

postavk, na katerih počiva, in postavljanje novega vrednostnega sistema, vse to bi hkrati obogatilo tudi področje, ki mu pravimo literarna komparativistika, tako da se to vprašanje tesno dotika vseh znanih in priznanih disciplin sodobne znanosti o književnosti. Veliko število nevarnosti, ki groze literarnemu teoretiku, zgodovinarju in kritiku, kakor tudi sociologu literature, hkrati pomeni tudi velik izziv v poskusu, da bi obvladali številne nerazrešene vprašaje v tej zanimivi problematiki splošnega pomena.

Na koncu tega teksta hočemo podkrepiti že omenjeno Bahtinovo tezo o *dialektiki romana*, zato naj navedemo poslednjo in po našem mnenju najpomembnejšo značilnost romana z vojno tematiko: to je zahteva, ki se prebija iz njegove resnične in celotne narave — zahteva po nepretrganem nadaljevanju dialoga o tej temi.

Prev. Jaša Zlobec

Pogovor z Zvonetom Šedlbauerjem o gledališču, o režiji in igraltvu



Tone
Peršak

Zvone Šedlbauer je aktivno navzoč v slovenskem gledališkem prostoru že deset let. Na videz kratka doba, a vendar ne tako kratka, če pomislimo da traja zares ustvarjalno obdobje gledališkega delavca pri nas povprečno le malo nad trideset let. Po tem sledijo običajno le še bolj naključja in tako imenovani »poslovilni nastopi«. — Na ljubljanski Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo je

Šedlbauer diplomiral z režijo igre Christopherja Frya »Gospa ne bo zgorela«. Te uprizoritve se spominjam predvsem zaradi njene živahnosti, radoživosti... Po tem je Šedlbauer režiral tako rekoč v vseh slovenskih gledališčih.

V Slovenskem ljudskem gledališču v Celju: Anuilhovo priredbo igre O. Wilda »Važno je biti ljubček«, igro H. Pinterja »Hišnik«, »Življenje je sen« P. Calderona de la Barce, »Norce« Dušana Jovanovića, Plautov »Hišni strah« in Molièrovega »Ljudomrznika«.

V Drami SNG v Mariboru: Ivan Cankar »Lepa Vida«, Paul Zindel »Vpliv gama žarkov na čudežne marjetice«, Fran Detela »Učenjak« in Jurčič-Inkret »Deseti brat«.

V Mestnem gledališču ljubljanskem: Igor Torkar »Zlata mladina«, G. Farquahar »Rekruti in ljubezen«, Dušan Jovanovič »Življenje podeželskih plejbojev«, Andrej Hieng »Večer ženinov« ter F. G. Lorca »Donja Rosita«.

V Drami SNG v Ljubljani: Peter Božič »Dva brata«, Jože Javoršek »Manevri«, J. Arden »Živite kot svinje« in W. Shakespeare »Timon Atenski«.

V Stalnem slovenskem gledališču v Trstu: F. Wedekind »Pomladno prebujenje«.

V Eksperimentalnem gledališču GLEJ v Ljubljani: E. Bond »Rešeni«, tekste Milana Jesiha: »Limite«, »Grenki sadeži pravice« in »Brucka ali obdobje prilagajanja« ter Izidorja Cankarja »S poti«.

Poleg tega je Šedlbauer režiral še v Komornem teatru 55 v Sarajevu dve igri Harolda Pinterja: »Stari časi« in »Rojstni dan« ter med svojim drugim študijskim bivanjem v ZDA tekst S. Mrožeka »Tango« v Univerzitetnem gledališču v Kansasu.

S svojimi predstavami je sodeloval na raznih slovenskih in jugoslovanskih gledaliških festivalih, med drugim na Festivalu malih in eksperimentalnih odrov v Sarajevu, na Sterijinem pozorju itd.

Na podlagi le teh podatkov vsekakor ni lahko izoblikovati neko enotno in kolikor toliko veljavno sodbo o estetski oziroma režiserski naravnosti Zvoneta Šedlbauerja. V tem repertoarju so zastopani tako klasiki kot izrazito moderni avtorji in teksti. Opazimo pa vendarle takoj, da je Šedlbauer kar trikrat režiral igre Harolda Pinterja, medtem ko so ga med slovenskimi avtorji zanimali predvsem sodobniki: Jože Javoršek, Peter Božič, Dušan Jovanović in Milan Jesih. Navsezadnje spada sem tudi Inkretova dramatizacija Jurčičevega »Desetega brata«. Evidentno je tudi to, da med teksti, ki jih je režiral, nahajamo vrsto takih, ki jih lahko, vsaj deloma, uvrstimo v smer socialno kritične ali socialno analitične dramaturgije. To velja predvsem za tekste Ardena, Bonda, Zindela in vsaj v določeni meri tudi za tekste Dušana Jovanovića, Mrožeka, Pinterja, Božiča itd. Glede na to opredelitev na prvi pogled nekoliko preseneča Šedlbauerjeva afiniteta do dramaturških eksperimentov Milana Jesiha, ki pa vendarle izpričujejo vedno tudi določeni družbenokritični in satirični naboj. Zdi se, da smo se tako že dokopali do neke, vsaj delno veljavne, označitve Šedlbauerjeve umetniške naravnosti, ki je pa seveda ne smemo razumeti kot omejevanje nadaljnega razvoja teme.

V kritiki uprizoritve dramatizacije romana Izidorja Cankarja »S poti« v EG GLEJ l. 1975 piše Veno Taufer o »dovolj razgibani, pa vendar zadržani, pripovedno nakazani, na nihanje razuma ali čutnosti osredotočeni, mizanscensko in s premikanjem prizorišč po celem gledališkem prostoru ritmično živahni predstavi. V tem je lep uspeh stila, ki ga je mogoče spoznati kot stil gledališča GLEJ in hkrati oseben in obogaten, mogoče točneje izčiščen, izdelan režiserjev stil: freskantno, bolje rečeno mozaično kontrapunktiranje z razgibanimi detajli teatrskih domislic, ki poudarjajo zatišano notranjo intenzivnost glavnega toka dogajanja, ko se skozenj pretakajo prostorsko iz različnih smeri in nivojev in hkrati razpoložensko različno zdaj humorno ali pa emocionalno temneje barvane niti odrskih efektov, režijsko igralskih stilnih poudarkov...«

Že leta 1970 je tudi Veno Taufer označil Šedlbauerjevo režijo Torkarjeve »Zlate mladine« v MGL kot »realističen prikaz situacij«, v katerega vnaša »nevsiljivo nakazane simbolične namige«. Zdi se, da sta obe navedeni opredelitvi Šedlbauerjeve režiserske poetike dokaj adekvatni. S tem da se ta vedno navzoča realistična zasnova prikaza situacije na neki način vse bolj razkraja, čeprav najbrž še vedno daje osnovni ton ter glavni asociacijski prostor Šedlbauerjevih uprizoritev, in se hkrati z njo vse bolj oblikuje še en kontekstualni nadrealni, morda res simbolični prostor asociacij, ki ga slutimo v za hip podaljšanih in zastalih gestah, v manifestacijah pomembnih čustvenih stanj oseb na odru, torej v nekakšnih čez meje realnega časa trajanja

podaljševanih kretnjah, mizanscenskih znakov itd. V njegovem delu je očitno vedno navzoča misel, da se skozi kretnje, mim, mizansceno poraja neki poseben jezik, ki lahko sporoča isto ali nekaj drugega kot sporočajo besede, in je prav v tej možni razliki eden temeljnih čarov gledališča. Ta drugi asociacijski prostor slutimo v tem, da se povsem realistično zastavljeni znaki (mizanscenski, mimski, mimični, govorno-glasovni) skozi svojo obliko na neki način sami presegajo in začenjajo prav s tem opozarjati na ta drugi nivo dogajanja gledališča. Ta proces se mi zdi v Šedlbauerjevem delu iz uprizoritve v uprizoritev bolj evidenten.

Po drugi strani sodi Šedlbauer med režiserje, ki se izjemno intenzivno posvečajo igri, igralskemu delu gledališkega ustvarjanja, oblikovanju vlog. Oblikovanje zanimivih, kompleksnih, bogatih osebnosti v uprizoritvi je ena njegovih glavnih teženj. To poudarjam zato, ker za velik del sodobnih gledaliških ustvarjalcev to ni najvažnejši vidik dela. Šedlbauer pa se s tem navezuje na tradicijo slovenskega gledališča, ki je bilo vse od svojih začetkov, ob poudarjanju nacionalno-afirmativne vloge, izrazito igralsko gledališče. Saj so v prvih petdesetih letih dajali našemu gledališču temeljni poudarek predvsem igralci, manj pa kakšne idejne ali umetnostne struje, režiserske poetike itd. S to skrbjo za igralsko plat predstave se povezuje, kot je med najinimi dogovori za ta »Pogovor« poudarjal, nagnjenost h gledališkemu razreševanju in tematiziranju nekaterih temeljnih vprašanj človeškega bivanja in sobivanja, npr. problema zla, doživljanja lastne ali starosti nasploh, torej doživljanja minljivosti. Gre mu potemtakem za neke preproste tematske okvire, tudi zaradi omogočanja gledalčeve identifikacije.

Lahko bi rekli, čeprav ta sodba ne bo zvenela preveč strokovno, da Šedlbauer v svojih režijah konstituira na odru dva svetova. Prvi, po svoji formi predvsem realistični, se pravi povsem razpoznavni svet se oblikuje predvsem iz medsebojnih odnosov oseb, iz vzpostavljanja podobe nekega okolja in iz psiholoških označitev nastopajočih oseb. Hkrati s tem se pa na odru vzpostavlja še oni drugi simbolični, poetični svet oblike, lepote, celo nekega plemenitega patosa mogoče, ki nastaja, kot že opisano in ga večkrat kot nekakšno paralelno ali drugo možno interpretacijo dejanja vzpostavlja tudi glasba. Ta nadrealni svet, ves čas latentno navzoč v gestah, v tonu, v gibanju oseb po odru, povsem prevlada v izjemnih, v ekstatičnih trenutkih posebnih čustvenih napetosti, klimaksov v odnosih med ljudmi, ko ljudje, kot da izstopijo iz nekih okvirov in zaživijo na posebni drugi ravni. Gre torej očitno za psihološko izhodišče, za izpostavljanje tistih trenutkov, ko naboj energije, emocije ali hotenja doseže tolikšno stopnjo napetosti, da se poruši racionalno uravnavano ravnotežje v osebi in lahko začnemo govoriti o ekstazi, o stanju, ki ga tudi v navadnem govoru večkrat označujemo kot »biti izven sebe«, kar lahko pomeni tudi zaživeti in začutiti neke druge, neobičajne dimenzije lastnega bivanja...

Vse navedene hipoteze o Šedlbauerjevem delu in njegovem ustvarjalnem hotenju verjetno navajajo bralca na misel, da imamo opraviti z režiserjem, ki ga veliko bolj kot raziskovanje medija vznemirja idejno-vsebinski kompleks gledališča. Vendar to ni povsem res. V njegovem delu vendarle nahajamo tudi izrazito težnjo po razreševanju nekaterih temeljnih estetskih (predvsem formalnih) problemov gledališča. Šedlbauer je na Festivalu malih in eksperimentalnih odrov v Sarajevu l. 1973 rekel: »Zame je zanimivo metodološko delo v teatru. Ustvarjanje predstave traja od začetka pripravl

se ne konča vse dotlej, dokler predstava teče.« Če prav razumem to izjavo, zanima Šedlbauerja predvsem ustvarjalni proces v gledališču, ki se običajno niti ne začne z režiserjem, niti se z njim ne konča. Ta proces ga zanima celo bolj od proizvoda oziroma bolj kot sporočilo uprizoritve, ki bi naj bilo pravzaprav v središču in glavni namen njegovih prizadevanj glede na eviden-tirano težnjo po socialno kritičnih in analitičnih projektih. To pa pomeni, da se Zvone Šedlbauer vsaj delno pridržuje tistim ustvarjalcem, ki jih bolj kot dokončana umetnina, bolj kot plasma in odmev te umetnine, vznemirja proces ustvarjanja in lastna udeležnost v tem procesu, kreativnost kot aktivnost v odnosu do sveta.

POGOVOR:

UVODNA OPOMBA:

Po nekaj krajših ustnih in telefonskih dogovorih sva se nazadnje le dobila nekega junijskega dopoldneva na vrtu »Pri zlati ladjici« in se ob spremljavi ptic na drevesu nad nama, avtomobilov in ostalih vseh mogočih hrupov mesta začela pogovarjati. Mikrofon je zabeležil tako najin pogovor kot tudi vse te spremljajoče akustične učinke, vendar je ostal zapis najinega govora kljub temu v celoti razumljiv. Po tem, ko sva posnela prvo kaseto in kupila naslednjo, sva se tudi preselila v dokaj mirnejši vrt obnovljenega gostišča »Pri Mraku«, kjer je bilo motenj manj. Toda preidimo k zapisu razgovora.

PERŠAK:

Rad bi, da najprej skušava vsaj zaslutiti estetski status gledališča v najširšem pomenu besede. Mislim, da je gledališka predstava, ki je pravzaprav edina prava in veljavna pojavna oblika gledališča, vedno tudi odgovor na vprašanje: »Kaj je (to) gledališče?« Oziroma, kadar režiser, ki ga danes v večini primerov imamo za avtorja uprizoritve (kljub množici soavtorjev) režira on hkrati, zavestno ali nezavestno, odgovarja tudi na vrsto vprašanj o gledališču in umetnosti sploh. Na vprašanje, kaj je gledališče, kakšna je funkcija umetnosti in posebej gledališča, tako glede na družbo v celoti, kot glede na posameznika? Rekel sem, da večkrat odgovarja na ta vprašanja nezavedno, prepričan sem pa, da gledalec mora iz predstave dobiti tudi te odgovore, čeprav ne povsem jasne, temveč bolj na nivoju nekih slutenj, idej... Sprašujem te potemtakem, kaj je gledališče, in s tem seveda tudi, kaj je umetnost? Toda naj vendarle pripomnim, da tudi sam ne verjamem, da je kakšen dokončen odgovor na to vprašanje možen. Sprašujem te to kljub temu, da večkrat mislimo, da je spraševanje po tem, kaj je umetnost, šarlatanizem in kavarniški nivo debate, jaz pa vendarle mislim, da nobena praksa ne more brez teorije in da se sleherna teorija začne z vprašanjem kaj in šele po tem pride vprašanje kako...

ŠEDLBAUER:

Skušal bom počasi razviti vse skupaj, ker je vprašanje zelo obširno. Se pravi, res je daleč od konkretnega to, kar zahtevaš s tem vprašanjem. Zdi se mi, da zahtevaš pravzaprav otroško neobremenjen, čist ali otroško razčiščujoč, razgaljen odnos do lastnega dela v teatru. Pojav estetskega v teatru je, se mi zdi, ena zelo vabljivih in večkrat tudi zelo pogubnih stvari. To je

tisto, kar lahko kakšno umetniško početje, kakšen happening, ki mu jaz rečem »nastajanje gledališke predstave« kompletno paralizira. Predvsem, če v nalogu startaš skozi mala vrata »estetskega« (slednje narekuje je želel Šedlbauer). Se pravi, ta stvar je tisto, kar lahko zadevi jemlje smisel, motiv. Mislim, da je najprej treba ločiti in razčleniti vlogo IDEJE in vlogo ESTETIKE v — to mi je tako zoprno — v nekem umetniškem delu, ki mu pravimo predstava. Ti dve stvari sta, seveda, zelo močno povezani, predvsem v rezultatu, vendar ob nastanku, vsaj jaz mislim tako, ne smeta biti. Jasno pa je, da se elementi estetike pojavljajo, da so nezavedno navzoči, da se jih torej ne zavedam, a jih vendarle vnašam v neki odnos, v delo, v gledališče kot neko dediščino, kot svojo splošno izobrazbo, s svojo provenienco in vzgojo, s svojim odnosom do sveta, do malenkosti v svetu, tako kot vnašam, bi rekel, idejo. To je jasno. Zdi se mi pa, da sta ti dve stvari v procesu dela nekako ločeni, čeprav je možno, da je to absolutno narobe.

PERŠAK:

No, mene zanima pravzaprav neka ontološka raven tega vprašanja. Rad bi, da mi odgovoriš na vprašanje o odnosu med umetnostjo in stvarnostjo. Ali je gledališče dejansko tisto znano shakespearso ogledalo in ali je to ogledalo res samo ogledalo in čisto nič drugega? Morda pa je umetnost vendarle, kar trdi določen del estetike, preoblikovanje narave. Recimo — no, bom ponazoril s primerom. Japonci skorajda najvišje od vseh umetnosti cenijo umetnost urejevanja vrtov. Seveda to niso vrtovi v našem evropskem smislu besede, ampak je to v bistvu nekakšna peščina, pesek, iz katerega oblikujejo stvari tako, da naredijo npr. reko iz peska, jo izoblikujejo v pesku s peskom, nato pa s polaganjem kamnov v to reko ponazorijo ali simbolizirajo kakšne pomembne življenjske točke, preobrate v življenju. In po tem z meditacijo in kontemplacijo, z opazovanjem te peščene reke prihajajo do nekih pomembnih spoznanj,kušenj, vizij, poglobitev itd.

ŠEDLBAUER:

Mislim, da gre na vsak način za zelo povezane stvari. Omenil si ta japonski primer mišljenja. Če pa gledam s stališča zahodnega načina mišljenja, katerega eksponent in del sem in si tudi ti, se mi pa zdi, da gre vedno za človekov odnos do medija. Mislim tudi, da je kakšna visoka organiziranost, ritualna organiziranost japončevega mišljenja, v primerjavi z našim načinom mišljenja, bolj umirjena, bolj urejena in, jasno, tudi bolj tradicionalna. Medtem ko je pri nas mišljenje bolj individualno, rekel bi tudi bolj disperzno in v tem smislu tudi nedisciplinirano, svobodnejše. Tako se mi zdi. Se pravi, da, ob vsem tem, ni razlike med Japončevim vrtom in mojim teatrom ali pa tvojim, le da je najin vrt bolj zanemarjen, neoplet.

PERŠAK:

Rad bi, da spregovoriva še o razmerju med gledališčem in literaturo, ki je v večini primerov pogoj za nastanek gledališča (predstave). Vendar ima literarno delo, to velja tudi za večino dram, povsem avtonomen način bivanja. Ena temeljnih, čeprav v rezultatih dela večkrat niti ne tako zelo evidentnih odločitev, je ravno odločitev gledališkega ustvarjalca o tem, ali je gledališče

samo poseben način pojavljanja literature ali pa je mogoče gledališče vendarle avtohtona umetnost? To je v bistvu tudi vprašanje o tem, v čem je »literarnost« literature in v čem »gledališkost« gledališča?

ŠEDLBAUER:

Mislim, da gre za pojavljanje literature v nekih okvirih in eden od teh okvirov je teater. Se pravi, da je »avtohtono gledališče« v bistvu zelo begoten, trenuten pojav, če gledamo historično, in da je ta »avtohtoni teater« vedno predstavljal in se pojavljal kot neke vrste tur, kot — ne bom rekel rakova rana, ker to ni dober izraz — no, kot cvetenje morja. Se pravi gre za neki normalen pojav, ki se je strahotno bohotno širil, in ki je bil vedno nekakšno opozorilo, vsaj v slovenskem teatru se je to tako dogajalo, da dramska literatura kot čista zvrst v bistvu duši gledališče nekega časa. Zdi se mi, da se je to dogajalo v času prvih predstav Mileta Koruna; v času, ko so kritiki na Slovenskem prvič omenjali pojav »totalno gledališče«; v času, ko je Vidmar vihtel svoj kritiški bič nad slovenskim gledališčem, recimo ob Korunovem prvem »Pohujšanju«. Se pravi, te stvari so bile večkrat delane tudi iz kakšnega kljubovanja, iz kakšne frustracije v gledališču. Predvsem velja to za mlade ljudi, ki so bili obremenjeni s tem čaščenjem literature itd. To je sicer mogoče zelo pragmatično in poenostavljeno, kar sem zdaj povedal, se pa to nanaša na eno dokaj tipično situacijo prav v Sloveniji. Kar zadeva moje intimnejše gledanje na ta problem, ti pa moram reči, da se zadnje čase vse bolj nagibam k črki, k besedi in k pomenu besede. K temu, kako prihaja z odra, kako se mi prikazuje in se pojavlja v zvočni obliki, kako se vizualizira in v kakšnih sklopih prihaja do veljave. Se pravi, da mi čistost literarne predloge, njena jasnost, torej ta teatrska podstat, vedno več pomeni. Tudi zato, ker se mi zdi, da smo te stvari v zadnjih desetih letih zanemarjali. Torej, prav v letih, v katerih sem jaz začel delati, smo to plat izrazito zanemarili iz kljubovanja vernikom literature znotraj teatra.

PERŠAK:

Če te prav razumem, prihaja pri tebi do neke spremembe mišljenja, predvsem če pomislim na tvoje predstave v GLEJ, na primer na »Limite«. V teh predstavah si ti vendarle mislil gledališče kot, jaz temu pač tako rečem, samorodno ali avtohtono gledališče. Medtem ko zdaj razumeš gledališče kot medij literature, skozi katerega se pojavlja literatura in se uveljavlja, skozi katerega prihaja na dan neka literarna substanca. Jaz bi vseeno nekoliko polemiziral s tem mnenjem. Sam si zelo prizadevam iznajti to avtohtonost gledališča, o kateri govorim. Tu bi govoril o tem z dveh vidikov. Najprej z nekega zgodovinskega vidika in po tem še z vidika svobode. Mislim, da je gledališče glede na svoj izvor vendarle popolnoma svobodno glede (ali od) literature. Povsem neodvisno od literature se je dokaj časa tudi razvijalo. S tem mislim grško gledališče in tudi evropsko, kot se je pač porajalo v srednjem veku; od ljudskih zabav, ki so se potem po eni strani razvijale v gledališče, s tem mislim razne ljudske običaje; do misterijev, miraklov, moralitet in vsega tega. Res je, da so se vse te stvari dogajale in razvijale iz tega religioznega, kulturnega ozadja, ampak razvijale so se avtohtono in ne na bazi neke literature ...

ŠEDLBAUER:

Samo, dovoli, da vskočim! Jaz si ne delam več nobenih iluzij. Jaz sem človek dvajsetega stoletja in moje gledališče ni več svobodno, predvsem ni več tako svobodno. Sam se obremenjujem z motivi za teater, ki ga delam. Lahko pa dediščino te dva tisoč ali štiri tisoč let stare svobode interpretiram. Lahko jo interpretiram bolj ali manj avtohtono gledališko ali literarno. Vendar moram reči, da so vse te stvari zunaj mene. Ritual je zunaj mene. In vse, kar se tega rituala dotika, je le obujanje nekih stanj, ki so bila trenutna, ekstatična, kulturna, religiozna itd. Se pravi, da so praktično brez pomena zame in daleč od mene. Lahko so pomembna kot poizkus historiciistične rekonstrukcije, kot način odkrivanja antropološko etničnih elementov. Možna so tudi kot kakšna vizija nečesa. Vendar se mi zdi, da me tisočletja stara gradnja in investiranje v kulturo misli, rezultirano v tekstu, ki je dan povsem modernemu poklicu v roke, poklicu režiserja, da je to tisto, kar me danes absolutno zavezuje.

PERŠAK:

Ampak obstoja tudi še vedno živa ritualnost. V vedenju . . .

ŠEDLBAUER:

Oprosti! Mislim, da s tem današnjim kulturnim in ritualnim, s tem neodvisnim od literature, praktično nimam nobenega stika. In, prej si omenjal »Limite« . . . Moram reči, da je stvar nastala iz neke strašno neorganizirane, rekel bi celo anarhične, vendar igrive ideje, da je pač treba narediti neko gledališko dogajanje, in da ni bilo pravzaprav popolnoma jasno, kako. Tehnologijo o nastanku »Limit« sem prav natančno popisal v »Problemih«, kako je do tega prihajalo, kako smo v začetku nekaj valjali »Biblijo« po rokah, in kako smo se po tem opredelili in končno omejili v kvadratu, ki bi lahko ponazarjal urbaniziran svet, po katerem naj bi se ljudje gibali. Hoteli smo povedati, da gre za problem človeka znotraj nekih urbanih poti. In Milan Jesih je z literaturo vstopil, ko je bila ideja predstave že izdelana. Se pravi, če zdaj gledam na svoje početje, bi rekel, da so bile »Limite« ekstremno leva varianta glede na ekstremno desno, kot bo uprizoritev, ki jo pripravljam zdaj, po tekstu Maksima Gorkega »Letoviščarji« in kot je bila recimo »Donja Rosita«; ob katerih ni nobenega dvoma, da tekst injicira teatersko misel in ne obratno.

PERŠAK:

Ampak prav ob »Donji Rositi« se mi je zdelo, da v tej predstavi učinkuje precej neliterarnih impulzov. Toda naj najprej poudarim, da tudi sam mislim, da nekakšno ritualno gledališče, ki bi se vzorovalo po zakonih in elementih rituala, ki sploh ni bil teater, ampak je bil lahko le ena od inspiracij za nastanek gledališča, pa naj bo to vudu ritual ali pa kakšen grški misterij ali karkoli, kar danes z nami nima več nobenega neposrednega izkustvenega stika, da takšno gledališče, ki bi torej nastajalo iz nekega neaktualnega rituala, pri nas ni možno. Oziroma prav gotovo bo obsojeno na to, da ga obožujejo samo snobi, in da ne bo imelo v bistvu nobenega pravega in dejavnega odmeva. Mislim pa, da tudi danes obstaja ritualnost, če že ne ritual, in da po-

temtakem tudi danes lahko obstaja gledališče, ki se inspirira ob tej živi ritualnosti. Čeprav to seveda zopet ne more biti le prenos rituala na oder ali prenos ritualne sheme na oder. Ritual in gledališče sta pač dve različni formi izražanja. In v načelu nista sorodni; ritual ni umetnost. Gledališče oziroma katerakoli umetnost se lahko le inspirira ob ritualu, ne glede na to, da se je v davnnini prav gledališče res razvilo tudi iz rituala. No, s tem sva se vrnila do tistega temeljnega problema, o katerem sva govorila v začetku. To je odnos med stvarnostjo in gledališčem. Ritual je del stvarnosti, čeprav je s svojo intenziteto in z aktiviranjem posebnih energij lahko v efektu podoben umetnosti. In ko gledališče neki del stvarnosti prenese na oder, ta stvarnost največkrat niti ni več stvarnost niti ni umetnost. Čar umetnosti je navsezadnje tudi v tem, da učinke, ki so podobni in spominjajo na učinke stvarnosti, dosega povsem drugače in z drugimi sredstvi.

ŠEDLBAUER:

Eden od zelo močnih elementov inspiracije gledališča je bil res ritual, vendar, to je bil v bistvu obupni poizkus v iskanju novega mita, del nečesa, kar je sicer evropski teater že »izkusil«, v svojem nastanku: v »Vlačilcih mreže« pri Aristofanu, pri Evripidu, ob grških tragedijah najzgodnejšega tipa, se pravi ob tem, kar v resnici še ni bilo gledališče, ampak je bilo zapisan ritual. Zdi se mi, da je nekakšen razpad teatrov, recimo »Livinga«, posledica iskanja novega mita. Gre v bistvu za neko pošastno praznino v tem iskanju in inspiriranosti ob stvareh, ki so Ameriki nekako bliže.

PERŠAK:

Navedel sem še eno področje odnosa med gledališčem in literaturo. Problem svobode. Zdi se mi, da je umetnost eno tistih redkih področij, kjer se svoboda sploh lahko dogaja (realizira), tako za ustvarjalca kot tudi za tistega, ki umetnino uživa, kot temu pravimo. In zdi se mi, da se človek, ki tako vztraja znotraj tega gledališča, ki se konstituira kot medij literature, omejuje glede svoje lastne latentne svobodnosti. Seveda pa tudi jaz vem, da je vsaj za večino gledaliških predstav potrebna predloga in ta predloga je običajno literarna. Vendar mislim, da za obstoj gledališča ni odločilno tisto, kar stori, da je nekaj literatura. Ta literatura nam omogoča, da določeno pisano delo uživamo kot literaturo, brez kakršnegakoli posrednika. In da bi nastalo gledališče, je pravzaprav potrebna ukinitve te literarnosti; da se črta, izbriše ... Zgodba sama pač še ni literatura, niti niso to le odnosi med osebami, razvidni iz te zgodbe ...

ŠEDLBAUER:

Začel si s svobodo in o tem, da je verjetno človek svoboden, ko umetniško ustvarja. Se pravi, logično lahko izvedem, da človek, ki ne ustvarja, v bistvu ni svoboden. Te stvari se mi zdijo, po eni strani, vezane na pragmatiski nivo nekih splošnih, recimo političnih svobod: svobode mišljenja, svobode ustvarjanja itd. Jaz se pravzaprav nisem nikdar dovolj temeljito ukvarjal s temi stvarmi. In moram ti kar odkrito reči, da imam jaz te stvari nekako za same po sebi umevne. Vendar se mi zdi, da so vseeno zanimive tako, kot jih ti razgrinjaš. In sicer, da je bolje reči oziroma se spraševati glede tega tako: »svoboda« na eni in »osvobajanje« na drugi strani. V tej

zvezi se mi prvi pojem zdi nekako statičen in zavezujoč, drugi pa dinamičen in sproščujoč. Za to nabrži gre . . . Prosim, če me spomniš, kako si po tem nadaljeval!

PERSAK:

Govoril sem o literaturi in literarnosti literature in o tem, da v bistvu s tem, ko teatraliziraš kakšno literaturo, tej literaturi nekako jemlješ to njeno literarnost.

ŠEDLBAUER:

S tem se popolnoma strinjam, vendar . . . Tu bi se vrnil k »Rositi«, ki je pisana v več načinih. Ne bom govoril o stilu, marveč o tehniki pisanja. Najprej gre za neki normalen dialog mimetičnega tipa, v katerega se nenadoma, v trenutkih nekega čustvenega vzlanja, vplete raven poezije in potem avtor tako vodi stvar vse do konca prvega dejanja. Takšna je, recimo, scena, ko pride bratranec Rositi povedat, da jo zapušča itd. Kako tretirati literaturo v takšnem primeru? To je, po mojem, esencialen problem ukvarjanja s takšnim tekstom in ustvarjanja takšnega gledališča, kot je recimo »Donja Rosita«. Se pravi vse elemente tega je treba absolutno disciplinirano upoštevati; mimo tega ni mogoče iti. Vendar je gledališka podoba tega — ne bom rekel gledališka podoba, ker smo se to navadili pojmovati v preveč formalnem smislu — ampak gledališka vsebina tega lahko neka logična, v isto smer težeča opora literaturi, lahko je pa tudi povsem nasproti delujoča energija, vendar pa nikakor ne more mimo neke bistvene stvari, mimo tega, da je ta tekst napisan, in je ta tekst takšen, kakršen je, in je edina možnost, ki jo imamo, ta, da potegnemo črte, da mislimo in beremo tekst drugače, kot ga misli in bere kakšen drug režiser. Beseda, črka, stavek, dialog, dejanje, vse to pa ostane kot osnova, kot nekaj, kar je nenadomestljivo. Mi lahko potem na to obešamo svojo ideološko zastavo, svojo estetiko, elemente svoje vzgoje, svoje izobrazbe in ne vem česa vse . . . recimo svoje nagnjenje do glasbe, do ženske, do erosa . . . Toda tekst je tisto, kar vse to nosi, baza.

PERSAK:

Rad bi, da se lotiva še enega načelnega vprašanja, do katerega se, glede na svojo zgodovinsko in geografsko postavljenost v čas in prostor, morava opredeliti. Ti si doslej režiral kar nekaj slovenskih dramskih tekstov. Med njimi tudi nekaj zelo reprezentativnih: Cankarjevo »Lepo Vido«, Hiengov »Večer ženinov«, dva teksta Dušana Jovanovića, kar trikrat si realiziral predloge, katerih avtor je bil pesnik, raziskovalec jezika Milan Jesih. Nalašč sem omenil jezik. Rad bi namreč, da se opredeliš glede v bistvu še vedno žive in v podtalju navzoče polemike o slovenskem gledališču, o njegovi funkciji in o jeziku v slovenskem gledališču. Zanimivo je, da so ob slovenskem gledališču včasih govorili več o jeziku kot o samem gledališču, čeprav je jezik, beseda, vendarle samo eden od elementov gledališke uprizoritve in s tem gledališča, tudi nacionalnega, ko sva že pri tem. Ta boj za jezik, za čistost in lepoto jezika je bil svoje čase nedvomno utemeljen. Jezik je bil do nedavnega res še edini znak in simbol narodove samobitnosti in hkrati edini dokaz določenih sposobnosti tega naroda. Narod takrat pač še ni bil svoboden in jezik je bil ravno zato nekoliko (od tuje oblasti) zatiran, onemogočan in celo zasramo-

van in predvsem so mu oporekali določeno komunikacijsko sposobnost in primernost. Vse to je logično vodilo do boja za jezik in dokazovanja njegove vrednosti, lepote itd. Toda zdi se mi, da je danes, ko je slovenski narod svoboden, jezik — to je celo zgodovinska nujnost — le še eden mnogih znakov narodove samobitnosti, in to niti ne najpomembnejši. Jezik je zdaj bolj kot kdajkoli prej predvsem instrument sporazumevanja in imenovanja in nehal je biti relikvija ter misterij, skozi katerega se izpričuje bivanje naroda. Podvržen je vsem spremembam in deviacijam, ki so jih bili že pred tem deležni jeziki narodov, ki niso bili prisiljeni, da se za dokazovanje svoje avtonomnosti in avtohtonosti borijo le z dokazovanjem obstoja in zmožnosti svojega jezika. Kot tak je uporabljan jezik danes tudi v gledališču. Včasih je bilo celo obratno. Gledališče je bilo tu zato, da goji slovensko besedo in s tem opozarja na obstoj naroda. Danes ima jezik, uporabljen na odru, funkcijo, da izpričuje živost ali, če lahko tako rečem, mrtvost gledališča. Bojim se celo, da tožbe o jeziku v našem gledališču in literaturi, ki jih večkrat slišimo, izražajo pravzaprav neko čudno nezaupanje v življenjsko silo naroda, nekakšno temeljno nevero v razvoj... Rad bi, da se nekako opredeliš do tega vprašanja. Tudi če se ne strinjaš z menoj. Navsezadnje si tudi ti eden od nosilcev teh inovacij v jeziku v gledališču pri nas; naj ob tem omenim le Bonda, »Živite kot svinje« itd.

ŠEDLBAUER:

Vse to sega v bistvu v eno dokaj mučno obdobje slovenskega gledališča. V čas inkriminirane »izjave« režiserjev in »lova na čarovnice«. Ta čas bom vendarle tako imenoval, ker se mi zdi izraz zelo tipičen glede na nekatere ljudi, ki so našli smisel svojega početja v tem, da so vihteli svoje »gajžle« nad režiserji, ki smo takrat podpisali listino, v kateri smo pisali, naj bi teater nehal biti neka didaktična tvorba v službi nekih didaktičnih interesov ljudi in naj bi se vendarle usmeril k nekim drugim bolj prirodnim ciljem, v bližino tokov v slovenskem mišljenjskem svetu, ki so bili takrat že dokaj razviti in informirani in se niso ukvarjali s tako minornimi problemi, karkšne si je zadal za svoj cilj marsikdo od teh ljudi, ki so tako vneto kritizirali... Kaj hočem povedati? Seveda gre tudi meni za nivo; govorim o tehničnem nivoju seveda, o artikulaciji, o igralčevi govorni kulturi, o spoštovanju jezika v splošnem pomenu besede, torej o spoštovanju jezika, kakršnega govoriva midva zdaj, ko govoriva zato, da drug drugega razumeva in ne zato, da bi s tem izražala neko spoštovanje do slovenskega jezika... Ali je jezik v gledališču zato, da gledalcem, ki plačajo petdeset dinarjev za karto, sam po sebi povzroča estetske užitke in jim vzburja nacionalna čustva; če je tako, se mi zdi, da nimam v tem teatru kaj iskati in naj potem ta teater »furajo« lektorji in razni »jebemtologi«, ki že tako dolgo skrbijo za jezikovno čistost. Če je pa jezik izraz nekega stanja v slovenskem narodu, in če se tako odraža tudi v gledališču, potem sem prvi soborec tistih, ki se tudi na odru borijo za tak jezik, karkšnega Slovenci govorimo, kakršnega naj bi govorili in karkšnega nam v bistvu v svojih proizvodih ponuja dramska literatura. Meni se zdi, da je jezik sestavni del gledališča, tako kot je to luč, gesta, barva, kot je to misel; tako so nas učili na akademiji, to smo lahko brali in to velja povsod po svetu. Samo zganjati neki patološki purizem in delati iz tega neko preganjalno akcijo, se mi zdi pa smešno. Hipertrofija vulgarizmov, balkanizmov, primitivizem v jeziku, zanemarjanje slovnice, da

so vsi ti pojavi nezdravi za kulturni razvoj naroda, kajti s tem upada sposobnost kulturne komunikacije; to razumem in zoper te stvari sem se pripravljn tudi sam boriti kot režiser, ki se trudi, da prihaja z odra čista misel. Brž ko pa ta boj postane sam sebi namen, se moram pa absolutno distancirati od tega.

PERŠAK:

Po obdobju, med katerim je v gledališkem samoraziskovanju pri nas prevladovala inspiracija Grotowskega in ameriške avantgarde in so bile te raziskave usmerjene predvsem v raziskovanje in razvijanje področja igre, je v zadnjem času opazna močna težnja v smeri nekakšnega sintetičnega, celo wagnerjanskega bi lahko rekli, polifoničnega gledališča. V tej smeri sta doslej najizrazitejše predstave zrežirala Ljubiša Ristić in Dušan Jovanović. Za te uprizoritve je značilno, da je v njih opredeljen, kot prej literatura, tudi igralec, torej igra, le kot eden elementov gledališča, in da enako pomembno vlogo igra tu glasba, ples in, v predstavah obeh navedenih avtorjev, v največji možni meri igra svetlobe, da ne govorim še o vseh drugih, scenografskih, koreografskih učinkih itd. Skratka, gre za radikalizacijo odmika od tradicionalne vizije literarnega gledališča, katere prvi korak je bil storjen s koncentracijo na umetnost igre. Najbrž ni naključje, da je to polifonično gledališče v veliki meri obeleženo s senzibiliteto rock-kulture. Zdi se mi, da v svojih zadnjih uprizoritvah v tej smeri tipaš tudi ti. Le da se pri tebi ta polifoničnost pojavlja bolj decentno in kultivirano. Pomembno vlogo je v »Donji Rositi« in že pred tem v tvoji uprizoritvi Hiengovega »Večera ženinov« imela glasba, ki ni več le podpirala odrske dejanje ali ga ilustrirala, marveč je vnašala vanj povsem novo razpoloženje in celo nekakšno vzporedno interpretacijo dogajanja. Posamezne scene so začenjale dobivati že tako rekoč koreografski značaj: tako recimo v »Donji Rositi« prizor z Gizdalinkami in prizor poslavljanja Rosite in njenega zaročenca ter še nekatere scene. Rad bi, da nekoliko pojasniš te stvari. Vendar bi še prej želel, da se opredeliš do neke navidezne kontradikcije. Ugotovil sem, da velik del tvojega repertoarja sodi pravzaprav v socialno analitično ali celo družbeno kritično dramatiko, refleksija predstav, kot so: »Donja Rosita«, »Večer ženinov« in že pred tem Wedekindovo »Pomladno prebujenje« pa priča o intenzivni težnji po raziskavi medija, čeprav bi, glede na omenjeni repertoar, pričakovali, da si režiser, ki ustvarja iz izrazito vsebinskoidejnega impulza.

SEDLBAUER:

Mislim, da gre pri teh treh zadnjih predstavah, ki so (bi rekel) trojčice, in bazirajo na izboru najradikalnejših izraznih sredstev, se pravi: glasbe, besede in na neki posebni opredelitvi mizanscene, kar ti veliko bolj pogumno imenuješ kar koreografija; dalje, da so vse te stvari tudi družbeno kritične in so impulzi, s katerimi sem jim pristopil, podobni kot pri Bondu »Rešeni« ali Ardenu »Živite kot svinje«. Lorca govori o bedastoci, zaplankanosti ljudi, o tem, kako se ne morejo znebiti nekega ponosa, podedovane frustracije in pa nekega zaverovanega kljubovanja... Ob Wedekindu lahko govorimo o istih stvareh. In tudi Hiengov tekst je izrazito družbenokritičen in hkrati intimističen. Se pravi, da gre za isto vrsto tekstov, kakršni so mi pač pri srcu, le da sem jih gledališko opredelil na poseben način. K temu

bi prišel še eno prejšnjih, zgodnejših predstav, Calderonovo »Življenje je sen«, čeprav se mi zdi, da ta prav v uporabi glasbe še ni bila tako artikularna. Nisem še vedel, kako, in želel sem pravzaprav s sceno, ki naj bi bila akustična, s tako imenovano akustično scenografijo doseči ta efekt. Vendar je študij predstave potekal v sporih z vodstvom teatra glede skoroda nebitvenih zadev. Pred vsem se mi zdi, da se nam je z Darijanom Božičem ob »Večeru ženinov« izostrila neka definicija o uporabi ali vlogi glasbe v teatru, v neki dramski situaciji. Prepričan sem, da je glasba upravičena in lahko najde svoje mesto, skratka, da ima *raison d'être*, v momentu, ko v dialogu pride do nekih čustvenih vozlov, do nekih nerazrešljivih čustvenih situacij, ko se moment intuitivnega, emotivnega in moment zamegljene preteklosti sooča z nerazrešljivim momentom sedanjosti, se pravi, ko te silnice naletijo na neki blok in se spletejo skupaj in ni več možno adekvatno verbalno izraziti teh stvari, se pojavi glasba in se vse na neki način vzpne. S tem je mogoče pokazati, izraziti, da ljudje — sedaj govorim seveda samo o Hiengovem tekstu in o Hiengovih ljudeh — nenadoma pričnejo govoriti ali delovati znotraj posebne sfere. To je adekvatno tudi nekim običajnim situacijam, ki postanejo nenavadne. Recimo, ko midva v dialogu prideva v kakšno zadrego. Ali pa na primer fant in dekle enostavno več ne moreta govoriti in se samo še primeta za roko. Ali, ko med pogovorom kar nenadoma vstanem in grem; ko se torej zgrozim in kar nekaj naredim. Tako se to dogaja v normalnem življenju. V gledališču je uporaba glasbe na takem mestu izrazito teatralno sredstvo. Gre pač za to, da življenje, ki ga prikazujem, nekako vzpnem in pokažem razdaljo med svetom nekega čustvovanja in razmišljanja, med svetom nekega željena in svetom realnosti na drugi strani. Srečna okoliščina je bila pri Hiengu ta, da je šlo za izrazito melodramski način čustvovanja in za v bistvu vodvilski način obračunavanja med ljudmi, kar ima sicer strahotno grozljive pridihe, in da je bila ta grozljivost stimulatívna. Tudi pri Wedekindu sem imel srečo in zdi se mi, da je bilo absolutno ustrezno, ko sva z Darijanom Božičem, ki ga cenim kot enega najbolj univerzalnih gledaliških ljudi, sledila v scenski glasbi dvem linijam: liniji virtuoznega in liniji naivnega... S tem da je bila linija zrelega odsotna... A si ti bral tisti Musilov roman?

PERSŠAK:

»Gojenec Törless«?

ŠEDLBAUER:

Ja. Ali pa recimo Dickens. Saj je v vseh teh zahodnih družbah, se mi zdi — in v nas tudi — dediščina te pošastne zaprtosti in ozkosti, ki jo je izražala Božičeva scenska glasba v Wedekindu. Zdi se mi, da je ta naivna glasba, ki je neprestano podpirala dogajanje in rasla iz naivnega vadenja violine in naivnega vadenja solo petja, kot nečesa emotivnega, po drugi strani pa tehničnega, da se je neprestano prepletala in po mizanscenski plati inspirirala neko posebno obravnavo gibanja v sceni. Izbor glasbe je iniciral gibanje na odru. To ni moglo biti več mimetično gibanje in realno; moralo je biti posebno, a vendarle komunikativno, absolutno razumljivo in čitljivo, kajti sam problem tega teksta je v bistvu izjemno preprost...

PERŠAK:

Omenil sem že prizor z Gizdalinkami iz »Donje Rosite«. Asistent režije Sergej Verč piše za gledališki list, kako ste ob tem prizoru poudarjali poseben vzajemni erotizem teh deklet. Pred kratkim sem bil kar nekaj časa v okolju, ki je po mentaliteti in pojmovanju določenih reči veliko bliže Spaniji, tudi Lorcovi Spaniji, kot je recimo naše okolje tukaj, v nekem manjšem mestu v Makedoniji. Imel sem priložnost opazovati ta nesproščeni erotizem in izraze tega erotizma, ki je v tem okolju še vedno do določene mere zatiran, predvsem pred poroko. Veljajo pač še vedno določeni kodeksi, med drugim tudi to, da je zelo primerno, če že ne nujno, da se dekleta poroči kot devica. In ta dekleta največkrat sploh ne morejo normalno komunicirati s fanti, ne zahajajo recimo v lokale, ker jih po tem okolje zelo hitro in ne glede na vse parole o enakopravnosti, neodvisnosti žensk itd. obsodi in izloči. Bil sem presenečen, ker se prebujanje tega erosa in sproščanje tega naboja energije med dekleti običajno dogaja izrazito mirno, statično. Seveda je situacija običajno izredno napeta, vroča, prav žehteča, a vendar, še enkrat poudarjam, ponavadi nenavadno mirna. Kar vse je zastalo, čeprav se je med tem sproščal izjemen naboj energije. Seveda če bi takšno dogajanje tako postavil na oder, kdo ve, kaj bi gledalec videl, če bi sploh kaj videl? Zdi se mi pa, da si s tem, ko si podobno situacijo zrežiral tako, da si jo pravzaprav skoreografil, jo urejeno razgibal, prenesel težišče z dogajanja na obliko. Jaz sem sicer kot gledalec dobil določene informacije, ampak prej na nivoju neke igre, razigranosti in manj na nivoju te žehteče atmosfere, že nevarne in poltene, žara, ki pali ta dekleta. Izgubila se je ta soparnost in trpkost in tudi pridušena zrelost tega, če lahko tako rečem.

SEDLBAUER:

Predvsem je treba povedati, da je ves ta del Rosite, takoj od začetka, ko dekleta pritečejo z nekakšnega sprehoda po opoldanski vročini pred kosilom in po maši, pisan v verzih. Tako kot najbrž tudi midva, če sva erotično vznemirjena ali pa ob kakšnem spominu na neke stvari, začneva plesti stvari v verzih, se spominjati določenih reči, na primer kakšnih šansonov, nekih neizživetih in nostalgčnih zadev itd. To, kar si prej opisal, ta statična podoba je absolutno nezadostna. Mislim, da bi bilo to možno v filmu, na televiziji. Teater pa potrebuje neko razvidno bohotnost ali bohotno razvidnost, je bolje. Treba je povedati, da ta vlažnost teh polti, ta vročina tega mediterana in slast te bolečine, ki boli in godi hkrati, da ta bližina samozadovoljevanja in misel na telo, da vse to narekuje neko posebno gibanje. Zato so bile te stvari delane tako: »No, zdaj pa kar pleši!« in »Zdaj se pa skušaj zavrteti in pasti! — kajti ti živiš v svoji seksualni fantaziji, ona v drugi, erotični, ti živiš v nekih sanjah na preteklo zadevo, ona spet na neko stvar, ki sploh še ni definirana in ji v bistvu le povzroča neke fiziološke motnje...« Se pravi, vse te PRIPRAVE so povzročale in so bile neka stališča, s katerimi so dekleta vedno znova startala v ta prizor, ki je bil ves čas delan, kar zadeva eksaktno postavljanje, kar se da nedisciplinirano. Mi seveda nismo imeli nobene ambicije ta prizor postaviti, ga zakoličiti do kraja in po tem izvaditi in nato samo še ponavljati do premiere. Ampak, zdi se mi, da so se stvari nenehoma dopolnjevale in šele na koncu, tik pred premiero, dobile svojo ustrezno podobo. Se pravi: vsa ta osnova je bila že vzpostavljena, ko je prišlo

do izostritve prizora. Temu prizoru je soroden v Wedekindu prizor, ko berejo pismo, ki ga je mladenič napisal materi. Ko smo združili to branje s sceno masturbacije njegovega prijatelja na stranišču v stranišni sceni, blodnjo izgubljenega samomorilca s prvo seksualno izkušnjo med Melchiorjem in Wendlo in z branjem pisma te matere, malomeščanke, ki se nad vsem tem zgraža; se pravi, ta splet teh prizorov je podobno nastajal kot opisani prizor v »Donji Rositi«. Medtem ko so ostali prizori v »Donji Rositi«, ki so temu po izrazu morda podobni, nastajali absolutno drugače. To velja za prizor v drugem dejanju, ko dekleta plešejo in pride pismo in nato stric, ki prinese Rositi vrtnico, ki jo je prvič v življenju odrezal in tako zavrgel vse svoje principe itd. Ti prizori so nastajali z moje strani zelo militantno, avtorsko. Moram reči, da verjetno ob vsakem delu obstajajo različni tretmaji, da je ponekod nekatere stvari treba prepuščati igralcem in tak je bil ta prizor v prvem dejanju, ta prihod teh deklet.

PERŠAK:

Zelo veliko govoriva o »Donji Rositi«, to seveda ne pomeni, da misliva, da je to tvoja najpomembnejša predstava . . .

ŠEDLBAUER:

Ne, to pa sploh ne.

PERŠAK:

Gre le za to, da je obema dovolj prezentna. Tebi najbrž manj kot »Deseti brat«, ki si ga režiral po »Rositi«, a ga jaz na žalost še nisem videl. Govorim pa jaz toliko o »Donji Rositi« tudi zato, ker se mi zdi, da nahajam v nji tako rekoč vse temeljne poteze tvojega dela in tvoje režiserske poetike. S svojo izjavo v Sarajevu pred leti si se opredelil za trditve, da je pravi temelj slehernega ustvarjanja prav metoda ustvarjanja. Se pravi, da v bistvu ni važno ustvarjeno, to, kar kdo ustvari; važnejše je ustvarjanje samo. Rad bi, da se po petih letih, ki so minila od te izjave, ponovno opredeliš glede tega.

ŠEDLBAUER:

Predvsem moram povedati, da je že branje del te metodologije. Da ji daje osnovni predznak, čeprav je hkrati to prvo branje večkrat površno in obremenjeno s stvarmi, ki so za to najmanj primerne. Lahko je tudi zelo nekontrolirano. Vprašanje je seveda, kaj je optimalno branje, kakšno branje bi bilo pravo? Jaz berem tekste zelo počasi; ne govorim o razumevanju, marveč o povsem tehničnem branju. In berem jih v bistvu, v začetku, kot zelo povprečen človek, ki skuša biti laik. In zato je ta počasni tempo branja neke vrste preventiva. Z njim skušam odkrivati svojo deformacijo tako, da mi te pavze med branjem prvega in drugega in drugega ter tretjega dejanja omogočijo nek preprost razmislek o stvari, preprosto videnje stvari. Nisem navašen brati teksta kot literaturo, ob kateri ne bi že ob prvem branju zaslutil še nobene podobe. To me je strašno presenečalo in prvič sem se s tem soočil, ko sem delal z nekaterimi svojimi dobrimi kolegi, dramaturgi, ki so mi rekli: »Oprosti, jaz o tem, kako naj bi ta tekst izgledal, nimam absolutno nobenega pojma.« Jaz sem tiste vrste človek, ki na vse stvari gleda zelo vizualno, ki že

starta s precej te vizualne fantazije. Z gomilo tega, kar mi nastane ob branju prvega dela, se po tem lotevam nadaljnega branja in tako naprej. Vse dotlej, dokler ne dobim neke podobe, ki je, moram reči, v zadnjem času zelo rahla; če bi rekel površna, bi bil do samega sebe krivičen, je pa zelo občutljiva, nekako nebogljena. Ta prva vizija je navadno zelo razvejana, mi pa omogoča, da se lotim teksta in dela z igralci. Pogovora z njimi. Ob »Donji Rositi« sva z Markom Slodnjakom uvedla drugačen princip prvih vaj; to so bili razgovori po grupah, nekakšna mentalna priprava... (to je mogoče nekoliko čuden in krivičen izraz) torej neko trasiranje poti v sfere te naše vizije. To je bistvena stvar, ki jo je treba izvršiti, da vzpostaviš neki nivo igralčeve afinitete do našega početja. Ko je to narejeno, šele potem je mogoče vzpostavljati z njimi dialog in razgrinjati stvari naprej, jim kaj predlagati, odvezemati itd. A ta embrionalni del študija, ta razgrnitev stvari in ustvarjanje platoja, na katerem je mogoče govoriti, je zelo bistvena in močna postavka v tem metodološkem smislu. Kasneje, med delom, ko se stvari odvijajo, pa moram reči, da mi nekaj zelo manjka. Namreč, nikdar mi še noben igralec ni rekel tega, kar jaz neprestano govorim vsakemu igralcu vsak dan na vaji. Ni me opozoril: tukaj pazi na to in to, tukaj si se zapletel v to in to itd. Se pravi ta drugi pol tega dialoga preprosto ne deluje. Jaz sem neprestano sposoben opozarjati ljudi in zganjam vse od pedagogije do perfekcioniranja in avtokratizma, medtem ko mi z igralske plati nič ne odzvanja... Kaj hočem s tem reči? Da vodim dialog s partnerjem, ki se mi ne odziva. Pač pa se mi odziva samo z rezultatom. Ta pa je večkrat zelo samosvoj, zelo neartikuliran in predvsem pozen. Ob tem svojem režiserskem delu jaz od igralca ničesar ne dobim, ničesar ne izvem o svojem delu, nikdar nisem na nič opozorjen, in to je moj permanenten zaostanek...

PERŠAK:

To se mi zdi zelo zanimivo; sam imam namreč v zadnjem času kar nekaj nasprotnih izkušenj. Moram reči, da sem do teh izkušenj res prišel drugače, ker sem pač več delal po gledališčih v drugih republikah. Večkrat je prišlo do tega dialoga v dobrem pomenu besede, ne v smislu polemike. Sicer res v glavnem z mlajšimi igralci, a tudi s starejšimi. Seveda je res, da se to večkrat izrodi v nekoristno parlamentiranje, katerega namen je pravzaprav to, da bi se prekinila vaja, ampak dostikrat so bili ti razgovori zelo plodni. Tudi sam sem opazil, da je ta, takó imenovana večja profesionalnost slovenskih igralcev oziroma njihovo odklanjanje parlamentiranja včasih prav škodljiva. Po drugi strani pa manjša stopnja profesionalnosti večkrat pomeni tudi nedisciplino...

ŠEDLBAUER:

Vem, ja. Samo jaz govorim o tem, da ta režiserjeva metodologija, ki je večkrat tudi zelo drastična, avtorska, zelo srednjeveška, fevdalna, posesivna, če hočeš, in večkrat tudi zelo smešna in krivična do igralca, nikdar ne naleti na adekvaten odgovor. Recimo: Do zdaj si ti nam govoril, zdaj bomo pa mi tebi povedali, kje ga ti lomiš in kaj je s tabo narobe. Se pravi, tega korektiva je premalo ali ga sploh ni. Možen je samo znotraj nekih zanimivih, največkrat manjših skupin, ki se srečujejo po neki pripadnosti tekstu ali kako drugače. To so recimo primeri v »Gleju« ali...

PERŠAK:

Včasih v kakšnem bifeju, po vaji ...

ŠEDLBAUER:

Ja, ampak to so zelo neoficiale, zelo neprofesionalne stvari.

PERŠAK:

Lotila sva se nekega zelo temeljnega vprašanja gledališča, problema igraltva ... Večkrat se mi zdi, da je v situaciji, v kakršni smo, ob tej metodologiji dela, ob vlogi, ki jo igralec ima v gledališču, oziroma bolj rečeno, ob tem, kako on to svojo vlogo čuti, da je ob vsem tem igralec nekako nesvoboden, podvržen. Govori tuj tekst, manifestirati mora pravzaprav tuje emocije, in to vse na način, ki mu ga kdo tako rekoč predpiše. Je v čudni poziciji, ki je na neki način zelo podobna poziciji otroka do staršev, do družbe, oziroma širšega okolja. Ob vsem tem je on vendarle prisiljen, da se nekoliko razosebi in ukine svojo osebnost in postane neka možnost, ki osebnost šele mora vzpostaviti, in to pač za tisti dve uri na odru ... Kot državljani, kot poklic je pa hkrati danes na neki način precej potisnjen ob rob, z nami vred seveda, podrejen in nepomemben ...

ŠEDLBAUER:

Samo jaz mislim, da on ukinja osebo, ne pa osebnost, kajti igralčeva osebnost je vendarle konstituenta vloge. Mislim, da je ta razlika zelo pomembna. To prekinjanje z bitjem nekoga, recimo Janeza Albrehta, s tem da postane za dve uri služabnik Timona Atenskega, to njega ne spreminja, ga ne ukinja. Bistveni elementi Janeza Albrehta, njegovega karakterja, njegove osebnosti, tega kar on nosi s seboj, so vneseeni in živijo kot konstituenta vloge. ...

PERŠAK:

Nedvomno. On, kot pravimo, posodi temu liku svojo sposobnost čustvovanja, svoje telo, svoj glas in gibalne sposobnosti in skozi vse to nekako filtrira te emocije. Je neke vrste filter, skozi katerega mi dobivamo podobo te osebe. Toda govori vendarle tuje besede in misli, izpoveduje in brani tuja stališča ... Govorim glede na neki status gledališča, ki je posledica podedovanih dojemanj in tudi trenutne situacije. Glede na status, ki ga ima znotraj tega igralca — ne govorim zdaj o samoupravljanju — znotraj prakse, ki izvira iz nekih tradicionalnih razumevanj in iz odnosa med igralcem in režiserjem in umetniškim vodjem kot kreatorjem programa, iz neke nezaželenne, a še zelo resnične situacije. Vse to privede igralca do tega, da celo sam začuti sebe kot nekakšnega otroka, da se začne pravzaprav infantilno vesti in se tako tudi konstituira.

ŠEDLBAUER:

V tej situaciji pravzaprav tudi edino možno, da se tako predaja ...

PERŠAK:

Da. Da se vede kot otrok, neodgovorno. Vse to je pravzaprav iskanje nekakšnega psihološkega alibija za lastno nenaravno situacijo. Kot otrok, ki

ve, da si enkrat na teden lahko privoščiš to, da si zvečer ne umije nog, a da bo zelo narobe, če to stori dvakrat v enem tednu . . .

SEDLBAUER:

Je pa vendarle treba povedati, da gre tu za določeno vrsto igralcev, in da hkrati vztrajno raste število drugih, pravih profesionalcev, čeprav počasi. Da je prav pripadnost neinstitucionalnim načinom dela, čeprav profesionalnim, kakršne je prinela ta doba eksperimentalnih teatrov že v petdesetih in šestdesetih letih do današnjega »Gleja«, prekalila vrsto ljudi, ki prihajajo v gledališča z nekim zelo izostrenim mnenjem, z materialom, ki je pripravljen za dialog. Seveda zdaj tega ne gre razumeti, kot da ostali niso. Nasprotno. Ti ljudje so večkrat bolj talentirani od režiserja, lahko so fantastični delavci, intuitivci, racionalisti, perfektni detajlerji, izredni govorci itd. Samo s tem, kako se sami zavedajo svojega lastnega početja, si večkrat odvzemajo določene možnosti.

PERŠAK:

Zanimivo je, da sem v zvezi s teboj nekajkrat slišal mnenje — to sicer niso bile kakšne uradne, zapisane sodbe, marveč v pogovorih izrečena mnenja — da ti zelo dobro delaš z igralci. Da se včasih celo toliko posvečaš igralski plati dela in obdelavi likov, da kar zanemariš neki strogo režiserski del svojega dela, npr.: ritmiziranje predstave, mizansceno, kompozicije, kar koli pač že. To za tvoje zadnje predstave prav gotovo ne velja, kajti prav te predstave opozarjajo na intenzivno refleksijo tega režiserskega dela.

SEDLBAUER:

Mislim, da je igralčev delež v gledališču neprecenljive vrednosti. Zdi se mi, da je to ena najzlahtnejših stvari zato, ker je živa. In to je takó inspirativno in tako bistveno za predstavo, da se vse energije v bistvu vsaj v sedemdesetih procentih usmerjajo v delo z igralcem. Mislim, da jaz puščam nekoliko ob strani neki dekor, to teatrsko obrobno, kar si ti imenoval mizanscena, ritem, kompozicije . . . V interesu dela in investicije v igralca. In moram reči, da te zadnje predstave, o katerih ves čas govoriva, sploh niso igralsko perfektne in še zdaleč ne režisersko dobre, ampak zdi se mi, da skušam iz predstave v predstavo ljudem nekaj odpirati. To, kar se rentira kot neko vzdúšje, vzdúšje mojih predstav, mojega gledališča znotraj nekega šugmanovega koncepta ali pa Vošnjakovega, Štihovega koncepta, Kraljevega, Bibičevega, Zornovega, Slodnjakovega ali pa mojega v »Gleju« ali kjerkoli že. Se pravi delati s kakšno igralko, kot je recimo Jožica Avbljeva v »Donji Rositi«, to nima samo enega smisla doseči optimalen dosežek na premieri, ampak ima dodaten smisel ustvariti in razširiti neki horizont njej kot pripadniku te zanimive gledališke dejavnosti. Gre zato, da moramo drug drugemu odpirati neke možnosti in se drug drugega o nekaterih stvareh obveščati. To je tisto, kar sem prej govoril, da me recimo petdeset odstotkov teatra premalo obvešča, in kadar me obvešča, stori to tako drastično in pogubno, da se mi včasih kar zazdi, da nimam več kaj početi v tem gledališču. Tako obvešča recimo del naše kritike, ki je včasih evforična, tako da ne veš, kam bi se skril od same vznemirjenosti in sploh ne moreš verjeti, kakšno kritiko ti je človek napisal. Do absolutne pogubnosti. Strahotno malo se ukvarja s predstavo na

analitičen način, ki razkriva, opozarja, daje vedeti nekatere reči. Premalo izvemo o svojem delu od svojih sodelavcev.

PERŠAK:

Kar nadaljujva s problemom kritike, saj si med najinimi dogovori za ta »Pogovor« večkrat poudaril, da bi želel spregovoriti o tem. Risala sva celo nekakšne sheme in modele idealnega sodelovanja s kritiko. Govorila sva, kako mora biti kritika ustvarjalna, in se mora med kritikom in ustvarjalcem dogajati nenehno vzajemno oplajanje ...

ŠEDLBAUER:

Zgodi se, da o predstavi pišejo tudi ljudje, katerih princip je, da teksta, katerega uprizoritev gredo gledat, sploh ne preberejo. Po tem seveda pišejo kritiko kot malo bolj obveščeni povprečni gledališki simpatizerji. Od tega jaz nimam nič. Zame je takšna kritika nekakšen aranžmajček, majhen sestavčič, s katerim nimam kaj početi. Od tega ne morem nič odnesti. Tak sestavek dobim jaz od gospe te in te in od gospe one, ki sedita na generalki in potem rečeta dve tri besede o tem, da je bilo to grozno in ono krasno. Tako se je recimo zgodilo ob »Desetem bratu« v Mariboru, za katerega mislim, da je bil resno pripravljan. Človek, ki je ob Wedekindu zapisal, da ni noben dramatik, seveda tudi o »Desetem bratu« ne more napisati pametne analitične kritike. Se pravi, gre za izobrazbeni in profesionalni nivo, ki bo omogočil komunikacijo na ravni sheme, kakršno sva si takrat risala, po kateri naj bi se vzajemno delovanje odvijalo takóle: predstava daje kritiki, kritika daje predstavi, nato spet predstava kritiki in tako naprej. Gre za spremljanje dela in razvoja določenih problemov znotraj več predstav. Ponavljam, da gre za del kritike.

PERŠAK:

Tudi sam sem hotel poudariti, da si del naše kritike vendarle prizadeva v tej smeri. Seveda pa je ob tem treba omeniti, da Slovenci nimamo gledališke revije, in to je tako problem nas praktikov kot tudi kritike. Seveda je ob tem še prostor, ki je temu odmerjen v dnevnem časopisu, zelo minimalen, kar je razumljivo, kajti dnevno časopisje je v svojem pisanju vendarle predvsem ekonomskopolitično usmerjeno. Prostora, kjer bi se lahko srečevali na kakšnem teoretičnem nivoju, praktično ni, razen revij, ki so pretežno literarno-teoretično usmerjene. In to je velik problem slovenskega gledališča, ki je na ravni prakse že daleč preseglo raven svoje lastne teorije ...

ZAKLJUČNA OPOMBA:

Po tem sva morala z Zvonetom Šedlbauerjem prekiniti najin razgovor. Bilo je obema jasno, da »Pogovor« ni zaključen. Meni, ker bi ga moral še kaj vprašati v zvezi z EG »Glej«, katerega umetniški vodja je, in še o marsičem. Tudi Zvone je želel o nekaterih stvareh še spregovoriti. Tako sve se najprej celo dogovorila še za en sestanek. Toda, lahko bi se pogovarjala še dve uri in več in tema ne bi bila izčrpana. Gre pa vendarle predvsem za predstavitev ustvarjalca in določenih problemov, ki spremljajo in tvorijo našo gledališko prakso. Gre pravzaprav za zastavljanje vprašanj in razširjanje lastnih horizontov. In tudi zato tokrat zaključujeva kar s tem.