



Janez  
Povše

## Študijska predstava

ali zavestno poglobljanje strokovnosti znotraj siceršnjega stanja (slovenskega) gledališča

Zamisel študijske predstave je stara že nekaj let. V tem mesecu pa se delo, ki se je pričelo že v maju 78 ter od tedaj bolj ali manj kontinuirano potekalo, približuje h koncu z razvidnimi rezultati in odprtimi strokovnimi vprašanji, ki pravzaprav dokaj grozeče visijo nad našim gledališčem. To, vsaj v tem trenutku svojevrstno gledališko dejanje, je doživelo svojo realizacijo na pobudo umetniškega

vodstva v Primorskem dramskem gledališču ter je v okviru majhne ekipe (režija: Janez Povše, igra: Ivo Barišič in Iztok Jereb) na besedilo »Tisoč« južnoafriškega avtorja Murrayja Carlina tudi resnično prebrodilo vse težave, ki nastajajo ob tovrstnem projektu znotraj institucionaliziranega gledališča.

Če se retrospektivno vprašamo, ZAKAJ ŠTUDIJSKA PREDSTAVA in kaj to sploh pomeni, potem po vsej verjetnosti razpiramo že enega od temeljev tega projekta, enega od genetičnih vzrokov takšnega in tako imenovanega početja. Kot vsaki odločitvi je tudi tej botrovala intuicija, cepljena na dokumentacijo, ki je intuicijo iz dneva v dan bolj potrjevala, dokler ni v dveh letih dozorela misel o utemeljenosti omenjene intuicije. Ta intuicija je namreč že nekaj časa vse bolj nevzdržno postavljala vprašanje, ali je problematiko slovenskega gledališkega prostora — in s tem nemara tudi poljubnih gledaliških prostorov — reševati samo in izključno v družbenem smislu? Ali z drugimi besedami? Ali res zadostuje za gledališko — in s tem tudi drugo poljubno vejo umetnosti — družbena verifikacija, pogojena v znanih postavkah našega kompleksnega razvoja? Ali se nismo gledališki delavci v ožjem smislu, se pravi tisti, ki neposredno oblikujemo gledališki proizvod, recimo neposredni gledališki proizvajalci, zadnja leta ali zadnje desetletje usodno uspavali, prepuščajoč rešitev ožje problematike družbenemu sektorju? Ali nismo pričeli zavestno ali podzavestno verjeti, da je določitev mesta gledališke umetnosti znotraj najširšega družbenega aspekta vseh dejavnosti hkrati tudi kompletna rešitev gledališča kot umetnosti, gledališča kot stroke?

Mislím, da je na vsa navedena vprašanja mogoče odgovoriti pritrdilno, pri čemer je seveda predmet širših raziskav, zakaj je do tega prišlo in zakaj se pravzaprav tudi v tem trenutku v glavnem še vedno nahajamo na ravni nekakšne strokovne neosveščenosti in prepuščamo prihodnosti rešitev problemov, ki nas tarejo in smo se jih že privadili prenašati. Da je res tako, govori tudi podatek, da beležimo zadnjih deset let bistveno izboljšanje materialnega in družbenega standarda gledališč in gledaliških delavcev, da pa se kljub temu polasča gledaliških umetnikov čudna apatija in nezadovoljstvo, ki je včasih celo v obratnem razmerju z materialnimi izboljšavami: ko bi npr. ob izboljšanju neposrednih delovnih razmer, ob rešitvi stanovanjskega problema, ob rešitvi problema osebnih dohodkov in izvajanju sindikalne liste, če lahko uporabimo na videz banalne metafore — ko bi torej ob tovrstnem izboljšanju »zunanjih« razmer pričakovali večji elan in večjo krea-

tivnost, se v večini primerov dogaja ravno narobe: nastopi celo faza razočaranja, deziluzije. »Mislili smo, da je nerešen stanovanjski problem kriv vsega. Sedaj, ko je rešen, vidimo, da ni tako in da je še vedno vse nerešeno.« Deziluzija je v tem, ker se je še en cilj boja za boljše razmere in večjo ustvarjalnost izkazal za nemočnega, se izničil kot cilj in nas prisilil, da iščemo novega.

Intuitivno se je torej pokazalo, da ZUNANJE DELOVNE IN DRUŽBENE RAZMERE — ki so seveda *conditio sine qua non*, da se razumemo — ne morejo rešiti umetniške eksistence niti gledališča niti katerekoli druge umetniške zvrsti. Objektiviteto zunanjih razmer je nujno cepiti na zavestno uravnano subjektiviteto umetniške eksistence, ki poleg (gledaliških) stavb gradi tudi stavbe strokovnih iznajdb, vse popolnejši instrumentarij kreativnega, resnično kreativnega postopka. Samo v obstoječi »notranji« situaciji našega gledališča je seveda mogoče, da nam zmanjka moči za učinkovito reševanje najakutnejše problematike, oziroma da iz nekakšnih nerazsodnih vzrokov ne razrešimo stvari, ki bi hitro prinesle vsesplošno olajšanje. Temu bi rekel, da se v glavnem ne zavedamo »notranje« problematike (gledališke) umetnosti in da zato ne ukrepamo v njenem imenu, da zato ne prenašamo v družbeni prostor njenih pobud, pobud resnične ustvarjalnosti, ampak to počenjamo v drugem smislu, v imenu »zunanje« presoje in v prepričanju, da bodo ti »zunanji« dejavniki absolutno rešili tudi tiste, ki nas mučijo, pa jim večkrat ne vemo imena.

Kako bi bilo drugače mogoče, da bi tako strpno prenašali npr. kvantiteto kot glavno značilnost slovenskega gledališkega prostora? Da ne bi videli v tej kvantiteti že vnaprejšnjo likvidacijo resničnih umetniških projektov? Da se ne bi zavedali naključnosti dobrih in izvrstnih predstav, ki znotraj takšne kvantitete in intenzivnosti delovnega postopka začudoma nastajajo? Kako bi bilo drugače mogoče, da imamo tako malo podatkov o ustvarjalnih postopkih tistih gledaliških prostorov oziroma gledališč, ki se vsaj v tem trenutku ponašajo z najprodornejšo umetniško reputacijo? Ali kar je še grozljiveje: kako da teh podatkov pravzaprav niti ne potrebujemo? Kaj ni to grozljiv mrak neinformacij, znotraj katerega živimo vse preveč trenutkov svojega umetniškega življenja? Samo v takšni »notranji« situaciji, ki jo večinoma živimo vse dni svojega umetniškega življenja, je mogoče, da se ne zavedamo ali ne priznamo avtomatizacije našega vsakdanjega delovnega postopka praktično v vseh gledaliških. Z avtomatizacijo mislim opravljanje dolžnosti, odsotnost osrečujočega kreativnega akta, ki je nasprotje omenjeni avtomatizaciji. Kaj ni grozljivo, da ne povežemo obstoja te avtomatizacije s tisto analizo, ki bi se ji mudilo to avtomatizacijo odpraviti? Avtomatizacijo kot direktno smrt vsake prave umetnosti. Zakaj avtomatizacija je tudi apatija, nezadovoljstvo ob delu, nezadovoljstvo z gledališčem nasploh — skratka, vse tisto, kar je docela nasprotno vsakemu ustvarjalnemu delovnemu ozračju in tudi v nasprotju s kreacijo kot resnično ustvarjalnostjo.

Verjetno bi se dalo argumentirati še in še, pri čemer se takšna vprašanja kristalizirajo v misel, da vsi ti pojavi, nasprotni srečni in s tem tudi uspešni ustvarjalnosti, sami po sebi niti niso tako usodni, usodnejše je, DA SE POKAZOVALCEV RESNIČNIH PROBLEMŌV V GLAVNEM NITI NE ZAVEDAMO in jih zato puščamo eksistirati in delovati v našem umetniškem vsakdanjiku kot menda nujne spremljevalce svojega dela in poklica. V takšnem stanju je seveda razumljiva zmaga birokratsko-tehnokratskega

principa tudi v gledališčih, kjer končno za upravo tudi neposredni gledališki ustvarjalci zagovarjamo ista birokratsko-tehnokratska načela, ne da bi se tega zavedali in ne da bi imeli v rokah kakšne druge argumente, ki bi se omenjenemu birokratskemu načelu uprli in v tem trenutku postali tudi družbeno koristni.

**ZAMISEL ŠTUDIJSKE PREDSTAVE Z NASLOVOM »TISOČ«** zatorej izhaja iz navedenih sklepov in deformacij ter se predvsem poraja kot zavestna obravnava »idealnega« delovnega postopka v gledališču oziroma kot prispevek k odprti gledališki in splošno umetniški problematiki, kot je bilo prej navedeno. V situaciji, kakršno dandanes v gledališču živimo, se kaže princip študijske predstave kot nuja, kot nedeklerativna in popolnoma delovna oblika soočanja s splošnim »zunanjim«, še bolj pa »notranjim« stanjem gledaliških ustvarjalcev, kakor tudi — seveda najmanj enakovredno — s splošnim, navadno nezadovoljivim stanjem delovnega procesa v najožjem gledališkem smislu. Še več: prvi rezultat uresničene študijske predstave je prav ugotovitev, da mora postati študijska predstava stalni in ne samo naključni pojav našega gledališkega vsakdanjika, redni spremljevalec in prizorišče naših gledaliških razmišljanj in izpopolnjevanj.

Dalje želi študijska predstava najti oprijemljivejšo rešitve zoper sprejeti sistem gledališke samoeksploatacije, kjer se ob pomankanju pravih umetniških argumentov razraste kvantiteta kot izjemno plodovit plevel, trenutno družbeno še vedno zelo visoko ovrednoten in pravzaprav edino merilo uspeha: čim več predstav za čim več gledalcev, pri čemer ni pomembno, na kakšni stopnji je srečanje med predstavo in gledalci, ampak imajo vodilno vlogo suhoparne in anonimne številke.

Študijska predstava **POSTAVLJA DELOVNI PROCES PRED REZULTATE**, pri čemer seveda ne zavrača upravičenih kritik, ki pospremijo slab rezultat. Namen in naloga študijske predstave torej ni eksploatacija novega gledališkega izdelka, čeprav se srečanju z občinstvom nikakor ne odreka, ampak je analiza in oplemenitenje neposrednega gledališkega ustvarjalnega akta. Prvi rezultati tega namena študijske predstave potrjujejo, da kaže vnesti več tega načela — kjer ima delovni proces prednost pred neposrednim in končnim rezultatom — v vse gledališke postopke, v pripravljanje prav vseh predstav, da ne bi bili naši gledališki cilji zgolj posamezne predstave, da ne bi torej hiteli od predstave do predstave v duhu kratkoročnega načrtovanja, ampak da bi znotraj oplemenitenega delovnega procesa normalno in brez večjih težav našli dolgoročnejše strokovne cilje, ki bi jih uresničevali kontinuirano v več predstavah in sezonah. Že s tem bi si bistveno okrepili in poglobili svojo »notranjo« umetniško eksistenco, s postavljanjem ciljev v dolgoročnejšo perspektivo pa tudi močnejše in zavestneje argumentirali smisel in otipljive dokaze in doseganja tega smisla znotraj (gledališkega) umetniškega poklica. Pripomba o utemeljenem pričakovanju večjih strokovnih in s tem umetniških dosežkov je najbrž ob precej povedanem popolnoma odveč.

**ŠTUDIJSKA PREDSTAVA SE LOTEVA GLEDALIŠČA KOT STROKE**, saj se je izognila samoeksploataciji: Gledališče je umetnost, ki jo je nujno stalno izpopolnjevati, ji poglobljati strokovno raven ter na ta način pogojevati vse širše aspekte in prostore umetniške dejavnosti. Študijska predstava želi strokovni aspekt do kraja zavestno postaviti na dnevni red svojega poteka in delovnih dni, študijska predstava želi perfektuirati naš

odnos do stroke, ki je posebno v gledališču večkrat dokaj megleno obravnavana ali pa sploh ne obravnavana. V pogovore med gledališkimi ustvarjalci želi vnesti eksaktnost, zavest, da je gledališče stroka, znanost s svojimi zakonitostmi, ki so ugotovljive in docela objektivne. Želi eliminirati argumente, kot so: »se mi zdi«, »ta predstava mi je všeč«, »mislim, da«, »po mojem mnenju« itd., ter spodbuja objektiviziran princip izmenjave mišljenja kakor tudi objektivizirano analizo posameznih faz študija ali razčlemba poljubnih predstav in njihovih struktur.

**ŠTUDIJSKA PREDSTAVA IŠČE IDEALNO DELOVNO METODO,** ki upošteva gledališko predstavo kot umetniški organizem s posebnimi notranjimi lastnostmi. Kritično tehta prav vse faze siceršnjega študija oziroma avtomatizirano metodo, ki se je zalezla v našo vsakdanjo prakso, hkrati pa išče metodo, ki bi se kar najbolj prilagajala živemu organizmu nastajanja predstave in ne bi v ta organizem nasilno in škodljivo posegala: navadno v imenu naglice oziroma avtomatizirane metode, ki že vnaprej — in to za vse predstave — dobro ve, kaj je treba ukreniti v tej ali oni kritični fazi študija.

**ZARADI ŽIVEGA ORGANIZMA UMETNOSTI SPREJEMA ŠTUDIJSKA PREDSTAVA KRIZO KOT OPTIMALEN POJAV USPEHA,** saj jemlje t. i. krizne in kritične trenutke nastajanja predstave kot docela normalen pojav, ki ga velja odprto sprejemati, se vanj utopiti in v takšnem spoju počakati na idealno pot — ta je namreč rezultat resnično sprejete krize kot optimalnega ustvarjalnega pojava. Študijska predstava zato ne beži pred ustvarjalnimi krizami z vnaprej poznanimi šablonami in triki, podkrepjenimi z argumenti, kot so: »se mudi«, »ne utegnemo čakati«, »kriza je nevarna«, »vse, kar smo napravili, se nam bo podrlo« itd., ampak se s temi »krizami« sooča in venomer dokazuje srečen konec takšnih soočanj: srečen v pomenu ustvarjalnega uspeha, polnosti ustvarjalnega tveganja ter srečen v duhu odpiranja poti, kot ga narekuje organski razvoj predstave kot živega umetniškega organizma. In končno srečen v pomenu globljega spoznavanja kreativnega akta in njegovih krutih skrivnosti.

Ob tem, ko skuša **ŠTUDIJSKA PREDSTAVA SEVEDA PERFEKTURIRATI VSE ELEMENTE BODOČE PREDSTAVE**, angažira pri tem vse možne strokovne sodelavce in specializirana prizorišča za vaje od odra telovadnic do plesne dvorane, hkrati **POGLABLJA ZAVEST POSTVARJALNE NARAVE** gledališke umetnosti, kjer se življenje rekonstruira na novo — ne glede na stil predloge in predstave — in kjer določena rekonstrukcija zahteva izjemno obsežne delovne postopke. Ob poljubni dobri predstavi evropskega ali svetovnega gledališča je namreč mogoče zaslediti podatke o načinu in trajanju delovnega postopka, kjer niti v zavesti, kaj šele v praksi, ne dosegamo potrebnega razumevanja t. i. postvarjalnega ali na novo ustvarjenega življenja. Ko smo videli odlično predstavo in npr. občudovali perfekcijo posameznih veščin, smo bili vendar presenečeni ob podatku, da je ekipa 3 mesece vadila 8 ur na dan zgolj gledališke elemente za predstavo ter naslednja 2 meseca predstavo samo. Ti in takšni podatki so v katastrofalnem nasprotju z našo izkušnjo in tudi našo vednostjo o tem, kako se je treba lotiti resnično umetniško zasnovanih projektov, ki vsaj okvirno pogojujejo tudi ustrezen uspeh in umetniško moč predstave. Študijska predstava zato intenzivno zbira podatke o delovnih metodah drugih gledališč in gledaliških prostorov z ra-



zumljivim poudarkom na najuspešnejših med njimi, vzporedno s tem pa zavestno krepí vedenje o razmerju med prodornostjo ali izdelanostjo predstav ter načinom in količino vloženega dela.

In končno se ŠTUDIJSKA PREDSTAVA USTANAVLJA KOT STALEN PRINCIP REDNEGA GLEDALIŠKEGA DELA — vsaj v tej fazi našega gledališkega razvoja — kakor se po drugi strani obvezuje svoje izsledke objaviti za kar najširšo (gledališko) javnost.

V UVODU K REZULTATOM ŠTUDIJSKE PREDSTAVE »TISOČ« je nujno takoj na začetku ovrednotiti objektivne težave pri pripravljanju takšne predstave v institucionaliziranem gledališču. Ovrednotenje in analiza omenjenih težav se seveda znotraj takšnega študija, kot je študijska predstava, spremeni v enega od rezultatov, ki ni prav nič depresivne narave: če ne bi pri takšnem projektu prišlo do premagovanja težav in predvsem težav najrazličnejše narave in izvora, seveda tudi rezultatov ne bi bilo, ali vsaj o njih ne bi mogli govoriti. Tako pa so težave pravzaprav možnost rezultata, kolikor analiza in študij težavo resnično premagata vsaj v okviru fenomenologije, se pravi, da ji določita koordinate gibanja in po možnosti še podrobnejši opis lastnosti, s katerimi določena težava ali objektiviteta posega v svoje neposredno ali posredno okolje.

PRVI REZULTAT JE GOTOVO ANALIZA ŠTUDIJSKE PREDSTAVE, KOT SE TA POJAVLJA V INSTITUCIONALNEM GLEDALIŠČU oziroma kako se to institucionalno gledališče kaže zarisano na ozadju, ki ga nenadoma pogojujeta logika in cilj študijske predstave. Študijska predstava se kaže v institucionalnem gledališču kot nekaj nevsakdanjega, kot tujek, ki prihaja od nekoč drugod, ki ima drugačen ritem in drugačen cilj svojega delovanja. Mogoče je trditi, da v tem trenutku niti eno stalno gledališče v naši republiki ali nemara tudi v drugih republikah nima idealnih možnosti za študijsko predstavo, razen nemara igralskih šol, ki bi morale biti predvsem to, kar trenutno gledališča niso. Zato je seveda iluzorno oprostiti dva ali več igralcev za pol leta ali več delovnih obveznosti in jih usmeriti zgolj v t. im. študijsko predstavo, ker pač gledališče v svojih družbeno verificiranih programih nima zapisanih nalog, kot je študijska predstava, in komaj dohaja družbene obveznosti znotraj krčevitega in neusmiljenega abonmajskega pritiska. Torej: študijska predstava je v rednem gledališču ali instituciji trenutno izrazit tujek. »Oprostitev« igralcev za študijsko predstavo je izjema, je žrtvovanje ljudi, ki so še kako krvavo potrebni na vsakdanji gledališki fronti. — Znotraj institucionalnega gledališča se seveda pojavijo problemi, kadar študijska predstava uvaja drugačen tip vaj, kot je navadno za avtomatiziran proces in njemu prirejen hišni red ali urnik, vse skupaj v znamenju stalnih stisk s časom, kar mnogokrat privede direktije do argumentov, kot so: »Vaja je bila pol ure ali celo eno uro krajša, kot zahteva 7-urni delovnik« ali »Na vaji se pogovarjajo in nič ne delajo« — kar je vse skupaj v katastrofalnem nasprotju z želenim rezultatom vaje, ki bi moral biti vedno kreativne ne pa zunanje pozitivistične narave. Objektivna stiska s časom pa seveda stopnjuje deformacijo argumentov, ki postajajo v gledaliških hišah prevladujoči. Problem torej nastopi, kadar npr. študijska predstava uvaja kratke vaje, npr. enournega ali celo polurnega tipa, raziskujoč pri tem točno določene vidike psihološkega treninga ali pa specializiranih vaj, kjer npr. ni mogoče 4 ure vaditi padcev ali petja, posebno če gre za majhne zasedbe predstav. Skratka, ritem

hiše v popolnem nasprotju z raziskovalnimi poskusi, še več, ritem hiše doživlja prav zaradi raziskovalnih poskusov indirektno pa tudi direktno kritiko, kar seveda ni najbolj ugodno in je po svoje tudi logično.

**VEČJI, ČEPRAV NA VIDEZ LAŽJE REŠLJIVI PA SO PSIHOLOŠKI PROBLEMI ŠTUDIJSKE PREDSTAVE ZNOTRAJ IZVAJALCEV SAMIH.** Po načelu, da je zunanji konflikt ali napetost naravnost razbremenilen pojav v primerjavi z notranjimi konflikti in napetostmi, se namreč običajni ritem dela kaže močnejše kot v soočanju z matično gledališko ustanovo v soočanju s tem ritmom znotraj »raziskovalcev« samih. Tudi ti so namreč del ritma, zrasli so z njim ali zrasli samo z njim, v časovnih in terminskih okvirih, ki jih določa študijska predstava, pa se nenadoma pojavi docela drugačen ritem stvari, popolnoma drugačen od ustaljenega. Posebno v začetku študijske predstave »Tisoč« je prihajalo do kriznih situacij izključno ali v večini primerov zaradi konflikta med ustaljenim ritmom običajnega dela in pa med »novim« ritmom študijske predstave. Morda zveni pretirano, ampak ti šoki so bili zelo izraziti, tudi destruktivni in so v začetku grozili podreti vse narejeno ravno v imenu impregniranega običajnega ritma, ki je vdiral v »nove« veje. Ta pojav dokazuje dolgotrajen proces gledališkega razvoja in oblikovanja resnične kreativnosti in globalno kreativnih pogojev, saj si ni mogoče resničnega razvoja misliti brez prehajanja od starega k novemu, od »starega ritma« v »nov ritem« dela. Mogoči so skokoviti prehodi, vendar imajo ti prehodi svojo omejitev, kolikor so preveliki, lahko t. im. tradicija ustaljenosti razveljavi novost, ki se ji nikakor ne more prilagoditi. Psihološki faktor znotraj študijske predstave je mogoče zato obravnavati skrajno resno, saj izkušnja uči, da nastopi problem v spremembi kot taki, pri čemer nas ne sme zavesti, da gre za spremembo na boljše. Če uporabimo skrajno nazorno primero, je nenadna in velika temperaturna razlika za človeški ali vsak živ organizem motnja, pritisk, pri čemer ni pomembno, v katero smer se je realizirala sprememba, navzgor ali navzdol. Ne bi pa bilo seveda težko najti delikatnejših metafor in primerov iz življenja, ki ravno tako označuje veliko spremembo kot veliko obremenitev za psihofizičen kompleks človekovega doživljanja.

**POLEG SPREMENJENEGA RITMA ŠE VSILJENI PRINCIP SAMOKRITIKE** — tudi ta naslov je téma, ki je prinesla znotraj študijske predstave izjemno bogate rezultate, ki pa jo velja hkrati seveda registrirati kot ravno tako izrazit napor in izrabo energije. Gre preprosto zato, da je bilo študijski predstavi v večji meri, kot smo pričakovali, dano ugotoviti neverjetno dosti preciznih osvetlitev običajnega dela, seveda kritičnih osvetlitev. Vsaka faza študija, izvedena znotraj študijske predstave, je hkrati z razveseljivimi rezultati in splošnimi spoznanji, veljavnimi tudi za druge projekte, druga besedila, druge oblike gledališča, seveda prinašala poostreno analizo siceršnjega dela. Ali z drugimi besedami: ob študijski predstavi je bilo ekipi dano prvič jasno in ostro spoznati, kako sicer pripravljamo predstave v normalnem ritmu, kako realiziramo to in ono fazo študija itd. Te osvetlitve, ki barvajo siceršnjo delo v zelo drastičnih zarisih neustreznega, avtomatiziranega, nerazumno mehničnega in šablonskega, so seveda šokantno delovale, saj so segale leta nazaj in vsiljevale grozljiv občutek take ali podobne analize: »Kako je to mogoče!«, »Kako je mogoče, da smo toliko let delali tako in tako! In da še danes delamo!« itd. itd. Marsikatero dragoceno spoznanje si ni moglo utreti poti v občutek veselja ob ugotovitvi

daljnosežnih dimenzij, dokler je bila drugačna praksa preteklosti in sedanjosti osramočena in razkrinkana tako močno, da tega preprosto ni bilo takoj mogoče sprejeti. Skratka, marsikatera ugotovitev je potrebovala čas, v katerem smo vedno hitreje sprejemali siceršnje stanje svojega gledališkega početja in v katerem smo v imenu perspektivnega spoznanja vendarle lahko priznali svoje grozljive pomanjkljivosti in pa zamujen čas, ki bi lahko poprej prinesel priložnost t. im. študijske predstave. Mislim, da sta bila tukaj obravnavani princip in pojav vsiljene samokritike najhujše, kar smo doživeli in kar bomo verjetno še doživeli, kolikor ne bomo želeli svojih dragocenih spoznanj pozabiti enkrat za vselej in jih pokopati v enkratnem poskus študijske predstave. Vsak poskus takšne ali drugačne študijske predstave se bo moral z njim spoprijeti in kljub pripravljenosti se bo verjetno v vsakem primeru siceršnje negativno delo prikazalo tako ostro, da bo prišlo do krizne psihološke situacije.

ŠTUDIJSKA PREDSTAVA »TISOČ« JE DALA IN ŠE DAJE IZJEMNE REZULTATE NA PODROČJU METODOLOGIJE DELA, pri čemer praktično ne uvaja nobene nove ali vsaj bistveno nove faze dela, pač pa znotraj ustaljenih faz dela odkriva neskončne možnosti resnične izrabe vsake posamezne faze. Tudi ugotavlja študijska predstava, da se v siceršnji metodologiji dela od branja teksta doma, do prvega pogovora, razčlenbe, aranžirke, izdelave posebnih prizorov, koordinacije vseh faktorjev gledališke predstave od igre do luči ter kompozicijskih vaj do končne verzije in premiere, ne more spremeniti nič bistvenega — vsaj ne v naslovih. Ali z drugimi besedami: vsi omenjeni in še drugi trenutki, ki jih predstava v svoji pripravi doživlja, so tako odlična usodlina nekoč kreativno zamišljenega procesa, da je to naravnost neverjetno. Študij vsake predstave v našem gledališču vsaj imenoma ali informativno ne izpušča niti ene same faze in vendar jih zelo malo resnično realizira. To je seveda logično, saj se je ves potek ustvarjalnega dela reduciral na razumsko sublimacijo tega poteka, kjer morda celo pretirano skrbimo, da ne bi katere od faz pozabili omeniti, vedno manj naporov in raziskovanja pa porabimo, da bi vsako od faz tudi realizirali. S preprosto besedo: v vseh takšnih in podobnih primerih je ostala samo beseda, ne pa dejanje. Na zunaj in formalno smo izvedli vse, v resnici popolnoma nič. To velja seveda za drastične primere, določene faze, ker pač ne gre posploševati morebitnega totalnega formaliziranja ustvarjalnega gledališkega postopka.

IZBOR BESEDILA ZA PREDSTAVO IN MESTO IZVAJALCEV V NJEJ je gotovo izredno pomembna faza, zasidrana daleč pred začetek konkretnega ali neposrednega gledališkega procesa. Študijska predstava »Tisoč« je tukaj odkrila usodne pojasnitve idealnega razmerja med besedilom, predstavo in izvajalci, usodnega že v zametku. Skoraj gotovo se ta faza študija bistveno dotika repertoarnega izbora in njegovega principa kakor tudi strukture gledališke organizacije in mesta neposrednih gledaliških izvajalcev v njej. Siceršnja praksa se kaže grozljivo daleč od tistega principa, ki bi resnično pogojeval kreativnost in zagadelj tudi totalno mobilizacijo prav vseh članov posamezne predstave ali celotnega gledališča. Če vidimo namreč v gledališkem dejanju oziroma predstavi kompletno vsebinsko-oblikovno izrazno možnost, potem je gotovo res, da morajo imeti prav vsi izvajalci predstave izpovedno možnost ubrano na dogovorjeni princip gledališke izvedbe. Se pravi, da bi morali v gledališčih razčistiti omenjene

izpovedne afinitete in na njihovi podlagi iskati repertoar, ne pa narobe, kot se to dogaja v večini primerov. Téma bi se morale izkristilizirati vnaprej, potem pa bi iskali besedila, ki ponujajo možnost izvedbe določene téme.

Pri študijski predstavi »Tisoč« smo bili nekako sredi obeh možnosti: še vedno je samo ena oseba, v tem primeru umetniški vodja oziroma režiser, izbrala besedilo in témo obenem. Na srečo pa niso bili prevedeni izvodi takoj na razpolago in je predstava kar 14 dni posvetila pogovorom o témi brez besedila na mizi. Tudi na srečo se je izkazala téma za zanimivo in izpovedno bogato in je zainteresirala celotno ekipo.

Po odkritju idealnega principa izbora besedila, kjer je — kot rečeno — nujno najprej znotraj delovne ekipe odkriti izpovedno in gledališko afiniteto in šele potem iskati določeno besedilo, določen scenarij ali določeno nedramsko predlogo, ki jo bomo prelili v gledališki zapis — po tem odkritju je študijska predstava »Tisoč« trčila na prvo fazo študija, ki se ji pravi splošna priprava, PRIPRAVA, ZNOTRAJ KATERE NAJ BI PREDSTAVA AKUMULIRALA KAR NAJVEČ POTREBNIH IN USTREZNIH MATERIALOV VSEH VRST. Mirno je mogoče zapisati, da je bilo osveščanje ob tej fazi študija še grozljivejše kot tisto v zvezi z izborom repertoarja. Po naključju srečne »neurejenosti«, ko ni bilo na mizi fiksiranega besedila, ampak samo téma, se je najprej pričel zelo bistven proces, ki ga ob rednem gledališkem delu navadno že a priori ni: 14 dni smo posvetili razmišljanju o témi in kar je še pomebnejše — preskusu, ali je avtorjeva téma lahko resnično tudi naša téma oziroma kakšna je naša téma, ki jo želimo v gledališki obliki posredovati avditoriju. Medtem ko so se še pojavljali pogojni refleksi običajnega ritma, ki so zahtevali na mizo besedilo in njegovo takojšnje branje, se je ob kristaliziranju lastne téme in njenem spajanju z materialom, kot ga ponuja avtor, vse bolj formalno jasno prepričanje, kako izpuščamo ob rednem delu ravno najbolj bistveno fazo. Navadno imamo v gledališču prvi dan novega študija t. im. razčlembno vajo, ki traja, recimo, dve uri. Nato je obvezna pavza, ki ji sledi branje besedila od prve do zadnje replike. Mogoče je trditi, da je takšna razčlembna vaja, ki je postala v večini primerov čisti formalizem in ostanek nekakšne nerazumljive tradicije, docela odveč, ker takšna, kot je, pravzaprav ničesar ne prinaša. Je nujno zlo, ki ga vsi sprejemamo kot ustaljeni potek dela, kot znamenje začetka, vendar ne vemo, kaj z njim početi.

Katastrofalen pa je prikaz priprav v našem siceršnjem gledališkem delu, ne zavedajoč se, da je priprava nemara najodločilnejša faza umetniške kreacije, in to še kolektivne kreacije, kjer mora priti do poenotenja in sintetiziranja mnenj in izhodišč. Znova smo znotraj študijske predstave podčrtali misel, da je pri kreaciji pravzaprav vse v začetku, v akumulaciji ali neakumulaciji materiala, ki se bo ali se ne bo prebil skozi krute zakonitosti medija, pa najsi gre za barve pri slikarstvu, note pri glasbi, kamnu pri kiparstvu ali odru in igralcu pri gledališču. Grafični potek idealne umetniške in s tem tudi gledališke kreacije je najbolj podoben izstrelitvi rakete kakor tudi njenemu cilju, ki je zemeljska zmaga nad težnostjo in prodor v vesolje. Vse je v načelu odvisno od starta, od akumulacije energije, od akumulacije in koncentracije fantastične energije, ki potisne raketo v primerno hitrost. V primeru ustrezne in dovolj močne akumulacije sledi primerno vodenje, ki se mu pravi obvladovanje in sproščanje energije v točno določeno nerazpršeno smer itd. Ob običajnih pripravah na predstavo, ki se uteleša



v že opisani razčlembni vaji, pa je mogoče govoriti o totalni neakumulaciji energije, o nesinhronosti ciljev in celo nesinhronosti sredstev, ki bodo realizirana za doseg te ciljev.

Rezultat študijske predstave je ta, da je brez strahu za pomanjkanje časa nujno posvetiti pripravam na predstavo veliko več časa kot doslej, še več, veliko časa je nujno posvetiti bistvenemu pričetku. Priprave je študijska predstava »Tisoč« razdelila v dva dela: kristaliziranje teme in poenotenje teme v vseh članih ekipe na eni strani ter organiziranje izraznih sredstev za to in prav to predstvo na drugi strani. Samo na ta način postanejo teoretične priprave konkretne in samo tako se je smiselno pogovarjati dneve in dneve za mizo. Študijska predstava je v svoji borbenosti dosegla še več: radikalno se je uprla pogojnemu refleksu branja besedila za mizo, ker pač za mizo ni mogoče realizirati impulzov, ki se porajajo na odru ob igralsko-režiserski psihofizični celovitosti, pač pa branje za mizo vendar pogojuje »bralne« impulse, s katerimi seveda na odru ne vemo kaj početi. Branje za mizo tudi pogojuje v bistvu enosmerne odnose, kar je seveda mnogo presiromašno za prostorsko oblikovanje protislovnosti, v kateri je človek vedno upodobljen, na odru pa seveda toliko bolj.

Zaradi omejenega prostora ni mogoče navajati ustvarjalnih faz gledališke predstave v pravilnem zaporedju, pač pa po načelu pomembnosti glede na dopolnjevanje stanja, kot ga živimo v gledališkem vsakdanjiku. Po omenjenem principu zato že v tem trenutku navajamo izkušnje študijske predstave, ki se z dokazi zavzema za naslednje: IGRALCI IN REŽISER MORAJO BITI V VSEH FAZAH DELA KAKOR TUDI V REZULTATU PREDSTAVE DOCELA ENAKOVREDNI. To je nujno precizirati zaradi dejstva, da se v našem gledališču še vedno — čeprav mnogo manj kot včasih — uveljavlja avtoritativna, »božanska« vloga režiserja, s katerim predstava stoji ali pade. Študijska predstava je izhajala iz prepričanja — ob močnih nasprotnih pogojih refleksih, da so igralci in režiser umetniško enakovredni partnerji in da je praksa delitve po delu verjetno premočno izrinila igralca iz kreativnega procesa oziroma ga omejila v kreiranje vloge, ne pa predstave. Preprosta analiza dokazuje, da je takšno stališče nevzdržno, da npr. ta in ta režiser dela to in to besedilo na svoj, »njemu lastni«, »izvirni« način. Človek se vpraša, kaj je potem z igralskimi osebnostmi, ki delajo »njegovo« in ne svoje (!) predstave. Gledališka predstava kot skupinski kreativni akt mora prvenstveno realizirati skupinski kreativni akt, pri čemer je tukaj pričujoči paradoks pravzaprav zelo logičen in nedvoumen. Pri kreativnosti ne more biti delitve po delu, da je nekdo bolj kreativen in drugi spet manj kreativen, ker je pač metodologija predstave takšna. Študijska predstava je podčrtala vodilno — če je res vodilna — vlogo režiserja samo v zunanji metodi dela, nobene delitve dela pa ne more biti pri kreativnosti skupinskega akta. Zato bi se morali režiserji borovati zoper lažno avtoriteto, zoper avtoritativen način ravnanja, zoper spreminjanje igralcev v objekt svoje umetniške zamisli, ki je edino odločilna in vplivna pri genezi predstave — preprosto zato, ker je »monodramski« kreativen akt v gledališču izrazito manjvreden v primeri s skupinskim kreativnim aktom. Seveda je kreativni monopol režiserja odpravljen že na pričetku predstave, kolikor ta v načelu sledi skupinski kreaciji že pri izboru teme in besedila, pa vendar se običajen ritem dela tudi na področju odnosa režiser-igralce kaže izrazito močno in stalno zahteva zgolj od režiserja razsojanje, odločanje,

odgovornost itd. itd. Izsledki na področju iskanja idealnega odnosa režiser-igralec so prav gotovo eden največjih dosežkov študijske predstave »Tisoč«.

**ŠTUDIJSKA PREDSTAVA »TISOČ« SE JE SEVEDA NAJBOLJ TRUDILA AFIRMIRATI VAJO KOT KAR NAJPRODORNEJŠI KREATIVNI AKT** in je znotraj tega temeljnega poglavja gledališkega dela odkrila seveda največ novega oziroma osvetlitev običajnega. Na prvem mestu je treba spomniti na zgoraj obravnavano enakovredno kreativnost igralca in režiserja, ki je bistveno poglobila kvaliteto in kreativnost vaje. Na drugem mestu je nujno navesti poglobljene ugotovitve o **IGRALSKI EKSISTENCI** na odru ter njenih zakonitostih, ki so vedno povezane s preciznejšo definicijo gledališkega medija in njegovih struktur. Predstava je posvečala zelo veliko napora **POENOTENEMU IZRAZOSLOVJU** gledaliških terminov, kjer se mnogokrat ne razumemo ali pa zelo težko drug drugemu dopovemo, kaj pravzaprav mislimo in hočemo. Poenoteno izrazoslovje komuniciranja ob prodiranju v instinktivno dojetje gledališke zakonitosti. Predstava se je izredno trudila objektivizirati prav vse možne strukture gledališke predstave, gledališkega trenutka, enot gledališkega medija itd. itd. Odkrila je celo vrsto — vsaj za svojo uporabo — specializiranih »gledaliških skrivnosti«, katerih obseg in splošni pomen seveda presegata okvire in namen tega zapisa. Predstava je v poglobljanju igralskega akta resnično **DOSEGLA RAZVIDNO STOPNJO SAMOKREATIVNE IGRALSKE EKSISTENCE** ter bistveno izboljšala siceršnjo metodologijo in rezultat gledališke vaje. Mnogokrat ali v večini primerov je našla rešitve za nadaljnji korak predstave prek igralske kreacije in njene osvobojenosti in to brez filozofiranja in debatiranja, ampak na odru s pomočjo igralskega akta. Ob mnogih nedoumljivih prehodih, ki jih pogojuje vsaka nešablonska zamisel predstave in študija, je prišlo do t. im. **IMPROVIZACIJE ALI VARIANT**, pri čemer so variante mnogo ustreznejša beseda. To pomeni, da predstava prek igralske kreacije odkrije novo nastalo izhodišče, do katerega se je dokopala samo in izključno igralska kreacija. Kako se razpira naslednji prizor, je vprašanje, na katero mora odgovoriti tudi igralec s svojo kreacijo, ne samo režiser s svojo vnaprejšnjo postavitvijo, zakaj oboje — igralec in režiser — morata biti ves čas povsod navzoča. V duhu t. im. realiziranj »variant« je igralec našel, predvsem pa iskal tisto točko svojega umetniškega akta, od katere naprej je šele naslednji prizor eksistenten. Prihajalo je seveda do več variant, kar je izrednega pomena tudi za suverenost igralske kreacije, ki na ta način izoblikuje najmanj tri variante prizora ali prehoda iz prizora v prizor. Izrednega pomena zato, ker potem ni več riziko igralca na predstavi padanje ali nepadanje iz vloge, ampak povezovanje in prehajanje različnih variant, odvisno seveda od dialoga predstave z občinstvom, ki je — kot vemo — vedno nov, neponovljiv in v tej neponovljivosti nepredvidljiv.

**ZAVESTNA USMERITEV T. IM. MEMORATIVNIH VAJ, PRINCIP ENAKOMERNOSTI IZDELAVE VSEH FAZ PREDSTAVE** in še mnogi drugi izsledki so ravno tako področje specializiranih raziskav in zanimanja, čeprav so tudi praktično izredno dragoceni. Zato na koncu omenimo zgolj še eno dimenzijo, ki jo je študijska predstava »Tisoč« zajela morda z največjo intenziteto in občutkom odgovornosti. Gre za globljo definicijo **POJMA, KAJ JE GLEDALIŠKO** in pa **TROJNO ENOTNOST IGRALSKE, GLEDALIŠKE IN NEMARA VSAKE UMETNIŠKE KREACIJE**. V razčlenjevanju razmerja med besedilom in vizualnim delom

predstave, v razčlenjevanju pojma gledališke komunikacije kot želenega rezultata gledališkega akta, se je namreč pokazalo, da kljub vsem »vizualnim« in ne vem še kakšnim »principom gledališkega in samo gledališkega medija« še vedno opletamo v gledaliških s strukturo literature in v duhu komunikacije računamo na besedo še vedno takó, kot gledališču ni v prid. Seveda ni to zagovor »avtorskih« predstav, ki se trudijo napraviti iz besedila točno tisto, kar to besedilo ni, ampak je to aspekt »sintetičnih« predstav, ki izhajajoč iz dane izpovedne téme, realizirajo določen poskus medčloveške komunikacije ravno v gledališču in z gledališčem. Znotraj študijske predstave »Tisoč« se je namreč pokazalo odkritje, ki verjetno omogoča objektivno razlago vseh najkvalitetnejših umetniških dosežkov in nemara ravno najkvalitetnejših. Študijska predstava »Tisoč« se seveda takoj omejuje od te skupine umetniških kreacij, pri čemer pa je seveda izsledek lahko ravno tako pomemben.

TROJNA ENOTNOST UMETNIŠKE IN S TEM TUDI GLEDALIŠKE KREACIJE je namreč v spoznanju, da v umetniških in s tem tudi gledaliških delih ne gre za enotnost vsebine in oblike tako, kot navadno povzemamo: besedilo je vsebina, predstava v ožjem smislu je oblika. Prepričani smo namreč lahko, da je primarna stvar téma v avtorju, téma kot trenutno »praobčutenje sveta«; téma išče svojo obliko, svoj izraz in pri tem je že dramsko besedilo z zgodbo izraz omenjene téme, nikakor ni torej primarno. Bolje bi bilo reči, da je to prva oblika: druga oblika je seveda gledališki izraz prve oblike v razmerju do osnovne téme. Mislim, da brez takšnega razumevanja stvari ni mogoče strokovno utemeljiti nobene poetične drame, nobene poezije in nobenih tistih kreacij, ki »da imajo še nekaj zraven, nekaj posebnega, neizgovorljivega, misterioznega, usodnega« itd. itd. Mislim celo, da so to zelo nestrokovne definicije, ki marsikdaj celo odpovedo pri prodiranju v največje umetnine poljubne zvrsti.

TROJNA ENOTNOST IGRALSKE IN S TEM GLEDALIŠKE KREACIJE se torej kaže na treh ravneh: prvo je naša téma kot osnova vsega, drugo je besedilo kot prva oblika, s katero bomo lahko realizirali svojo témo; in tretje je gledališki izraz v docela končni podobi, ki je sestavljen iz drobcev (gledališkega) medija. Iz tega sledi seveda princip komuniciranja: komuniciranje zgolj prek elementov gledališkega medija (predvsem vizualnost) je brez drugih nivojev pravzaprav formalni esteticizem, ki deluje predvsem čutno. Gledališki medij, spojen s prvo obliko, se pravi vsebino, zgodbo ali besedilom, je že lahko emocionalno-racionalna realizacija, konkretizirana z elementi gledališkega medija: komunikacija je torej v odnosu med predstavo in občinstvom mnogo globlja kot v prvem primeru. Tretje načelo pa je dopolnjeno s témo in voljo to témo posredovati, komunicirati na njenem nivoju, kar pomeni prerasti emocionalno-racionalno dimenzijo in poseči v svet globlje, večne, skupne eksistence nas izvajalcev in seveda občinstva: komunikacija je tukaj seveda bistveno globlja kot v drugem primeru, saj hoče kontaktirati na ravni »praenakosti«, »najvišjih usodnosti, ki jih doživlja človek« itd. Mislim, da je to želja in princip tragedije, sicer pa se trojna enotnost kreacije kaže v vseh resnično kvalitetnih umetninah.

Pričujoči zapis je nujno v okviru, znotraj katerega je objavljen, skleniti, bolje rečeno nehati na sredi. Obilica ugotovljenega materiala kar kliče po obsežnejšem zapisu in definiranju, kar je seveda posledica t. im. študijske predstave. Zapis je mogoče ustrezno končati z mislijo, da je omenjena

študijska predstava »Tisoč« kljub izrednim naporom, ki smo jih bolj ali manj sistematično omenjali, omogočila in še omogoča izredno plodovita gledališka razmišljanja oziroma analizo naše gledališke prakse ter naših gledaliških želja. V tem trenutku (slovenskega) gledališča, ki je pravzaprav v velikanski zamudi »strokovnega samoosveščanja«, so izsledki tovrstne predstave resnično mnogo bogatejši, kot je lahko predstava sama. Mogoče je trditi, da so ti izsledki pravo odkritje za vse sodelujoče, saj si niti v sanjah ni bilo mogoče misliti prostorov, ki jih bo razprl takšen »nenavaden« način gledališkega dela. Eden od izsledkov je prav gotovo ta, da je treba takšne in podobne »poskuse« nadaljevati, dokler ne bomo z njimi strokovno dosegli tistih vizij gledališča, ki si jih vsi želimo: v tistem trenutku bodo seveda izsledki že neposredno vključeni v predstavo in princip »študijske« predstave ne bo več nujen. Do tedaj pa je še daleč, saj smo v tisti razvojni fazi, ko se šele začnemo zavestno ukvarjati z resničnimi gledališkimi raziskavami.