



SLOVENSKI
GLEDALIŠKI MUZEJ

DOKUMENTI



SODOBNO POLSKO GLEDALIŠČE

Št. 72/73, letnik 35, 1999

J. Stowacki Sen. Srebrny Salomei Teatr im. w Lwowie

ISBN 961-6218-29-8



9 789616 218290



SLOVENSKI
GLEDALIŠKI MUZEJ

DOKUMENTI

SODOBNO POLJSKO GLEDALIŠČE

Št.72/73, letnik 35, 1999



PPPP05P88



DOKUMENTI SLOVENSKEGA GLEDALIŠKEGA MUZEJA,
št. 72-73, letnik 35, 1999

SODOBNO POLJSKO GLEDALIŠČE

Izdaja:
Slovenski gledališki muzej

Uredništvo:
Katarina Kocijančič, Francka Slivnik, Ivo Svetina, Štefan Vevar

Glavni in odgovorni urednik:
Ivo Svetina

Lektura : Jana Unuk

Prevod povzetka:
AMIDAS

Oblikovanje:
Darja Spanring Marčina

Prelom in tisk:
Tiskarna Tone Tomšič d.d., Ljubljana

20-10-1999

CIP - Kataložni zapis o publikaciji

Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

792(438)"19"(082)

792.01(438)"19"(082)

SODOBNO poljsko gledališče / [glavni in odgovorni urednik Ivo Svetina ; prevod povzetka Amidas]. - Ljubljana : Slovenski gledališki muzej, 1999, - (Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja, ISSN 0351-2959 ; letn. 35, št. 72-73)

ISBN 961-6218-29-8

1. Svetina, Ivo
100578560

Revija izhaja s podporo Ministrstva za kulturo.

A

Sodobno poljsko gledališče

Pričujoča številka Dokumentov Slovenskega gledališkega muzeja je posvečena sodobnemu poljskemu gledališču. Morda se na prvi pogled zdi nenavadno, da je publikacija, ki je bila skozi petintrideset let svojega izhajanja prvenstveno namenjena objavljanju strokovnih člankov in razprav o najrazličnejših vidikih zgodovine slovenskega gledališča, tokrat razprla svoje strani "dokumentom" (člankom in razpravam poljskih gledaliških ustvarjalcev, teatrologov, zgodovinarjev in publicistov) o dogajanju v neki (nam zelo slabo poznani) gledališki praksi in teoriji. Vendar sem trdno prepričan, da gre za izjemno zanimivo in tudi inspirativno dogajanje (o čemer nenazadnje pričata tudi prispevka Vlada Šava in Žarka Petana, dveh gledališčnikov, ki sta imela s poljskim gledališčem tudi neposreden stik oziroma praktične izkušnje) znotraj poljske kulturne in duhovne zgodovine druge polovice 20. stoletja. Kajti če izrečemo samo imeni Kantor in Grotowski, s tem že imenujemo neko dogajanje v sodobnem poljskem gledališču, ki je preraslo meje svoje domovine in je tako rekoč postalo "globalno", kar pomeni, da je navdihnilo delo prenekaterega gledališkega ustvarjalca po vsem svetu. Saj sta to imeni, kot so imena Stanislavski, Artaud, Brecht, Brook, Beck ali Barba. In ta svet smo bili – navkljub izoliranosti, ki jo je zapovedoval samoupravni socializem jugoslovanskega tipa – tudi Slovenci in naše gledališče še zlasti v šestdesetih in sedemdesetih letih našega stoletja. Eksperimentalna gledališča, ki so konec šestdesetih in v začetku sedemdesetih nadaljevala tradicijo Odra 57 – Glej in Pekarna – prav gotovo dolgujejo svojo prakso in razmislek tudi dogajanju v poljskem gledališču in to tistemu najizrazitejšemu ali kar najbolj radikalnemu, katerega oče je bil Jerzy Grotowski. Kantorjeva predstava Mrtvi razred, ki je gostovala na (nekoč) znamenitem beograjskem gledališkem festivalu BITEF, pa je ožarčila tedanjo generacijo gledaliških ustvarjalcev prav gotovo z enako (če ne celo z večjo) mero inspirativnosti kot razvpite predstave Roberta Wilsona.

Skratka: razlogov za to, da smo letošnjo (dvojno) številko Dokumentov posvetili sodobnemu poljskemu gledališču je kar nekaj. Ob tem je treba omeniti na prvem mestu tudi izredno plodno in prijateljsko sodelovanje z Veleposlaništvom Republike Poljske v Sloveniji, še zlasti pa z gospodom Leszekom Henslom, svetovalcem Veleposlaništva, ki je neumorni spodbujevalec kulturnega sodelovanja med Poljsko in Slovenijo in to tudi na področju gledališča in njegove (bližnje ali nekoliko bolj oddaljene) zgodovine, ki je matično področje delovanja Slovenskega gledališkega muzeja. Ob razstavi Shakespear v gledališčih srednje Evrope med obema vojnama, avtorice mag. Francke Slivnik, ki je bila postavljena že leta 1994, je prišlo do prvih kontaktov s Poljaki in s tem tudi s poljskim Veleposlaništvom v Ljubljani, kar je rezultiralo tudi v gostovanju omenjene razstave na Poljskem in sicer v Varšavi, Gdansk in Krakovu. V letu 1998 pa je bila v prostorih Slovenskega gledališkega muzeja postavljena razstava poljske scenografije, režiserke in lutkarice Leokadije Serafinowicz, v letošnjem maju in juniju pa je bila v našem muzeju na ogled razstava poljskega gledališkega plakata (40 plakatov 25 različnih avtorjev, ki so nastali po letu 1990) in sicer iz znamenite zbirke Krzysztofa Dyda iz Krakova, ki velja za eno najpopolnejših zbirk poljskega plakata; tistega izrazitega in prepoznavnega "artefakta" poveljnega poljskega grafičnega oblikovanja, ki je ponesel slavo po vsem svetu in je tako postal sinonim za visokokvalitetno grafično oblikovanje in vsebinsko raznorodnost in polnokrvnost, ki sta govorili o tem, da je tudi ustvarjalec plakata prav poseben bralec določene dramskega besedila (ob režiserju, scenografu, kostumografu in seveda igralcih), saj s svojo vizijo na prav poseben način "usmerja" pozornost gledalcev na gledališko predstavo, za katero se šele odločajo, da si jo bodo ogledali.

Ob razstavi poljskega gledališkega plakata je bilo v muzeju v tednu med 17. in 22. majem vrsta prireditvev, posvečenih poljskemu gledališču. Tako je teatrologinja dr. Danuta Kuznička predavala o tendencah v sodobnem poljskem gledališču in vodila pogovor s Piotrom Cieślakom, režiserjem in ravnateljem varšavskega gledališča Teatr Dramatyczny; ob tem pa so se odvijale tudi video projekcije izbranih predstav najvidnejših poljskih gledaliških ustvarjalcev kot so: Józef Szajna, Janusz Wisniewski, Jerzy Grzegorzewski, Jerzy Kalina, Piotr Tomaszuk in gledališko združenje Garżenice.

Zbrani članki in razprave o dogajanju v poljskem gledališču po 2. svetovni vojni nam govore prav posebno "zgodbo" o poljskem umetniškem in duhovnem življenju v prvih desetletjih tako imenovanega realnega socializma in nato v osemdesetih letih, ko je general

Jaruzelski uvedel tako imenovano "vojno stanje" in z njim skušal zatreti sleherno misel na postopno demokratizacijo poljske družbe in s tem tudi njene duhovne podobe.

Vendar "zgodba" poljskega gledališča govori prav o tem, da je partijsko-vojaški pritisk na ustvarjalce (ne le gledališke) deloval pravzaprav "pozitivno", da ne rečemo – z rahlo ironično distanco – "stimulativno". Kajti gledališče – tako tisto najbolj radikalno, ki sta ga predstavljala Grotowski in Kantor, kot tudi ono drugo, ki je vendarle skušalo vzpostaviti pozitiven odnos do tradicije, še zlasti do osrednjih osebnosti poljskega duhovnega in narodovega življenja kot so bili Mickiewicz, Witkiewicz in Wyspianski – če imenujemo le osrednje tri – je vedno znova dokazovalo, da niti država s svojim represivnim aparatom niti partija s svojo enoumno ideologijo ne moreta popolnoma zatreti tiste ustvarjalne iskre, iz katere se je vedno znova razplamteval gledališki ustvarjalni plamen.

In tako se v tu objavljenih člankih in razpravah razgrne pred nami dovolj natančna podoba poti, po katerih je koračilo poljsko gledališče, tako tisto, ki je bilo zvesto tradiciji in bi ga zato lahko (pogojno) imenovali tradicionalno in institucionalno, saj je živelo od državne podpore, kot tisto gledališče, ki ga poznamo kot avtorsko gledališče in je bilo tako poimenovano zaradi izrazitih ustvarjalnih osebnosti kot so: Stanisław Wyspiański (1869–1907), Stanisław Ignacy Witkiewicz, imenovan Witkacy (1885–1939), Tadeusz Kantor (1915–1990), Józef Szajna (r. 1922), Jerzy Grzegorzewski (r. 1939), Krystian Lupa (r. 1943) in drugi.

Posebno poglavje je posvečeno alternativnemu gledališču, s katerim je poimenovano tako eksperimentalno ali raziskovalno gledališče petdesetih in šestdeseti, kot tudi neinstitucionalno ali neodvisno gledališče, katerega najvidnejši predstavniki so danes zbrani npr. v gledališkem združenju Gardzienice in ki so kar najbolj izvirni nadaljevalci izročila Gledališča Laboratorij Jerzyja Grotowskega, brez dvoma najbolj karizmatičnega gledališkega ustvarjalca druge polovice 20. stoletja in to ne le na Poljskem.

Posebnost sodobnega poljskega gledališča je tudi tako imenovano TV gledališče, saj vemo, da je televizija medij, ki je (in hkrati ni!) "gledališki", kajti tipično gledališke elemente (hočeš nočeš) transponira in prevaja v "elektronske" elemente, ki so oropani ali osiromašeni magičnosti, odprtosti in neposrednosti, tj. živosti določenega gledališkega dogodka. A kljub temu je TV gledališče na Poljskem – ne le zelo popularno – ampak predvsem tudi zavezano profesionalnosti, saj (preprosto rečeno) ne gre le za televizijske prenose gledaliških predstav, ampak za ustvarjanje izvirnih ekranizacij. In če pri tem sodelujejo tudi taki gledališki (in filmski) režiserji kot je npr. Andrzej Wajda, potem je jasno, da gre za izrazito individualne in umetniške stvaritve, četudi za medij, ki naj bi že v svojem tehnološkem temelju nosil močan naboj demokratizacije in popularizacije, saj preko ekranov seže do slehernega gledalca, zaradi česar je to gledališče upravičeno poimenovano kot "gledališče za milijone".

S posameznimi vidiki gledališkega ustvarjanja se ukvarjajo avtorji, ki so svojo pozornost posvetili scenografiji, plakatu in nenazadnje teoriji gledališča, brez katere bi praksa ostala ne-reflektirana in zato tudi brez pravih temeljev – tako dramaturških kot tudi idejnih (ne pa ideoloških!).

K takšnim posebnim, specifičnim pogledom na polpreteklo zgodovino poljskega gledališča se uvršča tudi zapis Vlada Šava o njegovi lastni izkušnji gledališča Jerzyja Grotowskega, saj je bil eden redkih slovenskih gledaliških ustvarjalcev, ki je bil neposredno vključen v gledališko snovanje Jerzyja Grotowskega in je zaradi tega njegov prispevek v pričujoči številki Dokumentov nepogrešljiv, saj je "dokument" (tudi) o slovenskem gledališču oziroma njegovi percepciji gledališke prakse Jerzyja Grotowskega.

In tudi prispevek Žarka Petana je svojevrsten "dokument" – četudi samo spominski – o deležu slovenskega gledališkega ustvarjalca, režiserja, v dogajanju sodobnega poljskega gledališča.

Podrobnejši pregled prisotnosti poljskih avtorjev, med njimi na prvem mestu Gombrowicza, Mrożka in Różewicza, na slovenskih odrih pa je naloga, ki nas še čaka.

Zaradi vsega zapisanega sem trdno prepričan, da so naši letošnji Dokumenti, posvečeni sodobnemu poljskemu gledališču, eno redkih in zato toliko bolj upravičenih pričevanj oziroma "dokumentov", ki si zaslužijo, da jim posvetimo vso našo pozornost.

Na tem mestu sem dolžan tudi iskreno zahvalo gospodu Henslu, brez katerega tega zvezka ne bi bilo, saj ni bil le pobudnik zanj, ampak je njegova zasluga tudi ta, da so avtorji člankov in razprav, sodelavci Inštituta za umetnost Poljske akademije znanosti, svoja besedila odstopili za objavo v naših Dokumentih in se tudi njim za to naklonjenost zahvaljujem.

Uvodna opomba

Opis tako izrazito trenutku zapisane umetnosti, kakršna je gledališče, ni le nevhvaležna naloga za tiste, ki se z njo ukvarjajo, ampak bi z njim tudi težko ustregli tako dramatikom, režiserjem in igralcem, ki jo ustvarjajo (vrstni red uvajam le zaradi linearnega sistema zapisa, saj je pomembnost vsakega izmed teh "elementov", ki sooblikujejo fenomen gledališke predstave, pri posameznih predstavah zelo različna). Vendar pa postaja ta pomanjkljivi in nezanesljivi način beleženja gledališča tudi pri najrazličnejših poskusih sistematizacije in sinteze neogiben. Zato ima revija Dokumenti, ki jo izdaja Slovenski gledališki muzej in ki beleži najrazličnejše gledališke pojave, pomembno težo.

Dokumenti prinašajo skrajšane članke, ki jih je pod uredništvom S. Krzemien-Ojak pripravila skupina strokovnjakov za Enciklopedijo poljske kulture 20. stoletja. S pomočjo varšavskega Inštituta za kulturo bo kmalu izšla - in na tem mestu avtorjem izrekam zahvalo, da so ljubeznivo odstopili svoja besedila. Skupaj z nekaterimi zapisi slovenskih poznavalcev poljskega gledališča skušajo rekonstruirati mrežo znakov poljskega gledališča druge polovice 20. stoletja ter v njem prevladujočih teženj in tokov. Tako nam objavljena besedila omogočajo nekoliko globlji vpogled v meandre kulturnega življenja ene tistih držav, ki so v slovenski zavesti zasidrane pod skupnim pojmom "Vzhod". Ta oznaka preživlja svoje poslednje dni, saj tiči globoko v preteklosti, v dobi, ko je bil svet še dualistično razdeljen, hkrati pa teži k poenotenju, celo za ceno zdravega razuma, ki a priori odklanja možnost severne, srednje ali južne specifikke, da večjih delitev niti ne omenjam.

Naj se ob tej priložnosti zahvalim tudi znanstvenima sodelavkama Inštituta za umetnost Poljske akademije znanosti v Varšavi in sicer gospe Danuti Kuzńicki in Agnieszki Koecher-Hensel, brez katerih bi le težko rešili vrsto organizacijskih težav, zahvala pa gre tudi poljski sekciji ITI, ki je omogočila dostop do fotografskega arhiva za potrebe tokratnih Dokumentov SGM. Še posebej pa bi se želel zahvaliti direktorju Slovenskega gledališkega muzeja Ivu Svetini, v upanju, da je ta publikacija le ena od postaj medsebojnega sodelovanja in spoznavanja Poljske in Slovenije. Spoznavanja, ki je bilo opazno, če se omejim samo na gledališče, že od začetka samostojne slovenske države z gostovanji Slovenskega mladinskega gledališča na Poljskem in gledališč Teatr Stary iz Krakova in Scena Plastyczna KUL v Ljubljani, in nenazadnje z razstavo lutk Leokadije Serafinowicz v Slovenskem gledališkem muzeju. To so postaje vzajemnega spoznavanja in hkrati s tem tudi odkrivanja skupnih razvojnih smeri, če naj na tem mestu spomnim samo na slovensko eksperimentalno gledališče Pekarna in delovanje enega največjih ustvarjalcev sodobnega gledališča, Jerzyja Grotowskega.

Leszek Hensel

Kazalo

<i>Leszek Hensel:</i> Uvodna opomba	5
<i>Elżbieta Wyśniska:</i> Dramska gledališča povojnega petdesetletja	7
<i>Barbara Osterloff:</i> Avtorsko gledališče	35
<i>Tomasz Kubikowski:</i> Alternativno gledališče	53
<i>Wojciech Majchere:</i> TV Gledališče	69
<i>Danuta Kuzńska:</i> Teorija gledališča	81
<i>Barbara Osterloff:</i> Scenografija	95
<i>Ewa Kruszevska:</i> Zlata leta poljskega plakata	113
<i>Lado Šav:</i> Grotowski in naš čas	131
<i>Žarko Petan:</i> Gledališki spomin iz Krakova	165

Elżbieta Wysocka

DRAMSKA GLEDALIŠČA POVOJNEGA PETDESETLETJA

Uvod

Na območjih, s katerih je sovjetska armada pregnala nemško okupacijsko vojsko, je bila pod pokroviteljstvom in nadzorom zmagovalcev razmeroma hitro organizirana mreža ustanov Ljudske Poljske. Med njimi je bil Odsek za umetnost in kulturo Poljskega komiteja narodne osvoboditve (PKWN), ustanovljen 21. julija 1944, v njegovem okviru pa posebna Sekcija za gledališče pod vodstvom Karola Borowskega, znanega režiserja iz dvajsetih in tridesetih let. Z 31. decembrom 1944 se je v novoustanovljeni Začasni vladi Odsek za kulturo in umetnost preoblikoval v Ministrstvo za kulturo in umetnost, Sekcija pa v Sektor za gledališče.

Lublin ni bil edino mesto, v katerem so delovali gledališčniki. V drugi polovici I. 1944 so že delovale gledališke hiše: Polski Teatr Dramatyczny (Poljsko dramsko gledališče) v Lvovu, Teatr Miasta Stołecznego Warszawy (Gledališče prestolnega mesta Varšave), Teatr Narodowy (Narodno gledališče) v Rzeszowu, Państwowe Teatry Polskie w Wilnie (Državna poljska gledališča v Vilnu). Teatr Miasta Stołecznego Warszawy je organiziral igralec Jan Mroziński, vodja odseka za kulturo in umetnost pri Mestnem narodnem svetu. Ime gledališča je bilo brez dvoma demonstrativno in simbolično. Po zadušitvi vstaje opustošena Varšava, v kateri so načrtno uničevali ulico za ulico, se je na levem bregu Visle še sesuvala v ruševine, ko je skupina, ki jo je zbral Mroziński, že imela prvi »popularni koncert«. Sledilo jih je še več. Na koncertnem programu so bile recitacije, operne arije, baletni odlomki, monologi in kabaretni prizori. Prva samostojna dramska premiera je bila 23. novembra v varšavski četrti Praga; to je bila drama Józefa Korzeniowskega *Mojster in vajenec*. O izbiri naslova so odločale možnosti igralske zasedbe.

L. 1945, še pred koncem vojne, med februarjem in majem, je začelo delovati dvanajst gledališč: v Częstochowi, Sosnowcu, Krakovu, Kaliszu, Kielcah, Lodžu, Bydgoszczu, Katovicah in Poznanju. Poljsko igralsko osebje iz Vilna je odšlo v Torun in se vključilo v Teatr Ziemi Pomorskiej (Gledališče primorske pokrajine), ki so ga odprli junija. Ansambel poljskega gledališča iz Lvova se je preselil v Katowice in se združil z osebjem takratnega Mestnega gledališča. Ocenjujemo, da je v sezoni 1944/1945 začelo delovati okrog dvajset gledališč. Po navedbah Stanisława Marczaka-Oborskega (1968, str. 13) je maja »že redno vsakodnevno delovalo 16 poklicnih dramskih gledališč«. Bili so tudi trije lutkovni odri in veliko amaterskih ali polamaterskih predstav. Ob koncu poletja in jeseni 1945 so nastale nove podružnice: v Jelenji Gori, Koszalinu, Opolu, Gdinji, Świdnici, Olsztynju, Szczecinu in Sopotu.

Tako množičen razvoj se zdi glede na politične in gmotne razmere, v kakršnih je potekal, nekaj nenavadnega. Marczak-Oborski navaja, da pri tem nista bili odločilni le ustvarjalna energija umetnikov in politika državnih oblasti, temveč tudi razpoloženje publike, ki je »množično drla na predstave«. Ta pojav si je mogoče razlagati s potrebo po umetniških doživetjih po tako dolgotrajnem postu ali pa s potrebo po razvedrilu v težkih razmerah. Brez dvoma je imelo prvo in

drugo svoj pomen, vendar se zdi, da so bili še drugi, manj razvidni razlogi. [...] Po tragičnih doživetjih in razklanosti si je občinstvo zaželelo bodrilnega stika z lastnim kulturnim izročilom." (1968 str. 17.)

Novo sezono 1945/1946 v Lodžu je odprlo šest gledališč: tri dramska, dve satirični in Lutkovno gledališče. V Krakovu je to sezono začelo sedem gledališč: poleg petih dramskih še Rapsodično gledališče in Gledališče lutke in igralca »Groteska«. Lodž in Krakov, takrat glavni središči duhovnega življenja, sta postala tudi gledališki prestolnici Poljske. Večina tam živčih in ustvarjajočih pisateljev, kritikov, znanstvenikov, umetnikov se spominja tistih časov kot obdobja velike dejavnosti in zavzetosti za cilje, ki so se zdeli pomembnejši od političnih delitev. Vendar so se pokazala tudi že prva znamenja poznejših pritiskov. Juliusz Osterwa, ki je režiral v Lodžu, je pod datumom 20. junij 1945 v svojem dnevniku zabeležil: »Cenzura *Fantazyja** (ena beseda spremenjena, črtan kratek stavek). Pogovor s kapitanom Ważykom. Kosilo v menzi. Sestanek književnikov in ansambla. Debata o Ważykovi drami.« Ko so pod upravo Osterwe razpravljali o združitvi Gledališča Słowackega in Starega gledališča v Krakovu, kar se je naslednje leto tudi zgodilo, je umetnik pod datumom 22. avgust 1945 zapisal: »Zadeva z Mestnim gledališčem je bolj zapletena, kot se to komu zdi. Narašča število političnih strank, ki čutijo odgovornost do države (ministrstvo) in mesta, tokrat je to Poljska delavska partija (PPR)...«

Kot pozitivno stran je treba omeniti takratne personalne in finančne poteze. Gledališča so začela delovati pod vodstvom izpred vojne znanih direktorjev ali znamenitih ustvarjalcev, upravne položaje so zasedali ljudje, ki so imeli za sabo literarne ali umetniške dosežke in so dobro poznali področja, ki so jim bila zaupana. Velika večina gledališč je svoje potrebe krila iz subvencij. Dodeljevale so jih krajevne oblasti, ministrstvo za kulturo in umetnost, vojska, družbene organizacije, npr. Združenje delavskih univerz. Takrat je bilo še mogoče ustanoviti koncesionirano zasebno gledališče (v začetku poznanjski Teatr Narodowy ali gledališče, ki ga je zastopalo združenje igralcev – v Lodžu Sirena, pozneje Osa). Proces podržavljenja gledališč – kot prvi je dobil status državne ustanove takrat nastajajoči varšavski Teatr Polski – je gledališkim delavcem zagotavljal sredstva za obstoj, kakršnih mnogi izmed njih pred vojno niso imeli. Socialno varnost so upravičeno lahko imeli za uresničitev delavskih zahtev iz tridesetih let in postulatov Tajnega gledališkega sveta iz štiridesetih let. Brez upoštevanja tega dejstva bi le težko pojasnili naklonjenost ali vsaj nevtralni odnos pretežnega dela gledališkega okolja do novega družbenega reda v njegovem začetnem obdobju.

Težnje oblasti in kroga pomembnih osebnosti iz gledališkega življenja so se med seboj ujemale vsaj v eni programski zadevi – v množičnem širjenju kulture, v čemer je oblast videla predvsem propagandne cilje, umetniki pa so gojili vizijo družbene utopije. Ideja, da je treba v gledališče pritegniti »delovne množice«, je nastala že v desetletjih med obema vojnama, navzoča pa je bila tudi v načrtih Tajnega gledališkega sveta med okupacijo. Podobne ideje so se po vojni razširile v zahodni Evropi, predvsem v Franciji, kjer so v razpoloženju ljudskega praznovanja skušali uresničiti zamisel o gledališču za široke množice. Na Poljskem so idejo o kulturi za množice obravnavali bolj kot obveznost, ki sodi med vzgojne kategorije.

Način za uresničitev programa splošnega podružbljenja kulture je bila širitev mreže različnega tipa gledaliških podružnic po vseh večjih mestih države in

* *Fantazy*, tragikomedija romantičnega pesnika Juliusza Słowackega (1809–1849, obj. 1866 – op. prev.)

dopolnjevanje njihove dejavnosti s potujočimi gledališči. Konec l. 1946 je na poljskem ozemlju delovalo 40 dramskih gledališč; več kot pred vojno. Bila so temelj zgradbe, ki je stala petdeset let. Naslednje prelomnice sodobnega poljskega gledališča se pokrivajo z datumi kriz ali političnih preobratov. Tako je tudi v gledališkem življenju smiselno razlikovati pet obdobj, povezanih z zgodovinskimi dogodki Ljudske Poljske: 1945–1948, 1949–1955, 1956–1968, 1969–1981, 1982–1989, in šesto, obsegajoče prva leta v novi Republiki.

Organizacijske oblike, upravljanje

Ob koncu štiridesetih let vzpostavljeni sistem delovanja gledališč se je izkazal za mnogo manj stabilnega, kot pa je bila sama kulturna politika. Formiran je bil z odredbami iz l. 1949, spremenjen pa v l. 1956. Poznejše spremembe in popravki niso bili več tako bistveni. Sistem so sestavljali načela financiranja gledališč in imenovanja direktorjev ter metode nadzora nad repertoarjem in umetniško učinkovitostjo. Izvajali so jih ministrstvo za kulturo in umetnost, oddelki za kulturo in umetnost na različnih ravneh ter cenzura.

Ministrstvo ni takoj začelo s popolnim podrejanjem gledališč centralnim oblastem, nasprotno – v prvi povojni sezoni se jim je celo zdelo smiselno posvetovati se z zainteresiranimi. Vendarle pa je hitro prevladala težnja, ki jo je napovedal prevzem nekaterih izbranih gledališč pod neposredno upravo Ministrstva za kulturo in umetnost. Za varšavskim Teatrom Polskim so leta 1946 podržavili gledališča v Poznanju (Teatr Polski) in Katovicah, l. 1947 v Vroclavu in Lodžu. Z ministrsko odredbo iz l. 1947, po kateri so bila gledališča razdeljena na poklicna in amaterska, je bilo tudi gledališko življenje urejeno kot celota. Poklicnim gledališčem so bile dodeljene ustrezne državne licence in subvencije. V novih razmerah so se močno povečale pristojnosti Sektorja za gledališče. Formalno sicer s subvencioniranimi gledališči ni neposredno upravljal, lahko pa je nadziral njihov proračun, repertoar, sprejemal mesečna poročila iz vojvodskih oddelkov za kulturo, omogočal nakup težko dostopnih in limitiranih artiklov.

Sprva tudi vloga cenzure ni bila natančneje določena. Do l. 1946 je delovala še vojaška cenzura, po vojni vezana na Ministrstvo za javno varnost. Vendar so imeli v gledališčih več besede uradniki za področje kulture kot pa vojaško osebje. Glavni urad za kontrolo tiska, publikacij in odrov je bil ustanovljen šele z odlokom z dne 5. julija 1946. Za gledališče najpomembnejše repertoarne odločitve so vendarle še naprej prihajale z Ministrstva za kulturo in umetnost, neredko prav z visokih državnih položajev.

L. 1948 je bil Sektor za gledališče skupaj s Sektorjem za glasbo preoblikovan v Sektor za podjetja umetniške in razvedrilne dejavnosti. Novi ustanovi so odvzeli skrbstvo nad umetniškim šolanjem in amaterskimi odri, kajti nastala sta Sektor za umetniško šolstvo in Urad za koordinacijo amaterskih dejavnosti. Imena ministrskih služb in območja pristojnosti so se uradno neprestano spreminjala, tudi Sektor za podjetja umetniške in razvedrilne dejavnosti, v katerega nazivu je bila najpomembnejša beseda »podjetja«, se je obdržal le eno leto. Kot se je izkazalo, je bila njegova edina naloga pripravljanje akcije, s katero naj bi se vsa poklicna dramska

in glasbena gledališča preoblikovala v državna podjetja z vsemi posledicami, ki jih je ta preobrazba imela za načrtovanje, proračun in centralno upravljanje.

O načrtovanju v kulturi in umetnosti je govoril politik Bolesław Bierut ob odprtju radijske postaje v Wrocławu 16. novembra 1947. Temu se je takrat reklo »organizacijska integracija« in »racionalizacija dela na kulturnem področju«. Z odredbo Ministrskega sveta z dne 3. januarja 1949 so bila določena načela ustanavljanja državnih gledaliških podjetij, vključenih je bilo tudi pet že prej podržavljenih gledališč. Na podlagi odredb Ministrstva za kulturo in umetnost z dne 1. januarja, 31. avgusta in 1. decembra 1949 so bila dramska gledališča preoblikovana v šestintrideset državnih podjetij. Delovala so v štirinajstih vojvodskih (vojvodstev je bilo 16) in šestih okrajnih mestih. Vsako mesto je lahko imelo več kot en oder. Upravni organ naj bi bila Generalna direkcija za gledališča, opere in filharmonije, ustanovljena 8. septembra l. 1949 (GDGOF; oktobra so odpravili Sektor za podjetja umetniške in razvedrilne dejavnosti), ki so jo čez dve leti preimenovali v Centralno gledališko upravo, tej pa so zdaj dodeljevali zdaj spet odvzemali opere in filharmonije. Włodzimierz Sokorski, namestnik ministra, je 8. septembra v intervjuju za dnevnik »Życie Warszawy«, povedal, da bo odslej umetniško vodstvo prevzela država, »gledališki delavci pa bodo navadni državni uradniki«.

Podjetja, o katerih teče beseda, so bila ustanovljena v duhu statuta za »plansko širjenje gledališke (ali glasbene) kulture«. V primerjavi s proračunskimi je bil obstoj teh podjetij odvisen od t. i. rentabilnega gospodarjenja. Bila so pravni subjekti, na



Adam Mickiewicz, Praznik mrtvih, režija Konrad Swinarski,
Teatr Stary, Krakov 1973

voljo so jim bila osnovna (zgradbe z opremo) in obratna sredstva. Obratna sredstva so izvirala iz dotacij in lastnih dohodkov. Podjetja so pripravljala letni storitveni in finančni plan, ki je vseboval število predstav, premier in gledalcev ter predvidene izgube, ki so bile pokrite z dotacijo in dobičkom od prodanih vstopnic.

Generalna direkcija GOF-a je potrjevala plane, zahtevala obširna poročila za posamezna obdobja, odločala o zasedbi gledaliških ansamblov. Nadzirala je potek umetniškega dela, program vaj in datume premier. Lahko je posegala v tekoče zadeve v zvezi s službenimi potovanji, stanovanji, avtomobili, celo najmanjšimi izdatki. O resnejših vprašanjih glede repertoarja ali kadrov so odločali na višjih položajih – v vodstvu resorja in Centralnem komiteju Poljske združene delavske partije (PZDP). Imenovanja direktorjev pomembnejših gledališč, predvsem varšavskih, so bila dogodek s politično težo. Osebnе kvalifikacije umetnikov so se pri tem sicer upoštevale, niso pa mogle varovati pred šikaniranjem.

Gledališke državne uradnike so obvezovale določene norme skupinskega dela, ki sta jih junija l. 1951 določila GDGOF in Sindikat delavcev v umetnosti in kulturi, z odredbami pa Ministrstvo za kulturo in umetnost. V dramskih gledališčih je bila režiserjeva norma 2–4 predstave v sezoni, za scenografa 3–4, za igralca 4–6 vaj tedensko ali 25 predstav mesečno. Igralsko normo so spremenili l. 1956, ko so jo diferencirali (8–25 predstav mesečno) glede na plačilni razred. Za preseganje norme so bile priznane dodatne nagrade. Neizpolnjevanje norme je bilo mogoče upravičiti, če je izviralo iz določil direkcije. V šestdesetih in sedemdesetih letih so prejšnje določbe nekoliko spremenili v korist delavcev.

V gledališčih so tako kot v vseh drugih državnih podjetjih delovale osnovne partijske organizacije. Nastajati so začele okrog l. 1949; v njih so predstavljali večino tehnični kadri. Kakšne so bile ambicije takšnega gremija, nam razkriva nenavadno besedilo iz letnega poročila osnovne partijske organizacije PZDP v Državnem poljskem gledališču v Varšavi (31 delavcev, 8 uslužbencev – izobražencev, od tega 4 iz vrst umetnikov), ki ga navaja Edward Krasiński v svojem delu *Leon Schiller v Poljskem gledališču* (1987): »Gledališča niso bila v naših rokah in zagradah so direkcije, pretvarjajoč se, da ni ustreznih dramskih del, vzdrževale naključen repertoar, ki ideološko ni bil zmeraj v skladu z našim programom, pogosto pa mu je bil celo sovražen. [...] Večkrat se je primerilo, da so se po gosposko trepljali po ramenu, češ, kaj vse zmore proletariat. In to le z namenom, da bi prejeli medaljo ali kakšno pohvalo, vse pa zgolj zato, da bi ohranili stari red in ne dopustili partiji, da bi delovala na tem terenu. [...] Jurišni oddelek je izvršil nalogo. Partija je kljub zagrizeni obrambi osvojila Teatr Polski.« (str. 13). Partijske celice so zahtevale svojo pravico do vpliva na usodo gledališča, a z zelo skromnimi uspehi. Na začetku svojega delovanja so bile prešibak partner tako kulturnemu resorju in oddelkom CK kot direkciji, dokler je ta imela podporo pri oblasteh.

Na začetku petdesetih let se je uresničila popolna centralizacija uprave gledališč. Prav v tem času so tudi narodni sveti, ki so bili priznani za organe državne oblasti, dobili večja pooblastila. To pa je bila obenem spodbuda za razmišljanje o dobrih straneh decentralizacije. L. 1953 je z uradno izjavo v tej zadevi nastopilo Društvo poljskih gledaliških in filmskih umetnikov (SPATiF), ki je računalo, da si bodo gledališča pod upravo lokalnih oblasti pridobila več avtonomije. Naslednje leto je Ministrstvo za kulturo in umetnost uradno potrdilo načrte o decentralizaciji. Začelo se je obdobje odjuge. Z odredbo predsednika ministrskega sveta iz oktobra l. 1956 se je začelo uresničevanje napovedanih zamisli. Najprej so narodnim svetom prepustili glasbena in lutkovna gledališča

ter estradne ustanove, nato (l. 1958) dramska gledališča. Pod nadzorom oblasti so še naprej ostali varšavski Teatr Polski, Teatr Narodowy in Teatr J. Słowackiego v Krakovu. Decentralizirana gledališča so še naprej ohranila ustroj podjetij. Njihovo število je že takrat naraslo na 39. Novoustanovljena gledališča so bila neposredno podrejena narodnim svetom.

Pravice in dolžnosti gledališč se niso koreniteje spreminjale. Delovni in finančni plani so bili osnova za obračunavanje dotacij. Narodni sveti so potrjevali proračun in število predstav. Ministrstvo si je pridržalo vpliv na imenovanja direktorjev, izbiro repertoarja, morebitno reorganizacijo in likvidacijo ansamblov. Za izkoriščanje nadplanskega dobička je bilo treba imeti soglasje oblasti.

»Kdor bi sodil, da so bile to radikalne spremembe,« je o reorganizaciji iz l. 1956–1958 pisal Zbigniew Raszewski v *Post scriptum k Malemu slovarju poljskega gledališča* (Pamiętnik Teatralny, 1965, št. 3–4), »bi se hudo motil.« Takole nadaljuje o položaju sredi šestdesetih let: »Današnja organizacija gledališča, dosti trajnejša in hkrati vendarle prožnejša od prejšnje, ni [...] popolna novost. Je nasledek razvoja, ki je – z različno intenzivnostjo in različnimi posledicami – potekal v obdobju dvajsetih let. Končno so se tudi cilji gledališča v tem času nekoliko spremenili. Ustvarjalnost se je kot naloga gledališča pojavila na drugem mestu, takoj za popularizacijo. Zato tudi politika v okviru popularizacije po l. 1955 ni naletela na kakšne večje ovire.«

Gledališča sama so bila zaradi decentralizacije enkrat na slabšem, drugič na boljšem. Odvisno je bilo pač od dovzetnosti in razsodnosti ljudi, ki so predstavljali lokalne oblasti. Včasih se je bilo lažje sporazumeti z izkušenimi uradniki v ministrstvu, drugič spet z gospodarji na terenu. Direktorji so z diplomatskim talentom igrali na dveh frontah. O njihovi avtonomnosti pa ni moglo biti niti govora, če ne zaradi drugega, že zaradi obstoja različnih oblik cenzure.

L. 1959 je Centralno gledališko upravo zamenjal Kolegij za vprašanja gledališča; to je bil ministrski urad z omejenimi pristojnostmi. Kolegij je bil svetovalni organ za gledališča, ki mu sicer niso bila neposredno podrejena, opravljal pa je tudi vlogo mecena. Podpiral je avtorje in prevajalce, tako da je pri njih naračal dramska dela, ter podajal svoje mnenje o predlogih za sodelovanje s tujino. L. 1973 je spet postal Sektor – za gledališče, glasbo in estrado. Pripravljal je osnutke odlokov, s katerimi naj bi poenostavili načrtovanje, obračunavanje norm ipd. Ti so začeli veljati v sezoni 1974/1975. Niso pa mogli preprečiti napredujoče birokratizacije gledališkega življenja in neizbežnega »vrtiljaka« direktorjev, ki so jih vse bolj prostodušno nastavljali in odstavljali. Prav tako se niso mogli izogniti medsebojni podobnosti gledališč, ki so jih v večini srednje velikih mest vodili po enaki shemi.

Slabosti sistema pa v Poljski vendarle niso zavrle nastajanja vedno novih odrov. To je bilo povezano z reformo uprave l. 1975, ko je bilo ustanovljenih 49 vojvodstev. Oblasti novih vojvodskih mest so ustanovljale gledališča (in filharmonije), ne da bi zmeraj upoštevale možnosti za oblikovanje ansamblov na ustrezni ravni. V številkah je bila podoba takale (podatki so vzeti iz *Almanaha poljskega odra*): sezona 1964/1965 – 51 podjetij, 70 odrov; sezona 1974/1975 – 55 podjetij, 88 odrov; sezona 1984/1985 – 69 podjetij, 124 odrov. Vendar pa konec sedemdesetih let ni primanjkovalo le denarja, temveč tudi materiala za scenografijo.

Do ponovnega poskusa preverjanja načel kulturne politike je prišlo v l. 1982–1984. Sejm je 4. maja 1982, pet mesecev po uvedbi vojnega stanja, torej v obdobju naraščajoče ideologizacije družbenega življenja, sprejel zakon o imenovanju Narodnega sveta za kulturo in ustanovitvi Sklada za razvoj kulture, 28. decembra

1984 pa zakon o umetnostnih ustanovah, med katere so po razumevanju zakonodajalca spadala gledališča, filharmonije, opere in operete, orkestri, zbori, folklorne skupine pa tudi ustanove, ki so se poklicno ukvarjale z razvedrilno dejavnostjo. Umetnostne ustanove so imele status »pravno, organizacijsko in gospodarsko-finančno posebnih enot«. Imele so določene cilje: »Zadovoljevanje kulturnih potreb in aspiracij družbe, omogočanje vsestranskega osebnostnega razvoja državljanov, oblikovanje njihovih idejnih, moralnih in domoljubnih pogledov, socialističnih odnosov in načel družbenega sožitja ter častno predstavljanje poljske kulture v tujini.« Načrtovanje glavnih smeri »programsko-umetniške dejavnosti« je bilo v celoti zaupano ministru za kulturo in umetnost. Vojvodski organi državne administracije, ki je financirala večino gledališč, so postali njihovi »ustanovni organi«. Le za nekatere izmed njih je bil ustanovni organ minister.

Sklad za razvoj kulture, ki naj bi umetnike in založnike obvaroval pred finančno katastrofo, je deloval med l. 1983–1990. Sredstva je dobival od obveznih vplačil državnih podjetij, obračunanih kot določen odstotek iz sklada za plače: do 1988 – 13%, v naslednjih dveh letih – 14,5% in 15%.

Izstop Poljske iz območja sovjetskega vpliva in začetek večstranske reforme države sta vplivala tudi na razmere v gledališču. Prva posledica sprememb je bila odprava cenzure, nato pa liberalizacija predpisov, ki so onemogočali svobodno



*Stanisław Wyspiański, Novembrska noč, režija Andrzej Wajda,
Teatr Stary, Krakov 1974*

vodenje gledališč in ustanavljanje novih. Spremenila naj bi se tudi načela financiranja. V sezoni 1989/90 je v nove čase vstopilo 72 subvencioniranih dramskih gledališč, ki so upravljala s 124 odri. Zaradi gospodarskih težav so se pojavila vprašanja, ali jih je država dolžna vzdrževati v dotedanjem stanju, ali lahko vsa gledališča primerno utemeljijo svoj obstoj (raven, obisk). Zagovorniki reform so pisali o absurdnem drobljenju sil, o pomanjkanju ustreznih kandidatov za direktorje, o zaposlitvenih presežkih, izvirajočih iz nesorazmerja med številom zaposlenih umetnikov in množico administrativnih in tehničnih delavcev.

Končni izid številnih diskusij je bil osnutek za kategorizacijo gledališč, ki sta ga januarja 1990 predstavila kulturni resor in ministrica Izabella Cywińska. Gledališča, uvrščena v prvo skupino (16), naj bi iz Sklada za kulturo prejemala dotacije, zadostne za pokrivanje stroškov in vzdrževanje; gledališčem iz druge skupine naj bi pripadala delna dotacija; gledališča iz tretje skupine naj bi prešla na vzdrževanje iz lokalnih proračunov in bi lahko računala le na namenske dotacije. Načrt, ki so ga v gledaliških okoljih ostro skritizirali, v predlagani obliki ni bil uresničen. »Kategorizacijo« je nadomestila razdelitev gledališč na »državna«, dotirana od vojvodskih oblasti, in »samoupravna«, dotirana od strani lokalnih, krajevnih, občinskih oblasti. V Varšavi je bilo vojvodstvu podrejenih 9 gledališč. Junija 1991 je mesto prevzelo 13 gledališč. Po združitvi dveh gledaliških hiš jih je ostalo 12.

L. 1991 je bil ukinjen Sklad za razvoj kulture, finančna sredstva, s katerimi je razpolagal, so prešla na novoustanovljeni Sklad za kulturo. Na čelu sklada je bil uradni vodja resorja. Od tedaj so bile dotacije za gledališča zajete v postavki državnega proračuna, namenjenega za kulturo. L. 1991 je ta znašal 1% proračuna, 1994 – 0,7%. V nekaterih regijah so bila gledališča, ki jih je subvencionirala državna uprava, v boljšem položaju kot samoupravna. Vendar pa to ni bilo pravilo. Na začetku devetdesetih let je nevarno padlo število gledalcev; od l. 1993 naprej pa se je ta proces ustavil. Zmanjšalo se je zaposlovanje, vendar so ostala stara razmerja: l. 1995 so dramska gledališča zaposlovala 5570 ljudi, od tega 1600 umetnikov. Na desetine oseb je bilo zaposlenih v zasebnih gledališčih, katerih ansambli marsikdaj niso šteli več kot dve, tri osebe. Število tovrstnih skupin pa je začelo skokovito naraščati.

Repertoarna politika

V uvodu omenjena povezanost novejše zgodovine gledališča in politične zgodovine ter vzporednost letnic, ki zaznamujejo zaporedna poglavja obeh zgodovinskih procesov, je najbolj razvidna iz gradiva, povezanega z repertoarjem. V normalnih razmerah je repertoar izraz profila gledališča, njegovih povezav z določeno kulturno publiko, usmerjenosti umetniškega vodstva, zasedbenih in ekonomskih možnosti. V Ljudski republiki Poljski je vodenje repertoarja postalo orodje kulturne politike na področju gledališča. Prepovedi in zapovedi, ki jih je bilo treba upoštevati pri pripravi repertoarnih načrtov, in mehanizmi za njihovo potrjevanje so služili uresničevanju trenutno obveznih smernic vodilne partije. Nadzor nad dramskimi deli, katerih literarno predlogo so gledališča sama

predlagala za postavitev na oder, naj bi preprečeval morebitni politično »škodljivi« vpliv bodoče uprizoritve na gledališko publiko. Ta pa je bil sčasoma vedno bolj nepredvidljiv. Stavke, ki so prihajali z odra, so so gledalci razumeli kot politične aluzije v kontekstu aktualnih dogodkov in cenzuriranih informacij. Publika je bila še posebej dojemljiva za priložnostno aktualnost besedila: niti vrsta dramskega besedila niti čas nastanka nista imela pri tem nobenega pomena.

V eni gledališki sezoni je bilo povprečno 300–400 premier. Približno polovica jih je sodila v poljsko in tujo klasiko, pogosto komediografsko. Igrice, ki so potekale okrog repertoarja, so zadevale predvsem poljsko romantično dramo in sodobno dramatiko – domačo in tujo. Kljub videzu pa v tem vendarle ni bilo kakšne železne doslednosti in v različnih obdobjih povojnega štiridesetletja so se zadeve okrog repertoarja urejale različno. Fluktuacija kulturne politike je bila povezana s širšimi procesi, odločitve pa so bile vendarle pogosto odvisne tudi od ljudi na konkretnih položajih. Drugačno odločitev je lahko v zvezi z uprizoritvijo kakšne drame sprejel sekretar vojvodskega komiteja PZDP v Lodžu, drugačno v Vroclavu ali Krakovu, še drugačno pa v Varšavi. Zato so imela gledališča na razpolago nekaj manevrskega prostora; direktorji so ga radi izkoriščali, pri tem pa so včasih tvegali delovno mesto. Sčasoma so tudi posegi oblasti dobili osebni značaj – na črno listo so prišla imena avtorjev, ne pa njihova dela. Takrat je bilo huje.

Obdobje 1945–1948, ki je bilo predvsem obdobje obnove gledališkega življenja in poskus vračanja v normalno stanje, je obenem čas ostrih, načelnih sporov glede repertoarja. V kratkem času obnovljeni ali novonastali odri so pogosto segali po delih, ki so bila lahko uprizorljiva in so jih gledalci lahko sprejemali brez napora. To lahkotnost je kritiziral Kazimierz Wyka v članku z naslovom *Renesansa Zapolske ali omedlevica gledališča* (Twórczość, 1946, št. 3). Nekaj mesecev pozneje je Bohdan Korzeniewski na zasedanju Gledališkega sveta obsodil gledališče kot »sramotno meščansko, neoglajeno, ozko, nedojemljivo za velika vprašanja«, ki prikazuje male izbice, v katerih se »odvijajo malenkostne zadeve malih ljudi«.

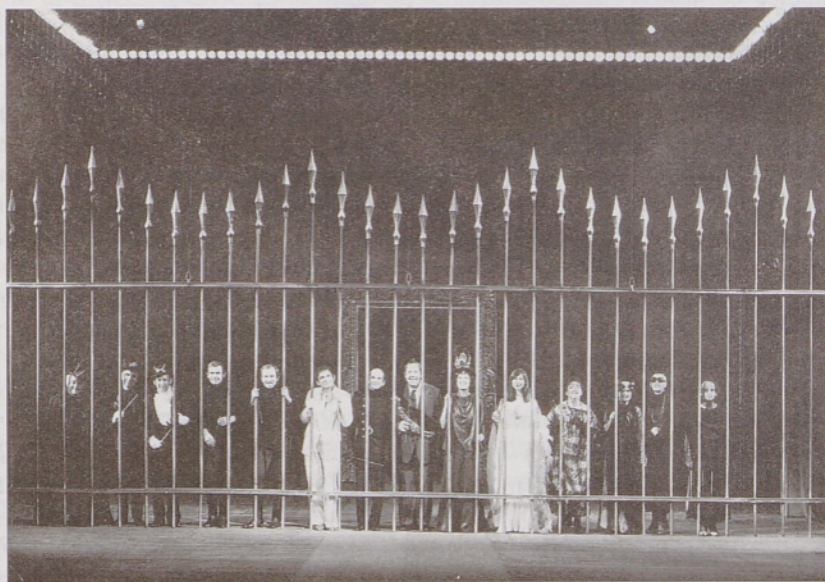
»Izbira dramskih del je bila v resnici mizerna in previdna,« je pozneje s stališča zgodovinarja pisal Stanisław Marczak – Oborski. »Večinoma so ga zapolnjevala tako imenovana retrospektivna dela, najpogostejše komedije nravi, ki so v duhu 19. stoletja kritizirale meščanstvo. Avtorica *Gospe Dulske*, pa tudi Perzyński, Bałucki, Bliziński so bili najzanesljivejši pisatelji, ker se je publika nanje že davno navadila in je brez težav sprejemala tendence v njihovih besedilih, obenem pa se je bilo mogoče z njimi kot z »družbeno naprednimi« z lahkoto zagovarjati pred nadrejenimi, ki so vsako leto bolj pozorno opazovali, kaj počno gledališča. Romantična in postromantična dela pa so uprizarjali v nadvse skopo odmerjenih dozah. [...] Taka dela, kot so *Kordian*, *Praznik mrtvih*, Norwidove drame – so se pojavljala le tu in tam, neopazno, v majhnih gledališčih.« (Marczak – Oborski, 1968, str. 26.)

Mickiewicz *Praznik mrtvih* [Dziady] je bil uprizorjen v Opolu, *Kordian* v Opolu, Sosnowcu in Częstochowi, *Za kulisami* v Torunju. Teatr Polski v Varšavi pa so vendarle odprli s premiero *Lille Wenede* Juliusza Słowackega v režiji Osterwe, ki je režiral tudi odlično predstavo *Fantazy* v Lodžu; pozneje je to dramo režiral še Wierciński v Varšavi. Sicer pa je bilo v štirih letih 28 premier sedmih dram Słowackega. Temu se pridružuje 11 premier *Svatbe* Wyspiańskiego (tri v l. 1945) in osem uprizoritev drugih njegovih del. Umik v lahkotnost in neizzivalen izbor naslovov sta torej imela svojo jasno vidno protiutež, iz česar je mogoče sklepati,

da je bila navedena izjava Korzeniewskega predvsem strateške narave. Korzeniewski je hotel z opozarjanjem na »velika vprašanja« braniti drame, ki so bile glede na svojo družbeno problematiko in vprašanje narodove neodvisnosti nepogrešljiva sestavina izročila poljskega gledališča. Drugače povedano, branil je predvojni repertoar Leona Schillerja. O morebitni novi Schillerjevi uprizoritvi *Praznika mrtvih* se je odločalo v vladnih krogih. Na posvetu, pri katerem je sodeloval celo Bolesław Bierut, so uprizoritev odložili za nedoločen čas. Prav tako ni bilo prav nobenih možnosti za *Nebožansko komedijo*.

V teh letih pa so se odprle – predvsem v Lodžu in Krakovu – možnosti za sodobno svetovno dramatiko. V skladu z izročilom obdobja med obema vojnama je posebno zanimanje še naprej veljalo francoskim piscem. Uprizorili so dela Jeana Giraudoux, Jeana-Paula Sarta, Jeana Anouilha, Armanda Salacrouja, Charlesa de Peyreta-Chappuisa. Za eno od najznamenitejših predstav po vojni se je izkazala Giradouxova *Elektra* v režiji Wiercińskiego, uprizorjena v Gledališču poljske vojske (Teatr Wojska Polskiego) v Lodžu l. 1946 (cena za pravičnost je bila aktualizirana tudi z navezavo na varšavsko vstajo), kot pomembni gledališki dogodki pa so bile sprejete uprizoritve dram *Amfitrion 38* istega avtorja v Axerjevi režiji v Lodžu in režiji Korzeniewskega v Krakovu ter krakowska *Norica iz Chaillota*. O *Elektri* so v klubu Pickwick v Lodžu organizirali pogovor. Očitki niso bili izrečeni neposredno. Adam Ważyk je, na primer, ugotavljal, da zgolj notranje potrebe gledališkega življenja še niso zadostna utemeljitev za izbiro določenega dramskega dela. V reviji *Kuźnica* (1946, št. 9) pa je zapisal, da naš gledalec še ni dorasel relativizmu. Sceno Poetycko v Gledališču poljske vojske, kjer je bila *Elektra* uprizorjena, so kmalu ukiniteli.

Med gledališča, ki so gradila svoj repertoar na sodobnih, zlasti anglo-ameriških novitetah, je spadal predvsem Teatr Kameralny Michała Meline in Erwina Axerja



Witold Gombrowicz, Ivona, princesa burgundska, režija Witold Zatorski,
Teatr Polski, Wrocław 1976

v Lodžu. *Steklena menažerija* Tennesseeja Williamsa, *Inšpektor na obisku* Johna B. Priestleyja, *Ivana iz Lorraine* Maxwella Andersona in *Kadet Winslow* Terenca Rattigana so ansamblu po mnenju kritike prinesli zasluženi uspeh. Priestleyjeva drama je bila na sporedu dve leti na okrog dvajsetih odrih po vsej državi. V novi poljski dramaturgiji, po kateri so gledališča zelo rada segala, so se zarisali trije izraziti tematski tokovi: obračun z vojno, alegorična moraliteta in zgodovina. Dela iz prvega tematskega sklopa so navezovala na dogodke med okupacijo in njihove posledice; drugi sklop je uvažal univerzalne motive – mitološke ali biblijske; dela iz tretjega sklopa pa so navezovala na zgodovino kot na zgodbo ali ustrezno izkušnjo. Razlog za njihovo kratkotrajno življenje je bila šibkost forme. Upodobitve okupacije (*Stara opekarna* [Stara cegielnia] Jarosława Iwaszkiewicza, *Hiša pri Auschwitzu* [Dom pod Oświęcimiem] Tadeusza Hołuj, *Maščevanje* [Odwety] Leona Kruczkowskega) in povojna vračanja (*Ženska v megli* [Kobieta we mgli] Michała Rusinka) so bili obremenjeni z melodramatičnostjo ali s politično obarvano didaktičnostjo. Dramska dela, ki so segala po antični tematiki z značilnimi pesniškimi vrednotami (*Orfej* [Orfeusz] Świrszczyńskiej, Gajcyjeva drama *Homer in Orhideja* [Homer i Orchidea], *Odišeja pri Feakih* [Odys u Feaków] Flukowskega), se niso uveljavila zaradi svojega sloga, ki ga je Marczak – Oborski upravičeno imel za »korenito predvojnega«. Še bolj anahronistični zgledi pa so bile nekatere komedije in razne zgodovinske čitanke.

Prav nobenih dvomov pa ni zbujala igra Jerzyja Szaniawskega *Dve gledališči* [Dwa Teatry] (Teatr Powszechny v Krakovu, 1946; Teatr Wyspiańskiego v Katovicah, 1947), ki je izrazito presegala tematske in dramaturške stereotipe. Soočenje med uprizoritvama Teatra Małego Zwierciadła (Gledališče majhnega zrcala) in Teatra Wyobraźni (Gledališče domišljije), zlasti pa njunima upodobitvama dveh možnosti moralne odločitve, ki ju pred človeka postavi ideja žrtvovanja, je bilo spodbuda za globlje razmišljanje. Predvsem katoviška uprizoritev, ki je razločno navezovala na varšavsko vstajo, je ponujala argumente za polemiko o realizmu, ki je potekala na straneh literarnih tednikov. Szaniawski je spadal med najpogostejše igrane poljske avtorje. Po podatkih iz *Almanaha poljskega odra* (letnik 1963/1964) je imel od l. 1945 do 1948 štiriindvajset premier.

Če gre za repertoar, je prvo povojno obdobje brez dvoma najlažje predstaviti tako, da kot merilo za oceno upoštevamo uprizoritve vodilnih ustvarjalcev iz obdobja med obema vojnoma. Leon Schiller je režiral Shakespearov *Vihar*, Rojasovo *Celestino*, *Krakovčane in gorjance* [Krakowiacy i Górale] Wojciecha Bogusławskega, Wilam Horzyca – Shakespearov *Sen kresne noči* in *Romea in Julijo*, Calderonovo *Življenje je sen*, *Za kulisami* Norwida, Iwo Gall – Shakespearovo *Kakor vam drago* ter *Homerja in Orhidejo* Tadeusza Gajcyja, Bronisław Dąbrowski – Shakespearovo *Kar hočete* in *Ovčji kal* Lopeja de Vega, Wierciński poleg že omenjenih – *Orfeja* Świrszczyńskiej in Corneillovega *Cida*. V tem obdobju je bilo že mogoče organizirati tudi Shakespearov festival, na katerem je sodelovalo 13 gledališč (sklepní del 17.–31. julija 1947). »Shakespearov festival,« je takrat pisal Konstanty Puzyna v uvodu k albumu *Gledališče v sodobni Poljski*, »je prvi pregled moči in možnosti obnovljenih odrov: potrjuje očitno rast ambicij, kulture in okusa v razmerju do povprečne predvojne ravni zunajvaršavskih gledališč. Ima tudi določene didaktične cilje: gre mu za boj s cenenostjo in repertoarno šmiro [...]. Sugestija festivala – velika klasika namesto bulvarskih komedij – je naletela na plodna tla [...].« Zadnji stavek je veljal tudi za Fredra: 103 uprizoritev v štirih letih.

Obdobje 1949–1955. Ofenziva, ki je imela za cilj partijsko kulturo, se je začela januarja 1949 na kongresu Zveze poklicnih poljskih pisateljev v Szczecinu. Na njem so med drugim napadli fideistična stališča, esteticizem in psihologizem, na koncu pa so sprejeli resolucijo o zavestnem sodelovanju pisateljev »pri izgradnji socializma na Poljskem«. Strokovni posveti po kongresu so začeli bitko za socialistični realizem kot metodo, obvezno za vse ustvarjalce. Eno izmed takih zborovanj je bilo I. gledališki posvet v Oborih pri Varšavi (18.–19. junija 1949), na katerega so povabili dramatike, gledališnike in kritike. Razpravljali so o tem, da sodobna dramatika »ne sledi« socialističnim spremembam v državi in da je treba dramskim besedilom, ki prikazujejo življenje »delovnih ljudi«, zagotoviti ustrezno mesto v gledaliških programih. Ugotovili so, da se »dvoboj novega s starim« v gledališču odvija znotraj dramskih besedil. Po srečanju v Oborih je ministrstvo razpisalo natečaj za dramo; prispelo je 57 besedil, od katerih so jih 24 izbrali za uprizoritve in jih razdelili med gledališča.

Programske smernice, kakršne so od ministrstva prejela podržavljena gledališka podjetja, so bile del akcije za uveljavitev socialističnega realizma. Določala so, koliko poljskih, sovjetskih in drugih dramskih del mora na sezono uprizoriti vsak oder. Ministrstvo za kulturo in umetnost je organiziralo tudi festivale, na katerih je bilo sodelovanje tako rekoč obvezno. Na festivalu ruske in sovjetske drame (oktober–december 1949) je sodelovalo 47 gledališč s 60 deli, na festivalu sodobne poljske drame (marec–julij 1951) pa 38 gledališč, ki naj bi predstavila dela z dramskega natečaja; med drugim je bila to obširna predstavitev prednostne zvrsti – t. i. »produkcijske drame«.

Drame »o delu« so se začele pojavljati na odrih od I. 1949. Že omenjeni *Mali slovar poljskega gledališča* jih je razdelil na drame o industriji, izobražencih in podežlju. V vseh treh kategorijah je prevladovala podobna shema: pozitivni junak se spopade z razrednim sovražnikom (saboterjem), v konflikt se navadno vplete tudi neosveščena oseba, ki jo je treba prepričati. V dramah z vaško tematiko je siromak razkrinkaval kulaka, predstavnik srednjega sloja pa je omahoval. V teh fabulah je težko najti resnične družbene spore. Pod zastavo realizma so se skrivale norme propagandnega letaka. Vendar si v tej gledališki zvrsti vodilnega mesta ni pridobila poljska dramatika, temveč »produkcijska drama« češkega avtorja proletarskega porekla Vaška Kanie. S premiero njegove *Brigade brusača Karhana* (12. novembra 1949) je začel svoje delovanje Teatr Nowy (Novo gledališče) v Łodzi, ki ga je pod vodstvom Kazimierza Dejmka in Janusza Warmińskiego ustanovila skupina igralskih samoukov, kritično razporejenih do zlaganosti tradicionalnega gledališča. V želji po čisti resnici so *Brigado* pripravili v sodelovanju s tovarniškimi delavci v Łodzi. Spektakel je bil sprejet kot razodetje.

Sócrealistične drame so pisali književniki, ki jih je premamilo povpraševanje – od amaterjev prek znanih pisateljev: Jarosław Iwaszkiewicz – *Obnova Błędzomierza* [Odbudowa Błędzomierza], Leon Kruczkowski – *Obisk* [Odwiedziny] do gledališchnikov (Aleksander Maliszewski – *Včeraj in predvčerajšnjim* [Wczoraj i przedwczoraj], Warmiński – *Zmaga, Plevel* [Zwycięstwo, Chwasty]). Na festivalu sodobne poljske drame je glavno skupinsko nagrado prejel varšavski Teatr Współczesny (Moderno gledališče) za predstavitev drame Adama Tarna *Vsakdanja stvar* [Zwykła sprawa] (proces pred ameriškim porotnim sodiščem).

Slabosti umetno gojene dramatike ni bilo mogoče prikriti. Celu uradni kritiki in aktivisti so ji očitali »deklarativnost« in »shematizem«. Nekateri avtorji so se obveznim smernicam v zvezi s prikazovanjem sodobne problematike izognili z begom v zgodovino. Nastala je vrsta dramskih del, postavljenih v čas med 15. in 19. stoletjem

(Halina Auderska, Roman Brandstaetter, Kazimierz Korcelli, Wacław Kubacki, Aleksander Maliszewski). Vsega skupaj je bilo odigranih okrog sto praižvedb poljskih dramskih del. Edina drama iz tega obdobja, ki je za gledališče ostala zanimiva tudi v poznejših letih in je enak uspeh doživela tudi v tujini, so bili *Nemci* Leona Kruczkowskega, drama, ki obravnava problem nalezljivosti nacizma in nezadostnosti pasivnega moralnega odpora (na Poljskem v petnajstih letih 28 uprizoritev).

Sovjetsko dramatiko, ki je v širokem valu pljusnila na poljske odre ne le med festivalom, temveč kot trajnejši program, so predstavljali pisatelji različnih rodov. Med najpogosteje igrane avtorje so spadali Leonid Rahmanov, Jevgenij Petrov, Konstantin Simonov, Andrej Uspenski, Juozas Baltušis. Pojavil se je Mihail Bulgakov (*Zadnji dnevi*) in tako imenovana revolucionarna romantika (*Lubov Jarovaja* Konstantina Trenjeva in *Optimistična tragedija* Vsevoloda Višnjevskega), dramska dela, ki so omogočala široko zasnovane odrske učinke. O položaju pričajo številke: letno se je zvrstilo na desetine premier (l. 1949–83, l. 1952 – 70, l. 1954–59) starejših in novejših dramskih iger, ki so predstavljale ruskojezično dramatiko. L. 1949 obnovljeni Teatr Narodowy (Narodno gledališče) je za začetek svoje dejavnosti uprizoril delo Maksima Gorkega *Jegor Bulyčev* v režiji Władysława Krasnowieckiego; na istem odru je bila gostujoča predstava *Človek s puško* Nikolaja Pogodina v režiji Bohdana Korzeniewskega (1954). Vendar pa to ne pomeni, da ni bilo tudi velikih gledaliških uspehov; mednje gotovo sodijo krakovske predstave Bronisława Dąbrowskega – *Tri sestre* in *Lubov Jarovaja*.

S programov pa so izginila – če ne upoštevamo dveh »naprednih«¹ Američanov – zahodna dramska dela z izjemo klasike, ki se je deloma vendarle ohranila in je po njeni zaslugi nastalo nekaj bolj poglobljenih gledaliških predstav. Med take sodijo inscenacije Wilama Horzyce v Poznanju in Varšavi (Racinova *Fedra*, Shakespearov *Hamlet*, Shawova *Obrt gospe Warrenove*), Wiercińskiego v Wrocławu



Dal Wasserman, Let nad kukavičjim gnezdrom, režija Zygmunt Hübner, Teatr Powszechny, Varšava 1977

in Varšavi (*Kakor vam drago*, *Horsztyński* Słowackega, Mussetov *Lorenzaccio*), Bohdana Korzeniewskega (Molièrov *Don Juan* v varšavskem Teatru Polskem je bil na zahtevo partijskih oblasti l. 1950 umaknjen s programa). Med najbolj dovršenimi uprizoritvami Fredrovih del je bila predstavitev *Moža in žene* [Mąż i żona], ki jo je režiral Korzeniewski (1949). Poseben dogodek sta bili premieri Słowackega (*Horsztyński*, 1951) in Bogusławskega (*Henryk VI. na lovu* [Henryk VI na łowach], 1953) v Teatru Nowem v Lodžu.

Prva znamenja liberalizacije kulturne politike so se pojavila l. 1954. Začelo se je z oživiljanjem mednarodnih stikov. Julija je varšavski Teatr Kameralny sodeloval na l. mednarodnem dramskem festivalu v Parizu s predstavama Fredrove igre *Mož in žena* in z *Grehom* [Grzech] Stefana Żeromskiego (oba je režiral Korzeniewski), oktobra pa je na Poljskem gostoval Théâtre National Populaire Jeana Vilara. Naslednji korak je bil storjen, ko je dovoljenje za vstop na oder dobil Brecht (*Kavkaški krog s kredo* v krakovskem Teatru J. Słowackiego v decembru 1954, še prej pa *Puške gospe Carrar*, predstava varšavske gledališke akademije pod vodstvom Konrada Swinarskega in Przemysława Zielińskiego), taisti Brecht, ki so mu dve leti prej, po obisku Berliner Ensembla, v političnih krogih očitali nevarno odstopanje od realizma. Očiten dokaz za tako imenovano odjugo je bila *Velika žehta* Majakovskega, kritična do birokratizirane stvarnosti (v Teatru Nowem v Lodžu jo je decembra 1954 režiral Kazimierz Dejmek), podobno kot *Strogo dežurstvo* Jerzya Lutowskega v Axerjevi režiji (Teatr Narodowy, julij 1955).

Obdobje 1956–1968. Z vidika repertoarja to obdobje v zgodovini poljskega gledališča nima primere. Bogastvo naslovov je spremljala raznovrstnost programskih ponudb. To je bilo plod poglobljenega obravnavanja romantične in novoromantične dramatike, rezultat odprtosti za sodobno svetovno dramatiko, odkrivanja dramskih opusov Stanisława Ignacyja Witkiewicza – Witkacyja in Witolda Gombrowicza ob novih izdajah njunih del, nastopa Tadeusza Różewicza in Sławomirja Mrożka kot sodobnih avtorjev ter uveljavitve močne skupine mladih dramatikov, ki se jih socrealizem ni več dotaknil. Prevladovalo je zanimanje za vse – od staropoljskih del do svetovne avantgarde.

Po letih premora, ko sta se spremenila tako publika kot gledališče, je bilo vračanje romantične drame v poljsko gledališče povezano z načelnimi vprašanji interpretacije, čeprav je sprva zadoščala že sama navzočnost prepovedanih del. Uprizoritev Mickiewiczovega *Praznika mrtvih* je postala politični dogodek, vendar je bil sam stik z besedilom pomembnejši od gledališke upodobitve, ki je morala biti – formalno – še naprej zavezana realizmu, dejansko pa – ideologiji. Kot politični dogodek sta se proslavili tudi naslednji premieri: *Novembrska noč* [Noc listopadowa] Stanisława Wyspiańskiego v Dejmekovi (Teatr Nowy v Lodžu, januar 1956) in *Kordian* Juliusza Słowackega v Axerjevi režiji (Teatr Narodowy, april 1956), čeprav sta že ponujali nove interpretacijske pristope. Bilo je prepozno, da bi oživili monumentalno gledališče v njegovi predvojni podobi; na gledališko izročilo Leona Schillerja se je bilo mogoče sklicevati ali pa z njim polemizirati. Tako je bila *Novembrska noč* poskus navezovanja nanj, *Kordian* pa se je do njega opredelil polemično.

Dramska dela *Praznik mrtvih*, *Novembrska noč* in *Kordian* so s tematiko narodne neodvisnosti gledalcem omogočala skupinsko doživljanje zavesti o ponovno pridobljeni identiteti. Druga klasična dela iz nacionalnega kanona pa so v repertorar vendarle vključevali postopoma, tako da je to trajalo še nekaj let. Tako so bile težave z uprizoritvami Krasińskiego, Słowackega iz njegovega

mističnega obdobja, Wyspiańskiego, torej z deli, ki so jih marksistični kritiki in literarni zgodovinarji že prej ožigosali kot »reakcionarna«, »fideistična«, skratka ideološko »škodljiva«. Soglasje za uprizoritve posameznih del so v različnih mestih pridobivali na različne načine. Tako l. 1957 zasledimo na sporedih *Osvobojenje* [Wyzwolenie] Wyspiańskiego (Katovice in Krakov), l. 1958 *Osvobojenje* (Varšava), *Irydiona* Krasińskiego (Krakov), *Črnega Zawisza* [Zawisza Czarny] Słowackega (Lublin), l. 1959 *Salomin srebrni sen* [Sen srebrny Salomei] (Nova Huta), *Nebožansko komedijo* [Nie-Boska komedia] (Lodž). V Varšavi se je *Nebožansko komedija* pojavila šele deset let kasneje.

Kljub vsem oviram je raslo število premier poljske klasike, obenem pa so se pojavljali novi problemi. Primer za to je leto Słowackega (1959) in 22 uprizoritev dram tega avtorja. Med njimi so bile tako izjemno navdušujoče (*Salomin srebrni sen* v režiji Katarzyne Skuszanke v Novi Huti) kot tudi popolnoma zgrešene predstave. Romantična drama se je tako srečala z novo občutljivostjo, s pričakovanji, da bodo dramska dela odgovarjala na sodobna vprašanja in težila k oblikovnim posodobitvam. Prav tako naj se ne bi izogibala eksperimentiranju. Vendar sta obstajali dve možnosti: izhajati iz literarne razčlembe besedila (racionalizirani *Samuel Zborowski* Słowackega v režiji Jerzyja Kreczmarja, 1962) ali iz čustveno zasnovane predstave (*Duhovnik Marek* [Ksiądz Marek] istega avtorja v Hanuszkiewiczovi režiji, 1963).

V šestdesetih letih je bilo eno izmed najbolj igranih del *Praznik mrtvih*, ki je postal intelektualni in umetniški izziv za večino ustvarjalcev z izoblikovanim gledališkim nazorom. V l. 1961–1963 so ga postavili na oder: Jerzy Grotowski (Opole), Jerzy Kreczmar (Katovice), Bohdan Korzeniewski (Krakov), Krystyna Skuszancka in Jerzy Krasowski (Nova Huta, Varšava). Naslednji val je zajel manjša gledališča (Bielsko-Biala, Białystok, Lodž, Szczecin, Torun), ki so se skušala emancipirati z zahtevnim sporedom. Med marcem in aprilom 1966 so v Varšavi pripravili gledališki simpozij na temo *Praznika mrtvih* in festival s štirimi uprizoritvami. Uprizoritev *Praznika mrtvih* ni bila več razumljena kot politično dejanje, pozornost se je usmerila na zgradbo besedila (običajno so igrali vse dele) in na odnos do nadnaravnih sil – ta je bil sicer različen, v bistvu pa zelo podoben, kajti duhovi so veljali za konvencionalno sestavino gledališkosti.

L. 1965 sta Kazimierz Dejmek v Narodnem gledališču in Krasowski v Wrocławu režirala *Kordiana*. V Starem gledališču v Krakovu je Konrad Swinarski postavil na oder *Nebožansko komedijo* Krasińskiego. Dve leti pozneje sta Swinarski in Hanuszkiewicz režirala *Fantazyja*. Kljub vsem temeljnim interpretacijskim razlikam je najodmevnejše predstave tega obdobja povezovalo zanimanje za posameznika, lik romantičnega junaka, ki se uresničuje v razmerju do zgodovine in družbe. Zgodovina in družba sta bili spet v središču pozornosti konec l. 1967 ob uprizoritvi *Praznika mrtvih* v Dejmkovi režiji. Dogodki, ki so sledili tej premieri v Narodnem gledališču, so spet spolitizirali romantično dramatiko. Vendar se je to zgodilo pozneje.

Nadomeščanje zamujenega iz tuje dramatike je bilo podobno kot obnavljanje romantičnega izročila izvir pomembnih sprememb v gledališču. Posebej še, ker je bilo mogoče črpati iz zalog, ki so se nakopičile od konca tridesetih let naprej, pa tudi ustvarjalni dosežki sodobnih avtorjev so bili izjemno zanimivi. V Franciji so se z dramatiko ukvarjali pomembni pisatelji, oblikovala se je skupina, pozneje imenovana pariška avantgarda. V Angliji je nastopil nov rod, ki so ga krstili za rod jeznih mladeničev. Uspehe je doživljala ameriška dramatika, intenzivno se je razvijala dramatika nemškega jezikovnega prostora. Bilo je kaj izbirati, zato je

prav občudovanja vreden seznam avtorjev, ki so jih samo v Varšavi igrali l. 1957: Jean-Paul Sartre (*Muhe*), Samuel Beckett (*Čakajoč na Godota*), Eugène Ionesco (*Stoli*), Federico García Lorca (*Yerma*), John Osborne (*Ljubezni in sovraštvo*), Thornton Wilder (*Naše mesto*), Bertolt Brecht (*Mati Korajža*, *Švejk v drugi svetovni vojni*), Erwin Piscator (priredba *Vojne in miru*), Frances Goodrich in Albert Hackett (*Dnevnik Ane Frank*). Istega leta so v Krakovu uprizorili Henryja de Montherlanta, v Kielcah pa Alberta Camusa, leto pozneje se je z *Obiskom stare gospe* začela nenavadna poljska kariera Friedricha Dürrenmatta. Vendar je treba obenem priznati, da se je o tej avantgardni dramatiki več razpravljalo, kot pa so jo igrali; Beckett, Ionesco in Genet so se pojavljali bolj obrobno, vse bolj priljubljena pa sta postajala Jean Anouilh (14 premier l. 1957) in Arthur Miller (13 premier l. 1960). Med Dürrenmattovimi dramami so rekord dosegli *Fiziki* (11 premier l. 1963).

Tako raznolik program je gledališčem odpiral možnosti za preizkušanje različnih sredstev in oblikovanje lastnega sloga. Najpogosteje so se ravnali po intuiciji, redko so oblikovali teoretična načela. Le nekaj gledališč je opredelilo svojo usmeritev in pokazalo bolj načelno razmerje do tuje dramatike. V Varšavi ga je prav od začetka svojega obstoja izoblikoval Teatr Współczesny (Moderno gledališče), podobno je bilo tudi z Dramskim gledališčem in Ateneumom. S stališča umetniških izkušenj so bila včasih pomembna povprečna dela, tako so zaradi ustvarjalnega prispevka Wajde in Swinarskega figurirala dela *Klobuk, poln dežja* Michaela Gazze ali *Življenje v zagati* Shelagh Delaneyeve.

Treba pa je opozoriti, da v petdesetih letih sodobna tuja dramatika na splošno ni bila neposredno uporabljena za politizacijo gledališča. Brecht in Dürrenmatt sta napadala drug družbeni red; drame, ki so se kakor koli nanašale na socialistično ideologijo, je cenzura zavrnila (Sartrove *Umazane roke*, celo Ionescovega



Tomasz Lubiński, Koczwiesko, režija Tadeusz Minc,
Teatr Polski, Wrocław 1979

Neplačanega morilca). V prvem obdobju obračunov s totalitarizmom in kultom osebnosti so imele večji politični poudarek uprizoritve Shakespeara: *Hamlet* v režiji Romana Zawistowskega v Starem gledališču v Krakovu, ki ga je Jan Kott imenoval »Hamlet po XX. kongresu«, *Milo za drago* v režiji Krystyne Skuszanke v Novi Huti, poleg teh pa morebiti še priredba Kafkovega *Procesa* in *Antigona* v priljubljeni Anouilhovi varianti. To se je spremenilo v šestdesetih letih, ko je prišla na oder nemška protitotalitarna dramatika. Gre za Brechtov *Zaustavljivi vzpon Arturja Uija* (varšavsko Moderno gledališče, 1962) in *Raziskavo* Petra Weissa (v istem gledališču, 1966), obe predstavi v Axerjevi režiji, ter za *Namestnika božjega* Rolfa Hochhutha, med drugim v Dejmkovi režiji v Narodnem gledališču (1966). Zanimanje je zbuja vrsta dram pa tudi že sam pojav t. i. dokumentarnega gledališča (Hochhuth, Kipphardt, Weiss).

V zgodnjih šestdesetih letih so zaloge začele pohajati, nove stvaritve in nova imena (Albee, Pinter, Arrabal) pa se niso zdeli tako pomembni. Po premierah *Zasledovanja in usmrtnice* Jeana- Paula Marata Petra Weissa (Teatr Polski v Poznanju in Ateneum v Varšavi) l. 1967 je zanimanje za zahodno dramatiko izrazito uplahnilo. Spet narašča pritisk na gledališča, ki so preredko uvrščala na spored dela iz ZSSR in držav ljudske demokracije. Tu in tam so za alibi uprizorili zdaj Bابلjev *Somrak*, zdaj Arbuzove komedije ali Šatrovove dokumentarne drame.

V gledališču je simbolizirala poljski »oktober 1956« premiera ob koncu vojne napisane drame Jerzija Andrzejewskega in Jerzija Zagórskega *Winkelridov praznik* [Święto Winkelrida], ki jo je v Lodžu nekaj tednov pred začetkom družbenih nemirov uprizoril Dejmek. Besedilo te politično-satirične, metaforične in groteskne komedije je omogočalo smešenje oblasti, ki je dotlej zbuja strah. Vendar pa je bilo to obdobje padca poljske dramatike. V predalih pisateljev ni bilo mogoče najti sodobnih, za cenzuro nesprejemljivih del. Socrealizem je »z navodili in prepovedmi začasno zatrl dramatiko«, so sodili kritiki, vendarle pa bi težko pritrdili, da je uničil nekoč tako cvetočo ustvarjalnost. Treba je bilo računati na nova dela.

Problemатika totalitarizma kot skušnjave za voditelje in sistema pritiska ali moralnega izprijanja podrejenih sta se dotaknili dve l. 1957 uprizorjeni drami: *Imena oblasti* [Imiona władzy] Jerzija Broszkiewicza in *Molk* [Milczenie] Romana Brandstaetterja. Broszkiewicz je uporabil zgodovinske kostume in metaforo, Brandstaetter družbeno stvarnost nravi. Prvemu načinu je grozilo pretirano posploševanje, predelava določene teme iz stvarnosti, drugemu – zastiranje skupinskih izkušenj z izkušnjami posameznika. Vendar je bila pri poskusih obračunavanja s sodobnostjo pogostejše uporabljena metafora. Dejmkov spektakel *Tema pokriva zemljo* [Ciemności kryją ziemię] (1957), prirejen po romanu Andrzejewskega, je govoril o mehanizmih oblasti, navezujoč na inkvizicijo; v diskurzivni moralistični drami *Guvernerjeva smrt* [Śmierć gubernatora] (1961) je Leon Kruczkowski postavil dogajanje v nedoločen čas in kraj. Ponovno se je lotil nemškega vprašanja in ga v *Prvem dnevu svobode* [Pierwszy dzień wolności] (1959) povezal s problematiko eksistencializma. Dramo so v petih letih uprizorili v 19 gledališčih.

Novo poglavje v zgodovini poljske dramatike se je začelo s prapremierami Gombrowiczeve *Ivone, princeze burgundske* [Iwona, księżniczka Burgundii, 1957], Mrozkove *Policije* (1958), Różewiczeve *Kartoteke* (1960) v varšavskem Dramskem gledališču in Witkacyjevimi *Čevljarji* [Szewcy, 1957] v Teatru Wybrzeże (Obalno gledališče). To je le na prvi pogled paradoksalno, dejansko pa ne – poetika teh predstav je tako kot poetika samih del odlično izražala razpoloženje dobe in vplivala na odnos cele generacije avtorjev do gledališča. *Ivona* je bila postavljena na oder enkrat, tri leta za njo je Jerzy Jarczyk z ansamblom Študentskega gledališča

Glivice na Šlezijjski politehniko uprizoril *Poroko* [Ślub] (po štirih predstavah je bila prepovedana), nato je v srečevanju poljskih odrov z Gombrowiczem prišlo do dolgega premora. Čevljarje v režiji Zygmunta Hübnerja so sneli z odra Teatra Wybrzeże takoj po ukinitvi priljubljenega tednika *Po prostu* – po dveh ali treh zaprtih ali polzaprtih predstavah (danes je to težko ugotoviti), od katerih je bila prva 12. oktobra 1957. Bolje se je Witkacyju godilo v varšavskem Dramskem gledališču, ki je uprizorilo *V majhnem dvorcu* [W małym dworcu] in *Norca in nuno* [Wariat i zakonnica] v avantgardni likovni podobi po zamisli Józefa Szajne. Odtlej se je začela Witkacyjeva kariera v poklicnih dramskih gledališčih. Pojavljalo se je vse več naslovov. L. 1964 je Stary Teatr v Krakovu v režiji Jarockega uprizoril *Mater* [Matka], Teatr Narodowy pa v režiji Wande Laskowske *Vodno kokoško* [Kurka wodna]. Nekatera njegova dela so imela na desetine uprizoritve.

V kratkem času se je uveljavil Sławomir Mrożek. Pet let po prvem odrskem nastopu (1958) je bil že avtor enajstih dramskih del. Vsa so bila uprizorjena, čeprav ne brez uprizoritvenih težav, ki so izvirale iz tega, da je Mrożek povezoval abstraktnost situacije z motivacijo delovanja oseb, zgodbo pa gradil predvsem po načelih logičnih izpeljav. Nepsihološko zasnovane vloge igralci niso znali vedno prepričljivo interpretirati. Różewiczewa *Kartoteka* s svojo odprto strukturo, ki jo je v prazvedbeni uprizoritvi še poudarila dekoracija Jana Kosińskiego, je bila kot konglomerat fragmentov resničnosti nasprotje Mrożkovim modelnim konstrukcijam. Kljub temu sta imela oba avtorja nekaj skupnega – poleg nezanimanja za opisni realizem, tudi nepatetični pristop k tragiki, občutljivost za absurd in grotesko.

S tako občutljivostjo in zavračanjem opisnega realizma je v gledališču šestdesetih let nastopil rod pisateljev, večinoma rojenih v tridesetih letih. Imeli so poprejšnje izkušnje s poezijo (Bohdan Drozdowski, Stanisław Grochowiak, Zbigniew Herbert, Jarosław Marek Rymkiewicz) in prozo (Ireneusz Iredyński, Janusz Krasiński). Delovali so v študentskih gledališčih (Jarosław Abramow, Andrzej Jarecki, Helmut Kajzar) in v uredništvu radijskih iger na Poljskem radiu (Henryk Bardijewski, Jerzy Krzysztoń). Prav z dramatikom je bržkone začel kariero le Krzysztof Choiński (*Križarski pohod* [Krucjata]). Ta skupina piscev se je postopoma večala, ohranjala pa je skupno lastnost – oblikovno konvencionalnost, ki je spremljala celo družbena (Grochowiakov *Šah* [Szachy]) in npravstvena (*Veliko svetlo* [Duże jasne] Abramowa in Jareckega) zapažanja. Za dramska dela tega obdobja je na splošno značilna literarna vrednost, zato niso mogla zmeraj računati na uspeh v gledališču (Herbertova *Druga soba* [Drugi pokój] in *Lalek*, Różewiczewa *Laokoontova skupina* [Grupa Laokoon], Grochowiakov *Kralj IV.* [Król IV]; iz drugih razlogov pa to velja za *Moderne jaslice* [Jasełka moderne] Iredyńskiego). Popularnost na odru sta si pridobila *Pogrebni spreved* [Kondukt] Drozdowskega in *Angel na kolodvoru* [Anioł na dworcu] Abramowa (po 9 premier), pa tudi poznejša dela Abramowa (npr. *Derbi v palači* [Derby w pałacu]). Enajst premier je v kratkem času doživela »dobro ukrojena« Broszkiewiczewa drama *Škandal v Hellbergu* [Skandal w Hellbergu], kar priča o trajnem zanimanju za nemško tematiko. Rekord pa je vendarle požela drama, ki je jasno izrazila vprašanje sodobne krize vrednot, najpomembnejša drama tega obdobja – Mrożkov *Tango*, ki je od l. 1965 do 1968 na Poljskem doživel 16 premier, med njimi tudi dve zelo odmevni: Axerjevo v Varšavi in krakovsko v režiji Jarockega. Pri obeh so igralci našli ustrezno dikcijo, zato se niso ponovile začetne težave z upodobitvijo Mrożkovih oseb.

L. 1968 je Mrożek v Franciji objavil izjavo, v kateri je obsodil vkorakanje vojsk Varšavske zveze v Češkoslovaško. Iz domovine je prišel odgovor v obliki

prepovedi igranja njegovih iger v poljskih gledališčih. Obenem s prepovedjo je bil s programa Narodnega gledališča za *Praznikom mrtvih* umaknjen tudi Witkacyjev spektakel *Gyubal Wahazar*, Dejmek pa je odstopil s položaja direktorja tega gledališča.

Obdobje 1969–1981. Kot nepričakovan navdih za gledališče se je izkazalo leto Wyspiańskiego, formalno uvedeno z odlokom in slovesno odprto v Krakovu 15. januarja 1969. Morebiti naj bi slovesno obhajanje stoletnice rojstva četrtega poljskega preroka utišalo neprijetne reakcije v zvezi s *Praznikom mrtvih*. Wyspiański politikom sicer ni dosti pomagal, toda umetniški učinki akcije so bili zanimivi. Pripravljenih je bilo 18 premier, od teh jih kar nekaj pomenilo gledališki dogodek, trajnejši od ene sezone; predstavili so 11 redko igranih dram, med temi tudi *Kraljevske kronike*, sestavljene iz odlomkov zgodovinskih rapsodij. Režirali so jih: Jerzy Goliński (*Odisejeva vrnitev* [Powrót Odysa]), Helmut Kajzar s sodelovanjem Józefa Szajne (*Boleslav Smeli* [Bolesław Śmiały]), Jerzy Kreczmar (*Legija* [Legion]), Jan Maciejowski (*Osvobojenje* [Wyzwolenie]), Ludwik René (*Kraljevske kronike* [Kroniki królewskie]), Konrad Swinarski (*Sodniki* [Sędziowie] in *Kletev* [Klątwa]), Henryk Tomaszewski (*Protesilas in Laodamia*), Lidia Zamkow



Staropolske radosti, režija Kazimierz Dejmek,
Panstwowy Teatr Polski, Varšava 1981

(*Svatba* [Wesele]). Adam Hanuszkiewicz je obnovil varšavski predstavi *Svatba* (1963) in *Osvobojenje* (1966). Iz spoštovanja do Wyspiańskiego in njegovih idej se pri teh predstavah niso odpovedali pogumnim, sodobnim lastnim interpretacijam. Ta pogum je bil večkrat predmet kritike.

Leto Wyspiańskiego je nazorno pokazalo, kako zelo se je razširil pomen klasike, ki je v vse večji meri nadomeščala sodobno dramo, in kako izrazito je zrasla vloga režiserjev, ki so nosili odgovornost za problemsko prevrednotenje starejših del. Na klasičnem gradivu je začel preizkušati svoje sposobnosti nov rod režiserjev (Maciej Prus, Jerzy Grzegorzewski), v vseh sedemdesetih letih pa je bilo obilo gledaliških dogodkov prav na tem področju; če omenimo le serijo Starega Teatra: *Praznik mrtvih* in *Osvobojenje* Swinarskega (1973, 1974), *Novembrska noč* Wajde (1974), *Svatba* Grzegorzewskega (1977). Končuje jo romantično-osvobodilni *kolaž* Jerzja Jarockega in Józefa Opalskega *Sanje o Brezmadežni* (1979).

To obdobje je bilo naklonjeno tudi dramatiki iz časa med obema vojnama. Štirinajst let po formalni praizvedbi v Teatru Wybrzeże so končno smeli priti na poklicne odre Witkacyjevi *Čevljarji*, ki so v l. 1971–1975 doživeli dvanajst premier. Jerzy Jarocki je v Starem Teatru v Krakovu po *Čevljarjih* drugič uprizoril Witkacyjevo *Mater* (1972), ki jo je že prej v Varšavi režiral Erwin Axer. Na sporedu so se znašli *Lepotci in spake* [Nadobnisie i koczokodany] (režiserski prvenec Krystiana Lupe), Gombrowiczeva *Ivona, princesa burgundska*, avantgardni poskusi Tadeusza Peiperja in *Ples lutk* [Bał Manekinów] Bruna Jasieńskiego, *Sanje* [Sen] Felicije Kruszevske; z dramo *Dantonov primer* [Sprawa Dantona] Stanisławe Przyby-szewske v Wajdovi režiji pa je na novo odprl vrata obnovljeni Teatr Powszechny v Varšavi.

V sedemdesetih letih je občutno upadlo zanimanje za novosti zahodne dramatike. Na ta način se je med drugim izražalo vse večje razhajanje med razmerami na Poljskem in življenjsko stvarnostjo v tujini. Axerjevi poskusi, da bi v varšavskem Modernem gledališču ohranjal stik z ustvarjalnostjo znanih pisateljev (Eugène Ionesco, Edward Bond, Harold Pinter, Thomas Bernhard, Max Frisch) so naleteli na neodzivnost kritike, včasih pa tudi publike. Najbolje je bil v tem gledališču sprejet Ionescov *Macbett*. Odrski uspeh so doživele predstave: Ionescova *Igra pokola* v režiji Tomaszewskega (Teatr Polski v Wrocławu), Enquistova *Noč tribad* in *Let nad kukavičjim gnezdrom* Dala Wassermanna (varšavski Teatr Powszechny). Na mejo med sodobnim repertoarjem in klasiko so se uvrščale priredbe Kafke (*Proces* Jarockega v Starem Teatru, *Amerika* Grzegorzewskega v varšavskem Ateneumu) in Joycea (*Ulikses* v Hübnerjevi režiji in priredbi Słomczyńskiego v Teatru Wybrzeże, *Bloomusalem* Grzegorzewskega v varšavskem Ateneumu).

Še naprej je veljala obveznost uprizarjanja ruske in sovjetske dramatike. Spodbuda za nove uprizoritve naj bi bili festivali z nagradami. Prvi je bil organiziran konec l. 1968 v Katovicah. Gledališča so rada uprizarjala tista sovjetska dela, ki so ostreje in bolj konkretno kot dela domačih avtorjev osvetljevala pomanjkljivosti sistema. Njegove ideološke temelje so po svoje napadale gledališke priredbe *Besov* Dostojevskega (Wajda, Warmiński) ali *Stenica* Majakovskega (zadnja predstava Swinarskega, ki je umrl v letalski nesreči avgusta 1975; premiera v Narodnem gledališču je bila že po njegovi smrti).

Teoretično je bila ena od temeljnih nalog kulturne politike podpiranje nove poljske dramatike. Tako so politično negotovo obdobje na prelomu šestdesetih in sedemdesetih let gledališča skušala preživeti z igranjem domačih odrskih del. V sezoni 1968/69 je bilo osem premier *Novembrske zadeve* [Rzecz listopadowa] Ernesta Brylla, poseben uspeh pa je doživela montaža partizanskih in vojaških

pesmi Lecha Budreckega in Ireneusza Kanickega *Danes k tebi me ne bo* [Dziś do ciebie przyść nie mogę]. Naslednje Bryllovo delo, *Kurdeś*, se je izkazalo že za manj »neoporečno«. V krakovskem Starem Teatru (jesen 1969) ga je cenzura umaknila s programa, direktor Zygmunt Hübner pa je v znamenje protesta odstopil s položaja. Zeleno luč pa je dobil muzikal *Na steklo naslikano* [Na szkłe malowane, besedilo Ernesta Brylla, glasba Katarzyny Gaertner], ki so ga igrali v 13 gledališčih. Po l. 1970 je na odrih postala opazna navzočnost Stanisława Grochowiaka (*Fantje* [Chłopcy], *Jutranji strahovi* [Lęki poranne], predvsem pa *Napušči* [Okapi] – 15 premier v l. 1974–1978) in Janusza Krasińskiego (*Čepica* [Czapa], *Bratje prihajajo* [Wkrótce nadejdą bracia]). Na novo so odkrivali Różewiczevo *Kartoteko*, uspeh so doživele premiere dram *Starka izstopi* [Stara kobieta wysiaduje, 1969] in *Na vseh štirih* [Na czworakach, 1972] v režiji Jarockega. Brylllova *Novembrska zadeva* se je z romantično stilizacijo uvrstila v izrazito razvijajoči se tok pesniške drame z gledališko-uprizoritvenimi ambicijami (Jerzy S. Sito, Jarosław Marek Rymkiewicz).

L. 1974 je v varšavskem Dramskem gledališču prišla na oder Gombrowiczeva *Poroka* v režiji Jarockega – to je bila poljska praižvedba te drame v poklicnem gledališču. L. 1973 je bila preklicana prepoved igranja Mrožkovih del. Dve leti pozneje je bila premiera enega njegovih najpomembnejših in najbolj s sodobno



Mihail Bulgakov, *Mojster in Margareta*, režija Maciej Englert,
Teatr Współczesny, Varšava 1987

resničnostjo povezanih del – tragedije *Emigranta* [Emigranci], ki so jo v l. 1975–1979 igrali v 17 gledališčih. Skupaj z igrami *Srečni dogodek* [Szczęśliwe wydarzenie], *Klavnica* [Rzeźnia], *Grbavec* [Garbus], *Krojač* [Krawiec] in *Vatšlav* je v l. 1973–1979 zabeleženih 68 premier. Repertoar tega obdobja so dopolnjevali dramski prvenci prozaistov: Janusza Głowackega, Tomasza Lubieńskiego, Wiesława Myśliwskega, Edwarda Redlińskiego in Władysława Terleckega.

V l. 1980–1981 je nekaj gledališč poskušalo podpreti gibanje *Solidarnost* bodisi neposredno (nastopi Teatra Wybrzeże v ladjedelnici v Gdansk) bodisi programsko (pesniška montaža *Vse predstave rezervirane* [Wszystkie seanse zarezerwowane] Teatra Powszechnego v Varšavi, dokumentarni spektakel: *Obtoženi: Junij 56* [Oskarżony: Czerwiec 56] Cywińske v Novem gledališču v Poznaniu, intervjuji Hanne Krall, med drugimi z Anno Walentynowicz, v Malem gledališču v Varšavi). Zdaj so na oder lahko prišla dela, ki so nekaj leta čakala na premiero, kot npr. *Poloneza* [Polonez] Jerzyja Site. Drami *Poloneza* v Ateneumu in *Dve ptičji glavi* [Dwie głowy ptaka] Terleckega v Dramskem gledališču v Varšavi sta interpretirali zgodovino; pojavile so se drame, ki so razčlenjevale politična stališča: *Oltar, postavljen sebi* [Ołtarz wzniesiony sobie] Iredyńskiego in Mrożkov *Ambasador* (Teatr Polski v Varšavi), *Avdiencia* in *Protest* Václava Havla (Teatr Powszechny v Varšavi), Mrożkova igra *Peš* [Pieszo].

13. decembra 1981 so vsa gledališča zaprli.

Obdobje 1982–1989. Odloke o ponovnem odpiranju gledališč so izdajale lokalne oblasti. Odpirali so jih postopoma od srede januarja 1982 naprej. Na oder se niso vrnile vse predstave, prepoved je veljala med drugimi za Mrożkovega *Ambasadorja* in *Oltar, postavljen sebi* Iredyńskiego, Havlove enodejanke, predstave dokumentarnega gledališča.

Gledališča so se na uvedbo vojnega stanja odzvala ali z odklanjanjem dram, ki so imele kakršno koli povezavo z resničnostjo, z zapolnjevanjem programa s klasičnimi komedijami, pravljičami, zloženkami ali pa s pokusi izražanja družbenega razpoloženja, sporazumevanja z občinstvom v sferi zgodovinske refleksije, navezujoče na sodobno čustvovanje. Na atmosfero tega obdobja je imelo velikanski vpliv stališče igralcev, ki so razglasili bojkot militarizirane televizije. Najbolj ekspresiven poskus zblížanja z družbenim razpoloženjem sta bili dve različici Eliotovega *Umora v katedrali*, ki ga je zasedbo Dramskega gledališča Jarocki režiral v varšavski baziliki sv. Jana in v vavelski katedrali z ansamblom Starega Teatra (marec in april 1982). V ta tok so sodili tudi: *Osvobojenje* v Dejmkovi priredbi in *Vatšlav* – prav tako v njegovi režiji – (Teatr Polski v Varšavi), *Duhovnik Marek Słowackega* v režiji Zaleskega (varšavski Teatr Dramatyczny), *Irydion* Krasińskiego v režiji Grabowskega (Teatr J. Słowackiego v Krakovu). *Irydion* Krasińskiego in *Duhovnik Marek* sta nadomestila *Praznik mrtvih* in *Kordiana*; te predstave pa se niso osredotočale na narodnoosvobodilno problematiko, temveč na položaj po porazu.

V osemdesetih letih je prišlo do večjih premikov v razmerju do kanonizirane romantične in poromantične dramatike. Igrali so *Praznik mrtvih*, *Nebožansko komedijo*, *Svatbo*; z velikimi težavami so spravili na oder *Poljske Termopile* [Termopile polskie] Tadeusza Micińskiego (pred premiero v Starem Teatru so si predstavo ogledale posebej za to imenovane komisije), vendar so bile predstave manjšega pomena, kot so pričakovali – deloma iz umetniških razlogov, deloma zaradi poprejšnjega pretiranega uporabljanja klasike za vsakdanje, celo publicistične potrebe.

Zaradi zunanjih razmer je bil sprejem številnih besedil še naprej močno spolitiziran. Razlika je bila le v tem, da so bila zdaj v igri druga besedila. Publika je lovila politične aluzije pri Nowaczyńskem (*Pomlad narodov v zavetrju* [Wiosna narodów w cichym zakątku]) v režiji Bradeckega, Stary Teatr), celo pri Bałuckem (*Odrpta hiša* [Dom otwarty] v režiji Nyczaka, Teatr Nowy v Poznaniu).

V tem obdobju so si pridobili pomembno vlogo pri načrtovanju repertoarja režiserji dveh mlajših generacijskih skupin, ki so se prvič predstavili v drugi polovici prejšnjega desetletja in v l. 1983–1985 (Piotr Cieślak, Maciej Englert, Mikołaj Grabowski, Krystian Lupa, Janusz Nyczak, Janusz Wiśniewski, Krzysztof Zaleski in mlajši: Krzysztof Babicki, Tadeusz Bradecki, Andrzej Dziuk, Rudolf Zioło). Posebej so bili občutljivi za sodobno gledališko literaturo in eksistencialno problematiko, zanimali so se za avantgardne gledališke forme. Oblikovali so se ob soočanju z Witkacyjem in Gombrowiczem. Dela teh dveh pisateljev so za večino predstavnikov nove generacije postala to, kar je bila za njihove predhodnike romantična dramatika. V osemdesetih letih je silovito naraslo število premier obeh avtorjev. L. 1985, ki je zaradi stoletnice rojstva veljalo za leto Witkacyja, je bilo mogoče na poljskih odrih videti okrog 35 uprizoritev njegovih dram. Potekal pa je tudi nekak neuradni Gombrowiczev festival; uprizarjali niso le njegovih dram, temveč tudi številne priredbe njegove proze.

V celem omenjenem desetletju pa se z odrov nista umaknila Mrožek in Różewicz. Mrožek je sistematično pošiljal nova besedila (*Poletni dan* [Letni dzień], *Pogodba* [Kontrakt], *Portret*), Różewicz je napisal novo besedilo *Past* [Pułapka]. V l. 1982–1985 je bil Mrožek na prvem mestu med najbolj igranimi poljskimi avtorji (v sedemdesetih letih je bil na splošno na drugem mestu). Różewicza so igrali pogosteje kot kadar koli poprej. Oba sta postala svojevrstna klasika.



J.W.Goethe, Faust (I.del), režija Jerzy Jarocki,
Stary Teatr, Krakov 1997

Dejstvo, da so se premiere kopičile v valovih, dejavnost redkih gledališč pa se je oddaljevala od splošno uveljavljene sheme, je sprožilo kritične odzive. Mesečnik *Teatr* (Gledališče) je l. 1985 objavil seznam več kot dvesto iger, ki jih ni bilo na odru že najmanj petnajst let. Na listi je bilo veliko del iz svetovne klasike in dramatike 20. stoletja. Res, v osemdesetih letih so gledališča iz tuje dramatike ujela le posamezna dela (Edward Bond, Tankred Dorst, Christopher Hampton, Lars Norén, Wolfgang Hildesheimer), pri tem pa je žel statistične rekorde Anglež Alan Ayckbourn, nadarjen pisec fars (v sezoni 1985/89 je bil na seznamu najpogostejše igranih tujih avtorjev na prvem mestu). Pojav, ki ga je vredno zabeležiti, je bilo tudi odkrivanje zgodnejših Brechtovih del (*Mahagonny* v režiji Zaleskega, *Baal* Cieślaka, *Opera za tri groše* Grzegorzewskega) in novi poskusi Antonija Libere, da bi zvesto interpretiral Becketta. Popularne so bile priredbe *Mojstra* in *Margarete* Bulgakova, zlasti varšavska v režiji Macieja Englerta.

Po odpravi vojnega stanja je prišlo do postopne in precej nedosledne liberalizacije kulturne politike. To je nekoliko olajšalo položaj poljskih dramatikov, res pa ne kaj dosti. L. 1985 se je vrnil na oder *Oltar*, postavljen sebi, Iredyński pa se je znašel v krogu najpogostejše igranih avtorjev (*Deklice* [Dziewczynki], *Teroristi* [Terryści]). Bilo je nekaj zanimivih praižvedb, med drugimi dve drami, ki sta jih napisala gledališčnika. To sta bila *Obrazec za metafizične dokaze* [Wzorec dowodów metafizycznych], tudi kot gledališka inovacija znameniti prvenec Tadeusza Bradeckega, in *Cesarjevi ljudje* [Ludzie cesarza], izvirna Hübnerjeva izpoved o metodah vodenja politike. Na odrih so se preizkusila tudi dela *Ura poljščine* [Lekcja polskiego] Anne Bojarske, *Drevo* [Drzewo] Wiesława Myśliwskega, *Državljan Pekosiewicz* [Obywatel Pekosiewicz] Tadeusza Słobodzianka, *Umetnost sporazumevanja* [Sztuka konwersacji] Kazimierza Brandysa (dve biografiji z moralnim obračunom) in izredno obsežna drama Jerzyja S. Sita *Poslušaj, Izrael* [Słuchaj, Izraelu].

V podzemlju, zunaj dosega cenzure, je bila prapremiera *Wieczernika* Ernesta Brylla v Wajdovi režiji v cerkvi na Žitni ulici v Varšavi (1987). Hišno gledališče, v katerem so pripravljali predstave igralci varšavskega Teatra Powszechnego, je igralo Havla. V cerkvah in zasebnih stanovanjih so bile najpogostejše predstave pesniško-glasbenih montaž ali kabaretna zloženke.

* * *

Na prelomu petdesetih in šestdesetih let so nastali različni repertoarni tokovi, sedemdeseta leta so prinesla razcvet enih teženj in zaton drugih, osemdeseta leta so izkoriščala uveljavljene avtorje, a so bila hkrati čas brez izrazitih perspektiv za prihodnost. V tako strnjenem povzetku, kot je tale, pa ni bilo prostora za obravnavanje vloge staropoljske dramatike ali klasične poljske komedije in za predstavitev načinov sprejemanja Shakespeara, Molièra in Čehova. Zato je treba dodati, da je Fredro ves čas zasedal prvo ali drugo mesto med najpogostejše igranimi poljskimi dramatikami, v dvajsetletju 1967–1987 pa je bil Shakespeare devetkrat na prvem in petkrat na drugem mestu med tujimi dramatikami, Molière – petkrat na prvem in sedemkrat na drugem, Čehov – enkrat na prvem in enkrat na drugem.

Obdobje 1990–1995. Začetki tega petletja so bili za večino gledališč zelo težavni. Ekonomski problemi so dušili zadoščenje nad pridobljenimi svoboščinami po odpravi planiranja in cenzure. Nujno se je bilo treba sprijazniti z dejstvom, da gledališče nima več nadomestne vloge v družbenem življenju in da mu ni več treba politično delovati z aluzijo. Zmota je bilo tudi prepričanje, da gledališče

pozna zanimanja lastne publike. Število obiskovalcev dramskih gledališč je, kot je bilo že rečeno, v l. 1990–1993 silovito upadlo, predvsem na podeželju. L. 1992 je prišlo v gledališče 37% manj gledalcev kot l. 1988. Če pa pomislimo, da gre za statistično povprečje in da so nekateri odri v večjih središčih publiko obdržali, je bil upad pri drugih še toliko večji.

L. 1990 je časopisje z začudenjem objavilo vest, da se je posrečilo organizirati vsakoletni festival poljske klasike v Opolu in da je bilo na njem nekaj zanimivih predstav. Finančne težave so prizadele predvsem klasični repertoar, čeprav je sicer postavitve dramskega dela s številno zasedbo in razkošno scenografijo nasploh predstavljala resen problem. Take izjeme, kot so bile *Poroka* in *Salomin srebrni sen* v režiji Jarockega ali Wajdova *Svatba* (Stary Teatr), so le potrjevale pravilo, resna pa je bila grožnja l. 1991, da bo dejavnost tega odra zaradi porabljenih sredstev ukinjena. Položaj je simbolizirala poteza varšavskih mestnih oblasti, ko so Teatr Dramatyczny posodile zasebni družbi Batax, ki je bila producent muzikla *Metro* (premiera je bila januarja 1991).

V sodobnem repertoarju se je najprej izoblikoval tok, ki bi ga lahko imenovali revindikacijski. Šlo je predvsem besedila, ki so bila poprej v nemilosti ali prepovedana: priredba *Male apokalipse* Tadeusza Konwickega in *Zakon gospoda Mississipija* Friedricha Dürrenmatta (varšavski Ateneum), priredba romana ruskega disidenta Vladimira Vojnoviča *Življenje in nenavadne dogodivščine Ivana Čonkina* (varšavski Teatr Współczesny), *Mojstrski tečaj* Davida Pownalla (poznanski Teatr Polski). Pozneje, ko se je položaj začel stabilizirati, je postajal pestrejši tisti repertoar, v katerem so se poleg poljskih (Mrożek, Różewicz, Janusz Krasiński, izrazito povečanje zanimanja za Grochowiaka) in tujih avtorjev (Beckett, Ionesco, Anouilh) pojavljala novejša in najnovejša dela avtorjev, ki jih dotlej niso igrali. Zvrstile so se praizvedbe dram Janusza Głowackega (*Lov na ščurke* [Polowanie na karaluchy], *Antigona* v New Yorku [Antygona w Nowym Jorku]) in Sławomira Mrożka (*Vdove* [Wdowy], *Ljubezen na Krimu* [Miłość na Krymie]); uprizarjali so Edwarda Albeeja (*Tri visoke ženske*), Thomasa Bernharda (*Komedijant, Kalkwerk*), Toma Stopparda (*Arkadija*), Georgea Taborija (*Mein Kampf, Goldbergove variacije, Peepshow*). V repertoar so uvrščali tudi dela na Poljskem manj znanih pisateljev, kot so Howard Barker, Peter Barnes, Brian Friel, Bernard-Maria Koltès, in novitete (*Za in proti* Ronalda Harwooda).

Raznorodnost teh dramskih del pa vendarle še ne more biti zadosten alibi za ves preostali del repertoarja, v katerem so prevladovala bulvarske komedije in nadomestki v obliki besedilno-glasbenih lepljenk na različne teme – od zgodovinskih do kabaretnih. Uspehi nekaterih avtorskih spektaklov in paraliziranost domače dramaturgije ne morejo utemeljevati te lahkotnosti. K negativni podobi repertoarja kot celote je v prvem petletnem obdobju tretje republike prispeval tudi šibak položaj klasike. Zdi se, da se njen položaj od l. 1995 po zaslugi nekaj pomembnih in zanimivih predstav izboljšuje.

Bibliografija

- Barbara Berger, Teresa Bogucka, Zbigniew Wilski, Maria Wosiek, Krystyna Zawadzka, *Teatry polskie w trzydziestoleciu 1944–1974*, Pamiętnik Teatralny, 1975, št. 3/4.
Kazimierz Braun, *Teatr polski 1939–1989*, Varšava 1994.
Marta Fik, *Trzydzieści pięć sezonów*, Varšava 1981.
Marta Fik, *Kultura polska po Jalcie*, Varšava 1991.

Szczepan Gąsowski, *Współcześni dramatopisarze polscy*, Varšava 1979.
Małgorzata Kakiet, Stanisław Marczak – Oborski, Jan Siekiera, Jerzy Sokołowski, Zbigniew Raszewski, Andrzej Wyśiński, *Mały słownik teatru polskiego 1944–1964*, Pamiętnik Teatralny, 1965, št. 3/4.
Stanisław Marczak – Oborski, *Życie teatralne w latach 1944–1964*, Varšava 1968.
Konstanty Puzyna, *Syntezy za trzy grosze*, Varšava 1974.
Małgorzata Semil, Elżbieta Wyśińska, *Słownik współczesnego teatru*, Varšava 1990.

Prevedel Niko Jež

Barbara Osterloff

AVTORSKO GLEDALIŠČE

AVTORSKO GLEDALIŠČE

Avtorsko gledališče ima svoje začetke v obdobju velike gledališke reforme na prelomu 19. in 20. stoletja. Takrat je gledališče doseglo nivo avtonomne umetnosti, režiser-inscenator pa je v procesu nastajanja uprizoritve postal najpomembnejši ustvarjalec in si je podredil vse ostale sodelavce. Iz craigovske ideje gledališkega umetnika se je v 20. stoletju rodilo ne le gledališče inscenatorja-vizionarja, ki interpretira literarno besedilo, ampak tudi gledališče inscenatorja-likovnika, ki na odskih deskah ustvarja svet lastnih doživetij in spoznanj in je njegov edini avtor-animator.

To smer je na Poljskem začel Stanisław Wyspiański (1869–1907), pesnik, slikar, dramatik, inscenator in scenograf. V obdobju druge republike (med obema vojnama) so se nadaljevali pojavi, ki niso le presegali okvirov institucionalnega gledališča, ampak so ga tudi napadali. Stanisław Ignacy Witkiewicz, imenovan Witkacy (1885–1939), slikar, dramatik, romanopisec in umetnostni teoretik, avtor teorije Čiste Oblike v gledališču, pomembnih uprizoritev svojih dram ni realiziral sam. To so storili drugi režiserji (npr. Teofil Trzciński) in izzvali ogorčene kulturniške polemike. Leta 1921 je malo eksperimentalno in efemerno nepoklicno gledališče Elsinor v dvorani Malega gledališča (Teatr Mały) v Varšavi uprizorilo Witkiewiczve *Pragmatike*. Šlo je za avantgardni podvig – besedilo je bilo izgovor za uprizoritev, ki jo je navdihnili teorija Čiste Oblike, interpretirana kot »drama nesmisla«, ki se sploh ne ozira »na življenjske zakonitosti, ne izraža nobene intelektualne vsebine, operira pa z gledališko formo, ki izpušča logične oporne točke in deluje neposredno na gledalčevo estetsko občutljivost«. Po mnenju najpomembnejšega witkacologa Janusza Deglerja je šla pot od tega eksperimenta vse do »Kantorjevih uprizoritev, Szajnovih spektaklov, do Pankiewicza in drugih«. Witkacy – ne le njegova dela, ampak tudi njegova osebnost in legenda – je navduševal in navdihoval številne umetnike, ki danes predstavljajo avtorsko gledališče.

V obdobju med vojnama je idejo likovnega, v odnosu do literarnega besedila avtonomnega gledališča med drugimi nadaljevalo Gledališče umetnikov Cricot, ki je delovalo v Krakovu med letoma 1933 in 1938 in v Varšavi v sezoni 1938/39. Njegovi ustanovitelji so bili predstavniki intelektualne levice, člani t. i. Krakovske skupine: Jarema, Dobrowolski, Wiciński, Polewka. Uprizarjali so avantgardne avtorje: Tytusa Czyżewskega, Ribemont-Dessaigna in Witkacyja. Eksperimenti so bili formalne narave, iskali so novo vrsto ekspresivnosti. Henryk Wiciński si je dosledno prizadeval realizirati ideje likovnega gledališča, v katerem naj bi vse – beseda, gibanje, dekor, kostumi – »igralo skupaj in ustvarjalo celoto« na drugačni osnovi kot v tradicionalnem gledališču realistične iluzije. Na odru se je trudil zgraditi podobo sveta, ki se podreja izključno pravilom »gledališkega smisla«. Njegova inovativna scenografija za Witkacyjevo *Sipo* je bila odkritje, še posebej kostumi, ki so like opredeljevali s sredstvi modernega slikarstva. Predstava, ena najpomembnejših v zgodovini tega malega odra (premiera 7. decembra 1933),

velja tudi za eno najzanimivejših v zgodovini poljske gledališke avantgarde. Na dejavnost Gledališča umetnikov se je pozneje navezal Tadeusz Kantor in ustanovil gledališče Cricot 2. Prva premiera je bila prav *Sipa*, odigrana v nekdanjem prostoru gledališča Cricot in v navzočnosti nekaterih članov starega ansambla (12. maja 1956).

Gledališče Tadeusza Kantorja

Tadeusz Kantor (1915–1990) je bil slikar, scenograf, režiser, poleg Grotowskega v svetu najbolj znan poljski gledališki umetnik, ki je umetnosti odredil najpomembnejše mesto v življenju. »Moj DOM je bil in je moje delo. Slika, spektakel, teater, oder.« Študiral je na zasebni Svobodni slikarski šoli Zbigniewa Pronaszka (1933), potem pa na krakovski Akademiji lepih umetnosti; slikarstvo pri Ignacyju Pieńkowskem in Władysławu Jarockem, scenografijo pri Karolu Fryczu. Vendar je sam poudarjal, da sta imela velik vpliv na njegovo gledališko ustvarjanje umetnost Stanisława Wyspiańskiego in kiparstvo Andrzeja Pronaszka, čigar scenografije si je ogledoval še pred vojno v Lvovu.

Med okupacijo je živel v Krakovu in se preživiljal med drugim tudi s tehničnimi deli za gledališče Teatr Słowackiego, ki so ga prevzeli Nemci, in obenem deloval



Tadeusz Kantor, Mrtvi razred, 1975

v tajnem Neodvisnem gledališču, ki ga je ustanovil sam. Okrog njega so se zbrali mladi krakovski umetniki, s katerimi je sestavil nepoklicni ansambel (delo z nepoklicnimi igralci je ena stalnih značilnosti njegovega gledališča). Leta 1943 je Neodvisno gledališče uprizorilo *Balladyno* Słowackega in jo igralo v zasebnih stanovanjih. V romantično pravljico tragedijo je vpeljal radikalne in inovativne estetske rešitve, ki so bile daleč od tradicionalnega gledališča. »...Takrat sem čutil precej močno intelektualno povezanost s konstruktivizmom in Bauhausom. Ta pojmovanja so se mi še pri uprizoritvi *Balladyne* zdela temeljna. Uporabljal sem geometrijske oblike: kolo, lok, pravi kot, in materiale, kot so pločevina, strešna lepenka, sukno. Nimfa Goplana, nedotakljivi seksualni simbol nove romantične literature, skoraj prototip *femme fatale*, ki so jo po tradiciji igrale izjemno zapeljive igralke, je bila tukaj abstraktni mehanizem – konstrukcija.« Predstava je postala senzacija tajnega gledališkega življenja v okupiranem Krakovu. Leto pozneje je nastala *Odisejeva vrnitev* Wyspiańskiego, brana skozi vojne izkušnje; v tej simbolistični igri se je naslovni junak vrnil kot vojak s fronte v blatni uniformi in s čelado (uporabili so nemški *Parademarsch* in glas »lajala«, uličnega zvočnika, ki je oddajal okupatorjeva propagandna sporočila, pa tudi regljanje pušk). V predstavi, ki je imela tri verzije, so se pojavili porabljeni, »pokvarjeni« in ubogi predmeti, ki so za zmeraj vstopili v Kantorjevo gledališče in izražajo idejo »realnosti na najnižjem nivoju« (*Odisejeva vrnitev* pa oživi v enem od poznejših spektaklov Kantorjevega Gledališča smrti). Neodvisno gledališče ima vse značilnosti predhodnika poznejših idej francoskega novega realizma, italijanske *arte povera*, happeninga. Do nadaljevanje tega gledališča, katerega posebnost je Helena Blum opisala že leta 1945, je prišlo šele čez deset let, ko je nastal Cricot 2. Medtem je Kantor delal kot scenograf in učil scenografijo, slikal in razstavljal svoja dela, organiziral legendarno I. razstavo sodobne umetnosti, ki je bila manifestacija poljske likovne avantgarde; v obdobju socrealizma je bil med najbolj aktivnimi in najbolj odlikovanimi predstavniki gledaliških likovnikov, bil je avtor številnih pomembnih del, ki so razbijala omejitve socrealistične formule posnemanja stvarnosti (npr. scenografija za Shakespearovo komedijo *Milo za drago*, 1953, in *Lorcovo Lepo čevljarko*, 1955).

Novo obdobje Kantorjeve umetniške biografije se je začelo z nastankom Cricota 2. Od otvoritve, na kateri so uprizorili že omenjeno *Sipo* in pantomimo K. Mikulskega *Studenec ali globina misli*, je bil najpomembnejši avtor tega gledališča Witkacy. Pred kratkim obtožen »formalizma« in odstranjen z gledaliških repertoarjev, se je po Kantorjevi zaslugi vrnil v kulturno življenje. Prvih dvajset let je Cricot 2 igral Witkacyja, umetniško polemiziral z idejo Čiste Oblike in jo preoblikoval. Po *Sipi* je uprizoril *V majhnem dvorcu* (1961), *Norca in nuno* (1963), *Vodno kokoško* (1967), *Gizdavce in opice* (1973), *Tumorja Možgančiča* (v predstavi *Mrtvi razred*, 1975). Witkacyja je promoviral tudi v tujini (*Čevljarji*, Pariz 1972), leta 1966 pa je pripravil razstavo njegovih del v Varšavi. Vse te predstave je spremljala intenzivna programska dejavnost, zaznamovana v manifestih: *Gledališče informel* (1960), *Ničelno gledališče* (1963), *Gledališče dogodkov* (1968) in *Gledališče smrti* (1975). Kantor je oblikoval likovno plat svojih uprizoritev, v katerih ni bilo scene, kostumov in rekvizitov v tradicionalnem smislu, bili so samo »predmeti«. Po eni strani so bili orodje za igro, po drugi strani pa so imeli moč ustvarjanja pomenov, širili in dinamizirali so semantično polje uprizoritev. Vsaka predstava je imela dominantni predmet, posebno »mašinerijo za igro«, ki je s svojim funkcioniranjem oblikovala idejo predstave: stroj za poenotenje (*Norec in*

nuna), podganolovka (*Gizdavci in opice*), mehanična zibelka in družinski stroj (*Mrtvi razred*), smrtna postelja (*Wielopole, Wielopole*). »V tem smislu je predmet zanj 'igrallec', igrallec pa – 'predmet' (...) Vse težje je ločiti 'scenografijo' od igraltva, včasih nemogoče, morda celo nepotrebno. Kantor je za takšno oznako gledališke kompozicije vpeljal nadredni pojem 'bio-objekta'« (J. Klossowicz, 1991). Od igralca, še zmeraj nepoklicnega, je Kantor zahteval, naj ne igra kakor v tradicionalnem gledališču, ampak naj bo »to, kar je«, pri tem pa naj obdrži nadzor nad samim sabo v akciji s partnerji (to so lahko tudi predmeti, marionete, lutke) in v prostoru, ki se z leti pokaže kot temeljni ključ za interpretacijo njegovega gledališča. Prostor postane predmet in obenem subjekt tega gledališča, večdimenzionalna in zapletena struktura, v kateri prehajajo drug v drugega in se vzajemno oblikujejo – po definiciji Krzysztofa Pleśniarowicza – pokrajina konkretnega mesta, pokrajina spomina, medčloveška pokrajina in prostor »pramaterije«.

Od *Gizdavcev in opic* sodeluje v svojih predstavah tudi sam Kantor, vlogo režiserja, ki vzpodbuja »utrip« predstave, združuje z vlogo mojstra ceremonije – animatorja, dirigenta, ki vodi (in včasih tudi pokara) igralce ali, kot pravijo nekateri – Velikega demiurga, ki konstruira čustvena vzburljenja in obvladuje emocije gledalcev. (Vendar se ni nikoli imel za igralca in je zato ogorčeno odklonil nagrado



Tadeusz Kantor, *Mrtvi razred*, 1975
(na sliki je avtor in režiser predstave)

»za najboljšega igralca« na festivalu v Nancyju.) Njegova navzočnost v predstavah ni samo razbijala iluzij, ampak je zgradila »totalno realnost« njegovega gledališča. Dvajset let je Cricot 2 deloval v neinstitucionalni obliki, kot neformalna gledališka sekcija Krakovske skupine (nastala leta 1957), ki je imela svojo galerijo in sedež v gotskih kletah palače Pod Krzysztoforoy w Krakovu.

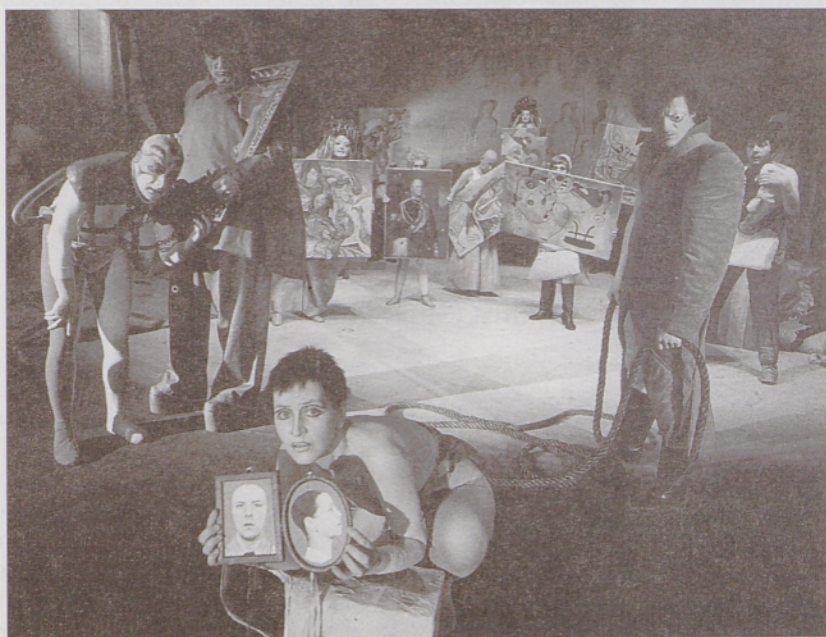
Od leta 1980 je gledališče delovalo na svojem drugem sedežu v tujini, v Firencah. Takrat je že bilo slavno po vsem svetu po svojih predstavah, ki jih je Kantor imenoval spominske seanse. Opirale so se na njegove scenarije, eksponirale biografske elemente, ali bolje, emocionalni spomin, individualni umetnikov spomin; ti spomini so vsebovali klišeje – preteklega časa, krajev in ljudi, priklicanih iz poljsko-judovskega sveta Wielopola in Tarnowa – rojstnega kraja in kraja otroštva, Galicije, ki jo je zaznamovala zgodovina dveh velikih vojn. Ne le da Kantor ni več uprizarjal tujih tekstov, ampak je s postavljanjem lastnih uprizarjal »samega sebe, svojo preteklost, svoje spomine... svojo smrt«. Ta cikel je začel z *Mrtvim razredom* (1975), ki velja za mojstrovino sodobnega svetovnega gledališča; pretresljiva spominska seansa v učilnici, kjer učenci-starčki z voščenimi obrazi in rokami, ki na hrbtih izmenično nosijo nahrbtnike in lutke, predstavljajo same sebe iz časov otroštva. Oživljali so ob zvokih starinskega valčka *François*, ki je predstavi dajal ritem. Potem so nastale predstave: *Wielopole*, *Wielopole* (1980), ki se je dogajalo v »otroški sobi«, *Kje je nekdanji sneg* (1982), *Naj izginejo umetniki* (1985), *Nikoli več se ne vrnem sem* (1988) – predstava, ki velja za najbolj avtobiografsko, v njej sta nastopali Kantorjeva lutka in lutka njegovega očeta ter duhovi prijateljev – igralcev medvojne Neodvisnega gledališča. *Danes je moj rojstni dan*, zadnja predstava, je imela premiero že po umetnikovi smrti (1990). Skupina Cricot 2 je delovala še nekaj časa in potem dokončno razpadla. Kantor je v svojem avtorskem gledališču izpeljal »Veliki Obračun med stereotipno narodno in splošno zgodovino, v katero smo vsi nekako vpleteni, ter najbolj osebno, privatno zgodovino, deziluzijo zgodovine vsakega od nas – otroštvom, ljubeznijo, smrtjo – edino resnično zgodovino, ki kaj šteje« (Porebski, 1997). V Krakovu deluje središče Cricoteka, ki hrani dokumentacijo in vodi raziskovanje Kantorjevega opusa in je pred kratkim dobilo še dodatek, Delavnico – Galerijo Tadeusza Kantora.

Gledališče Józefa Szajne

Umetnikov individualni spomin – predvsem spomin na drugo svetovno vojno in totalitarizem – je tudi temeljna snov in že skoraj obsesivna tema gledališča Józefa Szajne, predstavnika vojne generacije, t. i. »pokolenja Kolumbov« v poljski umetnosti. Ta leta 1922 rojeni slikar, scenograf in režiser, učenec krakovske Akademije lepih umetnosti, je debitiral leta 1953 v institucionalnem gledališču, ki mu je ostal zvest vse svoje poklicno življenje. Pot do gledališča likovne inscenacije – v katerem likovnik združuje funkcijo scenografa in režiserja in pri konstruiranju odrskega sveta daje prednost sliki – je začel kot avtor znamenitih scenografij v gledališču Krasowskega in Skuszanke v Nowi Huti (Steinbeck, *Ljudje in miši*, 1956, Werfel, *Jacobowsky in polkovnik*, 1957), potem pa tudi kot njegov režiser (med dr. Gogolj, *Revizor*) in direktor gledališča med letoma 1963 in 1966.

Potem je kot režiser in scenograf realiziral Witkiewicza: *Oni* in *Nova osvoboditev* (1967) z lastno vizijo Čiste Oblike, ki je bila do izvirnika tavnološka – kot tudi pri drugih režiserjih – in je ustalila stereotip, kako Witkacyja z likovnimi sredstvi narediti »čudnega« do meja absurda.

Devetletno vodenje varšavskega gledališča Teatr Studio (1972–1981) je Szajna začel s predstavo *Witkacy*, avtorsko »monografijo«, sestavljeno iz fragmentov nekaterih njegovih iger. Studio je pod njegovim vodstvom postal umetniški center v širšem pomenu besede; ob gledališču je ustanovil tudi Galerijo Studio in dveletni študij scenografije. Tu je nastal tudi ciklus njegovih uprizoritev, usmerjenih proti tradicionalnemu gledališču, ki »ilustrira literaturo«, čeprav so, paradoksalno, odlično ustrezale institucionalnim okvirom takega gledališča. Odrske konvencije je Szajna napadal na več ravneh: na ravni besedila (to je bilo praviloma njegov scenarij, tudi, kadar je uporabljal mojstrovine svetovne klasike, Dantejevo *Božansko komedijo*, Cervantesovega *Don Kihota*, je svobodno izbral motive in teme), na ravni prostora (resda je bil ta zaprt v stavbi in »škafli«, toda z različnimi rešitvami je prostor modificiral in spreminjal tradicionalno delitev na oder in dvorano), na ravni igre (to je pojmoval instrumentalno, kot orodje za ustvarjanje likovne vizije). S karakterizacijo, kostumom in deformiranimi psihofizičnimi pogoji je Szajna igralcu odvzel individualnost, namesto tega pa mu je dal status »nadmarionete«, samo figuro in gib. Kljub temu je imel »svoje«, zveste igralce – Ireno Jun, Anno Milewsko, Leszka Herdegena, Antonia Pszoniaka. Po *Witkacyju* je nastala *Gulgutiera* po scenariju Marie Czanerle, predstava, ki je nadaljevala temo umetnikove svobode, njegove pravice do lastne vizije umetnosti, in polemizirala z modo v literaturi in s konkretnimi očitki, ki so jih nekateri kritiki



Witkacy (montaža besedil S. I. Witkiewicza), režija in scenografija Józef Szajna, Teatr Studio, Varšava 1972

namenjali Szajnovemu gledališču, ko so ga imenovali »katalog likovnih idej« (v ostrejši obliki pa »szajnizem«). Szajново kiparstvo je bilo organsko povezano z njegovimi predstavami: enaki tipi figur (npr. tiran in umetnik) in predmeti, ki so predstavljali individualno umetniško kodo, so nastopali v embalaži in okolju kot v metaforičnih gledaliških podobah, v avtonomni kreaciji resničnosti na odrskih deskah. To je bil kod estetike grdega, ki je eksponiral ostre estetske kategorije: uničenje, grdo (*Cervantes*, 1976; *Majakovski*, 1978), redko je bilo v njegovem gledališču mogoče gledati slike, podrejene zakonom lepote in harmonije (*Dante*, 1974). Obsesivno vračanje k ideji o krizi civilizacije 20. stoletja po krematoriju se je odražalo v smetišču rabljenih in zavrženih predmetov (zarjavela pločevina, preperete cunje, polomljena oprema) in pohabljenih ljudi s povitimi udi, obritimi glavami (znak koncentracijskega taborišča in Szajnove avtobiografije, bil je namreč interniran v Auschwitzu in Buchenwaldu). Prvič je takšne podobe ustvaril v predstavi *Akropolis* po Wispiańskem v režiji Jerzyja Grotowskega v Gledališču 13 vrst v Opolu (1962) in se pozneje nanje še večkrat navezal: *Prazno polje* Hołuja (Nowa Huta, 1965), *Novembrska zadeva* Brylla (Teatr Śląski, Katowice 1969). V Studiu je ta svet prikazal v pretresljivi in umetniško popolni obliki v predstavi *Replika* (1972, imela je kar nekaj verzij), ki je bila velika metafora totalnega propada. Teater je s to predstavo potoval po vsem svetu, postal slaven in priznan. Szajna je režiral tudi v drugih gledališčih, v zadnjih letih je razstavljal svoja kiparska dela doma in v tujini (v rodnem Rzeszowu je nastala galerija Józefa Szajne). Napisal je tudi novo igro *Sledovi*, ki jo je uprizoril v Chorzowu in v Ankari, režiral pa je tudi v Španiji, na Portugalskem in v Egiptu.

Scena Plastyczna KUL – Likovni oder KUL

Leta 1970 je Leszek Mądzik (r. 1945) ustanovil Sceno Plastyczno KUL, Likovni oder KUL, kot nepoklicno gledališče pri Katoliški univerzi v Lublinu. Pod njegovim vodstvom deluje še danes. Mądzik, scenograf in režiser, diplomant umetnostne zgodovine na isti univerzi, ustvarja »seanse avtonomnih likovnih oblik« popolnoma brez besed. Besede pa, kot številni ustvarjalci njegove generacije, ni odstranil, ker bi občutil krizo ali neavtentičnost jezika v času propagandnega »novoreka«, ampak preprosto zato, ker raje »razmišlja v slikah« in tako, zblizhan z arhetipskim mišljenjem, odkriva globoko skriti smisel stvarnosti. Temeljni elementi Mądzikovega teatra so: mrak, prostor (njegovo globino posebej poudarja), svetloba in predmeti, ki imajo dramaturško in obenem simbolično funkcijo. Dopolnjuje jo zvočna sfera, pogosto razgrajena v bogato partituro, in glasba, ki označuje ritem. Kritični pozornosti že od prvih predstav – *Ecce homo* (1970), *Rojstvo* (1971), *Večerja* (1972), *Vlakno* (1973), *Ikar* (1974) – ni ušlo, da Mądzik s skromnimi sredstvi mojstrsko modelira prostor, ki je pomensko posebej zaznamovan, tako rekoč eksistencialen. Mądzikovo gledališče govori o človeku v mejnih položajih, o njegovem spopadu s trpljenjem in boju za svobodo, o ritmu rojstva, ljubezni in umiranja, ki se zmeraj znova poraja v času. Poslanstvo tega gledališča velikih metafor, ki so ga večkrat imenovali »kozmično«, je Irena Sławinska označila kot »življenje k smrti« in ga umestila v religiozni eksistencializem. Sam Mądzik pravi, da »ves čas dela eno

samo predstavo«, in dokazuje, da ostaja zvest svojim avtorskim idejam. Tudi njegov odnos do igralca je že leta enak; dela z amaterji, zahteva strogo disciplino in marsičemu se morajo odpovedati – v predstavah so skriti pod masko, lutka ali scensko formo, zelo redko lahko pokažejo svoj obraz. Med drugimi predstavami gledališča Scena Plastyczna KUL so: *Pečat* (1975), *Herbarij* (1976), *Vlaga* (1978), *Popotne* (1980), *Breg* (1983), *Zamotavanje* (1986), *Vrata* (1986), *Dihanje* (1992), *Razpoka* (1994), *Črnina* (1998). Mądzik občasno dela scenografije v poklicnih gledališčih.

Apogej na prelomu sedemdesetih in osemdesetih let

Avtorsko gledališče, kakršno so ustvarjali likovniki, je bilo najbolj raznovrstno in najbolj obsežno na prelomu sedemdesetih in osemdesetih let tudi v t. i. alternativnem gledališču. Pozornost je zbujala Akademia Ruchu (Akademija giba) Wojciecha Krukowskega, eno najpomembnejših in najdlje delujočih neodvisnih gledališč, ki je debitiralo z nefabularno predstavo *Collageum* (1973). Cilj iskanj te skupine je bil preseči zaprti in konvencionalni jezik klasične pantomime in njeno lirično-poetično interpretacijo stvarnosti. »V spopadu s sodobno problematiko (posameznik proti družbenim mehanizmom) smo zavrgli fabularne in psihološke strukture tipične dramske literature. Poskušali smo ustvariti vrsto slik – simbolov, ki so na meji splošnih stereotipov in sveta naših predstav o današnji stvarnosti« (Krukowski, 1978).

Na poklicnih odrih pa je bil zanimiv pojav Janusza Wiśniewskega (r. 1949), diplomanta režije na varšavski gledališki akademiji PWST, ki je po izobrazbi tudi polonist, po talentu in nagnjenjih pa tudi grafik. Wiśniewskega so nekateri napadali, češ da posnema Kantorja, drugi pa so ga imeli za njegovega nadaljevalca. Literarno se je navdihoval v mračni prozi Bruna Schulza in se navezoval na kabaret in cirkus, revijo in vrtljive slike ter množično kulturo (strip, popart, reklame). S poetiko groteske, norčevanja, pretiravanja je preoblikoval elemente sodobne kulture, žongliral z njimi, celo tedaj, ko se je lotil klasike (Słowacki, *Balladyna*, 1979). Razen ponesrečenega debuta v varšavskem gledališču Teatr Powszechny (Lorca, *Dom Bernarda Albe*, 1978) je delal skoraj izključno v poznanjskem gledališču Teatr Nowy, ko ga je vodila Izabella Cywińska. Tam so nastale njegove najbolj razvpite in najboljše avtorske predstave, praviloma skoraj brez pripravljenega scenarija, ki ga je Wiśniewski oblikoval sproti, iz koščkov literarnih del, citatov, svojih risb in domislic, nastalih med vajami: *Panopticum à la Madame Tussaud* (1982), *Konec Evrope* (1983), *Bolnikova molitev pred nočjo* (1987). Likovni dispozitiv je bil v vseh predstavah enak: klavstrofobičen, z vseh strani zaprt prostor odrske škatle, ki spominja na *camero obscuro*, s stropom nizko nad glavami igralcev. Takšna scena je bila osvetljena s spodnje rampe in je deformirala obraze oseb. V tej »odrski sobi« so bile osebe omejene na nekaj gest in nekaj besed, ki so se ponavljale kot glasbeni motiv. Wiśniewski jih je pripeljal iz sveta množične domišljije 20. stoletja (konferansje diaboličnega kabareta) pa tudi iz moralitete (npr. smrt s koso, hudiči, skriti v pasjih dušah). Kljub omejeni formi, ki jo je vsilil igralcem z »marionetnimi« gestami in gibi in ritmiziranjem njihovih odrskih akcij,

so imeli ti zmeraj priložnost, da se izkažejo v bleščečih »igralskih trenutkih«, čeprav zmeraj v strogih okvirih ansambelske igre. Konec osemdesetih let je Wiśniewski ustanovil lastno skupino pri Centrum Sztuki Studio v Varšavi (*Razsvetljenje*, 1990). S predstavo so najprej gostovali, potem pa so dobili svoje prostore v dvorani nekdanjega kina (*Življenje je čudež*, 1992). Po nekaj sezonah je skupina razpadla predvsem zaradi finančnih (ni imela stalne dotacije) in prostorskih težav. Wiśniewski je redko režiral v drugih gledališčih (*Boj pusta s postom*, Teatr Współczesny, Varšava 1984) ali delal scenografije za tuje predstave (te so zmeraj dominirale nad drugimi elementi uprizoritve). Svoji likovni viziji je ostal zvest tudi v TV gledališču, kjer je v zadnjem času realiziral *Potovanje treh kraljev* in božično pravljico vzel za izhodišče treh pripovedi o boju med dobrim in zlom (1998). V Nemčiji je režiral *Dibuka* An-skega (1997) in *Fausta* po Goetheju (1998).

Marcin Jarnuszkiewicz (r. 1947), arhitekt in režiser, je debitiral kot scenograf v razvpiti popartovski *Balladyni* Słowackega v režiji Adama Hanuszkiewicza (Teatr Narodowy, 1974). Prvo avtorsko predstavo je realiziral skupaj s kiparjem Romanom Woźniakom – *Prizori iz pasijona*, seansa likovnih oblik brez besed, so nastali po Bachovi skladbi *Matejev pasijon*; glasba je skupaj s skulpturami in gibljivimi odorskimi elementi dobila izvirno estetsko kvaliteto (Teatr Nowy, Varšava, 1987). Podoben je bil *Patmos* po Janezovem evangeliju, v katerem pa je nastopil igralec Wiesław Komasa z velikim monologom o osamljenosti človekove eksistence (Teatr Szwedzka 2/4, Varšava 1989). V naslednjih letih je Jarnuszkiewicz opustil lastne scenarije in segel po dramski literaturi, ki jo je kot režiser in scenograf obenem močno preoblikoval. V gledališču Szwedzka 2/4 je postavil Strindbergovo trilogijo *V Da-*



Cervantes, avtor in režiser Józef Szajna,
Teatr Studio, Varšava 1976

mask, ki je obveljala za kontroverzno predstavo. Ne toliko zaradi interpretacije besedila kot zaradi specifične naracije – v počasnem ritmu, od ene »implozije« čustev do druge, z zatemnitvami, med katerimi se je akcija nadaljevala in je dialog prihajal do gledalcev v temi. »Svet si zapomnimo v podobah, ki se vračajo in trgajo iz naše podzvesti. Ta struktura mi je blizu tudi v gledališču. Zato onirične zatemnitve v naraciji.« V TV gledališču je nastala izvirna uprizoritev enodejanke *Jesenski večer*; realistično, melodramatično »patriotsko sličico« Gabriele Zapolske je preoblikoval v niz likovno očarljivih, fascinantnih slik, ritmiziranih na podlagi glasbenih sekvenc (1994). Jarnuszkiewicz pravi, da je njegov medij glasba; v njegovih predstavah je zmeraj navzoča, ne le za atmosfero, ampak pogloblja tudi pomensko polje. Usmeritev »v globino« je sploh značilna za interpretacije tega umetnika, ki skuša izza besed in ravnanj oseb izbrskati tisto, kar je nezavedno ali potlačeno v nezavedno – notranji svet čustev in strahu. V njegovih predstavah so junaki obdarjeni z občutljivostjo (ali celo preobčutljivostjo) in delikatnimi čustvi; bojujejo se s svojo usodo in prenašajo poraze kot strašljivo nujnost. Praviloma delujejo v posebni izolaciji, to še poudarja likovna izvedba prostora (zaprti, kakor brez zraka in svetlobe), ločeni od sveta zgodovine in politike. Iz takšnega konteksta »preoblikuje« Jarnuszkiewicz njihovo odsko biografijo. Želi govoriti o tragični usodi Slehernika, ne pa o človeku, ki živi v konkretnem zgodovinskem času in družbenem okolju. V tej poetiki zelo individualnega stila so tudi njegove zadnje predstave: *Konec polsvinje* Kajzarja (Teatr Studio, Varšava 1997), Ibsenov *Brand* (Teatr Jaracza, Lodž 1998). Velika vrednost gledališča, ki ga ustvarja Jarnuszkiewicz, je tudi zelo individualna, disciplinirana in pogosto že kar asketska likovna podoba, za katero uporablja naravne snovi (les, glina, voda) in plemenite materiale (kostumi iz svile, žameta).

Jerzy Kalina se ukvarja z umetnostjo na meji med likovno umetnostjo in gledališčem. Je performer, slikar in scenograf. Čeprav je študiral slikarstvo na varšavski Akademiji lepih umetnosti, se ni z njim nikoli ukvarjal – že od debuta naprej organizira likovne akcije, happeninge, ustvarja instalacije. Išče oblike, ki bi »ustrezale našemu času in spreminjajoči se civilizaciji«. Njegova diploma leta 1971 je bila instalacija študentskih kiparskih del. V naslednjih letih je organiziral druge ritualne akcije, ki so imele obliko vznemirljive predstave ali pa so se vključevale v ritem vsakdanjega življenja, praviloma pa so imele dve skupni značilnosti: poseganje v vsakdanje življenje in metaforično sfero (med drugim *Reševanje kipa*, *Poroka*, 1972; slavni *Prehod – spomenik neznanemu mimoidočemu*, 1977). V osemdesetih letih je bila Kalinova umetnost blizu takratni stvarnosti, številne instalacije so se nanašale na politično situacijo, predstavljene pa so bile na pomembnih in neodvisnih razstavah: *Znak križa* in *Novo nebo, nova zemlja* v cerkvi na Žitni ulici v Varšavi, *Apokalipsa – svetloba v temi* v cerkvi Sv. Križa v Varšavi, *Proti zlu, proti temi* v cerkvi v Nowi Huti. V gledališču je pripravil nekaj scenografij in dve avtorski predstavi brez besed. Prvo, *Romarji in pregnanci* (1989), je postavil v gledališču Studio s profesionalnimi igralci, ki jih je usmerjal k nepsihološki igri in vključil v akcijo skupaj s plastikami in bogato gibljivo in spreminjajočo se scenografijo. Predstava, ki je nastala po Mickiewiczevih *Knjigah poljskega naroda in poljskega romarstva*, se je navezovala na mite iz narodove zgodovine in sklicevala na bogato poljsko kolektivno martirološko izročilo in njegove izpeljave (vse do slikarskih in literarnih del). Predstava je bila posvečena spominu junaka januarske vstaje (*nota bene*, dedu umetnikove matere) in je pripovedovala o boju Poljakov za narodno samobitnost. Druga avtorska uprizoritev *Katapulte* (Inštitut Narodnega gledališča, Teatr Mały, Varšava 1993) se je dotikala že individualne, zasebne mitologije. Prikazovala je prizore iz družinskega življenja

v povprečnem, nepremožnem mestecu petdesetih in šestdesetih let. Niz poetičnih slik, ki so se pojavljale kakor iz globin spomina med deli zrcala, odrinjenimi na stran (oče, ki šiva ob šivalnem stroju – poleg njega lutka s pripeto obleko, mati s kruhom, dečki v šolskih klopeh, skrivanje pod mizo). Glavni junak predstave je bilo, tako se zdi, minevanje časa, ki simbolizira krhkost vsake eksistence.

Podoben tip uprizoritve z naslovom *Beli jelenjak* je realiziral znameniti slikar in grafik Stasys Eidrigevičius (Teatr Studio, 1993). V svoji doslej edini predstavi je umetnik, ki izhaja iz skromne litovske družine, pripovedoval o svojem življenju in risal.

Gledališče Jerzyja Grzegorzewskega

Jerzy Grzegorzewski (r. 1939) je končal študij na Akademiji za likovno umetnost v Lodžu in režijo na varšavski gledališki akademiji (PWST). Debitiral je z Brechtovim *Kavkaškim krogom s kredo* (1966) v Lodžu (Teatr Jaracza) v dvojni vlogi režiserja in scenografa. V Lodžu je deloval prvih nekaj let in že tudi izoblikoval svoj uprizoritveni stil, ki pa je kritikom povzročal težave pri definiranju. Pisali so predvsem o »eklektičnosti« in »agresivnosti« njegove likovne podobe (med drugimi Webstrov *Beli hudič*, 1967, *Svatba Wyspiańskega*, 1969; *Demonški nadkabaret* po Witkacyju, 1969; *Irydion* Krasińskega, 1970; Genetov *Balkon* in Sofoklova *Antigona*, 1972). Režiral je tudi v Olsztynju in Poznanju in že tam začel z uprizo-



Cervantes, avtor in režiser Józef Szajna,
Teatr Studio, Varšava 1976

ritvami po motivih fars in operet: *Vojak kraljice Madagaskarja Dobrzańskega* ali *Usta molčijo, duša poje* po Kálámanu in Lehárju. V letih 1972–1975 je deloval v varšavskem gledališču Teatr Ateneum, kjer je postavil izvirne inscenacije Kafkove *Amerike* in *Bloomusalem* po 15. poglavju Joyceovega *Uliksa* v lastni adaptaciji. V obeh uprizoritvah je prelomil ustaljene konvencije in ustvaril drugačno razmerje med odrom in parterjem. V *Ameriki* je dejanje potekalo v garderobi in foyerju, kar je publika opazovala iz parterja Malega odra 61; v *Bloomusalemu* pa je publika z igralci hodila po gledališču (po stopnicah in prehodih). Eksperimentiranje s prostorom, povezano z iskanjem lastnega, avtorskega modela gledališča (začenši z *Balkonom* v Lodžu), postane v naslednjih letih ena glavnih značilnosti njegovega gledališča. Na primer v Rózewiczewi *Smrt v starih dekoracijah* je publika sedela na odru, akcija pa se je dogajala v ogromni dvorani (Teatr Polski, Wrocław 1978). V gledališču Studio, katerega direktor je postal leta 1981, je za stalno vzel del dvorane in pripadajoče prostore, da bi gledalcem približal polje igre. Na njegovo gledališče so takrat že gledali kot na poseben pojav, gledališče inscenacije, v katerem je besedilo snov za avtorske, subjektivne teatske vizije. Grzegorzewski piše lastne scenarije, bodisi po literarnih motivih (*Mesto šteje pasje nosove* po Joyceovem *Uliksu*, Shakespearovem *Kralju Learu*, Eliotovem *Umoru v katedrali*, 1991; *Tako imenovano človeštvo bo znorelo* po motivih Witkacyja, Teatr Studio 1987 in Stary Teatr 1992; *La Bohème* po igrah Wyspiańskega, Teatr Studio 1996) ali po neznanih motivih (*Variacije*, Teatr Dramatyczny, Varšava 1977), ali pa uprizarja avtorje in adaptira njihova dela. Od poljskih klasikov se ponavljajo Wyspiański (*Varšavjanka*, *Svatba*, *Novembrska noč*), Krasiński (*Nebožanska komedija*), Mickiewicz (*Praznik mrtvih*), Witkacy (*Čevljarji*). Od tujih klasikov Čehov (*Utva*, *Deset portretov z utvo v ozadju*, *Striček Vanja*), Kafka (*Amerika*, več postavitev), Brecht (*Opera za tri groše*). Od sodobnih avtorjev – Genet (*Paravani*),



Konec Evrope, avtor in režiser Janusz Wiśniewski,
Teatr Nowy, Poznań 1983

Lowry (*Počasno temnjenje slik po romanu Pod vulkanom*), Gombrowicz (*Poroka*, Teatr Polski, Wrocław 1976, Teatr Narodowy 1998) in Różewicz (*Past*).

Kljub različnim literarnim izhodiščem, dramskim strukturam, poetikam in strategijam »se v uprizoritvah Grzegorzewskega dogaja podobna eksistencialna drama junakov, ki skušajo prodreti v zakone, ki vladajo svetu in njihovim življenjem. O tem odloča vrsta demontaže ali dekonstrukcije literarnega besedila« (Sugiera, 1993). Demontaža se začne že na ravni scenarija, s črtanjem didaskalij ter zgodovinskih in žanrskih opredelitev. Prav tako se Grzegorzewski izogiba opredeljevanju prostora z likovnimi znaki – akcijo postavlja v umetne prostore, ki jih oblikuje s svojo domišljijo in v katere postavlja specifične elemente (letalska krila, tramvajske škarnike, notranjost klavirja in strune). Gradi lastno, večplastno strukturo, ki subjektivizira odrski svet; odrske dogodke prikazuje z vidika glavnega junaka – pripovedovalca (sen, vizija), ki nekako sam postane »téma« predstave – njegova zavest uravnava tok in ritem dogajanja. Vendar režiser od igralca ne zahteva, da bi prestopil meje intimnosti, lahko se umakne v svojo umetnost (Teresa Budisz-Krzyżanowska, Anna Chodakowska, Ewa Mirowska). V sanjskem svetu predstav Grzegorzewskega kritika izpostavlja dve dominantni temi: ljubezen in smrt (npr. *Štiri vzporedne komedije* po motivih Dostojevskega in Mannova *Smrt v Benetkah*, Teatr Studio 1995). V zadnjih letih Grzegorzewski v svojih delih razvija polemičen odnos do narodne tradicije, zgodovine in kulture. Začel ga je že v krakovski *Svatbi*, ki jo je bral kot grenki račun, ki ga plačuje inteligenca za svoje iluzije in mite. V dveh uprizoritvah *Praznika mrtvih* pa je temeljno revidiral odnos do Mickiewiczzeve dramske mojstrovine; tudi do tradicije prizadevanja za neodvisnost in s kanonom duhovnih vrednot, povezanih s tem delom. Ključna



Romarji in pregnanci, avtor in režiser Jerzy Kalina,
Centrum Sztuki Studio, Varšava 1989

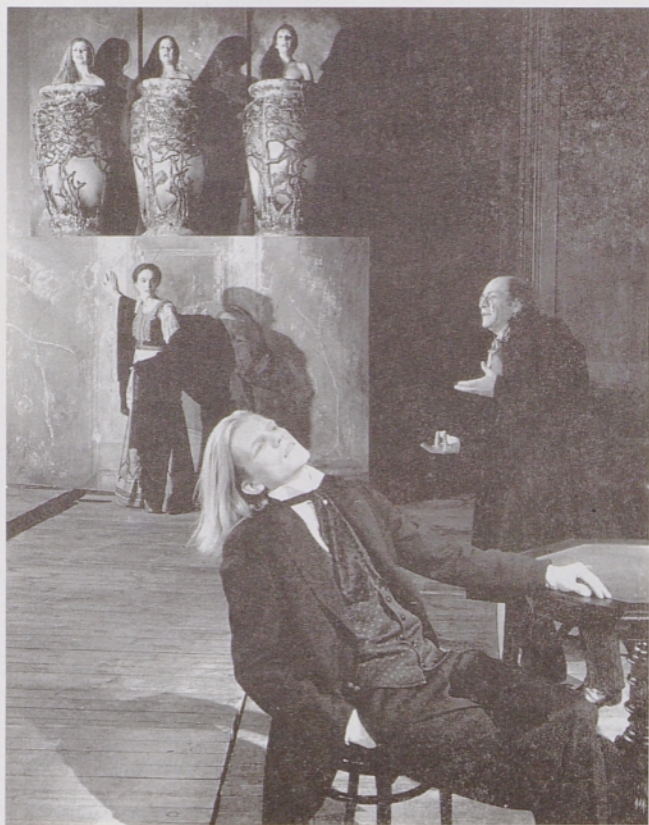
podoba v zadnji izvedbi *Novembrske noči*, velike freske v najboljši tradiciji poljskega monumentalnega gledališča, je ogledalo, skozi katero odseva celotna struktura predstave. Ta *Noč* se, kot zmeraj pri Grzegorzewskem, dogaja v gledališču, v njeno strukturo je vpisana avtoteličnost (to še podčrtuje prolog – odlomek iz *Osvobojenja*). Za razliko od številnih inscenatorjev-likovnikov Grzegorzewski zavrača antiumetnost in estetiko grdega, navezuje se na kategorijo lepega. Tudi na lepo v gledališču kot umetnosti. V propad in degradacijo gledališča Grzegorzewski – tako se zdi – za razliko od številnih kritikov ne verjame.

Gledališče Krystiana Lupe

Krystian Lupa (r. 1943) je študiral fiziko in filmsko režijo, končal krakovsko Akademijo lepih umetnosti (diplomiral na oddelku grafike 1969) in študij režije na krakovski PWST (diplomiral 1977). Je režiser, scenograf, grafik, avtor originalnih gledaliških scenarijev in prevodov ter glasbenih oprem svojih predstav. Že z diplomsko predstavo Witkiewiczovih *Gizdavcev in opic* je opozoril nase in požel veliko pohval. Kritiko in publiko je intrigirala izvirna gledališkost te predstave, polne intenzivnih in do meja gledalčeve vzdržljivosti razpotegnjenih podob »metafizične bolečine ustvarjanja«. Prvič po dolгих letih Witkacy ni bil prebran »dobesedno«, realistično, ampak kot avtor v besedilo vpisanih kolektivnih, magičnih ritualov, ki vodijo k odkrivanju Skrivnosti Bivanja, obenem pa kot avtor koncepta gledališča, v katerem vstopamo v mejna stanja človeške eksistence. V naslednjih letih je Lupa v Jelenji Góri eksperimentiral v avtorskih predstavah po lastnih scenarijih, v katerih ni šlo za zgodbo, ampak za odrski laboratorij, v katerem je raziskoval odnose med ljudmi in predmeti (*Prosojna soba*, 1979, *Večerja*, 1980), in v uprizoritvah Witkacyja, ki je odločilno vplival na prvo obdobje njegovega ustvarjanja (*Pragmatiki*, 1981, *Maciej Korbowa in Bellatrix*, 1985). Witkacy ga je zanimal kot umetnik, ki je podobno kot on sam iskal način izpovedovanja v različnih oblikah umetnosti, v totalnem aktu, ki izraža tudi sfero nezavednega. Obnovil je tudi že nekoliko pozabljeni simbolistični drami *Človekovo življenje* Andrejeva (1977) in *Mater Przybyszewskega* (1979). Skoraj obenem je posegel po Gombrowiczu: *Ivona, princesa Burgundije* (1978, že v Krakovu, Stry Teatr, kjer dela vzporedno), *Poroka* (1984). V gledališču Stry Teatr je režiral tudi *Odisejevo vrnitev* Wyspiańskiego (1981), Witkacyjevo *Delo brez imena* (1982) in še *Mesto sna* po Alfredu Kubinu (v lastni adaptaciji, 1985). V tem obdobju je pogosto objavljial manifeste svojega gledališča in v njih kritikom nekako sugeriral interpretacijo (npr. »vztrajno gledališče«, ki eksperimentira s kategorijo časa).

Od leta 1986 je njegov domicil Stry Teatr in le redko režira drugod (zadnje čase v Wrocławu, Teatr Polski). Po letih fascinacije z Witkacyjevimi gledališkimi idejami in njegovo filozofijo umetnosti ter Jungovo teorijo arhetipov se je obrnil k drugim področjem literature, še zmeraj pa mu izbiri narekuje stanje njegove človeške in umetniške zavesti (»Ne zanima me posredovanje vsebin posameznih dram, ampak notranji, osebni proces dozorevanja vsebine«). Kot so opazili kritiki, Lupa prodira vse globlje in z različnih vidikov v etično in eksistencialno problematiko, »s posledicami razkriva Preklete Probleme Človeštva«. Ustvarja

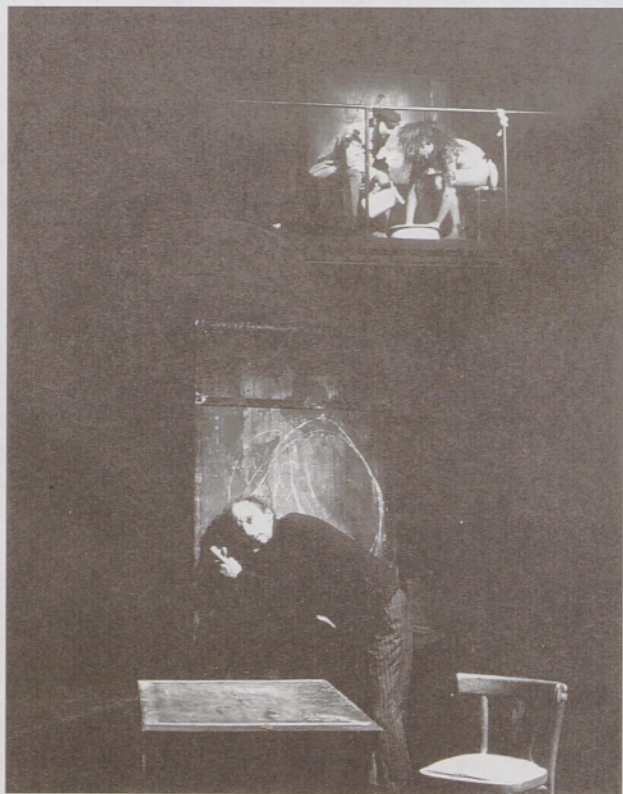
večurne predstave, oprte na njegove lastne adaptacije velike proze, v katerih človeka ne prikazuje v akciji, ampak »v aktu doživljanja in spoznavanja sebe in stvarnosti« (Niziołek, 1997). Gradi njegov notranji individualni življenjepis, obenem pa tudi model duhovne eksistence. Stalnica njegovih scenarijev so prizori, ki predstavljajo sanje ali vizije, ki odražajo nezavedno. Najpomembnejše adaptacije: *Bratje Karamazovi* po Dostojevskem (1990), *Malte ali Triptih razsipnega sna* po Rilkeju (1991) in *Skice iz Človeka brez posebnosti* Musila (diploma krakovske PWST, 1990). Musilove *Sanjače* režira v Krakovu leta 1988. *Kalkwerk* po Bernhardu (1992), ki sodi med njegove najznamenitejše predstave in načjenja temo odnosa med genialnostjo in norostjo, začenja niz uprizoritev, v katerih si prisvaja poljskemu gledališču in kulturi manj znana ali dotlej še neprevedena dela z nemškega govornega področja. Še posebej ga v njih zanima diagnoza erozije kulturnih vrednot in razpada človekove samobitnosti v 20. stoletju. Po epski formuli v predstavi *Mesečniki. Esch ali anarhija* po Brochu (1995), tudi v njegovem prevodu in adaptaciji, so začeli pisati: »Lupa se je spremenil. Vzljubil je ljudi in človek – v vsej svoji grdoti in lepoti – je stopil v prvi plan« (A. Wanat, 1997). Dotlej redki humorni elementi in toplina v vodenju junakov so se pokazali tudi v predstavah: *Immanuel Kant* (Teatr Polski, Wrocław 1996), Bernhardovi *Ritter, Dene, Voss* (Stary



Stanisław Wyspiański, *La Boheme*, režiser Jerzy Grzegorzewski, Teatr Studio, Varšava 1995

Teatr 1996), *Dama s samorogom* in *Skušnjave tihe Veronike* po Brochu in Musilu, (Vroclav 1997). Nazadnje se je Lupa vrnil h komorni formi in že napisanim dramam – Yasmina Reza *Art* (Stary Teatr 1998). Lupa že leta dela s skupino igralcev, ki v njegovih predstavah dosegajo nenavadno, na poljskih odrih redko doseženo stopnjo notranje resnice in ekspresivnosti. Kritiki, ki cenijo izjemnost pojava, kakršno je gledališče Krystiana Lupe, poudarjajo, da je to gledališče skupnosti, ki jo tvori igralski ansambel, ki se, ko dela predstavo, giblje v svetu magije, rituala, arhetipa in ima že kar »mističen odnos do stvarnosti«. Lupa od svojih igralcev ne zahteva le opuščanja vsakdanjih zvez in reakcij, ampak zahteva tudi posebno občutljivost in sposobnost presegati same sebe, da bi lahko priklicali nekoč doživeto razsvetljenje in razkrili skrivnost življenja. Zelo izvirne rezultate dosega Lupa s študenti krakovske gledališke akademije – diplomske predstave presegajo raven šolskih predstav in so pogosto prva verzija stvaritev, ki jih pozneje realizira na poklicnem odru (med drugimi *Sedem sanj v deželi sna*, Kubin, 1985, *Bratje*, Dostojevski, 1988, *Skice iz Človeka brez posebnosti*, Musil, 1990; *Platonov*, v dveh verzijah, »višnjevi« in »olivni«, 1996, in *Tri sestre*, Čehov, 1998).

Prevedla Darja Dominkuš

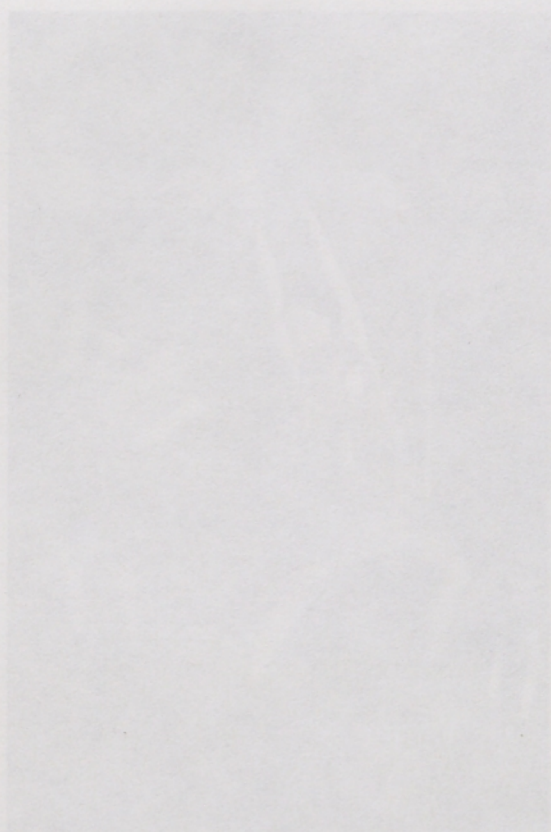


Thomas Bernhard, *Kalkwerk*, režija Krystian Lupa,
Stary Teatr, Krakov 1992

Definicija

Tomasz Kubikowski

ALTERNATIVNO GLEDALIŠČE



Alternativno gledališče v Ljubljani, 1968-1972
Tomaž Kubišnik, 2008, 192 str.

Definicija

»Alternativna« gledališča je enako težko opredeliti kot tudi enoznačno definirati; alternativno je samo eno od poimenovanj vrste gledališča, ki so ga v različnih obdobjih, okoljih in kontekstih imenovali tudi ali celo še raje – »eksperimentalno«, »raziskovalno«, »posebno«, »odprto«, »neodvisno«, »tretje« – če omenimo samo najbolj razširjene oznake. Vsak poskus določiti področje gledališke »alternative« bo nujno arbitraren.

Že samo ime namiguje, da je to gledališče v opoziciji do prevladujoče smeri sodobnih uprizoritev. Gre za opozicijo v imenu določenih vrednot, ki jih



Akropolis (po Wyspiańskemu), režija Jerzy Grotowski,
Teatr Laboratorium, Wrocław/Kraków 1962

prevladujoča usmeritev zanemarja ali celo zanika. Ker je obstoječe gledališče praviloma nemogoče hitro spremeniti ali reformirati, je treba ustvariti lastne odre, ki bodo zmogli oblikovati in gojiti zaželeno vrednote.

Odcepitev od »prevladujoče smeri« v imenu določenih vrednot in iz nje izhajajočo institucionalno ločenost lahko imamo za nujno (vendar tudi neostro) in osnovno značilnost alternativnega gledališča. Sicer tudi pri najbolj nenavadnih projektih ostajamo v okvirih običajne gledališke stilne in repertoarne raznorodnosti. Pogosto namreč komorni oder v isti hiši predstavlja programsko »alternativo« velikemu odru, če so njegovi projekti ambicioznejši; in pri tem niti ne omenjamo različnih profilov posameznih gledališč ali individualnih režiserskih poetik. Vrednote, v imenu katerih nastajajo alternativne skupine, so lahko avtotelične, kadar ima novo gledališče značaj studia ali laboratorija gledaliških oblik; ali tudi družbene – kadar posreduje neumetniške vsebine in je središče integriranja skupin. Sodelovanje v alternativnem gledališču se je nekoč razširilo tudi na del privatnega življenja njegovih ustvarjalcev; gledališče je postalo ne le središče alternativnega odrskega izraza, ampak tudi svojevrstnega življenjskega stila, ki so ga oblikovale ideje v skupini. Prav »gledališka skupina« predstavlja značilno obliko številnih alternativnih gledaliških ansamblov.

Seveda sta bili obe funkciji – avtotelična in družbena – pogosto v navezi. Alternativna gledališča so lahko ustvarjali poklicni igralci, lahko so jih ustvarjali umetniki drugih smeri, ki so jih zanimale mejne umetnosti; in končno tudi amaterji, ki so v gledališču našli svoje izpovedno sredstvo. Skupine so cenile skupno ustvarjalnost ali pa so bile orodje dominantne umetniške osebnosti. Imele so najrazličnejše organizacijske oblike; različna je bila tudi stopnja njihove opozicije do institucionalnih odrov.

Začetki

Začetke alternativnega gledališča je treba iskati v času t. i. velike gledališke reforme, torej na prelomu 19. in 20. stoletja. V prvem desetletju našega stoletja so na poljskem ozemlju začeli nastajati zasebni odri, ki so si prizadevali za ambiciozen repertoar; tudi za igre, ki jih na glavnih odrih ni bilo zaradi cenzure. In tako je bila varšavska praižvedba *Praznika mrtvih* maja 1909 v Malem gledališču (Teatr Mały), ki ga je od leta 1906 do 1909 vodil Marian Gawalewicz (pozneje je to gledališče zmanjšalo svoje ambicije). *Svatba* pa je doživela varšavsko praižvedbo v majhnem Združenem gledališču, ki ga je vodil Franciszek Rychnowski in je delovalo v letih 1911–1912. Pomembna zasluga tega gledališča je bila tudi uprizoritev Shakespeareove *Ukročene trmoglavke* (režija Aleksander Zelwerowicz), ki se je, navdahnjena s teatom Maxa Reinhardta, prvič iztrgala iz uprizoritvenih šablon devetnajstega stoletja, predstavila besedilo v integralni obliki in poskušala obuditi elizabetinski humor.

Vsa ta podjetja so bila efemernega značaja – lahko bi našli še nekatera majhna varšavska gledališča, kot Svobodni oder Bolesława Gorczyńskiego (1910), Umetniško gledališče Bolesława Leśmiana in Wroczyńskiego (1911); krakovski Neodvisni oder Gabriele Zapolske (konec zime 1903). Resne pozornosti pa je

vredno Gledališče Studio znamenite igralkke Stanisławe Wysocke, ki je delovalo v letih 1916–1917 v Kijevu in je podobno kot študijska središča moskovskega MHAT izpopolnjevalo igralsko umetnost in gojilo sodoben repertoar.

Reduta

S krstno uprizoritvijo igre Stefana Žeromskega *Bolj bel bom kot sneg* je 28. novembra 1919 v Varšavi začela svojo dejavnost Reduta – prvo stalno in resno gledališče, ki je izpolnjevalo kriterije, predstavljene v uvodu. Lahko rečemo, da je Reduta na Poljskem postala model alternativnega gledališča, ustvarila je tradicijo, prerasla v legendo, na katero se še danes pogosto navezujemo. Dominantna osebnost tega gledališča je bil igralec in režiser Juliusz Osterwa (1885–1947), njegov sodelavec pa geolog, teatrolog in vizionar Mieczysław Limanowski; skozi



Eksodus, avtor L. A. Moczulski, režija in scenografija K. Jasiński,
Teatr STU, Krakov 1974

Reduto je šlo veliko pomembnih umetnikov (Jaracz, Schiller, Gall), še več je bilo njenih gojencev.

Tri obdobja Redute delimo po mestih, v katerih je delovala. Do leta 1925 »prvo varšavsko obdobje«, v letih 1925–1931 »obdobje Vilna« in od 1931 do 1939 – »drugo varšavsko obdobje«. Prva Reduta si je postavila za cilj reformirati in pozdraviti igralsko umetnost, obenem pa podpirati domačo dramatiko. Osterwa je hotel svojim sodelavcem in gojencem vcepiti »življenje po principu studia pred pričami namesto igre za publiko«. Zato so ukinili suflerko, v prikazu pa so si prizadevali za čim večjo naravnost in preprost izraz in za čim globlje doživljanje vsebin, ki so jih prikazovali. Do premiere je prišlo šele po večmesečnih vajah: najprej analiza ob branju, potem situacije. Pri delu so skrbeli za čisto profesionalno kot tudi duhovno oblikovanje igralcev, za njihov etos. V gledališču je vladala zbranost, pred predstavo so zahtevali tišino. Sčasoma je delo v Reduti zahtevalo vse več časa njenih članov: nazadnje so skoraj ves čas – razen prenočevanja – prebili v gledališču, se skupno in svečano prehranjevali, obenem pa podejali življenje kvazisamostanskim pravilom. Skupaj so preživeli tudi večino počitnic.

Vpeljali so enotne obleke, okrašene s povsod navzočim emblemom: trojni znak neskončno s črko R v sredini. S plakatov so izginila imena izvajalcev. Zasedbe so bile pogosto dvojne, da bi zmanjšali možnost zvezdnitva, realizirali so več variant ene in iste vloge in dali priložnost večjemu številu igralcev. Izdelali so posebno, lastno terminologijo, ki je bila izključno poljskega izvora (oder so na primer imenovali »izpolnilnica«). Z razvojem gledališča je najpomembnejša dejavnost v njem postala ravno izobrazba: v poznejšem obdobju je gledališče postalo nekakšen vzgojni inštitut, ki je le še občasno imel odprte predstave; niso jih javno oglaševali, dvorano so polnili z vabili ali z neuradnimi obvestili, prav tako niso pobirali običajne vstopnine.

Za Reduto je bila značilna še ena oblika dejavnosti, ki se je najbolj razmahnila v obdobju Vilna: gostovanja. V toplejšem obdobju leta je gledališče potovalo po Poljski, vse do mestec daleč ob meji in igralo *Stanovitnega princa*, ki ga je Słowacki napisal po Calderonu – veliki baročno romantični misterij je na svežem zraku zbral na stotine gledalcev. Zaradi skoraj misijonskega značaja tega početja so bila gostovanja Redute nekaj drugega kot rutinski obiski mestnih gledališč.

Druga eksperimentalna gledališča med vojnama

Uprizoritve avantgardnih in ne zmeraj sprejetih poetik so redno nastajale tudi na stalnih odrih; kljub temu pa so se nekatera manjša gledališča, navadno efemerna, pogosto nepoklicna, posvečala izključno umetniškim eksperimentom. Med najbolj zaslužnimi so varšavska: Elsinor (1921), ki je uprizoril *Pragmatike* Stanisława Ignacyja Witkiewicza, in Gledališče Žeromskega (1931–1933), ki ga je vodila Irena Solska; zakopansko Formistično gledališče (1925) in med vsemi najdlje delujoče krakovsko Umetniško gledališče Cricot (1933–1939).

Posebno gibanje so predstavljala amaterska levičarska gledališča, ki so pogosto najemala pomembne umetnike (Leon Schiller, Aleksander Zelwerowicz,

Władysław Broniewski); skupaj z agitacijskimi vsebinami so na oder vpeljala sovjetske in nemške formalne igralske oblike. Omeniti je treba Delavski oder v Lodžu in varšavska Delavski oder in lutnja (1920) in Delavski gledališki studio (1927–1929).

Druga svetovna vojna

Podzemno gledališče v okupirani Poljski je bilo očitna opozicija javnim odrom, ki so jim nacistične oblasti podelile dovoljenja za delovanje z namenom kulturno uničiti poljski narod. Nastopanje v legalnih gledališčih je prepovedala tajna Zveza poljskih dramskih umetnikov. Tajna vlada je koordinirala podzemna prizadevanja.

Med nešteti gledališkimi in estradnimi prireditvami v naključnih konspiracijskih lokalih so izstopale amaterske predstave v Henrykowie blizu Varšave, v Zavodu sester usmiljenk, vzgojni ustanovi za dekleta z družbenega roba. Prednica zavoda je bila mati Benigna – nekoč Stanisława Umińska, igralka gledališča Teatr Polski v Varšavi. Misterija *Pastorala* (1942) in *Velika noč* (1944), varianti nekdanjih predstav *Redute*, in spektakel *Svatba* (1943) v režiji Leona Schillerja so se v spomin gledalcev zapisali kot izjemne predstave. Sorazmerno trajna institucija je bilo Vojno gledališče, ki ga je ustanovila AK (domovinska vojska) in je uspelo pripraviti tri kabaretne uprizoritve.

V Krakovu pa sta med okupacijo nastali dve gledališči, ki sta nadaljevali svojo dejavnost tudi v povojnih letih. Neodvisno gledališče je vodil kipar Tadeusz



Akademija Rucho, Varšava, akcija Človek in njegove reči, Rim 1978

Kantor in je uprizorilo *Balladyno* Juliusza Słowackega (1942) in *Odisejevo vrnitev* Stanisława Wyspiańskiego (1944). Gledališče, kjer so se zbirali predvsem likovni umetniki, je razglašalo avtonomijo gledališke predstave v odnosu do besedila in se ukvarjalo s formalnimi iskanji – z leti je njegov vodja postal eden najznamenitejših avantgardnih gledaliških umetnikov na svetu.

Na nasprotnem bregu, kar se tiče poetike, je nastalo Rapsodično gledališče Mieczysława Kotlarczyka (1941). Navdahnjen z Osterwo, se je osredotočil predvsem na pesniško besedo, ki je postala osnovni nosilec sporočila. Podobno kot Kantorjeva skupina je tudi to gledališče uprizarjalo romantični in novoromantični poljski repertoar in je za oder prirejalo tudi čisto literarna dela: *Kralj-Duh* Słowackega, *Himne* Jana Kasprowicza. Do konca vojne so imeli sedem premier, tri so ostale v fazi vaj, v ansamblu pa je bil med drugimi tudi Karol Wojtyła.

Povojna leta

Leta 1945 je Rapsodično gledališče začelo legalno delovati – čeprav v omejenem obsegu, saj ga je takratna oblast komaj tolerirala. Po besedah Kazimierza Wyke je »prešlo iz tajnega v javno podzemlje«. Dovolili so mu izključno dopoldanske predstave, z naraščajočim stalinizmom pa so polemike o njegovi poetiki prerasle v antipropagandno gonjo (ta oder z »določeno družbeno-politično funkcijo« lahko podpirajo samo »zobri, mamuti, stare tetke in mladi neofašisti«). Leta 1949 so gledališče podržavili, leta 1953 – zaprli. Obnovljeno leta 1956, vse do končnega zaprtja leta 1967 ni več imelo nekdanje vloge.

Leta 1955 je imelo v privatnem stanovanju Lecha E. Stefańskiego na Tarczyński ulici v Varšavi svojo prvo predstavo majhno privatno gledališče, v katerem so pozneje imeli odločilno vlogo pesnik Miron Białoszewski, kipar Ludwik Hering in Ludmiła Murawska. Temelj repertoarja gledališča na Tarczyński, ki je v letih 1957–1958 delovalo v študentskem klubu Hybrydy, med 1959 in 1963 pa kot Posebno gledališče v stanovanju Białoszewskega na trgu Dąbrowskega, so bile njegove lastne drame: *Vivisekcija*, *Zlepki*, *Siva maša* in posebej *Križarske odprave* v prvem obdobju; *Abranek*, *Stvarjenje sveta* in *Melanholiki* v drugem in *Delovanje*, *Deležnik*, *Gospa Koch* in druge v zadnjem obdobju. Čeprav je te drame večinoma napisal Białoszewski in so bile objavljene pod njegovim imenom, so deloma nastajale med vajami v sodelovanju s Heringom, čigar delež je težko natančno odmeriti.

Dosežki tega gledališča so še zmeraj stvar interpretacije, njegove predstave pa so na gledalce delovale različno. Tako izreden umetniški nivo uprizoritev kot tudi dejstvo, da so ponujale zeleno alternativo sivi in zlagani uradni kulturi, sta prispevala k nenavadnemu uspehu predstav, ki je presegal običajni uspeh eksperimentalnih odrov; to je bilo tudi prvo gledališče, ki je v tistem času popolnoma prekinilo z naturalizmom in je svojo odrsko podobo oblikovalo iz jezikovnih penetracij Białoszewskega in Heringovih likovnih vizij.

Leta 1954 so predstave varšavskega Študentskega satiričnega gledališča (STS) in Bim-Boma iz Gdanska vpeljale gibanje študentskih gledališč, ki so naslednjega

četrto stoletja predstavljala samostojen in izrazit kulturni pojav. Leta 1956 je z novoustanovljeno skupino Cricot 2 začel svoje delovanje Kantor, čigar delo je v polni meri zaslovelo čez dvajset let.

Grotowski in Gledališče Laboratorij

Miljni kamen v zgodovini poljskega alternativnega gledališča predstavlja delovanje Jerzyja Grotowskega, čigar vpliv seže daleč čez meje domovine. Njegovo gledališče je postalo gledališče svetovnega slovesa, on sam pa sodi med najpomembnejše umetnike 20. stoletja. Gledališče v Opolu, ki sta ga leta 1959 prevzela Jerzy Grotowski in Ludwik Flaszen, se je imenovalo 13 vrst in naj bi postalo »poklicno eksperimentalno gledališče«. V svojem razvoju je nekajkrat spremenilo ime, po nekaj sezonah postalo Igralski inštitut – Gledališče Laboratorij,



Gledališko združenje Gardzienice, Odprava na vzhodno mejo, 1983

po koncu gledališke faze Inštitut – Laboratorij; leta 1965 se je preselilo v Vroclav, leta 1984 pa je prenehalo delovati.

Zgodovina te institucije, še posebej pa ideja »revnega gledališča«, ki jo je razglašal Grotowski, predstavlja posebno poglavje. Na tem mestu je pomemben vpliv Laboratorija na alternativno gledališko gibanje, ki je s časom postajalo vse obsežnejše in za katero je Vroclav postal prava Meka. Gledališče Grotowskega je črpalo iz številnih inspiracij in jih posredovalo drugim: tradicija Redute (prevzelo je njen znak, namesto R vstavilo L), razvijanje in poglobljanje igralskih tehnik Konstantina Stanislavskega, različne šole tehnik azijskega igralstva in različne oblike vzhodnjaške duhovnosti, ezoterični nauki Georgija Gurdžijeva, izsledki kulturne antropologije, jungovska globinska psihologija in končno zametki nečesa, kar se je veliko pozneje imenovalo »globinska ekologija«. Nenavadno visoko je postavljalo profesionalni etos igralcev, ki so večino svojega časa posvečali napornim in pogosto bolečim fizičnim vajam, ki so pripeljale do še nevidene izrazne moči in razpona. Izdelane ideje »revnega gledališča«, »razgaljene« in »ekstatične« igre, »celovitega dejanja« so pozneje prevzeli in širili številni drugi; pozneje, v postgledališkem obdobju, pa gesla »dejavne kulture«, »svetega« in sklicevanje na to, »da si ves, kakršen si«. Grotowski je položil temeljni kamen za paragledališke akcije in etnološke gledališke raziskave, na novo je razširil razumevanje gledališkega udejstvovanja kot poklicanosti, ki močno prekaša okvire profesionalizma, kot so pozneje jasno poudarjali. Obenem je njegovo delovanje razširjalo za tisti čas zelo značilen prezir tako do tradicionalnega poklicnega gledališča kot tudi do vsega, kar je povezano z uprizarjanjem dramskih besedil ali tako imenovane »literature«.



*Christopher Marlowe, Dr. Faustus, režija Andrzej Dziuk,
Teatr Nr. 4, Krakov 1986*

Alternativno gledališče sedemdesetih let

V sedemdesetih letih je vpliv Grotowskega na vrhuncu – to je tudi čas kulminacije alternativnega gledališča, ki si prvič nadene to ime. Ta tok je izhajal iz nekaj osnovnih virov: predvsem iz razvijajočega se študentskega gledališča, ki ni zmeraj ustrezalo imenu študentsko, in iz amaterske dejavnosti, ki so jo navdihovali dosežki Grotowskega. Poživljale pa so ga nekatere ideje, ki so se uveljavljale povsod po svetu: npr. kontrakultura (ki je imela svoje najmočnejše središče prav v Laboratoriju) obenem z gibanjem državljanske neposlušnosti do komunističnih oblasti, ki se je začelo formirati v drugi polovici desetletja in s katerim so povezani začetki tako imenovane neodvisne kulture.

Splet vseh treh dejavnikov je pomenil posebnost poljskega alternativnega gledališča, obenem pa je povzročal konflikte med različnimi usmeritvami le-tega. Sreda sedemdesetih pomeni tudi že zaton študentskega gledališča kot izrazite, do neke mere enotne formacije. »Do preloma in razpada študentskega gibanja je prišlo okrog leta 1976, 1977,« se spominja vodja poznanjskega Gledališča osmega dne (Teatr Ósmego Dnia) Lech Raczak. »Takrat so se nekatera gledališča odločila zapustiti okrilje Zveze poljskih študentov, ki je imela vse večjo kontrolo. To je bilo povezano s profesionalizacijo nekaterih ansamblov. Takrat je dejansko 'odpadel' ali se odcepil Kalambur, na njegovo mesto pa so stopile zelo mlade skupine, kot Provizorium in druge skupine iz Lublina.« »To, kar je bilo 'gibanje', je bilo hierarhično,« dodaja Wojciech Krukowski z Akademije giba. »Bili so častitljivi starci, srednja generacija in mladina. (...) In nenadoma smo mi, srednja generacija, nekako zgubili stik z mladimi.«

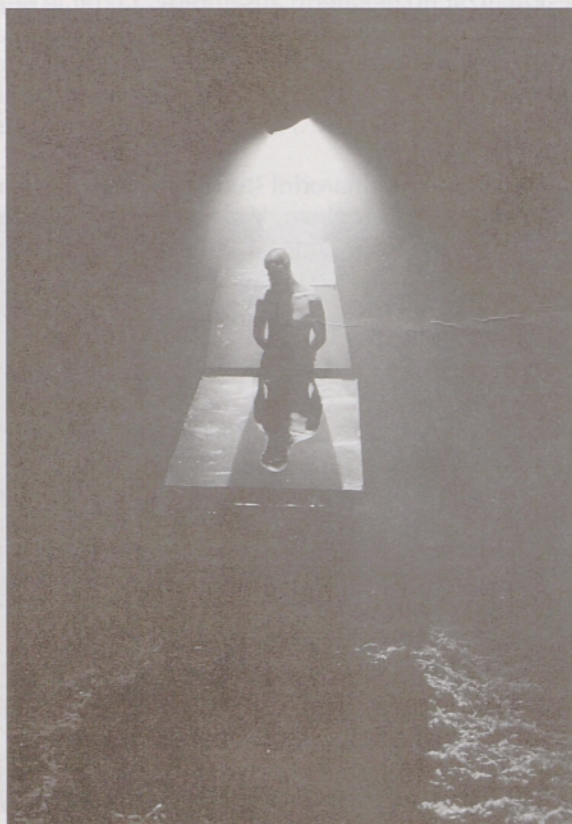
Leta 1975 je bil zadnji Mednarodni študentski festival odprtega gledališča, ki ga je organiziral Kalambur v Vroclavu. V slavnem pamfletu *Para-ra-ra* je Lech Raczak napadal takrat preštevilne epigone Grotowskega, očital jim je shematičnost, eskapizem in prelahko vodljivost. »Saj poznate tako imenovane 'delavnice'. Tam sem mnogokrat srečal številne od vas, osvajalcev Ognjene gore, ko ste se entuziastično metali v nove paraumetniške izkušnje. Naučil sem se vas prepoznati po stereotipih, ki jih že nekaj let nosite s seboj kot največji zaklad. Že na prvi pogled vas prepoznam, ko goreče izpolnujete zadane naloge in se niti za hip ne vprašate, čemu služijo, pa tudi takrat, ko drugim vsiljujete nesmiselno gimnastiko (imenujete jo telesna aktivnost), dosledno in prepričani vase kot trenerji narodnega kadra. (...) Usta so vendar za to, da šepetamo in se nasmihamo, roke, da se lahko dotikamo telesa – da čutimo (zadovoljstvo) – možgani pa, ah, možganov sploh ne potrebujemo.« Ko ni možganov, zlahka podležemo avtoritarni oblasti. »Prava groza,« piše Raczak, »me je obšla, ko sem prebral vabilo študentskim teatrom, naj sodelujejo v parateatralni akciji, ki naj bi – v čast dogodkom, ki tega ne zahtevajo – potekala iz prabitnega pragozda pod spomenik... Mit Blut und Boden, Feuer, Fahnen und Parademarsch.«

Gledališče osmega dne iz Poznanja, ki je delovalo od leta 1964 in v katerem je nastala legendarna predstava *V enem dihu* (1971), je zdaj označilo polje odločnega konflikta s takratno oblastjo. Zato so jim onemogočili igranje predstav *Nehati moramo s tem, kar tukaj imenujete raj na zemlji* (1975), *Znižanje cen za vse* (1977) in *Oh, kako ponosno smo živeli* (1979), člane skupine so nadzirali in izvajali hud pritisk nanje. Leta 1977 Gledališča osmega dne niso pustili na Gledališka srečanja v Lodž. Kljub temu so Srečanja bila in tako prekinila solidarnost

študentskega gibanja. Sovražnost gledališke srenje si je za to odločitev nakopal organizator, Gledališče 77 iz Lodža. Osnovni forum neodvisnih gledališč – zdaj že brez najstarejših veteranov študentskega gibanja – so potem postala Gledališka soočanja v Lublinu, ki so svojo funkcijo opravljala do konca desetletja.

Raczakov pamflet je prizanesel samo Akademiji giba – in jo jasno izvzel – najvztrajnejšemu iz »srednje generacije« študentskih gledališč, ki je bilo ustanovljeno leta 1973 in deluje do danes. Po prvih gledaliških izkušnjah (*Avtobus*, 1975) se je ta skupina posvetila uličnemu gledališču in happeningom (*Časopis – naša vsakdanja lekcija, Evropa, Happy Day*, 1979), v katerih je smešila klišejsko uradno propagando, ko je na primer dobesedno uprizarjala oguljene metafore iz časopisnih člankov. Prava gledališka predstava pa je bila pozneje *Vsakdanje življenje po veliki francoski revoluciji*, 1979.

S happeningi ali tako imenovanimi parateatralnimi akcijami so se v tistih letih izražale skupine, ki so se bolj kot k neposrednemu političnemu angažmaju in kritiki sistema nagibale k ustvarjanju alternativnih oblik civilizacije nasploh in na različne načine realizirale geslo Grotowskega o »dejavni kulturi«. Najbolj znana od teh skupin je Gledališko združenje Gardzienice, ki zahteva posebno pozornost. Poleg nje sta izstopali skupina Delovanje, ki se je leta 1978 naselila v vasi blizu



Scena *Plastyczna KUL*, Dih, Lublin 1992

Bydgoszcza in jo poskušala kulturno in družabno oživiti, in Delavnica iz Olsztynja. Skupina Delovanje je preučevala in poskušala obnoviti folkloro, organizirala prostor in nekakšne pararituale ob menjavi letnih časov ali generacij. Skupina je nehala delovati leta 1981, njeni člani pa še zmeraj živijo v isti vasi. Delavnica deluje še danes, organizira tečaje in vaje življenja v skupnosti pa tudi happeninge, številne med njimi na ekološke teme.

Leta 1978 je s predstavo *Naša nedelja* debitiralo lublinsko gledališče Provizorij pod vodstvom Janusza Opryńskega, ki je do konca desetletja pokazalo še predstavo *Ni nam namenjeno leteti na srečne otoke* (1979). Kot najbolj neposreden potomec Gledališča osmega dne je tudi to gledališče v predstavah uporabljalo podobne prijeme: kolaže literarnih besedil, nenavadno čustveno igro. Njegova posebnost je ansambel, sestavljen iz samih moških, na odru pa so hkrati zmeraj samo trije igralci.

Gledališče osmega dne, Akademija giba in Provizorij, ki predstavljajo tri generacije ugašajočega študentskega gledališča, pa tudi že omenjena Delavnica so bili med ustanovitelji Združenja alternativnih gledališč (UTA), ki je nastalo na srečanju v Varšavi novembra 1981. Med ustanovitelji so bile še številne skupine iz različnih mest (Lublin, Poznań, Varšava, Wrocław, Krakov, Szczecin, Katowice, Częstochowa) in mnogi posamezniki. Vojno stanje 13. decembra 1981 je prekinilo višek delovanja tega ustvarjalnega združenja in tudi samo alternativno gibanje v njegovi takratni obliki.

Dramatični konec delovanja študentskih gledališč je iz rabe izrinil tudi samo poimenovanje. Neprofesionalne študentske skupine so se odtlej imenovale izključno »alternativne« – ali pa, skupaj s kulturno formacijo, ki so ji pripadale – »neodvisne«.

Gardzienice

Gledališko društvo, nastanjeno v vasi Gardzienice pri Lublinu, je nastalo leta 1978 pod vodstvom Włodzimierza Staniewskega, ki je bil prej povezan z Gledališčem Laboratorij. V prvem obdobju se je skupina tudi za več mesecev odpravljala v obmejne vasi na vzhodu Poljske, potem ko je vsakokrat proučila ljudsko kulturo na tistem območju. V vasi so uvajali skupne praznike, med katerimi so peli tradicionalne pesmi, plesali, skozi parateatralne dejavnosti navezovali stike s prebivalci, se učili njihovih običajev in na koncu uprizarjali gledališke prizorčke, ki pa niso bili samostojni, ampak del prazničnega dogajanja. Stalni elementi odprav so bili: »sprevod«, »teatske kompozicije«, »večerna srečanja« in »večerna predstava«. Glavni intelektualni oče teh dejavnosti je bil Mihail Bahtin; globoko zanimanje za vaško kulturo brez kolonizatorskega zanosa, iskanje prostora naravnega teatra pa je pričalo o svojevrstnosti Gardzienic.

Prva samostojna gledališka uprizoritev Gardzenic so bila *Čarodejstva po Prazniku mrtvih* Adama Mickiewicza (1981). Za njimi je prišlo *Življenje protopopa Avvakuma* (1983), ki je skupino proslavilo tudi zunaj njenih takratnih krogov. Predstava, zasnovana na biografiji vodje ruskih razkolnikov, je inventivno razvijala tradicijo »revne igre« in obenem pomenila duhovno odpravo zahodnega človeka

v svet pravoslavja, raziskovanje meje med latinsko in grško tradicijo. Očitni znaki tega so bili odlomki iz *Uvoda v Praznik mrtvih*, ki so jih recitali na začetku predstave.

V teh predstavah sta se izoblikovala svojevrstno igrilstvo in svojevrstna antropologija ansambla. »Gardzieniški človek« je: »čokat, zmeraj zgrbljen«, »predvsem se drži zemlje«, je »bitje, ki ga razdirajo nasprotja. To se odraža tudi v vrsti gibanja. Trud mišic je predvsem nasprotno usmerjen. Ko grejo roke in glava na primer naprej, vlečejo ramena in kolki nazaj.« Predvsem pa: »Njegov jezik je speven kot ljudska govorica ali pa kot obredni recitativi. Je torej nekaj vmes med govorom in petjem (...) beseda, odpeta v obliki arhaičnega recitativa, ki postane zakletev« (Dziewulska, 1991). »Ta skupina je prepojena z glasbo, posebej z glasbo v njeni najprvotnejši obliki,« je pisal Leszek Kolankiewicz – »v delovnem jeziku ansambla Gardzienice so se najbolj preproste elemente na igralskih vajah navadili imenovati 'inkantacija' in 'zagovarjanje'. Čeprav ta termina s področja magije zvenita poetično, pa nepričakovano točno podajata zbrano intenzivnost teh delovanj – delovanj, ki vse zunanje in notranje elemente igralskega samopočutja nenadoma stopijo v eno« (Kolankiewicz, 1992).

Naslednja leta je Gardzienicam izpolnilo skrito delo, povezano z odpravami na vse bolj oddaljena področja. Predstava *Carmina burana*, ki so jo leta 1990 pokazali v Italiji in naslednje leto na Poljskem, je nastala na podlagi keltskih srednjeveških legend, predvsem cikla o Tristanu in Izoldi; tokrat so preiskovali svet krščanskega zahoda v mračnem veku. »V *Carmini burani* se vse začne iz zbora – in vse se nazadnje vrne vanj. Iz zbora izstopajo liki in prizori – in vsa igra. To je zbor srednjeveških vagantov. Najbrž ga ni zbora, ki (...) bi bil enako sposoben – z glasbo – priklicati svet srednjeveške kulture« (Kolankiewicz, 1992). Vse do danes je *Carmina burana* zadnja javna produkcija Gardzienic; čeprav so spomladi 1997 v obliki zaprtih vaj pokazali dolgo napovedovanega *Zlatega osla* po Apuleju.

V skoraj dvajsetih letih delovanja so Gardzienice postale pobudnik gledaliških in antropoloških raziskav, prvo središče raziskovanja igralske tehnike, legendaren ansambel, občudovan in obdan z avro hermetizma. V tisti smeri alternativne kulture, ki jo zanima apolitično delo z elementarnimi vrednotami, imajo vsekakor vodilno mesto.

Neodvisno gledališče osemdesetih let

V času vojnega stanja je razpadla večina takratnih alternativnih gledališč. Zato pa je nastalo gibanje konspirativnih predstav in večerov poezije, ki so jih poklicni igralci prirejali v privatnih stanovanjih ali v različnih cerkvenih poslopjih. Najbolj slavna predstava te smeri je bila *Zadnja večerja* Ernesta Brylla, ki jo je režiral Andrzej Wajda v cerkvi na Žitni ulici (1983).

Gledališča, ki so ustanovila UTA, večinoma delujejo po podobnih načelih. Gledališče osmega dne pripravi številne uprizoritve, od katerih so se najbolj zarezale v spomin gledalcev *Polet* (1982), *Pelin* (1985) in *Poročilo iz obleganega mesta* (1983), igrano na prostem. Leta 1985 je skupina emigrirala in ostala v tujini skoraj do konca desetletja: prvič je legalno nastopala na Poljskem leta 1989 na mednarodni razstavi *Mir caravane*, ki je povezovala Vzhod in Zahod in je bila del kulturnega programa gorbačovovske »perestrojke«.

Akademija giba je predstavila *English lesson*, *Druge plese* (1982), *Večerjo. Lahko noč* (1986). Provizorium je uprizoril: *Spomine iz hiše mrtvih* (1983, legalna premiera 1988), *Preklete pesmi* (1984), *Dediščino* (1985). Skupina Trenutek Čudovito zgodbo (1983), Scena 6 – *Psalme* (1984), Likovni oder KUL – *Breg* (1983) in *Uzde* (1986).

Najbolj razvpito politično gledališče druge polovice osemdesetih je postala vrocławska Pomarančna alternativa, ki jo vodi Waldemar Frydrych, imenovan Major. Od leta 1981 aktivna skupina umetnikov happeninga, je svojo dejavnost močno razširila leta 1987 in pod geslom »socialistični surrealizem« organizirala ulične akcije, v katerih so trgali slogane komunistične oblasti in njeno preperelo simboliko, predvsem pa so smešili policijske sile, ki so intervenirale (»Celo posamični policaj je umetnina,« se je glasil Frydrychov slogan.) Najbolj razvpite akcije Pomarančne alternative so bile: *Revolucija palčkov*, *Praznujemo dan miličnika in dan obveščevalca*, *Večer pred veliko oktobrsko revolucijo* (1987). Te akcije, ki jih je inspiriralo nekdanje delovanje Akademije giba, ki pa so bile izvirne in so tvorno razvijale njeno poetiko, so izzvale val posnemanj po vsej državi.

Sredi desetletja se začenjajo poskusi alternativnega delovanja v poklicnem gledališču, ki je, takšno je bilo splošno mnenje, zapadlo v letargijo. V sezoni 1984/85 začne delovati zakopansko Gledališče Stanisława Ignacyja Witkiewicza, ki ga ustanovi skupina diplomantov krakovske gledališke akademije pod vodstvom Andrzeja Dziuka. To naj bi bilo živo, mestno gledališče, osvobojeno institucionalne rutine, tesno povezano s svojimi gledalci. V prvih sezonah je to gledališče zaslovelo s predstavami, ki so povezovale poklicno raven izvedbe s svežo poetiko, dotlej značilno za neinstitucionalne skupine (Calderonovo *Veliko gledališče sveta* v scenografiji Tadeusza Brzozowskega, 1986, *Cabaret Voltaire*, 1987).

Večina nekdanjih festivalov alternativnega gledališča je v teh letih zamrla ali pa spremenila svoj značaj in gostila amaterske skupine. Leta 1983 pa so v Jelenji Góri organizirali prvi Mednarodni festival uličnih gledališč, ki deluje vse do danes. Bolj neformalnega značaja so bila napol zasebna srečanja v Czarni Dąbrowki, ki sta jih organizirala tamkajšnje gledališče Berg in poznanjsko gledališče Arka (1987–1989).

Leta 1986 se je iz olsztyńjske Delavnice osamosvojilo Vaško gledališče Wegarty in podobno kot Gardzienice prevzelo ime vasi, kjer deluje. To gledališče vodi etnografske raziskave, organizira delavnice in koncerte, pripravlja gledališke uprizoritve.

Alternativa po letu 1989

Sprememba političnega sistema leta 1989 je omogočila vrnitev Gledališča osmega dne, ki je o svojih letih v emigraciji pripovedovalo v predstavi *Nikogaršnja zemlja* (1990). Iz skupine, ki se je po vrnitvi nastanila v Poznaniu, je leta 1994 odšel Lech Raczak in s svojim gledališčem Sekta pripravil predstavo *Orbis Tertius*; ostali pa so kmalu zatem pripravili predstavo *Pleši, dokler moreš*. Akademija giba, ki je dobila stalni prostor v varšavskem kinu, je predstavila *Duhovne gostije* (1993). Provizorij pa je med drugim pokazal *Vrtove* (1990) in *Sočutja* (1993).

Nastajajo nova gledališča, prejšnja končujejo obdobje skrivnega življenja. Gledališča alternativne smeri ali – kot jih danes vse pogosteje imenujejo –

neinstitucionalna gledališča dosegajo uspehe na mednarodnih srečanjih; še posebej na edinburškem Fringe festivalu. Že v osemdesetih letih sta tam pobirala nagrade Gledališče osmega dne in Provizorij; zdaj pa nagrado Fringe First dve leti zaporedoma dobi društvo Wierszalin, ki ga vodita Tadeusz Słobodzianek in Piotr Tomaszuk skupaj s skupino poklicnih igralcev lutkarjev (za predstavi *Turlajgroszek*, 1993, in *Merlin*, 1994). Wierszalin, ki ga od leta 1994 vodi samo Tomaszuk, je prevzel znak Redute in združuje značilnosti poklicne, potujoče gledališke skupine in vaškega gledališča, ki je zraslo na obmejni folklori.

V Edinburgu so bili nagrajeni tudi: gledališče Kana iz Szczecina za predstavo *Noč po Jerofejevu* (1995) in poznanjsko gledališče Biuro Podróży (Potovalna agencija) za predstavo na prostem *Carmen Funebre* (1995). To gledališče, ki ga vodi Paweł Skotak, je še eden od potomcev Gledališča osmega dne; pripravili sta tudi skupno uprizoritev *Sabat*, 1994.

V prvi polovici devetdesetih so zaslovene številne skupine, ki so bodisi nastale že prej, pred 1989, zdaj pa so prišle na površje, umetniško dozorele ali pa preprosto našle svojo publiko, ali pa so nastale na novo. Govori se o predstavah poznanjskega gledališča Wierzbak, krakovskega KTO, Alberta Tisona iz Żnina, Cineme iz Michałowic, krakovskega Bücklein, Gledališča sanj iz Gdanska, Gledališča $\frac{3}{4}$ iz Zusna, o Tatovih teles iz Poznania.

Prenehajo stara srečanja kot Gledališka soočanja iz Lublina, nastajajo nova: Gledališki dogodki v Klodzku in mednarodni festival Malta v Poznaniu. Pomemben forum postajajo krakovske Gledališke reminiscence.

Iz naštetega je razvidno, da so poleg tradicionalnih centrov gledališke alternative prišla do besede majhna mesta, ki niso bila znana po drugih kulturnih institucijah. Prva polovica devetdesetih prav zagotovo prinese razcvet alternativnega gledališča. Vendar takšna sodba prinaša težave: težave so že s samo oznako, ki postaja vse bolj neustrezna. Na veterane alternativnega gibanja, nekdanje ustanovitelje UTA, pogosto gledajo kot na kulturne relikte: o aktualnosti njihovega sporočila in o stilu dela poteka stalna polemika – na krakovskih Reminiscencah, v tisku in celo po televiziji. Dvome o tej formaciji najboljše povzema ostri ton članka Małgorzate Dziewulske iz leta 1994: »Akademija giba in Gledališče osmega dne sta izpolnila svojo zgodovinsko vlogo, vsekakor je bila zelo pomembna. Ni pa nobenega razloga, da bi ta zgodovinski trenutek kot gumico raztegovali do današnjega dne. (...) Nekateri ljudje iz tega gibanja so v skladu s svojim poslanstvom doživeli evolucijo. V tej naravni situaciji se mi zdi lažno kakršnokoli podpiranje oblike skupinskega etosa alternativnega gledališča... Konstitutivne značilnosti gledališča, ki se imenuje alternativno, so v njegovi mladosti in v nekaterih očarljivih amaterskih sredstvih... Kadar v alternativnem gledališču igrajo sivolasci, mi gre na jok« (Dziewulska, 1994).

Te besede so v skladu z izpovedmi nekaterih članov Gledališča osmega dne, ki so se v zadnjih letih poslovili od etikete »alternativno«. Sicer pa so globoka kriza poklicnih institucionalnih gledališč in najrazličnejša preoblikovanja, ki jih doživljajo, spodkopali tisto »glavno smer«, ob kateri se kot nasprotnica določa alternativa. Tudi sama gledališča, ki se potegujejo za naziv alternativna, so, če natančneje pogledamo, med seboj zelo različna; poklicna ali nepoklicna, delujejo v mestih ali pa težijo ven iz mest, zavračajo trg umetnosti ali pa se mu odločno izročajo. Danes je prej mogoče govoriti o raznolikosti enakopravnih tokov in predlogov in zdi se, da je, vsaj za zdaj, tudi oznaka »alternativno« manj priljubljena; trenutno jo nadomešča termin »neinstitucionalno«.

Prevedla Darja Dominkuš

Wojciech Majcherek

TV GLEDALIŠČE

Začetki TV gledališča

Čeprav so prototip televizijskega aparata v Varšavi pokazali še pred vojno, na razstavi sodobne tehnike, je rojstna letnica poljske televizije leto 1952. Takrat so iz eksperimentalnega studia v Varšavi prvič oddajali program. Drugače kot v mnogih drugih državah, v katerih je obliko televizijske oddaje narekoval film, jo je na Poljskem narekovalo gledališče. V maloštevilnih televizijskih aparatih se je gledališče pojavilo prej kot dnevnik. Že leta 1952 so se lotili poskusa televizijskega prenosa gledališke predstave – 15. decembra so iz Komornega gledališča v Varšavi pokazali Brandstaetterjevega *Kralja in igralca*.

V pionirskih časih so na televiziji pogosto eksperimentirali s predstavami varšavskih gledališč. Zaradi primitivnih tehničnih pogojev so bili rezultati pogosto borni. 6. novembra 1956 so prvič emitirali gledališko predstavo iz televizijskega studia. Igra *Okno v gozdu* Rahmanova in Ryssa o sovjetskih partizanih je otvorila zgodovino TV gledališča na Poljskem.

V 45 letih je sledil ogromen razvoj te zvrsti. Število realiziranih uprizoritev je preseglo pet tisoč. Redno predvajanje, visoka umetniška raven, kvaliteten repertoar in velika popularnost so vzrok, da gre za poseben fenomen celo v svetovnem merilu. Čeprav je nemara najpomembnejši pomen TV gledališča za poljsko kulturo. TV gledališče je namreč postalo več kot samo eden od televizijskih programov – njegove uprizoritve so dosegale visoko umetniško raven.

Že skoraj od samega začetka se vrstijo prepiri o tem, za kakšno obliko umetnosti pravzaprav gre. V čem je njena posebnost? Resda so že minili časi, ko so menili, da gre pravzaprav za televizijsko dramsko predstavo, ki se sicer dela, da je gledališče, ima pa svoj lastni jezik, ki uporablja tako gledališke kot tudi filmske elemente. Težko bi rekli, da je forma TV gledališča povsem neodvisna forma v svetu spektaklov. Prej bi lahko govorili o značilnih sredstvih, ki se preverjajo v mediju, kakršen je televizija, in se zato v njem pogostejše uporabljajo.

Na umetniško podobo TV gledališča je močno vplivala tehnika. Njen hitri razvoj je označeval faze v zgodovini TV gledališča. V prvem obdobju so gledališke uprizoritve na televiziji realizirali v živo. Takrat je bilo TV gledališče najbližje teatru t. i. živega plana. Za oba je bila bistvena hkratnost predvajanja in spremljanja umetniškega sporočanja. Takratni ustvarjalci so bili predvsem gledališki umetniki, njihove izkušnje so oblikovale estetično predstavo. Kamero so obravnavali kot aparat za »fotografiranje gledališča«. Povezanost TV gledališča z dramskim gledališčem je bila vidna tudi v repertoarju. Najpogostejše so posegali po literaturi, namenjeni odru. Zanimivo je, da so bile to pogosto ambiciozne drame sodobnih avtorjev, kot so Sartre, Anouilh, Giradoux, Dürrenmatt ali Brecht. Pa tudi publiko je imela televizija v tistih prvih letih elitno.

V spominu režiserjev in igralcev še zmeraj živijo nenavadna čustva, ki so spremljala takratno delo na televiziji. Napake, spodrsljaji, ki so bili takrat tako stresni, so postali anekdote. Čeprav je danes realizacija predstave v živo le še

izjema, je vendarle ostalo nekaj v spomin na tiste romantične čase. Uprizoritve še zmeraj predvajajo ob ponedeljkih, to je bil namreč edini prosti dan, ko so se igralci lahko posvetili nastopom na TV. (Na Poljskem so gledališča ob ponedeljkih zaprta – op. prev.)

V začetku šestdesetih let se je pojavila možnost snemanja programa na t. i. telerecording traku. Tako je bilo mogoče ponavljati že emitirano uprizoritev (kot prva se je tako ohranila znamenita ekranizacija Giradouxove igre *Apollo iz Bellaca* v režiji Adama Hanuszkiewicza, 1961), kmalu zatem pa je telerecording omogočil tudi montažo posnete uprizoritve. To je bila bistvena prelomnica v zgodovini TV gledališča, odtlej so namreč postopoma opuščali predvajanje predstav v živo, njihova realizacija pa je postala podobna filmski produkciji. Z možnostjo ponavljanja prizorov so odpadle pomanjkljivosti v živo predvajanih uprizoritev, čeprav so obenem ugasnile tudi goreče emocije.

Naslednjo revolucijo sta povzročila magnetni zapis in elektronska montaža. Na pragu sedemdesetih je začela televizija predvajati uprizoritve v barvah. Vse pogosteje so ustvarjalci odhajali iz televizijskega studia na plano. Prvič je to poskušal Hanuszkiewicz že leta 1957 pri realizaciji zgodbe Marka Hłaska *Moža na cesti*. Precej pogosto so se v televizijskih uprizoritvah začeli pojavljati t. i. naknadni posnetki. Sicer pa so filmska sredstva v estetiki TV gledališča sčasoma tako prevladala, da je dandanes težko ločiti gledališko uprizoritev od komornega filma. Uprizoritve so pogosto posnete z eno kamero in ne s tremi ali celo petimi kot nekoč. Razglabljanja o tem, ali ima TV gledališče še kaj skupnega z gledališko umetnostjo ali pa je postalo vrsta filma, se zdijo brezplodna. Tehnika je dajala in daje TV gledališču vse bogatejše možnosti. Izraba teh možnosti pa je odvisna od inventivnosti umetnikov, avtorjev ekranizacij.

Od Hanuszkiewicza do Kutza

Značilnost poljskega TV gledališča je, da so z njim povezani številni znameniti gledališki in filmski ustvarjalci. Nekateri med njimi so njegovi umetniški podobi vtisnili poseben pečat. V prvem obdobju je o karakterju tega gledališča odločal predvsem Adam Hanuszkiewicz. Med letoma 1957 in 1963 je imel funkcijo glavnega televizijskega režiserja. Prej je bil igralec in gledališki režiser in zelo kmalu je spoznal, da se pri realizaciji televizijske oddaje ne more opirati na svoje dotedanje izkušnje. Pravijo, da je bil prvi režiser, ki je premagal psihološko bariero in gledališnike opogumil, da so pogledali v iskalo kamere. »Avtentični junak televizijske ekranizacije je človekov obraz. Na njem, v njegovih očeh, gubah, dihu, je zbran celoten izraz,« tej misli je Hanuszkiewicz podredil svoj koncept. Vendar je uporabljal zelo bogato paleta umetniških rešitev. »Zavestna kompozicija kadra, uporaba kontrasta, simbolika slike, iluzija prostora, ki obdaja junaka – to so temeljne značilnosti odličnih Hanuszkiewiczevih ekranizacij: *Apollo iz Bellaca* Giradoux, Benaventejeva *Rajmonda*, Cocteaujev *Orfej*, Guvernerjeva *smrt Kruczkowskega*,« je leta 1982 napisala Irena Bołtuć.

Za Hanuszkiewicza je bil značilen tudi velik repertoarni razpon. Segal je tako po klasični antični dramatik kot po sodobnih delih, adaptiral prozo, literarna

podlaga njegovih uprizoritev pa so bili tudi pesmi, pesnitve, dnevniki, spomini. Še posebej nenavadno televizijsko podobo je dal negledališkim besedilom, kot na primer večkrat predvajani nadaljevanki po *Gospodu Tadeju*. Njegova zasluga je tudi, da so Norwid, Słowacki, Krasiński, Tuwim, Jasieński in drugi postali televizijski avtorji. Da bi zadovoljil svojo ustvarjalno strast, je ustanovil tudi Studio 63. Tam je realiziral predvsem dela sodobnih avtorjev in eksperimentiral z novimi sredstvi televizijskega izraza.

Po Hanuszkiewiczzu je TV gledališče do konca šestdesetih let prešlo v domeno Jerzyja Antczaka. Ko je leta 1959 začel delati v televizijskem centru v Lodžu, je imel za seboj že izkušnje igralca in gledališkega režiserja podobno kot Hanuszkiewicz. Vendar je bila njegova vizija TV gledališča bistveno drugačna. »Ne maram besede eksperiment, ker se za njo pogosto skriva blef. Cenim obrt, preverljivost (...) spoštujem staromodno načelo zvestobe avtorju. S tega stališča sem purist in menim, da je hierarhija zaslug pri pripravi ekranizacije naslednja: avtor, igralec, režiser.« Če so Hanuszkiewiczza imenovali ekspresionist, je Antczak v večini svojih uprizoritev spoštoval realizem. O tem je pričal že repertoar. V Popularnem gledališču, ki ga je ustanovil v Lodžu, so prevladovali avtorji devetnajstega stoletja: Zola, Balzac, Čehov, Ostrovski, Nekrasov, Turgenjev, Heijermans, od poznejših Žeromski in Uniłowski. »Zmeraj me je zanimala umetnost, ki se obrača k človeku, ali drugače povedano, zanimalo me je tisto, kar je v človeku – njegove misli, čustva, pogledi, njegovi problemi. Problemi posameznika v ekstremnih situacijah.«

Po prehodu v Varšavo je nadaljeval svoja zanimanja in med drugim realiziral igre, za katere je scenarije napisal Jerzy Skowroński: *Glas* (1965), *Mojster* (1966, dobitnik prestižne nagrade Prix Italia), *Dekret* (1967), *Notes* (1968). Ljubezen do verizma je Antczaka pripeljala k uvajanju dokumentov v zgodbo v takih uprizoritvah kot *Dnevi Turbinovih* Bulgakova (1965), Graninov *Prvi interesent* (1970) in predvsem sloviti *Nürnberški epilog* (1969). Ta uprizoritev je bila odličen primer t. i. »gledališča dejstev«. Scenarij je bil oprt na protokol procesa proti Hitlerjevim zločincem. Režiserju je uspelo ustvariti konvencijo, ki je, čeprav pogojna, dajala vtis zgodovinske resnice. Ustvaril je še številne druge ekranizacije, ki so se dotikale vojne in bile politično angažirane, priznane pa so bile tudi njegove realizacije klasike (*Kordian* Słowackega, 1963; Puškinov *Strel*, 1963; *Tri sestre* Čehova, 1968) kot tudi komornih psiholoških iger (Szaniawski, *Ura*, 1961, Williams, *Steklena menažerija*, 1963; *Elektra v črnini*, 1965). Obliko televizijske inscenacije je znal prilagoditi naravi besedila. Rad je imel široke, epske slike, vendar likovna plat nikoli ni prevladovala nad igralcem. V Antczakovih ekranizacijah so igralci ustvarili številne vloge, ki so ostale v spominu.

Druga pomembna osebnost TV gledališča je bil Jerzy Gruza, režiser, ki ga je zanimal zelo raznovrsten repertoar. Iz njegovih televizijskih del je mogoče sestaviti antologijo drame. Na tem seznamu najdemo odlične realizacije: Sofoklova *Kralja Ojdipa* (1967) in *Antigono* (1981), *Romea in Julijo* (1974), *Žlahtnega meščana* (1969) in *Šolo za žene* (1972), *Revizorja* (1977), Strindbergovega *Erika XIV.* (1979), Rousseaujevo *Maščevanje sirote* (1968), Shawovo igro *Cezar in Kleopatra* (1972), *Trio po Joyceovih Izgnanstvih* (1961), Wilderjevih *Marčevih idah* (1962) in *Našem mestu* (1969), Brechtovo igro *Arturo Ui* (1973), Dürrenmattov *Obisk stare gospe* (1971), Osbornov *V svoji pravdi sodnik* (1976). Navkljub tolikšni raznorodnosti tekstov je režiser izdelal svoj, za gledalca prepoznaven slog. »Moje realizacije so bile dinamične, močne, držale so v napetosti. Trudil sem se približati stvari, osebe in njihove drame. Pri televiziji gre zmeraj za približevanje, za intimnost, celo

agresijo na gledalčevo intimo. Gledalec nima pravice pobegniti pred tem, se ubraniti. Ne more reči: 'Hela, skuhaj čaj.' » Gruza se je že od samega začetka (začel pa je že v petdesetih) zavedal, morda po zaslugi studiev na Filmski šoli v Lodžu, da je televizija umetnost podobna in da je treba tu drame »pripovedovati s kamero«. Pogosto so bili rezultati odlični, še posebej v sedemdesetih, ko je ta ustvarjalec zelo inventivno uporabljal različna televizijska izrazna sredstva. V zgodovino TV gledališča se je gotovo zapisal zaključni prizor Gogoljevega *Revizorja*, v katerem je kamera pokazala Glavarjev pogled na to, kar se dogaja okoli njega. Upočasnjena in kakor pijana slika je izdajala trenutek šoka in junakove iluminacije. Gruza je tudi med prvimi uporabil barvni trak.

Režiserjeva izvirnost pa ni bila vidna samo v formi uprizoritev, ampak tudi v interpretaciji ekraniziranih besedil. *Antigona*, odigrana v konvenciji gledališke vaje, je brez antične štafaže zazvenela enako pretresljivo.

Čeprav je bil Gruza tako občutljiv na sliko, ni pozabil na igralce. V njegovih uprizoritvah so ustvarili številne znamenite vloge. Vloge Bogumiła Kobiela v *Žlahtnem meščanu*, Krzysztofa Kolbergerja in Bożene Adamkównie v *Romeu in Juliji* ali Tadeusza Łomnickiega v *Revizorju* so postale klasika.

Če so prva tri desetletja TV gledališča simbolično zaznamovali Hanuszkiewicz, Antczak in Gruza, potem je zadnje desetletje desetletje Kazimierza Kutza. Prve uprizoritve za TV gledališče je delal že v šestdesetih letih, ampak to je bilo občasno, izrazito na obrobju njegovega dela pri filmu. Šele premiera Hamptonovih *Zgodb iz Hollywooda* leta 1986 je razkrila njegov nenavadni televizijski talent. O televiziji kot o umetniškem izraznem sredstvu je imel s sebi lastno jedrnatostjo navado reči, da je »otrok očeta homoseksualca in matere lezbijke«. Pa vendar je Kutzu uspelo ustvariti takšno formulo TV gledališča, da so njegove uprizoritve postale umetnine, nekatere pa je mogoče imenovati kar mojstrovine. V enem od intervjujev je povedal: »Menim, da je skrivnost in prednost televizije njena romanca z intimnostjo. Neka ameriška teorija govori o tem, da se človek giblje v določenih sferah. Širših in ožjih, intimnejših, ki jih skrbno varuje. V najintimnejšo sfero, ki meri vsaj 17 cm, ne spusti nikogar, razen tistih, ki jih sam hoče. Mislim, da je skrivnost televizije v teh 17 cm, v tej nenavadni intimni pokrajini, in v vrtanju v to plast psihologije, ki se je ne dotakneta niti gledališče niti kino.« To »intimno pokrajino« slika Kutz predvsem s pomočjo sodobne literature. Razen *Strička Vanje* ni doslej realiziral nobenega od velikih klasičnih besedil. Na seznamu njegovih ekranizacij pa so zato Różewicz, Mrozek, Głowacki, Ryłski, Słonimski pa tudi Erdman, Jerofejev in Joyce. Toda pri izbiri repertoarja Kutza ne zanima nivo dela, ampak problematika, ki je v njem. »Če imajo njegove uprizoritve kljub literarni raznorodnosti kaj skupnega, je to doživetje intimnega stika s človekovim trpljenjem in njegovo osamljenostjo. Neposredno otipljiva resnica človeka, ki se v konkretnih okoliščinah poskuša spopasti z usodo, in cena, ki jo plača za življenje v skladu s samim seboj« (Elżbieta Baniewicz, 1994).

Nedvomno odličen primer tako opredeljenega Kutzovega ustvarjalnega stališča je bila uprizoritev Różewiczeve igre *Pod rušo* iz leta 1990. »S svojim talentom in posluhom za literaturo je Kutz, v popolnem zaupanju avtorju, našel televizijska sredstva, ki so ustrezala literarnemu materialu. Iz besedila je izvabil celo plast eksistencialne resnice in univerzalne pomene, liriko in brutalnost, tragiko usode sodobnega slehernika, razpetega med zakonom in svojo vestjo« (Baniewicz, 1994). Čeprav je bila ekranizacija Różewicza brez dvoma umetnina, je izzvala številne protislovne reakcije, predvsem v zvezi z govorico uprizoritve. Zgodba ubogega partizana Waluša je v imenu resnice o dramatičnih izkušnjah posameznika

rušila narodne mite o vojnem junaštvu in patriotske stereotipe. Enako pretresljivo podoba malodušne človekove eksistence je prikazal v *Valpurgini noči* Jerofejeva (1991). Z naturalistično estetiko je ustvaril grozljivo metaforo o življenju, v katerem daje edino možnost za svobodo alkoholna pozaba.

»Kutz je realist in to potrjuje s fotografijo, kompozicijo slik, spoštljivim odnosom do zgodovinske in vsakdanje stvarnosti. Zelo redko uporablja deformacijo, njegova kamera svet pogosto lovi frontalno, z nekakšno distanco, s pozicije nepristranskega opazovalca« (Andzej Wanat, 1992). V želji, da bi usmeril pozornost na drugega človeka in na najbolj bistvene zadeve v njegovem življenju, je Kutz svoje igralce vodil na zelo nenavaden način. Pomembne vloge v njegovih uprizoritvah so odigrali med drugimi Janusz Gajos in Jerzy Trela (pretresljivi vlogi Guriewicza v *Valpurgini noči* in Sasze v *Antigoni* v New Yorku). Trela in Łomnicki sta izvedla igralski koncert v *Stalinu* Gastona Salvatoreja. O Kutzovem mojstrstvu priča tudi to, da so v njegovih uprizoritvah odlično zasedene tudi stranske vloge, uspešni pa so tudi debitanti (Piotr Cyrwus, nepozabni Waluś v igri *Pod rušo*).

Znameniti režiserji

Govorili smo že, da so v prvih letih TV gledališča o njegovi podobi odločali predvsem gledališki režiserji, med njimi tudi Konrad Swinarski.

Drugi znameniti gledališki režiserji povojnega obdobja: Erwin Axer, Kazimierz Dejmek, Jerzy Jarocki, so občasno delali na televiziji (televizija je pogosto posnela njihove gledališke uprizoritve; tako so se ohranile Axerjeve uprizoritve še iz šestdesetih let, številne predstave Jaročkega iz zadnjih 20 let pa so prenesli v TV gledališče).

V TV gledališču so režirali še Jerzy Kreczmar (*Horsztyński Słowackega*, 1966), Bohdan Korzeniewski (*Mož in žena Fredra*, 1973), Janusz Warmiński (Millerjeva *Cena*, 1971), Jerzy Krasowski, Kazimierz Braun. Leta 1957 je na televiziji debitiral Zygmunt Hübner, ki je pozneje ustvaril znamenite uprizoritve Shakespearove *Ukročene trmoglavke* (1971), Osbornove drame *Ozri se v gnevu* (1973), Molièrovega *Don Juana* (1974), Millerjevega *Lova na čarovnice* (1979), *Nebožansko komedijo* Krasinškega (1982).

Nekaj nepozabnih uprizoritev TV gledališča je postavil Aleksander Bardini, med njimi nedvomno mojstrovino *Tri sestre* Čehova (1974), v kateri so debitirale: Krystyna Janda, Joanna Szczepkowska in Ewa Ziętek.

Že zelo dolgo delata v TV gledališču Jan Bratkowski in Jan Kulczyński. Zanimive ekranizacije so ustvarili režiserji mlajših generacij: Maciej Prus (*Čakajoč na Godota*, 1971, *Jan Maciej Karol Wścieklica* Witkiewicza, 1991), Maciej Englert (Ibsenova *Nora*, 1975), Krzysztof Zaleski (Rostandov *Cyrano de Bergerac*, 1981), Mikolaj Grabowski (Gombrowiczev *Trans-Atlantyk*, 1991).

Precej hitro so na televiziji začeli delati igralci, ki so se ukvarjali tudi z režijo. V začetku šestdesetih so se tam udomačili mojstri kot Andrzej Łapicki, Gustaw Holoubek, Jan Świdorski, Edward Dziewoński. Vsak od njih je imel svojo priljubljeno zvrst, ki jo je najpogosteje ekraniziral. Świdorski klasiko (Fredro, Ibsen, Rostworowski), podobno tudi Łapicki, ki je kot specialist za Fredra uprizoril cikel

njegovih manj znanih komedij, zraven pa še komorne psihološke igre (Bergman: *Laž*, 1973, Moravia: *Prezir*, 1975). Holoubek je uprizarjal skoraj izključno klasiko: Słowackega, Shakespeara, Gorkega. Dziewoński je imel najraje francoski in anglosaksonski komični repertoar. Od mlajših igralcev režiserjev s TV gledališčem veliko sodeluje Jan Englert: *Irydion* Krasniškega (1982), *Hamlet* (1985), *Utva* (1986) in *Ivanov* Čehova (1996), *Mesec dni na kmetih* Turgenjeva (1993) in *Kordian* Słowackega (1994).

Kmalu za gledališčniki so v televizijskem gledališču začeli delati filmarji. Začetniki kot Zbigniew Kuźmiński ali izkušeni kot Stanisław Wohl in Andrej Munk. Slednji menda ni verjel v smisel televizije, čeprav se malokdo spominja, da je tam posnel prvo verzijo *Potnice* in še nekaj drugih uprizoritev. Mnogi filmarji so si v TV gledališču nabirali izkušnje in uvajali vanj nova izrazna sredstva.

Andrej Wajda nima veliko televizijskih uprizoritev (najpogostejše je adaptiral svoje gledališke predstave), toda ena med njimi šteje med najznamenitejše dosežke TV gledališča: *Novembrska noč* Wyspiańskiego. Gledališko uprizoritev je prenesel v avtentični prostor parka Łazienki in ustvaril nenavadno atmosfero. Podobno je Krzysztof Kieślowski z Różewiczevo *Kartoteko* (1979) pokazal, kako televizijska oblika v rokah odličnega filmarja postane drugačna zvrst.

S TV gledališčem so sodelovali tudi takšni režiserji kot Janusz Majewski (med številnimi realizacijami tudi Molièrov *Ljudomrznik*, 1984), Ryszard Ber (specialist za Grochowiaka in Abramova - Newerlyja), Kazimierz Karabasz (*Smrt trgovskega potnika*, Miller, 1980), Stanisław Różewicz idr.

Skoraj vsi režiserji t. i. filmov moralnega nemira so režirali tudi televizijske uprizoritve: Agnieszka Holland *Proces* po Kafki (1980), Janusz Zaorski *Hladno jesen* Rylskega (1990), Feliks Falk Shakespearovega *Riharda III.* (1989), Janusz Kijowski Hamsunov *Glad* (1980), Mrożkovo *Policijo* (1989).

Eden od vodilnih TV režiserjev je postal Tomasz Żygadło. Uspešne so bile njegove adaptacije ruske literature (*Nekaj prizorov iz Glebovega življenja* Trifonova (1984), *Moskva – Petuški* Jerofejeva, 1992) pa tudi uprizoritve Zapolske (*Četvorica*, 1977, *Morala gospe Dulske*, 1992).

Za režiserje, ki so na filmu debitirali v osemdesetih in devetdesetih letih, je TV gledališče postalo prostor za realizacijo umetniških ambicij, ki jih na filmu zaradi produkcijskih težav niso mogli uresničiti. Mlajša generacija filmarjev (Gliński, Domalik, Kotlarczyk, Łazarkiewicz, Nowak, Treliński, Żylber) bogati filmsko estetiko, čeprav včasih izgublja tradicionalne vrednote.

Skupaj z razvojem televizijskega gledališča se je ob njem izoblikovala skupina umetnikov, ki so vanj usmerili vso svojo ustvarjalnost. Izključno televizijska režiserka je Olga Lipińska, ki tu deluje že od petdesetih let. Ustvarila je veliko znamenitih predstav, predvsem iz komičnega repertoarja, najpogostejše klasiko: Fredra, Musseta, Zapolsko. Velik uspeh je doživela njena uprizoritev Brešanovega *Hamleta iz vasi Mrduša Donja* (1987). »Zame je največji teater in najzanimivejše v njem človekov obraz. Zrasla sem na televiziji in zame je TV gledališče življenje pred kamero. Brez kamere ne vidim nič.« Lipińska je nedvomno ena tistih režiserjev, ki odlično »čutijo« televizijo in so izoblikovali svojo lastno prepoznavno »pisavo«.

Takšen režiser je tudi Laco Adamik, ki ga zanima čisto drugačen repertoar in ima čisto drugačen stil. Adamik, ki je debitiral sredi sedemdesetih, se giblje predvsem v krogu dramske klasike: Mussetov *Lorenzaccio* (1978), Puškinov *Boris Godunov* (1981), Racinova *Fedra* (1985), Shakespearov *Vihar* (1991), Sofoklov *Kralj Ojdip* (1992), Schillerjev *Don Carlos* (1996). Znamenita je tudi njegova ekranizacija Brucknerjeve *Elizabete, angleške kraljice* (1984) z nepozabno Tereso

Budzisz - Krzyżanowsko. Skupaj z Agnieszko Holland je za TV adaptiral *Proces*. »V njegovih predstavah dominira estetska plat. Slikarsko vsečni kadri v ekranizacijah, kjer imajo izrazito vlogo znak, skrajšava, intelektualna sinteza ali posebna konvencija, ki je po eni strani nenavadno gledališka, po drugi pa realizirana s prefinjenimi tehničnimi sredstvi« (Dorota Buchwald, 1992).

Odlične rezultate v TV gledališču dosega tudi Maciej Wojtyszko. Med njegovimi najboljšimi realizacijami so Švarčev *Zmaj* (1980), *Molière ali Zarota svetohlincev* (1981) in *Gledališki roman* (1987) Bulgakova, Gombrowiczew *Ferdydurke* (1986), Shafferjev *Amadeus* (1993).

Med televizijskimi režiserji, ki so ustvarili znamenite uprizoritve, je treba omeniti še Tadeusza Lisa (režiserja priljubljenih Drdovih *Igric s hudičem*, 1980), Andrzeja Chrzanowskega (Hochvalderjev *Sveti eksperiment*, 1983, Shakespearov *Othello*, 1984), Andrzeja Maja (*Lov na divje race* Vampilova, 1991), Tomasza Wiszniewskega, Michała Kwiecińskiego, Wojciecha Adamczyka, Piotra Mikuckega in Macieja Dutkiewicza.

Uspeha številnih uprizoritev TV gledališča ne bi bilo brez igralcev. Prav oni so določali umetniški domet televizijskih spektaklov. Seveda so ob tem po zaslugi televizije postali zelo popularni. O igralcu TV gledališča je pisala Alina Sordyl, da je sad poroke med spoštovano, s tradicijo zaznamovano družino dram s tehniko v službi množične kulture. »V TV gledališču se dogaja nekaj nenavadnega, ves ekran napolnjuje obraz, obraz, ki je izvajalčev in za nekaj časa posojen liku... Po zaslugi približanega obraza, ki gleda naravnost v gledalčeve oči, nastane dialog, pride do srečanja. Pogosto se zgodi, da junakov partner ni več druga oseba iz fiktivnega sveta – oči in besede so namreč usmerjene naravnost h gledalcu. Ta lahko postane junakov partner.«

Če je še mogoče poskusiti priklicati v spomin posebno posrečene stvaritve TV gledališča, pa sploh ni mogoče sestaviti seznama velikih igralskih kreacij na malem ekranu. Značilnost poljskega TV gledališča je bila prav v tem, da so v njem sodelovali najboljši igralci povojnega obdobja. Številni med njimi so s televizijskimi vlogami odlično dopolnili svoje filmske in gledališke dosežke. Zgodovinska zasluga TV gledališča pa je, da je ohranilo igralsko umetnost tistih, ki so na televizijo prišli v jeseni življenja ali pa se je njihova kariera prezgodaj končala.

Dejavnost TV gledališča so poleg umetnikov, kot so Maryna Broniewska, Adam Hanuszkiewicz, Jerzy Antczak, vodili tudi kritiki. V prvem obdobju je imel velike zasluge Stanisław Marczak Oborski. V sedemdesetih letih so gledališko redakcijo vodili Witold Filler, Henryk Bieniewski in Jan Paweł Gawlik. Zadnjih deset let je direktor TV gledališča Jerzy Koenig. Kot avtor odličnih uvodov k uprizoritvam je bil s TV gledališčem povezan še Stefan Treugutt.

Sofokles, Beckett in Kobra

TV gledališče je svoje veliko kulturno poslanstvo realiziralo predvsem s svojim repertoarjem. Neprecenljiva je njegova vloga v popularizaciji najpomembnejših del poljske in svetovne literature, pa četudi je šlo za adaptacije ali skrajšave.

Naštete uprizoritve TV gledališča pričajo o širokem razponu literarnega okusa njegovih ustvarjalcev. Tako klasika svetovne dramatike – od grške tragedije do Becketta – kot skoraj vsi dosežki poljske dramatike – od srednjeveških besedil do sodobnih avtorjev. Velik del repertoarja zajemajo adaptacije proze. Zanimivo je dejstvo, da TV gledališče v skoraj polstoletnem delovanju ni ustvarilo lastne dramatike. Prva igra, ki je bila napisana za televizijo, naj bi bila farsa Aleksandra Maliszewskega *Dekle z mojega neba*, ki jo je režiral Jerzy Gruza leta 1958. V šestdesetih letih je bil televizijski dramatik Jerzy Skowroński. Njegove tekste je uspešno postavil Jerzy Antczak. Za TV gledališče so ustvarjali tudi Stanisław Grochowiak, Jerzy Janicki, Ernest Bryll, Andrzej Mularczyk, zadnja leta pa zanimive televizijske igre piše Eustachy Rylski (*Hladna jesen*, *Vonj orhideje*). Vendar izvirna televizijska drama še zmeraj predstavlja le obrobni del repertoarja.

Ko govorimo o zgodovini TV gledališča, ne smemo pozabiti, da med njegovimi dosežki niso bila samo resna literarna dela, ampak tudi dela lažjega žanra. V svojem času so bili zelo popularni spektakli programa Kobra, navadno so jih predvajali ob četrtkih, po značilnem signalu. Pod tem kriptogramom so se skrivale kriminalke in sanzacionalistične zgodbe. Idejna mati tega ciklusa, ki se je začel že v prvih letih televizije, je bila Illa Genachow. Največ Kober je realiziral Józef Slotwiński, vendar so tovrstne spektakle režirali tudi Antczak, Gruza, Konic, Bratkowski, Majewski. V Kobrinem repertoarju so se znašle tudi klasične kriminalke Agate Christie, Conana Doylea, Mauricea Leblanca, Georgea Simenona, Josepha Kesselringa, Raymonda Chandlerja. Kobre so pisali tudi poljski avtorji, med drugimi Maciej Słomczyński kot Joe Alex. Mnogi se ne spominjajo več, da so prve prigode kapitana Klosa še pred slavno filmsko serijo *Močnejše od življenja* gledali ravno gledalci Kobre. V sedemdesetih letih pa ta žanr zaradi konkurence tujih filmskih kriminalk ni bil več tako popularen. Filmski režiserji (Piwowski, Orzechowski) so poskušali povečati atraktivnost četrtkovih spektaklov, vendar je Kobra nazadnje umrla naravne smrti. Ko je v osemdesetih Laco Adamik realiziral Chandlerjevo *Zbogom, lutkica*, so jo predvajali v ponedeljek, in to ne le zato, ker je ustvarjalec detektiva Marlowa postal literarni klasik.

Pomembna funkcija TV gledališča je bila poleg ustvarjanja lastnih ekranizacij tudi posneti uprizoritve dramskih gledališč. Prvi takšni poskusi segajo še v pionirske čase televizije. Med letoma 1964 in 1971 je v poletnem času potekal Festival dramskih gledališč, ki naj bi pokazal najzanimivejše uprizoritve, še posebej iz manjših središč. Zaradi težav z izbiranjem teh predstav in realizacijo gostovanj je ta pobuda zamrla. Vsako leto pa se v TV gledališče uvrstijo tudi prenosi gledaliških inscenacij. Ta praksa seveda povzroča spore. Nasprotniki so mnenja, da televizijski zapis škoduje gledališki stvaritvi. Trodimenzionalni gledališki prostor splošči na mere malega ekrana, kamera pa po sili razmer izbira detajle iz podobe odrske celote. Da bi se izognili takšnim težavam, gledališke predstave pogosto snemajo v studiu. Odrsko podobo preoblikujejo v skladu s televizijskimi zahtevami. Tako adaptirana predstava postane televizijska uprizoritev. Očitki na račun televizijskega zapisa gledaliških predstav pa se morajo umakniti dejstvu, da je tako ali drugače to edina oblika ohranjanja teh stvaritev. Še več, po zaslugi televizije jih lahko vidi širša publika. V arhivu TV gledališča je veliko znamenitih predstav poljskega gledališča zadnjih tridesetih let. Med njimi so velike predstave Konrada Swinarskega: *Praznik mrtvih* in *Osvobojenje* (posnel jih je Laco Adamik, *Osvobojenje* skupaj z Agnieszko Holland). TV gledališče je posnelo tudi predstave Tadeusza Kantorja, Jerzyja Jarockega, Kazimierza Dejmka in številna dela režiserjev mlajših generacij.

Gledališče za milijone

Zgodovina TV gledališča je seveda tesno povezana z razvojem televizije. Po obdobju tehničnih eksperimentov je imela vse širši sprejem. V šestdesetih letih so bile gledališke uprizoritve glavna ponudba televizijskega programa. Nastalo je več kot 200 premier letno. Emitirali so jih ob različnih dnevih, v različnih ciklih (Studio 63, Sodobni studio, Gledališče dejstva, Prozna scena, Mlada scena, pesniški cikli). TV gledališče je bilo zares popularno. Leta 1968 so začeli nastajati t. i. klubi ljubiteljev TV gledališča. Sredi sedemdesetih jih je bilo 3000. Organizirali so srečanja, diskusije, seminarje pa tudi glasovanja za najboljšo uprizoritev leta. Zmagovalke so bile med drugimi uprizoritve *Deklet iz Nowolipkov* v režiji Stanisława Wola, Millerjeva *Cena* v režiji Janusza Warmińskiego, *Prvi dan svobode* Kruczkowskega v režiji Jana Bratkowskega, *Romeo in Julija* v režiji Jerzyja Gruze in *Prezir* Moravie v režiji Andrzeja Łapickiega.

V sedemdesetih letih se je število premier kljub nastanku drugega kanala začelo zmanjševati, čeprav je bilo v umetniškem smislu to vrhunsko obdobje TV gledališča. Televizijski program je postajal vedno bogatejši. Gledališču so konkurirali filmi, zabavne oddaje, športni prenosi. Kako močno pa se je TV gledališče vendarle zasidralo v družbeno zavest, posredno priča tudi zgodba t. i. bojkota v času vojnega stanja. Po 13. decembru 1981 je velik del gledališke srenje v znak protesta odklonil sodelovanje s televizijo. Odsotnost najboljših igralcev je bila zelo občutna. Oblast je z različnimi sredstvi skušala zlomiti bojkot. V repertoarju so se pojavile ponovitve in uprizoritve provincialnih gledališč, za katera je bila to edina možnost, da pridejo na televizijo. Čeprav so bojkot povzročile plemenite pobude, je bil to velik udarec za TV gledališče. Šele po nekaj letih se je vzpostavilo prejšnje ravnotežje.

TV gledališče ima še zmeraj pomembno kulturotvorno vlogo, čeprav so zdaj časi zanj težji kot kadarkoli prej. Silovit razvoj različnih televizijskih oblik, velika komercializacija programske ponudbe, konkurenca privatnih postaj, vse to je krivo, da TV gledališče izgublja svoj nekdANJI pomen. Toda gledalstvo TV gledališča v času predvajanja ene ekranizacije še zmeraj doseže nekaj milijonov. Za večino gledalcev je to še zmeraj edina oblika stika z gledališčem, z najboljšimi ustvarjalci in kvalitetno literaturo. Ni naključje, da je eden znamenitih kritikov, Tadeusz Nyczek, TV gledališče imenoval naše narodno gledališče. Seveda pa televizijsko gledališče ne more nadomestiti živega odra.

Znak slabih časov za TV gledališče je poskus brez precedensa, ko so leta 1997 hoteli ukiniti ponedeljkove predstave na prvem programu. Protest ustvarjalcev je zaustavil končno odločitev. Pa bo v prihodnosti mogoče ohraniti to pomembno in zaslužno institucijo pred ljudmi, ki televizijske programe ocenjujejo samo na podlagi t. i. gledanosti?

Paradoks TV gledališča je v tem, da njegova izjemno bogata dejavnost ni ne kritično ne zgodovinsko obdelana. Ogromen televizijski prispevek poljskih umetnikov: režiserjev, igralcev, scenografov, tako ostaja brez globlje analize, refleksije ali vsaj temeljitejšega opisa. Tale skica je tudi edini poskus kolikor toliko sintetičnega prikaza zgodovine TV gledališča iz perspektive bližajoče se petdesetletnice. Kot vsak pionirski podvig gotovo ni brez pomanjkljivosti. Lahko samo upamo, da bo predstavljal izhodišče za naslednja dela o zgodovini televizijskega gledališča.

Prevedla Darja Dominkuš

Kantorjevo gledališče

Med nosilci umetniških vizij gledališča šestdesetih in sedemdesetih let prevladujeta osebnosti Tadeusza Kantorja in Jerzyja Grotowskega. Imela sta odločilni vpliv ne le na poljsko, temveč tudi svetovno gledališče. Njune vizije so učinkovale predvsem z močjo umetniških realizacij. Obenem pa sta jih oba ustvarjalca predstavljala tudi v neposrednih izjavah.

Tadeusz Kantor je več let ob zaporednih spektaklih Gledališča Cricot 2 opisoval zaporedne preobrazbe svoje koncepcije gledališča in umetnosti nasploh in jim v manifestih dajal ustrezna imena. V strnjeni obliki so predstavljene v publikaciji njegove gledališke ustanove Cricot 2 pod naslovom *Cricot 2 1955–1988* (1988). Razčlenjeval jih je tudi Jan Kłossowicz v knjigi *Tadeusz Kantor. Gledališče* (1991).

Ideja Avtonomnega gledališča (Teatr Autonomiczny), ponazorjena s predstavo *Sipa* (Mątwą) po Stanisławu Ignacyju Witkiewiczu (1956), je pomenila zavračanje metode, po kateri je odrsko delo »ilustracija« dramskega dogajanja. Pomenila je tudi oblikovanje dveh vzporednih tirnic, ki se medsebojno ne ilustrirata, ampak korespondirata z ustrezno dinamično napetostjo: tirnica besedila, razbremenjena površinske fabulativne fature, in tirnica avtonomne odrske akcije čistega gledališča. Že poprej, v štiridesetih letih, je Kantor izoblikoval svoje videnje predmeta, ki je postalo osrednja prвина najprej Teatra Informel (1961), pozneje pa Gledališča Nič (Teatra Zero, 1963). Gledališko delo – spektakel naj bi raslo iz dejanskosti avditorija, časa in kraja, odpravljalo naj bi konvencionalno delitev na oder in publiko, si prisvojilo resničnost avditorija in resničnost kraja, oznanjalo očaranost nad surovo, »umetniško« nepretvorjeno resničnostjo kot tudi nad realnim predmetom. V Teatru Informel, ki ustreza umetnosti »informela«, je pojem dejanskosti predmeta konkretiziran kot realnost najnižje vrste. Kantor je poudarjal, da umetnost informela odkriva novo stran resničnosti, njeno prvinsko stanje: snow, ki si jo je mogoče podvreči le z metodo destrukcije, naključja in spontane akcije. V spektaklu iz tega obdobja *V majhnem dvorcu* (W małym dworku, 1961) so bile uporabljene forme, ki niso bile oblikovane umetno, temveč so izvirale iz naravnih procesov učinkovanja časa, narave, uporabe, uničenja – kot izid človekove akcije, izvedene v čustvenih stanjih nasilja, vročice, vzbujenja. Naslednja razvojna stopnja Teatra Cricot 2 je bil Teatr Happening, povezan z izstopom iz estetskega, iluzijskega prostora umetnine v mejno območje življenjske dejanskosti. Umetnost je pojmoval kot miselno potovanje, kot razvoj ideje, odkrivanje novih raziskovalnih območij. »Od leta 1963 se na mojih slikah pojavljajo popotniški rekviziti: paketi (emballages), torbe, kovčki, nahrbtniki, liki 'večnih popotnikov',« je pozneje zapisal Kantor. Ideja potovanja je bila temeljna vsebina avtonomne akcije v *Vodni kokoški* (S. I. Witkiewicz, Kurka wodna, 1967), nato pa tudi izhodišče za zasnovo Nemožnega gledališča. V celoti je bilo zavrženo konvencionalno pravilo »gledališkega« časa in prostora. »Gledališče« se je dogajalo na različnih krajih, a ni šlo za potovanje gledališča, temveč za poistovetenje gledališča s potovanjem. Mani-

fest *Nemožno gledališče* (Teatr Niemożliwy, 1971–1972) je nastal ob postavitvi Witkiewiczove drame *Lepotci in spake* (Nadobnisie i koczkodany, 1972). Uvedel je občutje nemožnega kot glavno sestavino zaznavanja umetnine. Sublimacija preveč telesne dejanskosti happeninga usmerja ustvarjalčevo pozornost v slobodnejšo sfero, v bolj miselno domišljijo, kot je vizualna, skratka v nemožno. Z vidika zaznavanja publike je to pomenilo združevanje tolikšne množice zamisli, da bi gledalec lahko dobil vtis o nemožnem zaobseženju vsega in razbiranju celote. Gledalčevo sprejemanje naj bi potekalo skozi refleksijo, nastajajočo iz korelacije predmetov in dogajanja, ki niso delo ali materializacija, temveč oporna točka za miselni in duhovni proces. Naslednja razvojna stopnja Kantorjeve misli je bilo Gledališče smrti, ki se je začelo z dramsko predstavo *Mrtvi razred* (Umarła klasa, 1975). Središčna točka je bilo razmišljanje o lutki kot naslednji utelesitvi predmeta najnižje stopnje. Lutke in voščene figure so po Kantorjevem mnenju zmeraj obstajale na obrobju uradno priznane kulture. Obstoj teh stvarov, skoraj brezbožno narejenih po človekovi podobi, je izdelek heretičnega postopka, izraz nove, temačne, nočne, uporniške plati človeške ustvarjalnosti, hudodelstva in sledov smrti kot izvira spoznanja. Življenje, trdi Kantor, lahko v umetnosti izrazimo le z odsotnostjo življenja, s sklicevanjem na smrt, z videzi, praznino in odsotnostjo sporočila. Lutka v gledališču mora postati model, ki skozenj prehaja močno občutje smrti in stanje umrlih. Model za živega igralca. Spektakel *Kje je nekdanji sneg* (Gdzie są niegdysiejsze śniegi) je prinesel oznako »cricotagea«. »Cricotage« je po Kantorju vrsta delovanja, izvirajoča iz izkušenj Teatra Cricot 2. Ne gre niti za happening niti za performans. Cricotage upravlja z resničnostjo, osvobojeno vsakršne fabule. Njeni fragmenti in relikti, iztrgani z domišljijisko močjo, ki se norčuje iz vseh konvencij, so spojeni toliko, da jih je moč vsak hip pretrgati. Ta občutek nevarnosti in neprestano grozeče katastrofe je bistvena lastnost cricotagea. Liki, položaji, ostanki akcije niso simboli. So prej naboji, ki ustvarjajo napetost, dotikajo se »nemogočega« in »nepredstavljivega« in kljub svojim razločno vidnim razmerjem do življenjskih pomenov ne izpolnjujejo pričakovanj, da se bodo razvili po življenjski logiki. Naslednjo razvojno stopnjo gledališke ideje, povezano s spektaklom *Wielopole, Wielopole* (1980), je Kantor imenoval »Otrokov spomin«. Rekonstrukcija spominov iz otroštva (tak je bil smisel spektakla) mora vsebovati samo tiste sestavine, slike, ki jih ohrani otroški spomin, ko količinsko selekcionira resničnost, kar je (umetniško) bistvenega pomena, ker nezmotljivo zadeva resnico. V otroškem spominu se ohranja le ena lastnost podobe, položaja, dogodkov, kraja in časa, samo en izraz. Pri postavitvi spektakla *Poguba umetnikom* (Niech szczeną artyści, 1985) je Kantor opisal Območje smrti. Območje smrti se je poistovetilo z območji odra. Počasno in neizprosno umiranje kot napredujoč, skoraj neopazen, nezaustavljiv proces, prikazan pred gledalci z metodo vztrajnega, mukotrpnega ponavljanja. L. 1988 je ob spektaklu *Nikoli več se ne povrnem* (Nigdy już tu nie powrócę) nastala Kantorjeva izpoved *Resnični jaz* (Ja realny), v kateri obravnava svojo osrednjo umetniško kategorijo, t.j. vprašanje igre – pretvarjanja in resničnosti.

Gledališče Grotowskega

Ideje Jerzyja Grotowskega v zvezi z gledališčem in zlasti igralcem so bistvenega pomena za svetovno gledališko misel 20. stoletja. Značilna lastnost njegove zamisli je neločljiva povezanost z umetniško prakso, tako v smislu odrskih realizacij kot tudi študijskega dela z igralcem. Treba je tudi poudariti, da so se umetnikove koncepcije več let neprekinjeno razvijale in ustvarjale živo stvarino konkretnih dosežkov, ki se je venomer preobrazala, in iz njih izvirajočih teoretičnih opredelitev. V ustvarjalnosti Jerzyja Grotowskega navadno razlikujemo naslednja obdobja: »gledališče predstav« (1957–1969), »gledališče udeležbe« (1969–1978), »gledališče virov« (1978–1982), »objektivna drama« (1983–1985), »ritualne igre« (po letu 1985). Iskanja, ki jih je vodil od leta 1969 naprej, so kljub svoji globoki povezanosti z vprašanji igralske ustvarjalnosti presegala tradicionalno pojmovanje dramske umetnosti. Zato bodo v pričujočem zarisu predstavljene le najpomembnejše ideje Grotowskega, povezane s prvim obdobjem njegove ustvarjalnosti. Predstavljal jih je v obliki natisnjenih izjav in intervjujev v poljskem časopisu med leti 1965–1969, nato pa v angleščini, v knjigi *Towards a Poor Theatre* (1968).

Zasnova revnega gledališča, ena osrednjih koncepcij v umetnikovem prvem ustvarjalnem obdobju, je bila predstavljena l. 1965 (*Proti revnemu gledališču*). Grotowski pri opisu svojega dela z umetniškim ansamblom zavrača koncepcijo gledališča kot skupka različnih disciplin, želi se namreč osredotočiti na to, kar predstavlja »bistvo gledališča kot umetnosti«, to pomeni »na razmerje med igralcem in gledalcem« pa tudi na »igralčevo duhovno in kompozicijsko tehniko«. Opozoril je tudi, da ima njegovo delovanje značaj »dolgoročnih raziskav«.

Zamisel »revnega gledališča« temelji na spoznanju, da gledališče lahko shaja brez scenografije, karakterizacije, avtonomnega kostuma, igre luči, glasbenega ozadja. Ne more pa obstajati brez igralčevega odnosa do gledalca, brez njunega živega občevanja. Razmerje med igralcem in gledalcem je treba ob vsaki predstavi na novo opredeliti in ga določiti tudi v kategorijah organizacije prostora, v katerem se odvija. Vsa izločena gledališka sredstva je po mnenju Grotowskega mogoče nadomestiti z igralčevo igro. Kajti igralec se lahko pred gledalčevimi očmi preobraža iz enega lika v drugega, iz najpreprostejših predmetov lahko z gibom in delovanjem ustvarja nove predmete, s svojim glasom in z odmevi premikajočih se predmetov pa lahko oblikuje tudi – zvočno območje. Z dovršenim obvladovanjem svoje večšine lahko igralec ustvarja popolno odrsko resničnost. Po mnenju Grotowskega ustvarjanje gledališkega dela ni možno brez soočenja z vprašanjem igralske obrti in nagnjenj (*Gledališče Laboratorium 13 vrst* intervju za ITD, 1966). Izpopolnjevanje igralskih veščin zahteva neprestano delo, katerega smisel pa ni v pridobivanju različnih spretnosti, temveč v postopnem odpravljanju vseh ovir, kakršne lahko igralcu v duhovnem procesu postavlja njegov organizem. Gre za svojevrstno *via negativa*, kot je temu rekel Grotowski. Igralčevo delo temelji na duhovnem procesu, za katerega je značilna skrajnost, popolna razgaljenost, razkritost lastne intimnosti.

Tak pogled na igralca je tesno povezan s splošnim pogledom Grotowskega na umetnost in z njegovo vizijo predstave kot »transgresivnega akta«. Po njegovem mnenju se z umetnostjo ukvarjamo zato, da bi presegli lastne ovire in se tako v popolnosti uresničili. V tem spoprijemanju z resnico gledališče zavzema posebno mesto, kajti zaradi otipljivosti in telesnosti »se asociira z mestom provokacije, z

izzivom sebi in gledalcu ter s kršenjem sprejetih stereotipov videnja, ki je še toliko bolj drastično, ker ima modelni vzorec v človeškem organizmu«. Po mnenju Grotowskega je pri tem bistven problem kršenja tabuja, transgresije, ki nam s šokom omogoča sneti masko, da se »kot razgaljeni predamo nečemu, kar je neizmerno težko opredeliti, v čemer pa sta tako Eros kot Karitas«.

Vprašanje rušenja tabuja povezuje Grotowski z vprašanjem obstoja mita v sodobnem svetu in vse to spet povezuje z igralcem. Po njegovem mnenju lahko kot tabu funkcionira le mit, utelešen v igralčevi dobesednosti in njegovem živem organizmu. Pri tem poudarja, da je v današnjih časih odnos do mita neizmerno diferenciran, poistovetenje z njim pa ni več možno. Zato pa je možno soočenje. Temelji lahko na kršenju intimnosti živega organizma. Tako lahko mitski položaj spet pridobi človeško konkretnost. Kršitev intimnosti postane zaznavanje resnice.

V *Razgaljenem igralcu* (1965) Grotowski pojasnjuje, da igralec nasproti drugim javno izvaja akt provokacije s provokacijo nasproti samemu sebi. Tako prihaja do resnice o sebi in obenem omogoča, da se odvije podoben proces v gledalcu. V hipu, ko ne demonstira svojega telesa zato, da bi mu zbijal ceno, ampak ga osvobaja vsakršnega odpora do duhovnih pobud, ga žrtvuje, »ponavlja akt odrešitve, dosega nekaj, kar je blizu svetosti«.

V tem kontekstu je specifično pojmovanje fiktivnega lika, vloge, ki jo igralec igra. Grotowski trdi, da mora igralec manipulirati z odrskim likom kot z lanceto za preparacijo lastne osebnosti. Vloga mu omogoča, da doseže intimne plasti osebnosti zato, da bi jo »žrtvoval«. Igralčevo prodiranje vase mora biti disciplinirano, sicer ne postane osvoboditev, temveč nekaj na meji biološkega kaosa. »Zato mora biti vsako delovanje, ki ga sproži prodiranje vase, podrejeno uzdam umetelnosti.« Grotowski pri opisu igralске umetnosti opredeljuje njeno bistvo. To naj bi bilo doseganje celostnega akta, pri katerem duhovno ni ločeno od telesnega, tako naj bi »to, kar počne, počel z vsem svojim bistvom«. Igralstvo, ki je oblika »žrtvovanja sebe«, je ustvarjanje posebnega razmerja do gledalca, zato odpira načelno vprašanje tradicionalnega pojmovanja gledališča. Gledalec postane »priča«, meja gledališča pa se zaradi jasno poudarjenega vidika »soudeležbe« premika v smer rituala. Grotowski je v tem obdobju iskal možnosti za odkrivanje prvinske gledališke spontanosti in obredne enotnosti (*Le théâtre d'aujourd'hui à la recherche du rite*, 1968). Dejavno vlogo v takem gledališču naj bi odigral igralec, ki z izzivanjem pritegne gledalca k soudeležbi. Ritualna os bi lahko postal po Jungovi terminologiji mit ali arhetip. Vendar pa je bila ta ideja v naslednjih delovnih fazah zavržena ob spoznanju, da »obnova rituala danes ni več mogoča, kajti ritual se je zmeraj vrtel okrog osi, kakršno je predstavljal akt vere«. V modernih časih pa popolna, obča vera več ne obstaja. Obstaja pa fenomen igralca, ki v celostnem aktu razkriva nekaj pristnega. Študijskemu delu z igralcem je Grotowski posvetil naslednja leta svoje ustvarjalnosti (»gledališče udeležbe«, »gledališče izvirov«, »objektivna drama«, »ritualne igre«).

Sistematizacija pojmov

Prva teoretična dela o gledališču so zadevala dramatiko. Leta 1931 je izšlo delo poljskega fenomenologa in umetnostnega teoretika Romana Ingardna *Das Literarische Kunstwerk* (Literarna umetnina), katerega poglavje *Gledališka umetnost* je posvečeno teoriji dramskega dela, postavljenega na oder. Delo, postavljeno na oder, ali gledališka igra je po filozofovem mnenju mejni primer literarne umetnine, zato je treba obravnavo koncepcije gledališke igre začeti s prikazom temeljnih trditev, ki veljajo za literarno delo. Po Ingardnu je temeljna lastnost literarnega dela njegova dvodimenzionalna zgradba: zaporedje faz in sestav plasti. Tvorijo ga štiri plasti, ki se med seboj razlikujejo tako po snovi, ki določa njihove lastnosti, kot tudi po vlogi, ki jo neka določena plast igra nasproti drugim plastem v delu. Ingarden razlikuje: 1) zvočno plast besed in na njih zgrajene jezikovne zvočne tvorbe višjega reda; 2) plast pomenskih enot ali celote različnega reda; 3) plast raznorodnih shematiziranih videzov in njihovih nizov; 4) plast predstavljenih predmetov, ki jo sestavljajo intencionalni skladenjski korelati (obsegajoči predvsem stanje stvari) in predmeti, predstavljeni s temi stavčnimi intencionalnimi korelati. Plasti kljub svoji specifičnosti tvorijo sklenjeno zgradbo, vplivajo na polifonično naravo dela in mu zagotavljajo organskost. Le prvi dve plasti sta jezikovne narave. Strukturalno ogrodje dela, okrog katerega se zbirajo druge plasti, je plast pomenskih celot. Bistvena sestavina spoznavanja literarnega dela pa je opis procesa konkretizacije ali svojevrstne rekonstrukcije nedoločenih mest v procesu branja, značilnih za ustroj dela. Kot je bilo že omenjeno, je imel Ingarden dramsko delo, postavljeno na oder, za mejni primer literarne umetnine. Njegove utemeljitve so bile naslednje: v literarnem delu nastopa glavno besedilo (to, kar osebe govorijo) in stransko besedilo (ki intencionalno določa osebe in predmete), v odrskem delu, ki sicer ustreza literarni umetnini, pa obstaja le glavno besedilo. Navodila, ki jih vsebuje stransko besedilo, izpolnjujejo resnični predmeti in osebe, navzoče na odru. Torej v odrskem delu nastopajo čisto nova sredstva predstavljanja, ki jih bistvo čisto literarnega dela izključuje. To so: 1) dejanski predmeti, ki imajo vlogo rekonstruiranja in prezentiranja; 2) z njimi ustrezno vidno dane izoblikovane lastnosti in vnaprej določeni videzi, v katerih naj bi se pojavili predstavljeni predmeti. O združljivosti literarnega dela in avditorija pa odloča istovetnost dveh plasti: plasti pomenov in plasti predstavljenih predmetov.

Problem razmerja med literarnim delom in njegovim odrskim ustreznikom pa tudi mesto besede med drugimi tvarinami gledališča so načelna vprašanja, s katerimi so se ukvarjali raziskovalci tudi po drugi svetovni vojni. Leta 1949 je Stefania Skwarczyńska v študiji *O dramskem delu* izrazila tezo, da drama ni literarna zvrst, kakor velja po tradicionalnih klasifikacijah, ki književnost delijo na liriko, epiko in dramatiko. Drama je po mnenju Skwarczyńske posebna vrsta umetnosti. Ko dramatik ustvarja predstavljeni svet svojega dela, oblikuje vse odrske tvarine, in beseda je le ena izmed mnogih. Najpomembnejša in nepogrešljiva snov drame pa so: igralec, prostor in čas. Z njimi najtesneje povezano odrsko gibanje ima za nalogo, da spremembe odrskega položaja, ki jih sproža spreminljivost dogajanja, napravi vidne. Skwarczyńska je tako pokazala, da raznorodne snovi, ki jih dramatik oblikuje, na eni strani odpirajo določene možnosti, na drugi pa pomenijo omejitve. Literarna teorija drame, po kateri drama velja za eno od literarnih zvrsti, je osvetlila tendenco po prevladovanju besede in hkratnem

vključevanju drugih sredstev. Zelo sorodne ideje je zagovarjal Juliusz Kleiner v delu *Bistvo dramskega dela* (1948–1949). Upošteval je odrske vidike drame in soglašal, da dramatik oblikuje celostno gledališko resničnost. Vendar je pri tem opozoril, da ne moremo zmanjševati vloge besede, ker v določenem položaju beseda dobi pomen kretnje.

Gledališka teorija drame, kot so imenovali teze Skwarczyńske, je sprožila dolgoletno diskusijo, ki se je med strokovnjaki nadaljevala še v sedemdesetih in osemdesetih letih, predvsem pa jih je razdelila na dva tabora. Med zagovorniki literarne teorije drame sta bila npr. Artur Hutnikiewicz in Janina Abramowska. Hutnikiewicz je (v članku *Ali je drama literarno delo?*, 1954) trdil, da je drama literarno delo, ki je sicer prirejeno za odrsko realizacijo, vendar lahko kot literarna vrsta *par excellence* svoje temeljne idejne in umetniške vrednosti uresničuje tudi zunaj gledališča. Abramowska pa je (v članku *Književnost – drama – gledališče*, 1970) vztrajala na stališču, da je edina tvarina jezik, literarnost pa je njegova prvobitna in načelna lastnost.

Srednjo pot je v tej dolgoletni diskusiji izbrala Maria Renata Mayenowa (*Organizacija izjave v dramskem besedilu*, 1964) in svoja izvajanja podprla z jezikoslovnimi dokazi. Zagovarjala je tezo, da imajo izjave v dramskem besedilu dvojno vrednost, v njih so namreč enako pomembni tako jezikovni pomeni kot tudi način njihovega izrekanja, kajti v drami obstaja heterogeni sistem sestavljenih znakov – jezikovnih in gestikulacijskih. Vse, kar ima v umetnosti ekspresivno funkcijo, dobi simbolično vrednost, torej so glasovne in ritmične vrednosti izjave enako »pomenjujoče« kot smisel izpovedanih besed.

Vprašanjem zvez med dramo in gledališčem se je v svojih številnih študijah dolga leta posvečala Irena Ślawińska. V svojih preučevanjih se je neposredno navezovala na gledališko teorijo drame; tako je v drami iskala avtorjevo gledališko vizijo, in to v obliki navodil, nanašajočih se na uprizoritev (navodila glede organizacije odrskega prostora, kretenj, intonacije itd., izražena tako v didaskalijah kot tudi v glavnem besedilu), ali s poudarjanjem individualnih lastnosti geste, vedenja in intonacije, izraženih z diferencirano jezikovno podobo govora oseb ali končno z oznako splošne značilnosti predstavljenega sveta, njegovega značaja, sloga, barvitosti, ki izvirajo iz pesniškega oblikovanja drame, njegove metaforike in splošnega ustroja, ki pa pomenijo določene direktive glede scenografije ali sloga igralčeve igre. Raziskavo značilnih potez gledališkosti je tudi Ślawińska postavila v okvir proze in pri tem v besedilih osvetlila načine dramatizacije govora osebe, členjenja besedila na prizore ali odslikavanje gestikulacije osebe. Razprave Ślawińske so bile posvečene iskanju razlikovalnih lastnosti gledališkosti, specifičnih potez gledališča (*Glavni problemi ustroja drame*, 1958; *Pesnikova gesta na sceni*, 1960).

V šestdesetih letih je postal opazen proces oddaljevanja raziskovalcev od problematike drame v korist zanimanja za gledališki spektakel. Pri tem so bile pomembne spodbude, ki so prihajale iz literarne teorije: ruskega formalizma, praškega in francoskega strukturalizma in semiotike. V tem obdobju so se pojavili prevodi tujih del in njihove obravnave.

Leta 1959 je Ingarden objavil članek, posvečen vprašanju gledališča, *O funkcijah govora v gledališkem avditoriju*, v katerem je razvil svojo koncepcijo gledališkega dela kot mejnega primera književnosti. Prikazal je, da predstavljeni svet gledališkega dela sestavljajo trije dejavniki, ki se med seboj razlikujejo glede na način in podstavo svoje prezentacije: 1) predmeti (stvari, ljudje, procesi), prikazani gledalcu z igalsko igro ali dekoracijo izključno na ravni opazovanja; 2)

predmeti, predstavljeni na dvojni način: z zaznavanjem videzov (kot v 1. točki) in z jezikovnimi tvorbami, ko je govor o njih na odru; 3) predmeti, ki so predstavljeni izključno z jezikovnimi sredstvi. S temi tremi skupinami predmetov so povezane različne funkcije besed, ki so »zares« izrečene na sceni: funkcija intencionalne predstavitve predmetov z besedami, izrečenimi na odru, uveljavljena zaradi njihovega upoštevanega pomena, smisla izrečenih stavkov; funkcija izražanja doživetij govorečih oseb v drami, sporočevalna funkcija (posredovanja v vednost drugi osebi), govor kot oblika delovanja govorečega, ki ima pomen, če se razvoj akcije dejansko pomika naprej. Razlikoval je tudi dve vrsti prizorišča: odprto, 1) ki opredeljuje način igranja, kjer se igralci očitno obračajo na gledalce; 2) misteriji ob dejavni udeležbi publike in zaprto prizorišče naturalističnega gledališča s »četrto steno«. Tako v primeru odprtega prizorišča kot tudi zaprtega imamo opraviti z nasprotno usmerjenima funkcijama obveščanja in vplivanja.

V celoti na avditorij so bile usmerjena preučevanja, ki sta jih spodbudila strukturalizem in iz njega izvirajoča semiotika. Te discipline, ki so v humanistiko prinesle nove metodološke pristope, predvsem pa kategorijo strukture, znaka in sistema znakov (koda), so dale novo pobudo literarnim in sorodnim raziskavam.

Strukturalistični vpliv je viden v tezah Edwarda Csatója (*Funkcije odrskega govora*, 1962), ki je navezoval na Ingardnove teze in razširil njegov model z modelom Jakobsonovih jezikovnih funkcij (v govornem dejanju je Jakobson razlikoval naslednje funkcije: spoznavno – usmerjenost na kontekst, pesniško – usmerjenost na sporočilo, faktično – usmerjenost na stik, metajezikovno – usmerjenost na kod, emotivno – usmerjenost na pošiljatelja in konativno – usmerjenost na sprejemalca). Csatójev predmet zanimanja je bil v nasprotju z Ingardnom konkretna predstava v vsej zapleteni psihofizični strukturi, ne pa, kot pri Ingardnu, intencionalni predmet, odtrgan od dejanskega bivanjskega položaja. Csató je poudarjal pomen vseh fizičnih vrednosti predstave, ki so podrejene ogledu in oceni gledalca in soustvarjajo predstavljeni svet. V konkretnem gledališkem avditoriju odrski govor po Csatójevem mnenju izpolnjuje še eno funkcijo, namreč, da soigralcem posreduje informacije, zadevajoče potek spektakla, nekakšne tehnične podatke o izvajanju naloge.

V kategorijah informatike sta gledališki spektakel opisala Edward Balcerzan in Zbigniew Osiński (*Gledališki spektakel v luči teorije informacije*, 1966, v nemškem jeziku). Za tvorno prvo spektakla sta imela obojestransko sodelovanje igralca in publike, v njem pa sta razlikovala tri sestavine: pošiljateljski sestav, naslovniški sestav in sporočilo. Sistem znakov sporočila, ki pride do izraza v ustroju gledališkega spektakla, ali gledališki kod je sestavljen iz več podkodov. Vrsta prevladujočih podkodov določa tip gledališča. Po Balcerzanovem in po mnenju Osiñskega je najambicioznejše sporočilo tisto, v katerem pridejo enako močno do izraza vsi subkodi, ki jih je mogoče v enaki stopnji vrednotiti v sklopu danega koda, hkrati pa tvorijo zaprto strukturo sporočila. Gledališki spektakel je proces prevajanja iz besedilnega koda (grafičnega partiturnega zapisa) v specifični gledališki kod.

Koncepcijo, ki odrsko realizacijo opisuje v kategorijah prevoda, je predstavila Jolanta Brach (1965). Ob uporabi semiotične metodologije je avtorica ugotovila, da obstaja načelna razlika med literarnimi znaki in znaki, ki so uporabljeni v gledališču. Drugačnost izvira iz različnega gradiva in ima za posledico semantične razlike. Pri postavitvi drame na oder pride do prevoda enih znakov v druge z vsemi posledicami zaradi nepopolne ustreznosti znakov. Zamisel o prevodu je sprejela tudi Janina Abramowska, ki je trdila, da drama ob uprizoritvi postane

gradivo za ustvarjanje nove celote. Pri postavitvi drame na oder pride do operacije prevoda, za katero so smernice dane v sami drami. Temeljne pojme iz semiotike drame je sistematiziral Tadeusz Kowzan (*Znak v gledališču*, 1969). Podal je lastno definicijo gledališkega znaka, ki je pozneje doživela številne analize ne le poljskih avtorjev. Pomenska enota gledališkega prostora je po mnenju Kowzana sekvenca, ki vsebuje vse znake, ki so dani istočasno, in je njeno trajanje enako trajanju najkrajšega znaka v času. Navedel je tudi glavne sisteme znakov, uporabljenih na odru: beseda, intonacija, mimika, kretnja, igralčev premik, karakterizacija, pričeska, kostum, rekvizit, dekoracija, luč, glasba, zvočni učinek in posebej navedena barva. Kowzan je uvedel tudi delitev sistemov gledaliških znakov na tiste, ki so povezani z igralcem, in tiste zunaj igralca, vidne, slišne, povezane s časom in prostorom. Kowzan je podal tudi definicijo izdelka odrske umetnosti (*O avtonomiji odrske umetnine*, 1970): to je umetniško delo, ki je obvezno posredovano v prostoru in času. V *Raznolikostih in mejah odrske umetnosti* je vsa odrska dela razdelil na osem skupin, pri čemer je kot merilo za delitev upošteval navzočnost fabule, človeka in besede. Vse tri sestavine so navzoče v dramskem gledališču, operi, recitaciji in verskem obredu.

Za razvoj teorije gledališča v Poljski je bila bistvenega pomena knjižna izdaja antologije *Uvod v vedo o gledališču* (Wprowadzenie do nauki o teatrze, I. zv. 1974, 1976; II. zv. 1976, III. zv. 1978), ki jo je uredil Janusz Degler. Vanjo je avtor uvrstil najpomembnejša besedila, jih razvrstil v tematske sklope in kritično presodil njihovo vsebino. Tako I. zvezek vsebuje študije na temo *Drama – gledališče*, v II. zvezku so predstavljena dela, ki govorijo *O snovi in ustvarjanju gledališkega dela*, v III. zvezku pa so opisana razmerja *Gledalec – kritik – raziskovalec*. Deglerjeva antologija ni le pokazala vidnejših smeri, kot so se izoblikovale v poljski gledališki misli, temveč jo je tudi predstavila širšemu krogu bralcev.

Pomemben vpliv na teorijo gledališča na Poljskem so imele študije Irene Ślawińskiej, v katerih so predstavljena in razčlenjena dela tujih raziskovalcev. V knjižni obliki so izšle pod naslovom *Sodobna gledališka misel. Proti gledališki antropologiji* (Współczesna refleksja o teatrze. Ku antropologii teatru, 1979, spremenjena verzija 1990). Znanstvenica je kritično razčlenila številna dela in jih obravnavala v okviru tematskih sklopov: gledališče v očeh filozofov; simbol, mit, arhetip; sociološko videnje gledališča in semiotika gledališča. Izpostavila je ključna vprašanja: položaji in osebe, kretnja in beseda ter prostor in čas.

Diskusije z dotedanjimi temeljnimi tezami teorije gledališča se je s stališča semiotike lotil Jerzy Ziomek v delih *Semiotika gledališkega dela* (1976), *Semiotični problemi gledališke umetnosti* (1988). Predvsem je predlagal, da bi v teoriji gledališča namesto pojma znaka uporabljali nekoliko svobodnejši pojem besedila. Besedilo je (po Lotmanovi definiciji) vsaka pomenska celota, ki ima naslednje lastnosti: izraz (obstoječ s pomočjo znakov), razmejitev (je nasprotje vseh snovno obstoječih znakov po načelu vključno proti izključno), strukturalnost (ima značilno notranjo organizacijo, ki ga na sintagmatični ravni preoblikuje v enotno celoto). Gledališki tekst je vsota scenskega teksta in teksta avditorija. Ziomek je predlagal tudi modifikacijo razumevanja igralca. Igralca je obravnaval kot najpomembnejši element gledališča in podobno kot pred njim Csátó poudarjal psihofizični pomen igralčevih lastnosti pri oblikovanju likov. Zavrnil je Ingardnovo tezo, da je igralec »bitna podstava« lika. Obravnaval ga je kot njeno bistveno sestavino. Prav tako je začel diskusijo s Kowzanovo klasifikacijo gledaliških znakov in ugotovil, da je načelno merilo za delitev znakov odnos do igralca. Gledališke znake bi torej lahko razdelili na tiste, ki jih ustvari igralec, pa na tiste, ki so usmerjeni na igralca,

in tiste, ki spremljajo igralca, a niso usmerjeni nanj. Glede na pomen igralca je Ziomek razlikoval dva tokova v zgodovini teorij evropskega gledališča: »aristotelovski« doživljajski tok, v katerem se igralec v skladu z načelom mimezisa oziroma iluzije poistovetenja z osebo giblje po domišljajskem prostoru prizorišča, in »nearistotelovski« tok srednjega veka, ko se igralec ni poistovetil z osebo, ampak jo je prikazoval, prizorišče pa ni bilo svet, temveč ga je le označevalo.

Pojem znaka in koda je zavrnil tudi Sławomir Świonek (*Znak, besedilo in naslovnik v gledališču*, 1980). Po njegovem mnenju obstaja gledališki komunikacijski položaj, katerega sestavina je gledališko sporočilo. Besedilo postane sporočilo takrat, ko postane sestavina naslovnikovih zaznav (ko se zgodi prehod s sintagmatske ravni na semantično).

Osemdeseta in devetdeseta leta kažejo na vse večjo specializacijo raziskovalnih postopkov teoretikov in nastajanje novi smeri. Dela Dobrochne Ratajczak osvetljujejo filozofske vidike povezovalnih odnosov drame in gledališča, predvsem pa gledališkega prostora (*Gledališče kot interpretator literarnega dela*, 1979; *Gledališko in scensko*, 1985). Z raziskovanjem besedilnega značaja gledališke umetnosti in v širšem smislu z vključevanjem gledaliških pojavov v območje problemov sodobne filozofije in njenih pojmov se je v osemdesetih letih ukvarjal Grzegorz Sinko. Ob uporabi interdisciplinarne metodologije, kot so jo izdelale sodobna lingvistika, logika in literarna teorija, je dokazoval, da je gledališče merilo stanja kulture in zavesti določene dobe. Natančna razčlemba dramaturgije gledališča absurda v članku *Kriza jezika v sodobni drami – resničnost ali utvara?* (1977) ga je privedla do ugotovitve, da je nekomunikativni jezik sodobne drame odsev krize medčloveških odnosov v sodobnem svetu, podoba krize kulture. V članku *Opis gledališke predstave – semiotično vprašanje* (1982) je zavrnil zamisel spektakla kot makroznačka in trdil, da je predstava tekst, za opis katerega je najbolj dovzeten jezik, v katerem govorimo. Pojem teksta ustreza analizi odrske osebe (*Odrska oseba in njene preobrazbe v gledališču 20. stoletja*, 1988). Odrska oseba je avtonomen tekst v okviru predstave, je konstrukcija, ki se oblikuje na ravni celotnega prizorišča, sklicujoč se na gledalčeve kompetence, njegove izkušnje in poznavanje sveta. Če je oseba besedilna struktura, potem je mogoče pri analizi tradicionalnega gledališča uporabiti metode, ki jih je izoblikovala literarna teorija pri raziskovanju pripovednih besedil. V odnosu do osebe v »gledališču absurda« pa je nujna uvedba pojmov, ki sta jih izdelali sodobna filozofija in modalna logika, pri čemer gre za pojem »možnih svetov«. Modalna logika izhaja s stališča, da ni možen objektivno obstoječ svet, temveč le subjektivne »resničnosti« možnih svetov. Razlikovanje možnega sveta, kot ga opredeljuje celota predstave, in svetov možnih oseb je pogosto bistvo konflikta v sodobnih dramah.

Semiološko metodologijo uporablja v svojih delih iz teorije drame tudi Sławomir Świontek. Specifičnost dramskega dialoga razčlenjuje v knjigi *Dialog – drama – metagledališče. Iz teorije dramskega besedila* (1990). Podobnost med konverzacijskim (življenjskim) dialogom in dramskim temelji na tem, da dramski dialog odslikava mehanizem življenjskega, konverzacijskega sporazumevanja. Razlike pa zadevajo stopnjo kohezivnosti teh dveh dialogov: v dramskem besedilu je kohezivnost prirejena fabularni konstrukciji, medtem ko se v konverzacijskem dialogu veže z njegovo naključnostjo, kajti dialog v veliki meri določajo glede na sporočilo zunanje okoliščine. Drugi bistveni dejavnik, ki odloča o drugačnosti teh dialogov, je v tekstu vsebovana virtualna »navzočnost« zunanjega naslovnika. Posebnost dramskega dialoga opazuje avtor tudi s stališča njegove namenjenosti naslovniku, ki se nahaja zunaj zapisanega dialoškega položaja (bralec, gledalec),

zaradi česar je v besedilo vpisan »gledališki položaj«, torej poistovetenje fabulativnega časa in časa sprejemanja. Gledališki položaj je v besedilo vpisan z različnimi konstrukcijskimi tehnikami, te pa ga v različni stopnji prikrivajo ali osvetlujejo.

V knjigi *Gledališče in naslovnik. Priprava na teorijo sprejemanja gledališke predstave* (1993) Kazimierz Kowalewicz zarisuje območje in metodo socioloških raziskav gledališča. Svojo koncepcijo izvaja iz analize številnih del tujih in domačih, predvsem semiološko usmerjenih raziskovalcev. Izhodišče njegovih razmišljanj je literatura, ki obravnava vprašanje odnosa med zapisanim dramskim besedilom in gledališko predstavo. Pri tem ugotovi, da je naslovnik odrskega sporočila gledalec. Kot udeleženec v procesu gledališke komunikacije postane (v semiotičnem smislu) izvajalec besedila predstave. Zato skušajo raziskave, posvečene sprejemanju gledališke predstave, osvetliti predvsem znakovno in besedilotvorno dejavnost gledalca. Semiotično usmerjene sociološke raziskave nam omogočijo razlikovati med značilnostmi sprejemanja spektakla s strani poznavalcev in značilnostmi navadnega sprejemanja. Sprejem poznavalcev »je usmerjen na razumevanje predstave v različnih kodih, več sistemih«, nepoznavalsko sprejemanje pa teži v nasprotno smer; medtem ko v vedenju nepoznavalcev prevladuje »mimetični slog sprejemanja«, pa je za poznavalce značilen »semiotični« slog.

Fenomenološki vidik predstavlja knjiga Tomasza Kubikowskega *Sedem gledaliških bitnosti* (1993). Razčlemba teoretskih del poljskih, nemških in ameriških fenomenologov je avtorju omogočila zgraditi lastno koncepcijo gledališča. Kubikowski predlaga definicijo s sedmimi temeljnimi izrazi, ki jih v svoji knjigi sistematično obravnava. O gledališču je po njegovem mnenju mogoče govoriti »vedno in le tedaj, ko igralec kot nosilec določene realne osebnosti na osnovi navodil ustvari shemo vloge, nato pa na njeni podlagi izoblikuje upodobljeno odrsko osebo; gledalec pa si med gledanjem predstave ustvari domnevno odrsko osebo. Pojma »igralec« in »gledalec« sta obravnavana skladno z vsakdanjem razumevanjem besed, izraz »realna oseba« pa izvira iz teorije Romana Ingardna. Kategorije »upodobljene odrske osebe« in »domnevne odrske osebe« ter »shema vloge« je Kubikowski črpal iz Dietricha Steinbecka, avtor omenjenih »navodil« pa je Zbigniew Raszewski. Definicija gledališča, ki jo je skladno s fenomenološkim pristopom predlagal Kubikowski, predpostavlja obstoj določene zavesti, v primeru njegove teorije o »sedmih gledaliških bitnostih« je to zavest gledalca.

Teorija gledališča Zbigniewa Raszewskega, predstavljena v knjigi *Gledališče v luči spektaklov. Enaindevetdeset pisem o naravi gledališča* (1991), je nastajala ob avtorjevih zgodovinskih raziskavah gledališča. V njej lahko opazimo fenomenološka izhodišča. Svojo zamisel je avtor izrazil v obliki pisem, ki v toku svobodnega pripovedovanja omogoča obravnavo sprejetega modela. Pri razlagi posameznih analitičnih kategorij Raszewski podaja številne slikovite primere iz življenja poljskega in svetovnega gledališča skozi stoletja.

Gledališče po njegovem mnenju »spada v svet spektakla, iz njega izvira«. Spektakel pa je »tak pojav skupinskega življenja, ki ga človek razvije zato, da bi s svojimi posebnimi spretnostmi ob uporabi sestava 'S' zbujal občudovanje drugih ljudi«.

Pojem sestava določa »tip navzočnosti, ki jo ustvari ne zmeraj prostovoljni, vedno pa trenutni položaj, v kakršnem se je skupnost znašla«. Med raznorodnimi sestavi je Raszewski za svojo razčlemba izbral »zduževalne«, ko se člani skupnosti medsebojno zblížajo, med združevalnimi – »diametralno nasprotni«, v katerih

posamezniki zaradi dvojnih, nespremenljivih funkcij predstavljajo dva nasprotna pola, v okviru teh nasprotnih pa – »dinamične«, to je take, pri katerih je delitev na nasprotna pola posledica nevsakdanjih dogodkov. Nevsakdanji značaj dogodka povzroči, da si udeleženci želijo »ogledati, kaj se dogaja«. Ta lastnost je tako pomembna, da je avtor po latinski oznaki »*Spectamus aliquem quia spectandus est eoque nos spectatores fecit*« dal sestavu oznako »S«. Nevsakdanjost dogodka je pogoj za nastanek sestava »S«. Pri obravnavanju narave »dogodkov« Raszewski razvija misel, da je treba biti pozoren na njihovo genezo. Če v genezi dogodka prevladuje naključje, imamo opravka s »katastrofo«, če prevladuje namerno delovanje, prehajamo na področje »obreda«, torej »zaklinjanja usode«. Med katastrofo in zaklinjanjem usode pa se nahajata: II. predel »boja«, to je izzivanja usode, in III. predel »oblikovanja usode«. V območje te lestvice Raszewski razporeja poprej razdeljene kategorije »opazovanja« in »nasprotnih polov«, torej obstoja skupine »opazujočih« in »opazovanih«. Za nastanek sestava »S« je potrebno celotno območje med dvema poloma skale. Na polu I. predela – »katastrofe« – še ni mogoč (ker ljudje pobegnejo in nihče ničesar ne gleda), na koncu IV. predela – »obreda« – pa ni več mogoč (ker so vsi polno udeleženi, a ne opazujejo). V predlagani lestvici »fenomen spektakla ne zaseda veliko prostora: malo v II. predelu, malo v III.«. Torej predstavlja mejno področje med izzivanjem usode in njenim oblikovanjem.

Tudi spektakle je Raszewski razvrstil v urejeno lestvico glede na način njihovega ocenjevanja. Na levem odseku so spektakli, ocenjeni predvsem po rezultatu, torej poklici, na sredini so prezentacije, na desnem robu spektakli, ocenjeni glede na potek, torej predstavitev. Skupni pojav za skupino predstav je »neistovetnost tistega, ki ga občudujemo, s tem, kar občudujemo« in »fenomen osebe, ki oživlja pred našimi očmi«.

Oseba je »človeška tvorba, ustvarjena po človekovi podobi in podobnosti«. Osebe lahko nastopajo v delih različne vrste. Značilne poteze gledališke osebe so: določen videz, življenje, utemeljeno v neki zgodbi, in to, da je lahko vloga, ki jo bo igralec zaigral. Vlogo pa Raszewski opiše takole: to je skupek dejavnosti, ki jih igralce opravi po vnaprej usklajenem scenariju v sodelovanju s partnerjem ali partnerji, da bi bila pred očmi publike gledališki osebi dana človeška navzočnost. Opozarja tudi, da je naravna lastnost odrske osebe njena faznost. Obstoj odrske osebe ima domnevno več faz, prehajanje iz ene v drugo pa ne uniči v celoti njene istovetnosti.

Gledališko predstavo sestavljata dva sveta: predstavljajoči in predstavljeni. Središče sestava »S« je predstavljajoči svet, torej igralci, njihove vloge, rekviziti in dekoracije pa tudi navodila, na podlagi katerih dobijo uporabni pomen ljudje in stvari, kar je dokočno opredeljeno na vajah. Edina utemeljitev obstoja tega minikozmosa je ustvarjanje fiktivnega predstavljenega sveta.

Oblikovanje predstavljenega sveta je možno zato, ker je bila ustrezno nakopičena zbirka (ljudi in stvari), izdelana pa so bila tudi navodila za izkoriščanje te zbirke. Navodilo sestavljajo elementi predstave in smernice o njihovi uporabi. Grafično izraženo navodilo – v naravnem ali kakšnem drugem jeziku, ki omogoča odigrati gledališko predstavo, je scenarij.

Gledališče je tip spektakla, ki so ga iznašli Grki. Imenovali so ga tragedija in je bil svojevrsten pojav, ki ni spadal ne v poezijo ne v epiko niti v ples ali glasbo. Značilno zanj je razlikovanje dveh prvin: tragičnosti in komičnosti, obenem pa ima tudi značilno zgradbo. Prek nje gledalci spoznavajo usodo oseb na fabulativni način z več zapleti, z uporabo tako visoke stopnje napetosti, da je nastala izvirna

tvorba. Tip zgradbe, značilen za tragedijo, Raszewski označuje z besedo »stožčasta« in jo primerja s kristalom.

Spektakel se je ločil od neke višje celote; zato prekinja naravne zveze, ki so ga vezale na svet vrednot; odtlej živi v ogroženosti (kar je neizogibno); vendar pa lahko uveljavi nove povezave s svetom vrednot in praviloma to tudi počne, kadar zazna dihalno življenjske moči. Gledališka predstava je lahko umetniško delo, zmeraj pa to ni.

Študije, ki kažejo najširše teoretične vidike določenih oblik gledališča, služijo predvsem spoznavanju konkretnih zgodovinskih pojavov. Zaradi značaja predlaganih posplošitev, ustvarjenih modelov in pojmovnih kategorij pa jih je treba vključevati v okvir teorije gledališča. Med taka dela spada knjiga Krzysztofa Pleśniarowicza *Prostranstwa deziluzije. Sodobni modeli literarnega dela* (1996). Inovativne ideje o gledališču, ki so nastajale v Evropi od časa velike reforme na prelomu 19. in 20. stoletja, so se po avtorjevem mnenju rojevale iz opozicije do iluzionizma, ki se je opiral na Descartesov dualistični model (»notranji svet subjekta proti čutno spoznavnemu zunanjemu svetu«) omarnega odra. Zamisli najpomembnejših gledaliških praktikov in teoretikov avtor predstavlja v obliki grafičnih modelov, obsegajočih pojmovne kategorije, ki so jih predlagali ustvarjalci. Pleśniarowicz predstavlja: zamisel omarnega odra (Descartesov *cogito*); Delsartovo geometrijo geste; Freytagovo piramido akcije; Appijev glasbeni model; Artaudov magični model; Brechtov ideološki model; koncepcijo gledališča v pojmovanju strukturalistov in semiotikov, fenomenologov, sociologov in antropologov pa tudi Wilsonov, Kantorjev, Brookov model gledališča. Zadnji trije ustvarjalci so po Pleśniarowiczevem mnenju izoblikovali model »prostora neodločenosti«, ki po-nazarja »nemožno enopomenskost«, kot jo opisuje postmodernistična misel.

V osemdesetih letih se je kot posebna panoga izoblikovala antropološka smer gledaliških raziskav. Gledališki antropologi prikazujejo pojav gledališča v okviru najširše razumljene kulture. Leszek Kolankiewicz je v *Gledališču, okuženem z etnologijo* (1991) prikazal globoko idejno istovetnost umetniške in neumetniške dejavnosti v reformističnih težnjah sodobne kulture. Iskanja gledališke avantgarde (Grotowski, Brook, Barba, Beck in Malina) imajo enako vlogo kot raziskave humanističnih psihologov. Reformiranje kulture se izraža v premikanju in preseganju mej gledališča. Te pojave Kolankiewicz prikazuje ob uporabi kategorije protogledališča, izpeljane iz teorij Friedricha Nietzscheja. Gre za obnovljeni »dramski prapojav«, »pradramo«, »pratragedijo«, v kateri obstaja neslikovna, glasbena dionizična prvina (v nasprotju s »slikovno« apolinično prvino). Po Kolankiewiczem mnenju je mogoče zgodovino gledališča zajeti v ciklu od (dionizičnega) protogledališča prek gledališča (dionizično in apolinično), degeneriranega gledališča (apolinično), gledališča (apolinično in dionizično) do sodobnih oblik protogledališča (dionizičnega). V okviru protogledališča se premik v smer kulturne utopije zgodi pri Petru Brooku, preseže pa jo Jerzy Grotowski, v smer sociološke utopije je meje gledališča prestavil Eugenio Barba, preseгла pa sta jih Julian Beck in Judith Malina.

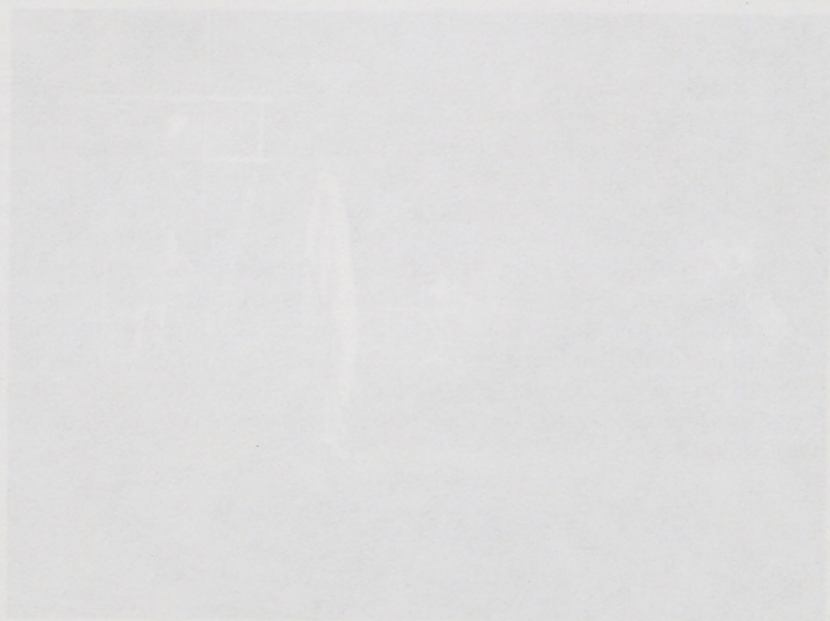
Prevedel Niko Jež

Nadaljevanje tradicije medvojnega obdobja
v prvih povojnih letih

Barbara Osterloff SCENOGRAFIJA

Tako prva povojna scenografija, ki so si prizadevali ustvariti avtorji, ki so bili v medvojnem obdobju, to so: Andrzej Wroński, Włodzisław Osiński, Janusz Frycz, Otto Auer, Feliks Francowski (avtor zaslona za sceno), Stanisław Szukowski, Andrzej Galla in absolventi PIST, na primer Andrzej Wroński, Andrzej Wroński, Kraków, 1945. Galanek, Katowice so bila glavna središča scenografske dejavnosti po osvoboditvi, kjer so režiserji ustvarjali na novo vsi, da bi se vrnila k svojemu skrajnemu razvijanju svoje povojne dosežke in ustvarjalnosti.

Leto 1949, ko so medli socialistični režiserji in avtorji, ki so bili v medvojnem obdobju, je pomenila novo celotno prelomno točko v zgodovini poljske scenografije. To obdobje je prineslo v poljsko scenografijo priložnost za dramatično preoblikovanje, razširitev gledališke in gledališke in igranje v napredni, abstraktni, ter izrazitost katoliškega formalizma, kar je bilo, čeprav ni bilo moč ustvariti v okviru poljskega realizma, je manj pa – v okviru realizma, katoliškega formalizma, kar je bilo, čeprav ni bilo moč ustvariti v okviru poljskega realizma, se je spomnil Bohdan Kutrzeński, »je bil to za poljsko gledališko ustvarjalno

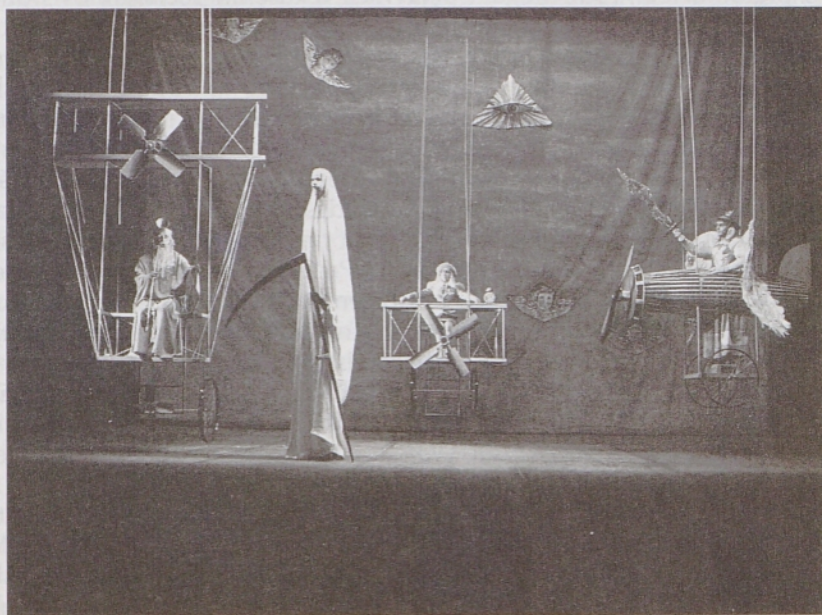


19. Włodzisław Osiński: Scenografija na im. J. Frycza, Kraków, 1945. Scenografija (zavese) 1945.
Zdaj: Kraków, Muzeum Teatru 1964

Nadaljevanje tradicije medvojnega obdobja v prvih povojnih letih

Tako prva povojna leta kot prvo desetletje poljske scenografije oblikujejo umetniki, ki so si pridobili ime z delom z najboljšimi režiserji medvojnega obdobja. To so: Andrzej Pronaszko, Władysław Daszewski, Karol Frycz, Otto Axer, Feliks Krassowski (avtor zanimive koncepcije »naraščajočega prizora«), Iwo Gall in absolventi PIST, na primer Teresa Roszkowska in Jan Kosiński. Krakov, Łódź, Gdansk, Katowice so bili glavna središča gledališkega življenja po osvoboditvi, kjer so režiserji ustvarjali na zelo visokem nivoju predstave, s katerimi so nadaljevali svoje predvojne dosežke in umetnine.

Leto 1949, ko so uvedli socialistični realizem kot obvezno smer v umetnosti, je pomenilo ostro cezuro tudi v zgodovini povojne poljske scenografije. To obdobje jo je prisililo v obvezno »podložništvo« dramskemu besedilu, režiserju, gledališču in gledalcem in hkrati v nujnost »informiranja« ter izogibanje kakršnimkoli formalizmu, torej v vse, česar ni bilo moč umestiti v okvir vulgarnega realizma, še manj pa – v okvir naturalističnega fotografiranja življenja. »Sum formalizma«, se je spominjal Bohdan Korzeniewski, »je bil za večino gledaliških ustvarjalcev



W. Wandurski, *Smrt na hruški*, režija Józef Szajna, scenografija Daniel Mróz,
Teatr Ludowy, Nowa Huta 1964

prava mora. Celo Daszewski mi je nekoč prišepnil na uho: Z njimi se o umetnosti ne da pogovarjati, saj veste, da imajo zločinsko predstavo, da obstaja le ena zelena barva. Za komunista Daszewskega ni bilo stvari, ki bi jo mogel bolj zameriti socrealizmu, kot da »150 različnih odtenkov zelene barve pojmuje kot eno« (Małgorzata Szejnert, *Slava in podlost, Pogovor z Bohdanom Korzeniewskim* London, 1988, str. 83).

Najboljši scenografi, med njimi tudi Daszewski v tem obdobju uporabljajo »nekakšen sintetični realizem, ki je omejen z izbranimi in nujnimi elementi. Ti elementi so bili najpogostejše realije, ampak zaradi abstrahiranja in včasih tudi pove-ličevanja so te pridobile splošni, metaforični smisel« (Kosiński, 1972, str. 21). Drugi scenografi delajo predvsem »dekoracije« za didaskalije dram in jih pojmujejo kot zbirko natančnih pripomb, ki se nanašajo na videz mest in na atmosfero središča; do absurdov pride predvsem pri realizaciji tako imenovanih dram proletariata, kjer so scenografi prinašali na oder npr. tovarniško opremo (kot v Kanejevi drami *Brigada brusilca Karhana*). Kljub omejitvam socialistične konvencije so nastajala dela pomembne umetniške vrednosti, posebej v klasični literaturi: Pronaszkov *Fantazy*, 1949, Jegor Bulyczow Daszewskega, 1949; Kantorjev *Alkad iz Zalameje*, 1951, Don Juan Roszkowske, 1950.

Krakovska in varšavska scenografska šola

Po prelomu leta 1956 bogata delavnica izkušenih scenografov ponovno zmaga, poteši hrepenenje ustvarjalcev in gledalcev pod prepoznavnim reklamnim znakom in se preizkusi tako v klasičnem pesniškem repertoarju (*Kordian* Daszewskega, 1956) kot tudi v avantgardnem (*Čakajoč na Godota* Daszewskega, 1956; *Stoli* Kosińskega, 1957). Vendar kmalu dosežke teh odličnih umetnikov odrine nekoliko na stran dejavnost precej mlajše generacije, ki se navezuje na izkušnje najnovejše svetovne umetnosti, posebej slikarstva: nadrealizma, tašizma in slikarstva snovi. Na prelomu petdesetih v šestdeseta leta se v poljskem gledališču zariše izrazita delitev, zaradi katere lahko govorimo o dveh scenografskih šolah, umetniških središčih – krakovski in varšavski. Pri tem oznaka »šola« ne pomeni le institucije (Akademije za likovno umetnost), temveč tudi izrazit slog. Tako imenovano »varšavsko šolo« predstavlja v starejši generaciji Jan Kosiński, v najmlajši pa učenci Daszewskega in Jana Golusa, in sicer tisti, ki so debitirali pred letom 1955 (Andrzej Sadowski, Zofia Wierchowicz), in tisti, ki so prvič predstavili svoja dela kasneje: Lucja Kossakowska, Ewa Starowieyska, Zofia Pietrusińska, Stanisław Bąkowski, Janusz Adam Krassowski, Wojciech Sieciński, prezgodaj umrli Henryk Janiga in Teresa Ponińska).

Jan Kosiński (1916–1974) ima v tem času že izoblikovana umetniški status in slog, ki ju dosledno razvija tudi kasneje, ne glede na značaj del, nastalih v različnih stilih in konvencijah (npr. bogastvo rešitev v okviru škatlatega odra, skoraj »klasična« intelektualna disciplina del, ki načelno temelji na umetniški dominaciji lapidarnega). V ustvarjanju Kosińskega je pomembno načelo gradnje scenografije »po načrtu besedila«, kar je, kot je opazil Leon Schiller, postalo vodilo vseh predstavnikov »varšavske šole«.

Tudi za Zofio Wierchowicz (1924–1978), ki se bo zapisala v zgodovino kot avtorica »stroja za igranje Shakespearja«, so bile značilne funkcionalne arhitektonske konstrukcije, ki so se navezovala na konvencijo elizabetinskega gledališča (brez zaves, bogati kostumi). V njih se je ponavljalo, ne glede na prostorske variante, osnovno načelo – kombinacija lesenega podesta in stopnic ter malo rekvizitov. Vendar je bila ta shakespearjanska premična konstrukcija različno oblikovana, odvisno od zamisli postavitve. Zofia Wierchowicz je, na primer, o svoji koncepciji v torunjskem *Hamletu* v režiji Jana Maciejowskega zapisala: »Osnovno ahitekturo zasujem z zemljo. Tla na odru so mehka, z grudami zemlje, in se ugrezajo, tako da se igralec premika z naporom. Zadostuje, da sežemo z roko v zemljo, da najdemo to, kar je bilo človek (...) Hamlet mora na pokopališču najti Yorickovo lobanjo in Ofelija mora biti tudi pokrita z zemljo« (*Gledališka vizija Zofie Wierchowicz*, katalog Scenografskega centra Poljskega šlezjskega muzeja, str.3 [brez datuma]). Shakespearjevi kostumi Zofie Wierchowicz niso imeli – podobno kot ta konstrukcija – nič zgodovinskega, poudarjali so »psihično kvaliteto« lika, ustvarjali njegovo podobo in odrsko »energijo«. Dramatične kroje teh kostumov, polne ekspresije, ki so bili samostojno umetniško delo, so nagradili z zlato medaljo na mednarodnem praškem festivalu Scenografski kvadrilen leta 1971. V omenjenem *Hamletu* (1970) in *Viharju* (1972) je bila Zofia Wierchowicz šele scenografinja, medtem ko je bila v dramah *Timon Atenski* (1974) in *Rihard III.* (1974) tudi režiserka, ki si je prizadevala za enotno avtorsko videnje Shakespearja.

V teh prizadevanjih ni bila osamljena ; za povezavo funkcij – scenografa in režiserja – so si takrat prizadevali tudi drugi umetniki, ki so poskušali ustvarjati lastne gledališke vizije, ne da bi spoštovali literarno delo. Taka je bila npr. pot Krzysztofa Pankiewicza k avtorskim uprizoritvam Witkacyjevih dram, najprej v študentskem klubu Centon v Varšavi, potem v gledališčih v Olsztynu in Jelenji Góri. To v ničemer ne spremeni dejstva, da se je večina poljskih scenografov s svojimi ustvarjalnimi prizadevanji umeščala, in se še umešča, v profil repertoarnega, literarnega gledališča in je pogosto na visokem umetniškem nivoju. Naj tukaj omenimo dejavnost Ewe Starowieyske, ki tudi izhaja iz varšavske šole in za katero je bilo izhodišče vedno literarno besedilo: njegovo umetniško interpretacijo tesno povezuje z režijsko interpretacijo. Starowieyska je soustvarjala prve uprizoritve Konrada Swinarskega (Suassunov *Testament psa*, 1960; Dürrenmattovi drami *Angel pride v Babilon* in *Frank V.*, 1961 in 1962) in že leta dela na malem odru Varšavskega sodobnega gledališča, kjer ustvarja prave čudeže odrske iluzije. Njena dolgoletna zveza z Erwinom Axerom je obrodila izjemna dela: med drugimi Witkacyjevo *Mater*, Mrožkove *Tango*, *Ambasadorja* in *Ljubezen na Krimu* ter Bernhardove *Borisove praznike*, *Komedijante* in *Na cilju*.

Za scenografe krakovske šole je bila značilna predvsem težnja po ustvarjanju avtonomne resničnosti nasproti literarnemu besedilu in hkrati burna reakcija na smeri v sodobnem slikarstvu. Njeni predstavniki, tako starejši (Kazimierz Mikulski, Lidia in Jerzy Skarżyński, Ali Bunsch, Marian Kołodziej) kot tudi mlajši, so načeloma poskušali podrediti gledališče svoji individualnosti in domišljiji, čeprav so se pogosto po obdobju viharništva dolga leta ustvarjalno združevali z režiserji in soustvarjali njihove scenske vizije. Tako pot sta prehodila zakonca Skarżyński. Na začetku šestdesetih let sta se navezovala na nadrealizem (*Villonov priziv*, 1960, in *Puran*, 1961), nato pa sta po drami *Fantazy Swinarskega* (1967) izbrala formulo metaforičnega realizma, ki poudarja konkretnost in avtentičnost kraja dejanja (*Ulikese*, 1970, in *Proces*, 1973). Trije učenci »krakovske šole« – Tadeusz Kantor, Józef

Szajna in Wojciech Krakowski – so imeli že v petdesetih letih izdelano lastno vizijo avtorskega gledališča, za katero je bila značilna predvsem privilegirana vloga umetnosti. Kantor se je, kljub velikim scenografskim uspehom v profesionalnem gledališču leta 1962 končno ločil od njega, da se je lahko posvetil le lastni skupini Cricot 2 (občasno je delal tudi scenografije za tuje predstave, npr. za *Balladyno* v režiji Mieczysława Górkiewicza v krakovskem gledališču Bagatela, 1974). Szajna, avtor izjemno zanimivih avantgardnih scenografij v gledališču v Nowi Huti, se je poskušal kot režiser v profesionalnem gledališču in je od leta 1972 vodil svoj oder – varšavsko gledališče Studio. V njem je izvedel serijo avtorskih »monografij«, ki so se nanašale na temo umetnik – oblast: *Witkacy*, *Dante*, *Cervantes*, *Majakovski* in predvsem pretresljivo *Repliko*. Kantor in Szajna (ki mu je Kantor neupravičeno očital plagiat) sta v svojih gledaliških umetnost obravnavala različno, čeprav sta ji priznavala vlogo organskega elementa likovne uprizoritve.

Enako je ravnal *Wojciech Krakowski* (1927–1991), ki je umetnosti pripisoval nadrejeno vlogo pri aranžiranju odrskih konfliktov in dejanja, v skladu z načelom, da »se mora vsakič nakopičiti toliko sredstev, da je kakršenkoli poskus celostne analize praktično nemogoč« (Krakowska, 1976, str. 483). Krakowski je poskušal ostati zvest načelu organskosti umetnosti v predstavi tudi kot režiser, vendar neuspešno. Po nekaj spodletelih poskusih se je posvetil izključno scenografiji in pedagogiki in ustvarjal zanimiv umetniški program, kjer je v ospredje postavljaj »pripravljen« avtentično gradivo: neobdelan les, lito železo, pločevino, fotografski kolaž in razne »civilizacijske odpadke«. Vendar je z njimi oblikoval metaforični svet in ne dobesednih citatov resničnosti. V Büchnerjevem *Vojčku* (režija Swinarski,



S.I. Witkiewicz, Ščurki, režija Zbigniew Mich, scenografija Joanna Braun, Teatr Nowy, Varšava 1983

1966) so bili vsi kraji dejanja romantične drame združeni v enega – v štirikotni prostor pruskega zidu. V Różewiczewi drami *Stara kobieta wysiaduje* (*Stara ženska poseda*) v režiji Jarockega, 1969, je oder spominjal na veliko smetišče; le dva uničena platnena stola s plaže, opisana v didaskalijah, sta pričala o koščku narave, o obmorski obali. Nekdanja plaža, potopljena v smeteh civilizacije, je v tej predstavi postala simbol umirajočega sveta, ne le materialnega, ampak tudi sveta drugih vrednot. Krakowski je bil v poljski scenografiji začetnik svojevrstnega »surnaturalizma« ali »neonaturalizma«, ki se je močno uveljavil v naši umetnosti, posebej v sedemdesetih letih, in to tako v delih priznanih scenografov (npr. Ślub [*Poroka*] Krystyne Zachwatowicz, 1973, kjer je bila glavni prostorski element avtentična razbitina letala) kot tudi pri manj izkušenih (dela Łukasza Burnata, kasneje Aleksandre Semenowicz in Pawła Dobrzydskega).

Iz krakovske šole izhaja tudi skupina scenografov, ki so dokončno prišli v gledališča konec petdesetih let: Andrzej Cybulski, Marian Garlicki, Urszula Gogulska, Liliana Jankowska, Antoni Tošta, Jerzy Jeleński, Ryszard Kuzyszyn, Jadwiga Pożakowska, Janusz Warpechowski, Krystyna Zachwatowicz, Krzysztof Paniewicz, Andrzej Majewski, Marian Warzecha, Kazimierz Wiśniak. Postali so najizrazitejša generacijska formacija umetnikov v poljskem povojnem gledališču, vendar pa njihove umetniške težnje niso vedno naletale na razumevanje režiserjev, navadno manj seznanjenih s svetovnimi novostmi v umetnosti. Od tod tudi očitki »hegemonije« oziroma »presežka« scenografije; nanje je vplivala tudi izrazita nagnjenost mladih scenografov k poenotenju umetniške vizije brez večje skrbi za njeno prilagajanje stopnji in poetiki literarnega gradiva; umetnost se je pogosto umeščala »ob« besedilu, »sama zase«.

Andrzej Majewski je na začetku šestdesetih let nekaj časa delal v dramskih gledališčih, potem pa je prišel v glasbeno gledališče, kjer je dosegel status najboljšega med umetniki – režiserji. Hkrati je eden redkih poljskih gledaliških umetnikov, ki je resnično znan in cenjen v svetu. S Kazimierzem Dejmkom je še v prvi polovici šestdesetih let ustvaril dve deli: Gombrowiczovo *Opereto* in Mrożkovega *Grbavca*. Potem je ustvarjal le velike scenografije z najbolj priznanimi umetniki na največjih opernih odrih sveta, kjer se je njegov talent slikarja vizionarja lahko svobodno izražal (med drugimi Straussova *Elektra*). Vendar je njegov matični oder še vedno ostalo varšavsko gledališče Teatr Wielki. Tukaj je ustvaril izredne umetniške uprizoritve: Puccinijevo *Turandot*, 1984, in *Pasijon po Luki Pendereckega*, 1979, ter scenografije za predstave: *Kralj Roger Szymanowskega*, 1983, *Kunadov Mojster in Margareta* po Bulgakovu, 1987; *Črna maska* in *Izgubljeni raj* Pendereckega, 1988, 1993; Verdijev *Nabucco*, 1992. Monumentalna scenografija za predstavo *Novembrska noč* spoštuje »dramo kraja«, ki jo je vpisal v to delo Wyspiańskiego in se navezuje na romantično ikonično plast (Teatr Narodowy, Warszawa, 1997). Za scenografijo Majewskega (od leta 1992 Kreutz – Majewskega) je značilna »intelektualna in umetniška večpomenskost in večplastnost, združevanje več umetniških smeri, združevanje romantičnosti z ironijo in simboliko. Njegov svet je lep in grozljiv« (Strzelecki, Matynia, 1992, str. 6). Vzporedno s scenografijo se Majewski že dolga leta ukvarja s slikarstvom in pravzaprav na obeh področjih ustvarja skupni kod znakov, ki vodijo v podzavest. Njegove priljubljene rekvizite – lesene ptice, papirnate zmaje – lahko najdemo v njegovih odrskih vizijah, ki vedno izražajo velika dela in velika čustva. To je posebej vidno v zadnjih delih za velike operne odre in tudi za skromno zakopansko gledališče Teatr Witkacego, ki močno poudarja umetnost (npr. *Ojdip* po Sofoklu in *Škotska tragedija* po Shakespearjevem *Macbethu*).

Drugačna je bila usoda slikarke *Krystyne Zachwatowicz*, ki je tudi izhajala iz krakovske šole Karola Frycza in danes velja za eno najboljših poljskih scenografinj. Vedno poudarja svojo pozicijo »podrejenosti«¹ režiserjevi koncepciji. Zanj je najpomembnejše, da z njim doseže sporazum. V skladu s tem pravilom, ki ga večkrat tudi javno izraža, se Zachwatowiczeva podreja tudi avtorju, in sicer išče inspiracijo predvsem v njegovem besedilu in ga poskuša interpretirati z najizrazitejšimi umetniškimi sredstvi, ne da bi pri tem poškodovala njegovo integralnost. S tako ustvarjalno pozicijo je Krystyna Zachwatowicz nastopala že v šestdesetih letih, ko se je začelo njeno večletno sodelovanje z izvrstnimi režiserji, in ji je ostala zvesta do danes, s čimer je našla svoj način izražanja lastne individualnosti. Že leta 1960 se je uveljavila s scenografijo za Gombrowiczovo *Poroko*, kjer je izkoristila koncepcijo *objects trouves*, in s tem prehitela kasnejšo gledališko modo. Uničene avtomobilske karoserije, pločevinke za olje, zvite rešetke in verige so ustvarjale nekonvencionalno središče igre. Je soustvarjalka gledališč, ki jih razumemo kot *summo* dosežkov: Jerzyja Jarockega (dve inačici Witkacyjeve drame *Mati*, 1964 in 1972, in Konrada Swinarskega *Nebožanska komedija* Krasińskiego, 1965; Shakespearjev *Sen kresne noči*, 1970; Mickiewiczovi *Praznik mrtvih*, 1973, le kostumi), predvsem pa *Andrzejja Wajde*, s katerim je pripravila drame Wyspiańskiego *Novembrska noč*, 1974, *Svatbo*, 1991, *Prekletstvo*, 1997, in veliki cikel po romanih Dostojevskega, imenovan gledališče vesti (*Besi*, 1971, *Nastasja Filipovna*, 1977, po romanih *Idiot*, *Zločin in kazen*, 1984). V njenem opusu so tudi scenografije za zgodovinske in veličastne uprizoritve: Shakespearjev *Kakor vam drago* v režiji Krystyne Skuszanke (1966) in Erenburgovo *Burno življenje Lejzorka Rojtšvanca* v režiji Jerzyja Krasowskega (1961).

Kazimierz Wiśniak, slikar, risar in scenograf, ki sodi v isto šolo, je bil leta 1959 eden od ustanoviteljev krakovske Piwnice pod Baranami in je kot risar debital v reviji *Przekrój*. Šele potem je končal študij na Oddelku za arhitekturo, notranjo opremo in scenografijo na krakovski Akademiji za likovno umetnost (pri profesorjih Fryczu in Stopki). Sodeloval je s številnimi domačimi gledališči (Katowice, Poznanj, Varšava, Wrocław), vendar je najpomembnejša dela ustvaril v gledališču Teatr Stary v Krakovu s Konradom Swinarskim: Shakespearjev *Dober konec vse povrne* (1971), *Osvobojenje* Wyspiańskiego, 1974, in z *Andrzejem Wajdo* *Z leti, z dnevi ...*, 1978) ter tudi v poznanjskem gledališču Teatr Nowy za ravnateljevanja Izabele Cywińskiej (Pirandellovi *Velikani z gore*, 1973; Witkacyjevi *Oni*, 1975). V varšavskem gledališču Teatr Dramatyczny pod vodstvom Gustawa Holoubka je projektiral scenografije za uprizoritve Jerzyja Jarockega: Różewiczovo dramo *Po vseh štirih*, 1971, Mrożkovo *Klavnico*, 1975 in Shakespearjevega *Kralja Leara* (1977), kjer je odrski prostor zapolnjeval ogromen podest v obliki znaka za neskončno (ena najznamenitejših scenografij Shakespearja v zgodovini poljskega gledališča). Vendar je največ del ustvaril za gledališče Teatr Pantomime Henryka Tomaszewskega: *Jaslice*, 1961, *Jakobov boj z angelom*, 1978, *Ljubezenski vrt*, 1966, *Prtljaga*, 1968, *Spor*, 1978, *Gardenio in Celinda*, 1990, *Kaprica*, 1995, pa tudi za gledališče žive besede (Weissov *Marat-Sade*, 1967; Ionescova *Igra pokola*, 1973; Shawova *Androkles in lev*; Diderotov *Fatalist Jakob in njegov gospodar*, 1988, Gombrowiczovo dramo *Ivona, princesa Burgundije*, 1989). Je vsestranski scenograf, znajde se v različnih dobah in umetniških stilih ter literarnih poetikah, vendar svojo umetnost vedno podreja besedilu in režiserjevi viziji predstave.

Andrzej Stopka (1904-1973), Mehofferjev in Fryczev učenec, je izobrazil večino že omenjenih scenografov krakovskega središča. Njegova dela iz štiridesetih in petdesetih let, na primer Brechtov *Kavkaški krog s kredo*, so že imela individualni

ton, vendar je šele kasneje, ko je že sodeloval s Kazimierzem Dejmkom, ustvaril lastno inačico umetniškega narodnega gledališča, potopljenega v zgodovino in tradicijo. Prvi po Drabiku se je z neverjetno širino skliceval na stilizacijo stare poljščine. Nastala je serija del, ki so se navezovala na ljudsko arhitekturo in na jaslične predstave: *Zgodba o slavnem vstajenju Gospodovem Mikołaja iz Wilkowiecka*, 1961, *Življenje Józefa Reja*, 1965, Mickiewicz *Praznik mrtvih*, 1967 – v tej predstavi se navezuje na arhitekturo jaslic in oltarja Wita Stwosza iz Marijine cerkve v Krakovu. Za največjo mojstrovino poljske gledališke umetnosti velja *Beseda o Jakobu Szeli* Jasieńskiego, 1962 – v tej predstavi je Stopka predelal inspiracije iz ljudske arhitekture in ustvaril dvonadstropni podest iz surovih, grobih desk in tramov, pri čemer je varčeval z barvo. »Med sivo in rjavo v več odtenkih sta se izstopajoče bleščali roza in rdeča« (Wodzinowska – Stopkowa, 1989, str. 181). Izjemno izvirno je Stopka rešil scenografijo za *Odisejevo vrnitev* Wyspiańskiego, 1969, kjer je gorske motive (iz desk stesani Odisejev dvorec) združil z antiko, npr. v kostumih se ponavlja grški ornament – meander.

Tudi ustvarjalnost *Adama Kiliana* je izvirala iz ljudske folklore. Je znameniti kolorist, ki izkorišča dekorativno umetnost Krakova in Podhala, jaslice in slike na steklu. Kilian zelo rad uporablja naravno gradivo, posebno vrbove šibe, iz katerih ne nastajajo le elementi dekoracije, ampak tudi maske za igralce, včasih celo liki; uporablja tudi neobdelan les, slamo ter odkriva njune gledališke lastnosti. Dela predvsem v lutkovnih gledališčih, najdlje je bil povezan z varšavskim gledališčem Teatr Lalka, kjer je z Janom Wilkowskim ustvaril mojstrovino, predstavo *O muzikantu Zwyrtali, ali kako je gorjanec prišel v nebesa*, 1958. Hkrati je tudi avtor številnih del v dramskih gledališčih (najslavnejše delo *Svatbo* Wyspiańskiego v stilu ljudskih jaslic, sta ustvarila z Adamom Hanuszkiewiczem, 1963). V zadnjih letih je skupaj s sinom Jarosławom pripravil nekaj predstav na dramskih odrih:



Penderecki, Črna maska, režija Albert Lheureux, scenografija Andrzej Majewski, Teatr Wielki, Varšava 1989

Kraljeviča in berača po Twainu in Leśmianove *Prigode mornarja Sindbada*, Teatr Miejski, Gdynia), *Balladyno* Słowackega (Teatr Polski, Szczecin in Teatr Powszechny, Varšava), Schillerjevo *Pastoralo* (ki se je večkrat ponovila – zadnja verzija Teatr Polski, Varšava, 1996) in Shakespearjev *Sen kresne noči* (Teatr Polski, Varšava, 1998).

Popolnoma posebno mesto v poljski scenografiji ima ustvarjalnost *Piotra Potworowskega* (1898–1962), skromna po številu realizacij, toda zelo svojevrstna. Ta znameniti slikar poantilist, učenec Józefa Pankiewicza in Fernanda Legerja, je prinesel na oder svojo umetniško obrt, kot da bi manifestativno omalovaževal možnosti bogatega gledališkega instrumentarija in njegovo uprizoritveno tradicijo (npr. poljskega monumentalnega gledališča). Odrsko podobo je komponiral plosko, v dveh dimenzijah, v slogu, ki je blizu naivnemu slikarstvu; stalni elementi so bili abstraktno poslikana velika platna (z izjemo scenografije Goethejevega *Fausta* v poznanjskem gledališču, ki je bila blizu konstruktivističnim idejam). V *Svatbi*, 1958, sta od izbe bronowicke hiše ostali le dve stranski steni z oknom: oder je zapolnjevalo platno z naslikanim obzorjem in s sliko zorane njive. Umetnost Potworowskega se je izkazala kot »demostracijsko slikarska, ker je nenamerno zanikala vsakršno tehniko kot nepotrebno za pričaranje sveta« (Strzelecki, 1984, str. 30), tudi v drugih uprizoritvah: *Zawisza Črni* Słowackega, 1961, *Zgodba frizerja Vasca Schehada*, 1961, *Praznik mrtvih*, 1962.

Za konec povejmo, da so zunaj krakovske in varšavske šole delovali tudi drugi izvrstni umetniki, ki so izhajali iz drugih središč, najpogosteje absolventi slikarskih akademij v Lodžu in Poznanju, npr. Iwona Zaborowska, Zbigniew Bednarowicz in v Parizu izšolani Henri Poulain.

Generacija sedemdesetih let

Sedemdeseta leta, višek poljskega gledališča, niso dala tako izrazite generacije scenografov, kot prejšnja desetletja. Čeprav je bilo iz današnje perspektive zagotovo zelo pomembno, da se je pojavilo nekaj mladih scenografov: Zofia de Ines Lewczuk, ki je izvrstno debitirala s scenografijo za *Anno Livio* po Joyceu, kjer je ustvarila sanjski in metaforični prostor, vendar je bila hkrati zaznamovana s specifičnim »biološkostjo«, Waclaw Kula (*In ko boš kralj, ko boš rabelj* po Nowaku), Urszula Kenar (Shakespearjev *Kakor vam drago*), *Nomadski tabor* Lubieńskiego), Grażyna Żubrowska in Ewa Tęcza. Anna Sekuła v osemdesetih leti spada že k najzanimivejšim interpretom klasike, posebej poljske (med drugimi izvrstni fredrovski kostumi). Urszula Kenar je svoja najboljša dela ustvarila z režiserjem Tadeuszem Bradeckim (*Fredrov Gospod Dobrovoljec*, *Pomlad narodov v Tihem zakotju*). Henryk Regimowicz, ki izhaja iz poznanjskega likovnega središča, je med drugim obdelal *Kordiana* Słowackega, 1971, Horváthove *Pripovedke iz Dunajskega gozda*, 1973, in Weskerjeve *Korenine*, 1976. Sławomir Dębosz je bil predvsem scenograf Macieja Prusa (*Novembrska noč*, *Praznik mrtvih*). Jadwiga Mydlarska – Kowal se je najprej povezala z vrocavskim gledališčem Teatr Lalek, potem pa z dramskimi odri (Ionescov *Kralj umira*, Dürrenmattov *Obisk stare gospe*). Z režiserjem Krzysztofom Zaleskim sta delala Wiesław Olko in Krzysztof Baumiller (*Duhovnik Marek* Słowackega, Teatr Dramatyczny, Varšava, 1983).

Jerzy Juk Kowarski je vnesel v scenografijo teh let individualno disciplino mišljenja s prostorom, kar je bilo posledica njegove arhitekturne izobrazbe; vsako delo je komponiral v disciplini intelektualne interpretacije, iz katere se je oblikovala končna podoba odra. Rad je delal v poznanjskem gledališču Teatr Nowy, kjer je pripravil serijo scenografij za predstave mladega režiserja Janusza Nyczaka: za Goldonijevo *Avanturo v Chioggi*, *Letoviščarje* Gorkega, Bulatovića *Rdeči petelin leti v nebo*. Prelomni trenutek v njegovi biografiji je bilo srečanje z Jerzyjem Jarockim, saj je obrodilo dolgoletno sodelovanje, ki se je začelo s predstavo *Češnjev vrt*, 1975, Stary Teatr; Kowarski je načrtoval prostor v obliki škatle, visoko prazno sobo s stenami, pokritimi z umazano tapeto, in belimi deskami po tleh. Prostor je delal vtis zapuščenosti, tudi uničenja, ni pa že od samega začetka predstave zbujal občutka hladu in brezupnosti, ta je nastajal postopoma, z razvojem dejanj. Dvakratna uprizoritev Mrožkove drame *Peš*, AGRFT Krakov, 1980, in Teatr Dramatyczny, Varšava, 1981 je dala Kowarskemu možnost, da se je spoprijel z gradivom te drame v popolnoma različnih prostorih, vendar je osnovna zamisel ostala ista, čeprav je na velikem odru gledališča Teatr Dramatyczny, posebej podaljšanem proti publiki, veliko gledališče poljske zgodovine na prelomu 1944–1945 resnično zadihalo. V finalu so se pod stropom dvorane premikala kot igrače majhna letala z rdečo zvezdo zmagoslavne armije. Calderonova drama *Življenje je sen* v ponazoritvi Jarosława Rymkiewicza je bila ena od pomembnejših predstav poljskega gledališča osemdesetih let in odličen primer discipline razmišljanja scenografa, ki je ustvaril pomensko zelo raznoliko kompozicijo prostora. Na mračni sceni, podrejeni pravilom poetike sanj, je prišlo do trčenja elementov različnih kulturnih in zgodovinskih izvorov: španski kolorit kostumov se je srečal z ruskimi škornji in s tipično rusko kapo ter s poljskimi uniformami iz 19. stoletja. Tak eklekticizem je



Alfred Jarry, *Kralj Ubu*, režija Kazimierz Dejmek, scenografija Krzysztof Pankiewicz, Teatr Polski, Varšava 1991

bil usklajen z režiserjevim konceptom, saj je iz Calderonove drame izvedel basen o Poljski, ki je – kot Shakespearjeva Danska v *Hamletu* – zapor, in o Poljakih z njihovo nagnjenostjo k narodni mitologiji, k apologiji osvoboditvenih dejanj. Segismundo je v raztrgani uniformi praporščaka, v čevljih, ki so se mu sezuvali, v sklepnem dejanju plesal svoj tragikomični ples. Kowarski se ni nikoli nagibal k bogati, razkošni umetnosti, v njegovih delih vlada disciplina samoomejevanja, ki je vidna v smotrnosti in likovni izrazitosti vsake rešitve: detajla (ki je zelo pogosto prirejen, ni pa odrska imitacija) ali kostuma. V Mrozkovi drami *Portret* je sobo v obliki kletke s svetlimi stenami in lakiranimi tlemi »ogrelo« nekaj kosov pohištva (Stary Teatr, 1988). Vivisekcija fenomena stalinizma, zla, ki so mu podlegli vsi, tako soustvarjalci kot tudi dediči te ideologije, se je odvijala v sterilnem laboratorijskem prostoru (le na začetku se je pojavljal dobesedni citat resničnosti izpred let – Stalinov portret). Devetdeseta leta so prinesla naslednje pomembne uprizoritve z Jerzjem Jarockim: Gombrowiczevo *Poroko*, 1991, Różewiczevo *Past*, 1993, in Goethejevega *Fausta*, 1997.

Scenografija v avtorskem gledališču

Obdobje zadnjih dveh desetletij poljskega gledališča je obdobje dinamično razvijajočih se iskanj umetnikov, ki želijo ustvariti lastno avtorsko gledališče. Ob gledališču Cricot 2 Tadeusza Kantorja, ki zavzema popolnoma posebno mesto, in gledališču Teatr Studio Józefa Szajne se pojavljajo gledališča ustvarjalcev mlajše generacije, katerih raznolikost vse močnejše prihaja do izraza. Le-ta sodijo v različne struje, od alternativnih prek študentskih gledališč do uradnih repertoarnih gledališč.

Jerzy Grzegorzewski, umetnik in režiser, je vse od svojega prvega nastopa povezan s profesionalnimi gledališči. Likovna oblika njegovih predstav je od začetka vzbujala nasprotja med kritiki (npr. velika, na sredi zožena lesena kolesa, na katere se pri gradnji navija kabel, v predstavi *Irydion* Krasińskiego, 1970). V svojih scenografijah se Grzegorzewski izmika realijam zgodovinskega časa in kraja, ki sta vpisana v dramo. Njeno – dekomponirano – besedilo umešča v lastnem skladišču pripravljenih predmetov, h katerim sodijo letalska krila, tramvajski škarniki, strune in črna klavirska ohišja, leseni likalni stroj, staromodni fotografski aparat na stativu, bleščeč drsnik pozavne, vitrine iz stekla ali pleksi stekla s kovinskimi stojali za note. To je stalni instrumentarij njegovega gledališča, iz katerega vsakič zgradi drugačen prostor, ne da bi poskušal ponazarjati resnične prostore ali enopomensko določati kraj dogajanja. Ustvarja svojo lastno, originalno konvencijo verodostojnosti odrske fikcije. Njen pomemben element je demonstrativno odkrita »kuhinja« gledališča, mašinerija odra, kar uničuje iluzijo odrske »škafle« in tradicionalni odnos s publiko. Najbolj je scenografija Grzegorzewskega šokirala pri uprizoritvah klasike (*Svatba Wyspiańskiego*, 1977, *Nebožanska komedija* Krasińskiego, 1979, *Deset portretov z utvo v ozadju* po Čehovu, 1980; *Striček* Vanja Čehova, 1994; *Praznik mrtvih – improvizacije*, 1987 in *Praznik mrtvih – 12 improvizacij* po Mickiewiczu, 1996). V predstavi *Novembrska noč* Wyspiańskiego je likovno navdušujoče scenske vizije narodne drame pomagal ustvariti Andrzej Kreutz-Majewski (Teatr Narodowy, Varšava, 1997).

Tudi od Grzegorzewskega nekoliko mlajši *Krystian Lupa*, scenograf in režiser, ima lastno koncepcijo likovne umetnosti v predstavi, ki je blizu simbolični umetnosti. V njegovih predstavah čas in prostor pridobivata magične pomene, podobno kot predmeti-rekviziti, ki jim določa posebno dramaturško vlogo. V uprizoritvi Witkacyjeve drame *Pragmatiki* so bili rdeča krogla, glavniki in cevka izvor napetosti med liki, v predstavi *Večerja* sta imela tako vlogo krogec, obešen na nitki kot nihalo, in oprsje iz mavca, stoječe na mizi, enako v predstavi *Poroka* nož, jabolko in žlica. Posebej je v predstavah Lupe pomensko zaznamovano odprto okno, ki simbolizira podoživljanje globine, je povezava med človekom in svetom. Ponavljajoče se inačice prostora, sobe kletke, so, kot piše kritika, mesta »odkrivanja ne le smislov literarnega dela, ampak avtorjevega jaza«. Od strani gledalcev jih je zapiral s »četrto steno« – okvirjem z razpeto mrežo, razdeljeno na kvadrate kot tehnična skica, katere bistvo je natančen študij. V predstavah *Večerja* in *Sanjači* je bil oder, odrezan z mrežo, podoben akvariju ali vitrini gledališkega laboratorija. Odliko prostora vzpostavlja pri Lupi tudi luč, ki jo mojstrsko izkorišča.

Nedvomno kontroverzen pojav je gledališče *Janusza Wiśniewskega*, grafika in režiserja, ki je najprej v poznanjskem gledališču Teatr Nowy, potem pa v lastni skupini oblikoval likovno učinkovito konvencijo parodije, posmeha in pretiravanja, in pri tem rad črpal iz estetike kiča in iz množične umetnosti našega stoletja (*Balladyna*, 1979, *Panopticum a la Madame Tussaud*, 1982, *Konec Evrope*, 1984, *Razsvetljenje*, 1990, *Življenje je čudež*, 1992). V predstavah Wiśniewskega se je z majhnimi modifikacijami ponavljal motiv prizora, ki spominja na sobo kletko z nizko obešenim stropom, osvetljenim od spodaj z lučjo staromodne rampe. V tem prostoru so se pojavljali liki kot iz stereoskopa, cirkusa ali cenene revije, ki so izgledali kot na stari fotografiji. Take zaustavljene prizore je uporabljal v vlogi koda predstave.

Poskusi ustvariti gledališče likovne naracije so se pojavljali tudi izven institucionalnih, profesionalnih gledališč. Že od leta 1970 deluje Scena Plastyczna Katoliške univerze v Lublinu, ki jo vodi *Leszek Mądzik*. Vsaka tamkajšnja predstava je delo zelo individualnega oblikovanja, katerega predmet je človeška usoda in drama obstoja (*Ecce homo*, *Rojstvo*, *Večerja*, *Vlakna*, *Ikar*, *Herbarij*, *Potujoče*, *Breg*, *Zamotavanje*, *Duri*, *Dih*, *Razpoka*, *Žalni trak*). Mądzikovi spektakli brez besed so seanse likovnih oblik, s katerimi sodelujejo igralci, načeloma skriti za masko ali elementom scenografije. Gradivo za te predstave so – poleg glasbe in zvoka – mrak, globina, prostor in luč, »poseben pomen imajo tudi trenutki izstopa in oddaljitve ter približevanja v temi zaporednih slik, trenutki, v katerih predmeti postopoma pridobivajo ali nasprotno, izgubljajo svojo otipljivost in obrise« (Paweł Konic, *Leszek Mądzik*, v: *Polska plastyka*, 1991, str. 41). V tem avtorskem gledališču imamo opravka z likovno naracijo v sublimirani obliki – v Mądzikovih slikah sta lepota in tragični konflikt človeške eksistence, odvečna igra tega, kar je resnično in otipljivo, ampak nedoumljivo.

Likovno gledališče je tudi *Akademia Ruchu* (Akademija giba), ki jo štejemo med alternativna gledališča. Od leta 1973 jo vodi Wojciech Krukowski, ki združuje likovna dejanja s pantomimo. Med najzanimivejše pojave sodijo tudi Teatr Ognia i Papieru (Gledališče ognja in papirja) Grzegorza Kwiecińskiego in parateatralna dejanja in happeningi Janusza Baldyge, Jerzyja Kaline in Zbigniewa Warpechowskega. Zanimive so pobude absolventov varšavske akademije likovne umetnosti, učencev profesorjev Andrzeja Sadowskega in Marcina Januszkiewicza. Od Sadowskega, avtorja izjemnega dela, scenografije za vse opere Wolfganga Amadeusa Mozarta, ki jih je uprizorila varšavska Opera Kameralna, so mladi umetniki prejeli

devizo »organskosti gledališke vizije«, kjer »igralstvo, uprizoritev, glasba delujejo skupaj s tem, čemur rečemo gledališki okraski, ki pa že davno to niso več« (iz intervjuja iz marca 1995, shranjenega v arhivu avtorice). Originalni poskus teatralizacije likovnih oblik so bile predstave brez besed gledališča Teatr Akademia: *Vozilo*, 1991, Dariusza Kunowskega in Katarzynie Januszkiewicz in *Krotko deklet* po Dostojevskem, 1995, v kateri je glavno junakinjo igrala anonimna lutka. Neodvisno od te »off« dejavnosti so se mladi scenografi zaposlili v profesionalnih gledališčih: Kunowski je naredil Gombrowiczevo *Poroko*, 1991, in kot dominantno gradivo izkoristil sivi papir za pakiranje, Katarzyna Januszkiewicz je pripravila za gledališče Teatr Telewizji Maeterlinckovo dramo *Sinja ptica* brez pravljičnega vzdušja z ekspaniranjem lepote naravnega gradiva in historičnih detajlov (v naslednjih letih je delala predvsem z možem kot avtorica kostumov za predstave v njegovi režiji, npr. za Strindbergov *V Damask*, Kaiserjev *Konec polsvinje*, Ibsnovega *Branda*). V to generacijo ALU sodijo: Agnieszka Zawadowska (*Lov na ščurke* Głowackega), Elżbieta Tolak, Marek Chowaniec, Magdalena Maciejewska (*Tri sestre* Čehova), Dorota Kołodyńska (*Preobrazba* po Kafki), *Pravek in drugi časi* po Olgi Tokarczuk, Justyna Łagowska.

Scenografi, ki so jih imeli nekoč za samozvance in jih kritizirali, češ da so preveč gospodovalni, imajo od leta 1991 izpostavo, ki dokumentira in raziskuje njihovo ustvarjalnost, pripravlja monografske in tematske razstave, vodi njihovo propagando – Center poljske scenografije Šlezijškega muzeja v Katowicah. Vodi ga scenograf Jerzy Moskal. Od leta 1986 lahko predstavljajo svoje gledališke zamisli tudi na Katoviških srečanjih gledališke vizije in umetnosti (razstavljajo tudi svoja dela). Umetnike raznih generacij in okolij, tudi lutkovnih, ki začenjajo svojo ustvarjalno pot, združuje eno – poskušajo prodreti do gledalčevih čustev predvsem s pomočjo jezika likovne umetnosti. »Ali to pomeni,« se je vprašala Marta Fik, »da v poljskem gledališču prevladuje domišljija scenografov? V alternativnem gledališču se je to zagotovo zgodilo, medtem ko v profesionalnem, institucionalnem gledališču do tega ni prišlo. Neodvisno od umetniških zaslug in vpliva na odrsko domišljijo v gledališču še vedno največ pomenita literarno besedilo in igralec. S spremembo politične situacije te vrednote še pridobivajo na pomenu« (Marta Fik, *Teatr Polski ostatniej dekady*, v: *Poljska plastyka*, 1991, str. 12). Zdi se, da je to diagnozo postavil na pravo mesto čas; današnji kritiki so pripravljeni avtorsko gledališče, ki ga ustvarjajo Tadeusz Kantor, Jerzy Grzegorzewski, Krystian Lupa in drugi, spoznati za najpomembnejši gledališki pojav današnjih časov.

Scenografija zadnjega desetletja

Zgodovinsko leto 1989 se je za poljsko gledališče začelo s pomembnimi spremembami v delovanju gledaliških organizmov, spričo grozeče komercializacije, predvsem pa spremembami v zavesti gledališčnikov in v scenski estetiki. Vendar to leto ni notranja cezura v zgodovini povojne poljske scenografije, tako kot je bilo že omenjeno leto 1956. Niso se radikalno spremenile konstitutivne lastnosti poljske likovne gledališke umetnosti, ki so v svetu veljale za značilno poljske – njen kolorizem in metaforičnost; tudi ni prišlo do novih pojavov in

oblikovanja likovnih struj (čeprav izrazito obdobje vzpona podoživlja npr. scenografija lutkovnega gledališča). Poljske scenografije, kot se zdi, ne ogroža vdor tehnike, ki je opazen v svetovnih gledališčih, kjer nastajajo predstave sploh brez dekoracije in rekvizitov – ki jih nadomeščajo z elektronsko tehniko (igralci igrajo v neobstoječih prostorih z neobstoječimi rekviziti, ki jih med spektaklom pričara elektronsko-laserska magija). Zato pa je bil na Poljskem velik, široko reklamiran dogodek, ko so uvedli laserske efekte v musicalu *Metro*; na novoodprtem odru gledališča Teatr Narodowy se je izkazalo, da je osvetlitvena oprema luči nezadostna za potrebe velikega spektakla *Novembrska noč*; nujno ga je bilo, kot pravijo strokovnjaki, »dosvetliti« iz dodatnih svetlobnih virov. Problemi gledališke opreme in scenske tehnike so bistveno povezani z umetnostjo scenografije, niso pa odločilni pri njeni končni obliki. Tu je odločilno ustvarjalno gledališko razmišljanje umetnikov. Večina izmed teh se izvrstno izraža v okviru literarnega gledališča v tesnem sodelovanju z režiserji.

Tak izjemno individualen odnos do scenografije ima *Zofia de Ines*, ki je med drugimi delala z Adamom Hanuszkiewiczem (Racinova *Fedra*, Fredrova *Mož in žena*), s Krzysztofom Babickim (Pasolinijev *Affabulazione*, *Poljske Termopile* Micińskiego in *Irydion* Krasińskiego), s Henrykom Tomaszewskim (*Protesilas in Laodamija*, *Orfej in Evridika*, *Vitezi kralja Arturja*, *Periklej*, *Izgubljeni sin*, *Sen kresne noči*) in je hitro pridobila naziv mojstrice gledališkega kostuma, ki ga precizno usklajuje s psihofizičnimi značilnostmi igralca. Projektira na nekonvencionalen način, brez predhodnih skic, in oblikuje kostum neposredno na igralčevem telesu. Rada mu prida sinkretičen značaj, elemente starih zgodovinskih stilov povezuje z elementi sodobne mode, poudarja arhetipe ženskosti in meša znake spolov (npr. predstava *Sanje* po Lautréamontu). Velja za stokovnjakinjo v klasičnem repertoarju; pomembno mesto v njenem opusu zavzemajo načrti za drame Šlovackega (*Kordian*, *Fantazy*) in Shakespearjeve drame v režiji Macieja Prusa. V drami *Rihard III.* (Teatr Polski Warszawa, 1993) je bil edini nespremenljivi arhitektonski element lesen podest, ki je delil oder po diagonali in je spominjal na elizabetinski dvonivojski oder – stroj smrti, torej šofot. V komediji *Ljubezni trud zaman*, 1993, je bil prizorišče vrt, poudarjen z visoko živo mejo, ki je bila lepo ozadje za eksponirane bogate kostume. Prazni oder v predstavi *Kralj Lear* so poživili v barvi in kroju prefinjeni kostumi (Teatr Narodowy 1998). S Krzysztofom Nazarem so nastali: Molièrov *Ljudomrznik*, Taborijev *Mein kampf*, 1992, in *Kralj Ubu* Pendereckega, 1993. Z Zofio Kalińsko pa: *Nominatae filiale*, 1988 in *Razprodaja demonskih žensk*, 1990.

Jan Polewka, učenec Andrzeja Stopke, slikar, grafik, avtor limerikov in feljtonov (ki jih je objavljaval v revijah *Teatr* in *Didaskalia*), se svobodno giblje v raznih slogih in zgodovinskih obdobjih, posebno blizu pa mu je tradicija italijanskega renesančnega gledališča *commedia dell'arte*. Ta sorodnost se kaže tudi v bogastvu barv, med katerimi prevladujejo tople barve, in duhovitosti njegovih del. Od časa, ko je realiziral Gozzijevega *Kralja Jelena* (Teatr Współczesny, Varšava, 1972), dela v okviru tega repertoarja z italijanskim režiserjem Giovannijem Pampiglioniem. Skupaj pripravljata ne le klasike, na Poljskem (Goldonijev *Lažnivec*, 1981, *Venezia, Venezia*, kostumi, 1993) in v Italiji (Gozzi, Molière, Goldoni), ampak tudi sodobne drame (*Ples lutk*) Jasieńskiego, Dürrenmatov *Romul Veliki*). S Kazimierzem Dejmkom je v gledališču Teatr Polski v Varšavi obdeloval staro poljsko književnost (*Staropoljske radosti*, 1981, *Igra o rojstvu in trpljenju*, 1983), Fredrove komedije (*Maščevanje*, 1983 in 1988) ter sodobno dramo (*Drevo Myśliwskega*, 1988). Pomembni scenski partnerji Polewke so bili tudi: Jerzy Kreczmar (*Kovenski praznik mrtvih*, *Gospod Dobrovoljec*), Jerzy

Goliński (*Ptič, Dekliške zaobljube*), Tadeusz Bradecki (*Obrazec za metafizične dokaze, Maksimilijan Kolbe*), Bogdan Hussakowski (*Balladyna, Belcebubova sonata*). Že leta je kot scenograf in režiser povezan s krakovskim gledališčem Teatr Lalki i Maski Groteska, od leta 1990 do 1998 je bil ravnatelj te hiše. Njegov avtorski spektakel *Mirómagia*, v izvirnih in domišljajskih oblikah, ki jih je inspiriralo slikarstvo Juana Mirója in drugih Špancev, je govoril o umetniku v 20. stoletju, stoletju totalitarnih ideologij (1993, Grand Premio 1995 na festivalu Stregagatto v Rimu).

Aleksandra Semenowicz, učenka Jana Cybisa, se je najprej ukvarjala s slikarstvom in šele po študiju pri Józefu Szajni s scenografijo. Viden položaj med poljskimi scenografi je dosegla v razmeroma kratkem času – v 80. letih – in to, kar je zanimivo, z delom v manjših gledaliških središčih, npr. v gledališču Horzyce v Torunju. V tem gledališču s Krystyno Meissner je med drugimi pripravila predstave: Goldonijevega *Slugo dveh gospodov*, 1986, in Babljev *Somrak*, 1986, v katerih je pokazala najboljše značilnosti svoje obrti – »čistost« kompozicije, podrejene režiserjevi zamisli in nalogam igralca, nezgredljiv okus in ljubezen do plemenitih materialov, ki je opazna predvsem v lepih kostumih. Z Januszem Nyczakom je v poznanskem gledališču Teatr Nowy ustvarila eno izmed najbolj enkratnih uprizoritev Aleksandra Fredra v poljskem povojnem gledališču – *Dame in huzarji*,



Lautréamont, *Sanje*, režija M. Treliński, scenografija Andrzej Majewski, kostumi Zofia de Innes, Teatr Studio, Varšava 1992

1990, čeprav s stilnimi kostumi, toda ne v dvorcu, ampak v konstrukciji gibljivih scen, ki so v sklepnem dejanju odstrle igralsko garderobo. Delala je z Maciejem Prusom, Tadeuszem Łomnickim (Beckettov *Poslednji trak*, Dorstov *Jaz, Feuerbach*) z Atonijem Libero (Beckettovi *Ne jaz, Koraki, Mož in žena* Fredra) s Pawłom Lysakom (*Češnjev vrt* Čehova).

Barbaro Hanicko, učenko Lidie in Jerzyja Skarżyńskich, je odkril Jerzy Grzegorzewski, ki si je zapomnil njene originalne risbe na razstavi v varšavski galeriji Zachęta. V gledališču Teatr Studio je od leta 1984 soustvarjala sanjsko poetiko njegovih predstav (*Past, Počasno temnjenje slik, Deset portretov z utvo v ozadju* – samo kostumi, *Opera za tri groše, Tako imenovana človeštvo v norosti, Usta molčijo, duša poje*), *La Boheme*, *Don Juan*). Izvrsten občutek za stil obdobja je pokazala v dveh predstavah Tadeusza Bradeckega: *Rokopis, najden v Saragozi* (Stary Teatr, 1992) in *Saragoza* (Teatr Narodowy, 1998), v katerih je načrtovala na desetine kostumov, od španske zlate dobe do kostumov *commedie dell'arte*. Je tudi avtorica scenografije v gledališču Teatr Powszechny v Varšavi (Evripidova *Medeja*, *Sen kresne noči*) in v gledališču Teatr Ekspresji Wojciecha Misiure. Med njenimi najzanimivejšimi scenografijami so: Witkacyjev *Tropska norost* v režiji Grzegorza Horsta (psevdonom Grzegorza Jarzyne), za katero je dobila nagrado na festivalu Opolska gledališka soočanja leta 1997. V tem delu je pokazala sposobnost komponiranja in predelovanja prostora, ki ga je znala v skromnih razmerah gledališča Teatr Rozmaitości optično poglobiti in razširiti, ustvarjajoč hkrati witkacyjevsko vzdušje grotesknega poudarjanja in erotične nenasičenosti.

Andrzej Witkowski je praktično scenograf enega samega režiserja – Rudolfa Ziole. Kritika je njegova dela označila kot »postmodernistična« in poudarjala svobodo, s katero sega po elementih – citatih – iz raznih stilov in del, tudi gledaliških. Pesniško in hkrati avtotematsko gledališče Ziole dolguje Witkowskiemu rešitve, ki dolgo ostanejo v spominu – slike gledališke čarobnosti, ki se hrani z odstiranjem gledališke »kuhinje« (*Princesa Turandot*, 1990, *Sen kresne noči*, 1992). K drami *Platonov Čehova* v režiji Jerzyja Jarockega je nastala scenografija, ki se je razvijala v času in prostoru in se postopno izoblikovala z razpletom dogajanja (1994) od praznega odra z nekaj stoli na začetku do notranjščine dvorca, skozi okna katerega, zalita s curki dežja, je videti pogrebni spreved za ubitim služabnikom.

Mikołaj Malesza prihaja iz lutkovnega središča Białystok in se je povezal z gledališčem Towarzystwo Wieršalin in s Piotrom Tomaszczukom, za katerega je obdelal predstave: *Turlajgroszek*, 1990, *Merlin*, 1993, in *Prekletstvo* Wyspiańskiego, 1994. Ustvarja svet, zakoreninjen v ljudski kulturi domače regije, popolnoma odporen na spreminjajočo se gledališko modo in kulturo množičnih medijev. Pri tem ta »kozmos« podlega deformaciji in karikaturi, kot da bi bil namenoma grd, čeprav v vzdušju blizu paraboli in basni. Malesza rad uporablja »prvobitno« gradivo in mu pridaje simbolični pomen: les, kamen, voda, grob material (npr. juta). V predstavi *Prekletstvo* je gorel pravi ogenj, ki je resnično požiral lutke otrok Mlade: prvič v zgodovini poljskega gledališča so gledalci videli tak prizor. Ta umetnik pripravlja tudi pesniške spektakle – *Jan Tajemnik* po Leśmianu, *Misli name*.

Sposobnost gledališkega pogleda na spektakel in več – gledališče, je značilna tudi za ustvarjanje Pawła Dobrzyckiego. Ta absolvent krakovskega oddelka scenografije od osemdesetih let dela na poljskih odrih, najraje z nekaj izbranimi režiserji: z Michałom Ratyńskim (Mannov *Mefisto*, 1983; Witkacyjev *Gyubal Wahazar*, 1985), Izabelo Cywińsko (Schafferjeve *Zarje*, 1985; Gombrowiczevo *Devišstvo*, 1986), Eugeniuszem Korinom (*Dr. Guillatin* po Büchnerjevem *Dantonu*,

1985; Geto Sobolova, 1991; Barnesovi *Rdeči nosovi*, 1993; Ricejeva *Stroj sprememb*, 1998), Bogdanom Hussakowskim (*Svatba Wyspianskega*, 1987; *Zbogom, Juda Iredyńskega*, 1988; Gombrowiczewa *Ivona, princesa Burgundije*, 1992). Dobrzycki predava tudi scenografijo na krakovski Akademiji za likovno umetnost. »Likovni svet Dobrzyckega, » piše Tadeusz Nyczek »v mislih imam tudi njegove originalne risbe, raztresene po galerijah, je predvsem dokaz okamnelih hrepenenj ali (pogosto hkrati) razsutih vrednot. Kamnite ladje, popokani zidovi, polomljeno pohištvo, pogosto podprte stene, kot da bi scenograf zamešal smeri in pokazal dekoracijo, to svojstveno kuliso Potemkinove vasi. Naša resničnost je, kot pravi umetnik, le brezupen smetnjak nekih sanjarjenj neke pametnejše preteklosti.« (Tadeusz Nyczek, Paweł Dobrzycki, v: *Polska plastyka*, 1991, str. 22.)

Ta kratek pregled osebnosti je treba dopolniti s priimki najmlajših scenografinj: Dorote Morawetz, Jagne Janicke in Małgorzate Szcześniak, ki najpogostejše dela s Krzysztofom Warlikowskim (*Elektra*, *Zimska pravljica*, *Ukročena trmoglavka*). Toda veliko več scenografov zasluži, da bi se jih spomnili, celo če se zdi njihov opus manj izviren ali skromnejši. Ravno po njihovi zaslugi dobivajo likovno podobo predstave, ki tvorijo vsakodnevno poljskega gledališča. V tej vsakodnevnosti lahko najdemo to, v čemer je moč poljske gledališke likovne umetnosti: raznolikost likovnih rešitev – kompozicije prostora, odnosa med odrom in gledalci, bogastva oblike in gradiva, iz katerih umetnikova gesta ustvarja dokaze o individualnem načinu gledanja na svet, ki nas obkroža.

Prevedla: Joanna Sławińska

Ewa Kruszewska

ZLATA LEIJA POLJSKEGA PLAKATA

Politični prelom 1956. leta je omogočil, da so se v popolnosti prebile na plano močne, predtem potlačene težnje po prenovi umetnosti v vseh njenih pojavnih oblikah, ki so jo že nekaj let preprečevale z vrha prihajajoče zapovedi vladajoče politične doktrine.

Takoj po vojni se je ponovno uveljavila likovna snov, ki se je na nekajletni zastoj odzvala z radostjo ustvarjanja in ponovnim prebujenjem v stvaritvah, ki jih je preveval optimizem. Oblikovalci, ki so pričeli ustvarjati pred vojno: Gronowski, Trepkowski, Tomaszewski in Lipiński, so se navezovali še na sijajne dosežke medvojne grafike in so ustvarjali plakate, polne slikarskega poleta, v tradicionalnem duhu in operte na preizkušene zakone reklamne umetnosti. Gronowski je temu slogu ostal zvest in ga je do popolnosti izbrusil z uporabo tankih barvnih ploskev, prefinjenega *chiaroscuro* in tehnike prašenja.

Toda kmalu je nastopilo obdobje okrepljene propagande nove družbenopolitične ureditve. Plakat naj bi bil njeno vizualno tolmačenje, ki bi najučinkoviteje prodrlo v zavest množic. Dodeljene so mu bile nove naloge, ki so dajale prednost razumljivosti in dostopnosti in mu odrejale strogo določene formalne okvire, utemeljene na enopomenskosti znakov. Te zahteve so izpolnjevali predvsem plakati z družbenopolitično vsebino.

K sreči je leta 1947 nastopila silovita potreba po filmskih plakatih, ki jih je naročalo filmsko podjetje Film Polski. Njegovi centrali v Lodžu je uspelo k sodelovanju pritegniti najboljše grafike. Ustvarjalci, naveličani dotedanje enoličnosti tém in vsiljenih likovnih obrazcev, so nenadoma ugledali možnost, da se povrnejo k lastnim avtorskim izpovedim, ki jih ni pretirano omejevala cenzura. Zaradi modre politike naročnika, ki oblikovalcem ni predpisoval izraznih sredstev, je nastalo veliko filmskih plakatov, ki so se odlikovali po drznosti oblike, izraznosti gibov in poglobljeni psihološki analizi oseb. V kratkem je za potrebe filma ustvarjalo okrog petdeset ustvarjalcev. Širokopotezno mecenstvo Filma Polskega je oblikovalcem zagotavljalo ustvarjalno svobodo in omogočalo izvedbo plakatov, ki so razkrivali ustvarjalčev osebni odnos do filmske zgodbe, podajan na vse modernejše načine. Nastalo je primerno ozračje za odkrivanje in iskanje na področju izpopolnjevanja grafičnih metod, zlasti za začenjajoče avtorje takoj po študiju. Med slednje so se uvrščali: Górka, Pałka, Świerzy in Lenica, ki so se jim kmalu pridružili še: Młodożeniec, Cieślewicz in Starowieyski. Enako kot njihovi starejši kolegi Fangor, Mroszczak, Lipiński in Tomaszewski so tudi oni poskušali s slikarsko okrajšavo omejiti pripovednost risbe in opisno plast zvesti na posamični znak. Junak plakata je postal človek posameznik, njegova čustvena doživetja, kretnje, izraz na obrazu. Spregovorili so človeški izraz, strasti in tragedije. V množici filmskih plakatov so se odlikovali okrajšani znaki Trepkowskega, ki imajo vlogo simbolov in so nameščeni na kar najbolj izčiščenem ozadju pridušenih barv. Za dolgo so se spremenili v nedosežno sintezo grafičnega sporočila.

Izmed količinsko prevladujočih plakatov s slikarskimi težnjami je s svojo drugačnostjo izstopal slog Wojciecha Zamecznika, ki je eksperimentiral s fotografsko snovjo. Njegove kompozicije so kazale popolnoma zrelo metodo, delujočo z odmerjeno, tehnično barvo, kadriranjem slike, kontrastiranjem planov, povečavo podrobnosti in spreminjanjem proporcev, s čimer je umetnik oživil negibno površino plakata in jo približal gibljivemu filmskemu traku.

Sijajni filmski plakati so napovedovali nove likovne tokove, ki so kmalu dobili svoj polni izraz in porodili izvirni pojav, ki ga je mednarodna kritika poimenovala za poljsko šolo plakata.

Poljska šola plakata se ima za svoj obstoj zahvaliti vrsti naklonjenih okoliščin, ki so nastopile po oktobru 1956. Tedaj je precej popustila cenzura, Poljska se je odprla v svet, obnovile so se povezave v okolju in neposredni stik z modernimi tokovi svetovne umetnosti, posebej z *action painting* in abstraktnim slikarstvom. Do tedaj potlačena ustvarjalna energija je izbruhnila s prej neznano močjo. Hkrati so univerzitetne predavalnice zapustile generacije nadarjene mladine, ki so v plakatno umetnost vnesle spontanost in zanimanje za svet in so hlastale po novostih. Posebna ustvarjalnost se je najprej razcvetela v likovni umetnosti in majhnih študentskih gledališčih. Obnovilo se je razstavljalno gibanje, ki je hitelo nadoknajati zamujeno, in kulturno-umetniški časopisi, ki so prevzeli pokroviteljstvo nad likovno umetnostjo. Izhajati je pričela specializirana revija *Projekt*, nekatere druge pa so spremenile značaj. Za revijo *Przegląd Kulturalny* je Tomaszewski izdelal celo serijo odlično poantiranih risb. Ustvarjalni razmah se je kazal v množični prisotnosti plakatov na ulicah, v izbruhu barve in medsebojnem prežemanju različnih likovnih zvrsti. Plakat je postal interdisciplinarno področje, vsrkaval je dosežke sorodnih umetnosti in se povzpел na najvišjo raven čiste grafike. V tem obdobju so poljski plakati po izvirnosti zamisli presegli evropski plakat in navdušili mednarodne žirije.

Poljsko šolo plakata je tvorila vsota raznoterih usmeritev, ki so črpale zamisli iz slikarstva, risbe, ilustracije, fotografije, arhitekture in scenografije. Pod nadarjenimi rokami so se plakati spreminjali v mojstrovine, ki so pogosto dobivale nagrade v tujini (npr. plakat Tomaszewskega za njegovo avtorsko razstavo na Dunaju). Ko so v poljsko ustvarjalnost prodirali najnovejši tokovi svetovne likovne umetnosti, so se v procesu individualne percepcije preoblikovali v neponovljivo grafično govorico, značilno za vsakega posamičnega oblikovalca. Njihovo sprejemanje je imelo za poljske naslovnike tudi didaktični pomen, saj jih je sproti seznanjalo z moderno umetnostjo.

V tistem času se je radikalno spremenil odnos ustvarjalcev do lastnega dela, ki so se ga lotevali strastno in izredno zavzeto. Temu so bile naklonjene tudi vnete razprave, ki so spremljale rojevanje podobe plakata. Pripadniki starejšega in mlajšega pokolenja grafikov so si prijateljsko ocenjevali svoje projekte, vzajemno podpirali svoje iznajdbe in si izmenjevali spoznanja. Spričo v izvedbo slehernega projekta vloženega truda se je naglo dvigala njihova umetniška raven, ki je pogosto presegla pričakovanja naročnika. Prišlo je do paradoksnega preobrata dotedanjih pravil reklamiranja: manj važna je postala téma, najpomembnejši je bil način njene predstavitve. Konkretno naročilo je postalo zgolj pretveza, ki je pobudila individualno stvariteljsko dejanje, ki je pogosto porodilo pravo mojstrovino. Oblikovalci so želeli ustvarjati dela, ki jih je sicer navdihnila parola, ki pa bi dihala v lastnem ritmu, neodvisnem od pobude, ki jih je priklicala v življenje. Zaradi tega se je poljski plakat preobrazil iz informativnega sporočila z vizualno vrednostjo v umetniško delo z uporabno vrednostjo. To je imelo pomembne

posledice za prihodnost. Naloga plakadne umetnosti se je zaobrnila: iz pomožne, drugotne discipline, podrejene besedi, se je preoblikovala v samostojno, avtonomno disciplino, izražajočo lastni premislek, s prevlado slike. Plakat je prestopil mejo uporabne umetnosti in vstopil v ris čiste, samozadostne umetnosti. Posledica te predstavitev poudarka je bila kasnejša pojavitev avtorskega plakata, porojenega iz neodvisnega ustvarjalnega dejanja, značilnega za umetnost z velikim U. Proces osamosvajanja plakata je nastopil najprej na Poljskem, in sicer sredi petdesetih let; v Evropi je do njega prišlo šele na pragu šestdesetih let.

Poljsko šolo plakata so določale nekatere posebnosti. Njena originalnost je utemeljena na izročilu zgodovinskega slikarstva 19. stoletja. Zanj značilni način upodabljanja je prevladoval ob rojstvu plakata na prelomu stoletij, nato pa so ga poklicni slikarji neposredno prenesli na secesijski plakat in njegov vpliv se je obdržal še vse do dvajsetletja med obema vojnoma. Poljska šola plakata je globoko zakoreninjena v dosežkih uporabne grafike tega zadnjega obdobja, o visoki ravni katere so pričale nagrade na mednarodnih razstavah uporabne umetnosti.

Stalni navdih in neizčrpne zamisli poljska šola plakata dolguje pestrim motivom ljudske umetnosti z vsebinsko bogatim jezikom in raznovrstno izrazno obliko. Folklor kot neusahljiv vir je preživela leta tujega političnega vpliva in ohranjala najbolj žive značilnosti narodove kulture. Mnogi umetniki so iz nje stalno črpali in jim je pomenila poglobljeno splošno razumljivih referenc. Individualna domišljija likovnih umetnikov je preoblikovala globoke plasti stoletja nespremenjenih vzorcev, kar je dalo zanimive rezultate, posebej opazne v grafičnih izdelkih. Ljudske umetnine, npr. slike na steklu, so se ravnale po podobnih načelih in uporabljale jezik, ki ga lahko primerjamo z jezikom plakata: čiste barvne ploskve, pogosto razdeljene z jasnim, širokim obrisom, poenostavitve, odsotnost perspektive in tridimenzionalnosti.

Poljskemu kulturnemu plakatu ni manjkalo pokroviteljev. V drugi polovici štiridesetih let je bil to Film Polski, kasneje so se mu pridružila gledališča, zlasti varšavski: od 1955. leta Opereta (Operetka), od 1957. Opera in Narodno gledališče (Teatr Narodowy), od 1958. Dramsko gledališče (Teatr Dramatyczny). Poleg gledališč, ki so tiskanje svojih plakatov naročala neposredno v tiskarnah, je delovala Umetniško-grafična založba (Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne), ki je posredovala pri izdajanju plakatov in je imela svoje podružnice po večjih mestih. V njenem okviru je delovala umetniška komisija, ki je izbirala projekte. Njeni člani, pogosto znani grafiki, so skušali ustvariti vzdušje, naklonjeno nastajanju umetnin, kar je zvišalo kakovostno raven sprejetih del. To so bili glavni sponzorji, ki so prevzeli umetniško skrbništvo nad grafiki. Ker so se odpovedali poseganju na intimno področje samega ustvarjalnega dejanja, so bile v razmeroma kratkem času enega desetletja (1956–1966) na področju plakata ustvarjene resnične umetnine.

Varšavska opereta (Państwowa Operetka Warszawska) je sklenila nekajletno pogodbo z Mrosczakom, ki je zanjo zasnoval serijo dvanajstih plakatov, za katere je uporabil različne snovi in so opozarjali nase s svojim slikarskim razmahom. Glasbena tematika je še zlasti razgibavala domišljijo tega umetnika, ki je tudi za Opero dokončal osem projektov, med drugimi veličastno *Aido*.

Varšavski operi, ki se je leta 1963 iz Państwowe Opere preimenovala v Teatr Wielki, je uspelo okrog svojega odra zbrati najboljše grafike. Poleg Mrosczaka so njene predstave oglaševali predvsem Cieśliewicz, Młodożeniec in Lenica, čigar *Vojček* je bil izbran za najboljši svetovni plakat leta 1966. K nastajanju umetnin je prispevala tudi vrsta repertoarja obeh glasbenih odrov in njuna živahna

dejavnost, ki se je kazala v stalnem porastu števila premier. Vrhunec je padel na leta med 1961 in 1964. Spričo tesnega, enakopravnega sodelovanja z likovnimi ustvarjalci sta obe umetnostni zvrsti zadobili primerljiv pomen in se pričeli med seboj dopolnjevati, iz česar je nastalo celostno končno delo, pri katerem je plakat izpolnjeval vlogo likovnega komentarja glasbeno-baletne predstave.

Ambiciozen repertoar so predstavljala tudi varšavska gledališča. V Teatru Dramatycznym in Teatru Narodowym so poleg poljskih klasikov igrali Dürrenmatta, Ionesca, Pinterja, Kafko in Sartra. Miselna vsebina njihovih dram je sproščala svobodo interpretacije in dramila občutljivost grafikov, ki se niso omejevali na sestavljanje reklamnih oglasov, temveč so izražali osebni odnos do dram, jih pogosto dopolnjevali, jim dopisovali likovni poudarek ali jih kratko malo prevajali v govorico vizualne metafore. Poleg omenjenih umetnikov so plakate za Teatr Dramatyczny oblikovali še Tomaszewski, Starowieyski in Pałka, za Teatr Narodowy pa še Świerzy in Hołdanowicz.

Ta skupina grafikov se je pred drugimi odlikovala tudi po številčnosti del. Čeprav je vsak izmed njih uporabljal lastno govorico in si izoblikoval samosvoj, že na prvi pogled razpoznaven slog, so jih povezovalе skupne značilnosti, ki so jih kasneje označevali kot posebnost poljske grafike, tako zelo različne od ustvarjanja umetnikov drugih dežel.

To je bila narodna ustvarjalnost v polnem pomenu besede, ki je izhajala iz slikarske tradicije in je bila prepojena z ljudskostjo, z nagnjenjem k romantičnemu zanosu. Vsebovala je poteze, značilne za poljski narodni značaj. Napolnjevali so jo poetičnost, liričnost, različna čustva, toda tudi patos. Odlikovala se je po pronicljivem in bleščečem razumu, izvajala je miselne sklepe in jih podkrepila s posrečeno poanto. Spreminjala se je v številnih razpeloženjskih otenkih: od tragike in resnosti prek dramatičnosti do komike, farse, humorja pa celo sarkazma, ironije in satire. Uporabljala je novatorska izrazna sredstva in posegala po najrazličnejših medijih: slikarstvu, fotografiji, bakrorezih 19. stoletja, tipografiji, umetniški grafiki, zaradi česar se je nahajala na meji sleherne izmed teh zvrsti in prerasla v interdisciplinarno umetnost. Uporabljala je bogata formalna sredstva in različne snovi, načine kompozicije površine in razmnoževalne tehnike: od rotogravure prek offseta do seriografije (od srede 60. let) in avtorskega tiska. Govorila je v jeziku moderne umetnosti: od abstrakcije, kubizma, dadaističnih iger prek kolaža, secesije, ekspresionizma pa vse do nadrealizma ter pop- in oparta, ne da bi pri tem izgubila lastni izraz.

Poljski plakati tega pomembnega obdobja so okrepili svojo vez z naslovnikom in ga pritegnili v samo ustvarjalno dejanje, tako da so se sklicevali na njegovo intuicijo in spodbujali njegove odzive na upovedovane vsebine. Ne da bi do konca razkrili svoje sporočilo, so gledalca pritegovali v nekakšno intelektualno igro in mu nakazovali smer razbiranja grafičnega videnja. Poljski plakat je v svetovno grafiko vpeljal privlačno novost: tip plakata, ki je spodbujal k razmišljanju.

Zaradi družbenopolitičnih sprememb v državi se je spremenila tudi tematika plakatov. Nič več ni bilo potrebe po komercialnem plakatu, pojavljalo pa se je veliko ideoloških političnih parol, vse opaznejša je postajala družbena problematika, toda največ plakatov se je nanašalo na kulturne dogodke. Spričo premika zanimanja so se grafiki počutili popolnoma osvobodene tržnih zakonov. Ti so za plakat prenehali veljati.

Zaradi ogromne konkurence na trgu plakata so pričeli grafiki intenzivno iskati lastni osebni slog. Ker so se avtorska izrazna sredstva ves čas razširjala, so njihova dela kmalu pričela dobivati posebne značilnosti, povezane z individualnim

občutenjem stvarnosti. Po teh merilih se je uveljavilo nekaj izrazitih osebnosti: Józef Mrozczać, Henryk Tomaszewski, Jan Lenica, Jan Młodożeniec, Roman Cieślewicz, Waldemar Świerzy in Franciszek Starowieyski. Poljska šola plakata se je opirala v glavnem na njihovo vodilno vlogo v okolju in nezgrehljivo prepoznavni slog, ki se ni nikdar izrodil v golo maniro.

Józef Mrozczać se je naslanjal na slikarsko izkušnjo. Imel je nezmotljiv občutek za medsebojna razmerja med barvami in je uporabljal prelivanje barvnih ploskev, poslikanih s široko potezo čopiča. Na njegovih plakatih vidimo razmah in drzne kombinacije barvnih odtenkov (*Boris Godunov*, *Coppélia*¹), ki jih ločujejo mehki, valoviti obrisi baročno skiciranih oblik. Predmetom, ki so bili téma njegovih kompozicij, je dajal veličastne poteze (*Aida*), jih obravnaval skorajda kiparsko, kar je poudarjal tudi z obdelavo ozadja. Ta plakat, najboljši v njegovem grafičnem opusu, je klasično delo, na katerem eden vrh drugega postavljena profila dveh antičnih glav tvorita obliko dorskega stebra. Geometrično oblikovane barvne ploskve izdajajo avtorjevo kratkotrajno zanimanje za kubizem. Živahna barva je bila odlična podlaga za kolaž, novo grafično gradivo. Mrozczać je izbrane kompozicije svojih glasbenih plakatov ustvarjal s sestavljanjem izrezov fotografij, koščkov pristne klekljane čipke, svile, vezene in natrganega papirja v povezavi s slikarskimi sredstvi. Plakata za *Dijaka prosjaka*² in *Don Carlosa* izvrstno potrjujejo posrečeno zvezo dveh na videz nasprotnih tehnik, slikarske in značilno grafične.

Za Mrozczaćovo ustvarjanje značilna poslikava kompozicije je prisotna na vseh njegovih delih. Velik pomen je pripisoval tudi tipografiji, ki je neločljiv sestavni del plakata. Najbolj mu je ustrezalo razvrščanje napisov v navpične stolpce, ki so tvorili protiutež likovnemu znaku. Mrozczać je vedno skrbel za informativno vlogo plakata. Plakati, ki so prihajali izpod njegovega čopiča, so se odlikovali po prodorni vizualni sintezi, ki je izhajala iz utripa predstavljenega dela: drame, filma ali opere. Pogosto je bila to poetična interpretacija zamisli, izražena z likovno okrajšavo in zgoščeno grafično informacijo (*Krakovčani in gorjanci*³). On je zaslužen za nastanek svežega metaforičnega jezika, za katerega je značilno jedrnato, zgoščeno izražanje – četudi s preprostimi sredstvi, izposojenimi iz ljudske umetnosti poljskih gorskih predelov.

Henryk Tomaszewski se je pri svojem ustvarjanju, čeprav je ravno tako izhajal iz slikarstva, nagibal h globokemu premisleku téme, vse do tega, da je izluščil bistvo in ga izrazil s posrečenim poudarkom. Tak poudarek je izbran znak, zveden na najnujnejše elemente, osvobojen odvečne zgodbe in poudarjen s skopo barvo. Dosledno teži k postopnemu omejevanju izpovednosti, ki ga dosega s čim večjo jedrnatostjo in končno zgoščenostjo. To se je pričelo s prefinjenimi barvnimi kombinacijami v *Hamletu*. Rdeče vijoličasto podlago prekriva v glavnih obrisih s črno črto narisani stol z rdečim sedežem. S pikami zaznačeni žebli dajo slutiti, da gre za prestol z madežem na naslonjalu. S pozorno analizo v madežu prepoznamo obris lobanje. Na tem plakatu so odlično razvidne poglavitne značilnosti sloga Tomaszewskega: sinteza ideje drame, ki je rezultanta logičnega mišljenja, zanimiva podrobnost, ki priteguje gledalčevo pozornost, ter večje spodbujanje k intelektualnim prizadevanjem za dešifriranje avtorjevega pravega sporočila. Namerna, ki spremlja rojstvo vsakega njegovega plakata, je navezava

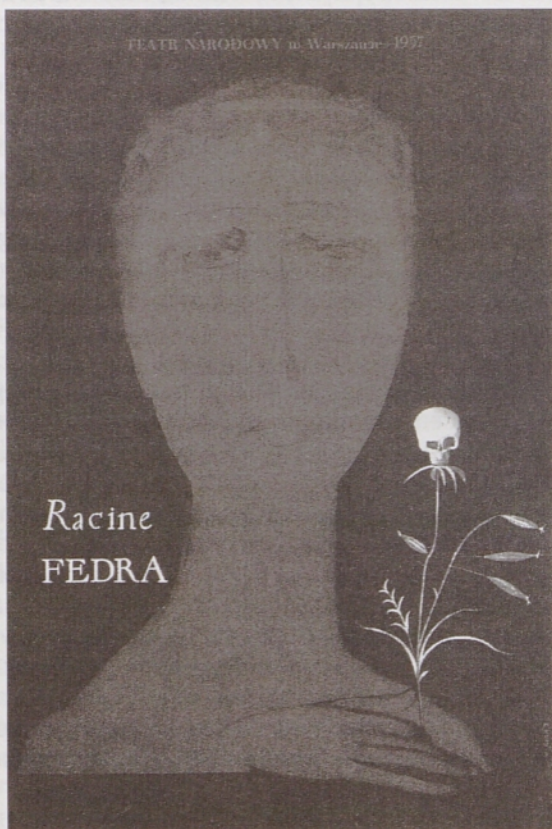
¹ Balet na glasbo Lea Délibesa – op. prev.

² *Der Bettelstudent*, opereta Karla Millöckerja – op. prev.

³ *Prazna vera ali Krakovčani in gorjanci* (1816), veseloigra Karola Kurpińskiego po starejši operi Wojciecha Bogusławskiego – op. prev.

dvogovora med umetnikom in naslovníkom. Vsi plakati vabijo k soustvarjanju zaključne poante. Njegova duhovitost se je izkristalizirala tudi zaradi tega, ker hkrati goji časopisno risbo – zgoščen politični komentar, ki se opira na razširitev pomenskega področja uporabljenega simbola. To je vrsta intelektualne igre, zabave za misleče ljudi, ki razumejo pretanjene predstavné povezave. Za njegove plakate je značilno odloženo učinkovanje, zahtevajo pozorno interpretacijo likovnega humora in se globoko vtisnejo v gledalčevó zavest. Njihová novátorská zgradba je odvisná od obdelave posrečene metafore, ki jo prenáša najprimernejší znak, ki je spet izražén s kar najpreprostejším jezikóm.

Mojstrská dovršenost risbe kot razpoznavní znak grafike Tomaszewského je v njegovih kompozicijah sčasoma postala poudarek, ki prevladuje nad barvo. Umetník je barvo postopoma omejeval, dokler je ní v nekaterih delih popolnoma odpravil, ta pa so zato pridobila večjó izraznost (*Kralj Ojdip*). Masívni okvír, ki na tem plakatu odpira pot kralju, oblikuje silhueto junáka, skicirano s tankó črto. Ker je oslepljeni kralj upodobljen brez glave in s palico v roki, je prizor še dramatičnejší. Iztegnjene roké tvorijo drugi okvír za pravokotník z napisóm. Glede kompozície se je umetník oprl na náčela umetniške grafike z izdelanim paspartujem. Tomaszewski ima ostro oko in veliko smisla za humor, ki se kaže med drugim v



Jan Lenica, *Fedra*, Jean B. Racine, 1957

posrečenem izboru rekvizitov. Najbolj vsakdanjim predmetom daje popolnoma nov pomen, ko jih umešča v nevsakdanji položaj (*Marysia in Napoleon*). To je posebna vrsta humorja, ki izvira iz drugačnega pogleda na svet in zahteva večšino opazanja njegovih prefinjenih odtenkov. Meji na ironijo, posmeh in zvijačnost, a se povezuje z izredno ustvarjalno inteligenco, kar spodbuja nastanek posebnega likovnega izražanja. Na njegovih plakatih ni ničesar naključnega, pomembna je sleherna podrobnost, razporejenost črtic in pik, prirezanost črke, širina okvirčka – vse je natančno premišljeno in ima svoj pomen. Pretanjena risba neposredno predaja umetnikovo osebno sporočilo, ujeta v natančno izdelanem znaku, ki drži čustva in spontana doživetja na vajetih. Končna oblika je strogo nadzirana in pravilno razumevanje njenih nepričakovanih pomenskih povezav zahteva posebno zbranost, čeprav je izražena na skrajno preprost način. Umetnik namerno zapleta in šifrira lastno sporočilo, saj ga naslavlja na inteligentne naslovnike. Umetnikovi osupljivi rebusi pričajo o njegovi izredni občutljivosti in nespremenljivi modernosti, ki izvira iz njegovega komornega izpovednega obrazca.

Zaradi načina mišljenja Tomaszewskega se s k njemu zgrinjali številni študentje z vseh koncev sveta in ga poskušali posnemati. Toda čeprav je v delih njegovih učencev opazen vpliv njegovega sloga, ni nihče dosegel mojstra v njegovi zmožnosti uglasitve zamisli, intelekta in humorja v skrajno poenostavljen znak, ki je sinteza likovnega mišljenja. Mnogi kritiki imajo Tomaszewskega za »botra« poljske šole plakata in njenega najvidnejšega predstavnika.

Ustvarjalnost **Jana Lenice** izdaja nevsakdanjo dojemljivost za barvne odtenke. Na dokončno podobo plakatov so vplivala njegova raznovrstna zanimanja za glasbo, arhitekturo, likovno umetnost in risani film. Svoje izkušnje je istočasno poglobljajl v dveh smereh: razkrival je skrivnosti medsebojnega učinkovanja barv ter skušal izražati svoja videnja z zapleteno črto. Ko je iskal lastni slog, se je kmalu prepričal, da »merilo vrednosti plakata ni to, kar želi ta posredovati, pač pa to, kar ima sam povedati«. V skladu s tem svojim prepričanjem se je lotil serije gledaliških plakatov, pri katerih je bil najpomembnejši način posredovanja misli z neobičajnimi sredstvi. Grafične kompozicijske motive je bogatil z močno barvo, ki pa jo je premišljeno odmerjal, da je z njo poudaril le bistvene nadrobnosti (*Jajce, Ifigenija na Tavridi, Judita*). Čiste barve, ki jim je bila odvzeta vrednost, se med seboj niso mešale, razdeljene so bile s široko, črno, valovito črto (*Vojček, Faust*), njihova sestava pa se je – podobno kot v glasbenih kompozicijah – opirala na razglasje ali sozvočje tonov. Ta struktura je spominjala na vitražne učinke.

Nekateri gledališki plakati Lenice so bogatili svoj izraz z dramatično, sugestivno metaforiko (*Fedra*) ali pa so ga blažili z romantičnim elementom (*Kordian*). Lirično noto pa je po drugi strani dosegel s tem, da je barvo razbil v mozaik (*Izgubljeni sin, Praznik pomladi*), kar stopnjuje razpoloženje plakata. Lenica se je razmeroma zgodaj pričel zanimati za bakrореze iz 19. stoletja in poetiko starih gravur, ki jo je na novo odkril Max Ernst. Kolaž, sestavljen iz takšnih fragmentov, je uporabil za plakat *Obisk stare gospe*, ki gledalca preseneča z nadrealističnimi pomenskimi povezavami in napadalnostjo likovnega videnja. Ta plakat priča o globoko doživeti vsebini, hkrati pa tudi o avtorjevem zavzemanju distance do dela.

Najmočnejši tok, ki se stalno pojavlja v ustvarjalnosti Lenice, je secesijski obrazec. Umetnik se je pričel zanj zanimati okrog leta 1956, torej precej, preden se je v moderni likovni umetnosti pojavila moda motivov *art nouveau*. Tej očaranosti je umetnik zvest vse do danes, saj ima najraje krivo, upognjeno črto, ki izvira iz naravnih oblik, izpolnjeno s tenko barvno ploskvijo. Vendar ne gre za

suženjsko posnemanje, saj je jasno vidna individualna predelava. Valovite, mehke črte odličnega sloga se pri njem marsikdaj prelevijo v grabežljiv obris, ki daje slutiti podobe demonov in neobstoječih predmetov, ki jih je ustvarila bogata domišljija. Plakate napolnjujeta napetost in dramatična parabola, nasičena z barvo, prizore pa je zrežiral umetnik. Tukaj lahko vidimo, kako se med seboj prepletata obe področji delovanja Lenice: film in likovna umetnost, in kakšno korist to prinaša tako prvemu kot drugemu. Mišljenje v gibljivih slikah bo kasneje bogato obrodilo na sorodnem področju, namreč pri načrtovanju scenografije za gledališke predstave (*Kralj Ubu*), kjer bi bil lahko pravzaprav vsak fragment dekoracije téma posebnega plakata. Lenica je skozi vsa leta ohranil slogovno enotnost in je bil eden izmed redkih izredno doslednih ustvarjalcev.

Značilna umetnost **Jana Mladoženjca** izvira iz nekaj virov. Najbližja ji je folklor s svojimi čistimi, bogatimi barvami, razdeljenimi z močno črto, podobno kot pri Lenici, samo da tukaj ni secesijske zaokroženosti, črte so živčne, raztrgane, kot bi jih risala nevajena roka, oblike pa so namenoma poenostavljene, vse do naivne umetnosti in deformacije. To priča o tem, kako vztrajno Mladoženiec išče arhetip, prototip izpovedi, kako se vrača vse do časa rojstva plakata. Ta navidezna preprostost, ki jo odseva tudi nezapletena oblika, skriva v sebi skrbno premišljene



Henryk Tomaszewski, *Nosorog*, Eugène Ionesco, 1967

vsebine, čudovit občutek za barve in vestno načrtovanje sleherne podrobnosti. Umetnik pride do končnega dosežka z velikim številom izdelanih skic, preskusov in merjenj. Proces izražanja vsebine pri njem poteka po dveh poteh: to je bodisi razširjena pripoved, značilna za ilustracijo (*Puran, Služkinji*), ali pa zgoščena sinteza, ki posplošuje znak in teži k poimenovanju pojmov (*Kurdeš*⁴, *Bratje prihajajo* [Wkrótce nadejda bracia]). Oba načina vizualizacije se med seboj prekrivata, saj nastopata istočasno.

V Młodożeńčevi grafiki ima vidno vlogo črka, ki jo obravnava enakovredno z risbo in s katero enako kot z risbo ustvarja razpoloženje dela. Izrazi se med seboj zaletavajo, sestavljajo v novo, povezano celoto in po svoji obliki ustrezajo splošnemu pomenu izpovedi. Na plakatu *Nemci* črke, postrojene kot za odhod, pokrite s čelado, napolnjene z nemškimi besedami, stopnjujejo grozljivo razpoloženje. Dojemljivost za obliko črk, teže besede in grafično podobo celotne skupine črk je umetniku dalo domače okolje, ki ga je prežemala poezija očeta Stanisława. Ročno izdelana tipografija se na Młodożeńčevih plakatih ujema z grafičnim znakom (*Ljudomrznik*) in se pogosto spreminja v snov, ki jo razumejo naslovniki z vseh jezikovnih območij. Ne izpolnjuje vedno informativne naloge, toda pogosto nastopa v vlogi slikovnega znaka.

Sposobnost medsebojnega uglaševanja živih barv in izvrsten občutek za barvo, ki sta stalno prisotna v vseh obdobjih njegove ustvarjalnosti, sta bila najbolj opazna v triptihu, narejenem 1962. leta za varšavsko opero: *Rdeči plašč, Trirogelnik*⁵ in *Štirje temperamenta*.⁶ O mojstrskem obvladovanju elementarne barvne lestvice priča tudi plakat *Aleluja* s tonalnostjo ugašenih vijoličnih in nežnih sinjih odtenkov. Vsak Młodożeńčev plakat se odlikuje po ubranosti vseh sestavnih delov: barve, risbe, tipografije in kompozicije. V različnih obdobjih ustvarjanja so se spreminjala njihova medsebojna razmerja. Po letih posebne naklonjenosti barvi si je izbral nova izrazna sredstva in pričel kontrastirati široko razpotegnjeno barvno ploskev s fino mrežico drobnih grafičnih črtic, ki oblikujejo modelacijo (*Zlato tele*). Sčasoma se izoblikuje valovita secesijska črta, kompozicija pa se umiri in zameji z jasnim obrisom (*III. simfonija*). Pripovednost se umika znaku, to pa gre spet na račun barve (*Bratje prihajajo*). Izmed vseh likovnih smeri, ki so odsevale v umetnikovem ustvarjanju in bogatile njegova izrazna sredstva, mu je najbolj ustrezal popart, sledove katerega večkrat srečujemo v njegovih delih. Vendar ta vir, iz katerega je ustvarjalec zavestno črpal, ni povzročil spremembe njegovega izvirnega sloga, ki se je izoblikoval dokaj zgodaj in ga je umetnik dosledno izražal dolga leta. Młodożeńiec ostaja kar najbolj poljski umetnik, čigar ustvarjalnost črpa iz domače kulture in ustvarja jasno opredeljen domišljjski svet, ki ga sestavljajo v glavnem barva in besede in je razsvetljen z intenzivno barvno paleto, prepojen z liričnostjo in izraznostjo, poenostavljene oblike pa nas očarajo z nežnostjo, lahkotnostjo in veliko mero humorja.

Dinamično razvijajoči se talent **Romana Cieślewicza** se je izpovedoval s številnimi izraznimi sredstvi. Njegov umetniški temperament ga je napeljeval k vsestranskim iskanjem na področju slikarskega izraza, poetike starih gravur, fotografij in dadaističnih igr. V vsakem izmed teh slogov je znal ustvariti prvovrstna dela. Njegovi gledališki plakati iz 60. let se niso omejevali na predstavitev junaka ali vsebine drame, temveč so predstavljali problem, psihološki

⁴ Izraz pomeni pivsko pesem, priljubljeno v Poljski 18. st. – op. prev.

⁵ *El sombrero de tres picos*, komični balet na glasbo Manuela de Falle – op. prev.

⁶ *Die vier Temperamente*, balet na glasbo Paula Hindemitha – op. prev.

konflikt ali kulminacijo dogajanja. Cieřlewicz jih je izražal s pomočjo ekspresivne barvne ploskve (*Jetnik*,⁷ *Duhovnik Marek*, *Praznik mrtvih*), učinkujoče po načelu osrednjega poudarka kompozicije, ki je naglašal samo bistvo zasnove. Na ta način se je porajal čustveni učinek, ki se je nanašal na zapletene intelektualne vsebine.

Pod vplivom lepote starih bakrorezov so nastajali plakati, na katerih je bila uporabljena struktura povečanih fragmentov gravur, vse dokler ni nastal učinek napadalnosti oblik, ki so dihale grozo (*Manru*⁸). Podobne učinke je umetnik dosegal s povečevanjem fotografskih detajlov, ko je tvoril nerealne strukture, ki so mu rabile za oblikovanje oseb (*Praznik mrtvih*). Te strukture so krepile sugestivna likovna videnja in zbujale nadrealistične asociacije. Istemu cilju so služile lepljenke, ki so gradile nove oblike iz delcev izgotovljenih gravur, sestavljenih po pravilih, ki si jih je natančno zamislil umetnik.

Ko je Cieřlewicz oblikoval operni plakat *Persefona*, je uporabil druga sredstva. Likovno oblikovane črke, izdelane iz ročno trganega papirja, tvorijo mogočno, urejeno kompozicijo, ki nas spominja na kiparske gmote. Podobno natrgani kosi papirja tvorijo človeški lik, nemirno postavo glavnega junaka, v *Don Juanu*.

Kasnejšo veliko očaranost Cieřlewicza s fotografijo napoveduje asketski, črno-beli *Proces*, v katerem izbrani detajl pozitivna, velikokrat ponovljen v manjšajočem se merilu, izraža nadrealistično podobo človeka, ujetega v neresničen položaj. Oblikovalec z najprimernejšimi sredstvi posreduje dramatično vzdušje, ki je izraženo izredno sintetično.

Umetnikova raznovrstna zanimanja so se izkristalizirala v obliki del, oprtih na fotografsko gradivo, in so, preoblikovana glede na subjektivno percepcijo resničnosti, obrodila enako uspele stvaritve, ki so nastajale že v tujini. »Poljsko« obdobje njegove ustvarjalnosti zaznamujejo odlični plakati, ki učinkujejo s strukturo, izrazom in izbranim, preoblikovanim detajlom, spremenjenim v znak.

Opus **Świerzga** se opira na vestne slikarske in grafične študije. Umetnik, ki je odprt za vse tokove, ki dosežejo Poljsko, stalno posodablja svoj način dela in ga ohranja na ravni moderne umetnosti. Oblikuje z velikih poletom, tako da se zdi, da hočejo njegovi slikarski plakati raznesti okvirje. Vsako njegovo delo označuje ustrezen izbor konvencije (*Kralj Roger*, *Dafnis in Hloa*). Julij Cezar je mogočna kompozicija z zgoščeno vsebino, ki se opira na črno-beli kontrast.

Manira poparta, ki si jo je prisvojil in jo prečistil, je razvidna v *Kraljevi loži* (s šaljivim citiranjem stripa) in v seriji plakatov za Teatr Ludowy v Nowi Huti. Njene daljne odmeve lahko zasledimo v plakatu za Witkiewiczovi drami *Janez Matej Karel Togota* [Jan Maciej Karol Wścieklica] in *Gyubal Wahazar* za Teatr Narodowy. Črno-bela lestvica in ročno izdelane črke, ki ponazarjajo mnogost v enem, tvorijo sugestivni, izrazno polni videz absurdne glave.

Druge Witkiewiczzeve drame je Świerzy ravno tako razlagal s pomočjo motiva glave (plakati za Teatr Narodowy in Teatr Marcinek). To je njegov priljubljeni anatomski detajl, ki ga spremlja skozi vsa ustvarjalna obdobja. Začel je z upodobitvijo Fernandela v *Rdeči krčmi*, potem pa je prek obrazov znanih glasbenikov, ustvarjalcev pa vse do serije lastnih upodobitev ustvaril ulično portretno galerijo in s tem svojo umetnost približal širokemu občinstvu. Umetnikovo nagnjenje k dekorativnim oblikam se kaže v številnih ornamentih, ki jih je naložil na že zaključeno kompozicijo. V primeru portretov so to značilni

⁷ *Il Prigioniero*, opera Luigija Dallapiccolija – op. prev.

⁸ Opera Ignacyja Paderewskega iz l. 1901 – op. prev.

madeži, mehurčki, ki utripajo od svetlobe, nemirno vijoče se nitke, koncentrično razhajajoči se žarki ali vodoravne proge, kot na televizijski sliki. Valovitost secesijskih črt je uporabil na plakatih *My Fair Lady*, *Horsztyński*, *Kleopatra* in *Dama iz Maxima*.

Vzporedni tok tvorijo dela, ki jih navdihuje ljudska umetnost. Takšna sta plakata za *Svatbo* in *Jožefovo življenje*, ki se navezujeta na poljsko folklorno izročilo z njegovimi preprostimi sredstvi, živo koloristiko in pomensko jasnostjo.

Predstavniki metaforične smeri plakata je **Franciszek Starowieyski**, umetnik z izredno bogato domišljijo, neizčrpno domiselnostjo in neukročenim ustvarjalnim temperamentom. Zagovornik temeljite analize teme, zna v primeru dram intuitivno prodreti v vzdušje literature, ki se izmika predstavitvi, in ga spremeniti v ustrezen znak z bogatim pomenskim kontekstom, ki ga je pogosto mogoče razumeti šele, potem ko smo si ogledali predstavo.

Spodbujajo ga realni elementi obdajajoče ga stvarnosti, sestavljeni na poseben način, ki obuja v življenje nerealen znak. Ljubitelj starih anatomskih atlasov, japonske umetnosti in lepih izdelkov umetnostne obrti XVII. stoletja, zbiratelj starin, oblikuje plakate, ki se napajajo iz vzdušja baroka in so popisani s skrbno kaligrafijo ter izdelani z virtuozno črto. V njih prepoznamo zanesljivo roko, ali raje obe, izurjeni v stalnem risanju mehkih črt. Zato je na njegovih plakatih toliko dobre risbe, pretanjenega in uravnovešenega *chiaroscuro*, v kompozicijah pa veliko kot plaz naraščajočih podob in razmnoženih oblik.

Njegove nadrealistične vizije dajejo likovnim preobrazbam značaj, lasten literaturi Kafke, Dürrenmatta, Mrožka, Witkiewicza in Gombrowicza, način izražanja pa izjemno ustrezno in natančno dopolnjuje metafizične motive zgodb s posebej zapleteno filozofsko tematiko. Ta umetnost ni lahko razumljiva in pred gledalca postavlja visoke zahteve, toda privlačna grafična podoba in nevsakdanje



Franciszek Starowieyski, *Rdeča magija*, Michel de Ghelderode, 1971

rešitve mimoidočega prepričajo in ga pritegnejo na področje zahtevne umetnosti. Izraznost oblike in osupljajoče kombinacije gledalca ne morejo pustiti ravnodušnega. Starowieyski zagovarja mnenje, da mora plakat presenečati, šokirati, celo žaliti.

Že prva dela za Teatr Dramatyczny kažejo na analitični um njihovega avtorja. Kljub različnosti uporabljenih sredstev (*Angel pride v Babilon* – v slogu starih gravur; *Odprava po zeleno kovino* – fotografska lepljenka; *Frank V.* – z nadrealističnim izrazom; *Poročnikova smrt* – s kaligrafsko pisavo, s katero gradi like; *Grad* – genialna metafora) jih vse povezuje natančnost izvedbe, ki izdaja vsestranskega mojstra. Zgodaj se pokaže njegovo zanimanje za anatomsko zgradbo človeka in sestavljanje različnih delov človeškega telesa v nove vrednosti. Nenavadne povezave človeških telesnih delov z živalskimi lobanjami ter dodani skelet kril tvorijo svojevrstne grozljive podobe, ki pa vedno izvirajo iz vzdušja dela. (Raymond Vezina to imenuje teratološka struja.)

Lepa, grafična risba, enobarvna ali podkrepljena z ekspresivno, izbrano barvo (*Ljubimec*, *Rahla bolečina*, *Rdeča magija*), daje kompozicijam izraz lahkotnosti in elegance.

Sčasoma se bo risana ikonografija plakatov razširila, pojavile se bodo nove metafore in spremenil kolorit, v katerem se bodo uveljavili različni odtenki ene same barve. Vendar pa bodo ostali stalno prisotni natančnost goste risbe, okrasna, dekorativna pisava in intelektualna metafora z bogastvom od avtorja izvirajočih skritih pomenov. Zaradi značilnega črnega humora je govorica teh del varljiva, saj kljub simboliki, povezani s smrtjo in razpadom snovnega sveta, iskreno pritruje življenju.

Ustvarjalnost Starowieyskega skuša premagovati ustaljene navade bodisi s predstavljanjem ikonoborskih prizorov bodisi s kršenjem ukoreninjenih stereotipov na področju morale ali pa tudi s tem, da napada vljudne oblike doslejnjih izjav z vznemirjajočimi predstavnimi povezavami. Umetnik rad vznemirja gledalce, jih preseneča z nenavadnimi zamislimi in gleda na svoj poklic kot na sprevrženo igro.

Starowieyski je obudil umetnost, nasičeno z erotičnimi prvini, polno čutnosti, vendar ne brez metafizičnega duha. Njegova dela obdaja romantično ozračje, ki rase iz lepote predmetov samih. Umetnik je dojemljiv za klasično lepoto ženskega telesa, katerega popolne oblike s kirurško natančnostjo obnavlja tako v skicah kot na natančno izdelanih slikah. Sijajnost njegovega sloga se odraža v umetelnih arabeskah monogramov, s katerimi je popisana slika, zgodovinske navezave pa so poudarjene z datiranjem, premaknjenim za tri stoletja nazaj, v avtorju ljubo do baroka.

Krog vodilnih osebnosti, ki so dajale ton poljski šoli plakata, moramo dopolniti z imeni nekaj umetnikov, ki sicer niso bili tako plodoviti kot mojstri, o katerih smo govorili doslej, a so vendarle ustvarili pomembna dela s področja gledališkega plakata.

Veliko originalnih zamisli so prispevali scenografi, ki so jih navdihovale njihove lastne gledališke dekoracije: **Władysław Daszewski**, **Andrzej Stopka**, **Krzysztof Pankiewicz**, **Jerzy Skarżyński**, **Adam Kilian** in **Jan Kosiński**. Večno živa folkloristična struja se odraža v delih Stopke (*Zgodba o slavnem vstajenju Gospodovem* [Historia o chwalebny m martwychwstaniu Pańskim]), Kiliana (*Krakovčani in gorjanci*) in Tadeusza Jodłowskega (*Tragedija ali dejanje o Janezu Krstniku in Herodu* [Tragedyja albo rzecz o Janie i Herodzie]). Povezave z ljudsko umetnostjo, ki jih tako zelo cenijo tuji kritiki, so tukaj razvidne v uporabi nasičenih barv, spontanosti risbe, bujni domišljiji pri preobražanju ljudskih prvin in prevajanju literarnih vsebin v

kleno likovno govorico. Nadrealistična scenografska videnja so opazna v čudovito načrtovanih, izredno poglobljenih plakatih Jerzyja Skarżyńskiego (*Trojanske vojne ne bo*). Njegova slikarska očaranost z barokom se tukaj podreja grafičnim načelom in s kontrastiranjem barv gradi tridimenzionalni prostor, izpolnjen z elementi, ki povečujejo napetost.

Samosvojo ustvarjalnost predstavlja s svojimi plakati-kolaži **Jerzy Krechowicz**, ki ustvarja v glavnem za gdanski Teatr Galeria. Uporablja izvirno fotografsko gradivo, z načinom njegove razporeditve po površini pa daje celoti dramatičen, liričen ali grotesken značaj, ne izogiba pa se niti pogrošni umetnosti, iz katere si izposoja številne rekvizite.

Groteskni značaj z znaki nadrealizma razkrivajo tudi plakati **Adama Hoffmanna** za Teatr Groteska v Krakovu. Odlikujejo se s svojim nežnim koloritom, rahlo risbo, predvsem pa z nadrealističnimi asociacijami na poseben način razvrščenih predmetov. Pravljичne igre na meji nadrealizma, z bogato vsebino, s človeku podobnimi živalmi, ujete v obliko, izposojeno s starih lesorezov, so priljubljen motiv pretežno črno-bele grafike **Daniela Mroza**, izvrstnega ilustratorja literature oziroma dram, na primer, Lema ali Mrožka. Tukaj prevladuje natančna risba, križana s kolažem, prebijajoča se na prvi plan iz likom podrejenega ozadja,



Stasys Eidrigevičius, *Grad, Franz Kafka*, 1988

ki reducira barvo na enotno tonalnost. V domišljijско bogatih, motivno raznovrstnih Mrozovih plakatih so izredno opazne prvine norčevanja, groteske in humorja, ki se prepletajo z resnobnostjo.

Iz ilustratorskih krogov izhaja tudi **Jerzy Srokowski**, čigar slikarska dela se odlikujejo z bogato vsebino, harmoničnim razporedom planov in čudovitim koloritom (njegov najboljši plakat sta *Lisica in grozdje*). Njegovi plakati niso povsem osvobojeni satire. Njegov način izražanja že napoveduje novosecesijski val v poljskem plakatu.

Ta se bo najlepše razvil pri **Hubertu Hilscherju**, na zelo dekorativno zasnovanem plakatu za opero Čajkovskega *Francesca da Rimini*, kjer je očarljiva ženska postava, narisana s prefinjeno vijočimi se črtami, primer izvirne razlage in lastne pretvorbe retrogradnega sloga. Struja neosecesije bo prisotna v vseh obdobjih razvoja gledališkega plakata, vse do danes. Razen na že omenjenih plakatih Lenice jo srečujemo na plakatih **Jodlowskega** (*Faust*) in **Wiktorja Górkęga** (*Aniuta*).

Drugačen pogled na dekorativno črto, značilno za secesijo, predlaga **Leszek Holdanowicz**. Pravokotnik plakata prekriva z enakomerno, tenko plastjo barve, iz katere natančno »izreže« obliko valovitih obrisov, ki spominja na obliko predmeta ali lika, ki se ponovi v kontrastni barvi (*Odšel je z doma* [Wyszedł z



Wiesław Grzegorzcyk, *Pleśtała pevka*, Eugène Ionesco, 1998

domu)). To zamisel je na najrazličnejše načine prilagajal na kasnejših plakatih za Teatr Adekwatny. Značilna »čistost« oblik in sijajnost izvedbe sta povezani s tehniko sitotiska, ki jo umetnik uporablja za majhne naklade in jo izdeluje v preizkusni delavnici varšavske akademije za likovno umetnost. S to tehniko se je srečal v Angliji in jo kot eden prvih presadil na Poljsko. Za njegove druge plakate, nasičene z realizmom in operte na hladne matematične izračune ter sestave geometrijskih teles, sta značilni intelektualna distanca, ki abstraktno mišljenje povezuje s slikovnim, ter skopost sredstev. Veliko takšnih plakatov se omejuje na kombinacijo črne in bele barve (*Somrak*), s čimer dosežejo največjo možno strogost, ki je le občasno obogatena z živahnejšim poudarkom (*Rihard III.*).

Med ustvarjalci, ki jih je pritegovalo slikarstvo, se je znašlo veliko grafikov, ki so na to stopnjo gledali kot na prehodno in so se kasneje preusmerili k drugačnim rešitvam. Plakate za poznanjsko opero sta oblikovala **Zbigniew Kaja** (*Konzul*) in **Antoni Rzyski** (*Atila*), ki je posebej poudarjal kakovostno tipografijo, ki je bila enakovredna slikarskemu izrazu. V varšavskih gledališčih so se pojavili po podobnih načelih oblikovani, uspeli plakati **Tomasza Rumińskiego** (*Vodna kokoška, Češnjev vrt*) in **Stanisława Zamecznika** (*Don Pasquale, André Chénier*). **Julian Palka** je skušal svoje izdelke na splošno omejevati na en sam znak, predstavljen na izrazit in jasen način z veliko skritimi pomeni (*Urad [Urząd], Novi Don Kihot*). V njih je uporabljal drzne miselne bližnjice, s katerimi je nagovarjal gledalčeva čustva in razum. Slikarsko lep plakat za kabaret Wagabund, z drznimi barvnimi kombinacijami in prežet s humorjem, je ustvaril **Wojciech Zamecznik** nekako na obrobju svojih poglavitnih iskanj na področju fotografije.

Dosežki poljske šole plakata in mednarodni uspeh, ki ga je požela s svojimi izvirnimi potezami, so poljskim grafikom vlili pogum za soočanje z dosežki svetovnih grafikov. Leta 1966 je bil ustanovljen Mednarodni bienale plakata, dve leti kasneje pa Muzej plakata, prvi te vrste na svetu. Ta datum je postal mejnik, ki razmejuje dve obdobji v razvoju poljskega plakata. Od takrat naprej so najnovejši tokovi svetovne umetnosti neposredno vstopali v domišljijo poljskih ustvarjalcev in samoumevno vplivali na spremembe v dotedanjem upodabljanju. Izmenjava izkušenj, zamisli in tehnik je potekala dvosmerno, tako da so se različne »nacionalne šole« pričele mešati, dosežke poljskih grafikov pa so si začeli prisvajati tuji umetniki. Nepovrnljivo sta se izgubili samosvojost in hermetičnost narodnega značaja poljskega plakata. Zato pa se je pojavila večja raznolikost podob in poljskih inačic svetovnih teženj. Izoblikoval se je vsesplošni jezik reklam in vizualnega obveščanja, ki je skupen številnim deželam.

Prevedla Jana Unuk

Odprti prostor iskanja bistva

Gledanje na Grotowskega je, kot gledanje na sleherno zadevo, celo na samega sebe, zmeraj povezano s subjektivnim izkustvom predmeta obravnave in z osebno psihično strukturo, zaradi katere so nam nekatere informacije in doživetja pomembnejši od drugih. Zato je treba tudi pisanje, kakršno je pričujoče, razumeti le kot dodatno osvetljevanje tega, kot pravimo, velikega reformatorja gledališča druge polovice dvajsetega stoletja.

Gre za velikega, kompleksnega in protislovnega človeka. Zatakne se že pri »reformatorstvu«. Kakšen teater je reformiral in kje so sledovi tega? Ali se običajni repertoarni teater sploh lahko reformira v smislu Grotowskega? Ne gre morda ob tej izjavi le za spravi poskus gledaliških teoretikov, ki bi Grotowskega pač radi postavili v varen okvir domačega ceha? Pri tem jim je lahko v veliko oporo prav trditev »reformatorja« samega, ki je v tekstu *Od Gledališke skupine do Umetnosti kot sredstva potovanja (Art as Vehicle)* izjavil, da je ves njegov razvojni cikel v bistvu le odkrivanje različnih členov ene same performativne verige, ki je del širše mreže svetovne performativne kulture, na katero želi »veriga Grotowskega« ostati priklenjena in poskuša nanjo posredno vplivati.

To so vsekakor spravljlivejša stališča kakor njegove nekdane izjave o gledališču kot »degeneriranem ritualu«. Svoja gledanja je moral verjetno omiliti že zaradi prijateljstva in finančne podpore Petra Brooka in drugih mednarodnih kolegov, ki definitivno ostajajo gledališčniki. Če hočemo razsojati o vplivih Grotowskega, je treba najprej izluščiti nekaj bistvenih karakteristik njegovega dela. Temeljni element, ki pogojuje tudi njegovo kasnejšo ritualno usmeritev, je *ustvarjalni proces v smislu iskanja igralčeve globlje resničnosti*.

V našem času je ukvarjanje z igralcem kot osebnostjo dokaj redko, še zlasti pa poglobljanje v njegove psihične vsebine in globine. Vemo, da pri nas že dolgo ne prakticiramo več niti njegovega *poistovečanja z vlogo* niti hranjenje vloge z *osebnimi psihičnimi vsebinami*, vsaj ne v konsistentni in za slehernega igralca v predstavi obvezujoči obliki. Skratka, ni več »Stanislavskega«. Ni ga niti tam, kjer je nekoč izrecno bil, recimo v *Treh sestrah Čehova*, ki jih sedaj igrajo le kot »vaudeville v temačnem okolju«. Če torej naše psihične resničnosti ne uporabljamo niti v vlogah, kakšne so možnosti, da jo bomo, v performativni obliki, udejanjali golo, samo po sebi, kot to počnejo performerji Grotowskega? Nekaj malega je bilo v tej smeri nakazanega le v predstavi *Silence, silence* Vita Tauferja, z režiserjevim predlogom, naj igralci razmislijo o svojih temeljnih življenjskih situacijah in jih prinesejo na vaje v njihovi performativni obliki, kot maske. (Grotowski bi rekel: Snemi si svojo vsakdanjo masko in si natakni masko svojega življenjskega mita.)

Tu torej že takoj trčimo ob spoznanje, da premis Grotowskega zelo verjetno ne bomo mogli aplicirati v *repertoarnem gledališču*, osnovanem na ugledališčenju literarnih predlog, oziroma, če je tako gledališče malce *off*, kot Mladinsko, samo občasno in le v neki meri. Seveda, Pandur si je v mariborskem teatru lahko privoščil

karkoli in bi si mirne duše lahko tudi kakega novega *Stanovitnega princa*, če bi le hotel ali mogel (vrh vsega pa bi mu »revna predstava« še pomagala pri izravnavi bilance). Resna aplikacija novih metod je torej možna le v *nerepertoarnem gledališču*, se pravi v *raziskovalni gledališki skupini* ali pa v gledališki instituciji z izrazitim avtorskim obeležjem, kot so, recimo, *Les Bouffes du Nord* Petra Brooka ali kot so bili navsezadnje MHAT Stanislavskega, *Teatr Laboratorium* Grotowskega ali *Odin Teatret* Eugenija Barbe, institucije, ki so bile v bistvu gledališki laboratoriji oziroma so imele lastne raziskovalne studije. (In med avtorska gledališča smemo, z zamerami ali brez njih in s katerimi koli pridržki, spet prišteti tudi Pandurja, čeprav je edini od omenjenih za svoje »avtorstvo« zajahal *narodno gledališče*, torej dobro pitano, a zato tudi muhav o žrebe). Šlo je torej za institucije, kjer se je dogajalo – in se pri Brooku še – kaj izrazito drugačnega kot je običajni »šiht za penzijo«, kot se je svojemu poslu v Drami svoje čase posmehoval Janez Vajevc. Ne da bi omalovaževal velike predstave te ustanove, kot sta bili, kar se mojih izkustev tiče, recimo Korunova ponekod kar magična *Oresteja* ali njegov *Kralj Lear* z do norosti razbolelim in krvavo resničnim Severjem, izdanim igralcem, poslavljajočim se od gledališča, ki mu je posvetil življenje. V slednjem primeru naletimo na nekaj, kar je zelo blizu metodi Grotowskega, čeprav se je zgodilo v docela konvencionalnem okviru. Korun je dal Severju Leara kot odrešilni nož na bolečo krvavo bulo, kot kanal, po katerem je lahko zdrvela reka njegovega srda in razočaranja. Seveda, Korun je s tem pomagal tudi sebi, kajti kateri režiser si ne želi imeti v tej vlogi z resnično puščico izdanosti prestreljenega rjovečega starega leva? Skratka, ponudil mu je performativno obliko za udejanjenje neke njegove osrednje, intimne psihične vsebine. In to je že blizu metodi Grotowskega. Prvi vir predlogov je bil pri njem praviloma sicer izvajalec sam, vendar se Grotowski ni pomišljal, kadar je to čutil za potrebno, izstreliti predlog kot: »Kdo si, od kod prihajaš in kam greš? Naredi, zdaj, ne razmišljaj, NAREDI! Odgovori z dejanjem, ne z besedami!« Ne diši to kar nekam po zenu in njegovih »norih« mojstrih? »Naredi, delaj!«, to je bil njegov vedno priročni bič. Besede »vaja« pri delu v Laboratoriju nismo nikoli uporabljali, vedno le »*praca, travail, work: delo*«

Preostanejo nam torej še neinstitucionalne gledališke skupine. V bistvu, če odmislimo omenjene redke »avtorske« izjeme – se lahko le v njih dogaja neomejen raziskovalni proces, ki je predpogoj vsake druge vsebinske nadgradnje v smeri Grotowskega ali razvoja katerekoli resne gledališke metode. Gre, skratka, za vprašanje, kaj omogoča, da je lahko neka gledališka skupina nekaj let skupaj v delovnem procesu. Kar se tiče iskanj, kot je bilo tisto Grotowskega, je odločilni faktor vsekakor *močna osebna motivacija za prodiranje* v globine lastne psihofizične resničnosti ali v »samoprepoznavo«, za *obdelavo* teh vsebin v performativni obliki in njenim *soočenjem* s skupino ter nato z javnostjo. (Kot vemo, je bila v zadnji fazi Grotowskega, v *Umetnosti kot sredstvu*, faza srečanja z javnostjo ukinjena). Drugi faktorji, kakršni so (med sabo soodvisna) *denar in ustrezen delovni prostor*, so seveda tudi zelo pomembni, a vsekakor podrejeni prvemu. Upoštevati je treba tudi dejstvo, da gre pri poudarjanju pomena notranje resničnosti zmeraj za zanemarjanje zunanje učinkovitosti in torej nujno za variante »revnega gledališča«, torej nečesa, kar že *a priori* zmanjšuje velike stroške, ki jih gledališču narekuje zunanja spektakularnost. Seveda, igralci morajo tudi jesti. Grotowski je imel navado govoriti: »*Ja musze dobrze karmic mo ich aktorow!*« In vendar vemo, da je bila v Opolu, v njegovi začetni skupini *Gledališče 13 vrst*, »krma« dokaj pičla... Ko sva z Milanom Kristanom 1975. leta v *Vetrnici* delala edini res po Grotowskem načrtan performans *Kopanje*, je njega finančno reševala

študentska štipendija, mene pa celodnevna udeležba na tedaj popularnih arheoloških izkopavanjih v središču Ljubljane. Zvečer potem seveda, razen da sva zvrnila proletarski vrčec piva, nisva mogla prav ničesar pametnega narediti. Zato sva v studiju lepo izginila v spalni vreči in si nastavila budilko na eno po polnoči, počela najine zadeve do treh ali štirih zjutraj, nato spet legla in po šesti odšla vsak po svoje, oprezujoč, da naju ne zasači hišnik študentskega bloka, v kleti katerega je bila naša le dobra dva metra visoka delovna sobana. Po treh mesecih takega predanega »nočnega šihta« se je seveda nabralo dovolj dejanj in situacij, ki so zaradi svoje živosti prenesle tudi test ponavljanja in nadaljnje brušenje v dokončno strukturo.

Seveda ima tudi denar svojo težo. Ko smo konec osemdesetih let v Dragonji pripravljali performans *Onkraj* sva z Ireno Vujanovič preprosto založila lasten denar in Milanu plačala enomesečno udeležbo pri delu, ker bi sicer, zdaj učitelj, v svojih počitnicah moral honorarno početi kaj drugega. Približno tako je s svojo tovarnarsko dediščino počel tudi Stanislavski. Igralci Eugenia Barbe so v začetnem obdobju Odin Teatreta sami plačevali najemnino za dvorano, da so sploh imeli kje vaditi. Kaj naj rečemo k vsemu temu? Da so bili to pač stari, dobri časi gnanja za »experience«, ki jih je prekrila postmoderna mavrična milnica? So svinčeni časi vseeno plodnejša klima od plastičnih? Morda. Vsekakor je človek, kot je vedno enak v svojih globinah, na pogosto usodni vsakdanji površini vedno tudi otrok nekega časa in njegovih vrednot. Kadar so zaradi tega časi ustvarjalno zagatni, kot je, po mojem, naša pa tudi svetovna sedanost, potem lahko njihovo hromečo lupino razklene samo močan osebni impulz s področja posameznikovega »večno človeškega«, ki ga vedno spremlja nekaj kot pridih vernosti in osebne predanosti in ki mu zato ni daleč občutje svetega.

Ena temeljnih razdelitev gledališke družine je torej tista na vernike in »ostale«. Vera v kaj? V gledališče kot »kraj poslanstva«. Pri tem seveda ni treba imeti v mislih česa ideološkega ali religioznega. Ne trdim, da je katerikoli gledališčnik brez vsakršne potrebe po denarju, popularnosti in brez trohe ekshibicionizma. A gre za to, kaj je pri njem na *prvem mestu* in seveda, da je to jasno razvidno tudi iz njegove življenjske prakse.

Veliki gledališki ustvarjalci so nujno verniki. Taki so bili Stanislavski, Artaud, Copeau, Brecht, Brook, Grotowski, Beck ali Barba, da naštejemo le nekatere najbolj znane v tem stoletju. Kaj je osnova gledališke vere? Gre morda za sublimacijo »religioznega gona«, kar bi bilo spričo obrednih korenin in siceršnje »oltarnosti« gledališke predstave kar razumljivo? Povezovanje gledališke vernosti z duhovnostjo torej ni nujno, se pa je v naši dobi kar nekajkrat pripetilo. Že Stanislavski je ob začetku stoletja s sodelavcem Suleržickim sanjaril, da bi ustvaril »*nekaj kot duhovni red igralcev*. Njegovi člani bi bili ljudje vzvišenih nazorov, širokih idej in horizontov, ki poznajo človekovo dušo, težijo za plemenitimi umetniškimi cilji in zmorejo žrtvovati same sebe za svojo idejo.« Je te misli spontano rodilo njihovo ukvarjanje z globinsko psihično resničnostjo? Je obenem delovala, vsaj na nezavednem nivoju, tudi »vednost« o bistveni neustreznosti tistega, kar v naši družbi uradno velja za duhovnost? Dopustiti je treba tudi tako možnost in tudi, da v družbenem organizmu obstajajo samoregulative sile, ki pač skušajo neustrezno delovanje nekega vitalnega družbenega področja nadomestiti z ustreznim nadomestno dejavnostjo ostalih. Prizadeti gon po *izkustveni, osebni duhovnosti*, trenutno na Zahodu brez ustreznih oblik udejanjanja, pa ne trka le na vrata kulture, ampak tudi drugam, k psihologom, filozofom, sploh vsem občutljivejšim posameznikom s prižgano iskro stika z neko globljo resničnostjo v njih ali okoli njih. Kdo ve, morda trka celo na

duri kakega duhovnika ... Res, verjetno gre za samoregulacijski poriv prastarega »duha človeške vrste«, kot bolj poetični jungovci imenujejo kolektivno nezavedno, ki nekatere ljudi žene iz okvirov utirjene stanovske vloge k iskanju novih duhovnih praks, ki bi zapolnile duhovno sivo liso izpetega institucionaliziranega krščanstva, kot si prizadeti možgani pomagajo z nadomestnim delovanjem svojih vitalnejših delov.

Z gledališko vero je bilo še pred dvema desetletjema bistveno drugače. Lahko rečemo, da je bila relativno množična. Stotine dejavnih udeležencev v projektih Grotowskega, prekipevajoča velika družina Living Theatra, široko deleča svoj socialni srd med vzdikajoče množice, Odin Teatret, ožigajoč mrzle Skandinavce in prešerno vdirajoč v sicilijanske vasi med praznujoče kmete ... Gledališče kot duhovna pot in življenjski stil je bil *credo* skupin, ki so orale po evropskem duhovnem polju in označevale tudi naš kulturni prostor. – In potem? Skupine novega gledališča so skopnele, gledališki verniki tradicionalnega teatra so pomrli. Kje so nasledniki? Kaj se je zgodilo in zakaj?

Zakaj se je gledališče spremenilo v nekaj, kar ne moli ne boga ne hudiča, ampak zložno pocveteva neke v mlačni sredini v nizu »pieces bien faits«, grozljivih v svojem brezupnem prevračanju na mestu? Le orjaški um in analiza stoterih faktorjev bi lahko razložila ta premik, ki se ga eni nočejo ovesti, kaj šele o njem razmišljati, drugi ga pa zaradi svoje mladosti preprosto ne poznajo. Resnično, prav ima Eliot: »*Zgodovina je polna mrtvih rokavov...*« Klijajo v njihovem blatu nova semena? Upajmo, da res ...

Posebnost avantgardnega gledališča našega stoletja je bila v tem, da je bilo presežno. Zaradi že omenjene družbene nuje, zaradi manka na duhovnem in širšem področju kvalitete življenja, je poskusilo transcendirati svoj, vsaj v miselnosti evropskega človeka preteklega stoletja ukoreninjeni, pretežno komedijantski, družabno zabavni status. Stanislavski je teater povzdignil na duhovno moralni piedestal prostora osebne resnice, Artaud ga je terjal kot prostor sežiga meščanskega samoljubja in zlaganosti, Brecht je iz njega skušal narediti baklo ozaveščanja o socialnih krivicah, Mejerhold dinamo revolucionarnega elana, Beck z Livingom eksemplaričen poziv k radikalnim družbenim spremembam, Grotowski nov, laičen duhovni obred ...

Toda če, na primer, Grotowski postavi igralca na oltar nove »gledališke maše« (Brook), si mora igralec to zaslužiti s temeljnim preskokom, ki se do takrat v gledališču še ni pripetil: namreč iz poustvarjalca vloge mora postati ustvarjalec lastne performativne partiture. Tu pa se število tistih, ki jih mika slava igralcev Teatra Laboratorija, verjetno korenito skrči. Kaj niso prišli k teatru iz temeljnega poriva po veselju do igre, po *ludens* in *mimesis*? To je seveda povsem legitimna igralčeva pravica. Toda Stanislavski, Artaud, Grotowski in še kdo pač porajajo novo paradigmo, kjer nove vrste ustvarjalec služi novim performativnim ciljem.

Korak naprej pri razumevanju sodobnega performativnega razcepa med *mimesis* in *ekstasis*, med kulturo in duhovnostjo, je storil bistri udeleženec in opazovalec sodobnega teatra Peter Brook s komentarjem dela Grotowskega, v katerem med drugim tudi prvič poimenuje performativno usmeritev njegovega poslednjega življenjskega obdobja kot »*Art as vehicle*« in kjer tudi preprosto opredeli izvajalce obeh performativnih poti:

»Kdorkoli organizira gledališke avdicije, si je povsem na jasnem, da se človeštvo deli na dve skupini: na tiste, ki bi želeli igrati in nimajo talenta, ter na tiste, ki imajo ob tem tudi resnični talent. Tisti, ki tak talent posedujejo, nimajo najmanjšega pojma, kaj to pomeni; sami si tega ne znajo razložiti; preprosto čutijo neko privlačnost. S to privlačnostjo se lahko človek, ki sanja o igralstvu kot svoji življenjski

vlogi, povsem naravno odpravi v svet gledališča. Lahko pa začuti tudi nekaj drugega, lahko začuti, da so ta dar, ta ljubezen vrata v neko drugačno razumevanje. In lahko začuti, da tega razumevanja ne more najti drugače kot ob osebnem delu z učiteljem, kot je to vedno bilo z vsemi intimnimi, ezoteričnimi tradicijami, ki so kadar koli obstajale.«

Z »drugačnim razumevanjem« Brook seveda misli na izkustvo docela drugačnega, se pravi transcendenčnega, v posamezniku in svetu, kar je bil od vedno cilj sleherne resne duhovne prakse. Na začetku – in to je njihov skupni imenovalac – so torej ljudje, ki jih privlačuje bivanje v posebni, »ustvarjeni« realnosti. Potem eni vstopijo v svet umetniškega ustvarjanja, torej gledališča, drugi pa se odpravijo na pot dejavnega iskanja temeljnega, torej v duhovnost novodobnega obreda. Iskanje stičnega območja teh dveh velikih tradicij človekove kulture je naporna, a vznemirljiva avantura.

Vprašanje »veznega člana«

Razmišljanje Grotowskega z naslovom *Od gledališke skupine do Umetnosti kot sredstva popotovanja* lahko razumemo kot zgoščen pregled njegovega življenjskega ustvarjanja in njegovo oporoko. Tekst je bil izvorno objavljen kot dodatek h knjigi njegovega glavnega sodelavca v poslednjem življenjskem obdobju Thomasa Richardsa: *Delo z Grotowskim na fizičnih akcijah*. V zaključku svojega pisanja se Grotowski sprašuje o možnosti izvajanja predstave in rituala v eni in isti performativni obliki.

Toda preden se lahko lotimo razglabljanja o tej dilemi, moramo vsaj na kratko in v grobem sežeti bistvo štirih desetletij intenzivnega dela tega človeka, ki je položil enega temeljnih kamnov stavbi, ki naj bi, po Artaudu, postala »dvojniki« gledališču.

Njegovo prvo obdobje, ki se je začelo leta 1959 v mestecu Opole na jugu Poljske z gledališčem Gledališče 13 vrst (*Teatr 13 rzędów*) in se je ob preselitvi v Wrocław preimenovalo v *Teatr Laboratorium*, je označevalo delo z gledališko skupino na globlji resničnosti njenih članov s ciljem njihovega samorazkritja v »totalnem dejanju«. Raziskovanja so se končevala z javnimi predstavami, ki so v natančno izdelanih strukturah prikazovale ključni material, odkrit v procesu dela. Zadnja tovrstna predstava je bila *Apocalypsis cum Figuris* 1968. leta.

Drugo obdobje se je v svoji celoti imenovalo *aktivna kultura*. Njegovo prvo obdobje je bilo označeno kot *parateater*, drugo pa kot *Gledališče izvirov* (*Theatre of Sources*) in je trajalo do začetka osemdesetih let. Jedro te dejavnosti se je odvijalo v okolju več delovnih centrov v šlezijskih gozdovih južno od Wrocława. Skupni imenovalac dejavnosti tega obdobja je bilo aktivno sodelovanje obiskovalcev v široki mavrici delavnic in srečanj, ki so težile k odkrivanju globlje resničnosti ne le v udeležencih, ampak tudi v naravi in k vzpostavljanju sodobne oblike globinsko pojmovanega praznovanja.

To obdobje se je končalo z vzpostavitev vojnega stanja na Poljskem in emigracijo Grotowskega v ZDA, kjer je, zlasti v povezavi s kalifornijsko univerzo Irwine pa tudi med obiski Italije v nekakem medobdobju raziskoval objektivno

dramo, ki v bistvu že najavlja njegovo poslednje obdobje iskanja *objektivnega rituala*. Jedro dela na objektivni drami je bilo ustvarjanje kratkih preformativnih oblik, delovno imenovanih *misteriji*, slonečih na dramsko strukturiranem in precizno izvajanjem nizu dejanj in tekstov, temelječih na globinskih osebnih doživetjih, zlasti tistih iz otroštva. Delovne skupine so bile zaradi narave dela dosti manjše kot v času aktivne kulture. Te mini performanse so kazali le zaključnim skupinam prijateljev in gledaliških strokovnjakov.

Zadnje obdobje se je uradno začelo z odprtjem *Workcentra Grotowskega* 1986 na podeželskem posestvu v bližini italijanskega mesteca Pontedera. Tega obdobja se je oprijela Brookova označitev *Art as Vehicle*, Umetnost kot sredstvo potovanja (v samoprepoznavo, v globinski uvid v lastno realnost, skratka, v izkustvo osebne duhovne razsežnosti). V njem se Grotowski v spremenjeni obliki vrača k svoji prvotni metodi dolgotrajnega laboratorijskega dela z različnimi performativnimi metodami na globlji psihični resničnosti sodelujočih in njihovem samorazkritju v nizu precizno izdelanih »fizičnih akcij«, ki jih sprožajo z »vibracijsko kvaliteto« afrokaribskih pesmi, ki v svojem bogatem spektru obsegajo celotno mavrico človekovih arhetipskih situacij. Delo je še izraziteje kot v objektivni drami posvečeno duhovnemu razvoju članov skupine, v obliki tako imenovanega *objektivnega rituala* kot drugega imena za *Umetnost kot sredstvo (duhovnega potovanja)*.

V omenjenem tekstu Grotowski obravnava vsa tri obdobja kot del iste performativne verige.

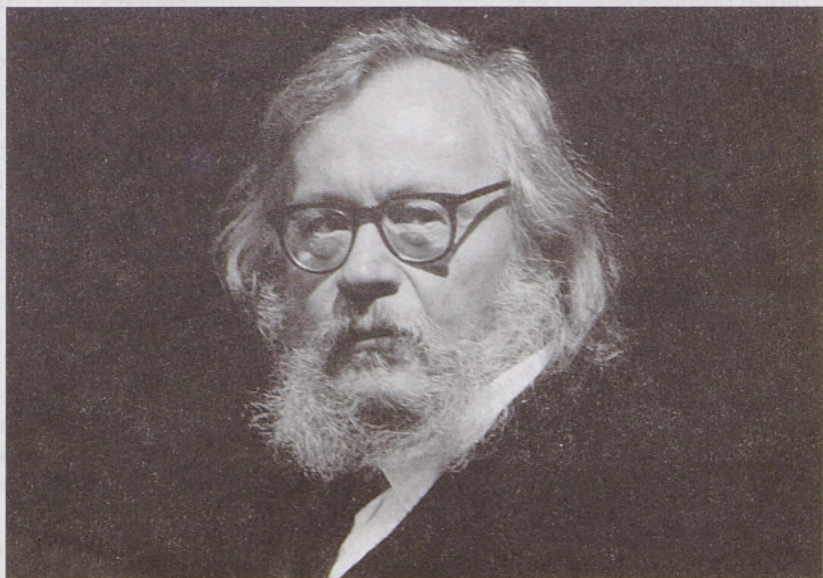
Prvo in tretje označuje kot »vertikalni«, stremeči v duhovno globino (ali v višino), drugo pa kot »horizontalno«, usmerjeno v širino, tako po številu udeležencev kot po mnogovrstnosti uporabljanih tehnik. In tu je zdaj uvodoma omenjeno vprašanje:

»Lahko delamo v isti performativni strukturi na dveh nivojih obenem? Na Umetnosti kot gledališki predstavi in, istočasno, na Umetnosti kot sredstvu potovanja? – To je vprašanje, ki si ga zastavljam. Teoretično se zavedam, da bi to lahko bilo izvedljivo, toda v praksi sem te dve reči počenjal v različnih življenjskih obdobjih: Umetnost kot predstavo in Umetnost kot sredstvo potovanja. Sta obe umetnosti možni v isti performativni strukturi? Dejstvo je – ne glede na teoretično izvedljivost – da bi nastala velika možnost ponarejanja celotnega procesa. Če delamo na Umetnosti kot sredstvu potovanja, obenem pa skušamo ta proces prikazati kot nekaj spektakularnega, se poudarek spremeni in, poleg vseh drugih težav, postane dvomljiv smisel celotne zadeve. Torej lahko priznamo, da gre za težko rešljivo vprašanje. Toda če bi zares verjel, da se da nanj kljub težavam odgovoriti, predpostavljam da bi se ga gotovo skušal lotiti. Torej mi primanjkuje vere. Vendar ne gre samo za pomanjkanje vere, gre za občutek, da je naravneje in bolj v skladu z zakoni realnosti in same tradicije, da ne poskušam priti do tega dvojnega aspekta v eni in isti performativni strukturi.«

Ta odstavek prekipeva od pomenskosti in dilem, pa ne samo v avtorju. Pod vprašanjem odnosa in možnosti združitve obeh tako različnih performativnih oblik, kot sta predstava in ritual, tiči tudi dokaj boleča napetost med »gledališkim« in »grotowskijanskim« pogledom na performativno umetnost. Njuna različnost se je včasih stopnjevala do prave medsebojne nestrpnosti. Richard Schechner je, na primer, Grotowskega nekoč javno poimenoval za »šamana«, ta pa je ob drugi priliki vrnil udarec, ko je gledališče označil kot »degeneriran ritual«. V obeh »obdolžitvah« je seveda kanec resnice, toda take izjave bi lahko bile podane tudi v bolj tolerantni in razumevajoči obliki. V svojem zgoraj omenjenem pisanju Grotowski docela zavzema tako strpno stališče.

V navedenem odlomku je skrito tudi vedno prisotno samospraševanje slehernega resnega performativnega ustvarjalca: Kako široko lahko moje delo vpliva na družbo ali vsaj s koliko ljudmi moje vrste lahko delim svojo intimno resničnost? Drugi pol tega spraševanja naj bi bil seveda zgoščen v vprašanju: Kako globoko sem šel v svojem iskanju? Ali v ustvarjalnem procesu resnično delim z ljudmi bistvenega sebe? Tako se torej ponovno srečujemo z vprašanjema performativne širine in globine, ki, *cum granum salis*, predstavljata tudi temeljni usmeritvi Gledališča in Obreda. Umik v »laboratorij« in delo samo s peščico entuziastov in zanje, po desetletjih globoko in široko odmevajočega dela je zadeva, s katero se težko spravi celo svetnik. Seveda, tudi v tretjem obdobju je vseskozi pritekal droban curek izkustev žejnih učencev, ki so svoje »objektivne rituale« izmenjevali s predstavitvami skoraj stotih v *Workcenter* povabljenih eksperimentalnih skupin, Grotowski pa je občasno tudi nastopal na konferencah in poročal o novem delu. Toda oba pola, predstavitveni in obredni, sta še zmeraj ostala vsaksebi. Občutek imam, da se Grotowski preprosto ni želel spustiti v tvegano avanturo metodične, praktične raziskave uresničevanja »teoretične možnosti združevanja« predstavitvenega in ritualnega aspekta performativne kulture. Zakaj ne? »Pomanjkanje vere« je morda malce izmikajoč se odgovor, sploh če vzamemo v obzir njegovo siceršnjo raziskovalno neustrašnost. Vemo, da je temeljni postulat slehernega resnega raziskovanja preverjanje uresničljivih hipotez v praksi. Ob tem pa je treba upoštevati tudi dejstvo, da je Grotowski pojmoval *Art as Vehicle* kot zaključek svojega opusa. Bi imel dovolj energije, da se loti nove in tako kompleksne raziskave, zlasti še če upoštevamo njegovo vse hujšo bolezen? Bi imel za to zahtevno pot tudi ustrezne sodelavce in sredstva?

Po mojem mnenju (in izkustvu) leži ključ odgovora na vprašanje možnosti združitve predstave in »objektivnega rituala«, ki je le drugo ime za Umetnost kot



Jerzy Grotowski (portret iz zadnjih let življenja)

sredstvo popotovanja, v obdobju med njima, v *aktivni kulturi*. Docela preprosto in logično: prvega in tretjega ne moreš združiti brez posredniške vloge drugega. Sleherni obred, tudi najbolj sodoben in ritualen zgolj v »objektivnem« smislu je osnovan na občestvu sodelujočih. Če torej hočemo spremeniti izhodiščno točko obiskovalcev iz gledanja v udeležbo, ali, za naše integracijske namene ustrežnejše, v udeleženo gledanje, potem morajo obiskovalci najprej izkusiti neko obliko iniciacije v »duha skupine«; šele zatem jih lahko slednja povabi na predstavitev neke performativne strukture.

Za razumevanje tega premika si pomagajmo z analogijo iz antike, z obredjem, ki se je dogajalo seveda v kulturnem, in ne le »objektivnem« pomenu, namreč z *elevzinskimi misteriji*, ki jih je tudi sam Grotowski rad primerjal s svojo Umetnostjo kot sredstvom popotovanja. Že dolgo pešačenje udeležencev od Aten do Elevzine je bilo samo po sebi oblika preizkušnje. Med potjo so prepevali svete pesmi in se na mnogih »postajah« svojega romanja udeleževali obrednih dejanj. Vse to se je stopnjevalo do prihoda v tempelj, kjer je prišlo do izkustvene in intimne, osebne iniciacije v kult, in šele potem sta duhovnik in duhovnica izvedla »sveto predstavo«. Z vso upravičenostjo lahko domnevamo, da so udeleženci tej predstavitvi sledili z resničnim »udeleženim gledanjem«. Ob primerjavi elevzinskih misterijev z Umetnostjo kot sredstvom popotovanja pa je, poleg razumljivih kulturnih razlik, seveda treba imeti v vidu dejstvo, da je bilo prvo dogajanje za Grčijo nacionalnega pomena, in to tako globokega, da je trajalo preko tisoč let. S svojim vplivom je segalo onkraj njenih meja, saj je bil, poleg vseh nam znanih velikih Grkov, njihov udeleženec, na primer, tudi Rimljan Seneka. Kljub taki množičnosti pa se je obred vseeno neizbrisno vtisnil v intimo udeležencev. (Temu izkustvu so pogosto sledile izjave kot: Zdaj vem, kaj je življenje, ali: Ne bojim se več smrti.) Kako resno se jih je to obredje dotikalo, pove tudi dejstvo, da so strogo spoštovali zaobljubo molka in tako poznamo to sveto dogajanje le v drobcih in zelo približno.

Odgovor na vprašanje, ki si ga je zastavil Grotowski, bi se torej, v tej ali oni obliki, moral nujno dotakniti izkustev *aktivne kulture*. Ob branju tekstov Grotowskega iz zadnjega desetletja pa se nisem mogel iznebiti občutka, da se nekako izogiba ukvarjanju s tem obdobjem. Tudi v uvodoma omenjenem pregledu svojega dela namenja petnajstim letom aktivne kulture eno samo stran. Razočaranje nad rezultati? Morda. Toda morda je prav to izogibanje ukvarjanju s pomembnim delom lastnega življenja botrovalo malce izsiljeni dilemi o morebitni možnosti zlitja izhodiščno tako različnih si performativnih oblik, kot sta predstava in obred.

Kot že omenjeno, se je uspešna oblika sinteze obreda in predstave dogajala že v prastari obliki grškega misterija. Ta trditev pa velja le s pridržkom, saj se je ta misterij dogajal že mnogo pred pojavom gledališča. (Bi bilo preveč drzno postaviti hipotezo, da je »predstava« duhovnika in duhovnice znotraj tega obreda lahko vplivala na zamisel o podobni predstavi v posvetnem okolju? Morda, tudi zaradi tega, ker je bilo dogajanje verjetno v veliki meri osnovano na obrednih dejanjih (tematsko, glede na okoliščine Demetrinega kulta, je verjetno šlo za mistični prepod) in je torej »predstava« pravzaprav imela več podobnosti s performansom kot »govorjeno« predstavo, kar je grško gledališče, vsaj v nam znani obliki, vsekakor bilo. Vsekakor pa je mnenje Vilija Ravnjaka o »ezoteričnem in eksoteričnem« razmerju med elevzinskimi misteriji in grško tragedijo povsem na mestu.

Vpeljava obiskovalčeve aktivne animacije kot konstitutivnega elementa performativnega dogajanja je bila v novejšem času in v našem okolju uspešno uporabljana, na primer, v projektu *Preročišče* kolumbijskega performerja Enriqueja Vargasa na ljubljanskem festivalu Exodus 1996. leta. Obiskovalci so posamič več

ur potovali skozi labirint, poln močnih in namenoma sanjskim podobnih senzornih učinkov. Na tem potovanju so vstopali v prostore, kjer so srečevali utelesitve mitičnih bitij iz tarotovih Velikih arkan. Skrivnostni vodič, ki jih je pospremil do vhoda je vsakomur predlagal, naj si zastavi neko življenjsko pomembno vprašanje, na katero bo iskal odgovor na »podzemskem popotovanju«. Na ta način so izvajalci obiskovalce močno aktivirali tudi psihično, pot skozi mračni labirint magičnih pojavov pa je kot »tvegana hoja skozi neznano« predstavljala tudi odlično sodobno inačico obrednega iniciacijskega potovanja. V tem projektu je torej prišlo do uspešnega zlitja vseh treh pri Grotowskem omenjenih elementov: predstave, animacije in obreda. Združeni elementi so predstavljali novo performativno oziroma kulturno obliko. Čeprav so bili izvajalci v izvedbi še daleč od globine in izbrušenosti »objektivnega rituala« po kriterijih Grotowskega, je dogajanje kot celota delovalo odlično, v estetskem, psihološkem in socialnem smislu. (Pod slednjim razumem izjave mnogih udeležencev, da bi se v »ta projekt« želeli vračati vsaj enkrat mesečno.)

Ob razmišljanju o zlitju predstave, delavnice in rituala se je treba zavedati, da si je sinteze nasploh težko zamišljati. O vsem trojem imamo konkretne predstave in te se neizogibno vrivajo tudi v zamišljanje njihove sinteze, čeprav nam mora



Apocalypsis cum Figuris, Teatr Laboratorium, Wrocław 1968

biti jasno, da bo to nekaj povsem novega, kakor je, z analogijo, otrok nepredstavljiva sinteza očetove in matrine osebnosti. Tej splošni težavi se lahko do neke mere izognemo tako, da se nehamo ukvarjati s predstavami o teh konstitutivnih elementih in se usmerimo k njihovemu bistvu.

Torej, zelo poenostavljeno: bistvo gledališke predstave je prisostvovanje vnaprej pripravljenemu dogajanju; bistvo delavnice je aktivno prenašanje nekega izkustva od izkušenih na neizkušene udeležence; bistvo obreda je srečanje z nekim aspektom globlje resničnosti. Slehera kulturna oblika, ki uspešno združuje teh troje bistev, po svoje tudi odgovarja na vprašanje, ki ga je zastavil Grotowski, sintezi teh elementov, prisostvovanju – izkustvu – resničnosti, pa lahko rečemo tudi nova kulturna paradigma našega časa,

Brez osebnih izkušenj s tega področja bi seveda s precej manj gotovosti govoril o tako pomembnih vprašanih performativne kulture. Vse te tri elemente namreč prav dobro poznam. Med stažem na Igralskem inštitutu Grotowskega v Vroclavu 1973. leta sem več kot ducatkrat prisostvoval njihovi predstavi *Apocalypsis cum Figuris*. Na Inštitutu sem pol leta delal v mednarodni skupini stažistov, pod supervizijo Grotowskega in neposrednim vodstvom njegovega asistenta Tea Spychalskega, kar je bilo njegova standardna oblika »poučevanja« vse do konca življenja. Nato sem dve poletji zapored v delovnih centrih v naravi delil njihova izkustva aktivne kulture. Po povratku s staža v Slovenijo sem razvijal lastne raziskave in metode dela v skupinah, ki sem jih ustanavljal in vodil bolj ali manj neprekinjeno do danes. Tako torej poznam tip predstave Grotowskega, aktivno kulturo in, posredno, delo na Umetnosti kot sredstvu potovanja, ker smo v seminarskem delu na Inštitutu razvijali proces dela na identičnih izhodiščih in z istim ciljem »ustvarjanja performativne strukture lastne temeljne resničnosti«. Šlo je torej za zgodnji prototip »objektivnega obreda«, v zadnji konsekvenci posvečenega le raziskujoči skupini sami in soočenega le z Grotowskim in člani Teatra Laboratoriuma, v smislu »kreativne izmenjave«, ki jo je Grotowski zagovarjal v Pontederi tudi kasneje. Seveda pa so bila tehnična izhodišča dela nekoliko drugačna, po svoje širša in z manj poudarka na minuciozni obdelavi slehernega detajla performativne strukture kot v kasnejšem *Workcentru*.

Naše delo pri iskanju omenjene sinteze se je začelo v začetku devetdesetih let, kot odgovarjanje na vprašanja, ki nam jih je postavljal tedanji delovni proces. Projekt se je razvil iz naših delavnic oziroma tistega njihovega elementa, ki mu pravimo »samopredstavitve« in v katerem sodelujejo tako udeleženci kot voditelji. Predstavitve nekaterih posameznikov celotni skupini so, zlasti pri bolj izkušenih, vsebovale veliko prepričljivost in izdelanost. Nekoč se je porodila samoumevna zamisel, da bi te interne predstavitve soočili z zunanjimi obiskovalci. Ta načrt se je seveda nemudoma soočil z dvema pomislekoma. Prvi je bil tisti, ki ga je kasneje omenil tudi Grotowski: kako pred gledalci izvajati nekaj, kar je ustvarjeno in v svoji ranljivi intimnosti predstavljeno le v skupini sodelujočev, torej v obliki »objektivnega rituala«. Drugi pomislek je bil namenjen obiskovalcem: brez ustrezne priprave, brez ustrezne senzibilnosti in izkustvenega »razumevanja« takega ustvarjanja preprosto ne morejo sprejeti. Trčili smo torej ob temeljni konflikt sleherne komunikacije: na vprašanje različnih nivojev izkustev, razumevanja in občutljivosti. Spoznali smo, da lahko te probleme razrešimo le z ustreznim izkustvenim uvajanjem obiskovalcev v »jezik« ali »duha« skupine. Zavedali smo se, da gre za relativno omejen čas, obenem pa tudi, da mora biti taka animacija zelo naravna, obzirna in prožna, ker vendarle ne gre za delavnico. Tako smo začeli kompleksnemu faktorju animacije udeležencev posvečati enako pozornost

kot samim izvedbam predstavitev. Obenem smo se zavedali, da vstopamo v odprt proces, ki ga bomo lahko razvijali le v alternaciji pripravljanja projektov in njihovih izvedb ter sprotnega analiziranja in vgrajevanja pridobljenih spoznanj in korekcij.

Serijski projekti, ki je sledila, je imela že od vsega začetka mednarodni značaj, tako z ozirom na izvajalce kot obiskovalce. Sicer pa v tovrstni »kulturi globinskih izkustev« jeziki redko stopi v prvi plan. V takem primeru se držimo pravila, da so tista sporočila, ki jih morajo razumeti vsi, v angleščini, čustvena, globinska ali izražena skozi pesem pa v izvornem jeziku.

Obiskovalci, njihovo število je bilo iz več razlogov omejeno na okoli dvajset, prispejo na prostor dogajanja po dobre pol ure hoje skozi naravo, ki je obenem tudi spust iz vasi, kjer pustijo vozila, na dno doline in torej tako izkustveni kot simbolični dogodek, še zlasti če je to »romanje v neznano« obogateno s spremljajočimi dogodki ali »postajami«.

V prvem projektu *Plešočii kamen* so obiskovalci prispeli pred večerjo, ki so jo zaužili skupaj z gostitelji, bodočimi izvajalci. Sledil je preprost večer z glasbo in pesmimi okoli velikega ognja, v poglobljeni, a zavestno znani in prijetni obliki. Iz tega »materinskega okolja« smo potem ljudi vodili v »očetovsko sfero«, v novo in neznano dogajanje v nenavadnih okoljih, do katerega so prišli po negotovi, a zavarovani hoji skozi nočno pokrajino. Projekt je bil v bistvu osnovan na alternaciji znanega in neznanega, prijetne in ustvarjalne skupnosti ob toplem ognju in predstavitev v tihi in rosi nočni pokrajini, v podrtih *kažetah*, ob tolmunih ... vse do poslednjega kroga ob ognju, skupne tišine in povratka skozi noč v znano vsakdanjost.

V naslednjem projektu, *Majhna voda*, so obiskovalci prispeli že sredi popoldneva. V duha dogajanja jih je vpeljalo molčeče nekajurno »potovanje« po dolini, med katerim smo jih uvedli v preproste oblike povišane pozornosti do narave, skrbi za skupino in čutenje lastnega organizma. Pred večernim dogajanjem na podobni osnovi, kot je bilo v prejšnjem projektu, smo poskrbeli še za ustrezno mešanico predlogov osamitve, sproščene družabnosti in praktične pomoči pri pripravi večerje in ognja.

V zadnjem projektu *Earg aon* (kar je pomenilo v jeziku Histrov »majhno vodo« in tvori etimološki koren Dragonje), so obiskovalci prispeli zgodaj popoldne. V dogajanje smo vključili poleg običajnega »senzibilizacijskega in reenergizacijskega« popotovanja tudi osebno motivacijo s predlogom, naj obiskovalci izdelajo nekaj preprost in prenosljiv »totem« iz naravnih ali umetnih predmetov, ki bi predstavil njihovo osebnost. Te toteme – okrašene palice – so potem uporabljali tudi v preprostih moških in ženskih plesih. Možne so bile tudi improvizirane gibne »predstavitve« v krogu ritmično vzpodbujajoče skupine. To priliko so izkoriščali predvsem »stari znanci« s prejšnjih projektov, ki so tako delovali kot zgled novim, sicer pa so z manjšimi nalogami tudi pomagali voditeljem in izvajalcem ter tako predstavljali pomemben vezni člen med performativnim jedrom in širšo skupino. Menda je dokaj samoumevno, da so bili »performativni očki«, posejani po tej razgibani strukturi, deležni resničnega »participativnega prisostvovanja«. Na nekaterih mestih performativne strukture je pogosto je prihajalo tudi do spontanega stimuliranja izvajalca z ritmi ali glasovi, kar ga je spreminjalo v lik nekakega junaka ali junakinje »plemenskega« obreda.

Na naš naslednji projekt, *Romanje k Majhni vodi*, bodo obiskovalci prispeli že dopoldne. V dosedanje dogajanje bomo vključili tudi paralelno potovanje manjših podskupin, med katerim bomo na »romarskih postajah« lahko vzpostavili intimnejši stik s posamezniki in jim na podlagi takega poznavanja ponudili ustrežnejša doživetja njih samih in narave; prav tako bomo obogatili njihovo

medsebojno »obdarovanje« z njihovimi naravnimi sposobnostmi in veselji. Obenem bomo tudi poglobili delo na »vertikalnosti« in preciznosti performativnih izvedb kot »globinskim« faktorjem celotnega dogajanja. Ker pa taka poglobljena in izdelana dogajanja terjajo tudi dolgotrajno in kontinuirano delo, bo predstavitveni segment v veliki meri odvisen tudi od bodočega stanja naših kronično zanemarljivih finančnih sredstev.

Naj povzamem dosedanja razmišljanja: združitev predstave in »objektivnega rituala« je torej možna. Neka vnaprej pripravljena predstavljena oblika se spremeni iz »nastopa« v obliko »daru skupini« v premem sorazmerju z obiskovalčevo dejavno udeležbo. Srečanje izvajalcev in drugih udeležencev se tako odpre v novo kulturno obliko, ki predstavlja središče križanja horizontalnih in vertikalnih performativnih dimenzij. Ta kultura je možna le pod določenimi vnaprejšnjimi pogoji: v ustreznem in zaščitenem prostoru, ob ustrezni naravnosti in informiranosti udeležencev ter ob celovitih pripravah, izkušeni, človeški toplini in trajni ter vsakršni pozornosti izvajalcev. Potek celotnega dogajanja mora biti strukturiran organsko, pričakujoč od vsakogar maksimalno disponibilnost, obenem pa mora biti tudi razumevajoč in prožen glede na realne možnosti.

Projekti v dolini Dragonje artikulirajo enega od odgovorov na vprašanje o možnosti sinteze omenjenih ključnih performativnih oblik, v katerem so tako elementi umetnosti kot obreda, družabnosti kot angažirane participacije, varnost znanega in tveganje neznanega, tako narava kot kultura. Perspektive razvoja in aplikacij teh in sorodnih oblik porajajoče se *nove kulturne paradigme* v vsakršnih okoljih in ustvarjalnih okvirih pa so tako široke kot njihove osebne in družbene dimenzije.

Fenomen aktivne kulture

Čas je, da se konkretnije lotimo večkrat poudarjenega veznega elementa in katalizatorja zgoraj obravnavane performativne sinteze, *aktivne kulture* kot sodobne oblike iniciacije pasivnega člana javnosti v dejavnega soudeleženca performativnega dogajanja. Obenem je to potrebno tudi zaradi samega razumevanja Grotowskega. Brez poznavanja obdobja aktivne kulture kot skupnega poimenovanja faz »parateatra« in »Gledališča izvirov« od konca šestdesetih do začetka osemdesetih let bi tretjino njegovega portreta prekrivala siva lisa. Njegova »odsotna prisotnost« v gledališkem svetu se je pravzaprav začela že s pričetkom obdobja aktivne kulture pred tridesetimi leti, po njegovi poslednji predstavi *Apocalypsis cum figuris*. Najprej pogledjmo, kako to obdobje z desetletno časovno razdaljo v že omenjenem pregledu svojega dela označuje sam:

»Prenehal sem torej z izdelovanjem predstav in se osredotočil na raziskovanje naslednjih členov performativne verige: na člene po predstavi in vajah. Iz tega je vzniknil parateater oziroma gledališče soudeležbe (kar pomeni aktivno udeležbo obiskovalcev). Prišlo je do Praznika: človeškega, a skoraj sakralnega, povezanega z nekakšno »razorožitvijo« – obojestransko in popolno. To je precej težko izvesti. Kakšni so bili zaključki? Prva leta, ko je na tem dogodku mesec za mesecem temeljito delala majhna skupina in ko so se ga nato udeležili le posamezni obi-

skovalci, so se dogajale reči na meji čudežnega. Ampak potem, ko smo to izvajali z nekaj več ljudmi, ali če osnovna skupina prej ni prešla obdobja neustrašnega dela, tedaj so delovali samo nekateri elementi, celota pa je dokaj rada zdrsnila v nekako medosebno »čustveno juho«, v nenatančnost in v golo animacijo. Iz parateatra se je kot naslednji člen rodilo Gledališče izvirov, pri katerem je šlo za izvore raznih tradicionalnih tehnik, tistega, kar je »bilo pred različnostmi«. A tudi tu so se, po pravici povedano, porajali podobni problemi, povezani z neke vrste diletantizmom. S parateatom in Gledališčem izvirov je bila povezana neka bistvena nevarnost: ta, da se zasidramo zgolj na vitalni ravni, v glavnem telesni in instinktivni. Čeprav je to nevarnost, ki se ji ob ustrezni pozornosti da izogniti, je o njej vsekakor treba spregovoriti, kajti prevladovanje vitalnega elementa nas priklene na »horizontalni« nivo in nam preprečuje prehod k dejanjem na višjem nivoju. Moje sedanje delo, ki ga imam za dokončno, za točko prispetja, je Umetnost kot sredstvo popotovanja (Art as Vehicle). Na svoji poti sem prehodil dolgo razdaljo – odpravl sem se od Umetnosti kot predstave in prispel do Umetnosti kot sredstva popotovanja (ki je, med drugim, povezana tudi z mojimi prvotnimi interesi). Parateater in Gledališče izvirov sta bila na liniji prehoda«.

Gornje ugotovitve so nadvse pomembne za razumevanje njegovega zadnjega obdobja, Umetnosti kot sredstva popotovanja, v njegovem Workcentru v Pontederi. Grotowski torej najprej poldrugo desetletje dela na aktivni kulturi, na aktivaciji obiskovalcev projektov, ki s tem postanejo udeleženci. Potem zaradi nezmožnosti prehoda z zgolj vitalistične participacije na globlje duševne stopnje, ki se jih je dotikal že v Teatru Laboratoriju, spremeni pristop.

Z (nujno) omejenim številom udeležencev prične s poglobljenim, »vertikalnim« delom. Glede profila ljudi, ki jih vključuje v proces raziskav, torej ostaja na nivoju »aktivne kulture« in njegovih »zainteresiranih posameznikov«, glede načina dela pa se povrne k sistematičnemu poglobljanju v smislu njegovega začetnega »laboratorijskega« ustvarjanja. Umetnost kot sredstvo potovanja torej lahko razumemo tudi kot aktivno kulturo na vertikalnem nivoju.

Fenomen aktivne kulture sproža vrsto zanimivih in ključnih vprašanj performativne umetnosti in kulture na splošno. Kako je v gledališču in sploh v kulturi zahodne civilizacije s »sodelovanjem občinstva«? Zakaj je prišlo do polarnosti izvajalec, »umetnik« na eni strani in pasivni prisostvovalec, »potrošnik« na drugi? Je bilo vedno tako in mora tako vedno ostati? Se da to mejo prebiti, na kakšen način in za kakšno ceno? Jo prvi – in drugi – sploh želijo prebiti? Kateri ustvarjalci in prisostvovalci, kdaj in zakaj prav oni?

Tako kot delitev na »duhovnike in vernike« se je tudi delitev na posvečene »umetnike« in laične »gledalce, bralce, poslušalce ...« zgodila skozi zgodovinski proces nastanka hierarhične države in posledične specializacije in je v prvotnih človeških združbah niso poznali. Izbrani status duhovnika ali umetnika je poleg drugega povezan tudi z nekaterimi privilegiji, ki jih nihče od izbrancev ne daje zlahka iz rok. Po drugi strani pa gre tudi za resno vprašanje dileme med kulturno »vertikalnostjo in horizontalnostjo« in slabosti slednje, ki jih omenja Grotowski. Površno pojmovanje, da je »duhovnost na dosegu roke« ali da smo »vsi ustvarjalci« lahko vodi v banalnost in pavperizacijo obojega. Upoštevati je treba tudi »instant« miselnost sodobnega časa ter realne pogoje poglobljanja v duhovnost ali kulturo, ko ima »zainteresirani posameznik« na voljo le vikend ali dopust.

Na teh čereh so se pogosto razbijali mnogi poskusi uvajanja »sodelovanja publike« v šestdesetih in sedemdesetih letih, ne le naivni poskusi »vlačenja gledalcev na oder«, ampak tudi zelo premišljeni in resni, kot v primeru aktivne kulture Grotowskega.

Čeprav so bili, kot sam pravi, v specifičnih okoliščinah ti eksperimenti uspešni. A cena za to je bila marsikdaj (pre)visoka. Ko je Grotowski v začetku sedemdesetih let delal na prvem parateatralnem projektu *Praznik (Holiday – Day that is Holy)*, so bile priprave silno komplicirane in izvajane v naravnost konspirativni obliki. Najprej je skupina Gledališča Laboratorij, ojačana z mladimi silami, več let delala na popolnoma novih izhodiščih, na strukturi, ki bi naj vzpodbudila in omogočila poglobljeno in obenem naravno sodelovanje obiskovalcev. Za uresničitev projekta so se odpravili s predstavo *Apocalypsis cum Figuris* na turnejo po Avstraliji. Da so dobili zadostno število udeležencev (štiriindvajset), so morali predstavo odigrati kar petinštiridesetkrat. Udeleženci so se namreč prijavljali po ogledu predstave in nato je skupina odbrala ustrezne. Projekt se je začel s skupnim delom Laboratoriuma in udeležencev. Naredili so niz srečanj, po katerih so število udeležencev vsakokrat zmanjšali na polovico (štiriindvajset, dvanajst, šest, tri). Nato so se po istem postopku začeli vračati k celotnemu številu udeležencev, ki jih je skupina Grotowskega tako dobesedno »prebavila«. Toliko vlaganja energije za (vsaj v številčnem smislu) tako skromen rezultat pa seveda ni moglo trajati v nedogled. Prišlo je do »mehkejših« priprav in izvedb, kar pa je spet prinašalo s seboj večje tveganje poplitenja, o čemer zgoraj piše Grotowski.

Vsekakor se velja vprašati, kakor se je že marsikateri gledališnik, zakaj se je Grotowski sploh lotil aktivne kulture, tako radikalnega zasuka v njegovi ustvarjalnosti in preloma z gledališko tradicijo nasploh. Marsikateri od njih ga je, kot na primer Schechner, rotill naj ne »uničuje« tako sijajne skupine, kot je gledališki Laboratorij s Cieślakom na čelu, če se že sam po vsej sili hoče iti »šamanizem«. Toda Grotowski je na podobna vprašanja in »obožbe« odgovarjal le z enigmatičnim smehljajem ali kratko izjavo, da ga je k temu pač pripeljal raziskovalni proces – in kdor ga je bolje poznal, je pač vedel, da je ta zanj edina sveta zadeva in ukaz, kateremu je brez pomisleka žrtvoval tako svoje življenje kot usode tistih, ki so bili od sodelovanja z njim življenjsko in ustvarjalno odvisni. Ne smemo si zatiskati oči pred dejstvom, da je taka premočrtnost izzivala v njegovem delovnem okolju tudi prave osebne tragedije, zlasti med člani osnovne skupine, ki je nenadoma ostala brez svojega *spiritusa agensa* v smislu ustvarjanja novih predstav. To se je dokončno pokazalo zlasti po prekinitvi igranja zadnje predstave *Apocalypsis cum Figuris* konec sedemdesetih let, torej dobrih deset let po prvi izvedbi, po hudi bolezni in smrti Antonija Jaholkowskega. Kakšno kohezivno in terapevtsko vlogo ima tako delo in kako usodna je njegova prekinitev, se je pokazalo v izbruhu alkoholizma, samomoru enega od igralcev in smrtni prometni nesreči drugega... Res tragičen konec neke tako vitalne skupnosti ...

A Grotowski je, kot rečeno, šel dalje. Ne da ni vabil s sabo tudi svoje stare igralce, toda ti so mu pač lahko sledili le del poti – on pa nazaj zaradi »usmiljenja« ali želja javnosti preprosto ni mogel, to bi bila zanj gotovo tudi osebna katastrofa. Kajti sam se je držal le ustvarjanja, kot pravimo, »iz polnosti vere«. Da mu gre zares in da odpira novo stran v ustvarjanju, je razvidno tudi iz publikacije Teatra Laboratoriuma: *Towards an Active Culture*, ki parafrazira znano *Towards a Poor Theatre*. Vendar tudi v tej knjižici, ki v glavnem zbira mednarodna mnenja, kritike in vtise o praktičnih izkustvih aktivne kulture, ne zvemo kaj prida o temeljnih motivacijah Grotowskega za ta korak. On je bil v tem pač popoln antipod Artaudu, ki bi v takem primeru napisal za celo knjigo manifestov in vizij.

Nedvomno je ta usmeritev temeljila predvsem na dotedanjem delu. Zaradi njegove spretne »montaže z vidika gledalca«, kot Grotowski imenuje svoje

režisersko delo, slednji ni opazil, da se pred njegovimi očmi v resnici ne dogaja teater, zgodba, ampak da je priča osebni resničnosti ustvarjalnemu procesu predanih ljudi, ki jih zgolj lupina znanih tekstov in »ugledališčena« struktura in zunanja forma držijo v mejah **privida** gledališča. Kot sem že večkrat zapisal, korenine »igralca kot človeškega bitja v njegovi temeljni resničnosti« črpajo že iz ruske gledališke zemlje Stanislavskega. Iskanje človekove eksistenčne resničnosti z aktivnim in fizičnim procesom, ki je značilen za gledališče, nujno vodi k resničnostnim, svetim temeljem gledališkega hrama, ki je pač le nadgradnja (podrtega) obrednega templja. Grotowski je gledališki *eksodus*, ki ga je nehoti spočel Stanislavski, pač le procesno razvijal, in ker ni imel osebnih predsodkov, eksistenčnih zavor in javnomnenjskih inhibicij, pač pripeljal do kraja, torej tja, kjer se je performativna zadeva zgodovinsko spočela – v naravo, v *temenos*, »svete gaje« v obliki njegovih delovnih centrov v šlezijških gozdovih. Kot je gledališko stavbo zamenjal gozd, so igralce in publiko zamenjali iniciatorji aktivne kulture in »motivirani posamezniki«.

Vendar, če si pozorneje ogledamo njegov Teatr Laboratorium in zlasti zadnjo predstavo, spoznamo, da prehod niti ni bil tako oster. Že kar se tiče njegovih igralcev je visoka osebna motiviranost imela vseskozi prednost pred profesionalnim poreklom. Še sam Ryszard Cieślak, na posmrtni pariški komemoraciji slavljen kot eden največjih evropskih igralcev, je bil po stroki lutkar in zavrtnjen kandidat poljske gledališke akademije. Spremembe so se najavljale tudi v zunanjem videzu poslednje predstave. Ko sem prvič gledal *Apocalypsis cum Figuris*, smo še sedeli na klopih, izvajalci pa so nosili sive obleke, ki bi jih lahko imenoval kostume. Dve leti kasneje smo obiskovalci sedeli v krogu na golem parketu, kot kako novodobno pleme, spremljajoč izvajalce v njihovih očitno vsakdanjih oblekah. Obdajanje izvajalcev v zaključenem krogu, kar je bilo prisotno (v pravokotni obliki) že v *Stanovitnem princu*, pa je temeljna situacija primarnega obreda. Z nekoč značilno črno pobarvanih zidov dvorane Teatra Laboratoria so odstranili omet, da se je prikazala njihova resnična, opečnata struktura. Vse se je torej vse bolj oddaljevalo od vsakršne gledališke iluzije, imidža, statusa.

Vzporedno s spremembami, ki so zorele v dotedanjem delu, so se določeni premiki dogajali tudi v zasebnosti Grotowskega. Njegovo ustvarjanje je doseglo nedvomni vrh v predstavi *Stanovitni princ*, kjer je v ustvarjalni interakciji z nosilnim izvajalcem – o igralcu bi tu ne bilo pravično govoriti – pripeljal Cieślaka do skrajne točke, ki je v performativni in sleherni umetnosti sploh dosegljiva, in še to redkokdaj: do *transičnega stanja* ali, kot so ga tu imenovali, »transluminacije«. V *Apocalypsis* do tega stanja ne prihaja, čeprav so mu izvajalci na mnogih mestih blizu. Pomembnost *Apocalypsis* je, za razliko od *Stanovitnega princa*, v razširitvi globokega, transu približanega ustvarjanja na vso skupino, ki je v prejšnji predstavi vendarle še služila kot grozd »pomožnih reaktorjev« za Cieślakov »polet v orbito«. To »de-koncentracijo« ilustrira tudi skupek med sabo zelo različnih tekstov, ki so govorjeni in peti v *Apocalypsis*, od Dostojevskega do *Biblije*, Simone Weil in poljske religiozne folklore, medtem ko je *Stanovitni princ* še poslednjič temeljil na enotnem *gledališkem* tekstu, priredbi istoimenske Calderonove drame *Slowackega*.

Gotowski je torej prišel do točke, ko se glede ustvarjanja predstav ni dalo več ne naprej ne nazaj, kot ustvarjalcu, ki vedno sledi le živi, sveži vodi procesnega toka, pa mu je bilo ponavljanje znanega isto kot propad. V takem primeru je bilo možno le eno: izstop, prestop na povsem novo raven ustvarjanja. V ustvarjalni krizi, v kakršni se je predtem znašel, je naredil podobno kot kasneje v podobni

situaciji Brook s svojo skupino in njenim romanjem skozi Afriko: odšel je v docela drugačno okolje, v Indijo. Tam je našel tudi svojega duhovnega učitelja, ki mu je očitno osvetlil neke nove življenjske in ustvarjalne smisle in smeri. Na svojem anonimnem potovanju je prihajal v stik tudi s podobno iščočimi nomadi zahodne civilizacije. Včasih so se med njimi spontano rodile čudežno harmonične oblike bližine in druženja. Spominjam se njegove pripovedi o skupnem kopanju v nekem indijskem jezeru, ko so neznanci na obali začeli samodejno odlagati obleke in vstopati v skupno vodo in se v njej srečevati. Takrat je očitno spoznal, da je novodobna obrednost resnično možna in da ima sleherni človek v krvi potrebo in zmožnost sledenja svoji globinski človečnosti in nezavedno težnjo po medsebojnem srečevanju na tem nivoju. Torej »ne samo v meni in mojih igralcih« – sveto, človeško, ustvarjalno se skriva v sleherniku ali vsaj v vsakomer z zadostno mero živosti in občutljivosti.

Ob iztočnicah, ki jih je za prestop v aktivno kulturo nahajal v dotedanjem delu in osebnih izkustvih, ne gre prezreti tudi »duha časa«. Smo pri koncu šestdesetih let. V zraku visi obluba novega, korenitih sprememb v posameznikovi zavesti in njegovem odnosu do socialne organiziranosti in narave. Po vsem planetu se razlivajo reke mladih popotnikov, iščočih temeljnega »izkustva« – pri učiteljih, drogah, sodobnih in tradicionalnih tehnikah osebnostnega razvoja. To je čas nomadskih družin in komun, odkrivanja telesa in svobodne spolnosti. Umetnosti se razcvetajo v vse smeri, v kulturi in življenju je nenadoma vse dovoljeno in odprto, medtem ko »institucije in vrednote staršev« drhtijo v temeljih.

Tako bi lahko rekli, da je Grotowski ulovil v svoja jadra »veter časa«, vendar ne po manipulativnem premisleku, ampak v smislu presenetljive harmonije med razvojem njegovega ustvarjalnega procesa in istočasnimi globokimi premiki v družbi.

Kaže torej, da se je pri njem dogodila podobna »preroškost« kot pri Artaudu, le na drugačnem nivoju. Artaud intuitivno doumeva in besedno sporoča svoje vizije temeljnih kulturnih potreb človeka zahodne civilizacije. Grotowski prav tako predano in, lahko rečemo, »ne- ali nadracionalno« sledi in zaupa samodejni struji *ustvarjalnega procesa* kot toku *spontanih dejanj*. Skupni imenovalec vizij in spontanih dejanj je njihova *samorojenost*, ta pa je osnova preroškega. Kaj in koliko Grotowskemu pomeni beseda »proces«, pove naslednji citat:

»Ključno vprašanje je: kaj je tvoji proces? Se z njim boriš ali pa si mu zvest? Proces je nekaj kot slehernikova usoda, njegova lastna usoda, ki se dogaja (ali preprosto odvija) v času.

Torej: kakšna je kvaliteta tvoje podrejenosti tvoji lastni usodi? V svoj proces vstopiš takrat, ko si v stiku s samim seboj, ko ne sovražiš tistega, kar počneš. Proces je povezan z bistvenim.«

Očitno mu »proces« pomeni nekaj podobnega kot tisto, kar na Vzhodu označujejo z *dharmo* ali *taom*: nujni, optimalni, naravni bivanjski tok znotraj posameznih bitij in stvari ter v velikem spletu njihove kozmične skupnosti. Dodaja, da se odmik od tega »toka osebne usode« začuti kot klic vesti. Sam bi pripomnil, da je »kontrolni« znak plavanja v njegovi sredici občutje resnične eksistenčne sreče.

Če razumemo njegovo pojmovanje »procesa«, razumemo Grotowskega, pa tudi njegovo bivanje na družbenem robu. Kot ljudje smo ena od oblik višjih organizmov, torej harmonično sodelovanje različnih skupkov celic, ki v celoti – telesu – vzdržujejo specifične in obenem soodvisne vitalne procese. *Summa* vseh teh procesov je *bitje* v svojem optimalnem, organskem stanju. Zaradi individual-

nosti naših organizmov, ki je vidna tudi na zunaj, v telesnih in gibalnih / akcijskih specifičnostih, je individualna tudi ta naša organskost, ki ji, projicirani v dejavno prihodnost, lahko rečemo tudi naša (naravna) *usoda*. (Temu blizu je rimski pregovor, da je človekovo usodo določa njegov značaj.)

Toda človek kot (tudi) družbeno bitje svoje naravne, organske usode ne more živeti tako premočrtno in celovito kot divja žival. Od vsega začetka se sooča z vrednotami in potrebami družbe, ki mu le-te vceplja z vzgojo. Bežen pogled vase in naokrog nam govori, da je družbi, točneje državi, posvečanje človekovemu organskemu razvoju, udejanjanju njegove vrojene »usode«, poslednja skrb, in s tem seveda tudi »sreča« kot čustveni »by-product« organskega življenja. Državo zanima le človekova koristnost, torej ga instrumentalizira.

V tej luči lahko tudi razumemo odpor Grotowskega do vsega naučenega, z navadami povezanega, skratka, socialnega. Razumemo lahko njegovo napoved, da udeležencem »tu ne bodo veliko dali (razumi: jih učili), ampak jim marsikaj vzeli«. Razumemo lahko njegovo izjavo, da »rad dela v področju bitja, ker tam ni ničesar socialnega«. In nazadnje, s tem lahko razumemo tudi njegov življenjski in delovni umik na družbeni rob, v »odsotno prisotnost«. Kajti že od davnine (točneje, od nastanka prvih držav pred polšestim tisočletjem) se je posameznik, ki je hotel očuvati svojo organskost, identiteto, svojo *dharmo* – ki je obenem tudi logični predpogoj intuitivnega uvida v mistično *dharmo stvarstva* – umaknil na skrajni družbeni rob. Človek je torej bojišče naravnega, organskega in socialnega, privzgojenega. Delo Grotowskega pomeni pomoč pri čiščenju, jačanju in ozaveščanju prvega, torej »proces aktivne, fizične individualizacije«, ki bi ga lahko primerjali z introvertno, na metodi »aktivne imaginacije« temelječo individualizacijo Carla Gustava Junga, ki je bil na inštitutu Grotowskega toplo priporočano čtivo.

Grotowski je tako z doslednim sledenjem svojemu »procesu«, svoji ustvarjalni nujnosti, dosegel uglašenost s planetarnim premikom v zavesti zahodnega človeka. Svoje so potem nedvomno dodajali še neposredni vplivi informacij in sprememb v občji svetovni kulturni klimi. Ljudem je torej ponudil novo, aktivno kulturno obliko. Vemo, da ni bil edini, ki je v tem času skušal zabrisati mejo med publiko in izvajalci (ki, če pomislimo na happeninge, niso bili le gledališčniki). Vendar do resničnega uspeha v poskusih mnogih gledaliških »kolegov« ni moglo priti nikjer in to iz dokaj preprostega razloga. Če namreč enkrat vzpostaviš performativni zid med izvajalci in gledalci, ga ne boš nikoli uspešno in dokončno porušil, kakršnakoli dobra volja za tem je že pri prvih ali drugih. Ob mnogih bolj ali manj bednih poskusih v to smer je bila še najbolj poštena drža Living Theatra, ki je »posebno zainteresirane prisotne« preprosto inkorporiral v svojo nomadsko performativno družino. Sicer pa: zakaj sploh zidati zid, ki ga nameravamo porušiti?

Grotowski kot zaprisežen pragmatik, ki je svoje ustvarjalne strukture pred soočenjem z javnostjo vedno do potankosti preveril in preizkusil, napake s »performativnim zidom« seveda ni naredil in torej ni izgubljal časa in energije z njegovim podiranjem. In vendar nad dogajanjem še vedno lebdi beseda »gledališče«, čeprav kot nekaj, kar je njegov »dvojniki«, »para« ali »pred« njim, njegov izvir. Verjetno je tu pravo mesto in čas, da se spustimo h konkretnim opisom dogajanja, ki nam lahko, čeprav v barvah subjektivnih doživetij in vtisov, naslikajo obrise tega obdobja.

S parateatrom kot prvim obdobjem aktivne kulture sem se srečal na beneškem gledališkem bienalu, takrat pod vodstvom Luce Ronconija, sredi 70. let. Vse je še

precej dišalo po začetnem *Prazniku* (Poljaki imajo zanj ustreznejšo besedo, pomensko sorodno angleškemu *holiday*, svetemu dnevu: *święto*, blizu tudi balkanskemu »svetkovanju« – le na kaj so naši predniki namigovali z našo »praznostjo«?), ki sem ga, teoretično, poznal že izza svojega staža v Laboratoriju. V prirejenem opuščnem poslopu na enem izgubljenih lagunskih otočkov so večer za večerom predstavljali *Apocalypsis* in na vratih je bil nabit oglas o možnosti prijave na parateatralne projekte. Prvega so izvajali na istem otoku, drugega pa v nalašč za to priliko preurejenem poletnem grofovskem dvorcu v velikem parku v Meranu, obalnem mestecu ob Benetkah, kjer sva se s sodelavcem iz Vetrnice Milanom Kristanom, udeležila dogajanja.

Poslopja in park so bili od mesteca ločeni z drevjem in krožnim vodnim kanalom. Kmalu sem spoznal – in to me je tudi vseskozi motilo – da je park v svojem izvornem namenu predstavljal nekak »*lieu du plaisir*« lokalne aristokracije osemnajstega stoletja. Negovana »divjina« in umetne podzemne votline so nekoč pač služile vse drugačnim »izkustvom« od tistih, v katere nas je vpeljevala mednarodna skupina novodobnih iniciatorjev. Seveda si je bilo treba obenem tudi priznati, da je taka pač cena in realnost okoliščin udeležbe na nekem festivalu in s tem srečanja z »resničnostjo« izumetničenega naravnega okolja sodobne urbanizirane Evrope; vendar pa človek v tem zasluži tudi prve sledi kompromisov, ki so Grotowskega na koncu pripeljali do opustitve aktivne kulture.

Dogajanje je vodil njegov asistent in moj stari prijatelj in vodja našega poljskega staža Teo Spsychalski. Trajalo je tri dni in noči. Zvečina so nas v dogajanja vodili animatorji, včasih pa smo dogodek lahko pripravili tudi sami. Nemalo začuden sem spoznal, da v dogajanju aktivno sodeluje tudi Spsychalski. Za časa mojega dela na Poljskem je namreč veljala stroga zapoved, da je voditeljeva funkcija zgolj opazovanje, svetovanje in vzpodbujanje. Kasneje sem izvedel, da se parateatralnih projektov dejavno udeležuje tudi Grotowski. Na sebi sem spoznal, kako težko je prebiti neke določene vloge in meje, recimo med učencem in učiteljem, ko sem se v samotnem kotu nočnega parka v spontani improvizaciji soočil s človekom, ki me je nekoč šest mesecev vodil čez planine in globeli lastne duše in ki me je kot nekak duhovni oče poznal do dna, jaz pa sem njegovo bistvo, ki se zmeraj pokaže šele v tišini in primarnem, »telesnem« jeziku gibanja in dejanja, odkrival prvič. Le v taki luči lahko razumemo besede o »razorožitvi, obojestranski in popolni«, in o tež(avnost)i takega dejanja. Aktivna kultura torej pomeni tudi srečanje vseh, brez izjem, na istem izpostavljenem platu razgaljene človečnosti. Bolečina in napor nikakor ne pomenita le krvi, solza in znoja. Izločanje omenjenih telesnih tekočin lahko včasih pomeni celo lažji izhod ...

Z aktivno kulturo v njenem polnem pomenu sem se srečal v drugi polovici sedemdesetih let, v šlezijjskih gozdovih južno od Vroclava, v projektih Gledališča izvirov. Dogajali so se v stavbah in okolju dveh centrov, med seboj oddaljenih kakih pet kilometrov. »Osrednjega« v Brzezinki je vodil osebno Grotowski, »pripravljalnega« v Ostrowini pa Spsychalski. Oba sta bila obdana s kopico mednarodnih sodelavcev. Obiskovalci so, po predhodnem uvodnem predavanju Grotowskega v Vroclavu, najprej prispeli v Ostrowino. Tu so bili uvedeni v temeljne tehnike aktivne kulture. Več dni so se posvečali svojivi fizični vzdržljivosti, poviševanju splošne senzorne občutljivosti in dviganju praga »frustracijske tolerance«.

Celonočni pohodi in delo na samotnih gozdnih jasah so se odvijali po programu, ne glede na nočne nevihte ali množice komarjev. Prav tako neskončna kroženja pod pripekajočim soncem, po obodnih stezah ogromnih posek, v iskanju »hoje in teka«, ki ju ustvarja »telo samo«.

Udeleženci so se spoznali tudi z začetnimi oblikami tistega, kar so v Pontederi kasneje imenovali *Movements*. Šlo je za sistem telesnih gibov, ponovljenih v treh segmentih (v Pontederi štirih) polnega kroga, ki preprosto, a celovito aktivirajo celotno telo in ga prav tako celovito postavljajo v fizičen odnos z zemljo in zrakom (nebom) ter okoljem v celoti. Poleg natančne izvedbe gibov, ki jih je kasneje vsakdo izvajal v svojem naravnem tempu, je bilo pomembno trajno vzdrževanje razširjene pozornosti (*expanded awareness*) do okolja, v smislu gledanja z odprtim fokusom. *Movements* so v bistvu nekak novodobni *tai chi*, vendar preprosteje učljiv in jasno naravnan – česar se pri *tai chiju* zavedajo le redki – v smer fizičnega zlivanja, gibanja in dihanja z okoljem. Kot je pri Stanislavskem kraljeval čudežni »če bi«, tako je tu delala čudeže »potencirana čutilna pozornost«. Naj bo na tem mestu dovolj nevrofiziološka razlaga, da se procesa senzorne in racionalne pozornosti medsebojno izključujeta, za kar ve sleherni voznik, ki je kdaj, posesan v misli, prevozil kilometer ceste, ne da bi jo sploh videl, kakor po drugi strani nekdo, zamaknjen v kodranje svetlobe na tolmunu, ne more istočasno razlagati zgodovine turških vpadov.

Isti cilj senzornega stika s celotnim okoljem preko fizične akcije je imela pri njih novodobna različica sufijskega vrtenja. Če se namreč, z nekaj tehnične priprave, z odprtimi očmi vrtili okoli lastne osi, pri neki določeni hitrosti ostaja v možganih še vtis slike sveta, ki je trenutno že za tvojim hrbtom. Ker se vrtili z odprtim fokusom, ki omogoča panoramsko gledanje, tako z nekaj vaje dosežeš »sferično gledanje«, to je dojemanje *celotnega okolja* v istem trenutku. Tudi tek ali hoja z odprtim fokusom dajeta občutek resničnega potovanja skozi naravo, osvobojenega običajnega (nezavednega) izmeničnega gledanja pod noge in v širše okolje. Ena najtežjih vaj je bila pozorno gibanje »s hitrostjo odpiranja cveta«, ko se v uri premakneš za slab meter in enkrat zasuceš okoli osi ...

V teh izkustvih je torej šlo za osvajanje preprostih, a učinkovitih metod za evropskega človeka trnjevega *prehoda iz glave v telo*. Dolgi pohodi, komarji, rustikalna ležišča, sušenje oblačil po nevihtah in nemogoči urniki dela pa so predstavljali neizbežno plat stare iniciacijske situacije »izstopa iz znanega«, preizkušnje in trpljenja »s smislom in radostjo«. Tudi ko si spoznaval, z neskončnim ponavljanjem niza skokov in prevalov, *meje osebne energije* (za njo je tista *druga*, resnična, nadosebna, »sveta«), naj bi se namesto boleznega kremženja smehljal in naskakoval svoje meje »s pogledom, odprtim v drevje in oblake« ...

Uvodnim izkustvom so sledili dnevi v Brzezinki, ki so nadgrajevali pridobljene osnove te nove oblike bivanja in doživljanja sveta. Sedeč v senci napušča ogromnega dvorišča z nedotaknjenim otokom trave in zelenja na sredi, je Grotowski na videz nebrižno žulil svojo pipo, medtem ko so asistenti razdelili gručo udeležencev na manjše skupine in jih odpeljali v njihova izkustva. Presenetilo me je, da so vsi nosili ure, kar je bilo do tedaj med delom prepovedano – vendar je bil to očitno edini način, da so se, po poldrugi uri, istočasno vrnili in po kratkem odmoru prevzeli drugo skupino. Seveda pa je šlo za mnogo več kot za gladko tekoče delovanje novodobne »tovarne globokih doživetij« z uvodno »obdelavo« in kasnejšo »dodelavo«. Sodelavci Grotowskega iz mnogih evropskih dežel, Indije in Južne Amerike so odpirali pahljačo izkustev, o kakršnih sodobni človek ne zmore več niti sanjati in opis katerih bi terjal posebno poglavje.

Nekatere zadeve zvenijo preprosto neverjetno. En sam primer: preden nas je asistent uvedel v niz izkustev z zavezanimi očmi, si jih je za zgled čvrsto zavezal sam, nato pa stekel s tako hitrostjo po vijugasti cesti skozi gozd, da ga ostali z odprtimi očmi nismo mogli dohiteti! Seveda je bil trik izključen in nesmiseln,

sicer pa smo kmalu spoznali, da smo podobnega zmožni tudi sami, saj gre pri zadevi poleg desetih odstotkov tehnike za devetdeset odstotkov gole odločenosti. Ali kot je asistent povedal s prisposodob: »Recimo, da bi morali prečkati reko, pa ne znate plavati. Če ste resnično odločeni priti čez, se boste vrgli vanjo in karkoli boste počeli, vas bo preneslo na drugi breg. Če pa boste sredi vode podvomili vase, se boste utopili.« In vendar tudi pri tem izkustvu ni šlo le za preizkus osebnega poguma, ampak za izjemno osvobajajoče, fizično (fiziološko) izkustvo in radost, ki se rodi ob sprintu v temo, »ki zažari«. Tveganje, da se zaletiš v obcestno grmovje in drevje, pa je, kot se zdi, tisti par magnetov, ki povzroča iskrenje »rotorja« v prsih ...

Zelo v grobem rečeno, bi lahko ponujene tehnike opisal kot zavestne in obenem organske strukture izkustev, ki so docela drugačne od vsakdanjega doživljanja sveta, sebe in sočloveka. In to brez slehernega ideologiziranja ali filozofiranja. Praktično, fizično, telesno, gibalno. Če sicer tečeš skozi naravo z očmi na tleh, jih tu odpiráš naravnost predse in s posebnim načinom dviganja nog dobesedno »letiš« med drevjem čez korenine in skale (tako nam je južnoameriški Indijanec posredoval tehniko teka, ki ga v duhovni namen izvajajo Indijanci Yaqui in ki jo omenja tudi Carlos Castaneda). Če se ti med običajnim (?) sprehodom ob potoku vtisne v zaznavo le kak kamen, val ali riba, tu v mikroskopskem gibanju zaznaš vso ogromnost in mnogoterost narave. Ali srečanje z nemo dvanajsterico haitijskih črncev iz vuduja, enourno sedenje iz oči v oči ... Torej ne »duhovna« pridiga, ampak zgolj »spremenjeno gibanje, gledanje, poslušanje ...«. Njihova prva naloga je bila sprememba tvoje vsakodneвне *pragme*, tvoj »*deconditioning*«, in pri tem so terjali natančnost in vztrajnost. Rezultat doživetij v tvoji zavesti je bil potem tvoja zasebna zadeva.

Po tem »dnevu mnogoterih izkustev« smo se vsak posebej srečali z Grotowskim in Spychalskim, povedali svoja mnenja o doživetem in se, ob njunih nasvetih, odločili za bodoče tridnevno poglobljanje ene od spoznanih smeri. Ker je bila vsaka po svoje pomembna, odločitve niso bile lahke. Nazadnje sem se, po njenem nasvetu, odločil za vudu, ker bi podobno priliko le težko še kdaj našel.

Tako sem torej tri dni sodeloval v izkustvih vuduja, med drugim pričeval tudi naključnemu medijskemu transu enega od Haitijcev in bil sploh del tako bogatega dogajanja in razkritij o neki kulturi in njenem možnem, potencialnem oplajanju naše, da bi opis napolnil posebno poglavje. Tu bodi dovolj omemba, da ni šlo za tradicionalni obred vuduja, ampak za nalašč za nas zahodnjake prirejeno strukturo, čeprav seveda osnovano na vsem tradicionalnem bogastvu in moči njihove kulture in duhovnosti. To pa je bil tudi sicer skupni imenovalec vseh tradicionalnih tehnik, uporabljenih v Gledališču izvirov.

Že Nietzsche je ugotavljal, da se dotikanje bistvenega začenja pri ukvarjanju s telesnim in intuitivnim. Pri telesnem izkustvu, intenzivni senzorni zaznavi in fizični akciji nujno odpadajo naše socialne maske, zato se tega tudi tako izogibamo. Izkustveno soočanje z drugačno, novo platjo sebe in sveta neizbežno rojeva tudi nova vprašanja o naši preteklosti, sedanjosti in prihodnosti in nove dileme – kar je še en razlog za izogibanje iskanju »korenin«.

Naj so bila ta izkustva z vidika možnega in Grotowskemu znanega še tako »horizontalna«, iz obnašanja in besed udeležencev je bilo razbrati globoko pretresenost, svežino in srečo, vendar tudi tisto, kar najbolj označuje mnogopomenski izraz »razrahljanost«. Na tej točki se začne človek spraševati, kako živi, kje, s kom, od česa – in kako bi lahko bilo to ali ono drugače. Seveda se to ni dogajalo pri vseh, mnogokrat pa sem v dolgih nočnih razgovorih pri takih zasebnih

»reprogramiranih« tudi prisostvoval. Ne nazadnje se je iz njih razvila tudi naša mednarodna kulturniška komuna v Petkovcu pri Logatcu. Sicer pa je bil pogled na vse te Američane, Nemce, Avstralce in Italijane, s spakiranimi nahrbtniki kot izgubljene mravlje tavajočimi po Vroclavu in odlašajočimi odhod v brezizhodno puščobo domačih mest in ponoven ugrez v nerazrešljivi splet vsakdanjih skrbi in dolžnosti, tudi precej otožen. A Grotowski in njegovi jim pri tej zahtevni »implementaciji spoznanega v življenje« pač niso mogli pomagati. Njihovo delo je bilo kakor svetopisemsko sejanje: nekaj zrn pade na jalova tla, nekaj se jih prime pa ovene, nekaj malega pa tudi zakorenini in obrodi ... Nekak odgovor na »postgrotowski« travmo in dilemo je bila tudi naša petkovska komuna kot oblika »globinskobivanjske samopomoči«, kjer smo, kot »anonimni alkoholiki«, zdravili in pozdravili svojo »socialno odvisnost«.

Kako je mogoče, da se je Grotowski poslovil od tako pomembnega in potrebnega poslanstva? Vemo, da ga priznanja in množice niso nikoli ganili, toda znaki preproste človeške hvaležnosti, prenove, radosti in prebujenega poguma in volje za drugačnim življenjem bi vendar morali imeti svojo težo. Kako daleč je šel pomen in odmev njegovega dela, priča tudi odlični celovečerni film *Večerja z Andrejem*, ki ga je zrežiral – v njem tudi igra ali bolje pričuje – njegov dolgoletni sodelavec, Američan Andre Gregory, in v katerem se gledalec pretresljivo osebno sooča s temeljnimi vprašanji aktivne kulture in njenega odnosa do naše vsakdanjosti.

Pri Grotowskem je bil »problem« pač v tem, da je bil več kakor zgolj pedagog. Če bi bil le to, bi sprejel človekovo *dharmo*, čisti »proces organskosti«, kot »*svetli cilj*«, pri skrotovičenih, časovno, fizično in psihično omejenih sodobnih realnih aspirantih pa bi vzpodbujal zgolj najvišjo stopnjo bližanja temu idealu. S tem bi bilo njegovo delo kot pri slehernem pedagogu nenehen kompromis, v njegovem primeru mešanica po eni strani globokih bivanjskih stanj, po drugi pa racionalizacije ter sentimentalnosti, zmes nadosebnega in zasebnega, narave in sociale – skratka, kot pravi, v glavnem na golem vitalizmu in animaciji vzdrževana izkustvena horizontala, ki jo predobro poznam tudi iz lastnih delavnic.

Toda Grotowski je v svojem delu izkustveno doživel in odkril konkretne poti k stanju bitja v njegovi elementarni, organski čistosti, čeprav le včasih in pri redkih posameznikih, ki jih imenuje »*Performer*« z veliko začetnico. Temu stanju pravimo *trans* ali *ekstaza* in ga na svojo žalost in nesrečo nahajamo predvsem v neevropskih kulturah in duhovnosti. Tudi v deželah, kjer je to ekstremno duševno stanje doma, terja od udeležencev, ki ga želijo doseči, dolge priprave in brezrezervni napor. Desetletje zanimivega, hvaležnega in plodnega obdobja aktivne kulture pač ni moglo zabrisati spomina na nekdanje »samotne vrhove Himalaje«, kjer po dolgem vzponu, polnem bolečin, odrekanja, discipliniranega napora in aktivacije vseh osebnih moči in ustvarjalnih izvirov, zablesti človekova prvobitna golota in se stakne z bleščavo razgaljenega sveta. Ali kot pravi v svojem pragmatičnem jeziku:

»*Gledališče izvirov mi je samo pokazalo nekaj, kar bi se lahko uresničilo. Toda postalo je jasno, da tistega, kar je možno, ne moremo uresničiti, če se ne dvignemo z »impromptu« nivoja, povezanega z neke vrste diletantizmom, na nivo dela na detajlih.*«

Štirinajst dni v šlezijjskih gozdovih v krogu desetih soudeležencev pač ne omogoča dosti več kakor slutnjo resničnosti v sebi in okolju, kakorkoli je že to lahko povod za globoko srečo in hvaležnost pa tudi za spraševanje o smislu dotedanjega življenja. Prišlo je torej do stare dileme: iti z mnogimi na pol poti ali s peščico na vrh? Seveda se je odločil za to drugo, za tisto, kar mu je bilo v krvi, za svojo staro »*dharmo*«.

V času aktivne kulture je bil Grotowski obdan s stotinami ljudi, se jih dotikal v delu in bil dotaknjen. Tudi sam je z njimi šel čez svoje človeške zavore in meje in mislim, da je bil srečen – iz nobenega drugega obdobja ni toliko njegovih nasmejanih fotografij in čvrstine mršavega telesa v jeansu. Toda stari demon iskanja najvišjega, zadnjega, mu je že dvigal stopalo k naslednjemu koraku, k slovesu od velike in bogate hiše aktivne kulture.

Grotowski in Artaud – dvoje pristopov k obrednemu

Ko sem stikal po kleti Teatra Laboratoriuma sem za kupom cevi in coklov *Akropolis*a našel dva metra krat meter veliko fotografijo Antonina Artauda iz njegovega zadnjega življenjskega obdobja, izmozganega duševnega bolnika s še vedno prodornim pogledom. Strokovnjaki so se do sedaj začuda malo ukvarjali z vplivom, ki ga je imel na Grotowskega Artaud. Nekaj bi moralo povedati že dejstvo, da je Grotowski enega svojih redkih tekstov, in ne najkrajšega, posvetil prav njemu.

Grotowski se ima za nadaljevalca tradicije Stanislavskega. To je v tehničnem smislu nedvomno res. Glede metode si z Artaudom pač ni imel kaj pomagati. Tehnike in delovne metode so empirika, rezultati raziskovalnega procesa in izkustev, povezanih z delom. S tehnikami se ukvarjati teoretično ali vizionarno ni le izguba časa, ampak tudi poguba – in Artaudova kreativna pot je to brez dvoma potrdila. Pač pa je Grotowski pri francoskem vizionarju našel tisto, česar je manjkalo papanu Stanislavskemu in kar je ustrezalo njegovemu »asketskemu tonusu«: radikalno ostrino, vizijo neke nove kulture, kjer gledališčniki s kreativnim »samosežigom« uničijo ležerno nabuhlost meščanskega teatra in naredijo prostor novemu gledališču, ki se v kruti resničnosti vrača k mitičnim, kozmičnim gledališkim osnovam. »V duhovnem smislu pomeni krutost strogost, neustavljivo odločitev in dejavnost, neomajno in absolutno odločnost.« Te Artaudove besede Grotowski podpisuje v celoti in potrjuje z delom in besedami.

Artaudova »krutost« je ena najbolj slabo razumljenih gledaliških postavk, za njegovega življenja in danes: pomislimo le na pogosto »performativno« rezanje izvajalčeve kože in mesa, če manj pogumni zadeve ne poenostavijo kar s sekanjem kokošjih glav. Dobesedna krutost je pač bila vse od rimskih amfiteatrov do srednjeveških grmad in meščanskih giljotin vedno dobrodošel in delujoč spektakelski faktor. Kolikokrat je moral Artaud ponoviti: »Besedo krutost uporabljam v smislu lakote po življenju, vrtinca življenja, ki požira temo.« Krutost mu torej pomeni premočrtno hojo za samim seboj, strogost do svojih slabosti. »Vse dobro je stvar hotenja in rezultat dejanja – zlo pa je trajno.«

Strogost do sebe, premočrtnost, lakota po srčki življenja, vse to so postulati Grotowskega in njegovih. Grotowski je od Artauda privzel tudi izraze kot »totalno dejanje« ali »aktivna kultura« (Artaud: »*Il faut insister sur cette idée de la culture en action ...*«), v obdobju *Art as Vehicle* si je sposodil tudi terminologijo razvijanja procesa »od grobega k subtilnemu«. Po Artaudu je prevzel tudi pojmovanje »gledališča kot oblike kontinuirane ustvarjalnosti«, torej kot trajnega procesa v nekem določenem performativnem korpusu, ne pa po raznih teatриh razmetanega ustvarjanja posameznih predstav, značilnega za delo sodobnega režiserja. Gro-

towski sledi tudi Artaudovi ideji, da je »skrivnost gledališča v disonanci«: skupni imenovalac uprizoritev Teatra Laboratoriuma je nenehni antagonizem med svetim in blasfemičnim. Deli njegovo prepričanje, da naj postane teater prostor »vzvišenosti, ekscesa, življenja in silovitosti«, vse to pa naj bo izvedeno z absolutno preciznostjo. Skupna jima je bila tudi naklonjenost do narodnih romantičnih dramatikov, nedvomno zaradi sorodnosti z njihovim strastnim, samožrtvujočim se razbijanjem okovov konvencionalne družbene samozadovoljnosti.

Med njima so seveda tudi odločne razlike. Za Artauda je bilo usodnih več zadev. Prva je bila njegova nekritična pristranost do vzhodnega, natančneje balijskega, gledališča. Popolnoma so ga prevzele orientalska čistost izraza, mitičnost, neverbalnost, ki jo zamenjujejo pomenske kretnje, nabite z ekstatično močjo. Na njih je zgradil svojo teorijo o »siloviti gestikulaciji«, ki da bo prodrla skozi oblazinjenega evropskega gledalca v njegovo bit in ga v odločilnem pretresu zaznamovala za zmeraj. V praksi je to seveda pripeljalo do nerazumljivega gestikuliranja in od ljudi popolnoma odtujenega izraznega koda – in s tem do dolgčasa. Tako je postal ena mnogih žrtev fascinacije z orientom, ki pozabljajo, da je *navdih* z vzhodom eno, njegovo *posnemanje* pa drugo. Grotowski se je dobro zavedal popolne neustreznosti take poti v gledalčevo globino. Dosti raje je poglobljal »nize fizičnih akcij« zadnjega obdobja učenja Stanislavskega do tistih psihičnih globin, kjer se osebna psiha prevesi v kolektivno in s tem vstopa na področje, po Jungu, »univerzalnega človeškega jezika.« Šel je torej tja, kamor Artaud, verjetno zaradi svoje duševne bolezni, nikakor ni hotel in kar je bil njegov drugi usodni voz, namreč na področje *psihološkega*.

Artaud je pač bil – spet morda zaradi svoje boleštno duševnosti – fina človeška antena, ki je v genialnih vizionarnih prebliskih sprejemala daljne signale še nezavednih kulturnih potreb in sprememb v globinah družbe, torej dobesedno prerok. Razmislimo o eni njegovih najpomembnejših vizij, tisti o potrebi po generiranju nove mitologije v naš duhovno izvotljeni čas in odločilni (potencialni) vlogi gledališča pri tem:

»*Gledališče se mora izenačiti z življenjem, vendar ne z individualnim življenjem, v tistem njegovem aspektu, kjer kraljujejo ZNAČAJI, ampak v neke vrste osvobojenem življenju, ki pometa s človekovo individualnostjo, življenju, kjer je posamezni človek le njegov odsvit. Ustvarjanje Mitov, to je resnični pomen gledališča, prevesti življenje v njegov univerzalni, ogromni aspekt in iz njega potem izluščiti slike, v katerih ponovno najdemo sebe. In priti po tej poti do neke vrste sorodnosti, ki je tako splošna in silovita, da učinkuje v trenutku. Naj nas osvobodi, nas, ki smo Mitu žrtvovali svojo majhno človeško individualnost, da bomo kot Osebnosti, ki so prišle iz Preteklosti, z močjo, ki so jo znova odkrile v Preteklosti.*«

»Izenačenje gledališča z življenjem« pomeni vpeljavo resničnosti v gledališče. Ne posnemanja in torej igranja vsakdanje resničnosti, kot je to počel naturalizem, ampak pričevanje tiste njene plati, ki je mnogo resničnejša od vsakdanje, ne le v smislu ironičnega Brookovega poziva, »da naj se ne gremo igre še v teatru, če so je že ulice polne«. »Individualnosti osvobojeno življenje, v katerem je človek le njegov odsvit«, je lahko le tisto, ki ga obvladuje kolektivno nezavedno. Gre za nevarno, dvorezno osvoboditev, katere krvavo rezilo je tudi individualnosti (in osebne odgovornosti) osvobojeni kolektiv nürnberškega ali kateregakoli mitinga. Toda drugo, življenje odrešujoče rezilo je Artaudov *Mit, ki osvobaja*, mit, ki nam predочи naša majhna življenja v njihovem univerzalnem, prastarem, ogromnem pomenu. Mit, ki nas poživi in pomladi s krstnim potopom v živi vir »duha človeške vrste«. Kratko in jedrnat: Artaud nas poziva k gledališkemu obredu.

Za vsako družbo je vitalnega pomena, da najde večnim, nezavednim in s tem nejasnim, a s silovito močjo nabitim arhetipom v kolektivnem nezavednem svojem času ustrezne mitične oblike in simbole, da jih živi v njihovi čutni, tukajšnji, kulturni manifestaciji, da se v njih, kot navdihnjeno govori Artaud, posameznik poživi v sebi in praznuje resnično skupnost. To so počele vse dosedanje človeške skupnosti in zanikanje arhetipske, k manifestaciji težeče nezavedne realnosti v vseh nas je prav tako nevarno in nemogoče kot ignoriranje teženj v osebнем nezavednem. Pri slednjem nam lahko pomagajo vsaj psihološka veda in njeni strokovnjaki – kdo pa naj ustvarja *kulturne kanale* – *mite* za veletoke kolektivnega nezavednega? Stari so zamašeni in napol podrti – tisti, ki nam jih ponuja naša opešana in zmedena evropska duhovnost in kultura. Od naše uradne muzejske duhovnosti si, kot kaže, v doglednem roku ni kaj obetati. Ostane torej le kultura in v njej ima posebno poslanstvo ravno njena izrazno najširša in po naravi ustvarjanja najbolj človeška oblika – gledališče.

Res, ustvarjanje novih, tej družbi življenjsko potrebnih mitov, je vsaj v tem času njegova prva naloga in velika odgovornost pred družbo. Če ne mi, gledališčniki, performerji ali kakor si že pravimo – kdo drugi? Ali med nami vsaj tisti, ki jih bolj priteguje *ekstasis* kot *mimesis*, tisti, ki jih naravni klic z utripajočim srcem žene skozi temne rove duše k svetemu jezeru našega plemena na njenem dnu. Da se napijejo in okopajo v njem in prinesejo na beli, barviti dan kristalno vodo življenja in jo razdelijo žejnim ustom ...

V bistvu je namreč predpogoj ustvarjanja ali, kot pravi Joseph Campbell, »rekreacije« mitov zmožnost konkretnega, izkustvenega spusta v kolektivno nezavedno. In tu je, ob osebni radikalni odločenosti, nujno tudi »poznavanje poti«. Hoja za golo vizijo, brez *praxisa*, ki si brez predsodkov utira konkretno pot, sledeč posameznikovim naravnim danostim, je, kot smo videli, samomorilska avantura. Praktični spust v kolektivno nezavedno pride torej pred mitičnim izrazom, kot se je šele po tveganem dospetju začelo slikanje podzemske jame. S sestopom v naše arhetipske plasti lahko celo oživimo in poživimo – in druge poti ni – tudi na videz preživete klasične mite. Kako si sicer razložiti, da zmore celo stik z miti drugih kultur, kot je bila za Artauda balijska, če so le prepojeni z arhetipsko podstatjo, v nas zdramiti tak zanos, čeprav mitične zgodbe sploh ne razumemo? Kot nas pretrese *Stanovitni princ*, čeprav ne razumemo poljščine.

Grotowski je prišel po poti raziskovanja globinskega psihičnega procesa ustvarjanja natančno tja, kamor je Artaud hotel priti po poti zunanje silovitosti – do sodobnega mitičnega gledališkega izraza. Artaud bi bil moral vedeti, da tudi čiste in silovite kretnje balijskih plesalcev ne prihajajo le iz vrhunske izurjenosti, ampak so tudi zanje same drugotnega pomena glede na temeljno zahtevo *ekstatičnega poistovetenja z mitično osebnostjo*, ki jo upodabljaajo. Tudi tam gre za stik z arhetipskim v človeških globinah, le da po tradicionalni poti *kultne predanosti*. Za nas zahodnjake je ta pot izgubljena oziroma, če pomislimo na kakšno novodobno sekto, do smešnosti neustrezna. Kot je dokazal Grotowski v *Stanovitnem princu*, se lahko genuinemu evropskemu transu kot popolnemu zlitju z arhetipskim in njegovi fizični manifestaciji približamo le po poti poprejšnjega spusta na nivo *globinske psihične resničnosti*, po poti najintimnejših in s tem posvečenih in z nadčloveško energijo prežarjenih osebnih izkustev. To je za člana individualizirane zahodne družbe edina pot k svetemu, tja, kjer numinozni arhetip »meso postane«. Moč za veliki preboj in zaupanje za pot skozi temo dobiš le takrat, ko se dotakneš svojega najglobljega in najdražjega – in za sodobnega člana zahodne družbe so to njegova najintimnejša doživetja. In to pozitivna še bolj

kakor negativna, saj so redkejša, zato pa dragocenejša in še skrbneje čuvana pred »trgovino sveta«.

Posameznikovo *osebno sveto* je torej pot do *skupnega svetega* v kolektivnem nezavednem. Ko *vrhunsko osebno izkustvo* (po Maslowu »peak experience«) očistiš, zgostiš do *esencialnega* si v bistvu vstopil čez mejo med osebnim in kolektivnim nezavednim, ki je *rezervoar esence človeške vrste*. Za tvojim dejanjem, ne, v tvojem dejanju sveti arhetipsko izkustvo vrste in njegov sveti, moč deleči dotik je neubranljiv in takojšen, prav kot prerokuje Artaud. Preroške besede mu je narekovala njegova lastna vibrirajoča esencialnost, poti k njeni fizični manifestaciji pa, žal, ni poznal. Dosegel bi jo le po izkustveni poti, ki jo ponazarja iniciacijska pot naših prednikov v podzemski labirint, v našem času in vednosti pa ta iniciacija pomeni spust v neznane globine lastne psihe, katerih tema je Artauda obličala z zono. Kot prerok je napovedoval resnico, kot borec za njeno uresničitev je izgorel klavrneje od don Kihota. Prerok in general sta lahko iste vere, toda medtem ko prvi ljudi navdihuje k osvoboditvi, jo drugi uresničuje. Grotowski, ki je rad razveseljeval okolico z rekli, je pogosto stresel iz rokava znano Napoleonovo: »*Qui ne prépare la bataille, il la perde!*« Pri Artaudu so vizijam namreč sledile hipoteze o tehnični uresničitvi take predstave, pri Grotowskem pa sistematična, laboratorijska raziskava. Ena temeljnih potez tega vizijam sicer tako odprtega in v življenju vse tvegajočega človeka je bila namreč tista, ki jo slang poimenuje z »ziheraštvom« ...

Ključna razlika med Artaudom in Grotowskim se v bistvu nanaša na pojmovanje vloge igralca v performativnem dogodku. Artaud se je dokončno zapletel s popolno instrumentalizacijo igralca, ki je pri njem le prenašalec režiserjeve vizije, »emocionalni atlet«, ki mora biti pripravljen ves čas predstave izvajati silovite in precizne gibne znake ali pa samo predirno žalujoče vriske. Kaj se bo pri tem dogajalo z njegovo organsko psihofizično resničnostjo, Artauda ni zanimalo – igralčevo osebnost je preprosto ukinil kot z dekretom. In s tem seveda tudi temeljno vez med predstavo in občinstvom. V pismu Jeanu Poulhanu zapiše odgovor na »skušnjava«, da bi se kakor Copeau* podal v raziskavo igralčevih možnosti po metodi improvizacije: »*Kakor se že ti (Copeaujevi – opomba pisca) igralci intenzivno predajajo konkretnemu, zunanjemu, kot temeljijo na odprtosti narave in ne na zaprti sobi možganov, se s tem še niso izognili muhavosti ter nekultiviranosti in nepremišljenosti igralskega navdiha; to še zlasti velja za sodobnega igralca, ki potem, ko mu vzameš tekst, izgubi tla pod nogami in ne ve več, kaj bi sam s sabo. Takemu tveganju bi nikoli ne želel izpostaviti usode mojih predstav in gledališča nasploh. Ne.*« Trideset let kasneje se je Grotowski docela spustil v to tveganje in na neposrednem odnosu med igralcem in občinstvom osnoval temeljno izhodišče »revnega gledališča«. Je bila tudi nelagodnost do improvizacije oziroma do neznanega, do manifestacij nezavednega, ki ga tako delo v poglobljeni fazi nujno generira, pogojena z Artaudovim boleznim strahom pred grozečimi globinami v njem samem?

Artaudov ideal je torej vizionarski in v tveganju žrtvujoči se »superrežiser«, vsemogočni demiurg, ki sta mu avtor teksta ali igralec le podrejena akterja uresničevanja njegove vizije. Grotowskemu je alfa in omega igralec: režiser le vzpodbuja in sousmerja njegovo globinsko iskanje in na koncu zmontira najdeno,

*Režiser Jacques Copeau je, podobno kot kasneje Grotowski, na višku slave, zapustil svoj Vieux Colombier in se z nekaj mladimi igralci odpravil na francosko podeželje iskati korenine elementarnega, »ruralnega teatra«, z značilno uporabo improvizacij in mask.

izbrano in izbrušeno gradivo tako, da bo gledalec iz montaže razbral neke odnose in zgodbo. To, da je ob popolni posvetitvi svojim igralcem postal svetovno znan predvsem on sam, je le navidezen paradoks, ki ga je bil deležen že marsikateri režiser. Javnost sicer vedno pride v stik s predstavo le preko izvajalcev, nikoli pa ne spregleda temeljne zasluge tistega, ki neviden stoji za velikim performativnim dogodkom, naj bodo to Brook, Grotowski ali Bejart.

Pri Artaudu inspirirana vizija poslanstva novega gledališča je Grotowskemu in njegovim igralcem torej le življenjsko vodilo – pri delu jim je prvi ustvarjalni proces sam. Porajajoči se resničnosti sledijo tja, kamor jih vodi. Tako nimajo in ne morejo imeti vizije predstave, ki se bo izkristalizirala na koncu. Pri *Apocalypsis cum Figuris*, na primer, so začeli z delom pri Samuelu Zborowskem Słowackega, čez čas vključili v delo *Velikega inkvizitorja* Dostojevskega in končali pri docela samosvojem, res samoustvarjenem projektu. Kaj takega se v repertoarnem gledališču seveda ne sme in zato ne more pripetiti, ne glede na to, kam bi igralsko skupino in režiserja že vodil naravni raziskovalni proces.

Za Artauda bi torej lahko rekli, da je po svoje nekaj siloviti Gordon Craig, ki sicer dopušča na odru živega igralca, ampak pod pogojem, da udejanja psihofizično supermarioneto. V primeri z njim je Grotowski povzdignil igralca do dignitete, ki je v zgodovini še ni imel. V celoti gledano, so ključni Artaudov opus njegove vizije in manifesti, ena sama dolga, obširna in zavest sodobnikov pretresajoča *napoved* nečesa radikalno novega, kar pa se je končalo v klavnosti konkretnih izvedb. Pri Grotowskem je bilo obratno: veliki praktik je komaj kaj pomembnega zapisal in še tam je, hote ali ne, pogosto obskuren. Sporočila, konference, vizije so pri njem zmeraj temeljile na že izvedenih projektih. Njegovo drugo priljubljeno reklo je namreč bilo: »*Je suis pratique, même pragmatique!*«

Zanimivo je na koncu tudi ugotoviti, kako ustvarjalca in njegovo delo determinirajo ne le osebne sposobnosti, ampak tudi pomanjkljivosti. Kot je Grotowskemu nekatere uvide in oblike dela branila in poglede na lastno ustvarjalnost barvala precejšnja zavrtost na socialnem področju, tako oziroma neprimerno usodnejše so Artauda zaznamovale njegove težave in odpor do psihološkega.

Guru – »tisti, ki odriva temo«

Človek je od nekdaj dajal poseben pomen prostoru, ki bo označeval njegovo posmrtnost. Da je dal Grotowski svoj pepel raztresti v Indiji, pač ni mogla biti ekscentrična muhavost. Kako razumeti to gesto pri človeku, v čigar življenju in delu ni opaziti nikakršne orientalne eksotike in ki je vseskozi poudarjal potrebo po prenovi evropskega gledališča, kulture in duhovnosti iz naših lastnih korenin?

Grotowski je dobil na vzhodu navdih za uresničevanje svojih naravnih ustvarjalnih nagnjenj in ne model, ki bi ga prenašal v svoje življenje in delo, kakor nam do karikiranosti pričujejo mnogi sodobni posamezniki pri nas in po svetu. Evropska kultura in miselnost sicer ni bila nikoli popolnoma brez vzhodnjaških vplivov, vsaj od Goetheja sem pa postaja pogost predmet proučevanja in občudovanja. V evropskem gledališču se vzhodnjaški vpliv sprva kaže le v njegovi eksotiki in možnostih, ki jih senzualni teaterski umetnosti ponuja razkošje orientalskih oblačil

in palač. O resničnem, temeljnem vplivu azijskega gledališča na našega lahko govorimo šele pri Artaudu, ki pa se, kot rečeno, ni poglobil v njegove psihološke, filozofske in duhovne korenine, da bi navdih lahko spremenil v ustrezno prakso. Grotowski je bil mnenja, da vzhodnjaška meditativnost ni primerna duhovna osnova za Zahodnjaka, ki je kulturno nagnjen k dejavnosti in pragmatičnosti. Obenem pa je poudarjal, da je soočenje s kulturno drugačnostjo neobhodno:

»Ne moremo resnično razumeti lastne tradicije (to velja vsaj zame), če je ne soočimo s kulturo, rojeno v drugi zibeli. Temu lahko rečemo medsebojno potrjevanje. V tem smislu je orientalska zibel zame zelo pomembna. Ne le s tehničnega vidika (tehnike so tam zelo izdelane), ampak tudi z osebnega. Kajti izviri vzhodnjaške kulture so imeli name neposreden vpliv že v otroštvu in odraščanju, torej že dolgo pred mojim ukvarjanjem z gledališčem. Tako medkulturno soočanje pogosto odpira nepričakovane perspektive in razbija mentalno navajenost«.

O omenjenih vplivih vzhodne duhovnosti na mladega Grotowskega žal ne vem nič konkretnega.* V spominu pa mi je ostal njegov opis globoke duhovne izkušnje, h kateri se je kot otrok pogosto vračal in ki ima posredno zvezo z vzhodom. Kot otrok je živel na deželi in se je rad umikal v samoto. Njegovo priljubljeno zatočišče je bila zapuščena uta za orodje. Iz njenega mraka je ure dolgo gledal skozi špranje desk in luknje odpadlih grč v barvito naravo zunaj. Gledanje »iz temnega prostora skozi lino v sončno naravo« pa je ena od *kasin* ali tehnik budistične meditacije. (Z njenim močnim duhovnim vplivom sem se po naključju nekoč seznanil tudi sam, ob pogledu na provansalske hribe skozi lino kot noč temne cerkvene kriptе.)

Zunanji in razvidni vplivi vzhoda, denimo joge ali pekinške opere, kot jih razbiramo iz arzenala njegovih laboratorijskih vaj, so drugotnega pomena. Res pomemben je »navdih, oplajanje v bistvu«. Grotowski je principe vzhodne duhovnosti in kulture tako dobro integriral v svoje delo, da so površnemu gledalcu in poznavalcu domala neopazni. To pa se je zgodilo zato, ker se k vzhodu ni obračal iz lastne eksistenčne in ustvarjalne izpraznjenosti, ampak zaradi polnosti ustvarjalnega vretja, iščočega ustrezne idejne in praktične vzorce, s katerimi bi se lahko ozavestilo in udejanilo in ki so v naši kulturi in duhovnosti že davno usahnili. Grotowski je vzhodnjaški v bistvu, ne po videzu.

Poglejmo njegova temeljna delovna izhodišča: fizična aktivnost, pragmatičnost, procesnost.

Ti principi so obilno prisotni v evropski vsakdanji praksi – in docela odsotni v evropski duhovnosti. Evropska duhovna misel je otrok judovsko-krščansko-grške zmesi, ki se je za časa srednjeveške sholastike znebila poslednjih kapelj krvi in rodila bolehnо dete sodobne filozofske misli in duhovne prakse, hegemonijo abstraktne idejnosti in »otroške duhovne vzgoje«, kot je sodobno cerkveno prakso označil eden vzhodnih mislecev. Temeljna prizadetost zahodnega človeka je torej v razkoraku med njegovo silovito in ekspanzivno materialnostjo ter mizernostjo njegovega abstraktnega mišljenja in fantazmagorične duhovnosti. Po drugi strani pa so principi osebne, tudi fizične aktivnosti, pragmatičnosti in procesnosti že vseh začetkov prisotni v vzhodnjaški miselnosti in duhovni praksi.

* To sem zapisal preden mi je prišla v roke odlična knjiga *Grotowski Sourcebook* L. Wolforda in R. Schechnerja, kjer je med pričevanji o njegovem otroštvu najti tudi podatke, kako mu je malce ekscentrična mati dajala že kot desetletniku brati knjige kot je Bruntanovo *Iskanje skrite Indije* ali knjigo o življenju in učenju indijskega svetnika *Ramane Maharishi*ja.

O sorodnosti njegovega pojmovanja »procesa« kot optimalnega, naravnega, organskega toka dejanj v človekovem življenju in delu z indijskim pojmovanjem »dharme« smo že govorili.

Njegovo priseganje na fizično aktivnost in ustvarjalni pragmatizem izpričuje naslednji citat:

»Performer z veliko začetnico je človek dejanj. Ne gre za človeka, ki igra drugega. Je plesalec, duhovnik, bojevnik: je izven estetskih žanrov. Obred je performans, dovršeno dejanje, dejČlovek vednosti se ukvarja z dejavnostjo, z »doing«, in ne z idejami ali teorijami. Kaj naredi za učenca resnični učitelj? Reče mu: 'Naredi to.' Učenec se trudi, da bi razumel, da bi zreduciral neznano na znano, da bi se izognil, da bi mu nečesa ne bilo treba narediti. S tem, ko skuša nekaj dojeti z razumom, se upira. Vendar lahko nekaj spozna le tako, da to izkusi, naredi. Ali nekaj naredi ali ne. Znanje je problem dejavnosti.«

Dojemanje (zgolj) z razumom je *informiranje*. Zbiranje golih informacij je značilna obrambna in konzumatorska gesta sodobnega človeka. Ni neznana niti vzhodu, le da je tam tradicionalno umeščena pod *izkustvo, dejanje* ali pred njiju. Pomislimo na posmehljivi odgovor zenovskega mojstra na vprašanje, ki bi pri nas sprožilo učeno dolgovezenje: Kaj je Resnica? – »Danes o tem ne morem govoriti, ker me boli hrbet!« Kadar pa o njej že »govori«, potem jo izreče, ali bolje pričuje, z *dejanjem* – dvigom skodelice, prsta, prevrnitvijo stola (ali spraševalca) ... Resnica, transcendentalna ali človeška, se torej spoznava preko dejanj (»Po njihovih delih



Akropolis (po Wispiańskem), scenografija in kostumi Józef Szajna,
Teatr Laboratorium, Wrocław 1962

jih boste spoznali»). Na vprašanje kaj je *zen*, samotar odgovori: »*Vlačim vodo iz vodnjaka in sekam drva – kako veličastno!*« ali: »*Jem, ko sem lačen, in grem spat, ko sem zaspan – to je Pot.*«

Govorjenje o budističnem »bivanju v večni sedanosti« ali o »izvajanju niza fizičnih akcij v razširjeni pozornosti« Grotowskega je v bistvu ena in ista zadeva, le da ima prvo izvor v religiji (če budizem to sploh je, saj se izogiba govorjenju o Bogu), drugo pa v umetnosti (če delo Grotowskega, vsaj v zadnjih dveh tretjinah, to sploh je). Zakaj? Ker je razširjena pozornost (*expanded awareness*) tehnika spusta v totalni »tu in zdaj«, niz fizičnih akcij pa temelji na popolni organskosti, manifestaciji osebne »*dharma*« ali »*taa*«, »aktivni manifestaciji bitja«, ki jo *zen* budist udejanja s preprostim podrejanjem organskim potrebam in opravljanjem vsakdanjih nujnosti.

Preprostost. »*Potrebno je najti preprosta dejanja,*« piše Grotowski, »*vendar izvedena z mojstrstvom, ki jim daje trajnost. Sicer taka dejanja ne bodo preprosta, ampak banalna.*«

Obrednost kot *ukvarjanje z esencialnim* sploh temelji na preprostosti. Preprost dvig kozarca ali keliha – od take geste lahko prostor zažari in ljudi spreleti ognjeni veter – ali pa je to le komaj opažena običajnost. Vse je odvisno od »tistega zadaj«, psihičnega stanja v izvajalcu – performerju – od nivoja, s katerega je kretnjo ali dejanje naredil. Kaj je japonski čajni obred drugega kakor delanje, serviranje in pitje čaja? In vendar tak dogodek človeka postavi v povsem drugo psihično stanje, ga globoko umiri in obnovi.

Nizi fizičnih akcij pričujejo o performerjevem bistvu. Teatrski obliki, ki temelji na dejanjih, pravimo *performans*, »*u-obličenje*«. Vendar ključno vprašanje ni dejanje samo, ampak njegov *izvir* in s tem *kvaliteta*. Od kod izvirajo performativne akcije, to je bistveno vprašanje. Iz konceptov, domislic, ideologije, torej iz *ega*, ali pa vrejo iz kopanja studencev na človekovem eksistenčnem dnu, v globoki deželi *bitja*? Za opredelitev slednjega iskanja in ustvarjanja moramo performansu pristaviti pridevnik »globinski«, kakor se z istim področjem na svoj specifični način ukvarja Jungova »globinska psihologija«.

Ko se ukvarjamo z Grotowskim, moramo vedeti, da se ukvarjamo z bistvenimi vprašanji posameznika in družbe. Gre za človeka, ki je več kot očitno pokazal, da mu je malo mar za konvencionalno perpetuiranje neke družbeno priznane profesije. Kot Nietzsche ali Artaud se je radikalno spraševal, »kje smo zahodnjaki zavozili«, kaj nam manjka in kako na te primankljaje dati pošten, sodoben in naš, evropski odgovor. Nietzsche je odkril usodno odsotnost *dionizičnega*, a se je sesul prav v svoji *apolinični* praksi enostranskega poudarjanja radikalne volje in razuma. Artaud je to dionizičnost nahajal v transičnosti vzhodnega gledališča in s sorodno gorečnostjo prerokoval rojstvo sodobne mitologije – v praksi pa nasedel na golem konceptualizmu. Oba eksistencialna bojevnika sta se brezkompromisno zagnala v sivi zid evropske kulture – in končala v duševni bolezni. Grotowski nas uči, da se zid da prevrtati ali preplezati, a da je to treba narediti skrivaj, neopazno in s sistematičnim delom na najmanjših detajlih »vzpona«, onkraj manifestov in hrumečih knjig. V bistu vsi nosimo v sebi to evropsko steno in, globoko pod njo, svojega plezalca. A ta naš alpinist potrebuje ustrezno znanje, vztrajnost, pogum in sredstva. (Gora in plezalec sta mitska metafora – mnogi sodobni »bojevniki« pa jo skušajo razrešiti v realni planini. Kdaj se je pojavil alpinizem? Ko je zamrla zadnja vednost o »notranjem vzponu«. Ali zadnja možnost?)

Kot pravi Brook, Grotowski znova odpira to možnost, to novo, aktivno in sodobno »duhovno prakso«, kot eno od porajajočih se novih evropskih duhovnih

tehnik. Sicer se evropska duhovnost poraja tudi v najsodobnejših vrhuncih zahodne znanosti, v kvantni mehaniki, v jungovski psihologiji, ekologiji ... s postavljanjem mostov čez stare prepade, ki jih v osnovah »dramatične« zahodne kulture tako dobro vidi prav vzhodnjak. »Človek nasprotuje Bogu, Narava nasprotuje Bogu in Narava in Človek nasprotujeta drug drugemu,« ugotavlja o nas D.T.Suzuki. Seveda – in spet smo pri Vzhodu, Grotowskem in vsem tistem med nami, kar nam bo morda še omogočilo preživetje na tem planetu – obstaja poleg paradigme nasprotovanja tudi paradigma prepletanja, harmonične enosti.

Da je za izkustvo bistv(eneg)a potreben izstop iz socialnega, pove že grški pojem *temenos*, od vsakdanjosti strogo ločenega in zamejenega ritualnega kraja, kjer se dogaja stik s svetim, transcendentalnim. Razumevanje duhovnega kot izvensocialnega območja je jasno prisotna tudi na vzhodu. Naslednje Suzukijeve misli lahko neposredno navežemo na Grotowskega:

»V spontanosti in neobremenjenosti s človeško konvencionalnostjo in njenim izumetničenim, sofisticiranim svetohlinstvom je nekaj božanskega. Nekaj svežega in neposrednega je v tej razvezanosti vsega človeškega.« Ali Grotowski: »Rad delam v območju bitja, ker tu ni ničesar socialnega.« Duhovnost je v zadnji konsekvenci povezana z *intimnim izkustvom* človekovega najglobljega bistva in je zato – kot z njim povezano izkustvo »najvišje sreče« – v bistvu asocialno doživetje. Po znani indijski enačbi, da je *Atman* v človeku del kozmičnega *Brahmana*, pa pomeni človekov ponik s njegovo naravno bit obenem tudi mistični vstop v ogromno dvorano kozmične realnosti. (Tu se mi porodi asociacija na drugi nena- vadni šport našega časa, jamarstvo.) Da družba, vsaj tista, ki se zadnjih nekaj tisoč let vzdržuje v obliki hierarhične države, prej onemogoča kot podpira tako pojmovano duhovno življenje, pričajo tudi razne zgodovinske oblike umika duhovnih ljudi iz javnosti. Novodobni primer takega odhoda je bil tudi Grotowski.

Ni naključje, da se ga je oprijel vzdevek »guru novodobnega gledališča«. Grotowski je nedvomno naredil korak od gledališkega režiserja do duhovnega učitelja. Da se je to učenje razvilo iz sodobnega evropskega gledališča, bi nas moralo ob poplavi motnih eksotičnih in okultnih duhovnih struj v Evropi samo razveseliti. Česa potrebujemo bolj v svoji duhovni zmedenosti, ko naš neizživeti duhovni gon nahaja zasilne surogate v nevarnem čaščenju nacionalnih mitov in vodij ali v *idoliziranju* medijskih osebnosti oziroma *oboževanju* objekta romantične ljubezni? Toda duhovni gon je naravnan ontološko, je človekova »najvišja radovednost«, ki jo je človek vedno zadovoljeval z najvišjim dometom svojih zaznavnih sposobnosti. Toda ali dandanes naša življenja in naše orjaško znanje uporabljamo v to smer? Ali pa smo bitja z jezeri informacij in posušenimi strugami intuicije, ki bi ta znanja *povezala*, in poguma, ki bi spoznano *usmeril* v iskanje in odrešilno doživetje *Temeljnega*?

Georges Banu primerja Grotowskega s taoističnimi modreci, ki so se umaknili s cesarskega dvora v planinsko samoto in tam živeli kot nem opomin posvetnemu veseljačenju in igram moči. Pri Grotowskem se ta umik ni zgodil kot užaljena gesta, ampak kot delovna nujnost. Narava ni le zatočišče, ampak človekov prvi učitelj, saj je »združba bitij, živečih svojo temeljno resničnost, svojo *dharmo*«, zgled polnosti življenja, ki je že zdavnaj izginila s človeških ulic. Tega so se dobro zavedali tudi na vzhodu:

»Ideal modreca je bil človek, ki je kakor mitični mistik Lao Ce zbežal iz družbene sfere v naravo, kjer se je njegova osebna narava razvijala pod plemenitim vplivom planin, voda, drevja in čudovitih meglic. Kajti med njimi so bile skrivnosti, najavljene v Knjigi premen, prisotne v vsej svoji mnogovrstnosti in po principu

duhovne resonance *je tam posameznikova narava zopet pridobila svojo spontanost.*«

Ta dragocena resonanca pa se ne dogaja le med naravo in človekom, ampak tudi med človekom, živečim svojo temeljno naravo, in tistim, ki je ne. O tem Grotowski govori že v *Revnem gledališču*, ko pravi, da njegov igralec nekaj udejanja *namesto* gledalca. Organizma protagonista *Stanovitnega princa* in človeka v občinstvu sta po naravnem ustroju identična.

Ko se v prvem zgodi aktivni premik na področje Bitja, po naravnem zakonu duhovne resonance zavibrirajo tudi ustrezna duševna področja v gledalcu. To je izvenrazumski, izvenpojmovni, organski fenomen, neizbežni izkustveni »udarec v srce«. Prisostvovanje »globinskemu performansu« je torej izziv in bivanjski pretres tako za izvajalca kot za ostale prisotne. Zato je bil ritual od pračasov resna zadeva, izvajana po natančni in skrbno zgrajeni strukturi. Tudi duhovno potovanje »k Bitju« ima svoje solidne tehnike, kristalizacije mnogih osebnih praktičnih iskanj.

Fascinacija z Grotowskim je v bistvu fascinacija z nezavednim, izdanim pa znova oživiljenim *duhovnim gonom* evropskega človeka. Njegovo delo v vseh svojih različicah predstavlja genuino, aktivno izkustvo novodobne inačice prastarega obreda kot obnove »stika z božjim in povezave med ljudmi«, svetega križanja bivanjske vertikale in horizontale.

Njegovo delo, kot pravi sam, je bilo v bistvu »odkrivanje pozabljenega«:

»Lahko dospeš zelo daleč v preteklost, kot da bi se ti prebudilo spominjanje. To je fenomen reminiscence, kot da bi oživil Izvajalca primarnega obreda. Zmeraj, kadar odkrijem kaj novega imam občutek, da se tega od nekdaj spominjam. Odkritja so za našimi hrbti, in da jih dosežemo, moramo potovati vzvratno. Se lahko s prebojem – kot ob povratku iz izgnanstva – dotaknemo nečesa, kar ni več povezano z izviri, ampak, če si dovolim izreči, z izvirom? Verjamem da. «

Iti v odmaknjeno in pozabljeno, v zatajeno, in tam iskati *bistveno*; biti *zadaj*, za hrbti in dnevnimi preokupacijami hiteče družbe – to je Grotowski. Ali kot pravi Lao Ce: *»Modri se vrača na kraje, ki so jih ljudje zapustili.«*

Viri:

- Thomas Richards: Lavoro con Grotowski sulle azzioni fisiche, Ed. Ubilibri 1993.
Workcenter of Jerzy Grotowski, Centro per la sperimentazione teatrale, Pontedera 1988.
Jerzy Grotowski: Revno gledališče, Knjižnica MGL 1973.
K.S.Stanislavski: Moj život u umjetnosti, Omladinski kulturni centar Zagreb 1988.
Peter Brook: The Shifting Point, Methuen Drama 1987.
Antonin Artaud: Theatre et son double, Gallimard 1964.
Joseph Cambell: The Masks of God: Oriental Mythology, The Viking Press 1962.

Žarko Petan

GLEDALIŠKI SPOMIN IZ KRAKOVA

V sezoni 1983/84 je poljski časnikar in publicist Brunon Rajca obiskal Mestno gledališče ljubljansko, v katerem sem bil takrat zaposlen kot režiser. K nam ga je pripeljal novinar uredništva ljubljanskega *Dnevnika*, ki je že nekaj časa sodelovalo z uglednim poljskim časnikom *Gazeta Krakowska*. Izkazalo se je, da gost iz Krakova ni samo urednik kulturne rubrike, ampak tudi ravnatelj satiričnega gledališča Maszkaron. Že med prvim pogovorom me je povabil, naj kot gost režiram v njegovem gledališču, in sicer igro po lastnem izboru. Njegovega povabila nisem vzel zares, na takih neformalnih srečanjih se pač govori marsikaj, na kar se pozneje pozabi.

Že čez nekaj dni sem prejel pisno povabilo gospoda Rajca. Še vedno ne povsem prepričan o resnosti ponujenega sodelovanja, sem mu poslal pet dramskih besedil: Kovačevičevega *Balkanskega špijona*, Pod Prešernovo glavo, Goljevščkove, Ruplovo *Kar je res, je res*, je res, Petanovo *Popotovanje k očetu* in Brešanovega *Hudiča na filozofski fakulteti*.

Med omenjenimi igrami sem bil najbolj zagret za Brešanovo grotesko, ki sem jo kot jugoslovansko praižvedbo režiral na odru Mestnega gledališča ljubljanskega. V eni sami sezoni je predstava doživela 86 ponovitev, z njo smo gostovali po vsej Sloveniji, nastopili pa smo tudi v celovškem Mestnem gledališču. Sam pri sebi sem bil prepričan, da Brešanov *Hudič* nima na Poljskem, kjer je bil na oblasti vojaški režim, prav nobenih šans, saj je šlo za dovolj ideološko besedilo, ki je v slogu politične farse obravnavalo spor med Titom in Stalinom ob koncu štiridesetih let.

Na moje veliko presenečenje se je ravnatelj Rajca odločil za Brešanovo igro; očitno je kot dober poznavalec domačih razmer ocenil, da bi bilo to besedilo v trenutni politično pregreti situaciji na Poljskem, kjer merita moči dve veliki sili, partija in cerkev, tretja – Solidarnost – pa še vedno podtalno deluje, zelo odmevno. Omenjeni diferenciaciji velja prišteti še eno silo, in sicer razumnike, ne glede na njihovo siceršnjo politično opredelitev. Na Poljskem so bili razumniki že od nekdaj odločilni dejavnik. Tako je tokrat ideološka naravnost teksta, ki mu je več kot deset let po krivici zapirala pot na jugoslovanske odre, pospešila poljski odrski krst.

Krakov velja ob Varšavi za središče poljske gledališke omike, ki ji gre po pravici odlično mesto ne samo v evropski, ampak tudi v svetovni sodobni gledališki ustvarjalnosti. Vsak večer si lahko Krakovčani ogledajo predstave na dvajsetih prizoriščih, kar seveda ne pomeni, da v mestu deluje dvajset dramskih teatrov, kajti nekatera gledališča, na primer sloviti Teatr stary ali Teatr Słowackiego, imajo po več odrov.

Prav Teatr stary, ki ga je takrat, sredi osemdesetih let, vodil znameniti skladatelj Stanisław Radwan, je veljal za najboljše poljsko gledališče. V njem je delal pokojni klasik poljske režije Konrad Swinarski. Njegov stalni režiser je bil Jerzy Jarocki,

občasni gost pa je tudi Andrzej Wajda, pri nas bolj znan kot filmski režiser, čeprav je tudi kot gledališki ustvarjalec neprekosljiv. V stočlanskem igralskem zboru so v času mojega bivanja v Krakovu bili imenitni igralci: Jerzy Stuhr, Jerzy Trela, Jerzy Radziwiłowicz, Jan Nowicki. Zunaj poljskih meja sta gotovo najbolj znana Radziwiłowicz, nosilec glavnih vlog v Wajdovih filmih *Železni človek* in *Marmornati človek*, ter Nowicki, soprog mednarodno uspešne madžarske filmske režiserke Marte Mesarosz.

Poleg gledališča Teatr stary naj opozorim še na častitljivi Teatr Słowackiego z največjo krakovsko gledališko dvorano v impozantni stavbi na obrobju starega mestnega jedra, ki pa je navzlic številnemu in kvalitetnemu ansamblu v polovici osemdesetih let preživel globoko ustvarjalno krizo. V podobnem položaju je bil tudi Teatr Ludowy v delavskem krakovskem predmestju Nowa Huta, kjer sta pred leti ustvarjala tako znana gledališka umetnika kot Skuszanka in Szajna. Oba sta s svojimi zelo dobro obiskanimi eksperimentalnimi uprizoritvami demantirala trditev, da je delavsko občinstvo nedojemljivo za moderno gledališče. Vznemirljiv je bil tudi obisk v eksperimentalnem gledališču Teatr Stu, ki pogosto gostuje v tujini, zlasti na mednarodnih festivalih modernističnih usmeritev. To gledališče, v katerem nastopajo skoraj brez izjeme amaterji – tako je bilo v času mojega bivanja v Krakovu, status poklicnih igralcev so dobili po nekajletni praksi z izpitom pred posebno državno komisijo. Teatr Stu je pripravil eno samo uprizoritev sleherni sezono. Nekateri poznavalci so sodili, da je Teatr Stu, odkar se je profesionaliziral, postal manj drzen, kot da bi se igralci zadovoljili z državno verifikacijo svoje dejavnosti. (Pred nekaj leti, ko sem spet obiskal Pojsko že v novih političnih razmerah, sem ugotovil, da je z demokratizacijo države prišlo v teatrirh do hude finančne krize. Skoraj vse državne dotacije so bile ukinjene ali drastično zmanjšane. Posledice so bile vidne zlasti v repertoarjih, ki so se nevarno skomercializirali.)

Ampak vrnilo se h krakovskim gledališčem v osemdesetih letih. Takrat je v mestu še deloval odrski čarodej in rokohitr Tadeusz Kantor, ki je umrl pred nekaj leti. Njegove čudežne predstave so govorile bolj čustvom kot razumu gledalcev. Kot imeniten slikar je imel izjemen občutek za vizualni teater. Njegova znamenita predstava *Mrtvi razred* je nekajkrat obšla svet. Kantorjevo gledališče je bilo pred poldrugim desetletjem edino na Poljskem, ki ni dobivalo državne subvencije. Večkrat so mu jo ponujali brez slehernih obveznosti, ampak Kantor je zavračal vse ponudbe, ker je hotel ohraniti popolno neodvisnost od državnih struktur. Potrebni denar za vzdrževanje svojega gledališča si je služil z gostovanji v tujini in s prodajo svojih slik.

Vsa gledališča v Krakovu so bila razmeroma dobro obiskana, kar je govorilo o izjemni vlogi teatske umetnosti v poljski kulturi in življenju pa tudi o tem, da odrska umetnost v kriznih časih veliko bolj odmeva kot v urejenih razmerah.

Teatr Maszkaron, v katerem sem bil postavil *Hudiča*, je bil takrat najmlajše gledališče v Krakovu, ustanovljen je bil v začetku osemdesetih let. Predstave so bile v kleti stolpa stare mestne hiše na glavnem trgu, v prostorih, kjer je čez dan obratovala med mladimi zelo popularna kavarna. Predstave so se praviloma začenjale ob desetih zvečer, le ob ponedeljkih, kadar je bila kavarna zaprta, so bile ob osmih. Oder je bil zelo majhen in tehnično slabo opremljen, primeren le za nezahtevne kabaretske predstave. Ambient pa je bil zelo zanimiv zaradi značilnega kletnega vzdušja. *Hudiča* naj bi po prvotnem dogovoru igrali na novem, veliko večjem odru, ki so ga adaptirali v zgradbi, kjer so bile pisarne gledališča. A žal so se gradbena dela zavlekla, zato sem bil prisiljen lotiti se vaj za Brešanovo igro, ki je po tehnični plati zelo zahtevna, kar na opisanem odrčku v kleti mestne

hiše. To je bila prva težava, s katero sem se moral spoprijeti. Kmalu so me presenetile še druge.

Ravnatelj Rajca mi je čez nekaj dni izročil cenzurni izvod Brešanove igre. Že ko sem ga prebral počez, sem osupnil. Uradna cenzura – menda je bil glavni cenzor neki častnik – je terjala natanko devetinštirideset popravkov. Prvo mi je prišlo na misel, da pobereš šila in kopita ter se vrnem domov. Izgovoril sem si en dan za premislek. Pri natančnejšem pregledu črt sem ugotovil, da gre zvečine za okrajšave, ki niso prizadele Brešanovega sporočila. Tako je prevajalka igre v poljščino Alicija Pakulanka božjo pot k Mariji Bistrički zamenjala z božjo potjo k črni madoni v Czestochowi. Cenzor je del besedila, v katerem se govori o božji poti, preprosto črtal. Menil sem, da je celo bolj prav, če ostane Marija Bistrička.

Bolj problematična je bila zahteva, naj se iz besedila črta Stalin. Naslednjega dne sem rekel Rajci, da je *Hudič* besedilo, napisano na podlagi konkretnih zgodovinskih dogodkov v zvezi z znanim sporom med informbirojem in jugoslovansko komunistično partijo leta 1948, pri katerem je Stalin odigral zelo pomembno negativno vlogo. Vztrajal sem, da brez Stalina *Hudiča* ne morem uprizoriti, saj ne morem in tudi nočem spreminjati zgodovine. Ravnatelj Rajca je brez besed odšel v sosednjo sobo – pogovarjala sva se v njegovem stanovanju. Od tam je poklical cenzorja oziroma očitno nekoga, ki je bil za to reč odgovoren. Čez deset minut se je vrnil in mi sporočil odločitev cenzorja, da Stalin lahko ostane v besedilu pod pogojem, da se njegovo ime v predstavi omeni le trikrat. "*Saj je Stalin omenjen v besedilu samo trikrat!*" sem vzkliknil. "*No, vidite,*" je rekel Rajca, "*s pametjo se da vse urediti ...*"

O cenzuri na splošno še tole. Ko je pred leti ljubljanska Drama gostovala v Rimu na povabilo znamenitega italijanskega gledališčnika Peppina de Filippa, je ta igralec vprašal prvaka slovenskega igrskega zbora, Staneta Severja, kako je pri nas s cenzuro. Sever mu je odgovoril z očitnim ponosom, da v Jugoslaviji sploh ni cenzure. Na kar je modri de Filippo menil: "*Potem se jugoslovanskim gledališčnikom obetajo slabi časi ...*" Stari teatrski lisjak je pač vedel, da obstajajo mimo uradne še druge, veliko hujše cenzure. Daleč sem od tega, da bi zagovarjal kakršnokoli cenzuro, ampak zdi se mi, da je tam, kjer je uradna cenzura, manj možnosti za najrazličnejše pritiske, manipulacije, intervencije in ne nazadnje tudi manj avtocenzure.

V pogovoru za krakovski študentski radio sem neposredno pred premiero *Hudiča* povedal bolj za šalo kot zares, da bi bilo idealno, če bi prvo fazo pri pripravi predstave – v mislih sem imel pogovore z igralci okrog koncepta uprizoritve – opravili na Poljskem, drugo fazo, konkretno izpeljavo zastavljenih nalog, pa recimo v Nemčiji. Slovani smo pač veliko ustvarjalnejši v diskusijah, ki so vsekakor koristne, kot pri konkretnem delu, ki ovira našo domišljijo.

Poljski igralci so bili vsi do zadnjega zelo zagnani za predstavo. Njihov odnos med skušnjami je bil vseskozi aktiven. Od uspeha predstave je bil navsezadnje odvisen tudi njihov zaslužek. Ker je imelo gledališče Maszkaron v rednem angažmanu le deset igralcev, so za *Hudiča* najeli več gostov iz drugih krakovskih gledališč. Le-ti so bili plačani od predstave, ponovitve pa so bile odvisne izključno od interesa, ki naj bi ga predstava vzbudila v javnosti. Tudi redno nastavljeni igralci so bili delno plačani po učinku. V njihovo mesečno normo sta sodili dve predstavi, za vse nadaljnje pa so bili posebej honorirani.

Na prvih vajah smo ure in ure diskutirali o konceptu predstave, o posameznih vlogah, o dramaturgiji. Sprva sem menil, da bom lahko pripravil poljsko uprizoritev *Hudiča* na osnovi koncepta ljubljanske uspešne predstave, ki bi ga ustrezno

prilagodil drugačnemu odrskemu prostoru. A kmalu sem spoznal, da to žal ne gre. Sproti sem moral spreminjati koncept, ga prilagajati poljskim razmeram, pri tem so mi veliko pomagali igralci s svojimi stališči in nasveti. Ne morem na dolgo in široko razlagati, v čem vse se je krakovska predstava razlikovala od ljubljanske. Navedel bom en sam primer, ki je dovolj značilen.

V sklepnem dejanju *Hudiča* pride do srečanja med partijo in cerkvijo "na najvišji ravni". Ta izjemno učinkovit prizor se podobno kot Brešanov *Hamlet* konča s požrtijo, v kateri prevladuje nekakšno pogansko atavistično vzdušje. V Krakovu bi bil ta prizor, če bi ga postavil tako realistično kot v Ljubljani, neverjeten, ker pa je bil vrhu tega še predolgovezen in ohlapen, sem ga v poljski predstavi skrajšal in stiliziral v alegorijo, s katero sem želel gledalcem povedati, da v svetu, ki je v oblasti hudiča, grozi nevarnost od vseh ekstremnih, totalitarnih idej, ne glede na politični ali siceršnji predznak. Prav zadnji prizor je bil v Krakovu najbolj učinkovit. V njem je poglavitno Brešanovo svarilo skozi odrsko realizacijo preraslo v gledališko metaforo, ki je na gledalce vplivala osveščujoče. Idejo za to bistveno spremembo mi je dal igralec Kursa, ki je upodobil lik Škofa. Že na prvi vaji me je namreč opozoril, da se kot škof v tem prizoru ne bo napil, kot to zahteva Brešan. "*Ali veste, kdo je bil v Krakovu škof?*" me je vprašal. "*Sedanji papež Janez Pavel II.*"



Ivo Brešan, *Hudič* na Filozofski fakulteti, režija Žarko Petan,
Teatr Maszkaron, Krakov 1985

Med več kot dvomesečnim bivanjem v Krakovu sem si ogledal približno štirideset predstav v tamkajšnjih teatrir in še nekaj gostovanj varšavskih odrov. Navzlic temu si ne lastim pravice, da bi po več kot petnajstih letih meritorno ocenjeval celotno podobo takratnega poljskega gledališča. Poročal bom le o nekaterih predstavah, ki so se mi s svojo izvirnostjo ter enkratnostjo globoko zapisale v spomin.

Že od nekdaj velja ugotovitev, da je poljsko gledališče pretežno usmerjeno v žlahtno teatraličnost, skoraj vedno pa je ta teatraličnost podrejena sporočilnosti predstave in ni sama sebi namen. Temu najvišjemu smotru služijo tudi igralske kreacije, ki so prav tako razigrane, a vedno uglasene na skupni imenovalec in na zavidljivi profesionalni ravni v vseh prvinah, od govora in giba do mimike.

Moj prvi obisk je veljal Staremu gledališču (Teatr stary), kjer sem si ogledal *Življenje je sen* v režijski postavitvi Jerzyja Jarockega. Pred časom sem bil videl *Življenje je sen* v dunajskem Burgtheatru. Ta uprizoritev je bila v primerjavi s krakovsko razkošnejša v scenografiji in zlasti v kostumih, morda tudi dognanejša v visoki igralski dikciji izrednih govorcev, glede splošnega učinka pa je daleč zaostajala. Jarocki je enkrateno mojster v ustvarjanju vzdušja na odru, v mizansceni, dinamičnih premikih, pod njegovo večšo roko igralci odkrijejo v sebi dotlej neznanе ustvarjalne moči, ki bruhnejo iz njih kot lava iz aktiviranega vulkana. Ves ta ognjemet igralske bleščave in odrskih ukan pa je narejen s pravšnjo mero in okusom. *Življenje je sen* je bilo v režiji Jarockega veliko umetniško doživetje.

Wajdova *Antigona* po Sofoklejevi klasični predlogi, prav tako v Starem gledališču, pa je predstava drugačne sorte. Po vnaniji plati je bolj asketska, po notranjem naboju, ki ga vsebuje že od prvega prizora, pa eksplozivnejša. Wajda je govoril skozi klasično dramo o sodobnih problemih, ki so zadevali Poljsko. Gre torej za politično gledališče par excellence. V posodobljenem Kreontu je publika prepoznala konkretnega politika (generala Jaruzelskega). Antigonina stališča pa je sprejemala z očitnimi simpatijami. Predstava je bila veliko močnejša v prvem kot v drugem delu. Politično gledališče ne priznava tragičnosti. Kreontov zlom je neprepričljiv, medel. Zares škoda.

Na stranskem odru Starega gledališča so takrat igrali pred nenehno razprodanim avditorijem Wajdovo dramatizacijo Dostojevskega *Zločin in kazen*. V vlogah Raskolnikova in Porfirija sta blestela Radziwiłowicz in Stuhr. Težko bi presodil, kateri izmed njiju me je bolj navdušil. Raskolnikov Radziwiłowicza je bil pretresljiv v svojem notranjem nemiru, nevrotičnih izbruhih in naravnost sproščen, v resnici pa prekanjen, ves čas na preži kot pajek, ki počasi spleta okrog svoje žrtve nevidno mrežo. Nepozabni kreaciji.

Posebno doživetje je bil recitacijski večer pesnika Zbigniewa Herberta, ki ga je pod naslovom *Vrnitev gospoda Cogita* izvajal oktet igralcev Starega gledališča: Buszewicz, Grabka, Jozefczak, Malak, Poskorz, Stuhr, Szramel, Trelka – sami vrhunski umetniki, ki so recitali in peli Herbertove včasih kot nož ostre, drugič pa spet kot pomladna sapica mehke verze, napisane z izjemnim občutkom za ritem in brez sleherne patetike. Oktet igralcev je deloval kot dobro uigran orkester solistov. Bil je to praznik govornene žlahtne besede.

V kleti, kjer sem poslušal odlično podane Herbertove verze, sem čez nekaj dni občudoval igralca Stuhra v monodrami nemškega avtorja Patricka Süskinda *Kontrabas*. Ta mojster je že po svoji igralski naturi predestiniran za izvajalca totalnega gledališča, če si pod tem izrazom predstavljamo igralca, ki zna zaigrati najbolj široko skalo občutij. Njegova igra je bila razčlenjena do najmanjše podrobnosti. Usodo neuspešnega kontrabasista, ki sanja o veliki umetniški karieri in hrepeni

po mladi operni primadoni, je podoživel tako pristno, da se je povsem poistovetil z likom, ki ga je igral, a navzlic temu je znal sočasno ohraniti do njega distanco.

V uprizoritvi igre *Gyubal Wahazar* Stanisława Witkiewicza, utemeljitelja moderne poljske dramatike, sem občudoval Anno Dymno, ki se je v dveh urah, kolikor je trajala prestava, spremenila iz sprenevedave deklice v okrutnega političnega tirana.

Od vseh predstav, ki sem jih videl na velikem odru Teatra Słowackiego, me je še najbolj pritegnila uprizoritev drame Fjodorja Sologuba *Mali bes* v režiji Rudolfa Ziota. Sologub se je očitno zgledoval pri svojem starejšem sonarodnjaku Dostojevskem. Njegovi liki so narejeni iz istega testa kot osebe iz *Besov*, le da so bliže našemu času. V velikem igralskem ansamblu mi je bil najbolj povšeči mladi Jan Frycz v glavni vlogi.

Iz Varšave je prišel v goste Staremu gledališču Teatr Rzeczypospolitej s predstavo *Past* znanega sodobnega poljskega pesnika in dramatika Tadeusza Rożewicza. Gre za nekakšno poetično biografijo Kafke – bila je napisana za stoletnico njegovega rojstva. Znameniti režiser Jerzy Grzegorzewski – pred leti je gostoval tudi v Mestnem gledališču ljubljanskem – jo je upodobil kot čisto stilizacijo tako v gibanju kakor tudi v podajanju besedila. Njegovo režijo bi lahko še najbolj natančno opisal kot dramsko koreografijo. Nekateri prizori so se mu čudovito posrečili, zlasti tisti, v katerih sta nastopala Lukaszewicz kot Kafka in Walszewski kot njegov čudaški oče. Oba sta se bolj kot drugi soigralci podredila režiserjevemu drilu: bila sta hkrati lutki in živa odrska lika, presunljiva v svoji groteskni tragičnosti.

Ob prvem obisku v Starem gledališču sem se srečal tudi s svojim starim znancem Konradom Swinarskim. Poklonil sem se njegovemu spominu v foyerju teatra, kjer so postavili njegov doprni kip. S Swinarskim, ki je umrl v letalski nesreči, sem se spoznal v Zürichu leta 1968. On je režiral v tamkajšnjem osrednjem gledališču Schauspielhausu, jaz pa na znamenitem eksperimentalnem odru Theater am Neumarkt. On je postavljjal Pasolinija, naslov igre sem pozabil, jaz igro sovjetskega dramatika Arbuzova *Ubogi moj Marat*. Bil je na boljšem od mene, čeprav sem imel v zasedbi takrat še neznanega, a izjemno nadarjenega Klausa Marijo Brandauerja, ki danes sodi med najboljše svetovne igrance. Velikokrat sva s Swinarskim posedala v žüriških lokalih, oba sva bila "gastarbeiterja", tujstvo naju je bližalo. On je tarnal, da mu njegov glavni igralec, znani filmski zvezdnik Bernhard Wicky, meče polena pod noge, jaz sem se bal, kako bo žüriško občinstvo mesec dni po sovjetski okupaciji Češkoslovaške sprejelo sovjetsko igro, pa čeprav je šlo za globoko humano besedilo.

Swinarski po pravici velja za reformatorja sodobnega poljskega teatra. Njegove sijajne uprizoritve poljskega romantika Mickiewicza in novoromantika Wyspiańskiego so še do dandanes nepresežene. Bila sva vrstnika po letih, njegov kip že skoraj dvajset let nepomično zre v vhodna vrata teatra, kot da bi nadzoroval, kdo vse prihaja v ta umetniški hram, jaz pa se še vedno ne morem posloviti od desk, na katerih se večer za večerom dogaja življenje v svoji mnogoznačni podobi.

Summary

This issue of Dokumenti from the Slovene Theatre Museum is devoted to modern Polish theatre, and has been made possible through the cooperation of the Polish Embassy in Slovenia, with thanks in particular to the Embassy's counsellor Mr Leszek Hensel, and the Slovene Theatre Museum.

The articles and discussions collected in this issue are the work of Polish theatre specialists and critics, and under the leadership of S. Krzemien-Ojak, they were put together (in a somewhat more extensive version) for the Encyclopedia of Polish Culture of the 20th Century.

In these articles the individual authors deal with specific aspects of theatre practice and theory since 1945, the year the communist party took power in Poland and set up the Soviet model of socialism. The authors also trace in fine detail the development, rise and fall of Polish theatre arts after 1981, when General Jaruzelski imposed what was termed martial law, and any idea of democratising Polish society was stamped on.

In her article on dramatic theatre of the fifty years after the war Elżbieta Wysinińska provides an analytical treatment of Polish theatre life and its most prominent figures, including directors, set designers, actors and dramatists, while also focusing on patterns of theatre organisation and administration since the Second World War. She also offers an expose of the kind of repertoire covered by Polish theatre during this time, and the kind of ideological and material difficulties faced by those working in the theatre, especially in the first two post-war decades. The author makes the surprising discovery that after 1990, with the end of socialism in Poland and in Eastern Europe, a special situation arose in which theatres faced a major crisis reflected in a drastic fall in audience numbers. After 1993 this situation fortunately improved, and today we may speak of a new flourishing of Polish theatre.

Barbara Osterloff devotes her article on original theatre to the most prominent figures of post-war Polish theatre, primarily the theatre of Tadeusz Kantor, Józef Szajna, Jerzy Grzegorzewski and Krystian Lupa. She establishes that the pre-war tradition of avant-garde theatre found prolific successors in the figures of the post-war period, particularly in the 'link' provided by Tadeusz Kantor, one of the most interesting personalities not only of Polish but also of world theatre.

In his text on alternative theatre Tomasz Kubikowski deals with that phenomenon of contemporary theatre known under a wide variety of names (experimental, research, open, independent, third), while in fact the term 'alternative' is most appropriate, since it involves an alternative to the more or less conservative and traditionalist theatre trends that were always able to secure a place chiefly on the stages of institutions supported by the state. The author reveals that in Poland what was termed 'alternative' theatre was already active before the First World War (e.g. the Contemporary Theatre of Bolesław Gorczyński), that it gained creative momentum in the period between the wars (e.g. the famous Reduta), while after the Second World War 'alternative' theatre achieved a flowering, particularly in the sixties with what was known as student theatre. The main figure of this phenomenon was most certainly Jerzy Grotowski and his Laboratory Theatre. The author concludes his review with the finding that the nineties, since the introduction of democracy in Poland,

have borne no particular fruit in this area of theatre, and in fact the erstwhile young bloods, now in grey-haired maturity, are seeking to revive the one-time 'heroic' times of alternative theatre, which was – like it or not – an alternative to the undemocratic social system and ideology.

A special brand of Polish theatre is represented by what is termed TV theatre, which is truly something special in comparison with other European television stations or theatres. It involves a very distinct medium which has been made possible by the development of television, and which has in a particular way democratised theatre art, or rather it has enabled theatre (via TV) to enter almost every Polish home. Of course this is not simply televised recordings of theatre productions, but plays produced especially for original TV broadcasting, involving primarily the dramatisation of a range of works from the greatest writers of world literature. Given the mass viewing of this kind of theatre and its popularity, the author of this article rightly speaks of a "theatre for the millions".

Theatre studies specialist Danuta Kuźnicka devotes her article to the theory of theatre, which is reflected in practical events and without which the theatre would have no conceptual (nor ideological!) or theatrological basis. The author makes a special analysis of the theatre of Tadeusz Kantor and Jerzy Grotowski, and in the second part of her discussion she touches upon the thinking in Polish theatre and major figures from this area.

Barbara Osterloff devotes her article on set design to what is presented as an extremely important element of theatrical production, even though sets are designed (as in Grotowski's theatre) minimally or are non-existent, with the emphasis being on the performer and the co-relation between performer and viewer. The author mentions all the leading set designers of Polish theatre, particularly those after the Second World War, and in so doing highlights what were called the Warsaw and Krakow schools, which were marked by designs that were always understood as an integral part of the production, yet despite which they had a highly distinct artistic dimension.

Polish (theatre) posters have without doubt been the one element of Polish graphic arts to have consistently brought fame to their designers throughout the world, and to have even established the concept of a 'Polish school' of poster design. In her article, Ewa Kruszevska makes a detailed analysis of individual artists and their contribution to the importance and also autonomy of theatre posters. She establishes that the poster artist is another of the important readers of theatre texts and productions, for the poster is used both to attract and guide the potential audience. The international reputation of Polish theatre (and film) posters resulted in the first International Biennial of Theatre Posters, held in Poland in 1966, and two years later in the founding of a Poster Museum, the first of its kind in the world.

Two Slovene writers, Vlado Šav and Žarko Petan, have contributed articles reflecting on their direct experiences of Polish theatre. Vlado Šav recounts his experiences with Jerzy Grotowski and his Laboratory Theatre, having been one of the very few Slovenes to have joined Grotowski and the international theatre group that was assembled around Grotowski. Žarko Petan tells of his work in Krakow's *Maszkaron* theatre, where in 1985 he directed the play *The Devil at the Faculty of Arts* by Croatian writer Ivo Brešan. This work provided an opportunity for Petan to become intimate with Polish theatre life in the period of so-called martial law, which was marked by a kind of censorship that despite its rigidity and tunnel vision was relatively 'liberal'.