



**slovensko
ljudsko gledališče
celje**

**čarovnica
iz zgornje davče**

RUDI ŠELIGO

REŽIJA

ASISTENT REŽIJE

DRAMATURG

SCENA IN KOSTUMI

LEKTOR

KOREOGRAFIJA

LUČNA OPREMA

PESMI

OČE

MAMA

NIKO

DARINKA

ŠTIRI KRESNICE

Krstna uprizoritev

Vodja predstave Cveto Vernik — Sepetalka
Tonka Orešnik — Ton Stanko Jost — Razsvet-
ljava Bogo Les — Frizerska dela Vera Pri-
stov — Slikarska dela Ivan Dečman — Rekv-
zitorska dela Maks Bukovec — Krojaška dela
pod vodstvom Amalije Palirjeve in Emila Gre-
gorna — Odrski mojster Vili Korošec — Teh-
nično vodstvo Bogo Les

ČAROVNICA IZ
ZGORNJE DAVČE

DUŠAN JOVANOVIČ

JANEZ PIPAN,
slušatelj AGRFT

IGOR LAMPRET

META HOČEVARJEVA

MAJDA KRIŽAJEVA

NADA KOKOTOVIČEVA

CHRIS JOHNSONOVA

DARIJAN BOŽIČ

BRUNO BARANOVIČ

JANA ŠMIDOVA

ZVONE AGREŽ

MILADA KALEZIČEVA

IRIS SAVERNIK

GORDANA STEFANOVIČ

SIMONA JUHART

SAŠA ŠEGA

članice

Plesnega gledališča Celje

ter

članice

mladinskega pevskega zbora
Gimnazije Celje pod vodstvom
prof. EDIJA GORŠIČA

DARJA REBEK

MOJCA JAKLIČ

JASNA MEDVED

MARINA POGELŠEK

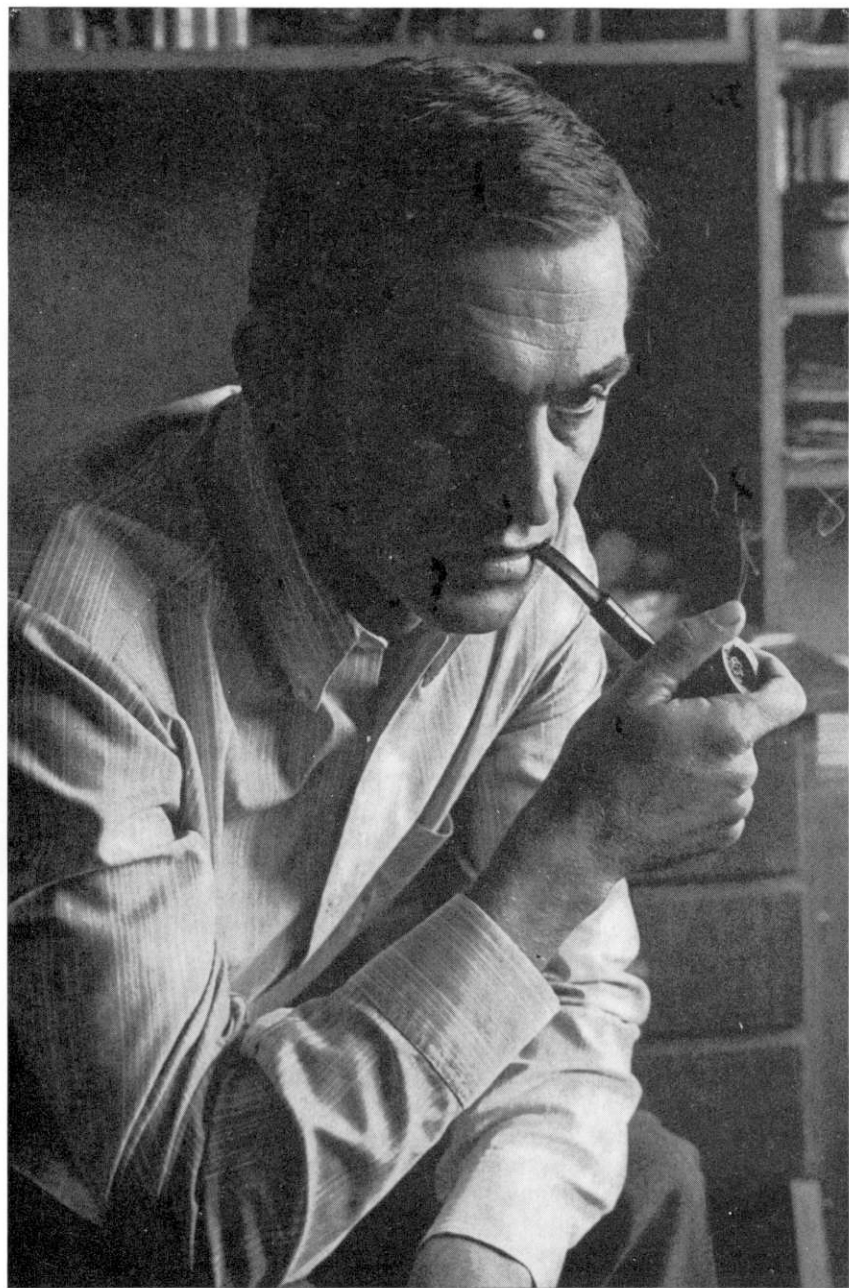
BERGIT JEVREMOVIČ

RENATA CIGLER

IRENA POLENŠEK

BRIGITA TOPOLE

META TROLIŠ



Temeljni problem Šeligovega dramaturškega postopka (v tekstu *Čarovnica iz Zgornje Davče*) je poskus ukinjanja tradicionalnih dramaturških modelov, ki so se v preteklosti — vsak zase in s svojega stališča — vedno znova predajali opredeljevanju dramatičnega kot estetskega odnosa do stvarnosti, estetskega opredeljevanja stvarnosti, in pri tem »iznajdevali« in »angažirali« kategorije (postopke), ki so dramatično, možnost dramatičnega (vedno seveda skozi prizmo določene ideologije) najadekvatneje definirali in standardizirali. Te (tradicionalne) dramaturške kategorije: precizno strukturirano dejanje, dramski junak (subjekt), kot nosilec, izvrševalec, žrtev dejanja ali celo kot rezultat nekega že poprejšnjega, izvendramskega dogajanja, dogajanja sveta (družbe, zgodovine . . .), »vržen« v nikalni obliki, kot popredmetena (reificirana) shema v dramo, ki se seveda prav tako vedno bolj bliža samonegaciji (pot k Šeligu in problemu *Čarovnice*); dalje sistem odnosov, moment tragičnega kot način opredeljevanja človekove eksistencialne pozicije v svetu itd. — vse tovrstne kategorije so kot sheme z razponom od precizne organiziranosti do zgolj anarhično razkrojenega materiala vedno eksistirale kot odslikavanje ustreznih shem iz stvarnosti; hočemo reči, da je dogajanje drame na določen način (določen s konkretno ideologijo) vedno projekcija dogajanja stvarnosti, sveta, družbe itd. v celoti, da je tudi pozicija in način realizacije dramskega subjekta v strukturi drame izraz temeljnih kategorij, ki opredeljujejo človeka (subjekt) v svetu, ga določajo ravno po njegovi človečnosti, opredelijo njegovo bistvo (človeškost) v odnosu do stvarnosti (družbe, ideologije itd.). In če trdimo, da je Šeligovo prizadevanje v *Čarovnici* usmerjeno v določeno radikalizacijo in celo ukinjanje preizkušenih dramaturških postopkov, potem moramo kot prvo poudariti ukinitvev dramskega subjekta, njegove aktivne pozicije v strukturi drame. Takšno dejstvo seveda izvira iz temeljne nemožnosti subjekta v svetu. Človek ni nekaj v sebi utemeljenega, samozadostnega, samouresničljivega; temeljna je ravno njegova primarna določenost, določenost njegove pozicije v svetu, določenost odnosov, ki ga povezujejo z drugimi ljudmi, njegova nenehna izolacija, minimalizacija in ukinjanje vrednot, ki bi mu dajale svobodo, ki bi ukinjale njegov strah pred prihodnostjo, zaznamovano s smrtjo, propadom, izničenjem — zadnja konsekvence do brezuma in absurda priganenega razvoja civilizacije. Bistvo sodobnega časa je nenehno kopičenje materialnih dobrin,

razvrednotenih stvari; človek je postal njihov suženj, še več, stvari so ga popolnoma preplavile, mu zasegle telo in dušo. s tem pa so ga odtegnile od njegovega pravega bistva in izvora, od poganske misli in žive, neomadeževane, prvotne, »pobožanstvene« prirode. Ta misel in ta pripadnost prvotnosti, elementarnosti, paleolitiku, svobodnemu življenju prirode pa sta v človeku še vedno prisotni in še vedno ju nosi s sabo, kajti »nekoč« sta mu določali način življenja, ga potrjevali v njegovi človeškosti. To pa pomeni, da mora nujno priti do soočanja dveh prevladujočih sestavin človekovega prebivanja: pripadnost svetu stvari, materije, pridobitvam civilizacije, tehniki, znanosti, kodiranemu družbenemu sistemu — in še vedno živemu poganstvu, prvobitnemu odnosu do narave, pravega življenja, vitalizma. Primarni problem Šeligove igre *Čarovnica iz Zgornje Davče* je ravno v soočenju in konfliktiranju teh dveh ide(ologi)j.

Potrošniško ideologijo predstavlja v tekstu »srednjeslojna slovenska družina«, svet treh že popolnoma »izpraznjenih« potrošnikov, malomeščanov, z očetom, popolnoma predanimi tehniki, računu, meritvi, materiji (hkrati pa je preplavljena in poneumljena kultura, ki trepeti zaradi zastrupljenosti narave, zaradi grozečega kopičenja strupov v hrani, zaradi zasičenega ozračja, »nesramne industrije«), materjo z nostalgijo za starimi časi, za razgledniškimi slovenskimi panoramami s potočki, travniki, gozdički in vršaci — tipična slovenska vikendaška, freskantska ideologija — (hkrati pa je edina, ki še drži kontrolo nad dogajanjem, je gospodar situacije, vidi naprej in organizira dogodke tako, da na koncu edina doseže cilj, uresniči svojo voljo, organizira matriarhat, doseže prevzgojo Darinke, izniči moške, izogne se niču, obdrži kontinuiteto dogajanja) — in infantilnim, impotentnim, pijanskim, a tudi fašistoidno razburjenim sinom, ki je tipična žrtev tovrstne ideologije, seveda brez vsakršne zavesti o tem, z nujno zapisanostjo propadu. Vse, kar v prvem trenutku definira to družino, je sicer »brez variacij«, »brez individualnih in slučajnih posebnosti«, toda predimenzionirano do absurdnih razsežnosti, do samoironije in poroga. Hkrati pa je v tem neka posebna »usoda«, vnaprejšnja določenost, kodiranost; v tem okviru je družina oz. udejanjanje njenih (predimenzioniranih) načinov življenja, ohranjanja, uveljavljanja, upora (proti Darinki) popolnoma upravičena, nujna in (v sebi) utemeljena. Če je znotraj koda, določee

nosti vsebovana zahteva po visokem standardu, po zasičenosti z moderno gospodinjsko tehnologijo, je jasno, da je vse to treba imeti in seveda vztrajati še naprej na poti, ki pelje do sprostitve, ugodja, do zgolj eksistence na način stvari, do reifikacije. Stvari so medij udejanjanja človeka, njegovega (družbenega) uveljavljanja. Dejavnost v tem smislu pa pomeni čedalje trdnejšo pripadnost kodu, se pravi določenemu družbenemu sloju, določeni ideologiji, pomeni čedalje močnejšo izolacijo. Tako smo v Šeligo-
vem tekstu priče izolaciji in radikalizaciji družbene strukture na nivo družine, do tiste celice, kjer so, po Šeligu, začrtani in opredeljeni vsi odnosi, kar pomeni, da je npr. paleolitik odseval prav iste družbeno organizacijske principe kot čas razvite civilizacije, da človek in družba (sistem odnosov) nista temeljno določena z zgodovino, temveč zgolj z momentom, ko sta se prvič pojavila v čisti obliki in se s tem »za vedno« zapisala sama sebi. Radikalizacija odnosov in življenja sploh na nivo družine pa ima pri Šeligu še en bistven pomen: pomeni »usodo« potrošniškega sloja, ki se kaže predvsem v nemožnosti uveljavljanja v družbi, kot izolacija, izločenje iz družbe (poraz na tekmo-
vanju jedcev hrenovk npr.). Izolacija družine torej pomeni utrditev sistema v lastnem okviru, pomeni zazidanost za stene, zagrnjena okna, pomeni jasno koncipirano ideologijo in ostro odklanjanje vsega tujega, sovražnega, pomeni fašistoidno prevzgojo Darinke, pomeni fiktivno doseganje nemogočih rekordov (žretje bicikla) kot principa uveljavljanja na »družbeni lestvici«, pomeni naselitev vseh dosežkov civilizacije, celotne zgodovine med stene prazgodovinske jame, pomeni lastno religijo (kult Venere iz Vestonic), lastno družbeno hierarhijo (matriarhat), pomeni nadaljevanje in izpopolnjevanje tehnike do absurdnih dimenzij (ultrametamorfoznic, ki spreminja glasbo v toploto) itd. Zunanji svet se v tem kontekstu pojavlja kot zgolj sovražen (pristranski sodniki, »vrabci«, neznana divja krde-
la, Darinka itd.). Darinkin vdor v »ugodje in toploto« družine pomeni torej neizogiben konflikt.

Ta konflikt pa ima seveda vse usodnejše in izostrenejše razsežnosti; svet Darinke je namreč druga skrajnost, popolno nasprotje v odnosu do ideologije, ki jo uveljavlja družina. Darinka je v odnosu do družine (do »prevladujoče ideologije«, do »izpraznjene«, reificirane potrošniške stvarnosti) »čarovnica«. Čarovništvo je nekakšna univerzalna metafora za vse, kar je v odnosu do potrošniške

ideologije drugačno in nasprotno, zanikovalsko, kar vztraja na starih, »mitoloških« pozicijah, kar časti, spoštuje, živi vse najbolj naravno, neodtujeno, kar je odkrivanje božanskega, iracionalnega, misterioznega (mističnega), onostranskega v dogajanju prirode, čutenje cvetov, barv, vonjev, okusov, plodovitosti, letnih časov, usodnosti dogodkov, premikov v vesolju, kar je ogenj v prsih in v duši, komunikacija s svetim lesom, svetimi plodovi, ki so kot poganski maliki, kar je skratka čarovništvo in v odnosu do reda, civilizacije, sistema predvsem drugačnost in upor. V tem smislu je Darinka popolnoma »onostranska«, tudi njena dejanska (aktivna) prisotnost v strukturi reda in sistema je možna le na način stika z iracionalnim svetom pogansko panteistične prirode, kar vse pomeni, da je Darinka identificirana s tovrstnim svetom, ta svet je del nje in ona del njega. Darinka je ukinjeni subjekt, je le dramski princip na nivoju ideje oz. na področju komunikacije — na nivoju jezika. Darinkina drugačnost je drugačnost jezika oziroma: njena prisotnost je zgolj prisotnost njenega jezika, ki je temeljno drugačen od jezika družine, ki sam po sebi pomeni upor proti konvenciji (morali, religiji, redu . . .). (Nemožnost subjekta; človek je le jezik, preko katerega vzpostavlja stik z okoljem.) Jezik je znak, označevalec principa Darinke, čarovnice (upornice), hkrati pa tudi ponovne možnosti subjekta. S tem pa smo že pri izhodiščnih problemih uprizarjanja Šeligove *Čarovnice iz Zgornje Davče*.

Rekli smo že, da je temeljni eksistencialni model družine njena popolna zaprtost, izolacija, obračunavanje z osnovnimi problemi sveta in človeka v okviru Družine kot arhetipskega modela družbene organiziranosti s precizno definiranimi (arhetipskimi) odnosi. Ker poteka dogajanje igre zgolj na nivoju jezika, pomeni, da je to dogajanje pravzaprav označevanje osnovnih arhetipskih modelov bivanja, odnosov, organizacije bivanja. Takšen arhetip je potemtakem tudi model Darinke kot čarovnice, upornice (ker je drugačna, je »coprnica«, »baraba«, »kuzla«, »baba«, »prasicica gorjanska«). To pa pomeni, da so vsi štirje liki (tipološke sheme) ne glede na omenjeno (temeljno) polarizacijo na nivoju jezika (označevanje arhetipov) enakovredni. Tisto, kar je Darinkin poseg v svet reda prizadel, so odnosi, ki človeka potrjujejo v njegovi človeškosti (človek je določen po tem, da vzpostavlja sistem — ideologija Reda).

Hierarhija odnosov ravno tvori red in sistem, ki sta sveta in nedotakljiva, zato je odnos do njiju nujno kulten in ritualen (vse dogajanje v igri je ritualno). Dilema *Čarovnice* je torej: ali ohraniti red in sistem, ali se odločiti proti njemu, za nejasno opredeljeno in anarhično, nedosegljivo racionalnemu prepoznavanju. Predstava se, seveda na način dovolj precizne ironije, odloči v korist sistema, potrošniške (meščanske) ideologije (Strauss, Wagner), zastavlja pa seveda vprašanje (ne)možnosti upora, (ne)možnosti Darinkinega »onostranskega posega« v strukturo mišljenja in čutenja sodobnega človeka.

Dogajanje predstave na nivoju primarnega označevanja arhetipov (odnosov, spopadov, situacij, likov) pa pomeni še nekaj: pomeni ponovno pot od jezika k subjektu; spopad med dvema ideologijama se v prvi vrsti odvija na nivoju človeškega (subjekta), v drugem planu pa je šele spopad na nivoju gole ideologije. Je morda »odkrita« pot (ponovnega) iskanja subjekta v človeku?

Janez Pipan

**Nekaj
načelnih
vprašanj o
lektorskem
delu ob
Lužanovi
»Zambiji«**

Nasmejala se nam je sreča, da smo po domiselni programski režiji dobili izredno značilen praktičen uvod v teoretične referate o jeziku, namreč uprizoritvi Akademije za gledališče, radio, film in televizijo in pekarniško uprizoritev **Igre smrti**. Ne izkoristiti tako sinhroniziranega programa bi se reklo norčevati se iz belega kruha, ki se nam ponuja.

V svojem referatu »Za kulturo ustvarjalnega govora v gledališču« navajam med drugim, da ima vsak avtor v načelu svoj jezik in da ima pravzaprav samosvojo, izvirno, soustvarjalno vlogo tudi jezik v vsakem njegovem delu. Po tem naravnem redu stvari pride pred lektorja v bistvu že končano delo z jezikovno bolj ali manj zahtevno ali pa tudi povsem šablonsko fakturo. V tem pogledu lahko daljnosežneje ali vnaprej vplivajo na avtorje samo lektorji lingvisti ali stilisti s pogostnejšimi obravnavami jezikovnih in govornih vprašanj, vendar sem porok, da bi bili nekateri avtorji tudi potem še rajši domiselno izvirni kakor pa stereotipni, rajši iskalci novih oblik, novih funkcij jezika v dramski literaturi kakor pa mehanični hodci po utrjih potih.

Z drugimi besedami: lektor se mora po integralnem pojmovanju tega poklica pred vsakim dramskim delom sproti odločiti za obseg in smer svojih posegov pri soustvarjanju nove uprizoritve. Kdor sam raziskuje jezik in njegove možnosti, je zato posebej vesel vsake nove iskatelske avtorske duše in je posebej radoveden ob branju vsakega novega dramskega besedila, kaj in koliko od avtorjevih značilnosti, razvidnih iz vizualnega zapisa, bo priromalo tudi do poslušalca skozi čarovne mline transformacije ne le v govor, temveč v ustvarjalni govor konkretnih interpretov, živih nosilcev avtorjevega sporočila.

Veliko dramskih besedil je, sem rekel, povsem neproblemskih in neproblematičnih, celo kiišejskih, zgolj formalnih variacij na fabulo, kjer je tudi jezik šablonsko neizrazit, brez samostojne pozitivne ali negativne vloge, vsako leto pa se vsakemu lektorju gotovo ponudi vsaj eno odsko delo, ob katerem se mora ali se mu kaže zamisliti. Eno takih del je bilo zame letos Lužanova »Zambija«.

Ko je torej prišlo predme Lužanovo besedilo »Mostovi v Zambiji ali nocoj bomo zidali«, sem se mahoma znašel v taki najljubši mi vlogi lektorja iskalca, kljub dolgoletnemu lektorskemu stažu pa tudi v vlogi strokovnjaka entuziasta, ki trepeta ob vsakem novem poskusu.

Lužanu se je namreč posrečilo, da nam je v »Mostovih« ponudil precej samosvojo jezikovno predlogo. Že pri drugih njegovih delih smo se srečevali s tipanji v večplastnost, posebno funkcionalnost, karakterizacijo ali tudi polivalentnost jezika. V tem pogledu priznam, da se mi je iskanje nove jezikovne, govorne fakture, v zapisu nakazane v »Sreči neposrednih proizvajalcev«, bodisi zaradi avtorjeve premajhne izkušeniosti z ansambli ali pa deloma tudi zaradi preostrega, neeksperimentalnega tempa v produkciji premiev v konkretnem gledališču, povsem ponesrečilo, saj sem mogel ob koncu ugotoviti le to, da v smeri, v kateri sem iskal in smo iskali, nismo našli nič kaj prida uprizoritvi koristnega ali funkcionalno ustvarjalnega, da je bila torej vrednost eksperimenta enaka ničli in da je bila priložnost zamujena.

»Mostovi v Zambiji« so se mi v jezikovnem pogledu dozdevali po svoje stopnjavana »Sreča neposrednih proizvajalcev«. Ker nam je »Zambija« ob »Zlatih časih, lepih krasih« razmeroma bliže, se torej ustavimo pri nji, deloma tudi za ilustracijo »Sreče« in »Zlatih časov«.

Ne da bi kaj odbirali, lahko vzamemo skoraj katero si že bode repliko katere koli osebe, pa se nam bo vselej in povsod pokazalo, da gre za svojevrsten jezik, o katerem imaš občutek, da je vse prej kot odrsko učinkovit v klasičnem smislu besede, da pa je samosvoj, nefinaliziran, nekakšen polizdelek, kakor nam prihaja z jezika, kadar improviziramo, iščemo izraz, sproti gradimo stavek, zasledujemo vijugasto misel, iščemo kamuflažo za svojo pravo misel, pravo podobo...

Zidarski mojster Josip se na primer takole predstavi: »No, v redu... če tako mislite! Toda naj vam bo jasno, da jaz ne plavam visoko s to svojo glavo pa rokami in se ne grem Amerike kot marsikdo pri nas — vedite — jaz ne živim od tujega dela kot kakšni ‚fertik delo pa gotovino na roke‘, ne, jaz ne zajedam ljudi, zato da bi se po svojem trebuhu in življenju ločeval od njih...« Ali: »Ja — ja! Vi samo pogledajte Jožka, kako je ves razbačan od dela! Glede tega ga že ves čas občudujem.« O njem bi torej rekli, da mu kot manualnemu delavcu izražanje ne gre posebno virtuozno od rok in da pač svojo govorno zadrego prikriva in prekriva z gostobesednostjo in velikopoteznostjo primitivca.

Dobro. Ena od komponent pri analizi Josipovega besedila je gotovo tudi to. Vendar si z njo nisem mogel kaj prida pomagati, ker sem po analizi Vidinega besedila prišel do približno istega rezultata. Vida se na primer takole predstavi: »Da, tega me je najbolj strah! Že zdaj imam te reči, ki jih vidite, vse od kreditov... in sploh! Nasploh tudi živim od takšne gotovosti, ki to ni...« Ali: »Da! Sicer še omahujem v svoji odločitvi in ne vem, kako in kje bi... toda strašno me nervira, da moram vse dni živeti tu kot v izložbi! To me tako živcira, da bi najraje šla najmanj v kakšno klet, temnico ali bunker, čisto res!« Tudi tu gre za fakturo improvizacije, za neurejeno, sprotno pogovornost, tudi tu so nedefinirani stavki, neformulirane misli, vsepovedni klišeji »in sploh«, tudi to je psiholingvistično neutemeljen in neobvezen besedni zaklad in nekarakteristična zaznamovanost. Tudi če je Vida zafrustrirana polintelektualka z malomeščanskimi »umetniškimi« ambicijami (po semantičnem sporočilu njenega besedila), ne bi mogla in smela imeti jezikovno povsem iste stilne in govorne variante kot zidar Josip, če naj bi imel jezik v tej igri svojo običajno vlogo.

Tudi analiza tretje osebe iz »Zambije«, zidarskega pomočnika Jožka, mi je pokazala približno isto jezikovno podobo. Jožko se na primer predstavi: »Zdaj sploh nisem več pač kot sem bil na takšnem začetku kot je moj — ko sem prišel iz zaostale vasi, ko sem se klatil po mestu, ko si me ti pobral in me nahranil, ko si me naredil za zidarja, ko sem se vpisal na večerno gradbeno, ko sem pričel risat mostove, ko se mi je rodila misel, da bom odšel od tod, ko je moje hotenje zraslo do odločitve, ki še ni povsem dozorela — ampak jasno mi je!« Ali: »Ampak...

ampak — saj dobro veš, da poskušam ... veš, kako res na vse kriptije poskušam, vendar izgleda, da moram pač počakat svoj čas ... ko se bo z menoj zgodilo kaj velikega in bom naredil, kar mislim — za kar zdaj nasankam, trpim in se zajebavam s temi kelami, plaznami, stenami in norostmi ...»

Ugotovitev o enakem jeziku treh oseb, vendar ne nevtralnem, klišejskem, temveč nalašč zanje najdenem jeziku, me je prese-netila, čeprav sem se ravno s to jezikovno karakteristiko Lužanovih oseb srečal posebno zgovorno zlasti v prej omenjeni »Sreči neposrednih proizvajalcev«, kjer vse osebe govorijo isti okorni jezik vsakdanjega sporazumevanja. Pri »Mostovih v Zambiji« pa se mi je ta ugotovitev zdela še posebej drastična zlasti še z upoštevanjem, da gre pravzaprav za pripadnike dveh jezikov: zidarski mojster Josip je, kakor sam pravi, doma iz Čakovca, torej gre za človeka s hrvaško materinščino, o Vidi in Jožku pa ni nikjer rečeno, da sta njegova rojaka, iz konteksta bi se dalo dokazati celo nasprotno. In vendar vsi trije govorijo v bistvu povsem isti jezik, naj bo že po izbiri besedja, po skladnji, po miselni in smiselni urejenosti, po slogu ...

Ustavil sem se pred zanimivim vprašanjem: ves jezik v Zambiji se mi je zdel izrazito sporazumevalno vsakdanji, neizbrušen, neprečiščen, z drugimi besedami: vzet iz realnega življenja, kjer nismo posebno izbirčni in mirno nemčujemo in hrvatimo in sploh ... ali pa naj vsaj v poslušalcih zbudi vtis, da gre za jezikovni naturalizem, pri tem pa si je avtor dovolil — po mojem — usoden spodrsljaj, da je v sredo tega tako imenovanega naturalizma postavil človeka, sociolingvistično okarakteriziranega kot pripadnika drugega naroda, z drugo materinščino, katere sledove je tu pa tam res čutiti v besedilu (valjda, radoznan, nebrojen, častim ...), vendar žal skoraj iste karakteristike srečujemo tudi v besedilu obeh drugih oseb (to me čudi ...).

Lužana je navdihnila zanimiva jezikovna naloga: zidarski mojster, rojen Čakovčan, naj bi se med bivanjem v Sloveniji privadil slovenščini, vendar naj bi ga na vsak korak še izdajala materinščina. Tu bi torej kakor nalašč prišel prav hrvaški igralec. Ker pa naj bi Josipa igral Slovenec, se mi je zdela naloga na podlagi rokopisa povsem nemogoča, neizvedljiva, že vnaprej obsojena na popoln neuspeh pri sicer tako faktografsko naturalističnem konceptu igre, ko ne gre samo za resnično malto na odru, temveč je avtor mislil celo na učbenik, po katerem naj se igralci naučijo povsem realno, realistično in pravilno zidati. Tistih nekaj hrvatizmov in pogovornih floskul, kar jih je avtor nasejal v besedilo, zame ni pomenilo rešitve kardinalnega vprašanja: zidarski mojster mora biti Hrvat, Čakovčan, po dikciji, po melodiji, po intonaciji, po formiranju stavkov, po duhu jezika — vse drugo je šemljenje, je simboliziranje, primerno za drugačno vrsto iger, zato sem se kot lektor odločno postavil na stališče, da je avtorjeva jezikovna postavka v tem neuresničljiva. Sporazumno je bil torej odpravljen element prividne čakovske proveniencije v vsej igri, iz jezika vseh oseb, »čakovščina« v smislu sodobne jezikovne nefiltrirane sporazumevalne zmesi je pa ostala.

Ena od njenih karakteristik je bila tudi pleonastična in inflacijska raba banalno primitivnih, vulgarno drastičnih izrazov, ki so

bili do pred kratkim še odrski tabu, ker so za jezik umetnosti veljali napisani in nenapisani zakoni estetike, bontona in vzgojenosti ali vsaj vzgojenosti. A kakor so vsi zakoni tega sveta prej ali slej obsojeni na kršitev, tako si je tudi v odrsko govornico priboril argo. Da ne bo nesporazuma: v vseh časih in na vseh krajih so imeli odrska in siceršnja literarna dela z večjo ali manjšo dozo tabuja zaradi tabuja, imeli pa tudi dela, v katerih so se avtorji s povsem resnimi ambicijami lotevali tematike, zaradi katere so se morali gibati v nizkem okolju.

Naš sodobni izbruh ni torej v tem nič novega, nov je le za naše generacije, za naše okolje. Nekaj časa se je toleriral samo v zapisu, potem pa je korajžno tudi spregovoril in avtorji so zatekmovali v njem. Prišli smo tako daleč, da je delček avantgardnosti sodobnega besedila hočeš nočeš povezan tudi z uporabo in obdelavo takih in podobnih tem, takih in podobnih izrazov. Celo gledalce in poslušalce smo že tako vzgojili, da znajo manj prislunhiti estetsko neoporečnemu ali nevtralnemu besedilu, zlasti v gledališču pa kot oboževalci ali napadalci kar čakajo predvsem na jezikovne ekshibicije in vulgarne ekspresije.

Moram povedati, da smo imeli tudi pri Lužanovih »Mostovih« med študijem fazo, ko je ta raven jezika postala sama sebi namen in prekičala vse drugo. V takih primerih sem kot lektor interveniral tudi kot zagovornik avtorjevega sporočila, ki kljub nezibčnosti le ni bilo tako enostransko nizko.

Prislunhimo zdaj nekaj stavkom, ki jih je o svojih vtisih pri delu z »Zambijo« napisal Aleš Valič, interpret zidarskega mojstra Josipa: »Dobili smo nov tekst. Prvič smo ga prebrali. Ni nam bil všeč. Ne vem točno zakaj, ampak ni nam bil všeč. Zdel se mi je nekako naiven, koketirajoč s sodobnostjo, nebogljen, celo malce osladen, kaj jaz vem... Ko sem prvič prebral tekst, se mi je zdelo, da se ne bom nikoli prebil skozi dolge klobase replik, ki so se mi zdele kar nerazumljive. Imel sem občutek, da služijo same sebi, da so same sebi namen. Popolnoma nemogoče se mi je zdelo, da bi te izjave lahko oživil, jih naredil verjetne, take, da jih človek lahko v življenju izgovori... Ravno zato sem na začetku zagovarjal poskus z jezikom, ki bi kazal, da je Josip iz Čakovca. Priznam, da sem v tem videl eno šanso za izdelavo te vloge (vsaj v takratnem začetnem stadiju sem si tako predstavljal)... No, potem smo se odločili drugače...«

To pa je bila pravzaprav tudi edina lektorska odločitev proti avtorju, čeprav moram zapisati absurd, ki naj mi ga avtor Lužan ne zameri: Smisel za jezikovno iskanje se je med Slovenci v zadnjih petdesetih letih tako razvil, da se nam je šele danes zdel mogoč in sprejemljiv tako nesmiseln jezik, kakor je podan v »Mostovih«. V moji mladosti bi bilo tako delo gladko zavrnjeno, če pa bi imelo dramske ali fabulistične tako izredne kvalitete, da bi ga kazalo uprizoriti, bi se dramaturgi in lektorji mučili z njim, dokler ga ne bi počesali in sfrizirali tako, da bi bilo čemu podobno. Danes pa ne. Danes smo Lužanovo avtorsko besedilo spoštovali bolj, kakor spoštujemo Cankarjevo, in sicer jaz predvsem iz gole lektorske radovednosti, ali je le mogoče dati takemu jeziku tako govorno fakturo, da bo kaj povedala, in sicer povedala ravno tisto, kar je želel povedati avtor.

S tem je, mislim, nakazana ena bistvenih nalog in vlog gledališkega lektorja: kot strokovnjak s prvenstveno jezikovno razgledanostjo naj svetuje in odsvetuje avtorjem, režiserjem, dramaturgom, igralcem v stvareh, ki so v neposredni povezavi z jezikovnim deležem pri konkretni igri. Pri tem pa kajpak nujno naleti na vprašanja estetike in okusa. Vemo, da so okusi različni, zato se sam bolj zanašam na funkcionalnost in po tem presojam potrebnost ali nepotrebnost, umestnost ali neumestnost posameznih stavkov, izrazov ali glasovnih formulacij.

Zato sem Lužanovo integralno besedilo vzel — z omenjeno omejitvijo — kot avtorjevo sporočilo, kot trenutek izgovorne fakture teh treh oseb, katerih usoda nima ne izrazitega začetka, ne izrazitega konca in s tem tudi ne izrazitega razvoja, katerih govorjenje je torej le variacija na témo, pa pri tem vendarle izraz notranje stiske, mogoče praznine, mogoče že vnaprej predvidljivega neuresničenega hrepenenja, tako rekoč hotene zaplaniiranosti, ko rajši posegajo po nedosegljivih idealih, da so objektivne žrtve, namesto po dosegljivih, ki jih najbrž ravno tako ne bi dosegli in bi s tem dokazali svojo nezmožnost, če pa bi jih dosegli, se s tem ne bi zadovoljili.

To glavno težnjo sem čutil v avtorjevem sporočilu in se ji kot lektor podredil in zapisano predlogo poskušal s pomočjo igralcev oživiti v govorici, ki bi ne bila sama sebi namen in cilj, ki ne bi posebej opozarjala nase, ker bi s tem preveč opozarjala na nič, ki bi le dovoljevala svojevrstno zazibanost v okolje, v kakršnem se nosijo in so nošeni morebitni taki ljudje. Izogibali smo se torej ostrih karakteristik in diferenciacij v jezikovnih vrsteh; vse tri osebe na vsakem sektorju igre govorijo isti jezik, tako da golo semantiko sicer podpira svojevrstna semiologija govornih znakov, vendar brez izrazitega simboliziranja in poudarjanja elementov.

Pri tem smo v podrobni obdelavi prišli do zanimivega trenutka. Zidarski mojster je namreč v začetku, dokler je bil še ves pod vtisom, da gre za Čakovčana na Slovenskem, govoril opisne deležnike moškega spola z izrazitim dvoustičnikom (rekeu, hodiü, govoriü). Kolikor bolj pa je čakovstvo izgubljalo funkcijo, toliko večkrat se je zmotil in izgovoril deležnik skrajšano na u.

Potem smo se seveda lotili vprašanja teoretično in praktično. Pretehtali in navedli smo razne sodbe o lepih in grdih glasovih, prebrali tudi predavanje Otona Župančiča izpred šestdesetih let »Slovenski jezik in gledališče«, v katerem med drugim pravi: »Tako slišim trditev, da je ‚u‘ grd, ušesu neprijeten vokal, da so zamolki glasovi neestetični, nasproti pa čisti glasovi estetični in blagoglasni. Potem bi se morali Francozje svojega jezika strašno sramovati, ker imajo prepolno zamolkljih ejev... Če nima mojster Hubad, ki je ponesele svoje dni sloves slovenske pesmi med tujj svet preko naših meja, v tem oziru ugovora proti izreki na ‚u‘, kako se mu hočemo postaviti po robu mi revčki, ki komaj poznamo note ali znamo razbijati po klavirju?... A kaj vse to proti jasnemu glasu velike večine našega naroda, ki se je v praksi izrekel za ‚u‘! Narod nam je ustvaril jezik, njegova usta ga pretvarjajo in prenavljajo — in če kje, je v tem vox populi vox Dei... Da, gospoda, to vprašanje ni samo vprašanje blagoglasja ali neblagoglasja, torej ne samo estetsko vprašanje, nego je so-

cialno, moralno vprašanje, vprašanje naše samozavesti in samostojnosti, našega značaja in naše odkritosti. Ali spoštujemo sebe in svoje bistvo, ali se, prava jara gospoda, sramujemo svojega izvora in ga hočemo zatajiti z neko laži eleganco? Ali hočemo imeti živ ali papirnat jezik, moderno fonetiko in ortoepijo, brez ozira na izumrli historizem in se držati prave, častitljive tradicije, ki nam jo je zatrla za nekaj let prenapeta zmota?»

Župančičevo predavanje je bilo sicer napisano v sveti jezi predvsem proti elkarstvu in v zavzetosti za naravni izgovor uja in veja, kjer so ju slovenski ljudje govorili tedaj in ju govorijo danes. Treba vam je samo prisluhniti intervjuvom po televiziji in radiu, kjer se oglašajo govorniki iz vse Slovenije, ki ob narečnih modifikacijah opisnega deležnika za moški spol še največkrat izgovarjajo u, in sicer kljub šoli, ki jih gotovo uči drugače.

A vrnimo se k našemu, lektorskemu vprašanju. Jasno je, da je odrska govorica zavestna, saj je igralcu podložena, torej ustvarjalna ali soustvarjalna, in ravno ta zavestnost narekuje med drugim zanimivo igralsko transformacijo: ne smem govoriti tako, kakor govorim v vsakdanjem življenju. Moram govoriti drugače.

Ta »drugače« ima seveda veliko možnosti. Naj opozorim na tri: 1. Starejši naši igralci so se ogrevali za burgtheatrsko rešitev. Slovesna, življenju odmaknjena govorica. Fonološko v marsičem tuja.

2. Slavko Jan se je kot slavist med prvimi zavedel elementov domače govorice in se poskušal tudi pri formiranju odrskega govora nasloniti nanjo. Žal je pri tem prezrl tonemski naglas, ki ga v njegovem domačem jezikovnem okolju ni, in ustvaril kot pedagog na Akademiji močan kader igralcev, ki so privatno sicer govorili tonemsko, na odru pa izrazito netonemsko in si s tem pomagali pri tistem prej omenjenem »drugače«.

3. Novejši čas je dal narečjem dosti drugačno vlogo, kot so jih imela še pred petdesetimi leti, in posebej izpostavil urbano pogovornost, ki pa je privatno še zmeraj odmaknjena od šolske, knjižne, zborne oblike jezika. Tudi sodobnik se mora torej naučiti dveh jezikov: če že ne narečja pa sporazumevalno pogovornega jezika, ki se v marsičem loči od šolsko bralnega. S to dvojnostjo se kritično srečujemo vsi, ki moramo danes veliko nastopati, naj bo že kot predavatelji ali siceršnji govorniki, zlasti pa se srečujejo s tem vsi, ki sodelujejo v umetniških besedilih. Poskušajo torej in poskušamo vsakdanjo govorico, ki je mogoče premalo razvidna, preveč zaprta vase ali nekultivirana, cepiti in obogatiti s šolsko razločnostjo v diktaciji in artikulaciji, pri tem pa vendarle še ohraniti naravnost, pristnost, domačnost, melodijo, ritem, osebno karakteristiko.

Ta »drugače«, kakor ga pred sodobnega igralca postavlja nastop na odru, se kaj različno manifestira. V tem pogledu se mi že čolga leta zdi zanimiv Vladimir Skrbinšek, ki me venomer prosi, naj mu vendar dovolim izgovarjati tudi na odru vidu, hodu, govoru, kakor izgovarja te besede sicer v življenju, češ da ga igralsko moti afektacija z izreko videu, hodiū, govoriū in ga meče iz konteksta. Poznam pa tudi druge igralce, ki me zmeraj posebej opozorijo, naj jim dovolim na odru izreko rekeū, govoriū, ker so se tako pač naučili govoriti odrske tekste v šoli in na akademiji in jim je med drugim to ključ do ustvarjalnega govora.

Moje gledanje na ta vprašanja je izrazilo eksperimentalno, strpno, kakor sem nakazal tudi v svojem referatu »Za kulturo ustvarjalnega govora v gledališču«. Vselej se sproti demokratično odločimo za tako ali drugačno rešitev, vendar z upoštevanjem dveh stvari:

1. Kjer je izreka rekeu, hodiu lahko nasproti izreki reku, hodu svojevrstno funkcijsko jezikovno znamenje, ga kajpak izkoristimo.
2. Pri isti osebi in v isti igri in v podobnih govornih ali vsebinskih situacijah poskušamo potem ohraniti enotnost.

Priznam pa, da je zavestnost izreke reku, hodu pri slovenskih igralcih šolsko in akademijsko še premalo perfekcionirana, da bi že prešla v podzavest, zato včasih pri govorjenju na odru nehote izstopa, tako da preveč slišimo te uje, ker se igralec pač sproti kontrolira in že ta neznatni odtенок sovpliva na njegovo dikcijo. (To naj bo v oklepaju drobčen namig na ustvarjalno govorico, v kateri lahko z minimalnimi jezikovnimi znaki dosegamo neverjetne učinke in kar mimogrede usmerjamo poslušalce na slogovno pravilno razumevanje posameznih besedil.)

V uvodu sem omenil srečno okoliščino, da so referati o jeziku uvrščeni neposredno za zanimivimi praktičnimi lektorskimi rešitvami posameznih odrskih besedil, zdaj naj opozorim še na ugodno klimo, v kakršni poteka letošnje Borštnikovo srečanje ravno za vprašanja, ki bistveno posegajo v lektorsko delo in so hkrati odločilna za večjo jezikovno kulturo. Mislim namreč na široko zasnovano akcijo Socialistične zveze in Slavističnega društva za slovenščino v javnosti, ki se ji je v letošnjem letu zapisala vsa Slovenija, mislim pa tudi na leto, ki je med znamenitima stoletnicama rojstva dveh besednih velikanov, Cankarja in Župančiča, ki Slovencem ob Prešernu pomenita alfo in omego tudi v jezikovni kulturi.

Vse bo po svoje pripomoglo k večji uzaveščenosti jezikovne kulture tudi v gledališču in bo v prid odrskim stvaritvam in publiki, posredno pa tudi gledališkim lektorjem, ki so iz razlogov, deloma razvidnih tudi iz mojega referata, dostikrat nemočni, potisnjeni večkrat na stranski tir dogajanja, tako da pri rojstvu nove predstave ne morejo vplivati toliko, kakor bi mogoče lahko, če bi ne bili že vnaprej najeti samo za kirurge, ki naj operirajo najhujše maligne in benigne ture, samo za ortopede, ki naj poravnajo najhujše zlome ali izpahe in zvine, samo za padarje, ki naj z različnimi žavbami poskušajo individualno zgladiti govorne zastoje in trenja.

Jasno je, da pri današnjih lektorskih posegih ne more iti samo za vprašanje estetike in blagoglasja, tudi ne za vprašanja gole ekologije, temveč za bistveno soustvarjalna kompleksna vprašanja, pri katerih je lektor avtorju, režiserju, dramaturgu in igralcem jezikovni svetovalec in pomočnik, ne more pa biti dikcijski korepetitor, ki naj z odrskimi umetniki vadi govorne sklope, kakor mora tudi violinist povsem drugje opraviti svojo vajo prstov.

Gotovo zelo zanimiva psiholingvistična naloga lektorjev pa je seveda spremljava igralcev pri formiranju besedila, ki ga je treba vključevati širše v dialog in polilog. Odbiranje stavčnih melodij sicer opravlja odrasel človek pri svojem govorjenju nagonsko, avtomatično, vendar igralci kljub svoji naravni nadarjenosti za

maksimalno izkoriščanje besedila in za ekspresivno podajanje le nimajo opravka s svojim besedilom, s svojim slogom stavčnega skladja, zato jim moramo stati ob strani, jim ga pomagati razbirati in spregovoriti, pa čeprav je besedilo tuje, z največjo pristnostjo in prepričljivostjo.

Pri tem lektorji ne smemo ostajati za sodobnimi težnjami v jeziku in dramatikii. Na vse moramo biti pozorni, vse moramo spremljati, saj se moramo zavedati, da ima večina iščočih avtorjev svojo poetiko, svoj jezik, s tem tudi svoj okus, svoja merila, tako da je klasična revolucionarnost ali izvirnost nekdanjih avtorjev preblaga, da bi mogli z njo razumeti ples na ostrini noža ali srhljivo tesnoba na področju estetike in poetike sodobnosti.

Ampak drznost na enem področju rodi ali sproži drznost tudi na drugem. Pri tem mislim na jezik. Marsikateri od modernih avtorjev se upravičeno upre šablonsko in pišmevuhovsko štančanim stavkom brez življenja, pri tem pa pozabi ali se premalo zaveda, da je sproščen nesemantičen krik dostikrat zgovornejši od celega stavka, saj stavek že nujno zgrabi v svoje kolesje semantika in ga vklene v svoje zakonitosti, tako da je neomejena svoboda kmalu omejena ali pa presega meje in mere naravnosti, pristnosti, užitnosti, jezikovnega ključa . . .

Danes je sicer jezikovna norma o tem, kdo odloča o jezikovnih vprašanih spričo modernejših pogledov na jezik in jezikoslovje, bistveno drugačna od nekdanje, vendar v boju za kulturo jezika zato še ne smemo vzdigniti rok. Zavidamo sicer lahko Brezniku za idilično zatišje, v katerem je ugotavljal v jeziku naših časnikarjev in pisateljev pred sto leti ilirske in vseslovenske elemente, saj je bil do njega jezikoslovec še zakonodajalec jezika. Včasih si mogoče zaželimo tudi v današnjem času kakšnega Otona Župančiča, ki bi kot vrhovni besedni umetnik suvereno in avtoritativno odločil o posameznih vprašanih slovenskega jezika, ki nas motijo zlasti v gledališču, vendar je ta še tako zaželena jezikovna Indija Koromandija danes žal neuresničljiva.

Jezik pač hođi svoja pota. Nezaslišano so se pomnožili njegovi ustvarjalci in oblikovalci. Vsa Slovenija govori, piše, uči. In tako je jasno, da že v osnovnih šolah gotovo primanjkuje trdnejših jezikovnih usmeritev, ki naj bi se bogato obrestovale v poznejših, zrelih, aktivnih letih. Manjka najbrž ne samo učiteljev s poglobljenimi jezikovnimi pogledi v teoriji in praksi, manjka seveda tudi ur, življenje pa narekuje govorjenje, pisanje, učenje, poslušanje, branje in tako je pridkana slovenščina za marsikoga podivjala, se zvulgarizirala, se spajdašila, da je ne pozna, ne prizna več, niti v gledališču ne.

In posledice so pač takšne, kakršne so: še tako prizadeven gledališki lektor ne more delati čudežev, ki jih v moderni jezikovni ureditvi najbrž tudi ne sme biti, saj je čudež nekaj protinaravnega, protirazvojnega. In tudi če bi jih delal in v svojem gledališču slovensščino držal na vajetih, bi se mu to moglo posrečiti kvečjemu pri posameznih jezikovno za to primernih besedilih, kakršnih pa žal ni tako veliko: nekoliko starejša, klasična, kamor sodita tudi Cankar kot izvorni avtor in Župančič kot prevajalec, imajo že svojo patino, sodobna pa se šele vračajo znova k jeziku, h kakšnemu, bomo še videli.

O kulturi ustvarjalnega govora v gledališču

Tudi če v načelu še zmeraj velja Župančičeva ugotovitev, da so gledališča »praktična šola lepega, vzornega jezika«, je vendar treba reči, da so novejši govorni mediji (radio, film, televizija in podobno) bistveno zožili in omejili to vlogo gledališča, saj še tako vplivna gledališka hiša pomeni danes v odstotku veliko manj vpliva na jezikovno kulturo, kakor je še pred šestdesetimi leti. To nas sicer ne odvezuje, čeprav na tihem upamo, da so tudi morebitni slabi vplivi manjši, kakor so bili včasih, nasprotno, obvezuje, da se zavzemamo za kulturo ustvarjalnega govora ne le v gledališču, temveč tudi na vseh sorodnih področjih, saj vemo, da še tako »zdrave« jezikovne norme ni mogoče vsiliti z odločbami, dokler se uporabniki razumno ne prepričajo o njeni uporabnosti in je ne sprejmejo kot svoje spoznanje in dognanje.

S to optimistično mislijo naj končam v upanju, da bo društvo kritikov in teatrologov še večkrat dalo možnost za pregled dela za jezikovno kulturo ne le v naših gledališčih, temveč tudi v drugih sorodnih medijih.

Janko Moder

(Iz refereta na Borštnikovem srečanju
v Mariboru 25. 10. 1977)

Gledališki kritiki in drugi spremljevalci gledališča zadnje čase vse pogosteje naslavljajo kritične pripombe na kulturo govora v gledališču — po mnenju nekaterih je namreč tako nazadovala, da bi lahko govorili že kar o nekulturi. Pomeni, da je govor v gledališki predstavi še vedno tista značilna sestavina, ki najbolj nazorno razkriva vse objektivne in subjektivne probleme v procesu transformacije dramskega jezika v dramski govor, ali natančneje, ko se dramski jezik v povezavi z odrskim prostorom in vizualnimi elementi spremeni v novo kategorijo, v ustvarjalni govor. »Še vedno« pravim zato, ker mislim na velik razmah, ki so ga v teh letih dosegli v gledališču vsi drugi znaki.

Ker je ustvarjalni govor v gledališču organsko povezan med drugim tudi s svojim izhodiščem, dramskim tekstom, z njegovim besednim gradivom, bom skušala v teh odstavkih opredeliti nekaj dejstev, ki izhajajo iz te povezave. Velika pestrost zlasti slovenskih sodobnih dramskih tekstov je nakopičila toliko novega, oziroma na novo uporabljenega besednega gradiva, da se je bilo treba pri končni govorni realizaciji marsikdaj podati na še neizohojene poti pri izbiri govornega modela — ustvarjalnega govora v uprizoritvi.

V zavesti moje generacije — sem štejem vse mlade ljudi med tridesetim in petdesetim letom — je vedenje o slovenskem gledališču (s tem mislim ogled predstav ali pa sodelovanje pri uprizoritvah) »uokvirjeno« v obdobje med letoma 1957 in 1977. V teh dvajsetih letih je slovensko gledališče preskusilo, uveljavilo ali

opustilo nekaj gledaliških modelov, nedvomno plodnih za gledališče zdajšnjega trenutka. S stališča besednega gradiva in govorne realizacije bi kot mejnike navedla Smoletovo Antigono, Jovanovičev Tumor in Božičevo Paniko. Ti trije avtorji nekako najboljše ponazarjajo pot, ki jo je prehodila slovenska dramatika in dramaturgija, z njima pa seveda slovenski igralci kot uresničevalci režiserjevih in svojih hotenj, predvsem pa kot oblikovalci odrskega govora. Slovensko gledališče je v teh dvajsetih letih na podlagi domačih krstnih uprizoritev ter odprtosti evropskim in svetovnim gledališkim iskanjem doseglo svojo umetniško avtonomnost: gledališka uprizoritev ni več zgolj posredovalka dramskega teksta in dramatikovih idej, temveč umetniško dejanje teama, to je režiserja, dramaturga in igralcev, ki živi svoje samostojno življenje in uporablja poleg govora in mizanscene, prej dveh dominantnih izpovednih znakov, še vse druge, zlasti izrazne možnosti igralčevega telesa (spomnimo se značilne Bejartove poslanice ob svetovnem dnevu gledališča); nove pomene je dobila scenografija in kostumografija, razsvetljava, zvočni efekti. Vse to navajam zato, da bi poudarila, v kakšnih novih relacijah se je znašel govor. Kot komponenta gledališke uprizoritve je bil vsakoraj najmočnejše izpostavljen spremembam, ki so tako odločilno vplivale na podobo današnjega gledališča, in sicer spremembam že v samem izhodišču, dramskem tekstu in kot znak v uprizoritvi, v zvočnem modelu.

Glede na že kar ustaljeno repertoarno shemo naših gledališč se igralce srečuje z različnim jezikovnim gradivom, ki ga lahko razdelimo, seveda zelo površno, na dve skupini: v prvi je na eni strani evropska klasična dramatika z antičnimi tragedijami in komedijami, s Plautom, s špansko dramatikom 16. in 17. stoletja, z Marlowom, Shakespeareom, Molièrom, Galdonijem, Marivauxom, z rusko dramatikom 19. stoletja, z Ibsenom, Strindbergom, z dramatikom 20. stoletja kot so Čehov, Gorki, Claudel, O'Neill, Brecht, Eliot, Miller, na drugi strani slovenska klasična in moderna dramatika: Linhart, Skofič, Detela, Finžgar, Cankar, Župančič, Vladimir Levstik, Kraigher, Grum, Kreft, Novačan, Mrak, Potrč, Miheličeva, Bor, Smole, Kozak, Zajc, Strniša, Taufer, Hieng, Žmavc, Zupan, Javoršek, itd. V drugi skupini pa ravno tako na eni strani sodobna, avantgardna in najnovejša evropska in ameriška dramatika, ki je v teh letih šla čez naše »velike«, »male« in eksperimentalne odre: Ionesco, Sartre, Pinter, Bond, Genet, Jarry, Arden, Schisgal, Handke, Kroetz, na drugi strani pa cela vrsta mladih slovenskih dramatikov: Jovanović, Šeligo, Jesih, Lužan, Rudolf, Partljič. Torej, kolikor avtorjev, toliko jezikov, če uporabimo Potrčevo formulacijo: »Jezik — to je pisateljeva podoba.« Slovenski igralec je v teh dvajsetih letih prebral in izrekel na tisoče besed: poetičnih, privzdignjenih, zamaknjenih, mehkih, svetlih, melodičnih, lepih, čistih, stremečih, a tudi vsakdanjih, nizkih, neposrednih, trdih, temnih, razglašanih, grdih, umazanih, prostaških, straniščnih, okornih, razdiralnih, besed, ki že niso več besede — skratka; gledališče je seglo po vseh plasteh življenja in minevanja, spregovorilo svoji publiki vse možne variante slovenskega besedišča — pesniškega in tistega »iz zakladnice najbolj prostaških slojev naše družbe« (cit. J. Vidmar, Pričevanje o jeziku, sobotna priloga Dela, 23. april 1977).

Glede na vse te variante dramskega jezika smo začeli v gledališču uporabljati tudi nove govorne modele, ki so zbudili pomisleke: »Vprašanje odrskega jezika? ... Danes še vedno nimamo dognanega odrskega jezika, vendar pa se je njegova problematika bistveno premaknila. Z literaturo, ki se je v zadnjih letih zaljubila v prostaški svet najrazličnejših odtenkov, je v gledališče vdrla tudi prostaška govorica tega sveta in to zmagovito in za normalen okus porazno. In kakor so s pisci vred v zmoti repertoarni načrtovalci, ki mislijo, da s prostaštvom služijo revoluciji ali vsaj demokratizaciji umetnosti in da razvijajo proletarsko zavest z lumpenproletarskimi prizori, so v zablodi tudi tisti, ki se nadejajo od vsega tega kakršnekoli regeneracije odrskega jezika.« (cit. J. Vidmar, *ibidem*). Povsem drugačno je stališče Tarasa Kermaunerja: »... vnašanje nizkega, vsakdanjega, surovega besedišča se dogaja v ugodnih ideoloških razmerah. (...) Kako naj gledališče igra igre, v katerih je pogovorni jezik nujen? Pač pogovorno. (...) Jezik, ki ga slišimo z odra, je sicer manj lep v smislu klasične estetike, vendar upoštevajmo, da je danes na pohodu estetika grdega in da je 'grdi' pogovorni jezik povsem v skladu z novo estetiko, torej neke vrste novo formo.« (cit. Pričevanje o jeziku, *Sob. priloga Dela*, 23. aprila 1977).

Odločiti se za en sam, takšen ali drugačen model jezika in govora bi pomenilo odvzeti gledališču možnost, svobodo, da izbira, zbira in združuje. Gledališče mora uveljavljati načelo pluralizma, to pomeni, da Shakespeare in Eliot ne izključujeta Bonda in Pinterja, da Cankar in Zupančič ne izključujeta Jovanoviča in Rudolfa. Pa igralec? Njegova govorna, igralska interpretacija besednega gradiva mora biti enako ustvarjalna, bodisi da govori Tauferjev prevod Eliotove drame:

Vejo in ne vejo, kaj je dejanje ali trpljenje.

Vejo in ne vejo, da dejanje je trpljenje

in trpljenje dejanje. Ne trpi tisti, ki deluje,

niti ne deluje tisti, ki je vdan. A oba imata svoje mesto v večnem delovanju, v večnem potrpljenju.

bodisi Jacintine poetične besede: ... rada bi se zdaj vozila z jadrnim vozom preko široke široke ravni ... in nebo bi sijalo visoko visoko ... in zvezde bi padale ... padale v moje naročje ... ali pa »svinjari« v žargonu novinarja iz Jovanovičevega Tumorja: »Uh. Provincialni hausbal. Jaz totalka. Vprašam frajerja, kdo je ta pička, nakar jenki popizdi in me fukne po betonskih štengah.« (D. Jovanovič, *Igrajte tumor ...*, l. dejanje).

Namenoma sem izbrala tako različne tekste. Besedno gradivo ima namreč v določeni uprizoritvi svoj pomen in namen in se ne glede na klasično estetiko ali estetiko »grdega« podreja estetiki gledališke uprizoritve. V gledališču je uporaba besednega gradiva dramskega teksta stvar skupnega dogovora, umetniškega hotenja avtorjev uprizoritve, ki je »zgodovinska konkretizacija pesniške besede«. (cit. V. Švacov, *Temelji dramaturgije*, str. 124).

Jezikovni sistem ali model govora za ubeseditev izbiramo z dveh vidikov, z vidika dramskega teksta ali pa z vidika uprizoritve. V glavnem uporabljamo dva sistema: zborni ali knjižni za domala vso klasično in tudi moderno evropsko dramatiko, za pretežno večino slovenskih avtorjev ter tako imenovani pogovorni jezik z variantami pokrajinskih nadnarečij, z zemljepisnimi narečji ali pa

socialne podzvrsti, kot so interesne govorice: sleng, žargon in latovščina za tista dramska dela, kjer je že avtor sam v zapisu nakazal tudi govorno podobo, kot na primer Jovanović, Lužan, Partljič, dalje za prevode tujih dram, ki obravnavajo življenje mlade generacije, življenje ljudi na robu velikih evropskih in ameriških mest (Bond, Kroetz, Arden). Ker pa je takšen ali drugačen govor, kakor hitro je sestavni del v sistemu znakov gledališke uprizoritve podrejen tudi njeni estetiki, lahko pride do zamenjave: konec koncev bi lahko Hamlet v določeni uprizoritvi govoril tudi v kakšni drugi zvrsti govora kot knjižni, ali pa na primer, Luka D. (Lužan) v Gleju — isti tekst govori en igralec v pogovornem, drugi pa v knjižnem jeziku. Tako seveda pride do popolnoma drugačnih relacij in novih pomenov — s stališča uprizoritve je govor ustvarjal en.

Po vseh izkušnjah, ki jih imam v gledališču z omenjenimi načini govora, me zanima predvsem sistem knjižnega ali zbornega govora — ali je res tako »mrtev«, da se vedno pogosteje zatekamo k manj »strogim« zvrstem?

Slovenski odrski govor temelji na slovenskem knjižnem ali zbornem jeziku, njegova izreka je določena s pravorečno normo, ki se občasno spreminja glede na razvoj jezika in nova dognanja lingvistike in fonetike. Naš odrski govor je soustvarjalo nekaj generacij slovenskih igralcev pa tudi lektorjev s praktičnim in teoretičnim delom, od Župančiča, Rupla, Bajca, Grūna, Hartmana do Mahniča in Modra. Mislim, da ima prav slovensko gledališče nemalo zaslug, da je oživilo in da nenehno oživlja zborni jezik, v Toporišičevi slovnici definiran kot jezik, ki se ga »človek normalno skoraj nikoli ne nauči kot materinega jezika, ampak si ga v veliki meri pridobi z zavestnim prisvajanjem (...), v precejšnji meri pa si to in ono iz zbornega jezika prisvoji na podlagi pasivne ali aktivne udeležnosti v zbornem občevanju (...).« (J. Toporišič, Slovenska slovnica 1976, str. 12). Slovenski igralec je tisti, ki že 65 let (če štejemo od Župančičevega znamenitega predavanja Slovenski jezik in gledališče iz leta 1912, v katerem je obdelal in zavrnil elkanje in se zavzel za uvedbo bilabialnega ʉ za izreko črke l v določenih položajih) oblikuje zvočno podobo knjižnega jezika v vseh njegovih plasteh: pomenski ali sporočilni, idejno-nazorski, estetski, socialni, čustveni, racionalni, izpovedni. Zato se mi zdijo trditve, češ da nimamo dognanega odrskega jezika, krivične tako do slovenskega igralca kot do slovenskega gledališča. Res pa je, da smo v gledališču sami krivi, ker nekako nečemo videti novega položaja, v katerem se je znašel govor kot komponenta uprizoritve. Gledališče je zlasti v preteklih desetih letih uspešno raziskovalo nove izrazne možnosti, ki izhajajo predvsem iz vizualnih senzacij, to pomeni uveljavilo znake, ki determinirajo gledališče kot umetnost, ki jo gledamo. Čedalje bolj pa spoznavamo, da nova dognanja ne bodo imela prave veljave, če govor ne bo znova vzpostavljen kot enakovreden izpovedni znak. Plediram torej za sintezo — govoru je treba v uprizoritvah nameniti več pozornosti, da ne bo moteč ali celo odveč, temveč bo enakovredno dopolnjeval umetniško dejanje, ki mu pravimo predstava.

K Modrovemu referatu o kulturi ustvarjalnega govora in Slodnjakovi obravnavi pogovornega jezika v gledališču bi rada do-

dala nekaj svojih praktičnih izkušenj pri izbiri knjižnega ali zbornega govora v gledališki uprizoritvi.

Glede na kar pogosto aplikacijo pogovornega jezika ter pokrajinskih nadnarečij ali žargonov in slenga v gledališču, se nemalokdaj zgodi, da ta ali oni igralec pri knjižnem govoru zamra: »Pa kdo sploh tako govori v življenju?!« Knjižni govor se mu zdi preveč tog, hladen, premalo živ, oddaljen od stvarnega govora, skonstruiran. Pri tem seveda pozablja, da je kateri koli govor na odru v bistvu konstrukcija, bodisi da gre za knjižni, pogovorni ali narečni. Želja, da bi bil odrski govor enak »živemu« govoru, je iluzija. Dramski govor je namreč vedno reprodukcija vnaprej določenega, danega, znanega teksta. Čeprav bo imel poslušalec sicer občutek, da so na odru govorili tako »kot v resnici«, pa je s stališča igralca med obema govornima distanca, lahko bi rekli kvalifikator »tako kot v resnici«, torej ne življenje samo, temveč igra o življenju, prikazovanje življenja. V. Švacov v svoji knjigi *Temelji dramaturgije* omenja, da gre pri odrskem govoru za specifičen govorni izraz, ki se loči od vsakdanjega govora po izhodišču ali namenu, po gradivu in procesu. Pri vsakdanjem komunikativnem govoru pride do izjave tako, da je izhodišče namen, ki se skozi govorni proces oblikuje v končno podobo ali izjavo. Pri odrskem govoru pa je izhodišče končna podoba, izjava, ki vsebuje sporočilo ne samo o tem, kar mora izraziti, temveč tudi o tistem (to je igralcu), ki si je ta govor prilastil in ga posreduje kot svoj lastni govor. Pri dobrem igralcu imamo občutek, da bi lahko izrazil misel na več možnih načinov, da pa je izbral prav tega. Če tega vtisa svobode ni, se zdi govor papirnat. (Glej V. Švacov, *Temelji dramaturgije*, str. 215). Citiram dalje: »Odrski govor se loči od vsakdanjega tudi po gradivu, ki je samo na videz enako na obeh področjih. Kjer koli in s kakršnim koli namenom, vedno govorimo z glasovi, ki se delijo na vokale in konzonante ter se organizirajo v sklope določenih melodičnih linij. Poleg razumljive zahteve, da mora odrski govor teči razločno in glasno, da ga bo slišal tudi najbolj oddaljen poslušalec, lahko opazimo, da se v uporabi glasovnega gradiva dogajajo zelo pomembne spremembe. Prvotna podlaga določenega, danega 'tujega' teksta, ki ga igralec govori, že sama po sebi ukinja napor iskanja pravega izraza, ki je lasten vsakemu komunikativnemu govoru, še tako kultiviranemu. Ta napor se kaže v komaj zaznavnem, vendar opaznem barvanju vokalov, v omahovanju in zavlačevanju pri opredelitvi za npr. a ali o, zato v vsakdanji govorni rabi komajda lahko govorimo o čistih vokalih (...). Pri odrskem govoru pa je igralec spričo že znanega teksta rešen napora iskanja, tako se sprošča energija, ki omogoča, da se glasovno gradivo kaže v neprimerno čistejši obliki, dasi nikdar tako čisti, da bi se nasilno in preočito oddaljila od vsakdanje nepopolnosti, ki smo je vajeni. Zato se preveliko oddaljevanje od komunikativne govorne skušnje kaže kot papirnatost in izumetničenost, ki zbuja nezaupanje v iskrenost doživetja, čigar izraz je govor.« (Ibidem, str. 216, 217). Citiram še naprej: »Tretji element odrskega govora, po katerem se ta loči od vsakdanjega komunikativnega govora, je govorni proces. Gavella je navedel štiri elemente tega procesa: izvor, začetek, potek in konec. Razmerje med temi elementi določata govorna energija in govorna melodija. Govorna energija je tista intenzivnost notranje privolitve ali zavrnitve vsebine, po kateri

razpoznavamo emotivno ozadje subjekta. Tehnično gledano se ta melodija poistoveti z dihom, kar je seveda razumljivo s stališča psihosomatske enotnosti osebe. Preprosteje povedano, za izgovor pomembne vsebine je treba veliko diha, vsaj tako 'misli' telo, ko pomaga duši. V vsakdanjem govoru kaže govorna energija tendenco prikrivanja, v odrskem govoru pa se mora odkriti in pokazati. Njeno kontroliranje je načelno drugače od tistega v komunikativnem govoru, kjer je usmerjeno v artikulacijo in ekonomičnost intenzitete, ne pa v zamiranje ali celo v popolno ukinitve.« (Ibidem, str. 217). »Govorna melodija je lok, ki povezuje izvor, začetek, potek in konec neke vsebinske enote govora. Omejena je predvsem z določenim jezikom, dialektom, s socialnimi in izobrazbenimi komponentami. Melodične sheme različnih jezikov so prepoznavne tako v vsakdanjem kakor tudi v umetniškem govoru. (...) V vsakdanjem govoru je melodija preskušanje in trenutno, negotovo opredeljevanje brez možnosti korekture. V igri pa igralec ve, kako se misel začne in konča. Pozna govorni potek v njegovi objektivni, s tekstem fiksirani vsebini. Iz tega sledi, da se da govorna melodična linija s pogostim ponavljanjem spraviti v popolno soglasje z miselnim in emotivnim tokom fiksanega teksta in značajskimi lastnostmi osebe. Seveda pa hkrati prav tu preži nevarnost, da pogostokrat ponovljena govorna melodija dobi samostojen tok, neodvisen od vsebine, ki jo skuša nadomestiti brez potrebne oživitve miselno emotivne osnove. Govor se spremeni v 'deklamiranje' in 'petje'.« (Ibidem, str. 218).

Tako obširno citiranje odstavkov iz Švacove knjige sem si dovolila zato, ker sem v njih dobila potrdilo o smiselnosti Modrove govorne teorije, o kateri govori na 13. strani, da »ne smemo prerezati stikov in povezave z živim govorom« kadar gre za ustvarjalni govor; hkrati pa ti odstavki potrjujejo moje spoznanje, ki izhaja iz izkušenj pri uporabi obeh govornih modelov, knjižnega in pogovornega. Resda uporaba elementov živega, komunikativnega govora, oziroma »igranje« pogovornega jezika omogoča večjo »naravnost«, vendar ima tudi »stranske učinke«, namreč rahlja govorno tehniko, ki je bila pri večini naših igralcev vzpostavljena na podlagi obvladovanja knjižnega jezika. Prof. Moder omenja podobne izkušnje. Pri »igranju« pogovornega jezika govorna energija ni usmerjena v disciplinirano artikulacijo in ekonomijo diha, temveč kaže tendenco popuščanja, ohlapnosti. Vokali niso več tako jasni, konzonanti ne več tako trdni, dih poljuben. Kar je pri pogovornem jeziku opravičljivo, se pri zbornem govoru izkaže kot malomarnost, nedognanost in neprofesionalnost. V zgoraj citiranih odstavkih je tudi potrdilo, da je govor tisti element, ki razkriva ne samo popolnost ali nepopolnost igralčeve govorne tehnike, temveč tudi igralčevo obvladovanje igre. In tako smo spet pri stari ugotovitvi, da pri dobri igralski interpretaciji redko kdaj pomislimo na nedognanost govorne tehnike.

Slovensko gledališče je v zadnjih letih skozi govorne realizacije v pogovornem jeziku opravilo precejšnje delo in je v resnici igralo vlogo »eksperimentatorja na strani življenjskih tokov jezika«, če lahko uporabim Modrovo definicijo lektorjev. Zdaj bi morali vse dobre in siabe izkušnje cepiti na knjižni ali zborni govor. Mislim, da je dozorel čas za ponoven, kritičen pretres

knjižnega govora, za njegovo renesanso v gledališču. Navsezadnje se bo moralo gledališče naše generacije izpovedati tudi skozi dela evropske klasične dramatike. Kako se bo sodobno branje in razumevanje pesniške besede, ki je brezčasna, razkrilo ne samo v ustrezni dramaturški in režijski interpretaciji, temveč tudi v dognani govorni realizaciji? Treba bo najti nov odnos do knjižnega govora.

Igralec bi se moral kot poustvarjalec knjižnega govora zavedati suverenosti, svobode, neodvisnosti, odprtosti, gotovosti, ki mu jo ta govor omogoča, moral bi vedeti, da je ta govor s svojo preciznostjo, jasnostjo, zlasti pa večpomenskostjo enakovreden drugim izraznim oziroma izpovednim znakom kot so gesta, maska, mim, ples, luč, zvok, scena, kostum in da vsi ti znaki nimajo prave veljave, če je govor neprecizen, ohlapen in nerazločen. Iz prakse vemo, da knjižni govor nalaga igralcu veliko več truda, miselnega in čustvenega, hkrati pa mu daje več možnosti za izbor oziroma opredelitev za take ali drugačne pomene, skratka, večjo suverenost. Lahko bi rekli, da je obvladovanje knjižnega govora osnovna konstituenta in distinkcija igralske profesije. To poudarjam zaradi tega, ker smo v gledališču pri govoru nekako stagnirali, popustili še v tisti tehniki, ki smo jo že bili osvojili. Gledališče je uspešno raziskalo fenomen odrskega prostora in telesnih izraznosti, področje govora pa je začelo počasi capljati zadaj. Število tako imenovanih vaj »za mizo« se je skrčilo v korist vaj »v prostoru«. S tem je precejšen del študija pomen-skih odtokov ostal na plečih igralca samega, na individualnem delu, zanj pa je vedno manj časa zaradi številnih predstav in gostovanj, pa tudi zaradi igralčevega sodelovanja pri filmu, radiu in televiziji. Morali bi se dogovoriti, kaj bi kazalo spremeniti v ustaljenem — včasih že kar totem sistemu študija za novo uprizoritev. Ali bi bilo treba igralcem posredovati rezultate moderne lingvistike in stilistike, ki sta prav na področju umetniškega govora marsikaj razčistili? Morda bi bilo dobro, če bi AGRFT pripravila kakšen priročnik za vzdrževanje igralčeve govorne in dihalne kondicije, saj žal vemo, da igralec med vsemi reproduktivnimi umetniki dejansko porabi najmanj časa za vaje na svojem inštrumentu, to je govoru oziroma glasu in dihu. Željo po igralčevem trdnejšem lingvističnem oziroma stilističnem znanju izražam zato, da bi bile braine vaje bolj ustvarjalne kot so zdaj.

Prva bralna vaja in še nekaj naslednjih se mi zdi izredno važna, ker je to pravzaprav trenutek, ko se zapis besednega gradiva, to je avtorjev dramski tekst začne spreminjati v slušno, zvočno gradivo, v igralčev govor. Glasno branje na vajah podaja na eni strani objektivne elemente avtorjevega sporočila, na drugi strani pa subjektivne elemente kot so zven in barva igralčevega glasu, ritem njegovega govora. Zapis dramskega teksta je razdeljen v besede, vzklike, vprašanja, kratke ali daljše stavke in stavčne zveze, razmejene z interpunkcijo, ki izraža avtorjev ritem, njegovo logiko, njegov miselni in čustveni svet, njegov svetovni nazor. Podane so torej osnovne vrvine avtorjeve izpovedi, ki bi jih igralec moral zaznati, ne glede na to, kakšna bo kasneje njegova umetniška interpretacija v uprizoritvi, njegova lastna opredelitev, cepljena z režiserjevimi in dramaturgovimi hotenji. Zato se mi zdi za igralčevo delo izredno važna tudi faza pred prvo bralno vajo, individualno, tiho prebiranje teksta, se pravi tista prva, osnovna komunikacija med igralcem kot osebnostjo in

avtorjem. Žal pa je vsa ta leta v gledališčih večinoma takšen potek dela, da je igralec prepozno vključen v delovni proces za pripravo uprizoritve. Do prve bralne vaje potekajo pogovori režiserja s scenografom in kostumografom ter drugimi sodelavci, le igralec je nekako odrezan — praviloma zelo pozno zve za zasedbo ali pa kljub pravočasni zasedbi vzame tekst tik pred prvo bralno vajo.

In kakšna je potem prva bralna vaja? V glavnem obupna! Slišiš popolnoma nevtralnno branje, nelogično, brez vsebine, brez melodičnih lokov, ki jih nakazuje interpunkcija, ker si je pač igralec iz šole zapomnil, da ne sme govoriti vejic in pik. Že večkrat je kak igralec na mojo intervencijo, naj uglesi stavčno intonacijo glede na dano interpunkcijo, odgovoril, naj mu ne sugeriram interpretacije! Če pa bi mu na podlagi zapisa začela osvetljevati, v kateri od šestih funkcij govora glede na Jacobsonovo klasifikacijo se giblje ta ali ona replika, ali če bi analizirala katero od govornih plasti, ki jih zajema tekst kot objektivna danost, bi po vsej verjetnosti zbudila vtis, da posegam v stvari, »ki niso moj posel«. In vendar bi kot lektor imela to pravico ali nemara celo dolžnost. Tako pa so lektorjeve kompetence zožene na korekturo fonetičnih netočnosti, na »skrb za normativnost izgovorjave pri igralcih«. Nekaj več možnosti ima v prvi fazi dela, ko dobi v roke prevod ali izviren tekst, a to je že temeljito obdelal prof. Moder.

Mislím, da je kultura ustvarjalnega govora v gledališču nazadovela ne samo zaradi popuščanja v govorni tehniki, temveč tudi zaradi premalo dognanih in razčiščenih oblikovnih in vsebinskih prvin dramskega dialoga. Besedno gradivo je pri prenosu v zvočno podobo prevečkrat prepuščeno naključju, instinktu, srečnemu trenutku navdiha. Igralec se v glavnem zadovolji z napotki, ki sicer izhajajo iz prakse, vendar so le približni, neprecizni in nedognano formulirani. Vse to se potem kaže v govoru. Govor je v gledališču tista občutljiva substanca, ki najbolj nazorno kaže, ali je igralcu uspelo uglasiti »kaj« s »kako«. To pa je že téma za nov pogovor, ki bi imel pravo težo šele, če bi v njem sodelovali tudi igralci. Škoda, da jih že zdaj nismo povabili k sodelovanju.

Majda Križajeva

(Referat na Borštnikovem srečanju)

Kako se je spraševal tisti iz Humboldtove anekdote, ki je prisluškoval pogovoru dveh študentov? »Že razumem, da je z najrazličnejšimi pripravami uspelo ljudem izmeriti razdaljo med zemljo in najoddaljenejšimi zvezdami, določiti njihova mesta in gibanja. Toda rad bi vedel, kako so izvedeli za imena zvezd.«

V Šeligovi igri pa stoji stvari povsem drugače. Imena so znana: imena rož, dreves in grmov, imena jedi, imena strojev, imena orodij, imena kamnov, imena prostorov in imena dejanj. Toda z imeni ni mogoče spoznavati razdalj, ki so med ljudmi, odnosi se samo kažejo, spoznati pa jih je nemogoče. Odnosi so popisani s svojim zunanjim videzom, z objektivnostjo podatkov, ki približujejo tekmovanje v žretju hrenovk poročilu o zgodovini človeškega rodu — saj je vse tako jasno in misliti drugače sploh ni mogoče. Nič se ne da spremeniti, vse teče v zdravem in nevrpašljivem redu, ki ga določajo snov in predmeti. Neznana moč žari iz njih, njena sila usmerja ljudi, ki živijo med predmeti. Nihče ne more nič spremeniti.

Med skrivnostmi sveta pa spijo neznane sile, resnične sile življenja, ki zmorejo zanihati človeška življenja tako, da prično zveneti telesa v tresljajih, za katere pravijo davni spomini, da so nekoč bili, danes pa jih ni mogoče doseči, kajti: »To je isto: če je duša razpolovljena, je tudi telo. In kar je v telesu, je tudi v duši. Kar dušo teži, je bolezen telesa in narobe...« in nerazumljivo je, da je še sploh mogoče s tako intenzivnostjo prisluškovati človeški duši, tako popolno čutiti svoje telo in povsem nemogoče, tuje, čudno pa je, da je mogoče čutiti uglasenost telesa in duše. Teh stvari ni, če pa že so, se kretnje spremenijo, vonj postane tui, neznan, besede skrivnostne, prisotnost pogubna. Nemir stopi med predmete in ljudi, njihove kroge zmoti valovanje nove, neznane energije. Čarovnica; ki je to, kar je, samo po svoji drugačnosti in norem vztrajanju na tej drugačnosti. Drugačnost, ki je opazovanje in razumevanje skritega bistva, ki je uglasenost z nadredom, ki je razumevanje združitve nezdružljivih stvari, drugačnost, ki je v poezijo skrit upor za vse in za posameznika, taka drugačnost mora postati čarovnija, ker je nevarna, saj so njene sile človeške generacije izgubile v časih, do katerih spomin ne seže več.

Čarovnija je nevarna, saj se ob njenem iskrenju, ki gori sebi in s svojo močjo, svetijo robovi vsakdanjega sveta v skrivljenih, razlomljenih, cunjastih linijah, drugačni so, kot so o njih prepričani. Vedenje o njih je bilo nepopolno, zmeta, utvara, svet in življenje sta bila povsem nekaj drugega kot tisto, kar so mislili, da žive. Ob prisotnosti Čarovnice postanejo dotedanji sistemi vprašljivi, ogromni bloki zgodovinskih izkušenj nepotrebni in zapravljeni. Srednjeveška, skrivnostna ježa na Klek (v območje, kamor navadni smrtniki ne morejo stopiti) postaja danes jadranje v smer, ki so jo njihovi potomci že zapravili: »Jadrala bom poševno v bit. Nabita snov življenja bom. Jadrala bom poševno — ne gor v višnjeve višave, ne dol v peklenske globine!... Žile bojo brnele v vetru in vijoličastem srcu ognja...«

Tako pravi v svoji prvi ekstazi Darinka — (Čarovnica zaradi svoje nevarne drugačnosti), zaradi svojega skoraj neulovljivega uporištva, Agatina sestra in bližna sorodnica vseh Šeligovih figur, ki so morale svoje bivanje presvetliti z videnjem in razumevanjem

odnosov med dušo in telesom, med materijo in idejo, ki so se odprle neznanim silam kozmičnih energij, da bi morda iz vsega tega vedenja lahko roka sprožena v temo odkrila človeka. Tako nekako razumljeno vprašanje čarovništva pa pri Šeligu iz pisateljske skušnje do pisateljske skušnje raste in se širi, kot raste in se širi prostor, v katerega pošilja svoje čarovnice, da bi zanihale, vznemirjale in razkrivale tisti svet, ki ima mnogo imen in veliko osnovno neusklajenost med materijo in idejo. Kot rastejo razsežnosti predmetov in potrošnih dobrin, tako se množe skrivnostne ujetosti skrivnostnih energij v laseh Čarovnice, skoraj se zdi, da bi čista energija premagala svojo popolno odsotnost v svetu, ki vanj s Čarovnico vstopa. Toda z vso skušnjo človekovega rodu je mogoče premagati drugačnost, uničiti zvenenja duše in telesa, zanikati jadrnanje v bit. Tako je mogoče uničiti svobodo, ki jo nosi avantura jezika, kozmos besed in odnosov med njimi, tako je mogoče, da kot preprostež iz Humboldtove anekdote ne moremo razumeti, da so imena, pomeni in odnosi.

Svet količine in metra je ranljiv ravno zaradi doslednega zanikanja razsežnosti, ki jih nosi s seboj Čarovnica, njeno sporočilo, njen jezik pa se umikata v molk poezije, v ekstazo telesa in duha, v komo speče energije. V zbranosti in miru novih prostorov bo Čarovnica morala opraviti ponoven premislek svojega ravnjanja in jezika za nov, tvornejši in srečnejši vstop v leta, ki nas še čakajo. Samotni jezik Agate raste v poezijo. V pesem Darinkinega vsakodnevnega govora mora planiti lirski pesem, da je njena zavezanost drugačnemu svetu še razvidnejša, še bolj programatična, še bojevitejša. Bistven razvoj od izjav: »Če imajo v tem junijskem času ciklame cvetove, če že poženejo, so listki rjavkasto rdeči ali pa celo malo vijoličasti. So zamolkli in nežno krhki. Naši pa žarijo v živo rdeči, nenehno jutranje ostri svetlobi. Njihov vonj mi gre ostro v oči kot po kakšni napeti vrvi, in so listki na koncu ostri, preostri, da kapljica rose zjutraj skoraj prerezana in razdvojena zdrkne navzdol ...«, ki mora pripeljati do take uporabe poezije, kot je v zadnjem prizoru: »o lakota, o rožna zarja in zahod v bitju spremenljivem, / potrgajmo vse vence! In pijmo vrtnice, o pijmo / Več vrtnic, več! Z ostrino njih bodic in trnov zlih, / Več vrtnic, več, z norostjo njihovo pijano. / Več vrtnic, več! Več njih! Vseh vrtnic rožnatih, / morda obljublja, da se bo Čarovnica morala spraševati tudi o poetiki in probojnosti svojega jezika, svoje drugačnosti. Nobenih koncesij več ne bo, njena pot ne drži v mit, ne more držati, preden ne prizna poraza, preden ne zmaga.

Morda se bo morala vrniti k jeziku Agate, da bo po prihodnjih odhodih za njo ostajal tudi spomin — in ne samo sled. Doslednost v pisavi Šeligove Čarovnice iz Zgornje Davče kaže v to smer.

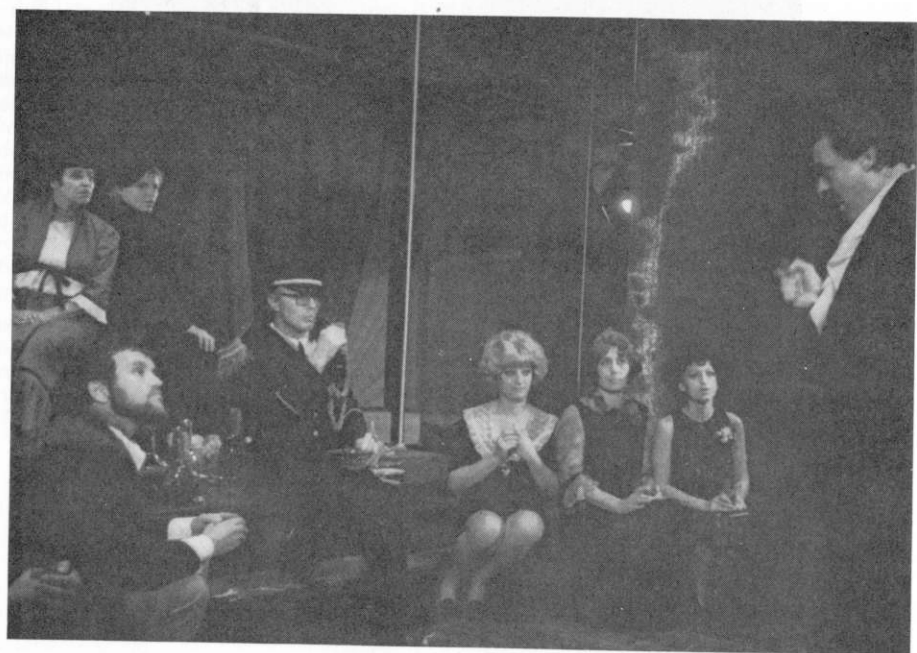
Marko Slodnjak



Tone Partljič: Oskubite jastreba

Režija: Franci Križaj

Premiera 14. X. 1977









Igralci na fotografijah

Nada Božičeva in Bogomir Veras

Marjanca Krošlova, Ljerka Belakova, Janez Bermež,
Milada Kalezičeva, Zvone Agrež, Nada Božičeva, Borut Alujevič

Mija Mencejeva, Jana Šmidova, Borut Alujevič, Stanko Potisk,
Ljerka Belakova, Marjanca Krošlova, Anica Kumrova,
Janez Bermež

Miro Podjed, Stanko Potisk, Ljerka Belakova, Janez Bermež,
Borut Alujevič, Anica Kumrova, Marjanca Krošlova

Bogomir Veras in Drago Kastelic

Bogomir Veras, Drago Kastelic, Marjanca Krošlova

Janez Starina, Jože Pristov, Bogomir Veras, Ljerka Belakova,
Stanko Potisk

Janez Bermež, Janez Starina, Anica Kumrova, Ljerka Belakova,
Stanko Potisk, Marjanca Krošlova, Bogomir Veras, Nada Božičeva

Borut Alujevič, Anica Kumrova, Matjaž Arsenjuk,
Marjanca Krošlova, Bogomir Veras, Nada Božičeva,
Ljerka Belakova, Janez Bermež, Stanko Potisk



UNIOR

zreče

PRAVILNI NASLOV ZA DENARNE ZADEVE

ljubljska banka

PODRUŽNICA CELJE



nama

TRGOVSKO PODJETJE
LJUBLJANA

VELEBLAGOVNICE

Ljubljana

Škofja Loka

Kočevje

Velenje

Slovenj Gradec

Ravne na Koroškem

Žalec

Cerkno

ZA VAŠ DOM IN GOSPODINJSTVO

ZA ŠPORT IN REKREACIJO

ZA DOBRO POČUTJE IN ELEGANCO

Kino podjetje Celje priporoča
ogled filmov v januarju in februarju

JANUAR

TO SO GADI — slovenski barvni film

ENEIDA — italijanski barvni film

TISINA, SMEJEMO SE — ameriški barvni film

NEDELJSKA ŽENSKA — francoski barvni film

REŠITELJ — jugoslovanski barvni film

BUTCH CASSIDY — ameriški barvni film

FEBRUAR

POKONCI DELFINA — jugoslovanski barvni film

STANOVALEC — francoski barvni film

VELIKI SKAVT — ameriški barvni film

ROCKY — ameriški barvni film

Vsem prijateljem gledališča

želi srečno novo leto

SLG Celje

