

ALI JE ČAS PREDSTAVE ČAS NAŠEGA ŽIVLJENJA?

*Intervju z
Dušanom
Jovanovićem*

Dušan Jovanović

je ime, ki je neizbrisno zapisano v zgodovino slovenske dramatike in gledališča zadnjih štirih desetletij. Kot dramatik je že v svojih zgodnjih igrah radikalno prevetрил logiko sodobne slovenske drame, hkrati pa je kot režiser vzporedno s tem najprej znotraj Študentskega akademijskega gledališča, potem gledališč Pupilije Ferkeverk in Glej povedel slovensko odsko umetnost v nove, neliterarne in nedramske pokrajine.

Dušan Jovanović, rojen leta 1939, je po diplomu iz angleščine in francoščine končal tudi študij režije na ljubljanski AGRFT. Že od šestdesetih let je vzporedno deloval kot režiser in dramatik, bil eden ustanoviteljev Gledališča Pupilije Ferkeverk in Eksperimentalnega gledališča Glej. Od konca sedemdesetih let do sredine naslednjega desetletja je bil umetniški vodja SMG. Leta 1989 je postal profesor režije in igre na AGRFT. Je izjemno cenjen režiser in dramatik, prejemnik številnih priznanj, med drugim Prešernove nagrade in nagrade žirije ameriških kritikov *obie*, ki jo podeljujejo *off-broadwayskim* predstavam, za dramo *Osvoboditev Skopja*. Predstave, ki jih je režiral po celotnem prostoru Jugoslavije ter v evropskih teatrah, so pomembno spremenile slovensko in jugoslovansko gledališče zadnjih štirih desetletij. Njegov opus obsega več kot osemdeset režij. Tokratni pogovor z izjemnim eruditom in lucidno umetniško osebnostjo je potekal o zgodovini SMG, ki jo je najprej pomembno soustvarjal kot režiser, potem kot umetniški vodja, avtor novega, propulzivnega koncepta sodobnega gledališča, ki je v osemdesetih letih postalo vodilno v prostoru nekdanje Jugoslavije ter se je mednarodno uveljavilo v Evropi in zunaj nje.



Dušan Jovanović režira **Ano** (1984)
Rudija Šeliga
v spodnji dvorani SMG
foto Igor Antič

JOVANOVIĆ

Aleksandar Popović
Rdeča kapica
 (1969)
 režija Dušan Jovanović
 scenografija Maksim Sedej ml.
 kostumografija Darja Vidic
 na sliki Brane Ivanc, Boris Juh, Alja Tkačev, Milena Grm, Majolka Šuklje
 foto arhiv SMG



Astrid Lindgren
Pika Nogavička (1974)
 režija Dušan Jovanović
 scenografija Melita Vovk-Štih
 kostumografija Marija Lucija Stupica
 na sliki Barbara Jakopič, Silvij Božič, Alja Tkačev
 foto arhiv SMG

► Kot da bi bili čakali ena na drugo: Alja Tkačeva na Piko Nogavičko in Pika Nogavička na Aljo Tkačevo.

Snežna Šlamberger, Dnevnik, 11. 2. 1974

□ Vaše sodelovanje z Mladinskim gledališčem se je začelo že zelo zgodaj, natančneje leta 1969, ko ste režirali *Rdečo kapico* Aleksandra Popoviča. To je bil čas vaše prelomne predstave (performansa) z Gledališčem Pupilije Ferkeverk, ki jo je Venó Taufer označil kot »smrt literarnega gledališča«. Naslednje, zelo odmevne predstave so nastale v času direktorovanja Dominika Smoleta, ko se je Mladinsko gledališče začelo razvijati v izjemno propulzivno gledališče za mladino, v katerem je sodelovala vrsta slovenskih ustvarjalcev. To je bil hkrati tudi čas vaših odmevnih režij v Eksperimentalnem gledališču Glej. Kako vas je Dominik Smole pridobil za sodelovanje? Kakšen je bil njegov način dela v Mladinskem, in končno, kakšen način dela ste sami uveljavljali pri predstavah, npr. *Burki o jezičnem dohtarju*, *Plešasti pevki*, *Piki Nogavički*?

■ Z Dominikom Smoletom sva bila navkljub generacijski razliki (mislim, da si smem privoščiti to izjavo) bližnja prijatelja. Stanovala sva komaj nekaj sto metrov narazen, in to je nemara po svoje spodbujalo najina pogosta in intenzivna druženja. Neizmerno sem ga cenil kot pisatelja in dramatika. Bil je skrajno nekonvencionalen v vedenju, zapeljivo ležeren, a neizprosno oster in pronicljiv v sodbah o rečeh tega sveta; v besedah vselej pikolovsko natančen, zbadljiv, ironičen in duhovit. V gledališče je prišel kot strateg daljnosežnih sprememb. Njegova ambicija je bila ustvariti sodobno evropsko gledališče za otroke in mladino. V formalnem pogledu

moderno, v vsebinskem pa »odprto, svobodno misleče« telo. Kot ena ključnih osebnosti *Revije 57*, *Odra 57* in *Perspektiv* (sodil je v krog elitnih opozicijskih intelektualcev) pa svojih ambicij javno ni smel preveč naglas propagirati. Bil je diplomatsko previden, v besedah skop, neprozoren, potuhnjjen. Prav genialno potuhnjjen je bil. In ta lokavi potuhnjenec je bil vrhunski dramaturg in dragocen svetovalec. Med pogovorom z njim si čutil, da te z besednimi zankami zapleta v svoje miselne kombinacije, da te vodi v naprej pripravljene zasede. Sogovornika je napeljal, da je prostodušno izgovarjal njegove lastne ideje, nakar pa se z njimi navidezno ni povsem strinjal in ga je še naprej nesramno provociral. Pogovor s Smoletom o gledališkem projektu lahko primerjam samo še z najbolj skrupuloznim medicinskim pregledom. Smoletov rentgen pa ni služil samo kot njegova osebna datoteka o kandidatu za režijo, ampak je imel tudi resne pedagoške implikacije. Ob njem sem se naučil biti kritičen do lastnih zamisli.

Burka, *Pevka* in *Pika* so bili moji začetni koraki v profi gledališču. Pri *Piki* smo se prostodušno igrali in afnali. Zelo fizična in zelo ludistična postavitev je bila. Alja je bila popolnoma predana, nora, veličastna. Njeno Piko so imeli otroci radi. Če se ne motim, je imela predstava čez tristo ponovitev.

Prav neverjetno – ampak *Burke* se žal komajda spominjam. Nobene emocije ni zapustila v meni. Niti ena slika iz predstave ni preživela. Vse so mi izpuhtele izpred oči. Vem, da je predstava imela dobre kritike, in to je vse. Občutno bolj živi v meni dijaška izvedba *Burke* v francoskem krožku na Šubičevi gimnaziji, kjer sem pod vodstvom profesorice Marije Sajatove kot gost igral naslovno vlogo. Pač pa

mi je bila *Pevka* – in mi je še danes – zelo pri srcu. Igrali smo jo poudarjeno racionalno in muzikalno, kot koncert izrazitih glasov. Brane Ivanc, Alja Tkačev, Majolka Šuklje in Sandi Pavlin so bili odlični interpreti. Zelo statična, zelo operna predstava. Ivanc je bil absoluten car!

□ Leto 1975 je z *Žrtvami mode bum-bum* postalo prelomno za Mladinsko gledališče, najverjetneje pa tudi za slovensko sodobno gledališče nasploh. Ob vaših pomembnih režijskih akcentih v Gleju, predvsem *Spomeniku G*, se je tudi v predstavah gledališča Pekarna (*Zajčev Potohodec* v Kraljevi režiji, Rističev *Tako, tako*) in v *Žrtvah* znotraj – recimo mu, v narekovajih – repertoarnega gledališča uveljavil popolnoma nov princip dela: (vaše) besedilo kot scenarij, neliterarna gradnja predstave. Zapisali ste, da je pobudo za predstavo dal Dominik Smole. Kakšna je bila pot od pobude do teksta-scenarija k predstavi? Ste ob premieri doživljali kulturnopolitične pritiske?

■ Ne vem več natančno, ampak šlo je za proslavljanje neke obletnice. Nekakšna uradna okrožnica je prišla na naslove vseh slovenskih gledališč, češ da je treba počastiti okroglo obletnico nečesa, najbrž osvoboditve ali zmage nad fašizmom ali nečesa temu podobnega. Smole me je poklical in mi dal popolnoma proste roke. Naj napišem tekst in ga postavim na oder. Dal pa mi je na svoj konspirativno-potuhnjeni način vedeti, da od mene ne pričakuje nič konvencionalnega. No, in tako sem se znašel pred največjim izzivom: vreči pesek v oči ideološkim policajem, zadovoljiti Smoleta in narediti predstavo, ki se je ne bom sramoval – to je bilo vse prej kot lahka naloga. Zamislil sem si torej revijo vojaške mode skozi stoletja, od srednjega veka do današnjih dni.

Odrski konstrukt je imel več plasti. Najprej je bila tu glamurozna konferansa (Polona Vetrin in pozneje, ko je Polona odšla na specializacijo v London, Milena Zupančič) – kot ironično specialistični modni diskurz. Ob njem sem koncipiral dva zbora. Moški zbor mačo maneknov je na modni pisti v obliki podkve predstavljal uniforme in prepeval militaristične glasbene hite v različnih jezikih, ženski zbor pa je v areni jecljal in skandiral tematsko sorodna gesla iz SSKJ na določene teme (boj, tlaka, šiba božja,



Eugène Ionesco: **Plešasta pevka** (1974)
 režija, scenografija in kostumografija Dušan Jovanović
 na sliki Pavel Rakovec, Milena Grm, Majolka Šuklje, Alja Tkačev, Brane Ivanc, Sandi Pavlin
 foto arhiv SMG

► Med *Burka o jezičnem dohtarju* in *Plešasto pevko*, ki se mladim pa tudi starejšim gledalcem predstavljata to pot v enem samem gledališkem večeru, na prvi pogled ni videti prave zveze. Pisca *Burke* sploh ne poznamo, nastala je na Francoskem okoli leta 1460; *Plešasto pevko* je napisal znameniti moderni dramatik romunskega rodu Eugène Ionesco v francoščini in jo dal uprizoriti v Parizu leta 1950. Prva prihaja k nam še iz poznega srednjega veka kot primer stare, dobre ljudske farse, drugo je pisatelj imenoval »antidrama«, s čimer je hotel najbrž reči, da je nasprotna vsem znanim pravilom dobro napisane igre – da je skratka še nekaj nevidnega in najmodernejšega.

Ko ju bo gledalec drugo za drugo ugledal pred sabo, bo kmalu uganil, zakaj si je gledališče privoščilo to presenetljivo mešanico srednjega veka in naših sodobnih časov; priznati bo moral, da je imelo za to tehtne razloge. *Burka o jezičnem dohtarju* je resda prava pravcata burka, ki zbujata smeh z veselimi odrskimi zvijačami, s prisrčno nabritostjo ali omejenostjo svojih junakov, s komedijantskim kričanjem, letanjem po odru in vsake vrste norenjem – skratka, z vsem, kar je bilo srednjeveškim ljudem prav tako pri srcu, kot je še zmeraj gledalcem našega časa. *Plešasta pevka* je po pisateljevih učeniških besedah »antidrama«, toda ko jo gledamo, se nam mimogrede posveti, da je prav tako burka, samo po najmodernejšem okusu; v nji je sicer precej manj veselih prevar in zvijač, zato pa več bedaste omejenosti, smešnega govoričenja tjavendan, kričanja za prazen nič, nazadnje pa še veselega, čeprav že kar nerazumljivega odrskega norenja. Kot pisci starih burk, samo še bolj iznajdljivo, uporablja tudi Ionesco vsa sredstva burleske, karikature in groteske, da bi nam pokazal posebne oblike človeškega sveta, ki jih je ne le prijetno gledati, ampak se ob njih tudi zamislimo. [...]

Ob smehu, ki ga izvabljata obe francoski burki, bomo prav nazadnje morda ugotovili, da se življenje v obeh igrah konča nekako podobno – v obeh slišimo prav na koncu samo še slaboumno ponavljanje glasov in zlogov, toda s tem razločkom, da je v srednjeveški burki ovčarjev slaboumni »bê« sredstvo prebrisane življenjske modrosti, medtem ko v *Plešasti pevki* blejajo v nas svoje slaboumne zvoke kar vsi junaki te moderne »antidrame«.

Iz prispevka Janka Kosa v gledališkem lističu za predstavi *Burka o jezičnem dohtarju* in *Plešasta pevka*

► Med [igralci] je od začetka do konca prav pokončno in brez počitka nosila zastavo, saj je to bilo neizogibno, Pika Nogavička, Alja Tkačeva. Najbolj smo se mogli čuditi njeni gibčnosti in poskočnosti in celo akrobatskim poskusom. Telo ji je prav pélo. Sicer se je njena Pika navdihovala predvsem v odrezavosti, v tem, kako zna vselej, v vsakem trenutku zafrkniti, tudi osmešiti vsakršne nerodne stvari v odraslih svetovih. Na prvem mestu pa je njena vloga prinašala na svetlo »polemičnost«; neposredno, živahno, tako rekoč programsko je »reprezentirala« igrivost in nabrisanost, ki ji nič človeškega ni tuje, nič tudi (po)smeha nevredno.

Andrej Inkret, Delo, 8. 2. 1974

► Jovanovičeva predstava, ostra v svojem antimilitarističnem sporočilu in izvirna v svoji vsebini, je bila ambiciozen poskus »angažiranega« spektakla, agitke v najboljšem pomenu besede. Ta, gledališko nadvse privlačni spektakel, je povezoval grotesko, ironijo in tragično resnost z najčistejšo poezijo.

Barbra Osterloff, Teatar, Poljska, 30. 5. 1976, o *Žrtvah mode bum-bum*

strah, človek, trpljenje, delo, dom, grob, rojstvo, ljubezen). Vmes so se vrstili žanrski prizori: vojaški drili, demonstracije ubijalskih spretnosti, zmerjanja, raporti, procesije ranjencev in invalidov.

Študij smo začeli proti koncu sezone in več kot en mesec presedeli ob mizi. Na bralnih vajah smo mukotrpno iskali zvočno podobo zborov: intonacije, ritme, tempe, glasnosti ... Po počitnicah smo nadaljevali z improvizacijami in raziskavami na sceni. Premiera je bila triumfalna, ideološke zamere pa silovite. Najbolj jim je šlo v nos, da so vse uniforme brez izjeme (tudi partizanska) izenačene v nevtralnem diskurzu modnega žargona. Televizija je predstavo sicer posnela, a jo je cenzurirala!

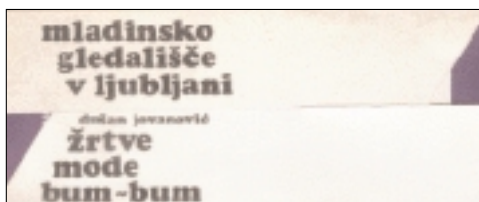
□ *Žrtvam* so sledile pomembne in odmevne predstave za mladino, *Sen zelenjavne noči* Svetlane Makarovič, vaša dramatisacija *Martina Krpana*, krstna izvedba vašega besedila *Hladna vojna babice Mraz* v režiji mladega Vinka Möderndorferja ter *Smrad opera* Svetlane Makarovič in Davorja Rocca v vaši režiji. To je bil že del repertoarja Mladinskega gledališča, kot ste ga v vlogi umetniškega vodje zasnovali sami. Kako ste v tem času videli vlogo SMG znotraj slovenskega in jugoslovanskega gledališkega prostora? In kako ste razumeli svojo režisersko vlogo znotraj tega na novo utemeljujočega se organizma?

■ V tem prvem obdobju smo se precej ukvarjali z notranjo reorganizacijo hiše. Odpravili smo abonentski sistem, in to je bila pomembna strateška odločitev. To nam je omogočilo več časa za vaje, več manevrskega prostora za gostovanja v tujini, več prožnosti pri načrtovanju, bolj dinamičen ritem sezone. Matjaž Vipotnik je postal hišni oblikovalec in s tem smo postavili temelj za bistveno bolj atraktivno vizualno komuniciranje. Od Roga smo na pol izprosil, na pol izputili spodnjo dvorano in jo za silo opremili. Kletna dvorana je omogočila radikalnejši tip uprizoritev, postavitve, ki niso bile pogojene z diktatom »škatile«. To je dalo našim projektom popolnoma nov zagon. Sledila je pomladitev ansambla, profesionalizacija tehničnih kadrov, modernizacija programa za mladino. Poskušali smo spodbuditi izvirno domačo mladinsko dramo in pri tem zagrešili tudi nekaj napak, ki jih danes obžalujem. Projekti, ki jih omenjate,



Dušan Jovanović
Žrtve mode bum-bum (1975)
 režija Dušan Jovanović
 scenografija in kostumografija Meta Hočevar
 na sliki Sandi Pavlin, Pavel Rakovec, Polona Vetric,
 Božo Vovk, Majolka Šuklje
 foto arhiv SMG

Gledališki list za predstavo
Žrtve mode bum-bum
 (1975)
 oblikovanje
 Meta Hočevar



Dušan Jovanović
Hladna vojna babice Mrz (1982)
 režija in scenografija Vinko Möderndorfer
 kostumografija Meta Sever
 na sliki Draga Potočnjak, Štefka Drolc
 foto Igor Antič



so prinašali majhne, a pomembne premike v repertoarju. Začeli smo s koprodukcijami, na vse načine smo se poskušali odpirati. Prišla so povabila za gostovanja v tujini. To so bila prva gostovanja slovenskega teatra, ki niso bila delegirana od države in pokrita s konvencijami o kulturni izmenjavi. Preprosto – prišel je selektor, gledal *Krpana* in ga povabil v Švico in Francijo.

Jugoslovanski prostor je bil pomemben za ustvarjanje nove podobe Slovenskega mladinskega gledališča, podobe drugačnega teatra. Z gostovanji v Beogradu, Sarajevu, Skopju itn. smo se uveljavljali tudi zunaj domačega okolja. Postali smo neke vrste referenčna točka. Gradili smo model teatra, ki je bil v vseh pogledih, estetsko, organizacijsko in marketinško, bistveno drugačen od repertoarnih hiš v državi. Delali smo unikatne projekte, projekte, kakršnih ni bilo mogoče najti na nobenem drugem repertoarju. Samega sebe sem v tem obdobju videl bolj kot animatorja in aktivista, manj pa kot ključnega znanilca neke nove poetike.

□ V času vašega umetniškega vodenja je prišlo do temeljnega zasuka v pojmovanju vloge SMG v jugoslovanskem kulturnem prostoru. Do njegove uveljavitve kot najpomembnejšega jedra sodobnega gledališča, ki je bilo najprej označeno kot angažirano, potem kot politično gledališče. Gotovo je šlo za zavestno osvobajanje gledališkega teritorija, za združevanje moči ustvarjalcev Gleja in Pekarne na novem, trdnejšem, večjem teritoriju SMG. Kateri vzvodi so vas vodili pri zasnovi tako drznega in uspešnega projekta?

■ Uporabili ste besedo teritorij. Zelo natančno! Šlo je v bistvu za isto stvar, ki jo je NSK genialno definiral kot *državo* in ki jo danes metelkovci označujejo s pojmom »osvobojenega ozemlja« in »avtonomne cone«. Šlo je za razmejitev med neprofiliranim, konformističnim, uradniškim kulturnim modelom in ozaveščeno ločino, ki svojo specifikko skuša poudariti in zavarovati pred onesnaženjem večinskega moloha. Tudi pred cenzuro in paternalističnimi strategijami. Jaz se v času svojega vodenja SMG nisem podpisal pod nobeno režijo v slovenskih repertoarnih teatrah. Pripravljen sem bil delati le na »osvobojenem ozemlju«. Potem pa me je Živadinov presenetil s tem, da je hotel znotraj SMG parkirati svojo avtonomno cono. Takrat sem bil

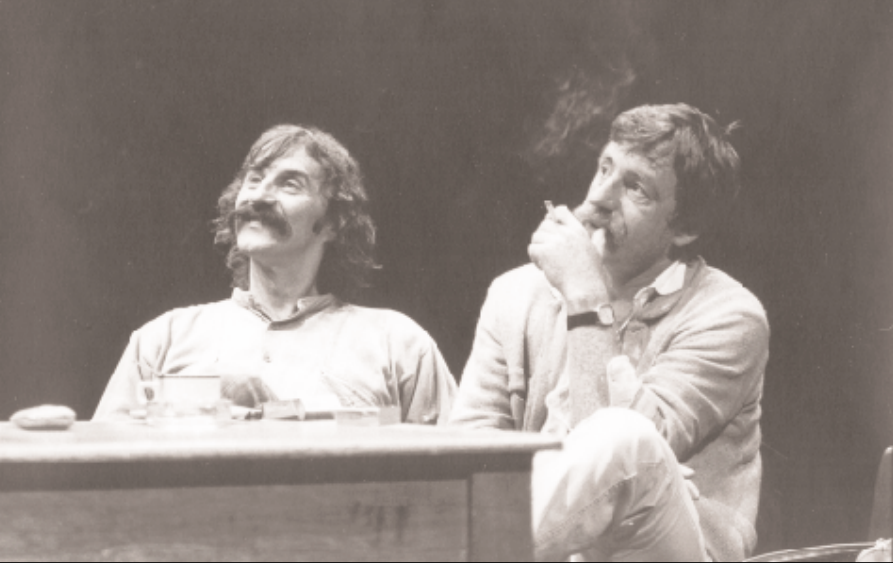


► Niko Goršič je z gibčnostjo in tehtno tipizacijo upodobil cesarja Janeza kot možička s krono, vladarja – slabiča, že skoraj infantilno lutko. Vse niti imata v rokah minister Gregor in cesarica Konrada, ki med seboj paktirata in mimogrede ljubimkata. Minister Gregor Vladimirja Jurca je bil izborna igralska kreacija: izredno prefinjen gib, precizna in bleščeča dikcija, disciplinirana in zadržana komika so poosebili pomehkuženega, a ciničnega in izrojenega oblastnika. Milena Grm je razkrila Cesaričino pokvarjenost – spogledljivost in oblastizeljnost, zamerljivost in Salomino krvoločnost. Cesarica je torej najbolj črna v dvoru, je poosebitev propada klasičnih moralnih norm, a obenem tudi najbolj dvorjanska od vseh. Prava oblast je torej v rokah administracije. Princeza Jerica je v osebi Marinke Štern postala eterična, krhka figura, kot izsanjana v svoji čudni in izgorevajoči moči, ki se prebudi ob *Krpanu*.

Marko Juvan, Mladina, 27. 9. 1979, ob premieri *Martina Krpana*

Svetlana Makarovič
Sen zelenjavne noči (1978)
režija Dušan Jovanović
scenografija Meta Hočevar
kostumografija Eji Štih
na sliki Milena Grm,
Marinka Štern, Jože Mrzaz,
Olga Grad, Pavel Rakovec,
Majolka Šuklje, Alja Tkačev,
Silvij Božič
foto arhiv SMG

Fran Levstik – Dušan Jovanović
Martin Krpan (1979)
režija Dušan Jovanović
scenografija Meta Hočevar
kostumografija Alenka Bartl
na sliki Ivo Ban, Milena Grm,
Vladimir Jurc, Niko Goršič
foto arhiv SMG



Ljubiša Ristić in Dušan Jovanović na novinarski konferenci ob gostovanju predstave *Missa in a minor* na festivalu LIFT v Londonu (1985)

foto Tone Stojko

Vse to in še mnogo drugega je vpregel v svojo umetnost »novega baroka«, v sijajne postmodernistične kolaže na velike teme evropske dramaturgije. Ristić je bil naš prvi retrogardist. Demiurg Ristić se ni nikoli ukvarjal z efemernim in malenkostnim. Vselej je dajal svoje videnje temeljnih vprašanj, ki zadevajo človeško skupnost, in pri tem je izpričeval vero v smisel njenega obstoja. Tekste je dopisoval, popravljal, črtil, izdeloval je kolaže in proizvajal »novo komponirane« scenarije za svoje lucidne, temperament in vznemirljive uprizoritve. Pri nas je režiral *Missa in a minor*, *Peržane*, Zupanovega *Levitana*, Kovačičevo *Resničnost*, *Romea in Julijo*. Njegova asistenta sta bila Dragan Živadinov in Vito Taufer. Slovenskemu mladinskemu gledališču osemdesetih let je dal neizbrisen pečat.

□ Ena temeljnih repertoarnih ali – bolje – programskih potez Mladinskega osemdesetih let so bile tudi uprizoritve novitet sodobnih slovenskih avtorjev, med katerimi ste štiri režijsko podpisali tudi vi. Dvakrat je šlo za tesno sodelovanje z Rudijem Šeligom (ki ste ga režirali tudi drugje, npr. v Kranju z izjemno postavitevjo *Svatbe*), v Mladinskem ste pripravili njegovi *Ano in Slovensko savno*, tretjič za postavitev *Lepotice in zveri* Iva Svetine in četrtič za *Smrad opero* Svetlane Makarovič in skladatelja Davorja Rocca. V vseh primerih je šlo za živo sodelovanje z avtorji in za nekaj, kar ste ob *Žrtvah mode bum-bum* označili kot angažirano gledališče in česar sami ne vidite kot politično gledališče s tezo, ki vam je tuje. Za kakšen način sodelovanja in kakšen način angažmaja je šlo?

kar malo užaljen, danes pa vem: ko gre za utopije, je avtonomnost ključna kategorija. Današnja »neodvisna produkcija« je daljni odmev istega refleksa.

□ Kako danes, z dvajsetletnim odmikom, vidite čas političnega gledališča SMG? Kje najdete bistvene vzroke za tolikšno odmevnost fenomena, ki ste ga s SMG ustvarili v osemdesetih letih?

■ Prvič, vsaka drugačnost vselej vzbuja radovednost, občudovanje, zavist, odpor. Drugačnost je sama po sebi vznemirljiva in zato odmevna. Ni pa to preprosto – biti drugačen. V svetu, v katerem sta zapovedani enakost in istost, zavestna drugačnost pomeni norost in kliče nad glavo represalije. Odpiranje prepovedanih tem je bilo v literaturi in teatru vnetljiva in nevarna zadeva. Mnogi so svoj pogum drago plačali. Po drugi strani pa je bila družba že prepojena z virusi dvoma, naveličanosti, apatije in prikritega odpora proti totalitarizmu. Sistem je na vseh koncih pokal po šivih, številni ljudje na odgovornih položajih so živeli dvoлично; v žepu so imeli partijsko izkaznico, duša pa se jim je na skrivaj vdajala liberalnim sanjarijam. Zato se je tako imenovano politično gledališče lahko dogajalo bodisi kot razpoka v jezu bodisi kot nekakšen idejni lapsus samega sistema. Publika je bila, to si lahko mislimo, ob tovrstnih škandaloznih dogodkih razgreta do skrajnih meja in je drla na predstave. Teater je bil edino mesto v našem zaspanem svetu, kjer si lahko slišal in videl kaj razburlivega. Nekaj, česar nisi mogel prebrati v časopisu ali gledati na televiziji. Ob tem pa moram povedati vsaj dve stvari. Zame kot avtorja ni nikoli obstajal alibi političnega gledališča. *Karamazovi* in *Osvoboditev Skopja* so bile zgodbe, ki so se zgodile v moji družini, opisani dogodki so boleče

odmevali v mojem otroštvu. In druga stvar, politični teater s tezo mi je tuj. V tem smislu se z gledališčem nisem nikoli ukvarjal.

□ Kako ste s svojim ključnim sodelavcem Markom Slodnjakom zastavili nov koncept SMG? Na kakšen način sta sodelovala pri repertoarju, pri taktikah uveljavljanja gledališča?

■ O tem sem že kar nekaj napisal. Torej, na kratko. Marko je bil res ključna oseba pri vseh bistvenih odločitvah. Bil je izjemno senzibilen, načitan, odprt, tolerant. Njegova beseda je bila zame semafor – ali zelena ali rdeča luč. Z Markom je bila poezija sedeti za isto mizo. Najin zakon je bil popoln. On je pokrival mojo površnost in zaletavost, delal je vse tisto, česar sam nisem znal ali za kar nisem imel potrpljenja. Dolgo in temeljito se je pogovarjal s sodelavci, bil je dramaturg in terapevt, neutrujen garač in ustvarjalec novih prostorov gledališke svobode. Njegove velike, jasne oči so bile oči prijatelja. Za ansambel sem bil jaz strog oče, Marko pa ljubeča in nežna mama. Ko je odšel, je ostala v vseh nas nepopisna praznina.

□ V kolikšni meri je bil za vas osebno in za SMG v tem času pomemben fenomen Ljubiše Ristića?

■ Nikoli ne bom dovolil, da bi moji politični nesporazumi z Ristićem kakorkoli vplivali na mojo sodbo o njem kot umetniku. Zelo nedvoumno je treba to izreči: Ljubiša Ristić je bil režiser največjega formata. Iz njegovih režij je mogoče razbrati, da je bil dober poznavalec ruske avantgarde, pop arta, hepeninga, ameriškega nemega filma, Brechtove teorije fragmentarnega gledališča, konceptualizma pa dadaizma, futuristov in nadrealizma.

► Po premieri Kocbekovega *Strahu in poguma* v SMG pred dvema letoma mi je prijatelj iz Beograda, nekdanji borbeni levičar, sporadično tudi gledališki kritik, očital »nedorečen«, »odprt« konec predstave. Namesto radikalnega (političnega) stališča nekakšno pomiritev, spravljivost, soočenje s smrtjo, a vendar nekako vitalističen pogled v prihodnost. »Kdaj bom že videl predstavo, kjer boste jasno povedali, kaj mislite in kaj hočete!« je vzklil.

Ta želja se mu je kmalu v obilni meri izpolnila: gledališke predstave (še posebej v Beogradu) so kmalu postale tribune za izrekanje takšnih »radikalnih« (političnih, strankarskih) stališč, kmalu zatem pa niti to ne več; pomembna je postala le še provokacija kot vic, šokantna replika na ravni pranja umazanega perila in izzivanja dezorientirane oblasti ter ideologije, vse za zadovoljevanje ljudskih množic.

Moj prijatelj je, zdi se, *Strah in pogum* gledal malo površno in prezrl dejstvo, da se s smrtjo glavne junakinje (Katarine) v predstavi šele odpira temeljna rana sveta. Drama, odločilni, dokončni spopadi (brez pravil igre) se šele začenjajo. Dejanje se ustavi v trenutku skrajne zgroženosti ob tej (novi) rani. Drama, ki temu sledi, je bila res nekoliko prikrita, bolj pomemben je bil tedaj sam trenutek odpiranja drugega, neprizanesljivega sveta. Ljudje sicer stopijo skupaj, molijo in pojejo, vendar pa med njimi ni »družbenega dogovora«, so le čreda splašenih in pretresenih bitij. *Besi* Dostojevskega in Jovanovića govorijo o tem, kako takšen »družbeni dogovor« ni več mogoč, kako je ukinjena vsakršna možnost zblíževanja, medsebojne tolerance, pluralizma, možna je le še radikalna samota, ki ji nobena »politika« ne more več do živega in ji tudi ni potrebna. Junaki leta 1789 so končno prispeli do svojega vrha, do tiste majhne prazne sobe, kjer ne potrebujejo nikogar in ničesar več, kjer so dokončno soočeni s svojo samozadostnostjo, s svojo samoto in s svojo smrtjo. Kaj je ostalo za njimi? Največkrat opustošenje, veliko na silo odsanjanih sanj. Nič?

Janez Pipan, v članku *Jaz, Besi in politično gledališče* v gledališkem listu za predstavi *Besi* in *Blodnje*

► Duhovit gledališki krst igre o »zelenjavni noči«

Sen zelenjavne noči, mladinska satirična komedija Svetlane Makarovič, je sestavljena iz dolge, slikovite vrste »čistih« teatraličnih, a tudi trdih moralističnih izmišljij, ležerno razigranega humorja in »hudobnih« satiričnih puščic v verzih. Te puščice letijo največkrat na rovaš našega preračunljivega konformizma, malomeščanščine in zdravorazumarstva, ki je pogosto le drugo ime za prestrašeno in hkrati (!) samozadovoljno obračanje plašča po vetru, za ovađuštvo in zahrbtno uničevanje vsega, kar misli s svojo glavo in se ne podaja za vsako ceno pritisku trenutne »situacije«. Letijo na rovaš našega dvojnega odnosa do pesnikov in poezije, nevarno spremešujočega zaničevanje in malikovanje, na rovaš tako imenovanih »uradnih kritikov« in njihovih potuhnjenih manipulacij, ki jim je umetnost sama, kajpada, deveta skrb, čeprav imajo zmeraj polna usta različnih »poetik in estetik«.

Pri Makarovičevi poje torej mlad pesnik o lepoti in ljubezni in svobodi; »uradni« kritik ga v svojih spisih devlje v nič in kadar to ne pomaga, ga gre denuncirati zaradi »politike«. Pesnik pa, ko je v stiski, skleplje drugačne verze – hvalnico »oblastniški vešči«, da bi si tako rešil kožo, kakor tudi glave drugih ljudi, ki so ga poslušali z občudovanjem, ko se je bodel z oblastjo. Ko pa čar veščine oblastniške veščine nenadoma izgubi svojo moč, vsi ti isti ljudje (s kritikom na čelu) pesnika izžvižgajo, češ, izdal si samega sebe, ko si slavil veščo, izdal si svojo prejšnjo svobodoljubno poezijo, ko si slavil »družbo« in oblast, reva si brez hrbtenice itd.

O tem, kako je ta naš svet nasploh zahrbtn, hinavski in zel, pa govori komedija Svetlane Makarovič v na široko domiselni, razposajeni in hkrati subtilni poetični govorici. O vsakršnih težavah s pesniki in njegovo publiko, oziroma kar z našo družbenopolitično usojenostjo, pripoveduje namreč duhovito spreobrnjeno ali zakrito odkrito: komedija se dogaja v sanjah mladega šolarja, tipičnega (in tudi povsem konvencionalno zarisane) otroka iz socialno in čustveno zrahljane družine, kakršne so pogoste v današnjih dneh. In v njegovem snu ne nastopa nihče drug kot različni predstavniki zelenjave in sočivja. Pesnik je, na primer, zeleni peteršilj in kritik je, na primer, česen. Tu je seveda lonec, v katerem grozi brezdušna, hudobna »zelenjavna vešča« (z drugimi besedami oblast) skuhati neposlušno zelenjavno svojat (z drugimi besedami ljudstvo); tu so vitka kuhalnica, kuhinjska budilka in za nameček še polprazna steklenica konjaka ... Vse je potemtakem »zgolj« trušč in hrušč »zelenjave« okrog lonca – vsa ta huda zgodba o pesnikovi civilni korajži in splošni ponižni revi državljanov – vse to je v prvi vrsti zafrkantska, obešenjaška, paradokсна »simbolična« igra. Precej zvrhano polna absurdnih šal in teatraličnih norosti, zabavnih aforizmov in humorističnega parodiranja starih slovenskih verzov – igra, polna vsakovrstne čutne paše, vseskozi veseljaška in razposajena in obešenjaška, vendar kljub hudim zakrito odkritim pomenom niti za hip zares strašljiva – tanka.

Tako so jo tudi uprizorili v Mladinskem gledališču pod režijskim vodstvom Dušana Jovanovića: kot radoživ spektakel, v katerem enakopravno nastopajo vsa mogoča sredstva odrskega izražanja – kot musical, ki mu je komponist Aleš Kersnik napisal ravno prav zabavno muziko, saj se v njem s parodičnimi poudarki oglašajo različne viže iz popularnih šlagerjev in filmov, koreografinja Ksenija Hribar pa mu dodala nič manj duhovite plesne ilustracije, v zmešnjavi slogov zanesljivo ubrane na skupni imenovalc veselo razigranega spektakla. Tudi v scenografiji Mete Hočevar, ki je z materiali iz prosojne plastike omogočala zabavne svetlobne igre ter učinkovito reševala prehode iz realnega v sanjski ambient, pa v kostumografiji Ejti Štih, ki je vsak kos sočivja oblekla po svoje v stilizirane klovnovske kostume, a ohranila njegove značilne zelenjavne črte – se je *Sen zelenjavne noči* odvijal v prav sijajnem briu, s prav izredno odrsko dinamiko, razkošnim ognjemetom muzikalnih in koreografskih in sploh igralskih »zlobnih« šal. Premierski avditorij se jim je odzival z brezštevili ploski pri odprtem prizorišču. Torej le nismo takšni malomeščani.

Med igralci tako rekoč ni bilo nikogar, ki bi motil splošno skupinsko veseljačenje. Silvij Božič (sanjajoči šolar Peter, kasneje rdeč korenček v obleki Petra Pana), Božo Vovk (njegov Oče, potem pa krompirjev gomolj v strašljivi podobi »zadovoljnega Kranjca«), Alja Tkačev (sprva Mama, kasneje steklenica konjaka, se pravi lahkoživa, nekolikanj okajena francoska dama), Sandi Pavlin (kuharnica in v isti osebi rokokojski majordom), Marinka Štern (budilka-balerina), Jože Mraz (piskrček, to je vzkipljiv ljubimec po španski šegi), Vladimir Jurc (že omenjeni pesnik in bohem v podobi peteršilja), Niko Goršič (že omenjeni česnavi uradni kritik), Olga Grad (cvetača, pin-up punca iz dvajsetih, obenem tudi muza peteršiljev), Majolka Šuklje (histerična primadona v obliki solatne glave), Pavle Rakovec (filozof v obliki zelja, ki bi rado mislilo s svojo glavo, na njej ima Einsteinovo masko), Mina Jeraj (koleraba, se reče zoprna starka iz renesančnih časov) in ne nazadnje Milena Grm (kot že omenjena zelenjavna vešča, profesionalka v hlačah, a tudi z razburljivim bičem v rokah) – so bili vsi gibki in gladki in zabavni, naj so peli in plesali ali le »igrali« svoje šaljive zelenjavne sanje.

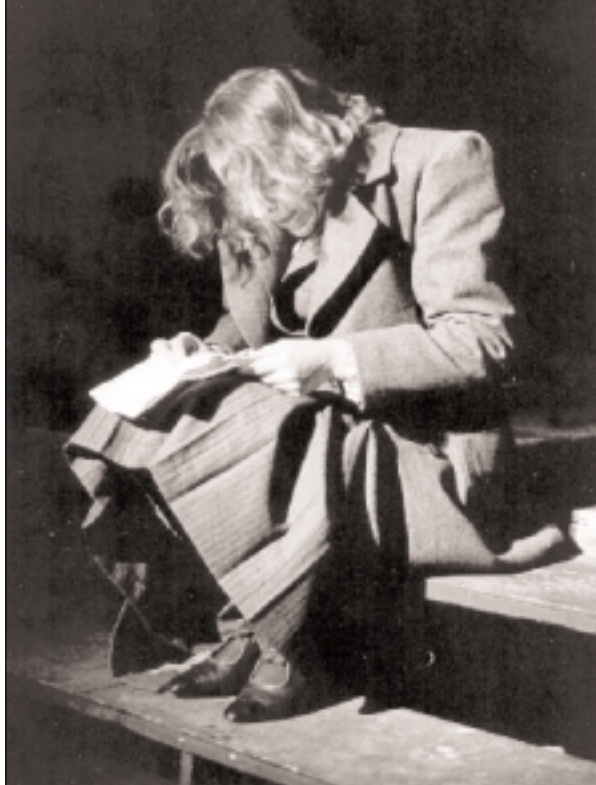
Andrej Inkret, Delo, 4. 10. 1978

■ Kaj je angažirano gledališče? Pa pogledjmo, s čim se ukvarjajo omenjene drame. *Smrad opera* je poetična, komična, didaktična »ekološka opera«. *Ana* je zgodba o stalinističnih čistkah in gulagih, pasijonska igra o trpljenju verujočega subjekta. *Slovenska savna* je igra o grehih brezbožnežev in kozmetičnem salonu kot surogatu za purgatorij. *Lepotica in zver* je igra o mladem dekletu, ki jo njen oče trgovec proda pošasti. Če so te teme angažirane, potem so zato, ker obravnavajo družbeno relevantne fenomene, dogodke in osebe. Izpričujejo dejaven, zavzet odnos do življenja. V tem smislu je angažirana tudi sodobna angleška dramatika »krvi in sperme«. Ravenhillova igra *Shopping and fucking*, denimo.

Sodelovanje z avtorji je bilo različno. Praviloma smo igre naročili. Se pravi, da so bile pisane ekskluzivno za nas. Dogajalo se je, da so nam etablirani avtorji ponudili imenitne igre, ki smo jih iz določenih razlogov odklonili. Tako smo zavrnilli Partijičevo komedijo *Moj ata, socialistični kulak*. Zdela se nam je prelahkotna. Preveč »dobro narejena«. Odklonili smo Alenke Goljevšček *Čudežni kamen*. Pravzaprav je nismo zavrnilli, ampak sem ji jaz malo preveč solil pamet in se je ujezila in šla in je ni bilo nazaj. To je bila, mislim, moja napaka. Makarovičeva je pisala po naročilu. Naslov *Smrad* sem z njenim privoljenjem spremenil v *Smrad opera*. S Šeligom, ki je bil naš hišni avtor, sva se veliko in zelo resno pogovarjala; včasih sem mu tudi kaj malega sugeriral. V splošnem pa moji predlogi niso presegali mej *editinga*. Svetina je bil pravo nasprotje lapidarnosti in ga je bilo treba krepko krajšati. Bistveno pa je to, da je bilo tisto, kar je ostalo, dobro.

□ Drug močan programski akcent sta bili vaši adaptaciji Dostojevskega, njegovega romanesknega sveta – *Blodnje*, ki ste jih režirali sami, in *Besi*, ki jih je režiral Janez Pipan. Obe predstavi se, kot se zdi, vklapljata v gledališko preizpraševanje sodobnosti skozi besedila preteklosti in bližnje preteklosti, ki niso dramska, Zupana, Kocbeka, Kovačiča. Dostojevski kot avtor, skozi katerega lahko ugledamo sami sebe in čas, v katerem živimo?

■ Absolutno. Demonični liki Dostojevskega so imeli marsikaj skupnega z obsedenci, ki so bili naši sodobniki: revolucionarni fantasti, ki so brezprizivno kovali naš čas in naše usode. Eni in drugi so se odlikovali z zarotništvom, nihilizmom, terorizmom, voljo do moči, zločinskostjo, blaznostjo.



Rudi Šeligo
Ana (1984)
 režija Dušan Jovanović
 scenografija Matjaž Vipotnik
 kostumografija Doris Kristić
 na sliki Milena Zupančič
 foto Igor Antič



Plakat za predstavi
Besi in Blodnje (1986)
 oblikovanje
 Matjaž Vipotnik



Plakat in
 gledališki list za predstavo
Ana (1984)
 oblikovanje Matjaž Vipotnik



► Občinstvo pri sinočnji prazizvedbi *Ane* Rudija Šeliga v Slovenskem mladinskem gledališču ni prav vedelo, komu naj bolj ploska: avtorju, režiserju Dušanu Jovanoviću ali izvajalcem: med njimi kajpak posebej Mileni Zupančičevi v naslovni vlogi. Z *Ano* [...] je ustvarila magistralno figuro, ki ji ne manjka nobena dimenzija: pretresljiva je kot mati, ki se bojuje za svoja otroka; kot zagnana aktivistka, ki hoče zaupati ne samo ideji, temveč tudi ljudem, ki trdijo, da jo uresničujejo; kot od moža krivično zavržena žena; kot jetnica, ki je odvrгла prividnosti in z zrelim spoznanjem ostane zvesta človeku v sebi. [...]

Beseda »izjemno« velja v neki meri za vso predstavo, ki ji je podlaga doslej najboljši tekst Rudija Šeliga. Oprt na številna pričevanja stalinističnih čistk, ki smo jih spoznali v zadnjih letih, je ustvaril mnogodimenzionalno, hkrati dokumentarno zvoneče in poetično delo z veličastno končno metaforo. Po zaslugi režiserja Dušana Jovanovića se z njo zanos, razočaranja in prečiščeno spoznanje žrtvovanih revolucionarjev razširijo v podobo kalvarije vsega človeštva, ki iz dvojne ječe tlačanih in tlačiteljev stremi proti svetu spon in zablod razrešene človeškosti.

Rapa Šuklje, Radio Slovenija, 25. 4. 1984

Rudi Šeligo

◀ Ana (1984)

režija Dušan Jovanović
scenografija Matjaž Vipotnik
kostumografija Doris Kristić
na sliko Miodrag Krivokapić, Milena Zupančič
foto Igor Antič

□ Ob premieri *Žrtev mode bum-bum* ste zapisali: »Ali je čas predstave čas našega življenja? Angažiranost v teatru mi pomeni le tisti posebni način gledanja in razumevanja, ki se formulira kot izziv naši neobčutljivosti, strahopetnosti, konformizmu, kot izziv našim lahkomišelnim prisegam, našim vsakdanjim avtomatizmom, naši sprijaznjenosti, vserazumevajoči zdravi pameti.« Zdi se, da teritorij predstav, ki ste ga zasnovali kot umetniški direktor SMG – Ristić-Kiševa *Missa*, Williams-Tauferjev *Razredni sovražnik*, uprizoritve Filipčiča in Svetine, Zupanov *Levitan*, Kocbekov *Strah in pogum*, Kovačičeva *Resničnost*, Šeligova *Ana* –, angažirano odgovarja na vprašanje: »Ali je čas predstave čas našega življenja?« Je bil morda ta teritorij živega gledališkega preizpraševanja bistvo fenomena Mladinskega osemdesetih let?

■ Da.

□ Z zgodovinske distance se zdi »osvobojeni« teritorij Mladinskega osemdesetih let nekaj samo-umevnega. Pa vendar je bilo vse prej kot tako. Prva polovica desetletja je potekala v znamenju številnih bitk, recimo žolčne polemike ob Sterijevem pozorju, kjer je Josip Vidmar vas in Ristića označil kot »kulturna terorista«, in so šele številne polemike, odzivi s področja celotnega jugoslovanskega prostora kot tudi izjemna moč *Misse*, *Hlapcev* Mestnega gledališča ljubljanskega in drugih »problematičnih« predstav prebili led za uveljavitev fenomena Mladinsko. To je bil tudi čas bojkota Borštnikovega srečanja. Kako danes vidite to obdobje »provincialne« in »pravoverne« gledališke Slovenije in njene gledališke kritike na eni strani ter dokaj močnih jeder relevantne kritike v drugih prostorih Jugoslavije, npr. Dragana Klaića, Lászla Végla?

■ Vidim ga kot nepomirljiv boj izključujočih se političnih in estetskih idej. Ta boj je bil mogoč in smiseln v monolitni družbi, ki je redila monoliten teater. Ko smo razbili monolitni teater, se je sesula tudi monolitna družba. Tako je bilo in ne morda nasprotno! V pluralistični družbi ni več ene same resnice in zato ni več enega samega gledališča. Gledališč je toliko, kolikor je različnih državljskih skupnosti, ki imajo sorodne potrebe, specifične interese in okuse. Mi smo se (oh, kako grozna beseda!) borili za pravico do razlike. Zdaj ni več nobene potrebe, da bi se vsakršne razlike konfrontirale med seboj. Naj živi vse, kar je, naj cveti sto cvetov!

□ SMG osemdesetih let je najprej povežalo sile »novega gledališča« druge polovice sedemdesetih let. Temu je tako rekoč takoj sledila zavestna priključitev mlajše generacije, predvsem Janeza Pipana in Vita Tauferja, pa sodelovanje s sodobnimi dramatikami ter dramatizacije pomembnih, velikokrat politično spornih besedil slovenske tradicije 20. stoletja (Kocbek, Zupan). Kako ste povezovali te močne poetike režiserjev in avtorjev različnih generacij?

■ Pipan, Taufer in nazadnje Pandur so se organsko navezali na naše delo. Vsak od njih je z vstopom v SMG potrdil svoj talent in, kot se je pozneje izkazalo, stopil na trnova pota gledališke večnosti. Vito je z *Razrednim sovražnikom* ustvaril najbolj avtentično in divjo predstavo, kar sem jih na podlagi tega teksta videl v Evropi. Nepozabna in pretresljiva mojstrovina. Slodnjak je bil s svojim vztrajnim zakulisnim manevriranjem zaslužen za to, da je lahko prišlo do premiere *Strahu in poguma*, ki ga je Pipan z roko mojstra zapredel v presunljiv scenski čudež. Pandur je več kot upravičil moje upe, ko sem se po gostovanju Trespisovega voza v kletni dvorani odločil, da mu zaupam režijo *Šeherezade*. To je bil briljanten začetek njegovega meteorskega vzpona. Ponosen sem nanje in na mlade, ki jim v SMG še vedno sledijo.

Z Dušanom Jovanovićem
si je dopisoval
Tomaž Toporišič.

► Estetsko eksplozivno

Temeljne spremembe: zlata osemdeseta

Da bi bolje razumeli umetniško vrvenje in razcvet slovenskih odskih umetnosti v zadnjih petnajstih letih, se moramo na kratko dotakniti političnih in družbenih dogodkov tega časa. Relativna zunanja in notranja, fizična in duhovna odprtost jugoslovanske oblike socializma, relativno blagostanje državljanov in relativno zadostna državna podpora gledališkim inštitucijam, tako kot tudi dovoljšen dotok informacij in urbanizacija kulture v smeri subkulturnih gibanj (pank) so srednji in mladi generaciji avtorjev omogočili, da so svojo ustvarjalno dejavnost, še zlasti v inštitucijah, nabili s pomenom. V zgodnjih osemdesetih se je Slovensko mladinsko gledališče vzpostavilo kot najpomembnejše in – predvsem v smislu najbolj samosvoje kreativne vizije – tudi najbolj dovtetno gledališče v državi. Značilen primer tega »marša skozi inštitucije« je, da je pod vodstvom Dušana Jovanovića in Ljubiše Ristića, najplodnejšega dua na jugoslovanski sceni, kmalu postalo center s svojim lastnim ansambлом; kolektiv, ki je vztrajal pri produkciji in predstavljanju novih, mladih avtorjev. Še danes je predano temu cilju. Po Ristićevi prelomni *Missi in a minor* je nenavadno sodelovanje inštitucije z avtsajderji, »svežimi« režiserji in koreografi proizvedlo niz kulturnih predstav, kot so *Alica v čudežni deželi* Vita Tauferja, *Dramski observatorij Zenit* Dragana Živadinova in *Šeherezada* Tomaža Pandurja. S temi predstavami, ki so prve uspehe dosegle na festivalih po nekdanji Jugoslaviji, je Mladinsko zaslovelo tudi v tujini. Zanimivo je, da se je to zgodilo ne glede na preference avtorjev, ki so včasih veljale političnemu in revolucionarnemu gledališču, včasih grotesknim vizualnim spektaklom, včasih pa poetičnemu verizmu, fizičnemu gledališču ali manifestativnemu konceptualizmu. Kar ohranja značilno razpršeni značaj Slovenskega mladinskega gledališča, je prav ta dovtetnost za različne medije, za narativno in za fizično, za prostorsko postavitev in vizualno opremo, za plesne in pevске tehnike, ki se na slovenskem odru združujejo v lik univerzalnega performerja.

Simon Kardum v članku za Ballet International, Nemčija, maj 1996



Dušan Jovanović, foto zasebni arhiv

ALI JE PRIHODNOST ŽE PRIŠLA?

Slovensko mladinsko gledališče

5 X 10

