

navaja za rojstni kraj, saj je bil v resnici rojen v Mariboru. Pri navedbi Kreftovih poglobitvinih del je izpadel scenarij dr. France Prešeren (1951): če je navedena dramatisacija *Balada o poročniku in Marjutki* po povesti Lavrenjeva *Enainštirideseti*, potem sodi vsekakor tudi scenarij o Prešernu med dejstva. Za Vladimira Pavšiča—Mateja Bora pravi, da je »po vojni izdal pesniški zbirki *Bršljan nad jezom* in *V poletni travi*«, ko pa je res, da je Bor po vojni izdal *Pesmi 1946* in poleg *Bršljana nad jezom* še poglobitvino in za osebni pesniški razvoj najpomembnejšo zbirko *Sled naših senc*, v kateri je objavljen tudi cikel *Šel je popotnik skozi atomski vek*, medtem ko zbirka *V poletni travi* ne prinaša nobene nove pesmi in je le izbor iz vseh prejšnjih Borovih pesniških zbirk, uredil pa jo je Drago Šega. Nadalje pravi pisec opomb, da so *Bele vode* »vesela pesnitev v prozi«, kar je ravno obratno, ta »vesela pesnitev iz davnih dni« je kar v verzih. Če že navaja povojne Borove drame *Vrnitev Blažonovih*, *Kolesa teme* in *Zvezde so večne*, naj bi upošteval še *Vesolje v akvariju* (upr. 1955) in *Pajčolan iz mesečine* (upr. 1960). Prav tako bi bili pri Župančiču omembe vredni dramati *Noč na verne duše* in *Veronika Deseniška*. Pri obeh pesnikih bi nujno moral omeniti tudi pesmi za mladino, saj bi bil vendarle že čas, da bi tudi mladinsko poezijo vrednotili kot specifično, toda upoštevanja vredno zvrst umetniškega ustvarjanja. Vse to naštevanje je skrajno neprijetno, vendar pa opozarja, da bo morala založba misliti na nov popravljen in izpopolnjen izbor medvojne esejistike in kritike. Še prej pa bi bilo prav, da bi poskrbela za podoban izbor iz časov od prosvetljenstva do konca prve svetovne vojne, saj svoje preteklosti še ne poznamo toliko, da bi nam bil tak izbor že nepotreben.

France Vurnik

ZAPISKI

MEDNARODNI FESTIVAL STUDENTOVSKIH GLEDALIŠČ V ZAGREBU. Nazorska struktura študentov kot socialni pojav je eden svojevrstnih indikatorjev razvojnega stanja neke družbe. Zgodovina nam dopoveduje, da je iz razgibanosti te strukture mogoče sklepati na bodoče premike v družbi, da je ta struktura torej lahko rezultat in odsev nakopičenih konfliktnih situacij in včasih tudi gibal njihovih razrešitev. Pri tem je lahko razgibanost znak za izredno demokratično družbeno atmosfero, ki omogoča in načelno uveljavlja sprotno angažirano reševanje ozkih grl, lahko pa je tudi simptom za nujno po razbijanju zaprte, sakralno vase zagledane atmosfere. Polarno nasproten pojav je spokojna pomirjenost mlade generacije z vprašanji svojega bivanja v svoji družbi: to je dokaz popolne, čeprav začasne zmage ideologije na račun družbe, ki si je dopustila naprtiti iluzijo absolutnega, optimalnega, nespremenljivega družbenega stanja: začrtan je euforični enačaj med ideologijo in vsakim posameznikom posebej.

Ta razmislek se je sam po sebi vsiljeval neravnodušnemu opazovalcu letošnjega IV. mednarodnega festivala študentskih gledališč v Zagrebu (od 6. do 15. septembra). Tu se je zbrala kar najbolj raznorodna družčina študentskih gledališčnikov, med katerimi sta bili le dve skupini z gledaliških šol, v večini pa so to bile združbe entuziastov, ki jih kljub različnemu študiju ali poklicnim usmeritvam družni skupna izpovedna volja. Povsem posebna je ta plast igralsva, prav tako različna od profesionalnih kot od amaterskih gledališčnikov: za poklicnega igralca je značilna njegova vezanost na lastno *delo*, ki je kot

vsako delo neizogibna družbena nujnost *in* sredstvo osebne realizacije obenem. Pri poklicnem igralcu, ki ga lastni poklic ni profesionaliziral, gre torej za simbiozo neke zunanje, objektivne in notranje, psihološke nujnosti. Med Scilo in Karibdo teh dveh nujnosti bo v idealnem primeru iskal tretjo dimenzijo: svoj družbeni korelat, korespondenco z družbeno bitjo. Za igralca amaterja pa je zvečine značilna socialna neobveznost njegovega delovanja: ukvarja se s prosvetljenjsko dejavnostjo, ki je sicer koristna in potrebna, pa vendar tej dejavnosti ni vzrok eksistencialna nepotešenost po bližini družbene biti, temveč vse bolj psihološka nepotešenost po najustreznejši osebni realizaciji v prostem času. Največkrat ga determinira prizadevanje po formalnem približevanju »resničnemu«, poklicnemu gledališkemu izrazu. — Študentska gledališča pa se vključujejo v tisto večjo skupino gledališč, ki jih bom v pomanjkanju primernejšega izraza imenoval »eksperimentalna«. V študentskih in neštudentskih eksperimentalnih gledališčih se združujejo tako poklicni kakor nepoklicni teaterski ljudje. Značilen zanje je neki stalen eksperiment, ki ne velja le za odrski izraz in izbor repertoarja, ampak tudi za njih same: z nekim posebnim eksperimentiranjem, ki se imenuje igrilstvo, nenehno preverjajo svoj odnos do družbene misli in skušajo nanjo soustvarjalno vplivati. Značilna črta teh občasnih, eksistencialno interesnih skupin je zaključena predstava o vlogi gledališča v družbi. Teater jim ni niti samo poklic niti samo sredstvo osebne realizacije, ampak neodtujljiv del njihove neposredne prisotnosti v družbi, s pomočjo katerega skušajo doseči neko aktivno korespondenco z družbo. Poklicno gledališče jim ni vzor, kateremu bi se veljalo limitno približevati, ampak je njihova predstava o gledalištvu s konvencionalno predstavo večkrat celo v nasprotju.

Zagrebskega festivala se je udeležilo 17 študentskih gledaliških skupin. Od teh so le dve skupini sestavljali izključno študenti gledaliških šol in tem je šola pomenila tudi njihov formalni organizacijski okvir. Vse druge skupine so bile neformalne interesne združbe, čeprav tudi v njih ni manjkalo teaterskih študentov ali poklicnih mladih gledališčnikov.

Enfants terribles festivala so bili Slovaki, Poljaki in Čehi. Izgorevali so v ikonoklastičnem ognjemetu zmagoslavne družbene odjuge. Vmešali so nas v tisti družbeno kritični teater, ki obračunava s svojo publiko kar najbolj neposredno, brezobzirno in s kar najbolj komunikativnimi teaterskimi sredstvi.

Igralski ansambel bratislavske igralske akademije *Divadelne študio VSMU* je v spopadu z domačim naturalističnim uradnim gledališkim izrazom izoblikoval svoj lastni izraz, ki je njegovo popolno nasprotje. Je poskus sinteze deromantizacije in poetičnosti, parodije in racionalne analitike, moralitete, *comédie dell'arte* in akrobatike. Svojim izpovednim težnjam ustrezno so temeljito adaptirali simbolično politično bajko ruskega dramatika Jevgenija Švarca, ki je svojega *Šarkana* napisal proti hitlerizmu okrog leta 1938, danes ga v Novi Huti na Poljskem igrajo proti stalinizmu. Bratislavski študentje pa kar proti tistemu oblastništvu, ki jih najbolj skeli. Švarcova zamisel o troglavem zmaju Šarkanu, ki strahuje mesto, je doživela aktualizacijo toliko, da osrednje zanimanje Bratislavčanov ne velja več zmaju, ampak županu. Zmaj postane ideja oblastništva, župan pa mediator med njo in ljudstvom, njen groteskni realizator. Popolno deheroizacijo doživi lik tradicionalnega ljudskega junaka: ta iz bratislavske vrednostne perspektive postane akcionarski avanturist, ki pomanjkanje zavesti o svoji socialni dimenziji nadomešča s

simpatičnim, a neustreznim prebudniškim patosom in sentimentom. Simbolično zgodovinsko dogajanje ni interpretirano po merilih neke objektivne zgodovinske dialektike, ampak po predstavah in izkušnjah skupine huliganov, ki se sporazumejo, da bodo na opuščenem gradbišču po svoje obnovili staro sladko bajko. Le zase — vstop ostalim prepovedan! Zmagovalec v konfliktu je vendarle župan: ideja oblasti je sicer obglavljena, župan razkrinkan in opominjan, ampak nadzorstvo nad položajem za enkrat le še obdrži v rokah.

Bratislavčanom je popolnoma uspel njihov namen, razplastiti uprizoritev v več jasno ločenih soodnosnih plasti: v odnos med simbolično bajko in zgodovinsko nujnostjo, med huligani (to je družbenimi *outsiderji*) in simbolično bajko, med neresnico bajke in neresnico outsiderske pozicije, in končno, odnos med interpretom vloge in njegovo vlogo. Vsaka plast je učinkovala posebej, kot posebna zareza na puškinem kopitu dojemanja. Za videzom sproščene improvizacije je bil skrit velik ustvarjalni napor, neprestana samokontrola in kritična distanca do lastne vloge. Bratislavska gledališka koncepcija lahko velja za nadvse zanimiv poskus v iskanju konkretni družbeni atmosferi ustreznega odrskega izraza.

Teatr 58 iz Krakova je eno célo razburljivo, pohujšljivo uro razbijal mit poljskega nacionalizma, slavne zgodovinske kontinuitete in panslavistične determiniranosti. Krakovčani so se lotili nacionalističnega cikličnega epa *Stare legende* izpod peresa Josefa Kraszewskega (1812—1887), ki je bil napisal čez 600 zgodovinsko prebudniških romanov, katerih glavni junaki so sakralni Črtomiri, Tugomeri in Iztoki poljske zgodovinske zavesti. Razumljivo torej, da so bili ti epi že večkrat prekovani v druge izrazne medije, med njimi tudi v opero. In prav tak vzneseno sladostrastni operni libreto so člani *Teatra 58* vzeli za osnovo svoje dramatizacije, pri tem pa inscenirali poljsko zgodovino kot kavbojsko-gangstrsko avanturo z divjega zahoda. Predstava je oscilirala med groteskno tragiko in blasfemično parodijo. Demitizacijo poljske zgodovine konča dodana oseba, ki je v tekstu Kraszewskega ni: legendarni *stranger in town*, ki je ves čas z roba odra s puško v roki dobrohotno, a budno nadziral tako oder kot dvorano, uveljavi ob koncu zgodovinsko pravičnost s fizično likvidacijo. Od vse poljske zgodovine, ki mu pomorjena leži ob nogah, ostane na odru le »zgodovinsko upravičeni« tujec s puško.

Že ob slovaški uprizoritvi, še bolj pa ob tej poljski, je udarilo na dan dejstvo, da so gledališka prizadevanja študentov socialističnih dežel ostala popolnoma nerazumljiva in nedoganljiva »zapadnjakom«. Sodobno družbeno problemsko gledališče očitno terja neko enotnost družbene izkušnje. In medtem ko ontološko, filozofsko in gnozeološko orientirani teksti še lahko najdevajo neki skupen odzivni prostor kot nekakšna enotnost nasprotij, ima konkretna družbena kritika mnogo ožjo odzivno sfero. Ta pomanjkljivost pa se po drugi strani izravna z mnogo večjo komunikativnostjo in možnostjo realnega družbenega vpliva. Poljski, slovaški in češki študentje so se odločili prav za to načelo. Značilna za kulturno življenje teh dežel je množica študentskih eksperimentalnih gledališč, ki težijo za sodobnim gledališčem predvsem v treh smereh: z razbijanjem konvencionalne teatske oblike in uvajanjem sodobni družbeni atmosferi ustreznega odrskega izraza; z dramaturškim prevrednotenjem tekstov, kar naj bi omogočilo odzivnost na to atmosfero; in z uveljavljanjem družbene satire, ki naj postane samostojna, enakovredna odrska zvrst. Kar zadeva to poslednje, so posebej opozorili nase *Divadlo pantomim* iz Brna,

politični kabaret *Dren 59* iz Lublina, zlasti pa odlični kabaret *Divadelko pod okapem* iz Moravske Ostrave. V vseh treh omenjenih deželah je študentskim gledališčem danes že priznано mesto pod družbenim in kulturnim soncem. So nepogrešljiv element kulturnega in družbenega dogajanja in njihova prizadevanja ne ostajajo brez vpliva na profesionalna gledališča.

»Zapadnjaki« so se ukvarjali predvsem s prizadevanjem po čim ustrežnejših interpretacijah del gledališke avantgarde. Videli smo Allbeejevo *Zgodbo iz živalskega vrta* (*Student Spektakel Vereniging »De Zingende Traktor«, Wageningen*), *Smrt Bessie Smith* in *Zaboj za pesek* (oboje *C.U.T. Teatro dei 172, Palermo*), Ionescovo *Učno uro* (*Théâtre 45, Paris*), Renéja de Obaldie *Kronikovo žrtev* (*Théâtre 45*) in *Dušik* (*Stockholms Studentteater*), pa tudi dramsko delo danes zopet odkritega Alfreda Jarryja, ki je ob prelomu stoletja vznemirjal publiko s svojim doživetjem animalno demonske, calibanske človeškosti. Študentsko gledališče *C.U.T. Parma* je uprizorilo prvi del njegove monstre-trilogije, dvodejanko *Ubu kralj*, in z marionetno mizansceno in popolnoma razčlovečenimi kreacijami likov kot bioloških mehanizmov mu je uspelo najti ustrežna vrata v Jarryjev razdimenzionirani svet, razklan med čutnostjo in razumom. Tako glede dramskega teksta kot tudi glede uprizoritve pa je bila najbolj zanimiva predstava skupine *University of Manchester Drama Group*. Na oder so postavili delo angleškega avantgardnega dramatika Jamesa Saundersa *Prihodnjč ti bom jaz zapel*. Po dramaturški strukturi se v delu prepletata dve prvini: nadaljevanje Pirandellovega izhodišča v raziskovanju odnosa odrske iluzije in realnosti, kar Saunders razvije v raziskovanje odnosa med igralcem in vlogo in odtod v vprašanje o resnici in družbeni opravičljivosti igralskega. Druga prvina, ki se odvija v nenehni soodvisnosti s prvo, je gnozeološko eksistencialni problem posameznikove komunikacije z družbo in s svojo lastno bitjo. Dialog poteka v dobrohotno ujedljivi, umirjeni shawovski tradiciji, ki pa jo prekinjajo hipni izbruhi, estradna igra na publiko ali padanje v mrtev beckettovski prostor. — Režiser se sestane s svojimi štirimi igralci, da bi se pogovorili, kako koncipirati uprizoritev življenjske zgodbe puščavnika Jamesa Alexandra Masona, ki je umrl v Essexu leta 1942, pred tem pa preživel 56 let v popolni samoti. »In če je Mason živel popolnoma izoliran, pozabljen od družbe, na katero je tudi sam pozabil, ali je tedaj sploh mogoče trditi, da je zares obstajal, in če je le tako, kakšen je smisel njegovega obstajanja?« Igralci si prizadevajo s pomočjo lastnega izkustva prodreti v neki izrazito tuj izkustveni svet, obenem pa se bolešno zavedajo, da je njihova igralska eksistenca odvisna le od ohranitve stika s publiko. Oboje se jim ponesreči: vedno bolj se razhajajo med sabo in vedno bolj se oddaljujejo od publike. Izgubljajo tako svojo igralsko kot tudi človeško funkcijo. Neko groteskno rešitev najde le igralec, ki si je že početka izbral vlogo puščavnika. Zanj edinega njegova vloga ni tuj objekt, v katerega mora racionalno prodreti, ampak ima svojo igralsko povezanost s puščavnikom za svojo zdajšnjo eksistenčno nujnost, na katero mora v celoti pristati in se ji odpreti. In medtem ko se okrog njega razblinjajo vsi vrednostni in spoznavni kriteriji, prihaja sam vedno bolj v jedro svojega problema in puščavnikova eksistenca se vključuje v njegovo lastno zavest. Umetna brada mu priraste h koži, in ne da bi kdo njegovih tovarišev igralcev to opazil, umre v ekstatični mistični blaženosti.

Saundersov tekst priča o gnozeološkem premiku v družbeni filozofski misli, ki ga evocira konkretna družbena atmosfera in ki neizogibno odseva

tudi v dramski poeziji in gledalištvu. To dramsko delo je grotesken traktat o neustreznosti tradicionalnega pojmovanja gledališča, odnosa subjekt-objekt, konča pa s spoznanjem o komunikacijski nezmožnosti in torej moralni neupravičenosti tradicionalne koncepcije drame. Gledalec ima vtis, kakor da je priča sodnemu dnevju te koncepcije, njenemu poslednjemu neuspelemu naporu, kako stopiti čez svoj lastni rob. Obenem pa je ironična kritika danes že spoznavnih prizadevanj po prenovitvi tega tradicionalnega nazora o gledalištvu.

Druge »zahodnjaške« uprizoritve so se ukvarjale z verističnimi reprodukcijami tekstov iz železnega repertoarja poljubnega samozadovoljnega gledališča in so bile torej v zagrebški atmosferi popolnoma nerazburljive. Najbolj razburljivi na tem festivalu so namreč le bili »vzhodnjaki«. Njihovi nastopi so bili neposreden dokaz, v kakšnih polarnih diferenciacijah se je znašlo sodobno gledališče. V tri skupine so se delili. O prvi smo že govorili. Drugo so predstavljali Vzhodni Nemci. Tretjo Rusi.

Berlinska študentska skupina *Bodenkammerspiele* je uprizorila moraliteto *Zgodba o starem vdovcu iz leta 1657* avtorja Petra Hacksa, nadaljevalca Brechtove teorije o drami, ki se ji danes ne more izogniti noben vzhodnonemški dramatik. V nasprotju z Brechtom je tekst moraliteta v najčistejšem smislu, brez aluzije na kakršnokoli družbenopolitično situacijo. Je diskurz o dobrem in zlém v človeku kot takem in o mejah možnosti njegovega prizadevanja. Njegova etično normativna tendenca kaže močno sorodnost s Camusovim humanizmom iz *Mita o Siziifu*. Sama uprizoritev je bila izredno čista, stroga, podkrepila je potujitveni učinek z uporabljanjem učinkov originalne moralitete, simultanim predvajanjem, nizanjem zaporednih simboličnih prizorov. Premik od Brechta nazaj do Hacksa je velik. Medtem ko so Brechtove moralitete pouk o dialektiki in priprava na revolucijo, je Hacksova drama moraliteta v svoji originalni dimenziji, to je odrsko izredno učinkovit pouk o tem, kako se ima posameznik vesti do božjih in zemeljskih absolutov v tisti družbi, ki se ima za ustaljeno. Temu vtisu ustrezen se mi zdi tudi položaj študentskih gledališč v Vzhodni Nemčiji: so maloštevilna, njihova gledališka prizadevanja se ne razlikujejo od profesionalnih, pri izboru repertoarja jim skrbno pomagajo in svetujejo zadevni izvedenci.

Ruski študentje, člani leningrajskega instituta *Leninsoojet*, so vzhodnonemško predstavo takoj ostro napadli. Očitali so, da je to gledališče, ki ne vzbuja emocij, še huje, da tega niti ne poskuša. »S tem pa je zanemarilo svoje osnovno poslanstvo. Tudi v SZ se igra Brecht, a v maniri Stanislavskega, kajti cilj posvečuje sredstvo.« Po koncu javne debate se je razpravljanje še dolgo nadaljevalo v ožjem krogu. Leningrajčani so branili svoje stališče zelo spretno, z veliko, čeprav enostransko erudicijo in neomajno vero v upravičenost svoje pozicije. Moralna zmaga je bila njihova, kajti mi take trdne, dokončne vere nismo imeli.

Različnost mnenj je najostreje prišla do izraza pri pogovoru o repertoarni politiki. Zagovarjali smo nenormativen odnos do dramskega pesništva, kjer bodi merilo avtentičnost dramatikovega odziva na njegovo bivanje v družbi. Takšno stališče se je Leningrajčanom zdelo nesprejemljivo za vsako zdravo družbo: dramatika mora biti v skladu z idejnimi in estetskimi normami, kakršne v prid svoje samoohranitve kodificira »zdrava družba«. Odtod neizogibno sledi potreba po nekakšnih vrhovnih razsodnikih. Ti skrbje za stik med ideolo-

gijo in kulturo. Po mnenju ruskih študentov so to lahko le takšni ljudje, ki mentalno v kar največji meri izhajajo iz *naróda* (ne razreda!) in so torej vsrkali njegove najbolj pozitivne vzgibe. Njihova in samo njihova naloga je, da pri izboru dramskih del poskrbe, da pridejo na oder le tista, ki bodo te vzgibe evocirala in utrjevala, druge pa zavrže.

Naslednji dan smo videli rusko predstavo. Uprizorili so Alekseja Nikolajeviča Arbužova *Zoro nad mestom*. Avtorja poznamo po njegovi *Irkutski zgodbi*, ki jo je v preteklem letu uprizorilo *Mestno gledališče ljubljansko* in ji v gledališkem listu dalo na pot programatsko polemično pojasnilo, da se komad »v imenu ČLOVEKA bori... zoper črno kugo, ki skuša okužiti svojo okolico pod videzom raznih estetskih in filozofskih teorij.« *Zora nad mestom* je *Irkutski zgodbi* v marsičem podobna. Tudi ta se ne ukvarja z avtentičnim človeškim konfliktnim odnosom ali odnosi, ampak je epopeja idealnih čustvenih stanj. Konflikt se prenaša na borbo z naravnimi silami, »stihijo«, planom. Merilo avtorjeve vrednostne perspektive je stopnja junakove totalitarizacije v kolektivu. A način uprizoritve tega teksta je pokazal, zakaj je bila predstava Arbužova v *Mestno gledališče* manj uspešna. Pustimo ob strani dejstvo, da Leningrajčani uprizoritve niso mogli predstaviti v originalni obliki, ker je bil na meji zadržan njihov 1500 kg težki vagon z vsemi kostumi, kuliserijo in rekviziti, vključno s pripravami za umetni dež, sneg in veter. Čeprav sem tudi ta element v *Mestnem gledališču* pogrešal, imam v mislih trenutno predvsem igralski izraz ruskih študentov. To ni bil poskus interpretacije vloge, niti *poskus* identifikacije z njo — ne, bili smo priče resničnim emocionalnim identifikacijam igralcev z dramskimi osebami in spremljali so jih fiziološko psihološki pretresi, ki so za takšne identifikacije značilni. In tako se ob ustrezno vzgojeni publikii spremeni predstava v kulturni obred, kjer fizične emocionalne katarze na odru vse do zasičenosti evocirajo ustrezne katarze v dvorani. Problematičnega odnosa med igralcem vloge in igralcem individuumom ni več. Tudi Stanislavskega ni več, je le še njegovo ime. Igralec se radostno, ekstatično, do konca pusti odnesti svoji vlogi, ki je naravnana v serijo fizičnih pretresov. Ob ustreznem občinstvu povezuje dvorano z odrom nepretrgana emocionalna vez, kjer skoraj ni več važno, kdo je igralec in kdo gledalec — oba drug drugemu omogočata kulturno opravilo. Takšno gledališče je najboljši možni družbeni purgativ ideološko strukturirane družbe. Gledališče v tem primeru ne terja več eksistencialnega odnosa do bivanja v družbi, ampak popolno totalitariziranje z danim, nespremenljivim družbenim stanjem. Teatarska predstava torej pomeni soudeležbo v križevem potu človeških tegob, križanje in zopetno vstajenje. Utujen od preobilice čustvenih pretresov in do izpraznjenosti pomirjen z družbo in sam s sabo se gledalec vrne k svojemu delu.

Dvorana se je naglo praznila. Le nekaj najvztrajnejših nas je še ostalo. Pomislil sem, da sem priča neki zelo tragični lekciji. In nenadoma sem se zalotil, kako me je prebodla nostalgčna žalost za lastnim izgubljenim otroštvom, kakršno se je odigravalo na odru v vsej demonstraciji svoje pomirjenosti, zaščitenosti, zaupljivosti... In preplavila me je strastna želja, da bi vsaj za hip nenadzorovane ekstaze mogel v radostnem sožitju začutiti utrip cele dvorane.

Lado Kralj