

Večer je izklesan
iz rdeče ilovice.

Mir, blažen mir
na razpokanem svetu.
Barve, čudovite barve
v človekovih očeh.

Taka naj ostane
ta sladka svežina
in črna pomlad.

Jubileju na rob



Vidiki, ki se ponujajo ocenjeavcu, ko skuša ob desetletnici nekega kulturnega fenomena, neke umetnostne manifestacije nacionalnega pomena zarisati vse njene temeljne značilnosti, s tem pa definirati tudi njeno resnično bistvo in ugotoviti njeno dejansko pomembnost za območje, ki se prek nje reproducira v novih strukturah in novem kontekstu, vsi ti vidiki so prav gotovo vsaj tako raznoliki, kot je

raznolika tudi sama notranja narava tega fenomena, te umetnostne manifestacije. Zato seveda ni čudno, če je ocenjevalec v rahli zadregi, ko skuša med temi vidiki izbrati tistega, katerega uporaba bi mu lahko zagotovila (vsaj s subjektivnega gledišča) kolikor toliko avtentičen prikaz obravnavanega predmeta, saj se pri določanju njegovega resničnega bistva vsi ti vidiki tako rekoč neločljivo prepletajo med sabo, in zato se je skoraj nemogoče odločiti za enega samega, pa četudi bi ti bil le-ta intimno še tako pri srcu in bi bili v njem dovolj kompleksno strnjeni vsa tvoja vednost in tvoja resnica o predmetu, ki se ga lotevaš.

Desetletnica Borštnikovega srečanja (oziroma Tedna slovenskih gledališč, kot se je prvotno imenoval ta nemara najtehtnejši slovenski gledališki festival) pa odpira to dilemo v še veliko večji meri. Vzrok za to je najprej iskati že v sami naravi te prireditve pa v njenem osrednjem, temeljnem namenu, saj ni dvoma, da je po eni plati Borštnikovo srečanje mišljeno kot nekakšna ustvarjalna konfrontacija vsakoletnih dosežkov slovenskih institucionaliziranih gledaliških hiš, po drugi plati pa je namenjena seveda prebivavstvu Maribora oziroma njegovega širšega geografskega zaledja (le-to je lansko leto zajelo skoraj že pol Slovenije), ki naj se seznanj z dosežki v sodobni slovenski gledališki stvaritvenosti in postane s tem tudi tvoren udeleženec v razvojnem procesu naše nacionalne kulture, hkrati pa tudi njen neposredni porabnik. Z drugimi besedami: v samem bistvu Borštniko-

vega srečanja je že od vsega začetka opaziti dve dovolj razlikujoči se osnovni vodili, ki mu več ali manj dajeta njegov dejanski pomen — recimo jima umetniško-stvaritveno in kulturno-politično, vendar pri tem takoj dodajmo, da ga vsako izmed njiju povsem enakovredno določa v vsej njegovi celotnosti, da mu vsako daje svoje specifične, v obeh primerih povsem nedvoumno razvidne razsežnosti, tako da se ni ravno najlažje dokopati do tega, katero med njima naj bi bilo pravzaprav tehtnejše in pomembnejše. In ko se ocenjevalec po temeljitem premisleku naposled le odloči, da bo dal prednost enemu ali drugemu, težav še zmerom ni konec, saj mora vnovič izbirati med celo vrsto drugih, nemara za samo bistvo Borštnikovega srečanja efemernejših, zato pa za razčlenilno metodo, ki se mora zanj odločiti, nič manj pomembnejših vidikov: kronistično-historiografskega, repertoarnega, igravsko-interpretativnega, režijsko-kreativnega, izrazno-inovacijskega itn. itn. Vse te naštetje dileme gotovo niso najlažje, in tako se le počasi izčiščuje vsaj kolikor toliko objektivna, pri tem pa še zmerom ne kompleksna podoba kulturnega fenomena, kakršen je Borštnikovo srečanje.

Že vnaprej je jasno, da se bo pričujoči sestavek ves čas zadrževal predvsem in samo pri prvem zgoraj navedenih vodil, pri tistem, ki smo ga poimenovali umetniško-kreativno, pa čeprav bi nas ob ti priliki zelo zanimalo tudi, kakšne kulturno-socialne vplive širi Borštnikovo srečanje npr. na svoje neposredne porabnike, kakšne spremembe vnaša v infrastrukturo tistega regionalnega zaledja, ki ga s svojimi posamičnimi uprizoritvami slovenskih gledališč in z drugimi manifestacijami pokriva. A za to niso na voljo niti sistematično obdelani podatki niti druge sekundarne raziskave, brez katerih pa si kolikor toliko izčrpne študije o tem problemu še misliti ne moremo. Mimo tega pa se zdi, da je že groba analiza tega, kakšen je dandanes (s strogo profesionalnega gledišča) umetniško-ustvarjalni pomen Borštnikovega srečanja, dovolj zanimiva in poučna, saj bo s svojimi sklepi tako ali drugače morala opredeliti njegovo dejansko vlogo v sodobni slovenski gledališki omiki. Prav zategadelj bo skušal pričujoči zapis najprej obnoviti nekaj temeljnih historiografskih podatkov (oznaka historiografski nemara res zveni ambiciozno, kajti za zgodovino pomeni tistih deset let od 1966 pa do danes skoraj nič, vendar upamo, da jo je navzlic temu mōč opravičiti, kajti teh deset let seveda pomeni veliko za kontinuirani obstoj nekega kulturnega fenomena), prek te obnove pa ugotoviti tudi, kolikšen in kakšen je prispevek Borštnikovega srečanja pri kreiranju sodobnega slovenskega gledališkega izraza.

Zametki sedanjega Borštnikovega srečanja sodijo pravzaprav že v petdeseta leta, v tisti čas pa naši nacionalni in socialni osvoboditvi, ko je tudi slovenska gledališka stvaritvenost začela prvokrat v zgodovini dobivati izrazito pluralistično podobo, ko so se na Slovenskem začeli pojavljati različni koncepti in različna pojmovanja o funkciji, namenu in pomenu gledališča in ko so se prvokrat jasno profilirale tudi različne generacije med vrstami slovenskih gledaliških ustvarjalcev. V letih 1952—1955 je tako v še precēj neobdelano ledino pomembno zaoral naš véliki, letos preminuli gledališčnik Lojze Filipič, ki je takrat prevzel umetniško vodstvo tedanjega Mestnega gledališča v Celju, in v treh letih uresničil pomembno deprovincializacijo tamkajšnje gledališke kulture ter poskrbel za celo vrsto dotedanje tradicije presegajočih novosti, med katerimi je za nas pomemben predvsem I. teden slovenske in jugoslovanske sodobne drame, ki je bil v Celju od

7. do 15. maja leta 1955, malo pred Filipičevim odhodom v Ljubljano. Na tem festivalu je doživela pomembno potrditev cela vrsta tedaj še mladih in ne docela priznanih dramatikov, režiserjev, scenografov, kostumografov in seveda igravcev, ki je pozneje vtisnila našemu gledališkemu dogajanju pomemben pečat. Hkrati pa se je okrog tega festivala zbrala tudi skoraj vsa takratna slovenska gledališka kritika, ki je ob vrednotenju posameznih dosežkov same prireditve na svojevrsten način načrtovala tudi nekatere perspektive prihodnjega razvoja slovenskega gledališča in obenem postavila izvirno slovensko dramatiko na tisto mesto, ki ji je tudi šlo. V svoji prvotni obliki je sicer ta festival s Filipičevim odhodom zamrl, zato pa je njegova zamisel prav kmalu sprožila formiranje novosadskega Sterijevega Pozorja, pri tem pa je ves čas še naprej tlela kot projekt, ki ga bo slej ko prej treba uresničiti tudi v okvirih našega nacionalnega gledališkega snovanja, pa četudi je prvotna zamisel postopoma doživljala nekatere modifikacije, ki so prišle najbolj do veljave v tisti pobudi, kakršno je dal leta 1963 Bojan Štih, tedaj ravnatelj ljubljanske Drame, ki je »na sestanku Skupnosti slovenskih gledališč . . . predlagal, naj bi se na vsakoletni prireditvi srečala vsa slovenska gledališča«, kot je v gledališkem listu ob prvem Tednu slovenskih gledališč tri leta pozneje zapisal njegov tedanji organizator Fran Žižek.¹ Vendar je takrat ostalo samo še pri pobudi, za katero se je zdelo, da »zaradi težavne finančne situacije, v kateri so se znašla gledališča po gospodarski reformi, ne bo nikoli uresničena«.² Misel na to, da bi bilo treba Štihovo pobudo vendarle oživiti, pa je očitno preganjala Žižka, ki je leta 1964 prevzel vodstvo mariborske Drame in si je za eno temeljnih nalog postavil tudi decentralizacijo slovenskega gledališkega življenja. Njegova prizadevanja so sčasoma naletela na podporo pri nekaterih mariborskih lokalnih politikih in drugih kulturnih delavcih, in tako se je potem izoblikovala zamisel, naj se tako srečanje vključi v okvire mariborske kulturne revije, ki je bila tisti čas bolj nekako naključno sosledje posameznih kulturnih prireditev, gledaliških, likovnih, glasbenih, vendar brez globlje notranje povezave, brez trdnejšega, koherentnejšega programskega vodila. A tega dobrega namena ni bilo ravno najlažje uresničiti, saj je primanjkovalo predvsem denarja, tako da organizatorji vse do zadnjega hipa sploh niso vedeli, ali se jim bo načrt posrečil ali ne. V Večeru, ki je med vsemi slovenskimi časopisi še najpodrobneje registriral boj za uresničitev tedna slovenskih gledališč, lahko konec septembra beremo: »Poročali smo že o finančnih težavah, ki so povzročile velike preglavice predvsem pri načrtih za realizacijo programa. Toda denarnih skrbi še zdaj — dober teden pred začetkom revije (mišljena je mariborska kulturna — op. B. T.) — ni konec. Nejasno je še, kje bodo zbrali dovolj sredstev za nastop slovenskih gledališč v Mariboru. Kot sta povedala ravnatelj mariborske Drame Fran Žižek in upravnik gledališča Ivan Krajncič, primanjkuje organizatorjem tedna slovenskih gledališč v Mariboru za uresničitev nastopov še najmanj 900 tisoč starih dinarjev. Sinoči (na seji odbora X. mariborske kulturne revije — op. B. T.) so sklenili, da bodo zaradi tega odšle posebne delegacije zveze mariborskih kulturnih delavcev v nekatera mariborska podjetja, kjer bodo prosili za pokroviteljstvo nad predstavami

¹ Fran Žižek, *Za enotnost slovenske gledališke kulture*, GL Mb XXI/1966—1967, št. 7 (izredna), str. 53.

² Ibid.

posameznih gledališč. Če v podjetjih ne bo odziva, pa bo ostal Teden slovenskih gledališč v Mariboru najbrž nerešeno vprašanje. V tem primeru se bo Maribor spet izkazal kot nezmožnega prirejevalca pomembnejših kulturnih prireditev.³ Očitno je res šele podpora gospodarskih organizacij do kraja omogočila uresničitev celotne zamisli, hkrati pa je bila bržkone to tudi edina možnost, ki je jamčila nadaljnji obstoj same prireditve, o čemer nas vnovič pouči kratka glosa v Večeru: »SNG Maribor je poslalo vsem pridobitvenim organizacijam na širšem mariborskem območju prošnjo za gmotno pomoč... V pismih naglašajo, da so prav gospodarske organizacije pripomogle k izvedbi prvega tedna slovenskih gledališč v Mariboru in da bo tudi drugi gledališki teden, ki naj bi bil letos, mogoče pripraviti samo s pomočjo delovnih skupnosti. Propagandni oddelek gledališča je izračunal, da bi že s skromno vsoto deset tisoč starih dinarjev, če bi jo bila pripravljena prispevati sleherna zaprosena organizacija, zbrali denar, ki manjka gledališču za njegovo delo oziroma za drugi slovenski gledališki teden v Mariboru«⁴ (nalašč smo navedli malo daljši citat, zato da se vidi, kako minimalna finančna sredstva so bila sploh potrebna za celotno organizacijo in kako jih kljub minimalnosti skoraj ni bilo dobiti). Sodeč po datumu objave citirane glose, so bila ta pisma odposlana že koj v začetku leta 1967, se pravi tedaj, ko je bila najbrž opravljena dokončna bilanca prvega Tedna, in v dovolj jarki luči se je pokazalo, da lahko le sodelovanje med kulturnimi institucijami in gospodarskimi organizacijami zagotovi nekatere manifestacije širšega kulturnega pomena. In iz te kombinacije se je pozneje nemara porodila tudi misel, naj bi bile v dejavnost Tedna slovenskih gledališč oziroma poznejšega Borštnikovega srečanja neposredno pritegnjene tudi delovne organizacije kot pokroviteljice oziroma finančne podpornice. Dokončno je bila ta misel uresničena leta 1970, ko se je Teden slovenskih gledališč preimenoval v Borštnikovo srečanje in ko se je bistveno spremenila tudi sama njegova struktura, saj je iz revije posamičnih predstav postal tekmovanje; od tega leta so se kot pokroviteljice zvrstile: Radiotelevizija Ljubljana, Gorenje iz Velenja, mariborski Zlatorog, Kreditna banka Maribor, Sladkogorska s Sladkega vrha in KIK Pomurka iz Murske Sobote. In ko končujemo ta bežni pregled nastanka in samega organizacijskega formiranja in prestrukturiranja Borštnikovega srečanja, nam zmerom bolj prihaja v zavest, kako je do njiju v veliki meri prišlo po zaslugi kulturno-politične zrelosti in uvidevnosti regionalnih družbenih delavcev in gospodarskih organizacij pa po zaslugi entuziazma nekaterih kulturnih zanesenjakov, med katerimi velja na prvem mestu omeniti tedanji ansambel mariborske Drame, saj je le-ta že koj leta 1966 v svoji dobrodošlici slovenskim dramskim igralcem izrazil svojo željo, »da bi Teden slovenskih gledališč v Mariboru postal stalna umetniška prireditev, stalna manifestacija skupne slovenske dramske misli in hotenja«.⁵ Vsaj ta želja se je spočetnikom zamisli o Borštnikovem srečanju izpolnila.

Tako so po vseh prizadevanjih 17. oktobra 1966 zvoki fanfar z mariborskega gledališkega odra naposled le naznanili začetek I. tedna slovenskih

³ V(ili) V(uk): *Kaj bo z gledališkim tednom*, Večer XXII/1963 (22.IX.)

⁴ m(arija) š(vajncer): *Gledališče prosi za denar*, Večer XXIII/1967 (31. I.)

⁵ *Pozdrav slovenskim dramskim igralcem!*, GL Mb XXI*1966—1967, št. 7, (izredna), str. 55.

gledališč, ki so se ga udeležila vsa poklicna gledališča, delujoča v tistem času (tudi Mladinsko gledališče iz Ljubljane, kar je bila pomembna umetniška potrditev tega specifičnega umetniškega telesa), s po eno predstavo — edina izjema je bila ljubljanska Drama, ki je z dvema uprizoritvama Teden začela in sklenila. Prvega dne je uprizorila Linhartovo komedijo *Ta veseli dan ali Matiček se ženi*, sledilo ji je Slovensko ljudsko gledališče iz Celja, ki je najprej kanilo predstaviti v Mariboru Sartrove *Umazane roke* (tako je napovedano še v Gledališkem listu, izdanem ob tej priložnosti), potem pa je zadnji hip prišlo s Cankarjevim delom *Za narodov blagor* v režiji Mileta Koruna. Mestno gledališče ljubljansko se je udeležilo Tedna z *Inventuro 65* Miloša Mikelna, Stalno slovensko gledališče iz Trsta z *Mrtvim kanarčkom* Josipa Tavčarja, ljubljansko Mladinsko gledališče s *Pepelko* Aleksandra Popovića, mariborska Drama z Grumovim *Dogodkom v mestu Gogi*, zadnji večer pa je ansambel ljubljanske Drame izvedel *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* Ivana Cankarja v Korunovi režiji (tako je mariborsko gledališko občinstvo lahko hkrati spoznalo obe novi Korunovi interpretaciji Cankarja, ki sta tisti čas vzdigali na Slovenskem toliko prahu, v resnici pa sta dokončno naznanjali in obenem tudi utemeljevali začetek novega slovenskega gledališkega izraza).

Bilanca tega prvega srečanja je bila kljub negotovosti, ki je trajala skoraj do njegovega začetka, kljub nekaterim improviziranim rešitvam in programskim spremembam, do katerih je prišlo prav v zadnjem hipu, vendarle dovolj uspešna in spodbudna, saj je celo sprememba v repertoarju, navidez izhod v sili, bistveno prekvalificirala celotni spored in so se tako vsa gledališča predstavila z izvirnimi slovenskimi besedili (razen Mladinskega gledališča, ki je uprizorilo tekst sodobnega jugoslovanskega avtorja). Srečanje je opravičilo svoj obstoj, izkazalo se je, da vnaša v kulturni utrip Maribora nove razsežnosti, občinstvo mu je z izrednim zanimanjem sledilo, tako da so bile vse predstave razprodane. Posamične uprizoritve pa so nazorno izpričevale trenutno stanje v slovenski gledališki stvaritvenosti, dokazovale so njeno absolutno pluralistično zasnovo, hkrati pa so jasno zarisale tudi profil posameznih gledaliških hiš, ki so se predstavile na srečanju. Pa vendar so kronisti in ocenjevalci opozorili tudi na nekatere še nerešene probleme, ki so jih prinesli sama zasnova srečanja pa načrti, ki jih je razgrnil njen prvi uredničevavec Fran Žižek, ko je predlagal naj bi se v okvirih te prireditve »na delovnih zborih sestajali gledališki delavci«, naj bi »se sešli slovenski dramaturgi in dramski pisatelji« pa »lektorji... nič manj koristne ne bi bile delovne konference režiserjev in igralcev« in »tudi slovenska scenografija in kostumografija bi lahko bili predmet razgovora... skratka: teden slovenskih gledališč bi moral postati širok okvir za obravnavanje vseh gledaliških vprašanj umetniškega, tehničnega in organizacijskega značaja«. ⁶ V zvezi s tem je napisal Lojze Smasek: »Tudi zamisel o posvetovanjih in srečanjih je v redu, saj bi prav ona okrepila tednu njegovo tehtnost in sredotežnost, rešila bi ga vtisa, ki se mi je letos porodil ob njem: da je to namesto v eni sezoni pač v enem tednu absolviran niz gostovanj. Kljub zelo dobremu, za mariborske prilike prav imenitnemu obisku, je ostal teden slovenskih gledališč zgolj zasnova, ki bo zaživel polnokrvno življenje šele takrat, ko se ji bodo priključile vse programirane prireditve pa še vrsta

⁶ Fran Žižek, *Za enotnost slovenske gledališke kulture*, l.c.

razstav, javnih tribun, tiskovnih konferenc, pogovorov z občinstvom itd . . .⁷ Že tedaj je bilo torej opaziti željo tudi drugod, ne samo znotraj gledališča, naj bi postal slovenski gledališki teden ambicioznejša, bolj vsestranska gledališka manifestacija, ki bi zajela v svoje okvire vso kompleksno naravo gledališke ustvarjalnosti in jo skušala zmerom znova potrjevati in hkrati tudi vrednotiti. Jasno pa je bilo seveda, da tega Maribor sam ne more opraviti, da mora pri tem računati na vseslovensko podporo in udeležbo in da se morajo s tem razširiti tudi koncepti prvotne zasnove.

Žižkov odhod iz Maribora je pretrgal njegovo nadaljnje delo pri spo-
polnjevanju in razširjanju tega projekta, saj je bil drugi teden slovenskih
gledališč časovno lociran že v čas direktorovanja Branka Gombača, ki je
leta 1967 prevzel vodstvo mariborske Drame. Nekatere spodbude iz prejš-
njega leta so bile uresničene: ker so v letu 1967 slavili tudi stoletnico sloven-
skega gledališča, je bila ob tej priliki v Mariboru odprta razstava Temelji
slovenskega gledališča, ki jo je bil pripravil Slovenski gledališki muzej,
organiziran je bil literarni večer slovenskih dramatikov pa pogovor Sloven-
ska gledališka kultura po sto letih, bolj slabo pa se je odrezala razstava
Slovenska scenografija, saj so bile na nji zastopane samo tiste stvaritve
slovenskih scenografov, ki so jih le-ti zasnovali za mariborsko, celjsko in
tržaško gledališče, obe ljubljanski gledališki hiši pa nanjo nista poslali svojih
ekspozitov, tako da razstava tega pomembnega področja gledališke stvaritve-
nosti ni mogla zajeti v celoti.⁸ II. teden slovenskih gledališč je tudi to pot
začela ljubljanska Drama s Shakespearovim *Kraljem Learom*, sledilo ji je
Stalno slovensko gledališče iz Trsta s Pirandellovo igro *Saj ni zares*, celjsko
gledališče se je predstavilo s Smoletovim *Cvetjem zla*, Mestno gledališče
ljubljansko z Anouilhovim *Valčkom toreadorjev*, Mladinsko gledališče iz
Ljubljane z *Veliko pustolovščino Toma Sawyerja* v priredbi Stefana Heyma
in Hanuša Burgerja, mariborska Drama s Shakespearovim *Hamletom*, na
koncu pa je ansambel ljubljanske Drame izvedel še Mrakovo *Marijo Tudor*.
To pot je imelo srečanje precej drugačno podobo, kot pa jo je bilo pričako-
vati, saj na njem niso bila predstavljena izvirna slovenska dela tako kot
leto dni poprej. Ocenjevalci so upravičeno opozarjali na nekatere pomanj-
kljivosti pri repertoarnem izboru (gre predvsem za način tega izbora, ki je
izrazito ambivalenten in ki ga je Lojze Smasek opredelil takole: »To je
pregled, soočanje predstav, ki jih imajo posamezna gledališča za najboljše.
Ne gre torej za resničen pregled najboljšega, temveč za panoramo po lastni
oceni najboljših dosežkov vseh slovenskih gledališč: pri tem je seveda mogo-
če, da vidimo res najboljšo predstavo nekega gledališča, ki pa je lahko
slabša kot najslabša drugega. V zameno za to nepreciznost pa dobimo pre-
gled stanja v slovenskih gledališčih, spoznamo njihovo trenutno raven.
Seveda je mogoče ta princip spremeniti, prepustiti strokovni žiriji ali ustre-
znemu posamezniku, da izbere za teden najboljše predstave, ki so v slovenskih
gledališčih na razpolago [pri čemer se utegne zgoditi, da kakšno gledališče
sploh ne bo prisotno, kakšno pa z več uprizoritvami], potem pa še podelje-
vati nagrade [ki jih tudi ne bodo mogli biti deležni vsi], kar bi pomenilo
uvajati kakovostni kriterij tam, kjer je vladal ‚inventurni‘. Tako ena kot

⁷ Lojze Smasek, *Po tednu slovenskih gledališč*, NRazgl XV/1966 št. 21, str. 443

⁸ *Pregled, ne tekmovanje* (pogovor z Ignacom Kamenikom), Večer XXIII/1967 (21. X.)

druga možnost imata svoje pluse in minuse, vendar bo prihodnost prav gotovo zapeljala barko tedna slovenskih gledališč iz mirnega pristana v bolj razburkane vode glede iskanja resnične kakovosti⁹), zato pa so pohvalili vse spremljevalne manifestacije, seveda pa je bila tudi celotna ocena Tedna izrazito pozitivna in ohrabrujoča (Lojze Smasek je o tem zapisal: »II. teden slovenskih gledališč je dokaz ustvarjalne moči slovenskih gledaliških delavcev, obenem pa opozorilo, da se pot, po kateri hodi, še vzpenja, da vrhunec še ni blizu. Torej priznanje doseženemu in spodbuda za nova iskanja.«¹⁰).

Vse to je očitno dalo organizatorjem dovolj zagona za nadaljnje delo, pa tudi mariborski družbeni in gospodarski delavci so lahko spoznali, da se niso zavzeli za napačno, neperspektivno stvar, in tako je III. teden slovenskih gledališč potekal po že dovolj ustaljenih tirnicah; to pot ga je začelo Slovensko ljudsko gledališče iz Celja s Sofoklovim *Kraljem Oidipom* v režiji Dina Radojevića, mariborska Drama se je predstavila s Shakespearovo komedijo *Kar hočete*, AGRFTV iz Ljubljane z bojnim prizorom *Erazem Predjamski*, v katerem je demonstrirala predvsem večšine, ki se jih uče njeni slušatelji, pa z Aristofanovo *Lizistrato*, Mladinsko gledališče iz Ljubljane z Baumovim *Čarovnikom iz Oza*, Stalno slovensko gledališče iz Trsta z Wildovo komedijo *Kako važno je biti resen*, ljubljanska Drama s Kozakovim *Kongresom*, z Dürrenmattovimi *Prekrščevalci* pa je prireditev sklenilo Mestno gledališče ljubljansko. Vnovič so se na samostojnem večeru predstavili nekateri slovenski dramatik (v drugačni zasedbi kot pred letom dni, s čimer so hoteli organizatorji najbrž opozoriti na številnost in raznolikost domačih dramskih ustvarjalcev, kajti sam izbor kvalitativno ni bil ravno najreprezentativnejši), zanimiv pa je bil tudi pogovor na témo Umetniški problemi slovenskih gledališč, ki naj bi se bil nekako navezal na problematiko tistega spred leta dni in tako upostavil tradicijo pri razčiščevanju nekaterih ustvarjalnih in izpovednih konceptov in dilem, tako zelo značilnih za tedanji slovenski gledališki trenutek, v okvirih mariborskega srečanja. Kot posebnost velja omeniti še nastop diplomantov in drugih slušateljev ljubljanske Akademije za gledališče, radio, film in televizijo, ki so se ob tej priliki prvokrat vključili v Teden slovenskih gledališč in na njem (s presledkoma v letih 1969 in 1972) redno sodelujejo vse do danes. Tudi to pot so ocenjevalci ugodno ocenili celotno prireditev, le da so še zmerom opozarjali, kako še ni našla svojega dokončnega profila in kako bi bilo treba tudi pri izboru spremljevalnih manifestacij več načrtnosti in sistematičnosti, predvsem pa več posluha za žive, aktualne teme, pa tudi za nove oblike komuniciranja med ustvarjalci in poslušavci.

Leta 1969 je bil Teden slovenskih gledališč, četrti po vrsti in zadnji tega imena, ravno v času, ko je mariborsko Slovensko narodno gledališče slavilo petdesetletnico svojega obstoja. Vendar pa navzlic slavnostnemu vzdušju, ki je prežarjalo proslavo tega jubileja, v samem Tednu ni bilo čutiti kakih globljih, pomembnejših sprememb. To pot ga je začelo Mestno gledališče ljubljansko z Millerjevo *Ceno*, v kateri je Vladimir Skrbinšek slavil petinštiridesetletnico svojega umetniškega snovanja na deskah tistega gledališča, kjer se je začela njegova strma igravska pot, Slovensko ljudsko gledališče iz Celja je uprizorilo Inkretovo dramatisacijo Jurčičevega *Dese-*

⁹ Lojze Smasek, *Koraki v pravo smer*, Večer XXIII/1967 (25. X.)

¹⁰ Ibid.

tega brata, Stalno slovensko gledališče iz Trsta se je predstavilo z Mahničovo priredbo Levstikovega *Martina Krpana*, Mladinsko gledališče iz Ljubljane z Buschevim *Cipkom in Capkom*, mariborska Drama s *Služkinjami* Jeana Geneta, nanovo ustanovljeno Primorsko dramsko gledališče iz Nove Gorice z Goldonijevo komedijo *Tast po sili*, ljubljanska Drama pa z Giraudouxovim *Amfitrionom* 38. Med pogovori, ki so jih bili pripravili organizatorji, je največ pozornosti pritegnil tisti, ki so ga imeli v kazinski dvorani SNG Maribor nanovo ustanovljeni dramaturški kolegij mariborske Drame (sestavljali so ga Lojze Filipič, Bruno Hartman in Primož Kozak) skupaj z Brankom Gombačem in mariborski gledališki obiskovalci, medtem ko je bilo bolj kulturno-politično intonirano posvetovanje o tekočih problemih slovenskih dramskih gledališč, na katerem so ustanovili tudi njihovo skupnost, ki je poslej na svojih sestankih redno obravnavala vse organizacijske in druge interne zadeve slovenskih gledaliških hiš. Še zmerom pa so spremljevalci Tedna ugotavljali, da imamo za zdaj »lep niz dobrih predstav... imamo ta ali oni pogovor in morda še kaj, kar je vse prav lep dosežek in pomembno kulturno dejanje ne samo v mariborskem, temveč tudi v širšem slovenskem smislu, manjkajo pa še tiste številne dodatne manifestacije, ki bi iz tedna naredile živ splet teatarske prakse in teorije, stvaritev in analiz teh stvaritev, dela in človeka, ki ga je ustvaril, ter občinstva, ki ju sprejema kot ustvarjalca in razlagalca. Teden, kakršen je, je lep in upoštevanja vreden slovenski kulturni dosežek, lahko pa bi postal še lepši in tehtnejši«. ¹¹

V letu 1970 je Teden slovenskih gledališč slavil skromen jubilej — peto obletnico obstoja. In najbrž je prav ob tej priliki prišlo do pomembnega prestrukturiranja same prireditve, ki smo ga omenili že v začetku. Očitno nekatere spodbude, ki so nastajale v samih udeležencih Tedna, v njegovih organizatorjih, pa tudi v njegovih ocenjevalcih, le niso šle povsem mimo, in tako se je ta prireditev preimenovala v Borštnikovo srečanje ter se s svojo novo organizacijsko strukturo še trdneje vrasla v slovensko gledališko snovanje. Po ugotovitvah Branka Gombača je bilo jasno, »da stoji 'Teden slovenskih dramskih gledališč' trdno na temeljih slovenskega gledališča. V novih idejnih in organizacijskih oblikah mora postati v prihodnosti tribuna in afirmacija našega scenskega dogajanja, naše dramske moči in ustvarjalnosti, pregled naših dosežkov, prizadevanj in potov — skratka, postati mora aktivni propagator slovenske dramske umetnosti. V tem je njegova srž, njegov smoter in njegova ideja. Zavedajoč se pomembnosti te edine skupne slovenske gledališke manifestacije za nadaljnji razvoj slovenske dramske ustvarjalnosti, je svet za kulturo in znanost pri Skupščini mesta Maribor v idejnem in organizacijskem pogledu razširil to gledališko akcijo. Na predlog sveta je nato Skupščina mesta Maribora na svojem rednem zasedanju dne 22. 9. 1970 sprejela odlok o postavitvi odbora za podeljevanje nagrad. Nagrade z diplomami, ki bodo podeljene za najboljše umetniške dosežke umetniškimi zborom, sodelujočim dramskim umetnikom ter scenskim sodelavcem, pa so poimenovane po velikem slovenskem gledališkem organizatorju, režiserju in igralcu Ignaciju Borštniku... Toda ideja, še tako simpatična in sprejemljiva, ne bi bila oživela, če se ne bi za organizacijo srečanja zavzeli številni delovni kolektivi na mariborskem, celjskem in tudi ljubljanskem območju. Tako so tudi predstavniki delovnih kolektivov jasno

¹¹ L(ojze) S(masek): *Lep, lepši...*, Večer XXV/1969 (30. X.)

izpričali, da je prizadevanje za konsolidacijo slovenskega gledališkega prostora naša prva in najvažnejša naloga. Samo v enotnem nastopu vseh slovenskih gledališč — pa bodisi, da gre za stanovska, organizacijska ali umetniška vprašanja — lahko optimistično zremo v prihodnost.¹² Tako sta bila formirana odbor za podeljevanje Borštnikovih nagrad (poznejši glavni odbor Borštnikovega srečanja), ki si je za predsednika izbral Josipa Vidmarja, in pripravljalni odbor za Borštnikovo srečanje (poznejši izvršilni odbor), ki so ga sestavljali ing. Vojko Ozim, Dušan Moravec, Lojze Filipič in Branko Gombač. Hkrati je bila imenovana tudi strokovna žirija, ki ima nalogo ocenjevati posamezne dosežke in na podlagi teh ocen dodeliti nagrade in priznanja, predpisana s posebnim pravilnikom. Teden slovenskih gledališč je postal torej trdna institucija, katere temeljni namen je bil (in je seveda še vedno) izrazno in kvalitativno spodbujanje slovenske gledališke ustvarjalnosti.

V skladu z organizacijsko presnovo je postal tudi sam program ambicioznejši. V njegovem okviru so se najprej predstavili člani Stalnega slovenskega gledališča iz Trsta s štokovo *Močjo uniforme*, Slovensko ljudsko gledališče iz Celja je izvedlo Župančičevo *Veroniko Deseniško*, Mladinsko gledališče iz Ljubljane Dickensovega *Oliverja Twista*, AGRFTV Williamsov *Stekleni zverinjak*, Mali oder mariborske Drame Cankarjevo *Belo krizantemo* v počastitev spomina na Jožeta Tirana, mariborska Drama Büchnerjevo *Dantonovo smrt*, ljubljanska Drama *Volpona ali Lisjaka* Bena Jonsona, Mestno gledališče ljubljansko Hiengovega *Osvajalca*, na sklepni prireditvi pa je bil mimo podelitve nagrad in Borštnikovega prstana na sporedu še nastop naših »igravskih veteranov«, kot so jih poimenovali poročevalci (na njem je poslednjič nastopila vélika mariborska igravka Mileva Zakrajškova). Ob tem je imela Skupnost slovenskih gledališč svojo redno skupščino, odprta pa je bila tudi razstava, posvečena Hinku Nučiču, Bojanu Stupici in Jožetu Tiranu. Tudi ocenjevalci so opazili, da je bilo Borštnikovo srečanje 1970 prelomnica v razvoju prvotne zamisli o srečanju slovenskih gledaliških hiš, predvsem pa je vnovič doživel potrditev njegov pomen za vso slovensko kulturo. Ali kot je zapisala Rapa Šukljetova, članica njegove prve žirije: »Mariborsko Borštnikovo srečanje je ujelo svoj zvezdni trenutek in napravilo iz njega največ, kar je bilo mogoče... Takšne ambiciozne, resnično umetniške prireditve... so nam danes nemara bolj potrebne kot kdaj prej... In če bo Borštnikovo srečanje v svoji novi podobi izpolnilo obet, ki ga je letos nakazalo, je videti, da se bo uvrstilo med tiste velikopotezne in premišljene kulturne akcije, ki hkrati dokumentirajo in ustvarjalno kujeje enotnost slovenskega kulturnega prostora.«¹³ Vendar pa je bilo še zmerom nekaj pomanjkljivosti, ki jih kljub petletnim opozorilom nanje še niso bili odpravili in ki je nanje v svoji sicer pozitivni oceni opozoril Lojze Smasek, ko je opozarjal predvsem na kompromise, ki so potrebni pri uresničevanju tekmovalno-nagrajevalnega principa pa na potrebo po še intenzivnejšem iskanju dodatnih oblik upostavljanja stika med posameznimi gledališkimi koncepti pa med občinstvom in ustvarjanci.¹⁴ A navzlic vsem tem pripombam je Borštnikovo srečanje 1970 doživelo velik uspeh in veliko priznanj.

¹² Branko Gombač, *Ob Borštnikovem srečanju*, GL Mb XXV/1970—1971 št. 3, str. 49—50.

¹³ *Borštnikovo srečanje* (prispevek Rape Šukljetove), NRazgl XIX/1970, str. 639.

¹⁴ L(ojze) Smasek: *Prelomnica*, Večer XXVI/1970 (29. X.)

Naslednje leto pravzaprav ni prineslo skoraj nič novega v primeri s prejšnjim: namesto Vidmarja je prevzel predsedniško mesto v glavnem odboru Bratko Kreft, ob strokovni žiriji je ocenjevala dosežke slovenskih gledališč še žirija občinstva ter podelila nagrado najuspešnejši igravski kreaciji po svoji presoji, dokončno pa so se izoblikovale tudi organizacijske strukture samega srečanja. V spomin Stanetu Severju, ki je preminil med prvim in drugim Borštnikovim srečanjem, je bil odkrit njegov portret, delo Stojana Batiča, hkrati pa je bila odprta tudi razstava o njem, kot gost pa se je srečanja zunaj konkurence udeležilo še Divadlo pracujicij iz Gottwaldova (izvedlo je Cocteaujeve *Preludije* in *Maryšo* Aloisa in Viléma Mrštíkovih), gledališče, s katerim je navezala mariborska Drama delovne stike, ki trajajo še danes. Sicer pa so to pot prvi večer nastopili gostitelji z Linhartovim *Matičkom*, za njimi pa je AGRFTV izvedla Strindbergovo *Gospodično Julijo*, Primorsko dramsko gledališče Partljičevo igro *Naj poje čuk*, Mladinsko gledališče iz Ljubljane Kohoutovo priredbo Vernovega romana *V osemdesetih dneh okrog sveta*, Slovensko ljudsko gledališče iz Celja Eliotov *Umor v katedrali*, Stalno slovensko gledališče iz Trsta Brechtove *Bobne v noči*, Mestno gledališče ljubljansko Erdmanovega *Samomorilca* in ljubljanska Drama Shawovega *Pigmaliona* (namesto napovedane komedije *Photo Finish* Petra Ustinova). Do prejšnjega zapleta je prišlo, ko se je na Borštnikovo srečanje priglasilo tudi Eksperimentalno gledališče Glej iz Ljubljane z uprizoritvijo Bondovega teksta *Rešen* v režiji Zvoneta Šedlbauerja, pa sta glavni in izvršilni odbor srečanja odbila prijavo, češ da Glej zavoljo svoje eksperimentalne naravnosti lahko nastopa samo zunaj konkurence. Zavoljo tega je Jože Snoj, ki je bil predlagan v žirijo za leto 1971, odklonil sodelovanje v nji in objavil v Delu javno izjavo o svojem izstopu, prav tako pa je javno protestiral zoper tako odločitev izvršilnega odbora drugi član žirije Mirko Zupančič.¹⁵ Lojze Smasek sicer ni podrobneje ocenjeval tega diskriminacijskega dejanja, zato pa je vnovič zastopal svojo tezo o nujni spremembi nagrajevalnih načel, čeprav je za celotno raven srečanja ugotovil, da je bil »izbor predstav za Borštnikovo srečanje ... po srečnem naključju s svojo večino tekstov prav dober, še boljše pa uprizorjen« in da so ga presenetila tri dejstva: »odkritje gledališkega občinstva, ki zna tudi danes do nabitosti napolniti gledališko dvorano, odkritje izredno zanimivega gledališko dognanega prereza slovenske odrske ustvarjalnosti in odkritje publikumskega posluha tudi za pravi, iskalski eksperiment (recimo 'Bobne v noči' ali pa 'V 80 dneh okrog sveta')«. ¹⁶ Prav tako je bilo spet slišati pripombe, naj postanejo intenzivnejše in zanimivejše spremljevalne manifestacije, ki bi malo razburkale že skoraj stereotipno shemo Borštnikovega srečanja v zadnjih nekaj letih.

Leto 1972 je zares prineslo nekaj novosti, predvsem pri izboru samega repertoarja srečanja, saj so se vsem slovenskim gledališčem (mednje se je v tem letu uvrstil tudi Glej iz Ljubljane kot enakopraven udeleženec, s čimer je vodstvo Borštnikovega srečanja *ipso facto* priznalo, da je bila njegova odločitev iz prejšnjega leta nepravilna) pridružili še zmagovavci na vsakoletnem Sterijevev Pozorju in Goriškem srečanju malih odrov. Ob ti priliki

¹⁵ Gl. Jože Snoj, *Odpoved sodelovanja* in Mirko Zupančič, *Ugotovitev in zahteva*, oboje v: Delo XIII/1971 (13. X.)

¹⁶ Lojze Smasek, *Za prstom roka*, Večer XXVII/1971 (4. XI.)

so počastili petdesetletnico gledališkega delovanja Bratka Krefta, predsednika glavnega odbora, ter odkrili doprni kip in odprli razstavo, posvečeno Milevi Zakrajškovi. Borštnikovo srečanje je to pot začelo Stalno slovensko gledališče iz Trsta s Pirandellovo igro *Le premisli, Giacomino*, naslednjega dne se je predstavilo Gledališče ITD iz Zagreba z Brešanovo *Uprizoritvijo Hamleta v vasi Spodnja Mrduša občina Blatuša*, ki je bila tisto leto razglašena za najboljšo predstavo Sterijevega pozorja, mariborska Drama je uprizorila Brechtovega *Galilea Galileia*, Primorsko dramsko gledališče Pregljevi enodejanki *Berači* in *Vest*, Eksperimentalno gledališče Glej iz Ljubljane najprej *Spomenik G* Bojana Štiha in Dušana Jovanoviča kot najboljšo predstavo Goriškega srečanja malih odrov, nato pa še Handkejevo igro *Varovanec hoče biti varuh*, ljubljanska Drama Molièrovi igri *Improvizacija v Versaillesu* in *Scapinove zvijače* v režiji Petra Lotschaka, Mladinsko gledališče iz Ljubljane Rudolfovo *Trnuljčica preveč in trije palčki*, Mestno gledališče ljubljansko Anouilhovo igro *Ne budite gospe*, Slovensko ljudsko gledališče iz Celja pa Mikelnove *Stalinove zdravnike*. Tako je bilo ob koncu srečanja treba predvsem pohvaliti njegovo vsebinsko popestritev v območju gledališkosti, hkrati pa opozoriti seveda na izjemno zanimanje gledalcev za vse predstave slovenskih gledališč, kar je prepričljiv dokaz o dojemljivosti našega občinstva za gledališko kulturo in za kulturo sploh. V tem so si bili edini vsi, ocenjevalci, pa četudi so nekateri še zmerom ponavljali večletne očitke.

Ravno glede približevanja gledališke umetnosti širši publiki pa je prineslo pomembne spremembe v sami organizacijsko-programski strukturi leto 1973, saj se je tedaj Borštnikovo srečanje razširilo tudi na kraje zunaj Maribora. Vsako gledališče je namreč moralo s predstavo, ki se je z njo priglasilo za tekmovanje, nastopiti v vsaj še enem kraju, in tako je nastal širok gostovalni program, ki je tega leta pokrival večino pomembnejših krajev štajerske regije. S tem je bil storjen še korak več pri preseganju na prvi pogled »elitističnih« zasnov te kulturne prireditve, hkrati pa je izvrsten sprejem gostovalnega programa potrdil, da Borštnikovo srečanje ni last profesionalnih gledališčnikov in mariborskih ljubiteljev gledališča, ampak last celotnega slovenskega naroda. Na srečanju so obenem počastili trideseto obletnico formiranja Slovenskega narodnega gledališča na osvobojenem ozemlju (v ta namen je bila pripravljena tudi razstava o njem), ob tem pa je Mestno gledališče ljubljansko zunaj konkurence izvedlo Borove *Raztrgance* kot najznačilnejše delo, porojeno v tem času. V tekmovalnem programu pa se je predstavila najprej ljubljanska Drama z Goldonijevo *Krčmarico Mirandolino*, sledila pa so ji še Slovensko ljudsko gledališče iz Celja z Gombrowiczovo *Ivono*, *princeso Burgundije*, Eksperimentalno gledališče Glej iz Ljubljane s šeligovo moraliteto *Kdor skak, tisti hlap*, Primorsko dramsko gledališče iz Nove Gorice z *Domom Bernarde Albe* Federica Garcie Lorca, Stalno slovensko gledališče iz Trsta s *Češnjevim vrtom* Antona Pavloviča Čehova, AGRFTV z *Žmavčevim Podstrešjem*, Mladinsko gledališče s Harrisovim *Androkлом in levom*, mariborska Drama s Hiengovo *Lažno Ivano* in Mestno gledališče ljubljansko s Storeyevo *Obletnico poroke*. Posamične predstave s tega sporeda so videli še v Murski Soboti, Kidričevem, Ljutomeru, Lenartu, Slovenskih Konjicah, Ptuju, Rušah, Radljah ob Dravi, Ormožu in na Slakem vrhu.

In tako smo prišli do lanskega Borštnikovega srečanja, do zadnjega v tej dokaj dolgi vrsti, ki ga moramo še opisati. V svoji temeljni zasnovi je

ostalo táko kot prejšnje, le da je še razširilo gostovalni program, hkrati pa uvedlo tudi novost, tako imenovano Gledališče v Orlu (Orel je znani mariborski hotel, ki je dal na voljo svojo restavracijsko dvorano za solistične nastope nekaterih slovenskih in hrvatskih igravcev, časovno postavljene v pozne večerne ure, po posamičnih tekmovalnih predstavah). To pot je Borštnikovo srečanje potekalo v znamenju vezi med slovenskim in hrvatskim gledališčem, ki jih je ponazoril Slovenski gledališki muzej z zanimivo razstavo, Sterijevo pozorje je prispevalo svojo razstavo Gledališče v fotografski umetnosti, za nameček pa sta se zunaj konkurence predstavili še najboljša predstava minulega Pozorja (*Pogospodena buča* Jovana Sterije Popovića v izvedbi novosadskega gledališča) in najboljša amaterska predstava sezone (Erdmanov *Samomorilec* v izvedbi amaterskega gledališča Slava Klavora iz Maribora). V rednem programu pa smo videli najprej Shakespearovega *Othella* v izvedbi Mestnega gledališča ljubljanskega (v njem je praznoval petdesetletnico svojega umetniškega dela Vladimir Skrbinšek), mariborska Drama je uprizorila Partljičevo komedijo *Ščuke pa ni*, Primorsko dramsko gledališče Anouilhovo *Škušnjo ali kaznovano ljubezen*, ljubljansko Mladinsko gledališče Greidanusovo delo *Zugo in njegova senca*, Slovensko ljudsko gledališče iz Celja Rudolfovega *Celjskega grofa na žrebcu*, ljubljanska Drama Jesihovo moraliteto *Vzpon, padec in ponoven vzpon zanesenega ekonomista*, AGRFTV Euripidove *Bakhe*, Stalno slovensko gledališče iz Trsta pa Cankarjevo komedijo *Za narodov blagor* (namesto napovedanega Asturiasovega *Torotumba*). Vnovič sta izpadli obe slovenski eksperimentalni gledališči, Pekarna (ki je imela že leto dni poprej težave in ji je izvršilni odbor odklonil sodelovanje) in Glej, ker sta se protivila popoldanskim terminom, češ da kažejo podcenjevalen odnos do njunih umetniških prizadevanj. Tako slika vseh na Slovenskem delujočih profesionalnih gledališč kljub temu ni bila popolna. Zato pa so v okviru Borštnikovega srečanja nastopali slovenski in hrvatski igravci (slednjim je bila posvečena in namenjena tudi sklepna slovesnost pred podelitvijo nagrad) tudi po vrtcih, osnovnih, srednjih in višjih šolah v Mariboru in drugih krajih štajerske regije. S tem si je srečanje (ob več ko podvojenem številu krajev, kjer so bile v gosteh posamezne predstave) osvojilo kar najširše, pa tudi socialno najraznoličnejše sloje občinstva in tako še povečalo svojo temeljno orientacijo.

Pri kraju smo z naštevanjem, ki se zdi na prvi pogled nemara dokaj shematično in šablonsko, pa vendar ne moremo mimo njega, če naj bi bil naš namen vsaj skopó osvetliti prehojenih deset let, ki so že za to našo najpomembnejšo gledališko manifestacijo, kajti vsaj na kratko si moramo osvežiti, kaj vse se je v teh letih dogodilo, kaj vse smo videli na odru mariborskega gledališča in na drugih odrih širom po Sloveniji, ker nas šele ta faktografski pregled lahko pripelje do temeljnih izhodišč za presojo tistega, kar je gotovo zanimivejše in privlačnejše opravilo. Gre namreč za vprašanje, kolikšen je delež Borštnikovega srečanja pri oblikovanju sodobnega slovenskega gledališkega izraza v zadnjih desetih letih in koliko so moderna oblikovna in vsebinska iskanja posamičnih slovenskih gledališčinikov dajala barvo in ton sami njegovim instituciji.

Ko si skušamo odgovoriti na tidve pomembni vprašanja, si moramo seveda najprej priklicati v zavest nespodbitno dejstvo, da sámo srečanje ni zanimivo toliko po svoji repertoarni podobi (zanjo lahko ugotovimo le, da odseva nekatera že dognana spoznanja o usmeritvah posamičnih slovenskih

gledaliških hiš, ki pa o njih na tem mestu ne bi kazalo razpravljati), ampak bolj po tistih značilnostih, ki posegajo naravnost v bistvo gledališke stvaritvenosti in s katerimi skušamo določiti vse tiste sestavine, ki sestavljajo fenomen, poimenovan gledališka predstava. Režiser, scenograf, kostumograf, (žal le poredkoma) lektor, predvsem pa seveda igravec, to so neposredni ustvarjanci te predstave, ki se morajo zmerom znova, ob slehernem nastopu konfrontirati z gledavci in ocenjavavci in katerih dosežke le-ti tudi presojuje in vrednotijo, prav oni pa so hkrati tudi nosilci tistih specifično gledaliških kvalitet, ki se porajajo iz same narave gledališke umetnosti. Borštnikovo srečanje je skoraj zmerom ponujalo svojemu občinstvu vse te kvalitete v precejšnji meri, čeprav kaže na tem mestu vendarle omeniti tisti večni refren, ki preveva kritične observacije nekaterih ocenjevalcev, npr. Lojzeta Smaska; le-ta namreč v vseh že citiranih spisih zatrjuje, kako pravzaprav Borštnikovo srečanje posreduje le relativno veljavno podobo o vsakokratnem trenutku slovenskega gledališča, saj nekolikanj shematično pravilo, da ima vsako gledališče pravico udeležiti se srečanja z eno svojih predstav, ki jo določi po lastni presoji, ne omogoča, da bi v času samega srečanja videli vse tisto, kar je v našem gledališču kvalitativno najboljšega, ker ima katera gledaliških hiš vsaj dve ali tri predstave, ki jih v teh okvirih nismo spoznali, pa čeprav bi jih nujno morali, če bi si hoteli ustvariti vsaj kolikor toliko celostno podobo o naši trenutni situaciji, pri tem pa te predstave po svoji kvalitativni ravni še presegajo predstavo kakega drugega gledališča, ki pa je bila uprizorjena na Borštnikovem srečanju (in nemara tam prejela celo kakšno nagrado). In treba je priznati, da se je nekaterim uprizoritvam zgodila ta krivica, velikokrat iz objektivnih razlogov (možnost, da priglasiš samo eno predstavo), velikokrat pa tudi iz subjektivnih (izbor, ki ga je naredilo umetniško vodstvo v sami hiši). Predvsem cela vrsta izjemnih dosežkov Mileta Koruna (*Oresteia*, *Žabe*, *Dogodek v mestu Gogi*, *Kakor vam drago* itn.), ki so odprli povsem nova ustvarjalna izhodišča v našem gledališkem snovanju, po kaj se v kakšni logiki ni našla svojega mesta na Borštnikovem srečanju, pa četudi bi poglobila našo vednost o njegovih iskanjih in ustvarjalnih intencijah. Lahko pa bi našli tudi nekatere uprizoritve, ki v tak reprezentativni prikaz nacionalne gledališke kulture, kakršen je Borštnikovo srečanje, zares in nikakor ne sodijo, vendar ob ti priliki (kot je bilo že večkrat poudarjeno) ni naš namen nadrobna presoja in kritično vrednotenje posameznih dejstev, ampak predvsem širša osvetlitev temeljnih razvojnih smeri te prireditve v pravkar iztekajočih se desetih letih.

Raven, ki jo je *volens volens* zastavil s svojo celostno podobo prvi teden slovenskih gledališč, tisti iz leta 1966, ko se je (resda po naključju, pa vendarle) primerilo, da so bile na njem predstavljene (razen ene, mladinske) same uprizoritve izvornih slovenskih besedil, in ko je doživel pomembno umetniško verifikacijo Korunov (za tisti čas »škandalozni«) ustvarjalni pristop k odrskemu oblikovanju Cankarjevega dramskega opusa, ta raven je pravzaprav vse do danes ostala nepresežena. Vendar pa je bila najbrž tudi neponovljiva, in tako je ta nepreseženost nemara posledica zavestnega odmika od tistih spoznanj, ki so se porojevala v nas po koncu tega prvega tedna. Vendar pa je Korunov primer spodbudil izbiravce, da so skušali skoraj zmerom prikazati tiste predstave, ki so tako ali drugače inovacijsko posegle v same strukture slovenske gledališke stvaritvenosti. Korunov opus je tudi pozneje doživljal popolno potrditev, tiste njegovih velikih

predstav, ki smo jih srečali na posamičnih Borštnikovih srečanjih, so naletele na izjemnem sprejem pri vsakoletnih ocenjevalnih žirijah, hkrati pa so navdušile tudi občinstvo (pri tem mislim predvsem na *Bobne v noči* in *Ne budite gospe*, na dve predstavi, kjer se je Korunovo angažirano iskavstvo razpelo do konca in porodilo izjemne uprizoritvene dosežke). Mimo tega so doživeli pomembno priznanje tudi plodovi Hercogove, Mlakarjeve, Jovanovičeve, Križajeve iskateljske vneme (če omenimo samo najizrazitejše ustvarjalce na tem področju, ki so bili zapaženi iz leta v leto). In ob njih so se seveda uveljavljali tudi scenografski deleži Svete Jovanovića, Avgusta Lavrenčiča, Uroša Vagaje in Mete Hočvarjeve, pa kostumografski prispevki, med katerih avtorji velja seveda na prvem mestu omeniti Mijo Jarčevo in Alenko Bartlovo. V vseh teh treh komponentah gledališke stvaritvenosti sta jasno razvidni njihova visoka profesionalna raven, pa tudi velika občutljivost za sodobni scenski izraz.

Na posebnem mestu pa velja seveda opozoriti na igravski delež teh desetih let, v katerem so se občinstvu predstavili več ali manj vsi pomembnejši slovenski odrski upodabljalci od Vladimira Skrbinška in pokojnega Staneta Severja pa prav do najmlajših, tistih, ki se jim je posrečilo ustvariti v zadnjem času vsaj zametke novega slovenskega igravskega stila. Igravskemu deležu je bila namenjena očitno tudi osrednja pozornost občinstva in posamičnih žirij, saj je bilo zanj odmerjeno največje število nagrad, predvsem pa seveda vsakoletna podelitev Borštnikovega prstana, tega najvišjega slovenskega priznanja na gledališkem področju, ki so ga doslej prejeli tisti ustvarjalci, ki so vse svoje dejanje in nehanje namenili rasti slovenske gledališke omike. Prav z gledališča igravstva so Borštnikova srečanja (oziroma pred njimi tedni slovenskih gledališč) predstavljala zmerom znova, iz leta v leto pomembne igravske dosežke, kreacije, ki so se vpisale z velikimi črkami v zgodovino našega gledališča in ki jih je bilo (in jih je še danes) mogoče postaviti ob rob evropskim dosežkom na tem področju, ne glede da je treba predvsem na tem mestu opomniti, da marsikatera velika stvaritev niti ni bila predstavljena v teh okvirih in da je bilo tu storjenih z nagradami največ krivic. A kljub temu je bilo na srečanjih mogoče spoznati ves široki diapazon slovenskega igravstva, tiste sestavine gledališke predstave, iz katere se je sploh porodil ves vzpon naše gledališke umetnosti na evropsko raven.

Najmanj pozornosti je bilo v okviru Borštnikovih srečanj deležno tako imenovano eksperimentalno iskateljstvo zunaj tradicionalnih institucijskih struktur (v njih so se dopolnjevali npr. Korunovi uprizoritveni in iskateljski dosežki), dejavnost, ki jo v zadnjem času gojijo predvsem predstavniki mlajše slovenske gledališke generacije in ki se je najbolj ustalila zvečine v obeh že večkrat omenjenih gledaliških skupinah, v Gleju in v Pekarni. Nenehne zgrade in nezgrade v zvezi z vključevanjem teh skupin v redni program srečanja odsevajo najbrž rahlo nenaklonjenost Borštnikovega srečanja takim poskusom, četudi je ta nenaklonjenost dovolj neupravičena, saj sta obe gledališči, predvsem pa Glej, pokazali pri svojih prizadevanjih visoko kvalitativno raven. Ne glede na Goriško srečanje malih odrov čaka na tem področju Borštnikovo srečanje še veliko nalog, kajti nove težnje in uprizoritvene smeri so dosegle že popolno afirmacijo tudi pri občinstvu in postala pomembna, nepogrešljiva razsežnost naše gledališke kulture, brez enakovrednega in enakopravnega sodelovanja takih skupin pa Borštnikovo srečanje ne bo moglo prikazati (zavoljo že prej omenjenih pridržkov vsaj relativno)

celovite podobe slovenskega gledališkega dogajanja. In prav ta celovita podoba je navsezadnje njegov osrednji namen.

Kakšen je torej odgovor na vprašanje, ki smo si ga zastavili že nekje v začetku in ki se dotika vpliva Boršnikovega srečanja na inovacijo slovenskega gledališkega izraza in vpliva le-tega na Boršnikovo srečanje kot na institucijo? Predvsem je treba omeniti, da statuti, pravilniki in vse drugo, kar določa tako podobo tega našega gledališkega festivala, kakršna ostaja iz leta v leto, poudarjajo predvsem vse gledališke prvine fenomena neke gledališke predstave, opozarjajo na uprizoritveno ustvarjalnost in puščajo ob strani besedilo. Ta zavestna orientacija je doživela v iztekajočih se desetih letih potrditev na vseh perceptivnih ravneh, in ker so (vsaj v zadnjih petih letih, odkar se podeljujejo tudi nagrade) pri konkretnem ocenjevanju zmerom dajali prednost vsemu novemu, resda še nepreskušenemu, a zato vendarle prepričljivemu in avtentičnemu, kar se je kazalo v posamičnih uprizoritvah, so dobile iskavske pobude vso tisto podporo naše gledališke javnosti, strokovne in gledavske, ki jim je potrebna za njihov nadaljnji razvoj. Pozornost je bila zmerom osredotočena tudi na tiste gledališke kvalitete, ki so značilne za vso sodobno gledališko umetnost, na resnično ustvarjalnost, na preskušanje novih form in na zlito, izenačeno, homogeno ansambelsko igro. Boršnikovo srečanje nam je uspešno razkrivalo stilno, izrazno in vsebinsko raznolikost slovenskega gledališkega dogajanja, odločno se je zavzemalo za pluralizem v njem in podpiralo vse tisto, kar skuša vzpostavljati nove kvalitativne in izpovedne ravni v našem gledališkem izrazu. Poudarjalo je pomen čiste, avtentične gledališkosti, podpiralo je tista hotenja, ki so hotela preseči (in to velikokrat tudi storila) danost in si prizadevala najti nova izpovedna izrazila, pri tem pa je tudi nenehoma vzdigalo profesionalno zavest naših gledaliških ustvarjavcev in z njihovimi dosežki seznanjalo kar najširše kroge in najrazličnejše socialne sloje občinstva. Prav tako so resnični inovacijski opusi slovenskih gledališnikov doživeli v okviru Boršnikovega srečanja novo preverjanje in potrditev, hkrati pa so utrjevali našo vednost o temeljnih smereh slovenske gledališke umetnosti. S svojo navzočnostjo med rutinskimi izdelki in že dobro znanimi stereotipi so utrjevali visoke profesionalne in kreativne kriterije, ki se zmerom bolj kažejo pri umetniških presojah in odločitvah Boršnikovega srečanja, pri tem pa so predvsem povzročali, da le-to ni samozadostno vztrajalo na že doseženih pozicijah, ampak da je zmerom težilo naprej, da se je spustilo v boj za kar največjo popularizacijo slovenskega gledališča in za kar najvišje umetniške in profesionalne dosežke.

Deset let je pomembna prelomnica, nemara še večja, kot je bila tista leta 1970, ko so Filipičeva, Štihova in Žižkova spodbuda dobile dokončno strukturalno obliko. V naslednjem desetletju si bo moralo Boršnikovo srečanje še bolj prizadevati za odpiranje navzven, za dvig kreativne ravni naše gledališke omike in za kar največjo podporo iskanjem in tipanjem v neznanu, hkrati pa bo moralo uresničiti še tisti drugi, spremljevalni del zamisli, ki jo je formuliral leta 1966 že Fran Žižek in ki doslej še ni tako avtentično zaživel kot gledališko-uprizoritveni. Postati bo moralo kar najširša slovenska gledališka tribuna, institucija, v kateri se bodo strnila vsa teoretična in praktična prizadevanja na gledališkem področju v nedeljivo celoto, institucija, ki bo načrtno in sistematično preučevala ter teoretično in praktično preskušala fenomen, ki mu pravimo slovensko gledališče. Treba je narediti konec

naključnosti in nesistematičnosti na tem področju, to pa se lahko posreči samo s koncentracijo vseh sil in z jasnimi načelnimi izhodišči. Upajmo, da bomo o tem lahko nadrobneje pisali čez prihodnjih deset let.

(Iz gledališkega lista ob jubilejnem »Boršnikovem srečanju 75«)

Kronika

ALEKSANDER PERŠOLJA, NAD POLJEM JE MRAK

Aleksander Peršolja se je s svojim pesniškim prvencem pojavil v slovenski kulturni javnosti leta 1971. Zbirka Čez noč se po svoji pomenski in formalni strukturi uvršča v tok t. i. bivanjske poezije, ki so jo v razvoj povojne slovenske lirike kot inovacijo uvedli predstavniki drugega povojnega pesniškega rodu (Dane Zajc, Veni Taufer, Gregor Strniša...), med njimi bi zlahka prepoznali najmočnejši vpliv Daneta Zajca.

Zbirka Čez noč izrablja ekspresivno, metaforično plast jezika, vendar tako, da vključuje v svoje svobodne formalne strukture predvsem »temno« metaforiko, metaforiko bivanjskih stisk, življenjskega kaosa, napetosti med smislom in ničem, ciljem in ničem. Vrsta naslovov tekstov (Kirka, Balada, Ep o nesmiselnosti, Tragični mornarji, Domino, Vsakdanjost, Trudnost, Melanholično življenje, Vihar, Škorpion, Norišnica, Strah...) izkoriščajo leksiko iz človekovega psihičnega, reflektivnega življenja, v njem pa tisti pol, ki mu je dana v tekstih funkcija odkrivanja bistva, avtentičnosti človekovega življenja. Poezija v zbirki Čez noč se izogiba konkretno predstavljuje in otipljive pojavnosti, z refleksijo išče smisel človekovega bivanja v človeku samem, ne da bi ga moral potrjevati konkretni svet. Imaginacija je nad čutno nazornostjo, zato so disonance iskanja še bolj izrazite, vsaj do ekspresionističnih in gro-

teskni vizij sveta. Iz življenjskega kaosa, v katerem se lirski subjekt krivi pod težo bivanja, iskanja nadkonvencionalnih individualnosti, se življenjska, osebna kriza ne razreši v konturah novo ubesedenega sveta, tako da ostaja na pol poti, še vedno v groteskni destrukciji sveta. Peršoljaeva prva zbirka, Čez noč, ni inovatorska v zgodovini povojne slovenske poezije, vplive bi opazili vsaj v poeziji Daneta Zajca in delu slovenskega ekspresionizma.

Druga zbirka, Nad poljem je mrak*, (1974) nadaljuje pesniški izraz iz prve. Radikalizacija bivanjske stiske dobi v posameznih tekstih skrajno dimenzijo: refleksijo o lastni smrti (Kaj se zgodi, Na svojem grobu). Med sinhrono in diahrono vizijo sveta se v slednji izkaže zgodovina človekovega bivanja kot proces civilizacije sveta, v katerem se primarno v človekovem bistvu ne podreja nikakršni skepsi, dilemi, refleksiji. Proces spoznavanja in obvladovanja sveta onemogoča avtorefleksijo, ki lahko nastane šele ob koncu neke poti, ob približevanju cilju (Bo le prišel). Cilj ni obvladljiv in prepoznan kot jasna konkretnost niti metafizičnost, cilj je labirint (Labirint).

Večina tekstov v drugi zbirki, Nad poljem je mrak, se s svojimi naslovi motivno vrača k prvi zbirki (Melanholiija II, Obešenjaške spremembe, Notranja stran, O preroku, ki je molčal, Prihajajo, Nor podvig, Obsedenec, Ubežnik, Ko so ljudje noreli, Stiska, Odmev, Obup, Rumena luč), tako da med obema zbirkama ni opaznejšega