

je nedvomno obstajalo, saj je o tem v osebnih pogovorih vsaj obrisno govoril. To najgloblje so bile najbolj prvotne človeške, psihične in fizične izkušnje njegovega življenja, vzgibi, muke, padci in spet presenetljivi vzponi. Te izkušnje so dobile v njegovem življenju ne tako malokrat značaj velikega trpljenja — od najbolj kolektivnega do čisto osebnega. V času narodnoosvobodilnega boja je bil deležen skupnega nacionalnega in socialnega, psihičnega in fizičnega trpljenja, ki ga je častno prestal kot aktiven privrženec tega boja. V zreli življenjski dobi ga je začelo spremljati težko psihično in fizično trpljenje z boleznijo, ki ga je mučila zadnjih dvajset let in več. Tudi te osebne muke je častno prestal v silnem, vztrajnem in skoraj neizčrpnem delu za literarno vedo, literaturo in kulturo vse do smrti. Tako je ohranil svojemu življenju smisel do zadnjega. S spominom na vse, kar je napravil, in s priznanjem za ta smisel ga spremljamo k zadnjemu počitku.

J. Kos

(Govorjeno v spomin dr. Antonu Ocvirku na ljubljanskih Žalah-Navju 9. I. 1980)

Iskanje izgubljenega gledališča

Poznojesenska improvizacija o gledališču, posebno slovenskem



Vasja
Predan

Prenekatera znamenja umetnostnega snovanja zadnjih let pričajo, da se bodisi literarne bodisi likovne, muzikalne ali gledališke, filmske in vse druge artistske vokacije in produkcije ukvarjajo domala izključno z vprašanji o človeku in svetu, nič ali komaj zaznavno pa z odgovori na ta vprašanja. Tudi mimo pretirane modrosti je mogoče doumeti, da je spoznanje o relevantnosti vprašanj in nemožnosti odgovorov takorekoč vselej aktualno in neizogibno,

a zdi se, da se umetnost — in v nji še posebej gledališka, tudi naša, slovenska, sodobna — nikdar ni tako intenzivno posvečala zgolj vsakršnemu spraševanju. Seveda bi lahko brez nadrobnega dokazovanja ali konkretnega argumentiranja to slo po spraševanju pripeljali v zvezo s tistim usodnim vsesplošnim relativizmom, ki je zadnja desetletja zajel domala ves svet in v njem še posebej takoimenovano razsrediščenje umetniškega poslanstva, tedaj duhovne dejavnosti, ki je v časih industrijskih prekucij znenada začela slediti logiki tekočih trakov in privzemati naravo in skušnjo, metode in funkcije produkcije in produkcijskega procesa. Ali to pomeni, da se je umetnikovo snovanje do skrajnih robov racionaliziralo in demistificiralo? Ali smo torej priče procesom, ko ustvarjalni akt ni več čudež in razodetje, iracionalni odmev ali irealna imaginacija, marveč trda, razumsko nadzorovana logika, zajemajoča zdaj iz golih registracij sveta ali zazrta zgolj v horizonte mogočega, preverljivega, angažiranega? Odgovoriti pritrnilno na ta in podobna vprašanja bi vsekakor pomenilo bistveno siromašiti in poenostavljati, če ne celo bana-

lizirati ali trivializirati vzgibe, vsebine, forme in pomene sodobne umetniške produkcije. Toda mižati pred temi spoznanji, delati se, ko da je vse še kar naprej v mehkih zankah čarnih navdihov — vsekakor ni in ne more biti razumno ravnanje.

Improvizirati nekatera vsaj zasilna spoznanja o današnjem gledališču — tudi o slovenskem seveda, in še posebej o tistem, ki se z vsemi sencami in svetlobami razživilja zdaj, ta hip — je hkrati nevarno in hkrati vznemirljivo početje. Nevarno zato, ker vsaka še tako dobronamerna improvizacija vodi k površnim, a zato nemara dovolj ilustrativnim poenostavitvam, in vznemirljivo zato, ker edinole nemirna improvizacija omogoča vdihniti misli in srcu živost in iskanju vedoželjnost. In kaj drugega, če ne iskanje, je prav v gledališki stvarilnosti bilo in bo zanesljivo tudi za naprej znamenje vitalizma, nepotešenosti, možnosti za nenehno preseganje spoznanega, vrtnanja v neznano in — ne bojmo se zanosne in velike besede — sanjarjenja. Improvizirajmo torej naprej in se vprašajmo: je gledališče, je slovensko gledališče, je gledališče tega trenutka v orbiti takega vitalizma, nepotešenosti, preseganja, vrtnanja in sanjarjenja? Velika vprašanja, težaven odgovor. A vendarle bodi: odgovoriti bi pomenilo skrbno preiskati vse tisto vidno in skrivno, spoznano in preseženo, kar se je dogajalo in kar se pred našimi očmi dogaja ta hip v gledališču, še posebej seveda slovenskem. Odgovoriti bi tudi pomenilo razločiti svetlobo od sence, izpostaviti plodno od jalovega, rodovitno od zakrnelega. Je to sploh mogoče, ko pa smo še vsi — tisti, ki onkraj namišljenih meja odrskih proscenijev žebrajo zarotitvene molitve za novo gledališče, in mi, nepomirljivi skeptiki, ki te zarotitve gledamo in poslušamo iz gostega mraka vsakršnih avditorijev — ko smo torej še vsi skupaj v ognju oddajanja in sprejemanja, brez tistega plodnega kritiškega odskoka in razdalje, ki bi nam omogočila blagodejno razvidnost. A kdo vé, če je taka razvidnost sploh blagodejna in mogoča in razumna, saj gre vendar za gledališče, ki je umetnost venomerne spreminjanja, porajanja in smrti, vznikanja in izginjanja, večnega presihanja torej. In seveda zavoljo vsega tega tudi: najbolj živa umetnost živega življenja. Pa še skupnega, kolektivnega, ne tistega tihega, zbranega, samotnega in popolnoma intimnega, ki ga doživiš ob branju pesmi ali romana, ob poslušanju muzike ali ob ogledovanju slike. Strel na Kosovelovo kraško brinjevko ali jetništvo mogočnega Baudelairovega Albatrosa, kralja azurnih višav nad slanimi pokrajinami neskončnih morij, doživiš kot dvoje različnih, a vendarle do konca zaupljivo in zaupno pretresljivih smrti; s stiskami in brezbožnim uporništvom Aljoše Karamazova korespondiraš tudi skozi spomine na lastne, intimne uporniške skušnje; milost melodije Albinonijevega Adagia te lahko zalije bistveno drugače kot poslušalca na sosednjem sedežu; Tizianova Anadiomenska Venera te prevzame kot čutno razkošje omamne ženske lepote in malone kot vročično prebujanje lastnih doživljajskih asociacij.

Vsi ti po naključju izbrani zgledi bi radi pokazali, kako tiha, kako do konca intimna in skorajda zasebno presunjena utegnejo biti umetniška razmerja, ko se napajajo in opajajo iz tihe, samotne zbranosti, a kako bistveno drugačni, živi in otopljivi, iz vroče krvi in mesa, iz šumnih besed in gest, dihov in krikov so sestavljeni, v človekov razum in srce živo in neposredno in brez možnosti takojšnje kritične refleksije so izstreljeni igralčevi izzivi, ko se oglašajo z odra in nas kot posameznike domala hipnotično začarajo in

povežejo v vzajemno čutečo ali sočustvujočo skupnost in celoto. Kadar so odrske »zarotitve« do vseh odtenkov silovite — pa najsi so stkane iz krhkih niti iluzij ali otrdele iz ostrih zemeljskih pródov, iz sanj ali iz budnosti, iz igre ali resnice — takrat »urečejo« tudi množico zamračenega avditorija. Množico kot neinertno vsoto posameznikov in posameznika kot aktivni atom množice. Tako živo, neposredno in karseda vplivno moč zmore med vsemi umetnostmi edino gledališče. Ali če parafraziram misel Filipa Kalana: Homo sapiens — najsi je že onkraj ali tostran sanj, vizij ali iluzij — je navsezadnje zmeraj tudi: homo ludens.

Ko skušamo s tega splošnega, na videz vseveljavnega obzorja umetnostne in še posebej gledališke relevantnosti sestopiti v posebno in seveda tudi samosvojo realiteto slovenskega gledališkega snovanja zadnjih let in še posebej zdajšnjega trenutka, se moramo takorekoč nenehoma spraševati: kakšni in kateri so bili vzgibi, ki so usmerjali občutljivo iglo na kompasu sočasne gledališke omike v širšem, torej evropskem prostoru, kakšni in kateri v našem, slovenskem. V takem spraševanju se zdi še zmerom in tako rekoč tradicionalno urgentno vprašanje o tem, ali smo vsaj sorazmerno ažurno sledili premenam, ki so se dogajale in dogodile v širnem gledališkem svetu, ali pa smo še naprej previdno čakali v razpori varne razdalje in zamudniške nezaupljivosti. Odgovor bodi dvomiseln, a vendar neomahljiv: smo in nismo. Kadar smo čakali ali odlašali ali predstavljali na poznejši čas — to se je dogajalo do približno prve polovice petdesetih let, ko smo se še hoteli in mogli zalupiniti pred vsakršnimi gledališkimi prekucijami, ki jih je oznanjala zlasti francoska avantgarda s tako imenovano antidrarmo in gledališčem absurda — smo se sicer prepuščali na videz blaženi omotici nekakšne samozadostne samozvestobe, ki pa se je kmalu izkazala za sterilno in jalovo. Ko pa smo v šestdesetih in sedemdesetih letih vendarle še pravi čas ujeli vsaj nekatere poglavitne nove vetrove v naša znenada pogumneje razpeta gledališka jadra — in to se je po siloviti ustvarjalni potentnosti Odra 57 dogajalo najprej gledališčem Glej in Pekarna, nato pa tudi domala vsem stalnim poklicnim institucijam — smo se sčasoma začeli bodisi sesipati vase in se vrtinčiti v vsakršnih kriznih vijugah bodisi tvegati in se aktivno na vse strani odpirati nepredvidljivim, a očitno rodovitnim sunkom. Ta druga, torej tvegava smer, se je po moji presoji živahno in bogato obrestovala, pa naj mislimo na tako imenovano gledališče krutosti ali na ritualno, odprto, revno, fizično, ludiistično ali hiperrealistično gledališče in druge sorodne ali podobne skušnje, ki smo se z njimi srečali. Ne le, da smo za vse te tokove ujeli prave trenutke, zanje smo dobili tudi gledališko somosvojo in izvorno, nikakor zgolj mehanično posnemovalno ustvarjalno inspiracijo, ki so ji za temelj in podlago rabila tudi ustrezna dramska besedila mlajših in mladih avtorjev. Na izrazita izročila Smoleta, Kozaka, Božiča, Zajca, Hienga, Strniše in drugih so se s samoniklo razigranostjo odzvali zlasti Jovanović, Šeligo, Rudolf, Jesih, Lužan, Partljič in Kmecl, to pa pomeni, da je gledališko iskanje bilo trdno zasidrano v najbolj eminentni in plodni podlagi vsake razvite gledališke omike: v izvornih sočasnih slovenskih dramskih delih. Lahko bi rekli, da je v slovenski gledališki zgodovini le malokdaj prišlo do tako izrazitega, oplojevalnega in rodovitnega sozvočja med dramsko pesniško besedo in odrsko gesto, kot se je to dogajalo v minulem poldrugem desetletju. Po volji in zaslugi obojih: literarnih in gledaliških stvarnikov.

Vsakršne burne gledališke premene pa so si zadnji čas sledile hitreje, kot je nemara bilo mogoče domnevati, jim slediti in se jim zlasti skušenjsko prilavnavati. Komaj se je začelo poslavljeti ali vsaj usihati takoimenovano fizično gledališče, že smo se znašli v takoimenovanem hiperrealizmu. V oblikovalnem sunku torej, ki seveda v nobenem primeru ni pomenil ponavljalnega izpita iz gledališke poetike Antoina ali Stanislavskega, marveč le nadrobnejšo in konsekvantnejšo, takorekoč intimno projekcijo tistega, kar je fizično gledališče udejanjalo z veliko, tudi provokativno gesto svoje protimeščanske in protisentimentalne agresivnosti, ki si je poiskala igralni prostor zunaj italijanske odrske škatle, v posebnem ambientu, na prostem, na cesti, takorekoč povsod. Toda hkrati z naglico teh premen je postajalo tudi očitno, da je vse to spektakularno početje slejkoprej zgolj znamenje naglega variiranja že uveljavljenih izrazil, četudi so te smeri dobile v jugoslovanskem in slovenskem prostoru — na primer na Sterijeveh igratih v Novem Sadu — sorazmerno pozno legitimno potrditev. Na drugi strani je zlasti beograjski mednarodni gledališki festival takoimenovanih novih tendenc zadnja leta čedalje nazorneje kazal podobo pešanja in usihanja avantgarde in eksperimenta, pa tudi sicer so evropske in ameriške skušnje izpričevale, da orkan »bizarne teatralike«, kakor je te težnje poimenoval neki gledališki kritik, jenjuje, ali pa se oglašja le še parcialno, zadihano in utrujeno kot zadnji refleks nekdanje silovitosti. Opešano usodo tega refleksa kaže na primer sloviti Living Theatre, ki zdaj dela ali vsaj skuša delati v sosednji Italiji.

Seveda je burni čas vseh teh premen in iskanj izgubljenega gledališča, če smemo parafrazirati Marcela Prousta, še tako blizu, da ni mogoče zanesljivo izmeriti vseh njegovih parametrov. Toda nekaj je očitno: opešanos avantgarde ne pomeni njenega odhoda in izbrisa, mir po orkanu je možnost in priložnost za poglobitve. V iskanju teh poglobitev se zadnji čas kaže nekaj vsekakor zanimivih teženj: ena med njimi, nemara najbolj izrazita, je tista, ki se po novi navdih vrača k mitom in klasičnim besedilom od antike do modernih časov, ter jih skuša artikulirati s sodobno gledališko občutljivostjo, poetiko in pisavo. Zdi se, da so to smer najizraziteje signirala zlasti nemška gledališča. Druga, nič manj izzivalna tendenca se kaže dovolj opazno v Angliji kot politizacija in oživljena angažiranost gledališča, praviloma levo naravnana. Tretja in najbrž splošno veljavna za vsa ta iskanja izgubljenega gledališča se izpričuje v čedalje vztrajnejših poskusih revaloriziranja besede in dramskega besedila, tedaj tistega temelja, ki ga je zlasti fizično gledališče razmeroma neobzirno premaknilo. Vendar je to iskanje potrebno pojasniti: v zmoti so tisti, ki po neki zelo preprosti logiki »začaranih krogov« mislijo, da gre za odkrivanje že zdavnaj odkritega, takorekoč za golo reafirmacijo in ponovitev takoimenovanega starega literarnega gledališča. Ta pojem je, zgodovinsko gledano, zmeraj kot najbolj prestižno zakonitost vključeval predvsem popolno, domala suženjsko zvestobo dramskemu avtorju, besedilu, literarni predlogi, njeno gledališko nadgradnjo pa razumel kot bolj ali manj čisto reprodukcijo. Moderni gledališki stvarnik si take starožitne retardacije in pomote niti po naključju ne more, ne sme in tudi noče privoščiti. Sestopiti na raven gole reprodukcije in sužnjevanja literaturi bi pomenilo izničiti vse tisto, kar so gledališke revolucije in avantgarde trdno in trajno vzdale v stavbo moderne gledališke poetike; sebi, gledališkemu stvarniku pa odvzeti težko priborjeno kreativno in produktivno

vlogo, ki daje gledališki stvarilnosti sploh edino relevantni oblikovni pomen in smisel.

Ta hitri, skopi, in zavoljo boljše razvidnosti namenoma poenostavljeni pogled na iskanja in premene, ki smo jim priče v današnjem gledališču doma in po svetu, bi si zdaj očitno moral prizadevati tudi za ponazoritev ali vsaj ugotovitev odgovorov na vsekakor močno zapletena in pogostoma tudi môtna vprašanja. A ker smo že na začetku pričujočega premišljanja doumeli, da se dandanes takorekoč vse artistske vokalije posvečajo pretežno spraševanju in v času zmagovitega relativizma le komaj kdaj tudi odgovorom, moremo zdaj uvodno misel vendarle tudi dopolniti: kolikor toliko zanesljiv odgovor, seveda nikakor posplošujoč, marveč vselej le poseben in konkreten, more dati edinole živa skušnja, torej gledališka praksa. Potemtakem nam nazadnje ostane še poskus: ujeti vsaj v zasilen odgovor sedanjost slovensko gledališko produkcijo in njene poglobilne stvarilne težnje.

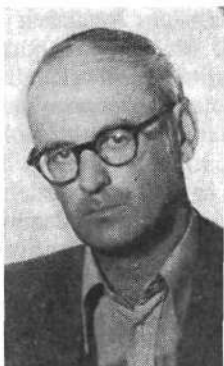
Najprej lahko — kajpada že spet zgolj pregledno — ugotovimo, da so se slovenska poklicna in občasna gledališča na vse nakazane premene odzivala sorazmerno hitro in tudi samosvoje. Ker so tudi v prevrevanju in poslavljanju od drznih iskateljskih tendenc nosilno vlogo igrali režiserji — najbrž bo splošno in v svetu udomačena označitev, da je zadnje desetletje bilo izrazito obdobje tako imenovanega režiserskega teatra, veljala tudi za slovensko gledališče — moramo dognati, da so v našem prostoru te vloge najbolj radikalno igrali Mile Korun, Dušan Jovanović in Ljubiša Ristić (kot večletni gost slovenskih teatrov). Med institucijami pa zlasti Slovensko ljudsko gledališče v Celju, eksperimentalni gledališči Glej in Pekarna, ob njih pa vsaj s posameznimi projekti tudi vsa naša dramska gledališča. Ti režiserji in ta gledališča so v svoj ustvarjalni polet ujeli vse poglobilne artistske in pomenske premene, ki so se v zadnjem času odigravale v Evropi in v svetu; gledališče krutosti in ritualno gledališče, fizično in hiperrealistično teatraliko, novo verifikacijo klasičnih dramskih besedil in tistih snovi in motivov, ki imajo mitski navdih, pa tudi nanovo afirmirano politično angažirano gledališče. Od Korunove »Oresteie« in njegovih novih pogledov na dela Ivana Cankarja do Ristićevega »Cementa« ter Jovanovićevega »Tumorja« in »Osvoboditve Skopja« — kot najbolj markantnih zgledov — vodijo sledovi teh premen. Premeni, ki jim še ni videti konca in ki se preverjajo takorekoč iz dneva v dan in od premiere do premiere pred našimi vedoželjnimi, živimi očmi; iskanj, ki zdaj, v času postmodernizma in v relativnem zatišju, lahko pomenijo eminentno možnost in priložnost za poglobljanje sodobne gledališke poetike.

Ne nazadnje in ne na koncu: domala izzivalno ilustrativne se te premene kažejo prav z letošnjimi uvodnimi predstavami v vseh slovenskih gledališčih: ljubljanska Drama je novo igralno obdobje začela s komedijo Ferda Kozaka »Profesor Klepec«, mariborska s Čufarjevimi »Ščurki«, Mestno gledališče ljubljansko s Kmeclovo »Veroniko in Friderikom«, Slovensko ljudsko gledališče v Celju s Cankarjevo »Lepo Vido«, Stalno slovensko gledališče v Trstu s Kristanovim »Katom Vrankovičem«, Slovensko mladinsko gledališče z Levstikovim »Martinom Krpanom«. Z izjemo Primorskega dramskega gledališča so vsi drugi torej začeli sezono s slovenskimi dramskimi besedili avtorjev starejšega rodu, seveda tudi tu spet z eno samo izjemo. Nemara se komu utegne ta ilustrativni podatek zdeti naključje in nemara taka domneva sama ob sebi tudi ni zmotna. Toda če na to dejstvo gledamo v

kontekstu vseh že prej omenjenih značilnosti in iskanj, ki so se dogajala in ki se očitno še zmeraj dogajajo v snovanju naših gledališč, tedaj se to naključje spremeni v logičen nasledek tistih procesov, ki smo jim zadnja leta bili intenzivne priče in ki smo njihovo valovanje skušali ujeti tudi v teje improvizaciji.

Ali je po vsem povedanem mogoče sklepati tudi o prihodnjih poteh snovanj in stvarnikov, ki v službi starosvetne, a še zmeraj tako zelo samožive boginje Talije neomahljivo iščejo gledališkimi in dramatičnimi vsebinami minulih in sedanjih časov nove pomene in nove lepote odenke? Spet seveda zgolj vprašanje, ki mu, skeptiki, kakršni smo, ne moremo dati nedvoumnega odgovora. Eno pa je vendarle dovolj jasno: iskanje, pa čeravno na pogled bistveno bolj umirjeno, a tudi bolj poglobljeno kot pred nekaj leti, je zagotovo zanesljivo znamenje dejavnega vitalizma. O tem pa, da je, kot smo že na začetku pribili, gledališče najbolj živa umetnost živega življenja, o tem menda še tako zarjaveli in črnogledi skeptiki ne dvomijo več.

Začetek decembra 1979



Janko
Kos

Modernizem in avantgarda

Načelne razprave, ki spremljajo literarni razvoj na prehodu iz sedemdesetih let v osemdeseta, so se doslej gibale predvsem okoli vprašanja o avantgardi, njenem nadaljnjem razvoju in morebitnem koncu, da bi se pojasnilo, kaj naj jo »nadomesti« ali »pride« po nji. Glavna težava, ki obremenjuje takšne razprave, je očitno ta, da ne razločujejo — ali pa vsaj ne dovolj natančno — med avantgardo in modernizmom.

Zato se ponavadi sprašujejo o usodi avantgarde, ne da bi spraševale tudi o nadaljnjem razvoju modernizma. S stališča literarne vede je kajpak prav to neogibno, če naj razumemo, spoznamo in vrednotimo vse tisto, kar sestavlja svet današnje literature. Prvi pogoj za takšno spraševanje je ta, da nam postane razvidna razlika med avantgardo in modernizmom. Ta razlika ni ravno majhna, pač pa tako zapletena, da je tudi literarna veda — kolikor se je že zaveda — ni pojasnila v vseh podrobnostih, pa tudi ne historično in teoretično zares zadovoljivo. Njene razlage so v najboljšem primeru samo delne. Kljub temu se dá iz njih razbrati vsaj to, da je modernizem izrazit pojem literarne zgodovine, ker označuje pravo literarno smer, strujo in obdobje, tj. historično določeno literarno-umetnostno strukturo, ki jo je mogoče odkriti v samih literarnih delih in je torej prava, notranja sila literarnega razvoja. Nekoliko drugače je postavljen pojem avantgarde. Literarna zgodovina ga kajpak s pridom uporablja, vendar se zdi, da ni tipično literarnozgodovinski pojem. Prej bi mu prisodili mesto v območju literarne sociologije