

Kronika

IZSTEVANKA

Gledališče

Habet sua fata etiam musica je gotovo prvo, kulturno-politično najpomembnejše dejstvo, ki ga kliče v slovensko zavest krst Osterčeve parodije o Salomi*. Prvo še posebej zato — ker nikakor ni prvo, ker le obnavlja, vzdržuje, potrjuje vednost o našem samopašnem vrtičkarstvu in nikakršnem odnosu do (ali zoper?) količkaj širše razbrane kulturne in seveda narodnostne dolžnosti... Zgodilo se je torej, da »smo« po skoraj štirih desetletjih »našli« neznano partituro, devet let po tistem, ko je bilo objavljeno, kje da je, in še nekaj dlje od časa, ko je bil njen obstoj potrjen. Ni najbolj pomembno, da gre za odrsko delo, za zvrst, ki je ne premoremo nad mero svojih zatajevanih potreb: v ne dosti boljši koži nam je živeti tudi pred kaščami orkestrskega in komornega in solističnega pridelka. Odločilno pa je, da se to nenehoma dogaja, da se nam očitno zdi naravno, kakor se dogaja, da smo se sprijaznili z okoliščinami, v katerih moremo obstajati zgolj hvaležni in veseli, ker se sploh dogaja. Nezdravo doumevanje preteklosti ni bilo še nikoli — najmanj v slovenski glasbi — znamenje osveščene misli. Tudi dandanes ni novo, ampak le znova nikakršno razmerje do izročila. Niti prestopilo ni temeljne skrbi za kulturno samostojno, narodno samobitno iskanje (pa utrjevanje) lastne veljave, celo v najbolj srečnih primerih ostaja paberkanje.

* Slavko Osterc, »Saloma«, minutna opera (parodija). Prvič so jo uprizorili 20. XII. 1979 v ljubljanski Operi SNG (dirigent Milivoj Šurbek, režiser Franjo Potočnik, glavni vlogi Nada Sevšek in Franc Javornik). Skladatelj je delo končal 4. I. 1930.

Tako je namreč, da se v motnem tolmunu besed (in ne dejanj) lovimo slepe miši ad personam namesto ad rem, zlasti pa se nam noče priznati, kako je *res* naše igre ne več ne manj kot poglavitna *res publica* — mimo in zunaj domačijskega vzdihovanja. In vzdihovanje (»otožno« in brezštevilo v različkih poniglave sramežljivosti) še zdaleč ni obrobna nevarnost omenjenega početja. Nemara se zdi takšna v načelu, vsakdan govori drugače. Govori, celo to večidel izjemoma, o »izpolnjevanju dolžnosti« (o žrtvovanju torej, kot najraje razglāšamo dejstvo, da se ne gre štuliti med velike). Absurd manihejskega videza tako z(a)gotovljene »resnice« ni pomanjkljiva sodba, absurdna je njena umišljena podstat. Njeni nepreskušeni, enkrat ali nobenkrate oživljeni in neovrednoteni doslejšnji temeljniki. Še bolj množina kratko malo neznanega gradiva, ki ga odrivamo svojemu recimo-svetovljanstvu na čast. Svoji recimo-zavzetosti ob estetsko vznemirljivih vprašanjih, ali je Brahms večji od Čajkovskega, kdo je ta hip slovenski Beethoven in koliko nam je še treba, postavim Verdija, za resnični blagor duše. Ne primeri se, da bi katerikrat, vsaj ponevedoma, presukali sloveča imena v domače idiome. Ne poznamo jih — in če jih, so brez zvena. To je absurdno. In absurd tega absurda, okorelost naše glasboljubne pameti, je omotavanje razmer v maloumno nasprotje med zaplankanim veličastjem ter količkaj znosnejšim obzorjem. Parma ali Verdi in tako naprej naj bi menda kazali »pravo« stisko tankovestnega občutka za izbrano...

Na rešetu pa ostajata strah in neobogljeno skrivalništvo, ki silita v obnavljanje starih postopkov namesto starih del, k vzdrževanju stare misel-

nosti namesto starih vrednot ali vsaj dejanj. Vseskozi megleno stremuharjenje zoper ništrc zlaganega nacionalizma in nenehno brambovstvo večnega (tujega) pred minornim (domačim). Izštevanka, kjer vlog ne določa sreča. Kajti pika na i tej nezreli, sebe negotovi podvrženosti ni diplopija zaznavanja, temveč prenikavo skrben račun: malo pomembno tuje nam konec koncev bogati razved, slabotno domače le dokazuje, kako prav imamo. Prvo je potemtakem repertoarno koristno in še drugod zanimivo (splaća se), saj se vendar hočemo uveljaviti, drugo je komaj obveza (pa denarno breme seveda). Ze sami vemo, da ne velja prida, kaj bi šele rekli v belem svetu; čemu bi tedaj ujčkali pri hiši — ujčkali, ne živeli —, kar ni dobro za svet? Opojni sadeži tega zdravorazumarskega svetohlinstva in kulturne sprijenosti poganjajo vseprek, za sedem suhih let smo se založili. In njihova redko pristna, zgodovinsko, tudi dušeslovno pomenljiva blagodat je pač farsoidni rej okrog veljavnega »prizna(va)nja«, ki ga uganjamo sebi v potrebo in zanamcem v veselje. Kakor ni mogoče, da bi se umetnik vrnil čez rodni prag brez lovoriča... in če že pride oskubljen, stvar za spoznanje popravimo, priredimo, spregledamo, ... tako, bog nas varuj, res ni dobro, če pretrdo mikastimo slovensko glasbo. Za zdajšnjo ni dobro, ker je živa, ker jo je le treba slišati po zasluženju (skladatelja) in pustiti kakšno drobtino še času, da se bo lahko izkazal — za prejšnjo ni dobro, ker nam je vendar dolžnost skrbeti zanj in si je želimo in nam je biti veselimi, ker je slednjič dočakala svoj dan. Saj »ljudje« vedo, kako in kaj; samo za »javno mnenje« gre, za oprijemljivi, dokazljivi »učinek« in kajpak za zveličanje načelno zavzetega govorca pred obličjem prihodnosti. Malo odpustkov nikoli ne škodi.

Ni težko uganiti, zakaj se je Mirko Polić ognil *Salomi*, saj je komaj ver-

jetno, da mu je Osterc ne bi bil ponudil: svetoskrunstvo z Janezom Krstnikom je tiste čase prehuo izzivalo in hiša bi plačala zanj previsoko ceno... če bi ga sploh pretihotapila do premiere. Z gotovostjo lahko trdimo, da bi nihče med gorečimi varuhi morale in ideje ne »uvidel« smisla skladateljevega posmeha, še manj bi mu bil »dovolil« pravico možnega. Delce je torej ostalo v predalu — toda Polić je vendarle poskrbel, da je občinstvo spoznalo takrat izzivalno zvrst novega glasbenega gledališča; uprizoril je dve drugi, marsikje sorodni Osterčevi partituri. Vemo, kakšen je bil odziv in koliko je ravnatelj tvegat, vemo, da njegova odločitev ni bila ne prva ne zadnja, in tudi veljava, ki jo je izbojeval slovenski operi, je znana... Skoraj petdeset let pozneje *Saloma* kajpak ni več novost ali naj bi vsaj ne bila. Bolj natanko: ne preseneča »govorica« (bržčas le jezi še zmerom, zavoljo »grdote« seveda), nekoliko »čudna« se zdi oblika, ker je (časovno in po naših navadah) nič ni, slejkoprej pa moti Osterčeva »neprijetna« posmehljivost. — Ostaja nam torej le »zgodovinsko odkritje«; mimobežno spričo neizpolnjenih nalog, malo pomembno glede umetniške cene (toda odgovorno v glasbeni izvedbi) in vredno posluha kot sila redek odblesek slovenske stvariteljske misli. Tudi kot znamenje poguma navsezadnje.

Soznačnost sloga te »minutne opere« z Osterčevim delom prvih ljubljanskih let je kajpak umljiva. Za isti rezki, odrezavi, vedro nebrižni svet gre, za isto sinkrezijo lahkotnega in bistro udarnosti, ki se spakujeta romantični lepotni olik, hkrati za isto priljudno-jedko nepotrpežljivost, ki ji je naglica, tudi ustvarjalna, več od pomeščanjene »globine«. Da si s tem prenekaterikrat »škodi«, bržčas ni zgolj skladatelj naraven, temveč prav toliko hoten, zavesten pot iz trudnega estetiziranja. A kljub vsemu bodo morali poznavalci šele razjasniti, kje tičijo vzroki njego-

vega poudarjeno sprotnega in privrhnega, celo zasilnega ravnanja z vodili glasbenega gledališča. Do kod sega pripadnost novemu (v nuji-volji-želji posnemanja in presajanja), do kod načelno zoprvanje staremu (v nalašč izpostavljenem prekucuštvu), na katerih sečnicah obeh se utrinjajo zarodki samostojne tonske pa seveda odrske dramaturgije in kaj se dogaja, da ne prevagajo naključnosti. *Saloma* sicer ni najboljša priložnost za odgovor, še manj chef-d'oeuvre, ki bi odrinil pomisleke ter dokazal svoj prav, vendar bi bilo treba poskusiti. Ker nismo, je pač ostala napol izpolnjena »dolžnost«. Z njo tudi napol razvidna nelagodnost: delo je res skromno, v zamisli in storitvi, domišljijsko in po fakturi. Četudi hoče parodični, samo do anekdote orisani libreto komaj iztočnice (Osterc: »Besedilo je skrceno na najnujnejše, podane so nekako le končne slike dolgih štorij.«) — in čeprav se glasba hoté nagiba k takratnemu, po francosko zakroženemu minimalizmu (Osterc: »O kakem podrobnem delu v smislu tematike ali variacij niti govora.«). Znotraj tako opredeljenih meja ji namreč manjka občutne moči, nezavedne kajpak, a izrazite. Samotečna je, ne samobitna. In kakor je samodejnost ena od rdečih niti skladateljevega mišljenja, mu v *Salomi* le nastavlja zanko, ki je pretrda, gotovo pa pretesna za njegovo eulenspieglovsko roganje. Več ga velja, kot bi smel žrtvovati, in malo pomaga, da je žrtvoval pri polni zavesti. Namen se je maščeval s posvečenimi sredstvi.

Odveč bi bil dvom, ali je 35-letni prekucuh ravnal preudarno. Je. Tudi domet (faktura, slog, estetika) mu je ostal po meri: ne bilo bi mu sitno pred občinstvom, še manj pred »strokovnjaki«. Zato lahko mirne duše izpustimo tudi avtorsko samozavest ter idejno bojevnitvo v okopih novega. Premogel ju je dovolj, za gonijo in za ščit. Vendar ga je mikalo — v *Salomi* kar otipljivo

močneje — nekaj drugega, po pameti njegove okolice nezaslišano »protinravnega« (sic!). Mikal ga je izziv lepoumno usmrajenemu sprenevedanju malomeščanske province. Burka na račun globokega in globinskega čustvovanja, travestija naše in vsakršne pogošne simbolike. Mimogrede nemara še bodica o primernih, glasbi »vrojenih« snoveh, kajpak mimo gledališča. Z eno besedo parodija, kot je pripisal k oznaki dela. Od ljubeznivo pohlevnih čitalniških kupletov naprej ji ni spodrsnilo v nevarne vode, bila je za zabavo, nikar da bi žalila blagohotno rodoljube; sama pristrčnost in dostojno veselje. Zdaj pa se je obrnilo: sociološko, psihološko, v posmeh družbi, v norčevanje iz njenih idealov. Komaj da bi bil Osterc kje izrazitejši, se pravi človeško (ustvarjalno) bolj razkrit. Tudi bolj v opreki s slovenskim vzorcem. Tu se je odpiral njegov svet. Kajti bil je svetel značaj, kmetiško jednat v odločilni potezi naše vzhodnjaške, kulturno prezrte treznosti, urbanizirano (trško) nedotaknjen. Piker, a ne sovražen, ne zadr. Nepopustljiv, kadar je gonil svojo, ampak brez ujedljivega napora, brez privoščljivosti, brez jokavega obupa. Nravno in po naravi nad negodo, ki se ji je smejal (in čemu bi jo bil potlej žalil?), prav nič pobožnjakarski, nič klerikalen. Robot sevé, toda z naivnostjo živopisnih risarjev v odročnih cerkvah, nazorno robot, kot pritiče zasoljenemu dovtipu. Humoren — tu je pač potrjal slovensko usodo, le da jo je zmagoval s človeško širino — humoren do meje »dobre šale«: višje, odličnejše, na videz bolj krhke, a kajpak izbrušene poante mu niso »ležale«. Bržčas se je bal za (glasen?) učinek, če se mu že ni upiralo njihovo drobno tkanje. A kakorsibodi — parodija mu je bila po duši.

Da nam še zmerom draži lepотно vnemo, kakor dokazuje ljubljanski odziv — tega mu pač ne smemo (več)

pripisati. »Predrzna« zgodbica o Salomi dandanašnji menda ne vzburja več. Žal tudi ne more postati glasbeno spoznanje. Lahko bi bila sociološko, psihološko in estetsko; kot udarec po nadnacionalnih meščanskih svetinjah, kot novina v nikoli prav širokem razponu slovenskih skladateljskih fiziognomij, kot zgodnja napoved našega konceptualizma ali vsaj znamenje upora, izigravanja, razkroja. Kulturno in zgodovinsko torej. Ampak: koliko pa premoremo občinstva, ki bi mu takšna vodila kaj pomenila, ki bi jih sploh znalo razbirati in še v domačih koordinatah povrh? ... Razume se, da niso nujna; le edina so na voljo ...

MARJAN DOLGAN, PRIPOVEDOVALEC IN PRIPOVED

Književnost

Menda v slovenski literarni zgodovini novejšega časa ni dela, ki bi iz strogo teoretskih izhodišč podrobneje raziskalo nekaj, po dosedanjih ocenah temeljnih del v povojnem obdobju slovenskega pripovedništva. Marjan Dolgan se je v delu (magistrski nalogi) *Pripovedovalec in pripoved* (Njegovo vrednotenje pripovedovanega) omejil na eno samo pripovedovalčevo funkcijo — vrednotenje tega, kar je pripovedovano. V svojih teoretskih izhodiščih se avtor opira na pri nas manj znano delo Die Rolle des Erzählers in der Epik Käte Friedemann, razpravo Wer erzählt den Roman in Entstehung und Krise des modernen Romans Wolfganga Kayserja, delo Die typischen Erzählsituationen im Roman Franza Stanzla, študijo O tipologiji romana Aleksandra Flackerja, knjigo Die Logik der Dichtung Käte Hamburger, delo The Craft of Fiction Percyja Lub-

(Marjan Dolgan, *Pripovedovalec in pripoved* (Njegovo vrednotenje pripovedovanega), založba Obzorja Maribor 1979, zbirka Razpotje 32, opremil Matjaž Vipotnik, fotografiral Rado Likon, str. 133)

Saloma je potemtakem neprijetna mimo umetniške slabotnosti, brez eruditskih bremen, kratko malo za »preproste ljubitelje« (bodi, da je vzdevek res pomanjševalen: očitek bi morali prej zarezati na druge rovaše). Moti jih smeh nečemu dovolj bližnjemu, smeh s čudnim pridihom svežega. Iz časov zlate prostosti stvariteljskega poguma še zveni, kakor Osterčeva drobna misel — in kljubuje naši zaplopljeni pokadiljenosti ob visokih ciljih. Kdo ve, če so se zato podvzivali v Operi; saj parodija traja manj kot četrte ure in izvedli so jo prej kot v desetletju ...

Borut Loparnik

bocka, *The Rhetoric of Fiction* W. C. Bootha, nadalje na delo ruskih formalistov Viktorja Šklovskega in Borisa Ejhenbauma ter sodobnih teoretikov Mihaila Bahtina in Borisa A. Uspenskoga ter še nekaterih.

Uvodno Dolganovo literarnoteoretsko izhodišče kaže na raznovrstnost usmeritve posameznih raziskav, med katerimi pa ni mogoče spregledati sorodnosti in avtor jih zato povzema v šest sklepov. Pri preverjanju teoretskih domnev s konkretnimi slovenskimi literarnimi deli pa je odkril, da obstajajo v njih tri vrste pripovedovalčevega vrednotenja pripovedovanega z več različicami: idejno neposredni pripovedovalec, razveljavljanje pripovedovalca in idejno prikriti pripovedovalec in njegova relativizacija.

Marjan Dolgan je izbral v povojni slovenski prozi sedmero del prav toliko avtorjev, ki se po njegovem teoretskem izhodišču glede na raziskovalni cilj kažejo kot najzanimivejša. V prvi tip — idejno neposredni pripovedovalec — uvršča troje del: roman Pisarna Miška Kranjca, novelo Blažena krivda Edvarda Kocbeka in novelo Grob Andreja Hienga. V Kranjčevem delu »pripovedovalec pripoveduje človeka eno-