

majhno možnost urediti krizo kake kulturne ustanove s pomočjo zunanjih avtoritet, je ta, da se takšna rešitev nujno opira na izkušnje in osebnosti starejših generacij, pri katerih je najti vsaj majhen odsev tistega, kar je pomenila avtoriteta v tradicionalnem pomenu besede. V srednjih in mlajših generacijah namreč avtoritet te vrste ni več — dokaz za to je vloga, ki jo je lahko odigral ali pravzaprav moral odigrati v krizi ljubljanske Drame v letu 1970 ravnatelj Taras Kermauner, se pravi eden najvidnejših ideologov mlajše oziroma zdaj že srednje generacije povojnih slovenskih kulturnikov. Toda dejstvo, da se reševanje krize s pomočjo načela avtoritete skoraj nujno usmeri k starejšim generacijam, mora ustvariti še globlje pregrade med različnimi skupinami, generacijami in osebnostmi, ki delujejo v sodobni slovenski kulturi. Zadnji razlog, ki govori zoper možnost takšne rešitve, pa je seveda ta, da tudi med avtoritetami starejše generacije ni pravega soglasja v osnovnih stvareh, ki bi morale biti podlaga njihovi avtoriteti. Dokaz za to so že imena, ki jih zasledimo v novici o novem dramaturškem odboru.

In tako bomo vsaj za nekaj časa lahko zares govorili o slepi ulici, v katero je zašla ena od slovenskih kulturnih ustanov. Ta slepa ulica najbrž ni edina mogoča, saj se v nji lahko prej ali slej znajde še katerakoli druga ustanova — kar bi imelo po logiki verižnih reakcij lahko nedogledne socialne posledice v najširših družbenih razmerjih. Za zdaj pa je mogoče reči vsaj to, da nobena od poti, ki so doslej poskušale odpomoči stiski, ne obeta prave rešitve. Na razpolago ostaja seveda še tista, ki je bila v primeru ljubljanske Drame doslej najmanj aktualna — namreč močnejši pretres znotraj same ustanove, ki naj bi spremenil njen socialni sestav prav v temeljih, da bi se od tod rodila prava možnost za duhovno, gledališko in tudi organizacijsko

prenovitev. Ljubljansko Dramo sta med potekom krize zapustili sicer obe osebnosti, ki sta si v krizi stali nasproti in jo vsaj na videz odločilno usmerjali — bivši ravnatelj Bojan Štih in vodilni igravec Drame Stane Sever. Toda posledice dokazujejo, da njun odhod ni bil pravi socialni pretres, ampak morda prav narobe, umik ustanove pred nujnostjo in možnostjo takšnega pretresa. Da bi se moral ta pretres odigrati v drugačni smeri, kažejo dejstva o precejšnji ali vsaj delni zastaranosti ansambla, ki zaseda ljubljansko Dramo. Ali ni morda eden od temeljnih vzrokov krize prav statično socialno, duhovno in navsezadnje tudi starajoče se generacijsko ozračje, ki povzroča takšno zastaranost? Mlajše generacije igravcev, dramaturgov in režiserjev so že nekaj časa v paradoksalnem položaju, da v svojih najboljših letih ne morejo ustvarjati gledališča po meri svojega okusa, duha in talenta, in te generacije trkajo na gledališka vrata. Če se jim bodo odprla dovolj na stežaj še o pravem času, bo morda izginila megla socialne sterilnosti, ki povzroča krizo. Če se ne bodo, se bo sterilnost podaljševala k novim generacijam, toda za ceno nepredvidljivih psihosocialnih krivin.

J. K.

IGRICE

Dimitrij Rupel je ob tako imenovanem osnutku zakona o kulturnih skupnostih zapisal med drugim tele stavke: »Še huje: zakon protežira umirajočo kulturo. V tezah, ki jih je izdelal republiški sekretariat za kulturo in prosveto, je to jasno razvidno. Kultura ima še naprej iste sestavine, celo mrtve veje so pomaknjene v ospredje. Nacionalni interes (kakšna zanimiva formulacija za socialistično koncipiranje kulture!) je naklonjen arhivom, bibliotekam, muzejem, spomenikom, restavra-

torstvu, preparatorstvu, konzervatorstvu . . . torej panogam, kjer je produkcija že zdavnaj zamrla in ki so lahko samo še kulturna pokopališča, arzenali nacionalnih mitologij . . .« (Problemi — Magazin, oktober 1970.)

Logika teh stavkov ni posebno dobra. Iz takšnih, kakršni so, bi nepoučen bravec, ki z arhivi, bibliotekami ali muzeji nikoli ni imel opravka, utegnil sklepati, da so bile te panoge nekoč produktivne, da pa je produkcija v njih pozneje zamrla, tako da so se spremenile v sedanja pokopališča. To bi bila seveda igra čiste domišljije, ki pa je nepoučenemu bravcu ne bi zamerili. Toda Dimitrija Rupla ni mogoče imeti za nepoučenega, saj se najbrž kot vsi drugi moderni ljudje bolj ali manj pogosto zateka h koristnim uslugam, ki nam jih nudijo omenjene pokopališke ustanove. Logika njegovih stavkov je torej bolj plod igrive nemarnosti kot stvarnega premisleka.

Tega ne bi mogli trditi za vsebino. V nji se ponavlja piščeva priljubljena ideja, ki jo je že pred leti zapisal v enem od osnutkov za slovensko kulturno revolucijo. Če se prav spominjamo, je v nji za eno prvih žrtev določil slovenske biblioteke, muzeje, akademije in tem podobne ustanove. Program takšne revolucije je bil po svoje torej kar zanimiv, čeprav bi to zanimivost lahko potrdila še izvedba. Toda že takrat je motilo anahronistično ponavljanje gesel, pojmov in domislic, ki so se zdele za prihodnjo slovensko kulturno revolucijo nekoliko preveč starinske. Ta arhaični okus moti tudi v novem Ruplovem preišljevanju o arhivih, bibliotekah ali muzejih, čeprav v nekoliko drugačni zvezi, saj to pot ne gre več za slovensko kulturno revolucijo, ampak za zakon o kulturnih skupnostih. Kar bega izbirnejši okus, je arhaičnost piščevih pojmov in sloga. Spet smo se namreč morali spomniti, da je tisto, kar z nekoliko igrivo logiko piše zoper kulturna pokopališča, samo prepis iz

znanih manifestov italijanskega futurizma z začetka tega stoletja, česar pa tudi italijanski futuristi niso iznašli sami, ampak spet samo prevzeli iz še starejše anarhistične miselnosti 19. stoletja, ta pa spet iz še starejših miselnih niti. Čeprav torej pozdravljamo piščevo prizadevanje, da bi obogatil revolucionarno miselnost na Slovenskem, bodisi tisto v zvezi s kulturno revolucijo ali pa to, ki se ukvarja s kulturnimi skupnostmi, je vendarle mikavno primerjati njegov pojmovni zaklad s tistim, kar slišimo o stvari že pri futuristih. Na primer v političnem programu iz leta 1913, kjer med načrti za futuristično kulturno revolucijo beremo med drugim tudi o tem, naj »futuristični volivci« podprejo tudi tole točko programa: »zoper kulturno obsedenost, humanistično izobrazbo, muzeje, biblioteke in razvaline — odprava akademij in konservatorijev.« Še jasneje je ta stvar razložena v »temeljnih idejah futurizma«, v dokumentu, ki ga je Marinetti podpisal leta 1920. Tu izvemo pod točko številka 2, da je v umetnosti futurist predvsem tale: »kdor sovraži razvaline, muzeje, pokopališča, biblioteke, izobrazbeno vneto, profesorstvo, akademizem, posnemanje preteklosti, purizem, dolgoveznost in mučno natančnost.«

Težko je seveda soditi, ali bi Dimitrij Rupel, ki ga ta točka popolnoma jasno in nepreklicno razglša za futurista, podpisal vse točke futurističnega programa. Sicer pa biti futurist tudi v današnjem času ni nobena posebna sramota. Morda je samo za malenkost nekoliko preveč arhaična, toda tudi to se še prenese z malo smisla za estetski dekor prejšnjih časov, če ga s primerno igrivostjo prenesemo v teatralni ambient našega časa. Prave težave se začnejo šele, ko premislimo, do kam je igra treba jemati kot igro in kaj je torej tisto, kar se v nji igra. Že za nekdanje futuriste bi dvomili, ali so s svojim pridiganjem »zoper razvaline, muzeje,

biblioteke in pokopališča« in o tem, da jih bo treba odpraviti, mislili popolnoma zares. Dimitriju Ruplu bi z domnevo, da kani odpraviti slovenske muzeje, konservatorije, biblioteke, akademije in arhive, delali najbrž krivico. Strah pred neprijetnostmi prave kulturne revolucije je hvala bogu najbrž odveč. Ne, iz njegovega komentarja k osnutku zakona o kulturnih skupnostih je videti, da mu gre za nekaj bolj preprostega, Slovencem razumljivega in torej hvale vrednega — z govorjenjem o »pokopališčih« spraviti te in druge kulturne ustanove na slabši glas in občas, ki jim jo izkazuje poprečen Slovenec, nato pa v imenu kulture, ki je malo manj pokopališka, terjati več priznanja, pozornosti, časti in tudi denarja. Slovenski futurizem in njegova kulturna revolucija — to pot pravzaprav kritika zakona o kulturnih skupnostih — imata torej bolj praktične, bolj celovsko finančne kot pa svetovnozgodovinske cilje.

To pa je seveda precejšnja tolažba za vse, ki so jih prestrašile besede o kulturni »produkciji« in pokopališčih, socialističnem »koncipiranju« kulture in nacionalnih »mitologijah«. Za vsem tem se ne skriva prav nič hudo nevarnega, saj gre samo za arhaično besedno igro, pravzaprav za igro revolucionarnih besed. Samo navaditi se je treba na posebno estetsko in stilno ozračje revolucionarnega rokokoja, kjer so v navadi preciozne in prikupno stilizirane igrice. Zato zoper takšne igrice ni mogoče reči ničesar resnega, razen da so sestavljene še po nekoliko obrabljenih pravilih in modelih. Estetska ljubkost igre je za tistega, ki jo igra, in za tiste, ki ga pri tem gledajo, seveda tudi v tem, da je dobro, nanovo in sveže izmišljena. Posebno zahtevni gledavci terjajo celo, naj bo igra zares samo igra, se pravi čista igra, ne pa sredstvo, izgovor in preobleka za stvari, ki s svetom čistega igranja niso združljive.

Toda to so najbrž prehude zahteve, in tako moramo biti zadovoljni z igricama, kakršne se nam pač igrajo.

J. K.

ZA NJIM OSTAJA ŽALOST

Skrbi so mimo — Severja ni več

Velmož slovenske umetniške besede se je odpeljal. Sam kot še nikoli, pa do konca pokončen. Na svoj tespiski voziček je natovoril kuliserijo in rekvizite in svoj teater enega, ki je vsaj po obliki novum v gledališkem delovanju ne samo pri nas (za nas pa nemara vse prej kot časten pojav), in zapustil meglo, da bi o pravem času lahko nekje na Pohorju, v osnovni šoli, pripravil oder: kakor kramar. Kot krošnjar. Kot rokohitrec. Kronist ve povedati, da so predstavo enega največjih slovenskih gledaliških duhov namenili v darilo šolarjem za novoletno jelko.

Potlej so nam ta naš ponos, to našo ljubezen — vrnili v krsti. In danes ga že ni nikjer več.

Vse se je končalo nekako po naše, po slovensko — bolj nas kdo bogati, bolj se nam kdo razdaja in za nas izgoreva, prej se nam zazdi samo po sebi umevno, da nas mora bogatiti, da se nam mora razdajati. Da je to od sojenic njegova dolžnost. Plačila in pravice in tako naprej, no, te predrznosti pa že ne smejo več soditi v njegovo komedijantsko in bohemsko sfero. In vendar so to ljudje, ki so nam s prehojeno narodovo potjo in z njegovimi junaškimi dejanji še kako dali legitimitacijo, da s m o.

Domišljija se ob tej katastrofi užajljeno sprašuje: če bi svoje dni na primer gospa Eleonora Duse natovorila kuliserijo in rekvizite na sicilijanski voziček na dve visoki kolesi z oslovsko vprego? Ali če bi danes s i r Laurence Olivier natovoril kuliserijo in rekvizite