

Anketa Sodobnosti XVII: Slovensko gledališče danes



Taras Kermauner

I. 1

Povezava gledališča in dramatike je očitna. Za predal se da pisati lirske pesmi; drame mnogo težje. Zaradi nenaklonjenosti občinstva in zaradi tega tudi direktij slovenskim dramam, so postajale te čedalje bolj »lesedrame«. *Matiček* je še prava drama — spoj literature in odra, slovenska dramatika okrog leta 1980 in kasneje pa že mnogo manj.

V zadnjih letih podpira slovensko dramo slovensko občinstvo; to je nov pojav. Zato se tudi igralci ne upirajo več tako trmasto slovenskim delom — ugotovili so, da lahko tudi v njih uspejo. K temu so brez dvoma pripomogli festivali in nagrade. Kakor so nagrade za pesnike in filozofe bedarija in sramota, pa so za gledališčne spodbuda in čast. Gledališče je namreč v temelju bolj povezano z družbo, to je z etabrirano, konkretno publiko, oblastjo in z reakcijami obeh.

Gledališče potrebuje več gmotnih sredstev, da sploh lahko obstaja itn. Avstrijska oblast, ki je bila zmerno totalitarna in selektivna, je dopuščala natise dram — *Hlapci*, *Grča*, *Tugomer* — ne pa uprizoritev. Bolj ideologizirane, manj pragmatične oblasti pa se enako ali celo bolj bojijo tiskane besede — ker pač verujejo v ideje. Takšna klima tudi poraja bralne — idejne — drame.

I. 2.

Izraz enotnost me zgrozi. Prav srečen sem, da nekaj »ni enotnejše«.

Zahteva po politični enotnosti je zahteva po okrepitvi totalitarizma. Ta ima več oblik — od enotnosti grupe, kar je še znosno, saj ji držijo ravnotežje drug(ačn)e grupe, do enotnosti ljudstva; taka enotnost ne poraja ne dobrih dram ne dobrega gledališča; umetnost se premakne v propagando.

Podobno je z razredno enotnostjo. Ne vidim, da bi imel boj enotnega meščanstva z enotnim proletariatom karkšnekoli ugodne posledice za dramatiko in gledališče. Frontno gledališče je lahko ena od oblik gledališča; a podrejena. Razredni boj pomeni radikalno politizacijo družbe; ta pa za umetnost nikoli ni bila ugodna, saj je umetnost kot resnico nadomestila ideologija kot lažna — enotna, k praktičnemu cilju naravnana — zavest. Tisti, ki na Slovenskem obnavljajo razredni boj, so kulturno jalovi in umetnost zaničujejo.

Idejno estetska enotnost je ustrezna, če vodi literarno grupo, ki prihaja in se bori zoper etabrirane (to je, izsušene, skorumpirane) vrednote. Brž ko se takšna grupa instalira, se mora po logiki svojega posla — umetnosti, mišljenja — diferencirati, da bi ostala ustvarjalna; kdor zahteva, da ostaja enotna, krepí njene ideološke momente nasproti ustvarjalnim.

Zdi se, kot da je nacionalna enotnost najbolj sprejemljiva; a to je le videz. Zahteva po slogaštvu, preprečevanje diferenciacije je pred sto leti, v dobi nastajanja slovenske nacije, povzročila, da so nastajale čitalniške veseloiigre kot malomeščanske agitke in nacionalistične tragedije, ki so bile estetsko nezadostne in so ostale v rokopisu. Ne rečem, da jih slovensko gledališče ne bi moglo igrati, če bi bilo razvitejše (kot je zagrebško z uspehom uprizarjalo Kukuljeviča, Demetra itn.), a bile bi bolj nacionalno socialni opoj kot umetnost; bile bi nekakšni *Raztrganci* Bleiweisove dobe. Prava dramatika zahteva diferencirano družbo. Pogoj je, da se šefi nimajo za utelešenje družbe, dobrega, človeka, za zaščitnike resnice in pravice; da pustijo drugim njihovo resnico.

Da je véliki Solon negodoval ob prvih dramskih uprizoritvah — ko se je drama ločila od sakralnega rituala — in da je svaril, češ boste že videli, kam bo Atene pripeljala laična uporaba mitov, ni naključje. Tavčar sicer ni mogel ali hotel preprečiti uprizoritve *Narodovega blagra*, a je protestiral tako, da premiere ni obiskal; najbrž pa je Cankarju poskušal vzeti del ugleda. To sta dva demokratična primera težnje po enotnosti. Lahko bi navedel manj demokratične. Ker so kmalu po premieri vzeli z repertoarja Borovo *Vrnitev Blažonovih* ali Javorškovo *Povečevalno steklo*, obeh avtorjev gotovo niso spodbujali, da prišeta moralnokritične drame. Mrakovo dramatiko pa je kulturna politika, združena z vesoljnim malomeščanstvom, zatirala desetletja — šele zadnje čase se je odprlo; verjetno je, da je ta politika preprečevala realizacijo domače tragedije. Tragedija je namreč umetniška oblika, ki najbolj spodbuja enotnost.

Iz povedanega je razumljivo, da koeksistence več smeri, osebnosti, okusov, slogov, idej v slovenskem današnjem gledališču ne morem označiti kot eklekticizem; ta izraz ima namreč negativno konotacijo. Eklekticizem je pomanjkanje izvirnosti, moči, ostrine, profila. Če dovolimo, da obstajata ob istem času SZ in ZDA na zemeljski obli, še ne propagiramo eklekticizma.

Prava ustvarjalnost se pojavi šele v diferenciranem okolju. Zakaj mora na Slovenskem biti zmerom ena grupa na oblasti in druge preganjane? Enkrat zatirajo tradicionalisti moderniste, drugič — je to danes? — narobe. Dokler je nacija v razvoju, je njen totalitarizem do neke mere razumljiv; brani biološko eksistenco; in: otrok pač ni diferencirano bitje. Odrasla nacija — in to Slovenci smo navzlic mnogim, ki tega ne bi radi, ker jih še zmerom skomina igrati očete, zaščitnike, šefe — pa je nacija vrsta možnosti, poti, udejanjanj, konfrontacij, dialogov. Ta notranja neskladanja ne vodijo k uničenju slovenstva, ampak šele k njegovi moški podobi.

Sijajno se mi zdi, da ob istem času uprizarjajo Zajčevu vračanje k mitu (*Voranc*) in Kmeclovo demitizacijo (*Friderik z Veroniko*), Cankarjeve *Hlapce*, Partljičevega *Jastreba* kot parodijo na *Hlapce* in Govekarjevega *Grčo* kot — seveda skromno — konkurenco *Hlapcem*. Ni prav, da so nekoč Bora noč in dan vrtili, danes pa se ga nihče ne usmili. Tudi s Torkarjem delajo pregrdo — njegove satirične komedije, ki jih gledališča ne sprejemajo, so eden od izrazov časa. Zato mi ni všeč, da igra isto gledališče v eni sezoni kar dve Jovanovičevi igri, prej pa je zadeval Jovanovič na toliko nepotrebnih težav. Najhujša nevarnost za gledališče in družbo je obstoj klik, to je, oblastniških grup, katerih namen je forsirati pripadnike lastne grupe, druge pa onemogočati.

In naj mi zagovorniki klik ne prihajajo na dan z vzklikom: ti ne ločiš kvalitete od šmafuja! Vsaka klika ima svojo estetiko in nastopa v imenu kvalitete. Mejak je odklonil Strnišo v imenu kvalitete, Beno Zupančič Zajca, Vidmar Preglja, Inkret Mraka, Bleiweis Prešerna, Kalan Balantiča, Zihlerl Voduška, marsikdo Podbevška; seznam je neskončen, obenem pa ni mogoče reči, da može od Mejaka do Zihlerla ne bi bili pomembni slovenski kulturni oratarji, ki so iskreno verovali v neodvisnost svojih estetik. Rad bi videl na odru obenem *Povečevalno steklo* (Javoršek), *Rdečo mašo* (Mrak), *Kulturno prireditelj v Črni mlaki* (Golia), *Afriko* (Jesih), *Krst pri Savici* (Smole), *Svatbo* (Šeligo), *Prevzgojo srca* (Jovanovič), Torkarjevo komedijo o Zoranu Kržišniku, Aleksandru Bassinu in Mancu Košir, Ruplovega *Joba* in Jančarjevega *Disidenta Arneža*.

I. 3.

Razločeval bi med »škandalom« in »nevarnostjo«. Škandal je fina reč; kot sol v testu. Kulturno življenje je dolgočasno brez pohujšanj; kot je brezupno nepriljavna »enotnostna« embalaža vzhodnih držav. Proizvod je treba kupcu približati — umetnost prav tako kot podjetja za proizvodnjo pohištva in avtomobilov obstaja v času blagovne menjave. Ponavljam: noben purist nisem in izzivi te vrste me zabavajo; tudi sam se teh igrice rad udeležujem.

Vendar vem, kaj so. Embalaža. Umetnost je nekaj drugega. Če je umetnost (izšla iz mita in rituala) resnica izvirnega dogodka človeške družbe — nasilnega umora in ritualnega samomora — je slednje umetniško dejanje razkrivanje te resnice in s tem poškodba etablirane ideologije, ki — kot lažna zavest — resnico skriva. V tej točki je umetnost družbeno nevarna. Umetnosti ne more biti, ne da bi bila družbeno nevarna. Totalitarizmi se tega zavedajo, bolj meščanske družbe pa so bolj prefrigane in skušajo umetnost nevtralizirati v formo, v privatnost. Se pravi: vzeti umetnosti pravo ost in njeno nevarnost spremeniti v privatni škandal.

Razmerje med umetnostjo in družbo (državo, srenjo) je zelo občutljivo, spremenljivo in večplastno. Kajti resnica, ki jo umetnost posreduje, je mnogobrazna. Izvirni umor se kaže kot trpljenje, mučenje, preganjanje, razkosavanje, živčnost, ogrožanje, prepričevanje, obup, sovraštvo, itn. *Vrnitev Blažonovih* je ogrožala družbo — sicer drame ne bi direkcija umaknila, seveda na zahtevo politike — ker si je dramatik drznil monolitno enotnost načeti z zgodbo, ki pravi, da so v neki odročni vasi za nekaj časa prevzeli krajevno oblast — pod videzom naprednosti — bivši kulaki in sodelavci emigracije. Tedaj (1949) na Slovenskem ni bilo dopuščeno umetnosti, da kaže dogodke, ki so bili realni in ki se zde današnji stopnji socialne diferenciacije komaj opazni. V Borovi igri kot v dobri socrealistični agitki začasno odri-njeni predstavniki naprednih sil — oba Blažonova — nazadnje razkrinkajo zlo in zmagajo; zlo je kaznovano. Kot katoliška moralka. *Vrnitev* je ena najbolj socrealističnih slovenskih iger. A je bila v določeni dobi še premalo socrealistična.

Lahko rečemo, da je — umetnost kot funkcija — *Vrnitev* nosila s sabo resnico: zoper teorijo o absolutni popolnosti kakšne družbe, ki je brezgrešna in budna in zato ne more dopustiti, da se polaste oblasti hudiči niti v gorskem zaselku, je Bor postavil umetnost, ki je uradno slepilo trga. *Vrnitev* je sama nasilje (izhaja iz izvirnega umora), ker nasilno uveljavlja resnico; a je

nasilje zoper nasilje. Porajanje resnice se dogaja kot kontranasilje zoper nasilje. To pa je model porajanja umetniške resnice.

Ko smo uprizorili Smoletovo *Antigono*, smo se do konca prvega dejanja bali, da bo predstava prepovedana. Šele ko je Boris Kraigher po koncu prvega dejanja začel ploskati (vrsta funkcionarjev za njim je gledala na njegove roke in po nekaj sekundah tišine povzela odobravanje), smo razumeli, da je razširitev svobode in resnice, ki jo je v slovensko družbo prinesla *Antigona*, sprejel in vključil. (Zaradi razumljivosti naj dodam, da so sovražniki *Odra 57* Kraigherja informirali, kot da je Kreon on sam. Močan politik je znal svoje intrigante postaviti na mesto, ki jim gre.)

Antigona je prinesla v slovensko umetnost bistveno več resnice kot *Vrnitev Blažonovih*; a na način, ki je bil manj boleč, manj vidno konflikten. Resnica *Antigone* je še danes veljavna — kolokvij, ki bo še ta mesec o tej drami, dokazuje njeno živost; pa ni bila nikdar prepovedana, narobe, izšla je že vrsta izdaj. Se pravi: moči svobode in resnice kakšnega teksta ne moremo soditi zgolj po odporih, ki ga vzbuja. Ti odpori so lahko veliki, pa nastajajo — zaradi ožine in omejenosti srenje ter oblasti — ob manj pomembnih delih. Avantgardna dela ponavadi niso umetniško najpomembnejša, a — kot prva, ki nosijo tveganje in odpirajo nove prostore — naletijo na najhujše ovire. Zakaj Snoj svoje prve zbirke *Mlin stooki* ni smel izdati niti v samozaložbi, mnogo ostrejšje knjige pa so mu izhajale normalno?

Zupanova *Stvar Jurija Trajbasa* je z današnjega gledališča deloma celo socialno humanistični tekst; ko je bila objavljena v knjigi (1948), pa je zbudila ogorčene polemike; te so bile tako radikalne, da je toživec na procesu kot dokazno gradivo za Zupanovo pokvarjenost navajal citate iz *Trajbasa*. Delo do danes ni bilo uprizorjeno — uprizoritev je bila preprečena. Zupanovi *Zapiski o sistemu*, ki se po skepticizmu, celo cinizmu, biologizmu itn. sploh ne morejo meriti s *Trajbasom*, saj so zares v bližini Henryja Millerja in Célina, *Trajbas* je ob njih nedolžno bitje, pa so bili uprizorjeni, tiskani in odigrani brez škandala, brez političnih težav in povrh vsega v politično zelo občutljivem času (sreda 70. let).

Moja teza: umetniške pomembnosti kakšnega dela ali uprizoritve ne moremo soditi po trenutnem odmevu, po reakciji publike in politike.

Zato se sam nikakor ne bi vznemirjal, če je ob današnjih »gledaliških dosežkih, škandalih, umetniških porazih in podvigih vse manj odmevov v javnosti.«

Treba je razločevati več ravni javnosti. Ena je politična; ta razodeva predvsem naravo politike. Za družbo je pomembna, saj brez politike ni gledališča, ni objavljenih in uprizorjenih del; vendar je — žal — bolj cenzorske kot spodbujevalne narave. Druga je časnikarska. Ta niha med poslušnostjo politiki (ali poslušanjem tega, kar bi politika mogla reči) in grupno klikaško individualnimi reakcijami. Zato je manj značilna; če bo literarna zgodovina sklepala glede na današnja časnikarska poročila, bo podoba o slovenski kulturi izvrnjena.

Tretja javnost je občinstvo. Iz socioloških analiz in opažanja vemo, da je za uspeh dela ta odločilna. Naj si bodo kritike še tako slabe, občinstvo bo vdrlo v gledališče, če bo informirano o vrednosti dela; informacije potekajo po povsem neuradnih kanalih. (Tistih nekaj dni, ko sem bil direktor, sem sam opazal — tedaj zame nepričakovano — dejstvo; Jovanovičeva *Emilija* je privabila v gledališče ljudi, ki še vedeli niso, kje stavba stoji. Niti

vprašati niso znali, kaj hočejo videti. Tiho publiciteto je spodžigal škandal: gola Kohkova. (Bil je čas, ko se ženske še niso slačile — razen v kopališki kabini in v postelji.) Danes smo na igralkino nagoto že pozabili — tudi igralka se je že postarala — *Emilija* pa ima, tako upam, še zmerom kvalitete, ki so zunaj domene pohujšanja.

Trdim: kdor se preveč ozira na uspeh pri tej vrsti javnosti, bo sicer — nekaj časa — ljubljene občinstva in denarja, polagoma pa bo začel svoje delo poenostavljati. To se je zgodilo pred vojno režiserjema Šestu in Debevču, danes pa morebiti dramatik Jovanoviču. Prizadevanje za te vrste učinkovanja je dvorezno.

Četrta javnost je zgodovina. A tudi ta se spreminja. Vendar pa je vseeno trajnejša in resnobnejša. V kulturi se uveljavijo spoznanja o temeljnejši naravi kakšnega dela. S tem nikakor nočem reči, da se nujno uveljavijo šele čez čas. Reči hočem, da se šele čez čas verificirajo stališča nekaterih bravcev in razlagavcev umetniških del in dogodkov, neodvisno od tega, koliko so bila ta stališča v sodobnosti upoštevana.

Predlagam torej: mirno kri.

Od navedenih škandalov ima vsak svoj poseben pomen. Spor ob Korunovem ljubljanskem *Pohujšanju* (1964) je bil le stranski produkt razcepa slovenske kulture ob nastopu hipermodernizma. Bil je vidnejši od drugih, ker se je pohujšanje dogodilo v Drami, v hramu kodificirane nacionalne kulture (tedaj je to še bil), in ker ga je gnal do konca trmoglav Sever. Sever je čutil, kaj se dogaja: gledališče se desakralizira, banalizira, komedijantizira, potlesuje, spušča na dno. Žal ni imel modrosti, da bi vedel: po dobi nujne spustitve — ki je bistvena, pomembna sprostitve: osvoboditev zastarelih kodeksov — bo prišla spet doba svetega; Sever je hotel — kot tradicionalist in integralist — laično dobo preprečiti. Če bi se mu posrečilo, bi uveljavil prazno izsušeno formo, etiketo. Ni dovolil dialektiki, da se dogaja.

Zaradi teh — bolj naključnih okoliščin — je postalo Korunovo *Pohujšanje* primer konflikta in preloma, ne pa Jovanovičeva uprizoritev O'Caseya *Plug in zvezde*. Šlo je za isti čas, le da je Mestno gledališče odpovedalo ŠAGu — ta je delo uprizoril — gostoljubje, velikanske predstave pa druge ni bilo mogoče igrati. Še danes se spomnim dileme, kaj storiti; dan po premieri sta me obiskala Dušan Jovanovič in Mario Uršič in mi pripovedovala o Filipičevem ultimatu. *Plug in zvezde* je bila dinamična uprizoritev, izhajajoča iz predvojnih Kreftovih, polna vitalistične energije: napoved rističevskega teatra. Ulica v gledališču. Problematizacija revolucije — tako so razumeli profesionalni varuhi revolucije. Iz istega vzroka precej let niso hoteli uprizoriti Jovanovičevih *Norcev*. Ker Bojan Štih kot tedanji ravnatelj Drame ni hotel dati igravcev za *Norce*, niti sodelovati z *Odrom 57* pri skupni uprizoritvi, je s tem kar precej pomagal potopiti *Oder 57*; pozneje se je skušal odkupiti s celjsko uprizoritvijo *Norcev*. Uprizoritev *Norcev leta 1964* bi najbrž pomenila prelomnico; a zaradi budnosti kulturne politike — direktij — ni moglo priti niti do škandala.

Tudi uprizoritev *Pupilije Ferkeverk* z javnim klanjem kure sodi v dobo, ko se je hipermodernizem boril za svoj prostor pod soncem. Danes je hipermodernizem le ena od smeri; integriran je, etabliran. Zato manjkajo okoliščine, ki bi terjale razburjene konflikte. Danes je umetnost kot nevarnost druge. Mislite, da mitska tragedija s polpreteklo tematiko ne bi zbudila istih in hujših odporov kot Korunovo *Pohujšanje* in Jovanovičeva *Pupilija*?

I. 4.

Zdi se, kot da ta debata še ni končana, četudi bi lahko že bila.

Slovenska nacija (ne narod — razlikujmo eno od drugega!) je formirana. Če trdimo, da ni, zanikamo revolucijo kot neučinkovito in petintrideset let povojne slovenske države kot fiktivne, nenacionalne. Če je dal protestantizem idejo slovenske nacije; če jo je razsvetljenstvo utemeljilo kot kulturno nacijo; če so ji Prešernove *Poezije* dale samozavest; če je bilo taborsko gibanje prva množična utemeljitev slovenstva in Cankarjevo delo prva problematizacija slovenstva, sta komunizem in revolucija izvedla bojno vojaško integriranje slovenske nacije v državo. Dokler se to ni dogodilo, je bila nacija ogrožena: ker še ni zadostila osnovnim pogojem za svojo eksistenco; in osnovni pogoj je država. Nacije brez države ni; šele v državi se udejani. (Je pa prej narod, ki se teži nacionalizirati.)

Jasno, da je država lahko — in tudi realno zmerom je — ogrožena; a ta ogroženost je povsem drugega tipa. Odrasla oseba je pač zmerom v nevarnosti, da jo kdo oslepari, okrade, pobije. Zato se oborožuje; varuje.

Največ zmede vnašajo v naše debate tisti, ki obe ogroženosti enačijo. Za to imajo razlog: nacija, ki še ni formirana in ki je zato in nuce ogrožena, ima več pravice do totalitarnosti kot razvita nacija. Iz ideje ogroženega nemštva je zrasel hitlerizem in njegov totalitarizem. Z laičnim totalitarizmom je v Evropi začel Ludvik XIV, ki je pač prvi utemeljil moderno evropsko nacijo. Peter Veliki in Katarina, Bismarck in kralj Aleksander, N'Krumah in Bumedien so to ponavljali. V manjši postavitvi je s tem začel Bleiweis in nadaljeval kot ideolog Mahnič; proces se pri njiju ni ustavil, moral je teči do svoje zgodovinske realizacije.

Če bi bila umetnost — po stalinski teoriji — izraz družbe in družba gibanje politike, potem bi zgodovino slovenske umetnosti nemarno poenostavili. Umetnost vis-a-vis družbi ni le relativno samostojna, ampak absolutno samostojna. Umetnost se ne sme ozirati na naloge in zahteve, ki jih ni nalaga trenutna družba. Umetnost je dolžna kazati izvirno resnico, ki je resnica družbe kot take in je dozdaj še nobena družba ni premagala, čeprav so skoraj vse to zatrjevale (njihova ideologija).

Spor med Cankarjem in tedanjo družbo je bil spor med absolutno zahtevo po resnici in željo, da umetnost pomaga pri zvečevanju nacionalne zavestnosti in pri pospeševanju socialnega razvoja: pri poenotevanju kmečkega naroda v razvito nacijo. Govekarjeve ljudske igre s petjem zasramujemo, a bile so za slovensko družbo bistveno pomembnejše od današnje narodno zabavne glasbe, ki jo slovenske radijske postaje vrtijo od jutra do večera. S tem da je Govekar spraval šempetrsko predmestje v Dramo, je opravil sijajen posel, kakršnega si daje danes — v načelih in praksi — na zastavo zveza kulturno (prosvetnih) organizacij; Govekar je dejansko ideolog amaterske kulture, ki prav v zadnjih letih izjemno narašča (vsaj v namenu na škodo »profesionalne«, to je prav). Govekarjevi *Legionari* in Milčinskega *Volkašin* (ne vem, zakaj Govekarja zaničujemo, Milčinskega pa hvalimo, čeprav sta bila na istih pozicijah — praktično in teoretično?) in podobne igre — do enodejank Janeza Evangelista Kreka — so pomagale prestopu slovenskih kmečkih in predmestnih množic iz rustikalne patriarhalno arhaične kulture v moderno, meščansko; pri tej smo še danes, in če se določena politika bori zoper slovensko meščansko kulturo tako, da jo skuša vrniti na kmetiško, je to vne-

bovpijoča slepota, podobna borcem zoper kapitalizem, ki so razbijali stroje in se vračali v narodne komune.

Mlinarjev Janez in Teharski plemiči in Miklova Zala in *Parmov Urh, grof celjski* so bile igre, ki so ustrezale tistemu, kar je Prijatelj — po mnogih drugih — imenoval občansko. Vsak umetnik je tudi član družbe, se pravi v moderni Evropi nacije; zato ne more, da ne bi reagiral na zahteve družbe; ne more sveta ne gledati skoz oči svojega razreda, vzgoje, časovnih idej, moralnih nalog, političnih dolžnosti. Milčinski in Govekar sta bila skoraj adekvatno v skladu z občinstvom.

Ko pa je Cankar ponudil gledališču *Rudo* in *Blagor* in *Kralja* itn., je sicer po eni strani prav tako ustrezal občanstvu, saj je pisal v najlepši slovenščini, saj je z zgradbo svojih dram informiral o moderni dramaturgiji (o Ibsenu), saj je s tem formiral pripadnike nacije — nacijo — kot bolj izobrazene, poučene, saj je s tem oblikoval slovensko intelektualno elito, širil nove politične ideje itn., je pa po drugi strani držal družbi zrcalo in jo razkril kot ubijavsko, nasilno, povzročajočo trpljenje, zadušujočo. Ta njegova resnica je bila tako edinstvena in pomembna, da je zastrla ono prvo plat; to prvo plat *smo spet potegnili v ospredje po Cankarjevi smrti, ko smo ga znaivizirali v šolsko berilo*. Druga plat pa je vzbudila na površini pohujšanje, v globini temeljno alternativo: umetnost kontra družba, resnica kontra nasilje.

Blagor in *Kralj* itn. so formirali (realno) družbo, obenem pa so jo razbijali: v imenu idealne družbe, takšne, ki ni utemeljena na zločinu. (Grozd, Ruda, Kantor so zločinci.)

Cankarjeva dramatika je le najizrazitejši primer. A podobnih primerov je vse polno. Umetnost kot umetnost je zmerom vsaj v razkoraku z družbo, če ne v sporu. Jurčičev *Tugomer* je izvrstna drama; ker ni stregla družbeno nacionalnim potrebam, jo je Levstik popolnoma predelal, sama je obležala v rokopisu; do danes se ni nihče zmenil zanjo. (Pred kratkim mi jo je hvalil Jože Babič — režiser mnogih uspešnih postavitev slovenskih del, ki so veljala za neuprizorljiva — in si želel, da bi jo postavil na oder.) *Dogodek v mestu Gogi* je zafunkcioniral relativno kasno; pred vojno ga niso cenili, drame Krefta, Jožeta Kranjca, Ferda Kozaka so ga zasenčile, ker so ustrezale socialno politični potrebi časa — *Goga* pa je ustregla času šele tedaj, ko je hipermodernizem prečrtal družbo in politiko; tedaj se je uveljavilo tudi *Pohujšanje*. (Filipič in mnogi so začeli trditi, da sta to najboljši slovenski drami; je to res? Ni to res le z nekega gledišča?) Mrakova *Rdeča maša* še ni bila uprizorjena; pa nosi s sabo veliko resnico o družbi.

Gledališče kot posebno dejavnost je moralo izpolnjevati še posebne družbene naloge. Ko se narod formira v nacijo, kodificira svoje jezike — dialekte — v enoten, pravilen, izbran nacionalni jezik. Da bi pripadniki nacije mogli za nacijo marsikaj žrtvovati (navsezadnje je bila nemška kultura višja in vključitev v nemško nacijo socialno uspešnejša) celo svoja življenja, je morala postati nacija sveta. Nacionalni jezik je sveti jezik — kot je nacionalna zemlja sveta zemlja in nacionalna preteklost sveta preteklost. (Ta sanktifikacija je trajala do realne ustanovitve države; tedaj je dosegla celo vrhunec. Zato je bil nenadni padec v laičnost toliko hujši. In zato je moral slovenski hipermodernizem nositi toliko dodatnih socialnih nalog; ni mogel ostati — kot pri razvitih nacijah — zgolj ali predvsem umetniški.)

Zborna izreka, ki jo je uveljavljal Župančič, je res slovesna maša slovenskega jezika; takšen jezik je sam napisal v *Veroniki Deseniški* — a mu

ga je Vidmar kot tedanji predstavnik neobčanskega, socialno in kulturno razvitejšega, razbil, kot ga Vidmarju danes razbija Bojan Štih, Štihu pa vrsta mlajših, katerih grdi, zanemarjeni, denacionalizirani, desocializirani jezik napada. Vsak od imenovanih je ob svojem času zastopal nove socialne oblike, a vsak je nasproti nasledniku zastopal družbo kot sveto integralnost. Radikalni umetnik bi jim povedal, da je ta integralnost zmerom v temelju integralnost linčarjev.

Trdim torej, da je tudi jezik sestavljen iz resnice in forme; vsak arhaični ritual posreduje izvorni umor v umetniški in religiozno institucionalni obliki obrednosti. Brez obrednosti — forme — resnica ni dostopna; oboje je nerazdvojljivo. Zato se mi zdi naravno, da bi danes pisali drame v najvišjem verzju, v heksametru, v aleksandrincu; da bi igrali Racina in Medveda; da bi obnavljali klasicizem in ritmično težavnost grške tragedije. (Ozrmo se po svetu in bomo videli, da je tik ob Jarryjevem *Kralju Ubuju* Claudelova visoka pozepija, ob Bondu Elitova *Umor v katedrali*, ob Osbornu Fryjeva *Gospa ne bo zgorela*.)

Od Jesiha bi si želel komedij v rimanih verzih. Od Menarta tragedije v rimanem blank verzju. Katastrofa je, da se je pustil Župančič prestrašiti. Kritikova — Vidmarjeva — moč temelji na tem, da ustvarjavec zbeга; če jih ne, te moči ni. Šeliga Inkretova odklonitev *Lepe Vide* ni iztirila; napisal je še boljšo dramo, še bolj mitsko. Borov *Ples smeti* mi je bil všeč; zakaj je dramatik popustil kritikom, ki so prav tedaj menjavali merila in zato nesrečnega dramatika, ki so ga pred tem povzdigovali v nebo, vrgli v blato?

Po drugi strani pa je prav koristno igrati in poslušati igre, v katerih avtorji kodificirani — sveti — jezik razbijajo. Ko je nacija formirana, odkrije, da je njena svetost ideološki predikat. Tedaj potencira diferenciacijo. Dialekti so arhaične ostaline, argo in slang jih zamenjujejo v modernem času. Ustanovljena država je po svoji naravi nagnjena k totalitarizmu; zato ji različnost — tudi na jezikovnem področju — drži ravnotežje. Kot se razvija družba, se tudi jezik. Kodeks omejuje razvoj jezika. Neologizmi vseh vrst prihajajo od vsepovsod: z dna pogovornega jezika in s pesnikove mize. Zato je potrebna odprtost na vse strani. Tudi tu je nujen pluralizem.

Zgodovina slovenskega jezika je obenem — vsaj deloma — tudi zgodovina slovenskega odrskega jezika. Navkljub totalitarnim težnjam nacioformativnega obdobja pozna slovenska dramatika vse polno različnih slogov in jezikov. Finžgarjev in Jalnov se hudo loči od Kristanovega, ta od Medvedovega, vsi skupaj spet od Novočanovega, Pregljevega, Leskovčevega itn. Zakaj dajati za zgled jezik *Razvaline življenja*? Klen je, nazoren, jasen, sporočilen, poetičen, ljudski, zares lep; vendar je to jezik kmečkega naroda. Ohraniti tak jezik kot normo je ideal ideologov, ki bi radi ustvarili kmečko nacijo s klerikalno inteligenco, katere naloga je preprečevati razvoj v meščanstvo in v proletariat. (Je to nekakšna klerikalna varianta tendenc kitajske kulturne revolucije in Albanije?) Mahnič in Ušeničnik sta pisala zelo živ, dober jezik, Jalnov *Dom* je jezikovno morda še bolj svež — poln ljudskih rekel — kot Finžgarjev, vzornikov. Vsak čas se bodo začeli pristaši remitizacije (mitisti?) pri njem učiti, saj gre za jezik najglobljih, najstarejših plasti naroda. Ta uk se mi zdi sijajen, a rezultat bo nekaj novega: spoj hipermoderne kulture (svobode) z arhaično normiranostjo. To pa je vse nekaj drugega kot vztrajanje pri čistem kmečkem jeziku, brez Kristanove in Jovanovi-

čeve in Jesihove posodobitve. Tudi Smoletova *Antigona* ne izhaja direktno iz Župančičeve *Veronike*; vmes je doba laicizacije.

Jezik slovenskih dramatikov je formiral slovensko občinstvo, obenem pa je sleherno vzpostavljeno normo nenehoma deformiral: diferenciral individualiziral. Družba ni zmogla tolikšne totalitarnosti, da bi individualnost ukinila; podružbljanju je enakovredno stalo nasproti poosebljanje.

Sploh pa ne bi smeli pretiravati z Župančičevim vzlikom. Župančič je kot dramaturg in upravnik igral brez števila komedij, ki so se jih igravci naučili v tednu dni in ki so bile prevedene ad hoc. Visoka maša slovenske besede je bila pač vsako nedeljo — kot sleherna maša; v delavnik pa smo zobali oves.

Gledališče je po eni strani še zmerom dokaz za obstoj nacije. Kdor bi hotel ukinjati gledališča, bi se pokazal kot sovražnik nacije. (In ukinjanje gledališč okrog leta 1958 je imelo to konotacijo: nekateri so hoteli iz kulturne narediti politično nacijo. Kultura se jim je prikazovala kot znamenje meščanstva, liberalizma.) Vendar gre tu za gledališče kot institucijo. Znotraj institucije pa se odigravajo predstave, ki jim eksplicite ni prav nič do obstoja nacije; zakaj bi moral vsak hip potrjevati, recimo, obstoj svojega telesa. Tu je, v njem in z njim se dogajam, krhko je, neobstojno, a vendar ga ne bom čuval za stekleno vitrino ali celo v jeklenem oklepu.

Predstavnikom integralističnih tendenc gre na živce sleherna osvoboditev. Kaj res ni mogoče živeti s svojim telesom in s svojo nacijo »naravno«? Se nenehoma bati, da se bom zastrupil, brž ko bom pojedel neoprano sadje? Da se bom ponesrečil, brž ko se odpravim v hribe? Da bom utonil, brž ko odplavam nekaj kilometrov od morske obale ali nekaj metrov v morske globine? Res je, sem in tja kdo omahne in se zaduši in zagifta, to je strašno, vendar iz strahu pred morebitno smrtjo ne bom postal invalid.

Vloga gledališča je danes podobna, kot je bila včeraj in predvčerajšnjim. Gledališče socializira — a zmerom v skladu s svojo dobo. Se bori zoper socialno zaostalost in za socialni napredek; družbe zunaj pojmov zaostajanja in napredovanja v tem stoletju in vsaj v zadnjih treh ne moremo pojmiti.

Če dramatik napiše okrog leta 1890 — torej po obeh *Tugomerih*, po *Veroniki Deseniški*, po *Gospodu s Preseka*, ob Vošnjakovem *Doktorju Draganu* in *Premogarju*, ki tematizirata proletarsko gibanje, stavke, revolucijo pa vprašanje vpliva politike na človekovo moralo, na zvezo politike in krukucije itn. — dramo, kot so *Logarjevi* (Stritar), je to reakcionarno; to pomeni družbo, ki se je že temeljito razvila, vračati v začetno dobo čitalnic, in še nazaj. Ko je Finžgar obnovil smer *Logarjevih z Divjim lovцем*, je napravil to v skladu z *modernim* pojmovanjem vračanja k ljudstvu; odtod njegov uspeh in Stritarjev polom. Finžgar je pisal moderni kmečki jezik, ustvarjal je torej normo za intelektualce, Stritar pa je obnavljal jezik, kakršnega se je spominjal iz svoje mladosti, in je skušal intelektualce vrniti v kmete.

Podobna pomota je danes Borova *Šola noči*; jezik je predvojno konvencionalen, gladek, neizržit, bivši, poslanica pa opozorilo, naj se mladina ne odpre ničemur novemu, tveganemu, razburljivemu, kajti za pastjo privlačnosti se skriva hudič. Dvojni etnocentrizem.

Enako inovacijo kot Šeligov *Kdor skak, tisti hlap* je v svojem času pomenilo Cankarjevo *Pohujšanje*. Vsaka doba pozna svoje reakcije in svoje avantgarde. Enak pomen kakor Korunove in Jovanovičeve ludistične in hi-

permodernistične režije v 60. in 70. letih tega stoletja, so imele Boršnikove realistične v 90. letih prejšnjega stoletja — v boju z domačim kvaziromantičnim diletantizmom, in Skrbinškove naturalistične med leti 1910 in 1920, in Šestove evropeizirajoče v 20. letih, in Kreftove pa Stupičeve modernistične v 30. letih itn.

Pribijmo: omejevanje kulture (zmanjševanje sredstev, zapiranje prostora izražanja, onemogočanje stališč) je praksa, ki jo vodi zoper kulturo in nacijo (moderna evropska nacija je v jedru kulturna nacija) sloj ali grupa, ki je zagovornik tehnobirokratske miselnosti; ki ji je kultura le ali javna zabava ali privatni konjiček, omejeni del proizvodnje in potrošnje. Kot vemo, sta birokratizem in tehnokratizem — samovlada politične samovolje in tehnične manipuliranosti — nadnacionalna; opirata se na vojsko in znanost. Med tema dvema se tudi bije bitka za primat oblasti. Marx je dobro vedel, da je kultura povezana s svobodnim delom, ne s proizvodnim; da jo proizvodno delo reducira, reificira, alienira v blago. Obravnavati kulturo kot blago — rezati ji možnosti kot drugim oblikam potrošnje — pomeni padati nazaj v zgodnje kapitalistične in z birokratizmom sparjene oblike dehumanizirajoče družbe.

Kristijan Muck



Razčlenitev, analiza in sintetične ugotovitve, ki bi jih bilo moč izvesti iz sedanje stopnje procesov v slovenskem gledališču, bi terjale po eni strani strožji znanstveni pristop, ob odgovorih na vaša vprašanja pa se po drugi strani ni mogoče izogniti nekaterim temeljnim opredelitvam, zato sem se, glede na to, da nisem gledališki zgodovinar, da je čas, ki ga vprašanja zadevajo, delno še zelo blizu in da smo vanj vraščeni, ter glede na to, da mi moj poklic ne pušča mnogo časa za dosledno spremljanje vseh dogajanj v celotnem slovenskem gledališkem prostoru, odločil, da na vprašanja odgovorim iz osebne izkušnje in kljub temu poskušam ugotoviti, kje so osnovne silnice, ki preteklost in prihodnost združujejo v stalno gibljivi »sedaj« gledališča — in sveta.

Odgovori na nekatera temeljnija vprašanja naj bi vsekakor ne bili sami sebi namen, naj ne bi poskušali le kvalificirati določene pojave, pač pa naj bi z njihovo pomočjo poskušali predvsem opredeliti in poglobiti zavest o samostojnosti in hkrati o vraščenosti obravnavanega odseka sveta, t. j. slovenskega gledališča v širšo celoto. V takšnih razmišljanjih pa naj bi sicer, če le mogoče, bila vedno navzoča tudi zavesti o lastnem procesu spoznavanja in zavest o razmerju med spoznavnimi procesi in obravnavano snovjo.

Če bi hoteli dobiti kolikor toliko realno podobo obravnavanega obdobja, ki je bilo vsekakor zelo dinamično in obsega problematiko, nakazano v vaših vprašanjih, hkrati pa celo vrsto vprašanj iz neposredne prakse, bi morali najprej ugotoviti predvsem, kakšen je odnos med družbeno, kulturno in gledališko situacijo, ter razčleniti, kaj se je dogajalo v tem sklopu. Poskušal se bom le na kratko dotakniti teh vprašanj.