

## ANKETA SODOBNOSTI I

### SLOVENSKA GLEDALIŠKA SITUACIJA

#### UVODNA BESEDA UREDNIŠTVA

*Pričujoča anketa je prva v vrsti anket, ki jih namerava Sodobnost v prihodnjih številkah posvetiti problemom sodobne slovenske kulture, njenim posameznim področjem pa tudi kulturnim in kulturnopolitičnim ustanovam, ki skrbijo za razvoj teh področij. Sodobnost se je za takšno obliko odločila iz prepričanja, da teh vprašanj ne morejo dovolj osvetliti samo naključni in redki prispevki posameznikov, ampak je o njih potrebna širša, čimbolj smotrno organizirana razprava strokovnjakov oziroma ljudi, ki določeno kulturno problematiko iz svoje ustvarjalne ali kritične prakse lahko ustrezno presojujejo.*

*Uredništvo je za temo prvega anketnega pogovora predlagalo današnji položaj slovenskega gledališča in gledaliških hiš, to pa iz tehtnega, vsem jasnega razloga, ker je ta položaj v tem trenutku posebno pereč. Da bi dobili čimbolj zaokrožen razgled po slovenski gledališki situaciji, smo se obrnili z vprašanji na vse tiste, ki so v zadnjih desetih letih z javno, kritično ali teoretično besedo spremljali delo slovenskih gledališč — na Andreja Inkreta, Marijana Javornika, Tarasa Kermaunerja, Jožeta Koruzo, Janka Kosa, Lada Kralja, Filipa Kumbatoviča, Vasjo Predana, Lojzeta Smaska, Boruta Trekmana in Josipa Vidmarja. K anketi nismo vabili niti igravcev, režiserjev ali stalnih gledaliških dramaturgov niti vodij gledaliških hiš ali slovenskih dramatikov, ki bi bili pač najbolj poklicani govoriti o ustvarjalnih problemih gledališča. Nismo jih vabili iz preprostega razloga, ker so zlasti igravci in režiserji že javno zapisali svoja mnenja o dogodkih, ki so vznemirili zadnjo gledališko sezono, pa tudi vodstva hiš so že javno razložila svoja stališča do gledališke problematike. Zato se nam je zdelo nujno, da se v tem trenutku sliši še glas gledališke kritike, ki ni tesneje povezana z vodenjem in položajem posameznih gledaliških hiš. Njenim predstavnikom smo poslali vprašanja, ki naj bi bila samo orientacija po problematiki:*

*1. Kaj vam pomeni današnje stanje dramskih gledališč v Ljubljani in morda še v drugih slovenskih mestih — samó trenutno motnjo ali globljo krizo?*

*2. Kje naj po vašem mnenju iščemo vzroke za takšno stanje, če seveda menite, da je to stanje kritično ali vznemirljivo?*

*3. Kaj predlagate za dolgoročno ureditev stanja ali vsaj začasno rešitev najbolj perečih vprašanj?*

*Odgovore, ki smo jih prejeli, objavljamo po abecednem redu avtorjev.*



## ANDREJ INKRET

V pismu, kjer ste opredelili namen in smisel razprav »o živih kulturnih problemih našega časa in naroda«, ste med drugim zapisali, da boste k sodelovanju vabili »predvsem strokovnjake, ljudi torej, ki jim je določena problematika blizu, ki se z njo že dolgo ukvarjajo in jo zato lahko tudi ustrezno presojuje«. Iz istega pisma pa je vendarle tudi razvidno, da

k prvi takšni anketi ali razpravi — o sodobnem slovenskem gledališču — niste povabili nikogar od tistih strokovnjakov, ki se z gledališčem ukvarjajo neposredno, na odru ali za odrom, ki jim je zategadelj »določena problematika« najbolj blizu in jo zato seveda lahko tudi najbolj »ustrezno presojuje«. To so brez dvoma neposredni gledališki delavci. S tem, da ste k razpisani anketi povabili samo kritike in publiciste, pa ste obenem tudi že dovolj natančno določili njene možnosti in obseg. Upravičeno smemo namreč sklepati, da bojo njene informacije že v samem izhodišču podlegale posebni redukciji, saj bojo neogibno morale skozi filter kritičnih modelov in norm, s katerimi posamezni avtorji utemeljujejo svoje pisanje in ki so seveda znane iz njihovih rednih objav. To pa se pravi, da ste si s svojim izborom zagotovili pravzaprav same informacije o različnih vizijah, normah ali modelih sodobnega slovenskega gledališča, ne pa o dejanskih, to je eksistencialnih interesih in potrebah tistih, ki hodijo vsak dan v gledališko službo in probleme sodobnega slovenskega gledališča tako rekoč neposredno in zavezujoče preživljajo kot vprašanja o temeljih svojega dela in prebivanja, zato je seveda popolnoma naravno, da morejo o teh vprašanjih najbolj avtentično in meritorno govoriti sami. Tako pa je skoraj nujno, da bojo ostale informacije, ki jih bomo zapisali v pričujoči anketi, le eksterne in voluntaristične ter da bomo s tem omogočali le ideološki, posredni, ne-eksistencialni in ne-verifikabilni nivo razpravljanja. Vprašati se je celo potrebno, ali že zasnova in izbor te ankete ne podrejata »neposrednih proizvajavcev« sodobnega slovenskega gledališča posebnemu skrbniškemu ali varstvenemu principu, tako da se kar samo od sebe zastavlja novo vprašanje, namreč: zakaj ni med njenimi sodelavci nobenega politika, ki se ukvarja s kulturno politiko?

Ker je podpisani prepričan, da se na ravnini estetičnega (in hkrati neogibno ideološkega) skrbništva vprašanja prikrivajo in da si je — nasprotno — potrebno prizadevati za njihovo razprtostjo in razvidnostjo, se bo poskušal s svojim kratkim prispevkom izmakniti ideologizaciji tako, da bo poskušal odgovarjati na nedefinitiven način ter s tem neprenehoma ohranjati vprašljivost svojih odgovorov oziroma svojega sodelovanja v razpravi, ki naj bi mimo gledališčnikov govorila o gledališču.

1. Mislim, da »današnje stanje« v slovenskem gledališču ne pomeni niti trenutne motnje niti trajne krize, ampak je izraz docela naravne

situacije: nekoliko zapozneli refleksi, ko prehaja slovenska nacionalna skupnost v moderno, funkcionalno, stabilizirano družbo.

2. Ni naključje, da je ta refleks v gledališču, ki mu med slovenskimi kulturnimi institucijami po tradiciji pripadata osrednje mesto in najvišji pomen, hrupen in spektakularen, zato pa tudi izredno razviden in jasen. Dejstvo je, da je imelo to gledališče že od svoje ustanovitve 1867. leta namen gojiti »najvišji cvet vse poezije na zemlji« in da je veljalo za »eminentno narodno zabavišče«; produkcija nacionalnih vrednot se je v njem dogajala na način sinteze njihovih posameznih elementov in obenem v sorazmerno visoki, reprezentativni družabni obliki, s svojim specifičnim jezikom pa je omogočalo transparentne in tudi dovolj razprostrte komunikacije. Gledališče je s svojimi komunikacijami temeljilo v slovenski nacionalni Ideji, bilo je med središčnimi postavkami in normami njene socialno zgodovinske realizacije. To izpričujejo tudi spori okrog Krpanove kobile, ki se vlečejo vse do današnjega dne, iz katerih pa vendarle jasno sledi tudi to, da slovensko gledališče nikoli ni moglo prekriti in totalizirati nacionalnega prostora v celoti, ampak je bilo neprenehoma prisiljeno v selekcijo in redukcijo svojih komunikacij, zlasti v kritiko oziroma negacijo tistih socialnih slojev, ki od Ivana Cankarja naprej živijo v naši zavesti pod pojmom šentpeterskega predmestja. Njegova utemeljenost torej nikoli ni dopustila, da bi se spremenilo na primer v čisto in pravo zabavišče, v prostor, dostopen vsem, ostajalo je eminentno in narodno, bilo je najvišja poezija in omika. »Šentpetersko predmestje« je bilo zato seveda prisiljeno ostajati zunaj, dokler si ni ustanovilo svojega odra in dokler ga nista zajela film in televizija. Njune nove, široke, socializirane, ne-elite in zunaj tradicionalnih vrednostnih shem dogajajoče se komunikacije pa so gledališču tako po vsem videzu dokončno zaprle pot v tiste predele slovenskega socialnega prostora, ki so že od začetka ostajali zunaj njegovega dosega. Ko je popustil še pritisk vse-določajoče in utemeljujoče Ideje, ko se je nacionaliteta realizirala v instituciji, torej v realni socialnozgodovinski formi, se je polagoma razkrilo, da gledališče s svojo tradicionalno, narodnostno reprezentativno funkcijo ne bo moglo zdržati pritiska, ki so ga — na prvi strani — začeli izvajati nanj novi literarni in tudi uprizoritveni tokovi (pri nas in v svetu), — po drugi strani — pa tudi občinstvo, ki si je prek filma in televizije zlahka in brez vrednostno selektivnih zavor izdelalo povsem nove komunikacijske modele. Tako je postalo potrebno v temelju preformulirati njegov pomen in mu določiti novo orientacijo. Na tej točki se je za najustreznejšo pokazala varianta, ki jo je uveljavilo dozdajšnje vodstvo ljubljanske Drame: koncepcija tako imenovanega aktualnega in kritičnega gledališča. To pa je v svojem bistvu vendarle bila samo radikalizacija in modernizacija tistega pojmovanja, po katerem pripada gledališču izjemen položaj v socialnem prostoru, saj predstavlja njegovo »vest in zavest«, je potemtakem njegova kritična in moralistična, regulativna funkcija, je kot sinteza drame in odra — »najvišji cvet vse poezije na zemlji«, in ima potemtakem svoj izvor nekje pri Franu Levstiku, seveda pa uporablja sodobni literarni in uprizoritveni material.

Danes smo torej v situaciji, ko se je tudi ta koncepcija razkrila za neustrezno, se pravi premalo koherentno in stabilno, predvsem pa s

prešibko integrativno močjo, saj ji po vsem videzu ni uspelo mobilizirati vseh tistih tokov v instituciji, ki po svoji vsebini niso bili skladni z njo ali so nanjo gledali z dvomom, niti eliminirati tenzij, ki so se ji postavljale po robu samo zaradi svoje šibke delovne intenzitete in potence. Njen konec je te tokove razkril in na določen način tudi legaliziral, v njem so se jasno pokazale močno diferencirane gledališke vizije, koncepcije in interesi. Diferenciacija, ki jo je doslej vsaj do neke mere prikrivala enotna orientacija institucije, se je torej aktualizirala. Takoj pa se je pojavila tudi konfliktna situacija, posamezni tokovi so se začeli blokirati, prostor ni zdržal svoje odprtosti: začele so se razkrivati želje po novi vistosmerjajoči Ideji, močni suvereni osebnosti-voditelju, ki bi nastalo »zmedo« spremenil v enoviti Smisel ter položaj, kjer so vsa merila in modeli poljubni in relativni, ponovno zbral v eno samo, trdno in zanesljivo Normo. Vprašanje, kakšna naj bojo ta Ideja, Smisel in Norma, je in mora seveda tudi na tem mestu ostati odprto.

3. Iz razlogov, ki smo jih opisali v prvem odstavku, sledi, da na tem mestu ne more biti naš namen razpravljati o zanesljivem ali definitivnem izhodu iz nastale situacije. Prepričani smo namreč, da lahko pride ustrezna solucija edinole iz gledališča in da bo v prvi vrsti zavezujoča za njihove neposredne delavce. Prav zato lahko navedemo samo nekaj vprašanj, ne da bi nanje podajali tudi odgovore.

Ali procesi, ki smo jim v zadnjih letih na Slovenskem pričeli in v katerih nam je dano sodelovati, ne kažejo najbolj ravno na to, da se stvari vračajo nazaj k sebi? Da niso več instrument različnih samo-volj in ideologij, ki bi nasiljevale svet, ampak se je tok obrnil in so ideologije takoj posrkane in zrelativizirane, v istem se med seboj omogočujoče in blokirajoče? Da se totaliziranje umika pred avtonomizacijo? Da se na posameznih delovnih področjih ustvarjajo povsem specifični zakoni in posebni, neprenosljivi kriteriji in interesi, da torej preskoki niso več mogoči? In ali to ne pomeni, da se tudi gledališče vrača k svojem bistvu in k svoji trans-nacionalni, izvorni utemeljenosti — k *igri*? Igru, ki ne dopušča definitivnih ali »objektivnih« zaključkov in sodb, ki posega tudi v prostor Idej, ideologij in vrednot in ki je cel svet? Ali je njena odprtost pretežka, da bi jo bilo mogoče nositi? In ali je potemtakem še zmerom mogoče spraševati, katera igra je »bolj prava«?

Situacija, ki je nastala v sodobnem slovenskem gledališču, se tako rekoč sama po sebi odpira tematizaciji. Sklepati pa smemo, da bojo njeni odgovori zdaj prvič stvar gledališča in ne več slovenskega naroda v celoti. To spodbudno pričakovanje utrjuje med drugim zlasti dejstvo, da ostaja publika ob pričujoči »krizi« dovolj nezainteresirana.



MARJAN JAVORNIK

Bolj kot kadarkoli je naš slovenski kulturni prostor odprt v svet. Tako doživlja tudi večje ali manjše nihljaje tujih kulturnih tokov, njihova plima seže včasih neposredno, včasih posredno tudi do nas.

Nemška gledališča so na primer v lanskem letu doživljala vrsto pretresov, odstopov intendantov in poskusov znova določiti svojo gledališko smer, svojo funkcijo v družbi. V tem smislu je Evropa spet sredi iskanja: ali je gledališče namenjeno samo izbrani, v glavnem meščanski publiki ali pa tudi delavskim množicam; ali naj redne gledališke ustanove, ki dobivajo dobršen del sredstev za vzdrževanje iz družbenih virov, še dalje ostajajo pri sedanji repertoarni podobi in se počasi spreminjajo v kulturni, institucionalizirani fosil; ali je sodobno živo gledališče mogoče uresničiti samo z neinstitucionaliziranimi, sodobnimi gledališkimi skupinami; ali je izraz živega gledališča njegova družbena, idejna, ali še čisteje: politična angažiranost ali pa samo visoka umetniška vrednost igralstva itd. itd.

Gledališka zgodovina nas uči, da takšno iskanje ni novo, da zmerom oživlja v posameznih obdobjih, da skuša gledališče zmerom znova ovrednotiti svoje družbeno mesto. Danes ga meri v situaciji Vietnam, v okviru češkoslovaških vidikov vzhodnoblokovske perspektive socializma, pod pritiskom čedalje večjega prepada med manj razvitimi (večinoma majhnimi) in visoko razvitimi deželami, v luči napredka znanosti in skokovitega tehnološkega razvoja, v razmerah izredne propagandne moči množičnih komunikacijskih sredstev, ki z njimi vlada tehnokracija itd. Skratka, v razmerah, ko se osveščenejši del ljudi s strahom vprašuje, kaj bo s človekom jutri, če že ne danes. Kaj bo s človekom, če bo pod plaščem navidezne demokratične svobode duhovno in družbeno čedalje manj svoboden, ker se samo spreminja v snov, ki jo oblikuje po »znanstvenih« principih tisti, v čigar rokah je celotna propagandna mašinerija, v čigar rokah sta gospodarska in politična oblast. Tako se mnogim v svetu zdi, da morajo biti danes gledališča spet male oaze, ki obujajo človeka in vero vanj.

To povzroča vrsto novih premikov v dramaturgiji, v gledališkem svetu sploh, novo diferenciacijo duhov.

Vse te izkušnje sveta, v manjši meri pa tudi naše lastne, nas učijo, da ni nič zelo nenavadnega, če se menja vodstvo gledališke hiše, če nastajajo večji ali manjši pretresi v njih.

Vsako dramsko gledališče na Slovenskem ima svojo situacijo, ki izhaja iz preteklosti, iz zgodovine, iz vloge in mesta, ki ga ima v ožjem in širšem kulturnem prostoru pa tudi, če ne predvsem, iz umetniškega potenciala delovnega kolektiva. Vsako od teh gledališč je v tem času drugače dihale. Do tega, da bi skušali izoblikovati skupni imenovalec



gledališke situacije, sploh ni prišlo. In ni moglo priti. Prav zaradi pomembnih razlik med gledališči.

Kaj sploh je kriza? Ali smo dovolj natančno izmerili ta pojem? Poglejte, prav v zadnjem obdobju je mariborska drama nastopila z vrsto umetniško uspelih uprizoritev, celjsko gledališče je bilo deležno širše resonance v slovenskem kulturnem prostoru, in sicer v času, ko raste njegova umetniška potencia in se budi optimizem tudi glede postopnega izboljšanja gmotnih razmer. Ljubljansko mestno gledališče se z resnimi ambicijami in predstavami poteguje za visoko umetniško in kulturno priznanje, igralci ljubljanske drame še zmerom dokazujejo priznano kvaliteto. Krize v igraltvu, menim, ni! Igralec pa je hrbtenica gledališke kulture. Tudi danes, ali spet danes. In bo spet jutri. Tudi če si nadeva različne maske.

Kaj bi bilo torej skupno vsem gledališčem v sedanji situaciji?

Predvsem: bolj ali manj enak in ne dovolj urejen položaj v družbi,

Drugo: ni velikih razlik v odnosu do novega občinstva, mladine, občinstva iz delavskih vrst, razlik v prizadevanjih in uspehih; tudi tam ne, kjer precej gostujejo. Dotok novega občinstva je prepočasen. Če to praznino imenujemo krizo, potem ta kriza obstaja. Vendar to ni samo kriza gledališč, pač pa tudi deficit v splošni kulturni politiki družbe.

Tretje: približno enako obravnavanje domače dramatike. Gledališča so naklonjena kolikor toliko krstnim uprizoritvam, le redko katera doživi ponovitev v drugih gledališčih, sistematične skrbi za domačo dramatiko, za tradicijo pa sploh nikjer ni. Prav domača dramatika, starejša in sodobna, pa je zelo pomembna sestavina žive nacionalne gledališke kulture.

Četrto: ne glede na posamezne, večkrat celo zelo pomembne razlike, se odnosi znotraj gledališč gibljejo na približno enaki samoupravni ravnini. Če ostanemo samo pri tistih znotraj hiš, sta nerazčiščena zlasti odnos med vodenjem hiše in samoupravo ter umetniške in programske pristojnosti umetniških vodij ali direktorjev. V okviru teh dveh vprašanj tiči tudi poglavje, ki smo o njem že neštetokrat govorili, pa se še nismo dovolj potrudili, da bi ga jasno definirali: v čem je specifičnost samoupravljanja v gledališčih. V sodobni industriji mora vodja majhnega oddelka poznati določena pravila vodenja, mora vsaj delno poznati psihologijo. Pomislimo, kaj pa v umetniških hišah skrivamo pod plašč umetnosti ali samoupravljanja, čeprav ni z njim v nikakršni zvezi. Marsikatera trenutna slaba počutja v gledališčih izvirajo prav iz nepotrebnih osebnih napak in osebnih odnosov v kolektivu.

Problem institucionalizma je v slovenskih gledaliških razmerah abstraktno-teoretičen, presajen iz razmer večjih svetovnih središč na primer na celjska ali mariborska tla. Pa tudi če bi to vprašanje zastavili za Ljubljano, kjer je za slovenske razmere vendarle večja koncentracija igralcev, režiserjev, dramaturgov, umetniškega in duhovnega potenciala sploh in tudi širših možnosti za njihovo uveljavljanje, bi izzvenelo kot absurd, če bi z njim razumeli na primer organizacijsko razformiranje ljubljanske Drame.

Čeprav se mi torej problem ljubljanske drame — kajti danes lahko samo tu govorimo o večjih motnjah — ne zdi dobro poimenovan z izrazom institucionalizem in čeprav menim, da je za mnogo težav tudi

v drami iskati povsem subjektivne vzroke, menim, da se ne moremo površno izogniti problemom, ki dejansko obstajajo. Nekaj tega je celo v posredni zvezi z institucionalizmom.

Osnovno je: spet znova ovrednotiti mesto Drame v našem kulturnem življenju. Odgovor ni preprost, ker ne sme biti enosmeren. Samo za primer: ali si smemo dovoliti, da recimo v osmih letih, ko duhovno zorijo mlade generacije, te nimajo možnosti spoznati večine Cankarjevih dramskih del. Dalje: kako pogosto sta na sporedu ali bi morala biti na sporedu Shakespeare, Molière, če spet gledamo z vidika mladih. Ali je v tem potrebno ustvariti kontinuiteto temeljnih del dramske književnosti, ali je to vloga ljubljanske drame?

Gre torej za programski vidik te osrednje dramske hiše, za njeno temeljno usmerjenost.

Prepričan sem, da je bila v zadnjih letih ta ustanova v umetniškem smislu angažirana, da je skušala najti svojo podobo, da je marsikaj pozitivnega storila v odporu zoper gledališko konvencionalnost. Ta delež ji bo kulturna zgodovina morala priznati.

Toda njena živost je usihala hkrati s padanjem literarne umetniške vrednosti izbranih sodobnih del in z izrazitim usmerjanjem v formalno avantgardistično modnost, v stil uprizoritve. Za tem stilnim prizadevanjem je večkrat, zavestno ali ne, tičala še druga težnja, ki jo je bilo mogoče občutiti kot importirano modno dehumaniziranje človeka.

Zanimiva bi bila primerjava: v tem istem času je ljubljansko mestno gledališče dvignilo zastavo večje umetniške in družbene angažiranosti. Težišče repertoarja se je še močneje obrnilo v sodobnost, tudi v avantgarde. Toda tu sta sodobnost, avantgardizem izgubila prevladujoči prilastek nihilizma, razkroja ter se spreminjala v živo človeško, politično angažiranost, v pozitivno vrednoto. Nočem se spuščati v oceno, ali je bil tak repertoarni premik povsem v skladu s strukturo občinstva Mestnega gledališča ali ne, vsekakor pa je vlogi tega teatra dodal novo kvaliteto.

Začetna umetniška opredelitev v ljubljanski Drami je kljub morebitnim napakam ansambel združevala, bila je nekakšna skupna osnova gledališke politike. A tudi te rahle enotnosti in strnjivosti v zadnjem obdobju ni bilo več. Nastala je precejšnja diferenciacija znotraj ansambla, ki pa se ni zavestno in jasno izkristalizirala v različno umetniško opredelitev. Vzrok za to diferenciacijo ni bil samo v repertoarju. Zaradi takšne usmerjenosti je nastal v kolektivu občutek, da je favorizirana ena sama smer, njeni nosilci. Gledališki umetniki bodo zmerom iskali dvoje, kajti to je pogoj za njihovo eksistenco in umetniško rast: možnosti za zadovoljivo zaposlenost (kar ni preprost sinonim za vsakdanji kruh) in možnosti, da se umetniško izrazijo. Te možnosti pa krojita repertoarna politika in zasedbena politika vodstva. Število nezadovoljnih je naraščalo.

Vprašanje s tem ni izčrpano. Veliko teže je odgovoriti, kako v takšnih ustanovah (tu smo v posredni zvezi z institucionalizmom) omogočati, da se lahko uveljavijo različne in kvalitetne umetniške težnje, kako torej omogočiti umetniško fleksibilnost in ohranjati temeljno smer. Ali je to sploh združljivo? Kaj ni bilo to že eo ipso vsebovano v konceptu treh dramskih odrov? Način dela v hiši bi bilo

treba seveda bistveno spremeniti, predvsem pa bi delo postalo težavnejše, ker bi zahtevalo še veliko večjo dozo ustvarjalnosti.

Pozicija igralca v modernem gledališču se krepi in postaja večstranska. To ni naš specifikum, marsikje v svetu so v tem razvoju pred nami. Seveda tudi z večjo odgovornostjo in rizikom igralcev. Samoupravljanje daje tem procesom samo še nove poteze. Menim, da ne bomo več našli za daljše obdobje trdnih rešitev, če jih bomo iskali samo v podobi absolutno suverenih umetniških in managerskih avtoritet. Treba bo iskati novih poti, eno izmed kazalk v smer je morda že pobuda ljubljanskega mestnega gledališča o tako imenovanem umetniškem mandatu.



TARAS KERMAUNER

Prijaznemu vabilu uredništva Sodobnosti, naj sodelujem v anketi o krizi slovenskega narodnega gledališča, sem se takoj odzval. Povabilo samo štejem za element v tisti pluralizaciji in hkrati enotenu slovenskega sveta, za katero se zavzemam. Pušča, da misli vsak od nas po svoje (tudi po grupno), obenem pa vzpostavlja notranjo komunikacijo med vsemi posameznimi stališči (ideologijami), ki šele tvori moderni, pluralni, diferencirani, a strukturirani in na sodelovanju utemeljeni slovenski prostor.

Ta uvod ni kurtoazne narave. Ko sem namreč napisal svoj odgovor na anketna vprašanja, sem se naenkrat znašel v posebni poziciji: hotel sem predvsem tvorno sodelovati s predlogi, pri tem pa sem pozabil na drugo plat problema. Anketna vprašanja naravnost sugerirajo, naj bom konstruktiven, se pravi, naj predlagam konkretno rešitev. Če nanja oziroma na njihovo sugestijo pristanem, se ekspliciram predvsem kot ideolog, kot nekdo, ki pozna odgovor in ki ve, da je njegova rešitev ne le najboljša, temveč tudi praktično urušničljiva. Je dvom o takšni poziciji že skepsa?

Odgovarjal sem kot borec. Že pred več leti (v *Perspektivah*, razprava *O nekaterih problemih sodobnega gledališča*, letnika 1960/61, 1961/62) sem bil prepričan, da je reprezentativni, nacionalno monumentalni model NARODNEGA gledališča ne le zastarel, temveč že v očitnem nasprotju s konkretnim slovenskim gledališkim dogajanjem. Menil sem, da je koncipiran državno-uradniško in da ima smisel le v socialni tvorbi, ki se še ni razvila v moderen, diferenciran, laiciziran narod-družbo. Le tedaj namreč izraža narodovo bistvo, to bistvo pa je, tako dodajam danes, v eksistenci Idej-Idealov-Vrednot. Ko narod izgubi svojo eshatološko in na transcendenci utemeljeno naravo, izgubi — ali vsaj mora začeti izgubljati — tudi tiste svoje ustanove, ki to naravo posredujejo. Med temi in takšnimi ustanovami je Slovensko narodno gledališče (iz dovolj znanih razlogov) morda celo na prvem mestu. Konkretna kriza



tega gledališča je torej kriza Naroda. Rešitev te konkretne krize je v prekoncepciranju narodnih institucij, v njihovem reorganiziranju: da dobimo namesto ene — osrednje, totalne in zato tudi totalitarne, gledališke institucije vrsto takšnih institucij, od katerih bi vsako udeležanale posamezne grupe, stališča, ideologije, plasti, nahajajoče se v konkretnem narodu-družbi. Povsem očitno dejstvo je namreč, da živi znotraj tega naroda vse polno različnih stališč, ideologij, grup in plasti in da ena sama osrednja institucija (oziroma sleherno slovensko gledališče, strukturiramo po istem modelu — to pa so vsa, tja do provincialnih) ta različna stališča bodisi negira, jim s tem jemlje pravico in možnost obstoja, ali pa jih združuje in mora pri tem neogibno ravnati eklektično; rezultat takšne mešanice je ponavadi neizrazitost, notranji spori, padec delovne morale. Konkretna kriza Ljubljanske drame, ki smo ji priča že skoraj vse leto, je lepa ilustracija tega dejstva. Naša osrednja gledališka hiša je še zmerom narejena po starem nacionalnem vzorcu, ideje, slog, repertoar, z eno besedo vse, kar posreduje občinstvu, pa ta vzorec razbija. Združuje vrsto najrazličnejših igravcev ter režiserjev, ki sodijo v različne idejnoestetske grupe (kot smo včasih temu rekli). Vsi ti morajo igrati skupaj v delih, ki ustrezajo samo nekaterim; v to jih sili še zmerom hierarhična in ne na skupnem, enotnem doživetju sveta utemeljena organizacija gledališke institucije. Nič čudnega ni, če se različne estetske grupe, različni posamezniki, stisnjeni v enoten in vse stiskajoč prostor hiše, ki je še zmerom reprezentativna, čeprav dejansko (po svoji gledališki vsebini) ni več reprezentativna, med sabo koljejo, blokirajo, da s tem pada njihova umetniška delovna storilnost, da mora pasti direktor kot predstavnik vse onemogočujoče institucionalne oblike ipd. Rešitev je torej jasna: razbiti enotnost nacionalnega gledališča, zamenjati ga z vrsto manjših gledališč, delujočih po načelih in praksi enotnih idejno-estetskih grup.

To je bil odgovor, ki se mi je ponudil kot prvi. Čez čas pa je prišla reakcija. Vznemirilo me je vprašanje, ki se mi je zastavilo že večkrat: ali pa je takšna rešitev realna, mogoča? Ali se sploh lahko odrečemo svojemu tradicionalnemu nacionalnemu modelu? Imamo že čisto materialno vzeto — dovolj sil, dovolj igralcev, režiserjev, dramatikov, denarja, občinstva, da se sploh lahko spustimo v tako moderno pluralno, diferencirano, po sodobnih načelih delitve dela organizirano gledališko organizacijo? Ali nam ne postavlja pri tem neprehodne meje ravno ta materialnost, zoper katero smo se sicer v svoji celotni nacionalni zgodovini borili, je pa nismo mogli premagati in jo moramo končno priznati za zmagovavko? Če pa je res tako in če so torej mogoče le občasne eksperimentalne grupe, ki osrednja gledališča korigirajo (vendar danes celo teh ni — pa so, še pred nekaj leti, bila), osrednja gledališča pa povzemajo rezultate teh eksperimentalnih grup in jih, ko so dovolj izčiščeni, se pravi civilizirani in nivelizirani, povzamejo in napravijo za nov obvezen idejno-estetski model (Ljubljanska drama je v zadnjih štirih letih pod vodstvom Bojana Štiha zamenjala nekdanji sentimentalno humanistični gledališki slog ter repertoar, prakticiran pod Janovim vodstvom, s tistim repertoarjem in slogom, ki ga je zahtevala ter na Odru 57 tudi gledališko uveljavila tako imenovana kritična generacija; zdaj je postal ta slog in repertoar bolj ali manj edinozveličaven, blo-

kirajoč ter onemogočajoč ostale: ljudskopolitično, komedijantsko, klasično, sentimentalno humanistično, socialistično realistično, modernistično, happeningovsko, living theatersko pozicijo), ali bi bil potem moj predlog sploh smiseln in resen? Ali ne bi jaz s takšnim predlogom nastopal zgolj kot ideolog-borec, povsem bi pa opustil refleksijo, na to svojo ideologijo, védenje o njenih možnostih. Ali ni ta naš ljubi pluralizem sam postal deklaracija — čeprav vemo, da je tudi konkretni socialni cilj? Vendar — kakšne praktične možnosti in dolžnosti nam daje takšno premissljevanje o lastni usodi, o okviru (strukturi-sistemu), znotraj katerega se nahajamo in ki nam je nepresegljiv? Če ustvarjamo zgodovino zgolj znotraj danih zgodovinskih okvirov, kaj se to v našem primeru pravi? Naj ostane Ljubljanska drama (in druga slovenska gledališča z njo vred) takšna, kot je? Ali ne pomeni to perpetuiranja krize, nezmožnosti razrešitve? Ali ni potem vseeno koristnejša, čeprav še tako radikalna rešitev, pa naj gre na kose cela naša sveta tradicija? In se bo morda kot reakcija na to nihilizacijo-negacijo tradicije razkrila šele prava, realna rešitev? Ali je komu, ki sam ne prevzema konkretne odgovornosti za razreševanje te gledališke krize, sploh mogoče svetovati in zavzeti konkretno stališče? Ali ni to nasedanje čisti ideologiji in odpoved tisti eksistenčni zavezanosti, ki je pogoj slehernemu resnemu in učinkovitemu sodelovanju v družbenem življenju? Ali pa se to spet ne pravi, da bomo ostali gledavci in prepustili posameznim akterjem, da bojo igrali svojo igro sami, mi pa bomo na koncu, po končanem preizkusu, lepo presodili, kdo je imel prav? In že spet: ali nas ta naša previdnost — obotavljivost zaradi občutka odgovornosti — ne bo vodila do tiste večne rešitve, ki je najslabša, čeprav najbolj trajna: do tega, da se bodo na že tako iz samih krp sestavljeni vreči zakrpala akutna mesta, požar pogasil, razmajana barka pa se valjala naprej brez duha, brez cilja, iz gole vztrajnosti? Ali ni to morda največja strahopetnost?

Razumljivo je, da sem prvi odgovor zavrgel in napisal novega: svoje premissljevanje ob svojem lastnem odgovoru.

Morda kot praktičen odgovor samo tole: je bilo koristno ukiniti (ali onemogočiti) eksperimentalne odre, ki so bili prepotrebna korekcija osrednjim hišam? Ali ni ravno Oder 57 nameraval v letu svojega konca spet obnoviti slovenski gledališki slog z ljudsko politično dramo-mitingom, kakršna se je pozneje uveljavila v svetu (mislim na Rožančevo *Toplo gredo*) in z dramo-igro, ki je v bližnjem notranjem sorodstvu s prodirajočim ludizmom (mislim na Jovanovičeve *Norce*)?

Kar koli se bo zgodilo, se bo zgodilo, kar nam je usojeno; naša akcija je vkalkulirana v našo usodo. Res pa je, da za to usodo nikoli ne vemo vnaprej. Je to poziv na radikalno akcijo ali na radikalno resignacijo?



## JOŽE KORUZA

Ad 1. Kriza v slovenskih gledališčih nedvomno obstaja, in sicer z več vidikov, vendar je dosegla akutno stopnjo le v Drami Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani, v drugih slovenskih poklicnih gledališčih obstoji v bolj ali manj latentnih oblikah zaradi njihovega drugačnega poslanstva ali drugačne organizacije dela. V našem osrednjem gledališču se ta kriza kaže v treh vzročnih sklopih, ki pa se med seboj posledično prepletajo:

- kriza vodstva in vodenja gledališča;
- kriza zaradi uvajanja novih stilov;
- kriza osnovnih poklicnih dolžnosti.

Ad 2. O krizi vodenja gledališča se je največ pisalo in razpravljalo, vendar njeni vzroki še vedno niso pojasnjeni in jih bo lahko pravilno presojala šele zgodovina. Mislim pa, da gre predvsem za običajen izbruh napetosti, ki jo v gledališčih ustvarjajo drobna trenja in nesporazumi med upravo in umetniškim kolektivom, le da je to pot uvajanje samoupravnega sistema vodenja omogočilo tej krizi posebne oblike, širši razmah in javno publiciteto.

Dramaturške novosti raznih oblik, katerih skupna poteza je predvsem odpor do meščanske dramatike kot nositeljice tradicije ustaljenih dramaturških norm, in nova pojmovanja gledališča, ki teže v polno izrabo izraznih sredstev in novih tehničnih pridobitev, se v evropskem gledališču močno uveljavljajo že dve desetletji. Da so zašle tudi k nam in na oder našega osrednjega gledališča, je bila objektivna nujnost in ni zgolj stvar trenutnega vodstva gledališča ali posameznih režiserjev. Res da osrednja gledališka hiša kakšnega naroda ni najprimernejši prostor za gledališko eksperimentiranje, vendar posebne slovenske in posebej ljubljanske gledališke razmere silijo v tako reševanje položaja. Pri nas nimamo pravih eksperimentalnih skupin, od katerih bi črpalo poklicno gledališče koristne pobude, zato mora uvajati nove prijeme neposredno iz tujine in jih še prilagajati posebnemu stanju slovenskega igralstva. Starejše igralske generacije, ki premorejo zrele umetniške oblikovalce, so vezane na domačo igralsko tradicijo, ki se je razvila iz plemenitega diletantizma pretežno ob zunanjih vplivih dunajskega gledališča in ruskega MHT. Tudi mlajše generacije so šolane v smeri te psihološko poglobljene realistične igre, vendar jim študij na domači akademiji daje tudi osnove baleta in v novejšem času pantomime. Vse to pa je premalo za virtuozno obvladovanje najrazličnejših izraznih sredstev, ki jih od njih zahteva del sodobnega repertoarja in novi režijski koncepti. Tako dosežajo nedvomno večjo umetniško zrelost predstave, kjer je avantgardistično delo prilagojeno ustaljenim oblikam slovenskega igralstva, kakor pa režijsko drznejše zamisli z mladimi igralci.

V zadnjem času so se razmahnile nekatere osnovne pomanjkljivosti igralskega kreiranja, ki v poklicnem gledališču sploh ne bi smele obstajati. Gre predvsem za nezadostno obvladovanje teksta, za pomanjkljivo govorno kulturo in odstopanje od prvotne zamisli vloge pri ponovitvah. Vzrok za to je pretirana samozavest posameznih igralcev, ki zanemarjajo neprestano izpopolnjevanje v osnovnih poklicnih izvedenostih. Vzporedni vzrok pa je zaposlenost igralcev pri filmu, radiu in televiziji, medijih, ki terjajo vsak poseben igralski izraz; namesto da bi igralci gojili in izpopolnjevali vsakega posebej in v vseh potrebnih odtenkih, si je večina ustvarila poenoten izraz, ki naj ustreza vsem, najčešče pa ne ustreza nobenemu in še najmanj gledališču, njihovi osnovni dejavnosti.

Ad 3. Reševanje te problematike je stvar gledaliških samoupravnih organov in pristojnih forumov, ki bodo morali najti najustreznejši način.

Začasno je potrebna velika strpnost med različnimi koncepti, ki so se pojavili in ki se še bodo pojavili v našem osrednjem gledališču, stvar uprave pa je, da drži pravo ravnotežje med njimi in doseže največjo možno enotnost celotnega repertoarja. Nujno pa bi bilo stimulirati ustanovitev samostojnih eksperimentalnih odrov s svojim igralskim osebjem, ki bi ustvarili pri nas manjkajoči, a za sodobno gledališče nujni člen. S tem bo omogočeno stilno izčiščenje v osrednjem gledališču.

Okrepiti se mora poklicna odgovornost slovenskih igralcev in smotrnejše izkoristiti njihov igralski potencial.

Končno ne moremo mimo neke stalne krize slovenskega gledališča, to je mimo njegovega odnosa do domače dramatike. Položaj se je v poldrugem desetletju nazaj precej izboljšal, vendar še vedno ni zadovoljiv. Glede na kvalitativni in kvantitativni porast slovenske dramatike v zadnjih letih in glede na nujnost stimulacije domačih dramatikov najbrž ni pretirana zahteva do naših poklicnih gledališč, da bi tretjino vsakoletnega repertoarja izbrala iz domačih novitet in vrednih del starejših obdobj.



JANKO KOS

!

1. Sodim lahko samo o stanju ljubljanskih dramskih gledališč — sicer so jim pa drugi slovenski odri tako ali drugače podobni. Od štirih ljubljanskih hiš (Mladinsko, Šentjakobsko in Mestno gledališče, Drama SNG) ima vsaka drugačen položaj. Mladinsko je v stalni eksistenčni krizi, ki ima vzroke v financah; njegove umetniške težave bi se lahko rešile z denarnimi sredstvi.

Šentjakobsko je za določen del občinstva še zmeraj uspešno ljudsko gledališče s polpreteklim in preprostejšim bulvarskim repertoarjem. Mestno gledališče ima kot vsako gledališče manjše občasne motnje v vodstvu in ansamblu, toda krize v njem ni videti. Pred časom se je sicer poizkusilo v politični dramatikki brez pravega uspeha pri občinstvu

in kritiki, toda zdaj se je vrnilo k programu, ki ustreza tako hiši kot njenemu občinstvu — k mešanici resnejše sodobne dramatike konservativne smeri, bulvarskih iger, tu pa tam kakega starejšega klasičnega dela. Ta program ustreza gledališkim željam določenega dela naših uradniških, srednjih in nižjih slojev, tako da je gledališču življenjska osnova zagotovljena. O večjih motnjah in krizi v pravem pomenu besede bomo govorili torej samo ob Drami SNG. Da so motnje zelo občutne, so nas poučili dogodki, o katerih je bila javnost sproti obveščena. Da ne gre le za motnje, kažejo druga znamenja: stalna nasprotja med kritiko in vodstvom, needinost in nejasnost v ansamblu, kaj to gledališče hoče, malodušnost občinstva spričo nekaterih predstav in zadovoljstvo z drugimi, pa še kontrasti med ambicijami in realizacijami. Tu kriza nedvomno je.

2. Gre za krizo v Drami SNG in torej za vzroke takšnega stanja. Drama SNG je še zmeraj osrednji slovenski oder, zato so vzroki krize najbrž širši, tako da zadevajo celotno gledališko življenje pri nas, a se po naravi same stvari kažejo pač najbolj pri vrhu. O krizi v Drami SNG smo govorili že leta 1950, nato leta 1960 in zdaj spet. Razlogi so torej stalni in verjetno globalni, splošno evropski in tudi tipično slovenski. Splošno evropski so najbrž v tem, da po zadnji vojni evropsko gledališko življenje v nekaterih pogledih stagnira, spodjedata ga film in televizija, gledališča postajajo marsikje muzejska, pravega stika z občinstvom ni. Oživitev jim obeta gibanje nove levice, ki v zvezi z različnimi estetskimi avantgardami od Artaudovega gledališča krutosti do Living Theatra poskuša socialno modernizirati gledališče; toda rezultatov še ni videti. Komericalno popačen odsev teh naporov je ta, da poskušajo gledališča privabljalati občinstvo z drznostjo, šoki in odrskimi škandali. Ti in drugi simptomi tudi Drami SNG niso čisto neznani. Po vojni je večkrat zapadla v muzejsko stagnacijo in se iz nje reševala z različnimi sredstvi. Vanjo so zdaj vdrl prvi poizkusi gledališke modernizacije na avantgardni ali celo novolevičarski podlagi, toda ti poizkusi so medli, ker so pač ta gibanja v Sloveniji ideološko šibka in protislovna, pa tudi nerazvita. Sicer pa — kako naj osrednje slovensko gledališče, ki mora načelno biti namenjeno vsej naciji, s tem pa vsem slojem, med svojimi zidovi prenaša gibanje avantgarde in nove levice, ki sta izrazito gibanje samo enega dela kulturniškega sloja? Še važnejši od splošno evropskih so pa čisto slovenski razlogi za krizo Drame SNG. Dokler je bila edina gledališka ustanova prestolnice, je morala zadoščati najrazličnejšim potrebam občinstva — gojila je svetovno in slovensko klasiko, resnejšo in tudi lažjo sodobno dramatiko, pa še nekaj politične aktualnosti, malo gledališke avantgarde in tudi bulvarja, tu in tam celo mladinske igre. Po vojni se je z nastankom drugih gledališč ta program začel nujno krčiti. Odpasti so morale mladinske igre, bulvar je vsaj na videz skoraj popolnoma izginil, Drami SNG se je zdela vredna samo še svetovna in slovenska klasika starega ali novega časa. Kljub temu se je še precej časa poskušala z aktualnimi in časovno kritičnimi igrami, ki niso klasika in bi spadale bolj v Mestno gledališče — v letošnjem repertoarju jih je bilo še zmeraj lepo število. Drama SNG se torej le s težavo poslavlja od te vrste programa. Nekajkrat je poskušala zajemati iz avantgardne klasike (Ionesco, Beckett), vendar večinoma



prepozno, ko je ta klasika že začela upadati ali pa ni imela več pravega odmeva. V odnosu do slovenskih novitet je ves čas nihala. Najtežje breme pa je Drami SNG postalo uprizarjanje svetovne in slovenske klasike. Tu še ni našla novega, času in tradiciji primerne načina, ki bi bil zanimiv za občinstvo, duhovno dovolj visok in hkrati odrsko moderen. Zato se je nekaj časa starejše klasike sploh izogibala. In tako se je tradicija v uprizarjanju klasičnih del pretrgala, začelo se je polovično preizkušanje v zvezi z avantgardo in novo levico. Skratka, program Drame SNG je kljub jasnim razvojnim nujnostim ostajal nezčiščen, sredi programskih in umetniških dvomov o namenu ustanove.

3. Potrebno je urediti nevzdržne motnje v poslovanju osrednjega slovenskega gledališča z nastavitvijo novih osebnosti in smotno ureditvijo samoupravnega reda v gledališču. Za dolgoročno rešitev bistvenih umetniških vprašanj bo pa treba jasno določiti naloge te hiše in jih razmejiti v odnosu do drugih gledališč. Obstoje štiri odrove v prestolnici zahteva že zavestno specializacijo in načrtno politiko do občinstva. Drami SNG ne kaže drugo kot specializirati se za staro in sodobno, svetovno in slovensko klasiko, toda zares v modernem duhu, ki je vreden tradicije. Posredovati to tradicijo izobražencem, zlasti mlajšim, vseh slojev slovenske družbe v prečiščeni intelektualni in teatralni podobi bi moralo biti njeno osrednje vodilo. Samo avantgardizem bi tu ne mogel biti kaj prida koristen. Avantgardne težnje bi se morale izživeti in tudi zavestno formirati zunaj Drame, morda v obliki posebnega centra za moderno gledališko dejavnost, ki bi združeval svobodne skupine in jim dajal prave institucionalne možnosti. Takšen center bi nedvomno pomagal na zdravi podlagi razmejiti različne težnje v našem gledališkem življenju, obenem pa dopustil Drami SNG, da bi se v jasnejšem ozračju lotila svojih glavnih nalog. Toda pri tem bi ji morala biti v pomoč tudi reorganizirana ali vsaj reformirana gledališka akademija, ki bi morala postati prostor, kjer bi se mladim igravcem, režiserjem in dramaturgom z njihovim tvornim sodelovanjem odpirala vrata v razumevanje svetovne in slovenske klasike — ne samo njenega duha in form, ampak predvsem socialne vloge v današnji družbi, saj bi šele jasen pogled, kaj je v klasiki za Slovence še zmeraj živa estetska, moralna in socialna sila, lahko postala izhodišče za moderno adaptacijo tradicije in za odkrivanje klasike v sodobnem gledališču — zlasti v Drami SNG.



LADO KRALJ

Najnovejšo krizo slovenskega gledališča, ki se je začela januarja lani, je slejkoprej treba gledati v kontekstu najnovejše krize evropskega gledališča, ki se je začela maja lani. Ta pa je le ena od faz, morda zaključna, morda pa še dolgo ne, daljšega kompleksnega procesa, ki bi mu lahko rekli permanentna kriza modernega evropskega gledališča. Prvič je bila izgovorjena v Strindbergo-

vem predgovoru h Gosposki Juliji in prvič je bila definitivno manifestirana leta 1907 z ustanovitvijo Intimnega gledališča v Stockholmu.

Moderni evropski teater je definitivno meščanski teater — intimni teatri, ac hoc teatri, eksperimentalni teatri, vsi ti izveninstitucijski teatri z avantgardističnimi in revolucionarnimi ambicijami, ki bujno rastejo vse od leta 1907 naprej, pa so glasniki nastopa meščanskega teatra in obenem glasniki njegovega razkroja.

Glasniki nastopa meščanskega teatra so zato, ker s svojim obstojem neizpodbitno dokazujejo, da sta se drama in teater dokončno razšla. Meščanski teater je orodje ideološkega razrednega boja buržoazije, ki prihaja na oder zgodovine, je sredstvo navdušenja, spodbujanja, opozarjanja, napadanja in poučevanja. Izostal pa je element slavnostnega, religioznega, ritualnega, ali, kakor bi rekel L. Goldman, izostal je božji pogled. Moraliziranje je namreč izključno intelektualistična dejavnost, ki vnaprej izključuje vsakršno transcendenco ali pa jo degradira na nivo psihologije. Meščanski teater se je vse bolj ideologiziral, s tem pa vse bolj intelektualiziral, tj. od neposredne čutne umetnosti, namenjene percepciji, je tendiral k psihologiji, analizi, definiciji. In tako je prišlo do velikega končnega paradoksa meščanskega teatra: čim bolj je gledališče avantgardno in angažirano, tem bolj je intelektualistično in zato izolacionistično, tem bolj postaja gledališče »družbene manjšine«. Strindbergov Intimni teater je prva realizacija takšnega gledališča družbene manjšine (G. Lukacs: Theater der Minorität). Teatra torej ne more bistveno spreminjati noben napor na območju dramskih tekstov, sodobnejšega in bolj angažiranega repertoarja itd. Takšen napor slejkoprej ohranja meščansko-intelektualistično strukturo in vizijo gledališča.

\*

\* \*

Evropski teater je najprej in predvsem socialna manifestacija, in če zgornji razmisleki držijo, času neustrezna socialna manifestacija. Meščanski teater je slejkoprej mesto čutne afirmacije kakšne družbe ali grupe nad grupami — ker pa je to zavest o sebi izgubil, te grupe svoje afirmacije ne morejo doseči, teatarska institucija ni več samo po sebi umevna in zato se drobi na manjše, eksperimentalne, avantgardne itd. teatre, ki pa zopet ne morejo doseči čutne, nevprašljive, totalne obveznosti in funkcioniranja teatra, intelektualizirajo se in postajajo »teatri manjšin«.

Revolta proti tej meščanski intelektualizaciji teatra poteka v današnjih evropskih (in ameriških) radikalnih teaterskih prizadevanjih v imenu dveh idej: Brechtove in Artaudove. Sklicevanje na ta gledališčenika najdemo tako pri Brooku, kot pri Grotowskega siromašnem teatru, Living Theatru, Open Theatru, J. J. Lebellu, A. Yodorowskem, P. Steinu, P. Zadku, kot pri happening oziroma intermedia prizadevanjih A. Karprowa ali P. Schechnerja. Tako Brecht kot Artaud sta si za glavno tarčo napada izbrala psihologistični karakter in ambicijo. Njuna projekta pa sta na moč različna: Brecht skuša intenzivirati razkol med publiko in odrom, ga tako tematizirati in na ta način neposredno preskočiti s pozicij buržoazne na pozicije postburžoazne, recimo proletarske ideo-

logije — gre za boj proti intelektualizaciji s pomočjo tematizacije intelektualizacije, oziroma hiperintelektualizacije. Pri tem gre dejansko za preskok v novo, ideološko nekonsumabilno teatersko kvaliteto in ne le za propagando v prid socialističnemu oziroma komunističnemu družbenemu sistemu — o tem nam mimogrede priča prepoved predstave Zaslíševanje Lukula leta 1957 v vzhodnem Berlinu ali pa relativna neprísočnost Brechtovih predstav na slovenskih odrih.

Artaudov projekt »teatra krutosti« oziroma »teatra-kuge« je drugačen: obseden je od vizije nove, masovne, ekstatične kulture, čutne, iracionalne in »epidermne«, mistične in predvsem nadsocialne, v kateri stvari in pojavi spet dobivajo »hieroglifno, magično moč«. Umetnost naj v takšni družbi spet pridobi svojo osnovno religiozno obveznost. In teater je v Artaudovi viziji prvo mesto, kjer družba prehaja v to svojo novo fazo, teater torej ni sredstvo revolucije, temveč mesto, kjer se revolucija že realizira, mesto permanentne revolucije.

Oba projekta sta seveda v današnjih realizacijah v mnogočem spremenila svoje obrise, pri tem pa je značilno, da je njuna renesansa z največjo močjo nastopila v drugi polovici 60 let, ko je proti pragmatizmu in skepticizmu socialne misli udaril val, ki nastopa z gesli 'aktivizma in fantazije. In še nekaj: tako prvi kot drugi projekt ne spreminjata teatra tekstualno, z novimi dramskimi besedili, temveč spreminjata same zasnovne modernega evropskega teatra — forsirata nov način igre, tj. postavljata igro kot socialni fenomen, ki pokriva širše področje od gledališkega poslopa.

\*  
\*   \*  
\*

Po tem ekskurzu se vrnimo h krizi slovenskega gledališča. Po mojem mnenju je vzrok tej krizi predvsem nedefiniranost oz. netematiziranost teaterskih struktur. (O stvarni, konceptualni krizi gre pravzaprav govoriti le v zvezi z Dramo SNG; pri celjskem in mariborskem gledališču gre slejkoprej predvsem za monetarno krizo, medtem ko Mestno gledališče ljubljansko dovolj uspešno realizira načrt »ljudskega« gledališča z definirano publiko in tej ustreznim repertoarjem in predstavami.)

Gre torej predvsem za krizo osrednje slovenske gledališke institucije. Ta pa se je po vsej verjetnosti začela tedaj, ko so na takšen ali drugačen način presahnila mala, eksperimentalna oz. »intimna« gledališča: Oder 57, Gledališče Ad hoc, Eksperimentalno gledališče. V tem trenutku je postala že tako in tako zamegljena predstava o funkciji in namenu osrednjega gledališča popolnoma nejasna in nerazvidna: to gledališče naj bi bilo obenem narodnoobrambno, razsvetljsko, angažirano, reprezentativno, pa tudi eksperimentalno in avantgardno. Skušalo je ustrezati zahtevam z leve in z desne, pri tem pa niti ni imelo predstave o strukturi oz. razslojenosti svoje publike oz. njenih željah in potrebah.

Smrt eksperimentalnih gledališč seveda ni nastopila slučajno. Povzročila jo je prav tako neadekvatna zavest o svoji lastni funkciji. Ta gledališča so 1. venomer skušala tekrovati z osrednjim gledališčem na njegovem lastnem področju, 2. gradila svojo avantgardnost na tekstih,

tj. na izboru repertoarja, in ne na eksperimentiranju z gledališčem samim. Takšna situacija je bila daleč od normalne, saj je namesto delitve dela prihajalo do stalnega intelektualističnega tekmovanja na istem zameglenem področju. In v takšni situaciji je število tekmecev resda popolnoma nepomembno.

Eksperimentalna gledališča naj imajo definirano področje dela, osrednje nacionalno gledališče pa prav tako. Delo prvih je eksperiment na področju uprizarjanja, igre, ideje o gledališču, je razbijanje edine slovenske gledališke forme — burgtheatrskega prenosa Stanislavskega — in nadomeščanje te forme z novim, nepreizkušenim, eksperimentiranje z mixed media, z radikalizacijo kretnje, besede, odrske tehnike itd.; skratka, področje dela eksperimentalnih gledališč je prav tam, kjer osrednje gledališče zaradi svoje posebne, institucionalne zasnove ne more toliko tvegati. Naloga osrednjega gledališča pa je, da srka vse najboljše dosežke eksperimentalnih, pri tem pa se strogo drži svoje institucionalne forme: to naj bo predvsem nacionalno reprezentativno in informativno gledališče, ki uprizarja nove in tradicionalne slovenske dramske tekste, informira o tekstih svetovne klasike ter precizno in hitro informira o pravkaršnjih gledaliških »hitih«. Tu poudarek ni toliko na eksperimentalnosti kot na preciznosti in visoki akumulaciji forme.

Gre torej za tematizacijo in radikalizacijo koncepta evropskega meščanskega gledališča, za vzpostavitev normalne korelacije med institucionalnim gledališčem in eksperimentalnimi. Gre za to, da se najdejo in definirajo »družbene manjšine« in »družbena večina« in da se jim omogoči ustrezna afirmacija, kajti le takšna situacija omogoča radikalne nove rešitve nad nivojem osebnih prepirov in utrudljivega stopinjanja na mestu.



VASJA PREDAN

Kakorkoli že premišljamo o relativno burnih polemikah, izjavah, protiizjavah, teoretičnih in praktičnih implikacijah v zvezi s položajem, ki je nedavno tega postal kar se da zagaten zlasti v ljubljanski Drami — nobenega dvoma ni o tem, da smo vsi prizadeti in neprizadeti spremljevalci slovenskega gledališkega življenja priče neki fundamentalni krizi, ki je na pogled lahko trenutna, v resnici pa globlja. Se pravi: več ko motnja, več ko cezura, več ko hipni zastoj. Kajpada ni, da bi zadevo dramatizirali ali razsežnostim te krizne situacije pripisovali usodni pomen. Nemara se bomo laže približali resnici o tej krizi, če vsaj skiciramo njeno zapletenost in večpomenskost, hkrati pa se ognili tisti, v bistvu najbolj priročni, najbolj pripravljeni in tudi najbolj konformni razlagi, ki si — sledeč zgodovinskim skušnjam doma in na tujem — ves problem skuša poenostaviti s krilatico, ki pravi, kako je resnično, ustvarjalno, dinamično in ne vem kakšno vse še gledališče tako rekoč v stanju permanentnih kriz, ki da

netijo nove ideje, burkajo duhove, kristalizirajo zamisli — skratka: venomer nekaj poganjajo in s tem čistijo in rešujejo. Celó na to krilatíčno tezo bi se kazalo opreti, ko bi nekatera znamenja ne izpričevala, da smo dolžni opraviti temeljitejšo verifikacijo položaja. (Seveda nam omejene anketne možnosti dopuščajo zgolj zaris nekaterih središčnih vprašanj, poudarjam: *vprašanj*, saj odgovorov ni mogoče receptuirati, ker smo tudi kot gledalci — hote ali nehote — potegnjeni v krizo, in še zato, ker si bo morala odgovore na vseh ravneh poiskati — pa čeravno spet samo do prihodnje krize — gledališka praksa.)

Zdi se, da je pglavitna zapletenost gledališke krize v nekakšni njeni ambivalenci: kriza je namreč hkrati institucionalna in konceptualna. Vsaka izmed teh razsežnosti vsebuje cel spekter notranjih nesorazmerij, nekakšnih podkruz. Seveda pa sta obe pglavitni razsežnosti med seboj funkcionalno povezani, prav ta hkratna razcepljenost in prepletenost pa povzročá globalne zagate.

Institucionalna kriza se začénja pri temeljih ljubljanske Drame. Ta temelj je zapisan v naslovu te institucije: Slovensko narodno gledališče. Dodati mu je še nekatera pogostoma kolportirana epiteta: reprezentativno, osrednje, republiško, narodovo ipd. Nemalokrat so ti prílaski v publicistični praksi prevedeni in podaljšani v vrednostne in pomenske kvalifikative: takó je po njih ljubljanska Drama naše najbolj zgodovinsko gledališče, utemeljeno v tradíciji in namenjeno ohranjanju te tradícije, je tako rekoč člen »neprekinjene verige« in zatorej posvečeno, nedotakljivo, koherentno v svoji prebujevalni, osveščevalni in osvещujoči funkciji, umetniško na način lepote, humanizma, vzgoje, izobraževanja, je tako rekoč sveto ogledalo, ki naj si v njem vsi, ki vanj zahajamo, zrcalimo podobo, opravljamo mentalno toaleta, jeklimo čut za estetično in etično. Če naj bi ta institucija bila zares tako zelo sakralna, potlej v njej kajpada ni prostora za nepreverjene vrednote, za tveganje in iskanje in eksperimentiranje, pa tudi ne za zanikanje, saj taki instituciji gre in mora iti zgolj za afirmativni odnos do sveta in življenja bodisi skozi tragični pretres ali komični smeh. Tu, v tej točki je ambivalentnost institucionalne in konceptualne krize očitno najbolj napeta, saj prehajata obe razsežnosti druga v drugo, sta ena in ista raven. Pustimo ob strani premišljanje o tem, koliko je ljubljanska Drama v minulih desetletjih bila narodova institucija, ki je vsrkavala, spoštovala in uresničevala vse naštete kvalifikative. Seveda ni nobenega dvoma o tem, da ji je kot enemu izmed temeljnih konstituansov slovenske kulture bila naložena čast in dolžnost, da je kot vsa slovenska kultura morala biti izenačena z usodo naroda, da je temu narodu morala biti aktivni nacionalni, socialni, moralni in estetski kompas, tistemu narodu, ki se je tudi skoz njo utemeljeval, uresničeval in pa ohranjal. Razlogi, ki so program, delo, vlogo in poslanstvo ljubljanske Drame naravnavali v opisano smer in zgodovinsko akcijo, so seveda mnogoštevilni, mnogoznačni in za slovensko nekdanjo nacionalno in socialno situacijo hkrati neizogibni in specifični.

Vprašanje, ki se kot alternativa vsiljuje nasproti takemu kulturno-zgodovinskemu modelu ljubljanske Drame glede na njen sedanji položaj in vlogo, je mogoče zdaj zastaviti znova: ali je za poosvobodilno obdobje



še zmerom nujno vztrajati pri nekdanjem modelu slovenskega narodnega gledališča — ali pa je poosvobodilna resničnost preseгла nekdanji model in omogoča polno razbremenitev vseh v bistvu dodatnih in z vidika artistične ustvarjalnosti sekundarnih (narodno osveščevalnih, kulturnoposlanskih, ideoloških, vzgojevalnih in izobraževalnih) postulatov, ki so nekoč bili v vseh pogledih upravičeni, neogibni in usodno povezani z narodovo eksistenco?

Vsaj delen odgovor na to vprašanje je, mislim, dalo zadnje obdobje dela ljubljanske Drame, in prav ta odgovor je, mislim, eden izmed vzrokov sedanje krize. Najsi to zadnje obdobje presojava ali ga analiziramo še s tako kritičnimi očmi — programska in repertoarna resnica ljubljanske Drame v zadnjih letih izpričuje navzlic vsem nedoslednostim in odmikom, da je bil kompas te institucije naravnán k odprtemu modelu gledališča, k modelu tedaj, ki je uveljavljen v mnogih evropskih gledaliških metropolah obeh družbenih hemisfer. To gledališče ne zanika tradicije, a črpa in razvija njen estetski, njen kreativni, njen umetniški habitus, razbremenjen nacionalnih in socioloških primesi. To gledališče ni, ne more in mu ni treba biti več hram ideologije (če naj s to ne dovolj celostno oznako opredelimo vse, kar smo maloprej imenovali dodatne in sekundarne postulate), to gledališče ni, ne more in tudi ne mara biti institucija, ki posvečuje reprezentativnost in njej ustrezne preverjene vrednote, to gledališče tudi ni in ne more biti muzej, kjer so varno shranjeni narodovi zakladi, ki si jih potlej z zanosom občasno ogledujejo ekskurzije učiteljev in šolarjev vseh socialnih plasti in stopenj.

Ljubljanska Drama je v zadnjem obdobju skušala biti in je marsikdaj tudi bila »novo« gledališče, skušala se je odpirati sodobnemu atonalnemu svetu, omogočala je, da je ta atonalni svet — ki je tudi naš zdajšnji in tukajšnji svet — stopal vanjo z vsemi svojimi tveganji, blodnjami, iskanji, nepreverenostmi in razklanostmi. Taka njena orientacija — v tej zvezi kajpada ne govorimo o kvalifikaciji in kvantifikaciji te orientacije v njenih celostnih razsežnostih ali nadrobnostih in odtenkih — je znotraj institucije zavoljo dolge vrste razlogov prešla v konfliktno situacijo in še naprej v krizo. Za detajlnejšo raziskavo vseh teh razlogov bi morali imeti ustrezne javne elemente, če bi jo hoteli objektivno izpeljati. A tudi brez teh javnih elementov in podatkov postaja čedalje bolj jasno, da je bil eden izmed poglobitvinih povzročiteljev krize tudi opisani konflikt med različnimi pojmovanji vloge in poslanstva ljubljanske Drame v tem trenutku.

Znotraj krožnega toka te fundamentalne krize pa — sodeč po polemikah — eksistira vrsta institucionalnih podkriz, ki njihove poglobitvne razloge zavoljo omejenih anketnih možnosti lahko zgolj nakažemo:

družbeni status institucije je nasproti drugim družbenim institucijam še zmerom neizravnán: gledališče — tudi ljubljanska Drama — je na Slovenskem še zmerom v inferiornem položaju, zlasti gmotnem. Ne plediramo za kako izjemno favoriziranje, marveč za obravnavanje enakega med enakimi. Z ureditvijo tega statusa bi bilo omogočeno drugačno in doslednejše programiranje dela: poleg tako imenovanega velikega odra z »velikimi« predstavami iz vseh obdobj, in Male drame z

(več) možnostmi za iskanje in eksperimentiranje, bi kazalo razmišljati o zamislih, ki so ponekod v Evropi uveljavljene — o tako imenovanih posebnih vzgojnih in izobraževalnih predstavah za dijaške abonmaje, ki se integrirajo v učni program. Te predstave niso uprizarjane za redno občinstvo, odrsko so realizirane »klasično« (opremljene iz fundusa), obsegajo pa pretežno starejša besedila, domača in tuja, in omogočajo novim mladim generacijam, da se z njimi sistematično seznanjajo (dovolj je, če gledališče uprizori v vsaki sezoni troje takih »izobraževalnih« predstav);

— v družbeni status sodi tudi nagrajevanje gledaliških umetnikov, ki so, kot je znano, v primerjavi z drugimi še zmerom v neenakopravnem položaju glede na svoj matični temeljni dohodek;

— poklicni status gledaliških delavcev je spričo zakona o delovnih razmerjih izrazito zaprt, statičen in blokira vse možnosti za kakovostno selekcijo;

— izrazito neurejen je problem samoupravljanja in vodenja: samoupravljanje se vse prerado preraja v anarhosindikalizem in vsevladje mediokritet. Samoupravljati umetniško kreacijo je paradoks, samoupravljati kolektivno umetniško kreacijo je nesmisel. Samoupravljanci v gledališču so dolžni izvajati sprejeti koncept za določeno obdobje kot temeljni akt, umetniškemu vodji pa zaupati — prav tako za določeno obdobje — mandat za uresničitev tega akta kot ustvarjalne kreacije. Iz tega razmerja izvirajo vse nadaljnje medsebojne obveznosti in pravice.

Vsi ti problemi — poleg interpersonalnih sporov, organizacijskih nedomišljenosti in nedoslednosti, tehničnih problemov — vse do take vrste umetniških vprašanj, kot so zasedbe, gostovanja, izmenjave, pomlajevanje ansambla, status režiserjev ipd. ipd., ki imamo o njih vse premalo konkretnih vpogledov in podatkov, da bi jih lahko meritorno analizirali — so pognali krizo v ljubljanski Drami do vrelišča. V njih so se enako razžarjeno križali osebni interesi in načelni koncepti. Zdi se celo, da so interesi pogostoma preglasili koncepte. Te vrste preglaševanje pa seveda neizogibno vodi v krize, tudi tiste — nenačelne narave.

Kako iz tega zapletenega spektra izkristalizirati kolikor mogoče veljavne rešitve — to je kajpada vprašanje, ki so v tem trenutku najbrž zanj vsi zavzeti: gledališki ustvarjalci in udeleženci njihove umetniške ustvarjalnosti, gledališki obiskovalci. A zanesljivo ni nobenega dvoma o tem, da ni rešitev nič manj zapletena, kot je zapletena kriza sama. Recepta zanj ni mogoče na hitro konstruirati. Edini »recept« je trdovratno, z ustvarjalnim nemirom, z neprilagojevanjem in z nenehoma odprtim razmerjem s svetom prežarjeno delo. To delo mora z enako odgovornostjo včlenjevati v svoj koncept ljubljansko Dramo kot repertoarno gledališče z vsemi odprtimi možnostmi, kot gledališče, ki se bo utemeljevalo iz sebe, kot ansambelsko gledališče, ki bo enako kultiviralo stil in profesionalnost svojih predstav, kot gledališče, ki ne bo starosveten lepoumniški atelje ali snobistična reprezentanca, marveč živ, funkcionalni umetniški organizem, zasidran v tem našem nemirnem, nenehoma išočem, tisočkrat poraženem in malokrat zmagovitem, edinem »svetovnem svetu« in času.



BORUT TREKMAN

Situacija, ki naj bi jo poskusila osvetliti in razjasniti pričujoča prva ANKETA SODOBNOSTI, je že pred časom močno razburkala slovensko kulturno javnost, še več, njena vnanja manifestacija, vodstvena kriza v ljubljanski Drami, je zadobila predvsem v dnevnem tisku tolikšne razsežnosti, da je pritegnila celo pozornost naše nekulturne javnosti (in ugibanja, katera je številčnejša, prva ali druga, ne dopuščajo nikakih dvomov), kakor se to že zlepa ni posrečilo kaki zagati naše kulture. O tem, ali je tako prav ali narobe, skoraj ni treba razpravljati, zakaj to, da je slovensko gledališče pomembna sestavina naše nacionalne kulture, je že zdavnaj jasno, pa tudi o tem, da nam je naša kultura zagotovila narodnostni obstanek v zapletenem in razburkanem zgodovinskem plimovanju, ni nobenega dvoma več. Malo bolj pa je človek v zadregi, ko razmišlja o smotrnosti takega ravnanja pa o tem, kaj je pravzaprav prišlo v javnost in do javnosti, vzroki ali posledice; nadrobnejše premišljevanje mu bolj in bolj dokazuje, da drugo in da se nam je spet enkrat posrečilo obiti prave vzroke in jih potisniti v drugi plan. Še tolikanj bolj očitno postane to dejstvo, če vse to soočimo z rezultati tako imenovane »krize«, kakor se kažejo zdaj, ko je od njenega »izbruha« minilo že skoraj pol leta: vse žolčne bitke so se spremenile v ljubeznivo otožen vihar v kozarcu vode, situacija pa je ostala pravzaprav docela nespremenjena, tako navzven kakor navznoter, tako glede posledic kakor glede vzrokov, vse to pa navdaja neprizadetega opazovavca z rahlo zaskrbljenostjo, saj dokazuje, da so vsa vprašanja, ki so »krizo« povzročila, ostala nerešena in da ves hrup in vse prelivanje črnila (takega ali drugečnega) nista mogla odpraviti tistega, kar je najbolj usodno, kar bi bilo treba najprej odpraviti: nebržnosti do usode slovenskega gledališča in s tem *implicito* tudi do usode slovenske kulture.

Pri tem so vse personalne spremembe v ljubljanski Drami, katerih razplet je tako živo zanimal in pretresal ljubljanski kuloar, pa celo tiste, ki še niso svoj živi dan stopili v dvorano ljubljanske Drame, pravzaprav postranskega pomena, stvar osebnega občutja in osebnega pojmovanja gledališča in njegove vloge v današnji družbi in današnjem narodovem obstoju, pri odločanju o takih rečeh pa je zmerom dosti *pro et contra*, o katerih ne bi bilo na tem mestu niti potrebno niti smotrno razpravljati. Pravilnost tega sklepa postaja še toliko očitnejša, če se spomnimo žalostnega dejstva, da nam je »kriza« ljubljanske Drame pravzaprav kar prav prišla, ker smo ob nji lahko mirneje, z več poguma in moralne upravičenosti, kar za lep čas zatisniti oči pred tistim, kar se je dogajalo in se še dogaja v drugih slovenskih gledaliških hišah, v tistih, ki nimajo zvencega naziva *Slovensko narodno gledališče* (če ga pa po naključju imajo, ta pri njih nima učinka, kakršnega bi moral imeti), ki jih nimamo za središčne kulturne ustanove in ki so prav tako,

če ne še pogosteje, zgubljalne svoje direktorje, pri tem pa so se ves čas otepale še z rečmi, ki je bilo z njimi našemu osrednjemu teatru vsaj z relativnega gledališča prizaneseno: s financami, z igravskim naraščanjem, s pritegovanjem publike, z iskanjem stika s svojim regionalnim zapledjem in s še bolj zapletenim in zahtevnejšim iskanjem mesta v našem skupnem kulturnem prostoru; še toliko lažje in bolj upravičeno pa smo pozabili na vsa naša ukinjena gledališča in jih enkrat za vselej spravili tje, kamor pač sodijo — v anale zgodovine slovenskega teatra, v blišč njegove usode in tradicije. V teh precedensih se, priznajmo si vendar, dosti jasneje kažejo pravi razlogi za krizo našega gledališča, pa tudi sam naš splošni odnos do kulture postaja razvidnejši. Zakaj le malo ali skoraj nič ni bilo storjenega, da bi se ob teh krizah kaj spremenilo, da bi se tem gledališčem omogočilo normalno delovanje, da bi igravci teh teatrov postali po materialni plati nekako izenačeni z ljubljanskimi; novim direktorjem so vsakič navrgli poln koš obljub, ostalo pa je seveda samo pri teh in samo njihovi iznajdljivosti je bilo prepuščeno, kako bodo še naprej vodili Talijino barko in jo varno pripeljali v zavetje.

Zakaj razmerje med družbo in gledališčem, med potrošnikom in ustvarjavcem, je še danes tako zelo nerazčiščeno in nedeterminirano, da se skoraj ne smemo čuditi, če vlada v teh rečeh tolikšna zmeda. Družba od gledališča venomer nekaj zahteva, pri tem pa še malo ne pomisli, če je mogoče s prispevkom, kakršnega gledališču odmerja, vse te zahteve tudi izpolniti. Že ta nesporazum je zakrivil marsikatero nepotrebno, skoraj do absurda pa je pripeljala gledališče nepreskušena uvedba samoupravnega vodstvenega principa; vsi se dobro zavedamo, da je samoupravljanje ena temeljnih in najpomembnejših pridobitev naše socialistične družbe, močno vprašljivo pa je, če je moč samoupravljanje v tej fazi in v taki obliki uveljaviti tudi v kulturnih institucijah take vrste, kakršno je npr. gledališče (in če smo lahko že dostikrat ugotovili, da je samoupravni princip docela neprilagojen specifičnim delovnim razmeram, ki v njih dela neka gledališka ustanova, pa če vsaj površno poznamo njeno notranjo strukturo, je ta vprašljivost še tolikanj bolj očitna); zakaj sleherni teater potrebuje zrelo umetniško osebnost, ki mu kroji podobo, in ta osebnost mora znati v svojem konceptu strniti vsa hotenja njegovih pravih in prvobitnih ustvarjavcev, igravcev, režiserjev, scenografov in kostumografov. Že zgodovina gledališča nam izpričuje, da so se posamezni<sup>1</sup> teatri vzdignili nad raven poprečnosti in umetniške nevznemirljivosti samo tedaj, kadar so mu krojile umetniški koncept take osebnosti; in še prav posebej je to očitno v gledališču dvajsetega stoletja, v tistem gledališču, ki prizadeva nas same. Gledališče pa ni tovarna, ki mora izpolniti svoj kratkoročni ali dolgoročni delovni načrt, temeljna naloga gledališča je umetniško ustvarjanje, ki ga ni moč ne določati ne vrednotiti po ekonomskih zakonitostih in se ga ne da vklemiti v tako ali drugačno načrtovalno shemo, zakaj gledališčniki s svojim delom osmišljajo tiste umetniške naloge, ki so jim bile zastavljene, hkrati pa še neko celovitejšo, kompleksnejšo umetniško zamisel; samo kvalitetno uresničenje le-te pa lahko bistveno obogati našo celotno kulturno podobo, to pa v zadnji skrajnosti družba od gledališča tudi terjaja, le da mu, žal, ni zagotovila takih razmer, v katerih bi gledališče to nalogo lahko tudi uspešno opravilo. Nehote mi



ves čas silijo v spomin besede Bojana Stupice, ki je nekoč dejal: »Igravci so nacija.« In vsaka nacija je dobra in slaba hkrati, samo od tistega, ki jo vodi, je odvisno, kaj je ustvarila.

Tako se odgovor na vprašanja o trenutni krizi slovenskega gledališča bolj in bolj reducira na kratko ugotovitev:

krize so bile, so in bodo, skrajni čas pa je, da odpravimo enkrat za vselej krizo v svojem odnosu do gledališča; ta je zanj zagotovo usodnejša.



JOSIP VIDMAR

Ne vem, kakšno je stanje dveh treh gledališč po Sloveniji, četudi se mi zdi, da se morajo iz leta v leto boriti za svoj obstoj, in četudi na primer o razmerah v celjskem gledališču ne slišim veliko dobrega. Toda tu gre za bolj ali manj trenutne personalne motnje. O ljubljanskih gledališčih ne vem nič globlje negativnega in motečega. Problemi v njih so večidel finančni, pomenijo torej

kronično obolenje. Povsem drugačna stvar pa je z dramo Slovenskega narodnega gledališča, ki je osrednja ustanova te vrste med Slovenci. Tukaj gre za resno in hudo krizo, predvsem umetniškega in artističnega značaja, se pravi za krizo, ki mimo vseh osebnih odnosov in vprašanj pomeni nevarnost za kulturno poslanstvo in za eksistenčni smisel te drage in dragocene ustanove. O tej krizi nam govori repertoar tega gledališča, ki je z redkimi izjemami priravnani okusu, navdušenemu za bulvarsko in snobistično teatraliko; o krizi nam govori odrski neokus, ki se bolj in bolj uveljavlja med režiserji in igralci; o krizi nam govore uprizoritve tehtnejših dramskih in komedijskih del Molièra ali Shakespeara. Gledališče, v katerem je osebje nekoč zmoglo tudi najtežje tekste, se danes trajno bori bodisi z govorom bodisi z mimom, kakršna sta potrebna pri uprizarjanju tehtnih klasičnih del svetovne literature.

2. Tako stanje stvari je za vsako gledališče gotovo izredno kritično. Kje je vzrok zanj? Jasno, da v vodstvu in v vsem njegovem delu: v njegovi repertoarni politiki, v njegovem zgrešenem okusu za odrske podobe stvari, za režijo in igro, in še v ravno tako zgrešenem okusu za sestavo osebja, okusu, ki je gluhi za subtilnosti dramske besede, ravno tako gluhi pa tudi za grobosti, za neokusnosti in celo za odrski ekshibicionizem in za huliganščino, v katerih je to vodstvo celo hotelo videti nekakšen posebno pristen izraz sodobnih nravi in sodobnih življenjskih odnosov.

3. Rešitev iz tega stanja je samo ena: sprememba vodstva, uvedba posebnega samoupravnega sistema, primerne za umetniške ustanove take vrste, sprememba in poenotenje artistične smeri in sloga tako v repertoarni politiki kakor v odrski praksi in naposled revizija režijskega ansambla in igralskega korpusa. Postaviti je treba vodstvo, ki bo imelo smotrno in jasno zamisel in koncepcijo repertoarne politike ter hkrati



določno in artistično zdravo predstavo o odrskem realiziranju literarnih del, ki naj ne bodo muhe enodnevnice, temveč z zanesljivimi kriteriji izbrana dela tako starejših kakor sodobnih literatur.

Samoupravni sistem bodi v gledališču tak, da bo pri umetniškem delu zavoda odločala kvalitetna sodba o odrskem ustvarjanju, ki se res ne bi smelo loviti za fantomi ekstremnih teorij, kakršna je na primer misel o absolutnem gledališču. Samoupravni sistem, izražen v novem statutu drame, naj bi jamčil, da bo delo gledališča potekalo v skladu s težnjami naše splošne kulturne politike, jamčil pa naj bi tudi za disciplino med režiserji in igralci, ki naj bi bili vsi, prvi in drugi, podrejeni enotnemu artističnemu vodstvu dramaturga in direktorja. Statut mora tudi omogočiti fluktuacijo v osebju, ki naj bi bilo z zavodom v takih delovnih odnosih, da bi bil mogoč stalen dotok bolj nadarjenih in bolj sposobnih, ravno tako pa tudi stalen odток nesposobnih ali manj sposobnih. Le takó se je mogoče nadejati, da bo gledališče prebolelo sedanjo krizo in da bo morda v prihodnje lahko krenilo na novo, zdravo pot trdnega in prečiščenega okusa in na pot, ki jo je ubiralo od nekdanj, posebno v časih svojih velikih uspehov, in bi jo bilo mogoče označiti kot ustvarjalno službo literaturi.

## SKLEPNA BESEDA UREDNIŠTVA

*Uredništvo si ob koncu ankete o slovenski gledališki situaciji dovoljuje — ne da bi posegalo v stališča piscev — na kratko povzeti razpravo, da bi bili njeni rezultati za bravca čimbolj pregledni.*

*Predvsem je potrebno ugotoviti, da so bili povabljeni k razpravi gledališki kritiki in teoretiki zelo različnih idejnih ali celó ideoloških profilov, tako da je razprava zajela celotno, obenem pa zelo diferencirano panoramo naše gledališke misli. To je seveda prvi pogoj za njeno vsestranost, pa tudi demokratičnost. Temu primerno so tudi odgovori na vprašanja o slovenski gledališki situaciji zelo različni. Ob marsikaterem vprašanju si nasprotujejo, v nekaterih bistvenih točkah pa se vendarle ujemajo ali vsaj dopolnjujejo.*

*Oboje — nasprotja in stične točke — se dá povzeti ob posameznih vprašanjih:*

*1. Ob vprašanju o motnjah ali krizah v današnjih slovenskih gledališčih se vprašanja razpenjajo od ugotovitve, da krize sploh ni, ker gre za normalen proces, pa do misli, da kriza dejansko jè, in sicer v globljem pomenu besede. Večina piscev se nagiba k ugotovitvi, da doživlja slovensko gledališče v celoti kritične trenutke, ki zadevajo ne samo zunanji obstoj gledališča, ampak predvsem osnove njegovega umetniškega ustvarjanja. Pri tem se pa vendarle precej piscev nagiba k misli, da ta kriza prizadeva predvsem Dramo SNG v Ljubljani, precej manj pa druga gledališča. Del piscev opozarja tudi na dejstvo, da ne gre samo za krizo gledališč, ampak tudi za krizo občinstva in za krizo odnosa družbe do gledališča.*

*2. Podobno se razhajajo sodbe o razlogih gledališke krize. Razlogi, ki jih pisci navajajo, segajo od najširših do ožjih, od evropskih do slovenskih. Del piscev postavlja na prvo mesto razvoj slovenske družbe*

oziroma naroda, češ da je ta razvoj pripeljal do točke, ko ne ustreza več zgradba tradicionalnega narodnega gledališča s svojo hierarhično, reprezentančno in institucijsko ideološko usmerjenostjo. Drugi pisci navajajo širše evropske razloge, češ da se povsod spreminja socialna, idejna in celo tehnična podlaga kulture, s tem pa tudi gledališče zahaja v krizo. Tretja zvrst piscev navaja med razlogi krize oboje — evropske in slovenske. Posebej izrazito je mnenje, da je gledališko krizo zakrivilo gledališko vodstvo, ki je sledilo duhu časa v njegovih najmanj primernih sestavinah. Večina piscev torej vendarle odkriva razloge v najširših podlagah današnjega gledališkega ustvarjanja, ne pa samo v nekaterih naključnih značilnostih tega ali onega gledališča.

3. Ob vprašanju, kako urediti krizo, se mnenja najbolj razhajajo, vendar pa tudi v marsikaterem pogledu dopolnjujejo. Mnenja segajo od sodbe, da je potrebno reorganizirati obstoječe gledališke ustanove in ustanoviti namesto osrednjega narodnega gledališča več majhnih odrov na osnovi idejno estetskega grupiranja, pa do sodbe, da je potrebno probleme reševati v okviru obstoječih ustanov. Vendar prva sodba ni popolnoma dokončna, ker dvomi o možnosti predlagane rešitve, drugo stališče pa močno niha v presoji dejavnikov, ki naj obstoječim hišam zagotovijo izhod iz krize. Del piscev poudarja, da lahko hišo vodi samo močno umetniško vodstvo s primernimi pravicami in odgovornostjo. Drugi del piscev poudarja samoupravo gledaliških hiš in torej vodstveni delež vseh gledaliških ustvarjalcev. Pri tem pa vendarle ti pisci opozarjajo, da problem gledališkega samoupravljanja nikakor ni rešen; ob tem kažejo na nevarnost, da bi se takšna samouprava izrodila v anarhijo. Med obema skrajnostma v stališčih obstaja še predlog o samoupravnem mandatu za gledališko vodstvo, kar je najbrž poizkus demokratičnega kompromisa med preveč skrajnimi stališči. Vrsta piscev opozarja še na dejstvo, da so ustvarjalci v gledališčih med sabo idejno in estetsko precej diferencirani; v tem vidijo ti pisci najbrž prav takó okoliščino, ki jo mora sleherno reševanje krize primerno upoštevati — bodisi s postavitvijo primerne vodstva ali pa z razširitvijo samouprave. Vendar se zdi, da je prav vprašanje samoupravljanja najbolj kočljivo, tako da nekateri pisci vanj ne poskušajo niti poseči. Nazadnje je opazna še zahteva, da bo potrebno posameznim gledališkim hišam trdneje določiti repertoar in namen, ki naj mu s svojim delom služijo v okviru nacionalnega gledališkega življenja.

Uredništvo sodi, da so v anketi izrečena stališča precèj osvetlila obravnavano problematiko. Še več — nakazala so elemente, ki jih bo nadaljnja obravnava, pa tudi sleherni rešitev krize vsekakor morala upoštevati.