

sredi študija zamglili cilji, izčrpali in spremenili: ni več našla osnovnega smotra v obstajanju, ni razumela zakonitosti družbenih norm, naravnih zakonitosti, vgrajenih v red človeške družbe. Iz dvoma pride spoznanje: »sem in moram biti. Kar pa je zunaj mene, so cilji in red ljudi, družbe, to pa je isto kot spopad, kajti cilji so interesi, ki raznemajo spopade. Ne morem delati drugje, kot sredi ljudi, ki imajo svoje interese in vloge in so zapleteni v delo, menjavo blaga in denarja, v svet časti, slave, ceremonij, škandalov, osebnih in skupnih nagnjenj v vojne in obrambo.«

Za Renato postane delo nuja, zagotovilo obstanka organizma, način združevanja ljudi in vzpostavljanje reda, zametek odnosov do drugih ljudi. Hkrati je delo razum, način samouresničevanja in samopotrjevanja, spoznanja svoje avtentičnosti. Spozna, da je del družbe, v določenem času in zgodovini, v odnosu z drugimi ljudmi, da ne more kot individualni del družbe igrati nena doma več družbenih vlog, toda samo eno: uresničevati svoj poklic, sproti preverjati svoje ravnanje, biti odgovoren predvsem sebi in prek sebe družbi. Prek avtorefleksije začenja razumevati življenje: poročila se je sredi mladostne megle in vihravega odpora do domačih, spozna, da razočaranja zaradi izgubljenih idealov niso razočaranja, ampak nujnost poslavljanja od mladosti. Dom ji je omogočal idilo in brezskrbnost, splahnelost volje in zasanjanost. Streznitev pri tridesetih pomeni dokončati študij in vrnitev v Doljane. Transcen-

dence ni več in pot do spoznanja je prehojena. Renata je hotela biti nekdo, a postala je zaigrani nihče, kljub temu da je nekoč živel v nji napihnen, grd, lažno samozadosten nekdo. Pretresi, ki pomenijo vrnitev, vzpostavitev, zavedanje avtentičnosti, so za Renato nujni in pogojujejo Vresnikov tekst.

Roman Praznina je kronika Renate Zorec, osrednjega literarnega lika teksta, je izpoved razgibane, lahko bi rekli tragične usode tridesetletnice: zamudnice v poklicu, študiju medicine, ločenke, neuspešne v ljubezni. Razočaranja, nenehni konflikti z družbo in posamezniki ji začenjajo piliti značaj, uporniškost, buditi voljo in rušiti idilo. Preteklost in sedanost se razkrijeta do popolnosti, v svoji usodni zakonitosti: če pomeni obdobje konstituiranja zorčevstva, obdobje starih Zorcev nekaj odmaknjene, skoraj obrobne, se ob spoznavanju Renatine kronologije usodne vezi med starši in njo logično utrdijo, postanejo zakonite, razvidne in opravičljive. Vsa Renatina zaslepljenost, ki jo protagonistka skozi ves tekst pojasnjuje, omogoča bralcu razumeti logičnost vezi med Renato in njenimi starši. Vse, kar je v romanu tragično, je le funkcija iskanja pristnosti, beg iz iluzij. Čim više so bile iluzije, tem večja je tragika. Dragotin Vresnik jo je ubesedil kot kronologijo ene junakinje, ženske, v drugem delu precej filozofskem tekstu, razvlečenem, doktrinar-nem, s ponavljajočimi se mislimi, kar celoti ne koristi.

Marijan Zlobec

Poročamo — glosiramo

GLEDALIŠKI MODELI

V zadnjih mesecih leta 1973 je Svet ljubljanske Drame vabil družbenopolitične, kulturne ali pa predvsem gledališke delavce na pogovore o témi, ki bi

se ji preprosto reklo prihodnja usoda te gledališke ustanove v luči njenega prenavljanja iz tradicionalne v času primerno hišo. V pogovorih se je izkristalizirala marsikaka zanimiva misel in tako ni prav nič nenavadno, da je nekaj

teh misli dobilo navsezadnje podobo zapisanih predlogov, ki naj prispevajo k čimbolj vsestranski osvetlitvi problematike, za katero v tem primeru gre.

V tem dokumentu najdemo predvsem željo, naj se Drama čimprej reorganizira v smislu splošno veljavnih samoupravnih načel, saj bo to najboljši okvir za vsakršno preobrazbo njenih organizacijskih oblik, pa tudi delovnih navad in dejanj. Poleg tega je v dokumentu skopo zarisana nekakšen konkreten model, po katerem bi se dalo uravnati živi tok ustvarjalnega dogajanja v tej gledališki ustanovi. Ker je ta model morda zanimiv tudi za širšo kulturno javnost, naj ga na tem mestu na kratko opišemo: ljubljanska Drama naj bi se notranje razčlenila in razvejala na tistih osnovah, ki bolj ali manj dograjene obstajajo v nji že zdaj, samo da bi jih bilo potrebno dosledneje razmejiti in osmisliti. Namesto stroge homogenosti, ki je bila vsa usmerjena samo na »veliki« oder, na njegov program in občinstvo, naj bi se pozornost hiše z enakimi poudarki usmerila na vse tri odre, ki so ji na voljo — na »veliki«, »mali« in najnovejši »levi« oder. »Veliki« oder naj bi se dosledno omejil na repertoar, ki mu je edino primeren, tj. na slovensko in svetovno klasiko, pa še na tista sodobna dela, ki vzdržijo uporabo najzahtevnejših meril. »Mali« oder naj bi uprizarjal komorna dela, zlasti pa tekste, ki odpirajo Dramo modernim smerem, dajejo s tem njenim igralcem in režiserjem možnost iskanja novih gledaliških oblik, obenem pa privajajo hiši tisti tip mlajšega občinstva, ki je za takšno iskanje navdušeno in s svojim entuziazmom za samo ustanovo najbrž zelo dragoceno. »Levi« oder naj bi v smislu, ki ga je začrtalo sedanje vodstvo ustanove, služil socialno, politično in moralno angažiranemu gledališču, s pripombo, da se to dá predvsem z domačimi aktualnimi teksti, ki bodo najbolj zanesljivo našli pot k novemu, svežemu občinstvu. Tako bi

vsak teh odrov dobil poseben programski okvir, to pa naj bi prav s svojo raznolikostjo odprlo ansamblu možnosti v različne ustvarjalne smeri, ga oprlo na tradicijo in hkrati trdneje povežalo s težnjami aktualne domače dramatike, pri tem pa prenovilo sestavo njenega občinstva. Da bi se kaj takega zares lahko zgodilo, bi bile potrebne seveda ustrezne organizacijske spremembe — v tej smeri predvideva opisani model možnost, da bi vsak treh odrov dobil svojega umetniškega vodjo, vsak od teh pa bi bil trdno vključen v enoten sistem gledališke samouprave v hiši.

Opisani model je zanimiv morda že zato, ker se bistveno razločuje od nekaterih drugih modelov, ki so se pojavljali zadnja leta v številnih razpravah o položaju v osrednji ljubljanski gledališki hiši. Tu je misliti na model, ki so ga zagovarjali na straneh Sodobnosti — pa tudi drugod — mlajši in starejši pisci, ki so si zamišljali, kako naj bi Drama za čim boljše izpolnjevanje svojega poslanstva postala strogo homogeno gledališče, do kraja posvečena samo najvišjim dosežkom starejše in novejše dramske klasike, ne da bi kakorkoli popuščala dnevnomu repertoarju ali pa modernističnemu iskanju ali celo avantgardističnemu eksperimentiranju. Tej zamisli so nekateri pisci postavljali ob bok dodatno zahtevo, naj se Drama čimbolj omeji v okvir strogo homogenega »klasičnega« gledališča tudi zato, ker se morajo vsa moderna gledališka prizadevanja čimprej smotrno združiti v podobo novega ljubljanskega gledališča, ki bo do kraja dosledno v uresničevanju najdrznejših zamisli moderne dramske in gledališke umetnosti.

Model, ki ga zasledimo v predlogih opisanega dokumenta, se od takšnih polpreteklih zamisli zelo očitno obrača drugam — k bolj diferencirani, heterogeni in elastični podobi ljubljanske Drame, kot jo je v bližnji preteklosti bolj ali manj določno zagovarjal že ta

ali oni pisec o gledaliških vprašanjih. Kateri model se zdi ustrežnejši? Ali bolje povedano — zakaj se ob model čimbolj »klasične« Dramе postavlja nenadoma drugačna zamisel čimbolj raznovrstne in v marsikaterem pogledu celo »neklasične« gledališke hiše? Eden od razlogov, s katerimi si zadevo lahko preprosto pojasnimo, so stvarne okoliščine, v katerih se razvija ljubljanska Drama in z njo naše celotno gledališko življenje. Predvsem ni kaj dosti upanja, da bi se močno razdrobljeno delovanje avantgardnih gledaliških skupin utegnulo združiti v trdno organizirano gledališko ustanovo, ki bi povzela vase vsakršne oblike modernega gledališča na Slovenskem. Prav narobe — zdi se, da se naša modernistična gledališka dejavnost tudi sama v sebi zmeraj bolj razločuje, hkrati pa sega v skrajnosti, ki se jih sploh ne dá več zajeti v tradicionalno obliko gledališkega življenja. Obenem nikjer ni opaziti znamenj, da bi se ljubljanska Drama zavestno in hote želela preobraziti v strogo »klasično« hišo na zares enotni podlagi; celo zmeraj več znamenj je, da se od takšnega cilja oddaljuje. Kje so gledališki vodje, režiserji in igralci, ki bi jim bilo zares do tega, da bi Dramo spreminjali v vzvišeno svetišče zgolj najvišje dramske umetnosti? Kje so gledališki ustvarjalci, ki bi znali slovensko in svetovno klasiko odevati v moderne oblike na tako dognan način, da bi že sama njihova dejavnost zadoščala za obstoj cele gledališke hiše? In kje je takšna sodobna domača dramatika, da bi bila vredna vstopa v tako »klasičen« gledališki hram? Pa tudi če bi obstajale možnosti in sredstva za uresničenje takega cilja, bi ne mogli mimo dvomov o njegovi smiselnosti. Ali ne bi bilo takšno gledališče za naše današnje čase preveč »akademsko«, če že ne meščansko? Ali bi imelo sploh dovolj pravega občinstva? Da ne pomislimo na to, da bi zaradi izbirčnosti svojega programa komajda našlo tesnejši stik z izdelki

sočasne slovenske dramatike, ki je gledališko v marsičem zanimiva, vendar v večini prav gotovo ni »klasična«.

Spričo takšnih dvomov se zdi model, ki ga v premislek Drami SNG in gledališki javnosti sploh priporočajo nekateri spremljevalci njenega razvoja, v mnogih pogledih smiseln in ustrezen stvarnim okoliščinam. Drama naj z »velikim« odrom resda poskuša uresničiti ideal »klasične« gledališke umetnosti, kolikor se to v danih razmerah pač dá, hkrati naj se pa z drugimi odri odpre še drugačnim programom, razvije svojo dejavnost torej še na drugih ravneh in pred različnim občinstvom. Morda bi se ji ravno po tej poti posrečilo rešiti se iz obeh stisk, ki jo v sedanjem položaju najbolj prizadevata — iz pomanjkanja izvornih slovenskih tekstov, ki mejijo že kar na prekinitev vsakega stika s sodobno domačo dramatiko, in pa iz premajhne udeležbe slovenskih režiserjev, ki se sprevrta v premočno navzočnost tujih režiserjev na njenih odskih deskah. Ena od možnosti, da se slovenski dramatici spet odprejo vrata v osrednjo gledališko hišo in da si številnejši domači režiserji zaželi sodelovanja pri njenih postavitvah, je morda ta, da bi se Drama zavestno in hote odločila za bolj heterogeno repertoarno in splošno gledališko naravnost, kot jo sicer že zdaj terja obstoj treh različnih odrov, ki jim za opravičilo eksistence manjka samo še izrazit in zares konkreten program.

Še bi lahko naštevali argumente v korist tega ali onega gledališkega modela, ko ne bi bilo vnaprej jasno, da je usoda nekega gledališča vendarle predvsem v rokah ansambla, ki od blizu in zares dejavno oblikuje njegovo podobo; te dejavnosti pa ne more nadomestiti noben načelen model, naj je še tako lepo zarisan in po točkah zapisan v formalen dokument. Zlasti pa ni nikjer zapisano, da lahko tak model odpravi čez noč tegobe, ki jih neko gledališče doživlja skozi daljšo dobo

svojega razvoja, tako da postajajo že kar kronične, marsikomu nerazumljive in celo ljudem, ki ga od blizu poznajo in v njem živijo, nazadnje že kar nedoumljive. Skrajna posledica vsega tega je seveda velika zmedenost razlag, ki poskušajo naprtili nekomu krivdo za kronično razrast vsakršnih gledaliških nevšečnosti. Eni obtožujejo za glavnega krivca tega ali onega ravnatelja hiše, kot da vse zlo prihaja iz njegovih napačnih zamisli in nasilnih odločitev. Drugim se zdijo hujši krivci režiserji, ki s svojimi slabimi deli ali nedeli vodijo gledališče v napačno smer. Ravnatelji in režiserji lahko zvrčajo vso krivdo na samovoljno, nedisciplinirano in že kar bolešno vase zaverovano igralstvo, ki da spodkopava delovno podobo gledališča — očitnik, ki morda drži, morda pa je samo napol resničen. Direktorji, režiserji in igralci bodo morda našli krivca za vse hudo v gledaliških kritikih, ki s svojo hudobijo pačijo podobo gledališča, mu jemljejo ugled in notranjo samozavest. In končno je tu še dramatika, ki se jo dá obtožiti, da je slaba, v gledališču neporabna in škodljiva, ali pa, da je sploh ni in torej gledališče z njo nima kaj početi, s tem pa seveda tudi ne samo s seboj. Vendar dramatika še ni zadnji krivec, kajti prav nazadnje bi se dalo reči, da so vsega krivi nekakšni čudni teoretiki, ki mešajo štrene direktorjem, igralcem, režiserjem, kritikom in samim dramatikom, da več ne vedo, kam in kako bi s tem svojim gledališčem.

Naj je torej nezadostnost gledaliških modelov, po katerih naj bi poskušali uravnati današnje stiske, še tako očitna, se dá spričo povedanega vendarle reči, da je za gledališče še zmeraj bolje, da se ukvarja s takšnimi modeli in jih tako ali drugače poskuša uveljaviti v praksi, kot pa da se vrti v začaranem krogu svojih notranjih in zunanjih razprtij.

J. K.

NA ROB RAZSTAVI DRUŠTVA LIKOVNIH UMETNIKOV SLOVENIJE V LJUBLJANSKI MESTNI GALERII

Ob decembrski vsakoletni razstavi Društva slovenskih likovnih umetnikov se nam odpira zanimivo vprašanje o načinih in pomenih razstavljanja v našem prostoru. Večina očitkov, ki se nanaša na razstavo, izhaja iz predpostavke, da mora biti razstava uravnovešena in enoten organizem — torej kvalitetno oblikovan »nadorganizem«, sinteza vseh delnih razultatov in hkrati avtonomna kreacija, kjer uživamo zlasti nad celoto. Harmonija take predstavitve naj bi izzvenela kot uglasen orkester, ki je podrejen dirigentu in notam. Nedvomno so tematske razstave, kjer nastopajo pripadniki iste ali sorodnih smeri, izredno zanimive in pomirjajoče (tudi če gre za avantgardistične ekshibicije), prav tako pa so zanimive tudi razstave, kjer srečujemo ustvarjalce različnih generacij, usmeritev in kvalitete. Tako se pravzaprav srečamo z »umetniškimi delovnimi« dnem, s tistim, kar nastaja vsak dan na različnih ravneh in v različnih okoljih, z različnimi startnimi osnovami in možnostmi. Tako se ob forsirani eliti srečamo tudi s skromnejšimi izdelki in recimo jim kar: presenečenji. Ob tehniškem blesku in virtuoznosti najdemo solidno obrtništvo, ob kovinsko zvenečem intelektualizmu najbolj naivno interpretacijo življenja, ob umetnikih z razkošnimi monografijami vise podobe začetnikov. Kljub vsemu pa učinkuje taka razstava treznejše in bolj realistično.

Skupna razstava članov društva je edina priložnost za soočenje vseh delujočih (tudi takih, ki to počno občasno) slikarjev, kiparjev in grafikov in za merjenje moči. Čeprav je na letošnji razstavi (tako kot na vseh prejšnjih) možnost konfrontacije skrčena zaradi abstinence najbolj populariziranega dela umetniške populacije, je svoj namen