

## Za korektno strokovno polemiko

Draga  
Ahačič

Ker Tone Peršak v svojem sestavku o Hlapcih in narodu, objavljenem v zadnjih številkah *Sodobnosti* (3, 4, 5) v bolj dolgovezni obliki ponavlja večino očitkov in podtikanj, ki jih je naslovil med drugimi tudi meni že v svojem prejšnjem sestavku: *Okamenele resnice ali odprte vrednosti* (Oslobođenje, 21. III. 1981), je moj odgovor: *Imanentne resnice ali dvomljive vrednosti* (Oslobođenje, 13. V. in *Delo* 16. V. 1981) v glavnem že tudi odgovor na omenjeno daljšo varianto Peršakovega spisa in zato ne bi bilo več vredno izgubljati besed o tem, če ne bi šlo pri Peršakovem pisanju za določen način, ki kaže razen površnih gledaliških pojmovanj tudi pomanjkanje osnovnega takta, nepogrešljivega pri vsakem resnem in plodnem strokovnem razpravljanju. Prav tega takta in neke minimalne korektnosti pa vse bolj pogrešamo v naši polemični kulturniški publicistiki, ki jo je očitno okužila v naši družbi prevladujoča praksa dogmatskega pragmatizma in privatizma, tako da naši kulturniški dvogovori vse pogosteje bolj spominjajo na rokoborbo v prostem stilu z vsakršnimi nizkimi udarci kot pa na razumno soočanje in analitično preverjanje strokovnih stališč, nazorov in argumentov.

Za kulturni polemični dialog z različnih zornih kotov je predvsem nujno, da neizpodbitna, konkretna dejstva podajamo taka, kakršna so, da misli in trditve interpretiramo tako, kot so bile izrečene, ne pa da jih prenaevamo in pretvarjamo po svoji vseči, kot to dela Peršak, ki očitno sleherno pisanje, ne le leposlovno, obravnava kot snov za »novo branje«.

Tako na primer Peršak mojo ugotovitev, da »se umetnosti razlikujejo med seboj po specifičnih izraznih sredstvih, ne pa po hierarhični lestvici«, spremeni v trditve, da je zame »hierarhično razmerje med literaturo in gledališčem nespremenljivo! Prav tako neosnovano Peršak zatrjuje, da »Draga Ahačičeva zagovarja dobesedno zvestobo avtorju«, kar je v dobesednem nasprotju z mojo nasledno mislijo: »Avtorjevemu delu verna, avtentična, adekvatna (če uporabimo ustaljene prilastke) odrska izvedba se tedaj ne oblikuje na osnovi dobesednega, ampak na osnovi pomenskega razbora dramskega besedila ter povezuje osebni ustvarjalni prispevek vseh sotvorcev v skladno celoto.«

Tudi Peršakov očitek: »Ahačičeva meni, da je do nespoštljivega prirejanja dramskih besedil prihajalo samo v dobah, ki so bile gledališko neplodne in nepomembne«, je plod njegove poljubne konfabulacije, ne pa pomenskega branja mojega zaključka, ki ga izvajam po konkretni navedbi nekaj šolskih primerov samovoljnih priredb dramskih besedil v preteklosti: »Vendar za nobeno od teh gledaliških početij ne bi mogli trditi, da je bilo v kreativnem smislu posebno pomembno za gledališki razvoj. Iz česar bi lahko sklepali, da sâmo predelovanje dramskih besedil ni bistvenega pomena za avtonomno, izvorno gledališko stvaritev.«

Prav tako Peršak tudi ni znal dojeti vsebine moje ugotovitve: »Res je, da je v gledališkem razvoju, če izvzamemo sporadična velika gledališka obdobja, večinoma prevladovala zdaj ta zdaj ona izraznost: literarno deklamatorstvo, spektakularna dekorativnost in tehnični učinki, igralsko zvezdnitvo, zdaj pa je očitno nastopila vladavina režije; kot vsaka človeška

dejavnost očitno tudi gledališče lahko napreduje le tako, da se opoteka iz jarka v jarek.« Sicer ne bi iz navedenega povzel naivni zaključek: »Ahačičeva sodi, da je slovensko gledališče trenutno v jarku«; saj o slovenskem gledališču tu sploh ni govora in Peršak mi očitno podtakne svoj lastni zaključek.

Omejiti se moram tudi od Peršakove posplošujoče oznake: »optimizma željni avtorji polemičnih odzivov«. Saj so mi naši časopisi in revije odklonile objavo kar lepega števila sestavkov o gledaliških in kulturnopolitičnih vprašanjih z motivacijo, da so preveč pesimistični. Pa tudi moja stališča, ki so jasno razvidna iz vsega mojega objavljenega pisanja, so daleč od optimizma, kakršnega mi hoče pripisati Peršak.

Značilno za Peršakovo akrobatsko logiko je, da očita tistim, ki imajo pomisleke glede »režiserskega avtorstva« dramske uprizoritve, da »vsi pravzaprav izločajo besedilo iz sveta umetnosti in ga uvrščajo v neko drugo področje stvarnosti«, pri tem ko sam trdi, da dramsko besedilo daje gledališki uprizoritvi le motiv, snov, mythos. Kako pa Peršak potemtakem sploh dajema umetniški značaj in umetniške razsežnosti dramskega besedila, ki je, kot je znano, s svojo specifično dramatsko govorico namenjeno predvsem odrskemu uprizorjanju, ne pa branju (in ima dejansko tudi zelo malo bralcev), če jih ne dojema gledališko, se pravi, če zanj »kvaliteta besedila sama po sebi za uprizoritev še nič ne pomeni«, če enači motiv z dognano dramsko stvaritvijo? Saj sta potemtakem z njegovega gledališkega vidika Banellova novela o Romeu in Juliji in pa Shakespearova istoimenska tragedija estetsko enakovredni snovi za režijsko ustvarjalnost!

Po isti logiki Peršak tudi enači »ortodoksni marksizem« in nekatere temeljne postavke socialističnega realizma z meščansko miselnostjo in njenim pojmovanjem gledališča in mi pripiše kar oboje hkrati: »Ortodoksno marksistično« mišljenje umetnosti se torej — na ravni ideologije — skoraj v celoti enači s Heglovim mišljenjem umetnosti. Podobno mislijo tudi avtorji polemičnih odzivov, ki napadajo sodobno slovensko gledališče (Kozak, Torkar, Lampič, Mahnič, Ahačičeva) in sodobno slovensko kulturo sploh in zastopajo stališča, ki so meščanskega izvora in vpeta v tradicionalni humanistični način mišljenja umetnosti in sveta (Hegel, Platon).«

Najprej naj povem, da je oznaka »ortodoksni marksizem« contradictio in adjecto, ker je osnovno načelo marksistične misli posameznikovo iskanje resnice, ne pa sprejemanje kakršnihkoli višjih razodetij. Če izvzamemo dejstvo, da se je socialistični realizem, ki je njegov idejni nazor oblikoval ortodoksni psevdomarksizem, bistveno razlikoval od meščanske umetnosti v tem, da je bil oziroma moral biti apologetski, medtem ko je bila, nasprotno, meščanska umetnost (vredna tega imena) izrazito družbeno kritična, je res, da vse dogmatske ideologije, tako politične kot umetnostne, vsebujejo isti skupni imenovalc — idealizem (z negativnim predznakom) in pragmatizem.

Kar pa zadeva Peršakov očitek, da napadam sodobno slovensko gledališče in sodobno slovensko kulturo sploh, je iz mojega pisanja jasno in očitno, komu in čemu velja moja kritična analiza. Vsekakor pa mislim, da se nobena estetska smer, naj ima še tako monopolen položaj, ne more identificirati kar s celotnim sodobnim slovenskim gledališčem, kakor tudi v nobenem kulturnem manipulanstvu, naj bo že eksperimentalno ali konservativno, še ni personificirana vesoljna sodobna slovenska kultura.

Pod anatemo »meščanskega, v tradicionalni humanistični način vpetega mišljenja umetnosti in sveta« postavlja Peršak tudi »trditev, da je besedilo

vedno pred gledališčem, kajti v resnici za vse prvotne oblike gledališča (antično, srednjeveško, klasično azijsko, renesančno) velja prav nasprotno.«

Če pustimo ob strani klasično azijsko gledališče, ki njegovi »kodi« danes celo domačinom večinoma niso več razumljivi brez ustreznega komentarja, je ne glede na to, s kakšnega idejnega zornega kota gledamo na metnost in gledališče, neizpodbitno dejstvo, da so bile antične praznične uprizoritve starogrških tragedij in komedij tudi tekmovanja dramskega pesništva, ne pa režije; da so morali srednjeveški duhovni — večinoma z več verniške gorečnosti kot ustvarjalnega navdiha — najprej zložiti po nekaj desettisoč verzov, zato da so imeli izvajalci večdnevni ali celo večtedenskih pasijonskih iger kaj recitirati, če govorimo o vrhunskih manifestacijah antičnega in srednjeveškega gledališča. Dejstvo je tudi, da so tako pomembni, univerzalni gledališki avtorji renesanse in baroka, kot so bili Shakespeare, Lope de Vega ali Molière včasih prepisovali, variirali in prirejali lastna besedila ali pa si celo izposojali krajše ali daljše odlomke iz tujih del, k čemur jih je silila pogosta menjava repertoarja.

Značilno je, da prav v tem početju, ki bi po današnjih normah veljalo za literarno krajo in ki za vsakogar, kdor pozna način dela in podrejeni družbeni položaj takratnega gledališča, ta praksa pomeni bolj zasilni izhod iz programske stiske, kot pa izraz proste, neodvisne ustvarjalne volje gledaliških avtorjev ali celo dokaz zanjo, da prav to sporno gledališko prakso Peršak navaja kot potrdilo za temeljna estetska načela avtonomne režije in njenega brezobveznega odnosa do dramskega besedila.

Teh in takih pragmatistično prirejenih, ad usum Delphini tolmačenih in notranje protislovnih trditev in zaključkov v Peršakovem pisanju kar mrgoli. In tako pride celo do presenetljive koincidence, da Peršak tolmači izjavo neke intervjuvane gledalke v prilog svojim stališčem, medtem ko v isti (tretji) številki Sodobnosti Žarko Petan v svojem odgovoru na anketo o gledališču s to isto izjavo ilustrira — in to neprimerno bolj prepričljivo — stališče, ki je v nasprotju s Peršakovim.

Kot vse kaže, pravica do avtonomne preinterpretacije po Peršakovem ne pritiče le režiji, ampak tudi gledališki publicistiki, pa naj gre za načelna stališča, nasprotna njegovim, ali pa za konkretna dejstva iz območja dramaturgije, gledališke teorije in kulture in gledališke zgodovine. Seveda se ne mislim spuščati v kako podrobno razčiščevanje netočnih Peršakovih navedb in poljubnih priredb; naj se s tem ukvarjajo strokovnjaki, ki so za to po svojih službenih položajih poklicani in ki take gledališke publiciste šolajo, razen seveda, kolikor ni Peršak sploh njihov glasnik.

Moj namen je bil samo, da z nekaj konkretnimi primeri osvetlim značilnosti Peršakovega pisanja, ki s svojimi ponaredbami in podtikanji priča o izrazito spornem odnosu do gledališke vednosti in do korektnega strokovnega dialoga, ter v naša že tako precej motna, neizoblikovana in včasih abstraktno meglena gledališka pojmovanja prinaša samo še večjo zmedo. Spričo te pa nam ne preostane drugega, ko da ponovimo besede Cankarjeve Jermana: »V tako noč tudi mi ne bomo posvetili.«

Nič manj kot zaradi načina pa je ob Peršakovem pisanju nemogoče in nesmiselno razpravljati o vprašanih sodobnega gledališča na osnovi tako šolsko preprostih alternativ, kot jih s Peršakom vred zastavljajo privrženci dramskih preinterpretacij:

— kdo je komu podrejen (gledališče oziroma režija literaturi ali obratno)

- gledališče kot dobesedno poustvarjalna ali kot poljubno kreativna umetnost
- gledališče kot samostojna umetnost ali kot zgolj prevajanje literarnih umetnin v vidno-slušni medij
- uprizoritev drame kot enkrat za vselej določena interpretacija (resnica) besedila ali avtorski spektakel, ki mu je dramsko besedilo le motiv.

Ni dvoma, da navedene gledališke dileme s svojo idealistično skrajnostno preproščino ne morejo zaobseči sestavljenega pojava trojne, pesniške-igralške-režijske umetnosti dramskega gledališča z vsem njegovim občutljivim prepletom medsebojnih notranjih sorazmerij in sovplivov. V tako s'implificirane okvire lahko uklepajo dramsko gledališče le tisti, ki jim je gledališče predvsem sredstvo za »preboj projekta«, če uporabimo sodobni termin. S tem pa prehajamo iz umetniškega območja v sociološko in psihološko.

In značilno je, da enako, razčlenjuje tendence novega branja klasičnih dram tudi sovjetski disidentski pisatelj Aleksander Zinovjev, ki ga nekateri literarni kritiki razglašajo za sovjetskega Swifta. Naj v ponazoritev tega posebnega vidika naveden odlomek iz njegove knjige, »Zevajoče višine« (Zijajuščije visoti), ki velja za najbolj nenavadno knjigo našega stoletja, in sicer odlomek iz poglavja o eksperimentalnem gledališču Ivanka:

»Gledališče (Ivanka) je vzpostavilo in uveljavilo dvoje resnično novih načel. Prvo pravi, da igralec in odrska oprema ne igrata nobene vloge v gledališču. To je gledališče režije, ne pa igralcev. Drugo načelo odreja, da vsebina besedila ne igra nobene vloge. Vse je odvisno le od tega, kako delo beremo. Klasična dela pa je treba ponovno brati. Tako so na novo prebrali tudi Shakespeara. Hamlet je bil podoben neuspešnemu fiziku, ki trpi zaradi notranje labilnosti in ki se ima za genija, vendar ni sposoben napisati niti kompilatorskega članička za revijo, odgovornost za to pa pripisuje danski dvorjni organizaciji, ki je bila na las podobna kateremukoli ivanburškemu institutu. Sam Shakespeare je o spektaklu izrekel v celoti pozitivno oceno in dodal, da si ne bi bil nikoli zamislil podobnega Hamleta.

Verjetno si bojo raziskovalci še leta razbijali glavo, da bi prodrli v skrivnost izjemnega uspeha Ivanke. Vendar tu sploh ni skrivnosti. Oziroma je skrivnost, vendar v Ivanburgu, ne pa v Ivanki. Če ne bi obstajala Ivanka, bi si ivanski izobraženci našli kako drugo varnostno varno področje za svoja zbiranja in za svoja duševna nastrojenja . . . Ivanka omogoča realizatorjem, da se imajo za dekabriste, ker uprizarjajo besedilo o dekabristih, po vseh pravih dovoljeno besedilo, preverjeno na sestanku Bratovščine in odobreno s strani vseh ideoloških instanc. Kar pa zadeva gledalce, jim omogoča, da imajo svojo prisotnost v gledališču kot udeležbo pri vstaji. Ta pojav je v celoti vključen v okvir tistih uradnih ivanskih dejavnikov, ki hkrati hočejo veljati za nekaj, kar iz tega okvira uhaja, ki pa vendar nočejo zaradi tega prevzeti nase kakih težav niti se odpovedati sladkostim bivanja. «

Prí tovrstnem gledališču gre torej za izrazito dvojno vlogo: po eni strani ima vlogo duhovne kompenzacije, ki daje izvajalcem in občinstvu prijetno varljivi občutek, da brez tveganja uveljavljajo svoj državljanski pogum (individualno psihološka komponenta), po drugi strani pa dejansko opravlja funkcijo duhovne kontracepcije oziroma varnostnega ventila, ki sprošča odvečne napetosti (socialna komponenta). Prav ta dvojna vloga omogoča tudi skladno sožitje oblastniških in zasebnih interesov; enim kot drugim pa je interes samega gledališča zgolj drugotnega pomena.