

neko čisto svojo pot, mimo starih razločevanj in sovraštva ozko usmerjenih skupin, ideologij, tudi »zastopanja« določenih umetniških stilov, tudi na smrt resnih pogledov na smrt.

OPOMBA:

1. Vprašanje smrti, predvsem premišljeno skozi resnico samomora, namreč, zakaj živeti, če pa to ni nujno, saj si vsakdo lahko tako rekoč vsak trenutek izvoli pot k svojemu nebivanju, je prvo, najpomembnejše vprašanje filozofske antropologije in tudi etike; ves sistem vrednot (lažnih, navideznih, pristnih?) se oblikuje prav na podlagi te odločitve živih za življenje.

Zapiski o sodobni slovenski dramatik XI.



Tone
Peršak

Ljubiša Ristić, »člani ansambla in sodelavci projekta« (in William Shakespeare): ROMEO IN JULIJA — KOMENTARJI.

Kljub možnim pomislekom uvrščamo v ZAPISKE tudi razmišljanje o »scenariju uprizoritve ROMEO IN JULIJA — KOMENTARJI, ki jo je 7. aprila letos prvič odigralo SMG v Ljubljani. Tako tokrat ne obravnavamo dramskega besedila v običajnem pomenu besede, saj je scenarij nastajal hkrati z uprizoritvijo in se celo s sleherno predstavo do določene mere spreminja; igralci namreč posamezne dele dialoga improvizirajo. Seveda pa so tudi v improviziranih prizorih teme, slog in izidi prizorov dogovorjeni. Gre torej za neke vrste izjemo, ker ne popisujemo besedila, ki bi nastalo in obstajalo samostojno, kot književno delo, neodvisno od uprizoritve, kar velja za doslej obravnavana gledališka dela. Naslednji možni ugovor bi lahko bil, da sploh ne gre za slovensko besedilo, kajti niti William Shakespeare, ki je napisal dobršen del uprizorjenega besedila, niti Ljubiša Ristić nista Slovenca. Res pa je, da ne gre za uprizoritev Shakespearove žaloigre, temveč za uprizoritev na Shakespearovo temo, v katero so vključeni tudi krajši deli njegovega besedila. Večji del uprizorjenega teksta pa so napisali ali ga improvizirajo igralci in drugi sodelavci, npr. dramaturg uprizoritve Boris A. Novak, ki je prispeval besedila za songe itn. Ker je igrano besedilo nastalo v SMG, ker je večina avtorjev slovenske narodnosti, ker je dialog pisan in govoren pretežno v slovenščini in ker »scenarij« obravnava razmere v Sloveniji, ga upravičeno lahko razglasimo za slovenski tekst.

Čeprav ne gre za besedilo, ki bi obstajalo tudi kot književno delo, vseeno menimo, da ga je vredno razčleniti in premisliti. Tudi zato, ker je avtor zamisli in režiser uprizoritve nedvomno ena najzanimivejših in za marsikoga tudi ena najbolj spornih osebnosti jugoslovanskega gledališča. Gre za nenavadno prodornega gledališkega delavca, ki obvlada ne le režijo,

temveč tudi vrsto drugih dejavnosti (organizacija, reklama in propaganda, uveljavljanje lastnega dela, animacij, osebni stiki s sorodnimi duhovi po svetu), ki jih večina drugih gledaliških ustvarjalcev pri nas ne obvlada ali vsaj ne v tolikšni meri. Poleg tega Ristić uspešno goji svoj »image«, kar je ta čas zelo pomembna postavka slehernega javnega delovanja in eden bistvenih pogojev uspešnosti. Takšna uveljavitev dela in osebnosti priča, da Ristić obvladuje in pozna svet, v katerem dela, in da nedvomno ve, kaj hoče (sporočiti) in tudi zato se je vredno ali celo potrebno vprašati, kakšno stališče o svetu posreduje njegova uprizoritev. To še tembolj velja za to, čeprav po mnenju kritike ne najbolj uspešno Ristićevo uprizoritev, za katero je sam zasnoval tudi sceno in »scenarij«, ne glede na to, da so del likov in njihovih izjav ter pogovorov napisali ali zimprovizirali igralci, ki jih je Ristić svoji zamisli ustrezno usmeril in vodil. Ristić je — v skladu s svojo idejo in načinom dela — izbiral in odločal, kaj od vsega, kar so igralci »ponudili«, naj se vključi v uprizoritev in kaj »ni zanimivo«. Tako je glavni avtor »scenarija« (zamisli, dramaturške strukture, tem in sporočil) vendarle on, ne glede na to, da so »vsa besedila . . . — razen Shakespearovega — . . . napisali ali jih improvizirajo člani ansambla in sodelavci projekta.«

Tema in motiv »scenarija« sta ista kot v Shakespearovi žaloigri ROMEO IN JULIJA. Gre za vprašanje o možnosti in zgodbo o nemožnosti ljubezni med mladima človekoma, ki pripadata dvema med seboj sprtima klanoma (Shakespeare, Verona) oziroma narodoma ali družbenima slojema (Ljubljana danes). »Scenarij« namreč prikazuje stvarnost v dveh časovno-prostorskih presekih (Verona v času poznega srednjega veka ali zgodnje renesanse in Ljubljana l. 1983). Temeljno sporočilo »scenarija« pa je, da v obeh prostorčasih obvladujejo življenje (dejanje in nehanje ljudi) isti vzgibi (principi) in da je zato ljubezen med pripadnikoma dveh različnih družbenih skupin danes pri nas enako nemogoča in obsojena na tragični konec, kot je bila pred štiristo leti v Veroni. Po svojih bistvenih razsežnostih, principih, ki obvladujejo življenje, je potemtakem svet isti kot pred petsto leti in ves napredek je zgolj zunanji in navidezen, za življenje tako rekoč nebitven. Dejanska stvarnost so namreč, kot sodi Ristić, principi, ki pogojujejo dejanja in odločitve ljudi, in ne zunanje oblike življenja, ki so naključne in izpostavljene menam časa, ravno tako kot so zgolj slepila vsakokratna gesla in parole, s katerimi skuša trenutna oblast obvladati množice, da bi se obdržala. Bistvo sleherne oblasti je v vladanju in v volji po vladanju (moči) in ne v idejah, s katerimi utemeljuje svoje vladanje.

Uprizoritev je razdeljena v tri dele in tudi »scenarij« si lahko zamišljamo kot trodelen. V prvem delu so, ob povzetku zgodbe Shakespearove tragedije, na predvsem plesno-glasbeni način razgrnjeni principi (vzgibi) dogajanja prikazane stvarnosti: agon, erös, polis, thanatos (boj, ljubezen, država, smrt), ki bi jih bolj opisno lahko imenovali tudi nestrpnost, privlačnost, volja po oblasti in sla po ubijanju in uničevanju. V tem delu spregovorita po nekaj besed samo pater Lorenzo in Julija, tako da prvi del »scenarija« lahko razumemo zgolj kot niz dokaj natančnih didaskalij (napotkov za koreografa, skladatelja, plesalce, tehniko). V drugem delu uprizoritve in »scenarija« z naslovom Prostor se seznanimo z dogodki, v katerih so se udejanili poprej ugotovljeni principi. Gre ves čas za vzporednost, ki je morda najbolj razvidna v začetku drugega dela, ko

današnja mladina gleda začetne sekvence Zefirellijevega filma *ROMEO IN JULIJA* in se hkrati s poboji na platnu zgodi tudi pobjo v dvorani. Na platnu gre za spopad med dvema rodbinskima klanoma (Montegi: Capuleti), v dvorani pa za spopad med dvema nazorskima skupinama (punkerji: »hipači«). Do prvega poboja pride na trgu (zbirališče mladine v stari Veroni), do drugega v kinodvorani, možen pa bi bil tudi v disko klubu ali kavarni (zbirališča mladine danes pri nas). Nato se izmenično vrstijo prizori, ki tematizirajo potrebo mladih po ljubezni, njihov spor z oblastjo, spopad med generacijami itn. Govora veronske in ljubljanske mladine se seveda med seboj razlikujeta po izboru besed in dikcije, vendar gre ves čas za iste ali vsaj podobne probleme. Tako kot v Veroni oče in mati dokaj nasilno vzgajata Julijo in jo Angelika (Dojka) navdušuje najprej za Romea in nato za Parisa, ki ji ga vsiljuje knez in starši, tako študentka AGRFTV Julija Novak šikanira člane dramskega krožka na neki ljubljanski srednji šoli, se ubada z njihovimi osebnostnimi problemi, podobno pa tudi psihologinja Ladislava Kralj obravnava njo. Tretji del je, kot pri Shakespearevem, v celoti posvečen našemu času. Naslov tega dela se glasi *Čas*, vendar bi težko z gotovostjo trdili, v čem naj bi bila »časnost« prikaza v tretjem delu specifična glede na »prostorskost« v drugem delu. Gre pravzaprav za komentarje principov in dogodkov prvega in drugega dela. Tudi ta del je sestavljen iz niza bolj ali manj ohlapno povezanih prizorov, izsekov iz življenja, deloma pisanih ali vsaj igranih kot kakšni skeči in gegi, ki jih povezuje zgolj naključna vpletenost oseb (prič) v usodo »morilca iz Kinoteke« Steva Macure. Tudi v tem delu poteka dogajanje na več (tudi družbenih) ravneh: kot preiskava o poboju v Kinoteki, ki je tudi raven spora (mladine-punkerjev) z oblastjo, na ravni razkrinkavanja meščanskega sloja in na ravni razkrivanja problematike ljubljanskega lumpenproletariata (celo neke vrste dna), v katerega deloma sodijo tudi priseljeni delavci iz drugih republik, suspendirani miličnik itn.

Scenarij potemtakem temelji na podmeni, da so principi dogajanja sveta, razvidni iz Shakespeareove tragedije, še vedno odločilni in opredeljujejo tudi današnje stvarnost. Na enaki podmeni je utemeljena tudi Brešanova tragikomedija *PREDSTAVA HAMLETA U SELU MRDUŠA DONJA*, le da je izvedba v našem primeru nekoliko drugačna. V prvem delu so predstavljeni principi dogajanja, v drugem dogodki, v katerih se prej podani principi udejanjajo, tretji del pa pomeni niz osvetlitev (komentarji) dogajanja.

Osnovna značilnost obeh stvarnosti je nasilje, ki se kaže na več načinov: kot nestrpnost med pripadniki različnih klanov in združenj, kot manipuliranje in nasilje v imenu idej, na katerih se utemeljuje oblast, kot vzgoja in nasilje v imenu konvencij (nadrejenost staršev) itn. Pozitivne ideje (red, mir, enakopravnost, zakonitost, svoboda, ljubezen) so se institucionalizirale. V imenu teh idej nastopa oblast (Knez, Inšpektor), zato se te ideje v praksi sprevačajo v svoja nasprotja (zakonitost v represijo, ljubezen v nasilje, zakonitost v manipulacijo), kar je, kot nas uči zgodovina, usoda večine pozitivnih idej, na katerih se utemeljujejo revolucije, vlade in politične stranke. Ker se ideje sprevačajo, je nujno potrebno nasilje (policija, vojska), da se oblast lahko obdrži. Hkrati pa morajo obstajati tudi kanali za nadzorovano in usmerjano uveljavljanje teženj posameznika in za sporazumevanja med posameznikom in oblastjo. Te možnosti udejanjajo

posredniki, organizacije in posamezniki, ki na videz niso v službi oblasti, čeprav prav oni manipulirajo s posameznikom v korist oblasti in tako zagotavljajo obstoj, varnost in navidezno čistost oblasti. Pri Shakespearu je to pater Lorenzo kot predstavnik Cerkev, v sodobni tragediji pa psihologinja Ladislava Kralj, šola in tudi Julija Novak kot voditeljica dramskega krožka. Poleg oblasti in posrednikov med oblastjo in posamezniki nastopata v obeh tragedijah še uporna mladina in meščanstvo. Slednje je (bogastvo, družbeni vpliv in pomen) dejanska baza, na kateri se utemeljuje oblast, ki mora prav zato temu sloju najbolj popuščati. Upor mladine se zato nujno kaže tudi kot generacijski spor, saj mladina s tem, ko protestira zoper oblast (politiko), protestira tudi proti svojim staršem, ki to oblast (politiko) omogočajo ali celo izvajajo. Uporni del mladine je v glavnem meščanskega izvora in v bistvu želi zamenjati svoje starše, medtem ko mladi iz nižjih družbenih slojev želijo napredovati v meščanski sloj in se manj upirajo danim razmeram. Prikrita in morda celo nezavedna težnja po zamenjavi, ki pogojuje spor mladih z očetmi, je torej eden glavnih vzgibov dogajanja stvarnosti, ki jo prikazuje Ristić s pomočjo Shakespeara in igralcev.

Temeljni vzgibi, razgrnjeni v prvem delu, so: agon (boj), eros (ljubezen), polis (država, skupnost) in thanatos (smrt). Dogodki in izjave nastopajočih pričajo, da ne gre za smrt kot tako in tudi ne za zgolj strah pred smrtjo, temveč za težnje in odnos do sveta, ki jih navedeni pojmi predvidevajo, in predvsem za potrebo in težnjo po tem, kar imenujejo. Gre za potrebo po 'biti ljubljen' in za težnjo po dejavni ljubezni, za težnjo po boju kot spreminjanju sveta, za težnjo po oblasti in moči in za težnjo po smrti kot uboju in po uničenju in samouničenju, ki je prav tako nemalokrat izraz spopada s svetom ali obupa nad svetom. Besede obup nismo zapisali slučajno. Zdi se namreč, da so obup, napadalnost iz obupa in nestrpna apatičnost med glavnimi vzgibi konfliktov med nastopajočimi. To velja predvsem za odnos mladih (punkerjev) do predstavnikov oblasti in oblasti (očitki o dvoličnosti in prodanosti politikov). Razlika med Shakespearovim in današnjim svetom je kvečjemu v tem, da so vse te težnje danes neprimerno bolj radikalne, brezprizivne in brezobzirne, manj kompleksne in bolj neprikrite in neposredne. Zato sodobna srednješolka hoče samo še »fukati« in kot njen temeljni problem se ji kaže že to, da nima nikogar, s komer bi lahko fukala. Shakespearova Julija je sicer želela (tudi) isto, vendar samo z Romeom in prav zato je bila pripravljena iti v smrt. Isto velja za težnjo po smrti. Tudi moderni Romeo Stevo Macura strelja v afektu spopada z namenom, da zaščiti oziroma maščuje prijatelja. Ko mu Julija Novak pove, da je ubil, doživi dotlej neprilagojeni in asocialni Stevo nekakšno notranjo razsvetlitev, neke vrste samoizpolnitev ali prestop prek nekakšne notranje meje, kar ga navda z občutjem zadovoljstva in samouresničenja. To se zgodi hkrati, ko doživita z Julijo Novak tudi vzajemno uresničenje svojih teženj po ljubezni.

V povedanem je že nakazano tudi stališče o svetu, ki ga uprizoritev posreduje občinstvu. Gre za prepričanje, da je mogoče svojo tujost v svetu in v samem sebi, svojo neprilagojenost in zmanipuliranost preseči samo z dejavnim odporom, ki vključuje tako dejavno ljubezen kakor tudi dejanje, s katerim človek prekorači svojo mejo in se uresniči mimo in onstran zakonov ter norm družbe. To pomeni, da se pravzaprav postavi nad

družbo in njene norme, ki uzakonjajo povprečnost, mir, poslušnost in splošno na račun posebnega in posameznega, se pravi skupno na račun osebnega. To stališče bi lahko označili kot povzdigovanje subjektivizma in individualizma in celo anarhizma kot odpora posamezne osebnosti zoper represijo skupnosti (polisa) kot institucije. Odtod občutje, da se sporočila uprizoritve precej istovetijo s stališči punkerjev. Po drugi strani pa ne smemo prezreti dodatnih konotacij, ki izhajajo iz tega, da v sodobnem delu uprizoritve nastopajo pripadniki različnih jugoslovanskih narodov. Stevo Macura in njegov brat sta Hrvata, veliko pa tudi govorijo o »boskurjih« (beseda meri deloma na prave Bosance in deloma na priseljenke iz drugih republik nasploh). »Scenarij« potemtakem tematizira tudi zadnji čas zelo aktualno problematiko odnosov (in konfliktov: Stevo Macura in delovno okolje, Ana Aleš in njen nezvesti ženin) med Slovenci in drugorodci. V »scenariju« je torej kondenzirana naša kolektivna skušnja vse hujšega nerazumevanja med domačini in priseljenimi delavci, skušnja strahu in tudi agresije grupe zoper grupo. Avtorji si pred to skušnjo ne zatiskajo oči in prav bi bilo, da si jih tudi vsi drugi ne bi. Nerazumevanje med pripadniki različnih kultur in tradicij postane v določenih okoliščinah skoraj nujno. Delavci iz drugih republik so npr. v Ljubljani v glavnem sami (samski ali brez družin), navajeni so drugačnega okolja, običajev in odnosov, zato se v (kulturno) tujem okolju počutijo ogroženi ali vsaj zapostavljeni in reagirajo agresivno (osvajalno). S tem izzivajo vzvratno agresijo okolja, ki reagira samoobrambno, in celo mržnjo kot posledico strahu (marsikateri Ljubljčan si v soboto zvečer ne upa več v središče mesta). Najbrž je prav v zapisu te problematike, ki postaja dominantna tema uprizoritev SMG (navzoča je tudi v uprizoritvi RAZREDNEGA SOVRAŽNIKA), dosežena najvišja stopnja problemskosti in aktualnosti »scenarija« uprizoritve ROMEO IN JULIJA — KOMENTARJI. Seveda pa tudi avtorji »scenarija« ne uspejo nakazati kakršnekoli rešitve problema, ki ga sicer prevečkrat odpravljamo s površnimi političnimi floskulami.

»Scenarij« in uprizoritev udejanjata kolektivno skušnjo panike, ki je posledica pomanjkanja resnično zavezujočih načel in vedno hujše nezadovoljenosti in rastoče nestrpnosti med ljudmi, ki nemalokrat prehaja v že kar fašistoidno agresivnost. V nakazovanju razlik med prostoroma in časoma Shakespearove in sodobne tragedije opazamo tudi beleženje vse nižje obče kulturne stopnje. Posledica srečanj pripadnikov različnih kulturnih tradicij očitno ni medsebojno plemenitenje, temveč prav nasprotno: vzajemno dekultiviranje. Kulturna raven vedenja po javnih prostorih in ulicah se je v zadnjem času zelo znižala. Vse več je vandalizma in celo institucionaliziranega razvrednotenja kulturnih vrednot, umetniških poklicev itn.

»Scenarij« je, kot rečeno, razdeljen v tri dele. V prvem se gledalec seznanja s principi (vzgibi) dogajanja, v drugem s prostori dogajanja; tako s prostori javnih zadev (trg, šola, kino, ulica, železniška postaja, policija) kot s prostori privatnega življenja (Julijina soba, stanovanja). V tretjem delu naj bi se uveljavila časna razsežnost dogajanja, vendar je ta del glede na naslov najmanj jasen. V čem se posebej kaže vloga časa? V tem, da je dogajanje tretjega in delno že drugega dela postavljeno v pustni čas, torej v čas norčij in sprevernjenih vrednot, mask in zanosa, ko zavore rade popustijo? Bolj pomembne se zdijo druge razlike med deli. Gre za tri tipe gledališča in tri gledališke sloge. Prvi del uprizoritve je v celoti plesen.

Gre sicer za sodobni plesni izraz, ki pa še ostaja v območju klasičnega baleta in konvencionalne baletne igre (mimika, drže), kar daje prvemu delu kljub razgibanosti dinamičnih skupinskih prizorov pridih vzvišenosti, stilizacije in klasičnosti. Ta del je po svoji izraznosti najbližji klasični gledališki konvenciji in pomeni visoko formalizirano možnost tragedije. Tega vtisa ne spremeni niti modernistična glasba Davorja Rocca, ki mestoma prehaja v konkretno glasbo in zvočni (celo ironični) efekt (zvok mimo drvečega vlaka, ko Julija pije strup). Drugi del v bistvu primerja Shakespearov čas z našim, išče podobnosti med njima in razgrinja probleme nastopajočih. Tudi za ta del je značilen poudarek nekakšne resnobe zaresnosti. Odnosi med osebami so zelo napeti in podani kakor arhetipi medčloveških razmerij (Stevo-Veljko, Julija Novak-dijaki, punkerji-politika in odrasli sploh, punkerji-ostala mladina, Julija-starši, Romeo-oblast, Knez-Capulet, Capulet-Capuletova). Vsi ti odnosi so podani v radikalnih, skoraj enopomenskih vidih, kar pogojuje tudi način igre, ki je še vedno nekoliko stiliziran (predvsem v prizorih iz Shakespearove tragedije), dasiravno že od prizora do prizora različen. V primerjavi s klasičnostjo sloga in žanra prvega dela, bi lahko rekli, da gre v drugem delu za nekakšno še vedno stilizirano, mestoma pogojno realistično problemsko gledališče, ki se bolj podreja logiki dialoga kot logiki psihološkega doživljanja likov in poudarja predvsem dramsko situacijo. Posamezni prizori so po sporočilnosti prignani do plakatnosti, s čimer se ta del približuje zgledu političnega gledališča, igranega po brechtovsko. Tretji del pa bi lahko označili s pojmi, kakor so: naturalistična ali ljudsko veristična (mestoma groteskna) igra, skeči, gegi, komika nravi in govora itn. Gre za niz skečev (prizori zasliševanja prič), prekinjanih s petjem zabavnih ljudskih pesmi (Trzinka itn.), kar naj bi najbrž dogajanju dalo neki globlji pomen (zveza s tradicijo in prvobitnimi goni v ljudeh).

»Scenarij« potemtakem predvideva slogovno in žanrsko raznoliko uprizoritev, ki se razvija od vzvišenosti klasičnega plesnega gledališča do verističnih, s komiko nravi in govora nabitih skečev v slogu ljudskega gledališča. Gre za totalno gledališče, ki izkorišča vsa vidna in zvočna sredstva in vse možne dramaturške prijeme. Zgodbo o nesrečni ljubezni v neustreznih razmerah variira uprizoritev v treh slogovnih in žanrskih različicah. Zdi se pa, da s ponavljanjem in slogovno-žanrskim preprostenjem zgodbe tema izgublja svojo notranjo vrednost. Čeprav si z resnobno, psihološko-realistično zastavljenim prizorom med Julijo Novak in Stevom Macuro režija prizadeva dati celoti resnejši problemski sklepni akord, je vendarle res, da si uprizoritev pridobiva največ simpatij z burkaško zastavljenimi prizori zasliševanja prič, v katerih se učinkovito uveljavlja igralska radoživost, vendar gre pri tem za netragične, celo protitragične žanre (komika dialekta, tipologija, pačenje jezika, groteska, burka, geg). Po drugi strani pa je res, da prva dva dela učinkujeta razvlečeno in nepregledno, zaradi česar gledalci celo zapuščajo predstave (na drugi reprizi v Domu Ivana Cankarja).

Nazadnje si moramo najbrž zastaviti še vprašanje, kaj ta »scenarij« in uprizoritev prinašata novega ob vseh doslej obravnavanih pomenskih razsežnostih? Pri tem ne gre zgolj za vprašanje o inovativnosti uprizoritve, ker ne mislimo, da je edini veljavni kriterij ustvarjalnosti in kvalitete formalna inovativnost. Vseeno pa se nam vprašanje zdi umestno tudi zato, ker se je navezadnje uprizoritev že pred premiero dokaj bučno najavljala kot velika novost. Po specifično gledališki plati (totalno gledališče, obsežni

plesni del, preplet dveh besedih iz dveh časov, selitev dogajanja in gledalcev iz prostora v prostor, izkoriščanje danih ambientov za prizorišča, improvizacija, mešanje igralskih slogov, ektemporiranje kot oblikovalno načelo) je uprizoritev verjetno kar preobsežen kompendij dokaj raznorodnih oblikovalnih načel in postopkov, ki so bili v zadnjem času obilo preizkušani in uveljavljani. Zaradi dolžine in dokaj poljubne kompozicije prihaja do notranjega razpadanja uprizoritve, ki dovolj uspešno priteguje predvsem zunanjo pozornost gledalca, saj je ves čas dovolj glasna in vidno učinkovita. Gre za žanrsko in vsebinsko razpadanje, ker so pristopi k temi tako raznoliki, da se tako rekoč izključujejo; tudi žanr in slog sta del sporočila in stališča. Nadaljnje vprašanje, ki se zastavlja tako ob tej kot ob še nekaterih zelo hvaljenih uprizoritvah, je vprašanje o igralski sposobnosti. Čeprav je bila udeležba igralcev v pripravah zelo intenzivna (sodelovanje v oblikovanju sporočil in vsebine), je uprizoritev na ravni sposobnosti (umetnosti), ki najbrž le pomeni temelj in os gledališke umetnosti, nekoliko zanemarjena. To velja predvsem za oblikovanje likov. Prav zato je mogoče, da naturščiki s svojim dejanskim (osebnim) protestom, ki seveda ni umetniško preoblikovana stvarnost, zasenčijo poklicne igralce, ki igrajo. Seveda pa jih ne zasenčijo z igro (transformacija, sposobnost govora, oblikovanje lika), temveč z intenziteto svoje izpovedi. To nikakor ne velja za vse sodelujoče naturščike.

Uprizoritev je izzivalna, tudi napadalna in utemeljena v tehtnem stališču in sporočilu, vendar je hkrati preveč razvlečena, razslojena in raznorodna ter preobremenjena z učinki, ki zavajajo gledalčevo pozornost, in zato nepregledna.

Slovenska književnost v kontekstu jugoslovanskih književnosti

(Antun Barac o slovenski književnosti)



Ivan
Cesar

Antun Barac je v prizadevanju, da bi določil »nacionalni pomen, ljudski smisel in umetniško vrednost hrvatske književnosti«, ¹ preučeval tudi književna gibanja v svetovni književnosti, predvsem pa v ostalih jugoslovanskih književnostih. V enem od obdobj svojega dela je Barac prepričan, da so književnosti Hrvatov, Slovencev in Srbov ena književnost enega naroda, »ker se pred osnovnim dejstvom

etnične enotnosti razblini tudi princip o treh različnih književnih zgodovinah.«² Eno svojih knjig naslavlja Jugoslovanska književnost, kjer v prvem

¹ Ivo Frangeš, Antun Barac, Liber, Zagreb 1978.

² A. Barac, Članci i eseji, PSHK, knj. 101, Zora/Matica Hrvatska 1968, str. 73.