

mentom, saj ga zna utemeljiti in estetsko prezentirati. Poleg tega pa ne sme mo pozabiti na njeno tehnično znanje — le-to je pogoj, da bo lahko ves svoj

trud posvečala ideji in formi, morda s podobno suverenostjo kot Janez Bernik.

Ivan Sedej

ZAPIS O LETOŠNJI GLEDALIŠKI SEZONI ALI PRILIKA O IZGUBLJENEM PARADIŽU

Gledališče



Zbiranje vtisov, ki se kritičnemu spremljevalcu in opazovalcu slovenskega gledališkega dogajanja porajajo ob posameznih vzponih in padcih neke pravkar iztekajoče se gledališke sezone, sintetiziranje

teh vtisov v bolj celotno, dognano in domišljeno, širšo presojo te sezone, presojo, ki se ne poraja le iz sprotnih impresij ob posameznih predstavah in po njih, tako kot velja to večidel za dnevniško kritično pisanje, nad katerim visi ves čas neusmiljeni Damoklov meč sprotosti in ažurnosti, ampak se poskuša opreti na natančnejši, bolj odtehtan razbor kvalitativnih dosežkov in zablod posameznih gledaliških hiš, vse to sodi gotovo med opravila, ki terjajo dovolj konciznega premisleka in zbranosti, hkrati pa tudi dobršno mero komparacijsko utemeljene in točne kritične objektivnosti, saj se pri tem postopku gledališko-izpovedna orientacija posameznih gledališč v vsej svoji celotnosti in brez kančka kakršnekolikoli popustljivosti sooča s piščevo in dobiva tako nove razsežnosti, ki omogočajo tudi formiranje novega, »višjega«, dokončnejšega razgledišča, s katerega se potem tudi že obravnavano gledališko dogajanje razkriva v novi luči, kot nova celota, vse to so povsem nespodbitna dejstva, ki se z njimi ob slehernem poskusu, zarisati vsaj obrise

tega, čemur pravimo v vsakdanji govorici gledališko leto, srečuje vsakdo, ki se loteva te naloge.

Poglavitna značilnost letošnje slovenske gledališke sezone, ki se je iztekla nekako pred tremi meseci, pa je, da pravzaprav onemogoča tako početje, da ga skuša po vsi sili zatreti že v kali in s tem ukiniti predvsem vrednotenje lastnega dela, zato da bi se lažje prepustila samovšečni zaverovanosti v absolutno, nedotakljivo pravilnost tega dela. Ta stavek se nemara sliši pretirano predvsem zategadelj, ker v resnici ne velja za vsa slovenska gledališča, ampak več ali manj le za eno med njimi, za ljubljansko Dramo; vendar tej trditvi kljub vsemu ne kaže odvzeti veljave predvsem zavoljo tega, ker so se prav spori in polemike okrog ljubljanske Drame in njenih bivših režiserjev, ki so se odrekli delu v nji, spremenili v poglavitni slovenski gledališki dogodek sezone 1971—72 in s tem postali žal tudi njen temeljni problem, mimo tega pa tudi bujna, sočna, slastna paša za vedoželjnost množic, ki vidijo (ali bolje: hočejo videti) v zakulisnem gledališkem dogajanju zmerom imenitno torišče za potrjevanje svoje malomeščanske vzvišenosti in neoporečnosti. Vse te reči so se prvokrat povsem jasno in razvidno zaostrele pred več ko letom dni, ko je dvanajst slovenskih režiserjev in štirinajst slovenskih pesnikov, pisateljev in publicistov podpisalo tisto *zloglasno* izjavo (da ne bi bilo kake pomote, avtor tega sestavka, ki je tudi sam podpisal omenjeno izjavo in se s tem uvrstil med malovredne, dezorientirane in sumljive kulturne delavce, špekulante in klikarje, močno upa, da ne bi kdo tudi zanj ugotovil, kako se je distanciral od

nje, zato ker je v tej zvezi uporabil besedo zloglasen), v kateri so se režiserji (razen maloštevilnih *častnih izjem*) odrekli delu v središčni narodovi gledališki ustanovi. Prav tedaj so se vse notranje silnice v slovenskem gledališkem dogajanju dokončno polarizirale, v povsem nedvoumni luči sta se pokazali obe temeljni hotenji, obe temeljni usmeritvi slovenskega gledališča, ki dandanes najbrž ne moreta bivati druga ob drugi, hkrati pa so pokazali tudi vsi protagonisti okrog spora med direkcijo ljubljanske Drame in režiserji svoje pravo obličje in (kar je še pomembnejše) svoje prave namene. Izjava se je po zaslugi nekaterih spretnih manipulacij in manj spretnih, manj učinkovitih političnih diskvalifikacij med sezono začela počasi spreminjati v nekaj, kar nikdar ni bila in kar nikakor ne more in noče biti, v nekakšen kulturnopolitični program, ki naj bi ga hotela uresničiti podpisniška šestindvajseterica, počasi je postajala nekakšno kulturniško strašilo, ki naj bi vsem nič hudega slutečim Slovincem naganjalo strah v kosti pred kulturniškim huliganizmom in klikarstvom, vse dokler ni pred kratkim sam vrh slovenskega duha izrekel nad tem strašilom dokončne, nepreklicne anateme in dokler tudi *first man* slovenskega gledališča ni skušal kar z enim udarcem razrešiti nastalega položaja in ga spet spraviti v red oziroma v tisto, kar ta beseda pomeni pač zanj; s tem pa se mu spet ni posrečilo prav nič drugega, ko da je samo prillil olja na ogenj in spet zatrl vse tiste skromne spodbude in poskuse, do katerih je prišlo po zaslugi dobre vere nekaterih navnežev, češ da je probleme v sporu med ljubljansko Dramo in režiserji nemara le mogoče urediti s strpnostjo in uvidevnostjo. *Circulus vitiosus* je s tem dobil svojo pičico na i.

Taka je kratka bilanca poglobljenega toka dogajanja v letošnji slovenski gledališki sezoni, tistega toka, ki je s svojo špektakularnostjo ves čas imenitno za-

senčeval in tudi zasenčil vse zares ustvarjalne dosežke in spodbude, ki so se v minuli sezoni porodile v slovenskem gledališkem prostoru. In prav zategadelj je nemara poglobljena kritikova dolžnost in naloga, da skuša vsaj zdaj registrirati vse te dosežke in spodbude in jim odmeriti njihovo pravo mesto v pravkar končanem gledališkem letu, najbolj seveda predvsem zato, ker je krizna situacija v ljubljanski Drami v marsičem določila tudi uspešnost oziroma neuspešnost njenih predstav, ki nenadoma (kljub izjemnemu igravskemu potencialu tega gledališča) tudi po profesionalni gledališki plati niso bile več v samem vrhu naše gledališke umetnosti (tako kot je bilo to doslej za predstave ljubljanske Drame skoraj samo po sebi razumljivo), ampak so se večidel (z izjemo Molièrovega večera v režiji Petra Lotschaka) gibale v varnih vodah poprečnosti in nevznemirljivosti, zelo velikokrat pa so zdrsnile celo pod to raven in razkrile inventivno bedo, jecljavo ustvarjalnost in pomanjkanje slehernega pristnega umetniškoizpovednega utripa (za primer si vzemimo samo uprizoritvene podobe Nušičevih *Žalujočih ostalih*, Javorškovega *Konca hrepenenja*, Sevastikoglouve *Smrti kraljevega javnega toživca* in Calderonovega *Sodnika zalamejskega*). Edina predstava, ki je res vredna ljubljanske Drame in je nemara skoraj idealna tudi za sam položaj v nji, je pravzaprav le Lotschakov večer Molièra z *Improvizacijo v Versaillesu* in *Scapinovimi zvijačami*: v svoji gledališki govorici je dovolj elokventen in razviden, po stilni intonaciji dovolj moderen, metaforično domišljen in učinkovit (spomnimo se skoraj antologijskega uvodnega prizora), hkrati pa ohranja tudi vse prvine klasičnega, tradicionalno pojmovanega gledališča in jim odmerja njihovo pravo vrednost in pomenljivost v okviru fenomena gledališke predstave, iz posameznih kreacij žarita zares izjemno vznemirljiva igravska plasticeta in upodabljajna žlaht-

nost, povrh vsega pa je tekst, ki je rabil za predlogo predstavi, še klasičen tekst klasičnega gledališča, tistega, ki je docela skrojen po meri in okusu zanikovavcev sodobnega umetniškega snovanja, tako da je zares jasno, zakaj se opira izrazito tradicionalistična vodstvena politika ljubljanske Drame ravno na to svojo edino moderno predstavo, kadar hoče po vsi sili zničati vse kritične pomisleke, ki jih zbuja letošnja sezona in ki dvomijo o njeni uspešnosti in umetniški moči: s to predstavo sta namreč ubiti kar dve muhi na en mah, ustrezno je tistim, ki so za moderno gledališče (in Drama je s tem le izpričala svoje modernistične intencije), poskrbljeno pa je tudi za óne, ki bolj uživajo v že stereotipnem, v minulem desetletju preseženem tipu teatra, saj so tudi ti iz zgoraj naštetih razlogov s predstavo kar zadovoljni. Edino, česar se (razen nekaj osamljenih kritičnih glasov) ni nihče spomnil, je dejstvo, da so prizadevanja take vrste, kakor so npr. Lotschakova, naletela skoraj zmerom na močan odpor, kadar so jih skušali na odru ljubljanske Drame uresničiti domači režiserji (in nemara so bili le-ti prav zategadelj v zadnjem času tako odločno deklarirani za netivce zdrah in razdorov v ljubljanski Drami, kakor se glasi ena temeljnih obtožb zoper nje).

A čas je že, da pustimo ljubljansko Dramo ob strani in se vsaj bežno ozremo tudi na dosežke drugih slovenskih gledališč, kjer so se ustvarjalne spodbude kazale v bistveno drugačni podobi, kakor pa je bilo to mōč videti v našem osrednjem narodnem gledališču. Že koj na začetku je seveda treba ugotoviti predvsem dvoje: da kažejo drugi teatri v primeri z ljubljansko Dramo konceptualno jasnost in izčiščenost, ki postaja najrazvidnejša prav pri pretehtavanju njihovih repertoarnih podob, in da je tako po uprizoritvenovacijski kakor tudi po igravskoustvarjalni plati v vseh teh gledališčih (nemara še najmanj v ljubljanski Drami)

opaziti pomemben napredek v primeri s prejšnjimi sezonami, ki tudi s tega gledališča odvzema ljubljanski Drami njeno središčno funkcijo in pomenljivost. Tako se je na primer umetniškemu vodstvu celjskega Slovenskega ljudskega gledališča posrečilo sestaviti po literarnih značilnostih tehten in zanimiv repertoar, ki je v marsičem popravil nekatere krivice tradicionalnega slovenskega zamudništva preteklih let in desetletij (praižvedba Jovanovičevih *Norcev*, prva slovenska izvedba Eliotovega *Umora v katedrali*, prav tako prva slovenska izvedba Calderonove igre *Življenje je sen*); in čeprav ansambel ni zdržal celotne sezone in je bil kvalitativno njen drugi del v marsičem manj zanimiv, manj umetniško prepričljiv po svojih uprizoritvenih značilnostih, kakor pa smo pričakovali po izjemno uspešnem prvem delu, je vendar treba opozoriti na pomembni dosežek, ki se je režiserju Franciju Križaju posrečil s predstavo Eliotovega *Umora v katedrali*, kjer je režiser z imenitnim posluhom za gledališče tudi nekatere pesniške prvine Eliotove igre transponiral v gledališko nazornost in s tem ustvaril učinkovito in do kraja sklenjeno umetniško celoto, v kateri je bilo vse podrejeno temeljni ideji Eliotovega dramskega oratorija, obračunu med transcendenco in zemsko resničnostjo, med dejanskim trenutkom in večnostjo; in prav tako ne kaže prezreti uprizoritve Jovanovičevih *Norcev* v režiji Zvoneta Šedlbauerja, s katero je doživela Jovanovičeva dramatika svojo dokončno literarno potrditev ter postala pomembna sestavina sodobnega slovenskega gledališkega izraza, saj (v marsičem prav po zaslugi te predstave) ni več ostala omejena samo na strogo ekskluzivno eksperimentalno gledališko dogajanje, ampak je izpričala svojo obstojnost tudi na doslej več ali manj sakrosanktnem tako imenovanem »velikem odru«. Podoben pomemben stilno-uprizoritveni premik je bilo zaznati tudi v Mestnem gledališču ljubljan-

skem, kjer je ob izredno uspešnih uprizoritvah Erdmanovega *Samomorivca*, Petanove satire *Raj ni razprodan ali reforma v paradižu* in Feydeaujeve *Dame iz Maxima* (vse tri predstave so si zavoljo tekstovne učinkovitosti in zrele profesionalne domišljenosti doživele izjemen odmev pri občinstvu) ustvaril Mile Korun z režijo Anouilhove igre *Ne budite gospe* na moč pomemben gledališki dosežek, eno svojih najzrelejših, najglobljih in gledališko najsuverenejših uprizoritev, v kateri je s povsem samostojno in samosvojo izvirnostjo dovolj bulvarsko zabavno in teatrsko učinkovito tkivo Anouilhove trpke komedije transformiral v popolnoma izvirno gledališko pripoved in izpoved o smislu, pomenu in bistvu čudežnih odrskih desak, ki pomenijo svet; in deske, ki je na njih potekala Korunova postavitev Anouilhove igre, so se spremenile v sklenjen red sveta, kakršnega Slovenci v povojnem času skoraj še nismo srečali. Korun je prav v tej predstavi do kraja razodel svoj odnos do gledališča, svoje pojmovanje te protejske umetnosti, ki se nenehoma spreminja in postaja čedalje eksplicitnejši prikaz človekovih najbolj notranjih in najglobljih slutenj o bivanju in njegovem smislu. In če pridružimo tej Korunovi predstavi še njegovo poustvaritev zgodnje Brechtove igre *Bobni v noči* (izvedene v Slovenskem gledališču v Trstu, ki je prav tako ustvarjalno poseglo v letošnje gledališko dogajanje še z uprizoritvama Williamsovega *Tramvaja Poželenje* in Jovanovičevega *Življenja podeželskih plejbojev*), kjer je rahlo ekspresionistično naravnost tega še dandanes dovolj vznemirljivega Brechtovega besedila prestavil Korun s suverenim in umetniško upravičenim stilno-izpovednim premikom v beckettovski svet absurda, zato da bi nam sam tekst spregovoril še bolj prepričljivo in avtentično, postane povsem jasno, da sodita prav ti dve njegovi predstavi v sam vrh minule sezone in nemara tudi v enega pomembnih vrhov

povojne slovenske gledališke stvaritvenosti in da bo treba o tem vrhu še posebej spregovoriti. Na tej ravni se Korunu pridružuje samo še Jovanovičev *Spomenik G* (po motivih igre *Spomenik* Bojana Štiha) v izvedbi eksperimentalnega gledališča Glej, ki je na Slovenskem uveljavil povsem nov tip gledališča, *gledališče kot preskuševalni laboratorij*, kot so poimenovali svojo dejavnost sami protagonisti te mlade slovenske avantgardne skupine, v kateri se oblikuje nova slovenska gledališka generacija. In s tem se sklepa tudi kvalitativna podoba dosežkov slovenskega gledališča v minuli sezoni: Jovanovičeva predstava se namreč odlikuje po izjemni artistski dognanosti, polna je intenzitete, ki pa se razkriva drugače, kot smo bili tega vajeni doslej, ne z besedo, ampak z akcijami interpretovega organizma, s senzibiliteto in ustvarjalno močjo edine interpretinje tega eksperimenta Jožice Avbljeve, razkriva se s povsem samosvojo in izvirno obdelano funkcionalnostjo telesa in giba v fenomenu gledališke predstave, razkriva se v modernosti izraza in občutja, ki preoblikuje resničnost tega našega sveta v nazorno in zgovorno govorico gledališke metafore, gledališkega rituala.

In tako smo se znašli spet pri uvodnem izhodišču našega zapisa, le da je to izhodišče zdaj dopolnjeno z izkustvom, da ni nujno, da bi obrobne reči zmerom zasenčevale resnične dosežke; kljub vsej poplavi besedi okrog ljubljanske Drame, ki je resnično problematičnost položaja, v katerem je to naše osrednje nacionalno gledališče, zakrila, s tem da je napihnila povsem efemerne pojave, ki nimajo prav nobene zveze s samo kvalitativno podobo njenega delovanja, je prišlo v letošnji sezoni do nekaterih pomembnih dosežkov, ki utirajo nova pota v naši gledališki stvaritvenosti. In prišlo je še do nekega spoznanja, ki pa je nemara prav tako pomembno kakor vsi ti dosežki: da pot nazaj ni več mogoča, da

so središčne pozicije *izgubljeni paradiz*, ki ga je resničnost po zaslugi ustvarjalne moči naših teatrskih upodabljavcev dokončno preseгла. Minula sezona ni samo dokončno polarizirala glavnih smeri v našem gledališkem dogajanju,

ampak je dokazala tudi, da so pred nami nove, še neodkrite možnosti, ki bodo slovensko gledališko kulturo povzdignile na novo kvalitativno raven.

Borut Trekman

TIMOTEJ NOČ, SVETA BARBARA

Književnost

Tridelni prozni tekst Timoteja Noča (Pavleta Zidarja) Sveta Barbara* išče katarzo: ubeseditveni lik Zvonko išče moralno in etično očiščenje pred družbo in njenimi ustanovami povojnega obdobja, sorodniki in znanci in zlasti pred materjo Barbaro; temu konfliktu se mora Zvonko izogniti, najti mora opravičilo za vse dogodke svojega učiteljskega življenja, ki so se mu sedaj pokazali kot problematični. Najti notranjo pomiritev pomeni za učitelja isto kot ugledati pravilnost svojega nekdanjega in neponovljivega ravnanja, ki pa je nenehno zadevalo ob odpor družbe, različnih ustanov, matere in drugih sorodnikov. Potemtakem ne gre za katarzo neprizadetega bralca, temveč za to, koliko je mogoče očiščenje samo na relaciji Zvonko — Timotej Noč. Kajti Zvonko ni samo učitelj s tremi razredi osnovne šole, je tudi pesnik in pisatelj: avtor Hiše, ki je razburila vse sorodstvo. »Prelistujem Hišo, roman, kjer sem prečistil svoje občutke in zmote, kjer sem se vrnil k spominom, h katerim se ne bi nikdar smel. Zakaj sem se vrnil? Berem samega sebe, da bi zvedel, zakaj sem to storil? Zakaj? Berem se? (str. 298) »Zvonko se skozi Hišo bere in prečiščuje zaradi spominov, h katerim se je vrnil. Spomini pa ne bremene samo Zvonka, enkratkega literarnega lika. Skozi Hišo nastane aktivni in kreativni odnos Zvonko — sorodniki, napadalci nedo-

takljivosti spominov in kakršnegakoli poseganja vanje. Zaradi slednjih postane spominjanje problematično, »napuh«. Kajti spomini so lahko tudi zmota, v kateri »ti misliš, da si v uri resnice in misliš in čutiš, da se očiščuješ lastnega gnoja, je pa le na vrsti pretkana igra gospoda Heydricha s tabo. Res je samo zmota in vsak človek služi svoji« (str. 300). Odnos literarni lik Zvonko — spomini in spomini — sorodniki nam kar takoj razširi problematiko Svete Barbare v novo vprašanje, ki se imenuje spomini — fiktivnost. Očitno je Sveta Barbara literarni tekst, ki ne more imeti narave prave fiktivnosti, saj imamo opraviti s spomini, ki imajo v literarni vedi drugačno funkcijo kot fiktivno pisateljevo pripovedovanje. Spomini ne morejo biti nekaj poljubnega, nekaj, kar moremo in smemo samovoljno spreminjati in sebi primerno dopolnjevati, odvezemati. Spomini so zavezujoči in hkrati odpirajo vrsto problemov, kakor hitro se jih kdorkoli dotakne. Literarni lik Zvonko se jih je dotaknil, z njim pa so se jih dotaknili tudi sorodniki (ob romanu Hiša) in kar je še zlasti važno: Timotej Noč ali Pavle Zidar.

S tem pa se odpre novo vprašanje, ki se pazljivemu bralcu takoj zastavi: čemu pisati, kaj smem pisati in kako? To pa so že vprašanja, ki pomenijo problematiko pisatelja, njegovega pisanja in pisateljske snovi. Zvonko je pisatelj, ki je pisal v Hiši spomine in se tudi v Sveti Barbari spominja, s tem pa izzove odpor. Kaj sme tedaj pisatelj pisati? Svojih spominov ne sme, kajti le-ti ne morejo imeti narave fiktivnosti, se pravi nekaj docela izmišlje-

* Timotej Noč, Sveta Barbara. Opremil Zvest Apollonio. Založba Lipa, Koper 1972.