

Kronika

NAMEN IN IZPOLNITEV

Gledališče

Je že tako, da se sleherno premišljajne o sodobnem slovenskem gledališkem dogajanju, o sodobnem slovenskem gledališkem *hic et nunc*, po nekakšni notranji nuji ustavi že koj spočetka ob funkciji, ki jo ima danes gledališka ustvarjalnost v trenutni splošni kulturni in družbeni situaciji pri nas, ob pomenu, ki ga uživa (ali pa tudi ne) ta vsebinsko in izpovedno tako zelo raznolika ustvarjalna panoga v okvirih našega celotnega duhovnega in umetnostnega snovanja, pa tudi o namenu, ki ji ga zastavljajo temeljne eksistencialne in esencialne dileme sodobnega človeka, ter o izpolnjevanju ali neizpolnjevanju tega namena. Jedrnatih in obširnejših, preprostih in zapletenih odgovorov na ves ta sklop vprašanj obstaja že cela vrsta, in tistim, ki se pobliže ukvarjajo z gledališčem, so znani že več ali manj vsi, ki so se porodili v glavah gledaliških teoretikov in praktikov, od Aristotelove teorije o posnemanju narave in tistega znamenitega (pa že tolikanj citiranega) Shakespeareovega rekla, kako je narava gledališča taka, da drži tako rekoč življenju zrcalo, pa prek Boileauja in Lessinga do ónih, ki so jih v svojem dolgotnem iskanju, polnem zbranosti in ustvarjalnih naporov, našli nekateri najpomembnejši sooblikovavci sodobnega evropskega gledališča (za primer omenimo na tem mestu vsaj Bertolta Brechta in Antonina Artauda pa Petra Brooka in Jana Grotowskega). Vendar nam vse te teorije, vsa ta spoznanja nikdar ne odgovorijo do kraja na vprašanje, ki nam ga zastavlja določeni ustvarjalni trenutek, kajti ta vprašanja se porajajo iz povsem specifične tematske in ideološke problematike, in tako smo hočeš nočeš prisiljeni sami

iskati *svoj* pravi odgovor nanja, odgovor, ki se lahko porodi (ob upoštevanju vseh že prej omenjenih teoretičnih spoznanj) samo iz naše lastne vednosti o gledališču.

Ves ta dolgi uvod nemara niti ne bi bil potreben, ko ne bi prav zdaj slovensko gledališče z vsemi svojimi raznorodnimi in raznolikimi stilnimi in izpovednimi usmeritvami vred doživljalo nekakšne nove socialne in umetniške verifikacije, ko ne bi prav v tem trenutku (tako, kot se je že tolikokrat primerilo v zgodovini umetnosti, in še posebej v zgodovini gledališča) privrele na dan vse toliko časa prikrivane in (za bleščéčo fasado velikokrat tudi uspešno) prikrite nasprotnosti v navidez dokaj organsko sklenjenem razvoju slovenske gledališke kulture, nasprotnosti, ki so najprej povzročile, da so se posamezne ustvarjalne sile in posamezni umetniški koncepti sprva jasno in nedvoumno polarizirali, potem pa so se morali, v skladu z notranjo logiko slehernega umetniškega razvoja (in še posebej tistega v gledališču), tudi v praksi, v konkretnem času in prostoru, spoprijeti z zares težko nalogo, ki pa se ji ni in se ji tudi nikdar ne bo mōč izogniti, kadar gre za iskanje avtentične notranje vsebine kakega umetniškega dogajanja: kako si najti v neki novi, ideološko povsem razvidni kulturni in družbeni situaciji svoje pravo mesto, kako ne samo zastaviti in deklarirati, ampak tudi omisliti in udejaniti svojo doslej še več ali manj nepreskušeno, zgolj teoretsko, ideološko konceptualno usmeritev. Splošni kulturno-politični tokovi so namreč ravno v tem trenutku pripeljali do točke, ko se zdi nujno preveriti nekatere temeljne esencialne dileme slovenskega gledališča, tiste, ki je od njih v marsičem odvisna tudi nadaljnja

umetniška obstojnost posameznih konceptov, pa tudi njihova nadaljnja ustvarjalna navzočnost v našem kulturnem prostoru. Pri tem namreč ne kaže pozabiti, da gre kulturni razvoj (tako ali drugače) nenehoma z roko v roki z družbenim in političnim, ne kot oblika diktata in sile, ampak kot sprotno oblikovanje tiste resničnosti, ki iz nje potem nastaja umetnost in jo s tem tudi reflektira; in četudi bi nekateri hoteli utrditi prepričanje o povsem samostojnem, neodvisnem poteku obeh kategorij, se vendar zdi, da so gledanja o nekakšni elitistični samoobstojnosti in samozadostnosti tako kulture kot tudi politike že zdavnaj presežena in da je odvisnost obeh od konkretne družbene resničnosti že zdavnaj povsem jasno in nedvoumno dejstvo. Vprašanje je seveda le, kakšna je ta družbena resničnost in kakšna je — *mutatis mutandis* — tudi resničnost umetniškega izraza, ki se sproti poraja iz nje, kajti samo če umetnost potrjuje in s svojim ustvarjalnim zagonom verificira njene temeljne eksistencialne dileme, lahko prej ali slej tudi učinkovito in avtentično dopolni svoj namen.

Če torej s tega vidika pregledujemo nekatere osnovne značilnosti, ki so se nam razkrile ob začetku letošnje slovenske gledališke sezone, se nam več ali manj zazdi, da ta sezona s svojimi dosežki v marsičem zaostaja za prejšnjimi, da tako z repertoarnega kakor tudi z uprizoritvenega gledališča v programu posameznih gledaliških hiš (žal ta podoba ne more biti kompletna, ker so vnanje okoliščine onemogočile normalno delovanje Mestnemu gledališču ljubljanskemu) ne kaže tveganja, preskušanja novih izraznih in izpovednih oblik, da so posamične predstave (z le redkimi izjemami) uglašene na vse tisto, kar nam že doslej v slovenski gledališki kulturi ni bilo neznanaka, kar smo lahko videli v tej ali oni obliki že v zadnjih desetih letih, ko se je po definiciji Vasje Predana dopolnjevala

in tudi dopolnila druga evropeizacija slovenske gledališke kulture. Ljubljanska Drama se s svojimi prvimi tremi predstavami (Ruzzante: *Vdova iz Ancone*, Shakespeare: *Romeo in Julija*, Büchner: *Vojček*) giblje v zanesljivih in varnih vodah klasike, Slovensko ljudsko gledališče iz Celja je z Mikelnovimi *Stalinovimi zdravniki* krstilo novi slovenski tekst, ki pa je že več let čakal na odrsko poustvaritev (tako da se tudi ob ti priliki človek ne more znebiti občutka o že tradicionalnem slovenskem zamudništvu), s *Tragedijo o doktorju Faustu* Christopherja Marlowa in *Romantičnimi dušami* Ivana Cankarja (ki so doživele v režiji Dušana Mlakarja zanimivo gledališko inovacijsko presnovo), pa je samo obogatilo dosedanji slovenski klasični repertoar in s Cankarjem opozorilo tudi na izredno sklenjeno in tematsko zaokroženo podobo njegovega dramskega opusa, ki še posebej razločno kaže možnosti sodobne gledališkoponazoritvene govornice. Slovensko narodno gledališče iz Maribora je ob Brechtovem življenju *Galileia* in Levstikovi *Kastelki* v Grünovi dramaturški obdelavi (obe predstavi sta namenjeni tako širši publiki kakor tudi sladokuscem in sta naleteli tudi na temu primeren odmev) naposled ovrglo vse dosedanje pomisleke moralističnega in elitističnega kova, ki so doslej spremljali duhovito Vitracovo predhodnico absurdnega gledališča, komedijo *Victor ali otroci na oblasti*, ki ji je sicer komorno intonirana, pa vendar bleščče domiselna in lucidna režija Dina Radojevića pripomogla, da je segla čez rampo z vsemi svojimi razsežnostmi in občinstvo ne samo šokirala, ampak tudi nazabavala, hkrati pa mu vbila v glavo tudi marsikatero neprijetno resnico o samem sebi, kar je gotovo v skladu z intencijami tega po krivici toliko časa pozabljenega francoskega komediografa. Stalno slovensko gledališče iz Trsta pa je z uprizoritvijo Pirandellove sentimentalne

zgodbice *Le premisli, Giacomino* in Benedetičevih *Pravil igre* (novega slovenskega teksta, ki je tako po svoji aktualni, družbenoprobemski, kakor tudi po svoji izpovedni, literarni naravnosti blizu predvsem okolju, v katerem je nastal, tedaj našemu slovenskemu življenju na Tržaškem) ostalo bolj ali manj na ravni nevznemirljive povprečnosti.

Do podobnih ugotovitev prihaja ocenjevalec tudi pri razboru gledališko-uprizoritvenih vidikov vseh omenjenih predstav: zelo malo je zares novega, takega, kar bi lahko bistveno obogatilo sodobni slovenski gledališki izraz, zvečine gre le za ponavljanja nekaterih izsledkov in dognanj iz prejšnjih let. Tako se Mlakarjeva režija Cankarjevih *Romantičnih duš* vključuje v tisti stilno-uprizoritveni tok, ki ga je pred leti s svojo preinterpretacijo Cankarjevih tekstov začel Mile Korun (a kar je bilo tedaj tveganje, je dobilo dandanes svojo natančno kvalitativno oznamovanost), Radojevičeva režija *Victorja* ustvarja poseben stil tragikomične groteske, s tem ko dodaja z izjemnim odrskim učinkom že ustaljenim režijskim prijemom nove izpovedne persiflorične tone, Gombačeva režija *Galileia* ostaja v okvirih naše dosedanje vednosti o gledaliških značilnostih Brechtovih zrelih besedil, Križajeva poustvaritev *Tragedije o doktorju Faustu* se stilno in formalno odmika od divje, nebrzdane notranje sile, kakršna se nam razodeva iz tekstovne predloge,

in se rešuje marsikdaj v estetizirajočo lepoto, Janova na silo skonstruirana modernizacija *Romea in Julije* je zasnovana in izpeljana brez duha, brez jasnega gledališkega in režijskega koncepta, iz nekakšnega mladostniškega zoprvanja Shakespearovemu besedilu, ki je v taki postvaritvi zgubilo svojo poetično jasnost in miselno bogastvo, žal pa ni namesto tega prav ničesar pridobilo, Lotschakova solidna, mestoma inventivna (predvsem v prizoru v krčmi), vendar pa kot celota v primerjavi z lanskoletnim Molièrom močno zaostajajoča uprizoritev *Vojčka*, kar je nemara tudi krivda napak zasedenih osrednjih vlog, vse te predstave so ostajale sicer ves čas na ravni zanesljive in solidne profesionalnosti, niso pa nam pomenile tistega, čemur pravimo v obrabljeni vsakdanji govorici odrsko doživetje.

In tako se pregled začetka letošnje sezone spet vrača na izhodišče pričujočega zapisa: treba je natančno premisliti vse razloge in vzroke, ki so ustvarili ravno tako podobo, kakršno smo skušali na kratko skicirati. Kajti četudi bo druga polovica nemara ovrгла marsikatero sedanjo trditev, je vendarle očitno, da je treba iz trenutne umetniške zagate najti izhod. To pa se lahko zmerom porodi samo iz konfrontacije umetnosti z dejansko družbeno resničnostjo, ki naj jo umetnost izraža. Obrtniška solidnost in povprečnost gotovo ni prava pot za to.

Borut Trekman

O NEKATERIH PESNIŠKIH PRVENCIJH 1972

Književnost

Še pred dobrim desetletjem so ugotavljali, da izhaja zelo malo prvencev tudi po letih mladih avtorjev in da zato ni mogoče govoriti o kaki najmlajši pesniški generaciji. Danes ni več treba ponavljati podobnih misli, saj se pojavljajo celo nasprotna mnenja, po

katerih se je zlasti število pesniških zbirk pretirano povečalo. Ne da bi se spuščali v razglabljanja o tem, je najbrž res, da se je položaj tako normaliziral, da je skoraj vsakomur dana možnost preverjanja svojih izdelkov tudi v knjižni obliki, kar je tesno povezano s spremembami literarnih norm prav v zadnjem desetletju. Le-te sedaj omogočajo objave različno literarno-estet-