

## MNENJA



Tone  
Peršak

### Nova slovenska (gledališka) umetnost

Spektaklu Krst pod Triglavom ob rampo

»Aristotelova razprava je v celoti posvečena »tragediji kot taki«, saj o »spektaklu« (kakor tudi o »melodiji«) spregovori le mimogrede kot »o dveh ‚neliterarnih‘ elementih« (21), ki po vsem videzu ne moreta imeti odločilnega vpliva na pesniško bistvo in vrednost tragedije. Vendar Aristoteles v šestem poglavju *Poetike* posebej poudarja, da je element »spektakla« v tragediji nepogrešljiv, saj je v neposredni zvezi z eno njenih glavnih pesniških značilnosti. Ta pa je seveda v tem, da prikazuje tragedija dramsko dejavnost nastopajočih oseb in da o tej dejavnosti ne pripoveduje, pač pa jo neposredno prikazuje.

Toda *Poetika* navzlic temu ugotavlja, da ima »spektakel«, kot že rečeno, »z bistvom tragedije oziroma poezije nasploh le malo skupnega«. Ta odlomek iz disertacije dr. Andreja Inkreta navajam na tem mestu zato, ker si hkrati zastavljam vprašanje, kaj se zgodi z gledališčem takrat, kadar se »spektakel« osamosvoji, se v celoti in dokončno odtrga od »tragedije« in ne le od nje, temveč od slehernega mitosa ali vsebine ter predstavlja zgolj še sam sebe kot označujoče brez označenega?

Vendar moram najprej premisliti nekaj svojih osebnih problemov. Tega pisanja se lotevam z dokajšnjo nelagodnostjo, vendar vseeno pišem, ker me v to sili nejasen, a hkrati neukrotljiv čut za dolžnost in odgovornost. Lotevam se ga tudi zavoljo že skoraj mučne potrebe po premisleku dogodkov, ki se iz dneva v dan tako rekoč zgrinjajo nad nas in jih nekako površno sprejemamo, se do njih celo opredeljujemo, ne da bi v resnici zares vedeli, jih kot svojo lastno skušnjo preverili in tako rekoč čutili njihovo resnično naravo ter kakovost. Prav zato moram tudi poudariti, da je treba to moje pisanje razumeti kot zgolj moje osebno stališče in ne nemara kot stališče revije ali uredništva revije, v kateri bo spis izšel. Omeniti pa je treba še to, da sem o Gledališču Sester Scipion Nasice (poslej GSSN) pisal v *Sodobnosti* že l. 1984 (št. 5), in da je to sedanje pisanje gotovo v določenem razmerju do tedanjega, čeprav ni zanikanje tedanje, s tedanjimi podatki in okoliščinami opredeljene ocene. Ta spis želi biti tudi poskus nekakšne posredne samopreiskave, kajti pravi povod zanj je mučno in boleče občutje nelagodnosti. Seveda pa vem, da bi bilo morda treba iskati razloge za to nelagodnost prej v samem sebi kot v dejstvih, ki so jo izzvala. Moj namen je potemtakem zelo osebni in

celo sebičen. Ker bom pa tokrat razmišljal o sebi posredno, tako da bom razpravljajal o »umetnini«, ki nam je bila ponujena na ogled v povsem določenih družbenih in političnih okoliščinah, sodim, da je objava kljub vsemu opravičljiva.

Zapisal sem besedi »nelagodnost« in »okoliščine«. Potemtakem ne gre samo za uprizoritev Krsta pod Triglavom, temveč še za veliko in marmornato okoliščino, za Cankarjev dom. Na oboje se navezuje moja nelagodnost, to pa ni niti najmanj čudno, saj je jasno, da se je uprizoritev Krsta pod Triglavom mogla in morala zgoditi samo na velikem odru Cankarjevega doma, in to celo kot prva, otvoritvena gledališka uprizoritev tega odra, ki naj bi bil kot Cankarjev dom v celoti naša dika, naš ponos, naš (kulturni) dom, izraz in dokaz našega bogastva (kot »kulturni in kongresni center« najbrž izraz in dokaz bogastva naše kulture in naših kongresov!). Zapisal sem »nelagodnost«, čeprav gre za kočljivo priznanje. Kočljivo v dveh pogledih. Kdo pa se danes ob umetnosti še sprašuje o ugodnosti, zadovoljstvu, užitku, nelagodnosti, celo odvratnosti itd.? Po drugi strani pa je ta nelagodnost lahko tudi posledica in dokaz moje konservativnosti ali pa izraz in dokaz moje zavezanosti modernističnemu razumevanju umetnosti (čeprav se nimam za modernista), kar bi bilo manj usodno. Pristaši modernizma nedvomno še vedno uživajo več ugleda kot konservativci, npr. zakasneli socialni realisti ali kakšni njim podobni, za časom tavajoči izgubljeni. Gre torej za dokajšnje tveganje. Vendar ta hip vseeno ni tako pomembno to, kot kaj in kdo se bom izkazal za druge, pomembnejše je, kaj bom o sebi razkril sam sebi.

Opisana dilema, živa seveda že dalj časa, se je do vrelišča izostrila ob premieri Krsta pod Triglavom v Cankarjevem domu. Naj pripomnim, da je ta uprizoritev, kot kažejo ocene in odzivi, še od marsikoga terjala podoben obračun in jasno opredelitev. Predstava je trajala približno uro in petdeset minut. Začela se je z dolgotrajnim počasnim »plesom« makete spomenika tretji internacionali po praznem in ne docela osvetljenem »veleodru«. Nadaljevala se je z nizom likovno učinkovitih aranžmajev (razkošne barve luči, megle, laserski žarki, premišljene in natančne kompozicije v glavnem nerazpoznavnih človeških figur, skupin, predmetov in poslikanih ploskev), spremljala pa jih je v glavnem zelo bučna glasba skupine Laibach. V tem nizanju največkrat nedinamičnih, dolgotrajnih in dolgočasnih, lepih, vendar pomenko praznih aranžmajev so najbolj prišle do veljave naslednje značilnosti: vtis tehnološke popolnosti in dovršenosti odrskega ustroja, ki je funkcioniral vsaj na videz brez napake (z igralci kot strojem in predmetom enakopravnimi deli ustroja vred), tako da je ta (u)stroj oziroma sestav odrske tehnike in nastopajočih učinkoval kot računalniško programiran avtomat; razen v prizoru z dresiranimi psi, ki se le niso docela držali predvidenega aranžmaja in so tako kljub dresuri pokazali več avtentične težnje po spontanosti in svobodi ter po uveljavitvi lastne nezamenljive (posebnosti kot nastopajoči igralci, ker je očitno še vedno in že znova laže dresirati ljudi kot živali. Nadaljnja značilnost aranžmajev je bila njihova prepoznavnost. Odrske podobe, ki jih avtorji imenujejo »citati«, so v bistvu zgolj reprodukcije (izraz

je v svoji oceni uprizoritve uporabil tudi Venó Taufer v Naših razgledih z dne 14. II. 1986) ali ustrezno likovno stilizirani hommagi znanim gledališkim in likovnim ustvarjalcem iz preteklosti, t.i. avantgardistom (npr. K. Malevič, G. Craig, Mejerhold, F. Delak, Living theatre, B. Wilson, J. Faber itn.). Zato so si ti aranžmaji seveda tudi zelo različni med seboj. V prizoru, v katerem »Pesniki« izginjajo z nekakšnih skal, prizorišče in tudi dogajanje diha precej wagnerjansko razpóloženje, medtem ko nekateri drugi prizori jasno povzemajo odrski konstruktivizem ali suprematizem itd. Kritik ob vsem tem lahko samo še ugiba, kaj vse in koga »citirajo« avtorji Krsta pod Triglavom, in stori še najboljše tisti, ki pripelje s seboj prijatelja, umetnostnega zgodovinarja. Vendar tokrat le ne gre za eklectičizem v običajnem pomenu besede, temveč za zavestno rekonstrukcijo in nizanje stilov, pravzaprav reprodukcij likovnih in gledaliških umetnin zgodovinske avantgarde. Gre za dosledno in programsko izvedbo načela enega od teoretikov postmodernizma, F. Jameson, ki razglaša (navajam po spisu Krst pod Triglavom, ki ga je v tedniku Mladina objavil 7. II. 1986 neki J. L.): »Po propadu razvito modernistične ideologije stila, ki je enkrat in nezgrešljiv kot prstni odtisi in neprimerljiv kot človeška telesa, so se proizvajalci kulture lahko obrnili samo v preteklost: imitirajo že mrtve stile in govorijo skozi maske z glasovi, ki so se ohranili v imaginarnih muzejih neke nove globalne kulture.« S tem v zvezi je treba zapisati dve opombi. Tak koncept umetnosti predvideva konec in nemožnost, celo nesmiselnost razvoja in napredka, kakor tudi nesmiselnost in neutemeljenost mišljenja, ki misli svet in zgodovino kot proces v smislu napredka in razvoja. Obenem pa je treba ugotoviti, da so reprodukcije nekoč vznemirljivih in vidike razmikajočih se umetnin, naj bodo še tako tehnično popolne, danes, v drugačnih okoliščinah, nekaj popolnoma mrtvega, paznega in jalovega. So same po sebi zanikanje kakršnegakoli učinkovanja umetnosti ne le za naš čas, temveč tudi za preteklost. Umetnost se tu kaže kot zabloda in slepa ulica, kot mrtvi rokav človekove dejavnosti. Vse torej kaže, da osnovo in bistvo poetike Krsta pod Triglavom pomeni misel o koncu umetnosti v tradicionalnem (humanističnem) pomenu besede. To pa pomeni neke vrste radikalizacijo Platonove misli o umetnosti, ki jo je mogoče razumeti tudi kot spor med politiko in umetnostjo. Ta pa nastane zato, ker vnaša umetnost v državo oziroma v družbeno življenje drugačne koncepte in ideje kakor politika, oziroma zato, ker umetnost sploh vnaša kakršnekoli koncepte in ideje, medtem ko hoče politika pridržati zgolj zase pravico, da izumlja in vnaša ideje v življenje. Platon priznava samo umetnost, ki je politično koristna, ki torej udejanja iste ideje kot politika; dovolil pa bi najbrž tudi umetnost brez kakršnihkoli konceptov in idej. Takšno umetnost ponuja državi GSSN. Poetika tega gledališča pa soglaša tudi s Heglovo mislijo o koncu umetnosti, ki predvideva, da bo umetnost, razumljena kot čutno žarenje (sevanje) ideje, izgubila svoj pomen, ko bo presežena razlika med objektivno stvarnostjo in absolutnim duhom (idejo) in bo ideja dokončno zavladala svetu, to pa prav tako pomeni konec razvoja. Gledališka umetnost GSSN pomeni ravno to: umetnost, ki več ne seva ideje, umetnost kot zgolj čutnost, ki tako implicitno priznava dokončno zmago in oblast ideologije, razume svet kot ostvarjenje ideje, in ker je

tudi sama del tega sveta, lahko zapiše v svoj manifest stavek: »Umetnost je država.« Seveda pa to pomeni tudi konec evropske (humanistične) kulture in civilizacije, katerih temelj in bistvo sta bili individualnost in nezamenljivost ustvarjalnega subjekta (osebnosti). Vsekakor je nadvse zanimivo, da si je Cankarjev dom volil za otvoritveno predstavo na velikem odru prav to uprizoritev in tako neposredno sprejel in potrdil pravkar opisano mišljenje kot (tudi) svojo lastno ideologijo.

Konec tradicionalne umetnosti in kulture se v tej novi »umetnosti« kaže zlasti na dva načina: kot ukinitvev oziroma zamenjava in nadomestitev identitete ustvarjalne osebnosti posameznega avtorja, ki je kot temeljna vrednota še vedno stožer moderne evropske in ameriške civilizacije, tudi politično priznan in potrjen z deklaracijo o človekovih pravicah; z nerazvidno identiteto kolektiva in se kaže kot zamenjava in nadomestitev osebnega, tako rekoč ročnega in obrtnega načina proizvodnje umetnin z moderno industrijsko tehnologijo, za katero je odločilno, da stoji med ustvarjalcem in izdelkom, torej umetnino, stroj. Ta seveda vpliva na kakovost izdelka, ga s svojim posredovanjem tudi dehumanizira in odtuja celo od ustvarjalca; čim bolj je stroj popoln (računalnik, robot), tem bolj opredeljuje izdelek z lastno, čeprav vanj vloženo logiko in »voljo«. Oboje je mogoče prebrati tudi v že omenjenem članku v Mladini, kjer J. L. navaja Laschevo misel, da je »učinek moderne tehnologije na kulturo enak njenemu učinku na materialno proizvodnjo,« kar pomeni, kot piše tudi J. L., da uporabna (v tem primeru umetniška) vrednost proizvoda sploh ni več pomembna, temveč je pomembna samo njegova menjalna vrednost, ki pa jo proizvodu oskrbi »propagandna (medijska) mašinerija« s svojo aktivnostjo. Uspeh uprizoritve Krsta pod Triglavom je v tem pogledu popoln. Najbrž na Slovenskem še ni bilo in dolgo ne bo gledališke uprizoritve s tolikšno reklamo in tudi ne s tolikšnim proračunom, s tolikšno vstopnino in obenem s tako neznatnim in umetniško nepomembnim sporočilom, a zato s tem bolj pomenljivim kulturnopolitičnim ali sploh samo političnim naukom in sporočilom. Prevlada tehnologije nad gospodarstvom, kulturo, politiko in sploh nad vsem življenjem družbe in posameznika je seveda ravno tako izraz in način totalitarizma, kot je to absolutizacija ideologije (običajno si tehnologija tudi oskrbi ustrezno ideologijo oziroma ideologija ustrezno tehnologijo, s katero se utemeljuje v svojih totalitarnih prizadevanjih). In ena temeljnih značilnosti slehernega totalitarizma, ideološkega ali tehnološkega, je vedno zanikanje in izbris klasičnih vrednot in vrednosti, kot so npr. osebnost, življenje samo po sebi in za-se, unikatni proizvod s pečatom osebnosti izdelovalca, ročno delo, zgodovina itd. Te vrednosti nadomešča vladajoča ideologija z novimi: kolektiv kot množica isto- in enakomislečih, absolutna nadrejenost skupnega posameznemu, moda, kult osebnosti, pri kateri resnične (p)osebne kvalitete nadomešča idejnost, obenem pa ji biografi oskrbijo življenjepis, ki naj dokazuje splošno priznane konvencionalne človeške kvalitete. Zmanipulirana množica, največkrat namenoma slabo informirana, vse bolj pristaja na to, da ji identiteto določajo centri moči in propagande in množični mediji, ki so vedno strogo nadzorovani, obenem pa iznajdljivejši del te množice ponavadi igra izrazito dvojno igro: verbalno služi sistemu, dejansko pa dela zase, kajti totalitarni sistem

seveda zelo dobro nagraduje svoje izvrševalce in vzdrževalce. Zgovoren dokaz za to so tudi naši politični funkcionarji, saj se v zelo zelo majhnem številu resnično ravnajo potem, kar verbalno razglašajo kot zakon (osebna odgovornost, zavzemanje za to, naj vsak dobi po svojih potrebah, vračanje funkcionarjev v proizvodnjo, zavzemanje za pluralizem itd.).

Čeprav je uprizoritev Krsta pod Triglavom vsaj nekoliko mogoče gledati tudi kot prikaz takšnega sveta in ne le kot njegov izraz, pa se zdi, da v resnici le ne gre za te vrste angažirano gledališče, kajti v uprizoritvi ni opaziti težnje po moralni kvalifikaciji tega sveta niti prizadevanj po vzpostavitvi alternative; po drugi strani pa je uniformno in kolektivno agresivno predstavljeno kot izrazito lepo. Tudi prizore s knjigo in prizor, ko se vrže Črtomir v brezno orkestra, bi kvečjemu lahko razumeli kot dokončni poraz in izbris individualizma klasične kulture in evropske individualistične zavesti iz tega novega krasnega sveta, ki je seveda kot možnost in eno od prizadevanj del evropske civilizacije in kulture, ki že od začetka nosita v sebi možnost samouničenja, nemara celo neke vrste gon po samouničenju. Vsi totalitarizmi, od jakobinskega do nacističnega in stalinističnega pa tudi moderni tehnološko-potrošniško-kapital(istič)ni totalitarizem, so legitimni potomci evropske misli o človeku kot gospodarju (in ne delu!) stvarnosti, o enakosti in misli o napredku, kolikor ta misel meni tudi cilj in ne le pot. Tako sta tudi ideologija in poetika t. i. Nove Slovenske Umetnosti in GSSN legitimna, čeprav pomalem devrirana potomca tistih teženj v evropski kulturi in umetnosti, ki si prizadevajo za popolno desakralizacijo in izgon etike iz umetnosti, za izničenje (p)osebnosti ustvarjalca in razvrednotenje ustvarjalnosti, za popoln egalitarizem in totalitarizem itn.

V zgolj gledališkem pomenu besede je uprizoritev Krsta pod Triglavom, kot že rečeno, mogoče označiti kot niz bleščečih, tehnično dovršenih reprodukcij nekoč pomembnih in povečini manj tehnološko dovršenih originalov. Pri tem je treba poudariti, da je reprodukcija predvsem tehnološki problem in ima z umetnostjo le malo zveze. Največkrat je celo izraz pomanjkanja ustvarjalnosti, kajti izdelovalcu reprodukcij in ponavadi tudi še tako dobremu ponarejevalcu manjkata dva osnovna vzgiba, ki sodita med temeljne osnove umetnosti. Naj povem preprosto: manjka vsebina, ki jo želi avtor sporočiti, in manjkata nuja in nemalokrat tveganje prezirajoča potreba po tem, da to vsebino in-formira v umetnino in jo sporoči občinstvu. Za dejavne pripadnike (teško bi rekli ustvarjalce) Nove Slovenske Umetnosti je tako značilno, da ne želijo ali nemara tudi nimajo nič (p)osebnega povedati (razen morda skupina Laibach in razen, če morebiti z večino ne manipulirajo vodilni posamezniki s cilji in z nameni, ki nimajo zveze z umetnostjo) Zanje je ukvarjanje z »umetnostjo« predvsem učinkovita poza, dober »imidž« ali »zezanje« na tuj račun. Njihov uspeh je tudi s tega vidika osupljiv in občudovanja vreden, zlasti kot dokaz nejasnih (ali kot dokaz pomanjkanja resničnih) kriterijev v slovenski kulturi. Tako lahko docela soglašamo z Jašo Zlobcem, avtorjem recenzije Krsta pod Triglavom, objavljene v Mladini (št. 6, 14. II. 1986), da sta uprizoritev in njena vnaprejšnja uspešnost možna samo v danem družbenem okviru,

ki ga nadvse uspešno reprezentira prav Cankarjev dom. Krst pod Triglavom je potrditev dejanskih vsebin tega okvira, obenem pa je morda celo nehoteni porog družbi, ki »je dala« toliko denarja za to roganje, kajti ta uprizoritev resnično pomeni zanikanje vseh vrednot in vrednosti, s katerimi se naša družba vsaj načelno še vedno utemeljuje in obenem nemalokrat grobo onemogoča tiste ustvarjalce, ki se zavzemajo za dejansko uveljavljanje in spoštovanje teh načel in vrednot tudi v vsakdanji politični praksi.

V zvezi s tem moram omeniti še nekaj stvari, dasi celo z nekoliko slabo vestjo, kajti resnično ne bi želel, da bi kdo po moji zaslugi skušal onemogočiti ali kakorkoli ovirati nadaljnje delo GSSN.

Leta 1984 sem o GSSN zapisal: »Gledališče Sester Scipion Nasice, ki želi biti retrogarda, zavrača celo izkušnje in delovne postopke avantgarde, ki da je s svojim pristankom na družbena pravila igre (ustanovitev EG Glej kot uradno potrjeno dejanje, pisanje statuta in volitve samoupravnih organov ob ustanovitvi tega gledališča) takoj v začetku pokazala svoje namene.« Tedanje zadržke retrogardistov sem razumel kot opredelitev proti omenjenim pravilom (družbene) igre in s tem kot znamenje odpora in upora proti institucionalizaciji (pisanju statutom, volitvam samoupravnih organov) in z zakoni predvideni potrditvi/legalizacija skupine. Vendar GSSN ne odklanja v celoti institucionalnosti in institucij: želi jih osvojiti, ne da bi se samo institucionaliziralo. Že s svojo tretjo uprizoritvijo nastopa v Cankarjevem domu, najvišji in najimunitnejši kulturni instituciji v Sloveniji, tako rekoč po volji politike ustanovljena institucija vseh institucij. Toda pomembno je to, da GSSN nastopa v »Cankarju«, dobi za uresničenje svoje osvojitve institucije na voljo (po nepreverjenih podatkih) okrog 16.000.000 din (milijardo in šeststo milijonov starih), po govoricah pa menda še mnogo več, dobi torej na voljo vsoto, s kakršno za eno uprizoritev ni razpolagalo še nobeno slovensko institucionalno gledališče, in vse to, ne da bi GSSN kot pravna oseba sploh obstajalo. Tej trditvi je seveda mogoče ugovarjati, češ da gre v resnici za gledališki projekt Cankarjevega doma in da je bilo GSSN samo eden od sodelavcev, vendar se tudi potem še vedno zastavlja vprašanje javnosti in odgovornosti. V javnosti se namreč kot režiser, dramaturg in scenograf pojavlja GSSN, ki ga uradno, kot rečeno, ni, saj, kolikor je znano, niti kot društvo niti kot OZD ni bilo ne ustanovljeno ne potrjeno in nima ustreznih samoupravnih aktov. Kdo je npr. podpisal to ali ono pogodbo (za režijo, scenografijo, dramaturgijo), pa se v javnosti ne pojavlja s svojim imenom? In kdo je podpisal to pogodbo za Cankarjev dom in pristal na to, da se bo v sredstvih obveščanja javnosti pojavljal naziv, ki ne označuje nobene pravne osebe pa tudi psevdonim ni? Ta vprašanja zastavljam — to moram še enkrat poudariti — zgolj zato, da opozorim, da je vse to bilo mogoče in se je zgodilo navkljub vsem milijonom predpisov in zakonov, ki veljajo v Jugoslaviji. GSSN obstaja in deluje, se udeležuje festivalov, sodeluje s Cankarjevim domom kot partner in tako tudi izziva, pravzaprav dokazuje, da živimo v brezpravni državi (kar je za nekatere obvezno, za druge ni); vse to na velikem odru slovenskega »kulturnega hrama«, ki sam po sebi pomeni ostvarjenje kvintesence tega sistema. Morda je prav v tem resničen uspeh GSSN, ki je morebiti

celo hotelo dokazati ravno to, da je to mogoče. Ob tem se moramo še enkrat spomniti mučnih in večkrat zelo dolgotrajnih procedur (in večkrat tudi odporov), ustanovnih občnih zborov, pisanj statutov in iskanj ustanoviteljev, ki so jih morali prestati bolj ali manj vsi drugi (razna društva, revije, gledališča, samostojni razstavljalci itd.), preden so smeli začeti opravljati svojo dejavnost. Mene pri tem moti pravzaprav samo to, da GSSN izkorišča za svojo cinično igro z družbo umetnost kot področje in sredstvo in tako tudi njo posredno prikazuje in udejanja kot nekaj neobvezujočega, nepomembnega, kot nekaj, kar je samo po sebi nič-vredno, je pa uporabno. Če je to res, potem je edino resnično sporočilo Krsta pod Triglavom mogoče strniti v naslednji izrek: »Umetnost je država«, država je politika, politika je ideologija in ideologija je nič oziroma je zgolj igra z že zdavnaj izrabljenimi klišeji. Ta igra je seveda onstran človeškega in vseh človeških vrednosti in zato tudi avtorjev Krsta pod Triglavom človek kot osebnost (subjekt) preprosto ne zanima, ker je subjekt v takem svetu sam po sebi nič; ljudje so zgolj še masa in material, ki je na razpolago za igro u-ni-č-evanja. Zato so »režiserji« morali vzeti igralcu tudi njegov naravni glas, ki ga pač ni mogoče razosebiti in oklestiti njegove subjektivnosti; vse besede, ki jih je bilo na predstavi mogoče slišati, so bile mehansko obdelane (mikrofon, ojačevalci, zvočniki ...).

Seveda pa je mogoče na vse to gledati tudi z druge plati. Morda »družba« od GSSN ni zahtevala običajnega postopka za ustanovitev, ker je dovolj zgodaj zaznala, da je GSSN ne ogroža? Morda je delovanje GSSN, morda sta poetika in vsebina Krsta pod Triglavom »pristojnim« ljubi in všečni, kajti tega, da »pristojni« ne bi vedeli, kaj se pripravlja za otvoritveno predstavo velikega odra v Cankarjevem domu in kaj ta uprizoritev govori, najbrž ni mogoče misliti. Kaj se zgodi z umetnostjo, ki se odpove svojim temeljnim atributom in se odloči, da preprosto ne bo več nič sporočila oziroma bo sporočala nič, konec umetnosti in konec humanizma in bo gódira samo še čutum? Ko se umetnosti odloči biti zgolj čista forma in se odpove sleherni ideji, omogoči, da se je z lahkoto polasti ter se z njo ponaša katerakoli ideologija, kajti takšna umetnost je — čeprav hkrati demaskira vse ideologije — tudi po meri vseh ideologij, saj niti ne skuša več biti alternativa ali opozicija ideološkemu načinu mišljenja in vsaka ideologija jo lahko napolni s seboj. Zato je logično in prav, da se »retrogardistični dogodek« Krst pod Triglavom dogaja ravno v Cankarjevem domu, ki sam po sebi pomeni materialno ostvarjenje podobnega koncepta kulture.

Zamisel o Cankarjevem domu se je rodila v krogih, ki že leta in leta prepričujejo sebe in nas, da živimo v idealni družbi, ki pomeni najbolj dosledno uresničitev tiste vizije sveta, ki naj bi pomenila končni cilj razvoja kulture in civilizacije v celoti, skratka, raj, po katerem hrepeni vse človeštvo in ki pomeni konec razvoja in radikalnih sprememb, omogoča in dopušča pa še izpopolnjevanje, nekakšno totalitarizacijo rajskosti raja (ideologija Nove Slovenske Umetnosti se s takšnim razumevanjem družbe in zgodovine docela ujema). Cankarjev dom naj bi z vso svojo marmornatostjo pomenil izraz in dokaz bogastva slovenske kulture; vemo pa, da Cankarjev dom je, bogastva slovenske kulture pa ni. Bil naj bi dom te kulture, ker pa kulturo delajo ustvarjalci in užji-

valci kulture, bi moral biti tudi njihov dom. Praktične izkušnje (z redarji, »vunbacitelji«, buffetom, nemalokrat z dokaj visoko vstopnino itd.) pa kažejo, da zna in zmore biti npr. kak londonski National theatre to precej bolje. Cankarjev dom reprezentira slovensko kulturo z nešteti zrcali, marmornatimi opaži, bleščečimi lučmi in štirimi dvoranami, slovenska kultura sama pa je na moč revna; ta ugotovitev o revščini še zlasti velja za večino neposrednih ustvarjalcev te kulture (avtorski honorarji, ateljeji, osebni dohodki v kulturi, oprema gledališč, vse to je s svetovnimi standardi docela neprimerljivo). Cankarjev dom je potemtakem nekakšna Potjomkinova vas slovenske kulture, ki pa seveda to kulturo veliko stane, saj samo za svoj v glavnem vendarle posredovalni program porabi skoraj desetino sredstev, namenjenih slovenski kulturi. V Cankarjevem domu združuje delo in prejema osebni dohodek okrog 200 ljudi, med katerimi je nemara največ desetina resničnih proizvajalcev kulturnih dobrin, teh pa ta ustanova neposredno proizvede še vedno manj kot katerokoli slovensko gledališče z denimo sedemdesetimi zaposlenimi. Paradoskhalno je npr. to, da razpolaga uprizoritev Krsta pod Triglavom (pa četudi kot proizvod Cankarjevega doma) z menda najmanj 16.000.000, medtem ko že petnajst let ustanovljeni in delujoči EG. Glej v istem letu uspe dobiti od Kulturne skupnosti Slovenije vsega 2.000.000 din (predvidoma tudi za eno uprizoritev). Obljublja pa Cankarjev dom, da nas bo osrečil tudi z izvirno slovensko opereto, ki menda v mavrici slovenske kulture na vso moč manjka, tako zelo manjka, da je Cankarjev dom že za najboljšo predlogo (natečaj) obljubil več kot 1.000.000 din. Cankarjev dom bi seveda svoj obstoj lahko opravičeval z množicami gledalcev, vendar vemo, da te množice v posebnih, skrbno vnaprej razpityih primerih sestavljajo v glavnem snobi, ki jih v resnici kultura in umetnost bolj malo zanimata, predvsem pa sta na dnu vrednostne lestvice njihovih potreb. Tako seveda Cankarjev dom ni dom slovenske kulture, temveč je prej dom nekaterih njenih metastaz, ki to kulturo načenjajo od znotraj, je dom slovenske manifestativne kulture (to funkcijo opravlja dovolj uspešno, ker si s tem segmentom kulture tudi organsko ustrežata), je seveda tudi dom slovenske (kulturne) politike, kultura pa v njem občasno gostuje in ob tem obstaja še nadalje Cankarjeva »krizantema...« Res pa je, da vsem tožbam navkljub Cankarjev dom uspešno opravlja svojo funkcijo: ob njem in v njem se resničnost (siromaštvo) slovenske kulture kar precej razblinja in megli — kakor je npr. v farso razpadlo kot protest zamišljeno januarsko zborovanje samostojnih kulturnih delavcev, ki v topli palači in udobno zleknjeni v fotelj pač niso mogli dovolj prepričljivo tožiti o svoji revščini!

Vse to pa ni protest proti Cankarjevemu domu, ki ga tudi sam dovolj prizadevno obiskujem. Cankarjev dom, tak, kakršen je, je ena od resničnosti slovenske kulture, najbrž ena njenih neizbežnih resničnosti v času, v katerem živimo, pa čeprav ena tistih, ki pomenijo govor nje-nega konca.

Vprašanj, ki se zastavljajo ob Krstu pod Triglavom, je potemtakem nešteto in vsa so dokaj zoprna. Vsa bolj ali manj tudi zahtevajo dokaj jasne opredelitve in morda je prav v tem vzrok za nelagodnost, omejeno v začetku. Je pač tak čas, ko je treba razmišljati tudi o svoji



soodgovornosti, dasi zveni to patetično, in čeprav je bolj moderna poza igrive nezaresnosti ali še kakšna druga. Sklicevati se na odgovornost do preteklosti in prihodnosti zveni marsikomu odiozno, drugim neresno, tisti, ki imajo moč, pa največkrat izrekajo anatemo zavoljo tega. Gre seveda samo za vprašanja, odgovore daje življenjska praksa. A kakor je prav, da se dopuščamo drug drugega, je najbrž tudi prav, da se opredeljujemo drug do drugega...

## KRONIKA

Likovna  
umetnost



Ivo  
Antič

### Socrealizem v slovenskem slikarstvu

Če je v času t. im. postmodernizma kaj gotovo, je predvsem to, da v interesu radikalno kompleksne resnice o kulturi ni več mogoče preprosto »odmisliti« nobene njene komponente. Glede na »tezo« tradicionalizma in »antitezo« modernizma (z avantgardizmom) se namreč postmodernizem kaže kot čas nekakšne sinteze, zato nekateri uporabljajo izraz sintetizem. Drugim pa tovrstni sintetizem ni všeč, ker v njem slutijo nevarnost »enolončniškega« eklekticizma, v katerem se vse plodne diferenciacije mešajo v brezoblično gmoto, ki zamegljuje kritičnost diskurza. To nevarnost postmodernističnega sintetizma velja upoštevati, toda kljub temu ni mogoče spregledati novega položaja, kajti tako kvazipedagoški idealizem tradicionalizma kot infantilna frivolnost avantgardizma sta danes očitno zunaj najbolj aktualne relevance. Predvsem naj bi šlo za integralni diskurz, ki skuša avtorefleksivno zajeti celotni spekter ali vsaj čim širši prerez funkcionalnih nivojev kulture in umetnosti, se pravi za diskurz, ki se zaveda svoje odvisnosti od stalno razprte problematičnosti in moralno-produktivne omejenosti svojega predmeta ali polja raziskave. Takšnemu integralnemu diskurzu, ki ga ne zamejuje običajna tabuistična hierarhija, se večkrat pokaže kot usodno funkcionalno in simptomalno tisto, kar se ne pokriva povsem s »splošno veljavnimi« kvalitativnimi normami, še posebno ob dejstvu, da so te norme neredko zgolj preproste konsekvence iz različnih, tudi čisto operativno-manipulativnih ideoloških konstrukcij, ki izvirajo iz potreb grobega pragmatizma v določenem socialno-zgodovinskem kontekstu. V času postmodernizma se tako zdi povsem preseženo ocenjevanje npr. kakšne pesmi zgolj na podlagi tega, ali je napisana v strogih silabotoničnih rimanih verzih ali pa je skupek nepovezanih besed brez interpunkcije; kriterij ekspresivne funkcionalnosti daje enako možnost obema, vsaj načelno. Prav takó ni mogoče ocenjevati likovnih izdelkov enostransko le po zunanem dejstvu njihove forme, torej umetnino velja zreti v smislu antičnega pojma tropus ali tropos, ki pomeni hkrati *podoba* in *obrat*. To pomeni, da