

ta roman: veliko kulturno razgledanost, zvestobo samemu sebi in občestvu, iz katerega je izšel, posluš za imanentna občutja tako pri posamezniku kot pri družbi, smisel za subtilno risanje raz-

položnja in za slogovni artizem, ki ni sam sebi namen, ampak je utemeljen s snovjo in je izraz močne jezikovne kulture.

Jože Šifrer

Poročamo — glosiramo

BOJKOT REŽISERJEV

V juliju je vznemiril slovensko javnost bojkot, ki so ga napovedali Drami Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani skoraj vsi slovenski režiserji. V dogodku je bilo na prvi pogled videti predvsem nadaljevanje ali celó nov vrh krize, ki že nekaj let pretresa »osrednjo« gledališko ustanovo. Toda marsikaj na njem je bilo tako zamotano, vidiki, ki jih je odprl, tako prepleteni, da ni več mogoče misliti samo na nadaljevanje stare krize, ampak že kar na njeno razširitev v nova območja, če ne kar premik na novo raven.

O tem govori zaporedje okoliščin, iz katerih se je bojkot spletel. Najprej je bila javnosti predložena izjava treh stalnih režiserjev Drame, s katero so odpovedali svoje sodelovanje v ustanovi. Izjavo je bilo mogoče razumeti kot reakcijo prizadetih režiserjev, ki jih je svet Drame z glasovanjem spremenil iz stalnih režiserjev, nastavljenih v Drami, v svobodne režiserje, ki bi se jih dalo vezati na ustanovo v drugačnih oblikah. Ozadje, iz katerega je izjava nastala, je javnosti s svojimi podrobnostmi seveda neznano. Toda iz objavljenega je bilo mogoče razbrati vsaj dvoje kolikor toliko zanesljivih dejstev — najprej, da so trije režiserji nehali sodelovati z Dramo zaradi nesprejemljivega socialnega, delovnega in navsezadnje verjetno tudi gmotnega položaja, v katerega jih je ustanova potisnila s svojimi novimi sklepi; in nato, da se je za te sklepe izrekel gledališki

ansambel, se pravi, da so igralci glasovali zoper režiserje. Zanimiv je zlasti drugi podatek, saj odpira na gledališko krizo nove vidike. Doslej so v tej krizi nastopali drug zoper drugega gledališka kritika in vodstvo gledališča, ansambel in direktor, posamezne režiserske in igravske skupine; zdaj se je diferenciacija začrtala v drugo, bolj daljnosežno in v marsičem celo nevarno smer, saj je postavila drugega nasproti drugemu dvoje odločilnih dejavnikov gledališke ustanove, od katerih je sicer režiserski v primeri z igravskim resda po količini precej manjši, toda v resnici nič manj tehten. Kako naj v sodobnem gledališču nastajajo predstave brez odločilnega posega režiserjev v zapleteno gmoto tehničnih, duhovnih, izraznih in vseh drugih sredstev, ki jih sodobni svet daje na voljo gledališču za uresničevanje njegovih posebnih namenov? Seveda bi pretiravali, ko bi že iz enega samega glasovanja sklepali na razcep med igralci in režiserji. Nemara bi v drugačnih okoliščinah del režiserjev ostal z igralci ali pa bi del igravcev šel za njimi: mogoče je bila zadeva samo naključna, tako da bi se utegnili v ugodnih razmerah kaj kmalu zagladiti. Kljub temu pa dejstvo, da so igralci glasovali zoper režiserje, vendarle daje misliti, saj gre za simptom nečesa, kar bi lahko navsezadnje preraslo v razpad obstoječega gledališkega sistema, v omrtvičenje njegovih funkcij, v razcepitev razmerij, ki ga šele omogočajo. Toda bolje je seveda misliti, da ne gre za pravi simptom, ampak za bežno motnjo, nastalo iz neprimernih osebnih,

delovnih in umetnostnih razmer, ki jo prav zato primerna sprememba kaj hitro lahko odpravi.

Vrednejša pozornosti je druga plat izjave, s katero se je bojkot režiserjev začel, ne pa seveda končal. Naj so bili razlogi za režisersko stališče takšni ali drugačni, naj se je za njo skrivala diferenciacija med režiserji in igralci ali pa kaj drugega — bolj od vsega drugega bode v oči dejstvo, da so se režiserji v odgovor odločili za bojkot. Ta v Drami Slovenskega narodnega gledališča ni nekaj čisto novega; prvi je po njem posegel pokojni Stane Sever, ko je prišel do spoznanja, da zaradi tehničnih delovnih, gledališko-socialnih in čisto idejnih razlogov ne more več delati v tej ustanovi. Če se prav spominjam, je bil njegov bojkot vsaj deloma naperjen zoper režiserje, ki so v letošnjem juliju razglasili svoj novi bojkot. Od tod bi morali trditi, da ena in ista ustanova doživlja zaporedoma bojkot različnih, nasprotnih si sil, ki so delovale v nji, pa jo iz takšnega ali drugega razloga želijo ali celo morajo zapustiti. Bojkot postaja torej priljubljeno ali že kar tradicionalno sredstvo v medsebojnem merjenju sil, ki sestavljajo »osrednjo« slovensko gledališko ustanovo.

Vsaj ena bistvena razlika med nekdanjim Severjevim in novim režiserskim bojkotom pa vendarle obstaja — Sever je ostal sam, z bojkotom ni prav nikogar zares prizadel, gledališče se zaradi njega ni prodrlo; to pa je bil seveda nazoren dokaz, da bojkot enega samega igralca, pa naj bo še tako velik, v svetu stvarnih socialnih odnosov prav nič ne šteje in gre ta svet zlahka čezenj. Nasprotno pa je že prva izjava treh režiserjev javnost resno vznemirila, bila ji je znamenje za majhen preplah, tako da tudi Drama s svojim vodstvom, svetovavci in igravskim ansamblom nikakor ni mogla ostati zanj neobčutljiva. Toda da bi stvar bila še hujša, je prvi izjavi kaj kmalu sledila druga; ta je

znova oznanila bojkot ljubljanske Drame, podnjo pa se niso podpisali samo trije režiserji Drame, ampak z njimi vred še skoraj vsi drugi slovenski režiserji in poleg teh še vrsta dramatikov, gledaliških kritikov in teoretikov. Med temi so bili skoraj vsi gledališki ocenjevalci in z nekaj izjemami tudi vsi pomembnejši slovenski dramski pisci današnjega časa. Dejanski smisel nove izjave je bil torej ta, da odslej skoraj noben režiser iz srednje in mlajše generacije ne bo hotel režirati v Drami Slovenskega narodnega gledališča, dokler ne bodo sprejeli zahtev, ki jih nova izjava vsebuje; in prav tako menda tudi noben vidnejši slovenski dramatik ne bo dal svojega dela uprizarjat v ljubljansko Dramo. Skratka, nastal je položaj, kot ga ustanova še ni doživela.

Seveda je v času, ko pišemo to glosso, težko napovedati, v katero smer se bo obrnil tok dogodkov, ki ga je sprožila prva izjava, druga pa potrdila. Ali bo sproženi plaz pripeljal še do važnejših premikov gledališkega ozračja, tako da bo ljubljanska Drama prisiljena popustiti pritisku režiserjev, pa tudi javnosti, ki jih podpira? Ali bo njihov bojkot ostal brez praktičnih posledic, tako da bo ustanova jadrala naprej, kot da se ni nič zgodilo? Ali pa bodo našli kompromis, ki bo za silo zakrpal razdor in dal vsakemu svoje? Če prav poznamo temperament gledaliških ljudi in pa naše kulturno-politične razmere, je mogoče eno ali drugo, ali pa morda še najbolj zadnje. Vendar priznajmo, da je vsakršna napoved v katerokoli smer več kot tvegana, to pa zaradi novih momentov, ki jih je v položaj vnesla druga izjava. Kajti ne samo da so zahtevo po bojkotu v nji podpisali ali podprli skoraj vsi slovenski režiserji, gledališki kritiki in dramatik s teoretiki vred, ampak so prejšnjim razlogom za bojkot dodali še nove, težje in v marsičem veliko bolj daljnosežne. Na mesto konkretnih socialnih, delovnih ali gmotnih razlogov, ki so bili prvotno gibalno boj-

kota, so zdaj stopile splošne ideje v obliki gledališkega manifesta. Iz tega je bilo razbrati, da se podpisniki izjave upirajo konservativni obliki gledališča, kot ga hoče sedanje vodstvo Drame, ker je to »literarno« gledališče po zastarelih načelih estetike Josipa Vidmarja, ne pa »moderno« gledališče, ki je po mnenju podpisnikov lahko predvsem in samo gledališče režiserjev. Na prvi pogled je videti, da sta se v manifestu, ki je hkrati utemeljitev bojkota, združili pravzaprav dve raznovrstni ideji, ki pa po sodbi podpisnikov vendarle sodita skupaj: najprej je tu protest zoper dramaturško navzočnost Josipa Vidmarja v ljubljanski Drami, pa ne samo protest zoper takšno navzočnost, ampak že kar nasprotje tistemu, kar bi kdo imenoval Vidmarjev konservativno-paternalistični odnos do slovenskih kulturnih zadev, se pravi »degolizem« v sodobni slovenski kulturi; in nato še gledališki program, ki povezuje pojem »modernega« gledališča po svojem bistvu lahko samo režisersko gledališče. Vsaka teh idej je seveda taka, da terja posebno pozornost in premislek. Ali je Vidmarjeva vloga v današnjem slovenskem gledališču, pa ne le tu, ampak v kulturi nasploh, zares taka, da bi jo lahko primerjali z »degolizmom«, nato pa se dvignili zoper njene paternalistično pojmovane prerogative s protestom ali celo bojkotom? Vprašanje je pravzaprav politično-socialne narave, saj se povezuje z vprašanjem, kako naj bi bil tak »degolizem« v slovenski kulturi mogoč in iz kakšnih socialnih, pa tudi duhovnih izvorov lahko poteka; prav zato bi ga zmogla potrditi ali ovreči šele podrobnejša sociološka raziskava. Prav tako razsežno je ozadje, v katero sega vprašanje o tem, ali je »moderno« gledališče zares lahko predvsem in samo gledališče, v katerem ima glavno, če že ne kar bistveno vlogo režiser — tudi o tem bi nas utegnil do kraja poučiti šele tehtnejši premislek o vseh silnicah, ki se stekajo v pojem mo-

dernega gledališča in ga poskušajo dejansko uresničiti. Vendar bi v zvezi s tem le tvegali izreči misel, da »moderno« gledališče v pravem in ne samo malce moderniziranem pomenu besede vendarle ne more biti tako izključno vezano samo na režiserjevo osebo; v procesu osvobajanja gledališča iz stoletnih vezi tradicije mora skoraj gotovo prav tako veliko vlogo imeti tudi tekst, se pravi dramatik ali dramaturg, nato seveda igravec, ki pač ne more ostati le sredstvo v režiserjevih rokah, ampak mora dobiti bistveno samostojnejšo vlogo, kot jo je imel kadarkoli, in navsezadnje tudi občinstvo, saj terja moderno gledališče od njega drugačno navzočnost, kot jo je imelo v meščanskem gledališču 19. in 20. stoletja. In tako nas je izjava režiserjev in njihovih sopodpisnikov zlasti v tej bistveni točki modernega gledališkega življenja pustila vendarle precej v praznem, naj se je še tako trudila odpreti bistvene probleme prihodnjega gledališkega življenja na Slovenskem. Vzrok za to je iskati najbrž v dejstvu, da je izjava zaradi svojega namena morala celotno gledališko problematiko povezati prav s konkretnim položajem treh režiserjev, ali bolje povedano, režiserstva v obstojčih gledaliških hišah.

S tem pa še zmeraj nismo zares do kraja doumeli niti ozadja, iz katerega je nastal bojkot režiserjev, niti vloge, ki jo ima v poglobljanju gledališke krize v Drami Slovenskega narodnega gledališča. Če smo zares odkritosrčni, bomo morali celo priznati, da nas razmišljanje o samem bojkotu odmika od pravih razlogov krize, saj nas zavaja v razmišljanje o idejah, ki presegajo gledališče ali so pa tako teoretičnega pomena, da z njimi pač ne bomo mogli doumeti vzmeti za nekaj tako zelo konkretnega, kot je neprestan in že kar osebni prepir v »osrednji« gledališki hiši. To velja tudi za poizkuse, ki hočejo slovensko gledališko krizo razložiti s krizo v svetovni dramatikali ali gleda-

lišču sploh, češ da se v tej vesoljni krizi gledališko-dramskega sveta ne znajdejo več ne igravci ne dramatik in tudi ne občinstvo. Vse to je kajpak lahko čisto resnično, vendar tako abstraktno, da od tod pač ne bo mogoče razložiti, zakaj se ravno Drama Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani že nekaj let muči s svojo posebno krizo, medtem ko druga gledališča na Slovenskem take vrste krize ne poznajo, čeprav so morda vsako po svoje vendarle deležna tudi vesoljne krize gledališke in dramske umetnosti.

Še manj se seveda dá karkoli razložiti z nasprotno teorijo, da do krize ne prihaja zaradi občega stanja gledališkega sveta, ampak zaradi posebno kritičnega položaja slovenske gledališke srenje, se pravi dramatike, dramaturgije, režiserstva, igravstva in kar je še dejavnikov, važnih za ustroj naših gledališč. Toda na kaj takega še pomisliti ni mogoče, saj moramo reči, da ta položaj še nikoli ni bil tako idealen kot prav v današnji dobi. Še nikdar nismo imeli toliko in v poprečju tako dobrih dramatikov kot prav zdaj; tudi nismo še nikoli imeli tako raznovrstne in zdi-ferencirane dramatike, saj jo imamo za vsako rabo — od najbolj izbrane in visoke do popularne, bulvarske in vsakdanje, od najbolj avantgardne do zares konservativne. O čem takem na Slovenskem res še ni bilo ne duha ne sluha, pa čeprav bi utegnil kdo misliti, da nihče sodobnih dramatikov ne dosega Cankarja ali Gruma — kar bi bilo seveda potrebno šele dokazati in bi, če bi bilo resnično, stvari prav nič ne spremenilo. Še nikoli ni bilo na Slovenskem toliko sposobnih, strokovno pripravljenih, delavnih in iznajdljivih dramaturgov. Še nikdar ni bilo našim gledališčem na voljo toliko režiserjev, med katerimi so kajpak osebnosti zelo različne velikosti, toda s strokovno obrtnim znanjem, katerega poprečje je za slovenske razmere zadovoljivo. Še nikoli nismo imeli toliko vrst starejših

ali mlajših, če že ne zelo mladih igravcev — teh je celo več, kot je priložnosti, da bi se zares razvili in izkazali. Še nikoli ni bilo toliko zainteresiranega občinstva — in to ne samo enega, ampak več vrst, saj zdaj celo nenavadna avantgardna predstava vsaj v Ljubljani lahko računa na kolikor toliko normalen obisk. In navsezadnje še nikdar ni bilo na Slovenskem toliko gledaliških kritikov in teoretikov, ki bi se takó ne-utrudno, vneto in navdušeno za vse novo ukvarjali z gledališkimi zadevami.

Po vsem tem bi bilo zares že kar nemogoče iskati razloge za krizo ljubljanske Drame v posebnem stanju slovenskega gledališkega sveta, njegovih možnosti in zmožnosti. In tako ne ostane drugo, kot da to krizo, z njo pa tudi razloge za bojkot režiserjev in za vse druge pojave, ki tako močno vznemirjajo gledališki svet, poiščemo v zelo konkretnih razmerjih, ki določajo Drami Slovenskega narodnega gledališča fiziognomijo in povzročajo v nji že vrsto let tudi stalno kritično stanje. Te razmere segajo s svojimi koreninami v preteklost, zato terjajo vsaj skromen historiat. Toda s svojimi vidiki kažejo tudi v prihodnost, saj kar izzivajo formulacijo predlogov, ki naj nakažejo izhod z današnjega položaja, spodbudijo pa tudi razmišljanje o njegovi dokončni rešitvi. Nobene strani ni mogoče razumeti brez druge, oboje terja svojo posebno pozornost.

Pogledu nazaj se odkriva zmeraj bolj vrsta dejstev, ki smo jih zaznavali že precej časa, a šele zdaj bolje razumemo njihov smisel. Najprej, da je bila Drama Slovenskega narodnega gledališča poleg starega »ljudskega« Šentjakobskega gledališča edina ljubljanska dramska hiša ne le med obema vojnama, ampak še tudi tik po vojni. V nji je bilo praktično strnjeno vse dramsko življenje slovenske prestolnice. Imenovala se je »slovensko narodno gledališče«, pri čemer pa pravzaprav ni bilo jasno, kaj naj ta izraz globljeja po-

meni. Med drugim seveda predvsem to, da pripada samostojnemu in svobodnemu slovenskemu narodu, da je to gledališče slovenskega jezika in duha v nasprotju z nemškim, ki je do njegove ustanovitve na Slovenskem prevladovalo ali vsaj vzporedno obstajalo; in morda še to, naj bi bilo med drugimi manjšimi gledališči v drugih slovenskih mestih največje, osrednje in najvišje žarišče gledališke umetnosti, ker deluje pač v prestolnici slovenskega naroda. Vse to se je skrivalo za oznako Slovensko narodno gledališče, ni pa bilo v nji najti prave gledališke ideje »slovenskega narodnega gledališča« v smislu posebnega repertoarja, dramaturgije, sloga, režiserstva ali igravstva. In kako naj bi jo tudi bilo, ko pa je to gledališče prav zaradi svoje edinstvi bilo pravcati gledališki omnibus, ki je zajemal vase vse različne zvrsti gledališča — od visokega do nizkega, od klasičnega do sodobnega, od akademškega do aktualno angažiranega; kjer so igrali praktično vse — od Shakespeara in Molièra, Linharta in Cankarja do pomembnih sodobnih piscev ali pa veliko manj pomembnih, toda socialno, politično ali kakorkoli drugače aktualnih iger domače in svetovne dramske proizvodnje, pa še bulvark, popularnih iger in seveda tudi mladinskih dram, kajti Drama Slovenskega narodnega gledališča je bila v tej prvotni podobi ne le klasično in sodobno, akademsko in bulvarko, ampak tudi zabavno in mladinsko gledališče v eni osebi. Šele podrobna zgodovinska razčlemba bi lahko pokazala, kaj se je v tej pestri gledališki hiši dogajalo z repertoarjem, režijo, stilom in igravstvom — toda takšna analiza je seveda v tej zvezi manj zanimiva. Važneje je vedeti, da je pisana zgradba, imenovana Slovensko narodno gledališče, morda prav zaradi svoje vsestranske pestrosti, kot da je tisto, kar se imenuje »narodno«, nujno vse obsegajoče — da je ta zgradba začela po zadnji vojni neogib-

no razpadati, pa ne iz nekakšnih notranjih razlogov, ampak iz čisto zunanjih vzrokov z nastankom novih ljubljanskih gledaliških hiš. Po vrsti sta nastali Mestno in Mladinsko gledališče, nato pa okoli leta 1957 še tako imenovana »eksperimentalna« gledališča posameznih skupin, ki se z njimi začenja ne le v Ljubljani, ampak v Sloveniji sploh rojevati »moderno« gledališče v pravem pomenu besede. Vse to pa ni imelo samo zunanji pomen, ampak je bilo najtesneje povezano z notranjim ustrojem ljubljanske Drame, saj se je z nastankom novih gledaliških hiš iz njene območja začela izločati vrsta sestavin, ki so dotlej sestavljale čudno zmes njegove pestrosti. Z Mestnim gledališčem je poleg starega »ljudskega« Šentjakobskega gledališča nastalo sodobno »popularno« gledališče, ki se je specializiralo na lažji, zabavnejši ali bulvarkski repertoar za določeno zvrst mestnega občinstva, vendar tako, da mu dodaja zahtevnejše, čeprav dramaturško in slogovno večidel konservativne igre, da bi z njimi dvigalo duha in okus svojih gledavcev še s čim drugim, kot so pa zgolj zabavne gledališke prireditve. S tem je seveda nastala možnost, da se Drama osvobodi podobnih repertoarnih in odrskih sestavin, saj bi bilo zares nesmiselno, da bi še naprej stregla nečemu, kar je dobilo zase posebno gledališko hišo. Podobno se je z Mladinskim gledališčem odprla možnost, da Drama izloči iz svojega območja tudi igranje za mladino, kar je bilo ves čas prav tako ena njenih nalog. Nazadnje so se s prvimi »eksperimentalnimi« skupinami pokazale tudi možnosti za uprizarjanje modernih ali že čisto avantgardnih gledaliških del na Slovenskem; jasno je postalo, da tudi za te ni edini primerni kraj ravno Drama Slovenskega narodnega gledališča in da torej tej ne bo več treba med drugimi opravili skrbeti še za to, da bi ujela v svoja jadra nekaj najnovejše dramske in odrske sape.

Na kratko bi se dalo položaj opisati z oznako: diferenciacija in specializacija gledališkega življenja v Ljubljani kot edinemu slovenskemu mestu, ki odslej naprej ne le premore, ampak že kar terjaja, naj si gledališke hiše razdelijo svoje naloge, z njimi vred pa tudi poiščejo svoj posebni organizacijski, duhovni ali celo gledališkoslogovni ustroj. Ljubljanska Drama se je tej osrednji težnji novega položaja odzivala le z veliko težavo — deloma zaradi navajenosti na svojo lastno preteklost, deloma zaradi želja preveč hotečih sredstev. Iz svojega območja je še kar rada izpustila mladinske predstave in jih za zmeraj prepustila Mladinskemu gledališču. Toda že veliko manj je bila pripravljena prepustiti ves bulvarškozabaven, popularen ali časovno aktualen repertoar Mestnemu gledališču; posledica je bila ta, da so se na njenih deskah vse do najnovejšega časa pojavljala še zmeraj dela, ki bi spadala pravzaprav v sosedno hišo; pogosto sta pa obe gledališči igrali kar iste avtorje. Toda ne samo da Drama Slovenskega narodnega gledališča ni hotela kar tako vzeti slovo od področij, ki so postala že legitimna last drugih gledališč, ampak si je prav v zadnjem desetletju poskušala prisvojiti celó čisto nova. Potem ko so zamrle »eksperimentalne« skupine, je Drama sklenila vzeti pod svojo streho del teh prizadevanj; začela je uprizarjati moderne igre svetovnih in domačih avtorjev, z nanovo ustanovljeno Malo dramo je ustvarila poseben kotichek za gojenje najmodernejšega ali že kar avantgardnega gledališča. Kakorkoli je bilo takšno početje sólo po sebi hvale vredno, je bilo s širšega stališča vendarle nesmiselno, saj je prinašalo v hišo stvari, ki terjajo čisto drugačno, bolj samostojno, če že ne zares svobodno gledališko pot. Da vsega modernega gledališkega življenja nikakor ne bo mogla absorbirati, se je pokazalo z nastankom novih avantgardnih skupin, s študentskim gleda-

liščem, z gledališčem Pupilije Ferkeverk in najnovejšim gledališčem Glej. Čim bolj je v teh skupinah zmagovala zares avantgardna oblika modernega gledališča, tem bolj nesmiselno je postajalo prizadevanje Drame, da bi obsegla tudi to sfero sodobnega gledališkega sveta. Pripeljalo jo je samo v zares absurden položaj, da je med svojimi štirimi stenami gojila najbolj akademska, tradicionalna in konservativna prizadevanja obenem s čisto avantgardnimi ali vsaj napol modernimi, tako da tudi s te strani že ni bilo več jasno, kaj je zares moderno, kaj si pa samo umišlja, da je takšno. Posledica vsega tega je lahko bilo sólo kar se da mučno, nejasno, na vse strani zavozlano in od preveč vsestranske ambicije že kar zastrupljeno ozračje, v katerem so medsebojno trpeli in si dali trpeti igralci, režiserji, dramaturgi in ne nazadnje vodje gledališke ustanove.

Iz tako razumljenega historiata pa je že videti vsaj nekaj vidikov, s katerih se dá razumeti ne le preteklost, ampak dogledati tudi prihodnost z njenimi rešitvami. Zdaj že ne more biti več dvoma, da je temeljni pogoj za vsakršno reševanje krize, v kateri se ljubljanska Drama vrtinči že nekaj let, resnična diferenciacija in specializacija te gledališke hiše, in sicer tako, da naslov »slovensko narodno gledališče«, ki ga s ponosom nosi, ne bo več sólo bolj ali manj prazna zunanja forma, ampak resnična ideja njenega dela. Če naj ljubljanska Drama ne le ostane, ampak v pravem pomenu besede šele postane »slovensko narodno gledališče«, potem se mora njen program smotrno skrčiti na tisto, kar zares sodi v območje takšnega gledališča — v odrsko obnavljanje tistega, kar je doslej ustvarila slovenska izvirna dramatika od Linharta pa do našega časa najboljšega, k čemur bi po vsej pravici sodile tudi dramatizacije slovenskih starejših in novejših pripovednih del; in poleg tega še gojenje tistega svetovnega repertoarja od an-

tike prek Shakespeara in Molièra pa do Gogolja, dramatisacij Dostojevskega do Čehova in Strindberga, ki je postal že sestavni del slovenske kulture in njenega gledališča. V tako specializiran repertoar bi nikakor ne sodile bulvarske, popularne, aktualno časovne in še vse podobne igre svetovnega ali domačega izvora, saj jim je veliko primernejše mesto ljubljansko Mestno gledališče ali pa gledališča v drugih slovenskih mestih, ki vsaj del svojega programa črpajo od tod. In kar je še bolj razumljivo — vanj ne sodijo tudi teksti »modernega« gledališča v pravem pomenu besede, svetovnih ali domačih avtorjev, saj terjajo zase čisto drugačen ambient, prijem, odmevnost in gledališki prostor, kot ga pa mora za gojenje slovenske ali svetovne dramske tradicije ustvarjati »slovensko narodno gledališče«. Prav tu pa zadeva ljubljanska Drama ob problem, ki ga ne more več rešiti sama iz sebe, ampak ji mora rešitev priti kvečjemu od zunaj, z ustanovitvijo novega ljubljanskega gledališča. Naj se sliši še tako paradokсно, je resnica o krizi »osrednje« slovenske gledališke ustanove vendarle samo ta, da jo lahko pomaga rešiti šele nova gledališka hiša, ki bo v Ljubljani, s tem pa tudi v Sloveniji kot celoti lahko zares pripomogla do življenja »modernemu« gledališču v pravem pomenu besede.

Porajanje zametkov zanj traja zdaj že več kot deset let v obliki sporadičnih gledaliških skupin, ki z entuziazmom, a s slabo gmotno, organizacijsko in tudi programsko podlago uvažajo na Slovenskem nove oblike dramatike in gledališkega življenja. Zdaj je že videti, da delo takšnih skupin opravlja sicer pionirsko delo, da pa prav zaradi šibke osnove postaja ovira, da bi se moderno gledališče na Slovenskem zares uveljavilo, razmahnilo in strnilo v veljavno gledališko obliko. Ali ni v najnovejšem času gledališče Glej, ki je začelo z veljavno predstavo

Handkejevega Kasparja, prešlo k zastarelemu Vitracu in končalo z Bondovo igro, ki bi — če odštejemo nespodobne besede — s svojo poučno melodramatičnostjo spadalo pravzaprav na deske ljubljanskega Mestnega gledališča — ali ni prav to gledališče zanimiv dokaz, kako mora takšna skupina zaradi prešibke podlage iskati komercialen odmev pri občinstvu, s tem pa iz območja pravega modernega gledališča neogibno pade v prostor običajnega, če že ne kar tradicionalnega? Pa tudi praksa avantgardističnih iskanj v okviru Male drame pri Slovenskem narodnem gledališču je pokazala, da se v takšnem okviru vse preveč mešajo s tradicionalno akademskim, da bi lahko zares zaživela. To bi jim bilo mogoče samo v samostojni gledališki ustanovi, okoli katere bi se zbrali avantgardni dramatik, režiserji, dramaturgi in mladi igravci, da bi iz njihove srede spontano in v zares sproščenem razmahu, pa tudi v ambientu mladega občinstva zrasla stavba pravega »modernega« gledališča na Slovenskem. Prav zato se zdi ideja o slovenskem gledališkem eksperimentalnem centru, kjer bi se zbirale avantgardne skupine pod varstvom kakšne posebne ustanove — ideja, ki jo je bilo mogoče še pred časom s precejšnjo upravičenostjo zagovarjati — že zastarela in nezadostna. Čas zmeraj bolj sili v ustanovitev posebnega, samostojnega »modernega« gledališča v Ljubljani; pravzaprav bi morali reči, da bi bilo njegov nastanek potrebno pripraviti najpozneje v treh letih, če naj bi šel prihodnji gledališki razvoj na Slovenskem kolikor toliko normalno pot.

Z ustanovitvijo takšne hiše bo z ljubljanske Drame padla peza, ki jo je po nepotrebnem težila deset zadnjih let. Znebila se bo nepotrebne, pa tudi čisto neuresničljive želje biti »osrednje« gledališče na Slovenskem v tistem zunanem pomenu, ki terja, da se v njem združuje prav vse, kar živi v sloven-

skem gledališkem prostoru. Takšno osrednje gledališče ljubljanska Drama ne samo da ne more več biti, ampak bi bilo celo v škodo njenemu prihodnjemu obstoju in razmahu, če bi se še po vsej sili poskušala v to smer. Njena prihodnost je v omejitvi in specializaciji na tisto, kar bi odslej morali imenovati resnična gledališka ideja »slovenskega narodnega gledališča« v okviru sodobne, s tem pa tudi moderne slovenske kulture — ko se bo program Drame iz zunanje ekstenzivnosti, ki je še zmeraj podlaga njenemu delu, naravnal v intenzivno, smotrno in izbrano podajanje bistvenih elementov slovenske in svetovne dramske tradicije. To pa seveda ne pomeni, naj bi bila ljubljanska Drama konservativno in tradicionalno gledališče v tistem pomenu, kot ga pozna moderna gledališka kultura. Na Slovenskem ni obstajal, ne obstaja in ne bo nikoli obstajal dokončen ali edino zveličaven gledališki slog, pa ne samo slog, ampak že kar duhovni in gledališki vidik, s katerim je mogoče uprizarjati Linhart, Cankarja ali Gruma; in seveda še veliko manj dokončni kalup, po katerem naj bi slovensko gledališče pomerilo Aishila, Plauta, Shakespeara, Molièra ali Strindberga. Razmerje »slovenskega narodnega gledališča« do slovenske in svetovne tradicije, ali tako imenovane klasične, mora biti popolnoma svobodno, sproščeno in ustvarjalno, zato pa prav nič omejeno s katerokoli tradicionalno estetiko, ki se ima za dokončen rezultat vsega prejšnjega umetnostnega in tudi gledališkega razvoja. Navsezadnje namen »slovenskega narodnega gledališča« ne more biti ta, da vzdržuje tradicijo slovenskega naroda, Evrope ali sveta v katerikoli njenih prejšnjih historičnih oblik, ampak kvečjemu da modernizira, preoblikuje, oživilja to tradicijo, seveda s pomočjo svojih lastnih možnosti. S tega stališča je potrebno celo reči, da je v preteklem desetletju v ljubljanski Drami ideji »slovenskega

narodnega gledališča« najbolje služil pravzaprav Mile Korun, ko je odpiral vrata modernemu predstavljanju Aishila, Shakespeara, Cankarja ali Gruma; in to ne glede na postransko dejstvo, ali so bile njegove postavitve v vseh podrobnostih ustrezne — njihova glavna napaka ni bila ta, da so bile preveč, ampak da so bile v celoti še premalo moderne. Zmota pokojnega Staneta Severja ni bila ta, da je hotel slovensko in evropsko klasično tradicijo, ampak da jo je želel v podobi, duhu in obliki, ki so bili resnični pred nekaj desetletji, danes pa tradicijo bolj zakrivajo in uničujejo, kot pa da bi jo zmogli ohranjati naprej.

Če naj se ljubljanska Drama zares oblikuje v skladu z idejo »slovenskega narodnega gledališča«, je seveda nujno, da se poleg programa in repertoarja tudi njen konkretni ustroj prilagodi diferenciaciji in specializaciji temeljne naloge. Nikakor ni mogoče, da bi jo ustrezno reševali dramaturgi, režiserji in igravci poljubnih idej ali pa že čisto neopredeljene smeri in neobvezne dejavnosti. Ni mogoče uprizarjati Shakespearea, če si včeraj režiral Dürrenmatta ali pa boš jutri igral v kaki Torkarjevi igri. To pa praktično pomeni, da bo morala ljubljanska Drama imeti v svojem okviru vendarle ne le stalne dramaturge in igravce, ampak tudi stalne režiserje; vendar take dramaturge, režiserje in igravce, ki se bodo pred vsem drugim specializirali za program, ki ga terja ideja »slovenskega narodnega gledališča«.

Vse to pa bo seveda mogoče šele takrat, ko bo ob ljubljanski Drami in Mestnem gledališču obstajalo že tudi tretje enakovredno ljubljansko gledališče, »moderno« gledališče mlajših dramaturgov, režiserjev in igravcev; in ko se bo torej lahko šele v pravem pomenu besede začela doba modernega gledališkega življenja na Slovenskem.