

AVTORJI IN KNJIGE



Borut
Trekman

Exegi monumentum ...

O tem, kako smo se pravzaprav šele ob smrti našega vélikega dramaturga in gledališčnika Lojzeta Filipiča zavedeli, kakšna svojevrstna in pomembna osebnost je zapustila slovensko kulturno in gledališko dogajanje, so bile napisane že strani in strani, ne le v jugoslovanskem dnevnem časopisju in v revijah neposredno po slovesu od njega, marveč tudi v knjižici dragocenih pričevanj o njem, ki je izšla v *Knjižnici*

Mestnega gledališča ljubljanskega, zadnjega, ki mu je bil Filipič oblikoval in krojil podobo, komaj leto dni po njegovi smrti, ko da bi (to pot v osupljivem nesoglasju s svojim že kar tradicionalnim zamudništvom) hotela slovenska kultura kar najhitreje poplačati dolg, ki ga je čutila in imela do Filipičevega prispevka k svoji rasti in razmahu, k svoji zmerom večji in nacionalne meje zmerom bolj preraščajoči uveljavljenosti. Knjižica, v kateri je skušalo svoje spomine na Lojzeta Filipiča, njegovo osebnost in delo, ohraniti kar enaintrideset Slovencev, tako ali drugače povezanih s kulturo in gledališčem (s tem pa seveda nujno tudi z Lojzetom Filipičem, ki je v več ko dvajsetih letih svojega javnega delovanja postal naravnost sinonim za tisto neugnano komedijantsko slo po ponazarjanju življenja, ki sploh omogoča gledališče kot umetnostno zvrst in pojav), ta knjižica obnavlja in predoča marsikatero posamično razsežnost vsestranske Filipičeve osebnosti, razkriva v novi luči marsikaj, kar se je dotlej povečini skrivalo za nepredirno vnanjo masko Filipičeve prijaznosti, ustrežljivosti, poštenja, častnosti, avtoritarnosti in duhovne zbranosti, za vnanjo masko vseh tistih odlik, ki jih je bilo zmerom, ob slehernem stiku z njim, razbrati z njegovega obličja. Tradicionalno slovensko zamudništvo se to pot resda ni potrdilo, zato pa ga je nadomestila druga (prav tako že tradicionalna) slovenska vrlina: ignoranca — o knjižici komaj da je kje izšla kaka beseda, ko da je bila z nekrologi zadeva opravljena nepreklicno, enkrat za vselej.

Kljub temu (skoroda zagatno-zagonetnemu) molku pa Filipičevo delo v naši zavesti očitno še ni zamrlo. In tako je zdaj pred nami knjižna izdaja njegovih dramaturških spisov, knjiga z naslovom *Živa dramaturgija*, ki skuša prikazati kontinuiteto njegove gledališke oziroma dramaturške misli, s tem da ponatiskuje vse Filipičeve za gledališke liste posamičnih teatrov napisane članke, kakor so se porajali ob njegovem konkretnem, praktičnem delu v treh gledaliških hišah na Slovenskem, ki jim je bil posvetil vso svojo ustvarjalno silo in vso svojo neomajno vero v lepoto in človečnost, kar je oboje vseskoz potrjeval tudi s svojim lastnim bivanjem: v (nekdanjem) Mestnem (in sedanjem Slovenskem ljudskem) gledališču v Celju (1952—1955), v ljub-

Ijanski Drami (1955—1962) in v Mestnem gledališču ljubljanskem (1962—1975). Skoznje se nam tisti Filipičev gledališki *credo*, ki smo ga poznali vsa ta leta, razkriva v nekolikanih novi, bolj poglobljeni, jarki in jasni luči: zdaj ko so ti spisi zbrani v debeli, skoraj šeststo strani obsegajoči knjigi in jih lahko beremo drugega za drugim, kot poglavja vznemirljivega *Bildungsromana*, brez vseh tistih vnanjih spremnih okoliščin, ki so pravzaprav pomenile neposreden povod za njihov nastanek, brez šuma in nemira gledaliških predstav, med katerimi ponavadi mrzlično listamo po gledališkem listu, da bi se kar najhitreje in kar najbolj neposredno približali sami predstavi, potem pa gledališki list odložimo in pozabimo nanj, zdaj nam je še toliko bolj jasno, kako zelo so bili ves čas Filipičevi pogledi na vlogo in pomen gledališke umetnosti v dejanju in nehanju sodobnega človeka izkristalizirani in nedvoumni, kako zelo sta bila ves moralni nemir in vsa globoka, pretresljiva človečnost, ki sta sevala skoz Filipičev življenjski opus, identična z njegovim najglobljim jazom in kako dokončno in nepreklicno je ta tenkoslišni snovec, ki je ves čas skromno stal nekje v ozadju zapletenega, vselej nemirnega velikanskemu mrgolečemu mravljišču podobnega organizma, ki mu pravimo gledališče, postavil enačaj med tem gledališčem in svojim lastnim bivanjem. In bržkone se je prav iz tega vira napajal tudi ves tisti tako avtentični ustvarjalni vzgon, ki ga je v taki ali drugačni podobni izpričevalo sleherno treh gledališč, kjer je vseh teh triindvajset let deloval Lojze Filipič.

Gledališče je izredno zapleten organizem. Oblikovanje tega organizma in življenje tega organizma je plod dolgotrajnega razvoja. Oznake takega organizma bi bile: enotna svetovnonazorska in umetniškega usmerjenost celotnega ansambla, jasno in premišljeno umetniško hotenje vodstva, tesno sožitje z vzgojeno in predano gledališko publiko in naslon na resno, strogo in nepopustljivo gledališko kritiko.

(Mestno gledališče Celje — 1953)

V tistih treh letih, ko se je Lojze Filipič vključil v delo le malo poprej ustanovljenega poklicnega celjskega gledališča kot njegov umetniški vodja oziroma kot »kapitan na pijani ladji... ravno zavoljo svoje strogorednosti kakor ustvarjen za navigacijo po razburkanem morju«, kot ga je nekje ljubeznivo označil Andrej Hieng, v tistih treh letih se je torej vse, kar je Filipič o gledališču dotlej sanjal v zaklenjeni kamrici svoje osebnosti, začelo neustavljivo preoblikovati v resničnost. Z nezmotljivo gotovostjo je zadel v črno že koj na začetku, ko je definiral zapleteni fenomen gledališča in določil vse tiste prvine, ki ga osmišljajo, mu dajejo umetniško ceno in veljavo. In poslej se je začela bitka na življenje in smrt, neizprosni boj za uresničevanje lastne vizije. Nič več ni bilo ljubeznivega prilagajanja in uklanjanja občinstvu in njegovim muham, njegovemu (v sredini, kakršna je tisti čas bila celjska) šele razvijajočemu se gledališko-estetskemu okusu, nič več ni bilo naslanjanja na dolgoletno amatersko tradicijo, na ljubiteljski odnos do gledališča, ljubiteljstvo se je sprevrglo v ljubezen, ki je za gledališče terjala celega človeka; in kdor ni šel po tej poti, je moral pač odpasti. Filipič je tedaj postal resnični *spiritus agens* te mlade gledališke hiše, ki je tisti čas snovala prenovo, pomembno za celotno gledališko dogajanje in ustvarjanje na Slovenskem, in prav zategadelj so njegovi zapiski v gleda-

liških listih tistih treh sezon svojevrstno pričevanje o boju za to in táko prenovo, pričevanje, ki po sklenjenosti, neposrednosti in avtentičnosti marsikdaj skoraj nehote spominja na nekaj intimen dnevnik, izpričujoč kar najbolj nazorno razvoj neke osebnosti, vendar pa razodeva v primeri z vsemi drugimi podobnimi (resničnimi in namišljenimi) dnevniki, kar jih poznamo v svetovni literaturi, eno samo na moč pomembno distinkcijo: v njem se kažejo samo časovne razsežnosti Filipičevega razvoja, nazorska opredeljenost, pogledi na dramo in gledališče, pa tudi na vse človekovo umetniško ustvarjanje, vse to je v taki obliki, kakršna se razkriva iz teh zapiskov, obstajalo že zdavnaj prej, preden so le-ti nastali, vse to je bila v njihovem avtorju nespodbitna danost, svetla vizija, in iz njiju se je v tistih treh letih porodila potem tudi dejanska resničnost.

Kaj torej? Kaj je potemtakem ljudska igra? In: imamo potem Slovenci sploh dobro ljudsko igro?

Preden si odgovorimo na to vprašanje, si moramo biti na jasnem o nečem. Namreč o tem, da je umetnost ena edina. Ni preproste umetnosti za ljudstvo in visoke umetnosti za inteligenco. Ne. Umetnost je ali ni. Vsaka umetnina je živo življenje, ki je kristaliziralo pod oblikujočimi umetnikovimi rokami. Razvoj, gibanje, dinamika, doseganje, čas, prostor, vse to je zgneteno v novo, pregledno, jasno, brezpogojno resnično in lepo obliko slike, kipa, pesmi, povesti, romana ali gledališke igre. Resnično, sem dejal. In kot je resnica samo ena, tako je tudi umetnost samo ena. Razlika je le v tem, da je kmečkemu človeku bližja tista umetnost, ki obravnava in prikazuje njegovo življenje, njegove skrbi, njegove težave in njegove lepote. Nikakor in nikoli pa ne more biti resnične umetnine, ki bi prikazovala kmečko življenje samo za kmeta, druge umetnine, ki bi prikazovala kmečko življenje samo za meščana in delavca, marveč je samo taka umetnina, ki prikazuje kmečko življenje takó, da ga razumejo, podožive in spoznajo za resnično vsi: kmet, delavec in inteligent.

In zdaj že ne more biti več dvoma: vsaka resnična dramska umetnina iz življenja ljudstva je prava ljudska igra.

(Mestno gledališče Celje — 1953)

Iz tega globokega in povsem nedvoumno izpričanega spoznanja se je pravzaprav porajalo Filipičevo gledanje na umetnost, navezujoče se po eni plati na slovensko kulturno tradicijo (spomnimo se samo že velikokrat omenjenega in uporabljenega dejstva, da je bil Shakespearov *Hamlet* med obema vojnama na Slovenskem resnična ljudska igra), po drugi plati pa na novi, povojni čas, ki je omogočal, da se v dojemanju umetnosti ukinejo vsi elitistični privilegiji in da le-ta postane resnično last nas vseh. Filipičeve intimne intelektualne pozicije so se prav tu kar najbolj srečno ujele s tistimi, ki si jih je bila za vodilo izbrala naša nova družba, in tako je bil omogočen nastanek živega, angažiranega gledališča, ki se je večje pomikalo skoz Scile in Karibde vseh tistih težav prvih povojnih let (o njih Filipič sam marsikaj piše v svojih kramljanjih, kjer predirno označuje temeljne značilnosti tedanje

družbeno-kulturne klime), hkrati pa skušalo posredovati, kolikor je pač bilo v njegovi moči, zares perečo in aktualno moralno in eksistencialno problematiko tistega časa. Resnico o eni sami umetnosti je Filipič bržkone zaslutil že takrat, ko se je odločil in odločil za svojo umetniško pot, in poslej mu je za zmerom ostala najvišje merilo umetniške resničnosti in avtentičnosti, merilo, s katerim je vseh teh trindvajset let razbiral sporočila neštetih gledaliških besedil, ki se je z njimi srečeval iz dneva v dan. In zato tudi ni naključje, da se je s tolikšno ustvarjalno zavzetostjo posvetil predvsem izvirnemu slovenskemu odrskemu besedilu, ki mu prav v času, v katerega padajo njegova celjska leta, ni bilo ravno najbolj z rožicami postlano. V njem je videl možnost, da gledališče spregovori neposredno o problemih naše vsakdanjosti, seveda na umetniški način in ustvarjajoč umetniško upodobitev vse te problematike. In četudi sta prav prvi dve sezoni, ko se Filipičeva ustvarjalna sila neodjenljivo razmahne, bolj v znamenju tujih del in bi človek na prvi pogled sodil, kako je glede na to dejstvo izvirna slovenska dramatika nekje na robu Filipičevega zanimanja, se taka sodba kaj hitro pokaže za prenačljeno in nično, saj tisti čas rase v njem ideja o naravnost izjemnem kulturnem in umetniškem projektu, o prvem (zares pionirskem) festivalu sodobne slovenske in jugoslovanske drame, ki leta 1955 dokončno ustoliči slovensko odrsko besedilo kot nepogrešljivo prvo slehernega gledališkega repertoarja, kot tisto njegovo sestavino, ob kateri se kreše slovenska gledališka omika in ustvarja sodobni slovenski gledališki izraz.

Skratka: kljub neštevilnim težavam, ki so nam med pripravami nekajkrat postavile na glavo vse načrte in sam festival v prvi vrsti zaradi pomanjkanja denarnih sredstev, v drugi vrsti pa zaradi pomanjkanja za uprizoritev primernih izvirnih dram skoraj že tudi onemogočile, želimo z idejo o stalnih festivalih domače drame in z realizacijo prvega takega festivala pripomoči k temu, da se bo:

prekinil začarani krog hladne vojne med gledališči in dramatikoi,

da bo prišla do polnega izraza težnja in borba za umetniški dvig domače drame in nje uprizoritev,

da bo z rastjo in razvojem domače drame gledališče končno prišlo v položaj, v katerem bo z visokokvalitetnimi uprizoritvami živih, pogumnih umetniških izpovedi lahko v vsej širini in polnosti opravljalo svoje umetniško poslanstvo kot najbolj živa umetniška ustanova sodobnosti,

in končno pripomoči k temu,

da kritiku, ki bi se utegnil zamisliti nad stanjem slovenske dramatike, ne bo treba več s Hamletom ugotavljati: »Ni dobro in ne more biti dobro«, marveč bo morda že po tem prvem festivalu, a prav gotovo po bodočih festivalih lahko optimistično zapisal: »Bolje je, a more in mora priti še bolje!«

* * *

*Naša zamisel ima tri skupne imenovalce:
— prvi in poglobitveni je umetniška kvaliteta;*

— drugi je vsebina umetniške kvalitete: naš čas, naša usodna sodobnost. Človek v njej;

— tretji skupni imenovalec je oblikovni izraz, je dramaturgija, način, kako je mogoče in kako je nujno sodobnega človeka ustrezno in polno izraziti v sodobni dramski umetosti;

Torej:

— sodobni človek

— sodobna umetnost

— sodobna dramaturgija.

(Mestno gledališče Celje — 1955)

Celjski festival sodobne slovenske in jugoslovanske drame postane tako rekoč mejni kamen v razvoju povojnega jugoslovanskega dramskega snovanja. Velikokrat je bilo že natanko pojasnjeno, kako se je iz te zamisli po eni strani razvilo novosadsko Sterijino pozorje, po drugi pa mariborsko Borštnikovo srečanje in kako je v vzpon obeh prireditvev neizbrisno vtisnjen pečat Filipičeve ustvarjalne zavzetosti in umetniške angažiranosti. In čeprav se s prodorom celjskega festivala hkrati sklepa tudi Filipičevo prvo celjsko obdobje, se njegovo neumorno delo za izvirno slovensko dramatiko nadaljuje tudi na novem delovnem mestu dramaturga v ljubljanski Drami, kjer že leta 1956 na njegovo pobudo razpišejo natečaj za izvirna slovenska besedila; tudi ta zamisel pomeni v razvoju našega pisanja za oder pomemben preobrat in odkrije za Slovence kar lepo število dramskih avtorjev, med katerimi se jih je nekaj pomembno zapisalo v zgodovino slovenskega gledališča. Skrb za slovensko dramatiko traja pri Filipiču vse do izteka njegovega dela, še posebej bogate sadove pa obrodi v Mestnem gledališču ljubljanskem, kjer postaja slovenska dramatika tako kvantitativno kot tudi kvalitativno čedalje bolj zastopana v repertoarju, hkrati pa se ob nji porodijo tudi pomembni teatralični dosežki, katerih vrh je prav gotovo Korunova uprizoritev Hiengovega *Izgubljenega sina*, ki je dan zatem, ko se je razvedelo o tragičnem Filipičevem koncu, navdušila in osvojila občinstvo Sterijinega pozorja ter Filipičevi gledališki hiši priborila največje priznanje te prireditve, nagrado za najboljšo uprizoritev v celoti. O Filipičevih prizadevanjih pri nastajanju izvirnih slovenskih dramskih besedil priča cela vrsta spisov, objavljenih v pričujoči knjigi; in med njimi najbolj natančno ilustrira ustvarjalno dramaturgovo delo *Dramaturški in uprizoritveni dnevnik »Rib na plitvini«*, gledališkega prvenca Toneta Partljiča, tedaj še začetnika, danes uveljavljenega dramskega avtorja.

... ne gre za modernizem sam na sebi, marveč gre predvsem za umetniško kvaliteto. Dobra moderna drama je samo tista, katere tehten, pomemben človeški problem je bilo moč ustrezno, polno in v vsej plastiki izraziti edinole z modernimi dramaturškimi prijemi, skratka, umetnina, ki izraža duha časa.

(Drama SNG Ljubljana — 1956)

Če skušamo opredeliti poglobitve značilnosti pričujoče Filipičeve knjige, nikakor ne moremo mimo njenega naslova, saj se v njem skriva poglobitva

resnica o nji: njen osrednji duktus je zares *živa dramaturgija*, dramaturgija, ki skuša določiti osrednje zakonitosti in normative praktičnega, neposrednega ukvarjanja z gledališčem, opozarjati na zaplete in probleme, ki praktičnemu dramaturgu otežujejo delo na slehernem koraku (pomanjkanje besedil, težave z avtorizacijami, vse najrazličnejše nevšečnosti, ki se iz dneva v dan dogajajo v slehernem gledališču), hkrati pa definirati predvsem, katere konstituante vežejo dramaturgovo delo na ta naš konkretni *hinc et nunc*, ki mu mora biti sleherna *živa dramaturgija* kritičen in prizadet, angažiran odsev. Dramske teorije, te osnove sleherne dramaturgije, so v tem Filipičevem *Bildungsromanu* komaj omenjane (razen v nekaterih zgodnejših celjskih spisih — tako npr. zelo nazorna študija o nastanku meščanske dramatike), pri tem pa je seveda povsem jasno, da je Filipičevo delo zasidrano v temeljitem in eruditskem poznavanju teh teorij in da mu je njihov kritični razbor sploh omogočil tak silovit vstop v območje *žive dramaturgije*.

Filipičeva knjiga pa izpričuje tudi neizmerno potrebo po gledališču, trdno povezanost s to »prijano ladjo«, če spet uporabimo Hiengovo ljubeznivo definicijo, popolno človeško poistenje z njo, razkriva nam tisti enačaj med gledališčem in bivanjem, ki smo ga omenili že v začetku naših premišljanj. Za gledališče in v imenu gledališča je Filipič vse: neumoren delavec in tenkoslišen mentor, odločen propagator in kulturni animator, vzgojitelj, razdajajoč sam sebe, in teoretik, ki jasno, plastično in koncizno ponazarja najzahtevnejše podmene in hipoteze, razkriva njihovo primarno problemsko jedro in ga približuje še tako neukemu bravcu ali gledavcu. In ne nazadnje: iz njegovih tekstov veje skoraj cerebralni odnos do gledališča in umetnosti sploh, odnos, ki terjaja za svojo *conditio sine qua non* moralno čistost, strogorednost, predvsem pa zaneseno ljubezen do lepega, kar edino lahko osmisli človekovo bivanje in zlahtni človekovega duha. Lojze Filipič je v to verjel prav do konca, in bržkone daje prav ta vera vsemu njegovemu delu tiste razsežnosti, ki smo jih dojeli šele po njegovi smrti, razsežnosti, ki tega vizionarja počlovečenega gledališča določajo za največjega, najpredirnejšega dramaturga v slovenskem gledališkem dogajanju, za dramaturga, kakršnega ni bilo ne prej in ga tudi v prihodnje ne bo, zato ker je tak lahko bil samo in edinole Lojze Filipič. In navzlic vsemu: če za koga, potem veljajo zanj lepi starosvetni Horacovi verzi o spomeniku, večnejšem od časa, pa četudi je ta spomenik samó pričevanje o *živi dramaturgiji*.