

knjige v današnjem času v tem, da omogoča enako otrokom kot odraslim ponovno odkrivanje že spoznanega, vsega kar pač otrokom v miselni sferi še ni povsem dostopno, pri odraslih pa leži shranjeno globoko v podzavesti – kot zakopani zaklad, ki ga je potrebno ponovno odkriti in ovrednotiti.

Pričujoči zapis je nastal ob knjižni razstavi »Robinson Crusoe ob 270-letnici prve knjižne izdaje«, ki so jo pripravile Obalne knjižnice (Koper, Piran, Izola), kot skupno akcijo v sodelovanju z Marjanom Marinškom iz Kulturnega centra Ivan Napotnik iz Titovega Velenja. Pri tem velja omeniti, da je bila večina razstavljenih knjig (v skoraj vseh jezikih sveta) izbrana iz njegove zasebne zbirke.

Piran, 22. 7. 1989

Obrobni zapis

GRAFIČNI BIENALE – OSEMNAJSTIČ

Likovna
umetnost

Ljubljanski mednarodni bienale grafike je osemnajsti po vrsti, že utečena in utrjena prireditelj mednarodnega slovesa, za slovenski prostor vedno izjemna razstava, v mednarodnih krogih poznavalcev in ljubiteljev grafike pa ena vrhunskih prireditev. Spričo take narave grafičnega bienala je edina nevšečnost v razmerju med prireditelji posebne vrste in med sorazmerno skromnim številom obiskovalcev iz vrst domače publike. Pa tudi navzven, vse od sosednih republik do sosednih držav, bi se dalo doseči večji poudarek za prireditelj, ki navsezadnje posreduje prerez tega, kar nudi in zmore današnji utrip grafične produkcije po svetu in ne nazadnje tudi v omenjeni soseščini, pa doma. Mediji informiranja bi lahko naredili več, že pri nas, če so drugod obotavljivi ali pa kvečjemu zares skromni. Ne gre ne za glorifikacijo bienala ne za favoriziranje, pač pa za medijsko predstavitev, ki je lahko precej več kot vljudna informacija; spet ne kaže potiskati vse na skupni imenovalec, vendar pa trajnejša navzočnost medijskega vabila, prikaza, ipd. naredi preprosto več, kar povedo izkušnje tistih, ki znajo do skrajnosti iztržiti razstavne možnosti. Navsezadnje je Ljubljana v tem času imela niz vzporednih razstav od Cankarjevega doma, Kompara, Feniksa, Smelta,

Mestne galerije in nikakor nazadnje Mednarodnega grafičnega likovnega centra v Švicariji. Torej kar maratonska možnost za ogled, za večkratne obiske, že grafični bienale kliče k ponovnemu ogledu spričo množine grafik ter mnogoobrazne slogovne in vsebinske pojavnosti tega, kar opredeljuje grafični svet v današnjem času in prostoru. Verjetno bodo tisti, ki so lahko sledili sorodnim grafičnim razstavam v Krakovu ali pa v Tokiu, lahko potrdili zgledno mesto Ljubljane.

Ne pojavlja se prvič vprašanje: ali zmanjšati število eksponatov, narediti bienale bolj pregledno, tako da lahko obiskovalec obvlada razstavo brez napora, morda s tem tudi izostri kriterije za odbiro grafik. Najsi izzveni še tako osebno, pa ni mogoče prek dejstva, da šele širina takó zastavljene razstave bienala dejansko omogoča prerez tega, kar ponuja grafika sedanosti petih celin. Zato tudi v prihodnje ne bi kazalo ravnati drugače, kot je že preizkušeno utrdila praksa. Princip vabila za umetnike, pa prosta udeležba, selektorske odločitve posameznih držav, se je letos potrdil v praksi; tako je lahko delež posameznih držav zanesljivejši z njihovo domačo selektivno odbiro, in to je ena od pridobitev letošnjega bienala.

Osemnajsti grafični bienale je prinesel zelo širok razpon izraznih možnosti, motivne in vsebinske opredelitve, kjer že ni več mogoče govoriti o neki stilni ali celo strujni prevladi; med grafikami najdemo,

kar bi približno imenovali novodobni realizem, pa od nadrealnih, ekspresivnih do konceptualističnih, abstraktnih, neokonstruktivističnih rešitev, ob še drugih možnostih. Nikakor ni mogoče – po današnji izkušnji – dati prednost zgolj eni od slogovnih opredelitev, lahko pa govorimo o široko razvejani praksi, morda široko zastavljeni šoli, o povezujoči in prevladujoči struji pa ne. Tisto pa, kar je opazno skupno mnogim grafikom, ali pa je vsaj povezujoče bolj kot pred desetletjem, je letošnja ugotovitev: nanzanja vse večje prisotnost klasičnih tehnik, npr. lesorez, ki ga pred nekaj leti skoraj ni bilo mogoče zaslediti, pridobiva veljavo. Skratka, nekaj povratek zahtevnim grafičnim tehnikam, ki zahtevajo precizno in dolgo delo in dajejo obilo možnosti za pretanjeno sporočilo, tehnika pa ima vse manj samozadostno veljavo. Poleg običajnih formatov grafike zapazimo tudi velik format, ki je doslej ostal »rezerviran« za reprezentativno slikarstvo. V tem se razodeva težnja po grafični monumentalnosti, po učinku po-

sebne vrste, ne da bi grafika te vrste sledila slikarski reprezentaciji in stoletno preizkušenim vzorom.

Seveda ne moremo pričakovati, da se bo vsako drugo leto zgodilo na bienalu nekaj, kar bi senzacionalno dvignilo posameznike, skupino ali celo šolo. Navsezadnje je svet v splošni civilizacijski krizi, tudi umetnost je odsev te dobe. V taki vsebini, raznovrstnih izraznih možnostih, sledimo znanemu, poskusom osvežitve, tudi ponavljanju ali celo posnemanju – tudi v tem se kaže realna situacija sedanjega trenutka v umetnosti; morda je manj eksperimentalnega in polagoma več sporočilno novodobnega, kjer ne gre zgolj za tehniko. Tudi letos lahko oddvojimo imena grafikov, ki so se s svojimi grafičnimi prispevki dvignili nad solidno povprečje, ne glede na to, ali so »stari znanci« ali pa šele vstopajoči umetniki. Predvsem pa: vsakdo je lahko našel tisto, kar mu je ustrezalo. Mednarodni grafični likovni center pa zasluži kot dosežek večletnih prizadevanj posebno besedo.

Igor Gedrih

ODER 57 ALI ŽIVA ZGODOVINA

Zbornik »pričevanj« o *Odru 57*, ki sta ga uredila Žarko Petan in Tone Partljič, je izšel že leta 1988 kot 103. knjiga *Knjižnice Mestnega gledališča ljubljanskega*. V njem je z več različnih zornih kotov obravnavano gledališče, ki je skupaj z revijami *Beseda*, *Revija 57* in *Perspektive* verjetno najbolj zaslužno za preboj povojne slovenske kulture skozi bunkerje ideoloških blokad, represije in konformizma.

Zbornik je, kot kaže, nastal na pobudo Žarka Petana in Vena Tauferja, ko sta že jeseni leta 1985 razmišljala o ustrezni obliki počastitve tridesetletnice ustanovitve *Odra 57* in sta v ta namen povabila šestindvajset nekdanjih članov gledališča, naj napišejo vsak svoj »spominski prispevek« za načrtovani zbornik. Odziv je bil slab; zato sta Taufer in Petan kasneje povabila k sodelovanju še deset

avtorjev, zlasti igralcev, vendar jima je januarja 1987 uspelo zbrati vsega dvanajst spisov, ki so nato z enoletno zamudo izšli v knjižni zbirki MGL. Od šestindvajset »poklicanih« jih je bilo torej le dvanajst pripravljenih kaj malega napisati o svojem sodelovanju pri tem pomembnem kulturnem podjetju. Nekoliko razočarani Žarko Petan pripisuje slab odziv »tradicionalnemu pomanjkanju zgodovinskega spomina pri Slovencih«. Kljub temu pa je treba povedati, da zbornik vseeno predstavlja zanimivo branje in pomembna pričevanja o težkem ponovnem rojevanju »modernizma« v slovenskem gledališču, polnem hudih muk.

Zanimivo je kajpak to branje tudi zato, ker so zorni koti avtorjev precej različni. Po eni strani gre v dveh, treh prispevkih za izrazito osebne, celo izpovedne in res spominske spise igralcev, režiserjev in dramatikov (Jurij Souček, Kristijan Muck), deloma obogatene z objek-

tivnimi podatki in že tudi poskusi kritične analize razmer, konceptov in odzivov (Javoršek, P. Božič, Bibič), po drugi strani pa tudi za izrazito sociološko-, kulturnosociološko- ali politično-analitične razprave (Kermauner, Inkret). Ravno zato, ker se v njem prepletajo različni pristopi in vidiki, bo ta zbornik, opremljen tudi s podatki o zasedbah, številu ponovitev posameznih uprizoritev in številu gledalcev, ki so si jih ogledali, kakor tudi s popisom kritičkih in drugih odzivov nanje (Francka Slivnik) ter z nekaterimi dokumenti, pomenil pomemben vir za kulturno in politično zgodovino Slovencev po l. 1945. Delno je bil sicer *Oder 57* obravnavan in gledališko-zgodovinsko ter gledališko-teoretično opredeljen v nekaterih drugih delih, zlasti v Tauferjevem prispevku za zbornik *Živo gledališče* (III, 1975, Knjižnica MGL), vendar še ne s toliko različnih zornih kotov. In v zvezi s tem je treba povedati, da je po eni strani dobra plat te knjige ravno to, da posamezni avtorji, zlasti Taras Kermauner, niso upoštevali »napotka« Žarka Petana in Vena Tauferja o tem, kako dolgi naj bodo spisi in o čem naj govoré, kakor je po drugi strani dobro ravno to, da so nekateri drugi avtorji ta napotek upoštevali in tako knjiga ponuja bralcu dva skoraj nasprotna pristopa in, kot rečeno, še vmesne variante. Tako se npr. Žarko Petan poskuša osredotočiti predvsem na svoje režije (Ionesco: *Učna ura*, P. Božič: *Vojaka Jošta ni* in D. Smole: *Igrice*), čeprav se ni mogel izogniti tudi razmisleku o usodi avantgardizma in avantgardistov nasploh; popisal pa je tudi svojo udeležbo pri ustanovitvi *Odra 57*.

Jože Javoršek popisuje svoje videnje nastanka in vloge *Odra 57*, nato pa dokaj natančno opisuje še nastajanje in usodo uprizoritve svoje igre *Veselje do življenja*. V tem delu njegovega spisa je zanimivo zlasti opisovanje dela dveh velikih slovenskih igralk, Mihaele Šaričeve in Vide Juvanove, ki sta se, čeprav prvakinja *Drame SNG*, tudi spustili v »alternativno« pustolovščino, nekoliko negotovo,

medtem ko vodstvo *Drame* ni ravno podpiralo *Odra*. Kot kasneje Kermauner in P. Božič, vsak s svojega zornega kota, tako tudi Javoršek načinja vprašanje različnih konceptov in trenj med zagovorniki teh konceptov znotraj kolektiva sodelavcev *Odra 57*; to pa je pripeljalo do tega, da se je, kot piše, *Odra 57* polastil *politibiro Perspektiv*. Peter Božič začne svoj spis s polemičnim zanikanjem teze, da je bil *Oder 57* pomemben predvsem zaradi uveljavljanja moderne slovenske dramatike in praktične dramaturgije, in da je bil njegov prispevek na ravni inoviranja umetnosti igre in režije manj pomemben kot prispevki kasnejših eksperimentalnih gledališč. Po njegovem mnenju je bil *Oder 57* že tudi prostor za uveljavljanje nove poetike in tehnike igre in režije. Njegovemu stališču v svojih spisih vsaj posredno pritrjujejo igralci: Muck, Souček in Bibič. V nadaljevanju pa Peter Božič opisuje predvsem uprizoritve svojih iger, ponuja neke vrste naknadne analize teh svojih tekstov in jih razlaga tudi kot plod lastnega obračuna s tedanjo srednjo in že etablirano generacijo slovenskih kulturnih delavcev. V prispevku Poldeta Bibiča se spomini na čas in ozračje tistega časa ter na zagatni položaj tedanjih mladih igralcev prepletajo s stvarnimi podatki o številu ponovitev in številu gledalcev posamezne uprizoritve, s katerimi ilustrira tezo o težavnem prebijanju novih smeri v kulturi v novostim neprijaznih časih. Poudarja tudi, da ti podatki sami pričajo, kako nepomembna sta včasih neposreden socialni odmev in uspeh glede na pomembnost ustvarjalnega dosežka v kulturi.

Tarasa Kermaunerja, ki je zlasti v zaključnem obdobju *Odra 57* zelo zavzeto deloval tudi kot dramaturg in režiser, zanima v njegovem spisu predvsem tisti segment *Odra 57*, ki se je afirmiral zlasti skozi spopad z oblastjo, torej tisti del dejavnosti in sodelavcev *Odra 57*, ki se izrazito navezuje na izročilo *Revije 57* oziroma udejanja bolj ali manj isti koncept kot revija *Perspektive*. Gledališkim vprašanjem v ožjem pomenu besede se

manj posveča. Dejavnost *Odra 57* mu post festum že pomeni začetek boja za politični pluralizem oziroma vsaj za pravico mišljenja in govora. Zato je skoraj nujno, da se v začetku nekoliko bolj posveča splošni analizi razmerja med umetnostjo, še posebej gledališčem in politiko kot oblastjo.

Razmere v drugi polovici petdesetih let na Slovenskem opisuje kot proces postopnega, čeprav počasnega odpiranja družbe, hkrati pa poudarja, da so bile meje in možnosti takšnega odpiranja tedaj še zelo tesne. Ker sodi, da se je *Oder 57* zelo dobro zavedal svoje funkcije v tem procesu, tudi opravičuje ekskluzivnost v dejavnosti in izbiri repertoarja, ki ju razume kot izraz te zavesti o vlogi, ki jo je imel *Oder 57* v svojem času. V zvezi s tem tudi brez pomislekov in obzirov kvalificira odnos vidnejših slovenskih kulturnih delavcev do *Odra* in jih razvršča v skupine glede na ta njihov odnos. Del te ocene je tudi ocena, kako so se razvijali sodelavci po ukinitvi *Odra* (od Kozaka do Jovanovića) in razmislek o smereh razvoja slovenskega gledališča od leta 1957 dalje. Tako ugotavlja, da so se on in še mnogi po ukinitvi *Perspektiv* in *Odra* pravzaprav umaknili v kontemplativni način mišljenja ter v mišljenje »volje do nemoči«.

Po njegovem so bili represivni ukrepi oblasti proti *Odru*, *Perspektivam* in tedanji kulturi nasploh v bistvu tudi med razlogi za razmah nihilizma, ki se je v umetnosti manifestiral tudi v reizmu, ludizmu ipd. Razmah teh smeri je despotična oblast kasneje tudi najbolj ovirala, čeprav naj bi bila sama pravzaprav soodgovorna za to, da so vzniknile, ker je likvidirala humanistično kulturno opozicijo.

V drugem delu spisa Kermauner najprej razlaga, zakaj je slovenska oblast (zlasti Boris Kraigher) najprej dopustila pojave, kot so bili *Perspektive*, *Oder* ipd., nato pa jih je onemogočila. Nato tudi pojasnjuje, kakšno je bilo filozofsko ozadje v dejavnosti *Odra* kot skupine, češ da je šlo za popolno odklanjanje ko-

lektivizma in za neke vrste solipsizem ter askezo oziroma odpoved čutnemu; to je po svoje vplivalo tudi na igralsko in režijsko poetiko skupine. V zaključnem delu spisa pa pravzaprav sociološko analizira še naravo partije kot oblasti ter njen strah pred inteligenco, ki je tedaj, zlasti z uprizoritvijo Rožančeve *Tople grede*, začela iskati stik z delavci in študenti, to pa je oblast tako rekoč morala preprečiti. Nazadnje pa še enkrat razglablja o referenčnem prostoru fenomena *Oder 57*, zlasti filozofskem, in razmišlja o usodi novih idej tedanjih sodelavcev ter nasprotnikov po likvidaciji *Odra*.

Kakorkoli že je Kermaunerjev pristop oziroma zorni kot do neke mere specifičen, je nedvomno njegova analiza dogodkov in časa, kot se bere, tehtna in verodostojna.

Jurij Souček opisuje skušnjo »mladega igralca«, ki je pri *Odru* dobil možnosti igrati dve izmed najpomembnejših vlog iz slovenske povojne dramatike. Njegov esej je zanimiv tudi kot gledališkozgodovinski vir, zlasti tam, kjer opisuje delo scenografa Savinšča.

Andrej Inkret obravnava ukinitve *Odra 57* predvsem v zvezi s prekinjeno premiero uprizoritve Rožančeve, uradno še vedno prepovedane igre *Topla greda*; pri študiju te je sodeloval kot dramaturg. Pri tem se osredotoča sprva zlasti na razloge za ukinitve *Odra* in tudi revij *Beseda* in *Perspektive*, kakor tudi na »tehniko« teh ukinitvev. Tako razčlenjuje vlogo kasnejšega predsednika vlade Staneta Kavčiča in nadrobno popisuje zaplete z delavskim in založniškim svetom Državne založbe Slovenije in založniškim svetom založbe Lipa, ki so kot neke vrste najemniške vojske pravzaprav izbojevali poglavitne bitke proti *Perspektivam*. Po ugotovitvah o pregrupiranju v vrstah slovenske kulture po ukinitvi *Perspektiv* Inkret analizira Rožančevo igrano in pri tem zapiše tudi tezo, da je bilo poglavitno izhodišče poetike *Odra 57* razumevanje dramskega dialoga kot spopada. Opisuje pa tudi prekinjeno premiero in prekinitve ter javne odzive na dogodek, ki mu

pred tem in po tem gotovo ni primere v zgodovini slovenskega gledališča. Iz tega popisa je moč razbrati tudi misel o minljivosti in relativnosti politične resnice, ki je prav v obravnavi Rožančevega spornega besedila utrpela zanimiv razvoj: od ogorčenih obsodb besedila prek zavrnitve zahteve po preklicu sodbe do tihe sugestije uredniku revije *Maske*, naj kar objavi besedilo, ker se ne bo nič zgodilo. In res se ni. O *Topli gredi* in njeni usodi piše v svojem *Zapisu iz pisateljskega dnevnika* tudi avtor igre, Marjan Rožanc. V bistvu gre za nekakšen obračun s seboj kot avtorjem, ki se igri celo do neke mere odpoveduje oziroma poudarja, da ne gre za besedilo večjega pomena z vidika forme ali vsebine. Meni pa, da bi bila igra zlasti v svojem času gotovo lahko omogočila resničen dialog med odrom in dvorano, prvi gledališki dialog o pomembnih javnih zadevah. Spis je kajpak treba brati glede na kontekst Rožančevega siceršnjega spraševanja o tendenčnosti v pisanju, o političnosti umetniškega dejanja in o različnosti političnega in umetniškega delovanja.

Kristijan Muck skuša v spisu *Umrle ljubezni odkriti pomen Odra 57* za njegov lastni igralski razvoj. Pri tem ugotavlja, da je bilo sodelovanje pri *Odru* zanj pomembno zato, ker mu je pomagalo odkrivati, da je bistvo igralsstva v igralskem aktivnem odnosu do globljih vprašanj sveta in življenja. Po njegovem je *Oder 57* že pomenil začetek obdobja »političnega igralsstva« in hkrati začetek obdobja igralskih samoraziskav.

Kot zadnji je v svojem kratkem prispevku Darijan Božič v spomin na *Oder 57* in v spomin na Dušo Počkajeva priobčil v zborniku notni zapis songa za uprizoritev Behanove igre *Rihardova umetna noga, ki ga je pela Duša Počkajeva, za katero je več kot dvajset let pred tem songom uglasil tudi svoj prvi gledališki song, in to prav za njen nastop v prvi predstavi Odra 57*. Božičevemu prispevku sledi, kot rečeno, precej obširen dokumentarni del zbornika.

Knjiga potemtakem omogoča že skraj celovit pogled na enega najzanimivejših dosežkov povojne slovenske gledališke in kulturne zgodovine nasploh. Seveda v knjigi manjka še osvetlitev z druge strani; deloma je v to smer že nakazal pot pokojni Stane Kavčič s svojim polemičnim odzivom na trditve Jožeta Pučnika v zvezi z ukinitvijo *Perspektiv* (*Pučnik – Nova revija* 1985, 33–34, Kavčič – *Nova revija* 1985, 35–36). Seveda pa bo politično-zgodovinski vidik te zadeve še treba premisliti, saj vse te ukinitve in prepovedi gotovo nemalo povedo o naravi slovenske politike/oblasti po letu 1945 pa tudi o njenih zadregah in strahovih. Gotovo pa bo tudi z gledališko-zgodovinskega vidika vprašanje *Odra 57* še treba obravnavati in prav zaradi tega vidika je res škoda, da se na Petanovo in Tauferjevo vabilo niso v večjem številu odzvali režiserji uprizoritev *Odra 57*, scenografi, kostumografi itd.

Tone Peršak