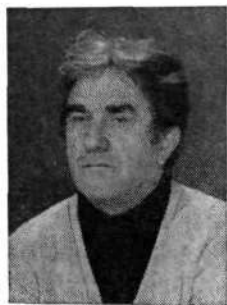


pozno mišljenje, pa tudi nekatere faze pred tesnejšim stikom z marksizmom. Ali je bilo njegovo pojmovanje Boga, religije in krščanstva zares v vseh fazah enako? Gre torej za vprašanje, kako je dejansko potekal razvoj Kocbekovega mišljenja, v kakšni smeri in skozi katera območja. V odgovoru bo treba upoštevati, da se je to mišljenje iskalo s pomočjo različnih medijev — od publicistike do literature in poezije — da bi se izkazalo, ali je teza S. Hribar pravilna, ali velja za Kocbeka v celoti ali pa samo za manjši časovni izsek njegovega razmerja do religiozne problematike. Smisel takšnega spraševanja pa je navsezadnje seveda ta, ali je Kocbek kljub vsemu ostajal v mejah krščanske religioznosti ali pa je tudi on — podobno kot Pirjevec kljub sklicevanju na Dostojevskega — že izstopil iz sveta živega, pravega, osebnega Boga tradicionalne religije, da bi se naselil v dosti manj razvidnem območju svobodomiselnih preinterpretacij božjega pojma, v katerih je bog morda že mrtev.

(Nadaljevanje prihodnjič)



Bojan
Štih

Izpušчени uvod

(ali beseda slovesa)

Ta knjiga, ki je s svojim naslovom v obližju prisposode iz znane Shakespearove komedije, z vsemi besedami in idejami ni nič drugega kakor dokumentaren prispevek k morebitni prihodnji monografiji slovenskega gledališča našega časa. *Sen gledališke noči* se bo morebitnemu in kajpada tudi pazljivemu bralcu razkril kot dokument teatrskih upanj pa tudi razočaranj, pač zaradi dialek-

tične harmonije med dobrim in slabim. Zakaj eno so (bili) programski in umetniški načrti, drugo pa so (bila) dejanja na umetniškem, programskem in organizacijsko-institucionalnem področju.

Biti pa moramo previdni in preudarni, kadar razmišljamo in pišemo o preteklosti gledališča. Ta poudarek velja tudi tedaj, kadar zbiramo in objavljamo gradivo za prihodnje analize gledaliških dejanj v preteklosti. Preteklost je namreč prav tako minljiva, kot je minljiva sedanjost in kot bo tudi minljiva nekoč prihodnost. Tako kot ni splošne, obče ali celotne zgodovine človeškega rodu in narodov tega rodu, tako tudi ni in ne bo skladne, celostne in enovite gledališke zgodovine, ki se razvija od nižjega k višjemu. Z vsakim rodom se zgodovina človeškega rodu začne in tudi konča. Tako tudi v teatru, v katerem se generacije vrstijo druga za drugo, vsak prinese s seboj ves »svet« upanj in načrtov in se končno umakne in pogrezne z vsem svojim »svetom« upanj in načrtov v pozabo, se reče v zgodovino. Le malo let je minilo od smrti Ferda Delaka ali Bojana Stupice ali Lojzeta Filipiča, pa le še malokdo ve, kaj so imenovani trije gledališki ustvarjalci počeli na deskah slovenske Talije. To spoznanje, ki nikakor ni radostno, nam priporoča

previdnost in preudarnost tudi na področju zgodovinskih virov in dokumentov o tistem, česar ni mogoče več ne videti in tudi ne doživeti. Nič namreč ni tako minljivega na svetu, kakor je gledališka predstava, ta kratkotrajna luč v kresni noči.

Če gledališka predstava ni bila zapisana na filmski ali magnetofonski trak, fotografija je le mrtev dokument, to pomeni, da od predstave ni ostalo skoroda ničesar. Razen nekaterih podatkov. O spominu pa vemo, da je s človekom vred umrljiv in da je nezanesljiv in največkrat motiviran pro domo sua. Predstava umre takoj, ko je, kot se reče, odigrana za abonmaje in prosto prodajo. Čez čas umrejo tudi njeni ustvarjalci in publika. Ničesar ni več. Je le še tisto, čemur pravimo zgodovina. Po smrti predstave in »po koncu igre« ostanejo kot relikvije zgolj kritike, priložnostni zapisi, pričevanja, v katerih so besede hvaležnosti ali pa protesta, statistika in informativni podatki. Ostanejo tudi, če se ne izgubijo, režiserski zapiski, scenografske in kostumografske skice in morebiti še kaj.

Kakšno naravo ima naša gledališka kritika, vemo vsi. V večini svojih pismenih izdelkov se nam predstavlja v obliki efemernih žurnalističnih zapiskov. Le malokdaj se slovenska gledališka recenzija povzpne do ravni analize, ki bi bila koherentno umetniško dejanje. Spomini in pričevanja so tudi le redko dokaz umetniške pisave. Statistika pa nam pove in razkrije bore malo, še Mark Twain nam je omajal zaupanje vanjo z ironičnim stopnjevanjem: laž, velika laž, statistika. Ko premislimo vsa ta nespodbudna dejstva, vprašanje o možnosti in nemožnosti gledališke zgodovine nikakor ni metafizične narave. Če pri vsem tem vemo še to, da je pot slovenskega gledališča precej drugačna od poti ruskega ali francoskega ali nemškega ali angleškega gledališča, naša skepsa ne prihaja iz območja fatamorgane. Čeprav tudi drugod novi (mladi) gledališki rod s svojimi dejanji presega estetsko, umetniško-formalno poetiko in gramatiko starejšega rodu in ga tako tudi via facti omejuje kot absolutnega idejnega zakonodajalca na odru, je vendarle simbioza več rodov v okvirih »ene« gledališke dobe naravno in kulturno duhovno dejstvo. Ne tako pri nas, kjer vladajo pravila in metode izključevanja iz gledališkega dela tistih rodov in posameznikov, ki s svojimi nazori motijo tako imenovane vladajoče skupine, ali klike, kot je zapisal Josip Jurčič že leta 1868. (Klik, klik se bojmo! — se glasijo Jurčičeve besede). Barraultove francoske teaterske pravice so podeljene v sodobnem slovenskem gledališču le nestorju Vladimiru Skrbinšku, ki pa je z režijo Pygmaliona potrdil, da je bolj moderen kot pa marsikateri ideolog tako imenovane avantgarde. Žal pa izključevanje starejših rodov iz teatra pri nas spremlja še avtokritično zapiranje vrat, s katerim je onemogočen vstop v gledališče tistim mladim posameznikom in starim posameznikom, ki nikakor niso po meri, kakršno predpisujeta za gledališki nabor in novačenje tako imenovana avantgarda ali pa humanistično akademska nomenklatura.

Kljub vsem pravkar povedanim pomislekom in zadržkom, ki seveda le v splošnih potezih opredeljujejo svojevrstno posebnost slovenske gledališke usode, pa je morebiti vendarle koristno združiti v knjižnem snopiču nekatere dokumente, ki tako ali drugače pričajo in pripovedujejo o praktičnem dramaturškem in umetniškem programskem

delu kakšnega človeka v sedanjem gledališču. Ob vsem tem pa se seveda zavedam, da je že zdavnaj minil čas, ko je slovenske ljudi še zanimalo, kaj se je godilo in zgodilo pred njimi. Že nekaj desetletij je, odkar smo opustili branje starih in novih knjig, ki nam pripovedujejo in opisujejo čas pred nami. Ker smo majhni v sedanjosti, domišljavo preziramo preteklost, ker le še jecljamo, opuščamo jezik Trubarja, Prešerna in Kosovela. Popolna (kategorična) izguba zgodovinskega spomina se je na naših tleh uresničila v absolutni negativni meri. Zato smemo videti v tej izgubi izjemen svetovni zgodovinski pojav. Toliko časa smo humanistično in akademsko romantizirali svojo preteklost, jo falzificirali in podrejali mučeniške smrti v preteklosti sodobnemu oblastniškemu redu, da se nam je zgodovina uprla in postali smo alergični nanjo. Pri tem pa se zavedamo, da tako Vzhod kakor Zahod še kako trdno in zvesto živita z izročili in izkušnjami svojih lastnih »zgodovin«. Pojdimo v Moskvo ali pa v London, z nami bo ruska ali pa angleška zgodovina. Miselna, umetniška in bivanjska. Ne tako pri nas, ki smo na višji ukaz svojega generacijskega samoljublja ali pa razredno oblastniškega samooboževanja pozabili na vse, kar se je zgodilo od Brižinskih spomenikov in kneza Koclja do včerajšnje efemerne seje delavskega sveta, kjer so si igralci in igralkе pod vodstvom dramaturgov, režiserjev in gledaliških leaderjev delili plačilne točke. Kaj pa, če ne maramo priznati zgodovine tudi zato, ker vemo, da je bilo pri nas vedno tako, kot je danes? Jurčič je leta 1868 napisal: »Kjer se usedemo, povsod se razprostira dolgčas, povsod je sedem komolcev naokoli sama služabna lumparija.« Če še tako neprizanesljivo ostro sodimo o trditvi Josipa Jurčiča, je vendarle res, da njegova sodba še zdaj velja in da je zdaj hujše in težje, kot pa je bilo v njegovih časih. Lumparija pa, kot je znano, ni zgodovinski, temveč trajen in trajajoč moralen pojav. Torej prečrtajmo »preteklost«, pri nas je tako, kot je bilo in tudi v prihodnje ne bo drugače, kot je zdaj. Razen maloštevilnih svetlih izjem je slovenska gledališka zgodovina ontološki dokaz o naši večni nespremenljivosti v negativnem. Toda navkljub duhovnemu in moralnemu porazu, ki smo ga doživeli z izgubo kolektivnega zgodovinskega spomina, tej izgubi bo kmalu sledil konec slovenskega jezika na dveh tretjinah nacionalnega ozemlja, pa je že zaradi uporniške kljubovalnosti in obešenjaškega humora, ki to kljubovalnost spremlja, koristno pošiljati na svetlo nekatere gledališke dokumente. Nikomur ti dokumenti ne bodo škodili, saj tudi te knjige nihče ne bo bral, ali pa le kak osamljen gledališki entuziast, ki je bil že zdavnaj katapultiran v pokoj ali pa v črno noč spominske samote.

Pravijo, da je pri nas hudo, ker smo provinca. Ampak kaj je v resnici metropola in kaj je tako imenovana provinca? Matija Čop piše v enem izmed svojih pisem, da ljubljansko gledališče ni nič slabše od dunajskega. Zanimarimo dejstvo, da je imel Čop v mislih nemške igralce in ostanimo le pri razmerju med provinco in metropolo. Trdno sem prepričan, da smemo verjeti, kako tudi Linhartovo in Zoisovo gledališče ni bilo slabše od takratnega pariškega! Tudi pred letom 1914 smo bili nekajkrat enakovredni dunajskemu ali pariškemu gledališču. Tako tudi med leti 1918 in 1941, ko smo dosegli evropsko raven z nekaterimi predstavami, da bi v letih po 1945 z vrsto predstav stopili na svetovno višino. Zakaj v Zoisovem in Linhartovem času smo bili

Evropa. To smo bili tudi pred letom 1941, pa med dvema svetovnima vojnama in po letu 1945. Vse to pa nam razkrije teorem, da smo provinca le takrat, kadar nočemo biti Evropa, ker se rajši odločamo za slog golobnjačevstva ali hifičevstva. Mrtvo gledališče je tisto, ki ne spoštuje svoje preteklosti. Branko Gavella je dal neizmerno veliko slovenskemu gledališču, zato ker je temeljito poznal njegovo identiteto in izročilo. Žal pa Gavellovega znanja niso imeli režiserji, kot na primer Ristić, Georgijevski, Žigon, Unkovski, Ognjenovičeva in drugi. Zato so vsilili slovenskemu gledališču ideje in metode, o katerih lahko rečemo le, da so naši gledališki kulturi tuje. In zato tudi nerodovitne. Izjema med prišleki z juga oziroma Balkana je Dino Radojević, ki je s študijem vred na ljubljanski gledališki akademiji sprejel spoštljivo vase tudi duha slovenskega gledališča in slovenske nacionalne kulture. In kaj je zdaj gledališka provinca? Institucionalna okostenelost, tradeunionistično samoljubje, prvaštvo, neznanje, avantgardistični upor z namenom, da okupira institucije in v njej oktroira novo, trdo administrativno gledališko oblast, humanistična čitalnica, monopolizem in inkasantstvo, vzpostava privilegijev vseh vrst, zamudniški modernizem, hlapčevstvo itd. — so razpoznavni znaki in sindromi province. Provinca ni v številčni majhnosti kakega naroda ali pa v zemljepisni oddaljenosti kake dežele od tako imenovanih svetovnih ali kontinentalnih središč. Provinca je v prvi vrsti duševna bolezen, ki se pojavlja kdaj pa kdaj tudi v metropolah in milijonskih mestih. Nam je tedaj zatorej hudo, ker smo se odrekli biti veliki in ker smo se odločili biti majhni epigoni, ki v strahu in nevednosti prestajajo svoje življenje? Pričujoča knjiga pa je poskus upora proti provinci in negibnosti. Proti omrtvelosti. Proti degradaciji slovenskega gledališča. Še pred leti smo imeli trdno in jasno opredeljeno skupnost slovenskih dramskih gledališč. Sedmero slovenskih gledališč pa je zdaj kakor sedmero splavov meduze, na katerih divja strašen in krut boj za obstanek (za točke, za vloge, za proste dni in tako dalje). Še pred leti smo imeli v programskem pogledu natančno opredeljen teden slovenskih gledališč, zdaj pa imamo fetišizirano Borštnikovo srečanje s fanfarami, ognjemeti, listinami, prstani, nagradami, govori funkcionarjev in postfestivalskimi prepiri v časopisih. Imeli smo v Novi Gorici zdravo in ne bahavo srečanje malih in eksperimentalnih slovenskih odrov, zdaj pa imamo tam v resnici le pokrajinski odsev že tako pretencioznega sarajevskega srečanja, ki živi le kot alternativni novosadski festival. Nazadovanje je tedaj očitno, a odgovornosti za to degradacijo nikakor ne smemo iskati le v gledališčih. Kriza, ki jo opazujemo v gledališčih, operah, na glasbenem področju, je le potrdilo, kako v teh letih nimamo nikakršne kulturne politike, sicer ne bi vedeli in poznali suhih let knjige, galerij, glasbe, arhitekture, spomeniškega varstva, gledališča, filma itd. Povprečnost je postala naš vrhovni zakon ravnanja in delovanja. A povprečnost je tako huda bolezen, da je blažilne samoupravne kapljice ne morejo ozdraveti. To lahko stori le kirurški poseg ali pa nova revolucija, ki bo neusmiljeno in korenito uničila pleva in ljuljko.

Bodi kakor koli, res je, da ni ta trenutek nikakršne kulturne politike. Nihče ne očita ničesar ne vladnim kulturnim organom in ne

tako imenovanim kulturnim skupnostim, ki pa so v svojem bistvu azili finančne nemoči in revščine. Naša družba je porabniško-gospodarska v najslabšem pomenu te besede. Zato v njej znanost, umetnost in prosveta nimajo nikakršne duhovne in funkcionalne moči in vpliva. Kriza, ki je zajela našo družbo, je kajpada tudi posledica neznanja, nekulturnosti in nemoralnosti. Mi nimamo radijskih programov, čeprav imamo radijske postaje; mi nimamo televizijskih programov, čeprav imamo skoroda na vsakem hribu televizijske pretvornike, mi nimamo časnikov, kajti to, kar sta Delo in Večer, nima nikakršne narodne, strokovne in duhovne zveze z Jurčičem in Tomšičem (tej se najbolj približuje le ljubljanski Dnevnik), nimamo več srednjega in višjega šolstva in kljub dvema univerzama na seznamu nimamo niti ene. Nimamo več ljudske, amaterske kulture navkljub nepreglednemu številu »zekape-ojevskih« funkcionarjev in ideologov; mi nimamo več filharmonij in simfoničnih orkestrrov, ampak le še godbe; prav tako nimamo več koncertne publike, saj sta Bernsteinov in Pogoreličev koncert popoln dokaz poloma privilegiranega in kašljajočega avditorija; mi ne poznamo več bralne kulture, saj je celo staroslavna Mohorjeva družba zdrknila na naklado, ki je komaj višja od trideset tisoč izvodov; mi komajda še imamo gledališče, nimamo pa več teatra za otroke, a tudi gledališče utegne kaj kmalu končati v jalovosti, kajti v njem se čedalje bolj uveljavljajo inkasanti, povprečneži, duhovne zmede; mi nimamo več filma, kajti tudi tu so zavzeli položaje večinoma jalovci, ki nimajo ljudem ničesar povedati, razodeti in sporočiti. Skratka, podoba je takšna, kakršni smo mi. Temà, v kateri pa moramo videti posledice štiridesetletnega načrtnega omejevanja kulture (znanosti in umetnosti) na Prokrustovi postelji družbene porabe. In kar nas lahko reši, je le kulturni upor (kulturna revolucija), s katerim bodo postavljeni temelji socialistične alternativne skupnosti slovenskega naroda vseh treh Slovenij. Matične, zamejske in zdomske. Se reče tiste, ki je v slovenski državi in republiki, tiste, ki je onstran krivičnih meja, in tiste, ki je v treh ali celo štirih rodovih raztresena po vsem planetu.

V tem uporu, ki je kajpada duhovne narave, ima gledališče še kako velik in vpliven pomen. Nova, prihodnja alternativna duhovna skupnost slovenskega naroda, ki bo presegla tehnično civilizacijsko naravo sedanje neproduktivne gospodarske družbe, bo seveda temeljila v besedi, v barvi, v zvoku, v gibu. Razvoj, vemo, kam gre. Bolj ko bo znanost s svojimi izumi krčila človekov delovni čas, več bo življenjskega prostora za umetnost, kulturo, meditacijo in vero v sočloveka in v skrivnost Neba in Stvarstva. Zato moramo že zdaj pripravljati gradivo, s katerim bomo postavili temelje in zgradbo novega, umetniškega in ljudskega gledališča, v katerem bo človek odkrival svojo bit in svojo človeško in nacionalno vrednost. In kakor je že res, da se je *Sen gledališke noči* pojavil v »provincialnem« Mariboru, spisi te knjige pričajo o iskanju umetniškega, ljudskega in nacionalnega gledališča, ki ne zaničuje svojih izročil, marveč v spominih na lastno preteklost vidi zvezdo vodnico na poti v neznano prihodnost.

Čeprav mi je ta trenutek zaprta pot v gledališče in bi morebiti lahko ta ali oni bralec videl v pričujoči knjigi tudi slovo (zapovedano kajpak) od gledališča, je misel o prihodnjem gledališču živa in žilava.

Takole zaradi ironije pišem, da sem ob Dragi Ahačič in Hermini Kočevar menda edini gledališki človek po letu 1945, ki so mu prepo-vedali delati v gledališču. Celo tistim, ki so med vojno prekršili zakon o kulturnem molku, so po osvoboditvi dovolili nadaljevati gledališko delo v drami in operi, čeprav so jim prav narahlo za-žugali tudi s sodišči za narodno čast. Pa še tu je bila izvedena tako imenovana negativna diferenciacija, saj so nekateri kršivci, ki so storili marsikaj dobrega za osvobodilno gibanje, bili bolj kaznovani od tistih, ki so bili privilegirani preplašenci. Ampak vztrajati moramo tudi takrat, ko smo poraženci in premaganci, ko »mraz Ovid'ja v Pontu ta-re«. Ondan sem bral esej z naslovom *Wie Teatermacher das Theater kaputt machen*. Podnaslov: *Jean-Pierre Ponnelle über Subventionsempfänger, Gewerkschafter, Dramaturgen und anderen Verhinderer der Kunst*. Knjigo »Imre Fabian in Gespräch mit Jean-Pierre Ponnelle (Orell-Füssli-Verlag, Zürich 1983) bi moral prebrati vsak, ki se ukvarja z gledališčem, pa čeprav je uvoz knjig v Sloveniji onemogočen. In smemo le uvažati topove za umetni sneg, na katerem delomrzniška smučarska elita uničuje ljudski denar in premoženje slovenskega naroda. Ponnelle pravzaprav opisuje sedanje razmere v sedanjem slovenskem gledališču. Zato bi bilo morebiti bolj koristno, če bi se namesto *Sna gledališke noči* pojavila na našem knjižnem trgu ta knjiga. Bolje je napisana kot pa moja.

Zahvaljujem se za lepe besede Vasji Predanu, Lojzetu Smasku in Tonetu Partljiču ob odhodu iz mariborskega gledališča. Tudi dram-skemu ansamblu, ki mi je pomagal uresničiti vsaj nekaj zamisli, čeprav vem, da sem se vrnil v Ljubljano kot »poraženec«. Zavedam se namreč, da sem izgubil bitko z mariborsko gledališko birokracijo pa tudi z obdravskim administrativnim in političnim establishmentom, ki v Mariboru vidi le možnost »industrijske puščave«, ne pa tudi slovenskega kulturnega in gledališkega središča, ki nam ga je priboril pesnik in vojak Maister...

Na sveti večer v letu 1983.

Bojan Štih

Opomba. Pričujoče besedilo je bilo napisano kot uvod ali pa sprem-na beseda v knjigo *Sen gledališke noči* (Knjižnica MGL 1984), vendar pa sem ob branju korektur prispevek zaradi njegove posebne narave iz-ločil. Potem pa sem ta uvod 17. septembra 1984 ponudil uredništvu *Dokumentov slovenskega gledališča in filmskega muzeja*. Tam pa so bili člani sveta revije mnenja, da prispevek »po karakterju ne sodi vanjo. Z veseljem pa bomo objavili vsakega, ki obravnava gledališko ali film-sko zgodovino.« Tako sem prebral v pismu, ki je bilo datirano 27. marca 1985. Ker menim, da je pričujoči prispevek del naše gledališke polpreteklosti, predvsem pa sedanjosti, je morebiti prav, če izide v Sodobnosti.