

imamo opravka ali s paradoksom ali z absurdom ali pa z logično nemožnostjo, ki se ji pravi *contradictio in adiecto*. Prav zato je takó težko presoditi, v katero območje teoretskega mišljenja pravzaprav sodi Vidmarjevo načelno razmišljanje o lepoti in umetnosti. Ali gre za posebno vrsto napol umetniškega mišljenja, ki resda uporablja filozofske in znanstvene pojme, a ni ne eno ne drugo, pa vendarle ohranja veljavo pravega teoretskega razmišljanja? Toda ta in podobna vprašanja so navsezadnje bolj ali manj samo formalna. Vazneje je vedeti, do kakšnih konkretnih izsledkov se prebija mišljenje, ki noče biti niti znanost niti filozofija, vendar želi dognati teoretsko resnico o lepoti in umetnosti prav v njunem najglobljem pomenu.

(Konec prihodnjič)

Vredno je bilo tvegati

Opis nekaterih globalnih programsko-repertoarnih in artističnih značilnosti ljubljanske Drame v obdobju, ko jo je vodil Bojan Štih



Vasja Predan

Premisliti pojmovno zapleteni fenomen, ki se mu pravi »moderna slovenska gledališka omika«, je debatna téma, ki utegne vselej ostriti besede in polarizirati mnenja. Toda kot vsaka vroča debatna téma mora bržkone tudi »moderna slovenska gledališka omika« ostajati nerazjasnjena še posebej zato, ker jo že zgolj atribut »moderna« nenehoma megli, razoprijema, ji daje možnosti domala nešteti variacij

in tudi špekulacij, jo razpenja med dvoje tako silovito poljubnih in izključujočih se tečajev, kot sta šarlatanstvo in bluff ali profesionalna strogost in angažirana disciplina.

A navzlic temu tvegajmo doumeti vsaj nekatere stalnice, vsaj nekatera oprijemališča, ki bi si z njimi bilo mogoče vsaj približati, če že ne razjasniti pojem »moderne slovenske gledališke omike«.

Če bi te vsaj relativno trdne stalnice morali determinirati v čas, bi kajpada morali pregledati kakih štirideset preteklih let slovenske gledališke omike. A to je naloga, ki se spodobi gledališkemu zgodovinarju. Namen pričujočega spisa pa je neprimerno skromnejši: premisliti in urediti nekatera vprašanja in spoznanja, ki jih je navdihovalo minulo desetletje slovenske gledališke omike. Kajti eno obdobje, ki se veže s pojmom »moderno«, je že dognano in vsaj v globalnih razsežnostih premišljeno: to je tisto, ki ga je Filip Kalan imenoval čas »evropeizacije«, čas levitve in dokončne sprostivte iz spon čitalništva, iz spon posnemanja tujih — bodisi burgtheaterskih ali hudožestvenih — spoznanj, čas med vojnami, ko so slovenskemu gledališču Šest, Gavella, Kreft, Stupica, Debevc ter Župančič, Golia in Vidmar vgrajevali samosvoje, izvirne, z gledališko Evropo vzporedno naravnane oblikovalne mejnike.

Najbrž je majhna časovna razdalja tisti krivec, ki nam — ali vsaj mnogim med nami — ne dovoljuje, da bi tudi v obdobju po zadnji vojni lahko z vso zanesljivostjo poiskali pendant predvojni »evropeizaciji«. Prepričan sem, da je o takem valu vendarle mogoče govoriti za minulo desetletje in še kako leto poprej.

Če je to spoznanje vsaj kot iztočnica razumno, tedaj se seveda vsiljuje vprašanje, kaj je bilo pred obdobjem, ki ga skušamo zdaj premisliti, in med tako imenovano »evropeizacijo«. Konkretnije: če je evropeizacija datirana v čas med vojnami, tedaj smo najprej dolžni označiti in datirati tudi drugi val. Recimo mu »reevropeizacija« ali »druga evropeizacija«. Bržkone ne bo pomote, če ga datiramo z letnico 1957, se pravi z rojstvom gledališke skupine, ki je nosila to letnico, čeravno bo zgodovinar moral biti pravičnejši in bo »reevropeizacijske« procese ali vsaj občasne sunke ugotavljal že prej, zlasti v naporih Eksperimentalnega odra ali Gledališča v krogu, četudi je ta poskus zavoljo diskontinuitete bil in ostal slej ali prej osebna zavzetost, ki se ni mogla izkristalizirati v trden, povezan in predvsem trajnejši ter radikalnejši program.

Toda kakorkoli gre tedaj Odru 57 kot nosilcu nekaterih inovacijskih teženj (ki pa so se žal kasneje razkrojile) upravičen naslov povojnega slovenskega najbolj avantgardnega in tudi »modernega« teatra, je vendarle res, da so se vsi ti novi procesi kot zmerom in povsod dogajali na »obrobju«, v nezakurjenih dvoranih in seve v »neposvečenih« gledaliških avditorijih. Nas pa zanima preboj prav te »posvečene« bariere, vdor »avantgarde« v »sakralno« institucijo. Ali če govorimo v presežniku: v ljubljansko Dramo kot najbolj »sakralno« slovensko gledališko institucijo. Kajti popolnoma naravno je, da se preboji, vdori, revolucije in podobne prevratniške akcije dogajajo zunaj uradnih betonov, žametov in baržunov. Skoraj heretično pa se sliši, da se — še posebej v umetnosti — nekaj pretolče iz kleti v imenitno, udobno in zlasti slovito gledališko dvorano.

Nekaj takega se je, mislim, primerilo ljubljanski Drami med leti 1961 in 1969, ko jo je vodil ravnatelj Bojan Štih.

Ne gre za to, da bi potemtakem zmanjševali ne le iniciativo, marveč gibanje, ki se je spočelo z Eksperimentalnim gledališčem in zlasti razraslo z Odom 57; ne gre tudi za to, da bi si skrivali pogled in slepili misel pred spoznanjem, da je imel Štih že zgled ali vsaj v obrisnih razsežnostih naravnani model moderne gledališko-oblikovalne, izpovedovalne, radikalne in kritične senzibilitete, da je stopil v ozračje, ki je že bilo vsaj v skromnih, a zato nič manj zanesljivih dozah prepojeno z istim gledališkim kisikom, ki so ga vsrkavali denimo v Varšavi ali v Pragi ter zlasti v Parizu že vrsto let prej ali nekaj manj v Beogradu — in ki ga je tako zanesenjaško hotel naseliti v naš prostor Odr 57. Gre za to, da skušamo doumeti, kaj je tisto, zavoljo česar se že zdaj plete misel o tem, da bo v zvezi z obdobjem, ko je na krmilu ljubljanske Drame stal Bojan Štih, nujno začeti premišljati o nekem načrtnem, kontinuiranem inovacijskem procesu, ki bi mu navzlic nedvoumnim plimam pa osekam ter navzlic temu, da je njegov cikelus za zdaj sklenjen — morali priznati naslov »druge evropeizacije« oziroma »reevropeizacije«.

Toda preden bomo popolnoma nepretenciozno opredelili vsaj pglavitne značilnice tega procesa, smo dolžni odgovor na vprašanje, kaj se je v ljubljanski Drami — ta nas pri premišljanju o »modernejši slovenski gledališki

omiki« ta hip seve najbolj zanima — dogajalo v času med obema »evropeizacijama«, se pravi — če odmislimo vojna leta — po osvoboditvi do leta 1957 oziroma 1961. Ni dvoma, da velja tudi temu času vsa pozornost in ga bo nekoč nujno nadrobno premisliti. Toda slovensko gledališče je bilo v tem obdobju — če je dovoljeno zavoljo ponazoritve in posplošitve nekaterih globalnih spoznanj namenoma poenostavljeno presoditi — kot del splošne duhovne klime, ki je bila naravnana v večidel toge sheme doktrinarnega socialističnega realizma, blokirano, zaprto, enosmerno orientirano in tedaj zavrto. Zlasti v programsko-repertoarnem pogledu. Bolj ko se je tajal led te doktrinarnosti — zlasti po prelomnem 1948. letu — bolj se je slovenska omika in v njej seveda tudi gledališče razbremenjevalo, zlagoma se je začelo odpirati v globalnejši svet in ne zgolj v eno ideološko hemisfero — a slej ko prej je nepopustljivo varovalo izročilo sakralnosti, reprezentativnosti. Ljubljanska Drama je vzdrževala mit centralne narodove institucije s posebnim pomenom, z dominantno pozicijo in z atributi, ki so nekoč bili samoumevni, a so v času razslojevanja mitov postali *contradictio in adjecto*. Znotraj take blokade — pa čeravno v dovolj monopolizirani in favorizirani slogovni naravnosti: realizmu — pa se je vendar dogajal proces, ki je bil nadvse pomemben: poglobljanje profesionalizacije.

Naj ta odgovor na vprašanje, ki smo ga bili dolžni kot predtekst v pričujoče razmišljanje vsaj v najbolj grobi skici zarisati, zadošča kot temelj, ki so iz njega rasli inovacijski procesi.

Če tedaj upoštevamo navedene koordinate ljubljanske Drame in gibanja za preboj mitičnih, okostenelih barier v slovenski gledališki omiki predstihovskega obdobja, moremo najprej dognati, da so prav tako profilirane situacije bile relativno srečno zrahljana prst za vsaditev novih semen. V tem smislu so bile rojenice obdobju, ki nas zanima, karseda naklonjene.

Skoraj nemogoče se zdi ob kratkem, tako rekoč sumarno izluščiti poglavitne značilnosti, pobude in akcije, procese ter inovacije, ki so po svoji naravi take, da jim gredo atributi novega, neizhujenega, drznega ali celo predrznega, predvsem pa angažiranega, živega, nekonvencionalnega, nekonformnega ipd. Ali je obdobje ljubljanske Drame 1961—1969 bilo takšno, da si je prislužilo vsaj katerega izmed teh atributov? In če nam vsaj najizrazitejši umetniški plodovi, vsaj skrajni ali mejni pojavi v kreativni naravnosti najzgovornejših ali nemara najbolj polemičnih predstav tega časa izpričujejo, da so opravičili omenjene prilastke, se moramo vprašati, kaj ti in podobno prilastki v strukturi bodisi programskega gledališkega dispozitiva bodisi v uprizoritveni podobi, v gledališkosti kot njeni globalni vsebini sploh pomenijo.

O prvem, se pravi programskem delu vprašanja nemara najnazorneje govori repertoar, se reče, praktična dramaturgija, tedaj tisti zavestno sistematizirani, organizirani, racionalizirani in tudi tematizirani izbor odrskih besedil, ki — če so res sistematizirana, organizirana, racionalizirana in tematizirana — nikakor niso in ne morejo biti eklektična improvizacija ali naključje, marveč programsko-umetniška kreacija, ki vsebuje v enaki meri navdihe in možnosti, idejno, moralno, socialno in lepoto razpoznavnost kot tudi opredeljen angažma vseh teh lastnosti. Za obdobje, ki mu skušamo razbrati dominante, velja, da je v tej dramaturški kreaciji izkristaliziralo vsaj nekatere nedvoumne principe: ne zgolj zavoljo spoštovanja omenimo najprej vsebinsko spremenjen in izrazito vitaliziran odnos do izvirne sloven-

ske dramske besede. Podatki povedo, da se je razmerje med tujimi in domačimi besedili očitno popravilo v korist domačih. Med temi so si zlagoma utrla pot na oder tudi skoraj neznana nova peresa, in kar je poglobitno: gledališče je — opiraje se na preizkušeno spoznanje o neizogibni, edinologični povezanosti nacionalne dramatike in gledališča — začelo tvegati tudi predstavitve na videz manj izčiščenih, manj »perfektnih«, zlasti pa manj »zanesljivih«, manj večnostnih in reprezentativnih tekstov, ki so sicer izrazito polarizirali mnenja, a so se v kontekst duhovne podobe sveta, ki so se v njem in zanj rodili, vraščali kot moralni, socialni in estetični signum temporis. Tu nekje pa je tudi že stičišče s tistim delom repertoarja, ki se je v štihih letih ljubljanske Drame oblikoval iz fundusa bodisi klasičnih bodisi modernih del svetovne dramske literature.

Prva leta so sicer izpričevala nekaj navidezne nevarnosti, da se bo dramaturgija zasidrala predvsem v repertoarju svojega časa, klasiko pa vključevala le kot nekakšen »obolos«, pa še to take izbirčne sorte, ki bo konsonanten s sodobnostjo in bo izpričeval nekakšno »univerzalno« izpovedovalno koherentnost. Kasneje so nekatere formulacije postale jasnejše: umetniška angažiranost je čedalje bolj poudarjala, da je do živega, zavzetega, s sodobno senzibiliteto in brez posrednikov uglašene oblikovanja klasikov mogoče priti samo prek modernih, se pravi zdajšnjih, zdaj in tukaj nastajajočih — se pravi, povsod kjer živi sodobni človek in povsod, kamor seže pogled — del. Skratka: pot v klasiko pelje iz sodobnosti ali prek nje. To načelo je dramaturgija ljubljanske Drame v letih, ki nas zanimajo, tudi izrazito, s polemično odmevnostjo in z zavestnim tveganjem preskusila zlasti v treh zgledih, ki jih navedimo po zaporedju nastanka: v Shakespearovem »Kralju Learu«, v Cankarjevem »Pohujšanju v dolini šentflorjanski« in v Aishilovi »Orestei«; prav tako izrazito pa ga je formalizirala in s tem tudi razveljavila na priliko v Shakespearovem »Hamletu«.

Nemara se je bolj ko kjerkoli drugod, celo bolj ko pri besedilih, ki jih je ljubljanska Drama uprizarjala bodi na svojem velikem ali malem odru, napisanih v naših dneh, izkazalo, kaj je z interpretacijo klasike pravzaprav hotela: sveta očitno ni mogoče deliti na svet, ki je bil, in svet, ki je, če ga spregovarjajo besedila, ki imajo po mnenju »univerzalnih estotov« »univerzalno« veljavo in moč. Svet je nedeljiv, Lear ali Kordelija, Peter ali Jacinta, Hamlet ali Ofelija ga — če sta živa — živita zdaj in tukaj tako, kot sta ga živela nekdanj. In živita ga v gledališču, živita ga gledališko, ne literarno, ne razkrivata njegovega smisla, izrekata in označujeta, ravната in čustvujeta, tematizirata in mislita njegov pomen, projicirata sebe, svoje stiske, svojo grozo, svojo ljubezen, svoj srd, svojo občutljivost v ta svet in pomen. In ker sta, ker hočeta biti tako zdajšnja in tako samosvoja, si pač ne moreta izbirati ne prijateljev ne sovražnikov. Izpostavljata se vsem, tvegata, da bosta doumeta ali zavržena, afirmirana ali izničena. In to njuno tveganje izključuje sleherno koketiranje s podedovanimi, priznanimi, večnoveljskimi formulami in modeli. Zmerom sta, hočeta biti in tudi morata bivati polno, enkratno, živita iz sebe, ne iz estetičnih konstrukcij, ki so jih jima vsilili drugi. Besede, misli, spoznanja, ki jih izrekata, pogledi, ki si jih izmenjujeta, usoda, ki jo prenašata in oblikujeta, pomen, ki ga gledališko transkribirata, čustva in ravnanja, ki jih vizualizirata, niso in ne morejo biti racionalizirani v en sam edinoveljski vrednostni sistem, ker je tak sistem izmišljenina, apriorna kategorizacija, lepotno mamilo, varna akademska formula, ki se

izmika živi situaciji, ki enkratne eksistence ne doumeva iz eksistence same, marveč iz teoretične posplošitve in estetične dogme. Dramsko besedilo, gledališka predstava in njen bivanjski pomen pa morata živeti iz sebe, iz svoje spoznavne, pomenske in pojavne vsebine, ne pa iz takega ali takega sistema, ki so vanj bile po sili naseljene z navidez univerzalno in svetovljansko gesto ideologa, modrijana, esteta ali kake drugačne sorte manipulanta.

To je kajpada le skrajnje bežna skica nekaterih izhodiščnih razpoznavnih znamenj, ki je njihov pomen bilo mogoče signirati iz predstav, ki so navzlic polemčnosti in polemiziranosti kazale v ljubljanski Drami obravnavanega obdobja vsaj relativno izrazite poteze, ne glede na to, kdaj in kako so svojo pot gledališke avtentičnosti in avtonomnosti prehodile bolj ali manj zmagovito. In če so se njihovi zavestni zarisi kazali v tako imenovanih klasičnih dramskih besedilih, je toliko bolj umevno, da so imeli celostno veljavo v delih svojega časa. Med temi naj brez posebnega reda navedem vsaj nekatera: Kozakova »Afera«, Dürrenmattov »Romulus« in »Fiziki«, Marceaujevo »Jajce«, Osbornov »Luther«, Albeejev »Ameriški sen« in »Kdo se boji Virginije Woolf«, Behanov »Talec«, Kopitov »Očka, ubogi očka...«, Mrożkov »Tango«, Weisssov »Marat«, Božičeva »Dva brata«, Camusov »Kaligula«, Pinterjeva »Vrnitev«, Arrabalov »Arhitekt in asirski cesar«.

Če strnemo pričujoči skrajnje lapidarni pogled na programsko orientacijo in na repertoar kot njeno dejavno kreacijo, moremo spoznavno dognati tole: ljubljanska Drama kot tako imenovano osrednje slovensko gledališče je pod Štihovim ravnateljevanjem spremenila odnos ter kvantitativna in kvalitativna razmerja glede na izvirno in sploh domačo dramsko ustvarjalnost, v enaki meri pa je v želji po večji živosti, aktualizaciji in kritičnem angažmaju uvrščala v repertoar pretežno nova besedila sočasne svetovne dramaturgije, klasiko pa intenzivneje uvedla šele tedaj, ko je vsaj sama pri sebi doumela, da ji je omogočena tudi živa, živoodmerna, z občutljivostjo sveta svojega časa in z avtentično gledališkostjo prepojena odrska interpretacija. Tako je tedaj vsa ta repertoarno-programska pahljača bila na videz enosmerna, krojena iz istih izpovednih niti, rastoča iz sebe, iz svojih inspirativnih pobud in spoznanj, iz gledališke fenomenologije, ki je ne arbitrira nekakšna vseveljavna estetska ali ideološka doktrina. Seveda bo še za naprej ostalo nerazmotano vprašanje — zanj je namreč neizogibno z nadrobno argumentacijo pregledati tako rekoč vse in vsako repertoarno potezo posebej — ali se ta programska smer in podoba zavoljo opisane enosmernosti prav tako ni doktrinirala in shematizirala. Kajti ne gre prezreti, da je ta očitek od dela občinstva in zlasti dela kritike — na njenem čelu je vsa leta bila osebnost Josipa Vidmarja — nenehoma doživljala, mu bila v izjemno kritični in polemični podobi skozinsko izpostavljena. Dejal bi, da je ta polarizacija presegla razumne meje in postala čestokrat domala groteskna, saj je dovoljevala kvečjemu izključujočo dvojico: za ali proti. Ne glede na taka poenostavljanja pa smemo že v tej zvezi ugotoviti: najsi je poleg izrazito profiliranih predstav, režijskih zasnov, kostumografskih in scenografskih dispozitivov ali predvsem igralskih kreacij ta orientacija zbujala odpor ali pritrjevanje, je res, da se v povojni dobi slovenskega gledališča ne prej ne kasneje ni na odru in v avditoriju toliko dogajalo in tudi toliko zgodilo. Bilo je — skratka — kot bi dejal Filip Kalan, popolnoma vznemirljivo, kako se je ob posameznih predstavah med občinstvom ne-

nehoma odvijal nekakšen bolj ali manj tih ali celo glasen referendum o gledališkem gledališču, kot si ga je bil zamislil in ga s svojimi sodelavci uprizarjal Bojan Stih.

Kajpada, neprimerno teže kot programsko-repertoarno orientacijo je opisati njen umetniško-interpretativni korelat, saj je ta vtakan tako rekoč v vsako predstavo zase, v vsako režijo, v vsako igralsko kreacijo, v likovnost in muzikalnost, v besedo, gesto, premik, situacijo, v luč in senco, v tišino, v ritem, tempo in dinamiko. In nemara zlasti v — stil, ki najbrž vsebuje vse te in še druge substancialne sestavine gledališkega izražanja, ves tisti vsebinsko in metodološko tako zapleten proces, ki se mu pravi igra, igra kot sublimat igralčevega čustvenega, čutnega, miselnega, psihičnega in fizičnega sveta, igra kot identifikacija ali transformacija, igra kot resnica gledališča, igra kot najbolj avtentična eksistenca, ali če uporabimo velike besede: igra kot svet.

In vendar tvegajmo vsaj popolnoma skop zaris poglavitnih značilnosti teh sestavin. Recimo jim: gledališkost. Ker seveda te gledališkosti ni mogoče razložiti drugače kot ob konkretnih zgledih, bi vsaj nekatere izmed teh zgledov morali opisati. A tvegajmo naprej: ker taka analiza presega namen pričujočega spisa, skušajmo deducirati le nekatere splošne, poenostavljene koordinate gledališkosti, ki so se v Štihovem obdobju kazale ne le kot princip, marveč kot logičen odsev in nasledek programsko-repertoarne usmerjenosti ljubljanske Drame.

Pogostni očitki iz preteklosti, češ da osrednje slovensko dramsko gledališče nima svojega stila, so bili največkrat bolj ali manj bizarna domislica tistih, ki so v improvizatorični ali paberkovalski vnemi po vsi sili skušali slovensko gledališko oblikovalno naravo izraziti kot popolnoma samosvojo, izvirno in enkratno. Včasih se je celo zdelo, da so si prizadevali izumiti nekakšen univerzalni slovenski kreativni model, ki naj bi bil »obvezen« za vse tiste ustvarjalce, ki sooblikujejo slovensko gledališko omiko. Očitno bomo morali slej ali prej doumeti, kako je tako prizadevanje zabloda in igrackanje z nekimi vnaprejšnjimi, skoraj po domačijstvu dišečimi abstraktnimi pojmi. Slovenski gledališki stil je — zlasti ločen od slovenske dramatike, ki more biti edina plodna utemeljitev za te vrste implikacije — čista utopija. Zavaljo tega je bilo samoumevno, da si je številnejše zagovornike pridobila teza o realizmu kot tisti slogovni naravnosti, ki je z njo in v njej slovensko gledališče utemeljeno in mu pripada vsa sicer kratka, a zato nič manj bogata tradicija. Kaj v ti zvezi pomeni realizem, je seve prav tako zapleteno vprašanje, ki ne sodi v naš okvir. A očitno je, da vsebuje vsaj nekaj sestavin, ki jih je najbolj preprosto mogoče opredeliti s pojmi, kot so: življenjska verjetnost, naravnost, izkustvena zasidranost, doživljajska polnost in sugestivna, vplivna prepričljivost, pristnost, identifikacija itd.

Ne vem, ali se vsi ti pojmi zares vežejo na pojem realizma, domnevam le, da je ta pojem mogoče povezati tudi s pojmom tako imenovane interpretativne šole, v slovenskem gledališkem izročilu pa je ta šola bila tudi ali zlasti ruska, ker je med njo in našim izraznim naturelom očitno bilo čutiti določene konsonance. V praktičnem gledališko-oblikovalnem pogledu je vsem tem pojmom nujno pridati še pojem tako imenovane skupne, zborne ali ansambelske igre, tedaj pojem, ki je hkrati s premišljanji o slogovni naravnosti pogostoma kolportiral med slovenskimi gledališkimi teoretiki in praktiki.

Če ta namenoma posplošeni in poenostavljeni opis vsaj v poglavitnem sega tja, kjer čutimo in tudi racionalno spoznavamo središče pojma gledališkosti in njene stilne izraznosti, se zdaj vsiljuje vprašanje, kakšno usodo so ti pojmi doživljali v obdobju, ki nas zanima.

Prav malo verjetno je, da bi se bil Štih od vsega začetka odločil in usmeril v radikalno rušenje vsega, kar je bilo v izročilu ustvarjeno, prav tako malo verjetno je, da je vsem, ki so ta razburljivi čas oblikovali slovensko odrsko omiko, bilo popolnoma jasno, kaj in kako morajo ravnati, če naj ne hodijo samo po varnih, izhojenih stezah. Eno pa se zdi popolnoma jasno: stil ne more biti nekakšen univerzalni model, šablona, ki jo bolj ali manj nasilno prilagajaš vsem umetninam, ki jih uprizarjaš, stil sem jaz ali vsaj tudi jaz, ki to umetnino ustvarjam, stil rase iz mene, iz besedila, ki je — če je izvirno — enkratno in neponovljivo. Besedilo je tedaj in potemtakem nedotakljivo, a če ga obujam iz mrtvih črk k življenju, ga ne morem samo reproducirati, marveč kreativno oživiti. In ker živim iz svojega časa, ga kreativno lahko oživljam in oživim samó iz sebe in svojega časa in svojega prostora, svoje percepcije in senzibilitete, po svojem okusu in svoji estetiki, iz svojih bolečin in stisk, iz svojega gnusa in radosti, iz svojih vizij in obupov, svoje minljivosti in večnosti, da presegam danost, da tvegam in iščem, ko iščem lepoto, ki je moja in zvesta in pomenljiva in ki ji ne Aristotel ne Goethe ne Lessing ne Belinski ne Taine ne Artaud ne Lukacs ne Brook ne Grotowsky ne kdorkoli niso in ne morejo biti edino-zveličavno merilo.

Tu nekje, v osrčju teh in takih premišljanj, ki seveda lahko nastajajo šele a posteriori, je nemara vzknila želja protagonistov ljubljanske Drame v obdobju, ki se z njim ukvarjamo, da bi presegli znano. Ne, ne da bi zavrgli ali celo prezrli staro! Da bi presegli znano! Od tod dalje so potlej vodile steze v labirinte poskusov, ki so se sicer kdaj pa kdaj izjalovili, a se jim je vendarle posrečilo v najintenzivnejših trenutkih emancipirati gledališče od literarnosti, ki je ogrožala avtentičnost gledališkega izpovedovanja, gledališkega izrekanja gledaliških besedil. Ali je v tem izpovedovanju in izrekanju šlo za realizem ali kak drug stil, je seve v tem trenutku nepomembno, a očitno je, da bi bilo mogoče govoriti o »stilu« Kozakove »Afere«, Cankarjevega »Pohujšanja«, Behanovega »Talca«, Albeejeve »Virginije Woolf«, Kopitovega »Očka . . .«, Mrožkovega »Tanga«, Aishilove »Oresteie«, Pinterjeve »Vrnitve« itd. Ko bi tem imenom vselej dodali na priliko vsaj še ime režiserja in zlasti igralskih protagonistov, pa tudi scenografa in drugih soustvarjalcev tistega enkratnega in neponovljivega sveta in doživetja, ki se mu pravi gledališka predstava, bi bil ta opis ne le bolj pravičen, marveč neprimerno bolj kompleten. Če tem, na videz samovoljno konstruiranim in bolj priročnim kot studiozno premišljenim pojmom dodamo še tiste, ki so bili pogostoma zapisani in se glase: profesionalizacija, aktualizacija, racionalizacija, racionalna kontrola čustva namesto brezbrežnega čustvovanja, občutek izpraznjenosti v sodobnem svetu, samota, absurd, groza, strah, gledališče panike, gledališče okrutosti, gledališče animacije, ritualnost, napadalnost, kriticizem, šok — v nasprotju s temi pojmi pa vsaj: zbežanost, slab okus ali neokus, huliganizem, razvrednotenje vrednot, cenenost, opolzlost, koketiranje, razkroj itd., torej pojme, ki so se ob prejšnjih pojavljali paralelno tako rekoč kot leitmotiv pritrjevalcev tega in takšnega gledališča na eni strani in zanikovalcev na drugi — tedaj je vsaj približno izčrpan besednjak in instrumentarij, ki so z njim oboji skušali opredeliti svoje razmerje

do tega tako zelo diskutiranega in polemiziranega teatra. Seveda bi bilo ne le pretirano, marveč maliciozno in skorajda smešno, če bi v zvezi s temi pojmovanji hoteli govoriti o morebitni novi estetiki, ki da jo je porajalo Štihovalno gledališče, če je dovoljena ta prisposodna personifikacija. Ne, revolucija se ni zgodila. Rodila pa se je drugačna, spremenjena gledališka senzibiliteta, nemara manj komunikativna, manj teatralna in spektakularna, bolj asketična, trda, pesniško atonalna in zlasti agresivna. In seve: porajala se je le v najizrazitejših rezultatih, demantirala pa ob zgledih, ko se je poskus ponesrečil ali zdrsnil celo pod raven varnega in preskušenege, ki je nekoč vsebovalo zanesljivost, ne pa tudi razburljivosti, nemira in tveganja.

Čas je, da pričujoče, nemara še vse preveč vroče ali celo čustvene in nedistancirane marginalije o preteklem desetletju ljubljanske Drame sklenemo. Zdi se, da smo naposled dolžni ponoviti v začetku zastavljeno vprašanje o tako imenovani »moderni slovenski gledališki omiki«. Smo se tej opredelitvi kaj bolj približali, si njeno meglenost kaj bolj pojasnili? Bojim se, da komaj v najbolj skromnem obsegu. Nekaj pa je vendarle neizpodbitno: Bojan Štih je imel ob vstopu v slovensko gledališko situacijo na voljo dvoje modelov in z njima dvoje možnosti gledališča. Po prvem modelu je ljubljanska Drama — kot sem že pred časom zapisal — slovensko najbolj reprezentativno, najbolj zgodovinsko gledališče, utemeljeno v tradiciji in namenjeno ohranjanju te tradicije in zatorej posvečeno, nedotakljivo, koherentno v svoji prebujevalni, osveščevalni in osveščujoči funkciji, umetniško na način lepote, humanizma, vzgoje, izobraževanja, je tako rekoč sveto ogledalo, ki naj si v njem vsi, ki vanj zahajamo, zrcalimo podobo, opravljamo mentalno toaleto, jeklimo čut za estetično in etično. Če naj bi bila ta institucija zares tako zelo sakralna, potlej v njej kajpada ni prostora za nepreverjene vrednote, za tveganje in iskanje in eksperimentiranje, pa tudi ne za zanikanje, saj taki instituciji gre in mora iti zgolj za afirmativni odnos do sveta in življenja bodisi skozi tragični pretres ali komični smeh.

Druga možnost vsebuje model odprtega gledališča, model tedaj, ki je uveljavljen v mnogih evropskih metropolah obeh družbenih hemisfer. To gledališče ne zanika ali celo izničuje tradicije, a črpa in razvija njen estetski, njen kreativni, njen umetniški habitus, razbremenjen nacionalnih in socioloških primesi. To gledališče ni, ne more in mu ni treba biti več hram ideologije, to gledališče ni, ne more in tudi ne mara biti institucija, ki posvečuje reprezentativnost in njej ustrezne preverjene vrednote, to gledališče tudi ni in ne more biti muzej ali obnavljavnica literature. Skuša se odpirati sodobnemu atonalnemu svetu, omogoča, da ta atonalni svet — ki je naš zdajšnji in tukajšnji svet — stopa vanjo kot delo in korespondenca z vsemi tveganji, blodnjami, iskanji, nepreverjenostmi in razklanostmi.

Bojan Štih se je — kajpada ob sodelovanju številnih ustvarjalcev ljubljanske Drame — odločil za drugo možnost. Sam je po skoraj osmih burnih letih moral sicer zapustiti hišo, ki je vanjo položil kompletnega sebe, in tudi ciklus preнове, ki smo ga imenovali »reeuropeizacija« oziroma »druga evropeizacija«, je sklenjen. Navzlic vsej diskutabilnosti in polemičnosti, ki ga je to obdobje ljubljanske Drame izzivalo, so kreativni navdih, ki jih je porajalo, prešli v zavest ustvarjalcev in občinstva. Zakaj se je ciklus moral tako ostro skleniti, to je seve vprašanje, ki je zunaj interesnega kroga pričujočega spisa in bo moralo še čakati na odgovor. A zapisano in dognano bodi: vredno je bilo tvegati. In plodno presegati znano.