

KROKI O JUBILEJNI GLEDALIŠKI SEZONI

Vsak jubilej napda človeka s posebno spoštljivostjo, pa četudi je tako skromen, kakor je npr. skromna stoletnica ustanovitve Dramatičnega društva v primeri z zgodovinsko tradicijo evropskega gledališča, obletnica, ki je sprožila, da je postala minula gledališka sezona slovensko jubilejno gledališko leto. V znamenju proslavljanja tega jubileja je potekalo lani vse naše gledališko snovanje, izšlo je nekaj pomembnih publikacij, ki z znanstveno izčrpnostjo ali pa z esejistično prenikavostjo obravnavajo in vrednotijo naše preteklo in sedanje gledališko ustvarjanje, slovenske založbe so ob ti priliki izdale celo vrsto gledaliških besedil, do katerih so drugače skoroda malce sovražno razpoložene, predosem pa so se ustvarjalna prizadevanja vseh slovenskih gledaliških hiš to pot strnila v skupnem namenu, da stoletnico slovenskega gledališkega profesionalizma počastijo s kar najvišjo kvalitetno ravniyo svojih predstav in tako gledališkemu občinstvu nazorno pokažejo, kakšen je kvalitetni diapazon slovenskih gledaliških ustvarjalcev, dramatikov, igravcev, režiserjev, scenografov, kostumografov, in na kateri stopnji je danes slovenska gledališka ustvarjalnost. A to je, žal, samo ena plat medalje:

zakaj v letošnji jubilejni gledališki sezoni so prišle na lepem v središče pozornosti tudi druge reči, take, ki nimajo nič opraviti s samo jubilejnostjo, zato pa seveda tolikanj več s trenutno situacijo slovenskega gledališča in njegovih ustvarjalnih spodbud. Zelo konkretno so se pokazale posledice vseh zmot in pomot naše kulturne (beri: kulturno-finančne) politike, posledice, ki so zadobile take razsežnosti, da je bil nekajkrat ogrožen obstoj dveh slovenskih gledališč (in zanimivo, da obeh tistih, ki delujeta zunaj Ljubljane). Javnosti so se razkrili tudi nekateri kadrovsko-personalni problemi, ki jih je načel in v svojem intervjuju z Jozom Puljizevičem (objavljenem v *Vjesniku* u srijedu) razkril Stane Sever in tako sprožil pravi preplah znotraj gledališč in v Društvu slovenskih dramskih umetnikov, tisti stanovski organizaciji, ki brani pravice in koristi naših gledaliških ustvarjalcev. Burna polemika je pravzaprav potihnula šele s ponovnim Severjevim člankom, ki odgovarja na vse očitke prizadetih (ta odgovor je bil vnovič objavljen v *Vjesniku* u srijedu); in ne glede na to, ali smo se opredelili za to ali za ono stran, je polemika vendarle opozorila, da obstaja prav v jubilejnem slovenskem gledališkem letu toliko nerešenih problemov zunaj gledališč pa tudi v gledališčih samih, ki s svojo aktualnostjo bistveno posegajo v samo vsebinsko strukturo slovenskega gledališkega ustvarjanja in s tem seveda tudi v splošno kulturo slovenskega naroda, da te skrajne kritične situacije, v kateri so se znašle vse možnosti za nadaljnji kvalitativni razvoj gledališkega ustvarjanja pa samo vrednotenje umetniškega dela, ne more zakriti niti onanji blišč jubilejne sezone.

Med tema dvema skrajnostma so se gibale ustvarjalne spodbude v minuli gledališki sezoni in ti skrajnosti sta hkrati določali tudi njen umetniški rezultat.⁴

Že repertoarna podoba minulega slovenskega gledališkega leta je v marsičem precčej zgovoren odsev zgoraj zapisane načelne ugotovitve: po eni strani je prav jubilejnost narekovala umetniškimi vodstvom gledališč in njihovim dramaturgom tak razbor gledaliških besedil, kakršnega smo lahko videli lani na slovenskih gledaliških deskah, po drugi plati pa so skušali pritegniti gledališča v svoje dvorane novo občinstvo, tako, ki doslej še ni toliko zahajalo v teater. Razumljivo je seveda, da je bilo v repertoarjih posebno mesto odmerjeno izvirnim slovenskim gledališkim delom, bodisi tem, ki jih je bil porodil današnji čas bodisi tistim zgodnejšega datuma, ki pa imajo navzlic časovni razdalji za današnje občinstvo umetniško vznemirljiva izpovedna sporočila. Tako so si v ljubljanski Drami in v celjskem gledališču izbrali za uvod v jubilejno sezono Cankarjeve *Hlapce*, mariborska Drama je ob tej priliki uprizorila Prežihove *Pernjakove*, Slovensko gledališče v Trstu pa je začelo svojo sezono z uprizoritvijo Brnčičeve drame *Med štirimi stenami*. Poleg *Hlapcev* je ljubljanska Drama predstavila svojemu občinstvu še dve slovenski praiizvedbi, eno iz naše gledališke preteklosti (viharniško tragedijo *Miss Jenny Love* Antona Tomaža Linhartarja) in eno sodobno (*Kongres Primoža Kozaka*). V Mestnem gledališču ljubljanskem je doživela svojo praiizvedbo poetična drama *Samorog* Gregorja Strnišarja, v mariborski Drami pa igra *Marionete* Ignaca Kamenika. Tako je bilo v petih slovenskih gledaliških hišah osem uprizoritev sedmih izvirnih slovenskih gledaliških besedil; od teh so štiri doživela svojo praiizvedbo.

Že sam izbor tekstov nazorno dokazuje resnost, ki so se z njo naše gledališke hiše pripravile na stoletnico že z repertoarnega gledališča; ta izbor je bolj ali manj koordiniran, od starih tekstov so zvečine izbrani taki, ki z bolj ali manj učinkovito umetniško elokventnostjo ponazarjajo dobo, v kateri so nastali, pa moralno in duhovno problematiko, ki jo načenjajo in skušajo razreševati; in če so doživeli Cankarjevi *Hlapci* dve uprizoritvi, potem lahko to pot naključje pustimo vnemar, zakaj ta dvakratnost skriva v sebi dve povsem nasprotujoči si gledališki zasnovi istega dramskega besedila. Poleg Cankarja je s Prežihom in Brnčičem zastopana tudi naša socialnokritična dramatika (naj bo meščanska ali pa kmečka), in *Miss Jenny Love*, delo, ki je nastalo že v drugi polovici osemnajstega stoletja, pa je približno šele dvesto let po nastanku prvokrat spregovorilo z odra, je v tem sklopu kuriozum, koncesija literarnohistoričnemu pomenu tega nezrelega, mladostniškega besedila in nekakšna kurtoazna poklonitev našemu prvemu velikemu dramatikumu (vendar pa je po drugi plati pri natančnejšem pretresu tega razbora mōč ugotoviti, da bi z malo več koordinacije in domiselnosti presegel prakticistične meje in postal vznemirljiv kvalitetni prerez slovenskega dramskega ustvarjanja vse od začetkov pa do danes; le malo takih tekstov iz zgodovine slovenske dramatike manjka, ki bistveno okrnjajo kompletnost prereza skoz njen historični razvoj — od teh omenimo vsaj Grumov *Dogodek v mestu Gogi*, zakaj brez njega si celostne podobe slovenske dramatike res ni mōč predstavljati, če pa le-temu dodamo še kak pasijon in Levstikovoga *Tugomera* potem bi z Linhartovim *Matičkom* in Kreftovimi *Kranjskimi komedijanti*, ki so na programu še iz prejšnjih sezon, znenada imeli pred sabo pestro in glede na kvalitativne kriterije zelo domišljeno podobo zgodovine slovenske dramatike; a to je lahko zdaj samo še oklepajna pripomba, ki človek nanjo pomisli ob nadrobnejšem pretresanju jubilejnega slovenskega gledališkega leta in njegovih rezultatov).

Nekako tako kakor tekstovna se nam kaže tudi uprizoritvena vznemirljivost omenjenih petih predstav:

Cankarjevi *Hlapci* izzivajo publiko predvsem z docela nasprotujočima si uprizoritvenima zamislima. Slavko Jan jih je v ljubljanski Drami zrežiral sicer drugače kakor takoj po vojni, ko so postali *Hlapci* v njegovi režiji ena najzlahtnejših manifestacij našega realističnega igranja in igravstva, čeprav se idejno in izpovedno od nje v svoji novi uprizoritvi ne odmika; sprememba je v vnanji podobi nove predstave, predvsem v močno stilizirani scenografski podobi Svete Jovanoviča, ki operira zvečine samo z dvema tipično »narodnostnima« elementoma, s skrinjo in klečalnikom, nova je stilna podoba prvega in drugega dejanja, ki je na lepem groteskna, skoraj farsna (a s tem še toliko bolj zazija velika razpoka med prvima dvema in zadnjimi tremi dejanji v tekstu, razpoka, ki je gotovo osrednja dramaturška hiba Cankarjeve drame in ki jo je Jan v svoji prvi uprizoritvi z dosledno stilno usmeritvijo zmanjšal na komaj opazni minimum), in drugi so seveda igravci, zakaj interpreti so zvečine iz tako imenovane srednje in mlajše slovenske igravske generacije, za katero pa se je vnovič izkazalo, da ji Cankar ni več tako blizu, kakor je bil blizu generaciji pred njima. Korunovi *Hlapci* v Celju pa so seveda drugačni, nadaljevanje tega, kar je Korun začel v *Pohujšanju* in nadaljeval v komediji *Za narodov blagor*. In če primerjamo vse te tri predstave, lahko koj ugotovimo, da so *Hlapci* med njimi najmanj domiselni, najbolj šablonski, da se je Korunovo hotenje podirati in rušiti konvencije in sheme spremenilo v šablono in s tem že samo po sebi zašlo na stranski tir, odkoder je težko najti pravi izhod: Korunova antikonvencija se pač spreminja v novo, resda individualno koncipirano, a zato nič manj togo konvencijo, to pa za ambicioznega gledališkega ustvarjalca-novatorja ni najbolj spodbudno znamenje.

Mariborski *Pernjakovi* in tržaška uprizoritev *Med štirimi stenami*, žal, ne presegajo že skoraj tradicionalnih spoznanj o realističnih prvinah našega igravstva; in tako nam ostane samo še Linhartova *Miss Jenny Love* v režiji Mirana Hercoga. Ta je bila za vse, ki so ustvarili to predstavo, pravzaprav samo nekakšna stilna učna ura. Kaj pravzaprav početi s tem nabuhlim, patetičnim viharškim tekstom? Ali ga odigrati z zgodovinsko zvestobo in natančnostjo ali pa ga obrniti na glavo in ga z nenehno ironično distanco približati današnjemu času. Hercog se je odločil za prvo varianto in s tem ustvaril korektno gledališko predstavo, ki je bila akademsko zgledno odigrana in zrežirana, vendar brez duha, brez pravega gledališkega temperamenta. Domiselna, ironično predihnjena scenografija Uroša Vagaje in kostumografija Mije Jarčeve sta obarvali predstavo s precejšnjim ironičnim nadihom, a v to imenitno likovno zasnovo se romantično privzdignjena igra igravcev nikakor ni mogla ujeti; historično zvesta interpretacija je pač zbujala smeh, čeprav to ni bil njen namen, pač pa glede nanj osnovna pomota predstave. In gledavec si je, odhajaje iz dvorane, lahko pač mislil: *hic transit gloria mundi* (v tem primeru *gloria sveta*, ki je svojčas pomenil tolikšno revolucijo v zgodovini človeškega duha, pa ga danes občutimo samo še komično).

Drugače se nam seveda razodeva naš svet skoz tiste tri tekste, ki so v minuli sezoni prvokrat spregovorili z odra, skoz Kamenikove *Marionete*, Kozakov *Kongres* in Strnišev *Samorog*. Slovenska dramatika je že tako od nekdaj pastorka v primeri z drugim literarnim ustvarjanjem, zato je dejstvo, da sta bolj ali manj hkrati nastala dva tako problemsko vznemirljiva in angažirana

teksta, kakor sta to *Kongres* in *Samorog*, zelo razveseljivo; in to je pokazala tudi odločitev žirije na letošnjem Sterijinem pozorju, ki je nagradila obe drami z dvema enakovrednima nagradama. Kamenikove *Marionete* po umetniški obdelavi osrednje teme in po pomembnosti in vznemirljivosti izpovednih poant seveda še zdaleč ne dosegajo ne ostrega in brezkompromisnega družbenokritičnega profila Kozakovega *Kongresa* ne poetičnih globin Strniševega *Samoroga*, ampak ostajajo formalno, obrtniško slab literarni produkt, ki odseva zvečine zelo banalno poezijo in prisiljeno, hoteno, skonstruirano miselno globino. In zato tudi ni čudno, da je ta igra bolj ali manj neogljen in ponesrečen umetniški rezultat in da jo je tako ocenila tudi kritika. In vsega tega niso mogla rešiti niti prizadevanja igravskega ansambla mariborske Drame, ki je delo uprizoril.

Kozakov *Kongres* pa je v ljubljanski Drami doživel v režiji Žarka Petana zanimivo igravsko poustvaritev: glavni interpreti so z izredno notranjo intenziteto in zanesljivim psihološkim posluhom izoblikovali na prvi pogled preveč intelektualistični Kozakov tekst, ki je s svojo miselno prodornostjo in moralno angažiranostjo ostro zarezal v živo tkivo naših političnih in družbenih anomalij, zmot in pomot. *Kongres* je seveda, tako kakor vse druge Kozakove drame, zvečine samo na odru personificiran boj misli in idej, ne pa tudi tisti spopad svetov, kakršnega predpisuje za dramski tekst klasična dramaturgija. Kot tak je seveda pravi otrok časa, ki je v njem nastal, in s svojimi moralnimi in družbenokritičnimi spoznanji tega časa ne presega, je pa zato v svojem političnem in kritičnem kontekstu skrajnje precizen, nazoren in docela brez predsodkov, kadar je treba razgaliti kako neprijetno resnico o današnjem času, tako resnico, ki že dlje močno bode v oči, pa se je nekako spretno ogibamo. Petan je znal v Kozakovih intelektualnih dialogih ustvariti tudi dimenzijo dramatičnosti in glavni interpreti, Stane Sever, Andrej Kurent, Boris Kralj, Jurij Souček, Duša Počkajeva in pa predvsem Rudi Kosmač (ta je z Vincentom izoblikoval eno najbolj dognanih igravskih kreacij v pretekli sezoni), so to Petanovo hotenje uspešno uresničili.

Tudi uprizoritev Strniševega *Samoroga* v Mestnem gledališču ljubljanskem je bila po svoje vznemirljiv gledališki dogodek. Strniševa drama, ki pomeni popoln kontrast Kozakovi igri, globoko pesniška prispodoba človekove notranje stiske v današnjem svetu in času, je že po svoji izhodiščni poetični metafori prava igra o svetu, nekakšen poskus sodobne moralitete, napisan v bleščečem pesniškem jeziku in z zelo izvirno koncipirano naslonitvijo na izročilo slovenske ljudske pesmi. Zgrajena je zelo dramatično, vendar zaradi dolgih lirskih vložkov ta dramatičnost ni strnjena, ampak mora režiser iz posameznih sekvenc potegniti skupno rdečo nit dramskega dogajanja, če hoče iz tega dela, ki se mu vidi, da ga je napisal pesnik, ustvariti gledališko učinkovito predstavo. Andreju Hiengu se je to posrečilo v precejšnji meri, čeprav bi morda še kakšna črta uprizoritvi ne škodovala. In posamezni igravci, predvsem Vladimir Skrbinšek kot Bertram in Dare Ulaga kot rabelj, v nekaterih momentih pa tudi Svetlana Makarovičeva kot Uršula, so se z umetniško prepričljivostjo vključili v Hiengov koncept. Scena Avgusta Lavrenčiča in kostumi Mije Jarčeve so učinkovitost predstave s svojo likovno domišljenostjo še posebej podprli.

Še bolj kot v izvirnih slovenskih delih pa se je ustvarjalna sila slovenskega gledališča pokazala pri tujih tekstih, uprizorjenih v lanski sezoni. Brez dvoma je bil eden najbolj dognanih gledaliških večerov v minulem letu *Ioanoo*

Antona Pavloviča Čehova v režiji Bojana Stupice, domišljena, umetniško odtehtana predstava, ki se močno odmika od standardnih uprizoritev del tega velikega ruskega dramatika in daje njegovi krhki gledališki materiji novo, moderno teatrsko podobo. Stupica je gradil uprizoritveno zamisel *Ivanova* z vseskoz ironično distanco do konkretnega dogajanja na odru, ki pa je dobila v množičnih prizorih še posebej značilno, skoraj groteskno barvo. Prav ta ustvarjalni postopek pa mu je omogočil, da je vsa pretresljiva tragičnost figur Čehova spregovorila današnjemu gledavcu neposredneje, bolj naravnost, predvsem pa čisteje, kakor se to primeri pri tradicionalno zrežiranem Čehovu, ki na koncu vendarle skoraj zmerom izzveni sentimentalno. In v ta Stupičev uprizoritveni okvir se je učinkovito ubrala cela vrsta imenitnih igravskih dosežkov, Ivanov Borisa Kralja, Šabelski Jurija Součka, Šura Majde Potokarjeve, Sara Duše Počkajeve, Balabakina Štefke Drolčeve in še drugi. In tako ni čudno da je Stupičev *Ivanov* že po ugotovitvah kritike ena najpopolnejših in gledališko najvznemirljivejših uprizoritev ljubljanske Drame v zadnjih letih, dokaz umetniške zrelosti njenega ansambla. Nekaj podobnega bi lahko rekli tudi za Korunovo režijo Aishilove *Oresteie*, ogromno umetniško nalogo, ki je bila rešena dokaj zgledno, če ne bi bila ta predstava zgolj plod iskateljstva, če bi iz celotne zamisli odsevala tista zrelost in umetniška domišljenost, ki je z njo prežet vsak delček Stupičevega *Ivanova*. Za Koruna smo že prej omenili, da je v obdobju nenehnega iskanja novih oblik in razbijanja konvencij, da skuša najti v klasičnih tekstih nove gledališke vrednote, take, ki naj bi ustrezale gledališkemu izrazju današnjega avantgardnega gledališča in se obenem ujemale tudi z njegovimi lastnimi estetskimi izhodišči. To so zelo nazorno pokazale že njegove zadnje tri režije Cankarja, *Oresteia* pa je samo še potrdila to namero in je s tega gledišča vsekakor bolj dognana in zrela gledališka stvaritev, čeprav po drugi strani spet najbolj nazorno razodeva slabosti Korunovih novih ustvarjalnih načel. Zakaj nobena Korunova predstava doslej še ni zmogla razkriti, kakšna so njegova estetska izhodišča, kje je njihova filozofska oziroma miselna zasnova; in posledica tega je seveda, da ima gledavec ves čas občutek, ko da gre v sami predstavi bolj ali manj za larpurlarstistično igrakkanje, ne pa za ponazoritev jasne miselno-filozofske in gledališko-estetske orientacije. Tako je Korun v *Oresteii* ubral vse Aishilovo dramsko dogajanje na en sam skupni imenovavec: zborovske partije je zasnoval kot naricanje, kakršno poznamo iz južnoslovanskega folklornega izročila, temu naricanju pa je prilagodil tudi še vse drugo, kar nam razkriva Aishilov tekst. Za to, da je prav vso trilogijo ubral na ta skupni imenovalec, bi bilo zelo težko najti razlog; in tako se je težko znebiti občutka, da Korunu uvedba naricanja ni bila osnovno estetsko izhodišče, ampak samo domislica, ki pa doseže nekajkrat v uprizoritvi sami imeniten gledališki učinek (za primer vzemimo samo nastop zbora in Elektre v drugem delu). Dokaz za to (morebiti malce bogokletno) trditev je že dejstvo, da se tretji del nikakor ni mogel ujeti v celotno barvo predstave in da celo nekatera prestavljanja teksta niso mogla ustvariti strnjenost trilogije, ki je v Aishilovem besedilu vseskoz navzoča. Tako se zdi, da je osnovna pomota Korunove *Oresteie* pravzaprav prevelika naslonitev na folklorno izročilo, namesto da bi skušal poiskati v Aishilu vso prvinskost, arhetipičnost tragičnosti in pot do racionalnega očiščenja, kar je pravzaprav notranja vsebina *Oresteie*. Še en dokaz za to: daleč najbolj dognana in najprepričljivejša kreacija v tej predstavi je prav gotovo Klitaimestra Štefke Drolčeve, izredna stvaritev, ki je

preseгла režiserjev koncept in se napotila na odkrivanje prvinskosti ter pri tem doživela učinkovito umetniško potrditev. Gotovo pa sodi Korunova uprizoritev, če se pač sprijazniš z njegovo balkanizacijo, med pomembne teaterske dosežke naše osrednje gledališke hiše; kolektivna stilna in ustvarjalna ubranost, homogena ansambelska igra vseh nastopajočih se nam v *Orestei* razkriva na zelo zavirljivi umetniški ravni.

Od sodobnih dramskih besedil sta s posebno umetniško prepričljivostjo zaživel na odru ljubljanske Drame predvsem dve, Samuela Becketta igra *Čakajoč na Godota* in *Vrnitev* Harolda Pinterja. Beckettove drame, žal, nismo spoznali več kot avantgardnega gledališkega dejanja, ampak že kot klasično delo avantgardnega gledališča. A nakljub tej časovni razdalji *Godot* še zmerom ni izgubil svojega miselnega pomena, še zmerom nas vznemirja s svojo filozofijo nesmisla in ničla, ki je vpeta v paraboličnem kvartetu Vladimira in Estragona, Pozza in Luckyja, v kvartetu, ki ga z nevidno taktirko nevidno vodi skrivnostni Godot, poosebljenje boga in hudiča, dobrega in zla, poosebljenje bistva sveta, ki je nično, absurdno. Verjetno je dosledna groteskna obarvanost dialoga napeljala režiserja Franceta Jamnika, da je zasnoval svojo režijsko zamisel bolj komedijsko, tako da je prišel na dan zajedljivi irski humor, ki se plete skoz vse tkivo Beckettove igre, obenem pa je tragična brezizhodnost današnjega sveta in človeka postala nekakšna zrcalna tega humorja, tisti odsev, ki ga ta humor sproža v gledavcih. V taki režijski zasnovi je zablščal predvsem Stane Sever kot Estragon z bogato izniansirano in prav do detajlov izbrušeno igravsko stvaritvijo; in Janez Albreht je kot Vladimir izoblikoval morebiti eno svojih najboljših vlog, pitoreskno in domišljeno igravsko študijo, polno žlahtne teatralnosti. Pinterjeva *Vrnitev* seveda po literarni plati nima tolikšne vrednosti, vendar sodi gotovo med najzanimivejše tekste, napisane v Angliji v zadnjih letih. Njeno dogajanje je locirano v konkretnost, v dno Londona in v tem docela realističnem okolju se odigrava pred nami močno groteskna zgodba o vseh družbenih in moralnih anomalijah angleške družbe, zgodba, ki se v svoji umetniški dikciji ne brani ne kvante ne grobih, naturalističnih učinkov, pa je navzlic temu njen smisel, njena miselna izpoved, skrita v ostrem, brezkompromisnem protestu zoper pojavne oblike angleškega sveta, ki jih razkriva dogajanje igre. Režiser Žarko Petan je z invenciozno režijo posameznih igralcev in s tenkim poslušom za psihološki in družbeno-kritični kontekst Pinterjeve drame ustvaril vznemirljivo, živo predstavo, ki je kljub ekskluzivnosti teksta naletela pri občinstvu na velik odziv. In briljantni igravski dosežki (Max Staneta Severja, polnokrvna, živa figura, Leni Jurij Součka, bogato izniansiran, z izredno psihološko domišljenostjo, izoblikovan lik, in Ruth Ive Zupančičeve, stvaritev, ki je prežeta z nenavadno, moderno stilizacijo standardnih realističnih igravskih elementov) so z živostjo in neposrednostjo osmislili avtorjevo izpoved in ji dali nadih pristne igravske ustvarjalnosti.

Tako je slovensko jubilejno gledališko leto potekalo ves čas v znamenju izredno ustvarjalne intenzivnosti; in ker smo skušali v pričujočih krokijih obnoviti samo nekaj najvznemirljivejših dosežkov minule sezone, smo morali pri tem seveda pustiti vnemar še nekaj zanimivih gledaliških doživetij v drugih slovenskih gledališčih, doživetij, ki pa so vendarle dosti bolj zanimiva z repertoarom kakor pa s teaterskega gledišča, saj so nas seznanila s teksti, ki sijo dandanes že skoraj v klasiko modernega gledališča. Prvikrat v Jugoslaviji sta

bili uprizorjeni zadnji dve dramski deli Petra Weissa, *Ugotavljanje resnice* in *Pesem o luzitanskem strašilu*, celjsko gledališče je prvokrat seznanilo Slovence z Jacquesom Audibertijem, ko je uprizorilo njegovo igro *Iz zla so zlo rodi*, na istem odru je bila tudi prvič pri nas uprizorjena *Eoridika* Jeana Anouilha. In zato ni čudno, da je prav ob svojem jubileju slovensko gledališče vnovič potrdilo vse tisto, kar smo o njegovih kvalitetah vedeli že doslej, pri tem pa vendarle tudi jasno in decidirano opozorilo, da niso razmere, v katerih deluje, tisti, ki omogočajo tolikšno kvalitetno raven našega gledališkega ustvarjanja, ampak da gre zasluga za to dosti bolj veliki ustvarjalni zavzetosti naših gledaliških ustvarjavcev, ki junaško premaguje vse administrativne in birokratske zapreke in prepreke, ki mora pač pogoltniti krute finančne možnosti, ki jih daje naša družba teatrom, ki se mora tudi zadovoljiti s tem, da je družbeni status umetnika pri nas še danes nerešen in nedefiniran. Nerazrešenih problemov, ki se kopičijo v našem gledališkem ustvarjanju, je vsak dan več, in kmalu jih bo toliko, da bodo bistveno ogrozili temelje naše gledališke umetnosti, da bodo začeli podirati in rušiti vse tisto, kar je bilo ustvarjeno, recimo, v zadnjih sto letih, odkar se je slovensko gledališče razvilo, pomembno in vznemirljivo ustvarjalno in poustvarjalno telo.

A kaj zato! Stoletnica je dala pretekli sezoni v slovenskih gledaliških hišah slavnostno obeležje, kruti finančni problemi, s katerimi se spoprijemljejo predvsem teatri zunaj Ljubljane, so bili bolj ali manj spretno zakriti za bleščečo vnanjo fasado, naši gledališčniki niso iz nekakšne obzirnosti ali kaj vem česa hoteli pokazati do družbe takega odnosa, kakršnega kaže npr. družba do njih, ampak so se s poštenostjo in zavzetostjo lotili svojega dela — in rezultat je jubilejno slovensko gledališko leto, stoletnica slovenskega profesionalnega gledališča, ki je plastično in nazorno pokazala izreden ustvarjalni razpon in kvalitetno raven našega gledališkega ustvarjanja.

Borut Trekman