

Ljubiteljstvo je nujno in je potrebno, potrebni so tudi profesionalci. Eni in drugi s svojim delom dokončujejo množično in različno podobo celotne naše kulture. Žalostno je, kadar profesionalno delo ne presega ljubiteljskih dosežkov, še bolj zaskrbljujoče pa je, ko se amaterizem dvigne na profesionalne delovne pogoje ob ljubiteljskih rezultatih ter avtoritativno in samoljubno nadomesti profesionalni delovni rezultat, čeprav je še dan prej mukoma spoznaval abecedo posameznega medija. In to v trenutku, ko zaradi različnih vzrokov ni dano, da bi se profesionalni kader približal delovnim pogojem, ki so sicer v veljavi. Profesionalni amaterizem ni pot, ki bi vodila do boljše in pestrejške kulture.

Nepoznavanje in nevednost, slaba kulturna informiranost, kulturno zapečkarstvo omogočajo, da se tudi slabo ali povprečno lahko razglaša za veliko in največje ob enkratno izkoriščenim ugotovitvi, da je kultura ena in nedeljiva ter popoprana z ugotovitvami o samoupravni kulturi. Torej če je že kultura ena, imamo delitev na samoupravno in nesamoupravno? Kultura ni deljiva. Zakaj sta na vsaki skupščini Kulturne skupnosti dva zbora? Zbor izvajalcev in zbor uporabnikov. Kako kulturnik-ustvarjalec izvaja in kaj izvaja, ne vem. Vem, da ustvarja, dela. In kako uporabnik to izvajanje sprejema, kako kulturno uporablja? Kje je znotraj te genialne razdelitve možna definicija o eni sami in nedeljivi kulturi? Amaterizem naj ima tisto mesto, ki mu glede na rezultate omogoča resnično soočanje na ustvarjalnem področju. Ne more pa biti vnaprej ekvivalenten dosežku, ki je lahko spočet v visokih delovnih razmerah profesionalizma. Profesionalizem seveda ni vezan le na finance, pogojen je predvsem v naših glavah. Te pa na srečo niso ene in nedeljive kot kultura, ampak deljive in različne (na stopnjevanje iz prvih let šolanja smo skoraj pozabili: slab, slabši, najslabši . . .)

Ob zapisanem je vedno bolj v zavesti, da umetniško delo ni premo-sorazmerno od plačila . . . Tako tudi med profesionalci najdemo v resnici dobro plačane amaterje.



Dimitrij
Rupel

Esej o gledališču

Kenneth Burke v nekem svojem spisu poroča o ameriških vojaki, ki niso razumeli razlike med umetniško in vsakdanjo resničnostjo: eden od njih je menda — ob obisku gledališke predstave — streljal na Othello, da bi zaščitil belo žensko. Pokojni Dušan Pirjevec je nekoč na predavanju povedal podobno anekdoto o navdušenih bojnikov iz naše dežele, ki naj bi bili ob gledanju nekega vojnega filma, v katerem je partizanom začelo zmanjkovati bojne sreče, vstali s sedežev in zaklicali: »Dajmo, pomagajmo našim!« Karl Marx je avtor znamenitega stavka, da še tako lepa glasba nima nobenega smisla za nemuzikalno uho.

Te stvari so očitne in znane, vendar niso do konca razrešene, predvsem ne pri nas in predvsem ne v zadnjem času. Ali pa se mi tako samo zdi, ker sem opazil težave pri razlikovanju umetniške in vsakdanje resničnosti v svoji neposredni bližini in v kontekstu kulturnega dogajanja, ki se mi zdi usodno važno? Ali pa sploh narobe pričakujem, naj bi bile te stvari dokončno očitne in jasne?

Pa naj si to vprašanje zastavim drugače, bolj »od spodaj«, razstavim naj ga na njegove prvine in neurejene pojavne oblike, na skušnje in spomine . . . Kakšna pa sploh je in kaj je umetniška resničnost, o kateri skušam govoriti? (Recimo, da gre za gledališko predstavo in za igro, ki jo izvajajo posebej izurjeni umetniki). Kdaj in kako se je zgodil ta prestop iz vsakdanjega v »umetno« življenje? Kako pomnim ta prestop kot gledalec? Kot nastopajoči? Kot avtor?

Kakor marsikdo sem se tudi jaz kot gimnazijec ukvarjal z igrilstvom. Začel sem z enim samim stavkom v neki klasični nemški igri, ki sem ji pozabil naslov in avtorja. Zvezda našega igralskega ansambla je bil sedanji prevajalec in novinar Jaro Novak. Meni so dali vlogo gimnazijskega dijaka, ki izreče tale stavek: »En tisoč petsto šestinosemdeset, gospod doktor«. Vloga res ni bila bogve kako komplicirana in tudi stavka se mi ni bilo težko zapomniti. Toda važnejše so bile druge reči. Naučil sem se gledališkega žargona. Zvedel sem, kaj je to iztočnica, kaj je mizanscena, bralna vaja; pokazali so mi, kako se je treba šminkati in abšminkati; odkril sem skrivnost igralske nezmotljivosti (šepetalko) in gledališko tremo. Pogledal sem v zakulisje odrske umetnosti. Predstavo smo igrali na odru šentjakobskega gledališča. Tam sem spoznal simpatičnega dežurnega gasilca, s katerim sem se pozdravljal še mnogo let potem. Pred začetkom predstave smo skozi špranjo v zavesi opazovali publiko: tostran je bil naš svet, svet umetniških skrivnosti, onstran svet navadnih ljudi, ki so nas smeli gledati uro ali dve, nato pa so se morali sprijazniti z vsakdanjostjo.

Paradoksalna spoznanja: območje čarobnosti (predstava) nastaja s pomočjo individualiziranja in izpostavljanja, v katerem je vse na očeh in v svetlobi; vsakdanje življenje (publika) je zavito v temo in anonimnost, njegove odločitve so skrivnostne in daljnosežne. Ko mine čas vaj in vseh vrst priprav, postane gibanje po odru nekaj vsakdanjega in rutinskega: »umetniki« med sabo govorimo banalnosti, smisel predstave se je izgubil, so samo še stavki, ki jih je treba izdelati na določen način. Smisel in »veličina« sta navzoča le prvič: doživljajo ju le gledalci. Vrneta se na oder le s pomočjo gledalcev. Umetnost sama je banalna, njen čar je v stiku z vsakdanjostjo. Se zato teaterski ljudje tolikokrat zmotijo v predvidevanjih reakcij kritike in občinstva? Cenijo čisto druge dosežke kot gledalci?

Naslednje leto sem napredoval: igral sem glavno vlogo v Mrožkovih Policajih. Režiral je filmski režiser Mako Sajko, nastopal sem skupaj z Markom Simčičem (danes član MGL) in Matijo Milčinskim (filmski režiser). Od očeta sem si sposodil predvojne črne čevlje, ki so bili primerni za strumno udarjanje s petami pri policajskem raportiranju. Bil je moj prvi in edini nastop na odru ljubljanskega Mestnega gledališča in malo je manjkalo, da nisem sledil svojim prijateljem pri vpisu na igralsko akademijo. Odrske luči so me zamikale kot znamenje (ključ, način) razrešitve usodne skrivnosti, meje med vsakdanjim življenjem in vzvišeno, strastno umetnostjo, med šolo

in svobodo, med ponavljanjem in iznajdbo, med mrtvilom in dejanjem, med množico in osebnostjo.

S tem v zvezi moram poročati o nekem povsem neznatnem doživljaju. Naj si še tako pravimo, da je ta ali ona znana ali znamenita osebnost v privatnem življenju »čisto normalna«, da je npr. neki slaven igralec ali govornik »fejst človek«, s katerim se je mogoče ujeti v povsem navadnih stvareh, nekaterih razlik ni mogoče spregledati. Pomembni igralci nas, vsaj tiste, ki jih poznamo z odra, tudi v navadnem življenju nekako očarujejo. Morda je to tipično samo za igralce: tudi če sedijo med publiko, ne moremo biti — vsaj pri nekaterih izrazitih osebnostih — gotovi, da ne sedijo tam v skladu s kakšnim posebnim režijskim prijemom, in da ne bodo zdaj zdaj vstali in nekaj zaigrali. Če se kdaj znajdem v gledališču ob kakem igralcu, ki sem ga vaju gledati na drugem koncu dvorane, se vedno počutim nekako nelagodno. Čisto zunaj svojih vlog menda niso nikoli. Tako sem nekoč, mogoče je bilo moje prvo leto na univerzi, na Bledu videl Jurija Součka, ki ga sicer osebno ne poznam. Poznal sem ga iz Smoletove Antigone in iz Albeejeve Virginije Woolf. Bila je zgodnja pomlad in stal sem ob vznožju manjše vzpetine, kjer je stala hiša in pred njo miza s klopjo. Tam zgoraj je stal Jurij Souček in zraven so bile neke dame. Bil je oblečen — tega se natančno spominjam — v plašč iz kamelje dlake in na glavi je imel karirasto čepico s cofom. Nisem ga slišal, kaj je govoril, toda njegove kretnje so pričale o tem, da je usodno zapisan svojemu poklicu. Bila je umetnina; nenapisana, nikoli ponovljena, toda značilno ležerna in nekako malomarno dobrohotna, kot so mnoge njegove vloge.

Kot da (za nas, gledalce) igralci in sploh umetniki trajno pripadajo svetu posebne resničnosti. Zanje so prehodi le med eno in drugo vlogo, med klasično in moderno umetnostjo, med enim in drugim prizoriščem. Kot da prehoda med »navadnim« in »umetnim« življenjem sploh ne poznajo. Seveda ga poznajo. Včasih se mi celo zdi, da nekateri igralci na odru uprizarjajo svoje privatno življenje, kot da so odlični že po naravi, ker so po rojstvu igralci: gledališče je zanje le podaljšek običajnega dneva. Morda je dober primer takšnega igralca Duša Počkajeva. Kadarkoli sem govoril z njo (to pač ni bilo zelo pogosto ali dolgotrajno), sem užival enako, kot če bi jo gledal na drugi strani rampe. Hočem reči, da se mi zdi njen običajni govor enako zbran, njeno vedenje v dnevni luči enako intenzivno, njena mimika tudi sicer izrazita. Da svojo umetnost razdaja brez strogih ločnic in da to počne z izredno lahkotnostjo. Če bi hotel opredeliti to čarobno moč, bi rekel, da gre za neko prepričljivost, ki traja kar naprej in sega do najbolj drobnih potez in kretenj. Če je za koga mogoče trditi, da je zanj gledališka igra nekaj vsakdanjega, je to mogoče trditi za Dušo Počkajevo, ki ni zaman najbolj bleščeča zvezda slovenskega gledališkega neba.

Poleg teh dveh »tipov«, ki predstavljata permanentno pripadnost umetniški resničnosti oz. permanentno obvladovanje umetniške resničnosti na »vsakdanji« način, seveda poznamo tiste umetnike, ki se brez težave sprevrtačajo iz ene resničnosti v drugo, tiste čudežne dvojne in mnogoobrazne osebnosti, ki jih preprosto ni mogoče prepoznati. To so denimo tisti igralci, ki so lahko danes Hamleti, jutri Jagi, pojutrišnjem norci, danes komiki, jutri tragični junaki; in ki so v vsakdanjem življenju lahko skoraj neopazni.

Večkrat sem premišljeval, da doživljanje gledališke predstave in tej ustrezajoče spremljanje razvoja in levitev njenih oseb tudi od gledalca zahteva

precejšen napor. Morda napor ni prava beseda: gotovo pa se v nas, ko strmimo na oder, dogajajo procesi, zelo podobni tistim, ki spremljajo umetnike. Ali ne počnemo tega, kar počno igralci: mar ne zahtevajo od naše »duše«, da jim sledi kot nekakšna gramofonska igla, ki drsi po sledi zvočnega zapisa? Od nas zahtevajo, da jim verjamemo v njihovih eksaltacijah vse do smrti. Stopiti moramo v isti ris, pridružiti se jim moramo v njihovi igri in tako rekoč nastopiti v vlogah njihovih sodobnikov, sojunakov ali sovražnikov. Skupaj z avtorjem in igralci se moramo znajti v isti resničnosti, na isti način moramo odmisлити vsakdanji svet, realni čas, dati v oklepaje iste predsodke in pomisleke. Če je kako mogoče razumeti modno geslo »Vsi smo umetniki!«, ga je mogoče razumeti na ta način. Če se podamo umetniškemu doživetju naproti, moramo biti pripravljeni na to, da se mu bomo predali, da bomo šli z umetniškim podjetjem do konca in da bomo stopili na njegovo stran, da bomo »izdali« načela, ki nas vodijo v vsakdanjih posvetnih prizadevanjih, da se bomo, skratka, »izneverili« pravilom in tabujem, ki zagotavljajo varno preživetje v območju naše službe, družbenih organizacij in »menjalnih vrednosti«, ki nas sicer tako usodno obvladujejo. Stopili bomo na stran umetnikov in pripadali bomo njihovemu redu.

Vse to so težavne in morda niti ne tako očitne zadeve. Morda sem nekoč mislil, da so očitne. Mislil sem, da je problem v premagovanju razlik in razdalj med navadno in umetniško resničnostjo, v razumevanju umetnosti. V tem, da zaradi naše nizke izobrazbene in kulturne ravni ne znamo dovolj razločevati umetnosti od »stvarnosti«, ali da nas je takšnih, ki bi tvorili zadosti zbrano oz. zbrali zadosti tvorno umetniško, tj. gledališko publiko, preprosto premalo.

Dokazov o različnosti svetov »življenja« in »umetnosti« je veliko, med njimi so praktični in načelni, med slednjimi zgodovinski, sociološki, umetnostno-teoretični in filozofski. Navajati jih tu — ko so bili že tolikokrat navedeni — nima smisla. V mislih imam denimo izvajanja Romana Ingardna in Alfreda Schutza ali npr. Jurija Lotmana. Seveda nikakršni dokazi ne pomagajo, če dokazovanja ne maramo oz. če drugi interesi preglasijo izvirno radovednost in pripravljenost za argumentirano razpravo.

Tako bi rekel, da nikakršno dokazovanje in še manj tole moje, ki se zanj tako ali tako vnaprej ve, da je na strani umetnosti, pa zato »nobenega pametnega človeka ne more prepričati«, ne pomaga, če si je neka politična organizacija zadala nalogo, da kak film, televizijsko nadaljevanje ali neko gledališko igro »primerja« s t. i. »zgodovinsko resničnostjo«. Naj bodo to neki starejši primeri, naj so to najnovejši dogodki v zvezi s »Karamazovimi« v Beogradu, s filmom Ž. Pavlovića »Na svidenje v naslednji vojni« v Ljubljani, s protestom okrog nadaljevanke T. Partljiča ... model je vseskozi isti. Ne, v zadnjem času se je ta model radikaliziral in prenovil. Kakorkoli že, zanima me model, medtem ko me »pojavnne oblike« in različni interesi za njimi neprimerno manj zanimajo.

Med argumenti zoper umetniške »potvorbe« zgodovinske oz. kar prave ali dejanske resničnosti so najpogostejši tisti, ki se sklicujejo na očividce: *bili smo tam in vemo, da ni bilo tako!* V resnici je bilo drugače, pravijo. Vprašanje je, v kateri resnici. Vprašanje je, kje so bili očividci, da vedo, kako je bilo drugače. So bili očividci za odrom, na odru, ob pisatelju, ko je pisal dramo ali scenarij? So bili v filmu, v igri? Kje so bili? Kako je mogoče po ogledu gledališke predstave izjaviti: jaz sem bil tam, pa že vem, kako je

bilo? Ta izjava je mogoča le v tem primeru, če sem gledališče zamenjal za »vsakdanjo« resničnost in če hkrati sprejemam posege v dogajanje na odru, kot so bili v začetku opisani v zvezi z Othellom, kot nekaj povsem normalnega. Jasno je, da v tem primeru uničujem umetnost.

Me imate za norca? bo vprašal očividec. Bil sem tam, kjer se je vse to dogajalo v resnici. Pred štiridesetimi ali dvajsetimi leti, četudi včeraj! Očividec hoče reči, da je umetnik posnel resnico. Očividec hoče reči, da ni dveh resnic, ampak da je samo ena resnica, in da se ji je mogoče le bolj ali manj približati, in da je očividec pri tem najbolj zanesljiva avtoriteta. Sociologija se temu problemu — kot je znano — lahko oddolži le z odgovorom, da je *vsaka resnica družbeno konstruirana*, in da je pojmovanje resnice kot družbeno konstruirane pogoj za obstanek moderne (racionalne, diferencirane, laične pa tudi solidarne) družbe. Sociologija priznava očividcu le stališče, pogled, idejo glede na »resnico«, in zahtevo po *eni* resnici razlaga kot zahtevo po hierarhizaciji, subordinaciji »resnic«. Sociologija nato govori o epistemološki aroganci (»jaz vem bolje od tebe, kaj ti misliš«) in o njenih žrtvah. Sociologija opisuje »ene-resnične« družbe kot družbe žrtvenikov in vzvišenih oltarjev (cf. P. Berger, *Žrtvene piramide*). Dodajmo še, da očivideci ob tem, da prisegajo na *svoje* lastne oči, govorijo o *objektivni* resnici, medtem ko drugim, posebno umetnikom, očitajo *subjektivizem*.

Pravkar omenjeni Peter Berger v zadevi družbeno konstruirane resnice citira Pascalovo geslo: »Kar je res tostran Pirenejev, ni res onstran Pirenejev!« Naj dodam še svoje, ki ga prevajam iz reklame za odlični škotski viski Chivas Regal. Na fotografiji je steklenica, v njej je polovica tovarniškega polnjenja. Spodaj piše: »Za vaše goste je na pol polna, za vas je na pol prazna.« Mati padlega partizana bo isti dogodek iz NOB hranila v drugačnem spominu kot mati živega partizana — če se omejim samo na partizanske matere! Ker je bil moj oče partizan, imam do vojne določen odnos; ko bi bil sam partizan, bi bil ta odnos drugačen, bolj neposreden, mogoče lastniški. Mogoče bi bil »idealističen«, mogoče zelo realen, celo ciničen ...

Če je resnica družbeno zgrajena in če je umetnost družben »pojav«, si moramo za razumevanje naše umetnosti najprej ogledati njen družbeni položaj. Znano je, da je bil ta položaj v preteklosti izredno pomemben in vpliven. Morda je umetniška resnica veljala več kot kmečka ali meščanska resnica. Morda si je umetniška resnica podjarmila druge resnice. Morda je bila umetniška resničnost nekaj časa edina resničnost, v kateri so Slovenci živeli kot Slovenci. Duvignaud trdi, da je bilo v srednjem veku gledališče združujoča resničnost ljudskih množic ne glede na razrede in poklice. Ob času gledaliških prireditev, ki so bile povezane s cerkvenimi obredi, so se čustva ljudi združila in ljudje so se pomešali, izenačili. Danes iz vseh koncev Slovenije prihajajo nezaupnice slovenski umetnosti in tudi gledališču.

Seveda lahko sklenemo, da gre za zarote skupin, da gre za nizko kulturo, za nerazumevanje ipd. Toda te nezaupnice so postale tako glasne in grozeče, da jih — kar se mene tiče — ne morem jemati nalahko. Za temi grožnjami in zahtevami je družbena resnica, ki je morda še vsa meglena in neizoblikovana, ki pa je seveda »resnična« in ki mi nalaga, da jo skušam razumeti.

Josip Vidmar ne izpusti nobene prilike, da ne bi izpovedal, kako zelo je razžalosten nad tem, kar prinaša sodobna slovenska umetnost. Toda marsikdo Josipu Vidmarju pritruje, kar seveda ne more več pomeniti, da gre

samo za nostalgijo za staro umetnostjo, ampak pomeni, da gre za drugačno gledanje in za precej širok interes glede drugačne umetnosti. Kot rečeno, tu ne gre več za polemiko, ki bi jo bilo mogoče tudi dobiti, ampak gre za nekaj več.

Mogoče niti ni treba določiti, ali je resničnost, ki govori skozi omenjene zahteve, tudi nekakšna umetniška resničnost; morda je to resničnost suverene in oblastne politike, morda je to resničnost vse množičnejšega slovenskega srednjega sloja, morda je takšna resničnost vsestransko »osvobojena« mladine, ki si išče »prostor pod soncem« in v zvezi z njim podira včerajšnje malike? Po drugi strani bi bilo spet mogoče trditi, da je dramatika, ali da je filmska dramatika, ki jo ponuja kak Pavlovič, proizvod nove socializacije revolucionarnih vrednot, partizanskih pravil ravnanja; skratka, nova (resda drugačna) potrditev »revolucionarnega izročila«?

»Rokopisi ne gorijo,« je rekel Bulgakov. Umetnost je neumrljiva. Umetniška resničnost bo zmagala, upamo. Toda to upanje ima negotovo podlago. V zadnjih desetletjih smo opazovali procese odrinjanja in izrinjanja umetnosti na družbeni rob. Celo v nekaterih socialističnih družbah je to, kar bi imenovali umetnost, potisnjeno v ilegalo in v podzemlje ali v emigracijo. Te družbe so zaradi tega sposobne prav dobro preživeti in jim ne manjka moči.

Plehanov se je norčeval iz abstraktne umetnosti, češ da nekaj modro pobarvanih geometrijskih likov že ne more predstavljati ženske v modrem. Mi smo vendar videli ženske v modrem!

Lukács je odklonil Kafko, češ da se ni znal osvoboditi iz pajčevine tesnobe, ki je sicer značilnost birokratičnih (meščanskih) družb. Mi smo vendar videli, kako se je mogoče osvoboditi takšnih tesnobnih občutkov!

Marsikdo (in marsikateri marksist) si od umetnosti želi, da bi ilustrirala njegov pogled na svet, njegovo stališče. Zdi se, da umetnost takšne ilustracije (razen v določenih primerih, ko si je med drugim prislužila grajo tudi s strani marksistov, tudi s strani samega Marxa — glej znamenito pismo Lassallu!) ni sposobna. Problem seveda ni v njeni nesposobnosti ali nespretnosti. Problem je v tem, da je svet, ki ga prinaša, postal vse manj zanimiv. Stališč in resnic, ki oporekajo umetniški resničnosti, se je nabralo preveliko število. Zmanjkalo ji je zaledja.

Kaj pomeni moderna fraza o »podružbljanju umetnosti«? Mislim, da pomeni važno opozorilo o današnjem položaju umetnosti in umetnikov. Ta položaj je postal tako manjšinski (pri tem nimam v mislih le ustvarjalcev, ki so bili vedno v manjšini: ampak mislim na publiko), da mu je mogoče groziti z zdravo, normalno . . . večino. Umetniki so tako rekoč delinkventi, ki potrebujejo nadzorstvo družbe, razne kontrolne mehanizme in varnostne ukrepe. Umetnost je postala družbeni ujetnik in je le pogojno na svobodi. »Jetniški« red in disciplino izvaja družba s pomočjo raznih posvetovalnic in komisij, pa tudi s pomočjo žirij in nagrad.

Katere so danes tiste prireditve, ki združujejo ljudi, pri katerih je mogoče občutiti resničnost ne glede na sloje in poklice. Katera je tista resničnost, ki je združujoča danes? Bržkone so to veliki politični shodi, javni ali televizijski govori, športne prireditve, nastopi rockovskih ansamblov . . . To je gledališče današnjega časa. Mislim, da je dolgotrajno, kolektivno in dokumentarno usmerjeno pisanje scenarija za nadaljevanko »Dražgoška bitka«, svojevrsten prikaz prevlade zgodovinske ali celo vsakdanje resnice nad

umetniško. Določene težave s to televizijsko nadaljevalko so morda rezultat nepreseženih predsodkov v zvezi s televizijsko dramatiko. Pri tem projektu sta se umetniška in zgodovinska resničnost zapletli v problematičen objem, ki ga je mogoče rešiti le z definitivno eliminacijo umetnosti. Slovenska televizija ima kljub vsemu še nekatere nepremagane umetniške komplekse oz. pretenzije.

Ko je gledališke igre konec, mrtveci oživijo, igralci snamejo maske, pridejo se priklonit: jutri zvečer boste lahko ponovno priče teatarske smrti, junaštva, političnega procesa, ljubezni... Nič takšnega se ne zgodi na televiziji. Smrt v televizijski drami je mnogo hujša: zato jo velike televizijske hiše (npr. v ZDA) tako previdno pa tudi tako zlomiselnost uporabljajo. Na istem ekranu, kjer ste gledali vojno v Vietnamu, lakoto v Afriki, tisoče mrtvecev na bojiščih in posamezne mrlice v nesrečah, morilce in umorjene; tam, kjer ste maloprej gledali teroriste in pobite uradnike, zdaj gledate umetnost z vso svojo hipotetičnostjo in z vsemi svojimi oklepaji. Resnične in umetne drame hkrati! Kako ločiti resnično od umetnega, resničnosti med seboj? Je na javnem shodu, na političnem zborovanju kdaj kdo snel masko? Nova »umetnost« brez umetniških pravil? Teater brez teatraličnih pripomočkov? Iluzija brez deziluzije? *Konec distance*, kar je za meščanski svet oz. za kulturo kapitalizma napovedal Daniel Bell? Mar ni Orwellova enoresnična družba temeljila na nekakšnem televizijskem sistemu?

Tako imenovana »zainteresirana« branja literature ali tista stališča, ki imajo pred očmi vsakdanjo resničnost, sem skusil večkrat tudi na lastni koži. — Koga si misliš s tem? Ali to leti na vlado? Ali je ta ženska...??? Kako naj človek odgovarja na takšna vprašanja? Če bi hotel kaj povedati na račun vlade, zaradi tega ne bi pisal romana ali drame, ampak bi pisal pismo v časopis. Mogoče bi o tem javno govoril, napisal članek... Esej? Ali sploh obstajajo umetniška dela, ki so posvečena neki posamezni krivici, nekemu dejanskemu dogodku, neki osebi? Menda bi — če bi ga zanimala inform-birojevska aferi kot takšna — Dušan Jovanović nalogo zaupal zgodovinarju? Kakšen konkreten politični pomen pa sploh lahko ima obravnava v gledališču? Koliko ljudi pa lahko spreobrnate v gledališču? In koga? Ali ni ravno bistvo gledališča, da se akcija, kar je je, v njem tudi izčrpa? Da je izčrpan in dosežen namen, ko pade zastor? Da se tu zgodi zločin brez posledic, smrt brez ukinitve življenja, politika brez družbenega učinka? Gledališče, ta prašna in rahlo oguljena škatla s škripajočimi stoli, s kostumi, ki od blizu razodevajo zasilnost... je stranski rokav življenja, bivališče čudakov. Tu ambiciozni spreminjevalci sveta nimajo česa iskati.

Spominjam se drobnega in nevažnega razočaranja v zvezi s svojim prvim dramskim besedilom: Mrzlimi viharji. K pisanju me je pravzaprav spodbudil Bojan Štih. Rekel je nekaj takšnega, kot da ima on v rokah več teatrov, in da bo že kje igral, če bo dobro. Dal sem mu prvo verzijo, in ko jo je prebral, sva se dobila v Maximarketu. — To s podzemsko železnico je dobro, mi je rekel, nato pa je začel razvijati neko misel, ki seveda ni imela nikakršne zveze z mojo igro. — Veste, mi je razlagal, — zadnjič sem bil na Brniku in sem vprašal tam nekega možakaja, kaj je to. Ta stavba pa ta pristajalna steza itn. — To je aerodrom, mu je menda odgovoril človek. — O to pa ne, je menda odgovoril Štih, — na aerodromu sem pa že bil. Tam kar naprej švigajo avioni. Komaj eden vzleti, se za njim zapodi drugi. Kje pa tukaj švigajo kakšni avioni?

Bojan Štih je hotel reči, da v moji igri vidi satiro na slovensko nerazvitost in megalomanijo hkrati. Ko sem pisal o podzemski železnici v Mrzlih viharjih, sem seveda mislil na vse kaj drugega kot na ljubljansko futurologijo. Pa tudi ko bi nanjo kdaj mislil, bi pri pisanju nanjo pozabil. Zdi se mi, da ima umetnost — kot noč — svojo moč, in da te zapelje k dogodivščinam, da potem zjutraj, podnevi samo strmiš. Tako naj bi vsaj bilo.



Pavle
Zidar

Magdalensko prebujanje

Šestdesetletni Matija Ihan, profesor zgodovine in zemljepisa na tehniški šoli, se ravnokar vrača s sprehoda s svojo edino in najdražjo prijateljico, Margareto Sebenekar, docentko primerjalne književnosti na filozofski fakulteti, ki je bila v teh dneh na naglo upokojena. Pred meseci so ji na nekem tajnem posvetu, v resnici pa v tihi čistki, našteali zadosti število let in jo nato poslali kot pisno v samoto penzionistov. In pre-

den se ji je to zares zgodilo, se ji je sanjalo, da se je stolu, na katerem je sedela in korigirala seminarske naloge, zlomila noga in da je zgrmela na tla. Teh, tako nedvoumnih sanj se je dobesedno razveselila, bile so ključ za nešteto potez lisjaškega dekana, ki se je je z nenehnim zahrbtnim omejevanjem poskušal otresti, pa ne le nje, ampak tudi tistih kolegov, ki so imeli za seboj dovolj strokovnega in moralnega ugleda, da so znali in mogli njegovim nejasnim prijemom nasprotovati.

Margareta ni bila vraževerna, a je začutila, da so sanje vendarle popkovina, ki jo povezuje z dogodki, ki se bodo v kratkem zgodili. In res: študentje njenega seminarja so v naslednjih tednih na neznano sugestijo naštudirali Ionescovo enodejansko *Stol* in jo uprizorili v predavalnici v glavnem zanju in še za kolega, s katerim sta nato čez štirinajst dni zvedela, da se je noga stola pod njima resnično za zmeraj odlomila: prodekan jima je kar na hodniku in brez ovinkov ali globljih pojasnil povedal, da se jima fakulteta zahvaljuje za njune pedagoške in znanstvene usluge in da sta od prvega v naslednjem mesecu oproščena teh dolžnosti. S kolegom sta se grenko nasmehnila drug drugemu, razumela sta, da sta pognana z univerze, in da bi bil daveč, mučen vtis sporočila nekoliko rahlejši, jima je prodekan obljubil nekakšen red zaslug oziroma odlikovanje, temu pa se je Margaretin kolega