

## Kronika

### POROČILO O GLEDALIŠKI ESEJISTIKI

Književnost

Tokrat nameravamo pregledati v preteklih treh letih izšle knjige slovenskih avtorjev, ki se bolj ali manj esejistično ukvarjajo s pisanjem o gledališču ali o dramski literaturi ali o obojem.

MIRKO ZUPANČIČ, Gledališki zapisi in eseji, Založba Obzorja Maribor, 1972.

Zupančičeva knjižna izdaja gledaliških kritik in drugih zapisov, ki jih je objavljala v Naših razgledih, je razdeljena na dva dela: na kritike, ki spremljajo predstave ljubljanske Drame v letih 1967—1971, ter na zapise o literaturi in gledališču iz zadnjih desetih let, le eden je iz leta 1951.

Glavna značilnost celotnega izbora je avtorjevo poudarjanje uprizoritvene in sploh gledališke problematike, dasi mu literatura ves čas pomeni osnovo dobrega »dramskega gledališča«. Vendar ji spričo literarne zgodovine in tudi siceršnjega pisanja o njej posveča manj pozornosti, tembolj pa se želi približati odrskemu preoblikovanju te literature. Razčlembi teksta se bliža z vidika iskanja človeških oziroma človeško-umetniških vrednot, pri tem so te implicitno nasprotni filozofsko-idejnim oziroma idejni elementi sami po sebi še ne morejo biti dovolj za umetniško vrednost kakšnega dela, človeški elementi (vrednosti) pa to lahko so. Literaturo v načelu pojmuje historično in družbeno-socialno ter mu predstavlja odsev časa. Kar pa se tiče uprizoritev, popisuje odziv gledalca (sebe) na gledališko predstavo; to označuje kot samostojno, iz mnogih elementov komplicirano se-

stavljeno stvaritev, nikakor ne kot samo prevod literature v drugo obliko. Meni, da bi bilo treba analizirati specifičnost gledaliških izraznih sredstev in njihovih možnosti in se s tega vidika predvsem ukvarja z režijskimi koncepti uprizoritev. Vznemirja ga trenutnost in minljivost predstave, zato se zavestno trudi pisati tako, da bi si s poročili o sedanjem gledališkem življenju lahko morda pomagala tudi gledališka zgodovina. Seveda pa je to težka naloga in je zgolj z jezikom, besedo sploh ni mogoče izvesti. Besedni komentar predstave nujno reducira njeno celoto. Tu se pojavlja tudi vprašanje preciznejše gledališke terminologije, ki še ne obstaja in vedno znova vrača vsakega pisca k subjektivnosti, ki je po drugi strani tudi vsakokratna dragocenost. Zupančičeva odprta demokratičnost v vrednostnih sodbah pogojuje prav milino in prizanesljivost v ocenjevanju, splošna in principialna nemožnost absolutne objektivnosti v ukvarjanju z literaturo in gledališčem pa vodi tega avtorja v metaforično primerjanje literarnih ali teatarskih pojavov, elementov, pa tudi k nedeterminiranim ali tudi nerazloženim, a pogosto rabljenim pojmom in pomenskim sklopom. Najpogostejši atribut njegovega pisanja je »človeški« in kaže v humanistično-moralno-vrednostno problemsko razmišljanje, izven teh kategorij pa se teže znajde (na primer ob Jovanoviću, Božiču ali Pinterju). Predvsem je pomembna njegova načrtna usmerjenost k popisovanju same odrske stvaritve, saj je to v gledališki kritiki (če sploh zasluži to ime) — precej zanemarjeno področje.

Tudi Zupančičevim zapisom v drugem delu bi bolj ustrezal naslov Gle-

dališče in literatura in ne obratno, saj gre pravzaprav le v dveh primerih samo za zadnjo (o Camusu in o Smoletu), sicer pa govori avtor o splošnih problemih (našega) gledališča, režiserjih (zlasti o Korunu), igralcih, kritikih, repertoarju in krizah ter skuša vsaj s pisanjem in nasveti pomagati pri razreševanju težav in nesporazumov. Tako so nekateri zapisi predvsem časovno obarvani, pomembna pa sta zlasti razmišljanje o Grotowskem in poskus analizirati Korunov režijski postopek, kakršen pomeni Zupančiču prototip uspešnega oziroma boljše kvalitetnega in umetniško-specifičnega delovanja v gledališču.

Zupančičeva kritika literature temelji predvsem na preverjanju vrednostnih kategorij, ki jih pisec s tekstom sporoča in so vir gledalčevih doživetij ter spoznanj. V tekst pa tudi v predstavo stopa z vsakokratno 'intuitivno' mislijo, ta pa nato vznemiri njegov odnos do posameznih plasti teksta oziroma uprizoritve, saj pravi: »Pri tem ne pomagajo še tako vestne analize. Kajti te so samo razumna potrditev ali zanikanje prvotnega doživetja.« (Str. 15). Pri tekstih, ki mu v tem smislu niso 'blizu', ugotavlja pač njihovo navzočnost, celo neko nujnost prisotnosti, ki jo narekuje in pogojuje čas, kar kaže v njegovem konceptu na temeljno povezanost literature in zgodovinskega časa, v katerem je nastala oziroma nastaja. Vendar pa mu ta vidik ne pomaga vedno pri njenem razumevanju; prav tako tudi ne zavest o tem, da imajo »vse stvari na tem svetu... tudi svojo notranjo logiko in zakonitost. Poezija ne more biti esej, gledališče ne more biti razprava!« (Str. 27), saj se o teh mejah ne sprašuje natančneje, ampak predvsem v že omenjenih dualizmih emocionalnosti, človeškosti in racionalnosti, intelektualizma.

Ob tem, ko ugotavlja, da je danes »mogoče umetnost misliti, a še zmeraj tudi čustveno doživljati« (str. 60), se

odloča predvsem za drugo možnost. Popolno umetnino pa mu pomeni delo, v katerem se »miselna in estetska plat... stapljata v enoto.« (Str. 107).

Zupačičevi knjigi je Taras Kermauner napisal izčrpno spremno besedo.

ANDREJ INKRET, Gledališki feljtoni, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1972.

Inkretovo ukvarjanje z literaturo in gledališčem je bistveno drugačno od Zupančičevega, ki se nikoli ne vprašuje po lastni metodi ter tako samoumevno in sebi zvesto in koherentno analizira tekste in predstave in jih želi ovrednotiti. Osnovna poteza Inkretovega pisanja pa je prav neprestano spraševanje o metodah in njihovih mejah, predvsem seveda o svoji, o nalogah in ciljnih kritike sploh ter končno o sami naravi kritike, literature in gledališča. Že pri Zupančiču omenjeno vedenje o nemožnosti povsem objektivne, znanstvene obravnave literature vodi Inkreta k poskusom razmejevanja — na splošno rečeno — »literarnega« in »izven-literarnega« v umetniških besedilih, pri čemer ga seveda zanima prav prvo in ta interes ga tako pelje v raziskovanje teksta samega ali kakor pravi avtor »temeljne resnice teksta«, in sicer izrazito samo v njegovo semantično strukturo (v analiziranje pomenov) ob strani pa pušča zgodovinske, sociološke, psihološke, stilistične in druge vidike; zanima ga, kako je tekst narejen, kaj pomeni, nikakor pa ga ne gleda z vrednostnega stališča. Inkret se s svojo metodo, ki hoče jemati umetnost kot povsem avtonomen, v sebi zamejen pojav, vključuje v vrsto tako imenovanih notranjih pristopov k literaturi, imanentnih analiz; kolikor je mogoče sklepati po njegovih besedah v Eseju o dramah Dominika Smoleta (1968) ter po primerjanju njegove problematike z vprašanji Barthesovih

esejev, se Inkretovo kritično delo navezuje na tega francoskega strukturalista. (Čeprav moremo domnevati, da gre za ta vpliv šele po letu 1968 — objava Barthesovega eseja v *Problemih* — pa je Inkret že prej, tudi v eseju iz leta 1964, zagovarjal način mišljenja o literaturi iz literature same in je to imenoval »tekstualna interpretacija«. V teh primerih gre res za interpretacijo lastnega natančnega branja še brez kasnejše terminologije.) Sprejetje takih osnovnih postopkov se glede na slovensko literarno zgodovino, ki je bila pretežno zgodovinsko-vrednostna, kaže v posebni luči, saj odpira, ob še drugih avtorjih, nove vidike naše literarne teorije. Čeprav se namreč prav Andrej Inkret ukvarja (oziroma naj bi se) predvsem z gledališčem, pri tem sam ugotavlja, da je to ukvarjanje možno že s samo redukcijo na dramski tekst, saj je nato njegova odrska podoba rezultat interpretacije, dojetja tega teksta. Tako zvezo tekst—uprizoritev prikazuje deloma kot slovensko tipičnost, dasi iz njegovega pisanja ni razvidno, kakšne so te zveze lahko drugje. Predvsem tu (na primer v zvezi s Korunovimi režijami) se kaže njegovo nezanimanje za gledališko estetiko in celo popolno odklanjanje artizma.

Inkretova kritika se v Gledaliških feljtonih kaže kot izrazito teoretična, celo abstraktna — v tem smislu, da pozornosti ne posveča konkretnim realiziranim pojavom (tekstom, uprizoritvam), ampak išče v njih vsem skupne, temeljne lastnosti, ki sploh konstituirajo literaturo oziroma gledališče — postopek, ki se ga avtor popolnoma zaveda in ga v predgovoru tudi sam še enkrat opiše: »... se je moje pisanje v skrajni posledici zmeraj zreduciralo na ideološko oziroma konceptualno kritiko-polemiko, vprašanja gledališča pa zastavljajo kot vprašanje o dramatični literaturi, se pravi, njenem pomenu, kakor ga je definirala uprizoritev.«

Kljub odklonitvi vrednostnega stališča in nezanimanju za estetske probleme oziroma »artistične razsežnosti« gledališča, kljub trudu, da bi najbolj objektivno in verifikabilno govorila o problemih umetnosti, tudi ta kritika potrjuje in priznava subjektivni element v svojem početju, saj se tekst razkriva oziroma ga je mogoče prekriti le z interpretacijo, pomenom, ki ga da branje vsakemu kritiku posebej. Kot pravi Barthes v svojem eseju *Kaj je kritika?* iz leta 1963 (Rolan Bart, *Književnost Mitologija Semiologija*, Nolit, Beograd 1971, str. 194): »... kritika nikakor ni pregled rezultatov ali zbornik sodb, je v bistvu aktivnost, to je niz intelektualnih dejanj, globoko vključenih v zgodovinsko in subjektivno (to je isto) eksistenco tistega, ki jih izvršuje, to se pravi prevzema... naloga kritike je, da rekonstruira ne sporočilo dela, temveč samó njegov sistem...«. Osnovnim zakonitostim te metode Inkretova kritika sledi. Vendar pa se ob nekaterih konkretnih besedilih pokaže neka kontradiktornost med splošnimi postavkami omenjene metode in dejanskim izidom njene aplikacije (uporabe), kar lahko kaže povsem logično na to, da tekst sam, ko ga beremo, omogoča ali celo narekuje bolj ali manj določno, sebi posebej primerno in učinkovito metodo, da torej na primer vseh tekstov celo ni mogoče obravnavati brez (izven, tako da odmislimo) upoštevanja vrednostnega pristopa, če so prav take komponente bistveni element določenega teksta; prav s tega stališča tudi ni mogoče odmisлити na primer zgodovinsko-socialnih relacij kakšnega besedila, ki se prav s temi relacijami ukvarja. Gre za to, da nas torej tekst nekoliko sam napoti v tako ali drugačno raziskovanje, tudi če smo ga na splošno in a priori odklanjali ali ga hoteli zavestno zaobiti. Prav to dejstvo celo potrjuje vidik, da je z metodo, ki temelji v delu samem in iz njega izhaja, mogoče uspešno prikazo-

vati njegove konstitutivne temelje. Način, ki se apriornim določbam vse bolj izmika, prihaja pri Inkretu v novejših spisih o Kozaku in Zupanu, pa tudi o Božiču, že vidneje do veljave in predstavlja od vzrokov oddaljujoče se, bolj 'individualno' pisanje. Spričo takega notranjega pristopa je zanimivo ugotoviti večjo uspešnost (vsaj) razlaganje na primer Božičeve dramatike v primerjavi z Zupančičevim načinom. Problem estetskega vrednotenja tekstov pa tu še vedno ostaja posebno vprašanje.

Pri natančnejšem analiziranju Inkretovega pisanja bi bilo mogoče ugotavljati nekoherentnosti v dopuščanju ali zanemarjanju zgodovinskih, socialnih in ideoloških razsežnosti literature in gledališča; prav tako v upoštevanju ali pa ne artističnih, estetskih komponent obeh (s tem zvezi tudi vprašanje vsebin in form), kakor tudi v pristajanju na možnost objektivnosti in preverljivosti v ukvarjanju s tekstom ter dvomom in védnostjo o nemožnosti tega. Značilno je, da njegova kritika odpira zanimiva vprašanja, ki jih — če jih — ne rešuje povsem dosledno, saj se včasih izgublja v posebno verbalistično logiko — čeprav si za to prizadeva.

VENO TAUFER, Ob londonskem gledališkem poldnevniku, Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega 49, Ljubljana, 1970.

Tauferjeva knjižica s podnaslovom Gledališki vtisi v petih aktih z odmori govori pravzaprav več kot samo o vtisih ob nekem gledališkem življenju, saj kontinuirano spremlja najzanimivejše predstave domačih ali gostujočih skupin v Londonu, v »odmorih« pa običiče tudi kakšno razstavo ali koncert. Spremljanje teh kulturnih dogodkov predstavlja za nas predvsem dobro informacijo o stvareh, ki jih sicer zasledimo le bolj mimogrede ali pa z večjo zamudo. Tauferjevi zapisi so namreč

izhajali že v Naših razgledih v letih 1968—1970, ko se je mudil v Angliji. Dragoceni so predvsem opisi predstav, zlasti tistih, ki ne temeljijo v literarnem besedilu in jih torej ni mogoče popisovati z redukcijo na sam tekst (kot se najpogosteje dogaja), pač pa le z njihovo vizualno in zvočno podobo. Kolikor je mogoče presoditi, je avtorju to dovolj uspelo; opisom dodaja svoj odnos do vidnega, ki pa bralca nikoli ne blokira z vnaprejšnjimi sodbami ali moralističnimi predsodki, tako da si lahko v veliki meri celo sam ustvari mnenje o predstavi.

V bogatem in raznolikem londonskem gledališkem življenju opaza Taufer nekatere splošne značilnosti, sega tudi v zgodovino gledališča, da bi pojasnil sedanje pojave in dogodke, ki pa jih veže seveda tudi na širšo teatersko in družbenopolitično situacijo. V samem gledališču ga zanimajo posamezne metode v delu režiserjev in igralcev ter inovacije v gledališkem izrazu, ki jih sprejema zelo odprto, reagira pa nanje tako čustveno kot intelektualno; tudi pri njem se potrjuje misel o potrebnosti vznemirjenja v umetnosti, iskanja, celo neke čarovnije, ki ji ni mogoče priti z analizo prav do konca, inventivnosti in fantazije, po drugi strani pa profesionalnega obvladanja te obrti, ki tudi je eno od meril za (gledališko) umetnost. Prav discipliniranost je osnovna značilnost vseh dobrih predstav — tako v 'klasičnih' kot v 'eksperimentalnih' gledališčih, gre za notranje koherentno strukturo vsake uprizoritve, pri čemer je tekst lahko tudi drugotnega pomena ali ga skoraj ni, dasi Taufer meni, da daje besedilo vendarle bistveno večplastnost, takó da prav tako gledališče, ki združuje vse možne elemente, zasluži naziv »totalno«. Vendar je v sodobnem — na primer ameriškem off-off — gledališču pomembno še nekaj drugega: »Najbrž ne bodo njegovi teksti tisti, ki bodo preživel,

toda praktično gledališko razmišljanje njegovih režiserjev in igravcev je silno vznemirljivo in se zdi spričo estetične samozadostnosti tradicionalnega gledališča smiselno.« (Str. 64). Element novuma je za uspeh kakšne predstave (ali tudi samo teksta) pomemben, ni pa še dokaz za umetniškost; prav tako ni dokaz aktualnost in odmevnost v nekem času; kot pravi Taufer o Osbornovem Ozri se v gnevu: »Ta igra je nekoč spregovorila za vso generacijo, kar pa ni nobeno jamstvo za trajno vrednost in obstoj.« (Str. 65). Avtor torej zastopa kriterije, nastale z zelo praktičnih, empiričnih stališč, uspešnih pri kakšnem določenem primeru, jih pa ni mogoče povsem posplošiti. V tem sklopu se razkriva tudi funkcija časa kot vrednostnega selektorja, ki sploh ni absolutna, temveč odvisna od prav istega, vsakokratnega časa in njegovih estetskih zakonitosti, norm, ki se spreminjajo. Taufer posveča osnovno pozornost prav estetskim elementom gledališča, v katerem ideologija ne more imeti bistvenega mesta in zaradi česar se tudi Shakespeare še vedno »kaže kot hudo uspešen pisec sodobnih dram in profesionalen praktik.« (Str. 80). Avtor opaža že tudi nevarnost, da v mnogih primerih avantgardnost sama začenja postajati kliše, navada in so »elementi novosti, ki so vdrlji na uprizoritve klasikov z eksperimentalnih avantgardnih odrov, vznemirljivejši in nemalokrat celo gledališko bolj funkcionalni ter izpovedno daljnosežnejši od uporabe teh elementov, kot nekaj samo po sebi umevnega, v najnovejših tekstih.« (Str. 183).

Predvsem zaradi objektivnih popisov uprizoritev, od katerih se nekatere uvrščajo že v klasiko 'avantgarde', ostaja Tauferjeva knjiga tudi še po dobi njegovega nastanka zanimiv dokument določenega gledališkega prostora in časa.

Malina Schmidt

MARIJAN KRAMBERGER, FANT

Prozni tekst Marijana Krambergerja (Fant — po sledovih romana, Založba Obzorja Maribor 1973, opremil Matjaž Vidic, strani 168) razpira že čisto na začetku branja vrsto vprašanj in domnev o samem sebi: o tekstu s tremi deli, z natančno locirano konstrukcijsko sceno: Tekst 1957—1961, Rekonstrukcija po gradivu 1958—1963; 1969—1971 in Prvi zapis 1959 (Nedokončano). Tekst s podnaslovom »po sledovih romana« terja določeno romaneskno formo, z njenimi tradicionalnimi konstitutivnimi elementi, vendar za sedaj še ne preseže »sledi« romana: tekst še ni roman in hoče biti roman: je na sledi romanu, je osnutek, zbiranje ustreznih variacij za roman, je iskanje avtentičnih romanesknih oblik na način njihovega zasledovanja: s prvotnim tekstom, njegovo rekonstrukcijo in končnim tekstom. Potemtakem lahko govorimo o treh variacijah na isto temo s scenarično postavitvijo dogajanja v Tekstu 1957—1961 in ubeseditvijo literarnega lika Borisa kot zarisom temeljnega literarnega postopka celotnega teksta. V prepletanju scenskih dogajanj (oris nekaj mladostnih dogodkov v Istri), ki pomenijo sinhronost literarnega dogajanja, z diahronim (Borisova gimnazijska leta, srečanja z ljubljeno Bredo, kar pomeni priključitev posameznih preteklih scen v zavest ubeseditvenega lika z nenehnim reflektivnim tehtanjem medsebojnega odnosa Boris—Breda, je zapolnjen prvi del celotnega teksta.

Prva linija teksta locira literarni lik Borisa v družinski vikend v Istri, v družinsko preživljanje dopusta po maturi, s srečanjem z »bodočim« profesorjem na fakulteti in njegovo hčerko. Funkcija prve linije, osnovne zaradi scenske postavitve dogajanja v literarnem tekstu in hkrati edine prisotnosti realnega, spoznavnega literarnega prostora, je pripraviti bralca za vstop v