

na generativna poetika nima formulacije, da se umetniškost realizira v komunikaciji, v odprtosti. Umetnost je zanjo samo komunikacijsko sredstvo. Strukturalna poetika je izrabila drugi pomen besede komunikacija in se preko njega vključila v kibernetiko, vedo o obvladovanju vsega, kar je. Tako se je v loku vrnila nazaj tja, od koder je že kazalo, da se bo odcepila: k službi moči. Nehierarhični komunikacijski model (ekspedient-sporočilo-recipient) je izgubil svojo dialektično razsežnost. Pomembna je postala samo sprejemna faza komunikacijskega akta – kibernetični model reakcije sistema na informacijo. Informacija je kibernetiki pomembna kot prenašalka spoznanj, ki pomagajo svet razumeti in obvladati. Strukturalna poetika je zanemarila fatični moment komunikacije. Nehote je potrdila prepričanje, da je položaj umetnosti v naši civilizaciji vprašljiv, obtičala je pri degradaciji umetnosti.

Zapletenost problema s tem še ni razvozlan. Strukturalna poetika priznava umetniškim besedilom maksimalno informativnost. Dobé jo zaradi posebne načina branja, ki ni linearno kot pri praktično sporazumevalnih in strokovnih (znanstvenih) besedilih,* ampak prostorsko, ikonično (s stalnim vzporejanjem in kontrastiranjem prebravega). Pa tudi interpretacije, ki so se skozi zgodovino prilepile umetniškim besedilom, povečujejo njihovo informativnost. Maksimalna informativnost bi pomenila tudi maksimalno spoznavno moč, če strukturalna poetika ne bi tega sklepa omejila z izjavo, da ne gre za običajno, ampak posebno, estetsko informacijo. Kaj z estetsko informacijo početi v kibernetičnih modelih sodobnosti, je drugo, pri avtorjih, ki jih je pregledoval Pirjevec, nezastavljeno in nerešeno vprašanje. Jasno je, da na področju družbene moči taka informacija in komunikacija, za kateri je značilna odprtost obeh komunikantov, ne moreta doseči velikega uspeha. Zato jo strukturalna poetika, ki je člen kibernetike, pušča ob strani in gre raje tehtat možnosti, ki jih umetnostna produkcija nudi na področju družbenega uspeha in vpliva. Postane člen socioloških raziskav, umetnost opazuje z aspekta njenih manipulacijskih potencialov.

Pirjevčeva nezaupnica strukturalni poetiki ni deklarativna; v večji meri kot jasni stavki jo izraža nezaključenost razmišljanja o njej in usmeritev k fenomenologiji, ki je, opiraje se tudi na izsledke komunikacijske teorije, po svoje rešila problem.

* Pirjevec uporablja namesto tega izraza »vsakdanji« in »navadni« jezik.

Natančnega poročila o vsebini obravnavane publikacije tale zapis ni prinesel. Nadomestilo ga bo pozorno branje Pirjevčeve jasno, logično, zanimivo in svojsko pisane knjižice.

Miran Hladnik
Filozofska fakulteta v Ljubljani

Kenotač neki igri

Filip Kalan, *Hvalnica igri. Cankarjeva založba, Ljubljana 1980, 304 str.*

Triptih monografij o Ivanu Levarju (1888–1950), Mariji Nablocki (1890–1969) in Vladimirju Skrbinski (1902) je naloga, ki si jo je izbral profesor Kumbatovič v Hvalnici igre. S temi besedami je obnovil spomin na tri velike igralce slovenskega odra, umetnike evropskega slovesa, pomembna oporišča poslopja, ki ga imenujemo tudi: evropeizacija slovenskega gledališča. Za časa habsburškega posestva tla pri nas še niso bila plodna za vzrast umetniškega gledališča. Gledališču kot instituciji se je še vse preveč nalagalo narodnjaštvo in spakovanje v smislu Heimatkunta. Nove nazore o umetniškem gledališču izstavijo šele tuji gledališčniki, ki so delovali pri nas, in domači odrski umetniki, ki so že prerasli narodno tendencioznost. Mednje vsekakor spadajo tudi obravnavane osebe.

Vse to izsevajo tudi omenjeni eseji, četudi zadržano, saj so le zapisi o igralcih in ne presek skozi dobo. Eseji so nastali ločeno iz prav tako ločenih številnih ocen, kritik, poročil . . . , nasploh objav v letih 1937–1979, kot nam s podatki potreže avtor. Citirane izjave dnevnega časopisja, gledaliških listov . . . , objavljene fotografije in drugi ikonografski dokumenti pa so še starejši. (Pre-) obilice podatkov, ki kažejo na socialno-kulturno strukturo sodobnega gledališkega trenotka, tu nimam namena oznamenovati. Hvalnica je do neke mere (vsaj časovno) nadaljevanje Živega gledališkega izročila, vsekakor pa njegova specifikacija. Eseji so zgrajeni kot sklop koncentričnih krogov, v čigar ponorih je odrska reprezentacija (igra) treh igralcev, na obodih krogov pa so shakespearejane, ibsenovke, krležijane, cankarijane . . . , nasploh cikli dram, v katere se je igralec s svojo igro izmenično vpisoval. Vsa ta bio-, biblio-grafska dejstva in podatki pa so skoz in skoz prežeta z bleščečim esejistično-kalanovskim stilom, ki mestoma prehaja že v intimistična razpoloženja, skoraj v beletristiko. Na teh mestih se kaže Kalanova zagretost za gledališko stvar in ves njegov čar upovedovanja. Na koncu te knjige navaja avtor v samopremisleku, da se ti veliki

igralci še za živega spreminjajo v legendo in da je bibliografska spremljava (obsega prek tristo naslovov in nič manj imen –!) potrebna za razvozlavanje teh legend. Kljub vsemu pa Kalan naseda nekaterim dejstvom t. i. *cronique scandaleuse*.

Če skušamo potegniti rdečo nit skozi vse tri eseje, potem se v skupni točki zrcali ugotovitev: vsi ti veliki igralci so bili veliki, ker so s svojo igro preraščali literarno predlogo. In res, igri, temu najbolj in zgolj gledališkemu fenomenu spektakla, Kalan posveča osrednjo pozornost. Igra mu je tisto vozlišče, v kateri se vteleshajo vsi drugi morfološki elementi spektakla. Kakšna je bila ta igra? Če jo primerjamo z antipodom igre Ignaca Borštnika, ki je bil še ves vpet v romantično strukturo reprezentiranja dramskih likov, se igra omenjenih treh igralcev že blešči v psihološko-realistični rafiniranosti. Razlika je očitna v polju podteksta. Ta nova igra je odsev časa, kar pomeni: zahtevnejše publike (tudi Borštnik se je povzpел čez ograde romantičnosti v nekaterih predstavah v Zagrebu) in seveda talentiranosti igralcev. S svojo igro so sporočali (zgolj na ravni podteksta) več, kot je dramatik vložil v dramo. Ugotovitev lahko zastavim tudi bolj radikalno. Gre za razmerje: gledališče (predstava, uprizoritev) – literatura (dramska predloga). Kalanova izvajanja potrjujejo, da je gledališče samostojna in drugim enakovredna umetnost. Taka ugotovitev pa rodi tudi izziv, izziv po lastni teatski metodologiji (na kar je avtor opozoril v Izročilu), kajti prijemi literarne teorije in zgodovine so nezanesljivi in nezadostni.

Oglejmo si način raziskovanja. Kakšen pogled lahko ponudi raziskovalcu časovna odmaknjenost od tako kočjivega predmeta obravnave, kot je gledališka igra? Odgovor je razviden iz samih tekstov: historično-kritična sinteza s pomočjo indukcije. Elementi sintetiziranja niso konkretne igre, le-te so enkratne (delujejo po načelu »tu in zdaj«), neponovljive (zvočnih in filmskih zapisov skoraj ni) in neoprijemljive (iz njih ni mogoče narediti menjalne vrednosti), pač pa »dokumenti« o njih (dvomljiva mnenja in spominjanja ter mrtvi ikonografski dokumenti). Torej nekaj drugotnega. Vztrajati in graditi na dvomljivih izjavah o nečem, kar se že samo po sebi odmika objektivnosti in realnosti, je svojevrsten dvojen paradoks. Pokaže se nemoč (takšne) teatske metodologije na njenem najbolj specifičnem področju. Recinzijo-zvezdni utrinek uzremo šele, ko je zvezda-gledališka predstava že davno mrtva. Nesmisel porodi neupoštevanje na-istosti ontoloških modusov literature in gledališča. Ne meneč se za razliko med substancialnimi zakonitostmi teatske in literarne metodologije razisko-

valec privede svojo metodologijo do skrajne točke, kjer se razkrije, da je pravzaprav sploh ni. Zmožen je ni pozitivističen pristop k predmetu raziskovanja sloneč na polpreteklih izkušnjah literarne vede. S tega stališča bi bil strukturalen (točneje: semiološki) vidik raziskovanja ne le zaželen, temveč nujen. Tako pa se igra, srčika Kalanovih tekstov, izvija dometu govornice, govor o njej je lahko le spekulativen in igra ostaja v ponoru.

Ponuja se nam še nekaj zgolj znotrajtekstovnih vprašanj, na katere bom skušal ne odgovarjati, pač pa le opozoriti.

Prvo je teatrološke narave. Vsiljuje se nam namreč vprašanje in zanimiv obrat, ali niso ti igralci navkljub svoji bravurozonosti in prav zaradi nje, spodkopavali tendence k enotni ansambelski igri, ki naj bi bila izraz novega »umetniškega gledališča« v nasprotju z njegovo »burgtheatralično« zasnovno, kjer se (je) celotni ansambel podreja(l) vodilnim akterjem. Ta dialektični pojav je aktualen še dandanes, le da so danes pozicije nekoliko sprevrnjene.

Drug podatek, ki se zdi zanimiv, je lingvistične narave. Kako naj si razlagamo podatek, da so Nablocki celo njeno pomankljivost (njen odrski govor je imel »ruski timber«) šteli za kvaliteto? Tega ne pojasnjuje niti njena »odlična igra«. Kateri atribut je preglasil tako močni dejstvi, kot sta sočasno upiranje zoper slovanofilske težnje v slovenščini in naglaševanje vloge odrskega govora v gledališču (mlajšim so starejši igralci oblikovali način govora), če ne ravno narava jezika samega. Namreč, jezikovnega fenomena kot iznajdbi in s tem izzivu. (Poročevalci obožujejo Nablockino slovenščino in žal jim je, da slovenščina vobče ni taka.)

Za literarno vedo je vsaka knjiga s področja gledališča zanimiva zaradi gledališča samega in gledališča kot posrednika literarnih del. Ta knjiga pa je izziv v toliko, ker ni moč ugotoviti, do kolikšne mere je bil gledališki znak, izraz novih umetnostnih naziranj, tudi dekodiran. (Sodobni poročevalci, očitno nedorasli gledališki predstavi često ostajajo zmedeni in njihova poročila nedorečena.)

Tla so majava in problem kočjiv. Ali kot nekje pravi Kalan: »Korak zastaja in pogled se vrača, vtisi so nepozabni in spomin je prenasičen. Misel išče sintezo in hkrati se vse odmika v nedogled.« Če je esej edini zaenkrat primeren žanr za obravnavo tovrstnih vprašanj in metafora ena iz-

med njegovih stilskih konstituant, naj si v Kalanovem stilu privoščim na koncu tega razglabljanja nekakšno meta-metaforo: Kalanovi teksti so kenotafi (=gr. prazna grobnica, ker telesa ni mo-

goče shraniti vanjo, ker ga preprosto več ni) za neko igro.

Miha Bregant
Poljšica pri Bledu

Zapiski

Sporočilo ZSD Jugoslavije

Predsedstvo Zveze slavističnih društev Jugoslavije razpisuje širše tematske kroge 10. kongresa jugoslovanskih slavistov, ki bo v prvi polovici oktobra 1982 v Ohridu in Strugi:

1. Jezikoslovje:

a) Primerjalno in kontrastivno raziskovanje jugoslovanskih jezikov med seboj, z drugimi slovanskimi jeziki in sosednjimi neslovanskimi jeziki;

b) Dialektologija, onomastika in norma.

2. Veda o književnosti

a) Primerjalno raziskovanje jugoslovanskih književnosti;

b) Sodobni tokovi v jugoslovanskih književnostih.

3. Metodika:

a) Problemi jezikovnega in književnega pouka;

b) Pouk jugoslovanskih jezikov kot nematerinih.

Predsedstvo tudi obvešča, da je rok prijave 1. marec 1982. Ker sprejema prijave samo preko republiških društev, prosi Slavistično društvo Slovenije vse avtorje, naj sporočijo naslove svojih predavanj in referatov do 15. februarja 1982. Obenem jih tudi prosi, naj povzetke referatov, ki naj obsegajo največ 20 vrstic, pošljejo na njegov naslov: Aškerčeva 12. 64290 Ljubljana, do 1. maja 1982.

PREJELI SMO V OCENO

Franc Zadavec, Alojz Gradnik. Znameniti Slovenci. Izd. Partizanska knjiga, Ljubljana 1981, 229 str.

Matjaž Kmecl, Fran Levstik. Znameniti Slovenci. Izd. Partizanska knjiga, Ljubljana 1981, 185 str.

Matjaž Kmecl, Rojstvo slovenskega romana. Zbirka Kultura. Izd. Mladinska knjiga, Ljubljana 1981, 126 str.

Matjaž Šekoranja, Gledališče enega. Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega 85, Ljubljana 1981, 199 str.

Aleš Berger, Marko Slodnjak, Tone Peršak idr., Gledališki besednjak. Slovensko strokovno izrazje v gledališču, filmu in televiziji. Izdalo Društvo gledaliških kritikov in teatrologov Slovenije. Založilo Mestno gledališče ljubljansko, Ljubljana 1981, 612 str.

Zoja Škušek-Močnik, Gledališče kot oblika spektakelske funkcije. Analecta. DDU Univerzum, Ljubljana 1980, 131 str.

Slavoj Žižek, Hegel in označevalec. Analecta. DDU Univerzum, Ljubljana 1980, 320 str.

dr. Jože Koruza, Prežihov Voranc in boji za Koroško v letih 1918–1920. Prežihova knjižnica 2, Celovec 1981, 61 str.

Nazif Kusturica, Dramski triptihon Maksima Gorkog. IRO »Veselin Masleša«, Sarajevo 1981, 221 str.