

SLOVENSKI GLEDALIŠKI TRENUTEK

Bojan Štih

Te vrstice nočejo postati priložnostni zapisek. Kajti resnično umetniško gledališče ni shramba preteklosti, pa tudi ne zavod, v katerem bi morali živi ustvarjalci s svojim delom in s svojo usodo konzervirati teatersko zgodovino. Zato je morebiti koristno, če ob začetku slovenskega jubilejnega gledališkega leta in ob stoletnici Levstikovega Dramatičnega društva poizkušamo opisati idejno in materialno problematiko sedanjega trenutka slovenskega gledališča in hkrati s tem opredeliti njegovo bedo in njegov blišč. Igra zgodovinskih in razvojnih naključij je, da se stoletnica Levstikovega Dramatičnega društva ujema s tristoletnico zapiska o ljubljanski študentski uprizoritvi slovenske igre o paradižu in z dvestoletnico zidave stanovskega gledališča v Ljubljani. In kaj kmalu bomo slavili dvestoletnico Linhartovih komedij — Županova Micka in Veseli dan ali Matiček se ženi — občudovanja vrednega mejnika v razvoju slovenskega gledališča in dramatike. In tako se s polno upravičenostjo slovensko jubilejno gledališko leto opira na bolj ali manj strnjeno in izoblikovano tristoletno gledališko tradicijo in izkušnjo. Menda ni naroda v Evropi, ki bi tako energično omalovaževal svojo preteklost in zmanjšal svojo zgodovino — politično, kulturno in umetniško — na romantično opisovanje ljudsko-biološke vegetacije v stoletjih. Ni tod prostor, da bi to tragično zadevo na široko opisali, kar pa zadeva slovensko gledališko tradicijo moramo ugotoviti, da ni v svoji razvojni črti nič manjša in nič večja v primeri s teatersko zgodovino malih evropskih narodov. Dolžnost zgodovinarja ni v tem, da tarna in sitnari, češ naša zgodovina je skromna, marveč je njegova dolžnost, da opiše, razloži in razkrije posebnosti našega gledališkega razvoja. In ko bomo poznali veliko dejstev in podatkov, bomo nenadoma vedeli, da je bila Ljubljana že v sedemnajstem ali osemnajstem stoletju prav imenitno gledališko mesto. In če smemo danes razmišljati in razpravljati o slovenski gledališki kulturi in umetnosti, potem je vsekakor res, da je gledališki trenutek, ki se nam predstavlja s svojo nacionalno in idejno vsebino, obliko, resnico in umetniško izpovedjo — rezultat nekajstoletnega teaterskega razvoja, iskanja in omahovanja.

Toda vrnimo se v naš čas in v naše razmere. Leta 1956 so padla poklicna gledališča v Kranju, Kopru in Ptujju kot žrtev gospodarsko-birokratske in protikulturne pokrajinske miselnosti. Takrat smo slišali iz ust človeka, po položaju še kar pomembnega, a po kulturi duha dokaj nepomembnega, kratko in malo grozljive besede. Z njimi se je zaupal

svojim poslušalcem in povedal, da ga vsak dan, kadar sede na gledališki stol, oblije rdečica sramu; zakaj zave se, da smo vzeli iz delavčevega žepa denar za vzdrževanje gledališča, ustanove sedaj, v katero zahajajo samo malomeščani, in kar je še huje — intelektualci. Tragična epizoda, s katero pa sta se oglasila uvodni akord denarnega in materialnega hiranja naših gledališč in pa navček slovenskega teatra. Tako se je slovensko gledališče moralo v svojem razvoju srečati z novim in neljubivim nasprotnikom — z zaostalo birokratsko in provincialno omejenostjo. Politični strogosti v Linhartovem času, predmarčnemu Metternichovemu mračnijaštvu, prvaški omejenosti v Levstikovi dobi, vsenemškim težnjam avstrijske birokracije v letih pred prvo svetovno vojno, preganjanju Cankarjevega gledališča, malomeščanski borniranosti in nekulturnosti med vojnama, skratka, številnim zgodovinskim zopernikom slovenskega gledališča se je tako pridružil novi porevolucionaren nasprotnik v grozljivi komunalni podobi slovenskega nižjega, srednjega in višjega uradnika. In tisti trenutek je ideja o povojnem ljudskem gledališču postala neuresničljiva. Namesto da bi bili slovenska mesta in industrijska središča kultivirali, si je slovenski birokrat izmislil zgodbo o slovenskem delavcu, ki je reven tudi zato, ker njegov težko prisluženi denar uporabljamo za kulturo in za umetnost. In zaprli smo gledališča in kulturne domove in odprli smo vinotoče, začeli z veselicami in vinskimi sejmi, za prav bogate pa smo odprli tu in tam kak sramežljivo zakrinkan plačugarski hram.

Toda slovensko gledališče je napkljub svojim sovražnikom obstalo, se razvilo in doseglo s svojimi umetniškimi vrhovi v stoletnem razvoju evropsko raven. To je neizpodbitno dejstvo, ki ga ne more zmanjšati ali izbrisati nikakršna revščina, stiska ali omejevanje. V ortincih vojnega časa (ko še sanjali nismo o prihodnji vlogi bank, zbornic, trgovin in uradov in vsesplošnem veseličnem zabavnem poneumljanju slovenskega človeka) začne delovati partizansko gledališče in kmalu po vojni je obnovljeno slovensko gledališče v Trstu. V prvih povojnih letih vzniknejo v manjših slovenskih krajih nove gledališke družine. Slovenska gledališka kultura se harmonično in naravno izpopolni z ustanovitvijo nacionalne gledališke Akademije v Ljubljani in kasneje z ustanovitvijo Slovenskega gledališkega muzeja. V petdesetih letih so ustanovljene svobodne gledališke skupine kot npr. Eksperimentalno gledališče, Ad hoc, Oder 57, ki so v okviru svojih moči odpirali pot novim ali neznanim avtorjem v slovenski gledališki kulturi. Med njimi je treba še posebej omeniti Oder 57, na katerem se je rodila najnovejša slovenska dramatika. Zlata doba sredi petdesetih let v celjskem gledališču je nazorno dokazala, da tam, kjer ustvarjajo pogumni ljudje zlahotnega kova in

novih idej, ni in ne more biti gledališke province. Mestno gledališče ljubljansko, ustanovljeno pred dvajsetimi leti, je vsekakor razširilo in izpopolnilo slovenski gledališki prostor in izraz. In dobili smo končno tudi Mladinsko gledališče v Ljubljani. In resnica je: ne slovenskega filma ne radia in ne televizije ne bi bilo brez stoletnega razvoja slovenske gledališke kulture. Toda komu pripovedujemo te podatke in opisujemo ta dejstva? Svoji vesti, zgodovinskim analom, odrešeniku, ki ga ni?

In bolj ko je neljubeznivo birokratsko rovtarstvo omejevalo organsko rast in razvoj slovenskega gledališča, bolj jasno in določno se je znotraj gledališč in gledaliških skupin oblikoval umetniški vzgon resničnega ustvarjanja, kljubovanja in boja. Za razpadajočimi fasadami in za zidovi gledaliških stavb so se porajale in oblikovale nove teaterske in interpretacijske ideje, začelo se je iskanje novega gledališkega izraza in nastopile so nove generacije gledaliških ustvarjalcev. Slovenski igralec in slovenska gledališka beseda sta se pojavila na odrih v Parizu, Erlangenu, Varšavi, Pragi, Krakovu, Bratislavi, Zürichu, Milanu in drugod, vključujoč se pred tujo publiko v evropsko gledališko kulturo in zavest. Slovensko gledališče se je na jugoslovanskem prostoru dvignilo na sam vrh in v festivalnih srečanjih in primerjavah izpričalo svojo veliko moč in izredno veljavo.

Pri tem ne smemo pozabiti, da je bilo pred vstopom v širše evropske okvire treba premagati tudi manjprednostne komplekse, ki izhajajo iz naše vedno v kot potisnjene in podcenjevané gledališke izkušnje in tradicije. Pot v Evropo ni bila lahka in morebiti še danes ne cenimo dovolj tega. Afirmirati se kot evropsko gledališče ni bilo lahko ne samo zaradi naše tradicionalne anonimnosti v zavesti evropskih gledališč in ustvarjalcev, marveč tudi zaradi tega, ker mnogi po logiki svojih enonacionalnih držav merijo »jugoslovansko« gledališče po formuli: glavno mesto države — glavna koncentracija kvalitete in kvantitete teaterske kulture. In ob tem je svojo vlogo odigrala tudi naša uradna nesposobnost, ki je zakrila, namesto da bi bila svetu odkrila dejstvo; gledališča v Ljubljani ali Zagrebu in drugod niso provincialna v primeri z beograjskimi, ki so »centralna«. Čeprav ni inozemstvo vrnilo čez mejo slovenskega gledališča kot lahko kvarljivo blago (kot se to redno dogaja že dvajset let v našem gospodarstvu), pa se finančno materialni položaj slovenskega gledališča ni izboljšal. Iz leta v leto je postajal vse slabši in slabši, dokler ni na pragu slovenskega jubilejnega gledališkega leta postal kratko in malo nevzdržen. Mariborska, celjska in ljubljanska kulturna politika je v preteklih dveh desetletjih, lahko rečemo, sistematično ovirala zdravo rast naše gledališke kulture in umetnosti. Če so v teh treh mestih vsaj ovirali kulturo, se pravi, da je obstajala vsaj nega-

tiona kulturna politika, pa o taki politiki v drugih slovenskih komunah komajda smemo govoriti (z edino izjemo v Slovenjem Gradcu). Če pa je kjerkoli ta politika obstajala, se njena načela in dejanja niso dvignila nad bedasto zabavo, šport, volitev lepotic, organiziranja beneških noči in slavnostnih ognjemetov, ki so pokazali absolutno noč in duhovno nemoč v glavah posameznih občinskih mož in žena.

Osiromašitev finančne in tehnične osnove slovenskega gledališča je v mnogih pogledih zavrnila umetniško in idejno rast teaterskih ansamblov in skupin. Zaradi zakonske in v bistvu formalistične izenačitve gledaliških umetniških organizmov z gospodarskimi organizacijami (recimo poenostavljeno: umetnost s perutninarstvom), kar je seveda popoln nesmisel, sta bila ogrožena posebna pot in način življenja in delovanja gledališč. Namesto da bi se v gledališčih ukvarjali predvsem z repertoarnimi in interpretativnimi problemi, se morajo gledališki ustvarjalci mučiti s finančnimi vprašanji in s tisočnimi predpisi neredko paranoične narave. Predvsem pa je bila spodbita dejavnost načela umetniške selekcije, odprtosti in dostopnosti gledališč vsem talentom, v čemer moramo videti osnovni pogoj zdrave in naravne rasti. Ne smemo pozabiti, da je najvišja oblika samoupravljanja v gledališču — kvaliteta in moč umetniške predstave. Dokler ne bomo tega načela povsem uresničili, bomo izročali usodo gledaliških organizmov novim nevarnostim — povprečnosti, zaprtosti, monopolu in diletantizmu. Vtakniti gledališče v ozke institucionalne okvire pomeni ubiti njegovo vsebino in idejo. Pri tem je prav vseeno, ali zaprtost nastaja zaradi notranjih cehovskih tendenc ali pa zaradi zunanjih formalnih družbenih in zakonskih predpisov. V gledališču moramo vzpostaviti načela in prakso absolutnega upeljavanja talentov in konceptov, tako kot se to dogaja v literaturi, upodabljaajoči umetnosti in v glasbi. Sedanji uradniški sistem je nesmisel. Talent naj ima moč in veljavo. Trenutno togo shemo gledališč moramo čimprej ukiniti in odriniti v preteklost in odpreti s sistemom prostih pogodb živo pretakanje in prepletanje talentov in nosilcev novih pobud in novih idej. Tudi sedanja simbioza dramskih in opernih organizmov je le še narodnoobrambni anahronizem, ki s svojim zgodovinskim tradicionalizmom ovira, a prav nič ne spodbuja naravnega razvoja dramske in operne glasbene umetnosti.

Soustvarjanje in sodelovanje med slovensko dramatiko in slovenskim gledališčem sta še vedno zelo šibka in skoroda povsem občasna. Nacionalni gledališki stil se lahko uresniči, razvije in izpopolni le iz idejnih, umetniških in vsebinskih tokov domače dramatike. Tako nas vsaj uči zgodovina angleškega in francoskega, ruskega in poljskega in pa drugih gledališč. Res je sicer, da je trenutno interpretativna moč našega gleda-

lišča višja od oblikovne, neredko pa je večja tudi od izpovedno umetniške moči slovenske dramatike. In tudi je res, da se naše očinstvo največkrat izogne predstav domače dramatike kot hudič križa. Kritika, gledališka esejistika in pa teorija (slednje skoraj nimamo) se miselno in estetsko premalo ukvarjajo z literarnimi problemi domače dramatike, še manj pa razmišljajo o gledališkem interpretativnem slogu posameznih uprizoritev slovenskih dramskih del. Ker je gledališka kritika sestavni del teatarske prakse, je sodelovanje med kritiko, dramatiko in gledališčem neizogibno nujno. Ali to sodelovanje poteka v polemični ali pa v dejavni obliki pomoči, je pač različno od primera do primera, od dela do dela in od uprizoritve do uprizoritve. Gledališče, ki ne bo sprejelo najsubtilnejših pobud od domače dramatike, se bo kaj kmalu neizogibno srečalo s stagnacijo in z neodmevnostjo v prostoru, ki v njem živi in dela. Marsikdaj smo zaradi našega neredko v načelu in v praksi hlapčevskega odnosa do tujih vzorov in dosežkov nepravični do naše nacionalne dramske tvornosti. Vključevanje v evropsko in gledališko dramsko stvarnost je seveda možno predvsem s slovensko dramsko literaturo, tako klasično kakor tudi moderno. Tako nas učijo izkušnje iz preteklih let.

Odveč bi bilo in anno domini 1967 opredeljevati pomen in vlogo gledališča v nacionalnem in družbenem prostoru. Kdor se te vloge ne zaveda ali pa jo celo ne razume, temu pač ni pomoči in mu uma ne bo razsvetlila ne pisana beseda ne gledališka predstava. Prepustimo ga raje samemu sebi, da usahne v lastni nemoči ali pa v idejni zmedenosti in konspiraciji. Kakor je slovenska literatura in sploh umetnost, tako je tudi naše gledališče blagodejno vplivalo na oblikovanje slovenske nacionalne skupnosti in njenega humanega in progresionega kulturnega in družbenega duha. Naroda ne oblikujejo lonci, traktorji, motorji in šibice, marveč ga oblikuje duh njegove kulture, duh njegove socialne in politične zgodovine. Ne poznamo ameriške, ruske ali kitajske strukture loncev, poznamo pa samo dobre in slabe oziroma polne in prazne lonce. Zato pa so Aishilos, Shakespeare, Molière, Goethe, Čehov, Cankar, Mrožek, Camus izraz rodne kulture in izraz narodnostnega duha in zgodovine. Prav zato jih smemo uvrstiti v tok in krog obče človeških umetniških veljavnosti. Slovensko gledališče je v svoji zgodovini odigralo pozitivno vlogo buditelja in oblikovalca narodne zavesti in samozavesti. In zato mora ostati tudi danes kljub vsem težavam in nesrečam v središču narodnega, kulturnega, umetniškega in idejnega dogajanja. Biti mora, ostati in postati mora kritična vest sodobnega človeka. Zato se ne sme zapreti v svojo ali v tujo preteklost, ne sme postati obrat za proizvajanje predstav. Z ostrino svojega dejanja, z literarno, igralsko, režijsko, scenografsko, kostumografsko in glasbeno idejo, se pravi s totalnostjo

svojih izraznih in izpovednih sredstev mora oblikovati in upeljavljati umetniško vsebino. Skratka, biti mora v stalnem, nezaustavljivem idejnem in moralnem boju s časom in sredino, v kateri deluje in ustvarja.

Akademizem in tradicionalizem, večna nasprotnika živega in aktualnega gledališča, vidita v teatru predvsem literaturo. Vendarle pa gledališče ni samo literatura. V gledališču se naraavno prepletata literatura in odrsko dejanje. Pri tem pa je treba poudariti, da se bo pravi gledališki ustvarjalec ukvarjal predvsem s problemi uprizoritve in oživitve dramskega dela na odru. Poglavitno šibkost slovenskega gledališča vidimo še vedno v njegovi vse preveč izraženi literarni naravi. Bodi kakorkoli, resnica je, da se dobro gledališče začne z avtorskim režijskim konceptom, z idejo uprizoritve, ki jo morajo harmonično podpreti in izoblikovati igra, scenografija, kostumografija in glasba. Uprizoritvene improvizacije, tako imenovani reprodukcijski načini, vodijo v negibnost, lenobnost, nezainteresiranost, v manirizem in v rutino. Kaj pa to pomeni, o tem pač ne kaže izgubljeni besed.

Za resnično ustvarjalno gledališko delo pa moramo uresničiti in vzpostaviti ustrezne pogoje. To velja tako za notranje odnose v gledališkem organizmu kakor velja tudi za položaj gledališča v družbi. Pri tem pa zoeza med gledališčem in publiko nikakor ni najmanj važna. Čedalje ostrejšo profesionalizacijo gledališkega ustvarjanja mora spremljati ustrezni kulturni dvig obiskovalca, sicer se lahko pojavi nespozrazum, ki bo kaj kmalu začel ovirati gledališko ustvarjanje tako v repertoarnem kakor tudi v interpretacijskem pogledu. Med evropskim okusom in provinco namreč ni enačaja in pri tem je prav vseeno, ali provinca žari v gledališču ali v publiku ali v kritiki. Bodimo odkritosrčni in iskreni: slovenski igralec ali režiser ali scenograf ali kostumograf ni v povprečju manj nadarjen, kot pa so nadarjeni njegovi evropski kolegi; s svojimi vrhovi pa jim je vsekakor popolnoma enakovreden. Toda slovenskemu gledališkemu delavcu moramo ustvariti vse možnosti intenzionega, duhovnega in umetniškega ustvarjanja in hkrati s tem seveda tudi zaostriti selekcijo in merila. Dokler pa bo socialni položaj gledališkega ustvarjalca tako degradiran, kot je sedaj, si je seveda težko zamisliti nadaljnjo profesionalizacijo slovenske gledališke kulture in našega teatrskega izraza. Zaradi bednega osebnega dohodka v gledališču je slovenski gledališki ustvarjalec vsak dan razpet med dolžnostmi v teatru in nastopi zunaj gledališča. Že vrsto let zunanji dejavniki silijo gledališča, da si izmišljajo raznovrstne pravilnike o delitvi osebnega dohodka, ki so seveda povsem abstraktni in kot taki plod neverjetno zapletenih točkovnih in lestvičnih sistemov, s katerimi nas je kot družbo in kot posameznike v neverjetnem izobilju obdarila birokratska ha-

zardna loto pamet. Pri tem pa so vsi pozabili, da je menda že Engels, kakor da bi se bal bodoče birokratske pameti, malce sarkastično opozoril: način porazdelitve je odvisen od količine, ki naj se porazdeli. In tako nenaravni obseg dela gledališkega ustvarjalca čestokrat vodi v izmučenost, v improvizacijo in v duhovno neprizadetost. Kvantitativna utrujenost je očitna in socialna stiska vodi slovenskega gledališkega ustvarjalca v utesnjene in žalostne okvire. Še vedno teži slovenska gledališča in njegove ustvarjalce kvantiteta, zaradi česar se morajo s skrajnimi napori izogibati mehaničnemu načelu proizvodjanja predstav. Za zdravo, naravno delo so potrebni metodološki in študijski red, smotrna doba zorenja predstave, več sezon zajemajoč repertoarni načrt. Toda to bomo dosegli le, če bomo gledališča in gledališke umetnike osvobodili socialnih in finančnih nadlog in prepustili notranjo ureditev odnosov njim samim.

Če ne bi bilo resničnega entuziazma in velike požrtvovalnosti — dveh resnično najlepših lastnosti v slovenskem gledališču — bi bila naša odrska kultura že zdavnaj utonila v mlaki, ki se imenuje gledališka kriza. Da, tudi pri nas moramo govoriti in opozarjati na gledališko krizo. Ta kriza se sicer ne kaže znotraj umetniških organizmov, čeprav ti nikakor niso imuni pred občasnimi obolevanji, marveč jo čutimo predvsem v odnosu med družbenimi institucijami in gledališčem. Obdobje pred drugo svetovno vojno je Filip Kalan opredelil kot leta evropeizacije slovenske gledališke kulture. Toda ta evropeizacija je bila v prvi vrsti zgolj notranja in kot takšna predvsem rezultat intimne umetniške rasti gledaliških talentov. Žal pa so vsi drugi elementi gledališča ostali povsem provincialni. S tem mislimo predvsem na tehnično opremo naših odrov in ateljejev, ki so še vedno brezupno zastareli, pomanjkljivi in bedno opremljeni. In resnično je čudež, če se v naših gledaliških sploh rodi kvalitetna umetniška predstava, saj se tehnična zaostalost združuje z neprestanim materialnim pomanjkanjem v granitno oviro kvalitetnega dela in ustvarjanja.

Morebiti bo prav jubilejno slovensko gledališko leto odprlo našim gledališčem nove možnosti in nova upanja. Vključevanje v sodobne evropske in svetovne gledališke tokove naj ne pomeni ničesar drugega kot ukinitve naše province, samozadovoljnosti in samovšečnosti. Naj pomeni energično likvidacijo naše bede in tehnične zaostalosti. Predvsem pa naj pomeni razcvet živega, aktualnega in s sodobnimi umetniškimi idejami prežetega gledališča. Novi koncepti in nove pobude, ki naj zrastejo iz duhovnega in umetniškega iskanja, morajo postati osnove našega sodobnega gledališča. Iskati nov izraz, novo vsebino in novo obliko mora postati teoretično in praktično vodilo naše gledališke dejavnosti. Naše gledališče mora biti usmerjeno v boj proti provinci, duhovni zaostalosti,

moralni otrplosti. S svojim programom in s svojimi odrskimi interpretacijami mora ostvariti obiskovalca — prijatelja, ki na gledališkem se-dežu ne bo iskal mamila in opravičila za svojo duhovno praznino. Naše gledališče mora biti v boju z vsemi oblikami lažnivega in duhovno praznega bivanja in tradicije. V njem mora živeti in ustvarjati resnična poezija. Takšno gledališče vsi želimo v našem nacionalnem in družbenem življenju. In če pogledamo dosedanje umetniške izkušnje in stvaritve, menda smemo reči, da temelji tovrstnega gledališča že obstajajo in ne več samo temelji. Slovensko jubilejno gledališko leto mora biti predvsem spodbuda in začetek novih drznih in v sodobne umetniške prednote zasidranih iskanj in tveganj. Z Levstikovim Dramatičnim društvom se je začela sistematična gledališka in odrska dejavnost. Stoletnico ustanovitve Levstikovega Dramatičnega društva v jubilejnem gledališkem letu slave vsa slovenska gledališča: Slovensko gledališče v Trstu, Mestno gledališče ljubljansko, Slovensko ljudsko gledališče v Celju, Mariborska Drama, Mladinsko gledališče v Ljubljani in pa ljubljanska in mariborska Opera. Slavi pa ga tudi ljubljanska Drama, katere začetki segajo v čas Linhartovih Kranjskih komedijantov, v njej pa smemo videti naravnega dediča Levstikove pobude.

V BLODNJAKU ANTIDRAME

Josip Vidmar

To razmišljanje se bo odvijalo v dveh smereh. Razpravljalo bo o sodobni avantgardni dramatiki, ki si je sama vzdela tudi ime antidrame, pri tem pa se bo ves čas oslanjalo na Javorškovo knjigo »Prazna miza«, ob kateri je nastalo. Obravnavalo bo hkrati tudi to kot izviren knjižni pojav, vendar bo le največ pozornosti posvečalo novi dramatiki kot taki. O Javorškovem delu morem takoj spočetka izreči nekoliko splošnejšo in seveda še ne utemeljeno sodbo, ki jo bo to razpravljanje potrdilo, da je knjiga pri vsem svojem posebnem značaju zelo pobudna, marljivo sestavljena, saj je v nji nakopičenih veliko število dramaturških problemov in navedenih lepa vrsta vsakršnih pričevanj avtorjev, za katere gre, pa tudi vsakršnih njihovih predhodnikov in interpretov. Ta pričevanja in Javorškove teze same pa nimajo vselej logično neoporečnega smisla, kar se bo v tem razboru verjetno nekajkrat pokazalo. Pokazal pa se bo tudi pravi značaj knjige, ki je pravzaprav apologetski in propagandističen. Ta posebnost se izraža v vsakršni avtorjevi nekritičnosti