

Slovensko gledališče v bosansko-hercegovski reviji Pozorište

Almir Bašović

Tuzelska revija Pozorište je neprenehoma izhajala med letoma 1953 in 1991. Sprva je bila to revija informativne narave z desetimi številkami na leto, pozneje pa se je profilirala in postala resna gledališka revija, ki je večinoma izhajala štirikrat na leto. Pozorište je bilo dolgo nekakšna tribuna za obravnavo gledališkega življenja v tedanji Socialistični federativni republiki Jugoslaviji, zaradi česar so v njej pomembno mesto zasedali tudi slovenski avtorji in besedila o slovenskem gledališču. Na osnovi razprav iz Pozorišta, ki se ukvarjajo s slovenskim gledališčem, pa tudi besedil slovenskih avtorjev o raznovrstnih temah, bom skušal priti do nekaterih sklepov o razmerju med slovenskim in bosansko-hercegovskim gledališkim okoljem. To razmišljanje se bo osredotočilo na nekatere ključne točke, obravnavane v teh besedilih.

Revija Pozorište je nastala kot mesečnik Narodnega pozorišta Tuzla, zaradi česar je bila sprva usmerjena pretežno na bosansko-hercegovsko in tuzelsko gledališko življenje. Prvi naslov, ki je omenjal slovensko gledališče, se je glasil »Repertoar gledališč v Sloveniji in na Hrvaškem« in je bil objavljen v prvi številki leta 1961. Zanimivo je, da je šele v naslednji številki izšlo besedilo o repertoarjih gledališč iz Makedonije, Črne gore in Srbije, kar tudi ni edini primer, ko sta bila hrvaško in slovensko gledališče obravnavana ločeno od tistih v drugih socialističnih republikah. O tovrstni delitvi priča denimo tudi besedilo v Pozorištu, v številki 5–6 iz leta 1974, ki je bilo objavljeno pod naslovom »Veze između hrvatskih i slovenačkih pozorišta« (471–4).

Slovenska gledališča so bila že vse od prvih številk Pozorišta redno omenjana v rubrikah, kot sta bili »Vijesti iz zemlje« in »Mozaik«. Te rubrike so prinašale kratke vesti, povezane z različnimi vidiki gledališkega življenja v Jugoslaviji, med njimi tudi take, ki so se nanašale na slovensko gledališče. Tako je denimo v 8. številki Pozorišta iz leta 1953 zaslediti besedilo, ki govori o gostovanju ljubljanske Drame v Trstu (22), za ilustracijo pa bom navedel še besedilo iz iste številke, ki je izšlo pod naslovom »Nedostatak srednjih kadrova u Sloveniji«:

»V slovenskih gledališčih je občutiti veliko pomanjkanje kadrov srednje generacije. Starejši kadri se bližajo koncu kariere, srednje generacije pa domala ni, kar utegne vsak čas pripeljati do večje krize. Poleg tega obstaja veliko nesorazmerje med igralci in igralkami, ki za slovenska gledališča pomeni velik problem.« (24)

Naslednje številke Pozorišta so prinašale raznovrstne informacije o slovenskem gledališču, denimo novico (številka 4, 1954) o odprtju Gledališča slovenskega Primorja, ki

je nastalo z združitvijo postojnskega in koprškega gledališča (21–22), objavljeni sta bili tudi informacija o gostovanju ljubljanske Drame v Trstu in novica o Celjskem festivalu.¹ V kolikšni meri je bila revija Pozorište na svojih začetkih pozorna na dogajanja *v* in tudi dogajanja, povezana z gledališčem, priča tudi skorajda komično besedilo, objavljeno v številki 6 iz leta 1955:

»LJUBLJANSKI BALET ŽRTEV PREVARANTA

V vrsti prevar, ki jih je izpeljal Aleksandar Pedi, rezbar iz Novega Pazarja, ki so mu že predtem sodili zaradi podobnih dejanj, ni bilo prizaneseno niti Baletu ljubljanske Opere. Pedi je pred odhodom na pot iz Zagreba v Ljubljano direkciji ljubljanske opere poslal telegram, v katerem jo je obvestil, da bo kot predstavnik podjetja Ufus prišel ocenit kakovost celotnega baleta in tudi posameznikov, da jih bo lahko angažiral za snemanje velikega filma. Balet ni preveril Pedijevih papirjev ter na njegovo željo samo zanj izvedel 'Valpurgino noč', zatem pa je Pedi članom baleta podaril košaro s cvetjem ter med njimi izbral petnajst plesalcev, ki jim je obljubil angažma pri filmu in visoke honorarje. Toda že naslednji dan, ko je na osnovi ponarejenih pooblastil podjetja Domača radinost iz Novega Pazarja od nekaterih trgovskih podjetij v Ljubljani prevzemal blago, so Aleksandra Pedija razkrinkali in prijeli.« (22)

V šestdesetih letih je bilo mogoče v Pozorištu prebrati precej informacij o slovenskem gledališču – od rednih poročil o gostovanjih gledališč iz Slovenije v Bosni in Hercegovini, Poljski, Italiji, Sovjetski zvezi in drugih državah ter repertoarjev slovenskih gledališč pa denimo do informacije, da bo Drama SNG iz Ljubljane leta 1967 s svojim nastopom odprla festival Sterijevo pozorje v Novem Sadu.

V tem desetletju je od slovenskih avtorjev v Pozorištu sodeloval tudi Emil Frelih, ki je v številki 6 iz leta 1968 napisal zanimivo besedilo z naslovom »Pasijske igre i savremeno pozorište« (673–676), nekaj avtorjev pa je prispevalo tekste za tematske številke Pozorišta. Tako v številki, posvečeni Shakespearu, zasledimo besedila Dušana Moravca »Šekspir i slovenačko pozorište«² ter Bratka Krefta z naslovom »Fragment o Hamletu«, v številki 2 iz leta 1966 pa je izšla predstavitev Dušana Mihailovića z naslovom »Šekspir kod Slovenaca«, v katerem je pisal o zborniku *Shakespeare pri Slovencih*, ki ga je uredil

1 To je bil prvi festival slovenske in jugoslovanske dramatike, ki ga je v Slovenskem ljudskem gledališču v Celju zasnoval Lojze Filipič.

2 V tistem času se je Moravec precej ukvarjal s Shakespearom v Sloveniji. Tako je v letu, v katerem je v Pozorištu izšlo to krajše besedilo (1964), izšel tudi zbornik *Sto let s Hamletom* (MGL, Ljubljana), ki ga je uredil Dušan Moravec, v Slovenskem gledališkem muzeju, ki ga je vodil od leta 1962, pa je bila na ogled razstava o Shakespearu na slovenskih tleh. Že naslednje leto (1965) je objavil obsežno razpravo z naslovom »Shakespeare pri Slovencih«; izšla je v zborniku *William Shakespeare pri Slovencih* (Slovenska matica, Ljubljana, str. 176–322), ki ga je uredil France Koblar. Še zanimivost, ki pa ni povezana z Moravcem: v tistem času je v beograjski reviji Pozorišni život (številka 23, 1963) izšel seznam uprizoritev Shakespeara v slovenskih gledališčih, ki ga je sestavil Milan Ljubici.

France Koblar (243–6). V številki Pozorišta, posvečeni Branislavu Nušiću, je najti besedilo Janka Travnja z naslovom »Nušić i slovenačko pozorište«, v številki, posvečeni Branku Gavellu, je Dušan Moravec pisal o Gavellovem delovanju v slovenskih gledališčih, Lojze Filipič pa je objavil besedilo z naslovom »Doktor Branko Gavella«.

V šestdesetih letih 20. stoletja so v tej tuzelski reviji izhajale tudi predstavitve knjig slovenskih avtorjev. Tako je v prvi številki iz leta 1965 Jože Pogačnik pisal o Krefтови knjigi *Gledališče in revolucija*, ki je izšla v Knjižnici MGL (81–3); v številki 2 iz leta 1969 izide predstavitev Miroslava Radonjića (207–9), posvečena knjigi Josipa Vidmarja *Dramaturški zapisi*, ki jo je izdalo Sterijevo pozorje, v številki 4 iz istega leta pa o tej knjigi v besedilu z naslovom »Drama kao oblik spoznaje života« piše še Radomir Ivanović (466–71). V prvi številki iz leta 1966 je Dušan Moravec objavil dragoceno bibliografijo z naslovom »Slovenačke knjige o dramatici i pozorištu«; bibliografija vsebuje podatke o vseh samostojnih publikacijah, posvečenih dramaturgiji in gledališču, ki so jih napisali slovenski avtorji v slovenskem jeziku (123–9).³

Dve tematski številki Pozorišta s konca šestdesetih in začetka sedemdesetih let na najboljši možni način pričata o pomembnosti slovenskih avtorjev za to revijo, pa tudi o pomembnosti teh avtorjev in slovenske gledališke izkušnje za razmislek o gledališču na območju Jugoslavije. Številka 4 iz leta 1969 namreč prinaša prispevke s tribune o institucionalni krizi gledališča, ki je potekala na Sterijevem pozorju. Očitno je šlo za preizpraševanje o mestu, ki bi ga moralo zavzemati gledališče v jugoslovanski, torej ideološki družbi, z izrazom institucionalna kriza pa so merili na krizo repertoarnih politik državnih gledališč, v čemer se je pravzaprav skrival poziv k tehtanju možnosti za avtonomijo gledališke umetnosti. Uvodno besedilo v tej številki je bilo razmišljanje Lojzeta Filipiča z naslovom »Jedna mogućnost izlaska iz krize« (355–61). Prav Filipič je bil namreč tisti, ki je direktorji festivala Sterijevo pozorje predlagal to temo, da bi, kot je dejal, »najširši krog gledaliških delavcev v Jugoslaviji polemično soočil svoja razmišljanja in analize kriznega procesa«, procesa, v katerem so gledališčniki »sočasno tako tvorci kot akterji, tako žrtve kot protagonisti, tako spremljevalci kot udeleženci, tako subjekti kot objekti« (355).

V zvezi s krizo v gledališču je Filipič izhajal iz opredelitve teme in njenih meja, nadvse zanimivo pa je, da je kot delovno metodo predlagal pot od splošnega, evropskega, k posebnemu, »torej našemu« (355). Dandanes bi to utegnilo zveneti malce nenavadno, toda Filipič je pri tem brez slehernega kompleksa izhajal iz izkušenj velikih evropskih imen, denimo iz hamburške izkušnje Brechtovega učenca Egona Monka, izkušnje Giorgia Strehlerja iz Teatra Piccolo v Milanu in Bergmanove izkušnje iz stockholmskega Kraljevega dramskega gledališča (Kungliga Dramatiska Teatern).

3 Ta bibliografija je nekoliko pozneje izšla še v Dokumentih SGM (številka 8–9), le da z nekaj dopolnitvami Nenvenke Gostiša. To je bil začetek objavljanja sorodnih bibliografij, ki so pozneje izhajale v Dokumentih SGM.

Filipič je kot možnost za izhod iz krize predlagal spremembo zakona in zahteval, da bi poleg funkcije direktorja vpeljali tudi »specializirano strokovno mandatno institucijo: umetniškega vodjo« (359). Od takega vodje bi bilo po njegovem pričakovati, da bo predlagal program za eno ali več sezon, ta program pa bi moral biti: a) idejno-estetske, b) sociološke, c) kulturnopolitične, d) ansambelske, e) finančne in f) tehnično-izvedbene narave. Drugo stopnjo pri izvajanju tega programa bi predstavljali razprava in soočenje z ansamblom (359). Zdi se, da bi lahko vse, kar je Filipič v svojem besedilu predlagal kot možnosti za izhod iz krize, še danes »prepisalo« sleherno sarajevsko in tudi bosansko-hercegovsko gledališče, v upanju, da bo od šestih ponujenih vidikov izpolnilo vsaj polovico, pri čemer lahko postavko, ki se nanaša na razpravo in soočenje z ansamblom, najverjetneje pojmuje kot zgolj utopijo.

Po dveh letih se je še ena tematska številka (številka 5–6, 1971) začela z besedilom slovenskega avtorja. Leta 1971, ob tridesetletnici »začetka narodnoosvobodilnega boja in socialistične revolucije v Jugoslaviji«, je namreč Pozorišče v Jajcu priredilo simpozij z naslovom *Pozorišče i revolucija*.⁴ Uvodno besedilo k tej številki je napisal Josip Vidmar. Na začetku zapiše, da je gledališče »navdse določen pojem, medtem ko je revolucija zaradi precej posplošene rabe manj jasno in določno opredeljena, četudi vsi vemo, kaj razumeti pod tem pojmom« (539–40). Zatem Vidmar razpravlja o pojmu revolucije; strinja se, da mora umetnost služiti revoluciji, vendar na svoj način. Kot pravi Vidmar, dolžnost umetnosti ni ne agitiranje in ne zagovarjanje obstoječega, marveč kritika obstoječega v imenu višjih in popolnejših predstav.⁵ Niti najmanjše naključje ni, da Vidmar govori o gledališču in dramatici od Sofoklejeve *Antigone* (po Heglu vzorne tragedije), *Hamleta*, *Fausta* in dramatike naših časov vse »do Cankarja in Krleža«. Osnovna teza tega Vidmarjevega pisanja je namreč blizu tezam iz Krleževega znamenitega govora na kongresu književnikov v Ljubljani leta 1952, govora, s katerim je Krleža sklenil svoj »spopad na levici«. Ta podobnost med Vidmarjevimi in Krleževimi tezami ne preseneča, če upoštevamo njuno prijateljstvo in vzajemno zaupanje in če se spomnimo dejstva, da je Josip Broz - Tito po koncu druge svetovne vojne kot svojega odposlanca v osvobojeni Zagreb poslal prav Josipa Vidmarja.⁶

Poleg Vidmarjevega so bila v isti številki Pozorišča objavljena kar štiri besedila slovenskih avtorjev, ki so govorila o gledališču in revoluciji. Njihovi avtorji so bili Jože Javoršek, Taras Kermauner, Vasja Predan in Dušan Moravec. Jože Javoršek je v besedilu »Formalne promene u pozorištu u vreme revolucije« (570–6) o revoluciji pisal kot o nasilnem zgodovinskem dejanju, ki vpliva tudi na formalne značilnosti gledališke

4 Nekaj let pred tem simpozijem, leta 1966, so na Sterijevem pozorju postavili razstavo Pozorišče u revoluciji (Gledališče v revoluciji).

5 Tovrstno stališče je Vidmar zagovarjal že med vojno, ko je opravljal funkcijo predsednika Osvobodilne fronte.

6 O Krleževih vezeh s Slovenijo v številki 3–4 iz leta 1982 piše Jože Mahne v razpravi »Krleža na slovenačkim scenama«, o odnosu med Gavello in Krležem pa v številki 3–4 piše Dušan Moravec.

umetnosti. Ko primerja primitivne gledališke oblike in »revolucionarno primitivno izročilo«, Javoršek pokaže na podobnosti in razlike, nato pa prek Mejerholda in Lorca spregovori tudi o slovenskih gledaliških revolucionarjih – Bratku Kreftu, Franu Žižku in Ferdu Delaku. Na koncu besedila Javoršek sklene, da revolucije kot take nikdar niso prinesle kake estetske doktrine, da se je revolucionarno gledališče s svojo antiaristotelsko dramaturgijo uprlo meščanskemu gledališču, da pa resničnega potenciala revolucij v 20. stoletju »nismo znali izkoristiti« (575).

Taras Kermauner v tekstu »Šta je prava revolucija pozorišta?« (593–8) piše o tem, da pri prenašanju uprizoritev iz zaprte dvorane na prosto ne gre za revolucijo, pač pa za »nacionalno, religiozno in turistično prebujanje«. Zatem se Kermauner vpraša, kaj je revolucija – in ali jo je mogoče enačiti z zmago določenega družbenopolitičnega sistema. Ko se opredeli za različico, ki ima »dejansko več možnosti, da bi bila revolucionarna«, piše o ljubljanskih študentih, ki so zavzemali fakultete in katerih cilj je »vse mesto, okolje, svet spremeniti v en sam oder, na katerem bomo vsi igrali in ustvarjali (znotraj igre)« (596).

Vasja Predan v besedilu z naslovom »Samorefleksija revolucije« (642–648) piše o samorefleksiji revolucije v dramskih delih *Afera* (1962) in *Legenda o svetem Che* (1969) Primoža Kozaka. Predan meni, da je v primerjavi z drugimi slovenskimi avtorji, ki so obravnavali revolucijo in pri tem »vselej potrjevali socialni ali revolucionarni realizem kot temeljni izpovedni ali slogovni dispozitiv«, Kozak revolucijo »radikaliziral z vidika njenih ciljev, smisla in subjektivnega angažmaja« ter jo v »dramaturški fakturi domala asketiziral, v dialoškem smislu esejiziral, glede na dogajanje pa domala defabuliziral« (642). Predan z analizama dveh Kozakovih dram prepričljivo pokaže, da je v teh dramah revolucija obravnavana »izvirno, netradicionalno in neeshatološko«, ter sklene, da je Kozak ustvaril model dram, »ki se v kontekst svetovnih pomenov sodobne zgodovine vključujejo kot studiozna anticipacija pojmovanja, ki je ne bi smela obiti nobena kompleksna analiza« (648).

Dušan Moravec v tekstu »Revolucionarne pozorišne tradicije: partizanska scena u Sloveniji« (714–17) razpravlja o mejnikih v razvoju slovenskega gledališča, ki so tesno povezani z revolucionarno ideologijo dramskih piscev in gledališčnikov. Tako zapiše, da je »revolucionarno leto 1789 prvega slovenskega dramatika, Antona Tomaža Linharta, spodbudilo k ustvarjanju domače različice – celo v Parizu prepovedanega – Beaumarchaisovega *Figara*« (714). Ko Moravec piše o nadaljevanju te tradicije povezovanja gledališke umetnosti in revolucije, spomni na Frana Levstika, ki je leta 1867 za mlado Dramatično društvo oblikoval za tiste čase napreden umetniški program in s tem postavil trdno osnovo za prihodnje narodno gledališče.⁷ Moravec nadaljuje, da so se po Levstiku

7 Leta 1967, torej ob 100. obletnici ustanovitve Dramatičnega društva v Ljubljani, ki velja za začetek profesionalizacije slovenskega gledališča, se je v slovenskem prostoru začelo raziskovanje zgodovine Dramatičnega društva in slovenskega gledališča. Razprave o tej temi so bile objavljene v periodični publikaciji Dokumenti SGM, ki je izšla leta 1967, izdal pa jo je Slovenski gledališki muzej.

konec 19. stoletja začeli oglašati novi dramski pisci, katerih dela so imela socialne tendence, kar zlasti velja za Ivana Cankarja. Zatem Moravec poudari pomen delavskih odrov, kjer so režiserji, kot sta Kreft in Delak, postavljali dela, ki jih ni bilo najti na repertoarjih uradnih gledaliških hiš. Vse to je Moravcu pomagalo pri pojasnjevanju, kje gre iskati spodbudo za »nadvse bogato gledališko delo partizanov v Sloveniji« (715). Potem ko je ofenziva iz leta 1942 vzela življenje številnih članov skupine, ustanovljene istega leta, je nastala nova skupina, Jasa, ki je pred sestankom zbora odposlancev slovenskega naroda uprizorila enodejanko Mileta Klopčiča. Kot piše Moravec, sta predsednik Osvobodilne fronte Josip Vidmar in njen sekretar Boris Kidrič leta 1943 sprejela odločitev o ustanovitvi »gledališča z imenom, ki je bilo v stari Jugoslaviji prepovedano – Slovensko narodno gledališče, stalni sedež pa je imelo v mestecu, imenovanem Črnomelj, naši tedanji mali Ljubljani« (715).

Po drugi svetovni vojni je imelo gledališče predvsem izobraževalni značaj, sleherni poskus dvoma v družbeno stvarnost pa je bil deležen obsojanja, o čemer priča pogosto odstranjevanje predstav z repertoarjev. Omeniti velja, da so v teh tematskih številkah Pozorišča prav slovenski avtorji in gledališčniki odprli možnost pogovora o krizi v gledaliških ustanovah ter skušali nasprotovati prevladujočemu mnenju o mestu, ki bi ga moralo zavzemati gledališče znotraj SFRJ in tedanjega ideološkega sistema. Že vprašanje, ki ga postavi Lojze Filipič, je temeljno vprašanje ločitve ideološke moči in umetniške odgovornosti. Zgodovina evropskega gledališča nas opozarja, da je bilo edino obdobje, v katerem evropska kultura ni poznala institucije gledališča, zgodnji srednji vek kot čas, v katerem so se središča (svetovne in religijske) moči pokrivala. In drugič, jasno je, da imajo vsi referati slovenskih gledališčnikov na temo revolucije in gledališča skupni imenovalec, to pa je poskus odpiranja ideologiziranega gledališča stvarnosti.

Pri tem Josip Vidmar kot nedvoumna ideološka avtoriteta vprašanje *Kaj je gledališče?* po svoje formulira kot vprašanje *Kaj je revolucija?* Javoršek z analizo Kozakovih dram pokaže, da drame, ki ponavljajo modele meščanskega gledališča, niso in tudi ne morejo biti revolucionarne. Kermauner vprašanje revolucije in gledališča usmeri proti »tukaj in zdaj«, torej proti tistemu, kar je od vekomaj razlikovalna značilnost gledališke umetnosti, saj namesto da bi se ukvarjal z revolucijo, zastavi vprašanje o trajni revoluciji, usmerjeni predvsem na okostenelost sistema, ki se ima za edinega legitimnega »otroka revolucije«. Moravec zgodbo o revoluciji in gledališču prestavi v preteklost in spomni, da protifašistična revolucija in druga svetovna vojna nista edini revoluciji v evropski zgodovini, pri tem pa še posebno poudari, da to nista edini revoluciji, ki sta oblikovali zgodovino slovenskega gledališča.

Z zdajšnje časovne razdalje je jasno, da sta bili ti tematski številki Pozorišča še kako povezani z dogodki iz leta 1968, vendar je treba pripomniti, da je redakcija revije Pozorišča prav tovrstno javno razpravo o mestu gledališča v družbi izkoristila kot izhodišče za nadaljnje tematske številke. V sedemdesetih letih se je namreč Pozorišče odprlo za nove

teme, ki niso bile več lokalne narave; odtlej je bilo mogoče v reviji zaslediti raznovrstne tematske bloke z resnimi besedili domačih in tudi uglednih evropskih avtorjev. Tako so v Pozorištu izhajala besedila o japonskem gledališču, ena od številki je bila posvečena semiologiji gledališča, eden od tematskih blokov je bil v celoti namenjen Mejerholdu, tu sta še številki, posvečeni Craigu in Brechtu, revija pa se je ukvarjala tudi z ameriško dramatikom, rusko avantgardo in s hermenevtiko moderne režije. S precejšnjo gotovostjo lahko rečemo, da ni naključje, da se je takoj po številki, posvečeni revoluciji in gledališču, v kateri so imeli slovenski avtorji tako zelo pomembno vlogo, redakcija Pozorišta odločila, da bo izdala tematsko številko, namenjeno ekspresionizmu v drami in gledališču, torej prvi gledališki avantgardi in antiaristotelovskemu uporju v 20. stoletju.

V sedemdesetih letih so v Pozorištu izhajala številna in raznovrstna besedila o slovenskem gledališču. V prvi številki iz leta 1971 je denimo izšlo besedilo z naslovom »Taras Kermauner novi direktor ljubljanske Drame« (190), v isti številki je najti zapis o novem ljubljanskem gledališču Glej (197) ter novice o gostovanjih – prva številka iz leta 1976 prinaša informacije o gostovanju ljubljanske Drame v Zürichu (106), v številki 3–4 iz leta 1976 pa je predstavljeno gostovanje tega gledališča v Kanadi (193). Tu so še besedila o razstavi Slovenskega narodnega gledališča v Beogradu (številka 1–2, 1978), o podelitvi Prešernovih nagrad (številka 1–2, 1979) in o jubileju gledališča v Mariboru (številka 5–6, 1978). Za Pozorište, posvečeno Bojanu Stupici (številka 6, 1970), je Žarko Petan napisal besedilo z naslovom »Sjećanje na Bojana Stupicu«; v isti številki je najti tudi pregled delovanja Bojana Stupice v Sloveniji. V sedemdesetih letih je Pozorište redno prinašalo sezonske preglede repertoarjev jugoslovanskih gledališč, kar velja tudi za repertoarje Slovenskega ljudskega gledališča Celje, SNG Drama Ljubljana, Mestnega gledališča ljubljanskega in Slovenskega narodnega gledališča Maribor. Občasno so izhajali tudi pregledi gledaliških sezon; takšen je denimo Kermaunerjev tekst »Pozorište kraj ivice (O ovogodišnji ljubljanski pozorišnji sezoni)«, ki je bilo objavljeno v številki 4 iz leta 1971.

Za četrto številko Pozorišta iz leta 1971 je Taras Kermauner napisal izredno zanimivo besedilo z naslovom »Črtomirov mit – mit o suvremenom slovenaštvu«. Kermauner na začetku tega besedila, ki obsega dvajset strani, takole piše o tem slovenskem mitu: »Naš mit je literaren, projiciran nazaj v preteklost; na novo osmišlja temno davnino in ji daje duhoven, nadnaraven Smisel. To je Tugomerjev mit« (449).

Zatem Kermauner piše o Levstikovem *Tugomerju* iz leta 1876 in o Kreftovi prede-lavi iz 1945/46 ter ugotovi, da se je »s tem letom sklenil tudi svet, na katerem je temeljil Tugomerjev mit« (450). Idejo, po kateri je »slovenska empirična zmaga nad sovražnikom *eo ipso* pomenila zmago Svobode, Enakosti in Humanega ter uresničitev zemeljskega raja«, Kermauner duhovito poimenuje »rožnata sekularizirana eshatologija« (450). Kermauner ta problematični čas tematizira s pomočjo analize Smoletovega dramskega dela *Krst pri Savici*, kajti Smole si je – v nasprotju z drugimi avtorji, ki so se ukvarjali

s podobno tematiko – izbral »neposredno slovenski 'kozmični', inicialni, utemeljitveni mit« (451). Kermauner Črtomirjev mit pri Smoletu povezuje z avtorjevo projekcijo zdajšnjosti v preteklost; zanj ta novi mit ni tisti, »ki nas bo neboleče vodil v Absolutno prihodnost«, kajti »danes potrebujemo poetizirano in skozi mit govoreče pojasnilo tega, zakaj smo prispeli do zdajšnje, tako zelo nesakralne in od obljubljene tako različne točke« (451). Kermauner v podrobni analizi likov, miselnosti in zgodbe prepričljivo pokaže na razliko med Črtomirjevim in Tugomerjevim mitom ter pride do sklepa, da je *Krst pri Savici* religiozna drama, ki v drugem delu prehaja v politično (464).

Z obžalovanjem bi lahko ugotovili, da so v devetdesetih letih razmere na Balkanu, zlasti vojna v Bosni in Hercegovini, aktualizirale nekatere vidike tega Kermaunerjevega besedila. V devetdesetih letih prejšnjega stoletja je namreč srbski zgodovinar ter član srbske akademije znanosti in umetnosti Milorad Ekmečić izjavil, da je vojna iz leta 1992 nadaljevanje prve srbske vstaje iz leta 1804. Po tistem, ko so njegove enote vstopile v Srebrenico, je general Ratko Mladić, ki mu pred mednarodnim haaškim sodiščem sodijo zaradi genocida, storjenega v tem mestu in njegovi okolici, pred televizijskimi kamerami izjavil, da je Srebrenica maščevanje Turkom za Kosovo. Dogodek iz leta 1992 naj bi bil torej neposredno nadaljevanje dogodka iz leta 1804, glavni akter dogajanja iz leta 1995 pa se neposredno sklicuje na dogodek iz leta 1389. Eno od vprašanj, ki jih Kermauner zastavi v svojem besedilu o nacionalnem mitu, se glasi: »Nemara pa se je čas v resnici ustavil in ga vnovič reverzibilno preživljamo od konca proti začetku – kar bi pomenilo resnično popolnoma novo obdobje človeške zgodovine in bivanja« (450–1). Novejša bosanska zgodovinska stvarnost je potrdila, da najbrž ni naključje, da se to vprašanje izreka v zvezi z dramo, ki, kot pravi Kermauner, »poteka od smrti k smrti« (457).

Za številko 5–6 iz leta 1974, posvečeno sodobni dramski ustvarjalnosti v Jugoslaviji, je Jože Koruza napisal besedilo z naslovom »Savremena slovenska drama«. Koruza ob pregledu programa repertoarjev slovenskih gledališč v povojnih letih ugotovi, da je bila iz teh repertoarjev, ukrojenih po sovjetskih vzorih, izključena meščanska dramatika evropskega Zahoda, vendar pa so se že kmalu začele pojavljati družbenokritične drame ameriških avtorjev, »ki so bile najbliže tedanjim idejnim smernicam slovenskih gledališč« (418). Po Koruzi ta val »amerikanizacije« pripelje do oživitve slovenske simbolične in ekspresionistične dramatike, nove tendence in oblikovne značilnosti v slovenski dramatik pa so se kazale v treh žanrih: novi meščanski drami, novi drami z vojno tematiko in v komediografiji. Koruza kot začetnika meščanske drame omeni Mateja Bora, kot najznačilnejšega in najuspešnejšega pisca dram z vojno tematiko Igorja Torkarja, kot začetnika izvirne zabavne komediografije pa omeni Miro Mihelič in Vasja Ocvirka.

Zatem Koruza piše o tem, da je v tej na videz docela realistični dramatik prišlo do notranjega razcepa realističnega postopka, k čemur je prispevala tudi raba scenskih tehničnih pripomočkov (419). Prve korake v povojni slovenski dramatik je naredila tudi generacija piscev, rojenih leta 1912 in 1913, ki se je uveljavila med vojno in tik po njej, v

zvezi s temi avtorji pa Koruza piše o »notranjem prelomu v ustvarjanju nove generacije« (419). Tedanja najmlajša generacija slovenskih dramatikov (Janez Žmavc, Mirko Zupančič, Herbert Grün, Branko Hofman in drugi) se je oddaljevala od realizma, vendar pa je Koruza menil, da so jih v slogovnem razvoju slovenske dramatike starejši dramatik presegali. Tako je omenil, da Stanko Cajnkar »mojstrsko uravnoveša ekspresionistične motive in realistični izraz«, sočasno pa je dozoreval Ivan Mrak, o katerem Koruza zapiše: »V zvestem vživljanju ter dramatičnem utelešanju usod zgodovinskih osebnosti in konkretnih zgodovinskih okoliščin se pri njem kažejo težnja k realizmu, doživljanje življenja kot čudeža, stiliziranost in himničnost izraza, najvidnejša dediščina ekspresionizma v njegovi dramatiki pa sta evangelijska zgradba in mistika« (420).

Zatem Koruza piše o pomenu Vitomila Zupana, čigar drama *Stvar Jurija Trajbasa* je bila »v tolikšnem nasprotju z dramaturškimi normami prvih povojnih let, da jo je kritika morala odkloniti« (420). Kot avtorja, ki je še bolj odprl vrata vplivom zahodnoevropske dramatike, Koruza omeni Jožeta Javorška; njegov pomen za slovensko gledališče se zrcali v publicistikki, s katero je usmeril pozornost na pariško avantgardo in dramatiko francoskega eksistencializma, torej na smeri, v katerih se je razvijala slovenska dramatika konec petdesetih in na začetku šestdesetih let 20. stoletja.

V zvezi z generacijo, ki se je od sredine petdesetih let naprej uveljavljala kot edinstvena skupina kritikov, esejistov in književnih ustvarjalcev, Koruza poudarja, da je zanjo značilno izrazito zanimanje za filozofijo, kar se kaže tudi v dramskih delih dramatikov iz njenih vrst. Prva iz te generacije sta Dominik Smole in Peter Božič, sledita jima Dane Zajc in Gregor Strniša, kot avtorja, čigar drame se organsko razvijajo iz njegove filozofske esejistike, pa omeni Primoža Kozaka.

Koruza v svojem besedilu razmišlja o pomenu, ki ga je za promocijo slovenske drame imelo gledališče Oder 57, ki je z velikim uspehom uprizarjalo Smoletovo *Antigono* in Kozakovo *Afero*, kot najuglednejšo eksperimentalno skupino, ki je obenem najdlje delovala, pa omeni Eksperimentalno gledališče Glej. V času, ko je Koruza pisal to izčrpano besedilo o sodobni slovenski dramatiki, je bil najvidnejši predstavnik ludistične usmeritve v slovenskem gledališču Dušan Jovanović, med pripadnike larpurlartistične smeri v slovenski dramatiki je uvrstil Rudija Šeliga, kot mlajše, vendar že uveljavljene avtorje pa je omenil Frančka Rudolfa, Pavla Lužana in Andreja Hienga.

Celo iz tega kratkega pregleda Koruzovega dragocenega in izredno sistematičnega besedila je jasno, da razvoj slovenske sodobne dramatike razume kot organski pojav, vendar je obenem opaziti, da pojem gledališke sodobnosti v celoti povezuje s postopnim oddaljevanjem slovenske dramatike od dramaturških vzorov in značilnosti socialističnega realizma, kar je bila v tistem času velika redkost v razmišljanju o nacionalni dramatiki na območju Jugoslavije.

V Pozorištu številka 5–6 iz leta 1975 je izšlo dragoceno besedilo Petra Božiča z naslovom »Eksperimentalno pozorište kao socijalni fenomen iz iskustva slovenskih

eksperimentalnih pozorišta«. Peter Božič na začetku svojega razmisleka o slovenskih eksperimentalnih gledališčih pravi, da jih pogojuje »kompleksnost gledališča; vzrok za njihovo ustanavljanje je predvsem v tem, da institucije nikakor ne morejo zapolniti in pokriti celotnega gledališkega prostora in zadovoljiti vseh potreb« (311). V sklepnem delu uvoda se zavzame za razumevanje izvora neformalnih gledaliških skupin, ki se »nagiba k trditvi, po kateri gre za naraven proces razčlenjevanja gledališkega okolja, ki ga ne opredeljuje samo občinstvo [...] pač pa gre za razčlenjevanje, ki je daleč pomembnejše v gledališkem pomenu in ki prinaša spreminjanja pojma o tem, 'kaj je bolj in kaj manj gledališko'« (312). Ko Božič navaja argumente v prid trditvi, da se je slovensko gledališko okolje začelo preobrazati od znotraj, piše o vseh ključnih eksperimentalnih gledališčih in skupinah v Sloveniji. Začne z Odrom 57 in njegovih uspehih v jugoslovanskem okviru, nadaljuje z Malo dramo, ki je bila zasnovana z namenom, da nadomesti eksperimentalne skupine, zatem pa o nastanku gledališča Glej in o gledališču skupnosti, ki ga je pod imenom Pekarna ustanovil Lado Kralj. Ko jih Peter Božič postavi drugo ob drugo, tako razloge za njihov nastanek kot razloge za izginotje pomembnih slovenskih eksperimentalnih skupin, te skupine nenehno postavlja v razmerje do »uradnih« gledaliških ustanov, dotodanje prevladujoče razmišljanje o estetskih in socialnih vsebinah eksperimentalnega gledališča pa prepričljivo razširi na družbeno raven gledaliških okolij.

Iz tega obdobja Pozorišta velja poudariti besedili z velikega srečanja, ki je potekalo v Sarajevu, h kateremu sta z opaznima referatoma prispevala Tone Peršak in Janez Povše. Gre za simpozij, ki je potekal pod naslovom *Glumac na kamernoj sceni, glumac u eksperimentalnom teatru*, revija Pozorište pa je v številki 5–6 iz leta 1977 prinesla vsa predavanja s tega srečanja o igri na komornih in eksperimentalnih odrih. Janez Povše je svoje besedilo naslovil »Glumac, prvi član predstave«, v njem pa zagovarjal igralčevo sposobnost samostojnega uresničevanja pobud v smeri naprednega in avantgardnega. Pri tem je opozoril na degradacijo igralca v gledališču, kjer režiserji, deloma dramaturgi in včasih tudi sami avtorji krojijo usodo gledališča, pri čemer so »absolutno zadolženi za duhovno analizo, za intelektualno možnost tlakovanja poti novemu gledališču« (360). V sklepu Povše zapiše:

»Čas je, da se igralec zave svoje trenutne vloge v eksperimentalnem gledališču in izostri svoje razmišljanje o celotnem pomenu, ki ga ima za predstavo. Globoko sem prepričan, da sta ta vloga in ta pomen brez dvoma 'središčna' za predstavo eksperimentalnega gledališča. V predstavah eksperimentalnega gledališča se igralec ne sme zadovoljiti z vlogo navzočnosti v zanimivih intelektualno-likovno-gledaliških projektih, ki ga ne aktivirajo v dovoljšnji meri, da bi zavzel središčno, centralno, že s tem pa tudi preobraženo pozicijo.« (361)

Tone Peršak v razpravi »Gluma – Aesthesis« problematizira eksperiment v gledališču, saj gre za pojem, prevzet iz eksaktnih znanosti, zlasti iz fizike in kemije. V znanosti, pravi

Peršak, eksperiment pomeni preverjanje domneve o naravi posameznega procesa ali materiala, medtem ko je v umetnosti izlet v neznano. Potem ko spomni, da pojem *aisthesis* v starogrškem jeziku pomeni čutno in je obenem etimološki izvor pojma estetika, sklene, da umetnost ne deluje v prvi vrsti na razum, kar je v nasprotju s težnjami evropske umetnosti, da skuša biti znanstvena ali da si vsaj prizadeva biti v skladu z znanostjo. Ko razmišlja o osnovnih razlikah med dominantnimi igralskimi šolami, Peršak opomni na obred kot pomemben izvor dramskega naboja ter omeni možnost, da se lahko iz tega izvora razvije »nadvse specifično in popolno gledališče« (375).

V sedemdesetih letih je Pozorište le površno spremljalo gledališke festivale v Sloveniji, čeprav je v reviji najti številna dokaj obširna besedila o bosansko-hercegovskih festivalih ter o Sterijevem pozorju in Bitefu. Na tem mestu bom za ilustracijo navedel besedilo o Borštnikovem srečanju, ki je bilo objavljeno v številki 5–6 iz leta 1976:

»KONČANO BORŠTNIKOVO SREČANJE

Tridesetega oktobra se je v Mariboru končalo Borštnikovo srečanje, ki je potekalo v znamenju Cankarja. Srečanje je odprlo Primorsko dramsko gledališče iz Nove Gorice s Podbevškovo predelavo Cankarjevega *Martina Kačurja*.

Na srečanju so sodelovali Pekarna iz Ljubljane, gledališka skupina iz Horjula s Cankarjevim-Belinovim *Kurentom*, Stalno slovensko gledališče v Trstu in Slovensko ljudsko gledališče v Celju. Kot gosta sta sodelovala še Narodno pozorišče iz Somborja z *Ženitbo i udadbo* ter Rade Šerbedžija, ki je razlagal Krleževo besedilo 'Moj obračun s njima.'« (332)

Kar zadeva navzočnost slovenskih avtorjev in besedil o slovenskem gledališču, v sedemdesetih in osemdesetih letih v Pozorištu prevladujejo besedila o gledališki režiji. Že leta 1971 je Dušan Moravec za številko 4 napisal besedilo z naslovom »Prve režije Ferda Delaka u jugoslovenskim pozorištima«, pozneje, v številki 3–4 iz leta 1984, je isti avtor pisal o prvih dramskih režijah Bratka Krefta, v številki 3–4 iz leta 1986 pa je objavil prispevek, naslovljen »Iz istorije slovenačke režije (Inemann, Gavella, Skrbinšek)«.

Leta 1978 (številka 5–6) v Pozorištu izidejo prispevki s simpozija *Reditelj u kameron i eksperimentalnom teatru*, na katerem sta sodelovala tudi Dušan Jovanović in Žarko Petan. Petan je ob tej priložnosti spregovoril o uprizoritvi, ki je vzbudila veliko pozornost. Oder 57 se je namreč predtem udeležil festivala MESS, in sicer z uprizoritvijo, ki je bila »po literarni predlogi zelo konvencionalna«; šlo je za *Afero Primoža Kozaka*. Petan je zapisal: »Ta uprizoritev je bila po formalni plati eksperimentalna, saj je bila narejena krožno, in tako se je s to uprizoritvijo začela razprava o tem, kaj je majhno in eksperimentalno gledališče« (367–7).

Tema revije Pozorište številke 3–4 iz leta 1983 je bila hermenevtika moderne režije, v njej pa poleg besedil pomembnih imen, kot so Leon Musinak, Denis Bablet, Silvio D'Amico, Zygmunt Hübner, Ervin Hofman, Patrice Pavis in Bertolt Brecht, izide tudi

intervju z jugoslovanskim režiserjem Dušanom Jovanovićem, ki je dobil mesto med velikimi osebnostmi evropskega gledališča (gl. »Jezik savremene režije – razgovor sa Dušanom Jovanovićem«). Jovanović, ki je bil takrat že ugleden dramski avtor in režiser (dobitnik Sterijeve nagrade za *Osvoboditev Skopja* in Sterijeve nagrade za režijo Cankarjevih *Hlapcev*), je spregovoril o svojem učitelju Slavku Janu in omenil, da v času njegovega študija strokovne literature v slovenskem jeziku tako rekoč ni bilo. Jovanović je v svoji maniri demistificiral številne pojme, ki so postali dovolj pogosti, da so začeli pomeniti vse ali nič, ponudil pa je tudi nekaj svojih pogledov na vprašanja režije. (»Režija je kritika.« »V primerjavi z gledališčem in s filmom je življenje zgolj kopica neizkoriščenih priložnosti.« »Sprememba v razlaganju (videnju) dramskega dela je osnovna predpostavka živega režiserja.« Itd.)

V številki 3–4 iz leta 1984 je Pozorište prineslo pogovor s Tarasom Kermaunerjem z naslovom »Hipermoderna režija i ludizam« (172–89), v številki 1–2 iz leta 1986 pa je izšel še pogovor s Tonetom Peršakom o sodobni slovenski režiji. Številka 5–6 iz leta 1987 je bila posvečena teatrologiji režije, od osmih sogovornikov, ki so govorili o tej temi, pa so bili kar trije režiserji Slovenci. Pogovor z Bratkom Kreftom je nosil naslov »Dramski pisac i reditelj« (320–6), pogovor z Žarkom Petanom je izšel pod naslovom »Interdisciplinarna režija« (266–80), pogovor z Janezom Povšetom pa je bil naslovljen »(Samo)analiza fenomena režije« (392–400).

Tuzelsko Pozorište je v številki 3–4 iz leta 1989 naposled prineslo tudi pogovora z dvema velikima slovenskima igralcema. V tej številki sta izšli besedili z naslovom »Glumac, reditelj, intermedija (Razgovor sa glumcem Polde Bibičem)« ter »Režija, gluma, stvarnost (Razgovor sa glumcem Radkom Poličem)«.

Revija Pozorište je prenehala izhajati leta 1991, in sicer zaradi začetka vojne na območju Jugoslavije. (Ob tej priložnosti je bilo napovedano, da bo revija znova začela izhajati, redakcija pa naj bi sestavljali gledališniki iz vseh držav, nastalih po razpadu SFRJ. Nobenega dvoma ni, da bi to prispevalo k dialogu med gledališkimi kulturami.) Tema zadnje številke Pozorišta iz leta 1991 je bila posvečena gledališču in igralcem; svoje delo je torej zaokrožila s temo, s katero se začne gledališče kot umetnost, s čimer je potrdila lepo misel, ki jo je izrekel Radko Polič: »Človek je gledališče samo za hip.« Na osnovi zapisanega lahko trdimo, da je mogoče tuzelsko revijo Pozorište, ki je izhajala več desetletij, uporabiti za rekonstrukcijo približne podobe slovenskih gledaliških umetnikov v Bosni in Hercegovini ter Jugoslaviji.

V skladu s pričakovanji je slovenski avtor, o katerem je bilo v reviji Pozorište napisanega največ, Ivan Cankar. Ni naključje, da je prvo besedilo kakega slovenskega avtorja v tej reviji nosilo naslov »Dramatičar Ivan Cankar« (Grgur Brumec, številka 4, 1954). Prva številka Pozorišta iz leta 1969 je prinesla poročilo o velikem simpoziju o Ivanu Cankarju (98), istega leta pa je v številki 3 izšlo besedilo Ksenije Orešković z naslovom »Cankar prvi put na beogradskoj sceni«. Številka 5–6 iz leta 1977 prinaša tekst »Izložba

o Cankarevom djelu u Beču«, v prvi številki iz leta 1979 pa Taras Kermauner piše o Cankarjevi drami *Hlapci*. Primož Kozak se je na straneh Pozorišta s Cankarjem ukvarjal kar dvakrat: leta 1983 je v številki 5–6 objavil besedilo »Romantične duše Ivana Cankara«, v številki 3–4 iz leta 1984 pa besedilo »Za dobro naroda«.

Upošteva je raznovrstna besedila ob smrti pomembnih gledaliških umetnikov in tudi besedila, napisana ob različnih obletnicah, bi lahko dejali, da so bila v desetletjih njegovega izhajanja v Pozorištu omenjena vsa pomembnejša imena takratne slovenske gledališke scene. Seveda so na spreminjanje podobe slovenskega gledališča vplivale tudi spremembe v reviji kot živem organizmu, ki se »rodi, stara in umre«, pa tudi spremembe v gledališkem življenju na območju Bosne in Hercegovine. V začetnih številkah revije je bilo slovensko gledališče obravnavano v skladu s težavami, ki so bile seveda tudi težave bosanskega gledališča. Pomanjkanje kadrov, boj za profesionalizacijo gledališč, poskus, da bi gledališča z gostovanji nagovorila številčnejše občinstvo – vse to so problemi, s katerimi se je v petdesetih letih spoprijemalo tako slovensko kot tudi bosansko gledališče.

V šestdesetih letih so slovenski gledališčniki in intelektualci prvi zbrali pogum in spregovorili o institucionalni krizi gledališča, ker pa je gledališče izrazito družbeni fenomen, se je prek zgodbe o krizi v gledališču vselej govorilo tudi o krizi institucij v jugoslovanski socialistični družbi. Slovenski avtorji so z razumevanjem zgodovine nacionalne dramatike kot oddaljevanja od dramaturških vzorov in slogovnih značilnosti socialističnega realizma po svoje postavili pod vprašaj tezo o realizmu kot edini legitimni in zaželeni slogovni formaciji. S preoblikovanjem pomena revolucije so slovenski avtorji »opustili« napetost, ki je vse od konca druge svetovne vojne vladala med revolucionarji iz ljudstva in gledališčniki, ki so bili večinoma meščanskega porekla. Pomena slovenskih avtorjev na področju eksperimentalnega gledališča, ki je v Sloveniji nastajalo od znotraj, kot izraz želje po novih oblikah, ni mogoče ločiti od vprašanja okostenelosti socialistične družbe. V sedemdesetih in osemdesetih letih so pogledi slovenskih režiserjev in intelektualcev na fenomen režije dobili pomembno mesto v bosansko-hercegovskem gledališkem okolju. Institucija režiserja nastane po »razbitju velikega gledališkega ogledala« in razpadu jasnih perspektiv v dramski obliki, na katerih je pretežno temeljilo evropsko gledališče. Za določen čas so vezi med slovenskimi gledališčniki in bosanskim gledališkim okoljem prerezale neke druge črepinje, njihovo lepljenje in vprašanje o tem, kdo je za to poklican, pa je že tema kakega drugega besedila.

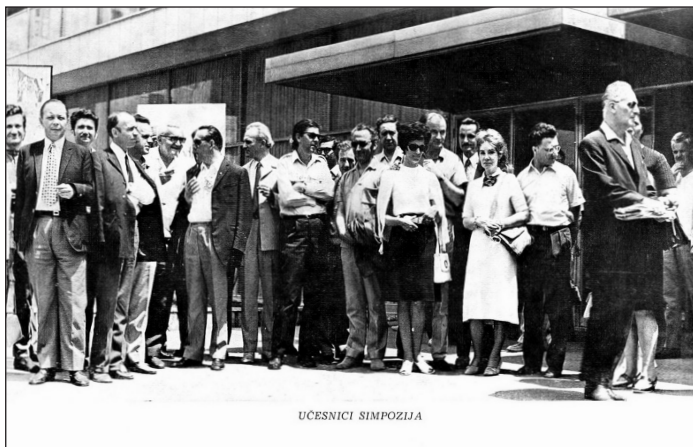
Literatura

- Anonimno. »Održani Borštnikovi susreti.« *Pozorište* 18.5–6 (1976): 332.
- Božič, Peter. »Eksperimentalno pozorište kao socijalni fenomen iz iskustva slovenskih eksperimentalnih pozorišta.« *Pozorište* 17.5–6 (1975): 311–22.
- Filipič, Lojze. »Jedna mogućnost izlaska iz krize.« *Pozorište* 11.4 (1969): 355–61.
- Frelih, Emil. »Pasijske igre i savremeno pozorište.« *Pozorište* 10.6 (1968): 673–6.
- Javoršek, Jože. »Formalne promene u pozorištu u vreme revolucije.« *Pozorište* 13.5–6 (1971): 570–6.
- Ivanović, Radomir. »Drama kao oblik spoznaje života.« *Pozorište* 11.4 (1969): 466–71.
- Kermauner, Taras. »Šta je prava revolucija pozorišta?« *Pozorište* 13.5–6 (1971): 593–8.
- _____. »Črtomirov mit – mit o suvremenom slovenaštvu.« *Pozorište* 14.4 (1972): 449–68.
- Koruza, Jože. »Savremena slovenska drama.« *Pozorište* 16.5–6 (1974): 416–24.
- Lazić, Radoslav. »Jezik savremene režije – razgovor sa Dušanom Jovanovićem.« *Pozorište*, letnik 25.3–4 (1983): 362–77.
- Mahne, Jože. »Krlježa na slovenačkim scenama.« *Pozorište* 24.3–4 (1982).
- Moravec, Dušan. »Slovenačke knjige o dramatici i pozorištu.« *Pozorište* 1 (1966): 123–9.
- Moravec, Dušan. »Revolucionarne pozorišne tradicije: partizanska scena u Sloveniji.« *Pozorište* 23.5–6 (1971): 714–17.
- Peršak, Tone. »Gluma – Aesthesis.« *Pozorište* 19.5–6 (1977): 372–5.
- Petan, Žarko. *Pozorište* 20.5–6 (1978): 376–7.
- Povše, Janez. »Glumac prvi član predstave.« *Pozorište* 19.5–6 (1977): 359–61.
- Predan, Vasja. »Samorefleksija revolucije.« *Pozorište* 13.5–6 (1971): 642–8.
- Vidmar, Josip. »Revolucija i pozorište.« *Pozorište* 13.5–6 (1971): 539–40.

Opomba

Citati iz revije *Pozorište* so navedeni na osnovi DVD-jev z digitaliziranimi številkami revije. Digitalizacija je delo Mediacentra Sarajevo (digitalni arhiv INFOBIRO).
Avtor se za pomoć zahvaljuje Draganu Goluboviću iz Mediacentra Sarajevo.

Prevedla Aleksandra Rekar



Udeleženci simpozija *Pozorište i revolucija (Gledališče in revolucija)*. Jajce, junij 1971.
Vir: revija *Pozorište* (leto 1971, št. 5–6).

Revolucija i pozorište

Drugarice, drugovi, dozvolite mi da na početku ovoga simpozijuma progovorim nekoliko riječi, i to o dvije stvari, koje se tiču našeg razgovora i s kojim su u tijesnoj vezi. Prva od njih je tematika našeg razgovora u cjelini, koja je određena pojmovima pozorište i revolucija ili, ako hoćete, revolucija i pozorište. Ovaj pojmovni par otvara nam čitav niz mogućnosti i pogleda na niz raznih tema, koje su sve dobrodošle i koje sve spadaju u program, obuhvaćen ovim našim naslovom.

Da navedem samo neke.

Prije svega, radi se o principijelnom odnosu između pozorišta i revolucije. Kakav je, kakav će biti, kakav je bio, ukratko radi se o principijelnoj ali i o istorijskoj raspravi o ovom pitanju. Da li pozorište služi revoluciji, da li bi trebalo da joj služi, da li joj je služilo i to, kada, a kad ne. I, ako joj je služilo, kako je obavljalo svoj posao, u čemu se sastojala ta služba? Moguće je pri tom razmišljanju ostati kod temelja našeg evropskog pozorišta, koji je literatura, to jest dramatika. Ona će uprkos apstraktnim idejama i težnjama ka takozvanom apsolutnom pozorištu, vjerovatno, to i ostati. I konačno, moguće je naša dva generalna pojma suziti i ograničiti na naš život i našu sudbinu i upitati se o odnosu našeg pozorišta prema našoj revoluciji i naše revolucije prema pozorištu kod nas. Moguće je o tom odnosu upitati se manje ili više načelno, a moguće je upitati se o tom odnosu i posebno, s obzirom na vrijeme, kada je naša revolucija bila u svojoj najakutnijoj fazi, to jest u vrijeme oslobodilačkog rata, onda, kada su revolucionarne snage naših naroda istinski preuzimale vodeću poziciju u našem životu i naposljetku je i preuzele. Za sve ove aspekte naš simpozijum je otvoren i sve ih prihvata; svaki od njih će ideološki ili istorijski ili na neki drugi način osvjetliti problematiku, kojoj je simpozijum posvećen, i doprinijeće osvješćenju svih nas s obzirom na odnose, koji su mogući u sadržajima naših dvaju generalnih pojmova, čime, će, možda, doprinijeti jasnijim i smišljenijim planovima naših pozorišta, a i naše dramatike sada i u buduće.

Uvodni referat Josipa Vidmarja na simpoziju *Pozorište i revolucija (Gledališče in revolucija)*, ki je potekal v Jajcu 25., 26. in 27. junija 1971, posvećen pa je bil 30-letnici začetka narodnoosvobodilnega boja. Vir: revija *Pozorište* (leto 1971, št. 5–6).

Jedna mogućnost izlaska iz krize

Predlažući Sterijinom pozorju temu — Institucionalna kriza pozorišta, redakcija Male tribine želela je postići da najširi krug, najširi skup pozorišnih radnika Jugoslavije polemički konfrontira svoja mišljenja i analize o kriznom procesu, kojeg i tvorci i akteri, i žrtve i protagonisti, i pratioci učesnici, i subjekti i objekti, u isti mah, jer smo pozorišni radnici svako posebno i svako na drugačiji način, ali i pre svega pozorište kao celina.

Kažem, polemička konfrontacija mišljenja, jer iz relativizma činjenice da smo u isti mah i objekti i subjekti toga procesa krize, proizilaze logično i dijametralno suprotni stavovi. Naglašavam najširi krug i skup jugoslovenskih pozorišnih radnika, jer tek organska sinteza mnogih suprotnih mišljenja mogla bi možda da da relativno jasnu sliku stanja, a možda i neke elemente za odgovor na pitanje šta da se radi.

Pokušajmo dati neke elemente za diskusiju. Molim skup da mi dozvoli, budući da sam predložio temu, da prvi iznesem shematsku dispoziciju problemskog kompleksa o kome je reč i shematički podcrtanu varijantu nekih rešenja koja ću predložiti.

Prvo: definicija teme i njezino ograničenje. Temu bih definisao ovako: modus vivendi, modus agendi, modus laborandi pozorišnih radnih zajednica, znači institucija, znači onih pozorišta koja su organizovana kao radne zajednice, kao institucije. Dakle, struktura institucije, simbioza heterogenih elemenata u njoj iz tog aspekta, tek, dodirnuti neki problemi idejno estetskog, sociološkog, finansijskog i problemi samoupravnog karaktera. Dakle, ne o pozorištu uopšte i ne od svega pomalo, već o spomenutom aspektu pozorišne krize.

Drugo: metoda rada od opšteg, znači od evropskog, ka posebnom, znači našem.

a) Ne volim da upotrebljavam velike reči, ali moram da citiram učestala mišljenja sociologa koji tvrde da živimo i radimo u prelomnom dobu koje kompariraju sa dobom renesanse, ili sa dobom industrijske revolucije, budući da živimo u vremenu elektronske revolucije. Dakle, u doba kada se obaraju mnoge vrednosti, mnoge kategorije ruše se sistemi i strukture, menja se način života iz fundamenta. A sada izdvajam neke kategorije koje nas posebno interesuju: obara se ili se barem pokušava oboriti parlamentarizam kao sistem, kao struktura, pokušava se menjati sistem univerziteta i univerzitetske nastave i, naravno,

Uvodna razprava Lojzeta Filipiča v tematsko številko revije Pozorište (leto 1969, št. 4), posvećeno vprašanju krize repertoarnih gledališč v Jugoslaviji. Številka prinaša prispevke s strokovnega srečanja na Sterijevem pozorju, temo posveta pa je direkciji festivala predlagal prav Lojze Filipič.