

Od gledališke impresije in polemične glose do žive dramaturgije



Dušan
Moravec

V času, ko se je odločal Josip Vidmar za poklic umetnostnega kritika, ki naj bi delal red v domači kulturni srenji, izpraševal vest in vztrajno iskal resnico, se je naše gledališče še zmeraj (in znova) mukoma izvijalo iz spon amaterizma in tipaje iskalo pot k umetniški podobi, kakršna se je izkristalizirala na prelomu dvajsetih in tridesetih let.

Štiriletni premor, ki so ga mnoga druga gledališča, tudi na primer zagrebško, komaj občutila in zapolnila s kontinuiranim ustvarjalnim delom, je pustil na ljubljanskem odru težko popravljivo škodo, pravo opustošenje. Ansambel, ki je šele v zadnjih predvojnih letih postajal bolj uglašen in pretežno slovenski, se je v veliki meri razšel. Verovšek je umrl v prvem vojnem letu, Borštnik nekaj mesecev zatem, ko je zaživela prva jugoslovanska državna skupnost in se je komaj vrnil domov. Hinko Nučič se je po kratkotrajnem intermezzu, ko je obnavljal ljubljanski oder in postavljal temelje narodnemu gledališču v osvobojenem Mariboru, razočaran vračal v »svoj« Zagreb. Za krajši čas se je znova naselila v Ljubljani kaj malo prijazno sprejeta Zofija Borštnik-Zvonarjeva, še včeraj »prva jugoslovanska tragedinja«. Od nekdanjih prvakov je bil še zmeraj navzoč in dejaven popularni Danilo, ob njem Polonca Juvanova in še kdo. Malo pozneje se je vrnila umetnica z evropsko biografijo, Marija Vera; z opernih desk je prestopil na dramske svojčas sloveči bariton Ivan Levar. Z ruskimi komedijanti se je ustavil in ustalil v Ljubljani Boris Putjata; za njim je prišla »skrivnostna dama iz Astrahana«, Marija Nikolajevna Nablocka in postala slovenska igralka, četudi nikoli ni zatajila značilnosti svoje govorice. Iz dunajskih šol je prišla Mila Šaričeva, po očetu Hrvatica, po materi Črnomaljka, in postala najčistejša slovenska dramska umetnica. Od tam je prišel tudi Zvonimir Rogoz, za mnoge nenavadno sugestivni igralec, ki je dajal ljubljanski Drami celo desetletje značilen odtis, vse do odhoda v Prago. Prišel je tudi Rade Pregarc iz Trsta, nadarjen in resen igralec, režiser in publicist — kot predsednik igralskega združenja se je odločil za neizprosni punt in prav kmalu mu je Ljubljana odrekla gostoljubje. In tudi nekaj mladih, obetajočih igralcev, ki so našli svoj pravi obraz šele v prihodnjem deceniju: Kralj, Cesar, Lipah, Železnik, Jan; Danilova, Juvanova.

V ožjem vodstvu si je kmalu pridobil odločilen vpliv dramaturg Pavel Golia, pozneje dve desetletji dramski ravnatelj; dramaturško krmilo je znova poprijel Oton Župančič, tenkočuten esteta, vendar premalo ob-

darjen z lastnostmi vladarja v tem neukrotljivem kraljestvu. Med domačimi režiserji je prvi odpiral okna v svet zaslužni Osip Šest, nemalokdaj s prelahkotno roko. Globlji je bil Milan Skrbinšek, vselej nihajoč med igrilstvom, usmerjanjem, pedagogiko in publicistiko, vselej sprt z upravami in tudi z delom publike. Pri vodstvu je imel v času, ki ga opisujemo, več opore Putjata, tudi kot režiser, in celo »mentor«, prav tako ruski pribežnik, Jakov Osipovič-Šuvalov. Nobeden od teh pa še ni imel in si tudi ni lastil vloge, kakršno so si pridobili naši režiserji nekaj let pozneje, po nastopu Cirila Debevca, Branka Gavelle, Bratka Krefta in Bojana Stupice.

Tudi v repertoarju teh prvih let le ob posameznih primerih lahko govorimo o »evropeizaciji«, tako značilni za ljubljansko Dramo na prehodu iz prvega v drugi povojni decenij. Sprva je temeljil v veliki meri na izročilu preteklosti, izvirna dela niso bila številna in ne vselej izvirna, pa tudi poskusi odpiranja v svet (Pirandello, Galsworthy, Čapek) so bili pogosto zavrjeni.

Temeljna zmota je bila v tem, da ni šlo za prerojeno in osvobojeno, ampak predvsem za obnovljeno gledališče, kakršno je bilo obsojeno že v nekdanji monarhiji. Gledališče je obnavljal sicer izkušeni, vendar nezahtevni in prilagodljivi Govekar v sodelovanju s finančnim strokovnjakom Praprotnikom na izročilo preteklih dob in na gmotnem temelju konzorcija »iz bank in privatnikov bogatašev«; žal pa je tudi poznejše »podržavljenje« (1920) v mnogih pogledih prineslo razočaranje. Zato se ni mogoče čuditi, če so zahtevnejši kritiki, ne samo Josip Vidmar, prav kmalu zapazili, da sloveča pravda za Krpanovo kobilo in proti njej še zmeraj ni dobojevana.

Skratka: gledališki — in ne samo gledališki — čas, v katerem je zastavil kritik svoje ostro polemično pero, je bil vse prej kakor spodoben. Lahko pa bi rekli tudi drugače: spremljevalcu tega dogajanja, ki je hotel prevetriti zatohlo ozračje, je dajal ta čas celo več spodbud, kakor bi si jih želeli.

1

Prve, resda osamljene, vendar ne neznačilne objave segajo še v dijaška leta: Kristanova enodejanka *Uspeh* je pritegnila Vidmarja predvsem kot izborna satira na našo gledališko publiko, »polna zasluženih klofut« — s tem poročilom se je prvič predstavil bralcem Ljubljanskega zvona (1913), takrat še pod tujim imenom. Že takoj po vojni pa ga je vznemirjalo obnovljeno slovensko gledališče in resno je razmišljal celo o študiju dramaturgije v Berlinu (1919), gotovo ne brez namena, da bi kdaj pozneje sodeloval pri preusmeritvi domačega odra.

Čeprav vse objave prvih povojnih let niso v neposredni zvezi z dramatikom in še celo ne z gledališčem, je treba najprej pregledati tisti del Vidmarjevega opusa, ki je nastal pred prvima mejnikoma na njegovi poti: pred obsodbo Župančičeve Veronike Deseniške (1924), ki velja za pravi začetek njegovega ocenjevanja literarnih umetnin in je zbudila številne, tudi ironične ugovore (Franu Albrehtu je bilo logično, da kdor veruje v umetnost Podbevškovega Carja mavričnih kač, ne more hkrati

verovati v umetnost Veronike), in pa pred zasnovo revije Kritika (1925).

Prva ljubezen v zgodnjih dvajsetih letih mu je bil očitno prav takrat umrli ruski novelist in dramatik Leonid Andrejev. Njegovo igro Dnevi našega življenja je najprej prevajal, vendar je bila še isto leto uprizorjena v drugem prevodu (Mladoletje, 1919). O pisatelju je napisal enega svojih prvih drobnih esejev za Župančičev Gledališki list, poudarjajoč njegov pesimizem, ki da prehaja v obup in grozo. Ko je izšel leto pozneje Glonarjev prevod komedije Gaudeamus, ga je pospremil s kritičnimi opombami in si prav s tem utrl pot med sodelavce Ljubljanskega zvona, ki mu je bil urednik Joža Glonar sam. Ob besedilu Andrejeva je mogel prvokrat spremljati zven svojega prevoda tudi z gledališkega odra (Misel, Celje 1920). V Zvonu je natančno razmišljal, tako kakor o svetovnem nazoru Merežkovskega, tudi o »bogoiskanju« Leonida Andrejeva (1922). Tudi prvi Vidmarjev tiskani prevod, ki je dal spodbudo za Kogojevo opero, je temeljil na besedilu tega ruskega dramatika (Črne maske, 1924). In tudi še, ko je prišel na ljubljanski oder njegov prevod Profesorja Storicina in je bilo delo »ruskega Strindberga« in »patološkega nesrečneža« Franu Govekarju nič manj kakor »umetniško garnirana kloaka«, je v ostri polemični glosi vztrajal pri mnenju, da je junak Andrejeva v tej drami — učenik notranje lepote in čistosti.

V tem času je ocenjeval prevode, tudi dramske, in hkrati sam prevajal. Ob izidu Gogoljevega Revizorja (1922) je obsodil, tako kakor že prej Glonarjev, zdaj tudi Prijateljev prevod ruske drame: bil mu je bled in suhoparen, očital pa je tudi, da je prevajalec marsikaj napačno razumel — če bo pomanjkljivosti popravil, bo knjiga dobra, gogoljevska pa ne bo nikdar. Leto dni pozneje je sam pripravil za uprizoritev prevod Češnjevega vrta A. P. Čehova, več komedij Branislava Nušiča in dramatizacij ruskih romanov Tolstoj in Dostojevskega.

Bolj kakor to pa nas zanimajo Vidmarjevi kritični pogledi na delo slovenskega gledališča, objavljeni v zgodnjih dvajsetih letih. V mislih imamo najprej mesečnik literarnega krožka Lepa Vida, ki ga je zasnoval Srečko Kosovel in za njim urejal Alfonz Gspan. Na straneh te drobne revije je spremljal tudi delo ljubljanske Drame. Želel si je predvsem več domačih iger, vendar, to je posebej poudarjal, s tem ni mislil kakega Martina Krpana, Legionarjev ali Kristalnega gradu; predvsem pa je že v tem kratkem pregledu nakazal nekatere misli, ki so ga spremljale pri ocenjevanju dela naših režiserjev in igralcev v poznejših sezonah, ko je urejal svojo kritično revijo. Že zdaj je očital Šestu vnanjo usmerjenost, namenjeno predvsem nenavadnim scenskim in svetlobnim efektom — vse to mu je bil res teater, ne pa gledališče — kajti »smisel režije je utelešenje živega duha umetnine, ki je izražen s pisano besedo«. Do tega spoznanja je prišel kritik že ob režiji Cankarjevih Hlapcev, ki mu je bila zgrešena, še bolj pa pri uprizoritvi Čapkovih vizij R. U. R.; ta se mu je zdela sicer res pisana prav za režiserja Šestove vrste, nerazumljivo pa mu je bilo, kako je zašla ta kinematografska atrakcija v naš spored — Slovenci imamo vsaj deset dramskih del, ki niso slabša od tega, pa četudi jih ne igrajo v Londonu. Režiser drugačne-

ga tipa, iskalec globljih prvin, mu je bil Milan Skrbinšek; zato je oživel pisateljevega duha celo v Cankarjevem mladostnem, dotlej neuprizorjenem prvencu. Ko se je predstavil z Živim mrtvecem kot režiser-debutant ravnatelj Golia, je kritik prav tako opazal le vnanje prijeme — vsakdo je igral, kakor je pač hotel, in ob Tolstojevi drami se mu je porodila drastična primera: imel je vtis, kakor da gleda ljudsko igro s petjem, v katero je na čudežen način zašlo nekaj modrih stavkov, ki so si jih pa menda izmislili hudomušni igralci sami. Tudi o teh, celo pri občinstvu priljubljenih, so bile sodbe ostre: Rogozov Župnik v Hlapcih je bil karikatura, obrnjena ne v smešno, temveč »v zverinsko stran«, bil je patetičen, več kot patetičen, neokusen in brez duše; druge vloge, Domina v R. U. R., pa nista razumela ne režiser ne igralec — Domin je iskalec resnice, človek velikih idej, dasi morda napačnih. Pač pa je Vidmar že takrat zapazil močno igralsko individualnost Emila Kralja, poznejšega znamenitega Leona Glembaja, takrat še komaj priznanega, čeprav mu njegov Jerman ni docela ustrezal. Prav tako je zapazil Železnika kot primer igralca, ki skuša vselej podati tip in ne igra le od besede do besede — če njegov Hvastja ni bil popoln, je bila kriva tudi režija. Kritik, ki je v tem času, kot bomo še videli, rad in odločno zavračal umišljene veličine, je na drugi strani spoštljivo opisoval skromne postave, na primer Frana Lipaha, igralca z »močnim in originalnim igralskim instinktom,« medtem ko je videl v Živem mrtvecu režiserja Šesta, ki se je tista leta uveljavljal tudi na deskah, očiten vpliv Moissija — oba, kritik in igralec, sta bržkone res spremljala njegovo upodobitev na tujem. Pač pa je Vidmar ob tej priložnosti znova izpričal svojo izjemno simpatijo do Skrbinška, ki mu je bil tudi kot igralec nadpovprečen pojav, intelektuallec, ki ni samo resnična individualnost, ampak razpolaga tudi s tolikim strokovnim znanjem, da to včasih celo nadvlada njegovo igro; vendar je tudi pri njem ohranjal kritično pero — njegov Mlakar v Cankarjevih Romantičnih dušah mu je bil mestoma patetičen, mestoma konvencionalen.

Tako kakor v reviji Lepa Vida, se je to pot eden od njenih urednikov, vsaj v drobnih glosah pomudil, ob gledališkem dogajanju tudi v reviji Trije labodje, četudi je bila njegova osrednja pozornost namenjena širšim razmišljanjem (Pomen umetnosti in država). Vsaj na zadnjih straneh te revije je jasno poudarjal, da je »opazujočemu očesu« od dneva do dneva bolj jasno, kako je vodstvo naše Opere in Drame v slabih rokah. Uredniki niso bili zadovoljni ne s prejšnjim ne z novim krmarjem; intendant Hubad je ob nastopu naznačil koncentracijo slovenskih umetniških sil, skoraj v isti sapi pa je odbil enega od teh treh, komponista Marija Kogoja, »eno najjačjih reproduktivnih sil na Slovenskem«. Labodje so imeli predloge že pripravljene: Milan Skrbinšek, Marij Kogoj in France Kralj so tisti ljudje, ki »bi jih morala vsaka uprava brezpogojno pritegniti h gledališču«. Prvi bi pomagal Drami in jo postavil na višino, kakršno si predstavljajo ljudje, ki so o tem »premišljevali nesebično«; drugi bi opravljal tako poslanstvo v Operi; tretjemu bi bila skrb vnanja podoba predstav. Ekipa je bila sestavljena, nemara s srečno roko odbrana, vendar z ekskluzivno mislijo na ožji, prijateljski, skorajda familiarni krog; le mesto dramaturga je ostajalo še odprto.

Le malo pozneje, še preden se je Josip Vodmar odločil za samostojno revijo, je razmišljal o poslanstvu gledališke kritike tudi v bolj brani (Dom in svet 1924): če jo pogledamo abstraktno, pravi, naj bi imela svojo nalogo v analizi in raziskovanju umetnin, socialno pa je njena naloga posredovanje med umetnostjo in občinstvom, uvajanje občinstva vse globlje in globlje v notranje zakonitosti življenja umetnin. To misel, veljavno za vsa področja umetnostne kritike, je Vidmar v svojem eseju navezal na specifičnost poročanja in presojanja o gledališkem dogajanju, ki da izhaja iz dvojne narave gledališča samega, iz slovstvene in odrske; njeno temeljno načelo je zategadelj primerjanje pisateljevega umotvora s tistim, ki je nastal na odru. Odrska umetnost razpada v dva dela, v ocenjevanje igralskih in režijskih stvaritev. Kritiko, ki bi bila sposobna ovrednotiti prve, imamo, četudi se še ni povzpela tako visoko, da bi mogla podati notranjo podobo kateregakoli naših igralcev; nimamo pa še, niti v povojih ne, režijske kritike.

Vidmarjeve ugotovitve so bile v letu 1924 veljavne; pripisati pa bi bilo treba še (in v konkretnih glosah je to sam, razen ob Skrbinškovem primeru, ugotavljal), da tisti čas tudi resnejših režijskih prizadevanj ali dosežkov še nismo imeli. Zato se je mogla razživet kritika režije šele nekaj let zatem, ko je preizkušal svojo »notranjo« režijo mladi Ciril Debevec, na prelomu obeh decenijev, ko nam je odstiral nove razglede doktor Gavella, ali sredi tridesetih let, ko je uveljavljal svoje domiselne odrske improvizacije Bojan Stupica.

2

Svoje poglede na umetnost in na vlogo kritike je Josip Vidmar razširil in poglobil v letih 1925—27, ko je zasnoval lastno, dotlej (in menda tudi poslej) edino slovensko revijo, ki je svoj namen in cilj kratko in jasno določila že s svojim imenom: Kritika.

Sredi februarja 1925 je podpisal uvodno razmišljanje, v katerem je spregovoril o neredu v svetu naše umetnosti, o zmedi v javnem mnenju in javnem okusu. In kje je vzrok, da je to javno mnenje tako propadlo? Velika krivda zadeva »našo kritiko, ki je sama popolnoma brez glave«, zato mora biti kritika, ki hoče urediti javno mnenje, popolnoma drugačna; predvsem mora biti ocenjevalcu notranji poklic, zavedati se mora svojega delovanja in svojega predmeta, zato naj se »z naporom vseh svojih sil neprestano bori za višje spoznanje« in se ne ustavlja zadovoljno »na prvem poljubnem stališču in raz njega omejeno razsoja o umetnostnih pojavih, ki jih srečuje«. Kritikova notranja zahteva je »prodirati vse globlje in globlje v umetnost, zato je voljan vsak hip ovreči tudi načelo, ki ga je pravkar tudi sam vporabljal«. Edini njegov namen je razumeti in pri presoji se bo »oziral le na umetnostno in duhovno pomembnost pojavljajočih se del in bo povsod skušal pokazati, kaj je zrno, kaj plevel in sicer brezobzirno in odločno«. Glasilo take kritike, je zapisal mladi urednik, bomo skušali ustvariti mi, »s trdovratnim in nasilnim izsledovanjem in zasledovanjem resnice, samo ene resnice, ki je skrita v pristnosti umetnin in njihovi umetnostni pomembnosti« (pozneje je to misel obnovil z veliko bolj drastično primero, da

je »sklenil vršiti v naši kritiki — policijsko službo in jo bom vršil, dokler mi bo to mogoče«. V isti reviji je še večkrat razmišljal o namenu svojega početja in mu določil tri poglavitne cilje — soditi (delati red v svetu umetnostne produkcije), učiti (kritika mora izpopolnjevati okus in razumevanje umetnosti) in tolmačiti. Ravno tolmača med našimi kritiki še ni, kajti ti se pojavljajo šele tedaj, ko jim umetniška produkcija nudi dovolj gradiva in priložnosti — za primer je navedel Merežkovskega in našega Janka Lavrina, v upanju, da se bo ta duhoviti mislec lotil kdaj tudi najpomembnejših pojavov domačega slovstva.

Že v tem prvem sestavku svoje revije je bil Vidmar zelo konkreten, ko je pokazal na zglede domače gledališke kritike (tako kakor je pozneje večkrat ironiziral Zarnikovo ali Govekarjevo pisanje v liberalnih dnevnikih in se zapletel s slednjim, ki da ga pozna po njegovem »slabem literarnem in gledališkem slovesu« vsak slovenski izobraženec, celo v kazensko pravdo). V tem prvem sestavku je ostro ugovarjal poročanju Frana Albrehta, tisti čas sicer najbolj doslednega in predirnega, četudi skeptičnega spremljevalca našega gledališkega razvoja, o slovenskem gledališču v hrvaških listih. Vidmarja je posebej vznemirilo, da je v tej informaciji, namenjeni nepoznavalcem našega gledališča, navajal kot predstavnike našega igrilstva in režije Hrvata Rogoza in Rusa Putjata, ni pa navedel ne igralca ne režiserja Milana Skrbinška — to mu ni bila več le breznačelnost, marveč še kaj hujšega.

Že s tem je odprl Vidmar v svoji reviji eno temeljnih vprašanj našega tedanjega gledališča, vprašanje importiranih (in po njegovem mnenju drugorazrednih) umetnikov. Rogoza nikoli ni visoko cenil; Putjata je sicer priznaval, ko je nastopal še z rusko kompanijo, da je najsilnejša potencia med gosti, celo velik umetnik, nikoli pa mu ni mogel ne hotel priznati mesta v slovenskem ansamblu; še ostrejši je bil do Osipoviča-Šuvalova — slovensko gledališče bi danes ničesar ne izgubilo, v prihodnosti pa veliko pridobilo, ko bi angažirali na njegovo mesto nadarjenega domačega začetnika in ga takoj poslali na dopust k Reinhardt u ali kam drugam...

Že v drugem zvezku se je, ob obisku Hinka Nučiča (sam pravi, da je bil ob nekdanjem sporu med prvim povojnim ravnateljem in mladim dramaturgom na strani Pavla Golie) znova povrnil k vprašanju slovenskih umetnikov na tujem in »tujerodnih elementov«, ki se nikdar ne bodo mogli preliti z našim ansamblom v celoto; zavoljo tega so odveč in našemu gledališču celo v kvar. Nekoliko, pravi, bi se dalo zagovarjati delovanje tujih režiserjev pri nas, ko bi šlo za »nenavadne potence« in ko bi svojih res ne imeli — dokler pa imamo Skrbinška in Šesta, sta nam Putjata in Osipovič nepotrebna; tudi po zmožnostih zaostajata, uprava pa jima daje ob mnogih priložnostih celo prednost.

S tem je Vidmar znova odprl eno temeljnih vprašanj takratnega slovenskega gledališča, ki je vznemirjalo domači ansambel že nekaj let in o katerem se je tudi že javno pisalo. Putjata je tudi sicer očital nagnjenje do vsega pretiranega, rutinerstva, prilagajanje slabemu okusu občinstva, v njegovih odrskih postavah je veliko harlekinskega in celo operetnega (tudi v resnih dramah); bil mu je kvaren režiser, ker »kaže, kako naj kdo igra«, namesto da bi le od igralca »izvabljal tisto, kar vloga od njega zahteva« (s takim pisanjem si je nakopal očitek, da dobiva

informacije iz zakulisja). Ob Skrbinškovi režiji Andrejeva Misli, kjer je bil vsak prizor »ostro raztolmačen z vidika enotnega režiserjevega pojmovanja drame«, je znova dokazoval, da je bila interpretacija ruske drame, ki jo je pripravil slovenski režiser, veliko pravilnejša kakor tiste, ki jih je postavil na naš oder Rus Putjata.

Milan Skrbinšek je bil tisti čas Vidmarju edini režiser, ki je kaj veljal: razmišljajoč umetnik, mojster notranje režije in iskalec globljih prvin, čeprav je tudi ob njegovih režijah pospremljal hvalnice s kritičnimi pomislemi. Vsi drugi so bili v senci, tudi Šest, četudi ga je omenjal ob Skrbinšku, ko se je zavzemal za domače režiserje: pogosto, na primer ob Pohujšanju, si režiser sam ni bil na jasnem; igralci so zahajali vsak na svojo pot, saj je bila njegova skrb domala ob vseh predstavah namenjena predvsem vnanjim stvarjem, sceni ali svetlobnim efektom; pri Zimski pravljici, na primer, je bilo čutiti okorno in škripajočo teatrsko mašino namesto lahkotnosti, vedrine in humorja, pri Molièrovem Skopuhu pa je nastala namesto duhovite in globoke, že kar tragične komedije — plehka in celo groba burka, vsa prepletena s kričanjem in spakovanjem. Za Osipoviča-Šuvalova ni nikoli našel dobre besede — pod takim dirigentom tudi igralski orkester ne poje. Tudi v režijah Marije Vere mu je bilo veliko več vnanje uglaženosti kakor prizadevanja navznoter, preveč patosa in premalo preprostosti, tudi če se je želela (na primer pri Ifigeniji) ogniti koturna, preveč hrupnosti in velike teatrske geste (vse to mu je bilo veljavno tudi pri presoji njenih igralskih stvaritev, nič bolj naklonjen pa ni bil na primer intimnejši Šaričevi ali očarljivi »tujki« Nablocki). Ko pa se je odločil za režijo tudi ravnateljev namestnik, pisatelj Milan Pugelj, je dal natisniti v Oslovski čeljusti, polemični rubriki svoje revije, posmehljivo gloslo o tem, kako včasih režiserju ni treba drugega kakor dober spomin in malce kosmata vest...

Tudi Vidmarjevo mnenje o ansamblu, ki naj bi ga usmerjali ti režiserji, ni bilo visoko — dober del krivde za to pa je pripisoval prav na njihov rovaš. Verjel je v dobro prihodnost mladih začetnikov, ki so se mogli trdneje uveljaviti šele v naslednjem desetletju — Kralja, Lipaha, Jana, Cesarja (za slednjega se mu je zdelo, da je le preveč pod vplivom Putjate). Drugače je sodil o Rogozu (preveč deklamatorike in mimične šare, slabokrvnost brez globljega pojmovanja, pomanjkljivo razumevanje in vnanja učinkovitost, šablonske operetne figure — zaradi očitka komedijantstva se je zapletel ob Skopuhu celo v polemiko z igralcem). Še toliko manj priznanja so mu izzvale kreacije Putjate, ki ga prav tako ni zavračal samo kot režiserja. Na prvi pogled presenečajo sodbe o prvih večjih nastopih Ivana Levarja na dramskem odru, sodbe o igralcu, ki ga je pozneje visoko cenil in čutil v njegovi igri nekaj izrazito našega — »in ne samo zaradi vrednosti, ki jih ima Levarjeva odrska umetnost, temveč tudi zaradi te slovenske svojstvenosti vidim v nji umetniško tvornost, ki spada med dokumente naše kulture« (1937). Ne smemo pa prezreti, da Levar v času, ko je prestopal z opernega na dramski oder, še ni bil Levar, kakršnemu je pisal hvalnico Josip Vidmar ob poznejšem umetniškem jubileju; le stežka se je prilagajal, posebej še v intimnejših igrah, novemu mediju, vse preveč izrazita sta ostajala nekdanja operna poza in zanos, ki ga ni mogel do kraja pre-

magati niti v poznejših najvišjih vzponih. Zato lahko verjamemo kritiku, da je šlo ob teh nastopih za igralca »težkega naturela«, ki tudi v komediji (Lizistrata) ni stopil s »tragičnega koturna«, za »teatralika«, ki ni mogel ustrezno interpretirati na primer Cankarjevega Gornika, eno najpreprostejših in najlepših pisateljevih odrskih postav — pogosto mu je bil bolj vnanje uglajen (Rosmersholm) ali pravilno tolmačen, vendar bolj tehnično izdelan kakor doživljen (Drugi breg).

Tudi malokatero uprizorjeno besedilo, izvirno ali presajeno, je srečno prešlo gostu sito strogega presojevalca. Remčeva Magda mu je bila prazna, zmedena in neokusna, Milčinskega Krpan mlajši slabotno in neumetniško delo, z Golarjevo Zapeljivko je prodrl v naše gledališče razkrajajoči in prazni duh banalnosti; Langerjeva Periferija, ki jo je »importiral« Šest, je bila »prezoperna in neokusna«, »tendenčna« Obrt gospe Warren G. B. Shawa svojevrstna zmes literatstva in umetnosti, Pirandellov Henrik IV. rafinirano stremljenje po originalnosti in teaterskih efektihi.

Skratka, nova kritična revija je odprla in razjasnila marsikatero vprašanje, ne samo z gledališkega področja. Njen urednik je ostajal zvest svojemu iskanju resnice o domačem odru, tako kakor je opravljal to nalogo Fran Albreht v Ljubljanskem zvonu, mladi sodelavci Kosovelove in Debevčeve Mladine ali na drugi strani preudarni in tolerantnejši France Koblar.

3

Ko je urednik Kritike v začetku leta 1927 naznanil bralcem, da znova odhaja v tujino in je zavoljo tega prisiljen že s petim zvezkom zaključiti drugi letnik revije, je njegovo pisanje o gledališču domala zastalo. Po vrnitvi je vse izrazitejše težišče njegovega dela literarna kritika, tudi ocenjevanje dramskih knjižnih izdaj, vse bolj poredko pa se oglašala z gledališkimi presojami (ena redkih izjem je ugodna ocena Slehernika, naklonjena tako režiserju Šestu, kakor že tudi Levarju in Mariji Veri).

Tudi Vidmarjevi pogledi na nove pojave v izvirni slovenski dramatikii so večidel strogi in neprizanesljivi, tako kakor svojčas ob Župančičevi Veroniki. Med pisatelji, ki so se uveljavljali v tem času (1928—34), mu je bil sorazmerno blizu Novačan s Hermanom — prvobiten, zato marsikdaj grob in okoren, toda zdrav; njegova stvarniška moč mu je bila nedvoumna, čeprav delo »nima neke kakovosti, ki je dragocenost podobnih zgodovinskih del — nima duha časa«. Veliko manj naklonjeno je poročal o Kreftovi celjski drami — politizacija se razrašča v njej kakor rak in izdaja avtorja kot pisca »neglobokega in nejasnega instinkta za človeške stvari«. Zelo na kratko je odpravil Leskovčeva Dva bregova — življenje tega dela je »medlo tlenje, ki le v redkih trenutkih resnično zagori«, čeprav je dejanje tekoče, dialog gladek in srečno zadet značaj miljeja. Presenetljivo simpatičen, četudi lahкотen in primitiven, mu je bil smeh v Golievi Črni mlaki, vendar je zapazil v igri sicer »dovolj smešnih ljudi, a nobenega komičnega značaja«. Grumova Goga se kritiku sicer ni zdela močno in veliko delo po svoji človečnosti, ne povsem dognano niti ne resnično osebno, vendar »vsebuje dovolj živ

privid in posreduje dovolj smotrno sodobno-groteskno in izvirno obdelano halucinacijo o demonu Erosu»; artistično je pomemben in zanimiv pojav v našem današnjem slovstvu — Grum je ob Preglju najodločnejši in najizrazitejši iskalec in ustvarjalec novega sloga. Manj priznanja je dal Kraigherjevi Živi — ne konflikt te drame ne njene osrednje tri osebe »niso kristalizacija, marveč so kvečjemu bolj ali manj verni ter morda niti ne povsem nepristranski posnetki nečesa docela slučajnega»; kljub temu je zanimiv poskus v naši dramski literaturi in ob njem je pričakoval kritik, da nam bo dal pisatelj kdaj še resničen umotvor.

V času, ko je Vidmar objavljal te kritične poglede na nove slovenske drame, je književnik brez stalne zaposlitve, večkrat razmišljal tudi o živi dramaturgiji, ali, z drugimi besedami, o morebitnem delu v gledališču samem. V jubilejnem pomenku, ki ga je pripravil Lojze Filipič ob štiridesetletnici Drame, se pravi preselitve v sedanjo zgradbo (in pozneje spet v Obrazih), je nekdanji dramaturg sam pripovedoval o tem, kako se je že prej, brez pravega uspeha, »potegoval« za tako gledališko službo. Šele ob nekem naključnem srečanju v pozni nočni uri mu je dramski ravnatelj in »polupoet« Pavel Golia, kakor ga je Vidmar v kritikah imenoval, nasvetoval, naj vloži prošnjo, če bi ga delo še zanimalo. Napisal jo je že naslednje jutro, in kot je razvidno iz ohranjenih dokumentov, jo je uprava Narodnega gledališča že 9. oktobra 1934 poslala za to pristojnemu in odločujočemu ministrstvu prosvete v Beograd. Najbrž so zapisali iz previdnosti, da gre za službo tajnika, saj je bilo delovno področje dramaturga tisti čas vsaj neopredeljeno, če se že ni zdelo nepotrebno; mesec dni pozneje je res prišel dekret, s katerim je bil postavljen Josip Vidmar za »činovnič kog pripravnika«. O dramaturgiji ne v predlogu ne v dekretu ni govora, pač pa je podpisani ravnatelj izjavil, da kandidat sodeluje že od sezone 1930—31 kot »eksterni honorarni dramaturg«, in šele ko je službo nastopil, je uprava bolj določno obvestila Beograd, da bo njegova zaposlitev »predvsem književnega in dramaturškega značaja«. V ravnateljevem sporočilu je bilo zapisano, da bo prevzel predvsem skrb za vse prevode, dramske in operne, predlagal bo prevajalce, pregledoval in ocenjeval prevode in jih po potrebi jezikovno popravljaj in dramaturško preurejal, razen tega bo skrbel za pravilno izgovarjavo na odru tako v Drami kakor Operi in Opereti, obvezno se bo udeleževal vseh bralnih skušenj, glede drugih pa so puščali proste roke — »kadar bo smatral svojo prisotnost za potrebno« (in teh svoboščin se je novi dramaturg, kakor pripovedujejo očividci in tudi sam, nemalokdaj posluževal). Pri tem nadrobnejšem opisu delovnega mesta, kakor bi rekli danes, pogrešamo predvsem besede o dramaturgovem vplivu na sestavljanje repertoarja, posebej še dramskega. Če beremo po črki, ni imel niti te pravice niti dolžnosti, ali, z drugimi besedami, njegove kompetence so bile zožene. Če pa prebiramo Vidmarjeve misli o tem, kaj hitro spoznamo, da gre le za videz. Novi dramaturg je bil že od začetka član vodilne trojke, ki je bila po njegovih besedah idealno sestavljena in uglašena: Župančič, človek »evropske kulture, visokega poetskega duha, velikega smisla za govorjeno in pisano besedo«, je dajal atmosferi v gledališču posebno razpoloženje in posebno kulturno zavest; prav to pa je veljalo po Vidmar-

jevi sodbi tudi za ravnatelja Golio, ki mu je bil »čudna, toda zelo srečna mešanica oficirja, ki je energičen, ki pozna disciplino, ki zna ukazovati, in človeka s finim občutkom za odrsko kreativnost«. V omenjenem jubilejnem pomenku je nekdanji dramaturg izrazil misel, da so glede na okus stali vsi trije na istem nivoju, zelo določno pa je tudi povedal, da so zelo složno organizirali repertoarno delo, zelo složno izbirali režiserje in zelo složno razpravljali o igralcih in še kaj. Priznaval je, da je imel glede repertoarja lažji položaj, kakor ga imajo današnji dramaturgi (v letu 1959): agencije so brez zamud razpošiljale nova dramska besedila in treba je bilo samo veliko brati — to, pravi, je bila moja naloga. Tako delo je rad opravljal, referiral ravnatelju in upravniku in potem so vsi trije skrbno presodili, ali je igra primerna za naš oder in za naše osebje in ali predstavlja tako literarno stvaritev, da bo lahko našemu gledališču v čast in pomoč pri njegovih prizadevanjih. Seveda pri tem ni mogoče prezreti vpliva, ki so ga imeli na sestavljanje dramskega repertoarja ostro profilirani in različno usmerjeni režiserji drugega povojnega (ali zadnjega predvojnega) decenija, usklajevanje (in tudi zavračanje) teh predlogov pa je bila očitno vendarle ena prvih dolžnosti dramaturga.

Razumljivo je, da tudi Vidmarjev repertoar ni bil in ni mogel biti edinole odsev njegovih prizadevanj in predvsem njegovega umetniškega okusa. Kakor prej in poslej, so bile potrebne koncesije publiki in celo blagajni, čeprav se je svojčas Vidmar-kritik temu najostreje upiral, pa tudi približevanje željam odločujočih članov ansambla, ob tem pa še oziri na politične konstelacije, na cenzurne zapreke in še kaj. Zagovor repertoarja je bil dramaturgu ena prvih dolžnosti in ob tem delu je nastala dolga vrsta, več kakor sto kratkih, zgoščenih in domiselnih »improvizacij«, kakor jih je avtor imenoval, objavljanih na prvih straneh dramskega Gledališkega lista, ki mu je bil sam urednik, in pozneje deloma ponatisnjenih v knjigi *Dramaturški listki* (1962). Primerjava odigranega repertoarja in teh dramaturgovih uvodnih razmišljanj nam kaj hitro razodene, kdaj je pisec trdno stal za odbranim delom, kdaj ga je pojasnjeval po službeni dolžnosti in kdaj se je odrekel komentarju o igri, ki je prišla na spored mimo njegove volje. Merilo ni do kraja zanesljivo, saj je morda tak komentar kdaj preprečilo tudi potovanje, bolezen ali kak drug zadržek; na prvi pogled pa je razvidno, da ni podpisoval uvodnikov o enodnevnica, pa naj so bile to nemške burke sredi tridesetih let (Korajža velja, Tisočak v telovniku), manj pomembne češke ali madžarske igre ali na začetku okupacije laške agitke; ob takih primerih so ponavadi opravili tlako režiserji sami, največkrat Osip Šest. Bolj presenetljivo je, da se je dramaturg nekajkrat ognil zagovoru izvirnih novosti in je dal besedo zdaj avtorju samemu, na primer Brnčiču (ki se je dramaturgu zahvalil za »vsestransko pomoč«), zdaj spet zunanjim sodelavcem, tudi iz katoliških vrst (Koblarju ob drami Stanka Cajnkarija ali Tinetu Debeljaku ob igri Joke Žigona); ob nekaterih primerih pa je odsotnost dramaturgovega komentarja razumljiva (obnovitev nekdanj obsojene Župančičeve Veronike ali Rokovnjačev, katerih dramaturg je svojčas kritika »gnal pred sodišče«).

Omeniti velja vsaj še eno pridobitev v tistem času, odločilne spremembe v ansamblu. Ni bila zgolj Vidmarjeva zasluga, prav gotovo pa

uspeh vodilne trojke, da so sredi tridesetih let vendarle odprli celo desetletje skorajda hermetično zaprta vrata ljubljanske Drame (znana je ugotovitev, da od Jana do Severja ni bil angažiran tako rekoč nihče). Zdaj je vstopal ob tem svojevrstnem in naglo zorečem igralcu moderne dobe, ki ni vznemiril samo najbolj občutljivega dijaškega stojišča, cel rod mladih: nadarjeni in privlačni, docela različno profilirani igralki Ančka Levarjeva in Sava Severjeva, ob teh pa mladi in še mlajši, ki so dali nekaj let pozneje najboljše moči Slovenskemu narodnemu gledališču na osvobojenem ozemlju (Presetnik, Tiran, Gale, Simčičeva), hkrati z že prej preizkušenimi »starimi« (Potokar, Jerman, Starčeva). Prav to, kar velja med igralci zlasti za Staneta Severja, pa je treba zapisati o Bojanu Stupici, ki je prinesel v slovensko gledališče treh predvojnih sezon (1935—38) toliko novega duha in ga dobesedno prevetрил.

In končno, vsaj ob robu je treba spomniti še na Vidmarjev enkratni in osamljeni korak iz dramaturške v režisersko areno: uprizoritev Strička Vanje A. P. Čehova v letu 1939. Sam pripoveduje, da se je posvetil temu delu predvsem z voljo, da bi »do kraja izluščil čustveni smisel in emotivno dinamiko predstave«. Bila je res zvesta, neiskana, pripravljena v znamenju že zdavnaj pozabljene ali zavržene modrosti, da je režiser najvišji tedaj, ko ga ni videti; zato pa mu je prišepnil menda celo sam upravnik Župančič — »no, da režiser niste, veva najbrž oba«.

S tem je sklenjeno poglavje o Vidmarjevi živi dramaturgiji in izpolnjena naloga, ki smo si jo zadali v naslovu naše raziskave; povedati pa je treba vendarle še to, da se gledališču, kljub vsem poznejšim kulturnopolitičnim zadolžitvam in pisateljskim ciljem, nikoli ni do kraja odrekel.

Zadnje članke v Gledališkem listu je podpisal v prvih tednih 1942. leta; kot urednika so ga navedli poslednjič še 12. maja, ko je bil že na osvobojenem ozemlju. Tam je opravljal, član izvršnega odbora Osvobodilne fronte in malo pozneje njen predsednik, čakajoč na prevzem novih dolžnosti, za tisti nemirni čas tudi kaj nenavadno delo: prevajal je Molièra in se vračal k njemu tudi še pozneje, v premorih med hajkami in političnimi opravili (tovariši so radi ponavljali — »Vidmar je spet pri Ljudomrzniku, pohod bo!«). Na kočevskem Kamenjaku je, v zatišju pred veliko roško ofenzivo, botroval snovanju prvega partizanskega »agitteatra«, za katerega je pisal Matej Bor prvo verzijo svoje Težke ure, in že takrat je v večernih pomenkih utemeljeval svojo znano tezo: »Lirika je dogodek v človeku, epika je človek v dogodku, dramatika je dogodek iz človeka«. Po italijanskem razsulu ni pripravljval samo referata za zasedanje prvega slovenskega parlamenta, ampak je dal tudi pobudo za gledališko predstavo ob zaključku znamenitega kočevskega zbora — iz tega se je rodila Klopčičeva Mati, ki jo je uprizoril Janez Jerman v zgodnjih jutranjih urah 4. oktobra 1943. Ko je bila po veliki nemški jesenski ofenzivi uresničena zamisel o ustanovitvi Slovenskega narodnega gledališča na osvobojenem ozemlju, ni bil Josip Vidmar — skupaj z Borisom Kidričem — le podpisnik odloka; že v prvih tednih se je uvrstil tudi med predavatelje na tečaju, pravi parti-

zanski visoki šoli za gledališko umetnost. Po pričevanju Filipa Kalana so bila ta nenapisana predavanja »očarljive improvizacije, samogovori fanatičnega občudovalca lepote«. Mladim tečajnikom je odstiral svet izbranih dramskih del Sofokla, Shakespeara in Molièra, opisoval in razčlenjeval pa je tudi svoja srečanja z velikimi igralci v svetu in doma — za primere si je izbral ruskega realista Kačalova, starega dunajskega mojstra Thimiga, predsmrtno stvaritev našega Borštnika v Kralju na Betajnovi, Levarja v Glembajevih in še plesalko Ano Pavlovo.

O tem poglavju Vidmarjevega dela smo svojčas nadrobneje razpravljali, razmišljajoč o zgovornih partizanskih muzah. Prav to delo pa je nekdanji dramaturg in še zmeraj predsednik Osvobodilne fronte nadaljeval, razširjal in poglobljal v osvobojeni Ljubljani kot redni profesor nove Akademije za igralsko umetnost. Tudi zdaj ni šlo za predavanja kabinetnega učenjaka; mlade poslušalce — pričevanje nam je ohranil najzvestejši Herbert Grün — je najbolj navduševala »neponovljiva sposobnost udarne lepoumniske improvizacije« tega »esteta in ljubitelja« Goethejevem smislu besede, sposobnost, da je v »hipnem navdihu« improviziral predavanje, katerega stenografski zapis bi bilo mogoče z neznatnimi obrusitvami poslati v tisk.

Tak je bil Vidmarjev uvod v dramaturgijo in njegova izbrana poglavja o tem takrat pri nas še malo raziskanem predmetu. Ob tem pa se je že v zgodnjih povojnih letih vračal tudi k svojim prevodom, posebej še k Molièru: v Delih francoskega komediografa, ki so dobila sklenjeno slovensko podobo v letih 1972—74, ni nič manj kakor osemnajst njegovih prepesnitev. Vračal pa se je tudi k opravičilu, ki so mu bila temeljni poklic v času revije Kritika in tudi že prej. Kmalu zatem, ko se je z obsodbo Kocbekovega Strahu in poguma znova obrnil k svojemu nekdanjemu cilju, literarni presoji, je objavil tudi prve neprizanesljive misli o dogajanju v — svoji nekdanji — ljubljanski Drami, priznavajoč, da že nekaj časa »strmé zasleduje okus«, ki vodi repertoar našega osrednjega gledališča, hkrati pa z »neprijetno osuplostjo« spremlja okus in stališča naše kritike, ki ta repertoar ocenjuje (1953). Pozneje, v šestdesetih letih, ko je zavel v hiši nov duh, se je odločil za posel sprotnega ocenjevalca v osrednjem slovenskem dnevniku. Zavračal je številna odbrana dela, zamisli režiserjev, »vztrajno neužitnost« repertoarja, v katerem mu je prenekatero delo pomenilo toliko kot »nič«, in terjal zamenjavo vodstva. Kritikova stališča iz tega časa so znana, bila so večkrat konfrontirana z drugačnimi pogledi in o njih bo, tako ali drugače, sodila naša kulturna zgodovina. Vidmar se jim ni nikoli odrekel; tako kakor nekdanje zapise (Dramaturški listki, 1962) jih je povezal v knjigo (Gledališke kritike, 1968), ko je to leto, po premieri Shakespeareove komedije Kar hočete, opustil sedem let trajajoče delo vztrajnega spremljevalca novega gledališkega dogajanja na Slovenskem.

Pa o vsem tem le ob robu; zadali smo si nalogo, da pregledamo delo Josipa Vidmarja od tistega časa, ko je prvič zastavil kritično pero, namenjeno presoji domačih gledaliških tokov, pa do takrat, ko je bil prvih sedem let enakovreden in soodločujoč član trojice, ki je v zadnjih letih pred drugo vojno to gledališče usmerjala.

»Kdo je pravzaprav Hlestakov?« se vprašuje Gogolj. »Mlad človek, uradnik, sicer brezpomemben, kakor se takim ljudem pravi, toda ima lastnosti, kakršne imajo tudi ljudje, ki jih nimamo za brezpomembne. Izpostaviti te lastnosti v osebah, ki sicer niso brez lepih odlik, bi bilo za pisatelja greh, ker bi jih s tem izročil vsesplošnemu smehu. Naj rajši vsakdo poišče košček samega sebe v tej vlogi in naj se hkrati sme ozreti okrog sebe brez bojazni in strahu, da bi ga kdo pokazal s prstom in ga imenoval z imenom. Skratka, ta oseba mora biti tip marsičesa, kar je razmetano v ruskih značajih, kar pa se je tukaj slučajno združilo v eni osebi, kot se to zelo pogosto dogaja v naravi. Vsakdo je bil ali pa je vsaj za minuto, če ne kar za nekaj minut Hlestakov, samo da si kajpada tega noče priznati; rad se celo posmehne temu dejstvu, seveda v tuji koži, ne v lastni. Skratka, redko koga ne doleti ta usoda vsaj enkrat v življenju, — stvar je samo ta, da se človek takoj nato spretno zasuje in že ni več, kar je bil.« Ta Hlestakov je v bistvu eden izmed njih, ravno tako človeček, kakor so ti provincialni mogotci sami, samo položaj, v katerega zabrede, mu da nenavaden pomen in moč, da s svojim pojavom razburi gnilo idilo in da se spričo njega njegovi notranji sorodniki razgalijo do kraja. In ko ta ničevost razburi uso to skvarjeno brezpomembnost, se zasmeješ in zgroziš. Smeješ se in težko ti je, dokler ne udari zadnji, resnični in veliki grom.

Iz: J. Vidmar: Nikolaj V. Gogolj, Izbrano delo. 4. Obzorja 1975, str. 83, 84.



Franc
Zdravec

Beležka o dveh kritikah

Besednemu umetniku dokazati, da je ta in ona njegova pesem, proza in drama umetniško nedodelana, spada med obvezna, zahtevna in odgovorna duhovna opravila. Večkrat jih opravijo umetniki sami, pri nas sta npr. France Prešeren in Ivan Cankar delala red v stvareh besednega umetništva. Delati red v literaturi pa je predvsem naloga kritikov, se pravi pisateljev, ki vedo, kako bi bilo treba izdelati tekst, da bi si pridobil nesporno umetniško veljavo, sami pa ga ne vedo napraviti. Zaradi tega posebnega daru umejo — kajpada le rojeni kritiki — presojati literarna dela, ki se potegujejo za pridevek »umetniška«, v njih ločevati živo od mrtvega, estetsko nesporni artizem od gole obrtniške tehnike, estetsko in duhovno pomembno sporočilo od nabreklega, malovrednega globokoumja in besednega slepljenja.

Josip Vidmar je v zadnjem času nehal s kritiko razburjati pisatelje in gledališke umetnike, svoj naradni poklic pa je opravljal desetletja