Načinov, kako obravnavati obvezno čtivo, je mnogo. Ne mislim, da je ta najprimernejši. Slab je vsak tisti, ki dovoljuje, da učenec nanj pasivno reagira. Če ga aktivizira, vsebuje nekaj dobrih kali. Način dela seveda ne sme postati nespremenljiv vzorec. Moramo ga spreminjati in prilagajati novim okoliščinam.

Berta Golob

VASJA PREDAN, OD PREMIERE DO PREMIERE*

Kritično delo Vasje Predana, ki se je začelo v zgodnjih petdesetih letih, je skoraj v celoti posvečeno dramatiki in gledališču. Prvi vidnejši rezultat tega dela do danes je knjiga *Od premiere do premiere**, v katero je Predan zbral svoje najzanimivejše kritike in eseje od leta 1953 naprej. Vanje je uvrstil predvsem tiste eseje in kritike o domačih in tujih avtorjih, iz katerih je temeljiteje razviden njegov razsojevalni nazor in »sodbe o novih slovenskih dramskih delih«, a nič manj tudi idejno-estetska smer programov in repertoarjev slovenskih gledališč.

Predan si je izbral tip kritike, ki mu omogoča enakomerno porazdeljevati pozornost dramskemu besedilu, njegovim dramaturško estetskim in idejno-vsebinskim razsežnostim ter režijski in igralski interpretaciji ter globini. Šibka gledališka izkušnja ga je sprva sicer zadrževala bolj pri literarni razčlenitvi, vendar je že v začetku tipal tudi v tako imenovani »paralelogram dramskega besedila in gledališke uprizoritve«, tedaj v dvoje »tesno prepletenih in hkrati specialno ločenih problemov«, kakor je obe področji razmejil in ju doumel kasneje (Igor Torkar, *Svetloba sence*, 1961). Kako se je sprva zadrževal predvsem pri besedilu, kažejo zapisi o dramah iz leta 1953 (Matej Bor, *Kolesa teme*, Vasja Ocvirk, *Ko bi padli oživeli*, Janez Žmavc, *Izven družbe*). Močno sta ga zaposlovala vsebinski sloj in umetniška razrešitev dramskega dogodka. Ob *Kolesih teme* je opazoval npr., kako je Bor oblikovno obvladal etično jedro dramske zgodbe, kako je torej etično jedro življenjsko uresničil ali pa ga razvodenil v medlo besedovanje. Janezu Žmavcu je npr. ugovarjal, da njegova »literarna izvedba« ne prepriča, da »končna katastrofa kljub dobro zasnovanim spopadom ni dovolj vzročno utemeljena«. Vedel je namreč, da je notranja dramatična napetost pogoj za dobro dramsko umetnino, pa je zato zahteval, da dramatik osebe resnično oživi in jih psihološko individualizira. Psihološke nedognanosti in umeten sestav oseb po črno-beli risbi in kričeče nasprotje med idejno tezo in dramskim dogodkom je opazil zlasti v Ocvirkovi drami. Ko je torej na začetku svoje kritične poti iskal življenjsko resničnost dramskih likov in priporočal, da mora dramatik uveljaviti načelo plastične in prodorne razjasnitve dejanj oziroma motivirati življenjske postopke, se je držal zakonov klasične dramske zgradbe ozimora klasične estetike: da mora biti dejanje notranje tako logično in strnjeno grajeno, »da se poslednje, najbolj amoralno dejanje pokaže samó še kot nujen rezultat«. V Predanovi kritiki, ki je rasla ves čas iz razgledov po dramski estetiki, je sprva prevladovala torej realistična dramska teorija. Iz nekaterih opomb o razmerju med dramskimi osebami in njihovo družbeno in časovno motivacijo je videti, da ga je razumeval in vrednostil pod vtisom Engelsovega pojmovanja realizma, v katerem je zanesljiva estetska kategorija tipični karakter v tipičnih okoliščinah. Iz tega nazora je zapisan npr. tale stavek:

> *Prav zato, ker bi problematiko »Koles« lahko prestavili v poljubno časovno in prostorsko okolje, ni mogoče govoriti o odsvitu našega časa v drami, zlasti pa ne o problemu sodobnega osebnega etosa slovenskega razumnika.*

Za afirmacijo realističnega gledališča in dramatike govori tudi ocena Skrbinškove režije Shawove »prijetne igre« *Candida* (1954). Realistično motivacijo in družbeno razsežnost je poudarjal tudi v označitvi Hamleta, češ da je njegova »človečnost zavestna sinteza in posledica določenega družbenega stanja«, ne glede na to, da »je kot osebnost nadčasen, naddružben, občečloveško pomemben pojav« (1955).

Estetsko načelo, za katerim je stal že od začetkov svoje kritike, je popolna individualnost dramskih oseb. Kajti samo oživljene osebe lahko gledalcu vzburijo čustva in silijo njegov razum v razmišljanje ter bogatijo in sproščajo. »Osebe« pa, ki na odru deklamirajo npr. kake teze o smehu, pogumu in zmagi nad temnimi silami, znotraj pa so votle, pustijo gledalca hladnega (Igor Torkar, *Pravljica o smehu*). Mejo med zunanjim,

* Založba Obzorja, Maribor, 1966.

površinskim, blebetavim človekom, ki se javlja na odru samo kot telesno-zvočna, torej čutna bitnost in pojav, in megafonsko razglaša kaka moralna načela, znotraj pa je neprizadet, nejasen, nezaveden, neboleč in hladen, to mejo je uveljavljal kot zanesljivo merilo pri ocenjevanju vloge dveh temeljnih sestavin umetnine, tedaj čutnega in nazorskega sloja in njune zlitosti, spletenosti, dramatičnosti, ali pa razločenosti in zato površinske brezčutnosti v dramskem besedilu in v odrski projekciji (Torkar, *Pisana Žoga).*

Za tuja dramska besedila je izbral sprva, tja do novih dramaturgij na prelomu petdesetih let, drugačno obliko poročila kot za slovenska. Če je ta razčlenjal slovstveno, da bi kar najbolj razločil umetništvo od literatstva, je stal pred dramatiko svetovnih mojstrov od Shakespeara preko Shawa do Lorce in Millerja pred nekoliko drugačno nalogo: ugotoviti je hotel, kaj so iz njihovih predlog napravili režiser, scenograf in igralci. Ob tujih besedilih iz preteklosti se je torej začela njegova kritika spreminjati v tipično gledališko kritiko ali kritiko gledališča. Seveda je tudi tu začrtoval osrednji vsebinski problem in idejno srčiko dramskega dogodka, vrednotil njegov notranji človeški smisel in humanistično težo dramskega spopada. Vendar se je prvenstveno obračal na tista sredstva, s katerimi je na odru zaživela ali pa je ostala okrnjena estetska in vsebinska vrednost drame (Nicolo Machiavelli, Mandragola, 1955, Jean Giraudoux, *Henrik IV,* 1956, Shakespeare, *Hamlet* 1955 — *Henrik IV,* 1956). Ko je puščal režiserju odprta vrata, je vendarle vztrajal pri razumnih mejah možnosti, s katerimi obvezuje režiserja besedilo *(Sen kresne noči,* 1960). Kako daleč je preizkušal režijsko pristnost, torej tisto voljo, ki si prizadeva izvabiti iz drame njen življenjski ton, recimo čehovsko melanholijo razdrtih in tonečih duš, in kako so ravnali igralci s tako začrtanimi dušami, to vzajemnost je dognano opisal v oceni *Strička Vanje* A. Čehova. In tako je ravnal poslej večkrat. Problematiko besedila *Pesniška duša Eugena O'Neilla* (1961) je npr. oživljal ob režiji, ki dramske vsebine ni znala razvezati po karakteroloških razponih začrtanih oseb in jih zato tudi igralci niso mogli poustvariti. Kakor je večinoma delil oceno na slovstveno in gledališko, tudi po letu 1960, je nekajkrat izbral kontrapunktično sintezo obeh ob režiji in igralskih stvaritvah.

V sodobno dramaturgijo je izraziteje prodiral v času, ko je iskal odmevov A. Čehova v sodobnem dramskem ustvarjanju. Toda raziskovanje razmerja Čehov — Wilder, Inge, Odets in celo Williams mu je odkrilo predvsem to, da je Čehov veličastna umetniška postava, oni pa so sence, ki pišejo namesto resnične lirske drame novodobno »pièce larmoyante«. Umetnosti jim sicer ni odrekel, zapisal pa je, da jim manjka čehovski posluh za človekove notranje tresljaje, ki niso izjemni, marveč človeško stvarni. Ta razloček pa pelje posnemovalce večkrat vstran od resnične človeške drame in jih zasadi v območje površnih ali pa nasilnih psihologizacij. Ta pripomba o Čehovu in posnemovalcih je bila kajpada več kakor samo dramaturška razločnica med vzorom in sencami, bila je poleg leposlovnega tudi nravno vrednotenje dramskega pisateljstva in njegove človeške intenzivnosti (A. P. Čehov, *Striček Vanja,* 1957).

Poslej je dobivala Predanova dramska ocena novo sestavino: kratek razgled po gledališki teoriji oziroma dramaturški ideji avtorja. Začetnika, ki je na primer razbil iluzionistično gledališče, je Predan srečal v Pirandellu; ta je tudi po njegovem mnenju utemeljil sodobno problemsko in filozofsko gledališče in napovedal posredno tudi eksistencialno dramaturgijo (Pirandello, *Henrik IV,* 1963). Predan se je poglobil tudi v Brechtovo dramaturgijo, v »epsko gledališče« (B. Brecht, *Opera za tri groše,* 1961) in načelo odtujitve (Verfremdung), torej v igro med videzom pojava in njegovim bistvom, ter poiskal temu nasprotju tudi ustrezno družbeno ozadje in razpoke, ki so takšno odtujitev omogočale. Razslojevanje osebnosti na videz in bistvo si je razlagal kot naraven in logičen pojav meščanske družbe, ki je človeka in njegovo besedo razcepila na bistvo in na pojav. Pozitivno je vrednotil Brechtovo razkrivajočo ironijo, ki dela s sredstvi začudenja in presenečenja oziroma prebujenja v odtujenem položaju.

V začetku šestdesetih let je zadel na domača besedila, v katerih je zdaj bolj zdaj manj močno prodrla v osebe eksistencialna miselnost z znanimi atributi, kot so uresničevanje samega sebe, personalistična stališča o osebi in zgodovini in podobna miselna snov. Razumljivo, da je ta tezna miselna problematika še kako zahtevala od kritika, da vztraja pri načelu, koliko je miselna snov individualizirana, poglobljena v konkretne žive osebe, njihove odločitve in storitve, ali je torej dramatik umetniško individualiziral ali pa je idejna shematika prerasla žive nosilce in je tako prizadela estetsko moč besedil. Pokazalo se mu je, da sta Vitomil Zupan *(Aleksander praznih rok)* in Mirko Zupančič *(Hiša na robu mesta)* nezadostno individualizirala in napolnjevala miselno shemo s člo-

veško resnico, da pa sta uspela Smole *(Antigona,* 1960) in deloma Kozak *(Afera,* 1961). Razčlemba nravnega sloja *Afere* mu je pokazala, da je namreč Kozakova moralno-filozofska razprava o odnosu med posameznikom, ki hoče uresničiti svoj nravni imperativ, svojo bivanjsko resnico, in med zgodovino oziroma kolektivnim bivanjem pomaknila *Afero* v bližino Sartra in Kocbeka. To primerjalno misel bi bilo najbrž mogoče še bolj utrditi in reči, da se oglaša iz *Afere* često nazorska snov in položaji, kakršno je odprl Kocbek v *Strahu in pogumu,* tedaj tudi odtenki personalistične miselnosti, le da je stopil Kozak za korak naprej in priznal tudi smisel »višje, nadosebne morale« (po komisarju). Upravičeno je bil Predan z estetskega vidika mnogo bolj navdušen ob *Antigoni* in njenem načelu o boju za čisto človečnost. Opazil pa je, da je ostalo iskanje čiste človečnosti tudi v tej umetnini bolj filozofsko zanimivo kakor pa individualizirano (najbolj konkretizirano v Kreonu), kajti »protagonista uresničene človečnosti, človeka, ki sta na poti, da se kot možnost realizirata — Antigona in Paž — v besedilu karakterizira najbolj skromno, površno, dejal bi, zgolj sinoptično . . .« Nič manj upravičen je bil tudi ugovor, da je Smole omejil problem »uresničevanja človeka« na izključen teren osebnega, »ne da bi upošteval družbeno konstelacijo«, oziroma je »v koncipiranju sodobne antigonske dileme izključil družbeno prebujanje in prezrl, da more človek svojo človečnost uresničevati šele v družbi: ne kot posameznik, marveč kot družbeno bitje«.

V istem času se je Predan srečal z antidramo oziroma gledališčem absurda Samuela Becketa. To gledališče je leta 1961 pozdravil, in sicer zato, ker po njegovem mnenju »zbuja upor, upor zoper mučenje, upor zoper odtujitev, zoper totalno deziluzijo« *(Konec igre,* 1961).

> *V osredju Becketove dramaturgije je človek, so ljudje ne kot pojem humanega, marveč kot pojem neizogibnega in hkrati usodno odtujenega življenja in sožitja. Oboje je zgolj čakanje in uničujoče medsebojno izključevanje, in je še neodjenljivo trpljenje in umiranje.*

Naslednjega leta je ob Zajčevi dramski pesnitvi *Otroka reke* dovolj trdno podvomil v tisti pesimistični pogled, ki sprejema življenjsko tragiko kot nekaj dokončnega.

> *Iz takšne dokončne brezizhodnosti, iz tega grozljivega obupa nad človekom in svetom, celo iz razsute, deformirane ljubezni, ki pomeni za Zajca vendarle dragoceno in potencialno odrešujočo vrednost, je edina pot in rešitev smrt. Zdi se, da je pesnik v tej konsekvenci vendarle preveč nasilen. (Otroka reke, 1962.)*

Pri Sartrovi dramaturgiji, o kateri je pisal leta 1960 *(Zaprti v Altoni),* ga je, ustrezno temu besedilu, zanimala predvsem politična miselnost in moralna problematika drame, filozofija eksistence, ki je bolj navzoča v drugih Sartrovih dramah, pa le posredno, čeprav je tudi tukaj zadel na občutek fatalnosti, na »eksistenco pred esenco« in na Sartrovo »gledališče situacij«. Vse drugače ga je filozofsko razvnel Camusov *Caligula.* Zdi se celo, da ga je s svojo tezo o absurdnem svetu in človeku celo nekoliko osvojil. Če je pri Becketu razumel absurd še kot evokativno silo, ki prebuja upor, in če je filozofijo popolnega nesmisla dovolj jasno zavrnil še pri Zajcu, se je sedaj začel nagibati k misli, da je absurd Camusu nekakšen »navdih, oblika, metoda, s katero skrajnje lucidno, trdovratno, nepomirljivo in človeško prizadeto razpoznava absurd in tesnobo sveta kot celotni in neminljivi resnici človekovega bivanja v svetu«, Sorodno misel je namreč mogoče najti tudi v uvodni besedi v knjigi *Od premiere do premiere,* češ da dejavnost »človekovo bivanje potrjuje in mu v sodobnem tesnobnem in absurdnem svetu daje vsaj relativni smisel« (2. april 1965). Zaradi takšnih vidikov dopušča Predan tudi možnost, da je recimo junak, ki zavestno uresničuje absurd in zavestno uničuje vse okrog sebe, tragičen. In zato je tragičen tudi Kaligula:

> *Zdi se, da velja iskati korenine tragike v Kaligulovi zavesti, v vednosti njegovega grozljivega, absurdnega početja. Kaligula nikoli ne izgublja z uma, da početja najbolj pošastne krivice, ve, da je njegov spopad s svetom, z minljivostjo, obsojen na propad, ve, da uresničuje absurd. In ne nazadnje: Kaligula ni slep za svojo prihodnost: smrt je edini neogibni nasledek njegovega početja. In prav v tej celoviti vednosti, v zavesti in spoznanjih ter v konfliktu s svojim ravnanjem dobiva ta lik tragične dimenzije.*

Predan se je skliceval na Sartra, ki razume strast po absurdnem tako, da živiš, čeprav nesmiselno, in izživljaš »božansko neodgovornost« na smrt obsojenega. Toda vprašati se moramo, kam spada ta »božanska neodgovornost«: ali v tragično ali pa v

zločinstvo. In dalje: zavestni zločinec najbrž ni tragično bitje, marveč le psihopatski pojav. Kot dokument, da živimo v absurdnem svetu, bi lahko veljala tudi misel o »nesproščeni situaciji, ki v njej živimo« *(Pohujšanje v dolini šentflorjanski,* 1965) in ki je, recimo, narekovala prenekatero negacijo Korunove režije Pohujšanja v dolini šentflorjanski. Predan je poskušal razumeti Cankarja in sodobno gledališče absurda z nekaterimi opombami iz knjige Martina Esslina *The Theatre of the Absurd* (»stiska modernega človeka, ki se je znašel pred spoznanjem, da svetu vlada absurd«).

Že v petdesetih letih je vezal na tuja dramska dela moč in nemoč slovenskih režiserjev in igralskih ansamblov. Uprizoritev *Kaligule* in drugih besedil absurdnega teatra pa je dala možnost za vprašanje, kako naj slovenska Drama preusmeri svoje igralsko izročilo. Ali bo še naprej vztrajala pri čisti psihološki igri, ker se je pač doslej tako ubrala narava slovenskega igralca, ali pa bo morala kljub vsemu prevzeti nase tudi smisel za poustvaritev abstraktne, metafizične vsebine, torej se usposobiti za izrazito duhovno, idejno dramo, kakršna je Camusova. Evociral je torej potrebo po iskanju novega odrsko oblikovnega izraza. Nekatere ocene iz šestdesetih let kažejo, da je postajal vse bolj občutljiv za vprašanje, kako vodi režiser dramsko dogajanje. Med drugim se je ta volja izrazila zlasti ob Korunovi režiji Cankarjevega *Pohujšanja v dolini šentflorjanski* (1964). Ker je vedel, kako neponovljiva je igralčeva upodobitev dramskega lika, je vedel tudi, da je miniaturni popis takšnih enkratnih ustvaritev dragoceno gradivo, ki ohranja slovensko gledališko kulturo tudi s stališča igralskih naturelov oziroma človeške like gledališkega umetnika.

Predan je dovolj pogumno razdeljeval svetlobo in temo slovenske povojne dramatike ter dajal povprečnosti, ohlapnosti, idejno-estetski medlosti in oblikovni nedognanosti zmerom ustrezno ime. Zato ni bil samo kronist njenih idejno-vsebinskih nihajev, ampak si je z estetskim okusom in morda nekoliko prearistističnim slogom prizadeval ločiti umetniško dognano od surove snovnosti in kompozicijske raznihanosti, resnico in pomen dramskega dogodka od rokohitrstva ter dramatično neučinkovitega besedovanja življenjsko površnih in plehkih »oseb«. Razčlembe posameznih iger, vsake za sebe, mu kajpada niso mogle pokazati, »ali je povojna slovenska drama odsevala čas, ki se je v njem in iz njega rojevala, in če ga je, kje in kako se ji je to bolj, kje in kako manj posrečilo«. Zato se je v zadnjem času napravil na pot k sintetičnim razgledom po tej dramatiki, in prvi tak uspešen korak je *Esej o povojni slovenski drami* (NSd 1965). Pot sinteze mu ne bo delala težav, saj je svoje kritično pisateljstvo že ves čas postavljal na razglede po teoriji drame oziroma na dramsko estetiko. Iz njegove kritike je tudi razvidno, da hoče žive in aktualne tematike, sozvočje med avtorjevim sporočilom in problemi sodobnosti ter satiro, ki navaja h kritičnemu razmišljanju. Vprašanje notranjega protislovja njegovega literarnokritičnega razvoja pa je dvom, ki ga je zastavil ob drami Mirka Zupančiča *Hiša na robu mesta* (1962), da dramski realizem ni pot, »ki naj bi jo ubirala sodobna dramatika«. To stališče ne preklicuje le pomembnih rezultatov, ki so nastali v dramski zvrsti s sredstvi nekega stila, marveč zveni kot teza, ki sta jo ponavljala tudi Vladimir Kralj in Filip Kalan, da je namreč sodobna drama drama absurda, groteske, satire in ironije. Zdi pa se, da je tudi ta vera znak tistega, kar je imenoval Predan »nesproščena situacija«.

Franc Zadravec

VLADIMIR KAVČIČ, UPANJE

Pisatelj Vladimir Kavčič si v zadnjih nekaj letih vse bolj prizadeva, da bi v svoji prozi spoznal in določil koordinate sodobnega človeka. Rezultati takšnega hotenja so bili umetniško in idejno zelo različni *(Tja in nazaj, Od tu dalje, Onkraj in še dlje);* določena uravnovešenost v tem pogledu pa je dosežena z novim romanom *Upanje* (Obzorja, 1966, 360 str.). V njegovem snovnem, idejnem in oblikovnem tkivu obstaja vrsta literarnih značilnosti, ki temu delu dajejo določen estetski mik in duhovni zanos.

Snov Kavčičevega romana *Upanje* je vojaško življenje. To je téma, ki je v povojni slovenski prozi praviloma rabila za razreševanje problemov, ki so povezani s človekovo moralno in intelektualno fiziognomijo (B. Zupančič, L. Kovačič, P. Zidar idr.). Stvarna vsebina *Upanja* je enoletno doživljanje fantov, ki služijo vojaški rok nekje v Slavoniji. Bližina meje in čas, ki je bil poln nevarnosti (začetek petdesetih let), ob tem pa železno disciplinirano življenje v vojašnici, so tiste vnanje moči, ki pritiskajo na individualno