

Dušan Moravec

Estetska merila Ocvirkove gledališke kritike

Samo na prvi pogled se zdi nepomemben, obroben in tudi po obsegu skromen tisti del kritičnega in esejističnega pisanja mladega Antona Ocvirka, ki ga je poznejši znameniti slovstveni zgodovinar, literarni teoretik in utemeljitelj primerjalne vede na Slovenskem namenil gledališču. Prve analize posameznih dramskih predstav so ga zvabile že v zadnjem razredu klasične gimnazije, v visokošolskih letih pa je svoje poglede razširil in poglobil v sintetičnih pregledih ob zaključkih sezon in jih nekajkrat strnil v razmišljanja o poslanstvu slovenskega gledališča. Najbližje mu je bilo gledališče prav tisti čas, pred diplomom in pred prvim odhodom v Pariz, pa tudi še po vrnitvi, vse dotlej, ko se je docela predal svojemu temeljnemu življenjskemu predmetu. Vendar se je k razmišljanju o teatru še zmeraj vračal, celo v letih po drugi vojni, ko je nekaj časa zvesto spremljal del ljubljanskih odrov in razgrinjal svoje poglede na dramaturška vprašanja in na vlogo gledališča v novih družbenih razmerah. Če pripišemo k temu podatku letnice, se pokaže, da je s presledki spremljal gledališko dogajanje tri desetletja, od 1926. leta, ko je komaj stopal v življenje, pa do 1956., ko je bolezen omejila njegovo dejavnost med stene delovnega kabineta.

1

Prva evidentirana Ocvirkova gledališka kritika je bila natisnjena v »Mladini« (1926—27); poročal je o nenavadni predstavi na odru ljubljanske Drame, ko so višješolci ob koncu leta uprizorili Sofoklejevo tragedijo »Kralj Oidipus«. Vendar to ni bilo zgolj poročilo o študentovskem nastopu; mladi kritik ni pozabil omeniti, da je šla tragedija mimo repertoarja našega Narodnega gledališča in del krivde za to je pripisal tudi občinstvu in tistim mnogoštevilnim izobražencem, ki jim je teater »zgolj cilj zabave in naslade«. Že v tej prvi kritiki je čutiti ost proti merilom gledališke uprave, hkrati pa načenja že tudi obe temeljni vprašanji, na katerih sloni del poznejših Ocvirkovih razmišljanj o gledališču: vprašanje igralskega stila in notranje režije — slednjo je zapazil pri delu profesorja Sovreta z dijaki in ob koncu posebej poudaril, da ravno tega manjka naši Drami.

Že istega leta pa se pojavlja ime Antona Ocvirka tudi na straneh »Ljubljanskega zvona«. Spočetka (od 1926) lahko spremljamo predvsem njegove lirične meditacije, malo pozneje celo odlomek iz romana (Prebujenje, 1929); ob tem se vztrajno oglaš kritično in esejistično, kmalu pa že tudi polemično pero. Zapored je objavljaj knjižna poročila in glose o literaturi, razmišljanja o slovenskih kulturnih problemih, portrete ustvarjalcev in priostrene bodice, v prvih pariških letih pa že tudi pisma »z Montparnassa«, prve »razgovore«, ki jih je potem zbral v knjigo in prve informacije o primerjalni literarni vedi, ki je postala kmalu osrednji predmet njegovega zanimanja. Z vsem tem pa se od 1929. pa do 1934. leta prepletajo gledališke ocene in razmišljanja o poteh in ciljih gledališča.

Gotovo ni bilo naključje, da si je izbral mladi kritik prav strani »Ljubljanskega zvona« za svoj obračun z ljubljanskim gledališčem. Prav ta revija je v desetletjih svojega izhajanja budno spremljala in v nekaterih obdobjih tudi ostro presojala njegovo raven ali pa skušala pokazati zdravo smer razvoja. Že v letih pred prvo vojno je sicer obzirni, vendar razgledani in širšim evropskim razsežnostim naklonjeni Fran Zbašnik poskrbel ne le za uglednejše mesto gledališke kritike na straneh te revije, ampak jo je umel razumno usmerjati zlasti ob tako občutljivih dogodkih kakor je bila pravda za »Krpavano kobilo« — kritik je bil odločno na strani novega intendantata Juvančiča, ko je ta 1906. leta vsaj za nekaj časa zamenjal Govekarja in je (četudi ne javno) predlagal za umetniškega šefa slovenskega gledališča samega Ivana Cankarja (pismo dr. Prijatelju, NUK). Ko so po štiriletnem premoru ob koncu svetovne vojne obnavljali gledališče, je poskušal — spet na straneh te revije — postaviti stvari na pravo mesto Fran Albreht. Tudi ta presojevalec je bistro ločil umetniške ustvarjalce od poprečnežev in nepomembnih sopotnikov, v repertoarju primerke »odurnega pouličnega šunda« od maloštevilnih »svetlih razmahov kril«, s posebno vnemo pa se je zavzemal za družbeno presnovo domačega gledališča in terjaj še v času »konzorcija bank in bogatašev«, da mora gledališče prevzeti država; hkrati pa se je, ko se je ta zamisel uresničila, upiral »birokratiziranju umetnosti« — država naj mlado ustanovo (gmotno) podpira, ne sme pa je (umetniško) usmerjati ali celo ovirati; razočaran nad »državnim« gledališčem je še sredi dvajsetih let ugotavljal, da je to »samo skromen surogat, nedostaten provizorij, samo nekoliko boljše diletantsko vežbališče« in pripisal je prevratno misel, da se bo umetnost bodočnosti »rodila šele po popolnem razkroju današnje družbe«.

Skoraj ob istem času kakor Ocvirk se je za podobne cilje, četudi iz drugačnih, bolj revolucionarnih in modernističnih težnjam naklonjenih izhodišč (zagovor Skrbinskovega »Pohujšanja«, ki je dramaturga Župančiča docela potrl), zavzel Bratko Kreft (Gledališki fragmenti, 1929). Oba sta ugotavljala, da Krpavova kobila še zmeraj živi in se poskuša uveljaviti, Kreft pa je, razočaran ob zadnjih Šestovih uprizoritvah, terjaj namesto Shakespeara odsev sodobnih, tudi erotičnih problemov na domačem odru, prihajal je s konkretnimi predlogi, tudi nikoli uresničenimi (Toller), zavzemal se je za ustvarjalno vlogo režiserja in imenoval nekatere sodobnike, ki so se ukvarjali s tem poslom, nič več kakor inspiciente, druge artiste, ki skrbje zgolj za utečeno zunanjo plat predstave; posebej ostro pa se je uprl večnemu izgovarjanju na »naše razmere« — zakaj pa bi vsi skupaj ne bili proti razmeram? Tudi še pozneje, ko je Ocvirk že odložil gledališko poročanje, je ostal »Ljubljanski zvon«, zdaj že pod uredništvom Juša Kozaka, zvest revolucionarni tradiciji, ki ji je utemeljitelj Albreht, vzdusje zadnjih predvojnih let pa jo je še podpiralo. Mladi Vladimir Pavšič, ki mu gledališče



*Dr. Anton Ocvirk
v zadnjih letih*

ni bilo »svetišče«, ampak družbena ustanova, je terjal nove ljudi na oder in v parter, zmanjšanje števila premier, dvig kvalitete in tudi idejne ravni, posebno vlogo dramaturga »s tenkim posluhom umetnika in politika«, zavzemal se je za vzgojo naraščaja in ostrejšo kritiko, ugovarjal je administrativnim posegom (pre-poved Kreftove »Velike puntarije«), ugotavljal je, da tip državnega oziroma meščanskega gledališča ne more zagotoviti svobodnega razmaha odrski umetnosti, zahteval je trdnejšo gmotno podporo in odločilnejši vpliv zastopnikov publike, dramskih avtorjev in kritikov pri usmerjanju nadaljnega razvoja slovenskega gledališča, v umetniškem pogledu pa je dajal vso podporo mlademu Bojanu Stupici in se je rogal tistim, ki ploskajo hkrati njegovi življenjski neposrednosti in mysticizmu Cirila Debevca.

Ocvirk je manj glasno kakor svojčas Albreht ali pozneje Pavšič poudarjal družbeno vlogo gledališča, zaostрил pa je estetska merila, brezkompromisno terjal neoporečen spored, veliko se je ukvarjal z vprašanji uprizoritvenega stila (ta

beseda se v njegovih ocenah najpogosteje ponavlja), razmišljal je o možnostih specifično slovenskega na domačem odru, zavračal teatraličnost in vsa zunanja pomagala, kazal pot k poglobljeni režiji in poudarjal vlogo kritike, posebej še revialne. Odnos tako vplivnega mesečnika, kakor je bil tisti čas »Ljubljanski zvon«, po njegovi presoji ni smel biti zgolj kronističen pri spremljanju gledališkega dogajanja, ampak »kulturno soustvarjajoč in ploden« (LZ 1930, 664), zato mu ni bila važna le ocena dramskih del, ampak tudi ocena gledališkega vodstva, dramaturga, režiserja in igralcev; že vnaprej je napovedal, da bo posebej govoril tudi o stvareh, ki so jih sprotni spremljevalci puščali ob strani in se v njegovih kritikah pogosto ponavljajo, zlasti o vprašanju vzgoje (»dramatičnega seminarja«), pojmovanju in stilu režije in podobnem. Prepričan je bil, da ima tudi kritika možnost, dvigniti gledališče ali pa ga uničiti, toda naša gledališka kritika je v glavnem nestrokovna in plehko literarna, tradicionalno malomeščansko kramljanje in moraliziranje; skratka, ustvariti moramo tako kritiko, ki ne bo zgolj kronika — kritiki so gledališkoestetski pisatelji, kronisti in zgodovinarji hkrati — ampak tudi »vitalno gibalo našega duševnega življenja«.

2

Že pri prvi Ocvirkovi gledališki kritiki na straneh »Ljubljanskega zvona« ni šlo le za poročilo o predstavi Goethejevega »Fausta«, ki naj bi po volji gledališkega vodstva utrdila ugled ljubljanskega gledališča po še ne docela preboleli »krizi« (gmotni in umetniški), temveč za oster, izzivalen obračun s temeljno usmeritvijo gledališča, zato se ni mogoče čuditi, če je naletela na tolikšen odpor na oni strani zavese. Mladi študent — to in nič več je bil v očeh samozvestnega in za kritiko domala nedostopnega gledališkega vodstva — je zavrnil prav vse: uprizarjanju take svojevrstne umetnine nismo dorasli; prevod ni le zastarel, ampak tudi pesniško mrtev, neduhovit, negoethejanski; okrajšave so nasilne (opustili so tudi Valpurgino noč in Intermezzo), tako okleščena tragedija je le še karikatura »Fausta«; inscenacija je brezstilna (Auerbachova klet je prava slovenska beznica); prava zmeda je v kostumih; igralci so neprimerno odbrani, teatralični, patetični, nepristni. Na pogled se zdi »elitistična« Ocvirkova zavrnitev takega »ljudskega Fausta«, kot ga je v predpremierskih vabilih imenovala uprava, vendar je kritik svoje stališče utemeljil: najprej mora dozoreti občinstvo do »Fausta« — s takimi uprizoritvami pa bo otopelo za vse, kar nosi na sebi znamenje nesmrtnih veličin.

Ocena »Fausta« je bila Ocvirkov gledališki debut na straneh vodilne kulturne revije (LZ 1929, 611), zgled kritične analize in hkrati ostra obsodba provincializma Drame Narodnega gledališča v Ljubljani; v njej je nakazal vprašanja, ki jih je malo pozneje razširil in poglobil v eseju »Premišljevanje o slovenskem gledališču« (LZ 1930, 148). Kritik je vztrajal takrat in pozneje pri dramaturški zvestobi besedilu, ki ga je sicer mogoče razumno krajšati, nedopustni pa so mu bili samovoljni posegi v avtorjevo delo, predvsem spreminjanje ali celo dopisovanje besedila. Posebno zahteven je bil glede repertoarja in v gledališkem vodstvu so kajpada z nasmehom in posmehom sprejemali priporočila, naj gojijo le »strogo umetniška dela«, obsojal pa je sleherno hotenje, »dvoriti slepim instinktom malomeščanskega okusa«, se pravi vračanje k tradiciji Krpanove kobile. Ost je merila ponavadi naravnost v odločujoči vrh, h gledališkemu

vodstvu, ki da je brezciljno in táko, brezciljno in astilno, je tudi gledališče, ki ga to vodstvo usmerja — nikoli še nismo imeli močne osebnosti. Kritik je brez oklevanja uporabljal tudi besede, s katerimi je upravičeno vznemoljil samozavestnega ravnatelja Golio in bržkone tudi strpnjšega upravnika Župančiča, saj je odgovornim (ki pa nimajo čuta odgovornosti) očital ne le estetično plitkost in etično ozkost, nesodobnost, idejno otrplost in celo dilentantizem, ampak tudi neslovensko miselnost. Pri takih razmišljanjih o »slovenskosti« slovenskega teatra, ki je ni podrobneje definiral (»prisluhniti pretajnemu viru večno snujočega duha slovenskega genija, ki je v Cankarju izpovedal našo najbridkejšo resnico in lepoto«), je nekajkrat sam skeptično obstal in si zastavljal vprašanja, ali »ne segamo morda previsoko«, ali je nemara slovenska kultura »le fatamorganični privid« — kje so pravzaprav »temelji slovenske kulturne samobitnosti«? V veliki meri je obtoževal tudi občinstvo, ta »soigrajoči del gledališča«, ki s tako usmeritvijo vsaj podzavestno soglaša, podpira obstoj gledališča, kakršno je, duševno globlji del tega občinstva pa protestira, če sploh protestira — molče.

Ni mogoče prezreti, da se mnoge Ocvirkove ugotovitve skladajo s pogledi režiserja Cirila Debeveca, s katerim je tisti čas prijateljeval in prejšnja leta sodeloval, skupaj s Srečkom Kosovelom in drugimi, pri revolucionarno razpoloženi reviji »Mladina«. Najostreje kritične misli je pisal Ocvirk prav tisti čas (1930), ko je služil Debevec vojaški rok in je šlo gledališče po kritikovem mnenju navzdol. Korespondenca iz tega časa (kopije pisem v SGFM) potrjuje, da je Debevec z objavljanjem Ocvirkovih sestavkov soglašal, tako kakor je kritik soglašal s temeljno smerjo njegovega takratnega režiserskega prizadevanja, kakor bomo še videli. Sporočal mu je, kako ga zaradi teh kritik in zlasti zaradi »Premišljevanja« sovražijo vsi igralci razen Skrbinška, o katerem so govorili, da mu je sam narekoval odstavke o sebi, prav tako pa so kritiku očitali, da ga je Debevec »omrežil«. Prišlo mu je celo na uho, da se bodo igralci javno uprli njegovi kritiki, da bodo poslali pred zastor samega Levarja z zahtevo, naj se »smrkavec« odstrani, sicer s predstavo ne bodo nadaljevali. Ocvirk je bil ob teh »čenčah«, kot jih je imenoval, vendarle prizadet; razmišljal je, ali naj vse skupaj pusti, želel si je na tuje, da bi utrdil svoja kritična merila (spčetka ga je najbolj vabila Nemčija in do prvega Pariza se, tako kakor Debevec, najpogosteje opira na nemške teoretike), hkrati pa se je pripravljaj na nov način kritičnega pisanja z lahno ironizacijo in s skrajno podrobnim opisovanjem. To namero je do neke meje uresničil, prav tako pa se mu je čez leto dni odprla pot v Pariz; vendar, to je treba dostaviti — ostra kritična merila je ohranil tudi do vsega, kar je videl tam, tako kakor je imel kritičen odnos tudi na primer do dela Cirila Debeveca, čeprav je njegova prizadevanja in njegovo umetniško smer tisti čas najvišje cenil in pri tem okrog leta 1930 nikakor ni bil osamljen; nasprotno, mladega režiserja, ki je delo v slovenskem gledališču poglobil in mu dal nove razsežnosti, so tisti čas priznavali domala vsi, tudi tisti, ki so se nekaj let pozneje najostreje obrnili od njega.

3

Mladi režiserji, zelo različni med seboj in vsi ostro profilirani, so na prehodu v drugi povojni decenij vse bolj stopali v ospredje; od njihove usmeritve je bil v veliki meri odvisen že dramski spored (Debevec, pozneje Stupica, kot gost

Gavella), še toliko bolj pa miselna interpretacija in »stil« posameznih predstav, kar je mnoge kritike in Ocvirka še posebej najbolj vznemirjalo. Osipa Šesta, ki nam je v prvih povojnih letih prvi odprl okno v svet, so prav v tem času mladi potiskali v senco, bodisi s poglobljenim delom na odru, bodisi s pisanjem (Debevec, Kreft, Ocvirk). Slednji mu je očital predvsem zunanje poudarke in »neposluh za globinska dogajanja v drami«, usmerjenost k »svetlobnobarvnim pojavom«, scenski primitivizem (odgovornost za sceno je vselej pripisoval režiserju, tudi če je bil kot scenograf podpisan na primer slikar Vavpotič). Šestu je bila namenjena že prva in najostrejša Ocvirkova kritika, obsodba »karikature ‚Fausta‘«, kmalu zatem nič manj uničujoča ocena Shakespearovega »Sna«, za katerega naj bi si sposodil idejo pri Reinhardtu, režiserju pa je pripisal tudi krivdo za ravnanje igralcev, ki »so kričali, se metali po tleh, mahali z rokami, divjali — le igrali niso«; še toliko bolj upravičeno je krivil režiserja zaradi pomanjkanja vzdušja, saj je bila predstava brez poezije, mrzla, brez čustva in globine. Pri podobnih očitkih je vztrajal kritik tudi pozneje, na primer v oceni Grumove »Goge«, ko se je zapletel tudi v polemiko z ravnateljem Golio: režiser se je spet baval bolj z inscenacijo kakor z dogajanjem samim, zato v predstavi ni bilo vzdušja in nastopajoči so igrali vsak na svoj način in vsak v svojo smer, spet je bilo vse preveč recitiranja, kričanja in vreščanja.

Prava režiserjeva naloga pa je bila po Ocvirkovi misli »prodreti v kozmos drame« in tej zahtevi je vsaj do neke mere ustrezal Milan Skrbinšek, predhodnik »notranje režije« pri nas, četudi ga je pri tem režiserju (in igralcu) motil kdaj pa kdaj prepoudarjeni demonizem. Poglobljenost, ki jo je tako pogrešal pri »vizualistu« Šestu, je bila pri njem očitna, še bolj pa je cenil kritik Debevečovo usmerjenost navznoter, njegov smisel za komponiranje prizorov (razlika med Šestovim »Faustom« in Debevečevim »Don Carlosom« mu je bila neizmerna); cenil je Debevečovo delo z igralci, njegovo omejevanje igralčeve uporabe zunanjih pomagal, prav tako pa scenskih učinkovitosti. Strindbergova »Nevesta s krono« mu je bila zgled stilne ubranosti in enotnosti celote, ki da je pri nas kar se da redek pojav. Vselej je pritrjeval režiserjevemu prizadevanju za »mirno igro« posameznika, zavedajoč se, da zahteva ta veliko več igralske moči in znanja, prav tako pa njegovemu izjemnemu posluhu za skladnost igralskih skupin. Znano je bilo, da si izbira vplivni režiser svoj repertoar domala sam in tudi glede tega mu je kritik priznaval, da je literarno visok in neoporečen. Tudi kadar ni šlo za polnokrvno dramo (Frankov »Vzrok«, Rostandova »Vest«), je bila njegova režija ne le spretna, ampak predvsem poglobljena in idejno podčrtana, vsaki podrobnosti je vtisnil režiser samega sebe — tudi »Vest« je bila igralsko izredno občutljivo uprizorjena, padla je le »po pisateljevi umetniški krivdi«.

Vse druge, ki so se bolj ali manj priložnostno ukvarjali tudi z dramsko režijo, je odpravil Ocvirk z levo roko (Marija Vera, Lipah, ravnatelj Golia), očitajoč jim zgolj vnanje usmerjanje predstav, odsotnost kakršnekoli samostojne stilne poteze, pomanjkljivo skrb za igralca ali celo spretno prenašanje izkušenj in zgledov s tujih odrov. Spričo svojega mladostnega poudarjanja »slovenskosti« za vsako ceno je bil spočetka nenaklonjen tudi najavljenim obiskom »tujca« dr. Branka Gavelle, ne sluteč, kako bo v najbližji prihodnosti prav ta režiser odločilno vplival na razvoj našega gledališča in ga dokončno »evropeiziral«, ne da bi pri tem kakorkoli okrnil njegovo »slovenskost«. Vendar je objektivni kritik svoje pomisleke sam zavrzel, brž ko se je ugledni gost predstavil ljubljanski publiki. Pri Balzacovem »Mercadetu« ga je režiserjevo iskanje izvirnih scenskih

rešitev še zavajalo, da je poudarjal predvsem njegovo stremljenje »v dinamiko zunanjega dogajanja«, pa tudi njegovo »dopisovanje« besedila (scena z upniki) ni bilo usklajeno s kritikovim strogim pojmovanjem dramaturških zakonitosti, ki naj dovoljujejo le smiselno uporabo črt. Že pri tej predstavi pa je govoril tudi o odrski preprostosti, ki je bila vselej kritikov ideal in o idejno poglobljeni in virtuosno izdelani teatraliki (čeprav je slednji termin v Ocvirkovi kritiki nedoločno definiran ali uporabljan celo v kontradiktornih zvezah). Uprizoritev Krleževe drame »Gospoda Glembajevi«, ki je že takrat pritegnila izjemno pozornost, še bolj zaradi Gavellove interpretacije kakor besedila, ki je bilo nekaterim kritikom, ne samo Ocvirku, tudi sporno (nikjer nobene svetlobe, vtis večje drammatiziranega romana), danes pa velja za enega najpomembnejših mejnikov v razvoju slovenskega gledališča, je izzvala tudi izjemno priznanje kritika »Ljubljanskega zvona«. Če je zapisal takratni oboževalec Debevčeve režijske usmeritve, da je to izredna odrska ustvaritev, izrazitejša celo od najboljše lanske uprizoritve (Strindbergove »Neveste s krono«, ob kateri mu je izvalil takrat Debevec najvišje pohvale), je s tem povedal vse. Nič več ni govoril o teatraličnosti in kakršnihkoli nazven usmerjenih prizadevanjih, nasprotno, z oceno »Glembajevih« je do neke mere celo korigiral svoje vtise ob prvem Gavellovem obisku: režijski stil Branka Gavelle je bil pri uprizoritvi Glembajevih še bolj poglobljen, bolj prečiščen in močnejši kot pri uprizoritvi Mercadeta in čeprav je »prikazovanje dela temeljilo na razumski podlagi«, je bilo v predstavi »obilno emocionalnih in intuitivno ustvarjenih razodetij« (LZ 1931, 435). Prav posebno priznanje pa je dal režiserju (tudi) Ocvirk glede njegovega poglobljenega dela z igralci, saj je visoko ocenil tudi nekatere, ki so mu bili v mnogih prejšnjih vlogah poprečni, tuji njegovim estetskim merilom ali jih je celo zavračal (Levar): obe uprizoritvi in druga še posebej sta mu bili dokaz, koliko ustvarjalne sile imajo naši igralci, ki »se morejo razviti pač le ob močni reži-

le nekako o gledališču. Priznamo je dramsko umetnost - reče pa je Gavelle z Glembajevi in s tem tudi rezono nekoliko prjail - o kateri pa je rekoče daleč za hvalilo. V tem je letu velik korak naprej. Reči pa tako farleoluje to ne bi čisto gibanje. "Dni onomelih fenu" je bil dan poloma, praelno se po Glembajevih. Rad bi se udeležilo oujil razgovoril, pa je milika in čana porumalo. Čim prej je bil reč o tem govoril in uaujal onje pripombe: o delu in o režiserju. Če si prjail - ali če se je uorala kdo opo ril - vial, karlo me ilbreelit o teatru, oblagi - (ne uni je predolgo, mest jimo it), kritika Mercadeta bi uorala ijt. fe felmanij, pa in je v uar čui iteo. Olyuie koma j mi cee.

Iz Ocvirkovega pisma režiserju Cirilu Debevcu (Ljubljana, 15. marca 1931)

serjevi osebnosti»; režiser pa ni bil le soustvarjalec izjemnih igralskih stvaritev, temveč je igralce »tako zлил drugega v drugega, da je s tem ustvaril enoten stil igranja, popolno izrazno ubranost«, ki jo tako pogrešamo pri naših običajnih predstavah.

Tako je Branko Gavella, kakor pred njim Ciril Debevec in še bolj, četudi ne z enakimi sredstvi, ustregel Ocvirkovemu temeljnemu estetskemu kriteriju: slovenskemu gledališču je dal predstavi, ki sta bili stilno prečiščeni, enotni (vsaka v svojem slogu seveda) in sta zato dvignili naš oder tako visoko, kakor dotlej še ni stal. Anton Ocvirk je, skladno z dogajanjem v takratnem evropskem gledališču, poudarjal odločilno vlogo režiserja ne le kot ustvarjalca odrskega vzdušja in povezovalca drobcev v harmonično celoto, ampak tudi kot sooblikovalca igralčevih stvaritev, pri tem pa je (ni naključje, da ravno ob Gavellovih »Glembajevih«) zapisal (zelo resnično) misel, četudi se zdi danes blasfemična: »Najvišji je režiser takrat, kadar se gledalcu popolnoma skrije.« (LZ 1931, 758.)

4

Enaka estetska merila kakor pri presoji režiserjevih prizadevanj je uporabljal Anton Ocvirk tudi pri ocenjevanju dela domačih igralcev. Vse dotlej, se pravi do Gavellovih obiskov, mu »kot igralska celota« niso bili pomembni in to predvsem zaradi »stilne razbitosti«, zaradi »neenotne igralske izraznosti«. Očital jim je zgledovanje pri tujih vzorih, rutino, uporabo zunanjih pomagal, kričavost, karikiranje, drastiko, nezmožnost poglobljanja v intimnejše sestavine vloge, pomanjkljivo vzgojo. Krivde za vse to ni pripisoval toliko njim samim kakor navzven usmerjenim režiserjem, vodstvu, ki ne poskrbi za sistematično vzgojo naraščaja — namesto v »igralskem seminarju« (zahteva po tem je ves čas podudarna v vsem njegovem pisanju o gledališču) se vzgajajo v »zakotnih tečajih« ali v tujih igralskih šolah.

V moškem ansamblu so bili po Ocvirkovi presoji (na začetku drugega povojnega decenija) trije izraziti igralci, vendar tudi teh ni sprejemal brez pomislekov in ugovorov: Levár, Skrbinšek, Kralj.

Levarjevega Fausta je dobesedno izničil; šele ob Glembaju je igralca priznal. Faust mu je bil notranje tuj, znamenja njegove igre so bila deklamatoričnost, patos, kričavost, značilno hitro govorjenje, »požiranje besedila« in »kričanje z rokami«; njegov lik ni bil »ne prometejski, ne učenjaško miren in ne veličasten«, njegova kreacija je bila zgolj stara igralska rutina s čudno »znazaliziranim« in patetičnim govorjenjem; nekdanjega pevca, ki je nedavno doživel tragično usodo umetnika, pa je bržkone najbolj prizadel očitek, da gre bolj za operno kakor dramsko kreacijo, očitek, ki ga je ponavljal kritik tudi še pozneje (Schillerjev Filip II.). Levár je bil Ocvirku hladen igralec, ki »ne grize vase«, ne išče vsebinsko in oblikovno novih lic in likov, ampak živi vedno v isti igralski maski, ni mu bil niti »mnogoobraznik«, še celo pa ne primeren interpret domačih predstav (Rožmanov Janez). Tudi še pozneje (že po svojem prvem Parizu) ga je rad zavračal — kot Kantor je le »zunanje rastoč, ves se izživlja v mimiki in v telesnem zagonu«, Otmarja Preliha (v Grumovi »Gogi«) je »igral, a ni ustvarjal«. Tako se zdi, kakor bi bila kritikova visoka ocena Glembaja namenjena skoraj v enaki meri režiserju: to je njegova najmočnejša stvaritev,



*Mladi Anton Ocvirk
v Parizu (1931—33)*

bil je izreden in mojstrski, da je prekosil celo Mercadeta; na višku je bil nastop v drugem dejanju, kjer je zatemnil celo »Leonovo zvito dialektiko«.

Bližji mu je bil Milan Skrbinšek; pri njegovih režijah in igralskih stvaritvah je cenil iskanje globljih vzmeti; k tem je prišteval tudi umetnikovo nagnjenje k »demoničnosti«, vendar je tudi to zavračal, kadar je šla čez rob: Skrbinšek se dvigne najvišje, kadar ustvarja preko intelekta s psihološko poglobljenostjo in zadržano demoničnostjo. Cenil je njegov dar za zunanjo karakteristiko — izredne maske so Skrbinškova posebnost — vendar je tudi tem njegovim prizadevanjem določal razumno mejo (Kaliban v »Snu« je bil svojevrsten lik, toda izven Shakespearove zamisli; tudi maska umrlega naddavkarja v »Gogi« je bila silna in učinkovita, vendar preveč podčrtana, neusklajena z okolico). Cenil je predvsem Skrbinškov »dostojanstveni mir« (Starec v »Grobu neznanega vojaka«), vsaj v »Faustu« pa je, kakor domala vse, zavrnil tudi njegovo kreacijo Mefista (s pozo, grobo deklamatoričnostjo in »zadirčnim pačenjem« ga je spominjal na »poljudne hudiče« v ljudskih igrah). Vendar, Skrbinška je prišteval

med naše najvidnejše igralce tistega časa tako po nadarjenosti, globini, igralski moči, kakor po motivni bogatosti in znanju.

Tretji, Emil Kralj, mu je bil v nekaterih vlogah izreden v mimiki, gesti in glasu, imenoval ga je virtuoza in mu prerokoval oblikovanje »res umetniških« likov v prihodnosti. Visoko je ocenil njegovega Leona v »Glembajevih«, kjer je nosil (kljub priznanju Levarju) »težo vse igre« in je izpričal poleg »nervozne živčne razbitosti« tudi »mnogo čustvenih hipov«; višek pa je dosegel igralec že v Frankovem »Vzroku« s svojo elementarnostjo in čustvenimi vživetji, medtem ko je kritik sodil, da so filozofsko problematični liki Kraljevi naravi tuji. Ob neki priložnosti ga je imenoval »drugi pol Skrbinškove narave«, vendar se je zapletel pri opredeljevanju igralčevih lastnosti, ki jih je cenil, v že omenjeno terminološko neskladje: bil mu je »enostaven, miren, preprost, čustveno primaren, enoobrazen, zelo teatraličen (!) in intelektualno mnogo manj razgiban« (kakor Skrbinšek).

Domala vsi drugi člani moškega ansambla so tisti čas šele zoreli in mladi kritik jim ni prisojal vloge in pomena, ki so ga nekateri pozneje dosegli v slovenskem gledališču: mladi Jan mu je bil prepatetičen in predeklamatoričen, pa tudi prehladen in prevnanji, psihološko še nerazgiban, vendar v nekaterih vlogah svež — kljub vsem pripombam je slutil v njem zdravo jedro in mu priznaval velike možnosti za razvoj v prihodnosti. Pravega komika ni videl v ansamblu, »naš edini situacijski teatralik« je Cesar, vendar je njegova komika premalo prefinjena, njegovi liki pretipizirani, brez globljih psiholoških domislov; v tem igralcu je veliko daru, vendar ga uprava kvari z manjvrednimi komedijami in s tem ovira njegov razvoj. Ob takem dragocenem in prepotrebem opozorilu pa je zapisal mladi kritik tudi oceno, ki so jo poznejša leta demantirala: »V resnih vlogah Cesar ne vzdrži.« Še bolj današnjega raziskovalca preseneča, da kritik, ki je bil vnet zagovornik preprostega, »neteatraličnega teatra«, ni bolj cenil tihih Lipahovih stvaritev, čeprav mu je priznaval dar za stilizacijo ali zanimivost igralskega načina. Cirila Debevca, ki mu je bil osebno najbližji, je presojal z enako neprizanesljivimi merili: motila ga je njegova svojevrstna artikulacija, miselna preračunanost in pretirano nagnjenje v meditacijo; intelekt in analiza prevladujeta nad ustvarjalno močjo in pomen Debevca-režiserja je znatno višji kakor njegova igralska potencia.

Tudi pri presojanju najvidnejših postav v ženskem ansamblu ni mogoče prezreti nekaterih Ocvirkovih pogledov, ki so zelo blizu Debevčevim. To velja posebej za Milo Šaričevo, »zelo fino« in prav virtuožno igralko, ki je po svoji »igralski razgibanosti, čustveni moči, globini in svežosti najvidnejša« v ansamblu, umetnica, ki je »njena bit eterično prosojna in ni telesno tvarna«, ki pa igra domala vselej samo sebe (kadar ni uspela, so domala vsi ocenjevalci, ne samo Ocvirk, krivili zgrešeno zasedbo — ob Grumovi Hani se je »vidno mučila s to njej tako tujo vlogo«). V času Debevčeve odsotnosti ni bila ne dovolj ne razumno uporabljana in uspehi v njegovih režijah nedavne preteklosti (Raynolova Auda, Strindbergova Kersti ali Dickensova Dotka) se niso mogli ponoviti. Sicer pa je bil kritik pri presojanju ženskega dela ansambla še manj prizanesljiv — igralko, ki bi mu docela ustrezala, v njem ni bilo. Četudi je na primer Mariji Veri priznaval, da je »duševno zelo bogata« in je skušal zarisati značilnosti njenih zelo različnih materinskih podob, čeprav je cenil njeno uglajenost, inteligenco in umirjeno zrelost, vendar zbujajo njegovi spoštljivi opisi vtis, da mu je umetnost te ibsenske igralko vendarle tuja — trpke groze in človeške bolečine

je tudi v njeni gospe Alvingovi pogrešal. Na drugi strani je Nablocki priznaval dar za oblikovanje blaziranih in rafiniranih velikomestnih dam, prežetih z erotično čutnostjo, docela pa je zavrnil njeno Marjetico v »Faustu« — pristne dekliske naivnosti ni zmogla, motila je tudi njena govorica, zato pa je bila polnokrvna baronica Glembaj in umela je podčrtati obe temeljni sestavini te vloge, njeno telesnost in ranjeno osebnost. Med igralkami, ki jih je pospremil z značilnejšimi opombami je treba omeniti le še Miro Danilo, ki je razmeroma pozno dosegla tisto zrelost, po kateri jo cenimo danes. Sodil je, da so ji bližje zavratne, satanske ženske od notranje čistih, v njej je več volje kakor moči — edinole v Briti (Nevesta s krono) je tisti čas našla svojo pravo vlogo in »odkrila sebe«.

5

Tudi v nekaterih obrobni razmišljanjih je razkrival Ocvirk svoje tenkočutne poglede na gledališko umetnost. Pri tem mislimo najprej na njegove kronike gostovanj, ki jih je rad dodajal letnim pregledom, gostovanj, ki so bila tisti čas pogosta — zdela se mu celo prepogosta, čeprav se ne zdi prav prepričljiv očitek, da skuša s tem vodstvo — večni cilj kritikovih napadov — prikriti svoje repertoarne nedostatke. Seveda je tudi pri tem kronističnem gosiranju obiskov iz vélikega sveta skrbno ločeval zrno od plev: Stirlingov Hamlet je bil dragocena osvežitev in je nudil priložnost za komparacijo — v svoji igralski enostavnosti in nepatetičnosti je bil globlji od naših običajnih prikazovanj te popularne tragedije; »malomeščanskega naturalizma in banalne drastike« nemških Tegernseerjev pa nismo prav nič potrebovali in Hrvaških seljakov s »Prigorsko svatbo« prav tako ne; pač pa je dal vabljivo priložnost za vzporejanje spet Plaovičev nastop v »Glembajevih« — bil je bolj umirjen kakor Kralj in bolj svetovljanski, toda manj elementaren.

Pri presojanju Opere, ki jo je le nekajkrat glosiral, je poleg očitka o repertoarni brezcilnosti in zavrnitve Bravničarjevega »Pohujšanja«, ki da je vsebini Cankarjeve farse »neskončno oddaljeno«, vredno pozornosti predvsem kritikovo opozorilo na igralsko plat opernih kreacij — o igraltvu pevcev si pri nas nismo na jasnem, povsem ustaljeno je prepričanje, da zadošča na opernem odru pevski dar, zato toliko toge neustvarjalne poze. Premalo pa se poglobljamo tudi v idejni problem opere, v pomen njene kulturne funkcije (kritik svoje misli žal ni razvidneje opredelil), le Kreft je v zadnjem času prinesel nekaj scenske živahnosti s spretno uporabo sodobnih tehničnih novosti (Mascotte) in Gavella je ustvaril v »Luizi« posebno vzdušje. Sklep: Opera nujno potrebuje veččega in močnega režiserja.

Tretje Ocvirkovo »obrobno« razmišljanje (in prav to najmanj upravičeno prištevamo med obrobna) pa je bilo namenjeno mariborskemu gledališču. Z zapiski, ki so nastali ob le bežnem obisku in predstavah, ki so bile tiste dni na sporedu, je kritik popravil svoj nedavni spodrsrljaj, ko je imenoval ljubljansko Dramo »edino« slovensko gledališče. Zdaj je odločno poudaril, da mora biti idejna smer mariborskega gledališča prav tako jasno začrtana in mora prav tako sloneti na temeljih slovenske kulture, prav tako rasti iz posebnosti naše duševnosti kakor ljubljansko — za oba zavoda morajo torej veljati izključno umetniški vidiki, razdor med obema je treba odločno odpraviti. Žal pa njegova sodba ob tem obisku ni mogla biti ugodna: mariborsko gledališče še bolj občutno trpi

zaradi brezciljne idejne smeri, zaradi neizrazitega, umetniško (še) manj pomembnega repertoarja, zapostavljanja Drame (pred opereto), glede jezikovne neuglajenosti in neenotnosti pa je vtis »naravnost porazen« — tudi to pot je kritik brez oklevanja uporabil besedo diletantizem in znova zastavil vprašanje, kako nam je »skrajno potreben slovenski dramatični seminar«. (LZ 1931, 372.)

6

Daljše odsotnosti in predvsem študij v Parizu, delo na doktorski tezi in poglobljeno preučevanje teoretičnih problemov primerjalne literarne vede, vse to je zavzetemu gledališkemu kritiku onemogočilo, da bi ta predmet postal in ostal v njegovem delu osrednji; zato so njegova razmišljanja in sprotne ocene v naslednjih letih zmeraj bolj maloštevilne, po letu 1934, ko je odložil kratkotrajno urejanje »Ljubljanskega zvona« in se znova odpravil v svet, pa ta del njegove dejavnosti docela zamre, četudi je ostal reviji zvest vse do 1941. leta.

Preden je odložil pero gledališkega razsojevalca — in takrat bržkone še ni bil odločen, da ga odlaga — pa je objavil, še zmeraj v »Ljubljanskem zvonu«, najostrejše besede o gmotnih in organizacijskih, predvsem pa o umetniških razmerah v ljubljanski Drami. Kot urednik revije je pripravil tudi zanimivo anketo, h kateri je pritegnil ugledna imena javnega življenja in celo nekatere odgovorne politične osebnosti, hkrati pa je poskušal iz svojega zornega kota raziskati vzroke krize, ki je že nekaj let pestila slovensko gledališče in ki še zdaleč ni bila porojena zgolj iz denarnih zadreg. Iskal in našel jih je v okostenelem upravnem ogrodju, v birokratski miselnosti odgovornih funkcionarjev zunaj gledališča in v sami upravi, v nesodobnem sestavljanju vsakoletnih repertoarnih načrtov, v katerem prevladujejo starinske komedije nizke umetniške vrednosti, v jalovih poskusih, da bi s »poljudnejšim« repertoarjem pritegnili širše sloje obiskovalcev. Gledališče bi se moralo »bistveno preosnovati«, tudi upravno poslovanje bi bilo treba preurediti, predvsem pa bi moralo gledališče idejno in umetniško preusmeriti svoje delovanje.

Skrb uprave, da bi s cenenimi sredstvi privabila čim več občinstva, je napravila iz igralka rokodelca in uradnika ter ubila v njem človeka in ustvarjalca. Že tolikokrat izpovedana misel (ne samo Ocvirkova), da mora biti slovensko gledališče »zrcalo naših duševnih in ustvarjalnih moči«, je vselej »zadelo ob nerazumevanje in celo ob cinično posmehovanje«. Tenkočutno kritikovo uho je žalila govorica na osrednjem slovenskem odru (»Ali ni slovensko gledališče tista najpomembnejša visoka šola naše besede — — —?«), robato kričanje in nič manj sentimentalno vzdihovanje, zlagan zanos (»do neužitne patetičnosti nabreklo recitiranje«). Spričo take ravnini in pomanjkljive skrbi za naraščaj (pa tudi nemožnosti za zaposlovanje morebitnih talentov) so se mu kazali tudi maloštevilni novi obrazi na odru brez znanja in brez duha in so ob slehernem nastopu razgaljali napake svojih učiteljev (besedo je zapisal v narekovajih), odrskih očetov in dedov. Tudi režija, ta »dandanes najbolj upoštevana in najbolj oboževana gledališka ‚panoga‘« se mu je kazala zgolj z vnanje plati — velikokrat je videl na odru le »kulise, luči in zastore«, ni pa mogel zapaziti »niti igralca niti ideje« (znamenita era Cirila Debeveca je bila tisti čas že v zatonu, Gavellovi obiski so se iztekali in niso bili več tako prelomnega značaja kakor ob »Mercadetu« ali »Glembajevih, Stupice še ni bilo, Kreft je imel skrajno omejene možnosti za

uveljavljanje svojih zamisli, o »šundovskem balastu in cenenem blagu vele-mestnega kiča«, s katerim je stregel publiki nekaj po službeni dolžnosti in nekaj iz veselja režiser Šest, pa je naš kritik že svojčas povedal zelo jasno mnenje).

Po vsem tem je prišel Anton Ocvirk 1934. leta, v svojem poslednjem pred-vojnem razmišljanju o gledališču, do brezupnega sklepa, da to gledališče »ne živi več«, da ne ustvarja, da ne gradi, in, kar je še posebej pomembno za tisti čas, »niti ne razdira«, da ni nikak ognjenik idej, spoznanj in izpovedi, ampak »malomeščanska hiralnica s hipertrofično senilnimi predstavami o svetu, človeku in umetnosti«. Tako gledališče pa je brezkompromisno zavračal v svojem imenu in v imenu generacije, ki je izhajala iz nekdanjega kroga »Svobodne mladine«: tej ni bilo do »odurnega malomeščanskega smeha«, ki ga je tako odločno zavrnil že Srečko Kosovel ob aferi z Golarjevo »Zapeljivko« skoraj deset let prej, »mi hočemo živo, sodobno, borbeno, stvarno, idejno razgibano, umetniško tvorno in pomembno gledališče«, ki se bo »jasno zavedalo svojih nalog in svojega kulturnega poslanstva, ki bo zavestno posegalo v današnji čas, v vse njegove socialne, življenjske in idejne razkole in ki bo ustvarjalo iz žive in pomembne sodobnosti prava umetniška in življenjska razodetja.« (LZ 1934, 277.)

Škoda, da ni kritik v tem obračunu še bolj določno opredelil svoje vizije slovenskega teatra; in predvsem škoda, da je po tem — svojem najostrejšem — razmišljanju odložil pero gledališkega kritika.

7

Odložil ga je za več kakor deset let, očitno predvsem zaradi preobilice drugih opravil, študijskih potovanj in poglobljanja v novo znanstveno področje, posebej še ob nastopu docentskega mesta na ljubljanski univerzi po smrti dr. Ivana Prijatelja. Da pa je ostalo gledališče kljub vsemu temu eden izmed vabljenih ciljev njegovega zanimanja, je dokazal v prvem letu po osvobojenju, ko se je, četudi po vrnitvi iz nemškega taborišča razpet med neštevilne dolžnosti, rade volje odzval povabilu takratnega uredništva »Slovenskega poročevalca« in napisal za novi dnevnik tri zajetne kritične eseje s skromnim naslovom »Pre-gled prvih uprizoritev v ljubljanski Drami«. (SPor 2. in 30. decembra 1945; 27. januarja 1946.)

Značilnost Ocvirkovega kritičnega pisanja iz tega časa so širša družbena izhodišča, do neke mere celo zanos prvih mesecev življenja v svobodi, za katero je delal od prvega dne okupacije; nič manj značilno pa ni, da so ostala temeljna estetska merila, ki so ga vodila pri presojanju gledališkega dogajanja v novih razmerah, domala neizpremenjena, trdna in zvesta samemu sebi. V uvodnih odstavkih ni pozabil spomniti na nedavno preteklost in na vlogo gledališča v predvojnem in medvojnem času — »dvajset let životarjenja in štiri leta suženjstva« — na čas, ko »se je z umetnostjo slepomišilo in zlorabljalo oder v zabavišče z nizkimi nameni«, uspavalno sredstvo za malomeščansko gospodo. Tako kakor Fran Albrecht ob podržavljenju gledališča po prvi vojni je zaupno verjel, da so poravnani vsi računi, da je naš čas »čas preusmeritve in poglo-bitve«, na preteklost nas ne veže nič razen tihega občudovanja tistih izjemnih umetniških vrednot, ki so nastale pravzaprav iz odpora do okusa dobe in njene miselnosti, gledališče mora biti poslej »torišče idej in umetniških nagibov«.

Igralec na tem odru ne sme biti lutka, ki se giblje po volji in po načrtu režiserja, biti mora osebnost, ki deluje po zakonih lastne ustvarjalnosti; ponovil je svojo staro zahtevo, da se mora deklamatoričnost umakniti živi govorici, ki ji je tuja sleherna nabreklost. Znova je zavrnil hlastanje po novostih samo zaradi novosti, poudarjal je, da je drama »dogajanje, gibanje navzven in hkrati navznoter, to se pravi, trenje nasprotij«, zato je statično pojmovanje odra smrt gledališke umetnosti, kakor je deklamatorični patos smrt igranja. Pravi režiser je pesnik gibanja, oblikovalec življenja, umetniško izdelana odrska zamisel je organizem, v katerem so v ravnovesju ideja, snov in oblika, vse mora biti »idejno domišljeno in stilno utemeljeno«.

Taki kritikovi predstavi je nedvomno ustrezalo gledališče Bojana Stupice, ki ga v letih Ocvirkovega intenzivnega spremljanja ljubljanske Drame še ni bilo na prizorišču, zdaj pa je to gledališče vodil in je bil hkrati avtor najznačilnejših uprizoritev. Stupica mu je bil izviren, samostojen oblikovalec, človek z domišljijo in navdihom, umetniško najspodobnejši režiser, kar jih imamo Slovenci. Pozdravil je njegovo uprizoritev Cankarjeve komedije o narodovem blagru, ki je uvajala novo sezono in hkrati novo dobo, vendar je, skladno s svojimi nespremenjenimi estetskimi merili, ohranil do nje kritičen odmik: nadeti Ščuki Cankarjevo masko je stvar okusa in tiste tenkočutnosti, ki je znak takta; isto velja za Siratko (Govekar) ali Grozda (Tavčar); nemara je kritik prevzeto verjel Cankarjevim napotilom in zagotovilom o »modelih«, gotovo pa je prav presodil, da zavaja vse to v karikaturu in da je tudi »vložni govor« Ščuke na koncu igre predolg in nepotreben, saj se komedija že sama po sebi zaključi dovolj revolucionarno. Pri opisovanju in ocenjevanju igralcev je kritik veliko bolj skop kakor svojčas (pri »Blagru« omenja samo Cesarja in Severja, pri »Materi« samo Danilovo); da so njegove ocene višje, gre zasluga predvsem premiku, ki ga je napravilo gledališče v tem času — ko je Ocvirk največ pisal, ni pogršel samo režiserske osebnosti Stupičevega kova, ampak tudi igralce, katerim je zdaj namenil največ pozornosti (Sever, Levarjeva, Severjeva), glede nekaterih že znanih pa je vztrajal pri prvotnem mnenju.

Značilno je, da je prizanesljivo sprejel celo »lahkotno-igrivo politično koserijo« A. Kornejčuka »Misija Mr. Perkinsa«, ki da obravnava na prijetno nevsiljiv način vrsto aktualnih vprašanj, zavrnil pa je prekarikirano uprizoritev — tej manjka lahkotnosti in prisrčnosti, ki delo tako očitno preveva. Umetniško izdelana, notranje najbolj domišljena predstava pa je bila Molièrova »Šola za žene«; v naši Drami kritik zlepa še ni videl tako do potankosti domišljenega, izklesanega odrskega umotvora, uprizorjenega na enostavni, barviti in slikoviti sceni, odkrivajoč vse stilne prvine dela; nikjer tistega okornega, šolsko pedantnega klasicizma ali zgledovanja pri zaprašenih poetikah in dramaturgijah. Med igralci je ustvaril svojevrstno umetnino Stane Sever (Arnolphe), sicer bolj človek iz naše kakor iz Molièrove dobe, vendar globok v mislih in prepričljiv v izrazu; presenetljivo ljubka je bila ob njem Ančka Levarjeva, pristna ženska s čustvom in nepotvorjenostjo v glasu in nastopu, le mestoma po nepotrebnem zdrkne v rutino. Skratka: predstava, ki bo sodila v zgodovini slovenskega gledališča, ne le danes, med naše najpomembnejše odrske umotvore.

Razumljivo je, da zahtevnemu iskalcu lepote ni mogla biti enakovredna Čapkova »Mati«, ne drama sama ne naša predstava, čeprav spričo njene misli ni ugovarjal uvrstitvi v spored. Vendar mu je bil češki dramatik, ta »svetovljan

po vzgoji in liberalni demokrat po političnem nazoru«, bolj spreten kombinator kakor polnokrven dramatik, njegovi ljudje zgolj roboti, brezdušne lutke, izdelane v laboratoriju intelekta. Ko je primerjal Čapka z našim Cankarjem, se mu je dozdevalo, kakor bi vzporejal geometra z arhitektom, jekleno mrzli sij žaromet z naravno svetlobo večernega neba — »Cankar govori iz sebe, Čapek filozofira v podobah in fantazmagorijah«; tudi »Mati« je nastala v delavnici alkimista, domovina v njej je abstraktna — za tako ne bi mogel ne živeti ne umreti, ker bi je nikoli ne mogel ljubiti. Nemara je bil pisatelj, ki je v tako odločilnem času zastavil svojo jasno besedo v obrambo svobode in demokracije, vendarle krivičen očitek, da sta zanj, liberalnega pacifista, oba svetovna nazora enakovredna; nemara je preostra tudi zavrnitev celotne predstave — »odrška udejstvitvev ni uspela« — in interpretke naslovne vloge — Mira Danilova ni bila umetnica, usklajena z Ocvirkovimi vzori, odtod ostre besede o recitaciji, patosu in teatralni pozi.

Ob tej predstavi je kritik obnovil nekatere svoje misli o še zmeraj neresenem vprašanju naraščaja. Več kot neprijetno je, če nenadoma odkriješ pri tem mlademu igralcu Levarja, pri onem Jana, pri vseh pa mučno borbo s snovjo in izrazom, hlastnost in deklamatoričnost, celo vrsto zapeljivih »trikov«, vse polno kretenj, ki ničesar ne povedo (»oder ni telovadnica«), predvsem pa je pogrešal resnične urbanosti, saj govore domala vsi drug mimo drugega in se prehitevajo.

Prizanesljivejši je bil kritik pri presojanju domačih novosti; o Zupanovi »reportaži« (Rojstvo v nevihti) je celo sodil, da se je avtorju »pod rokami nehote spremenila v psihološko študijo o zločinu, izdajstvu in denunciantstvu«, medtem ko je pri prvencu Mire Pucove (Miheličeve) zdvomil v upravičenost »vseodpuščajoče ljubezni do nasprotnika« — pravica terja sodbo, zločin vpije po kazni, šele potem si lahko zgradimo umišljeni »svet brez sovraštva«. Tuj mu je bil tipizirani humor Branislava Nušiča (Pokojnik), ki ne ljubi problemov in ne pozna ironije, zadovoljuje se le z blago, celo plaho satiro (»Ščuke zaman išče-mo«). Toliko bližje pa so mu bile stvaritve Bojana Stupice, tudi v takih primerih, ko je bil avtorju manj naklonjen (»imenovati Goldonija v isti sapi z Molièrom, pomeni zamenjati videz in virtuoznost z globino«). Na prvi pogled se zdi koncesija času, ko terja kritik doslednejše realistično prizorišče (»če bi bile namesto zastorov pri hišah resnične stene, bi bila prepričljivost skoraj gotovo še večja«), vendar izhaja njegova utemeljitev spet iz dela samega: Goldonijev oder ni iluzionističen, zato ne kaže zavračati realističnih inscenacijskih sredstev tam, kjer so na mestu (Primorske zdrahe). Med maloštevilnimi igralci, ki jih te Ocvirkove kritične študije omenjajo, je tudi izjemna Severjeva stvaritev (Lipe), vendar ocena ni brez znanega profesorjevega zadržka: še korak in iz njega bi nastala karikatura.

8

Kritični eseji, iz katerih smo povzeli nekaj temeljnih misli in oznak posameznih ustvarjalcev, so izhajali v kulturni rubriki »Slovenskega poročevalca« konec petinštiridesetega in v začetku naslednjega leta. Kmalu zatem je delo na fakulteti, poglobljanje v probleme literarne teorije in številna druga opravila znova onemogočilo pisanje o gledališču, čeprav mu je ostal kot kritičen obiskovalec zvest in je mlademu ansamblu Mestnega gledališča ljubljanskega celo več mesecev odstiral razglede v svet evropske drame, da ne omenjamo številnih

ciklov o primerjalni literaturi na univerzi, ki prav tako dokazujejo profesorjevo izjemno afiniteto do dramskega slovstva. Le še enkrat, tik pred usodno boleznijo in celo desetletje po objavi zadnje kritike ga je predstava na odru ljubljanske Drame toliko vznemirila, da je napisal o njej obsežen esej: prva uprizorjena drama Dominika Smoleta, o kateri je razmišljal v reviji »Naša sodobnost« z naslovom »Metafizične blodnje ali brezplodno potovanje v Koromandijo« (NSD 1956, 748).

Esejistov odnos — gledališka kritika to ni in ni želela biti — do novega dramskega besedila in njegovih miselnih osnov je jasno razviden že iz uvodne opredelitve: »Negibnost, hipovitaminoza, organizem z otrdelim ožiljem, po katerem se ne pretakajo živi sokovi! Namesto trenj in zapletov — medli, skoraj le še abstraktni dotiki med osebami, namesto resničnih človeških odnosov — razglabljanje o smislu bivanja, namesto čustev — metafizične bolečine.« Že na samem začetku je poiskal vir, ki tira osebe, kakršne so v drami, v omrtvelost in metafizični obup in našel ga je v »eksistencialističnem nihilizmu, v filozofski smeri, ki se je porodila pri Heideggerju leta 1927, se zajedla v Evropo po drugi svetovni vojni z nastopom Jeana-Paula Sartra in se razrasla v svojevrstno psihozo z najrazličnejšimi odtenki in variantami«. Pri tem pa ni pozabil spomniti, da vse temeljne sestavine te miselnosti in literature, ki se je iz nje spočela — strah, gnus, občutek krivde, groza, dvom v smisel življenja — niso prav nič nove in nenavadne, saj so se pred odločilnimi vprašanji te vrste znašli mnogi evropski pisatelji in njihovi junaki od fin de siècla dalje do nadrealizma (Huysmans, Rimbaud, Vaché), vendar so bila to »pristna dejanja, izvršena v svetu življenjske resničnosti, pravzaprav v sporu z njo, dosledna in neizprosna, celo kruta, vendar človeško utemeljena«, v novi slovenski igri pa je vse »umetno prirejeno in namerno sestavljeno tako, da se iz zgodbe, kolikor je je, izvije misel ali, recimo, teza, ki jo je dramatik zavestno položil vanjo«. Gre za zmes stilov in vidikov, zverek realizma in fantastike, simbolizma in grotesknosti s poudarki v alegoriki, »vratolomno besedičenje« o obljubljeni deželi, najpopolnejši in nedosegljivi. Le bežno se razmišljanje dotakne uprizoritve in posameznih prizorov (polnočno ozračje v baru), ki so namesto obupa ali vsaj gnusa zbudili med gledalci grohot in razigrano veselost; vendar je nekdanji gledališki kritik porabil tudi to priložnost, da je obnovil nekatere svoje poglede na uprizoritvene probleme: zavrnil je »scenske domislice«, s katerimi je skušal režiser podpreti vizijo »razbitega sveta«, »neukrotljivo beganje igralcev« kot »stil igranja« in samovoljne režiserjeve posege. Znova je zastavil vprašanje, do katere mere sme režiser preoblikovati avtorja in hkrati že določno odgovoril nanj z zavrnitvijo Mejerholdove trditve, da je režiser »suveren mož, ki sme storiti z delom po svojih volji in pameti, kar hoče«.

Tak je bil Ocvirkov poslednji obračun z gledališčem; tudi z gledališčem, četudi je bilo pisanje, iz katerega smo navedli nekaj temeljnih misli, namenjeno dramskemu delu in njegovim idejnim sestavinam. Odprto ostaja vprašanje, v koliki meri bi tudi še v prihodnjih dveh desetletjih vplival na dogajanje na domačem odru, ko bi mu bolezen tega ne preprečila. Zanimanje zanj je ohranil do zadnjega in poročila o uspehih in spodrsrljajih sodobnega slovenskega gledališča je spremljal z izjemno pozornostjo, čeprav nemalokdaj z ironičnimi pomisleki. Ko bi ga še ocenjeval, bi se njegova stališča bržkone ne razlikovala veliko od opisanih: tudi v letu 1945 in 1956 je ostajal zvest samemu sebi, predvsem estetskim merilom, ki si jih je izoblikoval ob svojih prvih kritičnih nastopih,

v obdobju, ko je najbolj živo posegal v razvoj slovenskega gledališča in je to doživljalo izrazit prelom na prehodu iz prvega v drugi povojni decenij. Da teh svojih temeljnih izhodišč ni nikoli zavračal, potrjuje tudi malo pred smrtjo pripravljeni načrt za knjigo »Miscellanea«, v katero je uvrstil poleg nekdanjih tudi ta poslednji dramaturški esej.

Les critères esthétiques de la critique dramatique d'Anton Ocvirk

L'auteur de l'article traite d'un champ de travail moins connu du professeur à l'Université de Ljubljana, essayiste, historien littéraire et fondateur de la littérature comparée en Slovénie, académicien Anton Ocvirk (1907—1980), de sa critique dramatique qu'il écrivait en diverses périodes de son activité mais le plus intensément dans les années 1929—1934, au temps de ses études universitaires, précisément immédiatement après le diplôme et lors de sa première visite à Paris. Les caractéristiques de la critique dramatique d'Ocvirk basant sur la tradition culturelle slovène et sur les vastes horizons dans le monde de culture sont les critères esthétiques très élevés qui exigent une qualité absolue du répertoire refusant toute adaptation au goût du public médiocre; les sympathies envers les courants contemporains dans le théâtre slovène et européen tout en déclinant des nouveautés introduites parce que des nouveautés et des expériences sans fondements; le respect du texte de l'auteur que le metteur en scène peut raccourcir d'une manière raisonnable mais il ne doit pas y intervenir, le changer ou le compléter de sa propre volonté. Le critique décerne un rôle particulier au metteur en scène qui n'est pas chargé seulement de l'aspect extérieur de la représentation et de la résolution des problèmes scénique bien qu'on attribue toute la responsabilité à lui et non à l'architecte et au peintre. Le soin principal du metteur en scène doit être destiné à la mise en scène intérieure, au style de la représentation, à la formation collective des rôles des acteurs et surtout à la composition de ceux en un tout cohérent. Il refuse d'une manière résolue les moyens extérieurs dont les metteurs en scène et les acteurs aiment à se servir, tout pathos lui est étranger, il n'aime pas les effets théâtraux extérieurs qui se manifestent en bruit, en gestes exagérés dans la caricature et dans le drastique. Le critique Ocvirk reste fidèle à ses opinions fondamentales même dans ses périodes postérieures où il juge encore parfois le théâtre d'un oeil critique (en 1945, en 1956) jusqu'à ce que la maladie ne lui rende impossible de suivre les événements de théâtre.