



*Dušan Moravec*

## MEJNIKI V RAZVOJU VIDMARJEVE DRAMATURGIJE IN TEATROLOGIJE

Razežnost in mnogoobraznost Vidmarjevega kritiškega, esejističnega, polemičnega, izpovednega, memoarskega in prevajalskega dela je tolikšna, da se kaže vprašanje, zastavljeno v naslovu tega jubilejnega prispevka, le kot eden od segmentov njegovega celotnega opusa. Vendar nadrobnejši pregled kaj hitro pokaže, da je namenil domačemu teatru, predvsem pa dramskemu slovstvu in prevodom za oder znaten del svojega pisanja; lahko celo rečemo, da je s takim pisanjem začel ustvarjalno pot in mu ostal zvest vse do poznih let.

To potrjuje že prva objava na straneh »oficijalne« revije: osemnajstletnik je poslal uredniku Ljubljanskega zvona oceno Kristanove enodejanke *Ušpeh* in Janko Šlebinger jo je brez oklevanja sprejel in natisnil z – danes zavajajočim – skrivnim imenom Jos. Šest. Kritika je pritegnilo to sicer nezahtevno delce kot imenitna satira na naše gledališko občinstvo, »polna zasluženih klofut«. Bržkone bi ta objava v vodilnem mesečniku ne ostala edina, ko bi sodelovanja prav kmalu ne prekinila svetovna vojna in se je mogel mladi kritik uveljaviti šele v letih neposredno po njej, tako na straneh iste revije kakor tudi v mladem Gledališkem listu Narodnega gledališča, ko ga je začel izdajati dramaturg Oton Župančič.

Tisti čas je bila Vidmarjeva prva ljubezen Leonid Andrejev. Prevajal je njegove Dneve našega življenja (vendar so jih igrali v drugem prevodu); namenil mu je enega svojih prvih portretnih esejev, ki mu ga je natisnil Župančič; ko so igrali njegovo *Misel* (Celje, 1920), je zagrešil celo prvo gledališko poročilo; ko je objavil Joža Glonar prevod igre *Gaudeamus*, je napisal uničujočo oceno in prav ta mu je (po zaslugi strpnega urednika) znova odprla pot v Ljubljanski zvon; tudi prvi Vidmarjev tiskani prevod je nastal ob delu Andrejeva (*Črne maske*, 1924) in prav s tem je dal Kogoju spodbudo za njegovo veliko opero; in ko je prišel na spored Profesor Storicin, se je zapletel v polemiko z Govekarjevim vrednotenjem (»umetniško garnirana kloaka«), poudarjajoč, da je junak drame »učenik notranje lepote in čistosti«.

V prvih povojnih letih je sodeloval tudi pri Kosovelovi reviji *Lepa Vida* in bil je sourednik *Treh labodov* (ob *Podbevšku* in *Kogoju*). Prav na straneh teh revij, ki pa nista dolgo živeli, so se zvrstile prve Vidmarjeve kritiške glose, namenjene domačemu gledališču. Pri tem se zde, tudi če presojava iz današnjega zornega kota, posebno pomembne presoje domačih in tujih režiserjev. Ugovarjal je dolgoletni razvadi, da so usmerjali naše gledališče nedomači umetniki in »umetniki«, zato je dajal vselej prednost slovenskim režiserjem, četudi jih je kritično presojal. Šestu je že zgodaj očital »vnanjo usmerjenost« in poigravanje s scenskimi in svetlobnimi efekti, pa tudi (tisti čas je bil ta režiser hkrati eden vodilnih igralcev) zgledovanje (če

že ne kopiranje) Mojsija (oba, kritik in igralec, sta očitno na istem odru spremljala njegovo znamenito kreacijo Fedje v Tolstojevem Živem mrtvecu). Veliko bližji je bil Vidmarju Milan Skrbinšek, »iskalec globljih prvin«, izrazil intelektualca med našimi gledališkimi ustvarjalci. Kaj naj bi po vsem tem počeli pri nas z ruskim režiserjem Osipovičem-Šuvalovim, malo pomembnim ustvarjalcem; pa tudi s popularnim Putjato, ki mu je očital nagnjenje do vsega pretiranega, rutinerstvo in prilagajanje slabemu okusu občinstva. Tudi v njegovih (igralskih) postavah je videl veliko harlekinskega in celo operetnega; bil mu je kvaren režiser, ki »kaže, kako naj kdo igra«, namesto da bi od igralca »izvabljal tisto, kar vloga od njega zahteva« (ni čudno, da si je s takim pisanjem nakopal očitek, da dobiva informacije iz zakulisja, saj tega pri premieri res ni mogel zapaziti). Po taki presoji domačih in tujih režiserjev je Vidmar odločno zapisal: »Dokler imamo Skrbinška in Šesta, sta nam Putjata in Osipovič nepotrebna.«

Nekatere od takih misli zasledimo že v zgodnjih gledaliških glosah in impresijah, sredi dvajsetih let pa se mu je ponudila izjemna priložnost, da jih je mogel dosledneje uveljavljati. V tistem času lahko govorimo o prvih trdnejših mejnikih na njegovi kritiški poti. Najprej je objavil v reviji Dom in svet in v Koblarjevem, posebej gledališču namenjenem zvezku, razmišljanje o poslanstvu gledališke kritike; skoraj ob istem času je ista revija natisnila njegovo ostro in obsežno razvrednotenje Župančičeve Veronike Deseniške – zdaj nihče več ni mogel spraševati, kdo da je Josip Vidmar, in nasprotnikom je bilo jasno – kdor veruje v umetnost Podbevškovega Carja mavričnih kač, ne more hkrati sprejemati Župančičeve Veronike. Že naslednje leto pa se je odločil za še veliko bolj odločilno dejanje: zasnoval je lastno revijo s kratkim in nedvoumnim imenom Kritika in jo pošiljal v svet dve leti zapored. Na njenih straneh je mogel uveljavljati misli, spočete že prej, veliko nadrobneje in svobodneje in že na samem začetku je drastično začrtal svoj namen – »vršiti v naši kritiki – policijsko službo«, ki da jo bo »vršil, dokler mi bo to mogoče«.

V tem času, pa tudi že prej (in še pozneje) je kritično vrednotil dramske prevode, namenjene gledališču, tudi poslovenjenje Gogoljevega Revizorja, ki ga je pripravil njegov profesor Ivan Prijatelj – bil mu je »bled in suhoparen«, treba bi ga bilo preurediti, vendar »gogoljevski« ne bo nikoli. Bil je visokostno prepričan, da je sam bolj usposobljen za tako delo in je skušal to dokazati s slovensko verzijo Češnjevoga vrta Antona Pavloviča Čehova, pa še s prevodi Nušičevih iger ali dramatisacij romanov Tolstoja in Dostojevskega. Znova se je vračal h kritičnemu vrednotenju posameznih predstav in pri tem tudi Šestu ni prizanašal (njegov vzor je ostajal Skrbinšek), četudi je zagovarjal njegovo mesto v Drami: že režija Cankarjevih Hlapcev mu je bila zgrešena, uprizoritev Čapkove svojevrstne vizije R.U.R. pa se mu je zdela sicer res kakor pisana za režiserja Šestove vrste, vendar si ni mogel razložiti, kako da je prišla ta »kinematografska atrakcija« na naš spored – Slovenci imamo vsaj deset dramskih del, ki niso slabša od tega, pa čeprav jih ne igrajo v Londonu. Enako oster kakor do režiserjev je bil tudi do igralcev. Značilno je, kako kritičen je bil vselej do ljubljena ljubljanskega avditorija, Zvonimira Rogoza – njegov Župnik v Hlapcih je bila karikatura, njegov interpret pa patetik, neokusen in brez duše; in vloge Domina (R.U.R.) nista razumela ne režiser (Šest) in ne igralec. Zato je – razumljivo – hudo zameril Franu Albrehtu, ko je v poročilu, namenjenem hrvaškim listom, omenjal Putjata in Rogoza, prezrl pa Skrbinška! Zanimivo je pri tem, da v prvem obdobju, ko je prehajal Ivan Levar z opernega na dramski oder, pozneje visoko cenjenega umetnika ni sprejemal s posebno naklonjenostjo. Takrat še ni zapazil v njegovi igri »nekaj izrazito našega«, prej nasprotno: bil

mu je igralec »težkega naturela«, ki niti v komediji (Lizistrata) ni stopil s »tragičnega koturna«; pogosto mu je bil le »vnanje uglajen« in ni mu uspelo ustrezno interpretirati na primer niti Cankarjevega Gornika (*Za narodov blagor*), eno najpreprostejših in najlepših pisateljevih odrskih postav. Zanimivo pa je pri tem, da je Vidmar že zelo zgodaj srečno presojal nekatere začetnike v dramskem ansamblu, ki so se vzpeli večidel šele v naslednjem desetletju ali pa sploh niso igrali glavnih vlog – na primer Emila Kralja, Rada Železnika ali Frana Lipaha, pa tudi Janeza Cesarja, četudi ga je pri slednjem motil preopazen vpliv Borisa Putjate, katerega je Cesar (v nasprotju z Vidmarjem) res prav oboževal.

Nič več sreče kakor igralci ali režiserji pa niso imeli pri našem neprizanesljivem kritiku dramski avtorji. Četudi si je želel več izvirnega sporeda, je le malokatero novo delo šlo skoz njegovo tesno sito: po Župančičevi Veroniki je imel nekaj več priznanja Novačan s svojim Hermanom, ki mu je bil bolj prvobiten in – četudi grob in okoren – vendarle zdrav; manj naklonjen je bil Kreftovi celjski drami, v kateri se je po njegovi presoji politizacija razraščala kakor rak in je razodevala avtorja kot pisca neglobokega in nejasnega instinkta za človeške stvari; zelo na kratko je odpravil Leskovčeva Dva bregova – »medlo tlenje, ki le v redkih trenutkih resnično zagori«; presenetljivo simpatičen, četudi lahkoten in primitiven, mu je bil Goliev smeh v Črni mlaki, vendar je videl v komediji le smešne ljudi, ne pa komičnih značajev; tudi osrednje osebe v Kraigherjevi Živi so mu bile le posnetki nečesa »slučajnega«, vendar mu je drama zbujala up, da nam bo dal avtor kdaj še tudi resničen umotvor; in tako vse do Grumove Goge, ki mu ni bila ne dognana in ne resnično osebna, vendar vsebuje, kot je bolj zapleteno presodil, »dovolj živ privid in posreduje dovolj smotrno sodobno-groteskno in izvirno obdelano halucinacijo o demonu Erosu«, zato je artistično pomemben in zanimiv pojav v našem današnjem slovstvu – Grum naj bi bil ob Preglju najodločnejši in najizrazitejši iskalec in ustvarjalec novega sloga.

Vse te presoje so bile izrazito osebne (tudi v tem je njihova veljava) in nekatere kajpada niso usklajene z današnjimi pogledi; bile pa so značilne za svoj čas in za kritiška merila Josipa Vidmarja posebej. Hkrati pa je bilo prav tako razmišljajne esteta, ki si je izbral kritiko za življenjski poklic, tudi uvod na poti do naslednjega mejnika, ki bi ga lahko poimenovali Vidmarjeva praktična dramaturgija, vselej pospremljana z razmisleki o poteh in ciljih domače in svetovne dramske ustvarjalnosti. Vidmar se je že od začetka tridesetih let spogledoval z gledališkim zakulisjem, pa tudi prej. Že na straneh Treh labodov je razmišljal o personalni podobi, kakršno naj bi imelo Narodno gledališče. Uredniki niso bili zadovoljni ne s prejšnjim ne z novim krmarjem in niso prikrivali svojih zelo konkretnih predlogov: Milan Skrbinšek naj bi postavil na višino Dramo, Marij Kogoj naj bi opravljal tako poslanstvo v Operi, France Kralj naj bi imel na skrbi vnanjo podobo predstav. Ekipa je bila sestavljena tako rekoč v ožjem, prijateljskem, skoraj familiarnem krogu; le ime dramaturga takrat še ni bilo objavljeno, četudi je bilo prav gotovo že izbrano.

Kritik in esejist, ki je sodeloval že v prvih zvezkih Gledališkega lista, je bil na začetku drugega povojnega decenija nekak »eksterni honorarni dramaturg«, jeseni 1934. leta pa je stopil v službo pri Narodnem gledališču, spočetka s skromnejšim nazivom »tajnik«, ali, kot je pisalo v dekretu beograjskega ministrstva, kot »činovnički pripravnik«. Ravnateljstvo poročilo ali, kot bi danes rekli, »opis delovnega mesta«, je precej natančno opredelilo delovno področje novega člana gledališke uprave, čigar zaposlitev naj bi bila predvsem književne in dramaturške narave: prevzel naj bi predvsem skrb za prevode, dramske in operne, predlagal prevajalce, pregledoval in ocenjeval prevode in jih po potrebi jezikovno popravljaj, razen tega

pa bo skrbel za pravilno izgovorjavo na odru v obeh gledališčih, tudi pri operetnih predstavah; obvezno se bo udeleževal vseh bralnihkušenj, glede drugih pa so mu puščali proste roke – »kadar bo smatral svojo prisotnost za potrebno« (teh svoboščin se je novi dramaturg, kakor so pripovedovali drugi in tudi on sam, nemalokdaj posluževal). O vplivu na sestavljanje repertoarja ni v tem »opisu« nič določeno, očitno te pravice niti dolžnosti uradno ni imel. Pri tem moramo upoštevati, da je imela samo Drama v tistem času štiri ostro profilirane in vplivne režiserje (z gostom Gavello celo pet). Za slednjega prav gotovo velja, da si je izbiral repertoar sam, seveda v soglasju z vodstvom; v veliki meri tudi Debevec in pozneje Bojan Stupica (nekaj manj Šest in Kreft, ki sta morala opraviti v posameznih obdobjih največ tlake). Dramaturg pa je bil vendarle član ožje vodstvene trojke (ob upravniku Župančiču in ravnatelju Golii) in je soodločal o vsem, četudi je šlo nemalokdaj bolj za usklajevanje repertoarnih predlogov kakor za iskanje novih. Hkrati je pisal dramaturške uvodnike ali, kakor jih je pozneje v knjižnem ponatisu (1962) poimenoval, Dramaturške listke. Pregledovanje tega gradiva nas s precejšnjo zanesljivostjo pouči o tem, za katerimi uprizorjenimi dramskimi ali komedijskimi besedili je novi dramaturg trdno stal in katera je le sprejemal kot nujno zlo; ob takih primerih bi zaman iskali njegovih uvodnih pojasnil – dolžnost so prevzemali posamezni režiserji (najpogosteje spet Šest ali Kreft), pa tudi nekateri domači avtorji ali zunanji sodelavci (Brnčič, Koblar ali Debeljak).

Prav malo je manjkalo, pa bi lahko govorili v poznih tridesetih letih o novem mejniku: Vidmar se je odločil za dramsko režijo. Izbral si je enega najboljčutljivejših avtorjev, ki mu je bil blizu že veliko prej in tudi še pozneje – uprizoril je Strička Vanjo Antona Pavloviča Čehova. Bila je solidna, neiskana predstava, temelječa na takrat še veljavnem spoznanju, da je režiser najvišji takrat, kadar je njegova vloga nevidna. Nemara niti ni šlo za ambicije, da bi se dramaturg uveljavil na novem področju; nemara je celo res, da je nastala predstava bolj iz personalnih zadreg, saj sta tisti čas zapustila Dramo kar dva najvplivnejša režiserja (Debevec in Stupica), Gavello pa tudi ni več prihajal v goste. Vidmarjev debut so sprejeli veščidel s priznanjem, vendar je ostala režija te komedije docela osamljena. Nemara bi lahko stutili tudi vpliv Otona Župančiča, ki je prijateljsko prišepnil svojemu sodelavcu – »no, da režiser niste, veva najbrž oba« – in mu dal za zgled mladega in obetajočega Žizka.

Vidmar je očitno res tudi sam čutil, da bi režija ne bila njegovo temeljno ustvarjalno področje. Vse bolj se je posvečal prevajanju, tudi za gledališče, in odbiral pri tem zahtevna odrska besedila. Ta prizadevanja so dala – v sodelovanju z Bojanom Stupico – najzlahtnejši sad, ko je prevedel in dal uprizoriti (že v prvem vojnem letu) Molièrovo Šolo za žene, pripravljal pa je tudi že Učene ženske in mislil na Ljudomrznika.

To poglavje Vidmarjeve dramaturške dejavnosti pa se veže že z novim, prav presenetljivim mejnikom: Gledališki list Šole za žene je bil natisnjen, ko je bil prevajalec že na osvobojenem ozemlju in Molière ga je spremljal tudi na partizanskih poteh. V zatišnih urah je prepesnil zadnje verze Učenih žensk in nekajkrat se je primerilo, da se je začejala nova hajka prav ob uri, ko je znova sedel k Ljudomrzniku – ta je postal njegovim tovarišem že kar grozljivo znamenje za novo nevarnost. Prevajanje za gledališče pa kajpada ni bila edina Vidmarjeva »dramaturška dejavnost« tega obdobja. V poletju 1942 je sodeloval pri pripravah za »agitteater«, ki ga je nekaj tednov zatem onemogočila roška ofenziva. Kot predsednik Osvobodilne fronte je dal pozneje pobudo za gledališki »večer«, ki se je odigral po kočevskem zboru v zgodnjih jutranjih urah jeseni 1943. leta in nekaj mesecev pozneje je podpisal odlok o ustanovitvi Slovenskega narodnega gledališča na osvobojenem

ozemlju. Pa ne samo to. Z mladim gledališčem je ves čas dejavno sodeloval, posebej še pri njegovih tečajih za mlade talente, pri tej partizanski »visoki šoli« za gledališko umetnost. Ni šlo za suhoparna predavanja o zgodovini in teoriji. Te učne ure nekdanjega dramaturga so bile po pričevanju Filipa Kalana, ki je usmerjal delo mladega gledališča, »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 umetniki 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 Pavlovno.

O vsem tem smo svojčas n drobneje razmišljali ob drugačni priložnosti, v poglavju o »zgovornih partizanskih muzah«. Hkrati pa se nam kaže ob tem že prehod k novemu mejniku v razvoju Vidmarjeve dramaturgije in teatrologije po osvoboditvi. Kljub drugačnim zadolžitvam je našel čas in voljo, da je na novi Akademiji za igralsko umetnost (AGRFT) odstiral mladim poslušalcem svetove gledaliških ved, posebno skrb pa je namenjal tudi prevajalskemu delu, posebej spet Molièru. Misel o gledališču in o dramskem slovstvu se prepleta skozi poglavja domala vseh njegovih knjig, ki so bile natisnjene v novem obdobju. Marsikaj od tega je še danes veljavno, nekateri njegovi pogledi pa so se zdeli sporni že, ko so bili prvokrat zapisani. Konfrontacija z njegovimi nazori se je zaostрила, ko se je na začetku šestdesetih let iznenada odločil za nov mejnik: v najbolj branem dnevniku je skoraj celo desetletje spremljal delo ljubljanske Drame, pogosto v sporih z vodilnimi v gledališkem vodstvu, pa tudi z mladimi ustvarjalci in s spremljevalci gledališkega dogajanja: Vidmar ni priznaval novih tokov ne v svetu in ne doma in zapletal se je v spore s tistimi, ki so mu bili njegovi pogledi prekonservativni ali zgrešeni. V tem času je bil deležen številnih napadov, ki jih je pogosto izzval sam s svojimi nepopustljivimi stališči. Ob koncu šestdesetih let se je sprotni gledališki kritiki odpovedal, četudi je ostajal svojim pogledom zvest in jih je ob različnih priložnostih še zmerom izpovedoval.

Vidmarjev dramaturški in teatrološki opus ni le eden najboljšejših pri nas, ampak tudi eden najbolj samosvojih, pokončnih, tehtnih in v nadržanosti tudi spornih. Ena njegovih najizrazitejših sestavin je bila vselej polemika; bil je mojster v napadanju in tudi v obrambi. Tudi kadar čutimo, da nima prav, vzbujajo njegova neizprosna stališča spoštovanje. V zadnjem obdobju je bil krog njegovih nasprotnikov bržkone veliko večji kakor tistih, ki so mu pritrjevali. Do poznih let pa je ohranil bistriino duha – tisti, ki so sprejemali njegove poglede s pomilovalnim nasmehom in mu očitali senilnost, so bili v zmoti. Bil je, kakršen je bil, visokosten in nepremakljiv, kadar je imel prav in kadar se je motil. K tem njegovim pogledom – ne samo na gledališče – se bo vredno še vračati in jih na novo osvetljevati, jim pritrjevati ali jih zavračati.