

do soljudi. Toda junak le medlo in vneto moralizira, veljavo njegovih pogledov pa na mah ovrže življenjska praksa, ki ga postavi v čudno luč: sam je bolešno občutljiv v ljubezenskih zadevah, brez predsodkov pa zahaja v javno hišo, vsekakor najbolj odurno obliko eksploatacije. Pri tem ga prav nič ne opravičuje ganljiva storija, ki je nastala po naključju med njim in dekletom in ki je — mimogrede povedano — njena verjetnost izrazito dvomljive narave. Seve, če bi avtor hotel upodobiti le živega človeka, v katerem so strnjeni bregovi dobrega in zlega, bi ti pomisleki koj odpadli, toda pisatelj se z junakom solidarizira in motri življenje iz njegovega zornega kota.

Pahor si pogosto o kvalitetah svojih junakov ni povsem na jasnem in mu je njih prava narava prikrita. V njih je često zaslediti sprenevedajočo se, napihnjeno pozo ljudi, zagledanih vase, ki se jim zdi vse, kar je v zvezi z njimi, nadvse pomembno in ki obračajo vse okoliščine brez predsodkov v svojo korist; za velike dileme jim manjka intelektualne sile, predvsem pa življenjske strpnosti in širine. Namesto da bi se avtor ob nekaterih votlih tiradah npravstveno brezpomembnih ljudi ironično nasmehnil, jih skuša obdati s tragično atmosfero; tako nastajajo notranje neskladnosti, značilne za podobo marsikaterih Pahorjeve novele.

Hipertrofiranje, predimenzioniranje moralne vrednosti nastopajočih oseb je v tesni zvezi z neko preosebno »intimnostjo«; ni težko ugotoviti, da vidi pisatelj v marsikaterem junaku ideal lastnega jaza, postavljenega v najrazličnejše življenjske preizkušnje. »Izpoved« v tem smislu je kajpak dvomljive veljave. Pisatelj mora s suvereno kritično avtoriteto stati nad življenjskimi pojavi in mora imeti trezen, nepodkupljiv razgled nad moralnimi sorazmerji, ne pa da pristransko kroji življenje v korist svojih junakov.

O Pahorjevih faktografskih opisih nacističnih grozodejstev med drugo svetovno vojno pa lahko nasprotno rečemo, da se je avtor v njih izmaknil kakršnemukoli pomembnemu etičnemu konfliktu in so njegova življenjska spoznanja omejena na minimum: na gol upor in protest zoper organizirano zlo in nasilje.

Naj se zdi paradokсно, toda prav na prvi videz skromna novela *Momi* se mi zdi pravi dokaz za Pahorjevo umetniško silo: tu je brez intelektualističnih pretenzij izjemno plastično upodobil lik »malega« primorskega človeka, ujetega v precep socialne in narodnostne problematike, hkrati pa razodel svoj pravi, resnični in nezasenčeni humanizem. Prav zato je ta novela najboljša v Pahorjevi zbirki in nemara ena izmed najlepših v slovenski povojni prozi sploh.

Marjan Brezovar

GLEDALIŠČE

JOŽE JAVORSEK, HARLEKINOV PLAŠČ

Spričo dejstva, da je slovenska strokovna gledališka literatura doslej obsegala zgolj nekaj fragmentov in krajših poglavij iz gledališke zgodovine, raztresenih po raznih revijah, in nekaj drobnih knjižic spominov, izpovedi, praktičnih navodil in izkušenj izpod peresa posameznih režiserjev ali igralcev,

pomeni »*Harlekinov plašč*« Jožeta Javorška,¹ ki obravnava razvoj gledališke umetnosti od Antoina do danes, pravi dogodek v domači gledališki književnosti. Javorškovi zapiski o gledališču XX. stoletja so prvi, edini in dokaj obširni gledališko zgodovinski priročnik v slovenščini in potemtakem tudi edini vir podatkov o najbolj razgibanem in plodovitem obdobju v razvoju odrske umetnosti za tiste, ki jim knjige v tujem jeziku niso dostopne.

Avtor »*Harlekinovega plašča*« se je nemara zavedal pomembne in odgovorne naloge ki je v danih okoliščinah pripadla njegovi knjigi, ko ji je dal skromni podnaslov zapiski, v kratkem predgovoru pa še posebej poudaril, da je to le »zbirka informacij in da ne bi bilo modro iskati v nji znanstveno resnico ali kritično misel«. Bili bi v zadregi, če bi morali natanko opredeliti značaj Javorškove knjige; vse kaže, da je obtičala nekje med informativnim pregledom in poizkusom študije, vendar za prvo preveč očitno razkriva avtorjeva osebna enostranska stališča, za drugo pa nima dovolj izčističenih, trdnih, samostojnih pogledov in se preveč naslanja na vire; saj navaja cele odlomke iz raznih del, obnovljene s svojimi besedami.

Javoršek nam predstavlja svojo knjigo kot »zbirko informacij« o bujnem gledališkem vrenju v zadnjih sedemdesetih letih. Če si torej njegovo knjigo ogledamo kot vir podatkov o polpreteklem in sodobnem gledališču, lahko ugotovimo, da so v nji zbrani v glavnem vsi tehtni podatki za to gledališko razdobje. Očitati bi mu edino to, da je prezrl Old Vic z njegovo ljudsko tradicijo, da se ni pomudil ob znamenitem irskem gledališču Abbey Theatre in nordijskem gledališču, ki sta rastle ob visoko kvalitetni domači dramatik, da ni opredelil umetniških in režijskih načel dveh največjih sodobnih režiserjev Lawrencea Oliviera in Petra Brooka, in morda še, da ni omenil sicer nekoliko manj pomembnega, a svojskega in izvirnega Pirandellovega gledališča. Prav bi bilo tudi, če bi kaj več povedal o Comédie-Française, ki resda ni avantgardistična, ima pa vendar vsako sezono na sporedu kakšno uprizoritev, ki sodi med najboljše, kar ustvarja danes francosko gledališče. To so seveda luknje v »*Harlekinovem plašču*«, o katerih govori avtor sam. le da jih po krivem pripisuje »podobi evropskega gledališča«.

Osnovna naloga informacije je, da skuša določen pojav osvetliti z vseh strani, razkriti njegove silnice, ga razčleniti glede na čas in okolje, v katerem je nastal, in na tej osnovi neprizadeto opredeliti njegov pomen in vrednost. Ugotoviti je treba, da Javorškov način pisanja ni posebno prikladen za informacijo, ker je preveč čustveno obarvan in pogosto baročno gostobeseden. Prav gotovo se ne potegujemo za drobnjakarsko, suhoparno pedantsvo in cenimo živo, duhovito pripoved in metaforo, ki daje čar vsakemu pisanju, vendar pa mora biti stil pripovedi v skladu z zvrstjo pisanja; pri »*Harlekinovem plašču*« pa nas predvsem moti očitna neenotnost sloga, ki niha med poenostavljenim, naivnim nazornim jezikom šolskih skript in vznesenim tonom navdušenega lju-bitelja. Spričo čustvenega odnosa do gledališča ostanejo njegove oznake, ocene in opredelilive često zamegljene, površne, premalo utemeljene in samovoljne, osnovno razmerje umetniških vrednot se ruši, ekshibicije dobivajo osrednji pomen, resnično pomembna dognanja pa ne prihajajo prav do veljave. Vse to

¹ Jože Javoršek, *Harlekinov plašč* — Zapiski o evropskem gledališču XX. stoletja. Ljubljana 1960 — Knjižnica Mestnega gledališča

pa seveda ne daje bralcu jasne, plastične, enotne predstave o težnjah modernega gledališča kljub navidezno sistematični in pregledni razvrstitvi gradiva.

Ena glavnih pomanjkljivosti »*Harlekinovega plašča*« je, da posamezne gledališke pojave premalo povezuje s časom in okoljem, da ne obravnava njihovega pomena in vrednosti glede na pogoje, v katerih so nastali, ampak večkrat gleda nanje z današnjimi očmi in jih ocenjuje s svojega osebnega stališča, ki v njem prevladuje nagnjenje do spektakuloznih gledaliških slavic, velikopotezne tehnične opreme in do vseh tistih odrskih umetnosti, ki jim pravi pristno ali čisto gledališče. Ta zavzetost za »čisto« odrsko umetnost privede Javorška do takih daljnosežnih zaključkov, kot je na primer ta, da postavlja »Antoina skoraj v prazgodovino modernega gledališča, Stanislavskega pa tik za njim«. Nikomur, ki se ukvarja z zgodovino modernega slikarstva, ne pride na misel, da bi na primer Maneta ali Toulouse-Lautreca manj cenil, zato ker nista slikala kakor Braque ali Hartung, in čemu bi potemtakem zviška gledali na Antoina in Stanislavskega, pa čeprav nista režirala kakor Baty ali Meyerhold.

Predaleč bi nas zavedlo, če bi hoteli na podlagi strokovne literature ugotavljati in navajati vse netočnosti in pomanjkljivosti, ki jih najdemo v Javorškovi zbirki informacij in ki nam dajo marsikaj misliti o resnosti, poglobljenosti in načelnosti avtorjevih gledaliških nazorov.

Res je sicer, da vlada ne samo v Javorškovi knjigi, ampak sploh v razpravljanju o problemih sodobnega gledališča precej nejasnosti o nekaterih pojmih, kot so na primer: meščansko gledališče, igralski realizem, totalno, pristno, čisto, literarno, antiliterarno gledališče itd. Zato pa bi se bilo treba v te vrste informacijah izogibati takim meglenim publicističnim pojmom ali pa njihov smisel točno opredeliti. Koliko je različnih in celo nasprotujočih si mnenj o teh pojmih! Naj za primer navedemo samo Jeana-Paula Sartra, ki v svojem predavanju o modernem gledališču sodobne francoske avantgardistične dramatike prišteva k meščanskemu gledališču, čeprav so ti znani kot vneti nasprotniki meščanske gledališke estetike.

Nedvomno nastaja tu vrsta osnovnih vprašanj, ki bi jih bilo treba razčistiti. Kaj sploh obsega izraz meščansko gledališče; ali samo plehko, komercialno bulvarsko igro ali vso dramatiko meščanske družbe od Molièra do Čehova, Shawa, Giraudoux, Williama in Sartra? Če obsega tudi največje umetnine svetovnega gledališča, čemu potem prezirljiva negacija, ogorčenje in odpor zoper »meščansko«, »literarno«, »psihološko« gledališče? V čem pa so na primer »Zlahtni meščan«, Shawova »Sveta Ivana« ali Giraudouxova »Elektra« bolj literarna, manj pristno gledališka dela od Beckettovega »Godota«? Če je Shakespeare vir pristnega, antiliterarnega gledališča, kako da je bil prav prvi pobornik antiliterarnega gledališča Gordon Craig prepričan, da se Shakespeareovih iger ne da igrati in da so pisane za bralca, ne pa za oder.² Kaj je pristna gledališka govorica in zakaj naj bi bile Ionescove in Camusove drame bolj gledališke od Millerjevih ali Sartrovih? V čem je literarnost ali antiliterarnost dramskega dela, če spadajo Claudelove drame s svojimi poetičnimi arabeskami in literarnimi fantazmagorijami k totalnemu gledališču? Kakšna je etika in estetika čistega gledališča? Kaj je sploh čisto gledališče in v čem je ta čistost?

² Gordon Craig, *De l'art du théâtre*, Éditions Lieutier.

Veliko je še motnega v »čistem« gledališču pa tudi v meščanskem; celo za Javorška, ki najprej trdi z Vilarom, da se je »meščanska dramatika trudila in se še trudi, da bi z najrazličnejšimi sredstvi prestrašila človeštvo« (str. 188), pet strani nato pa ugotavlja, da je »Brecht v celoti zavrgel meščansko ‚kulinarično‘ dramaturgijo, katere poglavitni namen je zabavati občinstvo«. A že v isti sapi izjavlja, da Brecht »zahteva od svojega gledališča zabavo in korist. A prej zabavo kot korist, ker je ‚najsplošnejša funkcija gledališča zabavanje!...‘ To je najzlahotnejša funkcija, kar sem jih našel zanj... Če bi ga na primer napravili za leco morale, bi ga s tem čisto nič ne povzdignili, nasprotno, še paziti bi morali, da ga ne bi celo poživili, in sicer otipljivo — kar pa je lahko morali samo v prid. Niti tega mu ne kaže pripisovati, da uči, vsaj ne nič koristnejšega kot to, kako se človek telesno in duhovno s slastjo giblje. Gledališče mora namreč vsekakor ostati nekaj nujnega, da se potlej lahko reče, da živimo zanj, ker nam ni nuje. Užitki so pač najmanj potrebni obrambe.« (Javorškovega prevodu navedenega Brechtovega citata bi bilo gotovo v prid, če bi ga z večjo duhovno slastjo poživil, in sicer otipljivo, tako pa nas ne uči nič koristnejšega kot to, da mora namreč pri prevodu razumljivost vsekakor ostati nekaj nujnega, ker je njegova najzlahotnejša funkcija.)

Kdor se poslužuje besede, mora imeti predvsem jasno in trezno misel; kaj malo je treba, da se misel spremeni v nesmisel, da se trditve sprevrže v svoje nasprotje. In tako se Javoršku pogosto dogaja, da ga besede zanašajo. Skoraj pri vsakem gledališkem ustvarjalcu in pojavu, ki ga obravnava, je nekaj poenostavil, pre naredil, kako potezo zabil ali preveč poudaril, nekaj po svoje razumel in prekrojil, ponekod prezrl bistvene probleme, drugod izvedel pretirane zaključke. Spričo vsega tega zapušča »Harlekinov plašč« vtis preaknjenega, slabo osvetljenega, nespretno retuširanega posnetka.

Poskušali bomo osvetliti in dopolniti nekaj značilnih pomanjkljivosti.

Na primer Copeaujev skrajno tankovestni, prefinjeni, kompleksni in načelni odnos do gledališke umetnosti opredeljuje Javoršek z enostranskimi naivnimi oznakami; »strašna resnost, strogost, svetniška treznost, jezuitski pogledi na gledališče, neznosno špartanska Copeaujeva šola«. Dovolj je, če preberemo samo Copeaujevo pismo igralki Valentine Tessier, objavljeno v knjigi Mauricea Kurtza »Jacques Copeau«, da si ustvarimo predstavo o njegovi velikodušnosti, nesebičnosti, toplini in razumevanju v človeških in umetniških odnosih, ki nimajo nobene zveze z jezuitsko nestrpnostjo.

Prav tako poenostavlja in po svoje razlaga Javoršek tudi osebnost Louisa Jouveta, ki je svoj odnos do gledališča izpovedal takole: »Gledališče ne sme nikoli prezreti to, čemur pravimo »velika stvar«, vendar pa mora zmeraj najti harmonično skladnost med temi »velikimi stvarmi« in občinstvom posamezne dobe... Moj namen ni, izkoriščati lahkovernost občinstva, zato da bi ga zabaval, ampak ga hočem vzpodbujati k opazovanju, zamaknjenosti, razmišljanju, ga seznanjati s skrivnostmi, ki nas obdajajo in ki jih nosimo v sebi.«³ To stališče pa bi seveda težko spravili v sklad s cenim mnenjem, ki ga Jouvetu pripisuje Javoršek, da sta namreč »igralcu potrebna slava in denar« in da »se je treba občinstvu ukloniti«.

Reš je, da šele s prisotnostjo občinstva dobi gledališka umetnost svojo dokončno obliko, pomen in veljavo, in če gledališki umetnik išče stika z ob-

³ Sylvain Dhomme, La mise en scène contemporaine, Fernand Nathan.

činstvom in njegovega priznanja, še ne pomeni, da se mu je pripravljen uklanjati. Ne verjamemo, da bi si francoski klasiki z Jouvetom vred tako prostodušno zamišljali namen gledališča, kot nas prepričuje Javoršek, namreč da »mora gledališka umetnost ljudem predvsem ugajati in da si je treba občinstvo z najrazličnejšimi sredstvi pridobivati« in tudi ne verjamemo, da bi odrska umetnost kljub takim stališčem lahko še ostala umetnost, kot je prepričan Javoršek. Stara resnica je, da je kompromisarstvo skregano z vsako umetnostjo.

O Dullinovi igralski šoli nam daje Javoršek sledeč podatek: »Osnova študija so bile improvizacije, to se pravi *commedia dell'arte*, katero so učenci kar naprej in naprej igrali.« Francoski gledališki teoretik Sylvain Dhomme navaja v svoji knjigi »*Sodobna režija*«, da je Dullinova pedagoška metoda združevala najrazličnejše, celo nasprotujoče si težnje: ruski psihološki realizem. Copeaujevo oblikovno in mimično disciplino pa tudi izkušnje melodrame. Frédéricica Lemaitra in Debureauja, velikih mojstrov ljudskega gledališča z Zločinskega boulevarda. O pouku improvizacij pa pravi Dullin sam: »Če govorimo o improvizaciji, takoj pomislimo na *commedia dell'arte*; vendar to, kar mislim jaz pod besedo improvizacija, ni ta izginula umetnost obnovljena v moderni obliki, ampak živa metoda, ki v teoriji in praksi uči dramske igre.«⁴

Pač pa je Copeau s svojo »Skupino petnajstih« — Javoršek jo označuje kot »svojevrstno potujoče gledališče, ki pa je poslej bolj služilo svojevrstnim eksperimentom učitelja kakor pa pravi gledališki umetnosti« — gojil in izpopolnjeval predvsem tista izrazna sredstva igralca, ki niso v zvezi z besedo, naslonil se je na tipične in stilizirane oblike *comédie dell'arte* in japonske *nô*. Skušal je gledališče oddaljiti od literature v smislu Craigovih in Appievih načel. Igralecu je dal tudi masko. Značilno za Javorška je, da težnjo po antiliterarnem gledališču, približevanje *commedii dell'arte* in vzhodnjaškemu gledališču, poudarek na telesni virtuoznosti igralca pri Copeauju odpravi kot svojevrsten eksperiment, ki »v skrajnih posledicah pelje v tisto mistiko, kjer sleherno gledališče presahne«, medtem ko pri sodobnejših gledaliških ustvarjalcih iste težnje označuje kot osnove pristnega gledališča.

Značilno je tudi, da Javoršek kot pobornik Artaudovih gledaliških načel ne omenja, da so bile prve Vilarove uprizoritve pod vplivom Artaudovega magičnega gledališča, ki so mu osnovna izrazna sredstva: glasba, ples, plastika, pantomima, mimika, kretnje, intonacija, arhitektura, osvetljava in odrska oprema, da pa se je Vilar leta 1945 odrekel čarovnijam scenerije, osvetljava in glasbe in dokončno izdelal svoj osnovni umetniški koncept, katerega načelo je: »Odstraniti vsa izrazna sredstva, ki so tuja čistim in špartanskim odrskim zakonom in omejiti predstavo na izraz igralčevega telesa in duše.« Ta načela, ki jih je Vilar istega leta prvič uporabil v Eliotovi drami »*Meurtre dans la Cathédrale*« in so blizu preiščljeni, plemeniti preprostosti copeaujevske režije, so temelji Vilarove umetniške osebnosti.

Ob Vilarovi zamisli Molièrovega Don Juana, kjer je izražen upor zoper moralni in etični red na svetu, omenja Javoršek Jouveta, ki da je »igral Don Juana kot ženskarja in se s tem priključil tradicionalnemu pojmu donjuanstva« (str. 182). Jouvet v svoji knjigi »*Témoignages sur le théâtre*« na

⁴ Charles Dullin, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Éditions Lieutier.

štiridesetih straneh podrobno razpravlja o raznih gledaliških variantah Don Juana in o obsežnem študijskem gradivu, ki ga obsega Don Juanova legenda od kronik in anekdot, preko neskončne galerije voščenih in glinastih kipcev, ki so jih v tri sto letih zbrali čudaški ljubitelji, do medicinskih, patoloških, bioloških in psihiatričnih študij. Med drugim ugotavlja, da »gre pri Molièrovem *Don Juanu* za problem človekove tesnobe pred lastno usodo: za vprašanje odrešenja in pogubljenja«, in da je Molièrov *Don Juan* junak, enakovreden Don Kihotu: »Molièrov genij je dvignil zgodbo Don Juana de Tenorio na stopnjo univerzalnosti.« Po vsem tem bi v nasprotju z Javorškom lahko sklepali, da je bila Jouvetoova režijska in igralska zamisel Molièrovega *Don Juana* daleč od tradicionalnega pojmovanja.

Tudi v primerjavi med gledališčem in literaturo Javoršek ni preveč natančen. Kako je mogoče tako rekoč potegniti enačaj med Batyjem, ki so bile njegove režiserske stvaritve »videti brez življenja, brez žara, kot dovršeni izložbeni predmeti«,⁵ in izredno, bogato čustvenostjo Proustovega umetniškega sveta, pri katerem imamo večkrat vtis, da avtorjeva preobčutljivost vpliva celo na mrtve stvari in predmete, da se navzemajo njegovega notranjega trepeta in dobivajo neki nenavadni pomen, razsežnost, neko posebno vsebino.

Nekaj pa nas je v Javorškovi knjigi presenetilo, namreč, da je precej spremenil svoje negativno stališče do Stanislavskega, kot ga je pred leti izrazil v »*Naših razgledih*«, in da je skušal v »*Harlekinovem plašču*« dati velikemu ruskemu režiserju tisti pomen, ki mu ga pripisujejo danes vsi pomembni gledališki teoretiki in praktiki; zato pa smo bili tembolj osupli nad kratko splošno oznako na koncu knjige, kjer Javoršek ugotavlja, da je »gledališče Stanislavskega pravzaprav samo poglobljena in psihološko sprejemljiva oblika Antoinovega gledališča« in »zastarelo gledališko pojmovanje, katerega dediči so predstavniki socialističnega realizma« (str. 189). Mislimo, da je odveč, braniti Stanislavskega pred takim nedoslednim in površnim gledanjem, razen tega smo že enkrat govorili o nekaterih trajnih vrednotah, ki jih je v gledališki umetnosti odkril in utemeljil Stanislavski.⁶ Občutek imamo, da Javoršek gledališka stremljenja preveč pojmuje kot minljive modne pojave — kar sicer nekatera res so — in premalo upošteva gledališko umetnost kot sestavljen organizem, ki se razvija tako, da sprejema vse nove in stare pridobitve in dognanja, ki mu lahko služijo.

Podobnih netočnosti in pomanjkljivosti, ki smo nanje opozorili ob Javorškovih oznakah Copeauja, Dullina, Vilara, Stanislavskega, bi lahko ugotovili tudi v tolmačenju Reinhardta, Meyerholda, Tairova, Vahtangova, Piscatorja, Brechta, pa tudi v vrsti drugih trditev. Te številne netočnosti ne samo da izkrivljajo obrise posameznih oseb in pojavov, ampak meglijo pravo podobo modernega evropskega gledališča in jemljejo Javorškovega pisanju v precejšnji meri zanesljivost in verodostojnost, ki jo od takega dela upravičeno pričakujemo.

Javorškova površnost se kaže celo v pisanju tujih imen in naslovov gledaliških del. Naj navedemo primere: »Kralj Caudul« namesto »Kralj Candaule«; »Pampuka« nam. »Vampuka«; S. Dhôme nam. S. Dhomme; Einstein nam. Eisenstein; Weinstein nam. Veinstein; Fermin Gémier nam. Firmin Gémier;

⁵ Sylvain Dhomme, *La mise en scène contemporaine*, Fernand Nathan.

⁶ Draga Ahačič, *Razmišljanja o igri in režiji*. — Naša sodobnost, letnik VIII, str. 357.

Mary Wiegman nam. Mary Wigman; Lénormand nam. Lenormand; Dancourd nam. Dancourt; Lucien Arnaut nam. Lucien Arnaud; »Življenje in sen« nam. »Življenje sen« (po Župančičevem prevodu); Débussy nam. Debussy; Genet nam. Genêt; Antoin Artaud nam. Antoin Artaud; »Plautus« nam. »Plutus«; Thorntona Wildea nam. Thorntona Wildera; Cromelync nam. Crommelync; Shehadé nam. Schéhadé; Becket nam. Beckett; v pravilni in nepravilni obliki pa piše imena: Henri Beck prav. Becque; Jean Serment prav Sarment; J. J. Bernard prav Bernard. V navedbi pogloblitve literature pravilno navaja prej napak pisana imena: Lucien Arnaud, Antonin Artaud, André Veinstein, pač pa sta pomanjkljivo navedena naslova: Gurfinkel Nina: Rusko gledališče nam. Sodobno rusko gledališče (Le Théâtre russe contemporain), André Veinstein: Du Théâtre au Théâtre Louis Jouvet nam. Du Théâtre Libre au Théâtre Louis Jouvet.

Pogloblitva pomanjkljivost Javorškove knjige pa je, da ne nakazuje sorazmerja med posameznimi gledališkimi pojavi. Javoršku so vse gledališke ideje približno enakovredne; med poglobljeno, kompleksno umetniško zamisljivo, ki zajema vsebino in obliko, in artističnim oblikovnim novatorstvom, ki vsebino podcenjuje, ni zanj nobene razlike. Reinhardt, izraziti virtuoz tehničnih oderskih sredstev, mu je prav tako pomemben kot Stanislavski, ki je za svojsko dramatikovo Čehova ustvaril odgovarjajoči umetniški izraz; Batyjev oblikovni esteticizem in mehanizacija igralskega izraza sta enakovredna Dulinovi vseobsežni umetniški sintezi. Zakaj to vsesplošno izenačenje? Mislim, da se tu dotikamo osnovnega problema gledališča: namreč, kaj je smisel in namen gledališča? O tem pa se Javoršek v svoji knjigi ne sprašuje; zadovoljuje se z gledališčem, ki ugaja in vzbuja radost. Takšno malo zahtevno, široko stališče pa seveda določa tudi ustrezajoče kriterije, oziroma boljše nekriterije.

Ko preberemo »*Harlekinov plašč*« se nam vsiljuje zaključek, da je prihodnost sodobnega gledališča v antiliterarnem, čistem gledališču in ljudskem gledališču. Zastopniki prvega so predvsem: Antonin Artaud s svojo gledališko teorijo, mala avantgardistična gledališča, ki igrajo Becketta Schéhadéja, Adamova, Genêta idr., in pa Brechtovo in Vilarovo gledališče. Kako neverjetno širok pojem mora biti to »čisto« gledališče, da obsega tako raznovrstne, večkrat tudi popolnoma nasprotujoče si težnje: Artaudovo »frenetično gledališče«, ki raste iz glasbe, plesa, plastike, pantomime, kretnje, arhitekture, svetlobe, krikov, šumov, govornice, in Vilarovo gledališče, kjer je v ospredju človek-igralce, vsa ostala odrska izrazna sredstva pa so silno skopa in popolnoma podrejena besedi; Brechtovo epsko gledališče z njegovimi poenostavljenimi značaji in izrazito socialno tendenco in avantgardistično gledališče z njegovim abstraktnim svetom absurdov, prividov in fantazmagorij; Artaudovo magično gledališče, ki hoče občinstvo očarati, in Brechtovo gledališče, ki z odtujevalnim učinkom brani gledalcu, da bi se istovetil z igro. Če vsa ta nasprotna stremjenja sodijo k »čistemu« gledališču, se vprašamo, kaj pa sploh potemtaka ni »čisto« gledališče?

Pri ljudskem gledališču Javoršku ne gre »samo za organizacijske oblike, ampak za enega najpristnejših in najbolj žlahtnih premikov dramatike k pravi vrelcem gledališke umetnosti« (str. 181), ki so razne množične manifestacije, obredi in slavlja. Tem vrelcem se je po Javoršku najbolj približala tretja smer sovjetskega gledališča, samoiniciativno gledališče s svojimi novimi obli-

kami, ki bi »verjetno lahko bile osnova za doslej še nesluteni gledališki razvoj«, saj so se »gledališki esteti prijemali za glave ob teh veličastnih početjih, ki so v množični meri zajela deželo revolucije. Vendarle pa je bilo prav v teh organizacijah nekaj izrednega, nekaj takega, kar najdemo le v največjih obdobjih gledališke omike« (str. 90). Kakšna fantazija! To izrazito pragmatistično gledališče političnih diskusij v dialogih in tako imenovanih lito-montaž, sestavljenih iz literarnih odlomkov, dekretov, povelj, zgodovinskih izrekov, pesmi in raznih dokumentov, čigar edini »raison d'être« je bila neposredna učinkovitost v službi dnevnih političnih potreb, kot tako ni moglo imeti nobene zveze z umetnostjo in tudi nobenega neslutenega razvoja, za kar priča dejstvo, da je kljub materialni in moralni pomoči sovjetske oblasti propadlo. Prav na to gledališko delovanje se nanaša graja Lunačarskega: »Vi delavca ne razumete in zaostajate za njim; pozabili ste, da mu je treba resnične umetnosti. Rajši ima dobro gledališko delo, četudi je nepopolno z ideološkega stališča, kakor pa slabo delo, v katerem je stoodstotno izražena komunistična ideologija.«

Za prave vrelce gledališke umetnosti smatra Javoršek tradicijo slikovitih spektaklov, s katerimi so si posvetne in cerkvene diktature pridobivale ljudstvo od rimskih circenses preko krščanskih procesij, avtodafejev in renesančnih trionfov do ameriških volilnih kampanj in proletkultovskih proslav. Mislimo, da je ta veja gledališke dejavnosti, ki je bila orodje oblasti, postala odveč. S tem da si je evropski mali človek priboril osnovne socialne pravice, je hkrati dorastel in dozorel za resnično umetnost, ki je ena sama, nedeljiva, namenjena vsem ljudem.

Morda se bo komu zdelo odveč, da tako tankovestno krpamo »*Harlekinov plašč*«. Kot smo že omenili, so z Javorškovo knjigo dobili ljubitelji gledališča, poklicni gledališčniki in študenti Akademije za igralsko umetnost prvi gledališki priročnik v slovenščini. Prav zato smo morali biti bolj strogi in natančni do Javorškove knjige, kot bi pa lahko bili, če bi imeli poleg nje o modernem gledališču v slovenskem jeziku še kakšne bolj objektivne in temeljite podatke.

Se posebej pa se nam zdi spričo zmedenih umetniških konceptov, zastalega izraza, zgrešenih kriterijev, pomanjkanja gledališke kulture in gledališke etike, ki vladajo pri nas, škodljivo in graje vredno vse, kar v naše gledališko življenje vnaša nedoslednost, površnost, neodgovornost in zmedo, skratka vse, kar daje podporo neznanju in neumetnosti.

Draga Ahačič

LIKOVNA UMETNOST

IZ LJUBLJANSKIH GALERIJ

Med najzanimivejšimi likovnimi dogodki v Ljubljani v mesecu februarju moramo na prvem mestu omeniti razstavo *Zorana Petrovića* v Mali galeriji. Slikarstvo, risba in plastika — vse tri zvrsti se nekako enakovredno uveljavljajo v umetniškem delu Petrovića, enega najbolj vidnih beograjskih slikarjev prve generacije po drugi vojni. S svojo kolekcijo laviranih risb in plastike v kovini (lito železo, pločevina, medenina) nas je Petrović popeljal