

kakorkoli poizkuša glavnega junaka (ki, kakor je izrečeno tudi v zgodbi sami, pomeni njegov alter ego) konstituirati kot brezkompromisno heroičen lik, kot neustrašnega pustolovca, se znova in znova izkazuje, da je tak junak papirnat, da živi mimo življenja, brez lastnih interesov ali življenjske perspektive. Ko pripovedovalec ugotovi, da ni projekcija njegovega sanjaštva nič manj izgubljena in prazna kakor on sam, mu ne preostane nič drugega, kakor da z njo odločno obračuna — svojega junaka prav poniževalno pokonča.

V taki izpeljavi se omenjena zgodba razlikuje od drugih besedil: dvojno prezrcaljenje (neuspešni pustolovec kot odsev neuspešnega pisatelja, ta pa Torkarja samega) omogoča kritično distanco, tako da je pripovedovalec zmožen spregledati in zavreči svoje jalovo sanjarjenje. Tovrstne distance liki drugih zgodb ne premorejo, prav zato pa se lahko vzpostavlja njihova tragičnost: ne spoznajo, da plavajo v praznem prostoru med dejanskim in nasanjanim življenjem, zato se tudi niso zmožni spopasti s stvarnostjo, da bi jo vsaj poizkusili preoblikovati v skladu s svojimi željami. Hkrati pa se zdi, da jim prav nespoznanje lastnega položaja omogoča nadaljnji obstoj, saj ne kaže, da bi jih pred samoizbrisom ali nedejavno resignacijo varovalo trmasto sifovsko kljubovanje usodi.

Ni mogoče zanikati, da je ta problematika stalnica v literaturi, vendar je Torkarjevo pisanje med tistimi manj številnimi, ki jo izpričujejo v življenjsko konkretnih in ne simbolno alegoričnih pojavnih oblikah. Prav to vztrajanje pri verističnem popisovanju naše sedanosti je morda Torkarja nekoliko odcepilo od glavnega toka slovenske »mlade« proze. Vendar pa se v nekaterih novelah, kakor je knjižni podnaslov označil Torkarjevo pisanje, avtor že odvrta od verizma: v zgodbi Jezdec na asfaltu je povsem razkrito

konstruiranje glavnega junaka, pa tudi pisateljski aparat, ki vodi bralčevo misel. Tako se spretno izognemo moralizmu, ki utegne nevarno ogroziti pisanje tovrstne motivike in tematike, kar se je že pokazalo v nekaterih Torkarjevih časopisnih zgodbah. Drugi način pa je, da si pisatelj preprosto ne da priložnosti za izrekanje komentarja; in prav v tej obliki, v monologu (ki seveda ne sme biti avtorjev monolog) lika samega, ki ne dopušča nikakršne vednosti ali morale nad govorcem, je pravzaprav Torkar dosegel največ. Taki sta noveli *Ime mi je Brigita in Staška že spet sanjari*, v kateri gre za Staškin nagovor nekdanjega ljubimca. Staška izpoveduje svojo preteklost in sedanost in pretresljivost te izpovedi je prav v tem, ker je stvarna, brez komentatorskih vrinkov. Seveda se v trenutku, ko bi moralo priti do realizacije ljubezenskega odnosa, izkaže, da nje-nega poslušalca, mladostnega ljubimca, ni, oziroma da je le še v njenih spominih in sanjarjenjih.

Zbirka Jezdec in sanjači dokazuje piščevo spretnost v obdelavi izbrane tematike. Kaže pa, da bo potrebno počakati na njegovo nadaljnje pisanje, da se bo dokončno razjasnilo, ali je ta tematika in njena uporaba zavestna odločitev zrelega pisatelja ali le stopnja v razvoju, ki vodi k drugačnim literarnim interesom.

Andrej Blatnik

VASJA PREDAN, PO PREMIERI

Predanova knjiga, ki jo je jeseni 1981 poslala v knjigarne in knjižnice Državna založba Slovenije, je po besedah avtorja »sestavljena iz tekstov, ki se vsi ukvarjajo z gledališkimi vprašanji, seveda predvsem s tako imenovanimi gledališkimi presojami«. Tako pomeni knjiga Po premieri nadaljevanje avtorjevih prejšnjih knjig (Od pre-

miere od premiere, Sinočnje premiere in Odčarani oder). V nji pa so poleg kritik objavljeni tudi sestavki, ki skušajo, kot piše avtor v sklepni opombi, »nekatera aktualna sočasna gledališka vprašanja uzreti v razširjeni optiki«. Gre za krajše razprave o gledaliških vprašanjih, za poročila o jugoslovanskih in slovenskih gledaliških festivalih, za dvojce razprav o dramskih besedilih in za tri gledališko potopisne prispevke. Omeniti je treba še ocene gostovanj jugoslovanskih in tujih gledališč.

Vasja Predan se, kot piše v uvodni razpravi Gledališče in njegov kritik, že trideset let ukvarja z ocenjevanjem gledaliških uprizoritev. Ob tem podatku se najbrž vsak bralec vpraša najprej o tem, kako se v kritikovem tridesetletnem pisanju kaže razvoj sodobnega slovenskega gledališča z vsemi njegovimi »pozabljenimi« uspehi in spodrsljaji, krizami in razcveti, z vsemi njegovimi estetikami in ideologijami. Po drugi strani pa avtorjev »čudno trpek in čudno sladek srh« ob spoznanju, da je minilo že trideset let od njegove prve objavljene kritike, nedvomno izzove tudi vprašanje, kako in koliko sta se v tridesetih letih spremenila njegov kritiški (estetski) nazor in metoda poročanja o uprizoritvah. Na ti dve vprašanji naj bi skušala vsaj deloma odgovoriti tudi pričujoča »ocena«, ki seveda ne bo kritika knjige v običajnem pomenu besede.

Težave, ki se ob takšni raziskavi dokaj obsežne zbirke spisov pojavijo, so najpoprej v tem, da piše avtor ocene predstav dveh gledališč in da je potemtakem o njegovem mnenju o slovenskem gledališču kot celoti mogoče sklepati le na podlagi njegovih drugih spisov. Za zares natančno sodbo o njegovem kritičkem razvoju in njegovem gledališkem nazoru pa bi bilo potrebno upoštevati vse štiri avtorjeve knjige, kar seveda ni namen tega pisanja. Zato bo tudi na tej ravni mogoče dati le približne in delne ugotovitve.

V uvodu v svoj prvi izbor kritik in esejev (Od premiere do premiere, Založba Obzorja, Maribor 1966 Predan piše, da se presojanje in vrednotenje gledaliških uprizoritev »dotika ali bi se vsaj moralo v enaki meri dotikati literarno-dramaturških, gledališko-izraznih, likovnih (scenografija), kostumografskih in tudi glasbenih ali koreografsko-baletnih oblikovalnih prvin...« Prav v zvezi z naštetimi gledališkimi plastmi uprizoritve je po Predanovem mnenju, zapisanem aprila 1965, odgovornost gledališkega kritika še posebej velika. Kritikovo odgovornost še povečuje minljivost gledališke umetnine, zaradi katere kritikove sodbe ni mogoče pozneje preveriti in ovreči. Toda čeprav je v navedenem uvodu Predan zapisal, da bi moral gledališki kritik posvečati enako pozornost gledališkim prvinam uprizoritve kot literarnim, pa v nadaljevanju spisa, ko razmišlja o »merilih« in »razsojevalnih kriterijih«, meni, da se je zaradi preglednosti morda treba odpovedati »nadrobnejši preiskavi pojma celovite pojavnosti umetnine v vseh njenih izpovednih plasteh« in zanemariti »bodisi dramaturško-estetske bodisi idejno-filozofske kategorije dramskega dela in njegove gledališke transformacije«, vse to pa zato, da bi se posvetil »nemara kar najpomembnejšemu vprašanju«, ki ga označi kot »ustvarjalni in avtentični odnos ali komunikacijo med dramskim besedilom oziroma njegovo čutno-nazorno gledališko podobo, in kritikom oziroma gledalcem«. Zdi se mu namreč, da je prav v tej komunikaciji »eksistenčni pomen umetniškega presojanja«. Ne gre torej predvsem za strukturalno razčlenbo in ne za vrednotno oceno, kajti tisti čas (do 1. 1966) je, kot piše Predan, »merila relativiziral in razobčil« in hkrati izpostavil pomen »umetnikove ali kritikove osebne dejavne udeležbe v svetu«. Gre mu, kot piše, »za odkrivanje sodobnega sveta v umetnini in umetnine v svetu«. Zanima ga potemtakem odkrivanje

analogij med svetom umetnine in objektivno stvarnostjo. Kritika mu potemtakem pomeni predvsem interpretacijo in manj oceno uprizoritve.

Zato je razumljivo, da že bežen pregled kritik, zbranih v knjigi *Od premiere do premiere*, pokaže, da je avtor večji del zapisa vedno posvetil idejno vsebinski in tudi oblikovni razčlembi besedil, medtem ko je v nadaljevanju zapisa predvsem preverjal, koliko je uprizoriteljem uspelo zadeti ugotovljeno idejo, razpoloženje in slog predloge. V nekaterih kritikah pa se je dejansko že dovolj pozorno posvečal tudi režiserskim in igralskim dosežkom, opozarjal na razvoj posameznih igralcev itd. Toda glavno pozornost je, kljub zagotovilom v uvodu, še vedno posvečal raziskavi besedila. To je celo do neke mere razumljivo. Tisti čas je bil namreč z *Odrom 57* v ospredju bolj usmerjen v dramaturške inovacije in v idejno ter vsebinsko oživljanje slovenske dramatike. V kritikah, ki so zbrane v knjigi po premieri, je delež pozornosti, ki jo posveča avtor resnično gledališki plati, neprimerno večji pa tudi njegovo načelno opredeljevanje za gledališko je radikalnejše.

Tudi v tej knjigi, kot že rečeno, skuša v začetku opredeliti svoje kritiško početje, ki ga označi ne le kot naključno opravilo, marveč kot način bivanja in celo minevanja, »ki mu seveda ni mogoče ubežati. Tudi s pisanjem ne. Minevanja kot presihanja in odtekanja in kot smrti«. V tridesetih letih je potemtakem to početje postalo zanj ne le način življenja, temveč celo neke vrste dokaz o življenju in je tako dobilo zanj celo usodnostne razsežnosti. Zato je razumljivo, da je zanj spraševanje o kritiki skrajno resno početje. V tem spraševanju pa je treba po njegovem mnenju enako resno upoštevati obe komponenti: gledališče in kritika, ker gre za »subjektivno mrežno razmerje med obema«. Kritika je po njegovem mnenju sodba o uprizoritvi, ne more in ne sme pa biti obsodba. Kot pred

šestnajstimi leti ga ob razčlenjevanju razmerja med kritikom in gledališčem še vedno vznemirja problem minljivosti gledališke umetnine in s tem v zvezi kritikova odgovornost do gledališča. Novo pa je tu spoznanje o nekakšni nemoči in nezadostnosti kritike v soočanju z »živim gledališčem«. Ta nemoč izhaja iz dejstva, da ima kritik na razpolago samo besede, s katerimi je tako rekoč nemogoče racionalno in logično popisati vse, kar je v gledališču mogoče doživeti. Ob tem se Predan sklicuje na Wildovo misel, da je umetnost popolnejša od življenja in da je stvarnost v primerjavi z umetnostjo manjvredna. Kritik je potemtakem očitno neke med stvarnostjo in umetnino, je nekakšen nezadostni tolmač, ki pomaga stvarnosti v njenem zbliževanju z umetnino. Po drugi strani pa ta posredniška vloga, kljub ugotovljeni nemoči, vendarle omogoča nadvse pomemben položaj in možnost, da slab ali zlohoten kritik opravi svoje delo slabo in škoduje umetnini in njenim ustvarjalcem, posredno pa seveda tudi stvarnosti. Zato kritika, katere sodba je za ustvarjalce nedvomno pomembna in hkrati še dodatno nepreverljiva in neovrgljiva, ker gre za gledališča, vzbuja pri gledališčnikih, predvsem pri igralcih, neredko strah, jezo in celo sovraštvo.

Kot eno naglavnih napak gledališke kritike omenja Predan pogosto zanamiranje izrazito gledaliških plasti uprizoritev, kar je deloma utemeljeno v že omenjeni nezadostnosti kritike, ki ima na razpolago samo »besedo, ki ne more biti barva, kaj šele zarja«, in se zato še najlaže posveča prav plasti jezika in literature, teže pa drugim segmentom gledališča. Vendar Predan meni, da je slovenska kritika zadnjih let v tem pogledu napredovala, saj je sledila in spremljala slogovne preme v slovenskem gledališču in se ustrezno odzivala nanje. Ugotavlja pa, da slovenska gledališka kritika, ki je v glavnem zgolj dnevniška, kar pomeni,

da so prispevki kritikov časovno in prostorsko omejeni, nima možnosti za temeljitejša in daljša študija, ki bi dejansko lahko pomenile tehtno gradivo za porajajočo se zgodovino gledališča.

V naslednjem spisu razglablja Predan predvsem o svojem kritičnem pisanju in ugotavlja, da mu je v začetku manjkalo posebne gledališke izobrazbe, kar je nedvomno vplivalo na njegove spise prvih let. Toda čeprav oceni svojo sodbo o nalogah gledališkega kritika, zapisano v že navedenem uvodu v knjigo *Od premiere do premiere*, kot »sicer okorno«, jo nato vseeno povzame kot svoj še vedno veljavni kritični credo. V nadaljevanju meni, da smo bili v zadnjih dvajsetih letih v slovenskem gledališkem prostoru priče procesu »pogledališčenja gledališča«, ki je vplival na vso slovensko kritiko in tudi na njegovo, ki se je tako iz interpretacije besedila vse bolj spreminjala v interpretacijo uprizoritve. Ta svoj prehod je, kot pravi, razložil že v knjigi *Odčarani oder*, ki je izšla leta 1975.

V eseju *Scenografija in kritika* Predan ugotavlja, da se kritiki v glavnem premalo posvečajo oceni deleža scenografije v uprizoritvah. Njihove ocene so največkrat stereotipne ali pa gre celo samo za omembo scenografa. Zanima ga, v čem so razlogi za to »odurno normo«. Za enega glavnih vzrokov razglasi posebno naravo scenografovega dela, dejstvo, »da je scenografova kreacija... bistveno prepletena z režiserjevo vizijo, da ji je tako rekoč podrejena, da je njen neodtujljivi del, da je od nje neodločljiva«. Nadaljnji razlog za neustreznost odnosa med kritiko in scenografijo pa vidi v tem, da imamo, po njegovem mnenju, le poredko priložnost videti resnično izvirna scenografska dejanja. V večini primerov gre za izrazito podrejanje scenografije režiji (ideja scene režiserjeva) ali celo za določene stereotipe v opremi odra ali v zasnovi tlorisa itd. Ti stereotipi naj bi sicer predstav-

ljali »osebne izkaznice« scenografov, pa so, po Predanovem mnenju, v resnici le šablone kot vse druge šablone. Predan potemtakem sodi, da je ustvarjalnost kritike v odnosu do scenografije v bistvu odvisna od ustvarjalnosti scenografije.

V drugih esejih, objavljenih v prvem delu knjige, se Predan loteva še vprašanj eksperimenta v gledališču, nadalje upadanja eksperimentalnih teženj v slovenskem gledališču in stanja v slovenskem gledališču v celoti. Eksperiment se je v slovenskem gledališču začel, kot sodi Predan, pod vplivom razmaha modernizma, avantgardizma in eksperimentiranja po vsej Evropi (gledališče absurda, *Living theatre*, *Open theatre*, Grotowski itn.) in odmrli, ker se je etabliral in se preselil v institucionalna gledališča oziroma, ker se je izčrpal »v pristanu samoreprodukcije«. V eseju o stanju slovenskega gledališča razmišlja o nalogah, ki se zastavljajo slovenskemu gledališču po NOB, v novih razmerah, ki so bistveno različne od razmer v časih, ko je imelo slovensko gledališče predvsem nacionalno afirmativno funkcijo. Nove naloge vidi Predan predvsem v spodbujanju umetniške kvalitete in, po obdobju eksperimentiranja, v revitalizaciji klasike itd. V drugem, najobširnejšem in glavnem delu knjige so ponatisnjene ocene uprizoritev Drame SNG v Mariboru in SSG v Trstu. Vseh teh kritik seveda nima smisla povzemati. Omenil bom le nekatere glavne značilnosti Predanovih ocen. Tako v prvi iz leta 1972 (Roger Vitrac: *Victor* ali otroci na oblasti, Drama SNG Maribor) kot v zadnji iz leta 1980 (J. M. Synge: *Vražji fant* z zahodne strani, SSG Trst) namenja Predan precejšen del prostora še vedno razčlembi besedila, vendar se v skladu s svojo kritičsko poetiko v večji meri posveča uprizoritvi. Več se z besedili ukvarja v nekaterih posebnih primerih, predvsem ob vseh uprizoritvah slovenskih besedil ali pomembnih klasičnih del.

Najboljše ali vsaj najzanimivejše so tiste kritike, v katerih začenja avtor razčlenjevati poetiko in semantiko uprizoritev, kjer torej skuša dešifrirati gledališke simbole in znake. To velja npr. za ocene Korunovih režij (Shakespeare: *Kakor vam drago*, Čehov: *Češnjev vrt*) in Šedlbauerjeve režije Wedekindovega *Pomladnega prebujenja* v Trstu. V več kritikah se tudi ponavlja zahteva po ironični distanci do teze ali sloga besedila. To velja predvsem za ocene starejših in manj kvalitetnih besedil, katerih uprizoritve bi, po Predanovem mnenju, polno zaživele samo, če bi se uprizoritelji do resnic besedila suvereno in svobodno opredelili. V zvezi s tem so tudi vprašanja, ki si jih zastavlja o tem, ali so starejša besedila še vedno lahko aktualna ali pa predstavljajo le zgodovinsko vrednost. V posameznih primerih se loti tudi primerjave slovenske uprizoritve dela s tujimi uprizoritvami, ki jih je imel priložnost videti. Na ta način skuša vzpostaviti raven za primerjavo slovenskega gledališča z evropskim, ki se ji deloma posveča tudi v zadnjem, petem delu knjige. Za gledališko zgodovino pa bodo nedvomno zanimive tudi njegove opazke v zvezi z razvojem in dosežki posameznih igralcev, ki jim v nekaterih kritikah posveti že precejšnjo pozornost (npr. Sardočevi in Kobalu ob uprizoritvi Nicolajeve *Stare garde*, Minu Kjudrovi ob uprizoritvi Šeligove *Lepe Vide*, Franciju Gabrovšku in Evghenu Caru ob uprizoritvi Grabbejeve igre *Don Juan* in *Faust* itn.).

V tretjem delu knjige obravnava Predan vrsto jugoslovanskih in slovenskih gledaliških festivalov (Sterijevega pozorja in Borštnikovo srečanje) in gostovanja tujih gledališč pri nas. Gre predvsem za poročila, ki pa so problemsko zastavljena, npr. kot spraševanje, kako repertoarji teh festivalov odgovarjajo na temeljna vprašanja o gledališki umetnosti in krizi gledališča, o njegovem odzivanju na objektivno

stvarnost, o položaju igralskega znotraj gledališke celote itn. Sprašuje se tudi o vplivu Sterijevega pozorja na jugoslovansko in slovensko gledališče in ugotavlja, da se nagrajena besedila skoraj praviloma ne izvajajo po drugih gledaliških.

V četrtem delu sta ponatisnjena eseja o dramah nekaterih jugoslovanskih avtorjev in o Antigoni Dominika Smoleta. V petem delu pa avtor opisuje svoja doživetja po evropskih gledaliških metropolah in obenem primerja tuje razmere in dosežke z domačimi.

Za konec lahko zapišem, da je verjetno Predanov kritični in estetski nazor mogoče uvrstiti v bližino ontološke estetike. O tem priča njegova opredelitev za raziskovanje odnosa in komunikacije med umetnino in stvarnostjo in dilema, ali »mrtve besede« lahko opišejo nekaj živega, kot je »živo gledališče«. Gre seveda za besede, uporabljene na način racionalnega diskurza, se pravi za besede kot čiste pojme. Po tej dilemi je Predan blizu Fochtu, ki se v knjigi *Tajna umjetnosti* prav tako sprašuje, »kako nešto živo izraziti mrtvim i umrtvljavajućim pojmovnim terminima?« Focht sodi, da je verjetno edini zares ustrezen način pisanja o umetnosti umetniški in ob tem omeni Rilkejevo pisanje o Rodinu.

Da se Predan opredeljuje za umetnost kot neke vrste vrednejše zatočišče pred manjvredno stvarnostjo, kaže njegovo sklicevanje na navedeno Wildovo sodbo, v kateri je vsebovana misel, da v umetniškem ustvarjanju delujejo iste sile kot v ustvarjanju narave, le da so forme v umetnosti čistejše in notranje zakonitosti (narave) jasneje izražene.

Ko skuša Predan pojasniti svoj kritični nazor, se sklicuje na Lessinga in njegovo napotilo, da mora znati kritik razločiti delež igralca od deleža režiserja in njun skupni delež od deleža avtorja. V nadaljevanju brani trditev o