

DOKUMENTI

Neznano Koblarjevo »pismo« Bojanu Stupici

Ko je režiser Bojan Stupica v maju petinštiridesetega leta prevzel vodstvo ljubljanske Drame, se je trdno odločil, da bo še pred koncem sezone obnovil tri uspele komedije iz svojega nekdanjega repertoarja – Cankarjevo »Za narodov blagor«, Škvarkinovo »Tuje dete« in Molièrovo »Šolo za žene«. Ob tej priložnosti naj bi izšel tudi poseben zvezek Gledališkega lista in za temeljni prispevek je naprosil dr. Franceta Koblarja. Dolgoletni kritik je povabilo sprejel in si zaželel pred pisanjem ogledati kako vajo; ogledal si je vsaj priprave za komedijo o narodovem blagru, in ko ga je novi ravnatelj spomnil, da mora publikacija osemnajstega junija »brezpogojno v tisk«, se je vestno držal termina. Koblar ni pisal običajnega uvodnika ali zgolj dramaturške analize treh komedij; svoj mali esej je zasnoval v epistolarni obliki, z naslovom »Pismo Bojanu Stupici«, pol memoarsko, pol problemsko, in odprl pri tem nekaj zanimivih vprašanj, pomembnih tako za leta Stupičevih začetkov kakor za tisti trenutek, prvi mesec po osvobojenju. Segel je poldrugo desetletje nazaj, prav k njegovemu prvemu nastopu, znova obudil spomin na zaplete okrog sovjetske komedije, ki naj bi jo zdaj obudili, pomudil se je celo pri obisku Hudožestvenikov s Kačalovim zgodaj po prvi vojni, zapisal nekaj značilnih oznak Stupičevih režiserskih iskanj in navezal zaključek eseja na razgrete pomladne tedne 1945. leta in na fraze, ki so preplavljale tudi naš svet in med katerimi mu je bila posebno neprijetna tista o »ljudski umetnosti« in njenih »potrebah«.

Vendar se je zasukalo drugače, kakor je načrtoval novi ravnatelj. Predstave ob koncu sezone je odigral ansambel partizanskega teatra in njegove obnovitve so se pomaknile na jesenske mesece, pa še takrat je »Tuje dete« zamenjala nova sovjetska komedija A. E. Kornejčuka »Misija Mr. Perkinsa v deželo boljševo« (v režiji Vladimira Skrbinška). Stupica je že 21. junija vrnil avtorju prepis njegovega članka (izvirnik si je pridržal) s pojasnilom, pa tudi z opravičilom, da ga je tako priganjal, in z zagotovilo, da bo pisanje pač kasneje prav prišlo. Vendar so pisali jeseni o novih uprizoritvah drugi (Ocvirk, Bartol, Kalan), Koblarjev esej pa je ostal neobjavljen. Nemara samo zaradi delne spremembe sporeda, nemara tudi iz drugačnih razlogov? Večje zamere ni bilo, saj najdemo že v četrtem zvezku drug prispevek našega kritika, dramaturški uvod k Čapkovi »Materi«, pa tudi pozneje je še nekajkrat sodeloval. (Samo ob robu: vsakršno misel na to, da bi znova vzel v roke kritiško pero in spremljal delo Drame v »Slovenskem poročevalcu«, za kar sva ga skušala nagovoriti z glavnim urednikom Cirilom Kosmačem, je najodločneje odklanjal; pač pa nama je uspelo pridobiti za to delo vsaj ob prvih premierah dr. Ocvirka). Esaj iz prvih tednov po osvobojenju pa je ostal v zapuščini in nam ga je zdaj dala na voljo avtorjeva hči prof. Ana Koblar Horetzky; objavljamo ga v celoti, kot dokument v prvotni obliki, čeprav je avtor pozneje v prepisu nekatere malenkosti spreminjal. Primeri, ko ne gre zgolj za stilistične popravke, so razvidni iz opomb.

Ob tem se zastavlja še vabljivo vprašanje: zakaj si je zaželel Stupica prav Koblarjevega sodelovanja v gledališki publikaciji, ki jo je pripravljala. Zdi se, da je bil poglobitvi razlog medsebojno spoštovanje. Režiser in novi ravnatelj je cenil kritikovo preudarno, umirjeno in strokovno zanesljivo vrednotenje gledališkega dogajanja v času, ko je sam stopal v to areno, pa tudi njegovo pokončno držo v letih osvobodilnega boja. Koblar pa je od vsega začetka s simpatijo in razumevanjem spremljal delo mladega režiserja, četudi se njegova estetika ni vselej do kraja ujemala z njegovo. Že ob tisti prvi »nesreči«, ob nedokončani predstavi »komorne družine Obraznikov« konec 1931. leta, je najbolj razsodno in diskretno poročal, opisal razpoloženje v dvorani in želel »rešiti pozitivno stran predstave«, čeprav je doživela »popoln zunanji poraz«. Mlademu študentu arhitekture je priznal nedvomen dar in močan »estetsko stvarilen čut«, hkrati pa ni zamolčal, da je imela uprizoritev tudi tragične zmote.

Ob Švarkinovem »Tujem detetu« je kritik gotovo veliko tvegala, ko je v osrednjem katoliškem dnevniku presodil: že dolgo nismo imeli komedije, ki bi iz tako neznatne snovi razvila toliko iznajdljivega bogastva. Priznal pa je tudi, da se je že ob tej svoji prvi predstavi v Drami Bojan Stupica popolnoma uveljavil kot režiser, scenograf in tudi igralec. Njegova komičnost študenta Jakova mu je bila prisrčna, režijski zamislek pa je skladno združeval obe na videz si nasprotni sestavini komedije: resnico in igro, pristnost življenja in teatraliko. Zaradi te kritike se je zapletel Koblar v oster spor s skrajneži (Straža v viharju), vendar se svojemu mnenju ni odrekel.

Tudi ob tretji Stupičevi komediji, ki naj bi jo zdaj obnovili, je že sredi tridesetih let enako ugodno sodil: Cankarjeva satirična komedija je dobila v njegovi interpretaciji v marsičem nov obraz in tudi izrazitejšo vsebino, upodobil jo je s svežostjo in precejšnjo oblikovno uravnovešenostjo, le začetni, zlasti pa končni prizor (razbijanje šip in nekatere replike, izposojene iz drugih Cankarjevih spisov) je »ušel nad to zrelost in budil nagone, ki umetnosti niso v prid in zadoščenje«.

Ko je uprizoril Stupica, po vrnitvi iz Beograda in Zagreba, Molièrovo »Šolo za žene«, je Koblar že odložil kritiško pero. Od njegovih prejšnjih ocen režiserjevega dela pa je vredno spomniti vsaj še na Gay-Brechtovo »Beraško opero«. Delo mu je bilo kočljivo »s čisto lepočutnega vidika« in vedel je, da bi ga utegnila »povprečna sodba« označiti celo kot odurno in prostaško, vendar sam temu ni pritrjeval in Stupičevo uprizoritev je prištel med prav posebne dramske dogodke; njegova zamisel mu je bila duhovita, izvirna in neposredna, ugajal pa mu je tudi kot igralec, ko je z groteskno junaškimi potezami in z vsakdanjo preprostostjo oblikoval lik beraškega poglavarja Macheatha.

Vsega tega se je Bojan Stupica v zadnjih majske dni, 1945. leta, ko je povabil profesorja Koblarja, prav gotovo živo spominjal; že sredi junija je imel v rokah tole kritikovo »pismo«, namenjeno objavi v Gledališkem listu:

Dušan Moravec

DRAGI BOJAN STUPICA!

Povabili ste me, naj napišem kaj za Gledališki list; obnavljate tri igre iz prejšnjih let, ki jih kot tedanji gledališki poročevalec in spremljevalec odra

poznam – tako nekako ste rekli – in povedal naj bi nekaj svojih misli o njih. Te igre so: »Za narodov blagor«, »Tuje dete« in »Šola za žene«, torej Cankarjeva, Škvarkinova in Molièrova umetnost, ali po narodnosti in značaju: slovenska, ruska in francoska komedija.

Rad Vam ustrežem in skoraj bi napisal spominsko poslanico, ko bi ne bil čas tako neoseben, silen in nemiren, ko bi bilo mogoče vsaj malo urediti misli in spomine. Koliko bistvenega in slučajnega se da povedati o vsaki teh iger, kaj šele če jih postavimo v zgodovinsko zaporednost in družbeno navzočnost! Tudi njihova zaporednost v našem gledališču, se pravi zunanje okolnosti ob uprizoritvah, niso bile brez pomena, zlasti pa je bila vsaka teh iger nova razvojna stopnja Vašega odrskega hotenja in dozorevanja¹. Prav zato bi bilo vredno o teh igrah mnogo napisati in marsikaj poudariti, ko bi Vam samim morda ne bilo odveč. Zato vzemite, prosim, tudi tole pisanje za dobro, kakor je nastalo iz neurejenih trenutkov, nekako tako, kakor se danes ob teh igrah v bridko veseli resničnosti srečujeta sedanost in bližnja preteklost.

Poznava se od Vašega prvega nastopa, od takrat, ko ste se odločili za odrsko umetnost kot poklicni arhitekt in ste sklenili, da združite delo igralca, režiserja in slikarja v eni osebi – s poudarkom ste celo nakazali, da oder ni slikarska prevara, ampak resničen prostor, tedaj umetnostno področje za arhitekta in igralca obenem. Naj Vas spomnim na tisti prvi nastop v »Grobu neznanega vojaka«,² na Vašo veliko vero in slovesno programatičnost, saj ste si zanj izbrali tudi velik prostor, opero! Obe, vera in programatičnost, sta takrat sramoteni, a ne osramočeni, omagali pred neusmiljenim občinstvom! To je bil krut dogodek, saj sta se iz meščana, navideznega ljubitelja umetnosti in senzacije, pošastno tiho izlegla filister in farizej ter sklenila svojo sodbo.³ »Grob neznanega vojaka«, ob katerem se je zgodila tista prva nesreča, k sreči ni bil grob za Vas – narobe, ob njem ste se zamislili, po preskušnjah globlje spoznali bistvo svojega hotenja in našli pot kvišku. »Tuje dete«, »Za narodov blagor«, »Šola za žene«⁴ so tri vidne postaje na tej poti, trije spomeniki umetniškega dognanja in uresničenja.

Saj prav pri gledališču gre že od nekaj za pravo razmerje med pesnikovim delom, njegovo vsebino in vsakokratno odrsko obliko. Mimo resnice, da je umetniška oblika neposredno in organsko utelešenje duhovnega sveta, torej noben kalup, nobena posoda, ampak živ izraz lepote, imamo v gledališču neprestano obnavljanje tega dejstva, to je ustvarjanje umetniškega posredovalca, službo med pesniškim delom in sprejemajočim občinstvom. Pesnikovo delo je eno samo, živi v sebi nespremenljivo, uprizoritev pa je brez števila in se menjajo v času in v ljudeh. To je bistveno vprašanje gledališča, in odgovor na to, v čem je pravi izraz dramatičnega dela, koliko je uprizoritelj vezan in kako svoboden ob delu, ki ga upodablja – koliko

¹ dozorevanja: V tipkopisu pozneje popravljeno »zorenja«.

² prvi nastop v »Grobu neznanega vojaka«: Drame Paula Raynala »Le tombeau sous l'Arc de Triomphe« je uprizoril Stupica na odru ljubljanske Opere 21. decembra 1931 (Teaterska komorna družina Obraznikov, s sodelovanjem Save Severjeve in Milana Skrbinška), vendar z naslovom »Vojna in Mir«. Z naslovom »Grob neznanega vojaka« jo je uprizoril režiser Ciril Debevec v Drami že 19. oktobra 1929, 22. marca 1930 pa Bratko Kreft na Delavskem odru z naslovom »Balada o vojni in ljubezni«.

³ sklenila svojo sodbo: Popravljeno »sklenila nad Vami svojo sodbo«.

⁴ »Tuje dete«, »Za narodov blagor«, »Šola za žene«: Stupičeve režije iz prvega in drugega ljubljanskega obdobja (5. oktobra 1935, 24. septembra 1936, 12. maja 1942).

more in sme klicati na pomoč tudi druge umetnosti, je prav za prav vsa zgodovina gledališča.

Dokler je pesnik sam igral, vodil igro, pripravljaj zanj glasbo in opremo, je dobro vedel, kaj potrebuje za svoj prvotni namen, kako bo s svojim delom ganil, pretresel in očiščeval – najsi je bilo v tragediji ali komediji. V začetku je malo segal po takih zunanostih in vsi pomočki so bili preprosti, budili so samo najpotrebnejšo iluzijo. Tudi pravi komedijanti so potrebovali samo prostor, ki komaj zasluži ime odra, njihova prвина je bila sama igra. Shakespeare pozna le ime za prizorišče, njegov oder je svet, pa naj ga imenuje dvorano ali trg, gozd ali puščavo, morje ali planjavo; za to prizorišče večkrat ni potreboval drugega kot napis – saj ves čar in vso resničnost prizorišča sproti upodablja že sama njegova beseda. Taki so bili elementarni dramatik in igralci! Spominjamo se celo pomembnega dogodka pri nas, ko so pred petindvajsetimi leti prvič prišli v Ljubljano moskovski Hudožestveniki.⁵ Kačalov je recitiral iz »Julija Cezarja« Brutov in Antonijev govor. Na praznem odru je stal blizu rampe, v modernem fraku; s slovesnimi kretnjami ter zlahtnim zanosom je govoril Shakespeareove besede, toda iz praznine je v ozadju začel vstajati rimski forum, v gledalce je stopala zavest, da so sami tisti Rimljani, pred katerimi se brani Brut in jim Antonij vžiga srd in maščevanje. Črno obleko in belo igralčevo ovratnico si videl šele, ko se je priklonil. To je moč pesnika in igralca, ki si sama slikata prizorišče. Kaj pa so helenizem, srednji vek, španski in srednjeevropski barok ali moderni realizem potrebovali strojev za iluzijo in odrske učinke! Prav gotovo ne brez namena in smisla – a večkrat tudi v škodo dramatičnega dela. V škodo vedno takrat, kadar je teatralika zabrisala pesnikovo bistvo, navadno pa so časovne okoliščine v resnici terjale tako scenično teatraliko.

Čemu vse to pripovedujem? Prav zato, ker ste že pri svojem prvem poskusu odločno pokazali, da mora gledališka igra biti zgrajena na valovanju besede in kretnje, da dramatična zgodba dobi svojo lepo resničnost šele v taki arhitektonski celoti, v kateri ni mogoče več ločiti igralčevega, režiserjevega in prizoriščnega dela, ker mora biti vse troje eno, živ prostor, vse čim bolj pristna iluzija.⁶ Res, če hočemo govoriti o gledališki umetnosti, moramo pesnikovemu delu dati enakovreden, svojski in stvariteljski izraz; upodobljati je treba s pesnikovimi besedami, s trdnim znanjem in s tvorno domišljijo hkrati. Ne gre za golo vsebino ali idejo, niti za teatraliko, gre za *simboliko*. Saj sta oba, estetski larpurlartizem in tendenčna umetnost enako daleč od bistva prave umetnosti, samo simbol v vsakem času in vsaki obliki enako živo govori, pretresa in očiščuje.

Ob Vaših uprizoritvah in ob izbiri del smo opazali na eni strani veliko nagnjenje do prostorninske problematike in teatralike, do tega, kar bi imenovali živ in zanimiv prostor, na drugi strani pa sproščeno, celó prešerno voljo, da služite življenju, da brez ozira na ustaljeno ali priznano lepoto in vsebino podpirate tok današnjega dne – dejal bi: z ostro kretnjo ste šli mimo klasične in se nagibali k naturalizmu. Opaziti je bilo celó neko razdvojenost v Vašem delu. Vaša vera v jutrišnji dan in njena mladostna sila sta neprestano bila ob lepoto in se nista dala izravnati – saj je v kaki

⁵ Prvi obisk članov Moskovskega hudožestvenega teatra je bil v Ljubljani januarja 1921; poleg Kačalova so med vidnejšimi igralci sodelovali tudi O. L. Knipper-Cehova, N. O. Massalitinov in J. N. Bersenjev.

⁶ vse čim bolj pristna iluzija: Popravljen »vse resnično ustvarjajoča iluzija«.

uprizoritvi hodil arhitekt zase, igralec zase. Dvoje hkrati je utripalo v Vas: udarna vsebina upornika in v zakon odra prodirajoči oblikovalec. – Oba pa se nista dala vedno združiti. Ta Vaša razdvojenost je bila včasih tako očitna, kljubovanje proti vsem ozirom tako močno, da bi Vam bil marsikdaj privoščil poizkus v klasični drami, ki bi zaradi svoje pesniške čistosti in umerjene oblike ne prenesla nobenega vsebinskega naturalizma in nobene konstruktivistike. Ta preokret je res prišel. V »Tujem detetu«, »Narodovem blagru« in »Šoli za žene« se vidi razvoj v nasprotni smeri:⁷ zorenje v simboliko prostora in približanje klasiki – čeprav je ta klasik zaenkrat naturalistično ogorčeni, a kartezijsko logični in strogo oblikujoči Molière.

V »Tujem detetu« imamo čudovito igro z ljudmi, ki so v zanosu današnjega dne prehiteli stari vek; prehiteli so ga sicer, a končno vendarle čutimo, da bodo marsikje morali nazaj, k vrednotam, ki ne zastarajo. Življenje včasih terja posebno naglico, ne prenese pa skokov. Človeštvo in njegov najlepši sad kultura se razvijata počasneje kakor organizacijska civilizacija. Izpod omotične novine, večno slabotnega in plašnega človeka, njegovega beganja in nemira, veselja in skrbi se dviga nespremenljiva osebna svoboda, dobrota in lepota, ki ni nobena novina, ampak pristna starina, za vsak čas in za vsakogar največja dragocenost. Vse to čutimo tudi iz »Tujega deteta«. To Škvarkinovo komedijo ste uprizorili svoj čas z izredno razigranostjo in odrsko simboliko⁸ – morda bo zdaj, čez deset let, imela še večji pomen in še polnejši izraz.

Zdi se mi nadalje, da je prav ob »Narodovem blagru« Vaša scenična simbolika dosegla poseben uspeh in da je Cankarjevo delo zaradi množice na odprtem odru in sporeditve množice ob začetku in na koncu šele odkrilo veliki vsebinski učinek, še več, upodobilo je tisto, kar je doslej ležalo na dnu te grenke komedije: množica je vedno ista, kadar slavi in kadar kameinja, danes prireja baklado, jutri bo demonstrirala – voditelji imajo sicer tudi vedno isti obraz in iste osebne skrbi – a ti se menjajo. Pa to so le opombe ob robu Vaših sceničnih uspehov.⁹ Arhitektonika v »Šoli za žene« pa se mi zdi do skrajnosti dognana, morda prehaja celo že v premoderno umetničenje. Ne spominjam se več posameznosti iz Vaše obširne in temeljite razprave, ki ste jo takrat napisali v Gledališkem listu,¹⁰ bila je teoretično prepričevalna, ob gledanju igre se nisem mogel ubraniti občutka, da je zgodovinsko vzdušje zabrisano s premodernimi lepotami in domisljicami. Če ste danes ostali pri tedanji podobi, se ne da več pomagati, pa morda imate tudi Vi prav.

Svoje pisanje sem začel s spominom. Naj tudi končam tako, s filistrom in farizejem. Kakor ima vsak čas svoje malike, tako sta večna tudi njih oboževalca filister in farizej – naiven vernik in pokvarjeni lažnik, ali še hujše: samopriden licemerec.¹¹ Prav ob »Tujem detetu« pred desetimi leti se je licemerec uveljavil v vsej svoji omejenosti. Hote ali neumno je zamenjal snov z vsebino in ji podtaknil svojo lastno slabo namero. Namesto sprošču-

⁷ razvoj v nasprotni smeri: Popravljen »razvoj v tej smeri«.

⁸ odrsko simboliko: Popravljen »svežo odrsko simboliko«.

⁹ Vaših sceničnih uspehov: Popravljen »Vaših sceničnih prizadevanj«.

¹⁰ Vaše obširne in temeljite razprave: Stupica je malokdaj pospremil svoje režije s pisanimi pojasnili, ob »Šoli za žene« pa je res pripravil kar trinajst strani »misli ob režiji« za Gledališki list. Med drugim je zatrdil, da ne streže poprečnemu okusu, da dela krvavo zares, da mu gledališče ni le velika, temveč tudi čarobna stvar, sklenil pa je (že v vojnem času) z mislijo, da »smo jasni, vedri in bodri in zaupamo v bodoče življenje«.

¹¹ samopriden licemerec: Popravljen »samopriden malovelec in hudoben licemerec«.

joče resnice je v »Tujem detetu« videl svojo utvaro in strahove. Toda to utvaro je neprenehoma povečeval in jo končno uporabljal kot bojno orožje v najnevarnejših časih. Laž je zmagovala, ker se ji ni bilo mogoče več ustavljati – nazadnje je zmagala in končala v zločinih. To je zgodovina »Tujega deteta«. Prebridka in pregrozna je njegova zlohotna igra z nepoštено simboliko.

H koncu še to. V vsem življenju, tudi v kulturnem, mora biti mera. Proti nikomur ne smemo biti nasilni, nihče se ne sme prisiliti. Danes, ob toliko in tako veliki resničnosti, v nezaupanju v stari red, sproščeni v novo, ljudsko in prirodno čustvovanje, vendar ne smemo zamenjati umetnosti z golo naturo, še manj s frazo o ljudski umetnosti in njenih potrebah. Kakor so malo doživeti izreki: »Še nikoli nismo tako živo čutili kot danes,« »Še nikdar v zgodovini narodov,« »Če že kdaj, torej danes« itd. itd., tako so tudi skrajni sodobni programi že sami v sebi zastareli. Živa umetnost obsega vso človeško omiko, dati ji je treba samo pravo življenje – kakor bodo tudi Prešeren, Levstik, Cankar, Župančič, Finžgar in še mnogi drugi za našo narodno vzgojo vedno živi.

V tem prepričanju želim tudi Vašemu uspešnemu umetniškemu hotenju¹² novih in lepih sadov.

Vaš

France Koblar

¹² Vašemu uspešnemu umetniškemu hotenju: Popravljen »Vašemu umetniškemu hotenju«.