

K R O N I K A



France Vurnik

PRONICLJIVE, PLASTIČNE BIOGRAFIJE REŽISERJEV

O knjigi Dušana Moravca Slovenski režiserski kvartet (z gostom). Delo je objavil Slovenski gledališki in filmski muzej v zbirki Gledališke monografije, 1996, 307 str.

Svoji obsežni bibliografiji gledališko zgodovinskih razprav, raziskav in monografij je Dušan Moravec dodal še eno obsežno monografijo, ki sicer obravnava delo in življenje petih režiserjev, utemeljiteljev slovenskega modernega gledališča med vojnama, hkrati pa zajema razvoj slovenskega gledališča v Ljubljani in deloma v Mariboru od srede prvega desetletja do včeraj, se pravi do odhoda enega izmed protagonistov te knjige, Bratka Krefta (1905–1996). Naslov spominja na znameniti francoski režiserski »kartel«, na kar v uvodu avtor tudi opozarja s pripombo, da je prvotno svoji knjigi mislil dati naslov »Slovenski režiserski anti-kartel«, ker so bili francoski kartelovci (Baty, Dullin, Jouvet in Pitoëff) drugače povezani kot slovenski, ki so se zbrali pod skupno streho osrednjega slovenskega gledališča v tridesetih letih, njihova režijska snovanja pa so povsem različna, kar portreti nazorno in prepričljivo izpričujejo.

Vse Moravčevo delo za slovensko gledališče in o njem izhaja iz obsežnega obvladovanja dokumentarnega gradiva, ki ga je zbiral tako kot soustanovitelj in dramaturg Mestnega gledališča ljubljanskega v letih 1949–1962 in kot ravnatelj Slovenskega gledališkega muzeja od 1962 do 1975, se je z gledališko zgodovino ukvarjal že v študentskih letih, ko je za diplomu preučeval uprizorjanje Shakespeara na Slovenskem. Sad tega izjemno sistematičnega delovanja sta dve knjigi o zgodovini slovenskega gledališča (Slovensko gledališče Cankarjeve dobe in Slovensko gledališče od vojne do vojne) ter več monografij o gledaliških ljudeh (o Jožetu Tiranu, Ignaciju Borštniku, o pozabljenih igralcih, o Verovšku) in pionirsko delo Temelji slovenske teatrologije, če naj omenim samo poglobljena dela s področij slovenske gledališke zgodovine, čeprav sem se ob začetku pisanja tega sestavka namenil, da se bom izogibal faktografiji, vendar se temu preprosto ne bo dalo izmakniti. Hočem reči, da je vse gledališko zgodovinsko in literarno zgodovinsko delo akademika Moravca neverjetno celovito, homogeno, že kar posvečeno, izročeno predvsem teatru.

Monografija o petih režiserjih (Osipu Šestu, Cirilu Debevcu, Branku Gavelli, Bratku Kreftu in Bojanu Stupici), ki se bere kot dokumentarna romaneskna pripoved o dejansko dramatičnih usodah navedenih protagonistov, nedvomno pomeni nekakšno kvintesenca Moravčevega gledališko zgodovinskega pisanja, obogatene

z osebnimi pričevanji in spomini na Šesta, Debevca in Krefta v poglavjih, ki so naslovljena kot *Intermezzo v kurzivi*. Napisane so kot biografske monografije, vendar jih gradivo samo po sebi povezuje v zaokrožen organizem. Sestavljajo ga obravnavane režiserske osebnosti, ki se po zaporedju prihoda v ljubljansko Dramo dotikajo, vežejo pri samostojnem delu pod skupno streho. Nemara bi v to združbo sodil še Milan Skrbinšek, ki je vsaj nekaterim (Šestu in Stupici) utrl pot na gledališki oder, kar je v zvezi s tem v Moravčevi monografiji dovolj izčrpno pojasnjeno, seveda bi potem nastal sekstet in ne kvartet z gostom, bil pa je pionir moderne režije in od leta 1922 spremljevalec prihodov, odhodov in vračanj obravnavanih režiserjev.

Razumljivo je, da ima Moravec izoblikovano metodo sistematične obravnave spriči poznavanja gradiva, ki ga sestavljajo gledališka poročila, ocene, kritike, pregledi v dnevnem in revalnem tisku, ohranjena pisma in beležke, objavljena publicistika in literatura in ne nazadnje osebno poznanstvo in izkušnje iz sodelovanja z Debevcom in Kreftom v času, ko je bil dramaturg v MGL. Pri uporabi tega gradiva prihaja na dan marsikaj zanimivega ne le v zvezi z obravnavanimi osebnostmi, marveč tudi v zvezi z avtorji uporabljenega gradiva. Takšna zanimivost je vsekakor ugotovitev, zapisana v zvezi z uporabo sodb v Koblarjevih kritikah, ki se glasi: »Vажnejše Koblarjeve kritike navajamo po prvih natisih in ne po knjigah Dvajset let slovenske Drame I–II, kjer so nekatere formulacije omiljene, druge pa tudi zaostrene«, (str. 20). Uporabnost in izbira gradiva se kaže po tehtnosti presoj in oznak, pri čemer za medvojno obdobje vodi France Koblar, seveda pa ob njem tudi kritiki krajših obdobj in širših interesov kot Anton Ocvirk, Vladimir Pavšič (poznejši Matej Bor), Adolf Robida, in seveda nepogrešljivi Fran Govekar in zadržani Božidar Borko, pa Fran Albreht in France Vodnik idr. Uporaba in navajanje njihovih presoj in ugotovitev sta vsekakor ilustrativni tudi za kritično dejavnost po sebi.

Vsekakor se je Moravcu najbolj posrečil portret režiserja in igralca (ali sprva obratno), publicista, pedagoga in pisatelja Osipa Šesta (1893–1962), ki v tej dokumentirani ponazoritvi in oživitvi učinkuje za današnje pojme romantično zanesenjaško, k čemur je svoje primaknila tudi zgodovina: ko je z dobrimi dvajsetimi leti začel nastopati v ljubljanski Drami, je bil ob začetku prve svetovne vojne mobiliziran, se znašel v ruskem ujetništvu, ga preživljal v Rjazanu v gledališču in se po vrnitvi takoj vključil v Dramo, kjer je v sezoni 1919–1920 režiral enajst predstav, v njih tudi igral, vseh premier pa je bilo v tisti sezoni petintrideset! In vse do prihoda Cirila Debevca ob koncu dvajsetih let je bil prvi režiser, ki je kot poznavalec evropskih gledališč vnašal njihovega estetskega duha tudi na naš oder, kar mu je profesionalnejša kritika tudi začela očitati tako glede igre kot režije. Moravec zanesljivo razmejuje režiserjevo avtentično snovanje in vplivologijo, vzpone in padce, zlasti ko je podobno kot s Hamletom tudi s Faustom hotel doseči učinek »ljudske« igre. Avtor sistematično in pregledno spremlja Šestove nivoje v režiji, njegovo načrtno uprizarjanje Župančičevih prevodov Shakespeara, realizirala sta jih deset, uprizarjanje slovenskih novitet ter sočasnih svetovnih novosti, sestopanje in odhod v Opero, gostovanja po drugih južnoslovanskih (takrat jugoslovanskih) odrih in celo dogovarjanje za režijo Cankarjevega Pohujšanja v pariškem Odeonu. V detajle analizira Šestove dramaturške zapiske, po katerih so si tedanji ocenjevalci že vnaprej lahko predstavljali režiserjev uprizoritveni koncept. Sredi tridesetih let je Šest objavil tudi dve knjigi: Kar po domače (1936) in Enaintrideset in eden (1937) s spomini na ujetništvo in gledališko delovanje v Rjazanu, medtem ko je za »prirodopis teatra« z naslovom Sezam, odpri se! čakal vse do leta 1955. Prevedel je tudi prek trideset dramskih tekstov. Ker je med vojno režiral predstavo v nemščini, je bil po vojni

pred sodiščem narodne časti obsojen na sedem tednov prisilnega dela v Kočevju; gradivo o dopisovanju s svojim bivšim teatrskim kolegom Josipom Vidmarjem, ki je pristal na vrhu slovenske povojne oblasti, da bi mu omogočil vrnitev na oder, je naravnost pretresljivo.

Iz povsem drugačnega testa v izraznem pogledu in temperamentu je bil deset let mlajši kritik, publicist, igralec, dramski in operni režiser Ciril Debevec (1903–1973), ki je sredi dvajsetih let po šolanju v Pragi prodorno ocenjeval slovensko gledališče in skupaj s Kosovelom izdajal *Mladino*, leta 1927 pa že s prvimi režijami prišel v Dramo ter v naslednjih letih uveljavil slog »mračnega retorika« tako v igri kot v režiji, v nasprotju s Šestovim »vizualnim«, »povnanjenim« teatrom. V tem stilu je zadnjikrat nastopil sredi šestdesetih let v radijskem literarnem večeru umetniške besede, pri čemer je seveda umanjkal vizualni del. Moravec potrpežljivo in s pridržano ironijo upodablja to simpatično patetično osebnost slovenskega ekspresionističnega teatra konca dvajsetih in prve polovice tridesetih let, potem opernega in gostujočega režiserja, ki se je zaradi medvojnega upravištva tudi znašel pred Sodiščem narodne časti in se zadržal zvesto samemu sebi, kakor poroča Moravec v *Intermezzu v kurzivi*, saj je bil kot urednik kulturne rubrike Slovenskega poročevalca navzoč na razpravi. Zanimiv detalj iz režijske biografije Cirila Debeveca je avtor portreta opazil v Debevečevi uprizoritvi Cankarjevih Hlapcev l. 1939, v kateri je režiser zamenjal repliki župnika in Kalandra ob koncu četrtega dejanja, s čimer je župnikova funkcija zajela tudi Kalandra. Vprašanja, zakaj takšna odločitev, kot piše Moravec, režiser ni nič kaj rad slišal.

Na prihod petinštiridesetletnega dramskega in opernega režiserja in gledališkega kritika in publicista Branka Gavella v ljubljansko Dramo l. 1930 je vplivala politika, šestojanuarska diktatura, ki je povzročila, da se je Gavella v Beogradu znašel na cesti. Moravec pozorno popisuje poprejšnje Gavellovo srečevanje s slovenskim gledališčem in zlasti z našimi igralci v Zagrebu (Borštnik, Zvonarjeva) in njegovo režijo Cankarjevih Hlapcev v Zagrebu v prevodu Zofke Kvedrove. Zrel gledališki umetnik je za slovensko gledališče zaslužen zlasti za prve uprizoritve Krleževega glembajevskega cikla v Drami (prvi Krleža, V agoniji, je bil sicer uprizorjen v Mariboru l. 1929), pa seveda za Linhartovega Matička, in kot »odrski čarodej«, vse do polpreteklih časov pa je Gavellov pedagoški vpliv segal v slovensko gledališče prek njegovih študentov v povojnih letih na Akademiji za igralsko umetnost.

Najbliže je bil avtorju Slovenskega režiserskega kvarteta (z gostom) vsekakor njegov starejši akademski kolega Bratko Kreft (1905–1996), pisatelj, dramatik, kritik, potopisec, igralec, režiser, dramaturg, profesor, literarni zgodovinar, slavist in komparativist. Avtorjeva pozornost v tem portretu je razumljivo namenjena predvsem Bratku Kreftu režiserju, dramaturgu in na začetku igralcu, tako v gimnaziji, ko je uprizoril svojo dramo *Nemoč*, kot na Delavskem odru, ki mu je na začetku njegovih ljubljanskih let pomenil viharški angažma za bolj abstraktni kot konkretni proletarijat. V Dramo je prišel po opernih režijah in s svojo idejno podkrepljeno dramatiko vplival tudi na repertoar (Celjski grofje, Velika puntarija, ki pa je bila prepovedana). Dramatična je bila pot njegovega najboljšega dramskega teksta in ob Matičku tudi najboljše slovenske komedije, Krajnskih komedijantov, na oder Drame. Samo teden pred premiero l. 1941 je tudi k nam prihrumela druga svetovna vojna, tako da je bila uprizoritev realizirana šele jeseni 1948, leta. Ob režiji svojih dram (Veliko puntarijo je sicer 1946, leta režiral Stupica) je Kreft uveljavil zlasti teater velikega stila s Shakespearovimi historijami o Henrikju IV. in v njih s figuro »gobeždača« Falstaffa, nekakšno agitacijsko teatraliko pa je ponovno prezen-

tiral s priredbo in režijo Optimistične tragedije Višnjevskega (z internacionalo in golobi). Prenekateri režije Bratka Krefta so bile dramatične tudi v samem postopku, kot s prijaznim razumevanjem opisuje avtor portreta zlasti Kreftovo režijo njegove Balade o poročniku in Marjutki v MGL, toda s pripisom »po povesti Lavrenjeva, vendar svobodno vzeto, samostojno prijeto in po svoje zapeto«.

O režiserju, igralcu, arhitektu scenografu Bojanu Stupici (1910–1970) avtor Slovenskega režiserskega kvarteta (z gostom) ni napisal intermezze v kurzivi, pač pa zaokroženo podobo njegovega dela v slovenskih gledališčih, ljubljanski in mariborski Drami, v Operi in MGL ter profesuro na Igralski akademiji in enoletno ravnateljstvo v ljubljanski Drami. Dramatičen je bil začetek tega avantgardista tridesetih let, ki je kot dvajsetletnik skupaj s takšno firmo, kot je bil Milan Skrbinšek, in igralko Savo Severjevo ustanovil gledališko skupino Obrazniki, ki je odigrala eno samo predstavo enkrat samkat, in še to ne do konca: Raynalovo *Le tombeau sous l'arc de triomphe*, ki jo je naslovil kar Vojna in mir, o čemer je zelo izčrpno pisal France Koblar. To je bilo l. 1931, tri dni pred božičem. Pred to uprizoritvijo je Stupica v programskem zvezku zapisal: »Teatrsko oblikovanje mora biti odmaknjeno od življenja. Ne potrebujemo življenjsko resnične igre. Naj nastaja na odru nov svet svetle lepote!« Jeseni l. 1964 pa je v zvezi z režijo Ponižanih in razžaljenih v MGL v intervjuju za GL o »slogovni zamisli« predstave dejal, da bi o tem lahko napisal esej, katerega temo je povzel v nekaj stavkih: »Zmeraj sem se v režiji poskušal nasloniti na delo samo in stil predstave črpati iz dela, ki je bil pred menoj. Bežim od abstrakcij, s tem pa še ni rečeno, da sem zadrt realist tam, kjer to ni potreba... Mislim, da je pravzaprav poglavitno delo režiserja, odkriti celotnega duha predstave... in prevzeti vse igralce...« Med ti dve režijski orientaciji se je dogajala zgodba režiserja Stupice na poteh po jugoslovanskih odrih, večkrat v Ljubljani, dvakrat v Mariboru v krajših časovnih obdobjih: v Ljubljani 1931, 1935–1938, potem spet prvo leto vojne z Botrom Andražem, slovensko varianto Dunda Maroja, s katerim je obhodil velik del sveta (Moskva, Praga, Budimpešta, Varšava, Pariz, Dunaj), bil prvo leto po vojni ravnatelj Drame, potem režiser, ter l. 1947 odšel v Beograd delat Jugoslovansko dramsko gledališče in se odtlej vračal v Ljubljano v letih 1951, 1953, 1962, 1964, 1967 z režijami med drugim Dürrenmattovega Romulusa Velikega, Adamove Pomladi 71 ter Ivanova Čehova. V filmu Jara gospoda, ki ga je režiral in sam igral eno od osrednjih vlog (1952), je ohranil mnogo kulturniških obrazov in postav v epizodnih vlogah, med njimi tudi Osipa Šesta, Lili Novy, Cirila Debevca, Ivana Mraka idr. znamenite igralce, kot Nablocko, Daneša, Cesarja...

Moravčeva knjiga o petih režiserjih, ki so »gradili visoko raven našega dramskega gledališča tistega časa«, pomeni vsekakor izjemno historiografsko delo, obogateno z osebnimi pričevanji in s prijazno humorno distanco. Velika količina informacij, ki se z avtorjevo spretnostjo spleta, je pregledno in logično povezana v celoto. V teh upodobitvah prav nazorno prihajajo do veljave in sporočilnosti posebnosti posamičnih protagonistov, njihovih značajev, njihove razgledanosti, njihove specifične ustvarjalnosti in ne nazadnje, njihove usode, pogojene z razmerami na Slovenskem od sesutja Avstrije, prek nastanka kraljevine SHS in Jugoslavije, prek vojne in okupacije, do povojnih novih vzponov in ugašanja ustvarjalnih moči v času, ko so se na prizorišču gledališkega snovanja že pojavljale nove generacije, sprva kar precej zaznamovane z izročilom, ki ga v posameznostih slikovito podaja Moravčeva monografija. To je knjiga, s katero marsikaj v slovenski gledališki zgodovini postaja razvidnejše, bolj razumljivo in utemeljeno.

Moravčeva knjiga je opremljena z izbranimi fotografijami značilnih predstav in

vlog posamičnih akterjev, obravnavanih v knjigi, kar prispeva k nazornejši predstavitvi opisanih režij in scen. Med njimi so npr. Jacintin ples v Pohujšanju v sezoni 1919/20 v režiji O. Šesta, prav tako njegova postavitev Grumove Goge z Vavpotičevo sceno, Debevčev Hamlet in prav tako Jacintin ples v operi Pohujšanje, Krleževi Glembajevi v režiji B. Gavelle in prizor iz Matička, Kreftova režija Revizorja in Romea in Julije na znameniti balkonski sceni E. Franza, Stupičevi igralski obrazi, prizor iz Beraške opere in Botra Andraža. Dodani so pregledni sezname režij vseh petih mojstrov, med katerimi po številu vodi O. Šest z več kot 250 režijami; preglednice je sestavila Francka Slivnik. Na naslovni strani ovitka so reproducirane portretne risbe Nikolaja Pirnata s karakterološkimi oznakami štirih režiserjev.

France Vurnik

PRODORNI POGOVORI S SAMIM SEBOJ

O dnevniških zapiskih profesorja in pisatelja Nika Koširja V znamenju strelca, 1997, 276 str.

Ko bralec gleda v dušo drugega, ki k vpogledu omogoča sam s svojimi dnevniškimi zapiski, se nujno mora vpraševati o samem sebi ali o temah, ki jih avtor obravnava oziroma o njihovem vrednotenju. Pri vsakem pisanju je avtor sam s seboj, vendar je njegov pristop odvisen od teme in namena pisanja; pri dnevniških zapiskih gre seveda za najintimnejše tkivo in seveda za poglavitno stališče do njega, za iskrenost. V iskrenosti je zajeta in ujeta resnica o resničnosti, v tem primeru o avtorju, na preizkušnji pa je tudi bralčeva sprejemljivost in dojemljivost tako teme o avtorju kot tistem središču, skozi katerega se pretaka osebno doživeto in osebno ovrednoteno spominsko in dogajalno gradivo. V tem smislu bi se dalo razpredati teoretiziranje o bistvu dnevniških zapiskov Nika Koširja od leta 1981 do 1994 z naslovom V ZNAMENJU STRELCA. Ko jih je 13. januarja 1992 pretipkaval za prejšnje leto, je po ugotovitvi obsega zapisal: »Kak drobec v njih bo nemara zanimiv tudi za zanamce.« O tem ni dvoma, predvsem pa so ti večji ali manjši esejistično mediativni in vrednotenjski drobci zanimivi za sodobnike, saj jih je kar nekaj, ki se večkrat pojavijo na straneh Koširjevih dnevniških zapiskov.

Dnevniški zapiski očitno nastajajo po avtorjevem razpoloženju, zato je tako njihov obseg po letih zelo različen, prvi dve leti npr. dve in štiri strani, potem nekajkrat po deset, največ l. 1989, ko je avtor praznoval sedemdesetletnico, in ko so se tudi na jugoslovanskem političnem prizorišču že napovedovale in tudi odigravale radikalne spremembe, kar štirideset strani, temu obsegu se je približal le dvakrat s po petintrideset stranmi, in sicer v letih 1985 in 1994. Različni so tudi obsegi zapiskov, ki jih namenja posamičnim temam, nekateri so zgolj informativni, nekateri kritično analitični ali mediativni.

Po avtorjevi volji je bralec dokaj izčrpno informiran o pisateljevem načinu življenja na Poljšici v sožitju z naravo, ptiči in pridelki, ki mu jih nudi njiva pod hišo in sadno drevje okoli nje, o pohodih v Ljubljano, o obiskih prijateljev in znancev,