

(Trstenjak, Wollman), pa še pri tem gre v prvem za pretežno kronistično zasnovano delo s preglednicami, v drugem pa za tujejezično monografijo, ki je v osnovi vendarle zgodovina drame, čeprav avtor vestno upošteva tudi teatrološke prvine.

Prav zaradi tega so za našo raziskavo dragocena tudi poglavja ali vsaj odstavki o gledališki preteklosti, ki sta jih vpletala v svoja slovstvenozgodovinska ali kulturnozgodovinska dela dr. France Kidrič in dr. Ivan Prijatelj. V Kidričevi »Zgodovini«⁴¹ so nadrobno dokumentirani in kritično osvetljeni domala vsi pomembni dogodki, pa tudi drobci iz starejših obdobij naših gledaliških prizadevanj in iskanj, nekaj študij pa je objavil tudi v znanstveni periodiki.⁴² Nič manj zanesljive pa niso Prijateljeve raziskave čitalniškega obdobja šestdesetih let in zgodnjega Dramatičnega društva,⁴³ pa tudi dogodkov okrog prelomnega leta 1892. Če prištejemo še druge profesorjeve znanstvene in esejistične objave, lahko rečemo, da je razgrnil svojim bralcem in poslušalcem vsa naša gledališka prizadevanja v stoletju med Linhartovo pobudo in med Cankarjevo prvo mislijo na gledališki oder.

S tem je naloga, ki smo si jo zastavili v naslovu in v uvodnih odstavkih naše raziskave, sklenjena. Skušali smo opozoriti – spričo maloštevilnosti samostojnih publikacij – tudi na nekatere rezultate, objavljene v periodiki, na poskuse s specializiranimi revijami in gledališkimi zbirkami, na nekatere polemike, ki so vetrile naše odrsko dogajanje, na prve primerke memoarske literature ali prve esejistično zasnovane portrete gledaliških ustvarjalcev. Iz tega našega kritičnega pregleda naj bi bilo razvidno, da smo objavili do začetka druge vojne vzorce domala vseh dramaturških in teatroloških zvrsti, čeprav je treba hkrati pristaviti, da smo dobili pregledne študije celotnega razvoja, sintetične monografije o posameznih obdobjih, večje oseje o igralcih, številnejša spominška pričevanja, leksikalne priročnike, zbornike in strokovne revije, zbirke gledaliških kritik, trajnejše knjižne zbirke in celo popise celotnega repertoarja šele v našem času. Širše zasnovana, celovita podoba razvoja slovenskega gledališča od prvih začetkov do našega časa pa je še zmeraj odprto vprašanje.

Skica o gledališki kritiki Franceta Koblarja



Andrej
Inkret

Kakor pove naslov, je predmet mojega prispevka* gledališka kritika, ki zavzema v Koblarjevem opusu prav gotovo več kakor pomembno mesto, dolgo dobo njegovega življenja, v letih 1920–1939, nasploh eno od središč njegovega javnega angažmaja. Pretežno se opiram na gradivo, ki ga je France Koblar izbral iz poprejšnjih objav v reviji *Dom in svet* in dnevniku *Slovenec* ter strnil v dveh preglednih,

⁴¹ *Zgodovina slovenskega slovstva*. Slovenska matica v Lj. 1929–38.

⁴² Prim. op. 24; prim. tudi isto revijo 1918–19, 213 in Kroniko slovenskih mest 1940, 35.

⁴³ *Kulturna in politična zgodovina Slovencev*. Akademsko založba v Lj. 1938–40.

* Prispevek na kolokviju, posvečenem delu prof. dr. Franceta Koblarja ob stoletnici njegovega rojstva. Kolokvij je dne 7. decembra 1989 priredila Slovenska matica v Ljubljani.

natančno urejenih zbirkah *Dvajset let slovenske drame* (SM 1964, 1965). Četudi knjigi nista povsem izčrpní, saj je avtor pri ponatisu nekaj – resda manj pomembnih – besedil izločil, pa so v tem gradivu dovolj zanesljivo in dovolj razvidno ohranjene vse bistvene značilnosti njegovega kritičnega pričevanja o dveh desetletjih slovenskega gledališča. Kot važno referenco in kritikovo avtorefleksijo upoštevam seveda tudi poglavje o *Gledališču* v Koblarjevih spominih, napisanih v glavnem med zadnjo vojno, objavljenih pa šele postumno pod naslovom *Moj obračun* (1976). V okvirnih potezah bom poskušal skicirati nekatere najpoglavitnejše elemente, s katerimi Koblar utemeljuje svojo kritično prakso. Med temi so – kakor sploh za umetnostno kritiko – odločilnega pomena vprašanja aksiologije, to je piščevih vrednostnih izhodišč in kriterijev, nič manj pa seveda tudi njegovega spoznavnega, analitičnega in deskriptivnega aparata.

Vendar se mi zdi potrebno najpoprej opredeliti pojem in zgodovinski pojav gledališke kritike, in sicer kot posebne, v modernem času nepogrešljive razsežnosti gledališkega življenja: njegove žive, neposredne in sprotne, kolikor mogoče individualno profilirane publicistične refleksije.

Kakor je znano, je sprotna gledališka kritika otrok modernega časa in njegovega gledališča. Vzpostavila se je z nastankom meščanske, ali bolje: državljanske pluralne družbe, v okrilju njenega demokratičnega in konkurenčnega duha oziroma v okrilju njene kritične javnosti, ki se izoblikuje seveda šele z množičnim razmahom časopisja in popularnega žurnalizma v prvi polovici 19. stoletja. Gledališka kritika se je pojavila skupaj z umetnostnim tržiščem, to je v tistem zgodovinskem trenutku, ko se je nedvoumno pokazalo, da so tudi duhovni proizvodi blago, ki je po demokratični logiki načelno dostopno vsem in vsakomur (in ne le elitam) in s katerim je mogoče oplajati kapital ali npr. voditi tudi kakšno politično strategijo. Kakor o tem razpravlja knjiga *Skupinske sence – Les ombres collectives*, 1973) francoskega teatrologa Jeana Duvignauda, kritik zdaj ni več zastopnik apriornih estetskih vrednot, »človek visokega okusa« in tvorec teoretskih generalizacij kot v »klasičnih« obdobjih, razlagalec, ki presoja umetniška dela v skladu z določeno predpostavljeno, idealno normo, to je v skladu z vrednostnim sistemom duhovnih elit, ki to normo formirajo kot nekaj »objektivnega« ali »transhistoričnega«. Demokratizacija, ki je v 19. stoletju zajemala dramsko občinstvo in se ji je gledališče s svojo produkcijo tudi spretno prilagodilo, je povzročilo med drugim tudi to, da so tradicionalni estetski kanoni izgubili moč in veljavo. Če so ti kanoni prej normativno določali kritično presojo in obenem seveda tudi objektivno vrednost umetnine, se zdaj pokaže, da je kritično vrednotenje mogoče zasnovati samo še na kritikovem individualnem ali celo subjektivnem doživljanju umetnine. Drastično povedano: estetska vrednost umetnine postane s tem odvisna od obsega in kvalitete pomenov, ki jih uspe kritik razbrati v njej. Vrednost torej ni več stvar oblikovalne popolnosti, s katero umetnina izraža kakšno obče veljavno resnico, pač pa je odvisna od izvirnosti, domiselnosti, izrazitosti in celo posebnosti umetnikove obravnave življenja. Kritik potemtakem ni več »apostol okusa« in estetske dogme, ampak pisec, ki javno, v množičnem mediju opisuje svoj estetski doživljaj, specializirani posrednik med umetnino in občinstvom – in ta vloga je zdaj, kot piše Duvignaud, za kritika tudi vse težja, in sicer zaradi odgovornosti, ki jo sprejema nase že s tem, da opravlja svojo kritiško vlogo pred vse številnejšimi bralci, to je vse bolj pluralnimi družbenimi skupinami (njihove vrednote si pogosto nasprotu-

jejo), pa tudi zato, ker je kot časopisni pisec prisiljen tako rekoč iz dneva v dan postavljati na javno preizkušnjo ugled svoje funkcije, kakor seveda tudi svojo osebno kritiško integriteto in avtoriteto.

V tem pogledu predstavljata eksemplarična modela gledaliških kritikov Francisque Sarcey, ki je več kot trideset let (1867–1899) vedril in oblačil v pariških gledališčih in časopisih (največ v *Le temps*), in pa Koblarjev sodobnik Alfred Kerr, ki je od leta 1900 naprej dolga desetletja pričeval o gledališkem življenju na Nemškem (največ v *Berliner Tageblatt*) in že do leta 1920 objavil sedem knjig gledaliških kritik (*Die Welt im Drama, Die Welt im Licht*). In če je Sarcey – kot nesporna kritična avtoriteta z izjemnim vplivom – pisal svojo kritiko iz popolne, seveda konservativne solidarnosti z estetskimi idr. pričakovanji svojega občinstva, brez vsakega posluha za dramske in uprizoritvene inovacije, ki so se dogajale v njegovih gledaliških desetletjih, potem je skušal Kerr vzpostaviti gledališko kritiko ne le kot posebno obliko umetniške proze, ampak tudi kot spoznavno in etično zavest dobe. Kerr ne razume kritike kot estetske policije in avtoritarne vrednostne sodbe, namenjene v prvi vrsti pač gledališkemu trgu, ampak kot specifičen analitičen postopek, s katerim skuša dognati odločilna vprašanja moderne človeške kondicije, kakor se pač zastavlja v sodobni drami. Če je Sarcey še brez rezerve pripadal gledališkemu establishmentu in njegovi pridobitniški ri-idnosti, potem je Kerr do vladajoče kolektivne zavesti skeptičen in v opoziciji, obenem pa seveda naklonjen gledališkim prebojem v novo, še nepreizkušeno in tvegano problematiko.

S tem nekoliko obsežnim, čeprav docela površnim orisom nekaterih glavnih značilnosti gledališke kritike, ki ji pripada tudi Koblarjevo pisanje, nočem sugerirati hitrih in površnih primerjav. Koblarjeva kritiška praksa nastaja pač iz posebnih kulturnih in družbenih razmer, ki jih na prvi strani bistveno določa poseben pomen literature in ne nazadnje gledališča za slovensko narodno zavest, na drugi strani pa tudi že procesi, ki slovensko nacionalno življenje bistveno pomikajo v smer moderne pluralne družbe ter obenem na moderen način opredeljujejo tudi položaj in funkcijo gledališča v njej.

Z gledališkimi kritikami se začne Koblar javljati v drugem letu po svetovni vojni (če pustimo ob strani poročilo o proslavi *Danilove štiridesetletnice*, objavljeno 1919 brez podpisa v *Večernem listu*). Prvo oceno v *Slovincu* (posvečeno uprizoritvi Shakespearovega *Othella* v režiji Jakova Osipoviča–Šuvalova) objavi 25. februarja 1920, in od tedaj ostane do konca sezone 1938/39 – s prekinitvijo med januarjem 1922 in septembrom 1925 – stalen gledališki referent tega dnevnega lista. (Zadnja ocena je izšla 15. junija 1939, govorila pa o Bekeffijevi veseloigri *Neopravičena ura* v režiji Osipa Šesta.) Bibliografija Koblarjevih gledaliških kritik, glos in priložnostnih polemik v *Slovincu* je v dvajsetih letih narasla na 354 naslovov.

Ob teh »dnevnikih poročilih«, ki pa so po piščevih besedah »že v začetku hotela biti nekaj več kot samo kroniško ugotavljanje posameznih gledaliških dogodkov«, nastane v letih 1920–1929 tudi osem orisov gledališkega dogajanja po posameznih sezonah v ljubljanski Drami, napisanih v sumarični obliki za *Dom in svet*. Ob uprizoritvah domačega gledališča spremlja France Koblar sistematično in primerjalno tudi gostovanja tujih skupin, med katerimi so bila nekatera več kot inspirativna za domače dogajanje. (Prim. Ana Koblar–Horetzky, *Bibliografija Franceta Koblarja*, SR 1969.)

Kakor ugotavlja Dušan Moravec v zgodovinski študiji o *Slovenskem*

gledališču od vojne do vojne (CZ 1980), je Koblar kmalu, že po nekaj sezonah, »veljal mnogim, ne samo somišljenikom, za prvo estetsko avtoriteto«. In ne samo to: Koblarjeva kritika je tako po estetski profiliranosti, kontinuiteti in obsegu (ki se resda ne more meriti s Sarceyem in Kerrom, kakor tudi ne z nekaterimi povojnimi kritiki na Slovenskem), pri nas nasploh prva, ki ustreza »profesionalnim« in »tehnološkim« standardom, kakršne je kritika v gledališko razvitih deželah vzpostavila v prejšnjem stoletju. To je: redno in sistematično kritično pričevanje od predstave do predstave v dnevnem listu, takoj ali vsaj kmalu po premieri; izrazitò avtorsko (čeprav v *Slovincu* po tedanji šegi podpisano striktno le z inicialkami), s solidnim teoretskim fundamentom, koherentno postavljenim in dovolj dosledno vzdrževanim vrednostnim stališčem; z natančnimi in privlačnimi, vendar nikdar lahkotnimi žurnalističnimi formulacijami – in zato prvokrat tudi s tako nespornim javnim ugledom (četudi nemara s skromnim praktičnim vplivom na teater); z avtoriteto, ki se ne podreja brez rezerve ideologiji svojega lista in ni odvisna od dnevnih kulturnopolitičnih menjav (ali zasebnih ozirrov, ki v ozkem slovenskem okolju predstavljajo neprijeten pritisk na kritika tudi še danes), ampak je stvar kompleksne in avtonomne kritikove države. V tem smislu Koblarjeva gledališka kritika brez dvoma presega sočasno pisanje te vrste na Slovenskem, tudi npr. kritiko, ki jo je v obliki strnjenih sezonskih pregledov pisal Fran Albrecht za *Ljubljanski zvon* med leti 1918/19 in 1927/28 (prim. *Odsevi časa*, CZ 1961); da o prispevkih Frana Govekarja, ki premore med vojnama sicer najvztrajnejši kritični staž (v *Slovenskem narodu* od 1920 pa vse do 1945), seveda ne govorim; njegova poročila v nobenem smislu niso relevantna. Drugi zanimivejši pisci se pojavijo bodisi kasneje (Filip Kalan, France Vodnik, Vladimir Pavšič idr.) in njihovo delovanje kmalu prekine vojna ali se pojavljajo le sporadično (Josip Vidmar, Juš Kozak, Anton Ocvirk idr.)

Naj bo še tako res, kar ugotavlja že Filip Kumbatovič-Kalan v jubilejnem zapisu ob Koblarjevi sedemdesetletnici (*Naša sodobnost*, 1959), da je namreč »prizadevnega poročevalca nemalokdaj zapeljala pedagoška vnema, da je zgodovinar in esteta prepustil znaten del presoje vzgojitelju, ki obravnava umetniško in znanstveno stvarilnost predvsem kot delo narodne in družbene omike«, pa vendarle drži tudi to, da se gledališče v Koblarjevi kritični optiki nenehoma zastavlja kot odprt, specifičen in mnogovrsten problem, in sicer tako v svojih estetskih dimenzijah kot po svoji družbeni vlogi.

Koblar se na prvi strani zavzema za umetniško in kulturno avtonomnost gledališča. Slika človeškega sveta, ki jo prikazuje oder, ne more biti stvar ideoloških in političnih spekulacij, ampak stvar življenja, neposredne in žive slike njegove presenetljivosti in njegove nedoumljivosti. Koblar v uvodu k *Dvajsetim letom slovenske drame* piše, da sicer »ni mogoče utajati, da je pisec skušal uveljaviti svoj idealistični estetski nemir, pa tudi svoj idealistični družbeni nazor«. Toda hkrati decidirano poudarja tudi to, da mu je bila »tuja ... nazorska ožina, ki izhaja iz katerihkoli družbenopolitičnih opredelitev, čeprav so bila poročila pisana za liste, ki so bili glede življenjskega nazora določno opredeljeni ali so bili celo glasilo politične stranke«.

Potrtil za to je v Koblarjevem pisanju več. Tako npr. ob uprizoritvi Krleževe drame *Gospoda Glembajevi* v režiji dr. Branka Gavella (26. februarja 1931) sicer pripominja, da igra »v nobenem pogledu ni primerna mladini, niti ni priporočljiva rahlim ljudem«. Toda hkrati ugotavlja tudi to,

da ostajata tako »materialistični realist in tomistični idealist... s svojimi nazori ob strani tega divjega življenja... njun pogled v življenje in smrt teh ljudi in v njihov kaos sploh ne more prodreti, ostane samo še ves misterij smrti in življenja«... To seveda pomeni, da se Koblarjeva estetska presoja ne pusti zapeljati normativnemu apriorizmu: čeprav je kritiku »splošni vtis« Krleževe drame še tako »ogromen, porazen« in drama še tako brez »katarze«, popolnoma tuja njegovemu spravljivemu »idealizmu«, se – sicer zgroženo – prepusti njeni umetniški doslednosti, naj bo še tako diabolčna. Podobno se Koblar opredeljuje do »umetniške neizčrpnosti življenja« ob komediji sovjetskega pisca V. Škvarkina *Tuje dete* v režiji Bojana Stupice (8. oktobra 1935) – in povzroči ideološko pohujšanje v klerikalnih krogih. (V oklepaju se mi zdi potrebno omeniti, da Koblar v esejističnem članku *O drami, gledališču in igralcu*, objavljenem v *Domu in svetu* 1922, poudarja, da je, »naj smo si v svesti ali ne, bistvo človeka... tragično in le posamezna razmerja v njem so komična«: »Pri nas ne vemo, da je pravo bistvo komičnosti v diskretni distanci, ki jo je treba sproti postavljati, ko se tragičnost podaja že sama po sebi.«)

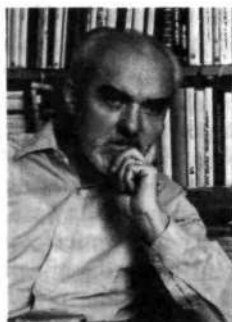
Na drugi strani pojmuje Koblar gledališče, posebej seveda »narodno gledališče« in posebej narodno gledališče na Slovenskem, kot »visoko kulturno ustanovo«, tudi in predvsem v moralnem ali нравstvenem smislu, nemara podobno Schillerjevim formulacijam. Odtod njegovo zavračanje teatra kot nekritičnega in »lahkomiselnega«, samemu sebi zadostnega zabavišča, tudi ogorčeni protesti zoper konjunkturke vulgarizacije, kar prihaja posebej razvidno do veljave v kritičnih poročilih npr. o Golarjevi *Zapeljivki* (18. novembra 1925) ali Zuckmayerjevem *Veselem vinogradu* (8. novembra 1932). Odtod njegovo vztrajanje pri visokih, klasičnih dramskih vrednotah (Shakespeare!), četudi obenem natančno ve, da so te vrednote podvržene zgodovinskim menam: gledališče pa mora po logiki svojega umetniškega oblikovanja samega »postaviti... bistvo vsakega dela v občutje naših časov«.

Čas in prostor mi ne dopuščata, da bi se podrobneje dotaknil kulturno-političnih vidikov Koblarjeve kritike in njene socialne funkcije v gledališkem življenju na Slovenskem, čeprav je jasno, da se začena to življenje prav v dvajsetih in še bolj v tridesetih letih razvidno diferencirati tudi po političnem ključu. Skupaj s svojo tako imenovano »evropeizacijo« izgubi slovensko gledališče prav v tem času svoj tradicionalni nacionalno reprezentativni pomen. Nič več ni v prvi vrsti ustanova – če govorim z Levstikovimi izrazi (prim. govor na zabavi po prvem občnem zboru Dramatičnega društva v Ljubljani, 1868; *Zbrano delo*, VII) – »visoke, pri vseh starih in novih izobraženih narodih tako zelo čislane in radostno gojene umetnosti, kakršna je poezija, združena z omiko«, ampak je zmeraj bolj tudi prostor duhovnega in ideološkega ločevanja. – In Koblar že od začetka svojega pisanja natančno ve: »... naš majhni svet ni več deželica, skozi katero vodijo stezice in pota od domačije do domačije, ampak je kraj, skozi katerega se prav tako lomi svet v svoji celoti kakor na širokih planjavah velikih narodov.« – Poenostavljeno rečeno: z gledališčem ves ta čas upravljajo liberalistični Slovenci, na čelu pač z Otonom Župančičem, potem tudi s Pavlom Golio in kasneje z Josipom Vidmarjem (kar ima vpliv zlasti na repertoar), medtem ko ostaja zainteresiranemu katoliškemu krogu v glavnem le kritična refleksija gledališke produkcije, kolikor dramskih uprizoritev po svojih zamislih ne organizira zunaj gledališča, kakor Koblar tudi sam na ljubljans-

skem radiu. (Naj bo v oklepaju omenjeno, da ostaja to področje slovenske drame do danes, najbrž zaradi politične malicioznosti polpreteklih dni, domala povsem pozabljeno, čeprav produkcija ni bila skromna in nikakor ne irelevantna.)

Dejstvo pa je, da katoliški intelektualci prav s Koblarjem (in po letu 1939. njegovim naslednikom pri *Slovincu*, Francetom Vodnikom) razvijejo slovensko gledališko kritiko do nedvomno visokega, tako rekoč »evropeiziranega« standarda: povzročijo, da postane nepogrešljiva sestavina in živo merilo gledališkega življenja. In jo v »žanrskem« smislu pravzaprav vzpostavijo tako, kakor jo objavljamo še danes. Brez te kritike, skratka, življenje slovenskega gledališča ne bi bilo to, kar je bilo ob svojem času – in kar na neki način še zmeraj je.

NAŠ DALJNI BLIŽNJI SVET



František
Benhart

Paradoksi Bohumila Hrabala

Najmanj petnajst let je čakal Bohumil Hrabal pred vrati literature – ko pa so ga pustili noter, je šlo vse že zelo hitro naprej: njegova dela so začela izhajati drugo za drugim in nastala je celo situacija, ki je pretila, da bo vsa književnost, če že ne vsa resničnost naokrog, postala hrabalovska. To je bilo očitno že komaj leto dni po Hrabalovem prodoru. O tem sem pisal leta 1964 v praški reviji *Plamen* in niti ne

* leto dni pozneje tudi v *Sodobnosti*: *Z gospodom Hrabalom je vse v redu*. Vse v redu je bilo s Hrabalom do leta 1968, do avgustovskega vojaškega udara. V tem času je Hrabal izdal sedem knjig (s številnimi ponatisi) in moral je – kot mnogi drugi – obmolkniti. V primerjavi z drugimi je njegov neprostoovoljni molk trajal razmeroma kratek čas, »samo« sedem let, od 1969 do 1975. V tem času pa je napisal najmanj sedem knjig, ki pomenijo pravi vrh njegove ustvarjalnosti. To obdobje se kajpak nadaljuje tudi po letu 1976, ko je dobil dovoljenje – ne »zastonj« –, da spet izdaja. Do leta 1985 je nastalo kar osem novih knjig, torej v šestnajstih letih (od leta 1969) nič manj kot petnajst novih knjig. Na Češkem so izhajale z večjo ali manjšo zamudo, nekaj jih doma še do danes ni izšlo. Berejo jih bodisi v zamejskih izdajah bodisi v rokopisnih opisih, ki so se večkrat precej oddaljili od avtorjevega rokopisa (»izboljševanje« ali pregreški prepisovalcev). V zadnjem času sem imel tudi jaz možnost priti do Hrabalovih poavgustovskih del. Rad bi tu spregovoril prav o njih in se še posebej ustavil pri dveh najnovejših krajših tekstih, ki predstavljajo svojega avtorja v soočenju s političnim položajem družbe ter dežele v letih 1988 in 1989. Ne bom se ukvarjal s tem obsežnim opusom po vseh plateh, saj to bi zahtevalo debelo knjigo; v tem trenutku me zanima predvsem njegova »tehnopoetska« problematika.

Globalen pogled na Hrabalova dela prvega in drugega obdobja nas