

Perija iz leta 1600. Odziv in navdušenje publike pa je morda najbolj razveseljiv dogodek sezone.

Medtem ko so na solističnih koncertih prevladovali mladi domači solisti, na simfoničnih koncertih domači dirigenti, so bili solisti na teh koncertih z izjemo Darka Lukića tuji umetniki. Tako je prvo dvomesečje ljubljanske koncertne sezone s pestrostjo in kvaliteto zadovoljilo ljubitelje kakor poznavalce.

Ivo Petrić

GLEDALIŠČE

IGOR TORKAR, SVETLOBA SENČE

Kot je razvidno iz *Gledališkega lista Drame SNG* (leto 1961/62, št. 1, str 50), je Igor Torkar svoj zadnji dramski tekst z naslovom *Svetloba senče*¹ napisal za petindvajsetletni jubilej Staneta Severja, se pravi, da ga je napisal s posebnim namenom in za posebno priložnost. In v resnici je ta priložnostna pobuda vtisnila Torkarjevemu delu zelo odločilen in že na prvi pogled razpoznaven pečat: narekovala mu je kompozicijsko zasnovo in mu v veliki meri določila tudi idejno platformo.

Torkar je namreč sestavil svojo »dramsko intarzijo«, kot jo sam imenuje, iz štirih vsebinsko samostojnih dramskih zgodb, te pa je med seboj povezal s posebnim okvirom. Glavni junak tega okvira je Igralec, ki preboleva v gledališki garderobi srčni napad in med tem v bolezensko razvneti domišljiji doživlja prej omenjene štiri zgodbe ter odigra v njih štiri po vsebini in po značaju precej različne glavne vloge. Če prištejemo k temu še pantomimični vložek, nadalje prizor iz *Othella* in nekaj krajših odlomkov iz drugih svetovno znanih del, ki so tudi našli prostor v tej »dramski intarziji«, je več kot na dlani avtorjev namen, nuditi s tako pisano zasnovo igralcu-jubilantu priložnost, da se lahko v istem večeru predstavi kot mnogostran oblikovalec dramskih likov ter razkaže publiko široko razsežnost svojega daru in pridobljene odrske veččine. S tem pa je Torkar postavil pred izredno težko, da ne rečem neizvedljivo nalogo — ne Staneta Severja, ki je izrazit karakterni igralec in ki je potemtakem sposobnost za učinkovite igralske transformacije že a priori zaobsežena v naravi njegovega igralskega daru, — pač pa predvsem sebe kot avtorja, ki je dolžan tako rekoč v isti sapi ustreči čisto določenim in izrecnim priložnostnim zahtevam, zraven pa vendarle napisati delo, ki bo ne glede na te zahteve in celo kljub njim če že ne popoln, pa vsaj estetsko zadovoljiv, v sebi zaokrožen in notranje dovolj tehten literarni in dramski organizem. Kar takoj naj povem, da Igor Torkar te dvojne naloge niti po tej niti po oni plati ni razrešil.

Kar zadeva idejno platformo Torkarjevega teksta, je ta najbolj naravnost in najbolj deklarativno izražena v dramskem okviru. V njem se predstavlja Igralec kot predani služabnik in izvoljeni »ljubimec lepote«, kot ustvarjalec, ki v smislu teorije o umetnikovem samožrtvovanju dobesedno razdaja svoje srce občinstvu — od tod tudi srčni napad, ki mu prisostvujemo! — in ki se v ple-

¹ Uprizoritev ljubljanske Drame; režija: Stane Sever; asistent režije in scenograf: Mile Korun; glasba: Marijan Vodopivec.

meniti zanesenosti upira smrti in zlobi ter pogumno hiti izpovedovat svojo veliko in nemara zadnjo resnico o svetu. Na prvi pogled je očitno, da je ta idejna platforma globoko primerna in kar najbolj prilagojena priložnostnemu namenu, zaradi katerega je bil Torkarjev tekst napisan, in da se kot taka bodisi po svojem obzorju bodisi po svoji nabrekli vzvišeni dikciji v ničemer ne odmika od najbolj obrabljenih in patetičnih priložnostnih public o umetniškem poklicu. In da je ta navidezna globokost še bolj na dlani, se vse te tirade o osebni izpovedi in osebni resnici nanašajo na igralca, se pravi na poustvarjajočega umetnika, o katerem vemo, da »se izpoveduje« skozi tuje besedilo, in to največkrat v vlogah, ki si jih ni sam izbral, in da sta potemtakem njegova osebna »izpoved« in njegova osebna »resnica« močno determinirani in se uveljavljata v glavnem po zelo posredni in neeksplicitni, čutno nazorni poti, ki je v najožji zvezi ne toliko z igralčevo idejnonazorsko, pač pa z njegovo psihofizično konstitucijo.

Po tej kratki, a potrebni ugotovitvi se razglejmo še po štirih dramskih zgodbah, ki so položene v ta priložnostni okvir:

Prva prosto povzema in presaja na alžirsko fronto motiv iz znanega Kirstovega vojnega romana *08-15* ter nam v skopih obrisih pripoveduje o brezizhodni, a čustveno tudi precej ubožni in anonimni ljubezni med strumnim francoskim poročnikom Marcelom in alžirsko obveščevalko Alo. Tretja zgodba presaja — po Brechtovem zgledu sicer, a zato nič manj nasilno — Haškovega Švejka in njegovega prijatelja Blahnika v današnji čas in jima — v varietetskem stilu — odmerja vlogo izdelovalcev živih lutk za potrebe raznih protiljudskih režimov. Četrta zgodba pripoveduje o slepem japonskem ribiču, žrtvi atomske vojne v Hirošimi, ki ob izbruhu nove atomske vojne usmrti sebe, svojo ženo in svojega pod orožje vpoklicanega edinca. Nobena izmed teh zgodb ni po svoji literarno fabulistični in psihološki fakturi tako razvita in dramsko izostrena, da bi zaslužila ime enodejanke. V bistvu so to trije kratki skeči, ki merijo predvsem na politično aktualnost. Satirični skeč o Švejkovih živih lutkah sploh ne vsebuje ničesar drugega razen vrste bolj ali manj nasilnih in robotih političnih dovtipov in obilice precej banalnih kvant. Če prvemu in zadnjemu skeču odzvamemo aktualno ost, se pri priči spremenita v dve čisto navadni, nedomiselnim ginljivki. Aktualnost je spričo pomanjkanja globljih človeških motivov in vrednot tudi edina, ki te tri skeče idejno povezuje z okvirom: njihova naloga je namreč, da vzdržujejo okvirno tezo o pereči in visoko pomembni vsebini Igralčeve »izpovedi«.

Tako nam ostaja samo še druga zgodba, alegorija o klovnu Siku, ki pa je za razliko od prejšnjih treh tematično in idejno z okvirom tesneje povezana, kar je razvidno že iz tega, da nastopajo v tej zgodbi — le da pod drugimi imeni — isti trije personificirani idejni simboli, kot jih pozna že dramski okvir. To so: Igralec-Sik kot predstavnik »razdajajočega se« umetnika, iskalca in izpovedovalca lepote in resnice; Kolombina-Ika kot simbol umetnikovega navdiha, njegovega hrepenenja po vsem lepem, čistem in neuresničljivem; in nazadnje gospa Šansonka-Fata kot zastopnica smrti, zla in nasilja nad človekom in umetnikom še posebej. Sodeč po tej dispoziciji, je Torkar zgodbi o klovnu Siku odmeril posebno pomenljivo mesto v svoji »intarziji«: vanjo je po vsem videzu hotel položiti nič več in nič manj kot svojo idejo o visokem etosu umetništva in o njegovi osvobajajoči družbeni funkciji. Ideja sama je take narave, da ji nedvomno ni kaj očitati. Toda ker gre za tekst, ki je pisan z literarno umetniško ambicijo, nas bolj kot ta ideja sama na sebi zanima okoliščina, kako in s

kolikšno mero doslednosti je ta ideja v gradivu samem izpeljana in uresničena in velikšno stvarno zaslonbo in potrditev je našla v njem. Oglejmo si s tega vidika moralni profil glavnega junaka, klovna Sika, nosilca Torkarjeve visoke ideje o umetništvu. Sik namreč ni samo dober, pošten klov, pa tudi ne samo lahkovernež, ki si dela naivne utvare o Fati, kot nam to dopoveduje avtor, pač pa je očitno človek, ki se giblje na dveh moralnih tirih hkrati: slabič je, ki živi v sladostnem konkubinatu z zatiralko Fato, hkrati pa z omlednimi besedami platonično sanjari o deviški Kolombini, dvoličnež je, ki trdi, da hoče ljudem odkrivati resnico in lepoto, hkrati pa je vsak trenutek pripravljen Fati na ljubo zatajiti svoje prepričanje in poljubiti bič, ki ž njim Fata ustrahuje svoje cirkuške podložnike, moralno defekten lik je, ne pa junak in bi bil vreden kvečjemu satire, ne pa avtorjevih simpatij in končnega poveličanja. Kajti umetništvo ni že kar samo na sebi in že kar a priori pozitivna moralna kategorija, ne glede na to, kakšna je njegova globlja vsebina in resnica, ki jo nosi v sebi, in ne glede na to, ali sploh je umetništvo. Umetnikovi moralni principi so sicer dostikrat v opreki s konvencionalno moralo in nemalokdaj tudi izzivalno sprti ž njo, vendar se pri resničnem umetniku vselej odlikujejo po tem, da so v stvareh umetniškega ustvarjanja in umetniške resnice ne le visoko zastavljeni, ampak tudi nepopustljivi in da vsaj v tem pogledu ne dopuščajo nobenih kompromisov. Torkar pa očitno ne ve ali noče vedeti, da vsak, ki se z umetništvom ukvarja, še ni umetnik, še ni visoko razvita moralna osebnost, še celo pa ni že kar avtomatično nosilec družbeno osvobajajočega umetniškega etosa.

Moralni relativizem, ki smo se tu ž njim srečali, pa se zdi, da ni zašel v idejno zasnovo Torkarjeve alegorije samo po naključju in da ne nastopa v nji samo kot dokaz avtorjevega premalo izčiščenega razmerja do snovi, marveč je, kot vse kaže, avtorjevemu pojmovanju življenja in človeka močno imanenten in v njem vsekakor tudi zavestno navzoč. Idejno izhodišče mu je nemara iskati v določenem socialnem fatalizmu, h kateremu se — mimogrede povedano — nagiblje avtor, kot pričajo nekatere izjave in vrsta fabulističnih razrešitev v njegovem tekstu. Svoje posebno zanimivo utelešenje pa je našel v tako imenovanem razcepljenem monologu, svojevrstnem dramatskem izumu, ki mu avtor očitno pripisuje dokajšen pomen (gl. isti *Gledališki list*, str. 52). Ta izum je v neposredni zvezi z avtorjevimi že večkrat ugotovljenimi konstruktivističnimi gledališkimi prijemi in sestoji v tem, da se odrski junak, osvetljen od treh različnih barvnih žarometov, medtem ko govori svoj veliki monolog, prestopa iz enega svetlobnega stožca v drugega in hkrati z barvo spreminja tudi moralno vsebino svojega govora in svoj lastni moralni karakter ter se vsak trenutek sproti leví iz dobrega človeka v slabega, iz slabega v oportunističnega, iz oportunističnega spet v slabega in tako naprej in tako nazaj. Če na splošno velja o odrskem konstruktivizmu, da mu je vse, kar je v človeku človeškega, bolj ali manj tuje, kaj naj potem šele rečemo o tej Torkarjevi spektralni trofazni dušeslovni napravi, ki nas s svojo primitivno mehaniko prestavlja v sredo popolnega moralnega relativizma, kjer je človek zločinec, opreznež in žrtev — vse obenem, in ki dokončno ukinja sleherno razumsko, psihološko, fabulistično in celo situacijsko dramsko zakonitost, skratka, ki ukinja notranjo integriteto dramskega junaka in z njo vred seveda tudi dramatično sploh.

Ustavil sem se pri ideji Torkarjevega teksta dlje, kot pa bi ta ideja spriču svoje v resnici priložnostne in nebogljene vsebine to sploh zaslužila, ustavil sem

se zaradi tega, ker že dolgo nismo z odra ljubljanske Drame slišali besedila, ki bi svojo vsebinsko siromaščino in zmedo odevalo v tako nabreklo, globokoumno in pompozno besedišče, ki bi svojo notranjo praznoto tako neizbirčno in samozadovoljno ovešalo z banalnimi sentencami, obrabljenimi polresnicami in pretenzionimi publicami, ki bi pod videzom nekakšne apoteoze umetništva tako očitno in tako neženirano streglo najslabšemu okusu, ki bi tako nesramežljivo zamenjvalo humor z vulgarnostjo, ki bi pomanjkanje slehernega poetičnega razodetja v sebi tako na gosto prekrivalo z metaforiko najbolj osladne in vsiljive sorte, — skratka, ustavil sem se zaradi tega, ker gre za tipično literarno mistifikacijo, za izdelek, ki se očitno sam precenjuje in si na račun lahkovernih gledalcev prilašča dosti več, kot v resnici zmore, in dosti več, kot mu po vseh pravicah lahko gre.

O odrski uprizoritvi teksta in o Severjevem igralskem jubileju, ki je bil zvezan s to uprizoritvijo, je spričo vsega, kar smo povedali o tekstu samem, težko obširneje govoriti. Jubilej je pokvarjen, — tu mi ne moremo ničesar popraviti. Morda se nam bo ob kaki drugi, primernejši priložnosti ponudila možnost, da spregovorimo o Severju kot igralcu kaj več. Kajti Torkarjev tekst mu niti kot režiserju niti kot igralcu ni nudil nobenih pravih oprijemališč. Ni izključeno, da bi kak drug režiser, ki mu je odrski konstruktivizem bližji, z drznejšo adaptacijo in z nekaterimi spretnimi izvirnimi domisleki dal Torkarjevemu tekstu nekaj več zunanjega, odrskega bleska, čeprav ga seveda s tem v bistvenih stvareh ne bi mogel rešiti. Sever je svojo režijsko in seveda tudi igralsko interpretacijo gradil predvsem na človeške like, se pravi, da je gradil na element, ki ga v Torkarjevem tekstu ali sploh ni ali pa je predstavljen le v najbolj občih, shematičnih obrisih. Edina res polnokrvna figura v Torkarjevem tekstu je Haškov Svejč, ki ga je Sever že pred leti zelo plastično upodobil v Brechtovi verziji in ga je zdaj samo obnovil. Vsi drugi Severjevi liki so ostali bolj ali manj medli in se niso povzpeli nad literarno predlogo, kar nam služi kot praktično potrdilo, da Torkarjev priložnostni tekst tudi po tej plati ni ustregel svojemu namenu. Interpretu Severju na rovaš pa je treba šteti slabo izvedeno pantomimo v drugem skeču in pa vložek z ročno lutko, ki bi bilo bolje, da bi odpadel, če igralec te večšine ne obvlada.

Kar zadeva druge važnejše vloge, naj omenim Štefko Drolčevo, ki je temperamentno in dosledno izoblikovala cirkuško direktorico Fato; motila je le forsirana nizka glasovna intonacija, s katero je Drolčeva barvala svoj temni lik in ki ni bila v skladu z naravno zmogljivostjo igralkinega glasu. Majdi Potokarjevi je njen preprosti naturel dobro služil v vlogi obveščevalke Ale, saj je prav zaradi njega ta lik postal resničnejši, v napoto pa ji je bil v vlogi Kolombine-Ike, ker ji je odvzemal irealni nadih in jo vlekel preveč na vsakdanja tla. Med epizodnimi liki sta izstopala Furijanov ironični komandant Ledoc in Valičev zadržano komični Blahnik.

Uprizoritev Torkarjevega teksta v ljubljanski Drami je doživela pri kritiki v splošnem odklonilen sprejem. Ne morem sicer reči, da je ta sprejem koga presenetil, lahko pa zapišem, da je nedvomno najmanj presenetil avtorja samega. Ta je namreč v svojem glasilu *Pavlihi* že teden dni pred krstno predstavo popolnoma jasno napovedal neuspeh svojega dela pred kritiko, s čimer je dokazal nenavadno razvit in izjemno zanesljiv čut za pravo vrednost dela, ki ga je bil pravkar napisal, hkrati pa izpričal tisto visoko stopnjo samo-

kritičnosti in samospoznanja, ki je pri nas že precej redka in ki bi mu bila nedvomno v čast, če ne bi te priložnosti izkoristil tudi za to, da je kritiko že vnaprej, iz preventivnih razlogov napadel in ožigosal. S tem je uvedel v našo literarno prakso popolnoma nov postopek, ki ga naša, ne več tako mlada in že marsičesa vajena kulturna zgodovina doslej, kolikor je meni znano, še ni zabeležila. Ni sicer še dognano, koliko je ta postopek tudi uspešen — Torkarjev primer nam zaenkrat priča nasprotno —, vendar ga kljub temu, a le kot izhod v skrajni sili, lahko priporočimo slabim avtorjem v posnemanje.

Zdi se mi pa tudi malo verjetno, da bi neuspeh Torkarjevega dela pri kritiki presenetil kogarkoli izmed tistih, ki so zadnja leta kolikor toliko redno in z večjo ali manjšo skrbjo spremljali delo slovenskih gledališč. Saj je bil Igor Torkar precej reden gost na naših gledaliških repertoarjih in resna kritika je imela vso priložnost, da je ob njegovih tekstih, kot so *Pravljica o smehu*, *Pisana žoga*, *Delirij* in *Pozabljeni ljudje*, že spregovorila o temeljnih pomanjkljivostih te dramatike, o njeni človeški nezadostnosti, o njeni idejni in etični neizčiščenosti, o njenih nasilnih vsebinskih konstrukcijah, o brezkrvni shematičnosti in nedoslednosti njenih likov, o brezuspešnosti njenih kričavo izpostavljenih tehničnih pomagal in navezadnje še o njeni nabrekli, zdaj namišljeno globokoumni, zdaj plitvo vulgarni dikciji. Če je kritika tokrat bolj odločno izkoristila svoje pravice in ostreje in z večjim poudarkom odklonila Torkarjevo delo, mislim, da ji tega ni bilo treba storiti zato, ker bi bila, na primer, *Svetloba sence* kaj bistveno slabša od *Delirija* ali kaj bolj banalna od *Pravljice o smehu*, temveč zato, ker se je v tej svojevrstni »dramski intarziji« in ob nji po notranji logiki stvari zbralo in sovpadlo toliko umetniško dvomljivih in nevdržnih komponent hkrati, da so se zgomostile v problem, ki ga ni več mogoče obravnavati s konvencionalno prizanesljivostjo, če si nečemo s tem naložiti določenega deleža odgovornosti in sokrivde zanj. Vse te komponente kajpa niso šele od danes, že nekaj časa so se kazale z določeno vztrajnostjo ob različnih priložnostih in v različnih oblikah in opozarjale nase kritičnega gledalca, tokrat pa so, zbrane in združene v eni sami uprizoritvi, lahko postale do kraja očitne tudi tistemu, ki je doslej še zapiral oči pred nekaterimi neprijetnimi dejstvi, značilnimi za stanje v naši kulturi nasploh, v naši gledališki kulturi pa še posebej.

Ne gre namreč samo za Torkarja in njegov tekst. Vedno so bili in bodo dobri in slabi dramski teksti in vedno tudi bolj nadarjeni in manj nadarjeni pisatelji teh tekstov. To je popolnoma razumljivo in naravno in drugačno biti ne more. Manj razumljivo in manj naravno, da ne rečem zaskrbljujoče, pa je v našem primeru dejstvo, da je tako očitno nezadovoljiv in umetniško neprišteven tekst, kakršen je Torkarjev, doživel uprizoritev v našem osrednjem dramskem gledališču, da je ž njim to gledališče uradno odprlo svojo letošnjo sezono, da si je prav ta tekst — s pristankom gledališkega vodstva kajpada — izbral igralec Stane Sever, zato da v njem in ž njim praznuje svoj petindvajsetletni delovni jubilej, in da je naposled prav zaradi vsega tega kritika morala reagirati tako, kot je reagirala.

Mislim, da je ne v Torkarjevem tekstu, ampak v naštetih dejstvih vir celotne anomalije in zato se strinjam z vprašanjem o odgovornosti, ki ga je prvi postavil Josip Vidmar in ki ga lahko samo umetniško nekvalificirana uradniška pamet zreducira zgolj na vprašanje o nekakšni formalni administrativno pravni odgovornosti pred obstoječimi uredbami in internimi statuti in poslovniki (glej pojasnilo Slavka Jana v *Delu*, 6. decembra 1961). Mislim, da gre pri tem vpra-

šanju za odgovornost čisto drugačne in veliko obveznejše vrste, gre za umetniško in moralno odgovornost pred ustanovo, pred javnostjo in pred samim seboj tistih, ki jim je bilo kot umetnikom vodstvo umetniške ustanove zaupano. Ta odgovornost je zmeraj globoko osebna, neodsvojljiva in je ni mogoče obesiti kot suknjo na kolektivni obešalnik. Če pa že govorimo o upravno administrativni plati tega vprašanja — in nemara je prav, da spregovorimo tudi o nji —, potem mislim, da se je treba zaradi jasnosti in preglednosti omejiti predvsem na bistveno; se pravi, da je treba zastavljeno vprašanje o odgovornosti logično podaljšati in se vprašati: Kdo je odgovoren, da so se znašli na odgovornih mestih ljudje, ki niso odgovorni?

Drago Šega

VEČER UMETNIŠKE BESEDE

Šolski nastopi so zanimivi predvsem zategadelj, ker dajo brez nepotrebnih komentarjev in pojasnil zelo stvarno in neponarejeno sliko o tem, koliko so primerna vzgojna načela, po katerih oblikujejo vzgojitelji podobo mladega rodu; ob konkretni temi se preizkusi koncept šole in ob nastopu študentov vidimo, koliko in kako uspešno pedagog odkriva in razvija individualni talent. V tem smislu večer umetniške besede pod strokovnim vodstvom M. Šaričeve¹ ni bil slabo izbran; lirika je zaradi svoje izrazito intimne narave in krhkosti zelo občutljiva za pravilno interpretacijo in vsakršne nasilnosti se kažejo zavoljo tega v zelo očitni in poudarjeni obliki. Še posebej je preizkus mikaven, kadar gre za širok izbor pesnikov, ki vsak s svojim posebnim individualnim svetom terja pozorne idejno vsebinske analize in je treba v naglih preskokih poudariti vse drobne črte, ki so značilne za pesnikovo umetniško podobo.

Večer umetniške besede Akademije za igralsko umetnost je bil pripravljen po drugih načelih. Režijski koncept idejni analizi ni posvetil posebne pozornosti. Zakaj namesto da bi skušal izluščiti iz pesmi tiste enkratne črte, ki so značilne za intimni avtorjev odnos do sveta in ki predstavljajo njegovo osebno noto, je iskal neke splošne črte; nikakor ni bilo zgolj naključje, da so si pesniki postali zelo podobni in da smo namesto bogatega čustvenega spektra zasledili le dva tona, ki sta se vztrajno izmenjavala: sladkobno sentimentalnega in retorično patetičnega. Torej dve »čustvi«, za kateri je značilna ponarejenost: patos je nepotreben in revolucionarnemu zanosu tuj, milobno, cukreno »občutje« pa je sploh neresnično in je umetno vneseno v pesmi in se človeku upira, kot se mu upirajo ponarejena čustva nasploh, ker so zgolj samovšečna poza, ki naj kaže neko »čustveno« občutljivost in naj služi neki lažni »človečnosti«. Tudi kolikor bi se pojavili taki estetsko brezpomembni elementi v posameznih pesmih, bi jih bilo potrebno zabrisati in jih diskretno obiti, ne pa jih hipertrofirati in jim dajati nenaravne poudarke. Tako bi izgubili pesniki v opisani interpretaciji skorajda ves svoj lirični fluid in postali sivo enolični; k sreči je njihova izpoved, položena v besedilo, energično demantirala take poskuse. Posledice pa so bile nujne: pojavila so se tista mučna nesoglasja, ko je beseda govorila eno, interpretacija pa drugo.

Seve se ni zgodilo slučajno, da je imel ta večer umetniške besede tako podobo. Za tem, da so bili domala dosledno vsi pesniki ponarejeni in okrnjeni,

¹ Javni nastop slušateljev Akademije za igralsko umetnost v Križankah.