

## OD JEZE DO PAMETI

Nekaj pripomb k odnošajem gledaliških ljudi do kritike

V navado je prišlo, da imajo nekateri gledališki ljudje posebne vrste veselje: jeziti se nad kritiko. Njihova jeza se izraža tudi v pisani besedi (Gledališki listi SNG) in razglaša po radiu. (Intervju z dr. Bratkom Kreftom dne 2. septembra 1954.) Nad patetično tožbo o slovenskem kritičnem pisanju bi človek že zdavnaj naredil križ, če ne bi bila tako znamenit izraz slovenskega gledališkega življenja.

Bitka zoper kritike se je strnila v lanskem gledališkem letu v svojo posebno zgodovino in ta zgodovina bi bila hvaležna snov za satirike, komedio-grafe in puščičarje.

Nihče se ni lotil analize, ki bi razvozlala korenine vseh teh sporov, nesporazumov, jez, podtikanj, sumničenj, neresnic in krivic. Nihče si ni upal napisati, da tiči nesporazum s kritiki predvsem v starodavni bitki posameznih gledaliških ljudi za uspehi, v bitki, kjer poleg talentiranih komolcev in umetnosti brez talenta velja največ nerazsodni avtomatizem jezika. Morali bi postaviti v generalno reparaturo odnošaje gledališkega človeka do kritike.

Predvsem bi bilo treba do kraja iztrebiti mišljenje, da ne sme nihče napasti, ironizirati, »strgati«, skratka skritizirati vsakogar, kdor javno nastopa. Kdor kritike ne prenese, naj gledališče zapusti. Boljše bo za gledališče, kajti lažniva bitka zoper kritiko (lažniva zavoljo tega, ker je bitka skoraj zmeraj le privatna samoobramba), zastruplja svetlo odrsko življenje in zavira razvoj slovenskega gledališča. Žalostno je, da moramo te samoumevnosti pisati l. 1954, ko je F. A. v Gledališkem listu leta 1920 že rešil isti problem: »Kakšna bodi naša kritika? Stroga ali mila? Tega vprašanja, menim, ni! Vsaka kritika je mila tam, kjer sluti nadarjenost, ljubezen in umevanje, kjer pa najde borniranost, vasezaljubljenost in neumevanje, ne more nobena kritika biti dovolj stroga.« Tako je bilo že zdavnaj napisano na Slovenskem, v tujini pa tega problema že dolgo več ni, saj imajo gledališki kritiki vso pravico napadati tako slavne igralce, kot so Jean Louis Barrault, Gérard Philippe ali Lawrence Olivier. A pri nas obziri in bojzani silijo kritika v zakrinkano resnico. Položaj pa je neznošen in za gledališče nevaren. Kajti bitka zoper kritiko utrjuje uradniški položaj slovenskih gledaliških ljudi in jim hromi umetniški živec. Večina lanskoletne bitke zoper kritiko je izvirala naravnost iz uradniškega pojmovanja igralstva in gledališča sploh. Z nadnaravno užaljenostjo in celo s fizično silo so skušali prisiliti pisce, da bi spoštljivo, spretno, dostojanstveno in globoko sklonjeno pisali o mandarinsko-uradniški vlogi, ki bi jo hote ali nehote radi vsilili gledališču. S takim antidemokratskim in anti-umetniškim stališčem bi se razvil posebne vrste monopolizem gledališke omike, ki bi bil resnično nekaj edinstvenega na svetu, v skrajnih posledicah pa bi zamoril gledališko umetnost.

Poleg »družabne« kampanje zoper kritike pa se je prikazovala tudi »teorična« kampanja. Kdorkoli je skušal o gledališču pisati vse, kar je mislil

v svojem nerazsodnem srcu in strogi pameti, je poleg nižjevrednih »družabnih« napadov doživljal v glavnem še dva očitka: 1. da je kritika skrajno slaba, 2. da je nepoklicna in nepoklicana.

»Teoretiki« niso nikdar dokazali, da je gledališka kritika skrajno slaba. A v lanskem letu so v anketah in pogovorih postavljali pred gledališke kritike vrsto zahtev, ki smo jih primerjali s sodobnim evropskim kritičnim pisanjem.

Ena najglasnejših zahtev je bila, naj bo kritika na visoki strokovni stopnji. Če bi zasledovali 24 najpomembnejših francoskih kritikov (od Marcelle Capron do Francisa Ambrièra), bi hitro ugotovili »nestrokovnost« francoske gledališke kritike. Francoska gledališka kritika se trudi, da bi odkrila bistvene novosti v umetniškem obrazu posamezne predstave in posameznega gledališkega dela, ki se je prikazalo na odru. Kritik se ne ukvarja s podrobnostmi režiserjevega dela in ne z analizami predstave, temveč poskuša ugotavljati, kar je v razvoju francoske dramatike novo. Krik po strokovnosti kritike ocenjujejo kot nekaj nesmiselnega. Zahteva po strokovnjakih v kritiki in izrazito strokovnjaškem obravnavanju gledaliških problemov je zanje izraz pretirane univerzitetne modrosti ali pa monopolizma, ki skuša zavarovati temne koristi neke gledališke ustanove. Mnenja so, da »strokovnjaška« kritika bralcev ne zanima, zato po njihovem mnenju celo v revije ne spada. (Glej revialne kritike Guyja Dumurja, Thierryja Maulnierja in drugih.) Gorje, če bi ti mojstri pisali na Slovenskem! Obsodili bi jih za največje reveže v gledaliških vedah! — A kaj tiči za vsem tem? Francoski kritiki se imenitno spoznajo v umetnosti odrskih vrst in pri pisanju upoštevajo široko znanje in bogat material. Pod njihovim, na videz površnim pisanjem, se skriva analiza, ki sloni na bogatem izkustvu in temeljitem znanju.

Vprašanje strokovnjakarstva pa ima še več obrazov. In če jih natančno opazujemo, bomo v vseh njihovih potezah kaj kmalu razločili samovšečni narcisizem, ki že sam po sebi izključuje sleherno kritično misel. Strokovnjakarstvo se kljub navidezni visokosti omejuje na golo opisnost, mehanične nasvete in na nekakšno tehnično brezdušnost brez perspektive. In prav zagadatelj ne kaže kaj prida posluha za pravi utrip umetnosti. Od samih dreves ne vidi ne lepote ne vrednot gozda. Zato je več kot očitno, da prav »nebogljeni nestrokovnjak« razkrije marsikdaj prave lepote umetnosti prej in se prej spotakne ob ovire, ki so namenjene pohodu lepih umetnosti. Strokovno nezobrazeni Ivan Cankar je prej kot vsi drugi strokovnjaki bleščeče opozoril na slovenske impresioniste ter razkril njihovo veličino in njihov pomen za razvoj slovenske umetnosti. Charles Baudelaire, ki ni imel glasbene šole in ni bil ne violinist, ne skladatelj, ne dirigent, je odkril v Delacroixu nove smeri francoskega slikarstva in v Wagnerju nove vrednote glasbe. Napisal je nekaj najpomembnejših likovnih in glasbenih kritik. — Pa četudi ne bi bili prisiljeni zvoniti z zvonečimi imeni Cankarja in Baudelaira, bi bil popolnoma opravičen sum v zahtevo po kritiki, ki naj bi bila odeta v ornat strokovnega veličastja (kajti ta ornat bi nosil najbrže prav take potvorbe, luknje in zaplate kot strokovni članki v Gledališkem listu SNG).

Nekaj podobnega kot na Francoskem, je tudi na Angleškem, kjer gledališko kritiko čislajo za izrazito književno zvrst z bogato preteklostjo. Svoje pisanje razpleta okoli duhovitega domisleka, zgodbe ali sentence in zato se gledališka kritika večkrat spremenj v neke vrste črtico ali filozofsko-literarni

traktat. Zaman bi iskali tisto tolikanj opevano »strokovnost«. Še teže pa bi v angleški gledališki kritiki našli pisanje, ki ga pri nas trdovratno zahtevajo in se je že temeljito uveljavilo. Mislimo na prečudno zahtevo, da mora kritično poročilo omeniti vsakogar, ki prinese pladenj na oder ter zavpije: »Kosilo je pripravljeno!« Ta ostanek čitalniškega pisanja o igraltvu, ko so poročevalci omenjali slednjo milostno gospo, ki se je blagovolila prikazati na odru in ji je bil to neke vrste honorar, izvira iz romantične trditve, da igralec nima posmrtnega življenja in posmrtno slave. A schillerjanska neumnost je v XX. stol. še komajda umljiva, kljub temu pa jo je pri nas že prenekateri uporabil za razlago gledališke preobčutljivosti. Ostajali pa niso samo pri razlagah. S schillerjansko trditvijo o smrtosti igralske umetnosti so okrepiли ofenzivo zoper kritike, ki bi morali zavoljo take »ideološke« utemeljitve tragično-smrtnega položaja gledališke umetnosti biti natančni, skrajno obzirni in osladno dobri. Pri vsem tem pa je n. pr. bila prav dobra gledališka igralka, hčerka Ethel Lewis, že tri leta v Old Vicu in je večer za večerom igrala, pa je niti v enem časopisnem poročilu niso omenjali. Razumljivo: pritisk, da bi kar največ pisali o igralcih, izvira pri nas tudi iz klavrne resnice, da nimamo domačih odrskih del. Naša gledališča živijo v pretežni meri od umetnosti tujih pisateljev, ki prihajajo na slovenski oder brez smotrnega reda ali kakšne večje notranje potrebe. Razširitev slovenskega gledališkega življenja na poklicni osnovi pa bo nujno ustvarila pogoje za razcvet slovenske dramatike ali pa bo slovenska gledališka omika, ki se je po vojski tolikanj razširila, začela hirati. In ko se bo slovensko pisanje za oder razraslo, nihče ne bo zameril kritikom, če se bodo nadrobno ukvarjali z gledališkim delom, ki ga je opravil pisec. Tudi na tujem se nihče ne razburja, če se kritična peresa posvečajo predvsem pisateljem in njihovemu ustvarjanju gledališkega življenja. Odrski pesnik stoji pač na začetku predstave in na začetku sleherne gledališke omike. Ali pa naj se pri nas gledališka kritika posveti Elmerju Harrisu, Ben Hechtu ali Hochwälderju? Kaj lahko ti pisci povedo slovenskemu človeku? V čigavo korist naj bi se kritik z njimi ukvarjal? — Odtod torej izvira edino opravičljiva tendenca, da bi zapisovali natančni ustroj predstave in ohranjevali v tiskani besedi vso galerijo likov, ki so jih ustvarili posamezni igralci. Slab repertoar zavaja pravo gledališko delo in usodni vpliv gledališča na omiko neke družbe v larpurlartistične probleme obrtništva, gledališkega uradništva, samovšečnosti in podobne nizkosti. A gledališka kritika ni register družbenih dogodkov, temveč zasledovanje bistvenih potez gledališkega življenja, odkrivanje novih smeri in pomoč v razvoju prave gledališke kvalitete. Arhivarsko in zgodovinsko delo pa naj opravijo drugi.

Zato ni važna vrsta drobnih napak, ki jih posamezni kritik lahko ugotovi ali zagreši, važna je smer, ki jo zasleduje. Zato je v preteklem letu gledališka kritika zadela žebljico v glavičo, ko je razkrivala repertoarno zmedo in nenačelnost, umetniška nasprotja in okostenelost SNG, to se pravi vzroke vseh ostalih napak. Zato je bilo popolnoma prav, da je kritika v preteklem letu ugotavljala premik pristnega gledališkega snovanja iz osrednjega gledališča na obrobna. A prav zoper to ugotovitev se je dvignil vik in krik. Kljub temu pa je res, da se pri nas ponavlja isto, kar se je že večkrat ponavljalo v gledališki zgodovini: reprezentativna poklicna gledališča so umirala sredi svojega bleska, obrtniškega znanja in umetniške zmede, mlajša pa so za trenutek prevzela živo silo gledališke umetnosti in stopila v vodstvo. V Franciji so

nekdanj Dullin, Jouvet, Baty in Pitoeff odpirali nova pota gledališke umetnosti. Comédie Française pa je v svojem veličastju kostenela. Šele pod ploho kritičnih očitkov se je zganila in prevzela umetniški žar kartelistov. V miniaturni gledamo zadnje čase pri nas prav isto podobo. Osrednje gledališče se zgublja v uradniških in družabnih bitkah, pri tem pa seveda ohranja ves svoj blesk in visoko obrtništvo. Obrobna slovenska gledališča iščejo nova pota, izpričujejo pristen umetniški zalet in rešujejo tipično slovensko gledališko problematiko. (Ljubezen štirih polkovnikov, Mladost pred sodiščem in Gledališče v krogu v Celju, Babičeva režija Velike puntarije v Mariboru, Večer v čitalnici v Mestnem gledališču, SNG Trst, itd.)

Ne, pretirana je misel, ki smo jo pravkar zapisali. Slovenski kritični napor so v nasprotju s prenekaterimi recenzijami, ki jih lahko beremo po evropskem časopisju. Oglejmo si le italijanski primer! Kolikor je tamkaj resnično resne gledališke kritike, zasleduje v glavnem prav isti namen kakor francoska in angleška: torej bistvene značilnosti gledališkega življenja. Vendarle pa bi v zvezi z italijansko gledališko kritiko bilo potrebno omeniti posebno bolezen, ki bi jo nekateri ljudje radi zacepili tudi pri nas. V mislih imamo vrsto kratkih, živahno pisanih gledaliških poročil v superlativih, izza katerih še posebej sijejo presvetle gledališke zvezde. Tak tip kritike je doma sicer v vseh evropskih deželah, vendar je v Italiji dosegel svoj višek. Njen namen je prozoren: privabiti v gledališče kar največ ljudi in popularizirati gledališke zvezde. Tudi pri nas so nekateri gledališki ljudje zahtevali, naj kritika predvsem vabi ljudi v gledališče in s svojimi razlagami opravlja ljudsko prosvetno delo. Po njihovi želji naj bi bilo kritično pisanje le veliki oglas za predstavo. A taka zahteva je bosa in neinteligentna. Ljudsko prosvetno delo v zvezi z gledališko omiko naj opravljajo ljudsko prosvetne organizacije, propagando pa gledališča sama. Najboljša propaganda je itak kvalitetna predstava. Kritika pa naj ostane kritika. Sicer bi zapadla v tako odvisnost od gledališč kakor marsikatera kritika po Italiji, ki je bogato kupljena in zatorej nima nobene kulturne in moralne vrednosti. Hkrati pa materialni pogoji naših subvencioniranih gledališč niti ne potrebujejo tako krvavo kričeče reklame, kakor jo potrebujejo zasebna gledališča zahoda. Zakaj bi torej hodili nazaj?

Če potemtakem zvesto premišljujemo in natančno rešujemo, kaj bi se skrivalo za »teoretičnimi« očitki slovenski gledališki kritiki, si ne moremo drugega predstavljati, kot da je »teoretikom« dolgčas po nemško-avstrijskem načinu kritičnega pisanja. Seveda, nemško-avstrijske kritike so resnično strokovne. Pod težo citatov, dokumentacije, analiz, gledališkega znanja in vsesplošne strokovnosti se dobesedno krivijo, a zelo težko se je v tem labirintu znanosti znajti in zagledati preprosto gledališko resnico. Vendarle pa je ta nedosežni in nedoseženi ideal naših »teoretikov« kaj lahko doseči, saj ni nič lažjega kot otovoriti svoje pisanje s šumečim plaščem kartotečnih listkov, na katerih sramežljivo čepi gledališko znanje drugih ljudi ali pa tista z muko pridobljena osebna učenost, ki je v bistvu neplodovita. Vse pa kaže, da se evropska omika odmika te vrste neduhovitemu pisanju, saj se celo graški Rihard Ahne požvižga na »strokovnost« in piše, kakor mu dá »nerazsodno srce in stroga pamet«.

In če se ozremo še k Nordijcem ter pregledamo njihovo poročanje o gledaliških predstavah, bomo videli, da bi jim naši »teoretiki« lahko očitali prenekateri greh. Znameniti stockholmski kritik Ebbe Linde že leta in leta piše

zgodlj literarne gledališke ocene. Piše jih tako, da že teden dni prej postavijo v tiskarni kritično poročilo o delu, ki ga gledališče pripravlja, na dan po premieri pa k svojemu poročilu nalepi še vtise s predstave. Tudi Nordijci nas torej ne morejo zadovoljiti.

Teoretični očitki slovenski gledališki kritiki stojijo potemtakem na zelo šibkih nogah.

Resnično zanimiv pa je očitek, da slovenska gledališka kritika ni poklicana. Če bi potrpežljivo vrtali v to nenavadno misel, bi najprej dognali tole: očitek o nepoklicanosti kritike — milo rečeno — izvira iz uradniškega pojmovanja gledališke ustanove in iz nedemokratske nestrpnosti. V kritičnem pisanju bi očitkarji radi videli zrcalno sliko svoje uradniške hierarhije, kjer je seveda legitimacija brezmejno važen predmet. Vendar pa bi bili krivični, če ne bi v očitkih te vrste videli hrepenenja pa resnično kvalitetnih kritikih, ki so pri nas prešli že v literarno zgodovino in so zdaj obmolknili ali pa omagali pod barbarsko težo gledaliških odnošajev do kritike. Stara in slavna peresa pa je bilo treba nadomestiti z novimi, ki so morebiti prav zavoljo tega bolj ostro ošpichena. Nastala pa je tudi nova problematika, ki je ni mogoče reševati na starodavne in modre načine. Zato smo v resnici pred razpotjem. Še hujše: utreti bi bilo treba nova pota slovenskemu kritičnemu pisanju. Tega pa ne bodo zmogli posamezniki, novo pisanje bo rezultat vsesplošne bitke za višjo raven naših umetnostnih prizadevanj. In tu bi morali kritičnemu pisanju, za katerega nihče ne trdi, da je edinozveličavno in da ga je treba poslušati, pomagati. V prvi vrsti pa bi mu morali pomagati prav gledališki ljudje. In prva oblika pomoči bi morala biti v boju za nove odnose s kritiki. Če se hočemo znebiti vaških prepirljivosti, zaplotništva, neomikanih zamer, ozkosrčnosti, čitalniške hvalisavosti, nenačelnosti in vseh drugih naglavnih grehov našega majhnega sveta, bi bilo treba s koreninami vred iztrebiti »družabni« boj, ki se je razvnel zoper kritično pisanje. Življenje ga bo v svojih bujnih oblikah sicer vedno znova zaneslo nazaj in vedno znova zasajalo sredi slovenske družbe, a zato bi bilo treba spremeniti moralno vsebino tega boja. In čisto nestrokovno povedano: za razvoj gledališča bi bilo koristno, če bi si kritik upal govoriti resnico brez ozira na prijateljstvo, častitljivost, oziroma zasluge posameznega igralca ali ustanove. Za razvoj gledališča bi bilo koristno, če bi se kritik izogibal puhle hvale, v kateri se lahko raztopi slednje umetnostno stremljenje, ter se zavedal, da je lažje popraviti krivico, ki jo je morebiti storil, kot pa nevarno hvalisavost. (V našem svetu ne potrebujem z glorio ovenčanih zvezd.) Za razvoj gledališča bi bilo koristno, če bi ne uprizarjali lovskih pohodov na drobne napake, temveč zasledovali na podlagi razkrinkanih problemov bistveno smer gledališkega življenja. Za razvoj gledališča bi bilo koristno, če bi se v prehodni dobi, ko se slovenska gledališka kultura organizira po novih načelih, vse sile strnile v bitko za pristne gledališke kvalitete in pustile v nemar razrešitev drugotnih vprašanj (poklicnost in nepoklicanost kritike). Verjetno držijo prav te poti najbolj naravnost tja, kjer gledališka omika odlaga svojo družabno dekoracijo, privlačni artizem in drugo navlako ter začne z viharnim delovanjem velike in pristne umetnosti.

Tu človeku omahne pero in ko premišljuje, kaj vse bi bilo treba pomesti s stopnic, ki vodijo k višjim oblikam umetnosti, se mu zdi, da prelistava staro knjigo. S prelepo pisavo so napisana razna milosrčna napotila. Med njimi bere: »Smisel za humor je znamenje omikanega in svobodnega človeka. Kdor je

resničen umetnik, se ga kritika ne dotakne ali pa je kritika v zmoti. Kdor razbije svoje gosli kritiku na glavi, se pravi, da so njegove gosli slabe, ker jih ni škoda. Kritiko bi moralo podpirati predvsem gledališče, če v resnici ljubi samo sebe. Provincializem je smrt kritike. In še zmeraj in kar naprej: naj živi kritika!« Itd. Itd.

Od teh lepih napotkov se ti zamegli pred očmi, kajti več kot očitno je, da bo preteklo še precej Ljubljane, preden bodo nekateri gledališki ljudje od jeze nad kritiki prišli do kritične pameti.

Takrat bomo lahko rekli, da smo s trdnimi konopci privezali Krpanovo kobilo v staje preteklosti.

Jože Javoršek