

Kronika

OB PARADOKSU O IGRALCU

Književnost

Zamisel o tej knjižici* se je rodila takrat, ko se je v našem kulturnem prostoru pred dvema letoma pojavilo tisto, čemur pravijo nekateri gledališka kriza. Življenjepisi slovenske duhovne in umetniške kulture od Trubarja do danes nam razkriva temeljno konfliktno razmerje, ki obvladuje ves naš miselni in idejni zgodovinski tok: to razmerje lahko opišemo kot neusmiljen in krut boj med dvema diametralno nasprotnima kulturno-političnima težnjama. Prva težnja poskuša zadržati miselni in idejni slovenski svet v skrbnih okvirih provincialne samovšečnosti, ki pa jo spremljata in dopolnjujeta amaterska samozadostnost in akademska samozadovoljnost; druga težnja pa želi združiti socialni, politični in kulturni tok našega razvoja in življenja z vsakokratnimi sodobnimi evropskimi in svetovnimi ustvarjalnimi vidiki. Prva težnja uveljavlja svoja načela s strahovlado in terorjem, (požiganje Trubarjevih knjig ali pa onemogočanje svobodoumnih ustvarjalcev); druga težnja nastopa le z miselnimi argumenti in se po pravilu nahaja v opoziciji proti večinski mentaliteti v vrstah naroda in ljudstva. Drži, da je nemajhen del naše kulturno-politične zgodovine potekal v znamenju konservativnih idej, in tudi sedanja institucionalna kriza slovenske kulture opozarja, da na nekaterih položajih duhovnega in umetniškega odločanja še taborijo konzervativni in mračni duhovi.

Tudi slovensko gledališko preteklost, a prav tako seveda gledališko so-

dobnost,* je v svojem razvoju in stanju povsem zaznamovalo omenjeno konfliktno razmerje. Čeprav je že A. T. Linhart — in to v času, ko se je pravkar končalo Diderotovo ustvarjalno delo — poskušal povezati našo domačo gledališko besedno in igrano kulturo s takratno evropsko dramaturgijo in odrsko ustvarjalnostjo, je vendarle res, da je slovenski igravec še kar naprej legitimni dedič avtohtonega, v narodnoobrambni tradiciji zakoreninjenega amaterizma. Zato se v tem in takem igralcu še vedno uresničuje preprosti odrski psihofizični organizem, ki se veseli teaterskega večera ob geslu: Nocoj bomo »igrali-improvizirali«. To pomeni, da prenekateri slovenski igravec stopa v svet gledališke avanture, opremljen zgolj s čustveno igralsko motivacijo in izhajajoč iz svečeniškega nagona biti svojemu narodu odrski bard, ki s svojo igro prinaša preprostim ljudem lepoto, pravico in resnico. Tovrstni bardi so seveda izraz duhovno čustvenega nasilja in nimajo z gledališko kulturo pravnobene naravne zveze, čeprav se gibljejo po odrskih deskah.

Medtem ko Denis Diderot razmišlja o igrilstvu in o igranju v okviru izkušnje in tradicije Corneilla, Molièra, Racina in drugih, a tudi na osnovi praktičnih odrskih izkušenj francoskega gledališča sedemnajstega in osemnajstega stoletja, pa sta slovenski igravec in slovenska gledališka kultura le gola sedanost in skoroda brez profesionalnih navad in izročil preteklosti. Bodi kakorkoli, res je, da so prvi temeljni profesionalni okviri našega gledališča postavljeni šele v začetku tega stoletja. Zato je kajpak razumljivo in tudi naravno, da se v naši gledališki dejavnosti še danes prepletajo amaterske in profesionalne težnje in orientacije, ki se

* Denis Diderot, Rameaujev nečak, Paradoks o igralcu, M. K. Ljubljana 1971. Knjižnica Kondor. Zvezek 122. Prispevek je bil napisan, a ne objavljen kot spremna beseda k tej knjigi.

neredko soočajo v ostrih konfliktnih situacijah.

Kdor vsaj približno pozna anale slovenske gledališke zgodovine, se pač mora zavedati, da naše domače odrske umetnosti skoro nikdar ni spremljala teoretična misel, kaj šele razmišljanje o bistvenih problemih odrskega izraza in interpretacije. Res je, delo v gledališču je spremljala gledališka kritika. Vendar se je ta razen Koblarjevega in Kraljevega primera bolj ali manj omejevala na poročanje in glosiranje gledaliških predstav. Le redko se je naša gledališka kritika spopadala z idejno-profesionalnimi problemi gledališča, v večini primerov namreč ni preseгла recenzentske interpretacije meščanskega gledališča devetnajstega stoletja. Zato ta kritika ni bila sposobna pomisliti na možnosti gledaliških transformacij in tudi ni bila sposobna raziskati stilno-interpretativnih možnosti izkušenj grškega in elizabetinskega gledališča, ali pa *commedie dell'arte*, prav tako pa se ni zavedala ustvarjalnih tokov gledališke revolucije, ki se je začela z Antoinom ob koncu prejšnjega stoletja. Nazorna primera okamenelega gledališkega okusa sta Vidmarjeva praktična dramaturgija in gledališka kritika. Prva se je v predvojnih letih sprijaznila s konformistično kombinacijo klasičnega in bulvarskega sporeda, druga pa se je po vojni izpovedala v klasicistični lepotni teoriji.

Naša gledališka teorija je še vedno izpostavljena nevednosti in iztrganosti iz svojega časa. Zato ni prav nič čudnega, če se šele sedaj pojavlja prevod Diderotovega Paradoksa o igralcu, se pravi besedila, ki bi moralo kljub avtorjevemu davku svojemu času in razmeram biti trajno navzoče v zavesti našega gledališkega ustvarjalca, pa tudi v zavesti gledališke kritike in publike. Bilo bi seveda pretirano, če bi mislili, da bomo zgolj z objavami teoretičnih razprav in analiz spremenili mentalno in stilno strukturo in entiteto našega

gledališča. Je pa tudi res, da duhovno goli in zgolj intuitivno razpoloženi igralec na odru nikakor ni sposoben oblikovati profesionalne gledališke osnove, iz katere bi rasle sodobne stilne in odrske interpretacije in inovacije.

Oba Diderotova dialoga v tej knjižici, zlasti pa Paradoks, načenjata bistvena vprašanja igralčeve interpretacije na odru. Pri tem so seveda Diderotova francoska kulturno-gledališka izhodišča zgolj pomožno gradivo za teoretično obravnavo igre, njenih možnih transformacij, zlasti pa za analizo igralčevega subjekta v odnosu do dramskega teksta in igralske interpretacije dramskega besedila. Zgodovinska preobleka Diderotovega dialoga je tedaj samo izraz subjektivnih in objektivnih materialov tistega časa, medtem ko se avtorjeve ideje o igrilstvu in igranju osvobajajo časovnih in osebnih okvirov. Čeprav Rameaujev nečak posega v območje glasbe, a Paradoks v območje odrsko gledališke igre, družijo obe besedili avtorjeva analiza umetniškega in umetnikovega jaza kot izvirnega intermeta »tujega« del in »tuje« ustvarjalnosti. Če danes uvršča sodobna znanstvena misel Diderota ob Blaisu Pascalu in Michelu Montaignu med odkritelje jaza, je s tem samo naglašeno dejstvo, kako sta bila v središču avtorjeve kritično analitične pozornosti umetnikov subjekt in ego.

Temeljno Diderotovo spoznanje v analizi glasbenega bohema, kot se nam prikazuje v Rameaujevem nečaku in v analizi igralca, kot se nam predstavlja v Paradoksu, lahko opišemo z besedami: stilna interpretacija umetniških del ima svojo zgodovinsko razsežnost in posebnost, zato si vsaka doba po meri svojega socialnega in kulturnega okusa poišče svoj lastni umetniško interpretacijski izraz; toda umetniška kreacija je lahko samo enkratna, zato nima zgodovinske razsežnosti, ni kodeks za vse čase, marveč išče svojo aktualno podobo v jazu in osebi umetni-

škega ustvarjalca, v njegovi socialni in kulturni miselnosti, v njegovem talentu kot izrazu ustvarjalnega trenutka in v umetnikovem družbenem pogumu (in nonkonformizmu). Oba dialoga te knjige nazorno pričata o avtorjevem razlikovanju posnemovalne ponarejenosti in izvirne enkratne ustvarjalnosti. Takó Rameaujev nečak kakor tudi Paradoks sta v svojem jedru strastna polemika proti pozi, laži in umišljeni veličansvenosti notranje praznega interpreta, ki svojo izpovednost prireja mimikriji družbene konvencije in filistrske estetike.

Toda Diderot se zaveda še nekega drugega, a prav tako važnega dejstva. Ko je kot nosilec velikega enciklopedičnega dejanja obdelal s kritično analizo vsa pomembna družbeno politična, znanstvena in kulturna vprašanja svojega stoletja in svojega naroda, je spoznal, da mora izbojevati zmago svojih načel in pogledov ne samo znotraj posameznih znanstvenih in kulturnih disciplin, marveč tudi v javnem mnenju. To mnenje je seveda zelo pomemben dejavnik v oblikovanju družbeno-kulturne strukture, zato sta obe deli te knjižice — kot vsi Diderotovi spisi — namenjeni predvsem širokemu krogu bralcev. Razplet temeljnega nasprotja na odru med posnemovalno in ustvarjalno igro seveda ni možen brez sodelovanja avditorija. Diderot ve, da oblikovanje pristnega, v svojem času zasidranega in utemeljenega gledališča ni možno, če se prevrednotenje vrednot ne izvede tudi med tistimi, ki jim je gledališka umetnost namenjena. Zato sta obe deli napisani in namenjeni takó ustvarjalcem kakor tudi gledalcem. Paradoks o igralcu ima tedaj svojo programsko in akcijsko zasnovu in zamisel, ki vodita ne samo k diferenciaciji v avditoriju, marveč tudi h kategorični zahtevi odru in njegovim protagonistom: ne igrajte nam več lepih laži.

Doraščajočemu in odraslemu bralcu bodi tedaj ta knjiga spodbuda in pomagalo, da bi se v svetu gledališke

umetnosti ne zmedel. V gledalčevi zavesti naj ožive vprašanja in razmišljanja o umetniški interpretaciji kot o osrednjem impulzu v gledališču in na odru. Zlahka bo bralec sledil Diderotovemu dialogu, ki je bil izbran kot način izražanja in razmišljanja prav zato, da bi s polemično, pogovorno neposrednostjo ostali misel in raziskava živi in kot taki obvarovani pred nevarnostmi suhoparnega in učenjaškega disputa. Morebiti smemo upati, da bosta Rameaujev nečak in Paradoks o igralcu imenitna spodbuda obiskovalcu gledaliških predstav, da bi se prepustil razmišljanju in fenomenu gledališke igre. Kajti predstavo na odru lahko doživimo v suvereni polnosti le, če smo sposobni ločiti prvaško laž, olimpsko sprenevedanje in malomeščansko solzavost od resnične igre unverzuma ljudi na odru. In Denis Diderot je bil neprizanesljiv kritik gledališke laži in prilagodljivosti. Bilo mu je prizaneseno, da bi bil živel na naših tleh, na francoskih pa je kljub predrevolucijski strahovladi in preganjanju lahko ustvaril to, kar je ustvaril.

Bojan Štih

FRANCE NOVŠAK, DEČKI

Novšakov roman *Dečki* je prvič izšel leta 1938, zdaj pa ga je založba Mladinska knjiga ponovno izdala.* Delo ima podnaslov »roman iz dijaškega internata«, vendar ta nepretenciozni naslov ne more niti približno naznaniti vsega tistega, kar roman res skriva in o čemer je ob prebiranju tega nenačnega teksta vredno razmišljati. Novšakova percepcija življenja in čutenja, kakor se nam tu razkriva, je namreč takó svojevrstna, tako ekstremna in nevsakdanja, da je v našem literarnem ozračju izpred tridesetih let pomenila odmik od vseh tradicionalnih literarnih norm. Novšak skuša v romanu prodi-

* Franc Novšak, *Dečki*, roman iz dijaškega internata, izdala Mladinska knjiga, Ljubljana 1970, opremil Mihajlo Šoltes.