

Konec koncev je interpretacija Visoške kronike potrdila tudi danes veljavno resnico, po kateri biva besedna umetnina samo in toliko, kolikor z njo komuniciramo, kolikor ji omogočamo konkretno socialno funkcijo. Tavčarjevi zgodovinski pripovedi se Kramberger namreč ni približal z množico bolj ali manj obrobnih, zanjo malo pomembnih ali docela nepomembnih dejstev, saj celo vseh že ugotovljenih zgodovinskih podatkov o njej, kot smo videli, ni upošteval. Njega je zaposlila predvsem osebnost kronista in posredno osebnost pisatelja, njegova moralno ontološka »stiska«, v skrajnem primeru še družbene osnove te eksistencialne problematike. V tem komunikacijskem prostoru kronikalne povesti pa interpret ni bil navzoč pasivno in neustvarjalno, vanj se je vključil z vso svojo predstavo domišljijo, s svojim svetovnim nazorom in realnimi življenjskimi izkušnjami, zato nam knjiga o Visoški kroniki govori tako o Tavčarju kot o Krambergerju. In v taki sintezi sta danes smisel in opravičilo literarno-zgodovinskega dela.

Francè Bernik

GLEDALISČE

KOBLARJEV POGLED NA TRIDESETA LETA. Skoraj vse tiste misli, ki smo jih zapisali v razmišljanju o izjemnih vrednotah in manj pogostih nespo-razumih v prvi knjigi Kobljarjevih gledaliških kritik, so veljavne tudi za novo knjigo na naši tako skromni gledališki polici.* Pisateljova načela so ostala enaka, premaknil se je le čas, ki mu je namenjena njegova sodba: Druga knjiga, tako beremo v uvodu, nadaljuje in kolikor mogoče v strnjeni zaporednosti označuje umetniško in kulturnopolitično delo ljubljanskega dramskega gledališča v desetletju pred drugo svetovno vojno, to je v letih 1930 do 1939.

Že zaradi te časovne opredelitve nam je knjiga bližja kakor prejšnja, saj je mnogo manj le gradivo za gledališkega raziskovalca, veliko bolj pa še vedno živo, da ne rečemo skorajda aktualno pričevanje o dobi, ki je komaj polpretekla. Mnogi igralci in režiserji, pa tudi dramski avtorji, o katerih je govor v knjigi, še žive in delajo med nami, predvsem pa je veliko širši kakor prej krog tistih, ki smo še skupaj z avtorjem knjige, pa četudi zrasli iz druge generacije in kdaj pa kdaj tudi iz drugačnih estetskih in nazorskih osnov, spremljali tako same predstave kakor njegove kritične sodbe, jim kdaj ugovarjali, še pogosteje pritrjevali, vselej pa spoštovali njegovo kritično misel.

Druga knjiga je še bolj umirjena od prejšnje. Lahko bi zapisali, da teče Kobljarjeva kritična pripoved večidel kot umirjena reka: redkokdaj prestopajo bregove valovi priznanja, izraženega v bolj vznesenih besedah; še bolj redke so useke, ko je dobra beseda preskopo odmerjena; komaj trikrat se ta umirjena reka razpeni v polemične slapove.

Poglejmo ob značilnih primerih ta valovanja Kobljarjevega kritičnega pisanja.

Kadar je zapisano priznanje z bolj donečimi besedami, gre skorajda brez izjeme za dramska dela in izvedbe na našem odru, ki so imele takrat nevsakdanji uspeh in še danes žive v našem spominu kot dogodki, ki se ne vračajo v slehernem gledališkem letu. Primer: prva slovenska uprizoritev Glembajevih, povezana z imenom dr. Branka Gavelle in z letom 1931:

* France Kobljar, *Dvajset let slovenske Drame II.* Slovenska matica 1965.

— Če govorimo o splošnem vtisu Krleževe drame, ki jo je odlično zrežiral dr. Branko Gavella, je treba poudariti, da je bil vtis ogromen, porazen — — — Silnejše drame iz srbskohrvatskega slovstva ne poznamo — — — O igralcih bi to pot ne vedel povedati nič drugega, kakor da je to največji uspeh naše Drame. — — — Občinstvo, ki je do zadnjega zasedlo gledališče, je dojelo vso silnost igre in je bilo od nje naravnost poraženo.

Za Koblarjeva merila vznesena sodba, vendar veljavna brez pridržkov. In vendar — tudi ob takih primerih beremo ob koncu kritično opombo, da »mimo vse umetniške silnosti igre ostane v delu mnogo mučnega, neprijetnega, naravnost odurnega in v svojem poudarku krivičnega. Zato bo marsikdo odšel od igre ranjen in potr.◀ Značilen pripis, kot ugotovitev tudi veljaven — bilo pa bi prezamudno, ko bi hoteli na tem mestu iskati odgovor na vprašanje, odkod ta »potrtost«, zaradi poudarka krivičnega ali zaradi spoznanja — presresničnega?

Se bolj poredko je Koblarjeva ocena uničujoča, posebej še pri domačih dramah, ki jim je namenil kritik posebno skrb. (Primerov, zapisanih s tako žaljivo ostrino, kakor je bil tisti z Golarjevo Zapeljivko, v drugi knjigi ne najdemo.) Domačo dramo, to je treba priznati, jemlje kritik v roke z obzirnostjo skrbnega vrtnarja, tudi takrat, kadar se delo ne ujema prav z njegovim estetskim nazorom. Sicer je nemara res, da je deležen npr. Vombegar včasih preradodarnega priznanja ali Bartol premalo izbranih kritičnih besed (»lepote naga osebna zadeva — — — ustvarja senzacijo za literarne in kulturne slinarje◀), pa tudi sodbe o Cankarju, pri katerih smo se ob prvem delu malo dlje pomudili, niso vselej uravnovešene. Ob Kralju na Betajnovi je sicer izraženo upravičeno začudenje, kako so mogli to delo kdaj docela napačno razumeti, preseneča pa ugotovitev ob Pohujšanju, da »farsa prehaja na skrajne robove estetske dopustnosti in jo je mogoče prenesti samo kot izraz pisateljeve prav osebne ogorčenosti do občinstva in njegove morale«. Tudi Kreftovi Celjski grofje so sprejeti s priznanjem, četudi kajpada marsikomu niso mogli biti po volji, najmanj lastnikom časnika, ki je objavljaj Koblarjeve kritike — ne glede na njihovo umetniško ceno ali odrsko porabnost. Pač pa je primer manj obzirne presoje druga drama istega avtorja, Malomeščani (Kreature). Kritik je zastavil svojo oceno to pot trdno z idejne plati in tudi poudaril, da »mного važnejše je pisateljevo razmerje do snovi, kakor njegovo oblikovanje«. In ko zagovarja slovensko meščansko in politično družbo tistega (navideznega) časa, ki mu Kreft drži zrcalo, zapiše skorajda najostrejšo besedo v vsej knjigi: da je taka podoba slovenske skupnosti — nedopustna potvara. Vendar, tudi bistra in dragocena opomba je v tej sicer žolčni oceni, pa naj je bila že zapisana s kakršnimkoli namenom: »Kdor udarja s tako mogočnimi zamahi, tako na splošno, mora imeti močnejše vzroke, s katerimi skuša premakniti kaj več kakor soditi leto 1914.«

Trije primeri pa imajo oster polemičen značaj, še bolj v naši knjigi kakor so ga imeli v prvotni obliki, saj jim daje ostrino šele komentar ob koncu knjige. Ob vseh treh primerih — Veseli vinograd, Tuje dete, Hlapci — beremo kritične zapise take, kakršni so bili natisnjeni v letih 1932, 1935 in 1939, v opombah pa je zbral avtor odmeve tistega časa in dopolnil s tem, kot je želel že v uvodu, tudi kulturnopolitično podobo ljubljanskega dramskega gledališča v predvojnem desetletju; tudi to delo je opravljeno skrbno, v prvem primeru nemara celo prepodrobno.

Razprtije okrog Veselega vinograda so bile mučne in zabavne hkrati, trdoglave z obeh strani in vsa ta polemika pogosto ni bila vredna ravni tistih, ki so jo podpisovali. Avtor naše knjige, ki je po premieri sicer odločno, vendar še duhovito in ne prežolčno zavrnil uprizorjeno delo, se je pozneje zapletel v boje s skupino kulturnih delavcev iz drugačnega miselnega kroga. Prav ob tem se vsiljuje majhna glosa. Nič zato, če je imenoval svoje sobesednike v polemični ihti — kulturne delavce (tako so se podpisali) — v narekovajih. Prav je tudi, da je z vsemi tistimi petimi ali šestimi narekovaji ponatisnil svoj sestavek na koncu te knjige. Nemalo pa čudi nepristranskega bralca, da jih imenuje ta sicer tako konciliantni kritik še danes, ko komentira dogodke — ne kulturne delavce, temveč »kulturne delavce« (1965, str. 435). In kdo so ti? Če pustimo ob strani Otona Župančiča in vse tiste okrog teatra, ki so bili neposredno zapleteni in soodgovorni, beremo imena: Fr. Albreht, Vl. Bartol, B. Borko, K. Dobida, I. Gruden, Juš in Ferdo Kozak, S. Osterc, N. Pirnat, T. Seliškar in še in še... Je mogoče, da gre za lapsus?

Drug zanimiv, čeprav docela drugačen primer, ki kajpada ni mogel ostati brez odmeva, je bila uprizoritev ene prvih sovjetskih iger, Skvarkinovega Tujega deteta. Ob tem primeru je Koblar glasno izpričal svoja objektivna merila, četudi je moral pričakovati ugovor s skrajne desnice, ko je začel in sklepal svoje poročilo:

— Ze dolgo nismo imeli komedije, ki bi iz tako neposredne snovi, neznatne v svojem zunanem poudarku, razvila toliko iznajdljivega bogastva in bi vse motive združila v tako toplo in skladno celoto. — — — Ta komedija ne nudi samo prijetnega in duhovitega večera, ampak je kljub svoji nazorski tendenčnosti živa priča umetniške neizčrpnosti življenja.

Ni težko razumeti, da so ekstremisti terjali po tem dogodku, kakor izvemo iz opomb, da mora »katoliški tisk, posebno tisti, ki je namenjen širšemu ljudstvu, način svoje dramske in literarne kritike reformirati«. Koblar se taki zahtevi sicer ni nikoli do kraja uklonil, brez zveze z gornjo zahtevo pa najbrže le ni ocena drugega sovjetskega dela v istem gledališkem letu (M. Bulgakov, Molière) s pretiranim poudarjanjem »proticerkvenega nastroja«, »protireligiozne usmerjenosti« ter »idejne neporabnosti in škodljivosti« dela.

Tretji polemični primer so Cankarjevi Hlapci, jubilejna predstava v februarju 1939. V bistvu je bila to obuditev Debevčeve uprizoritve, ki ji je napisal Koblar takrat (1934) ugodno oceno, zdaj pa se je kritični presoji ognil z utemeljitvijo, da je »njen umetniški pomen močno zabrisal tisti del občinstva, ki je to priliko izrabil v enostransko pritrjevanje in demonstrativno poseganje v potek dejanja«. Gotovo je, da je bil Koblar v težavnem položaju. Na eni strani kritik vladnega dnevnika, na drugi strani od banske uprave postavljen član gledališkega cenzurnega sveta. V času, ko so se zapletli dogodki okrog jubilejnih Hlapcev, je na željo upravnika O. Župančiča še vztrajal v tem cenzurnem svetu, neposredno za tem je odstopil in na koncu sezone odložil tudi poročevalsko službo. Dogodki so nam še živo v spominu — od dopoldanske farse z Govekarjevim govorom v dramski veži pa do večerne slavnostne premiere, ki smo jo spremljali z dijaškega stojišča. Bili so razgreti dnevi: Evropa se je vžigala in Jugoslavija je bila na najboljši poti k dogodkom neposredno po šestem aprilu 1941. Resnica je taka: Cankarjeva drama, zatrta ob rojstvu in nezaželena v Ljubljani tudi še v prvi svobodi (najprej so jo igrali v Trstu, potem v Zagrebu, potem šele doma), je ostala nerazumljena in nezanimiva tudi

še za občinstvo prvih predstav, šele trideseta leta so jo pravzaprav odkrila gledališki publiki, šele takrat je ta do kraja razumela žlahtno dvojnost te umetnine — žgoče politične satire, veljavne, žal, tudi še dolgo po letu 1909, in pretresujoče intimne izpovedi. Kdo bi ne razumel, da je bil prvi element v tistem usodnem času, ko je hlapčevstvo na Slovenskem veseleje živelo kakor v Cankarjevi dobi — bližji gledališkim obiskovalcem? Tista predstava je bila prebujenje zdrave slovenske zavesti, ne politična demonstracija katerekoli skupine. Ni bilo treba (ali pa ne bi bilo treba) nobenih organizatorjev, vzpodbujala je že sama Cankarjeva živa beseda! Odtod tisti znameniti dokument o šestnajstih aplavzih na odprti sceni, ki ga je podpisal tudi Župančič, odtod poseg cenzure, utemeljen z avstrijskim zakonom iz leta 1850!

Odbrali smo nekaj zanimivejših, pravzaprav izjemnih primerov; ti dajejo knjigi posebno vabljljivost, podčrtal pa jih je že avtor sam z razlagami in objavami dokumentarnega gradiva v opombah. Vendar, četudi je bilo treba zapisati ob njih nekaj misli, ki se ne ujemajo docela z avtorjevimi, vse to ne more bistveno zmanjšati ene poglobitnih vrednot Koblarjevega dela, o kateri smo pisali že tudi po izidu prve knjige: njegove objektivnosti, razumne in pretehtane sodbe, na katero so le redkokdaj vplivale silnice od zunaj.

Ta objektivnost se kaže tudi v odklanjanju ekstremnih pojavov z obeh strani, kar je avtor še posebej podčrtal v uvodu: med igre, ki se ne ujemajo z nalogami sodobnega umetniškega gledališča, je prištel ravno tako Mlinarja ali Charleyevo tetko, Turške kumare ali Raj potepuhov kakor tudi verski igri V času obiskanja ali Kralja z neba. Poročil o teh enodnevnih v knjigi zares ne pogrešamo, saj je gotovo, da je bilo treba iz različnih, predvsem tehničnih razlogov, nekaj gradiva izločiti (bibliografija tega gradiva je dodana na koncu knjige). Prav gotovo pa utesnjuje bolj plastično in še bolj objektivno podobo avtorjeva odločitev, zaradi katere je izpustil nekatere ocene domačih del, in to z utemeljitvijo, da »ni hotel ponavljati nekdanjih neugodnih sodb, čeprav jih vzdržuje še danes«. Škoda. Podoba je okrnjena.

Vendar je to živa kronika in umirjena presoja domačega teatra tridesetih let. V njej so opisani in razloženi repertoarni tokovi, ocenjeni odmevi iz vélikega sveta in izpričana skrb za domačo dramo, iz drobnih opomb v posameznih kritičnih poročilih pa bi bilo mogoče sestaviti zanesljive portrete domala vseh naših igralcev tega časa. Res je to knjiga tiste vrste, ki jo bo malokdo prebral od prve do poslednje strani, pač pa jo bodo mnogi pogosto jemali s police in iskali v njej osvetlitve posameznih pojavov v razvoju slovenske dramatike ali domače odrske umetnosti.

Za vse tiste pa, ki smo skupaj s pisateljem obiskovali našo dramsko hišo in spremljali gledališke dogodke tridesetih let, pa čeprav kdaj pa kdaj z drugačnega, manj umirjenega zornega kota, bo kar se da zanimivo branje tudi celota, zapored od prve do poslednje strani. Obujali bomo ob njej gledališka srečanja od Golieve pesmi o kuharčku ali veteranske koračnice, skrivnostnega Slehernika pred uršulinsko cerkvijo, mimo prve, enkratne Gavellove uprizoritve Glembajevih ali prvih srečanj s sovjetsko komedijo, ki je pomenila za tisti čas sprostitev, pa vse do zgodovinske uprizoritve Cankarjevih Hlapcev ali Čapkove Bele bolezn, ki sta nam budila vest ob večerih pred novim svetovnim spopadom.

D. Moravec