

In zato so Bordonove basni zares nespodobne, ker niso takšne, kot bi morale biti, da bi bile izzivalne, ker so prenedolžne, preveč gostobesedne, in ker so verzi, v kakršne so vkljenjene, stesani s tesarsko cimrako, namesto da bi bili napisani z duhovitim peresom. Manjka jim torej satiričnosti in izvirnih oblik.

Poanta pesmi Vsakdo ima svoj posel je zato avtorjev bumerang, ki ni zadel ciljev in je razrezal drobovje lastnega verzekovstva:

Hudó je, če še časnik natiskuje,
kar kdaj kak rigavec v ljudi izbljuje.

Zaradi spoštovanja izvirnika ni »časnik« spremenjen v »knjigo«.

Francè Vurnik

GLEDALIŠČE

VASJA PREDAN, OD PREMIERE DO PREMIERE. Podnaslov pričujoče knjige* se glasi: *izbor kritik in esejev* — in v predgovoru nam avtor, znani slovenski gledališki kritik, razlaga tudi nekatera osnovna vodila, ki jih je upošteval, pri tem ko je iz obširnega bibliografskega seznama svojih ocen, esejev pa esejističnih zapisov, posvečenih gledališču, odbiral tiste tekste, za katere je bil prepričan, da sodijo v sklop njegove knjige: »Izmed esejev sem uvrstil tiste, ki je v njih temeljiteje razviden razsojevalni nazor ali poskus sintetične presoje posameznih pojavov, medtem ko me je pri ureditvi ocen posameznih del vodila naslednja misel: kar se da v celoti izreči sodbe o novih slovenskih dramskih delih, ki so nastajala v tem obdobju (vseh žal nisem videl, nekaterih ocen pa nisem sprejel zato, ker so ostale le skopo recenzijsko poročilo, napisano neposredno po premieri), med tujimi avtorji in deli, ki sem o njih pisal, pa izbrati predvsem tista, ki so zanimiva bodisi kot idejno-estetska orientacija programov in repertoarjev slovenskih poklicnih teatrov bodisi kot izrazitejše kritikovo stališče« (str. 7). Že iz tega uvodnega pojasnila je jasno razviden avtorjev namen in tega knjiga, potem ko jo prebereš, samo še potrjuje: izbrati vse tiste tekste, napisane približno v petnajstih letih, odkar se Predan ukvarja z gledališko publicistiko, ki bolj ali manj pričajo o formiranju (in o razvoju znotraj tega formiranja) njegovih gledaliških kriterijev, pa o njegovem gledališkem nazoru (ali bolje: o njegovem občutenju gledališča kot izredno specifične pojavne oblike umetnosti). Tako objavlja Predan v prvem delu že znani *Esej o slovenski povojni drami* pa esejistični zapis o delu ljubljanske Drame v sezoni 1962—1963 z naslovom *Poskus opredelitve*; drugi del knjige prinaša izbor iz ocen (zvečine) povojne jugoslovanske dramatike, izbor, ki se dotika dvainštiridesetih tekstov (od teh so le trije zajeti iz hrvatske dramatike: Krležev Aretej, Marinkovičeva Glorija in Matkovičeva drama Na koncu poti), tretji del je posvečen svetovni dramatiki, izvajani po osvoboditvi na slovenskih odrskih deskah, četrti del pa je nekakšen epilog vsej knjigi in ga predstavlja Predanov kratki esejistični zapisek *Gledališče danes in tukaj* (zapis, ki bi morebiti tudi zaslužil naslov *Poskus opredelitve*, vendar ne opredeljuje dela gledališkega ansambla tako kakor istoimenski, že omenjeni Predanov zapis, marveč kaže

* Vasja Predan, *Od premiere do premiere*. Založba Obzorja 1966.

za tekste, ki so nastali in svojo prvo odrsko preskušnjo doživeli v vznemirljivih povojnih letih, pa za avtorje, ki so kot otroci vznemirljive moralne problematike našega časa skušali ustvariti čimbolj precizno, pregnantno, miselno prenikavo in izpovedno bogato podobo tega časa. Edina avtorja, ki po svoji biografiji ne sodita v ta kompleks, sta Cankar in deloma Ferdo Kozak (pa še njegovo Punčko so uprizorili prvokrat leta 1959 in sodi vsaj po faktografskih značilnostih v to obdobje); in če si položimo roko na srce, lahko (navzlic navidenzi paradoksnosti te trditve) rečemo, da sodi sèm celo Cankar kljub letom, ki ločujejo njegovo življenje od naše dobe: kajti družbeno kritična ost skoraj vseh Cankarjevih dram še danes ni zgubila svoje ostrine. Vsi drugi avtorji pa so izrazit plod vojnih in povojnih razmer in Predan z zanesljivim čutom odkriva pravo estetsko podobo njihovih dram, pa tudi ločuje posamezna dela ne le po kvaliteti, temveč tudi po miselni in stilni podobi: iz teh ocen je kaj kmalu mogoče razbrati Predanov periodizacijski sistem oziroma tiste kriterije, ki z njimi Predan ta sistem ustvarja; in v tem sistemu kritik zelo zanesljivo določa mesto vsem tistim tekstom, ki so bili v zadnjih petnajstih letih uprizorjeni pri nas. Zastopana so vsa znana imena in že tukaj se da razbrati pravilnost Predanovega presojanja, če beremo na primer ocene Borovega, Torkarjevega, Javorškovega, Zupančičevega in Žmavčevega opusa, še bolj očitno pa je to pri dramaturški analizi tistih tekstov, ki so jih napisali dramatik okrog obeh preminulih slovenskih avantgardističnih revij, Revije 57 in Perspektiv (Smole, Kozak, Zajc, Rožanc) — Predan jim upravičeno pripisuje tisto mesto, ki jim v kompletni podobi slovenske dramatike gre, obenem pa tudi opozarja na vse tiste slabosti v teh tekstih, ki so (razen v dveh primerih) povzročile, da se ta generacijska skupina dramatikov ni mogla toliko uveljaviti, kakor je bilo to sprva pričakovati. Škoda je morebiti, da je izostala v knjigi kritika Smoletove Koromandije in Igric istega avtorja, kajti tako bi bil dramski opus enega najzanimivejših mlajših slovenskih dramatikov predstavljen v precèj zaokroženi podobi, zato pa je na srečo vsaj Antigoni posvečeno dokaj prostora, saj sta objavljeni dve oceni o uprizoritvi istega teksta v Ljubljani in Mariboru. Sistem, ki smo o njem že govorili in ki ga Predan v svojih ocenah, zbranih v tem delu knjige, zelo natančno pojasnjuje, pa je *post festum* uporabil tudi v svojem *Eseju o povojni slovenski drami*; tu nam zgoščeno prezentira svoj pogled na ta kompleks — a o tem bo seveda treba spregovoriti še pozneje.

Jedro Predanove knjige sta seveda oba srednja dela, saj z ocenami posameznih gledaliških uprizoritev (večidel ljubljanskih, pa tudi celjskih, mariborskih in tržaških) odločilno posegata ne samo v temeljne razvojne silnice slovenskega povojnega gledališkega snovanja, marveč tudi v samo bistvo Predanovega kritičnega instrumentarija. V teh ocenah se je izoblikoval in izostril Predanov kritični nazor, pristnost oziroma nepristnost teh uprizoritev je formirala njegove kriterije, in zato si najprej oglejmo ta fundamentalni del knjige.

Pri presoji originalnih slovenskih dramskih del se skuša avtor čimbolj posvetiti tistim tekstom, ki je njihov nastanek sprožila in tudi njihovo miselno oziroma izpovedno podobo odločilno oblikovala zapletena moralna situacija našega časa, situacija, ki je zanjo osnovna karakteristika predvsem odločilen spopad starih in novih miselnih pa estetskih vrednot. Drugače povedano: gre za avtorjevo opredelitev do živega, aktualnega, angažiranega, se pravi do resnično sodobnega gledališča).

Pri svetovnih avtorjih, o katerih govorijo Predanove ocene, zbrane v tretjem delu knjige, se pne lok od Shakespeara prek Čehova in Shawa do skoraj vseh poglavitnih avtorjev našega stoletja (med njimi so Pirandello, Giraudoux, O'Neill, Beckett, Sartre, Camus, Miller, Williams, Dürrenmatt in — zadnji — Albee). Kritikova možnost in namen sta seveda drugačna kot v prejšnjem delu, raziskovalni moment se tu umika esejistično-impresijski analizi, ki skuša predstaviti bravcu avtorjev osebni intimni odnos do sodobnega dramskega dela, do vrednot, ki jih le-to izpoveduje in ki zanje ni nujno in obvezno, da se kritik z njimi strinja, ampak jih skuša predvsem pojasniti in opredeliti svoje *pro et contra*. Z izrazom impresijski pa seveda ni mišljena impresija kot poskus bežne, nestudiozne, pavšalne ocene besedila, saj so nekatere ocene (med njimi npr. Brechtova Opera za tri groše, Sartrovi Zaprti v Altoni, Camusov Caligula) zelo natančne esejistične analize avtorjev in problemske fakture njihovih tekstov. Predanove sodbe so tudi tukaj zanesljive in precizne (kakor v prejšnjem delu) dimenzije teh sodb pa so včasih celo razširjene, saj lahko bolj elokventno in z večjo intimno prizadetostjo zajamejo dramaturško in gledališko kompleksnost dramskega besedila (tak primer je prav obširna analiza Camusovega Caligule).

Nekoliko bolj problematična je gledališka plat teh Predanovih ocen, kajti predstave, ki o njih piše, še niso zabrisane v našem spominu in še ne sodijo v gledališko zgodovino. Tu pa je seveda zelo težko biti ocenjevalcu knjige objektivni, saj ta problematika večkrat posega v področje osebnega okusa in so nekatere sodbe o posameznih igravskih, režijskih, scenografskih in kostumografskih kreacijah bolj ali manj subjektivne. To je pri Predanovih ocenah večkrat opaziti. Pri tem niti najmanj ne mislim na panegirični zanos, ki je z njim Predan sprejel lansko »pohujšljivo(?)« uprizoritev Cankarjevega Pohujšanja, uprizoritev, ki ji je prisodil pomembne gledališke kvalitete, ki pa jih nekateri (med njimi je, žal, tudi podpisani) niso opazili (s tem pa seveda spet ni rečeno, da se strinjam z Vidmarjevo uničujočo oceno — daleč od tega), za uprizoritev, ki je precēj po nepotrebnem vznemirila že standardno slovensko zasanost. V tem primeru gre za razliko v pojmovanju sodobnosti teatra, za nekoliko drugačno razumevanje absurdnega gledališča, obenem pa je ta ocena zanimiva že kot jasna opredelitev svojega avtorja; in že v tem je zanimiva ne glede na to, če je ta opredelitev točna ali ne. Tudi v drugih uprizoritvah se zdijo predvsem nekatere igravske kreacije predimenzionirano (navzgor ali navzdol) ocenjene: za primer vzemimo drugi del kvarteta v Albeejevi Kdo se boji Virginije Woolf (Nicka in Honey), ki gotovo nista ravno tako »briljantno opravila svoje naloge« (str. 259) in se z obema protagonistoma nista »uglasila v kreativno zrelo kontrapunktno celoto« (str. 240), čeprav je Predan to zapisal. In takih mest bi lahko našli še nekaj. A poudarjam: pri teh opazkah igra verjetno določeno vlogo subjektivnost — samo prepričan sem, da ji prav vsega navzlic temu ni mogoče pripisati. Po drugi plati pa so v Predanovih kritikah ohranjeni dokumenti o pomembnih igravskih in režijskih dosežkih (vzemimo spet samo dva primera, ne da bi pri tem hoteli zapostavljati druge: zapis o Mariji Nablocki v Giraudouxovi Norici iz Chaillota pa opis Duše Počkajeve in Jurija Součka v Kdo se boji Virginije Woolf), pa tudi dokumenti o umetniških porazih, ki jih je znal Predan ostro, vendar taktno ugotoviti (npr. Kreftov debakel s Snom kresne noči). In dodati je treba še nekaj: Predan precej upošteva tudi scenografijo in kostumografijo kot pomemben faktor gledališke

uprizoritve in jima v svojih ocenah upravičeno priznava njuno ustvarjalno funkcijo; to je tudi pomembna odlika njegovih kritik, saj je zaradi tega v njih tudi gledališki, uprizoritveni instrumentarij ovrednoten celovito.

In tako smo zdaj pri obeh krajnjih, lahko bi rekli teoretičnih delih knjige. Najvidnejši je v njiju gotovo *Esej o povojni slovenski dramti*, tekst, ki skuša načrtati glavne razvojne, stilne in izpovedne silnice literarnemu pojavu, ki ga obravnava, obenem pa zelo precizno določa tudi kvalitetni diapazon posameznih dram. Predanova stališča so formulirana jasno, brez ovinkarjenj in pretiranih pretenzij, nenehoma gleda na slovensko povojno dramatik kot na kompleksno celoto, glavna vrednost tega pogleda nanjo pa je v njegovi sintetičnosti. In če citiramo vprašanje, ki si ga avtor zastavlja v začetku eseja, ko pravi: »ali je povojna drama odsevala čas, ki se je v njem in iz njega rojevala« (str. 11), moramo ugotoviti, da se je Predanu precizno in zanesljivo posrečilo odgovoriti na to vprašanje prav z jasno kritiško opredelitvijo in nekompromisnim ugotavljanjem avtentičnosti oziroma neavtentičnosti dramske izpovedi posameznih tekstov, ki o njih govori: Uporabimo spet citat: »Ta dramatika se je gibala skozi tunele stagnacij in kriz, valovala je med efemernostjo in univerzalnostjo izpovedi, a vseskozi je skušala ‚držati ogledalo življenju‘. Če ji je tak poskus pogosto spodletel in se je le v nekaterih svetlih vzgledih vzdignila na raven, ko bo preživela svoj čas, so bili tega krivi poleg subjektivnih razlogov tudi objektivni vzroki. Med njimi nemara na prvem mestu: divji, brezdušni, gagarinsko zmagoslavni, intimnim človeškim in umetniškimi arabeskam pogostoma sovražni ritem našega časa« (str. 22). *Poskus opredelitve* je morda nekolikanj bolj specialno delo, zapis, ki skuša vrednosti konkretne repertoarno-izpovedne težnje osrednjega slovenskega gledališkega ansambla, zato po plastičnosti kritične misli (pa še zaradi osamljenosti) *Eseja* ne dosega, zato pa je epilog *Gledališče danes in tukaj* pomemben dokument o kritikovi opredelitvi sodobnega teatra, obenem pa tudi opredelitev svoje lastne kritiške osebnosti. V njem se najtočneje kaže Predanovo občutenje gledališča; ko določa njegovo programsko-repertoarno orientacijo, se zaveda, da je v nji zaobsežena vsa pomembnost vloge teatra v današnjem svetu in današnji umetnosti. Zato ni čudno, da se tako jasno opredeljuje »za uprizarjanje del, ki bo v njih živo čutiti konsonanco med avtorjevim sporočilom in problemi sodobnosti; za repertoar, ki ga ne bodo vodili zgolj estetski nagibi, marveč idejno-prebujevalne spodbude; za živo in aktualno tematiko; zoper muzealnost, ki je sama sebi namen; zoper pretirano literarizacijo teatra; zoper spreminjanje odra v ekskluzivno filozofsko katedro; za ognjemet moderne teatralike in satirike, ki gledavca ne bo osladno kratkočasila ali zgolj čutno opajala, marveč ga bo v brechtovskem duhu — hkrati zabavala in navajala h kritičnemu premišljanju« (str. 244—45). Vse te maksime je Predan skušal ves čas svojega kritiškega delovanja uresničevati pri oblikovanju svojih kriterijev po najboljših močeh, v njih oscilira njegova kritična vrednost. In zaradi tega (oziroma s tem) je ta knjiga tudi potrdila svoj namen, saj je kritično pričevanje o slovenskem gledališču in njegovih ustvarjavih. In to je dejstvo, mimo katerega ni mogoče, saj potrjuje ustvarjalnost in živo angažiranost Predanovega petnajstletnega kritičnega delovanja.

Borut Trekman