

bode in revolucionarnosti pojavlja kontinuirano, vendar revolucionarna zavest niha med vitalizmom in resignacijo in svetoboljem. To pa ruši idejo revolucije, se ji v praksi izogne in prepušča usodi. Polanškova nacionalna revolucija Gregorčičevega tipa, se pravi revolucija s samoblokado. Tipična sta za poezijo Valentina Polanška v celoti oba cikla tretje zbirke: Zunaj svoje sence in Lipov bogec in predstavljata v okviru avtorjeve poetike njen vrh.

Poezija Valentina Polanška sodi po svoji generacijski pripadnosti med poezijo prve povojne pesniške generacije, vendar po svoji izpovedni moči zaostaja za njo. Usmerjenost v konkretno tematiko in deklarativno-agitacijski izraz ji jemlje ekspresivno moč, dopušča pa motivno širino, iz katere izstopajo socialni in nacionalni antropocentrizem in humanistična normativnost.

FRAN ALBREHT, GLEDALIŠKE KRITIKE

Izbor gledaliških kritik Frana Albrehta* zajema iz avtorjevega kritiškega pisanja med leti 1951 in 1960, se pravi iz zadnjega obdobja bogatega ustvarjalnega življenja. Desetletni urednik Ljubljanskega zvona (1922—32), pesnik, pisatelj, prevajalec, esejist in kritik je prvi obsežni izbor kritičnih prispevkov objavil v knjigi *Odsevi časa* (1960), v prvih treh delih knjige predvsem literarne kritike, eseje in ocene gledaliških sezon med leti 1918 in 1930, v četrtem delu pa eseje in kritike iz let med 1952 in 1960. Druga knjiga Frana Albrehta, *Gledališke kritike* (1973), ki ji je uvodno besedo in opombe oskrbel (tako kot prvi) Bojan Štih, prinaša predvsem gledališke kritike, ne pa po-

natisa esejev in kritik iz četrtega dela *Odsevov časa*, ki časovno sodijo med leta 1951 in 1860. Celotna podoba Albrehtovega kritiškega pisanja v tem času potemtakem obsega poleg *Gledaliških kritik* še četrtri del *Odsevov časa*.

Fran Albreht je svojo kritiško prakso, spremljanje in ocenjevanje gledaliških predstav, začel v LZ na pobudo Otona Župančiča in si do leta 1930 pridobil dragocene izkušnje in pregled nad dolgoletnimi repertoarji predvsem osrednje slovenske gledališke hiše. Po drugi svetovni vojni je Albrehta ponovno povabil k estetsko-kritičnemu spremljanju gledaliških predstav urednik kulturne rubrike Slovenskega poročevalca Milan Šega. To delo je avtor *Gledaliških kritik* opravljal vse do sredine leta 1960, tako da ga lahko uvrščamo med najvidnejše slovenske gledališke kritike med leti 1918 in 1960.

Posebnost Albrehtovega estetsko-kritičnega pisanja je izhajanje iz gledališke predstave, iz teatra in ne iz teksta, vendar v posameznih prispevkih ne manjka literarnozgodovinskih opomb, misli o jeziku dela, prevodu, primerjanj posameznih predstav z nekaterimi prejšnjimi, predvojnimi, pa vse do vrednotenja primernosti in neprimernosti programskega izbora gledaliških del. S posebno pazljivostjo je Fran Albreht spremljal gostovanje tujih gledališč v Ljubljani, npr. dunajskega Burgtheatra, pariškega Théâtre national populaire, pekinškega Klasičnega gledališča, Ljudskega umetniškega gledališča, moskovskega Hudožestvenega gledališča Maksim Gorki, londonskega Old Vic in številnih jugoslovanskih gledališč ter ob njihovih gledaliških predstavah primerjal domače gledališke dosežke.

Vrsta Albrehtovih esejističnih prispevkov med gledališkimi kritikami je teoretsko-polemične ali refleksivne narave. Sem bi lahko šteli polemiko s Stanetom Severjem o »zvezdništvu« (Previsoko sem meril) in Lojzetom Filipičem o Krpanovi kobili (Besede, be-

* Fran Albreht, *Gledališke kritike* 1951 do 1960. Izbral in uredil Bojan Štih, Slovenska matica 1973, zbirka *Razprave* in esej 18, opremil Nils Orthaber, str. 309.

sed... ter načelna razmišljanja o gledališču O naši odrski kulturi, Fragment o živem gledališču, Če bi hotel, Dramska zgodba A. P. Čehova.

Svoje pojmovanje odrske kulture je Fran Albreht najjasneje prikazal v eseju O naši odrski kulturi. Odrska kultura mu pomeni del splošne gledališke kulture.

»Odrska kultura zadeva igralca in njegovo igro, kakor se oblikuje pod vodstvom kulturnega ali manj kulturnega in tenkočutnega režiserja in scenografa, ki predstavlja igralca v mogoč ali nemogoč prostor. Stopnja igralčeve odrske kulture je v veliki meri odvisna od njegove splošne kulture in izobrazbe, od zmožnosti lastnega vrednotenja in interpretiranja vloge, ki mu je dodeljena. Odvisna je od samokritične presoje lastne nadarjenosti ter možnosti, v kakšni in kateri vlogi sme in more igralec nastopiti, če noče grešiti zoper samega sebe. V največji meri pa določa stopnjo igralčeve odrske kulture njegov intimni notranji odnos do vlog, v katerih mu je nastopiti, in pa njegov igralski etos. To je čut in zavest večje ali manjše odgovornosti svojemu poklicu, igralčev odnos do gledališke umetnosti same. Ta etos se najvidneje izraža v igralčevem pojmovanju svojega poklica. Igralec, ki pojmuje svoje igrilstvo predvsem kot glumaštvo, kot bolj ali manj spretno pretvarjanje samega sebe v osebe, ki jih predstavlja, ne izpričuje odrske kulture. Večina povprečnih igralcev gleda na pesnikovo in pisateljevo delo samo kot na material, ki daje igralcu toliko in toliko možnosti, da se odrsko izkaže; zato ocenjuje in vrednoti svoje vloge zgolj po njih teaterskih efektih (in po dolžini vlog), ne pa tudi po njihovi estetsko umetniški strani. Igralec s pravo odrsko kulturo ocenjuje, vrednoti in upošteva oboje« (str. 71).

Drugo vidnejše Albrehtovo razmišljanje o umetniškem delovanju Drame SNG v Ljubljani išče vlogo in pomen

kritičnega spremljanja gledaliških predstav in razvoja gledališča v splošni kulturni zgodovini, preverjanje subjektivnih, impresionističnih ocen v primeri z dolgoletnim stalnim spremljanjem, primerjanjem, ocenjevanjem in razmišljanjem o gledališču. Zato zagovarja upravičenost pisanja o gledališču samo pri tistih kritikih in publicistih, ki spremljajo delo te ustanove nepretrgoma in so si v tem času pridobili dovolj praktičnih in umetniških izkušenj, da lahko »primerjajo in ocenjujejo suvereno in nepristransko, vendar z dobrohotno strategijo; ki imajo dovolj občutka za gledališko kulturo, da bodo mogli razločevati med gladko, varljivo rutino in enkratno umetniško kreacijo posameznikov; in nazadnje tisti, ki ima poleg individualnega estetskega kriterija tudi svoj koncept oz. mišljenje o poslanstvu gledališča in gledališke kulture v specifični kulturni situaciji svojega naroda« (str. 193).

Gledališki kritik in esejist Fran Albreht je v času med 1951 in 1960 stalno spremljal gledališke predstave SNG, ob številnih gostovanjih tujih in domačih gledaliških hiš pa z veliko razsodnostjo in spodbudno primerjavo iskal mesto slovenskega gledališča v širšem gledališkem prostoru. Posamezne kritike (urednik Bojan Štih jih je izbral nad sedemdeset) obravnavajo gledališke predstave najvidnejših svetovnih dramatikov od antike do gledališke avantgarde, ob njih pa vidnejše slovenske in jugoslovanske dramatike. Izbor sicer ne pove, katere gledališke predstave je kritik zamolčal, jih ni videl ali pa jih urednik ni uvrstil v knjigo. Morebitna zamolčanja bi morda osvetlila Albrehtov širši odnos do posameznih gledaliških avtorjev ali npr. gledališke avantgarde, vendar je to samo naša domneva.

Fran Albreht je v svojih Gledaliških kritikah izpričal močno kritično individualnost, smisel za čisto gledališko predstavo, brez idejnopolitičnih zavor

in estetskih šablon, zato so njegove sodbe tehtne, negativne kritike spodbudne, predvsem pa daleč od kritiške arogance.

M. Zlobec

SANDI SITAR, KAKŠNA JE RAZLIKA MED ENIM VRABCEM?

V Sitarjevi knjigi* nas najprej preseneti izredna dolžina njenega naslova, ki ga sestavlja vprašanje: »Kakšna je razlika med enim vrabcem?« in odgovor: »Nobena! — Obe nogici ima enako tenki. Zlasti levo!« Oboje skupaj predstavlja celoto, ki je bila pred leti znana v javnosti kot »kubistični vic«. Tega je sedaj avtor postavil na čelo svoje knjige s podnaslovom, ki razlaga, da je to »besedna igra«, ki se pojavlja ob določenih priložnostih. Druga, manj opazna stvar je ta, da knjiga nima kazala ali pregleda vsebine, ampak »program«, ki je simetrične narave in tak kakršen je, kaže na premišljenost, s katero je knjiga zasnovana. V njej se namreč ujemajo začetni in končni deli, npr.: »Predigra — Poigra; Konec za začetek — Konec za konec; Igra, prvi del, var. 1. — Igra, drugi del« itd. Takšna razdelitev pripovedi je kljub dodatkom privzeta iz dramatike. Vendar ne gre le za privzem zunanje razdelitve, temveč za pripoved, ki je nastala iz križanja dramatike in proze. »Predigra« se tako začneja iz govorno ne povsem realiziranega dialoga med »vodjo igre«, neomenjenimi igralci in gledališkim osebjem, ki na ukaz začne predstavo. Pri vsem tem je besedilo razdeljeno na dve polovici: na govornjeni del, ki je natisnjen na levi polovici strani, in na negovornjeni del, ki zavzema desno polovico strani in pojasnjuje, kaj osebe sploh počenjajo ob tem, ko

govorijo. Ta grafična ločenost dovolj očitno razkriva dvojni izvor pripovedi, ki se nanaša povrh vsega še na gledališko predstavo. Torej gre za pripoved, ki poteka dramaturško, saj jo sestavljajo govor oseb in didaskalije, ki pa so neprimerno bolj obsežne kot tiste v čistih dramatskih besedilih, kajti ravno tu se uveljavlja pripovedna narava besedila. Ta dvojnost, ki izhaja iz križanja dveh literarnih zvrsti, se ohranja skozi celotno knjigo. V »Predigri« prevladuje negovornjeni del, zato da se lahko seznanimo z gledališko uprizoritvijo, katere tematika je gledališka že sama po sebi: izvemo za klovnov nastop in za vtis, ki ga napravi na gledalce. Klovnovi »predigri« sledi osrednja predstava o nekem moškem, ki nenavadno dolgo vztraja zaprt v hotelski sobi. Moški je v skrajni depresiji, saj poskuša narediti samomor.

Pripoved je doslej zajela klovnov nastop, v katerem zbuja pozornost predvsem njegov stavek: »Igra zaradi igre, saj bi sicer ne bila — igra. Vendar igra spoznavanja (...) razlike med enim« (7). Klovni se ne pojavlja pred gledalci (bralci), da bi jih zabaval s svojim burkaštvom, ampak zato, da deklamira ali poje nekakšne songe, katerih namen je opozarjati gledalce (bralce) na glavne poteze uprizoritve. Zaradi tega ima rezonersko-didaktično funkcijo, kajti predstava ima očitno določen namen. Da ga ne bi zgrešili, jim ga klovni sugerira; razkrije koncepta uprizoritve: — neobvezna igra; — za navidezno neobveznostjo je skrita ideja, ki naj bi jo gledalci na vsak način doumeli: »razlika med enim«. Ta paradoks pomaga razrešiti najprej kilometerski naslov knjige: res gre za enega vrabca, toda ta ima dve nogici. Eno je kljub navidezni monolitnosti sestavljeno iz dveh delov, notranjih nasprotij. Dobljeni ključ nam pomaga razumeti pripoved, v kateri je v ospredju ena oseba, ki pada iz enega konflikta s svetom in s samim seboj v drugega. Z njim se ne

* Sandi Sitar, Kakšna je razlika med enim vrabcem? (...) Opremil France Maček. Založba Lipa, Koper 1974.