

GLEDALIŠČE

DRAMATURGIJA JEANA GIRAUDOUXA

(K uprizoritvi Giraudouxove *Norice iz Chaillota* v režiji dr. Bratka Krefta in Mirka Mahničiča)

Jeana Giraudoux ima francoska kritika za klasika novejše francoske drame ter ga primerja z Racinom. Ocena je visoka, če pomislimo, da je v tem času deloval tudi Paul Claudel in vrsta drugih, danes v vsem svetu priznanih francoskih dramatikov.

V čem je klasičnost te dramaturgije, v čem so dokazni znaki, da bo Giraudouxovo delo pretrajalo naš vek in v čem je njegova francoska klasičnost, ki dopušča primerjavo z Racinom?

V »Impromptu de Paris«, gledališkem prizoru, posnetem po Molièrovem »Impromptu de Versailles«, pravi Giraudoux: »Povejte mi, kaj bi bil igralec, če ne bi bila njegova glavna čast čast jezika in stila.« In v govoru ob šolski obletnici v liceju Chateaurauxu je Giraudoux poudaril isto misel: »To, kar mu (pisatelju) odkriva njegovo resnico, kar mu omogoča organizirati njegovo misel in rahločutnost, ta skrivnost, katere edini čuvar je pisatelj, je stil.«

Poudarjanje jezika, stila kot glavnega in edinega sredstva za ustvarjanje gledališke vizije je Giraudouxov oster odklon opisnega in snovno zanimivega francoskega gledališča njegovega časa in hkrati ključ do Giraudouxove dramaturgije, do njegove klasičnosti, saj stil, ki ga uporablja neki pisatelj, ni samo zrcalo njegove estetike, marveč v enaki meri zrcalo njegove pesniške metafizike, njegovega pesniškega pogleda na človeka in svet. In Giraudoux je v današnjem kruto stvarnem mehaničnem veku res nenavaden, presenetljiv, naravnost preciozen stilist. O Giraudouxovem stilu pravi André Beucler v razpravi »Le Caprice de l'inspiration chez Giraudoux«: »Izza 1909 velja Giraudoux soglasno za najboljšega specialista v metafori, analogiji in pesniški asociaciji, hkrati za izumitelja prav tako presenetljivega kot drznega dualizma.«

Vse Giraudouxovo pisanje v romanih in dramah je prežeto z neukrotljivo slo po antitezah, kontrastnih metaforah, paradoksnih besednih igrah, superlativih in neredko preciznih »conceittih«, njegovi romani so pogosto en sam niz blesteče metaforike brez očitno vidnega snovnega votka. Ta Giraudouxova nenaavadna sposobnost, gledati in si predstavljati svet v izrazitih antitezah, antinomijah, kontrastih, usposablja Giraudouxu prvenstveno za dialoško obliko umetnosti, za dramatiko, in samo v tem smislu je upravičena Giraudouxova misel, da je gledališče prvenstveno stil. Hkrati pa ta bleščavi svet antitez razodeva za gledališče nič manj pomemben dualizem, avtorjevo gledanje sveta v dinamičnem razporu in razdvojenosti. Giraudouxov kult besede, njegovo pogosto rafinirano uživanje čutnega razkošja pa že samo po sebi razodeva značaj tega dualizma, ki je v razporu med poganskim hedonizmom, med ljubeznijo do vsega čutno lepega in zdravega in med vsemi silami, ki človeka temu svetu odtujujejo, med bogovi kakršne koli transcendence in demoni kakršne koli družbene malopridnosti in omejenosti. V skoraj vseh Giraudouxovih dramah, v *Juditi*, *Elektri*, *Amphitryonu*, *Ondini*, *Sodomi*

in Gomori, Intermezzu, Trojanski vojni in Norici iz Chaillota se očituje ta boj proti bogovom in demonom, boj, ki je hkrati Giraudouxov boj za deifikacijo in humanizacijo človeka.

Ako je stil Giraudouxu glavno in edino sredstvo gledališča, njegovo gledališče pač ne more biti niti gledališče značajev niti dejanja niti gledališče idej, kot ga nekateri francoski kritiki označujejo, marveč nekaj zelo svojevrstnega, edinstvenega, skratka Giraudouxovo poetično gledališče. To ni samo vprašanje, kaj je pri Giraudouxu zunanje najvažnejše, ali značaj ali akcija ali idejna razprava, marveč vprašanje, kako se pri Giraudouxu iskana resnica o človeku in življenju na odru razodeva, ali preko individualnega slikanja v določen čas in kraj postavljenih oseb ali preko spopada strasti v brezčasnem okolju ali preko dialoga oseb kot nosilcev nekih časovnih idej. Katerim od teh možnih rešitev v gledališču je Giraudouxova dramaturgija najbližja, ne da bi bila s katero koli popolnoma istovetna?

V svoji študiji o Giraudouxu smatra Jean Paul Sartre za bistveno potezo njegovega poetičnega gledališča svet substancialnih oblik, to je svet platonskih idej, ki je tolikanj različen od sveta resničnosti. Sartre, ki misli dobro aristotelovsko, očita Giraudouxu, da daje ideji predmeta prednost pred njegovim empiričnim pojavom, sintezi prednost pred konkretno analizo, splošnosti pred posamičnostjo in da tako namesto resničnega sveta prikazuje od njega samega ustvarjen svet, svet po svoji podobi, naivno počlovečen in poenostavljen svet. Sartrova ugotovitev drži, toda njegovega očitka ni mogoče imeti za pesniško, umetniško napako, ako se iz takega fantazijsko ustvarjenega sveta razodeva globlja resnica, kakor je to pri Giraudouxu skoraj vedno. Giraudoux izhaja torej »od zgoraj«, od bistva, od ideje nekega predmeta in skuša z njimi obljuditi svoj dramski svet, napraviti dramske osebe za nosilce tega bistva. V »Siegfriedu«¹ Siegfried-Forestier ni Nemeč oziroma Francoz v konkretnem času in prostoru, marveč je bistvo Nemeč in Francoza v vsakem času, v vsaki časovni in krajevni situaciji in drama je problem odnosov Francije in Nemčije v svoji substancialni obliki. »Trojanska vojna«² ni neka historična vojna, marveč je vojna sploh, je prototip nasilnega poravnavanja nezravnanih računov človeštva. »Elektra«³ ni drama krvnega maščevanja v družini, marveč drama budne zavesti in vesti za storjeno krivico, »Judita«⁴ ni drama iz domoljubja se žrtvujoče ženske, marveč je enako kot »Lukrecija«, drama deviškega, sramežljivega ponosa, drama ženske čistosti. In »Amphitryon«⁵ ni komedija nevedé zlorabljenega žene, marveč drama ženske zakonske zvestobe — torej povsod substancialno, brezčasno obravnavanje nekega konkretnega, historičnega ali mitološkega predmeta.

Kakšno je oblikovanje značajev, dramskih oseb pri takem substancialnem obravnavanju snovnega predmeta? Giraudouxove osebe niso slikane v svoji individualni konkretnosti, določeni od okolja drame, marveč po tem, kar je že Diderot v svoji dramaturgiji imenoval »condition«, to je po lastnostih in značilnostih njihovega stanja, poklica, njihovega družbenega in družinskega položaja.

V »Trojanski vojni«⁶ nastopa Hektor kot preizkušen vojščak, ki pozna grenki okus vojne; rad bi jo preprečil, vendar dobro ve, da je ne bo, ker je vojna vekomaj ugodna prilika za ljudi, ki si hočejo sprostiti svoje nagone in si popraviti svojo življenjsko usodo. »Če sleherna mati odreže svojemu sinu desni kazalec,«⁷ pravi Hektor svoji ženi Andromedi, »se bodo armade vsega

sveta vojskovale brez kazalca... In če mu odreže nogo, bodo armade enonoge... In če mu iztaknejo oči, bodo armade slepe, toda armade bodo, in v metežu si bodo tipaje poiskale ranljivo mesto na dimljah ali grlu...«

Andromeda je po svoji »condition« mati, ki po svoji naravi mrzi vojno; »Ko se približujejo vojske, izločajo vsa bitja nekaj nov pot, vsi dogodki se prevlečejo z nekim novim lakom, ki se mu pravi laž.« — »Tudi vsa grška razkačenost je laž in njihove ladje, ki pristajajo tam spodaj vse v zastavicah ob prepevanju himen, so laž morja. In življenje mojega sina in Hektorjevo življenje je na kocki zaradi hinavščine in videza.«

Svojemu možu Hektorju pravi Andromeda kot žena in bodoča mati: »Samo tvoj sin me zanima. Bojim se zato, ker je tvoj, ker je ti. Ne moreš si predstavljati, kako ti je podoben. V tisti nič, kjer je zdaj, je že prenesel vse, kar si ti položil v najino življenje: tvoje nežnosti, tvoj molk. Če imaš ti rad vojsko, jo bo imel tudi on... Ali ljubiš vojsko?«

Helena je po svojem položaju ženska, ki ljubi moške: »Zato pogosto slabo razložim (moške) obraze. Dragulje pa zmeraj dobro.«

Alkmene v Amphitryonu je zakonska zvestoba, zato graja v Amphitryon-Jupitru moža ljubimca, ki zagovarja prešuštvo: »Ljubezen soproga je podoba dolžnosti. Sprejete dolžnosti. Sprejeta dolžnost pa ubija poželjivost.«

Elektra je kot mlado, zamorjeno dekle večno budna vest, tankosluha za krivice, zločine, popravljalka krivic in iskalka pravice. Spričo nje se slabo počuti ne samo z zločinom ustoličeni princ-regent Egist, marveč tudi predsednik sodišča, ki pravi: »Če vidim Elektro, čutim, da se v meni prebujajo pregrehe, ki sem jih zagrešil že v zibelki.« In njegova žena mu odgovarja: »Jaz pa vse svoje bodoče grehe.«

Kot zagovornik Egistovega državnega sistema predsednik sodišča po svoji »condition« v Elektri — v brezpogojni pravici ne vidi ideala, ki bi ga bilo treba negovati, in jo ima za najbolj strašno sovražnico sveta. »Na naših napakah.« pravi na nekem mestu, »na naših pomanjkljivostih, naših zločinih, na resnici se dnevno zbira trojna plast prsti, ki duši njihovo najhujšo strupenost: prah pozabe, smrti in uvidevnosti ljudi.« Zato se boji Elektre, ki skuša to trojno plast prahu zbrisati z zločina.

Te »conditions«, te lastnosti poklica in položaja in njegovih odnošajev do sveta, so zelo podobne grškim maskam, vlogam grške tragedije, samo da nimajo svojega pogleda uprtega v nebo, marveč k zemlji, k čutni resničnosti. Sam Giraudoux jih nima za značaje ter jih imenuje v svoji estetiki »Impromptu de Paris« za »komaj oživiljene kipe pesnikove besede.«

Giraudouxov iluzijski svet, ki mu očita Sartre popolno neskladnost s »časom kvantitetne mehanike in fenomenologije«, izhaja, kakor pri večini sodobnih francoskih dramatikov, iz popolnoma deziluzionirane resničnosti. V odporu zoper brutalno resničnost si je ustvaril Giraudoux svoj posebni pesniški mit, svet s pesniško izravnano podobo resničnosti, ki je človeku sprejemljiva, v kateri se človeku da živeti. V tem Giraudouxovem pesniškem mitu živi človek samo svoje, preprosto, zemeljsko življenje, nenadlegovan od sleherne transcendence, ki vleče proč od preprostega zemeljskega življenja, nedostopen za skušnjave lažnivega herojstva (Trojanska vojna), zapeljivega prešuštva (Amphitryon), politične mogočnosti (Elektra), romantičnih sanj

Intermezzo), pohlepa po denarju (Norica iz Chaillota). Giraudouxov odpor zoper slepilne bogove, ki zavajajo človeka od preprostega zemeljskega življenja, se kaže zlasti v njegovi slabosti za »pare«, za ljubezenske ali zakonske dvojice, saj varuje po Giraudouxu samo življenje v dvoje človeka pred nadležnimi, varljivimi bogovi.

Ta Giraudouxova hvala preproste ljubezenske in zakonske sreče je na robu banalnosti, pred katero jo rešuje samo avtorjeva vse poveljučjoča pesniška fantazija.

Giraudoux zahteva od gledališča, dramskega avtorja, nenehen stik s svojim občinstvom, s svojim časom, in dejansko najde občinstvo v Giraudouxovih dramah vedno teme svojega časa: temo večno vznemirljive vojne, temo nepodkupljive budne nravne vesti, temo zakonske zvestobe in ženske čistosti, temo tolovajskega kapitala itd. Zato se je Giraudoux malce zares, malce z ironijo imenoval »časnikarja gledališča«, dasi njegov gledališki repertoar očitno ni pisan za en sam dan, za eno samo leto, marveč vsaj za celo stoletje.

Nenehno srečevanje mita, legende in sodobne resničnosti ustvarja v Giraudouxovih dramah nekj miselni in čustveni somrak, ki je lahko nevaren tako za mit kakor tudi za resničnost. Ta problem rešuje Giraudoux z različnimi dramaturškimi prijemi, predvsem s stilom, s poetizacijo, ki tvori most med mitom in resničnostjo, ki daje prvemu videz resničnosti, drugi pa kopreno fantazije. In tako se morejo v tem irealno-realnem svetu sprehajati ob belem dnevu duhovi (Intermezzo), tako more v Norici iz Chaillota stara grofica Avrelija poslati plenum kapitalističnih pijavk za vekomaj v pekel. Drugo enako močno Giraudouxovo sredstvo za ustvarjanje iluzije, njegovega uspešnega boja zoper slepilne bogove, je ironija. Ironija, obsežena že v njegovi antitetični metaforiki, je najmočnejši demiurg in je hkrati močan medij, ki se vriva med igro na odru in med občinstvo ter gledalcem ne da neposredno do njegovih oseb in dogodkov, marveč mu jih da gledati samo na avtorjeve ironične oči.

Kar dela Giraudouxov izmišljeni svet tako ljubezniv, spravljiv in zračen, je okolnost, da uporablja Giraudoux večji del simpatične osebe in da pogosto uporablja otroke na odru: kolikor nastopajo pri Giraudouxu slabi, nesimpatični ljudje, so to namerno zarisane groteske, groteskni simboli, kakršen je šolski nadzornik v Intermezzu in kakršni so finančni tolovaji v Norici, v katerih realni obstoj nas avtor ne sili verjeti. In vsa Giraudouxova dela zračijo otroci; mladost in otroci imajo pri Giraudouxu »condition«, da so modri in izkušeni; Giraudouxove junakinje so mladostne ženske, ki so komaj prerasle otroško dobo, kajti mladost je Giraudouxu najžlahtnejši, substancialni del človeškega življenja, kakor mu je jutro, zora najlepši del dneva.

Čeprav je večji del Giraudouxovih dramskih sižejev tragičnega značaja, tako »Trojanska vojna«, »Elektra«, »Judita«, »Sodoma in Gomora«, »Lukrecija«, se vendar ne da trditi, da je Giraudoux tragičen pesnik. Giraudouxova poetična izravnava nesprejemljive resničnosti pravzaprav ne prenese tragedije, saj je to svet, kakršen naj bi bil, če bi se znali ljudje tako temeljito otrsati varljivih bogov in demonov, kakor se jih zna Giraudoux. In tako ostanejo pri Giraudouxu vse tragične teme samo teme, v nekem trenutku svojega razvoja se uglase v harmonijo, ki ni nikoli ton tragedije. V predgovoru k »Fin de Siegfried« je Giraudoux sam izpovedal svoj netragični odnos

do drame: »Dramatsko arhitekturo sem vedno razumel kot govorno sestro glasbene arhitekture.« Giraudoux ima torej bolj tenak čut za ravnovesje različnih tém v svojih igrah kot za zahteve tragične akcije. In kakor v njegovih romanih bujna metaforika pogosto trga nit snovnega dogajanja, tako njegove pogoste pesniške pavze trgajo in zadržujejo akcijo v drami. To so senčne strani njegove teorije, da je drama samo in izključno pesniški stil.

In vendar je stil, poezija tista, ki ustvarja magijo Giraudouxovega gledališča, stil, ki more poveljati vse, celo tako kočljiv predmet, kakor je opis spolnega akta v literaturi. Mornar, ki je vozil beguna Parisa in Heleno iz Argosa proti Troji, opisuje njune ljubezenske ure na ladji: »In ko bi bil iz svojega skrivališča moral videti hleb enega samega telesa, sem ves dan gledal dva, ržen kruh na pšeničnem kruhu... dvojen kruh, ki se je pekel in ki je vzhajal, prava peka.«

Iz Giraudouxovega gledališča gledalec ne odnese niti vtisov o mogočnih značajih niti vtisov o napetih dejanjih, pač pa nekaj, kar je enako vredno in kar je bilo vedno namen gledališča: zbirko bogatih misli o vojni, o državi, o družbi, o ljubezni, o ženski naravi, zlasti o ženski naravi. Tu vidi francoska kritika stično točko med Giraudouxom in Racinom, in še nekje — v stilu. Kajti Giraudouxov antitetični stil, njegova fraza z dvojnimi nasprotnimi poudarkom, ki osvetljuje neki predmet, je racinovski aleksandrinec v prozi dvajsetega stoletja. Primera ni brez domiselnosti, vendar je Giraudoux Racine brez strasti, je intelektualen Racine in Giraudouxovo gledališče je izrazito intelektualno gledališče, gledališče za izobražence.

»Norica iz Chaillota« je avtorjevo pozno delo, objavljeno in uprizorjeno šele po njegovi smrti. Komedija nima vseh značilnosti Giraudouxove dramaturgije, ima pa nov, socialni motiv, ki ga ne zasledimo v nobenem izmed prejšnjih del. In tako je tudi s tem delom opravičil svoj ironični vzdevek, da je časnikar gledališča, da obravnava vestno vsa vznemirljiva vprašanja svojega časa.

Kakor je pri Giraudouxu navadno, je tudi pri Norici v neko verjetno, celo realistično okolje, v kavarno na trgu Alma v Parizu, postavljeno neko zelo neverjetno dejanje: sestanek finančnih tolovajev, na katerem sklenejo porušiti predmestje Chaillot, in če bo treba, ves Pariz, »to smetišče preteklosti«, samo da bi našli nafto, ki po Giraudouxovem mnenju prinaša »vojsko, bedo, grdobje, nič prida svet«. Zaroto poslovnih razbojnikov ujame na uho, ali bolje, zasluti tenkosluha in bistrovidna stara čudaška grofica Avrelija, imenovana Chaillotska norica, prijateljica in zaščitnica vseh revežev in drobnih delovnih ljudi svojega okraja. In Avrelija sklene to nagnusno zaroto prepričati, zarotnike pa z zvijačo zvbati v kanalske hodnike, kjer se baje nahajajo izvirkirke nafte, in za tolovaji trdno in za vekomaj zapreti kanalski pokrov, kar se ji v Giraudouxovem svetu brez zemeljske vzročnosti tudi zlahka posreči. Pred svojo uspeho nakano pa uprizori Avrelija v družbi še treh pariških noric in ob navzočnosti plenuma chaillotskega delovnega ljudstva vsem finančnim razbojnikom proces, ki se konča z njihovo obsodbo na smrt.

Tudi v tem svojem delu razlikuje Giraudoux dve ravni verjetnosti in z njo dve vrsti oseb, osebe, ki so verjetne zaradi svoje dobrote, in osebe, ki so neverjetne zaradi svoje hudobije, ki so skoraj abstrakcije zavrženosti — na eni strani zbor drobnih delovnih ljudi pod vodstvom norice, na drugi strani zbor poslovnih tolovajev. Tudi v Norici kaže Giraudoux svojo slabost

za pare, za ljubezenske ali zakonske dvojice, ki izhaja iz njegovega prepričanja, da postanejo osamljeni ljudje nujno žrtve raznih slepilnih bogov. Vse štiri norice v delu so samice, vštevši Avrelijo, ki je nekoč izpustila svojega dragega Adolfa iz rok. In vse štiri norice so karakterizirane s svojim nezavidljivim stanjem samic, z vsemi čudaškimi nadrobnostmi take življenjske »condition«. In kakor da bi hotel Giraudoux popraviti slabe vtise, ki jih delajo v tem delu stare samice, s pomočjo Avrelije na koncu naglo zveže mladi par, Pierra in pomivalko Irmo. Tudi v Norici ne manjka Giraudouxove dobrotne ironije, očitne v slikanju noric, dobrodušnega stražarja, grotesknega reševalca, ki rešuje utopljenca že na suhem in svoje delo razlaga s humorjem Shakespearovih norcev. Čiste poezije je v tem delu razmeroma malo, v njem prevladuje groteska. Glavno poetično arijo ima Irma, ki govori proti koncu: »Sovražim vse grdo, obožujem vse lepo. Sovražim hudobijo, obožujem vse dobro, sovražim večer, obožujem jutro, obožujem svobodo, sovražim suženjstvo, obožujem življenje, obožujem smrt.« Irmina arija je prava Giraudouxova umetniška in življenjska arija.

Norico Avrelijo je igrala Marija Nablocka, ki se je po štiridesetletnem, za umetniško rast našega gledališča izredno plodnem umetniškem delu s to vlogo poslovila od odra. Njen govor je imel sicer močnejši ruski prizvok, kakor smo ga bili vajeni v srednji dobi njenega igralskega ustvarjanja, kar pa je spričo njene visoke starosti razumljivo. Toda njena mimična igra je bila umetniško suverena kakor nekdanj, svojo vlogo je igrala s popolnim razumevanjem Giraudouxove ironije in je bila edina dama med vsemi noricami v igri.

Igralci manjših vlog so manj zadeli Giraudouxov stil, zlasti tiste osebe, ki so skoraj abstrakcije hudobije. Tudi dekor ni bil dovolj fantazijsko grotesken, kakor to Giraudouxovo gledališče zahteva. Mislim, da igramo Giraudoux v splošnem preveč realistično, premalo kot poetično gledališče, kar velja tudi za zagrebško uprizoritev »Lukrecije«. Giraudouxove osebe so res komaj oživljeni kipi besede, kakor pravi o njih Giraudoux sam in Giraudouxov kongenialni režiser Jouvét je svojim igralcem pri vajah nenehno zabičeval: »Preveč si prizadevaš, dragec moj, govori samo besedilo, ne igraj ga.« Jouvétovemu navodilu se je še najbolj približala Draga Ahačičeva kot pomivalka Irma s svojim nastopom brez mimičnih pretenzij in s preprosto in sveže povedanim besedilom.

Z dobro karakterizacijo svojega položaja in poklica so igrali Stane Potokar cunjarja, Lojze Potokar kanalarja, Jurij Souček stražnika. Tri norice so igrale Elvira Kraljeva (Constance), Mila Kačičeva (Gabrielle), Mira Danilova (Joséphine), skupino poslovnih tolovajev Maks Furijan (rudosledec), Janez Cesar (prezident), Edvard Gregorin (baron) in Pavle Kovič (mešetar). V zboru ljudstva je bil gluhonemi Branko Miklavc, Pierre Boris Kralj, cvetličarka Mihaela Novakova, pevec Stane Česnik, natakar Jože Zupan, postrešček Vinko Podgoršek, trakar Anton Homar, žongler Aleksander Valič, tepček Branko Starič, Jadin Maks Bajec. Načelnika reklamnega tiska je igral Ivan Jerman, direktorja Dušan Škedl, tri dame Ivanka Mežanova, Majda Potokarjeva in Vida Levstikova, tri načelnike skupin pa Marijan Benedičič, Drago Makuc in Jože Zupan.

Vladimir Kralj