

GLEDALIŠČE POD REŽIMI¹

1. Sancta simplicitas

Mednarodni gledališki kongres, ki je bil septembra 1936 na Dunaju in sem na njem sameval kot edini Slovenec, je pokazal tistemu, ki je opazoval od zunaj, marsikatero značilno potezo. Bolj za zabavo je bilo človeku, če je sedel med visoko igralsko aristokracijo in poslušal duhovite ali smešno naivne razgovore, kot se mi je zgodilo neki popoldan, ko je nastopil kot predavatelj ravnatelj dr. Marx. Zraven mene sta sedela póstarna igralka, brez dvoma velika tragedka, klasično plemenitih potez, in častitljiv gospod z obilno snežnobelo grivo. V diskretnem konverzacijskem tonu je vprašala matrona, ko se je pojavil predavatelj: »Ali je to tisti — tisti socialist —?« Nedolžno je odgovoril gospod: »Mislim, da ne.«

Kakšna je neki predstava o Karlu Marxu in o vsej sodobni problematiki v tej umetniški generaciji?

Igralci, umetniki, so bili na tem kongresu sploh občinstvo zase. Vse idejne napetosti so se bočile mimo njih. Laški igralci so delali izjemo: tako strumnih fašističnih pozdravov ni videti v nobenem zvočnem tedniku. (Ruskih igralcev seveda ni bilo.) Na splošno pa je bil tisti del udeležencev kongresa, ki so ga tvorili igralci, menda edini, ki ni gledal kongresa s stališča neke ideologije ali celo določenega režima. Tradicionalni igralec se ni mešal in se ne meša v stvari, ki gredo preko okvira njegovega reproduktivnega ustvarjanja.

Novi rod igralcev, vzrasel iz raznih gibanj, ki jim je pred očmi totalitarnost, igralcev, ki se ne zadovolje več samo s svojim umetniškim poslanstvom — njemu na škodo ali v korist, tega danes še ne presojam! — ta rod se šele poraja in tudi to šele v državah, ki so osrečene s takšnim ali drugačnim totalitarnim režimom. — Drugod je z večjimi ali manjšimi omejitvami stvar kritikov, pisateljev in režiserjev, da uveljavljajo v gledališču to ali ono ideološko smer in da igralce prisilijo, da ustvarjajo zanj o. Ali tudi vedno iz sebe, je težko trditi.

2. »Tudi SSSR pozna krizo gledališča!«

Velikanska senzacija je bil nastop sovjetskega odposlanca Arkadjeva iz Leningrada, ki je poročal o stanju sedanjega ruskega gledališča. Ljudem se je zdelo kar neverjetno, da je nastopil človek z zlatimi naočniki, skoraj germanskim učenjaškim obrazom, v brezhibni sivi obleki in s kravato najnovejšega vzorca. V lepi nemščini in brez odurnega propagandizma je nanizal kopo dejstev, zato pa vse skupaj povezal v šopek, ki je bil lahko najboljša propaganda...

¹ Rokopis je bil oddan že za božič 1936 in tudi že stavljen. Čas je medtem marsikatero dejstvo predrugačil. Op. ur.

Uvodni pozdrav je veljal mednarodnosti tega kongresa. »Vse, kar je mednarodnega, je človeku iz SSSR blizu! SSSR je država, kjer deluje 100 odrov v 50 neruskih jezikih v popolni slogi in strpnosti!« — Nato je podal glavno razdelitev: današnje rusko gledališče se deli v dve smeri. Prva obravnava vprašanja modernega življenja v SSSR. Snov črpa iz območij: ljubezni, družine, strahu pred smrtjo (!), čuta odgovornosti itd. — Druga smer obsega tako imenovano klasično dramaturgijo. Stalno se povračajo na sovjetske odre: Goldoni (zlasti »Sluga dveh gospodov«) in z njim Gozzi, španski klasiki, Lope de Vega vsem na čelu (zlasti »Fuente Ovejuna«), potem Calderon, Tirso de Molina in Cervantes. Iz francoske dramatike so zastopani Hugo, Beaumarchais, Molière. Pravi ljubljenec sovjetske publike je Schiller, zlasti njegovi »Viljem Tell«, »Kovarstvo in ljubezen«, »Fiesco«. Od nordijskih dramatikov se uveljavljata predvsem Ibsen in Knut Hamsun. Od čeških uživa posebno popularnost Hašek s svojim »Švejkom«. Najljubši vsem brez izjeme pa je Shakespeare, ki se uprizarja danes v SSSR v vseh jezikih, od katerih so marsikateri dobili šele pred nekaj leti svoj črkopis. »Macbeth« se igra danes v afganskem jeziku, »Vesele žene windsorske« so doživele lani predstave v 10 mestih, »Hamlet« v 14, »Romeo in Julija« v 20, »Othello« celo v 44 mestih. Za sovjetsko gledališče pomeni Shakespeare vrhunec dramske umetnosti, najboljšega poznavalca človeške duše in oblikovalca novega človeka. — Od ruskih dramatikov je najbolj popularen Maksim Gorki.

V SSSR so duševni delavci, ki se ukvarjajo z gledališčem, najbolj popularni. Igralci, režiserji, kaj šele dramatik, so deležni pri izrednih uspehih takih časti, kakršne so drugod sploh neznane. Ne samo, da dobi ta ali oni Leninov red, že za njihovega življenja imenujejo po njih ulice itd.; vse piše in vse govori o njih.

Po vsem svetu se govori o krizi gledališča. Tudi v SSSR čutijo v gledališču neke vrste krizo. Toda ta kriza nima nič skupnega s krizo izven-sovjetskega gledališča.

Dne 1. januarja 1936 je bilo v Rusiji 651 gledališč, od teh je bilo: 532 dramskih, 94 otroških, 55 delavskih, 137 kolhoznih (kmečkih), 25 opernih in 28 operetnih gledališč. V primeri s stanjem z dne 1. januarja 1935 je število gledališč zraslo za 52.

In vendar gledališč še ni dosti. »Prazne hiše« so neznana stvar. Vstopnice so po navadi redno že teden poprej razprodane. Posebna uredba je morala urediti naval v gledališča in prodajo vstopnic.

Gledališče SSSR doživlja krizo. Ta kriza pa je v tem, da ne more zadoščati potrebi ruskega ljudstva po gledališču. Je sicer mnogo dramskih šol (v njih se šola okoli 2000 bodočih igralcev), a ne morejo kriti povpraševanja. Prav tako primanjkuje tudi režiserjev.

Osnova vsega ruskega gledališča so nepoklicni (»samodejateljni«) igralci. Vsaka tovarna, vsako podjetje, vsaka pisarna ima svoj igralski krožek in svoj oder. Danes je v SSSR organiziranih 659.000 nepoklicnih (»ljudskih«) igralcev; ti igralci vzdržujejo n. pr. 150 rednih ljudskih gledališč v kolhozih.

Dasi je obisk rekorden, dotira tudi država vsa gledališča z velikimi zneski. Zlasti uživajo velike subvencije operna in kolhozna gledališča. V letu 1936. je znašal kredit za gledališča 100,141.000 rubljev.

Delo za gledališče v SSSR je del prosvetne revolucije, ki že kaže uspehe. V caristični Rusiji je znašal odstotek analfabetov 70%, v SSSR pa samo še 5%. Sovjetsko gledališče, je dodal Arkadjev, je zvesto geslu Leninovemu: Umetnost je last naroda, biti mora usidrana v množici. Zato pa je sovjetsko gledališče kakor sovjetska umetnost sploh proti umetnosti zaradi umetnosti, ne mara žonglerstva forme. Tudi je proti surovemu naturalizmu. Njegov stil je socialistični realizem, ki vsebuje resničnost življenja, njegovo rast in razvoj. 50.000 ruskih igralcev vrši veliko nalogo, je končal Arkadjev. Ni naloga gledališča, da se hinavsko ponižuje k masi, ampak stremeti mora k umetnosti in v tem prizadevanju potegniti množico za seboj . . .

Tovariš Arkadjev nam je povedal številke — pazil sem, da sem jih točno zapisoval v svojo beležnico — ki jih sicer res ne moremo kontrolirati, a se dobro ujemajo s tem, kar nam poročajo različni viri.

Naučili bi se iz tega poročila lahko dvojega. Prvo bi bilo, da sovjetski režim ni uvedel samo politike na oder, ampak da zna voditi tudi pravo in dobro — gledališko politiko. Te pri nas ni.

Drugo pa bi bila ugotovitev, da ni prav, če kakor noj vtikamo pred »rdečo nevarnostjo« glavo v pesek ali pa samo pavšalno vpijemo o sovjetskem barbarstvu. V resnici je kulturno delo v SSSR veliko. Čas je že, da to spoznamo in da stopimo nasprotniku z edino pravim orožjem nasproti. To orožje je v delu in v resničnem ustvarjanju. Vrednote moremo nadomestiti edino z vrednotami, ne s publicami. Taka je postava življenja.

3. »Opera Nazionale Dopolavoro«

Čudovito gostovanje laških igralcev s Pirandellovo »Oggi sera si recita à soggetto« (najavljen je bil Pirandello sam, pa je odpovedal; sedaj je mrtev...) v »Theater in der Josefstadt« (režiral in igral je režiserja sam slavni Guido Salvini), ki se je vršilo kot slavnostna predstava v dnevih kongresa, je pritegnilo mojo pozornost za laški del sporeda na zborovanju.

Tako sem поблиže spoznal organizacijo Dopolavora — predavatelj Aristide Rotunno, ravnatelj umetniškega in prosvetnega oddelka Dopolavora, mi je prepustil kopijo svojega referata —, v osebni razgovor in debati pa sem imel priliko izvedeti še za eno postojanko fašistične gledališke politike, to je eksperimentalno gledališče GUF-a (Gruppi Universitari Fascisti) v Firenzi. Ravnatelj tega gledališča je silno mlad človek, nemara novo pečen doktor, Giorgio Venturini, brez dvoma Toskanec in tako nima tiste nadutosti, ki je sicer svojstvena vsem fašističnim funkcionarjem.

Z Dopolavorom je dosegel Mussolini čisto točno svoje politične namene. »Po opravljenem delu« se zbirajo ročni in duševni delavci vse Italije v to splošno in državno prosvetno organizacijo, ki razpolaga z velikanskimi sredstvi, je pa hkrati znala tudi čudovito organsko zajeti vso problematiko ljud-

ske in narodne prosvete, ki jo je usmerila sicer enostransko, toda na pravih narodnih osnovah in kot organsko celoto.

Dopolavoro je ubral tudi v gledališki dejavnosti pravilno pot. Geslo mu je pri tem: približati ljudstvo gledališču in dati ljudstvu njegovo gledališče. Izhodišče so ljudski prazniki, ljudska slavja (feste popolari), ki so nastali iz ljudske potrebe po gledališču, kjer je ljudstvo samo hkrati igravec in gledalec. Pri takih slavjih sodelujejo vse panoge umetnosti: od glasbe do plesa, od deklamacije do prave gledališke predstave, od koreografije do scenografije. Vsak narod ima več ali manj takih praznikov. Laška slavja imajo svoje posebnosti, ki so predvsem v zunanostih. Tudi v Italiji je šel razvoj svojo pot. Taka slavja so začela izumirati. Dopolavoro jih pa zopet oživilja. Pojavile so se poleg pasijonskih koled v velikem tednu v drugih dobah leta spet n. pr. »Maggi« v Pistoji, »Festa dei Cei« v Gubbiu, razna pustna slavja, tako »Gnocco« v Veroni, »Polentone« v Alessandriji, dalje kmečke farse v Atelli (Campania) in Apriglianu (Calabria). V novo življenje so vstali razni srednjeveški: bare, ciri, ceri, carri trionfali itd. (n. pr. »Bara di Santa Rosalia«, ki jo predstavlja 24 m visoka konstrukcija, vleče pa jo 24 črnih volov s pozlačenimi rogovi in kopiti!). Znova se proslavljajo »Gigli« v Noli, »Torre« v Viterbu, slavni »Carro di grano«, ki je zgrajen ves iz slame, 24 m visok, in z njim kmetje v Molisu proslavljajo karmelsko Mater božjo. Tudi tipične ljudske predstave, kakršen je znani »Palio di Siena«, dalje »Giostra del Sarracino« v Arezzu, »Giostra delle Contrade« v Ferrari, »Gioco del Ponte« v Pisi, »Palio Marinaro« v Livornu so oživele po prizadevanju Dopolavora. Videti je pri tem, da se je upoštevala povsod tradicija. Ne gre za uniformirane proslave, veljavne za vso Italijo, marveč za svobodno izživljanje krajevnih posebnosti. S tem se ohranja vse raznoliko bogastvo ljudske tvornosti, kar je vsega priznanja vredno. Za gojitev teh ljudskih slavi obstoje v okrilju Dopolavora posebni »Gruppi Popolareschi«, ki se ukvarjajo s študijem ljudskih plesov, pesmi in glasbe.

Nadaljnja stopnja dopolavorske gledališke politike pa so ljudski odri (Filodramatiche), občudovanja vredna organizacija potujočih gledališč (Carri di Tespi, predstave pod milim nebom) in znižane vstopnine k rednim gledališkim predstavam (Sabbato teatrale).

Dopolavoro pravilno pojmuje razvojno važnost ljudskih odrov, ko podčrtuje njih upravičenost, rekoč, da stopijo ljudski odri na plan takrat, kadar je gledališče v krizi, to je, kadar se odmika od velikih množic. V zlatih dobah gledališča ljudski odri propadajo in zapadejo v goli diletantizem.

Vsi ljudski odri so združeni v okrilju Dopolavora v posebno zvezo, ki se deli po posameznih provincah v podzveze. Vsaka podzveza ima redno dramatsko šolo, ki opravlja ne samo redno, ampak tudi resno delo (nastavek glasu, dihalne vaje, pravorečje, dikcija, recitacija, nastopanje, mimika, ples, sabljanje, sobna telovadba, deklamacija, interpretacija, šminkanje, zgodovina kostuma, gledališča in scenskega aparata). Staro naziranje, da je »filodramatika«, igranje nepoklicnih igralcev, samo »kratkočasenje v družinskem krogu« (un passatempo familiare), je padlo. V igralskih družinah Dopolavora nastaja tipično ljudsko gledališče. Delavnost v njih je izredno

močna. Danes združuje Dopolavoro nad 2000 igralskih družin (»filodrammatiche«), ki imajo 1227 gledališč in jih tvori 52.000 »filodramatikov«. V preteklem letu so priredili 25.000 predstav in podali 145 iger mladih avtorjev. Organizirali so 4 državna, 50 conalnih in 250 okrožnih zborovanj. Danes živi 94 podzvez, ki vzdržujejo 45 dramatskih in 10 scenografskih šol, in ustanovljenih je 94 gledaliških strokovnih knjižnic, ki obsegajo nad 10.000 zvezkov.

Dopolavoro pa si je nadel tudi nalogo, da približa veliko gledališko umetnost ljudstvu, jo ponese v tiste kraje, kjer stalnega gledališča ni, zlasti v delavska središča. Temu služijo tako imenovani *Carri di Tespi*. S to ustanovo je ustvaril Dopolavoro — pokretnik zanjo je bil tajnik *Starace* — tako velikopotezno zamisel potujočega kvalitetnega gledališča, da ji ne najdem primere. Moderna tehnika, motorizirana prometna sredstva, brezhibna organizacija bi bile v čast Nemcem ali Američanom. Na dunajski mednarodni gledališki razstavi so štiri kvadratne metre zavzemajoči model takega pripravljalnega gledališča pod milim nebom obiskovalci stalno oblegali.

V gledališču, ki ga tak »sprevod Thespisovih voz« pripravi v nekaj urah, je postavljenih 3000 stolov na ravnem, nadaljnjih 3000 na tribuni. Pri posebnih prilikah je stolov tudi 8000 do 10.000. Sedeži so udobni sklopni stoli, ki jih natovorijo na nekaj tovornih šasij. Po dve šasiji vleče motorni traktor. Ves gledalski prostor obsega 700 m². Oder je širok 27 m. Operni »Thespisov vlak« ima celo po dve garnituri sedežev: ko se nekje še vrši predstava, v naslednjem kraju že postavljajo sedeže za novo predstavo. »Thespisov vlak« vozi s seboj prav vse: poleg sedežev in gradiva za tribuno tudi 2 m visoko platneno ograjo okoli vsega gledalskega prostora, ves velikanski oder, ki je opremljen z najmodernejšimi sceničnimi pripomočki (vrtljivo prizorišče, zložljivi kupolni horizont, Fothunyjeva razsvetljava), garderobe v obliki udobnih šotorov za soliste, zbore, statiste, godbenike, lastno električno centralo, ki je montirana v enem izmed tovornih avtomobilov. Brezhibno funkcioniranje vsega aparata dokazuje dejstvo, da v sedmih letih obstoja ni bila še nobena predstava odpovedana ali preložena. V Thespisovem vlakcu so tudi pisarne upravnega in umetniškega vodstva, delavnice za krojače, slikarje, lasuljarje. Velika šotora sta namenjena vajam in sestankom. En Thespisov vlak vozi s seboj vsega skupaj okoli 375 oseb, ki so zaposlene pri njem, tvori ga pa deset vóz s prav tolikimi priklopnimi vozovi.

Ločiti je med Thespisovimi vlaki za dramske in za operne predstave. Thespisovih vlakov za dramske predstave (*Carri di Tespi di Prosa*) je troje. Uprizorili so 55 laških del v 1259 predstavah na 896 različnih krajih pred 1.700.000 gledalci ter so prevozili 72.000 km. Operni Thespisov vlak (*Carro di Tespi Lirico*) je izvajal doslej 12 najbolj priljubljenih laških oper. Uprizoril je 449 predstav na 250 krajih pred približno 1.500.000 gledalci.

Delavnost Thespisovih vlakov kakor tudi predstav pod milim nebom (*Spettacoli all'aperto*) je možna le poleti. Predstave pod milim nebom so v okviru Dopolavora spet nekaj posebnega. Vrše se v posameznih znamenitejših krajih. Bilo je 60 predstav pred 400.000 gledalci.

Naposled naj omenim cenene ljudske predstave, namenjene članom Dopolavora, ki se organizirajo pod okriljem akcije »Gledališke sobote« (Sabato teatrale). Vsa laška gledališča morajo pripraviti po navodilih Gledališkega inspektorata vsako soboto ljudsko predstavo, namenjeno samo delavstvu in uradnikom. Vstopnina ne sme biti nikdar višja kakor 5 lire. Odpravljena je pri tem tudi sleherna razlika v sedežih. Pred vsako predstavo je kratko predavanje o predstavi. L. 1936 je bilo od januarja do maja 143 takih »gledaliških sobot«, ki so zbrale nad 400.000 gledalcev.

Nekaj povsem drugega pa je eksperimentalno gledališče fašističnih akademikov v Firenzi. Nastalo je leta 1934. V tem gledališču se zbirajo mladi ljudje, ki hočejo dati Italiji nov teater iz nove fašistične skupnosti. Gledališče je zato bogato subvencionirano. Že skupnost teh mladih ljudi se postavlja v odkrito nasprotje z običajno mlahavo skupnostjo starih gledališč: zahteva disciplino in harmonijo namesto družbe nesložnih posameznikov. Disciplino in harmonijo pa omogoča — služba ideji. V okrilju te skupine se razvija resna delavnost. Delo je porazdeljeno na posamezne oddelke. Najprej je dramatska šola, ki traja od decembra do junija. Z njo vred deluje scenografska sekcija, dalje delavnica za kostume, sekcija za film, glasbena sekcija, tečaj iz zgodovine gledališča in zgodovine kostuma (vodi ga Silvio d'Amico). Vsi ti razni oddelki ne delajo samo zase, pritegnejo jih tudi za druge prilike, kjer je treba novih poti (tako se je n. pr. laški film že okoristil z delom teh mladih ljudi, prav tako rimska opera, dalje velika slavja kakor »Maggio musicale« itd.).

Glavna pozornost pa velja lastnemu poskusnemu delu. Komisija za pregled rokopisov je prebrala 150 dram in jih 30 izročila odru. To, česar običajno gledališče ne more, se lahko izvrši tu: ker se ni bati za finančni polom, se tvegajo lahko drzni poskusi. Uspeh ni izostal. Mnogo iger, ki so prestale ognjeni krst na tem malem poskusnem odru, je prešlo na odre rednih gledališč. Po vsaki predstavi se razvije diskusija med gledalci, avtorjem, režiserjem in scenografom.

Naposled pa organizira akademska mladina v okrilju tega gledališča vsakoletne »Littoriali del Teatro«. Gledališča iz vse Italije tekmujejo tukaj za prvenstvo v igranju, režiji, scenografiji in podajanju.

To, kar dela Dopolavoro, je vse pozornosti vredno. Naj misli kdo o fašizmu kakorkoli, teatralizacija množic, ki jo vrši, je resna. Pa tudi pota, ki jih ubira novo laško gledališče, so več kot zanimiva. O tem jasno priča laški del na dunajski mednarodni gledališki razstavi.

4. »Die völkische Bühne!«

Prebiram čedno opremljeno knjigo »Reichsdramaturga« Rainerja Schlösser-ja »Das Volk und seine Bühne«, Bemerkungen zum Aufbau des deutschen Theaters (Theaterverlag A. Langen-G. Müller, Berlin 1935). To ni zaokroženo delo, je le zbirka različnih predavanj moža, ki mu je v hitlerjevski Nemčiji poverjena skrb za gledališče. Zanimive vpogleda nam daje v nazore, ki jih ima uradna Nemčija tretjega cesarstva o gledališču kot takem.

Kot prvo območje načanja Schlösser izbor iger. Ta izbor mora, kakor pravi, ustrezati vsem problemom življenja naroda in države. Dosedanji izbor iger je aforističen, sedaj šele je prišla do besede spet totaliteta. Le-ta je v misli o »nacionalnem teatru«, če jo pojmuje s stališča ljudskosti (vom Völklichen her), ali pa v misli o »kozmičnem teatru« v smislu srednjeveških misterijev, če jo razumemo s stališča svetovnega nazora. Naloga gledališča je potemtakem: »V gledališču kot na najbolj vzvišenem kulturnem (!) mestu naroda naj pridejo do izraza vsi utripi narodnega življenja (des völkischen Lebens), ne da bi razgnali okvir državnega življenja in ne da bi nastopila inflacija subjektivnosti, ki je za njo nemško gledališče zadnjih desetletij skoraj poginilo.«

Gledališki vodja (Theaterleiter) postaja zares »vodja« (Führer): ne more in ne sme se več ravnati zgolj po literarnem vidiku, ne po vidiku okusa ali celo zgolj po gospodarskih vidikih. Poznati mora marveč prav tako politične kakor kulturne nujnosti, ne sme torej biti samo gledališki praktik, marveč resnično ustvarjajoč človek.

Várovati mora v razmerju do nove dramske književnosti pravo mero pri duhovni in politični plati. Ta nova dramska književnost kaže namreč ali »preveč« ali »premalo« političnega. »Preveč« ga imajo igre, ki so pognale zadnja leta kakor gobe in jih je mogoče označiti kot vojne igre, kot politične igre in kot igre časa (Zeitstücke). »Premalo« političnega pa imajo igre, ki so jih rodili umetnostni nazori preteklosti, pa se skušajo rešiti v današnji čas: to so razne psihološke in erotične igre ter določena vrsta starih operet.

Prva skupina iger, ki naj bi bile igre (nacionalnosocialističnega) gibanja, morajo povzdigniti témata, ki so vsem sveta, v simbol. Ne smejo ostati zgolj izpoved življenja, ampak zahteva, ki se življenju postavi. S tem v zvezi je vprašanje tendence. Tendenca kot maličenje in laž, pravi Schlösser, je vselej zloraba moči, ki jo predstavlja oder. Če pa je tendenca istovetna s hotenjem, dati močnemu svetovnemu nazoru močan izraz, potem se mora izvojevati dramski konflikt s poštenim orožjem. V umetnosti mora biti umetniška nuja nad vsem. Iz nje mora dobiti vsaka igralska snov nadčasoven pomen. To, kar je izrednega, anormalnega, kar je zgolj individualno, to je danes ničevno.

S tem se dotakne Schlösser druge skupine iger, ki izkazujejo »premalo« političnega čuta. To je dramatika, ki je živela iz »psihologije«, če ne celo iz psihopatologije. Le-ta pa je po Schlösserju v tesni zvezi z erotiko. Novo nemško gledališče noče sicer biti v pogledu erotičnih snovi nič bolj moralno, kot so bile baje prejšnje dobe. Napovedal pa je boj sleherni pornografiji. Marsikaj se lahko pove, če prihaja iz pravega duha. Pravi duh pa je tisti, ki je merodajen. Pri tej ugotovitvi naletimo, pravi pisatelj, na tovarišico erotične igre: navidez močno nedolžna stopa poleg nje »ljudska igra« stare in najstarejše vrste, ki se dela tem manj nevarno, ako je opremljena s starinsko, omledno glasbo, a v resnici pomeni kulturno nevarnost za nastajajoči igralski izbor! Ljudska igra, ki nima v sebi neposrednega srčnega utripa ljudstva, naroda, ni ljudska in ne spada v naš čas. Prav isto

velja za opereto, ki je bila v veliki večini le »kič in bedarija višje vrste«. Schlösser poudarja tudi, da vse to še ne pomeni zahteve po samih tragedijah, da sta marveč tako duhovita vesela igra kakor tudi robata burka potrebni in upravičeni.

Novo območje načenja Schlösser v govoru nemškimi dramatikom. Razlikujemo, pravi, visoko dramatsko poezijo od potrebne dramatske poezije. Obe imata pravico do življenja. Visoka dramatska poezija, tvornost genialnih pesnikov, najtežja pesniška vrsta, krona vsake narodne književnosti, je v resnici izjemna, ker je redka in vrhu tega primerna največkrat šele za bodoče rodove. Ostane tista dramatska poezija, ki je pesniško sicer manjvredna, a je potrebna. Potrebna je zato, ker ustreza aktualnim časovnim potrebam, večkrat pa tudi zato, ker pripravlja pot in znaša drobce za stavbo genija. Ta potrebna dramatska poezija je kajpak obilnejša, saj mora ugoditi tekočemu povpraševanju, ki se ne more zadovoljevati z maloštevilno in redko produkcijo velikih pesnikov.

Sedanja nemška dramatika še nima svojega genija, toda ga lahko čaka brez skrbi in vznemirjenosti. Saj je čakala liberalna doba 150 let, da je dobila peščico trajnih del. Zavedati se je namreč treba, da bo morala tudi dramatika nove Nemčije priznati primat politike, to je, iz kaosa individualističnih mnenj v preteklosti priti do osnovne zakonitosti enotno nemškega mišljenja, gledati vsa vprašanja s stališča narodne celote, to je, s stališča nacionalnosocialistične države, ki ni več hegeljanska absolutnost, ampak »posoda vseh živih narodnih sil«. Iz tega izvira, da je tudi za pesnika kategoričen imperativ, ki se glasi: »Ravnaj vedno tako, da bodo zakoni, ki veljajo v tvojem srcu, vedno tudi osnovni zakoni vsega tvojega naroda!«

V novi Nemčiji nastaja potemtakem nova drama narodne skupnosti. Za to dramo se že zidajo povsod gledališča pod milim nebom (Thingstätten) ali pa jo čakajo velikanske lope (Hallen) po velemestih. »Pogoj za ta način podajanja umetnin je bila vzgoja nemškega človeka k shajanju množic. Potem ko se je izvršila ta mobilizacija naroda, je bilo samo po sebi dano, da se je ta novi način shajanja uporabil tudi za naše gledališko ustvarjanje,« pravi Schlösser. »Tako se je čisto naravno izoblikovala združitev tisočev in tisočev, ki so pripravljeni sprejemati, pojavil se je nov okvir, ki je razgnal baročno tradicijo in se v marsičem približuje monumentalno heroičnemu hotenju našega časa bolj kot pa dosedanji odrski svet.« Iz teh novih možnosti in zanje je nastal »Reichsbund der deutschen Freilicht- und Volksschauspiele«, ki mu je pokrovitelj sam propagandni minister dr. Goebbels.

Schlösser razvija célo dramaturgijo novega gledališča, ki naj bi vstalo iz osnovnega čustva nacionalnega socializma, iz povezanosti s krvjo in grudo. Je pa pri tem toliko previden, da te svoje dramaturgije ne proglašja za edino zveličavno, da marveč dopušča pesniku zadnjo besedo, pesniku kajpak, ki v resnici ustvarja iz tega osnovnega čustva.

Značilno za nazore v današnji nemški kulturni politiki je, da se obrača zelo ostro proti naturalizmu. Schlösser ga nekje proglašja za v umetnost preneseni izraz pesimističnega svetovnega nazora, ki je v nasprotju z živ-

ljenjsko usmerjenim svetovnim naziranjem nacionalnega socializma. Pri razglabljanju o bistvu konvencionalne ljudske igre sicer ugotavlja, da velja naturalistični slog na splošno za nujnost in neizbežnost v vsaki »ljudski« igri. Ne osporava torej vrednosti naturalizma za čas, v katerem je nastal in za katerega je nastal, postavlja pa striktno zahtevo, da mora novi čas najti svoj slog, izrečno pa se mora odreči naturalističnemu, sicer ostane vse pri starem...

Močno enostranski pa je Schlösser v vrednotenju igre mladinskega gibanja, iz katerega je po mojem gotovo tudi sam izšel. Povsod je opaziti zadrego, da bi mladinskemu gibanju preveč ne koncediral in bi tako hotenje nacionalnosocialistične kulturne politike izgubilo pri edinih svojih pozitivnih vrednotah preveč na originalnosti. Priznava laični igri mladinskega gibanja nazore, »ki še danes zvene v nas«, priznava ji tendenco po poenostavljenju, stremljenju, »doseči v nasprotju s tehnično virtuoznostjo poglobljeno primitivnost (das beseelt Primitive), priti od naturalističnega gledališča vseh vrst h kulturni igri«. Schlösserjev očitek je le ta, da je igra mladinskega gibanja obtičala preveč v »estetskem«, v »literaturi«. V nasprotju s tem znova in znova ponavlja zahtevo, da se morata kriti zorni kot ljudske igre in zorni kot naroda (ljudstva). Njena vsebina in iz nje vzrasla forma morata odgovarjati doživljajskemu območju naroda. Seveda Schlösser tudi tu hiti zagotavljati, da s tem nikakor ni ogrožena eksistenca komornih dram, ki ostajajo za množice pač nedostopne. Nova vrsta igre naj bi le skušala zadostiti obema deloma: najširšim množicam in bolj izobraženim plastem, zakaj oba šele tvorita narod. In vsemu narodu naj velja nova ljudska (narodna) igra. »S tem ne govorim za znižanje gladine, marveč ugotavljam, da stoji pesnik pred večjo nalogo kakor kdajkoli poprej.«

Pesnik, ki hoče ustvarjati igre za zborovalne prostore (Thingplätze), mora poznati prvinske oblike, ki je iz njih polagoma nastala ljudska igra. To so: oratorij (govôrci in zbori), pantomima (alegorija, žive slike, blagoslovitve zastav itd.), sprevod (parade, zborovanja), in ples (balet, izrazni ples, gimnastika, športna slavja). Vse to so kajpak zgolj prvine, niso pa še forme. Obrise neke forme dobe z glasbo. Pravo obliko pa dobe vse te prvine šele tedaj, če pristopi dramatska zakonitost kot oblikujoč in gibalni moment. Dramatska fabula bi morala zvariti vse prvinske elemente v eno celoto. V starih misterijih to ni bilo težko. Težje je najti fabulo ali boljše, njen realni življenjski krog v sedanjosti in neposredni preteklosti. Konkretno: težko je z igrami iz nacionalnosocialističnega gibanja, ker so vsi dogodki še premalo odmaknjeni.

Zelo važna je sprememba običajne predstave gledališkega prostora. Namesto odra z rampo stopa arena, namesto enodimenzionalnega prizorišča torej večdimenzionalno. Vsa sredstva in efekti iluzijskega omarnega odra so nerabni. Pojavi se namreč neposredni stik z gledalci, ki postanejo soigralci in vidijo v igralcih rojake (Volksgenossen). Nobena dramska vrsta tedaj ne obstoji iz tako neposredno in resnično dramatskih elementov kakor nova kulturna igra, ki jo pospešuje narodnosocialistična kulturna politika. Geslo: Dejanje in zopet dejanje!, ki ga postavlja Schlösser, pri dramaturgiji igre

pod milim nebom ni čisto novo. Odobravati pa je treba njegovo zahtevo po poglobitvi tragike, ki je v konvencionalnih »ljudskih« igrah zgolj identična s sentimentalno ganljivostjo. Pravilno navaja primer grške antične tragedije, a spet svari pred posnemanjem.

Zanimivo je za nacionalnega socialista Schlösserja, kako rešiti vprašanje osebnosti. Ni še individualizem, če dramatik postavi kot glavne nosilce dejanja posameznike, ne množico. Igra v samih množicah bi utegnila postati enolična. »Naše priznavanje vrednote osebnosti se mora po mojem mnenju pokazati v tem, da stoje v središču dramskega dejanja osebnosti, značaji, kot pravi nosilci dejanja, ki bi jih bilo treba zvezati s formalnimi vezmi v skupnost soigralcev.« Nič novega ni, če Schlösser pri tem poudarja, da mora iti v taki igri le za »lesorezne« značaje, ker je vsaka komorna psihologija pred tisoči gledalcev prazna. Množice, ki sodelujejo, ne smejo biti zgolj statisti, ampak pozitivni, živo sodelujoči nosilci dejanja.

Za konec naj še povem, kako sodi Schlösser o »nacionalnih« snoveh. Reči moram, da so njegove misli zdrave. »Nacionalni dramati«, pravi, »ni treba nacionalnosti niti povelečevati niti oznanjati, ako je nacionalnost, to je, resnični narodni in ljudski element, v njej sami... Nacionalnost drame učinkuje tem močnejše, čim manj se o njej na odru govori in čim več je je v gledalskem prostoru čutiti.«

Vse to se je v mojih beležkah tako raztegnilo, da za zdaj ne mislim na kakšno podrobnejšo analizo ali aplikacijo.

Samo to bi zapisal že danes, da moramo priznati po objektivni presoji dejstev današnjemu gledališču »pod režimi« — bodisi levičarskimi ali desničarskimi — stvarno tolikšen razmah, napredek in izčiščenje nazorov, kot ga ne moremo zaslediti v vsem prejšnjem stoletju kljub »reformatorjem« od sanjača Micheleta preko fanta Wagnerja do Fuchsa in njemu sorodnih, ki jim ni bilo dano uzreti realnosti kakega »novega« gledališča.

Danes je stopilo gledališče mogočen korak naprej. Dobilo je spet idejo, našlo skupnost, ki mu je zavetje. Ta »ideja« je seveda drugačna v fašističnih državah, drugačna v marksistični Rusiji. Prav tako je drugačna tu in tam tista »skupnost«, na katero se naslanja. Toda vsi ti režimi brez izjeme posvečajo razvoju gledališča velikansko skrb. Neznanske so vsote denarja, ki ga je gledališče za svoj napredek v takih državah deležno.

V istem znamenju časa stoji tudi novo katoliško gledališče, kolikor ga je v območju vala verskega preroda, ki danes preveva svet. Očitne podpore razen morda v Avstriji seveda nikjer ni deležno.⁵

Znamenje časa pa je eno: vrnitev k občestvu, vrnitev k eni veliki osrednji ideji, ki določa svetovni nazor — proč od individualistične in liberalne razcepljenosti, proč od larpurlartističnih slonokoščenih stolpov in vase zavérovanega esteticizma.

Tod nastaja v resnici novo gledališče.

⁵ Sedaj je tudi to prenehalo. Op. ur.