

O DRAMI, GLEDALIŠČU IN IGRALCU.

Francè Koblar.

(Naj velja tudi kot poročilo o letošnji drami.)

Oni so zrcalo in okrajšana kronika stoletja.
Hamlet. II. 2.

Mesto običajnega pregleda naših gledaliških dogodkov hočem razplesti nekaj osnovnih vprašanj, in sicer zato, ker o teh stvareh pri nas javno ne razmišljujemo mnogo in mora občinstvo sprejemati sodbe in pojme s srcem vernika ali s pametjo načelnega nejevernika. Zgodovinskemu pregledu dramatičnega ustvarjanja se bom izogibal, ker ni strnjenelega vzročnega razvoja. Vzročno zvezo ivori nagon človeškega ustvarjanja; kot je čudno, da pri starih semitskih narodih manjkajo sledovi o drami, si je pri arijcih osvojila ta plat duševnega udejstvovanja predvsem etično razmerje človeka in ga enkrat za vselej priklenila na korenine vsega nehanja. Dotaknil se bom vprašanj, ki nas zanimajo, ko zavzeti stojimo pred kalejdoskopom stvaritev, ki jih je človek tekom tisočletij s pismom in kretnjo določil, da žive izven njega in za njim. Gre za vprašanje fabule in dramatične životvornosti, tedaj za besedo dramatik, dalje za pravo življenje drame, v kolikor posamezna dela ne podležejo sovražnici smrti, ki se prej ali slej loti vsega človeškega; gre tedaj za misli o gledališču in igralcu.

Ne odločuje praktično življensko naziranje, če hočemo govoriti o tragediji in komediji. Estetični pravec je, če trdimo, da je človek prej predstavljal trpljenje kot skušal učinkovati smešno. Toda istočasno, ko je ob slavnostnem trenutku kazal svojo odvisnost od božanstva, je uganjal tudi že abotne burke in isto težo življenja odmikal v smešno neverjetnost. Naj smo si v svesti ali ne, bistvo človeka je tragično, njegovo delo tragično, dejstvo kulture tragično, le momenti so komični. Prati tragedije je podala atiška igra v Prometeju in Medeji. Aishilov Prometej ni potomec nekdanjih lepših dob, temveč upornik, ki se vzpne iz surovega prastanja in reda do kulture. On ni samo prinašalec ognja, temveč prvi kulturonošec. »V teh grandioznih hipotezah postane človek samemu sebi interesanten.« (Gerke-Norden: *Einleitung in die Altertumswissenschaft II.*, str. 303.) Tragedija je tedaj estetična prvina, komedija slučajna ali preračunjena spojina. Naravno je, da se drama spreminja s kulturo in filozofijo življenja. Etos in filozofija sta nerazdružna spremljevalca. Bistvo etosa sicer ostane, toda modrost življenja se mu bliža ali odmika. Kar je bilo pred časom huda tragika, se v gotovi dobi zdi papirna lekcija, in katastrofa postane nepravilna. Gerhard Hauptmann je dramatično prav storil, da je v

Rozi Berndovi pokazal na zločinko in ne samomorilko, dočim Hebbelova Klara v Mariji Magdaleni iz strahu pred izsiljenim grehom skoči v vodnjak. Pol stoletja, in kaka razdalja! Toda osnovnega razkola v človeškem hotenju ni mogoče utajiti in zveze z etosom ne raztrgati.

Drama, ki prav živi samo v tragediji ali komediji — tragikomedija in takozvana narodna igra estetsko pomenita razkroj — je presnavljanje življenja s pomočjo fabule. Zato v drami ne gre za povesti, temveč za elementarne sile, ki gibljejo dogodke. Fabula je pretežno last naivnega človeka, duha, ki prosto leta v neznanem svetu, za oblaki, za morjem, v globokem gozdu v temi, brodi po krvi in strahu, le misli in upora ne pozna. Zato je gotovo, da je fabula najbogatejša v začetku, ko se v človeških predstavah mešata še naravni in nadnaravni svet in so naravne sile še daleč pred tehtajočo mislijo. Racionalizem fabulo ubija, ker njegovo oko deluje bolj anatomsko kot sintetično, nikoli pa ni ustvarjajoče. Zato je dramatik pretežno stvaritelj fabule, on oživlja zvezo človeka z božanstvom. Najstarejši tragiki so znani snovi dali tragično veličino s tem, da so poudarili v nji večne zakone. Stara komedija je postavila na glavo neljube dejanske razmere in si z zasmehom hladila srd. Shakespeare ni menda nobeni svoji drami dal lastne fabule in v Hamletu sledimo trojno predelavo, preden se mu je posrečilo v tujo zgodbo uzakoniti svojo grozno lepo notranjost (Prim. Gustav Landauer: Shakespeare, Dargestellt in Vorträgen, I. zvezek. Frankfurt 1920.), in zaključena zgodovinska dejstva mu niso drugega kot ljudje v boju z večnimi zakoni. Komediograf nasprotno ne postavlja zakonov, on išče momentov in jih sporeja. Molière je imel pred seboj konkretne budalosti tega sveta, zato mu jih ni bilo treba izmišljati. Delo njegovega genija je tedaj bilo, da je znal neverjetnim časovnim muham podati tipičnost, ki živi skozi stoletja. Gogoljevega Revizorja so vsi proklinjali, vsak se je nemilo občutil, od pisarja do carja, in vendar sta v njem svet in Rusija obenem. Dramatik tedaj ne piše fabule, ne modelira oseb, temveč »kaže takorekoč naravi ogledalo, čednosti njene prave znake, grehu resnično podobo, stoletju in času njenega bitja obliko.« (Hamlet III. 2.) Zato odločno lahko odklanjamo Schnitzlerjevega Anatola, kjer so ti zakoni premaknjeni v gol instinkt in imamo pred seboj prej živčni destilat kot fosforesciranje duše; prav tako so izven dramske poezije vse permutacije paradoksnih Molnarjevih računov, bolj teatralna naloga za igralca — vse do Lilioma, kjer se poslavlja pesnik in začne živeti židovstvo kot industrializacija gledališča.

Ne za fabulo, iz človeških zakonov piše dramatik. Zato bi bila pač neumestna sentimentalnost, če bi radi fabularnosti trdili, da tvornost človeškega duha peša. Za patos in etos gre, kakor bi rekli stari ali kakor pravimo danes: za stil in duha. Ta dva, neločljivo se pojav-

ljajoča, sta izraz človeka kot bitja v verigi večnih zakonov in jasen časovni odznak telesno-duševnih funkcij naroda ali rase. Zadnji kriterij za to razmerje je pesnikova osebnost, ki pokaže, ali je delo film, posnet po življenju, tedaj brez možgan in srčne krvi, ali morda več ali manj spretno uporabljanje štirih osnovnih računov od seštevanja do deljenja, ali pa je duševna gradba sveta. Za primere, ki se nagibajo v dobro stran, vzemimo Wildgansovo Ljubezen in Hauptmannovo Rozo Bernd. Ena zgolj ideja na perutih verzov, a zato nič manj vklenjena v zakone kot druga, kjer po točnem posnetku življenja, do odurnosti hladnega, izbruhne neusmiljeni etos. Ali Vražja ženska, kjer se kri in postava, pisana in nepisana, neprestano bijeta na tehtnici in dosledno zmaguje kri!

Za bližji primer dramatičnega ustvarjanja naj vzamem Kotorjev Požar strasti. To delo je napravilo svetovno pot. Odgovarja najprvo rafiniranemu estetičnemu izrazu, ki ni nikoli neposreden, temveč išče v poedinostih simbole za vseobčnost, pozitivno pribije raje z negativnim, nikoli ne pretehtava in meri, temveč samo sporeja. V tej fabuli, ki je malo konkretna, gledamo raso, pračloveka, ali končno: boj med Bogom in hudičem. Ilarija Šalić, bogaboječ človek, in Guša Rigalin, oba si skupno s svojima sinovoma stojita nasproti kot božja in hudičeva postava: pravičnost, zatajevanje, dobrotljivost je v vednem boju z lastno in tujo krojo. Zemlja, stara grešna mati, ne ti boji in ga hrani z vso silo demona, morda zato, da se maščuje za svoje prekletstvo. In ko misliš, da končaš demona izven sebe, je vstal v tebi in pregnal Boga. Ilija, pobožnik in pravičnik, in njegov sin v največji sreči na stavbi zadavita Gušo in sina. Realizem vidimo povečičan s simbolizmom, notranjo silo povečano s kontrasti, miselnimi in besednimi. A ravno to, kar je neslo delo po svetu, domneva, da je izraz rase, je mnogo pretirano. Slavonska vas, ciganka, slepec, nekaj upravnih oseb, vse to je zadeva zunanjega kolorita, in tisti, ki trdijo, da je delo rusko, imajo prav.

Značilen primer dramskega prestvarjanja podane materije so Golieve Peterčkove poslednje sanje, božična povest v štirih slikah. Ta dramatična pesem, ki nam v božičnem razpoloženju odstre dušo umirajočega revčka, in ga spremljamo, kako trpi in se veseli v kolo-barju svojih blodenj in se končno zbudi v nebesih. Ta težka a lepa pot je za en mesec razgibala našo estetično malobrižno javnost in ločiti je bilo treba ustvarjanje od truda sobnega slikarja, ki dela s pomočjo šablonov. Ker gre tu za poetično resnico, bom poizkusil po poti naznačenih načel ugotoviti, koliko je bil pisatelj tu stvaritelj in koliko je ostalo v delu spretno ali nespretno kombinacije.

Snovno razmerje Golieve drame se bliža naivni prvotnosti, ki je za otroško bistvo značilna. V našem slučaju gre za estetsko omo-

gočenje z racionalizmom, za dramatično oživetvorjenje slik, ki spe v otroku. Ali so to zgolj sanje ali smrtni delirij, tudi to je vprašanje dramatičnosti: zahteva človeške in ne samo estetske pravičnosti pa je, da pesnik dušico revčka, ki jo je priklenil na svetovno gorje, združi z materinim duhom. Način te vrste prikazovanja leži na dlani, revščina mu je stalna spremljevalka. Za oboje imamo zglede v svetovnih delih, zlasti v Hauptmannovi Hanici in Maeterlinckovi Sinji ptici. Da je Golia obe poznal, je očitno, a zato je Peterček še vseeno njegov in slovenski. Prepad med pravim in pravljичnim svetom je za Peterčka že, da sosedov tovariš dobi kapuco in igrače prav zato, ker sosed ni bil v vojni. Peterček pa je postal sirota. To misel je spretno poglobil v Kralju Matjažu:

Ko se četa je vrnila
s kraljem pod domače krove,
se velika polastila
žalost duše je njegove.
Mnogo je svobode, pravi,
a še več vdov, sirot
v naši širni očetnjavi.

Da ni tu Golia psihološke resničnosti s šolsko simboliko prepojil — šola na odru in v literaturi vobče je naivna in neplodna odurnost — bi bilo to mesto še višje kot živčni spor med prepovedjo in željo, ko se Peterčku zahoče mlade Alenčice. Kljub deliriju ni zveze med votlino in gozdom. Ta polnočnica v Gorjancih, ko se zbero vsi gozdni veljaki in najmanjša bitja ter čakajo Jezuščka, da jih blagoslovi, je pesniško najsamobitnejši odstavek tega dela. Tu se je avtor v lepoto svoje slike zaveroval in mislil bolj na prirodo kot na Peterčka. Tu ni več relief v okviru, to je slikarstvo. Drama preneha, postane gola situacija, neplastična, kljub temu, da vemo, da se dušica že trga od zemlje. Usodna v tradiciji takih del je dekorativna bohotnost, ki ubija dramo. Princ lazurnih dalj, gospod Mesec, golo spremljanje materinega duha in čarodeja Grče so često odveč. Če Golia etično zveže in organsko eksponira tudi tretjo sliko in se mu posreči gladko rešiti odrsko vprašanje, je dovršil dramo, in delo ne bo več povest v slikah. Ali pa morda ne škoduje delu premočen racionalistični okvir? Hanneles Himmelfahrt bo najbrž ostala za vse čase edina prava drama te vrste.

* * *

Dramatično delo naj živi dalje s pomočjo gledališča. Kaj je tedaj naloga gledališča? Da postavi vse bistvo dela v območje naših časov, da nam omogoči konkretno sprejemanje in uživanje lepega dela. Ker je drama prestvarjen svet, je tedaj pri odru osnovna zadeva prostor, in kakor je življenje v nji zgoščeno do skrajne časovne napetosti — malo je dogodkov, ki bi se v nekaj urah razpleli in končali — tako

je oder na ozek prostor stisnjen svet. Vprašanje prostora, iluzije je prvo gledališko vprašanje. Tu se vrši boj med duhom in materijo, ta boj je zgodovina in razvoj gledališča. Kdor bo zlil igralca in oder v enoto, ta bo za vedno rešil gledališče.

Ker drama ne pripada samo enemu veku in enemu narodu, stojimo pred veliko zahtevo, kak izraz naj dobi samobitnost, na istem prostoru, z istimi ljudmi? Kako majhne so bile zahteve pred štiristo leti, in čudo, grška drama bi bila s svojim koturnom, stalno masko in onkom morala naravnost ubijati iluzijo. Ti ljudje so prinesli misterij s seboj in Shakespeareova publika je hodila gledat igralce in jih dražila — pa vendar ni ušla iluziji. Shakespeare je meril ves svet in vendar mu prostor ni delal težave, francoska klasicistika pa je postavila za načelo tudi enotnost kraja. Naturalizem je postavil strogo verietično sceno. In tako stojimo danes pred množico vprašanj, če hočemo govoriti o bistvu dramatičnega dela, ki ga mora podati gledališče. Za realistično delo je odrsko vprašanje enkrat za vselej rešeno, z delom vred kodificirano. Pa skušajmo postaviti staro delo v njegovi prvobitnosti predse! To ni nič manj kot ugnetali vekove v sedanjost. Pri nas bo enkrat moral zaživeti tudi problem grške tragedije, oživotvorjenje stare duševnosti na stopinje sodobnosti. Molière ni noben problem, treba je znanja in obzorja in delo je rešeno. Zato lahko trdimo, da se Namišljeni bolnik ni nič manj posrečil kakor lanski Figaro. Manjka pa organom našega odra osnovno pojmovanje komičnega. Pri nas ne vemo, da je pravo bistvo komičnega v diskretni distanci, ki jo je treba sproti upostavljati, dočim je tragičnost podana že sama po sebi. Zato je vsaka pristna historična komedija šla v naslednjih predstavah s črto navzdol in tako je končno iz Revizorja nastala burka in pieteta do pisatelja se je prelevila v brezvestnost potujoče družbe. Ker je Shakespeare tako malo vezan na svoj čas in njegova duševnost ni plemenska, temveč univerzalna, bo ostal problem za vse čase. Njegova suverenost v prostoru je največja težava današnjemu odru, če nočemo delati sile tekstu, ker naš oder ne razpolaga s trojnim ali celo četvernim prostorom naenkrat, kot jih je imel Shakespeare. V tem oziru se je scena v Komediji zmešnjav približala tesno prvotnosti. Vrtinci zapletljajev so neprestano plesali naprej, pri čemer je služil tudi balkon na odru in zaoder. Tega dogodka občinstvo ni znalo ceniti. Ker mu je režiser vzel odmora, je mislilo, da je prikrajšano na večeru. Uprizoritev Hamleta nam je pokazala, da delo, ki se ga drži samo senca časnosti, more pravo življenje zaživeti v brezprostornosti: v temi in luči, v mislih in krikih, hotenju in umiranju. Vse, kar je večnega, more živeti samo v simbolu in ne v omejeni tvarnosti. Odtod kaže smer gledališču, kako postaviti na neko enoto

vse, kar je človeški duh kodificiral: razmakniti prostor, osvoboditi duha teže čutov in mu pustiti neposrednost.

Česa je tak oder zmožen, smo videli v uprizoritvi Otoka in Struge, dasi so tu oder zamenjali s knjigo. To stran bi bili morali še bolj poudariti v Požaru strasti — naši kritiki pa je presedala celo stilizirana dekoracija v simbolistični igri! Vprašanje resničnosti je tudi pri odru prvo — a ta resničnost ni enostavna, temveč tvori kompleks psiholoških komponent v sporu z materijo. Kalejdoskop vsega razvoja in vsaka slika mora biti živa, resnična, pri vsem pa harmonija ustvarjanja.

Iz tega precej jasno sledi, da imena narodno gledališče ne smemo pokriti z revščino narodnega repertoarja. Gre predvsem za to, koliko narod kot kulturna funkcija more z lastnimi močmi sprejemati in individualno podajati bistvo duševnega bogastva, ki ga je tekom tisočletij nagrmadil človeški duh. Krivični seveda ne smemo biti lastni produkciji, ki je najočitnejši znak naše duševne zrelosti. Vprašanja ljudskega gledališča, ljudskega repertoarja ne spadajo v načelo, temveč so praktični smotri.

Repertoar pa omogočajo edini igralci. Odkar je stopil pesnik kot protagonist v ozadje, je izročil svoje delo igralcu, in ko je med igralcem in občinstvom vstala pregraja iluzije, igralec ni več komedijant, temveč pesnikov sostvaritelj. Igralec potrebuje predvsem talenta in obzorja. Imamo skušene ljudi z nezadostnim obzorjem, talente brez skušnje in kakorkoli že hočemo predstavljati pojme — le obzorja samega nimamo nad mero. Da ni za Lipahovim igralcem v Hamletu tičal še mož klasičnega obzorja, bi se ne bilo skrčilo v solzo nobeno srce. Imamo Rogoza, izreden prirodni talent. Sreča je zanesla k nam Borisa Pučjato, ki ima svetoven pogled, in čeprav ni po poklicu glumec, trdno znanje in eksaktno izrazno pretehtanost. Komedijo nam je prinesel šele on — dasi se z njegovimi nazori o gledališču ne strinjam. Dober praktik pa si radi mene lahko teoretično oporeka. (Prim. letošnjega Gledališkega lista 16. številko z lansko 21.!) Imamo navsezadnje in najprvo O. Šesta, ki ustvarja našo sceno z igro v skladu, individualnega, neumornega delavca, ki neprestano misli nakvišku. Sai je še vse nove korake podvzel on, prerežiral dve tretjini repertoarja. Sodba o drugih je jasna, negativnih moči to sezono skoro nismo imeli.

Tako sem v tem kratkem sestavku poskusil nasloniti naše gledališče na absolutno kulturno merilo, in prepričan sem, da se nam ni treba sramovati v pravem pojmu imena: narodno gledališče.