

GLEDALIŠČE

TIRSO DE MOLINA: DON GIL V ZELENIH HLAČAH

Režija in scena: inž. arh. Viktor Molka

Stari Španci so vzlic svoji poetičnosti in izredni teatralični sili na naših odrih redki in bolj ali manj eksotični gostje, kar velja enako za njihove drame kakor tudi veseloigre. Da se Španci na evropskih odrih tako redko uprizarjajo, si ne moremo pojasniti samo iz formalne strani njihove dramatike, iz njihovega zgodovinsko znamenitega odklona od klasicističnih dramskih norm, ki sta ga oba mojstra španske veseloigre Lope de Vega in Tirso de Molina tudi teoretično zagovarjala, saj je te norme zavrgla tudi elizabetinska dramatika iz prav podobnih razlogov, iz tradicije svojega ljudskega gledališča, in vendar ni Shakespeare nikoli učinkoval eksotično, dasi so ga nekatere dobe obsojale kot pohujšljivca in druge kot barbarskega divjaka. Neudomačenost španskih klasikov na evropskih odrih nam tudi ne more popolnoma razložiti njihova vsebinska moralna eksotika, to je krutost, krvoločnost španskih iger v zvezi s prenapetim pojmovanjem osebne in družinske časti, saj bi mogla ta ovira veljati samo za tako imenovane »igre meča in plašča«, ne pa za veseloigre, ki so vseskozi realistične in s svojim realizmom pogosto očiteno posmeh omenjenim viteškim escapadam. Nekoliko bolj nam pomaga osvetliti to vprašanje veliko zanimanje nemških romantikov za stare Špance. Njihovo navdušenje za špansko dramatiko ne izvira samo iz njihovega boja zoper klasicizem, marveč predvsem iz okolnosti, da so nemški romantiki občutili stare Špance sebi sorodne, to je romantične. To, kar so Nemci na španskem gledališkem baroku občutili kot izrazito romantično, je bila na eni strani ljudskost tega gledališča in njene dramatike, zmagoslavje ljudske fantazije, neobrzdane od učenih akademskih predpisov, obravnavanje izključno ljubezenske motivike z močnim čustvenim zanosom in ne najzadnje s to nenasitno slo po ljubezenski igri povezana enako nenasitna sla po komičnih situacijah, po nešteti zamenjavah in preoblekah oseb, kar daje tej dramatiki značaj igre videza in resničnosti, ki so jo nemški romantiki tako visoko cenili. To neugnano igro videza in resničnosti, ki je umetniški odsev številnih antitez, ki so vznemirjale baročnega človeka, njegovih številnih protislovij med duhovno in telesno strastjo, je romantika jemala kot nekaj, kar je navidez popolnoma njenega duha in s tem nezavestno romantizirala španski barok.

Baročne pa so vse komedije in veseloigre tako Lope de Vega kakor njegovega učenca Tirso de Molina, vse njihove ljubezenske igre v nešteti inačicah, pri čemer je značilno to, da te inačice niso karakterne, marveč situacijske narave, da njihove igre niso karakterna, marveč situacijska komedijska umetnost. Vso to naravnost neizčrpno veselje nad vedno novimi situacijami, zapletki, preoblekami in zamenjavami, spletkami in nasprotnimi spletkami, zmotami in prevarami, ki obvlada špansko veseloigro, pa je v bistvu ljudskega izvora.

Nasproti karakterni komiki je situacijska komika ona bolj preproste, nižje vrste, je predvsem komika za oči in predvsem z očmi je te veseloigre

poslušalo špansko občinstvo, ki je bilo po svoji izobrazbi mnogo bolj preprosto od Shakespearovega. Španski ljudski teater je bil teater za gledanje, ne pa za moralno razmišljanje in lakota tega občinstva po vedno novih zapletkih, vedno novih intrigah je napravila iz španskih dramatikov robote svojega občinstva. Pri vsem spoštovanju pred snovno in situacijsko fantazijo španskih dramatikov si namreč ne moremo prikrivati dejstva, da je izmišljanje novih situacij neprimerno lažje kot izmišljanje novih značajev, in samo tako moremo razumeti špansko serijsko proizvodnjo, ki doseže z Lope de Vegom okoli 1200, s Tirso de Molino okoli 400 izvirnih del, nasproti katerim je Shakespeare s svojimi 36 deli prava reva.

Od vseh vrst komike na odru, karakterne, situacijske in besedne, pa je situacijska komika tista, ki se razmeroma naglo postara, je mnogo manj trdoživa od karakterne, ki črpa svojo moč iz splošnih slabosti človeške narave, ki s pridom kljubujejo časovnim in krajevnim daljavam. Falstaffi, Tartuffi, Ljudomrzniki, Namišljeni bolniki itd. premagujejo razne spremembe družbenih redov in umetniških okusov, komika naključij in spletk pa je kot igra situacij mnogo bolj odvisna od časovnega okusa, od kulturnih posebnosti časa in kraja. Tako je imela *commedia dell'arte*, ki pa s špansko veseloigro nima kaj prida opraviti, kot igra improviziranih situacij izrazito lokalno in časovno barvo, učinkovito le za določeno občinstvo. In kakor vsako situacijsko igro na odru ne rešuje njena literarnovsebinska vrednota, njena literarna tehtnost, marveč predvsem mimična umetnost igralcev, tako je tudi španska veseloigra ne glede na svoje pesniške odlike v bistvu teater v svojem prvotnem smislu, bolj neugnana sla igralcev in občinstva po pretvarjanju, po veselem spakovanju vsakdanji resničnosti, kot pa moralna literatura na odru.

Motiv Don Gila v zelenih hlačah je motiv, ki ga je Tirso de Molina v raznih inačicah pogosto uporabil. Če pogledamo to igro videza in resničnosti z vidika junakinje, je to zgodba o revnem zapeljanem dekletu, ki ga je fant zaradi bogatejše neveste pustil in se mu skuša dekletu maščevati oziroma ga z zvijačami prisiliti, da jo vzame za ženo. Igra je zasnovana na številnih zvijačah, ki jih plete junakinja, in podoba komičnih situacij, ki jih uporablja antična in renesančna komedija v strogem paralelizmu, je tu izrazito baročna, baročna tako zaradi svojega izobilja kakor zaradi svoje simetričnosti v osehah in dogajanju, tako da postaja igra proti svojemu vrhu že težko pregledna.

Psihološka stran teh zapletenih situacij je igra videza in resničnosti. Razen Caramanchela — Pavlihe, ki predstavlja ljudsko bistrost in avtorjevo rezonerstvo, se motijo vse glavne osebe te veseloigre v svojem ljubezenskem nagonu in simpatijah. Bogata nevesta Dona Ines se zaljubi v žensko — Dono Juano, ki se izdaja za moškega, enako njena sestrična Dona Clara. Junakinja Dona Juana nastopa v treh podobah, v resnični kot Dona Juana in v dveh preoblekah kot Don Gil in Dona Elvira in pri tem nenehoma spreminja svoje tri podobe. Težave s presojo resničnosti ima tudi Don Pedro, oče bogate neveste, ki se mu ponujata kar dva snubca pod istim imenom, in tudi Don Juan, ljubimec Done Ines, pri obračunavanju s svoji mtekmeccem, ki se mu pojavlja tudi v dveh podobah, in nazadnje ob višku zmešnjav nastopa naslovni junak Don Gil kar v štirih izdajah.

Ta baročni situacijski direndaj je poleg že omenjenega Caramanchela glavni vir komike na odru. Karakterne komike je malo, osebe so samo površinsko slikane po potrebah situacij, zato tudi dialog ni karakterno zaostren,

marveč je pretežno opisen in nemalokdaj lagodno pripoveden, kakor tekst španske romane. Nenehno se zapletajoče komične situacije pa vendar nekoliko osvetljujejo površinsko risane značaje nastopajočih oseb in tako tudi razkrivajo neko moralno protislovje, ki je osnova vsega baročnega mišljenja in čustvovanja. Če gledamo zgodbo ne toliko z vidika zapeljane nedolžnosti, ki jo predstavlja junakinja, marveč z vidika njene protiigre Don Martina, se nemara izkaže, da se je ta zapeljana nedolžnost prav premišljeno vdala premožnemu fantu, ki ga sedaj zasleduje s svojimi prav nič izbirčnimi zvižjaci. Tu se pokaže druga, neduhovna stran baroka, ki ni prav nič romantična, to je na zunaj usmerjena življenjska energija in podjetnost, baročna moralna poza, za katero se skriva materialna preračunljivost in tudi to drugo, bolj karakterni stran te baročne igre videza in resničnosti, ki vsebuje mnogo komike, režija ne sme prezreti.

O tem, kako so Spanci igrali svojo veseloigro, vemo prav malo. Po vsej priliki so jo igrali z ono baročno zmesjo močnega realizma in enako močne teatralne patetike, ki bi obnovljena na današnjem odru učinkovala kot parodija igralske obrti sploh, kakor je podobno učinkovala »zgodovinska« obnova Vilharjevih veseloiger v Mestnem gledališču. Mnogo bolj sprejemljivo je danes pojmovati špansko veseloigro kot izrazit fenomenološki teater. To misel si je osvojil tudi inž. arh. Molka pri uprizoritvi Dona Gila v ljubljanskem gledališču. Na oder je postavil »sproščen teater« v neposrednem stiku z občinstvom in z očitno namero, rušiti konvencionalno odrsko iluzijo. To svojo zamisel je skušal uresničiti z dvema prijemoma. Na prazen oder je dal na komedijantskem vozu pripeljati kulise in glumače, ki so med dejanji postavljali in spreminjali scene. Drug domislek je bil bolj dramaturškega značaja — s pomočjo prevajalca J. Modra je izločil iz posameznih dejanj dele Caramanchelovega besedila in iz njih sestavil nekake komične intermedije, ki jih je govoril Caramanchel občinstvu izven odra na proseniju pred vsakim naslednjim dejanjem. S to parabazo je režiser dosegel neposreden stik z občinstvom in ustvaril vsaj delno vtis sproščenega desiluzionističnega gledališča.

Oba režijska posega pa nista bila umetniško enake vrednosti niti ni bil poskus desiluzije dosledno izveden. Kulise niso postavljali glavni igralci, ki v delu nastopajo, marveč kostumirani odrski delavci, igro videza in resničnosti je torej nadvladal poskus historične obnove, ki je bil sam na sebi dvomljive vrste: Scenska oprema Tirosovega gledališča je bila gotovo mnogo bolj primitivna kot ta, ki smo jo videli na odru, na drugi strani so bili kostumi Tirsovih igralcev mnogo bolj slikoviti, fantazijsko bogati, kar ni samo razvidno iz ohranjenih gledaliških računov te dobe, marveč je razumljivo tudi iz preprostega dejstva, da so se igralci na odru morali razlikovati od občinstva, ki je nosilo enaka oblačila.

Igre videza in resničnosti je igral samo Caramanchel s parabazo, vsi ostali so igrali iluzijsko, brez stika z občinstvom. In vendar je bila v osnovni zamisli te režije same že obsežna pobuda, da se pritegnejo tudi glavni igralci v desiluzijski teater, da tudi oni igrajo z občinstvom, za kar so v tej igri videza in resničnosti, pozirane morale in neolepšane stvarnosti, dani vsi komični elementi. Tako pa je ostala režija na pol poti in na pol poti je ostal tudi »sproščen teater«, ki je bil samo na pol duhovit, na pol pa je dvomljiv poskus historične obnove.

Ali more historizem na odru žeti kaj več kot zgolj mehanično obnovo neke preteklosti, le redkokdaj pa njenega historičnega duha. In na odru ga niti ne iščemo, na odru hočemo v podobah preteklosti najti samega sebe. Uprizarjanje historičnih del ima le tedaj nek smisel, ako najdemo zvezo, analogijo med dialektiko našega časa in dialektiko uprizorjenega dela. In tudi delež naše časovne dialektike kakor vsakršne je protislovje med videzom in resničnostjo in s fantazijo našega časa uresničena dialektika te španske veseloigre bi ustvarila ne samo duhovito sproščen teater, marveč bi bil ta teater vsaj po svoji notranji formi hkrati baročen in modern.

Dono Juano je igrala Vika Grilova kot podjetno, prikupno dekle, ki ji občinstvo vzlic njeni prav nič izbirčni zvijačnosti prav iz srca privoščiči, da si ukloni svojega pobeglega fanta. Na izrecno simpatijo občinstva igrana zamisel te vloge pa je vendar nekoliko preveč preprosta in enostranska. Po vsej situaciji v igri je Dona Juana nasproti svojemu zapeljivcu Martinu, ki ni niti posebno bister niti posebno junaški, tista, ki dejansko nosi hlače, tista, ki je vsa moška, medtem ko je on močno babji, če že ne preganjana nedolžnost, pa vsaj hudo preganjana lahkomišelnost, ki mu prej verjamemo, da je bil zapeljan, ko da je zapeljivec. In prav v tej komični preobrnitvi njenih natur je vsa komika njenih odnosov. Ta stran njene vloge pri njeni operetno prikupni in lahki Doni Juani ni bila vidna.

Bert Sotlar kot Don Martin si glede svoje vloge ni bil popolnoma na jasnem. Martina je igral zdaj kot poklicnega ljubimca, nekakega Don Juana, zdaj kot nebogljenca, včasih kar bebastega preganjanca, in v vsem svojem besedilu ni našel izraznih sredstev, s katerimi bi moralno paraliziral vsemogočnost svoje navidez tako ljubeznive zoprnice Done Juane. Z zelo dobro osebno karakterizacijo je igrala M. Kačičeva klepetavo in odrezavo Dono Ines, enako izrazit v maski in igri je bil tudi M. Furijan kot Don Pedro.

Caramanchela je igral s sugestivnim igralskim zagonom Branko Miklavc, čeprav se njegov osebni igralski material, sposoben predvsem suhega, podtekstnega humorja, ni docela ujema s široko ljudsko komiko tega španskega Pavlihe. Dono Claro si je s poudarki ženske abotnosti zamislila V. Levstikova, služabnico Quintano pa je igrala Tina Leonova. Dušan Škedl kot Don Juan pa je bil mladeniško nebogljen in karakterno neizdelan. Razočaral je J. Souček kot Osorio. Vloga sicer ni obsežna, vsebuje pa dovolj komičnih poant, ki jih je mladi igralec s svojo privatno brezbržno igro popolnoma zanemarlil.

Manjše vloge so igrali: Don Diego (Pavle Kovič), Don Antonio (Aleksander Valič), Celio in Aguilar (M. Bajc), Fabio in Valdivieso (Boris Kralj), Decio (Stane Česnik) in birič (Jože Zupan).

Vladimir Kralj