

Dve vojni drami. Tendenčna, ideološka in etično moralizirujoča leposlovna dela (n. pr. R. Rollandov «Cleramboult», Barbussov «Ogenj» i. dr.), stilistično novotarske drame z očitno propagandistično vsebino ali nedramatično meditativnostjo o svetovni vojni so se umaknile življenjsko resničnejšim in umetniško pomembnejšim delom, ki so nastala šele sedaj, ko se je že odmaknila neposredna vojna groza. Zato je vojna drama šele zdaj — po desetih letih — dobila svoje pravo lice in resnično dramatično obliko. Izginila je mistična nejasnost prvih povojnih dram (n. pr.: Th. Csokorjeva misterijska igra «Velika bitka», Fr. Unruhjeva dramatična pesem «Pred odločitvijo», Hasencleverjev «Rešitelj» i. dr.), ki je bila prepletena s čuvstveno patetiko, nedramatičnimi monologi in meditacijami; izginila je kaotičnost in pesniška vizionarnost z le slutenimi analizami duševnih groz (n. pr. Goeringova «Bitka na morju» in dvodejanka «Scapa Flow»).

Mislim, da smo z Raynalom in Sherriffom stopili v novo dramatično prikazovanje vojne. Raynal je s psihološko in etično analizo zgradil tip sodobne duševne drame, Sherriff pa je s skoro naturalistično tipizacijo slik poudaril novo stvarnost. Vojna kot vsebina obeh dram pa je prikazana pri obeh dramatikih v diametralno nasprotnem si svetu. Raynalov «Grob» je pomaknjen v zaledje, dejanje se giblje na znotraj, dramatik prikazuje do podrobnosti duševni razkroj oseb. Sherriffov «Konec poti» pa je postavljen v prve bojne vrste, da bi pred nami vstala vsa neposredna groza vojne, njena divjost, telesni napori ljudi, njih boji, obupi in duševna blaznenja. Raynal je ustvaril dramo z arhitektonsko zgradbo in dramatično dinamiko, pri njem se dejanje razvija, nastajajo nasprotja in razodetja. Sherriff pa je obstal pri dogodkih, ki niso z dramatičnim dogajanjem zvezani med seboj, marveč so le učinkovito spleteni z zunanjo vsebinsko rastjo igre (stroga odmerjenost v času, kraju in situaciji). Pri Sherriffu učinkuje že snov sama, tem bolj, ker je poleg tega še spretno stopnjevana z dogodki, ki so strašni že sami po sebi. Razlika med obema je torej v njiju oblikovanju in občutju vojne: v Raynalovem subjektivnem prikazovanju dramatičnih konfliktov in v Sherriffovem objektivnem ponazorovanju dogodkov. Zato je v Raynalu tu pa tam prevladal artizem in vznesenost, pri Sherriffu pa hladna nerazgibanost, ponavljanje istih motivov (obedi in večerje) ter suha stvarnost. Pri obeh sta drami preobširni, preobloženi s podrobnostmi, neizčiščeni in tu pa tam nedograjeni. Njiju moč in pomen pa je v oblikovanju snovi (posebno pri Raynalu), njiju življenjski prepričevalnosti in resničnosti, ki je pri Sherriffu neposrednejša po snovi, pri Raynalu pa umetniško dvignjena v obliki.

*

Raynalova drama je zgrajena v trikotu. Dejanje se razplete med tremi osebami in pride do dramatičnega trenja po neki novi usodi — vojni. V drami nastane etičen problem kot osnovni problem v ljubezni med vojakom in Audo in v odnosu med starcem in Audo. Ta osnovni motiv se razplete do dramatično močnih konfliktov, ki nastanejo med realnim mišljenjem mladega rodu (vojak) in med romantično naivnim mišljenjem starega rodu (oče). Vsak izmed njiju zahteva zase vse življenje (Audo), razlika je le v tem, da se mora mlajši rod žrtvovati z življenjem. Tu zrasede drama do viška v etični globini in v dramatični moči (5. dej.), dočim doseže svoj analitično psihološki višek tam, kjer se kaže groza vojne, ki mori duše, v sredini drugega dejanja v monologih (Vojak — nevesta). Tu se sklene trikot in se drama dovrši v spoznanju. Vojna pa stoji v ozadju kot mrzla in neizprosna pošast, pred katero padajo življenja. Vojak spozna, da so generacije, ki nimajo sreče. V tem spoznanju

je že nakazano novo metafizično spoznanje, ki ga Raynal strne v besede: «Nastale bodo druge vojne — vedno bodo vojne!» — «Nikdar pa ne bomo vedeli, kaj je vojna, kakor tudi ne moremo vedeti, kaj je smrt. Tisti, ki so spoznali neizprosost vojne, se ne prikažejo več med živčce» (str. 239). V tem globokem spoznanju je zajeta metafizična groza vojne in tragičnost generacij: «Naša usoda je zaznamovana. Bili smo izbrani, da dopolnimo nesrečo brez primere» (str. 191).

Drama je zasnovana na ljubavni tragediji (Auda — vojak — vojna) in ljubavnem konfliktu (oče — Auda — vojak), ki pa se nikakor ne da razlagati s seksualnim konfliktom, dasi bi tedaj zrasel očetov pomen, padel pa celotni pomen drame, kot sem ga razložil zgoraj. Prav tako razpade celota drame, če kdo črta vlogo starca, ki je v drami nujno potreben, sicer izgubi drama mnogo svojega gibanja in nastane le okrnjena nedramatična meditacija. (Primer take ponesrečene dramatizacije je dokazal, da je krajšanje vloge neizvedljivo in popolnoma v opreki s pisateljevo zamisljo. Če prestopi dramatizacija pisateljevo zasnovo, je estetično oporečna in nedopustna, še bolj, če režiser poleg tega še samovoljno preureja tekst in ustavlja vanj lastno besedilo! Primer Kreftove dramatizacije!) Isto nastane z dramo, če bi režiser hote podčrtal zgolj seksualen gon in solzavo sentimentalnost v drami, ki ju v resnici ni. Vse te varijante nastajajo zaradi preobsežnosti drame.

Raynalov «Grob neznanega vojaka» (naslov je preveč kričeč!) je vsebinsko, krajevno in časovno strogo opredeljen v vzdušju ibsenke analitične drame, dasi je po svoji zasnovi različen od nje. Težišče dejanja je tudi tu — kot pri Ibsenu — v dialogu, prav zato, ker ni zunanjega dejanja. Drama se izvrši v štirih urah (treh dejanjih). Dramatičnost teksta je zgrajena simetrično — vsebinsko in scenično, kar je novo in svojevrstno, kakor je sploh nov način oblikovanja duševne drame. Dozdevna primitivnost pa je znak pisateljevega obvladavanja snovi; vendar pa je avtor še dolgozezen, tu pa tam neizdelan v izrazu in v hipih artističen. Nekajkrat zaide v patos, posebno tam, kjer je miselno preveč podčrtal idejo in namen.

Dramaturška prireditev režiserja C. Debeveca je ohranila vsebinsko enotnost drame. Prireditelj je tekst skrajšal na eno tretjino, ne da bi izpustil količkaj pomembnega. Težišče režije in interpretacije drame je bilo podčrtano v duševni drami z glavnim ljubavnim motivom v dramatičnem trikotu. Ta izvedba je bila popolnoma pravilna. — Inscenacija je bila neznačilna, v drugem dejanju celo preenostavna, v zamisli pravilna. V celoti verjetnejša, kot če bi bila stilizirana. Tudi ni motila, ker je bil tek režijsko usmerjen v živ dialog. Režiser je dogradil dramo s tem, da je razgibal z naraščanjem in poudarkom posamezna dejanja (v I. dejanju napitnica, v II. monolog Aude in vojaka, v III. prizor med očetom in sinom). S pravilnim menjavanjem intenzitete je rasel učinek uprizoritve. S tem harmoničnim naraščanjem in padanjem dejanja je režiser že nakazal smer ustvarjanju posameznim igralcem. Druga prav tako važna režiserjeva zamisel je bila ustvaritev vzdušja, ki ga je režiser dosegel z mirno igro, kar zahteva veliko igralske moči in veliko znanja. S tem je tudi pokazal pomen te drame. Nedognano se mi je zdelo samo drugo dejanje, kjer je besedilo tako fino, da lahko zajde, če ni mirno igrano, takoj v sentimentalno osladnost ali pa v lascivnost. Pri nas se je nagibalo k prvemu, dasi ne preobčutno. Drama je pisana samo za prvovrstne, visoko nadpovprečne igralce, ako naj doseže popoln učinek.

Središče igre je bila šariceva kot Auda. Središče s svojo zunanostjo in igro. Njena igralska vsebina se je strnila z njeno življenjsko vsebino, s

tem da je svojo ženskost preko sebe dvignila v umetniško verjetnost. Prepričan sem, da se je Šaričeva tukaj najbolj razgibala in da je Auda njena izredna vloga. S tem še nikakor ne morem mimo podrobnosti, ki pa niso tako važne ob njeni glavni igralski kreaciji. V drugem dejanju je v monologu prevladal v njej igralski artizem, ki se posebno kaže v govorjenju. Tu je zašla v enoličen sentimentalni patos brez zadnje notranje razgibanosti. To pa njenega pojmovanja in podajanja vloge v bistvu ni premaknilo.

Debevec vojak je bil miselno dosledno prikazan, z resno trpkostjo v osnovni črti, ki jo je presekalo nekajkrat močno emocionalno vzvalovanje (I. dejanje branje brzojavke, napitnica, III. dejanje dialog z očetom). Toda pretežno je nadkriljeval intelekt in analiza, ki se je v tej vlogi ujemala z Raynalovim vojakom in je v naši drami igralsko nova. V popolnost tega načina ne verujem. Toda Debevec je še mimo ideje razgibal svojo vlogo s človeško potezo. Vendar še premalo. Vojak je na vsak način njegova najboljša letošnja vloga.

Skrbinšek je igral Starca in izvedel svojo vlogo v nasprotju z Debevcem zunanje igralsko z vsemi učinki. Bil je v zamisli preveč enostranski in mestoma je preobčutno zrasla le seksualna poteza njegove vloge. V pojmovanju dosleden in igralsko dovršen, je bil v maski in kretnjah prestar. V govorjenju je bil izredno popoln, v svojem dostojanstvenem miru na višku. Njegov starec je bil sicer mehak in neeruptiven, toda prav v tem igralska posebnost.

«Grob» je poleg «Neveste s krono» igralska stvaritev posebnih vrednot in za gledališče velikega razvojnega pomena.

*

Sherriffova drama je izrezek v dramatični obliki obdelanih vojnih dogodkov, ki so človeško izredno pomembni. Tu Sherriffova moč. Avtorju ne gre za dramatično zgrajeni potek dejanja, še manj za medsebojno trenje dramatičnih napetosti. Samo intenziteta zunanjih dogodkov ureja dramo v celoto, s tem da so dogodki strogo časovno in krajevno določeni — z motivom o glavni katastrofi, ki je največji in poslednji dramatičen dogodek — in da je njih skupni vzrok — vojna. Prizori pa so poleg tega med seboj zvezani še po naraščanju dogajanja v vsakem posameznem prizoru (Stanhopeova pijanost; nastop med Stanhopeom in Raleighom; dogodek med Hibbertom in Stanhopeom; Osborne-Raleigh in izvidni sunek; pijanost in prizor Stanhope-Raleigh; ofenziva-Raleigh-Stanhope). Rast prizorov pa povzroča približevanje poslednje vojne groze — ofenzive. Osrednja postava drame je Stanhope, okrog njega se suče vse dogajanje. Dokazov, da se dejanje ne razpleta, je veliko (n. pr. začetni motiv srečanja Raleigha in Stanhopea, motiv s pismom, ki je brez nadaljevanja, motiv Hibberta in Stanhopea itd.). Precej enotna je črta Stanhopeovega duševnega razkrajanja, ki je brez notranje dramatične napetosti, pasivno kot pri Hibbertu. Vsak vzpon se poleže. Če ne bi bilo skupnega cilja, ne zadnjega pričakovanja — «Konca poti» in ne mojstrsko izvedenega naraščanja dogodkov, bi razpala drama v golo opisovanje. Tu je vsa moč dela povečana z učinkovitostjo snovi, ki je grozna že sama po sebi. Druga prednost «Konca poti» so izredno dosledno izvedeni značaji v mojstrski — življenjsko podprti — karakterizaciji. Stanhope je duševno najbolj razvit, nanj je vojna najbolj učinkovala in on jo je najbolj doumel. Stanhope je tip junaštva, plemenitosti in dovršenosti, toda njegova prvotna impulzivnost, ki ima zrcalo v Raleighu, se je spremenila v depresijo, v duševno in telesno

razpadanje. Osborne je miren, resen, doğan in razumen. Trotter je dobrodušen, Hibbert skvarjen in boječ. Raleigh je vzneseno naiven in mlad. Poleg strogo opredeljenega polkovnikovega značaja je še skoro pregrobo izveden značaj kuharja Masona, pokornega in duševno nerazvitega, preprostega človeka. — Tudi radi te črte je Sherriff zunanje učinkovitejši od Raynala. — Sicer pa so v «Koncu poti» nekatera mesta razvlečena (n. pr. scena s Hardyjem), se situacijsko ponavljajo, zato, ker mu je vsebina edino dramatično ogrodje. Kot prikazovanje dogajanj je drama sicer zaključena (naslov!), toda ta zaključenost je izvedena le v enkratnosti dogodka; zaključena je tudi v čuvstveno dvignjenem koncu in simbolnem pomenu dela, nikakor pa ne v notranji umetniški zasnovi dela, ki jo imenujemo drama. Saj ni nikjer izvedena do konca duševna peripetija Stanhopeova, niti drugih, saj nobeni teh oseb za nič ne gre, njih teženje ni nikamor usmerjeno, v drami je zanimiva le njih razmišljujoča bitnost, njih hipni begi, njih misli, nikjer ni nakazano njih hotenje — njih dramatično nujna poguba! Po notranji črti so zato nedognani in smilijo se nam samo zaradi pretresljive vojne groze in pasivne bolečine. Mi ne trepečemo za njih usodo, ker ne verujemo in ne pričakujemo njih rešitve, mi le pomilujemo njih usodo in gledamo njih pogin.

Uprizoritev je zanimiva zaradi režiserjevega pojmovanja dela, krajšanja in prednašanja. Režiser je delo pojmoval kot zaključeno celoto in je na koncu to še bolj podčrtal nego pisatelj, in sicer preko teksta. Zato je tudi prednašanje usmeril v ta konec, dasi ga ni izvedel v posledni simbolični višek z razbitjem scene, ki bi tudi čuvstveno bil močnejši in učinkovitejši. Prav tako moti nekaj krajšav.* Črtanje Hardyjeve vloge je premalo dosledno izvedeno, zato je začetek drame nerazumljiv. Nekaj čuvstvenih mest je izpadlo, predvsem Osbornovo pripovedovanje o uri in prstanu, nekaj dialogov, ki bi objasnili situacijo (n. pr. II. 2 st. 105; III. 1. 119 in drugi). — Naraščanje prizorov je izvedel režiser mojstrsko, prav tako je vnesel v delo mnogo učinkovitih podrobnosti v igri. Scenična izvedba je bila nepopolna, vsaj precej nerealna (inscenacija zakopa). Scenični učinki v vsebinski rasti pravilni.

V igralskem oziru je režija C. Debeveca novo delo. Predvsem je važna zaokroženost ansambla, ki je bila v tem stilu pri nas novost. Vsi igralci so izvedli svoje vloge nadpovprečno in niso silili iz celote v ospredje, vsakdo se je zavedal svojega mesta. K temu je pripomoglo razumevanje teksta in res doživljeno podajanje. Prepričan sem, da je nanje predvsem učinkovala snov. To je bilo očitno posebno pri Janu ni Železniku, ki sta tu našla sebi najbolj ustrezni vlogi. V veliki meri tudi pri Kauklerju, toda le zunanje.

Igralsko najmočnejši je bil Kralj kot Osborne, ki je teatralično in človeško ustvaril poseben lik; po prepričljivosti in igralski izvedbi pa še po ustvarjalni moči je to njegova najboljša letošnja vloga. Najmočnejši je bil pred odhodom na izvidni sunek. Višek je pa bila njegova mirnost. (O notranjem liku bom govoril pri celotnem pregledu letošnjih vlog posameznega igralca!)

Ob Kralju je zelo zrasel še Debevec kot Stanhope, toda po prepričevalni intenziteti je zaostajal za vojakom v Raynalu, dasi je imel kot Stanhope nekaj igralsko novih mest. Podčrtal je Stanhopeovo duševno razpadanje, obup. To črto v Stanhopeu je igralsko izvedel predvsem v sledečih močnih prizorih: v I. dejanju v srečanju z Raleighem in v III. sceni Stanhope-Raleigh.

* Dramsko prireditev sem primerjal ob nemški izdaji «Die andere Seite».

Igralsko poseben je bil Skrbnišek kot polkovnik: v maski, mimiki in nastopu ob Kralju najboljši. Motila je le prečloveška poteza v nekaterih hipih. Železnik kot Hibbert je bil nenavadno močan, najmočnejši v prizoru s Stanhopeom. Mislim, da je igral prepričevalno iz sebe. Prav tako je Jan kot Raleigh do potankosti izvedel svojo težko vlogo in njegova naivnost je bila pristna. Tudi običajna patetika in deklamativnost je izostala. Lipah kot Trotter je dosegel tip drame in ga življenjsko izoblikoval. Kaukler kot Mason je našel posebno po premieri zunanjo obliko svoji vlogi in jo napravil dokaj verjetnejšo kot prvič. S svojo mrzlo poslušnostjo in resnostjo je učinkoval tudi Potokar kot narednik.

Vzorna prevoda obeh del je oskrbel Oton Župančič.

Anton Ocvirk.

Novo italijansko gledališče. — Pogled v delo italijanskih gledališč nam nudi v splošnem žalostno sliko. Na eni strani nerazumevanje in propadanje umetniških zavodov, na drugi strani prospevanje onih potujočih družb, katerih glavni cilj je blagajna.

Med slednjimi in izobraženim občinstvom se pa pojavljajo nesoglasja, ki jih občuti tudi že široka masa, ki hodi danes v gledališče le še radi veličin, kot so Emma Gramatica, Dinna Galli, Maria Melatto, Ruggeri, Gandusio, Falconi. Ti pa nastopajo obkroženi od komaj povprečnega ansambla, katerega edina naloga je, stati v ozadju in pustiti »zvezdniku« ves oder in vse latorike.

V nasprotju s temi gledališči, ki niso nikdar poznala niti pomena inscenacije niti organizacije, niti skupne igre niti igre posameznikov (da o slogu sploh ne govorim), so važni prvi pojavi futurističnega gledališča, ki je bilo inicijator i Pirandellovega gledališča i Bragaglijevega «Teatro sperimentale degli indipendenti».

Italijanska futurista Marinetti in Setimelli sta napovedala boj verističnemu in ozanila sintetično gledališče, ki je odprlo gledališkemu odru vrata realnosti in irealnosti, resnosti in groteski, simultanosti resnice in vizije in dovolilo občinstvu sodelovanje pri dejanju drame.

Te gledališke iznajdbe so se oprijele pariške, londonske, berlinske in ameriške operete in music-halli, idej sintetičnega gledališča pa v Italiji družbe Berti, Ninchi, Zoncada, Mateldi, Petrolini, Molnari, v Parizu in Genovi «Art et Action», v Pragi švandovo gledališče.

Skoro istočasno s sintetičnim sta Marinetti in Cangiulli ozanila teater presenečenja, katerega glavni namen je bil, drastiti občutljivost občinstva s prijetnimi iznenadenji; sugerirati gledalcem vrsto smešnih misli na način, ko ustvarja brizgana voda koncentrične kroge; provocirati v občinstvu nepričakovane besede in dejanja, ki jih izzove vsako presenečenje v parterju, v ložah in zvečer ter čez dan po predstavi v mestu.

Teater presenečenja je rodil abstraktno gledališče, ki naj predstavlja občinstvu sile življenja v gibanju. Abstraktna sinteza je nelogična kombinacija in polna presenetljivih in tipičnih senzacij.

Sintetično gledališče je obnovilo sicer tudi dramske motive, vendar pa leži njegov pomen v prenovi scene. Značilno je, da ima tudi ruska scenična revolucija svoj izvor v italijanskih futuristih, predvsem v genijalnem scenografu Enricu Prampoliniju.

Za karakterizacijo scenografskega dela Enrica Prampolinija se mi zdi važno načeti splošno vprašanje scenerije, ki ni enakovredna fotografski povečavi resničnega ambijenta, niti ne sme biti samosvoja, kot na primer kako slikarsko delo, ki bi morda celo izražalo drugo misel kot jo razvija igra.