

znano je, da je razsvetljenje kot racionalistična miselnost 18. stoletja po svoji naravi anacionalno, da ne pozna kategorije naroda. Kolikor se razsvetljenec zanima za druge narode, zlasti za zaostale, se zanima zanje povsem v duhu svoje miselnosti, se pravi: ne ukvarja se z vprašanjem nacionalne eksistence, marveč z vprašanjem, koliko je ta narod razsvetljen in moder. Iz tega zanimanja je nastal lik tako imenovanega divjaškega modreca, dobrega divjaka itd. Takšno je n. pr. francosko zanimanje za Kitajsko in Orient sploh.

(Se nadaljuje)

Dušan Pirjevec

SREČANJA

MICHEL DE GHELDERODE

Slepi starec brez noge je sedel na odprtem avtomobilčku iz leta 1926 in vrtil lajno. V avto je bila vprežena njegova hči. Dva ploska jermena, skoraj za polovico ožja kot so jermeni pri cirkularkah, sta lezla iz delov, kjer je bil nekoč Fordov motor in se vzpenjala na njena močna ramena. Dekle je tiho vlekla avto, očeta in muziko. Od časa do časa je obstala, strmo pogledala okna in spet potegnila dalje. Že tretjič sta lajnala po Scarbecku. Oh, kako skop, prazen in žalosten je ta del Bruslja!

Že tretjič sem stopal za njima. Ker se je nebo prekrilo s črnimi oblaki, sem imel črno obleko. Nehote sem snel klobuk in kar se le da slovesno korakal. Kadarkoli smo prilajnali do hiše, kjer stanuje Michel de Ghelderode, sem se tudi jaz zazrl v okna. Če je doma, jih bo odprl in nas prijazno pozdravil, saj smo skoraj natanko taki kot navdih njegovih dram. A okna so bila zmeraj bolj trdno zaprta.

Ko sem se končno ojunačil in začel razbijati po vratih, sem uvidel, da moram svoj up pokopati. V Bruselj sem prišel zaman. Nikomur ne odpre. Že od leta 1950 je sam. Strah ga je vseh pisunov, pismoukov in duinarjev. Nikamor ne hodi. Celo na svoje krstne predstave ne. Izbral si je popolno samoto, ki jo zahteva njegovo skrhano zdravje in zbrano umetniško ustvarjanje. Sam pravi, da je podoben tistim Boschovim bitjem, ki žive v steklenih mehurčkih.

Najbrže je že siv. Rojen je bil leta 1898 v Brabantu. Lahko bi rekli, da se je dvignil iz pergamentov, zaprašenih papirjev, starih knjig in zvezkov, da je zrastle iz preperelega duha zgodovine. Njegov oče je bil arhivar. Trakovi s pečati patentnega pisma Filipa II., Karla V. in »dopisi« burgundskega kneza in drugih sto zgodovinskih nadrobnosti se je zvrstilo v prvo scenerijo Michela de Ghelderoda. Ko je očetu pomagal pri delu, je zmeraj sedel na knjigah »Krvave rihte«, ki jih je sestavil strašni grof Alba. In ko je po prvi svetovni vojski začel pisati za gledališče, je prenašal iz glave na papir pisano ropotijo žlahtnih, nenavadnih, mikavnih in strašnih lepot, ki so se nabrale v Flandriji in drugih močnih deželah.

Michel de Ghelderode se ni nikdar čislal za pisatelja, zmeraj je trdil, da je ustvarjalec, to se pravi človek, ki ustvarja dramatiko, ustvarja s tistim obrtniškim mojstrstvom, kot so jo ustvarjali nekdanji gledališki pesniki. (Teh pa drugi ljudje niso čislali za pisatelje.) Že samo ta razlog bi zadoščal za dolgi in tihi spor Michela de Ghelderode z vladajočo dramatikom našega časa, dramatikom, ki je predvsem literarna. To pa se pravi, da je ta zvrst umetnosti izgubila vse svoje prvobitne lastnosti: ceremonial, elementarnost, poezijo itd... in se iz gibalnih, vizualnih in spevnih elementov premaknila predvsem v blišč besede in v logiko posvečene konstrukcije. — Do leta 1930 je Ghelderode v svojih delih »Smrt doktorja Fausta«, »Pantagleize«, »Escorial«, »Krištof Kolumb« in »Baraba« ustvaril vrste novih gledaliških oblik, ki bi jih še najlaže približali splošnemu razumevanju, če bi jih primerjali z elementarno dramatikom elizabetincev, zlasti z Marlowom in Kydom. — V teh delih je polno tipičnih flamskih značilnosti in te značilnosti nas preseñečajo s svojo silovitostjo, barvitostjo in nenavadnostjo. — V svojih poznejših delih, kot n. pr. v »Rdeči čarovniji«, v »Siru Halewynu«, v »Sraki na vislicah«, v »Peklenskem blišču« ali pa v »Šoli za norce« in drugih (vsega skupaj je napisal okoli petdeset dramskih tekstov), je prvotno smer še bolj krepko potrdil in jo razvil v še večjo pestrost. Ocenjevalci pa so se prijemale za glave zavoljo Ghelderodove bridke norčavosti, neprizanesljive satiričnosti, slovesne demoničnosti in antiklerikalne predrznosti. Ghelderode se je v svojih delih pač kaj malo zmenil za zlato matematiko mer in uravnovešenosti, ki nam jo že toliko časa priporoča evropsko klasicistično izročilo, temveč je gojil kontraste, navidezne anomalije in paroksizme, ki so značilni za vse prvotne in elementarne gledališke omike. Zato je antikonvencionalno smer sodobne dramatike nujno pripeljal do nenavadnih ostrin.

A usoda Ghelderodovih gledaliških prvin je bila na odru dokaj čudna. Sprva ga je igralo samo Flamsko ljudsko gledališče (Vlaamische Volkstonnel). Z Ghelderodovim duhom so bili flamski ljudski igralci v tako ozkem sorodstvu, da so posamezne drame, na primer »Baraba«, prevzeli kot samorasel gledališki izraz, kot ljudsko dramo, ki je nastala kaj se ve kdaj in kako. Na pisatelja so pozabili. In prav tega je bil Ghelderode najbolj vesel. — Poleg ljudskih igralcev v Flandriji so se prvi lotili Ghelderode tisti samotni in junaški gledališki ustvarjalci, ki se po navadi zbirajo v raznih eksperimentalnih gledališčih. Okoli leta 1930 so ga poskušali igrati v Parizu in Rimu. To so bile nekakšne poskusne predstave za zaprtimi vrati. V dobi strahovlade meščanske dramatike so bile sicer junaško dejanje, a za razvoj Ghelderodovega vpliva na evropsko gledališče brez posebnega pomena. Zanimivo pa je nasprotje: Ghelderode je uspeval med Flamci kot ljudski pisatelj, v Parizu in Rimu pa so ga igrali kot najneznosnejšega avantgardista.

Po drugi svetovni vojski je bil Ghelderode eden izmed tistih dramatikov, ki so najuspešneje podirali stare stavbe dramaturgije in kopalji temelje za nove gledališke lepote. Od 20. oktobra 1949, ko so se v pariškem Marignyju ob predstavi »Peklenskega blišča« stegli kot nekdanj pri Hugojevem »Hernaniju«, je začel prodirati na vse evropske odre. Postal je nenadoma slaven, priljubljen, čaščen. Gallimard je začel izdajati njegova zbrana dela, polastil se ga je radio, polastila televizija, Ghelderode so priznali in oklicali za očeta evropske gledališke avantgarde.

Moral sem ga videti. Ko sem šel vnovič po njegovi ulici do velikih temnih vrat, se je ulila ploha. Ovratnik dežnega plašča sem si zavihal do ušes, aktovko stisnil pod pazduho, roke pa v žep. S čelom sem pritisnil na zvonce: saj sem itak vedel, da ne bo nič. Ura je bila pet. Odprla je mehka, starejša gospa.

»Ali ste vi prišli popravljat vodovodno cevčico?«

»H Ghelderodu, da.«

»Vstopite!«

Kot kakšna odrasla, v mašni plašč ogrnjena sova mi je stopil nasproti in hotel pokazati, kaj bi bilo treba v njegovi sobi popraviti.

»Saj nisem mehanik,« sem mu rekel z občutkom trojanskega konja.

Nezaupljivo me je pogledal. Pri njem je ura šele zdaj bila pet.

»Ob petih smo naročili mehanika. Popraviti bi bilo treba cev, ki se vrti v temle ribjem akvariju in se je kaj vem zakaj ustavila. A vi...« Ko sem mu vse povedal, je prasnil v tak smeh, da je moral sestiti na svoj renesančni stol, kjer se je smeju pridružil kašelj in temu solze. Z zlato obrobljenim robcem si jih je brisal. Kurentovsko razpoloženje me je obšlo. Tedaj sem si šele natančneje ogledal njegovo stanovanje. Za mojim hrbtom so stale tri visoke voščene lutke, po stenah so se med slikami režale pustne maske, s stropa so visele srebrne kadilnice, star šivalni stroj je molče šival v kotu pajčevinaste pajčolane. — Da, samotnjakovo stanovanje je skrivnostno skladišče oseb in predmetov, ki nemo spremljajo sprehajalca po livadah tišine.

V tistem dolgem in iskričem dvogovoru, ki so se mu čudile lutke in tišine navajeni predmeti, se nisva niti z besedo dotaknila gledališča. Zato mi je dal na razpolago dragocen rokopis, v katerem so bili zapisani njegovi razgovori z Rogerjem Iglésisom in Allainom Trutatatom in so se tikali vseh tistih vprašanj, ki so me nadvse mikala, a sem se jih spoštljivo izognil.

S tem rokopisom v žepu sem nadaljeval pot po Belgiji, pot po krajih, kjer je nastajala Ghelderodova dramatika. Najprej sem krenil v Gent. Močan veter je pihal s Severnega morja. Nune so morale z voščeni prsti držati svoja kot hostije bela pokrivala, duhovnikom je veter silil pod tatarje. Kot bi bili osramočeni Adami, so z rdečimi prsti tiščali k sebi črno tkanino, ki jim jo je veter napilhoval v krinoline. Nekaj veselih obrazov, takšnih, kot jih poznamo iz Boschovih in Brueghlovih slik, se je smejalo memmlinckovskemu trgovcu, ker je tekel po cesti za svojim klobukom, pa zgubil uro. Hitel sem mimo njih na Grofovski grad, kjer sem že nekoč presenjal mile čase.

Tam sem začel brati rokopis. Ghelderode pobira motive za svoje drame v preteklosti. In ko mu je Iglésis njegovo neaktualnost poskušal očitati, mu je dramatik odgovoril: »Saj nisem trdil, da naša doba ni veličastna. V njej je prav gotovo veliko stvari, ki presegajo prejšnja obdobja, a jih še ne poznamo in se jih jaz osebno bojim, ker so kot podrti višina — brezno. Pravite, da sem hotel obuditi hrepenenje po drugačnem, bogatejšem, pestrejšem, pomembnejšem in bolj pravljicnem svetu? Ne vem...«

Pesnikova vloga ni samo, da se odtegne nerodni krutosti, ki jo predstavlja aktualnost, temveč tudi pretnjam prihodnosti. Prihodnost se zdi človeku vznemirljiva, ker je negotova, neznana... sedanost pa nikdar na miru. Trdna je samo preteklost. Preteklost nam nudi gotovost, tako kot je dejal Anatole France: »Preteklost je edina stvar, ki je za človekovo zavest trdna.

To je zid, na katerega lahko naslonimo hrbet in se zagledamo v praznino, ki prihaja: v prihodnost.«

V umazani reki, ki teče poleg gradu, so se gledale hiše flamske renesanse. Med seboj si niso podobne, vsaka zase je kot velikanski dragulj. Veter se je umiril, vrbe žalujke so si urejale razmršene lase.

Pravzaprav je Ghelderodov motivni svet tisti zid, na katerega se je naslonil zato, da gleda sedanjost. In njegova sedanjost je dolgočasna. Zato je ne mara, zato bi ji rad izsanjal novo podobo. In to novo podobo naj pomaga ustvarjati tudi gledališče, »ki naj bo integralna narava, in sicer bolj v stanju ekspanzije kot v stanju priličevanja, pregledanega in popravljenega za uporabo družbe, ki se čišla že za pošteno v tistem hipu, ko se je odrekla strastem.« Gledališče naj bo kruto. »Krutost pa se pravi stvarnost in natančno upodabljanje, ki ne pozna laži. Rembrandt je krut, ko upodablja meso... Goya je krut, ko portretira kralje...« In Ghelderode je krvav in sodobno krut, ko upodablja Don Juane, Fauste, Jairove hčere, Barabe, Brueghlove slepce, norce vseh vrst in posebnije nedosegljivih inčič. A kljub temu, da Ghelderode svoje sodobnike na nov način jezi s starimi znanci in jih ščuva k intenzivnejšemu življenju, njegovo gledališče ni gledališče smotrnih tendenc. Takole pravi: »Smoter vsakega gledališča, mojega pa še posebej, ni tolaženje in ne žalostitev. Gledališče je neko stanje. In definicija, ki jo je o njem postavil Shakespeare, še po stoletjih drži. Dodal bi samo to, da gledališče vzbuja, če je slabo, užitek, če je dobro, radost. Slabo gledališče lahko ljudi kvari, dobro gledališče pa vzgaja in nudi gledalcu možnost zanosnih notranjih sprememb. Morála pa pri vsej tej reči nima ničesar opraviti.«

Ze trikrat so se z bližnjega zvonika oglasili zvonovi, ki ne tolčejo samo ur, temveč pletejo slovesne melodije, s katerimi pošiljajo čas v preteklost. Zbal sem se, da se bo svetloba odtekla iz mesta in da mi bo noč zalila slavni Van Eyckov triptihon, ki sem si ga nameraval ogledati v katedrali. Hitel sem tjakaj, hitel k tisti čudoviti zelenini, ki se ne da primerjati z zelenim volkom in ne z zelenino aprilskih trav. Ko sem ves zavzet strmel v mehko barvo, je sonce posvetilo skozi okno in leglo preko umetnine. Zelenina trave se je popolnoma spremenila. Zažarela je. V grlu me je stisnilo, kajti ista svetloba zelene barve se mi je razlila po vsem telesu, in že sem čutil, kako mi je neznana devica iz srednjega veka potisnila v zelene roke note, iz katerih naj zdaj skupaj z naslikanim zborom prepevam zelene pesmi.

Če ne bi okusil tega doživetja, ne bi Ghelderodovih zapiskov, ki sem jih prebiral v nočni postelji, nič več razumel. — Ghelderode je prinesel v evropsko gledališko ustvarjalnost nekatere posebne delovne postopke, ki so bili sicer znani že prej, a ne v tako izraziti meri. Njegov slikarski postopek — če mu smemo tako reči — je prenašanje likovnih doživetij v gledališki organizem. Sam pravi: »Gledališče se začne pri očeh, nato šele pronicne do duha ali do razuma.« Zato se je vse njegovo gledališko ustvarjanje že koj spočetka izvijalo iz gledanja slik, iz gledanja procesij, maškarad, semanjskih prizorov in vizualnih predstav, ki so jih konkretne podobe sprožile v njem. Ghelderode je s svojim gledališkim pisanjem hotel ustvariti nekaj podobnega, kar so ustvarili Van Eyck, Hieronim Bosch, Peter Brueghel, Téniers ali Jordaens. — Takole sodi sam zase: »In ta praksa me je pripeljala do tega, da so mi postale zelo blizu slikane osebe, njihova senca in svetloba — in da so se mi kar stresle na oder.« — Poleg teh izvornih prenašanj slikar-

skega materiala na deske je Ghelderode tudi namenoma transponiral za gledališče nekatere znane slike starih mojstrov. V gledališki jezik je na primer preoblikoval Brueghlovo sliko »Parabolo slepih« in »Srako na vislicah«, a ob sliki sodobnega belgijskega slikarja Jamesa Ensorja je napisal »Ostendske maske«.

In ker je Ghelderodovo delo izrazito slikarsko, je prepričan, da »se je treba potruditi in gledališka dela tudi plastično situirati. Popisati je treba oblačila, ustvariti scenarijo, pričarati barvo dobe, spraviti v odsko-likovni svet njenega duha in slog.« Upravičeno vzklikne: »Zame gledališkega dela sploh ni, če ni v njem tiste čutnosti, ki je značilna za likovno umetnost — oziroma je tako delo samo oblika dialoga, ki je dober za branje, ne pa za gledanje na odru.«

Ko sem se drugo jutro zbudil in se odpeljal nazaj v Bruselj, sem krenil na kolodvor, od koder vodijo hitre tračnice v Malines in Antwerpen. Pred kolodvorom sem srečal spet tistega čudnega slepca z lajno in hčerko, ki jo je oče uporabljal za vprežno silo. Za njima so hodili paglavci, postopači, za njima so se ozirali potniki, ki so hiteli v oštevilčene kolodvorske predore. In ko sem na vlaku, ki drvi skozi Flandrijo, nadaljeval s prebiranjem Ghelderodovih zapiskov, sem se samemu sebi nasmehnil, ker sem pred dvema dnevoma hotel priklicati nase njegovo pozornost z lajno. Kot da bi vedel, da je lajnarsko-muzikalni ton svojih dram Ghelderode celó sam utemeljil. V razgovorih z Iglésisom je podčrtal, da je njegova glasbena izobrazba izredno vplivala na jezik in tudi na strukturo njegovih del. Takole pravi: »Na odru je zelo dobro čutiti, da vlada v moji prozi oziroma v mojem gledališkem jeziku nekakšna glasbena zahtevnost. Nagonsko prebudim tiste vrste stavčno melodijo, ki je bližja glasbenemu kot stavčnemu razvoju, včasih je to kakšen protispev z zastoji in arabeskami, nekaj podobnega kot kontrapunkt.«

Po drugi strani pa se mi je veliko del spočetka prikazovalo glasbeno... Moje prvo gledališko delo, »Smrt doktorja Fausta«, je spremljala semanjska melodija nekega lajnarja... in če že ni tista melodija v resnici formirala zvočnega duha moje drame, mi jo je pomagala napisati. Dovolj mi je bilo, da sem proti tretji uri popoldne zaslišal tisto lajno, ki se je trpko prebujala, zehala, nato pa se kot kakšna katastrofa nenadoma razpočila in zalila predmestje, pa sem že z glavo naprej divje skočil k drami, ki je čakala. Glasba me je dobesedno nosila...«

Nato Ghelderode pripoveduje, da je v svojih delih napisal veliko glasbenih točk, a ne zavoljo kakršne koli igrivosti, temveč iz dramaturških potreb. Glasbena kompozicija scene, ki je bila podtalno glasbena, je morala privreti na dan v resničnem glasbenem studencu. To glasbo je sam pisal, »bila je včasih neskladna, a kaj bi, bila je na svojem mestu.« Nato pripoveduje, da je dramo »Escorial« napisal pod silo neke stare gramofonske plošče, ki je vrtala iz sebe trpko in obupano melodijo cigansko-španske vrste. Tako je lahko ustvaril specifično atmosfero, ki se je prilegala Filipu in Sveti inkviziciji.

Pot od slikarskega in muzikalnega komponiranja dram v pesniško gledališče je popolnoma logična in naravna. Kajti skrb za spevnost jezika je predvsem pesniška skrb. Sam pravi: »Prav isto večno glasbenost, ki jo terjajo od poezije, želim najti v dobrem gledališču, glasbenost, ki je gluho skrita v dramski prozi in teče z nevidno studenčnostjo pod njo.« Saj prav ta glas-

benost daje gledališču čar. Če se je dramatik odreče, se odreče bistvu gledališke oblike, gledališče se podobno kot vsa meščanska dramatika zgubi v besedičenju in postane v najboljšem primeru navadna literatura. A gledališče — kot ga razume Ghelderode — je poezija podob, ki nastajajo na odru, se formirajo v zaključene estetske celote in razvijajo v nove oblike pod spevno silo ritma, ki ga ne ustvarja samo jezik, temveč celotni ustroj predstave.

Iz teh razlogov je Ghelderodovo gledališče tako blizu čutnemu gledališču elizabetincev. V letih med dvema vojskama in v prvem desetletju po zadnjem klanju, ko je bila gledališka umetnost skoraj še povsod pod tiranijo nežlahadne malomesščanske dramaturgije, je prenovil od vrha do tal njeno zgradbo s tem, da se je vrnil k prvotnim virom gledališke umetnosti in z njimi prečistil moderno stavbo gledališča.

Vlak se je ustavil. Moje misli tudi. Malines. Kakšno nenavadno in divje lepo mesto! V štirinajstem stoletju si je bila brabantka gospoda v laseh s flamsko zavoljo njegovega bogastva, nato pa je mesto prišlo v last burgundskih knezov, iz rok burgundskih v roke Karla V. in nato pod šapo španskih in avstrijskih gospodov. Kljub temu pa so si znali Malinčani od leta 1305 dalje ohraniti nekakšno svobodo, ki so jo ščitile posebne demokratične pravice. Morda se je prav zavoljo tega razvijalo v tem mestu radoživo renesančno življenje, ki je rodilo imenitne lepотиje nizozemskega slikarstva. Kajti v tem mestu, ki je po renesansi nenadoma propadlo, so živahno ustvarjali slikarji, rezbarji, pesniki, norci, pripovedovalci in umetnjakarji vseh vrst.

Priča stare slave je katedrala, ki so jo zidali od 1212 do 1502. Ta katedrala ima tako neznansko čuden stolp, da najbrže česa podobnega ni najti v Evropi. Če ne bi človek vedel, da je v Belgiji, bi mislil, da stoji pred indijsko pagodo ali kakšno izredno krepko umetnino Aztekov.

Zakaj imam pravzaprav rad te ajdovske stebre, iz katerih je sestavljen najbolj poganski evropski cerkveni stolp? Najbrž zavoljo tega, ker je poudoben velikemu in mrkemu hrustu, ki pa skriva v prsih srce najlepših melodij.

Iz stolpa se od časa do časa oglašča neverjetno lepa pesem petinštiridesetih zvonov, na katere igra malinski organist kakor na orgle. Zdaj igra Bizeta, zdaj Bacha, zdaj Händla... In ko se je tisto popoldne 8884 kg težki zvon, po imenu »Salvator«, oglasil v Beethovnovi pesmi o sreči, sem doumel Ghelderoda bolj ko takrat, ko sem bral njegova dela.

Odpeljal sem se še v Antwerpen — pozdravit zapletene ulice in moderne norce v veseli mornarski četrti, naslednjega dne pa sem se vrnil v Bruselj h Ghelderodu, ki me je povabil k sebi.

Tokrat pa sva se pogovarjala tudi o gledališču.

Jože Javoršek