

GLEDALIŠČE

CARLO GOLDONI: LAŽNIK

Veseloigra v treh dejanjih. Režija in scenografija: inž. arh. Viktor Molka, jezikovna prireditev dr. Mirka Ruplja.

Carla Goldonija imenujejo literarne zgodovine, starejše in novejše, italijanskega Molièra. Kakor vsaka zgodovinska primerjava ima tudi ta samo relativno vrednost. Res je, da izhajata oba, Molière in Goldoni, iz ljudske komedije, da sta oba gradila svojo komedijsko umetnost v neposredni bližini ljudske igre, katere grobo situacijsko komiko sta zmanjšala na spodobno mero in njene komične tipe zamenjala z individualnejšimi, toda oba sta opravila to delo zelo različno, vsak po svojem osebnem in nacionalnem geniju in geniju svojega časa, pri čemer se ni Goldoniju nikoli izpolnil njegov življenjski sen, da bi ustvaril karakturno komedijo po vzoru Molièra.

V zvezi z Goldonijevo reformo italijanske komedije in njegovim bojem zoper *Commedo dell'arte* pa je nastal tudi sloves o Goldonijevem odrskem realizmu in o njegovih vzpodbudni komedijski morali, pač zato, ker od Goldonija preganjana in likvidirana *Commedia dell'arte* ni bila nikoli niti realistična niti posebno moralna. Vendar je tudi Goldonijev odrski realizem in njegova moralnost samo legenda in to celo nevarna legenda, če bi hoteli iz nje izvajati praktične zaključke na odru. Zato si moramo pri uprizoritvah Goldonija biti predvsem na jasnem o značaju njegovega smeha in s tem tudi o razliki med njegovo komiko in komiko Molièra.

Molière komponira svoje značaje, to se pravi, svoje naslovne junake, v smislu poznorenesančne dramaturgije, z mnogokratno povečevalno projekcijo ene same človeške slabosti ali strasti v junakov značaj. Nasproti tako utelešeni ideji neke človeške slabosti stavi Molière z očitno namero kontrasta vse ostale osebe, ki so slikane z normalno psihologijo vsakdanjih ljudi in so v veliko manjši meri komični. Povečana projekcija ene same človeške slabosti v karakturni tip pa ne vsebuje samo izredno močnih komičnih učinkov, namreč dosega s svojo groteskno pretirano monomanijo globinske psihološke učinke prav tja do tragičnih in z njimi v zvezi tudi možnost avtorjeve samoizpovedi, kar je največja odlika Molièrove karakterne umetnosti. Prav pri tej poglobilni točki Molièrove karakterne komedije pa se Goldoni z Molièrom razhaja, ko pravi, v svoji dramatisirani dramaturgiji »*Il teatro comico*«: »En sam značaj zadošča, da se nanj upre francoska komedija, okoli ene same strasti, ki jo avtor dobro uporablja in vodi, se sučejo številni dialogi, ki dobe z avtorjevo izrazno močjo videz novosti. Naši Italijani pa hočejo več, oni zahtevajo, da je sicer glavni značaj močan, izviren in znan, da pa so osebe, ki tvorijo epizode, enako značaji in da se zapletek oplaja s pripetljaji in novostmi.« To pa je bistveno drugačen koncept komedije, kot je Molièrov. Ne en sam premočan značaj, ki s svojo manijo zaposluje vse ostale stranske osebe in razpolaga z vso situacijo v komediji, marveč več enakovrednih značajev, ki delujejo drug proti drugemu, in zapletki, ki se ustvarjajo iz presenetljivih situacij. V tem Goldoni-

jevem konceptu komedije je čutiti še močan vpliv italijanske tradicionalne komedije in po tej poti Goldoni ni mogel nikoli dospeti do karakterne komedije. Toda to je samo ena stran vplivov, ki so delovali na Goldonijevo umetnost. Ako v Goldonijevih komedijah ni šampionov človeških slabosti in nečednosti, marveč so v njej samo povprečni ljudje z relativno revno karakterno komiko, pomeni to hkrati, da smo pri Goldoniju že v meščansko zmernem pasu človeških strasti in v znamenju Diderotove meščanske dramatike. Goldonijeve komedije kakor Primorske zdrahe, Pahljača, Kavarnica, Mirandolina nas zgodovinsko presenečajo predvsem s komiko družbenega kolektiva, s komiko ljudskih nravi in iz njih izhajajočih situacij. Močneje kot Molièrova karakterna komedija so vplivali na Goldonija Diderotovi »conditions sociales«, družbeni pogoji, uporabljeni v okviru komedije.

Toda teh conditions sociales, to je beneških poklicnih tipov in nravi Goldoni ni direktno prenašal iz življenja na oder, marveč posredno preko medija italijanske komedije, to se pravi, figure in situacije italijanske komedije je Goldoni približal življenju svojega časa in svojega rodnega mesta. Zato je bil v neki meri upravičen očitek največjega Goldonijevega nasprotnika, kritika Baretija, da Goldoni ni ustvaril niti enega (novega) človeškega značaja in da je v svojih komedijah samo starim maskam spreminjal imena, samo da je Baretti pri tem prezrl, da nastopa pod temi spremenjenimi imeni že konkretna družba z resničnimi nravmi, ki jo commedia dell'arte ni poznala.

Eno pa v tej zvezi gotovo drži — pri Goldoniju niti za hip ne pozabimo, da gledamo gledališče in da poslušamo igrance. To je sicer z vidika karakterne komedije pomanjkljivost, je pa hkrati Goldonijeva edinstvena odlika, ki se je moramo pri uprizarjanju Goldonija v polni meri zavedati.

Ves Goldonijev navidezni odrski realizem je rokokojsko nečimerna in domiselna teatraličnost in kar pri Goldoniju privlačuje ni to, da gledamo na odru osebe, ki bi jih mogli poznati iz vsakdanjega življenja, marveč to, da te osebe poznamo iz gledališča in da jih gledamo pri Goldoniju v ljubeznivo ironični, lahko elegantni podobi meščanskega rokokoja. Goldonijevi junaki so vseskoz ljubeznivi in spravljivi značaji, ki svojemu dobrodušnemu avtorju pri razpletku ne delajo težav, dočim ima Molière s svojimi monomaničnimi tipi prav pri razpletku mučne in vidne preglavice.

Eden nepogrešljivih in izredno učinkovitih elementov Goldonijeve umetnosti je njegov ritmično ubran dialog, ki ga ne govore v nobenem drugem svetu kakor v umetniškem in ki je prav zategadelj tako očarljiv. Pri sestavljanju dialoga uporablja Goldoni dosledno umetnost kontrapunkta in je tako, kakor pravi Silvio D'Amico v svoji Zgodovini dramskega gledališča, najbližji sorodnik glasbenikov svojega časa. In celo narečje, ki je sicer sredstvo miljejskega realizma, je pri Goldoniju v službi čiste teatralike. O Goldonijevem mešanju književnega jezika z narečjem pravi Del Linguo: »Italijan sredi Benečanov dela vtis astmatika s kratko sapo med ljudmi z zdravimi pljuči in dobro grajenim prsnim košem. In kadar Benečan prekine Italijana, pa četudi je ta Benečan Arlekin ali Truffaldino, je ko da bi buhnil sunek svežega zraka v zatohlo sobo, kjer se ljudje dušijo.« Tudi ta ljudski razgovor je muzikalno ubran, kar smo videli v dobrem prevodu Primorskih zdrah.

In tako se izkaže ves Goldonijev navidezni odrski realizem kot rokokojsko ljubezniva odrska stilizacija vsakdanjega življenja.

In Goldonijeva morala — je morala taistega rokokoja, ki jemlje življenje kot ljubeznivo, očarljivo igro. Goldoni ni satirik kot Molière, namreč je ljubezniv ironik rokokoja. Ljubeznivo dobrodušnega in površnega Goldonija ni človeška hinavščina nikoli tako grizla, da bi mogel napisati Tartuffa, ni lažnivo spakovanje družbe nikoli tako bodlo, da bi napisal Ljudomrznika, toda napisal je krotkega in na svoj način ljubeznivega Lažnika.

Lažnik zavzema med Goldonijevimi deli posebno mesto. Napisan je po Corneillevem Menturu in ima v naslovnem junaku monomaničnega protagonista — lažnika, ki laže iz same sle po laganju. In vrhu tega ima to delo še eno, pravzaprav negoldonijevsko posebnost, uporablja namreč stalne komične tipe stare italijanske komedije, ki jih je Goldoni kasneje na vso moč preganjal in predstavlja torej prehodno obliko med *commedie dell'arte* in poznejšo Goldonijevo komedijo nravi.

Lažnika je z lepim uspehom uprizoril inž. arh. V. Molka, ki ima smisel za stilno komedijo in kulturno zgodovinske draži, ki so z njo v zvezi. Njegova režija je pokazala tri vidnejše značilnosti; pantomimo, ki jo je dodal pred začetkom komedije, igranje v maskah in snemanje teh mask med igro ter narečni, primorski govor služinčadi.

Pantomimski prizor, kjer nastopajo figure kot lutke z odsekanimi, mehničnimi gibi, je hotel povedati, da nastopajoče osebe niso posnetki resničnega življenja, marveč da so porojene v fantazijski delavnici *commedie dell'arte* z zakonitostjo svobodno improviziranega komedijskega navdih. Seveda velja ta režijska domislica samo za to konkretno Goldonijevo delo, ne pa za Goldonija sploh, ki se je vse svoje življenje boril zoper marionete *commedie dell'arte*.

Drugi zanimivi režijski prijem je igranje komedijskih figur v krinkah in snemanju teh krink. Svojih krink pa igralci ne snemajo ob začetku igre ali na njenem koncu, da bi tako poudarili, da igrajo stare komične tipe, marveč jih snemajo sredi igre in to ob izrazito realističnih prizorih, na primer Pantalone sname svojo krinko, ko se v svoji meščanski moralni razsrdi nad svojim lažnivim sinom, ko da bi hotel s tem pokazati: zdaj ne igram več stare šeme Pantalona, marveč resničnega očeta, ki mu poka srce spričo malopridnosti svojega sina. In ko sname svojo krinko, ki je naravnost realistična podoba starca, se pokaže izza nje blede, nešminkano in popolnoma brezizrazno igralčevo lice. Toda igralcu sečentistu je bila krinka skupno z njegovimi bolj ali manj izvirnimi kretnjami in izvrnimi lazziji edina eksistenčna resničnost, brez katere ni bil nič, ker drugega obraza razen onega svoje krinke ni imel. In zato se nam zdi to moderno spogledovanje videza z resničnostjo pri igralcu sečentistu brez prave umetniške logike.

Tretji režijski prijem je bil govor služinčadi v primorskem narečju, ki je dalo Goldoniju na našem odru vso potrebno sol. In naše primorsko narečje se odlično ujema z Goldonijevim narečnim govorom, ker diši krepko po bližini pristaniških mest in vsebuje vso klepetavo bistrumnost in odrezavost primorskega življa.

Edino kar smo pri naši uprizoritvi Lažnika pogrešali, je bila odrska ostvaritev Goldonijeve kontrapunktično komponirane umetnosti, muzikalnega ritma v kretnjah in muzikalnega ritma v govorici, kar pa je posledica pomanjkljive telesne, baletne in stilno-jezikovne kulture na našem odru. Realistična igra v Goldoniju pa poniža Goldonija na raven puste burke.

Težavno naslovno vlogo je igral Andrej Kurent z veliko osebno prizadevnostjo, dasi Lelio očitno ni njegova vloga in bi zanjo verjetno v vsem današnjem ansamblu ne našli primernega igralca. Lelia je mogoče igrati na dva načina — ali tako, da se on svoje fantazijske lažnivosti zaveda, ali tako, da se je ne zaveda. Prvi način je verjetno lažji, to je Lelio, ki laže z ironiziranjem samega sebe in vse svoje okolice in mu pri tem ni mar osebne koristi, ker mu je fantazijsko zavijanje resnice največja osebna slast in uteha. Kurentov Lelio pa je mešal obe možnosti in ostvaril tako psihološko nejasen lik.

Goldonijev stil so v veliki meri zadeli Elvira Kraljeva kot Colombina, Duša Počkajeva kot Rosaura, Majda Potokarjeva kot Beatrice, Drago Makuc kot Florindo, Branko Miklavc kot Brighella. Manj so se znali izvleči iz zarjavele srajce naše realistične igre Stane Potokar kot Balanzoni, Aleksander Valič kot Pantalone, Pavle Kovič kot Arlecchino, dasi sta bila poslednja dva s svojo humorno primorsščino nadvse zabavna komična tipa. Ottavia je igral Dušan Škedl, izvoščka Jurij Souček, vajenca Branko Starič in pismo-nošo Bojan Peček.

Vzlic omenjenim pridržkom pa je bil Goldonijev Lažnik v SNG umetniško razveseljiv dogodek, kakršnih si želimo še več.

VI. Kralj

CHRISTOPHER FRY: GOSPA NE BO ZGORELA

»Pesništvo je tisti jezik, v katerem človek zasleduje svoje lastno strmenje. To je govorica, v kateri izreče z eno besedo nebo in zemlja. To je jezik, v katerem govori o sebi in svoji stiski tako rekoč prvič,« je zapisal avtor prve moderne poeitične drame, ki smo jo spoznali pri nas, angleški pesnik, dramatik in esejist Christopher Fry. Njegova drama ali komedija — kaj prav-zaprav je, je težko točno ugotoviti — z naslovom »Gospa ne bo zgorela« je verna ilustracija te njegove misli. Dogajanje komedije se po Fryjevih besedah vrši leta 1400 ali več ali manj ali natanko in v bistvu ni vezano niti na čas niti na prostor. Osebe, ki to dogajanje nosijo, stojijo izven tega — nekake izsanjane figure so, ki se gibljejo v vzdušju pravljic in ne vedo za nikakršno determinacijo, razen za splošno človeško. Izpovedujejo nam avtorjevo spoznanje o svetu in življenju, ki je tipično za modernega evropskega človeka. Vse pa je zavito v mavrično bleščeče tančice poezije, ki večinoma ni nikjer zaradi sebe same, temveč je utemeljena v samem Fryjevem odnosu do sveta. Način, kako je življenje v tem delu organizirano, kaj je za avtorja bistveno in kaj ne, kakšni so problemi in razrešitve teh problemov — vse to nam daje možnost, da sklepamo, kakšen je ta odnos; skušali ga bomo torej odkriti, razjasniti in opredeliti.

Fry nam je kot zavesten analitik sodobnega sveta olajšal delo z ostro in precizno formulirano mislijo, ki jo je izrazil v svojem članku O sodobnem gledališču: »...resničnost je povsem drugačna od našega praznega mnenja o njej...« Samo par odstavkov naprej: »Kar je različno, je njena razlaga.« In končno: »Zahtevam... obe vrsti resničnosti hkrati.« Podobnih mest je še mnogo, vendar nam že ti kratki stavki presenetljivo jasno odkrivajo samo bistvo Fryjevega odnosa do sveta in njegovo najosnovnejšo zahtevo.