

ljati in končno spraviti v splošno veljavo; vsak pri sebi.

Kdo more govoriti o pravi družini, ako ni v njej prave ljubezni? Kdo sme začeti gledališče, ki je namenjeno tako težkim in lepim nalogam, z igralsko družino, ki v njej ni prave ljubezni?

Kaj koristi igranje družine, ki živi v svojem lastnem domu v prepiru? Kaj koristi človeškim družinam tako igranje? Ali ni le potrdilo za njih slabosti, za njih sovraštvo, za njih propadanje in za vsa zla in gorja, ki jih nosijo?

Toda kdo se danes vprašuje po koristi in po škodi, kadar gre v gledališče? Saj je gledališče postalo rob ljudi, namesto njih vodnik. Saj jim je le za kratek čas, namesto za svečanost, pred katero se klanjajo.

»Ustvariti moramo gledališče za nas in za naše prijatelje ter za nekatere preproste ljudi, ki morejo radi svoje čiste enostavnosti razumeti, kar razumemo mi z učenostjo in z miselnim trudom.« (William Butler Yeats: Manifest za ustanovitev irskega gledališča.)

## GLEDALIŠČE IN FILM.<sup>1</sup>

STANE MELIHAR.

Vzemimo zgled iz najbližje zgodovine. Reuter je kratko izjavil: Amerika se aktivno udeleži vojne. Mislečemu politiku pa je bilo treba sedaj najti odgovor na vprašanje: zakaj? On se z gesli, stvorjenimi za maso, ni smel zadovoljiti. Da krvavé centralne države za nemški eksport, je vedel. Zakaj pa naj krvavi ameriško ljudstvo? Če je pričel iskati vzročnost sklepa ameriške vlade na povsem drugih poljih kot pa psiholoških in političnih — v tem slučaju na gospodarskih, je kmalu naletel na pravi obraz te vojne napovedi: Standard Oil Company.

Ali sme postopati gledališki znanstvenik manj širokogrudno — ali se sme omejiti na manjše ali celo vaško obzorje, kadar išče vzroka propadanju današnjega gledališča? Tudi on ni upravičen, motivirati ga iz spe-

<sup>1</sup> Prepričan sem, da bodo ta izvajanja naletela marsikje na oster odpor. Posebno mesta, kjer je govor o filmu. Osebnost me je skoro nekoliko sram zagovarjati to panogo umetnosti (čeprav še vseeno kot prvi v slovenski publicistiki), zagovarjati jo danes, ko je našla svoje navdušene pristaše med genialnimi misleci vsega sveta. (Anatole France, Henri Barbusse, Romaine Rolland, Carl Hauptmann, Gorki, Lunačarski itd.) Videti je kot — v slovenski literaturi že tradicionalno capljanje za inozemstvom. Potreba članka pa je evidentna. Ne da bi vplival na neverne Tomaže, ampak da se da majhna pobuda posameznikom za razmišljanje o problemih, ki so jih dosedaj načeloma odklanjali.

cialnih gledaliških vidikov, kakor politik ni upravičen motivirati svetovne dogodke iz sekundarnih psihološko-političnih posledic, ako noče, da ga postavi zgodovina nekoč na laž. Medlost dramatične produkcije i. t. d., to so vse sekundarni pojavi. Primarno pa je v tem slučaju: psihološka preorientacija širokih mas. Zato bo danes gradil pravilne premise za bodočnost gledališča — psiholog in ne zgodovinar.

Če hoče gledališki strokovnjak danes reorganizirati moderni oder na podlagi svojega znanja o grškem teatru — iz časov, ko je bil to izraz vsega naroda, — če postavi zato zakone kot jih je imel grški oder v času svojega največjega razcveta, tudi za naše gledališče, je to naivno početje. In taka neresna stremljenja niso osamljena! Misel, da je za sanacijo naših gledaliških razmer treba samo prenesti zakone antične tragedije, atiškega teatra, na sočasno gledališko udejstvovanje, je usodepolna pogreška mnogoterih delavcev na polju gledališke kulture. Da bi bila današnja forma le drugačen zunanji izraz za povsem isto stremljenje? Da je to napačno, nam dokazujejo moderni raziskovalci atiškega teatra — ki so si vsi v tem edini, da imamo tu opravka z neke vrste bogoslužjem. Torej bi grška drama preje našla svoje nadaljevanje v cerkveni propovedi današnjih dni, kot pa v gledališču naturalistične dobe. Grki tedaj potrebe po gledališču v našem zmislu sploh poznali niso — in pridejo mogoče časi, pridejo mogoče generacije, katerim bo naš »Talijin hram« le historičen spomin na svoje pradede. Če vzamemo slučaj — da bodo poznali takrat v svojem vsakdanjem življenju samo film (kar sicer ni verjetno) — smemo biti prepričani, da ne bodo nikoli trdili, da je ta nastal iz gledališča dvajsetega stoletja (kot se pri nas še trdi, da stojimo na atiški tragediji), ker bodo pač natančno poznali njegov samostojen postanek. Težnja, ki je porodila antično tragedijo, ni istovetna s težnjo, ki je porodila srednjeveški misterij — in ta zopet ni istovetna s težnjo, iz katere je vzrastla stavba modernega literarnega gledališča, še manj pa s stremljenjem, ki je zadobilo svoj izraz šele s tehnično iznajdbo filmskega aparata. Vzročnosti med tema zadnjima pa sploh nikake ni — ker je to dvoje sporednih udejstvovanj, ki se križata šele v nedosežnosti. Gledališka kultura je akcija aristokratov-intelektualcev in filmska kultura (o tej danes že smemo govoriti, akoprav stojimo šele na početku razvoja) je akcija zadnje in pa bodbodnih generacij; ta je in bo gotovo kolektivnejša kot maloštevilna kasta intelektualcev. (V številkah povedano: vsak večer sedi po kinogledališčih okroglo pet milijonov ljudi, z edinim namenom, da sprejemajo, — koliko jih sedi po gledališčih?)

S tem je tudi že začrtan namen tega članka: pokazati, kako daleč še sega območje modernega gledališča in kje se začne ono idejno

okrožje, kjer nastopa film svojo zmagovito pot — in to ne kot konkurent, ampak kot samsvoj gospodar.

Banalno je sicer stvar ponavljati — toda drži: časi lirike o lilijah, rožah, pastirski radosti, so za večno izgubljeni. Nič ni našemu dnevu nasprotnejšega od one objestno zadovoljne obširnosti in pedantnosti prošlega stoletja, onega igračkanja z vsemi malenkostmi vsakdanje okolice — kar je kultivirala umetnost preteklih desetletij. Kdo bere še danes tisočstranske romane? Enostavno nedostaja časa za to, da se izve, kako je junak te povesti pritiskal za kljuko in kako je junak druge prebavil svoje kosilo. Naš človek nima časa in predvsem — nima volje za te nevažne enoličnosti — ako ni baš priklenjen na bolniško posteljo. Foliantski roman je v času, ko imamo komaj strpljenje za majhne skice, za kratke stavke — brezdvomen anahronizem. Življenjski tempo se je povsem izpremenil. Koncentracija bistvenega — osvobojenje od nebitvenega — aksiom. In tako ni čudno, da se že razlega glas: gledališče je za naš čas anahronizem. Naša zastarela gledališka kultura ni dolgo, predolgo, reagirala na psihični preobrat svoje publike. Ni čudno, če pomislimo, da je vprav gledališče ena izmed najkonservativnejših institucij, ki se je branila z vsemi silami proti neurju časa, proti reformam, in si v tej svoji zagrizenosti znala angažirati krog sebe vse one elemente, ki so pripravljeni dokazati, da se moramo držati starih, »preizkušenih« navad in form — drugače, da nam preti neizogibna izguba vseh kulturnih vrednot. In značilno: kot kulturna vrednota se smatra v teh krogih le to, kar so ustvarile prejšnje generacije — ni se pa še zgodilo, da bi ti ljudje spoznali ali pa vsaj opazili ogromne kulturne vrednote (vrednote, ki so zmožne zrevolucionirati duševnost človeštva), ki jih z muko in težavo poraja in ustvarja naša doba — naše generacije. Življenje pač hoče vedno imeti svojo tragikomedijo: dovoljuje zmago šele takrat, ko je pokopanih milijon in milijon prednikov — dovoljuje zmago šele tedaj, ko nosi tudi ta že v sebi smrtni kal senilnosti.

Panika, ki je nastala v zadnjem času v vrstah gledaliških činiteljev, je rodila kuriozno idejo: v boj proti filmu z njegovimi lastnimi sredstvi. Torej poizkus homeopatičnega ozdravljenja. Nastala je kampanja za reformo gledališča v duhu filma. (Na Dunaju je najmarkantnejši propovednik Egon Friedell, praktično najpopolnejši rezultat tega stremljenja, kolikor je pač mogoče premotriti internacionalni položaj, pa je ustvarila v Berlinu ravnateljstva dvojica teatra v Königgrätzerstraße, Berlin.) Ker je ta poizkus nastopil svojo pot preko civiliziranega sveta (Amerika, nordijske države, Anglija, Avstrija i. t. d. so že bile deležne tega razodetja), bo dobro, če se pomudimo nekoliko pri njem.

Pri neki dramatizaciji E. T. A. Hoffmannovega življenja sta leta 1922. in 1923. uporabila ravnatelja Meinhard in Bernauer po njih zamišljeno in po znanem Svend Gadeju konstruirano tehnično novost, ki je neverjetno pospešila scenične promene in na originalen način oddelila odrski prostor. Drama je imela dvainštirideset scen. (Film normalne dolžine bi v slučaju potrebe tudi izhajal s tem številom.) Premori med posameznimi scenami so bili skoraj tako majhni kot pri proizvajanju dogotovljenega filma. Naravno, da je igrala pri tej čudotvornosti moderna odrska razsvetljava odločujočo vlogo. Svetlobni stožci reflektorjev poskakujejo z leve na desno, z desne na levo, s sredine scene v parket (kamor je oder podaljšan), iz parketa v najtemnejše ozadje — in takoj nato je zopet ves oder v žolto-zelenih bojah električnih energij — zatemni pa samo trenutek, in vsa sila te luči se nabere v desnem ali pa levem kotičku scene. Sredi zločeste črnine v ozadju — na zadnji steni — visi naenkrat ovalna slika. Luč — in najintimnejši, najminiaturnejši odreček postane viden. Igralci se gibljejo sicer nekako boječe, kot da se boje, da padejo iz te srčkane slike — toda gibljejo se. In ko se oči še pasejo na staromodnem spinetu, ki se vidi v tej ovalni sliki — zazari že na levi nova slika, sedaj za spremembo štiriogla. In ko gledamo še v neizraziti obraz akterja v tem okviru, moremo že istočasno pomežikovati s svojim levim očesom k ubogemu Hoffmannu, ki hodi na desni strani zadnje stene in obupuje in hrope in cvrči v ljubosumnosti. — Rezultat tega, brezdvomno ogromnega truda? Spoznanje, koliko laže, efektneje in sploh neprimerno bolje se da taka zadeva napraviti v onem drugem miljeju, ki ima skoro neomejene možnosti. Iz vsega se moremo učiti — najlaže pa iz porazov. Publika je po tehničnih čudežih zadnjih velikih filmov razvajena. Taka »bagatela«, kot jo je videla tu, ji ne more imponirati. In »bluff« je padel v vodo. Gotovo bi bila stvar boljša, ako bi se bila uprizorila močna drama. Toda če imamo močno dramo — kdo rabi za njen uspeh čudežev tehnike in milijonsko reklamo? Kalkulacija je že od prvih nastavkov na napačni poti. Prvič je danes sploh nezmiselno izdati parolo proti filmu. Pravtako nezmiselno pa je, boriti se proti njemu z njegovim orožjem, ker ni možnosti, da bi ga gledališče moglo v isti meri uporabljati. Kje je v gledališču aparat, ki nam bi omogočal tako gledanje, da ne izgubimo niti momenta igralčeve mimike? Kje je v gledališču možnost tistega lahkega variiranja, ki daje publiki povsem specifičen estetski užitek, ki ji nudi senzacijo in zadovoljenje njene čutne organe? Nikjer! In kar so ti reformatorji pozabili — tudi potrebno ni! Gledališče ima svoje orožje, če ga ne bo znalo izrabiti in če ga bo še znanprej pustilo rjaveti, se bo pač moralo

umakniti, toda s tujim rekvizitom si ne opomore, ampak si koplje še globljo propast. Ko smo tako sledili vplivu, ki ga ima film na sodobno gledališče, se lahko tudi obrnemo in gremo nasprotno pot. Kajti brezdvomen je tudi vpliv gledališča na sodobni film. Samo, kar je bilo tam znak nemoči, je tukaj otroška bolezen, ki se z doraščanjem povsem zatre. Vsaka umetnost ima nekje svoj začetek. Če ga je imela filmska šele pred dobrim četrstoletjem, ker je morala čakati na tehnične izpopolnitve fotografa, kdo bi ji zameril, da se je skušala v svoji prvi boječnosti nasloniti na že priznanega velikana — gledališko umetnost. Da se filmu še danes brani nositi naziv »umetnost«, je edini vzrok njegova mladost. (Kot da bi bila, recimo, posebna zasluga slikarstva — da so barve in platno že starodavni rekviziti.) Početki filma so le slaba kopija gledališča. Literatura je tudi tu bohotno zavladala — razlika je edino v kvaliteti te literature. Pri gledališču se je našlo mnogo zrna, tudi dela in misli genijev so bila zastopana — tu pa se je vrnila literatura najslabše vrste. Kopija pa ni bila še nikoli umetnina — tudi tedaj ne, če je tako natančna kot jo omogoča fotografija. (Ustvaritev nove krave je naloga krave-matere in ne slikarja ali pa kiparja — je nekje opomnil znan ekspresionist.) To nemo posnemanje gledališča je rodilo pri gledalcih nadvse mučen vtis. Ti so videli, kako se akterji krčevito mučijo v svoji mimiki, da bi publika »slišala«, kaj so pravkar napravili in povedali. Iz kretnje in mimike, ki je spremljala igralčev govor na odru, je tako nastalo groteskno zavijanje — ker je bila pač vsaka kretnja posledica govornje besede — a vprav v pomankanju te tiči nemoč ali uboštvo filma. Beseda je orožje gledališča. Ker pa vedno težimo za onim, česar še nimamo, so nastali množični poizkusi, kako združiti govor s filmom. Naslov tega prizadevanja: V boj proti gledališču z gledališkimi sredstvi. Eksperimentatorji se sicer še niso upehali, toda porajajoča se dramaturgija filma jih je pustila ob strani, kot je pustila ob strani farso barvanih filmov. Pustila jih je ob strani v spoznanju, da je film upodablajoča umetnost — umetnost, ki je odkrila znova magijo telesa in misterij geste — umetnost črno-belega kontrasta — umetnost skrajne nerealnosti, ki si je izbrala najidealnejše sredstvo za dokaz svoje realnosti — fotografsko kamero, čije plošči moramo verjeti. — Toda če je film še danes navezan na gledališče, ali ni to znamenje ogromnih energij, ki se še nahaja v tej panogi umetniškega udejstvovanja, — ali ne priča to dejstvo dovolj jasno o nezmislivosti trditve — da se nahaja moderno gledališče v agoniji? Bolnik vendar ne izposojuje svoje lastne substance. In vendar ta trditve ni samo prazna fraza. Današnji teater je bolan. Ne izposojuje pa svoje lastne substance (katere že skoro več

ni), ampak ono, ki si jo je početkom impresionistične ere bil sam izposodil od — literature. Ona, rekel bi — za nemški narod tipična zahteva, da umetnost ne sme biti kratkočasna, se je že tudi v gledališki zgodovini večkrat pojavila. (Atiška tragedija izpodrine mymos — rimska komedija napravi prostor resni drami — Gozzi in Goldoni se umakneta pred invazijo literature — naturalisti in simbolisti naenkrat ne vidijo hvaležnejše in bolj umetniške naloge kot uprizarjati najbolj neteatrska dela, dramatizirati romane, dramatizirati filozofijo.) Ta pojav nam je brezdvomno zapustil marsikatero duševno vrednoto, toda za resnično gledališko vrednote je bil to vedno čas propadanja. Ker gledališko udejstvovanje ni nič drugega kot — igra. In to ni nobeno uboštvo. Igra pa ni že apriori umetnost. Lahko pa postane — toda ne radi literature, kateri se povsem udinja, ampak radi povsem teatrskih elementov, od katerih je pač najbistvenejši — igralec. Literatura pa ubije igralčevo individualnost. Kajti ena sama svobodno izvajana gesta, porojena iz igralske krvi — razdrobi okvir dramske koncepcije. Zato doba naturalizma ni imela igralskih osebnosti — imela je le bolj ali manj dobre posnemovalce ljudi s ceste. Ker dramatik te struje ni drugo kot živ gramofon, ki s svinčnikom in beležko v rokah prisluškuje za vogali, v sobanah, na polju — anonimnim akterjem pravega, istinitega življenja. Ker torej naše gledališče ni radi samega sebe tu — ampak le kot izvajajoči organ dramske literature, je naravno, da je tudi film prepojen z njo. Samo, da ji ta v svoji kolektivnosti ne bo nikoli podlegel, kot je bil to slučaj pri gledališču, ker temelji film preveč v socialnih momentih. (Tudi gledališče kot igra sloni na njih — na to se počasi zopet spominja.) Edino literatura je zmogla napraviti iz komedianta — uradnika. Ta uradniški aparat, ki je prevzel dediščino pravih komediantov, se je sicer spojil z meščanstvom, toda v korist igralski umetnosti to ni bilo. Trpela je fantazija, ki je skoroda postala balast. Zato ni čudno, če se je porodil odpor, deloma zavesten, deloma nezavesten, ki narašča od ure do ure. Proti družabnemu in duševnemu zastoju je nastopil nov pokret, ki govori namesto tisočem — milijonom. Najbrže prvič v zgodovini človeštva zaznamujemo postanek umetnosti, ki je res internacionalna. Naš povprečni intelektualc ima za film še vedno zaničevalno gesto duševnega parvenija, ki se je pravkar dokopal do edino »prave«, edino »mogoče« umetnosti. Sáj so dnevi, ko se je tibotapil inteligent v kino, kradoma, s povešenimi očmi, da bi nihče ne oznanil njegove sramote, komaj za nami. Ni še dolgo, ko so profesorji apostrofirali redoma vsak dan film z nekulturo. Ves ta odpor ni odstranil problemov, ki jih vedno znova postavlja civilizacija. Nasprotno — ljudska sila se je v svojem

odporu proti zastoju, v svoji duševni preorientaciji, o kateri poklicani niso hoteli voditi računa, še bolj zagrizla v nov kult, kult filmske umetnosti — kult filmske industrije.

Pameten človek bo skušal na to neizbežnost vplivati — ako je vpliva sploh zmožen — v zmyslu svojega etičnega prepričanja. Višja nravnost je bila vedno kontrola pri vsaki porajajoči se umetnini. Zakaj je toliko gnilobe pri filmu? Ker imajo vso produkcijo v rokah špekulanti. In kjer je denarna špekulacija, ne more biti zdravih razmer. (Glej zgled v politiki!) Zakaj pa bo film živel in napredoval — in ga ne bo zmogla uničiti niti njegova lastna ničvredna produkcija? Ker je jedro pravo! Združi to pravo jedro z resnim umetniškim stremljenjem — pa boš pomagal ustvariti novo umetniško kulturo — ki bo po svoji silnosti presejala vse doseданje.

Danes imamo samo enega Chaplina. Danes imamo samo eno Asto Nielsen in samo eno Mary Picford. Ko pa bo napočil čas, da bo pri tej umetniški internacionali sodeloval ves umetniški element, ne bomo imeli več vzroka zmajevati z glavo nad to — industrijo. Če Chaplin v svoji genialni revolucionarnosti osmeši z eno samo gesto vso avtoriteto policijske države, če se mu v par sekundah posreči dokaz skrajne lažnivosti onih gesel, ki delujejo danes pod rubriko: ideali — če se mu to posreči tako v Ameriki kot v Afriki ali Evropi — ali ni to ogromen korak k vrednejšemu življenju, ki ga gledališče v svoji nacionalni in regionalni vezanosti ne bo nikoli doseglo? Zato manj naspotstva pa več aktivnega sodelovanja, da se izvije ta genialna iznajdba iz rok navadno najreakcionarnejših in moralno najbolj nečistih elementov!

In gledališče? Tisto gledališče, ki smo ga vzljubili in za katerega so pripravljene množice intelektualcev dati vse, kar zmorejo? Gledališče kljub vsemu ne bo izumrlo! Ono je preozko spojeno z žitjem naše celotne kulture, da bi mu sploh kdo zmogel resno oporekati eksistenčno upravičenost. Toda še enkrat: reforma, reforma, reforma. Če ustvari genialni Stanislavskij še par takih družb kot je njegova ena, dobe impresionizma ne bo rešil, ampak le impozantneje zaključil njen konec. Proti toku časa ni mogoče plavati. In kot se javlja iz Rusije socialni preporod — tako se javlja od tam tudi preporod gledališča. Tajrow ga oznanja, in kar je važnejše — tudi praktično ustvarja. In poleg njega drugi, v idejno povsem nasprotnem pravcu, toda nič manj v duhu časa — veliki aranžerji množic. O idejah teh tvorcev bo potrebno spregovoriti posebej. Za sedaj naj zadostujejo te kratke misli, katerih edini namen je, vsaj malo pomagati pri prizadevanju, da se energija stoletij, nakopičena v gledališkem trudu in delu, ne razblini nazadnje v prazno peno.

## O LUTKOVNEM GLEDALIŠČU.

MIRAN JARC.

Njemu, ki je prvi povedel Gašperčka med nas — Milanu Klemenčiču!

V dobi, zrastle iz davnih prorokb, v razplamenjeni in razviharjeni od novih bicarjev in skakačev, vedomecev in vešč, rajajočih na okrvavljenih ruševiščih in pogoriščih stoletnih vladarstev, v dobi, ki jo ožarjajo divji plesi satana in smrti, se je spet znova pojavil tudi večni burkež Gašperček Larifari in se ves domač pridružil svoji čudaški bratovščini črnih in rdečih odreševavcev umirajočega človeštva. Zanimivo je, da zagledaš tega dobrodušnega veseljaka zvesto v vsakem sprevodu takih skrivnostnih spokornikov in bogokletnikov, ki se prikazujejo v onih usodnih dobah, ko se razdivjani val človeštva zgrozi ob velikem brezdnu in skloni nad šumenjem onostranosti. Tako je zanimanje za marionetne igre prav posebno oživel v času, ko je srednji vek tonil v novo dobo, v času po tridesetletni vojni; pa tudi po francoski revoluciji se je zelo razbohotilo rajanje mičnih čečic, kraljičkov in palčkov, ki so po svoji železni zakonitosti obiskali tudi Slovence v dobi »razpadajočega zapada«.

Pred štirimi leti jim je slikar Milan Klemenčič uredil v Mestnem domu varno pribežališče, kjer so vsako zimo razpredali pravljčni pajčolan svojih doživljajev pred še nenavajenim jih občinstvom.

Tudi lutke prikazujejo dejanje in nehanje svojega življenja na odru; ta oder je majhen, a v svoji pravljčni ličnosti in bajni opremljenosti mnogo bolj jači videz, kakor ga more pričarati veliko gledališče. Tudi na tej mali pozornici se odigravajo prizori iz življenja, toda te igrice včasih namerno, vedno pa z neko odličnostjo smešijo pretresljivo »resne, dušeslovne žaloigre« velikih odrov, ki najdrobnejše dogodke silno povečavajo, prepričajoč zgrozenega gledalca o »velevažni resnosti življenja«.

V lutkovnem gledališču je baš obratno: še tako važni in usodni zapletljaji so tu silno pomanjšani, prikažejo se kot malenkostni, neredko kot smešni dogodki. Ta ptičja perspektiva pa gledavcu nikakor ne razdre — kot n. pr. satira ali farsa — opojnega videza — temveč še s pestrejšimi odsevi razsvetli bajno kraljestvo pravljčnosti.

Iz ptičje perspektive so zrlí na človeštvo vsi veliki duhovi, ki so se po silnem trpljenju izvili iz globeli v samo to gorá, kjer so se jim, prebujencem, zročim v obšir brezkrainosti, rodile mogočno preproste besede, očiščene v sinjem ozračju večnosti.

Torej so lutkovne igre baš radi svoje vseznosti, v katerih zaman iščeš boleznih du-