

## GLEDALIŠKI PRÉGLÉD

**Ibsen: «Strahovi».** — Med Ibsenovimi družabnimi dramami so «Strahovi» najbolj strnjeno in najbolj zgeteno dramsko delo. Zaradi oblikovne dovršenosti in arhitektonske dograjenosti so vzorec analitične psihološke drame. Po idejni, oblikovni in arhitektonski popolnosti se jim morajo prilikovati samo še «Nora», «Divja raca» in «Rosmersholm», ki pa vendar še ne očitujejo zadnje dovršenosti psihološke analize «Strahov». Pri «Strahovih» se že jasno čuti prehod od naturalističnega miljejskega slikanja v neko dvignjeno, po pomenu že simbolno izražanje, ki je človeško elementarnejše in umetniško resničnejše. To dviganje naturalističnega miljeja v svet višjih, že simbolnih pomenov, se kaže v oblikovnih poudarkih, s tem, da je dal dramatik posameznim dogodkom ali miljejskim slikam (deževni dan — solnčno jutro) globlji — že drugotni — simbolni pomen, kar kaže prehod iz prejšnje ozke naturalistične kopije v oblikovno in idejno samosvoj organizem, ki ni več vezan na logičnost zunanjih dogodkov (— zunanje vzročnosti! —), ampak na notranje, v umetnini ležeče, samosvoje vzroke, ki imajo svojo največjo resničnost v umetnikovi stvariteljski naravi in moči. Tako dramo imenujem tipično Ibsenovo analitično dramo, ki je po svoji notranji zakonitosti docela različna od antične analitične drame, dasi si v formi prav močno sličita. Od naturalizma vede pot čisto logično do ibsenske družabne drame, dasi je v Ibsenovih dramah še prizvok neke magične fluidnosti, ki ni razlita le po vzdušju scene, ampak je predvsem očita v medsebojnih odnosih oseb.

Analitična drama je v bistvu le zadnje dejanje velike drame, ki se je dogajala tekom let. Tu se namreč še samo razkriva in katastrofa je neizbežna. Zadnja razgibanost, zadnji življenjski napor pred spoznanjem in katastrofo. To je Ibsenova dramatična snov. Zato dejanje v analitični drami okrne in na njegovo mesto stopi dijalog kot glavno dramatično gibalno. Ibsen je mojster dijaloga. Vsaka beseda je tu važna in sili v razodetje, ki povzroči katastrofo. Napetost in graduacija drame rase v dijalogu polagoma od prvega prizora kvišku, s tem, da se vrsti po vzročni zvezi razodetje z razodetjem do zadnjega odločilnega spoznanja. Prav zaradi silovite arhitektonske gradbe v sestavi prizorov, razporedbi razodetij in njih dinamični enosmernosti, ki neizbežno vodi v pogubo, zaradi precizne analize in mojstrsko jasnega dijaloga so «Strahovi» taka mojstrovina. V glavnem gre pri analitični drami za spoznanje — razlika med moderno dramo in antično tiči v razliki moralnih in idejnih svetov obeh dob —, za utemeljitev neizbežnega padca in pogina. Zato se večkrat zdi, da so Ibsenove osebe samo še meditirajoče sence. Pri uprizorjanju Ibsena je velike važnosti, da režiser usmeri dramo v krepko akcentuiran dijalog in da dejanje dogradi v strmi rasti kvišku v zadnje razodetje. Vsako čuvstveno in sentimentalno razvlečenost drame uniči vprizoritev in predvsem delo samo. Očiščenje pa nikakor ni zadnja stopnja Ibsenove drame, kar je pač razumljivo iz njegovga moralnega naziranja, ki je usmerjeno v prepričanje, da je zlo neozdravljivo v takem družabnem redu. Ta pesimizen pa ni v sorodu s filozofskim pesimizmom.

Gibalna sila Ibsenove drame je analiza morale človeške družbe, toda oblika kaže, da se je Ibsen-moralist vendar uklonil Ibsenu-oblikovalcu in umetniku. Ibsen je borilec in etik. To daje njegovim dramam navidezen propovedniški ton, ki marsikoga kaj rad zmoti, da ne vidi v delu drugih človeških doživetij in umetniških lepot. Zato obsodijo Ibsena kaj kmalu moralisti, ki jim je morala razvoj človeške družbe, češ, da so njegove ideje zastarele. Kot v «Nori» je tudi tukaj predmet drame moralna analiza zakona, predvsem njegovih zlih posledic,



kjer pokaže Ibsen na Ozvaldu skoroda do medicinskih potankosti razkroj njegove osebe, ki je prav na meji med nočjo in jutranjim solncem. Miljejna teorija naturalizma in dedna obremenjenost (determinizem) sta tu pritirana do viška. Središče drame je mož, stotnik Alving. Njemu nasprotno središče pa je njegova žena, Helena Alving, mučenica v stilu Ibsenovih žen. Ona se žrtvuje zaradi sina, ki je v drami zadnja posledica grehov preteklosti, ko je doživela ob telesno uničenem možu vso bolečino in grozo, ki jo je naložil — po moralnem prepričanju Ibsena — krivični zakon. «Strahovi» so grajeni simetrično v dveh krogih: Helena Alving — Ozvald — Manders, Engstrand — Regina, ki jim je skupno središče stotnik Alving. Hoteno Ibsenovo črtanje značajev ne moti, če pomislimo, da je v vzdušju drame fluid doživetja velike človekove samote (Helene Alving), v katero padajo obrisi minulih groz v pošastnejših sencah v sodobnost (ime strahovi) in da se pred nami dokončuje velika drama. Moški so neprimerno grše karakterizirani (Alving, Manders) nego žene (gospa Alving). V tem je res preveč očitna tendenca, dvigniti ženo na škodo prave življenjske resničnosti. To pa ima podlago v Ibsenovi morali in še v njegovi veliki veri v ženo, a ne v smislu prenapete emancipacije.

Če nam danes po zunanji — vidni — morali ne more Ibsen nuditi učinkovite novosti, kot je bilo to v začetku, kaže, da smo sicer idejno in moralno nedotakljivi, nikakor pa še ne, da so Ibsenove drame slabe ali celo zastarele. Zgraditi tako arhitektonsko celoto kot so «Strahovi», ustvariti tako žive osebe kot so pastor Manders, Alving, Ozvald, Engstrand in Regina (poslednja sicer nepopolna) v tako emocionalno močni formi in stilistično vlitim dijalogu, more samo umetnik velike obsežnosti in moči. Vsekakor pa je težko, dojeti pravo globino «Strahov», še težje njih elementarnost. (To našim kritikom v album!)

Ibsen je šel na našem odru vedno tiho in neopazno mimo nas. Prav isto je bilo v letošnji sezoni s «Strahovi». Niso pa bili samo neopaženi, celo igrani niso bili. Krivda tiči na vsak način v režiji, to je v igralskem in režijskem pojmovanju Ibsena. Nad vse očitno se je pokazalo to pri «Strahovih», ki so tip ibsenske drame, kjer se pokaže vsa režiserjeva moč v kompoziciji dijaloga, v stopnjevanju dramatičnih poudarkov in v stilnem zlitju celote.

O vsem tem ne moremo govoriti pri režiji g. Marije Vere, ki je pri nas v zadnji dobi edina režirala Ibsenove drame. Značilno je, da pri režiji M. Vere ni opaziti nobene notranje dinamike, ali, kar je isto, nobene samostojne stilne poteze, ki bi kazala na individualno podajanje Ibsena, kar mora biti režiserjeva naloga. Zdi se mi, da je doumela bolj moralno-čuvstveni ton Ibsenove drame nego stilno in arhitektonsko umetniški smisel, v katerem tiči jedro celote in posameznih oseb. Zato ne morem govoriti o režiji, niti ne o inscenaciji, ki je tradicionalistična in režijsko nedognana; vendar to še ne moti tako, ker je bistvo drame pomaknjeno v razpletke dijaloga, to je, v notranjost. Da ni imela režija dograjenosti, priča zmedenost igralcev, ki so igrali vloge skoroda naturalistično — razen Debeveca — in niso našli poti do nekega magičnega prehoda v drugo resničnost, ki je skrita v Ibsenovih «Strahovih». Prav isto pričata stilna neenotnost (Debevčevo samoanaliziranje je bilo v opreki s čuvstvenim patosom M. Vere, Danilove in Levarja in skoroda karikiranim Engstrandom Kralja) in neubranost v dijalogu, ki ni imel nobenih globljih poudarkov. Mimo tega je režija vendarle imela neko močno potezo: čuvstveni ali nastrojski poudarek; žal, da ni bil ubran v celoto z igralci. Če bi bil ta čuvstveni nastroj zvišan v čuvstveno grozo, tedaj bi šele zaživeli pred nami pravi «Strahovi», ki so po vsebini res strašni — kot personificirani spomini —, pošastne sence iz preteklosti. Tu bi prišli do veljave simbolni po-

udarki: deževni večer in solnčno jutro — dogodek v obednici koncem prvega dejanja in požar azila.

*Gospo Alvingovo* je igrala *Marija Vera*, ki je poudarjala čustveni patos zapuščene in nesrečne žene in matere. Tako pojmovanje je človeško resnično in močno, a občutno moti, ako se sprevrže v jokavo sentimentalnost ali patetičnost, ki pretrga ibsenki mezzo forte v govorjenju in njegovo jedko analizo. Plemenitost, vzvišenost, požrtvovalnost in vztrajnost je *M. Vera* sicer poudarila, pa bilo je v njeni zunanji izvedbi mnogo igralske šablone, kar pač izvira iz njenega igralskega izživljanja, ki ima za seboj preveč priučene zgodovine. Trpke groze in človeške bolečine pač ni bilo v njeni kreaciji. Bila je bolj zunanje emocionalna.

*Ozvald C. Debeveca* se je razlikoval od drugih igralcev predvsem po ostrejšem kretanju in stilizirani govorici. Igralsko je Debevec podčrtal poleg etične groze — dijalog s pastorjem, ki je bil idejno akcentuiran — predvsem zunanje prikazovanje razkroja *Ozvaldove* duše, kar je napravilo njegovo igranje miselno preračunano in malone usmerjeno v zunanji efekt. Mimo svojevrstne artikulacije je *Ozvald* bil na nekaterih mestih preveč meditirajoč in se je zdelo, da je v tem gradba vloge, ki je zunanje preracijonalno izdelana. Veliko krivde tiči v neenotni režiji. Prav zaradi neenotnosti se niso mogle poudariti vse notranje globine dela (zadnji dijalog med materjo in sinom, nastrojenje po požaru itd.), tako da je zadnji prizor ostavil nekaj hladnega. Pač sem občutil naporno hotenje, prikazati narurni razvoj paralitičnega napada s tihim simbolnim akcentom, ki pa je bil preveč glasno in hote artikuliran: «Soon-sonce».

*Levarjev* pastor *Manders* je bil vidno prisiljeno izigran. Vloga ni papirnata, kot se zdi, ampak obratno močno akcentuirana in življenjsko najbolj dosledna. Tega *Levar* ni pokazal; igral je mrzlo po tekstu tudi brez vsake notranje močne poteze. Njegov mezzo forte je bil dober, tudi zunanje prikazovanje je bilo v stilu, kar pa še ne odloča. Tudi tu nisem občutil prave igralske stvaritve, niti izoblikovanosti, kar pripisujem le zunanjemu razumevanju vloge in neosebni režiji.

*Engstrand* kaj hitro lahko zaide v karikaturu in komiko. Prav te črte je poudaril *Kralj*, ki zaradi tega ni mogel pokazati življenjsko komičnega *Engstranda*. Glasovno se je tu pa tam izpreminjal. Njegove geste pa so znova prikazovale njegovo teatralično zmožnost, ki vsekakor učinkuje. Žal, da je *Engstrandove* narave prikrito bistvo — ki je v nekem grenkem sarkazmu — ostalo popolnoma neizdelano. Nerazumevanje.

*Regina Mire Danilove* se je držala v mejah, ki jih zahteva vloga, ki nikakor ni notranje preobsežna. Zato se mi *Regina*, igrana na tak neznamen način, ni vtisnila. Grenke poteze na obrazu, mimika in še premelodiozno govorjenje pa so vedno zunanja igralska sredstva *M. Danilove*.

Kljub karakterizaciji posameznih oseb moram poudariti, da so si v celoti nadvse nasprotovali po svojem notranjem akcentuiranju in podčrtavanju vlog, kar je krivda režije. Gotovo so «Strahovi» najbolj neznatno režijsko delo letošnje sezone, če izvzamemo ves šundovski balast in ceneno blago vele mestnega kiča, ki ga z veliko vztrajnostjo podaja slovenskemu občinstvu režiser *Šest*. Mislim: najbolj neznatno med umetniško pomembnimi igrami, dasi v njih ni take nemogoče drastičnosti, kot jo je očitovala uprizoritev «Fausta».

Anton Ocvirk.

**Opera.** — *Hasanaginica* je gotovo ena najuspelejših točk dosedanjega opernega repertoarja te sezone, zlasti v reproduktivnem pogledu. *Ogrizovićevo* besedilo