

zamrežen v atmosfero svojega okolja in standardizirano pojmovanje življenja, kot ga imajo njegovi vrstniki, uporabljajoč njihovo neotesano govorico z bornim besednim zakladom, zaradi svoje skorajda pretirane, toda dragocene osebne občutljivosti upre svetu, v katerem živi, in se poskuša prebiti iz njegovih zlaganih konvencionalnosti, doživljajoč pri tem vrsto tragičnih konfliktov, ki ga privedejo do fizičnega in psihičnega zloma. Toda avtor niti za trenutek ne izgubi vere v življenje, medtem ko z nasmeškom ironije, izvirajoče očitno iz lastnih doživetij, spremlja spotikajoči se korak svojega junaka v njegovo negotovo prihodnost, in prav ta trpki, iz pesimizma porojeni optimizem daje knjigi njeno posebno vrednost, da ne omenjamo zelo sodobnega in neposrednega stilističnega prijema, ki ga uporablja avtor.

M. M.

## RAZGLEDI

### GLEDALIŠČE ZA ČLOVEKA

(Ob gostovanju skupine Madeleine Renaud in Jean-Louisa Barraulta)

»*Sur l'homme, par l'homme, pour l'homme.*«

(Jean-Louis Barrault)

V knjigi »Igralska skupina in njeni avtorji« pravi Jean-Louis Barrault: »Še bolj kakor vznemirljive teorije, še bolj kakor privlačni tehnični problemi je danes naša glavna skrb gledališče kot človeško občestvo.« Naj nam ta navedba, ki sta v nji na kratko povzeta Barraultov odnos do gledališča in osnovno načelo njegovega umetniškega koncepta, služi kot izhodišče za razmišljanje o nedavnem gostovanju skupine Madeleine Renaud in Jean-Louisa Barraulta v Ljubljani.

Današnja gledališka dejavnost niha med dvema skrajnostima: med »zastarelim«, literarnim, psihološkim in meščanskim gledališčem in avantgardističnim, antiliterarnim, kemično čistim, totalnim gledališčem, kakor ju opredeljujejo nekateri gledališki strokovnjaki. Ne mislimo obravnavati prednosti in pomanjkljivosti enega ali drugega, zlasti ker resnična gledališka umetnina zmeraj prerašča kakršen koli teoretski kalup, ampak bi samo poudarili tisti osnovni smisel gledališča, ki so mu vselej ostali zvesti vsi veliki gledališki ustvarjalci in poustvarjalci in ki ga je Giraudoux označil takole: »Vprašanje gledališča in gledališke predstave, ki je igralo glavno in včasih odločilno vlogo v zgodovini ljudstev, ni nič manj važno v času, ko se državljanu spričo osem ali sedemurnega delavnika podaljšuje čas za počitek in razvedrilo. Gledališka predstava je edina oblika moralne ali umetniške vzgoje nekega naroda. Edini večerni tečaj, veljaven za odrasle in starce, edini način, s pomočjo katerega lahko najbolj preprosto in neuko občinstvo pride v osebni stik z najbolj vzvišenimi spopadi, si ustvarja svoja verovanja, čustva in strasti.«

S tem da je gledališče izgubilo svojo prvotno religiozno vsebino in se začelo ukvarjati s problemi človeka kot posameznika in človeške družbe,

se je rešilo svoje oficijozno konformistične vloge; dobilo je novo vsebino in z njo tudi svoje umetniško poslanstvo, »da kaže čednostj njene poteze, pregrehi njeno podobo, svojemu času in družbi njeno obliko in odtis«. <sup>1</sup> Gledališki izraz se je spreminjal v skladu z novimi oblikami in idejnimi tokovi, ki so se pojavljali v literaturi in dramatikii, v skladu z družbenim razvojem in odgovarjajoč življenjskemu občutju svoje dobe; dramatski zakoni in gledališke teorije so se menjavale, namen, poslanstvo gledališča pa je ostalo nespremenjeno: s čimbolj dognanimi umetniškimi izraznimi sredstvi služiti avtorjevemu delu, ga posredovati občinstvu in s tem vzbujati in razvijati v njem občutek in smisel za etične in estetske vrednote.

Barraulta pri nas nekateri proglašajo za izrazitega predstavnika totalnega gledališča, vendar je treba ugotoviti, da se Barraultovo pojmovanje totalnega gledališča dokaj razlikuje od današnje avantgardistične gledališke estetike. Barrault smatra predvsem, da je odsko delo samo tisto, ki narekuje način uprizoritve. »Dramsko delo je popoln gospodar; ono določa stil, ki se mu moramo podrediti — ali pa je treba delo predelati.« <sup>2</sup> Totalno gledališče pomeni zanj: do popolnosti izdelati in uveljaviti vsa notranja in zunanja igralčeva izrazna sredstva, oživiti vse elemente odrske opreme, se pravi, dati sceni, kostumu, razsvetljavi, scenski glasbi dramaturško, ali kot pravi sam. »človeško« funkcijo ter vse združiti v popolnoma harmonično celoto; dati gledališču vse tiste vrednote, ki so bile po njegovem od nekdanj lastne vsej veliki gledališki tradiciji: grškemu, srednjeveškemu, Shakespearovemu, Corneillovemu, Molièrovemu, Racinovemu gledališču... »Pravzaprav si ničesar ne izmišljamo, ampak se hočemo preprosto vrniti k pristnemu gledališču, z eno besedo, k pristni tradiciji.« <sup>3</sup>

Barrault se ograjuje od formalističnih skrajnosti čistega ali popolnega gledališča, h katerim se radi zatekajo tisti, ki ne iščejo »umetnosti v sebi, ampak sebe v umetnosti« in bržkone zaradi lastne praznote nimajo ne razumevanja ne potrebe po globlji človeški vsebini; zato se z verniško gorečnostjo oklepajo formalističnih dogem ter se brez premisleka in pridržka prepuščajo »novim valovom«. Zrel in izkušen umetnik, kakršen je Barrault, namreč ve, da v gledališču ne more veljati eno samo pravilo, en sam recept; da še tako revolucionarno umetniško stremljenje okosteni in postane nazadnjaško, če se ustali v določeni, nespremenljivi obliki in postane tabu, če se ne presnavlja in ne pomlaja z nenehnim iskanjem in poizkušanjem, ki pa ne izvira iz prenapete ambicije, biti izviren in nov za vsako ceno, ampak iz globoke notranje potrebe, iz ustvarjalnega nemira, ki je dan resnični umetniški osebnosti. Zato v svojem članku »O totalnem gledališču in Krištofu Kolumbu« izraža nezaupanje do gledaliških »formul«. »Vsakršna shema, tudi če se nanaša na dramatiko, ki se lahko neposredno uveljavi kot stil, vodi v nevarnost. Zakaj v sebi nosi togost, ustaljenost. Povzroča otrplost. Ohlaja. Vse, kar ustaljuje, povzroča otrplost in ohlaja, pa je gledališču nasprotno; »skovan izraz« ali »dramatski obrazec« ne prinaša »stila«, ampak »modo«. Mislim, da je gledališka umetnost umetnost življenja samega, življenje pa je ravno

<sup>1</sup> Shakespeare, »Hamlet«, III. dejanje.

<sup>2</sup> Barrault, »O totalnem gledališču in Krištofu Kolumbu«.

<sup>3</sup> Prav tam.

nasprotno vsemu, kar je togo, ustaljeno in mrzlo. Življenje je prožen pojav, zapleten in raznovrsten, neskončno gibljiv, zmeraj vrel in bi ga nikakor ne mogli umetno vkleniti v en sam obrazec, še manj v eno samo besedo.»

Če bi hoteli na kratko označiti glavne poteze Barraultovega gledališča, oziroma njegovih uprizoritev, bi jih izrazili z besedami inteligenca, preprostost, neposrednost, okus, preciznost in fantazija, ali z drugo besedo, kultura duha in srca. Inteligenca omenjamo na prvem mestu, kajti od nje so v veliki meri odvisne tudi ostale vrline. Ta inteligenca ni le prirojena bistrost, gibkost duha, sposobnost opazovanja in dojemanja, ampak je tudi rezultat poglobljene studioznosti, dovršenega strokovnega znanja in široke splošne kulture, tista inteligenca, ki je osnova slehernega umetniškega in torej tudi gledališkega snovanja in brez katere ni pomembne umetniške stvaritve. Inteligenca je tista tehnica, s katero igralec natanko odmerja in odbira svoja izrazna sredstva; varuje ga pred grobstvo, banalnostjo, sprenevedanjem, pretiravanjem, z eno besedo pred šušmarstvom; inteligenca preprečuje igralcu, da bi nečimrno razkazoval samega sebe in samovoljno prikrajal vlogo svoji igralski šabloni, marveč ga sili, da nasprotno vsa svoja izrazna sredstva podreja zahtevam vloge, da jih neprestano razvija, izpopolnjuje in išče novih izraznih možnosti.

Pri Barraultovih uprizoritvah smo vseskozi čutili vseobsežen, jasen, prodoren duh, igriv in obvladan, lahkoten in globok hkrati, neskončno gibek in dinamičen, ki se je pri vsaki izmed predstav izražal na svoj način. Nemara je največja odlika Barraulta in njegove skupine ravno v stilni raznolikosti uprizoritev in verjetno bi težko našli režiserja, ki bi znal vsakemu avtorju, ki ga uprizori, dati ustrezno podobo, pri kateri vsaka podrobnost, porojena iz kipeče umetniške fantazije, prispeva k vsebini, kjer se zdaj izbrano preprosti, zdaj prefinjeno razkošni ali velikopotezni dramatični okvir popolnoma sklada z njo, kjer ni najmanjša stvar odveč, zakaj Barrault se strinja z Racinom, ki pravi: »Ne postavljaj na oder ničesar, kar ni nujno potrebno.« Molière, Marivaux, Musset, Giraudoux, Feydeaux, Kafka, Claudel, Achar, Cocteau, Anouilh, Ionesco: vsakomur izmed njih je Barrault dal odgovarjajoč odrski izraz, svoj »ton«, ki je kljub temu, da režiser nikoli in z ničimer ne sili v ospredje, ampak nasprotno vse svoje znanje in umetniško domišljijo hoté, skromno podreja avtorju in njegovemu delu, samosvoj, izviren in nosi značilen pečat Barraultove umetniške osebnosti.

Razen izredno tenkega posluha za specifično vzdusje določenega dramskega dela je ena velikih vrednot Barraultove režije tudi izreden občutek za ritem odrskega dogajanja. Bolj izkušen gledalec, ki je natančneje prisluhnil njegovim uprizoritvam, je lahko ugotovil, s kakšno preciznostjo in smotrnostjo je odmerjen trojni utrip čustva, govora in kretnje, s kakšno gotovostjo in lahkoto vibrira, narašča, obstane, pa še močneje naraste, upada, trepeta, se nenadoma razigra, poskakuje zmerom močneje, zmerom hitreje, zastane, se mehko prelije in izzveni... Prav to nenehno, do podrobnosti premišljeno valovanje ritma, ki je popolnoma nevsiljivo in naravno, ustvarja tisto svežo razgibanost in impulzivnost, ki sta značilni za Barraultove uprizoritve.

In še eno kvaliteto, ki jo lahko opazimo skoraj pri vseh velikih gledališčih, moramo omeniti, zlasti zato, ker je v našem gledališču, žal, precej zanemarjena ali pa napak pojmovana, in to je smisel za igralski detalj.

Igralski detajli seveda niso drobne manire, bizarne domislice brez zveze z vlogo, ceneni zunanji efekti ali razne naturalistične trivialnosti, marveč to je tista značilna, izbrana, prirodna kretnja, nevsiljiva modulacija tona ali mi-mični vzgib, ki daje vlogi individualno, posebno barvo, življenjski utrip, neposrednost, prepričljivost in nam igralski lik človeško približa. Kako zgo-voren, poln najintimnejše izpovedi je lahko en sam igralčev gib! Kaj vse nam na primer pove samogibna, kakor nehotena, obotavljajoča se, mehka kretnja Célienine roke, roke Madeleine Renaud, ko se za hip dotakne Alcestove glave; pove nam, da se je v tej nečimrni, spogledljivi, preračun-ljivi, zahtevni, površni, a kljub temu očarljivi ženski zganilo srce v razume-vanju in sočutju in da bi bil Alcest tisti, ki bi ga ljubila, če bi njeno lahko-miselno, sebično in trdo srce sploh moglo koga ljubiti.

Spomnimo se ob tej priložnosti tudi Old Vicove uprizoritve Hamleta, ki se je kot dragocen opal iskrila in žarela v jasnem, toplem sijju teh čudo-vitih drobcev, ki jih porajajo razum, čustvo in domišljija in ki ustvarjajo na odru trenutke najmočnejšega umetniškega doživetja, trenutke »popolne iluzije« (»illusion parfaite«), kot jim pravi Stendhal.

Mislím, da je ravno igralski detajl, ki kot utrinek osvetli igralčev lik in kakor mimo igralčeve volje izraža to, česar avtor ni povedal naravnost, ampak je skrito v podtekstu, mislim, da je ravno to tisti specifično gledališki element, s katerega pomočjo gledališko delo šele na odru polno zaživi in dobi svojo dokončno umetniško obliko; skratka, da je v tem bistvo »čistega« gledališča. »Kar pa zadeva ‚domisleke‘ v osvetljavi, sceni, njeni razporeditvi in odrskih premikih,« da nadaljujemo z Barraultovimi besedami, — »ki razkazujejo umetnost ‚sobnega dekoraterja‘, ne pa ustvarjalca, bodo koristni edino takrat, če jih obdržimo v njihovi stranski vlogi, nevarni pa, če hočejo prerasti to, kar je bistveno, in lahko povzročajo samo zmedo, če jih za-menjujemo s tem, kar po potrebi začasno imenujemo ‚totalno gledališče‘.«<sup>4</sup>

Barraultova umetniška sila, suverenost in razsežnost se kažejo ravno v tem, da se ne podreja modnim gledališkim pravilom, da ne omejuje in ne utesnjuje svoje stvarjalne domišljije s kalupom ekstremističnih formalističnih idej, ampak da pri vsaki uprizoritvi išče predvsem človeško vsebino dela in tisti izraz, ki najbolj odgovarja avtorju, igralcem in danim možnostim. »Gledališko delo lahko uprizorimo na sto načinov, vendar bi moral biti en sam glede na določeno igralsko skupino in njene materialne možnosti.«<sup>5</sup> Zrela razsodnost, s katero zna režiser preceniti svoj »material«, ga oblikovati brez samovolje in nasilja in s tenkim posluhom uveljaviti posebno vrednoto in lepoto vsakega sestavnega delčka, spoštljiva skromnost do pisatelja, odgovornost do občinstva, požrtvovalnost in stroga delovna disciplina so temelji Barraultovega umetniškega koncepta.

Zato se nam zdi naziv »eden najprisrčnejših kljukcev«, ki ga je dal Barraultu J. J. v »Naših razgledih«, milo rečeno, neresen. Ne vem, kaj si pisec pod tem predstavlja, nedvomno pa je ta izraz, naj je mišljen še tako dobrohotno, za umetnika Barraultove vrste neprimeren. Tudi se ne moremo strinjati z oznako uprizoritve »Varljivih razodetij«, češ da je »zoper čas

<sup>4</sup> Prav tam.

<sup>5</sup> Barrault, »Igralska skupina in njeni avtorji«.

motorizacije, kričanja in neznosne hitrice Barrault hotel postaviti nasprotje s poezijo oblik, poezijo jezika in poezijo vsestranske lahkomiselnosti«. Poezija oblik in jezika, da, vendar moramo pripomniti, da prefinjenost izraznih elementov Barraultu ni sama sebi namen, ampak zmeraj služi vsebini gledališkega dela; kaj pa naj bi pomenila »poezija vsestranske lahkomiselnosti« in v čem naj bi bila njena umetniška vrednota, si res ne moremo predstavljati. Pač pa se nam zdi vsestransko lahkomiselno, uporabljati take nesmiselne krilatice (ki kalijo naše že tako precej motne gledališke pojme) tako v zvezi z Barraultom, ki je eden najbolj resnih, odgovornih in studioznih gledaliških umetnikov, kakor tudi v zvezi z Marivauxom, za katerega so že pred dobrimi petdesetimi leti ugotovili in zmeraj znova poudarjajo najmanj lahkomiselni francoski pisci, kot so na primer: Gustave Lanson, Lucien Dubech, Giraudoux, Marcel Arland, Claude Roy, da ni tako lahkomiseln, kakor se dozdeva lahkomiselnežem, in da njegove komedije niso igrackaste kompozicije poslikanih figuric iz sèvrskega porcelana, ki jih suče pero rokokojske ure ali »boite à musique« in ki v svojih negibnih pozah razkazujejo zunanji blišč svoje lahkomiselne dobe, ampak da je Marivauxovo delo ostalo živo, sveže in sodobno prav zaradi svoje globoke človeške vsebine, zaradi svoje tako izvirne, prodorne in tenkočutne analize pristnega, nelahkomiselnega ljubezenskega čustva, ob kateri so se inspirirali Musset, Mérimée, Giraudoux in mnogi drugi.

Pri Barraultovi uprizoritvi Marivauxovih »Varljivih razodetij« smo videli, da je izbrano preprosta stilizirana odrska oprema samo diskreten okvir, ki se v njem odigrava spopad med ljubeznijo in razumom, spopad brez hrupa in velikih besed, prikrit z ljubeznivim nasmeškom, spretnim besednim obratom, duhovito domislico, da je ves okras samo očarljiva iluzija okolja, v katerem se dogaja nenavadna, zagonetna marivauxovska komedija, »ki si nadeva videz nepomembnosti, muhavosti, ljubezenskega igrackanja in površnega smehljanja, v resnici pa je resna in pogosto kruta«.<sup>6</sup>

Barrault velja za mojstrskega in vzornega interpreta Marivauxovega stila, to se nam zdi potrebno posebej poudariti, ne zaradi tistega kritika, ki spriče svoje očitne ljubezni do cenene teatralnosti in do nazornih, zunanjih efektov išče pri Marivauxu »tenkočutnega sprenevedanja«, »precioznosti, žlahtne afektiranosti, ki so tako rekoč samoumevni atribut francoskega gledališkega rokokoja« — (ki ga naš kritik gotovo izvrstno in v celoti pozna!) — ampak zaradi tistih naših gledaliških ustvarjalcev, ki pri uprizarjanju klasičnega, stilnega dela predvsem izpostavljajo zunanja izrazna sredstva, tako da ta izgubijo stik z vsebino in s tem tudi svoj smisel, da postanejo neka mehanična stilizacija stila, ki v nji šablonske, mrtve baletne poze, sunkovita, nasilna menjava situacij, narejene, konvencionalne »stilne« kretnje in podobno dajejo vtis, kot da imamo pred seboj zgolj navite, zarjavele in zaprašene muzejske lutke. V Barraultovi uprizoritvi pa je vseskozi dihalo življenje, toplo in neprestano valujoče, mehko se prelivajoče življenje, pristno in naravno, brez pretiravanja, brez kakršnega koli sprenevedanja, precioznosti in afektiranosti, tisto preprosto življenje, kakršno lahko ustvari na odru samo najbolj dovršena gledališka omika, najbolj poglobljena umetniška kreativnost, ki daje prednost vsebini pred obliko in ki ji je oblika, naj je še tako dovršena, zgolj izraz za vsebino.

<sup>6</sup> Claude Roy, »Marivaux«.

Kljub nekaterim pridržkom in pripombam, ki bi jih lahko imeli bodisi k Barraultovemu gledališkemu repertoarju, bodisi k nekaterim igralskim zasedbam ali izvedbam posameznih vlog in ki jih v našem razmišljanju nismo obravnavali, je skupina Madeleine Renaud in Jean-Louisa Barraulta umetniško živ, zdrav in zrel gledališki organizem, ki kljub priznanju in uspehom, ki jih je doživel v največjih mestih sveta, ni okamenel, prevzet od lastne veličine, ampak z globoko, iskreno zavzetostjo neprestano išče novih idej in pobud na poti k najzahtevnejšemu, večno nedosegljivemu cilju — k dovršenosti. In prav zaradi te umetniške odgovornosti, ki raste iz hotenja, posredovati in približati avtorja občinstvu, zasluži Barraultovo gledališče, »rojeno v znamenju ljubezni do človeka«, v resnici naziv gledališče za človeka, zakaj kakor pravi Barrault sam: »Naj bodo naši bodoči poizkusi kakršni koli, kar koli bomo že počeli, nikoli ne bomo smeli pozabiti, da je tako za avtorja kot za tiste, ki mu služijo, *gledališče predvsem človek*.«<sup>7</sup>

Draga Ahačič

## SISTEMATIKA V GLASBI

(Konec)

### V.

Navedeni podatek za alikvotne tone bi že sam po sebi zadoščal za spoznanje, da vlada v naši glasbi določen sistem, ki ga različni pripomočki (glasbena teorija, nauki o harmoniji, kontrapunktu, instrumentaciji, oblikoslovju in kompoziciji nasploh) skušajo analitično dojeti in sintetično podati. To dejstvo so spoznali že zgodnji harmonični teoretiki, počenši z J.-Ph. Rameaujem, v naši dobi pa so mu dala poseben poudarek razmotrivanja P. Hindemitha (Unterweisung im Tonsatz). Najsi se ga lotimo s te ali one strani, vselej pridemo na kraju do neizpodbitnega spoznanja, da nam je v zvenu podan prvoten akord, durski trizvok, ki ga ni moč obiti in h kateremu se slej ko prej povrnejo vse stranske poti, kar jih je ubrala harmonija vekov; in teh zares ni bilo malo. Da sprejemamo ta podatek, durski trizvok, kot najbolj zadovoljiv za naše harmonično občutje, kaže na ozko povezanost človeka z obdajajočimi ga naravnimi pojavi in na skladnost psihične dispozicije s fizikalnimi, matematično zlahka določljivimi pojavi. Zaradi teh okoliščin tudi estetika kot nauk o lepoti ne more mimo njih, če bi še tako želela najti druge, morda bolj samovoljne, vsekakor pa bolj originalne zakone ali vsaj načela, po katerih naj bi se uravnavalo umetnostno hotenje. V tem je sistem, poseben in karakterističen, po katerem se opredeljujejo umetniška prizadevanja narodov in njihovih tvorcev, najsi se ga ti zavedajo ali ne. Koliko je ta sistem tudi obvezen za druga kulturna območja, čaka še preučitve. Za zdaj kaže, da se je samo glasba evropskega kulturnega kroga povzpela do elementarne trojnosti ritma, melodije in harmonije ter na podlagi tega (zavesnega ali nagonskega) spoznanja ustvarila bogastvo muzikalne tvornosti, s katerim se prizadevanja drugih območij še zdaleč ne morejo meriti.

<sup>7</sup> Barrault, »Igralska skupina in njeni avtorji«.