

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 npravnost 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 dose-danje.

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 brezkravnosti, rodile mogočno preproste besede, očiščene v sinjem ozračju večnosti.

Torej so lutkovne igre baš radi svoje vse-zornosti, v katerih zaman iščeš bolečnih du-

šeslovnih zakrajanj, vendarle nekaj več kot le »zabava za otroke«?!

Že samo dejstvo, da so poleg mladine tudi ljudje z izrazito rastjo iz grezovite močvare materializma največji prijatelji takega malega gledališča, potrjuje velik kulturni pomen tega svojevrsnega izrazila umetnosti.

Dickens se je n. pr. ves vzradoščen izrazil, da je našel v lutkah najčistejše in najpopolnejše uresničenje prave poezije, — podobno tudi Balzac, Goetheja pa je tak docela diletantski odrček, na katerem so predstavljali zgodbe dr. Fausta, navdušil za njegovo življenjsko pesnitev; sloviti glasbeniki, kakor Haydn, Gounod, so ozvočili več lutkovnih oper, in tudi v najnovejši dobi so znani evropski pesniki, kakor Maeterlinck, D'Annunzio, H. v. Hoffmannsthal, A. Schnitzler, napisali lepo vrsto takih del.

Najboljši kazipot pri proučevanju te umetnosti pa so Poccijeve igre.

Nemec Poccij je nekak Shakespeare marionetnega gledališča. Mož je bil pravi hoffmanski duh: na zunaj neizprosen čuvar plemiške dostojanstvenosti, v samem sebi pa vprav dionizični razviharjenec, ki si je že kot otrok začrtal svoj čudaški grb — trojico: Smrt, Mefistofela in Harlekina. Ta zagonetnež se je uravnovešal v čudnih igricah, ki jih je spisal pač nekaj dvanajstic za monakovsko marionetno gledališče. Te bajke sličejo širokim epom v malem. Nastopajoče osebe govore nekam okorno, a jedrovito, individualnost se je porazširila v tipičnost, analiza se je umaknila sintezi. Besedna slogovitost pač odgovarja telesni usposobljenosti lesenih glumačic, ki jih mora voditi na niti nevidna roka in jim nemost nadomešča človeški glas. Tako je že v zunanji podobi lutkovne pozornice utelešena Balzacova prispodoba o duhovnih silah, o zvezdah usode, ki na njihovih žarkih nihajo človeške duše... Vsebinsko se prelivajo motivi donkihotskega zanesenjaštva v vztočnjaško čarodejstvo in romantično hrepenljivost, ki se slednjič le izmiri v trezno in zdravo zemljanstvo.

Fabule marionetnih iger so le najpestrejšje inačice Odiseje in spominjajo na pripovedništvo, ki je v svojem razvoju obstalo na stopnji srednjeveških epov. Običajni junak je kak kraljevič, vitez ali plemič, ki se odpravi na pustolovsko pot iskat svojo Lilijano. Zgodba se vselej srečno završi, kajti razvzlavalec vseh zadreg in zank je baš večni hudomušnež in nesmrtni burkež Gašperček Larifari, ta osrednja postava lutkovnih iger. Že iz vsebinske zgradbe katerekoli igre (»Skrivnostno zrcalo«, »Gozdni kralj Lavrin«, »Rožencvet in Lilijana«) ti koj zažari osnovna misel: izrazito podčrtavanje zdravega zemljanstva. Zanesenjaka, ki bi faustovsko potrkal na skrivnostna vrata večnostnih razodetij, Gašperček koj užene s kretnjo vedre šegavosti. Hrepenenje teh ma-

lih bitij se proži vzporedno z njihovimi silnicami, ki izžarevajo iz vsakega človeka življenjski krog uresničenj. Tudi pri Grkih najdeš ta krog pod imenom: mera, red, preudarnost, zakonitost. Ali niso že stari bogovi kaznili vsakogar, ki se je drznil prestopiti odmerjen mu krog? Obupni boj, ki čaka titana, ki se je osmelil prekoračiti črto zakonitosti, pa je predmet tragedije; s tem sem že izčrpno označil bistveno razliko med dramo in lutkovno igro.

Res je, da celo Gašperček v svoji nagajivosti nekajkrat pozabi na svoje poslanstvo (»Čarobne gosli«, »Sovji grad«) in bi rad tekmoval celo s Paganinijem, toda če ne odoliš zvokom njegove čarodejne violine, utegneš zaznati na njegovem obrazu isto brezdanjost glupega samozadovoljstva in iz vedno v smehu razpotegnjenih ust zaslišiš njegovo nevenljivo klicanje: »He, nasiti me in napoji; moja duša — to je moj želodec!« Ta porog, kakor je sicer nedolžen in izvablja celo blagodejen smeh, povzroča tudi strmenje. Značilno je, da v »Dr. Faustu« sluga Gašperček svojega gospodarja, ki se je zapisal satanu, zapusti, tudi to je pomembno, da vrage, ki jih učenjaški čarodej le s težavo kroti, nimajo nad malim neugnancem nikake oblasti; ko pride Mefisto po Faustovo dušo, se bivši sluga Gašperček niti malo več ne zmeni za svojega nekdanjega gospoda, temveč mu vošči še »srečno pot v pekel«, in kot nočni čuvaj oblastno naznanja prebivalec čas (!) in skrbi za red (!).

Gašperček torej spominja... spominja... na koga neki že? Ali ni tudi Sancho Pansa z isto lačno ujedljivostjo trgal dolgina Don Kihota iz koprenastih sanj? In okrogli Lam Dobrin, ki spremlja velikega boreca Ulen-spiegla? Toda, kaj segam tako daleč, Gašperček ti je še bliže, vsepovsod ga srečaš, na vasi in v mestu, včasih celo v — samem sebi, imenuje se — zdrava ljudska pamet. To je tisto zdravje, ki žari iz smeha ljudi, ki sta jih oblikovala zemlja in solnce, to je tista porednost in šegavost, ki zruši včasih najzamotanejšo mrežo visoke učenosti, to je tisti modrijan, ki ve, da je strah votel, ob krajih ga pa nič ni, to je tisti varuh, ki je že premnogegega duhovnega zavratneža ustavil pred obupnim skokom v vesoljno temo in ga privedel nazaj na obalo, da ga za nov polet v vseмир duha okrepi s sokom zemlje...

Gašperček kot varovnik pred obsedenostjo in duhovnim mesečnjaštvom — v tem je njegovo veliko poslanstvo. Odtod tudi razumljivo, da se ta šaljivec tako rad pojavi ob hudih urah, kot nam bijejo zdaj, v dobah, ko preti nevarnost, da se človeštvo iz prestrašne borbe za golo življenje rešuje v prav tako strašno in blazno fantomstvo bolestrnega bičarstva.

* * *

Dočim imajo lutke pri drugih narodih že prastaro tradicijo, smo Slovenci šele po vojni otvorili v ljubljanskem Mestnem domu tih hram te svojevrstne umetnosti. Pri nas se je ta mala pozornica morala, kljub prizadevanju ravnatelja slikarja Milana Klemenčiča in malega kroga požrtvovalnih igralcev, boriti za svoj obstoj, bodisi ker je še vedno razširjeno mnenje, da »so marionete zabava le za otroke« (večina razumnikov nima še nikakega razumevanja zanj), bodisi da so krepak razvoj ovirale neugodne gmotne razmere, ki so prisilile vodstvo, da je moralo letošnje sezono kar nenadoma ukiniti.

Od slovenskih pisateljev, ki so doslej napisali lutkovne igre, omenjam Ivana Laha (»Snegulčica« in več »Prologov«), Milčinskega, Mirka Pretnarja (»Sedem razbojnikov«) in Mirana Jarca (»Godec Janez«, »Gašperčkovo božičevanje« in »Prolog«).

OCENE.

SHAKESPEARE V LJUBLJANSKI DRAMI.

Uprizarjanje Shakespearejevih del so vice čiščenja v trojnem oziru: za občinstvo, za igralce, za režiserja in scenografa. Naša publika je to prizkušnjo morala prestati brez prehoda, ker je bil skok od predvojnega repertoarja do danes vratolomen in za naše razmere skoro nevaren. Od raznih »On in njegova sestra« preko »Ulice števil. 15« in »Eveline« smo veseli nad sočnato pojedino, na katero nas vabi že par let režiser Šest, ki nas je pogostil letos kar s štirimi izbranimi Shakespeareji »Kar hočete«, »Othello«, »Hamlet« in »Beneški trgovec«.

Shakespeare zahteva dobrega prevoda; take prevode imamo hvalabogu; imeni Ivan Cankar in zlasti Oton Župančič povesta to. Imamo igralce, ki so veseli težkih nalog in ki imajo resno voljo, dovolj inteligence in ljubezni do umetnosti. Zakaj bi tedaj ambiciozen režiser, ki je videl več svetovnih odrov kot vsi ljubljanski kritiki skupaj in ki mu je delo, udejstvovanje idej in gledališče kot tako več kot poza in beseda, ne poskusil z najtežjo nalogo vsakega odra, s Shakespearejem? Tako se je zgodilo, da so letos v dveh mesecih navrtali štirikrat trde glave in še trša sreca gledališkega občinstva ljubljanskega in glej — v dobi šimija in blusa, tanga in jave, bostona in drugih modernih zviranj je vsaka Shakespearejeva uprizoritev razprodana. Krpanarji bi skoro govorili o pokvarjenem okusu, jaz pa pravim, da je že prišel čas, ko bo za vse svete posodil Konrad svojo piščalko Hamletovemu grobarju.

Shakespeareja podajajo pri nas z najstrožje svetovno-teatralnega gledališča dobro, za provinco prav dobro, za Ljubljano in naše razmere izvrstno. Seveda moram pri tej sodbi vedeti, da ima vsaka šmira vsaj 10 Hamletov in nobenega Rozenkranza v ansamblu in da še celo Reinhardtov »Hamlet«, ki sem ga gledal pred letom v

Berlinu, ni bil vsestranski ideal. Če pa le malo zaljubljeno gledamo ljubljanskega Shakespearea, nam mora ugajati. Seveda, če smo pošteni. In odkritosrčni. In če hočemo ostati samo kritiki. In če naše gledališčno znanje ni nezakonski otrok leksika. Itd., itd.

Nekaj posebnega, za nas novega je scena v Shakespeareju. In v tej je Šest mojster. Po vzorcu monakovskega odra dela samo z okvirom v portalnih kulisah in z lamberkenom, ki je skladen z idejo, ki jo Šest izrežira od slučaja do slučaja. Ozadje so enkrat gobelini, drugič slike iz Benetk, tretjič kopije slavnih umetnin, včasih pa navadni zastorji v raznih draperijah in aranžmajih. Kar razumemo pod stransko kuliso, je pri nas zastor. Oder sam je deljen v dva dela; prednji del je za tri stopnice nižji kot zadnji del. To omogoča plastiko aranžmaja in poveča iluzijo posameznih prizorov. Staroshakespeareški nadoder uporablja naša režija samo v Othellu s tem, da sestavi s poldrug meter visokimi praktikabli kar najbolj zvišano pozorišče. Odrskih rekvizit potrebuje taka scena kaj malo: klečalnik, prestol, klop. S tem se je režija približala elizabetinski angleški drami in osredotočila vso pozornost na besedo in gesto. Torej poglobljenje vase in s tem poglobljenje v pisatelja. Slavni Laube, ki je vedno rekal: »Ganz Ohr und gar nichts Auge«: »Oko ni nič, uho je vse«, bi bil vesel tega načina uprizarjanja. S tem se skrčijo odmori od 10 minut na 10 sekund in dejanje poteka neraztrgano.

Šest, ki ima rad »stil« v vsem, zahteva glede odrske slike, glede razsvetljave, pregrupacije v okviru scene enotno linijo, kot jo zahteva tudi od igralcev v okviru celote. Ker ni moderni režiser samo reproduktiven in ne samo pesnikov stroj in njegova lutka, ampak soustvarjajoč umetnik, ki retušira in korigira, ki vatira in vulkanizira delo, ki ga režira, pa naj si bo sam Shakespeare, zato moramo biti Šestu hvaležni desetero, da mnogo misli namesto nas. Pavze ne naredi takrat, ko je Shakespeare končal II., III., IV. dejanje. Čemu tudi, če ti konci dejanj niso notranje potrebni, niso elementarni za enotno linijo razvijajočega se dejanja? Othello odide na Ciper — pavza; Hamlet odpotuje na Dansko — odmor; Antonio je definitivno zapadel Shylocku in je vse premoženje izgubil — luč, oddih — kako naravno se zdi to danes, a toliko Shakespearejev sem videl po svetu, tolikokrat sem bral njegova dela, pa ta naravni domislek ni nikdar zašel v moje možgane.

Shylock je zrušen, obsojen, uničen, odide. Porecija zahteva prstan. Ne dobi ga. Šele na ulici ga prinese za njo. Ulica je pred doževo palačo. Doževa palača visi v prvem potegu odrskega vrvišča. Povsem naravno. Porecija nastopi pred doževo palačo. Ta cesta je pri nas orkester. Ali ni ta domislek lep, originalen, naraven, resen? Mahler, doslej nedosežen ravnatelj dunajske dvorne opere, je rekel: Tradition ist Schlamperei. Ljubljanska režija je zlomila z vsemi tradicijami, za to ji tudi nihče ne more očitati površnosti. Originalne, ampak docela v stvari utemeljene domisleke je treba vpisati v dobro, ne pa v breme.