

KAJ BO S TEATROM?

DOKUMENTI — NIKO KURET

Novo je prišlo, staro je minilo.
(Schiller Goetheju. 1804.)

I.

Tako se mi hoče dozdevati, da je pri nas edino izvesten del glasbene kritike zares zavestno sodobno orientiran. Drugod pa nam manjka organsko-širokih in sodobnih pogledov. V še prav posebni meri velja to na splošno za naš teater. Tem bolj značilno je to zato, ker Slovenci sicer nimamo kaj prida pomembne dramske produkcije, a zato tem rajši igramo. Ne bom govoril o našem Narodnem gledališču, dasi bo ta ali ona misel iz dokumentov, ki jih v naslednjem navajam, tudi njemu v prid. V mislih imam marveč naše tako številne odre vsake vrste, ki so zvečine dediščina čitalniške in poznejše ljudsko-prosvetne dobe. Igranje teh odrov nosi seveda še danes pečat duha teh dveh dob iz naše preteklosti in še ne kaže volje, da bi se v doglednem času preorientiralo.

Kako tudi. Od osrednjega gledališča pobuda ne izhaja (ali more in ali naj, je vprašanje zase), odločilni krogi pa sploh ne kažejo čuta za sodobnost ali nesodobnost, za smotrnost ali škodljivost. Zanje problematike teatra in še posebej njihovega ljudskega teatra ni. Je ne more biti, ker se nikdar ne vprašajo po bistvu in zadnjem smislu igranja in še posebej svojega igranja. Glavno pa je: daleč so od zavesti problematike našega časa...

In mislim, da je zadnji vzrok baš poslednje.

Kaj bo s teatrom? Kdo bi mogel točno odgovoriti na tako vprašanje, kadar gre za prerokovanje njegove oblike v bodočnosti? Moremo pa ugotoviti smer, v katero se mora in se bo razvijal. In odtod moremo tudi zavzeti stališče do teatra, kakršnega imamo, in povedati, kakšnega moramo dobiti!

V vseh mladih instinktivno gori zavest in vsa znamenja očitno kažejo, da se bliža v tej ali oni obliki konec meščanske družbe, kakršna se je razvila v območju zapadne kulturne sfere. Kakor je nekoč tretji stan obračunal z aristokracijo, tako bo prej ali slej četrti stan obračunal z meščanom, ki je izprijeni izrodek tretjega stanu. Ideja demokracije hoče končne zmage.

Ta ugotovitev je važna zato, ker je realno prepričanje vseh sodobnih tvornih duhov in ker zadeva bodočo družbo kot tako. Teater, umetnost sploh, pa nujno raste iz družbe. Človek sodobnih pogledov mora torej priti v nasprotje s teatrom sedanje družbe, katere duh sega še posebno v vso srednjo in manjvredno dramsko produkcijo naših diletantskih odrov. Pa to negativno stališče mlademu človeku ne more zadostovati. Njemu se hoče jasnosti, kaj zahteva

novi čas in nova družba v teatru in od teatra. Vedeti hoče, kako in za koga bo pisal sodobni in bodoči dramatik.¹

Za vse to vlada pri nas nezanimanje. Zadovoljni smo z vsem, kar je in kakor je. Podobni smo nespametnim devicam iz evangelija in ne skrbimo za novo olje...

Podajam v naslednjem štiri dokumente. Vsi štirje so pomembni in avtoritativni dovolj, da smejo in morejo biti v opozorilo tudi slovenskemu teatru. Posebno naši ljudski odri naj si izprašajo vest. Zakaj nevarnost je, da bodo nekoč prav težko zagovarjali naslov, ki so ga nadedli svojemu delu. Pa tudi naš osrednji teater bo moral prej ali slej preorientirati svoj repertoar v smislu sodobnosti in bodočnosti, ako noče postati in ostati zgolj muzej proizvodov naše dekadentne družbe. Ali naj bo »Slehernik« omen?

II.

Romain Rolland

Ime Romain Rolland je tako znano, da je odveč, govoriti o njegovi osebi in njegovem delu (n. pr. Jean Christophe, Théâtre de la Révolution itd.).

Izbral pa sem si za to priliko njegovo knjigo o ljudskem teatru,² ker je pri nas neznana, dasi ni več nova. Pač pa je čas dokazal pravilnost njegovih misli. Zato naj o njej izpregovorim najprej.

Večji del svojih izvajanj o ljudskem teatru je Romain Rolland priobčil sprva v obliki člankov v »Revue d'Art Dramatique« v letih 1900 do 1903. Tem bolj nas danes preseneča točnost in daljnovidnost, ki ju je pokazal v tem svojem delu, ki je izšlo prvič kot knjiga leta 1903, drugič leta 1915, in je do leta 1926 doživela pet izdaj.

Novembra 1903 je zapisal v predgovoru svoji knjigi te-le besede: »Ljudski teater ni modni artikel ali diletantska igra. Je marveč ukazujoči izraz nove družbe, je njen glas in njena misel. In v stiski razmer, v urah krize je njeno bojno sredstvo proti oslabei in ostareli družbi. Da se razumemo. Ne gre zato, da pričnemo z novimi starimi odri, ki je edino njih naslov nov, z meščanskimi teatri, ki hočejo nekaj izpreminjati, rekoč da so ljudski. Gre za ustvaritev teatra z ljudstvom in zanj. Gre za utemeljitev nove umetnosti novega sveta.«

Že ti stavki nam dajo en del odgovora na vprašanje: Kaj bo s teatrom?, odgovora, ki se kot odmev ponavlja vse odtlej do danes: teater bo v prvi vrsti ljudski, to je v demokratski družbi — demokratska umetnost, kolektiven teater!

»Zares,« pravi (str. 2), »je med tistimi, ki se postavljajo kot predstavniki ljudskega teatra, dvoje docela nasprotnih strank: eni hočejo dati ljudstvu teater tak, kakršen je, — kakršenkoli teater. Drugi pa hočejo ustvariti iz te

¹ Prim. moja članka v »Rasti« III, 3—4 in 5—6 (K problemu ljudske igre) ter 7—8 (»Ideologija« našega ljudskega odra) ter predavanja v Radiu-Ljubljani pod naslovom »Smernice sodobnega ljudskega teatra« (pričetek 8. maja 1931).

² Romain Rolland, Le Théâtre du Peuple. Essai d'esthétique d'un théâtre nouveau. Paris, Albin Michel, 1926, 5^e éd.

nove sile, iz ljudstva, obliko nove umetnosti, nov teater. Eni verujejo v teater. Drugi upajo v ljudstvo. Med njimi ni nič skupnega. Borci preteklosti. Borci bodočnosti...« In dalje (str. 4): »Življenje se ne more družiti s smrtjo. Umetnost preteklosti je več kot v treh četrтинah mrtva. To ni posebno dejstvo francoske umetnosti. To je splošno dejstvo. Umetnost preteklosti ne zadostuje življenju. In često je na tem, da mu škoduje... Bili smo vzgojeni v kultu spominov... Vsaka stvar je dobra na svojem mestu in ob svojem času...«

Na tem mestu nas ne bo zanimal prvi del njegove knjige, ki govori o teatru v preteklosti, kolikor je bil in je še ljudski. Mimogrede samo omenimo glavne misli. Ljudski je še Molière, ni pa ljudski ostali klasični teater. Čuvajmo ljudstvo pred romantično dramo. Naravnost nasprotje vsake ljudske drame pa je meščanska drama, ki gre njena črta od Augierja in Dumasja sina do Curela in do sodobnih izrastkov, ki predstavljajo naravnost evropsko hišo razvratnosti (str. 58). Od nefrancoskega repertoarja mu prihajajo v poštev Grki, potem Shakespeare, Schiller (Tell), Kleist (Prinz von Homburg), Wagner (Meistersänger von Nürnberg), pri vseh pa se mu zdi razlika časa in rase prevelika, da bi ta repertoar mogel priti v poštev za francoske razmere. Odločno krivičen (iz pomanjkanja globljega poznavanja?) je Calderonu in Lopeju. Raimund in Anzengruber sta mu glasnika dunajskega malomeščanstva in predstavnika teatra srednjih slojev. Tolstoj, Gorkij, Hauptmann so mu bolj klicarji vesti buržuazije in podžigalci elite bodočih revolucionarjev kot pa dramatik širokih ljudskih množic. Ta del končuje s pozivom pisateljem (str. 47): »Ne dajajmo za božjo voljo ljudstvu naših bolezni, — pa če prav nam še tako ugaja, da jih v sebi negujemo. Potrudimo se, da ustvarimo zdravejšo raso, ki bo boljša nego smo mi!«

Nad vse zanimivi pa so dokumenti izza 150 let, ki jih je zbral v oporo svojemu stališču o bodočem teatru, ki bo moral biti ljudski.

Tako je že Rousseau, ki sicer ni bil naklonjen teatru, v svojem pismu o igranju (*Lettre sur les spectacles*) vendarle priznal: »Gotovo je, da morejo igre o nekdanjih nesrečah domovine ali o sedanjih napakah naroda nuditi gledalcem koristnih naukov... Grške igre niso poznale revščine današnjih iger. Grška gledališča niso služila profitarstvu in stiskaštvu. Niso bila zaprta v temne prostore... Te važne in veličastne predstave, ki so jih uprizarjali pod milim nebom, pred vsem narodom, so predočevale vedno boje in zmage, slavo in plačilo, kar je moglo vzbuditi duha posnemanja in ogreti srca za čuvstva časti in slave...«

Rousseau je gledal vse z vzgojnega stališča. Istočasno pa je sanjal Diderot o ljudski igri in pri tem upošteval zlasti estetske momente. V svojem »*Deuxième entretien sur le Fils naturel*« ugotavlja: »Saj ni več javnih, ljudskih predstav... Stara gledališča so sprejemala do 80.000 meščanov... Sodite o sili velikega dotoka gledalcev, ker sami veste za vpliv, ki ga ima človek na človeka... In če je pritok velikega števila ljudi povečal vzburjenost gledalstva, kakšen vpliv je šele imel na pisatelje in igralce? Kakšna razlika, če zabavaš nekaj ur v majhnem temnem prostoru nekaj stotin ljudi, — ali če navežeš nase pozornost vsega naroda ob prazničnih dneh!«

Obe ti dve izjavi pa sta bili večji od svojega časa in prelom v takratni družbi še ni ustvaril predpogojev, da bi bile te besede našle upoštevanje. Podobno je pisal tudi Louis Sébastien Mercier (*Nouvel essai sur l'art dramatique* 1773 ter *Nouvel examen de la tragédie française* 1778), ki se je po tolikem času prvi spomnil srednjeveških misterijev, poudarjajoč, da mora biti teater tako širok, kakor je široko vesoljstvo. Spoznal je bil namreč: »Teater je najaktivnejše in najhitrejše sredstvo, da se nepremagljivo oborože sile človeškega razuma in da se nenadno prosvetli množica ljudstva.«

In potem, ko je bila velika revolucija šla mimo teh ugotovitev, je moral njen zgodovinar vse te misli združiti. In predaval je svojim učencem: »Vsi skupaj začnite kar stopati pred ljudstvo! Dajte mu vzvišeni pouk, ki je bil edini, ki so ga imela antična mesta: zares ljudski teater. In v tem teatru mu pokažite njegovo lastno legendo, njegovo zgodovino, njegova dejanja. Hranite ga ž njim samim... Teater je najmogočnejše vzgojno sredstvo in sredstvo za zблиžanje ljudi. Morda je to najboljša nada za narodni preporod. Govorim o teatru, ki bi bil neizmerno ljudski, o teatru, ki bi odgovarjal narodovi misli, ki bi se mogel pokazati v najmanjši vasici... O da bi videl pred smrtjo, da bi se v teatru spet začelo narodno bratstvo! Teater, ki bi bil preprost in silen, ki bi ga igrali po vaseh, kjer bi spričo energije talenta, spričo stvaritvene sile srca, spričo mlade fantazije zdravega ljudstva bilo nepotrebno vse materielno, vse dragocene scenerije, razkošne obleke, brez katerih si slabotni dramaturgi naše izrabljene dobe ne upajo napraviti niti koraka... Kaj pa je teater? Odpoved je, v teatru se odrečeš trenutni svoji osebnosti, ki je egoistična, računajoča, da zavzameš boljšo, lepšo vlogo! Ah, kako ga potrebujemo!...«

R. R. na to navezuje pojave ljudskega teatra izven Francije, ki so prehiteli dediče Rousseaujeve, Diderotjeve in Micheletjeve oporoke. 1889 je dobil Dunaj svoj Volkstheater, 1894 Berlin svoj Schillertheater, 1897 Bruselj svoj ljudski teater s fuzijo Maison du Peuple in flamsko Toekomst. V Švici pa je tradicija ljudskega teatra, kakor v Alpah sploh, že stara. Francija je dobila svoj ljudski teater 1892 v Bussangu (Vogezi) z Mauriceom Pottecherjem. Sledili so teatri v Poitou, Bretagni, v Grenobleu, Nimesu, Beziersju, Orangei in od 1899 številni taki odri v Parizu. Vendar so vsi ti odri le efemerni pojavi in vprašanja pri korenini niso začeli.

Pač pa se pisec nato bavi z razmišljanjem o materielnih in moralnih pogojih ljudskega odra, ki sodijo šele prav v okvir našega naslova. Materielne pogoje — ureditev odra, organizacija obiska in podobno — lahko na tem mestu tudi preidemo.

Pred vsem Romain Rolland ugotavlja (112 sl.), da ni dobrih pravil, ampak da so le pravila, ki so dobra za nekaj časa ali za neki določen kraj ali narod. Ljudska umetnost je po svojem bistvu nestalna.

Prvi pogoj ljudskega teatra je, da bodi v odpočitek. Nudi naj ugodje, naj bo fizičen in moralni odmor delavcu, ki ga je dan utrudil.

Stvar pesnikov je, da pazijo, naj njih dela širijo veselje, ne pa žalost ali dolgčas... Kar se tiče bolesi elite, njenih težav in dvomov, naj jih hrani zase: ljudstvo jih ima samo več ko dovolj; ni mu jih treba še dodajati... Vendar

pa odpočitek, ki naj ga umetnost nudi, ne sme škodovati moralni energiji. Baš nasprotno.

Teater naj bo vir energije, — to je druga zapoved. Dolžnost, da se izogibljemo vsemu, kar žalosti in potare, je samo negativna. Potrebno je še nasprotno: duši dvigati pogum, jo navduševati. In ko bo teater ljudstvu v počitek, naj ga stori tudi krepkejšega za delo prihodnjega dne. Preprostim in zdravim ljudem pa se zdi veselje popolno le tedaj, če je v njem dejanje. Naj bo torej teater »kopel dejanja«.

Tretja zapoved pa bo naslednja: teater mora biti luč razuma. Pripomoči mora k temu, da se razlije dan po teh strašnih človeških možganih, polnih sence, gub, pošastnosti... To je pa tudi bojna napoved vsem umetnikom, ki mislijo, da so vse njihove misli dobre za ljudstvo. Delovnemu človeku vendar ne bomo odtezali misli. Njegov duh navadno počiva, ko telo dela. Torej je prav, da mu duha včasih pošteno zaposlimo. Za zdravega človeka je to še užitek, da ga le nerodno do tega ne pripravimo...

Veselje, sila, razumnost so glavni pogoji ljudskega teatra. Nikar potem ne skrbimo za moralne intencije, ki jih kdo hoče pridejati, za nauke o dobroti, o socialni solidarnosti. Že edino dejstvo stalnega teatra, ki vzbuja skupna in ponovna globoka doživetja, ustvarja za nekaj časa bratsko vez med gledalci.

Zanimivo je tudi Rollandovo stališče do odrske opreme. Docela se pridružuje mnenju Georges-a Bourdona (*Le Théâtre du Peuple, Revue Bleue*, 15. feb. 1902), ki pravi: »Odprava mašinerije je morda za bodočnost neprecenljiv napredek v dramatski umetnosti.« In Rolland dodaja: »Mislim, da bi odprava mašinerije imela še vse mogočnejši pomen. Spominjam le na Micheletjeve besede: Teater, ki bi bil preprost in silen,... kjer bi spričo energije talenta, spričo stvaritvene sile srca, spričo mlade fantazije zdravega ljudstva bilo nepotrebno vse materialno, vse dragocene scenerije, razkošne obleke, brez katerih si slabotni dramaturgi naše dobe ne upajo napraviti niti koraka... Umetnost bi vse pridobila, če bi se odrekla temu otroškemu razkošju, katerega suženj je in ki ima ceno le za zgubane možgane otročjih posvetnjakov, ki ne morejo občutiti resničnega doživetja umetnosti... Navadne predstave brez scenerije in kostumov ustvarjajo često stokrat globlji vtis nego še tako uspele razkošne predstave na odru.« Kot primer za to navaja Rolland nekatere pariške primere in dejstva iz Bussanga. Konec koncev, pravi Rolland (121), je za novi teater nujen en sam pogoj, — da se bo mogla scena... razodeti množicam, zbrati ljudstvo in dejanja ljudstva... Treba je seveda, da so igre, ki se igrajo pred tisoči gledalcev, prirejene za optiko in akustiko teh velikih dimenzij. Neobhodno potrebna je zato enotnost kraja, iger in sredstev izvajanja. To zahtevo stavlja že Gretry v svojih »*Essais sur la Musique*« v letu IV. francoske revolucije. Njegovo veljavnost v celoti priznava tudi Rolland.

Tako-le pravi Gretry (cit. R. Rolland 124): »Kaj je treba upoštevati za ta slučaj? Prvič mora obravnavati pesnik zgodovinske, že znane predmete; v tem primeru bo zadostovala že najkrajša ekspozicija. Drugič bo moral spraviti na oder samo mase, velike scene s pompom, pohodi, žrtvovanji, bitkami, plesi, pantomimami, ki se bodo izvršili vedno naglo, če bodo le postranskega

pomena za glavno dejanje. In tretjič bodo morali biti vsi lirični deli, namenjeni ritmičnemu petju, preprosti in posvečeni le enemu čuvstvu... Odtod bo prišla energija, brzina, raznolikost, ki jih zahteva taka predstava. Skladatelj bo ustvarjal le v grobih notah ob tako pripravljeni pesnitvi. Njegova harmonija, njegova melodija bosta široki. Vse podrobnosti določenih vrst bodo izključene iz njegovega orkestra... Tu mora biti vse prostorno. To je slika, napravljena zato, da jo gledaš iz velike razdalje. Zato je treba slikati nekako z metlo... Gluck je to čutil in je velik zares le tam, kjer je stisnil orkester ali pesem v isto linijo.«

In Rolland navdušeno dodaja (125): »Zbogom, komplicirane psihologije, subtilne spletke, mrki simbolizmi, vsa ta umetnost salonov ali alkôv! Kar naj še zanaprej životari po teatnih starega časa. Pri nas bi bila tuja, dolgočasna, smešna. Naš ljudski teater se je vrnil pod silo razmer k optiki grškega teatra. Široka dejanja, osebe velikih, krepko zarisanih potez, elementarne strasti, preprost in mogočen ritem. Freske, ne pa kabinetne slike. Simfonije, ne pa komorna glasba! Monumentalna umetnost, ustvarjena za ljudstvo, z ljudstvom!«

R. R., ki mu je Švica prava domovina, je našel za vse to potrdila in pobude v švicarskem ljudskem teatru, kakršen je morda še dandanes. Rolland vsaj poroča (126) o ljudskih predstavah na prostem pri Lausannei, ki jih je gledalo do 20.000 ljudi. Ob tej priliki omenja, da je mogoč tak teater tudi brez glasbe. Govorjena beseda sega prav tako daleč, kakor petje. Poleg jasne izgovarjave pa je seveda treba poenostavljenja dejanja, strnitve dialoga, ki zahteva jasno označenih potez, silne koncentracije strasti, dejanja in stila. Glasba pa je pri tem zelo koristna. Ona mora tvoriti dno freske, mora podpirati dejanje in biti atmosfera drame. Tak teater seveda zahteva mogočnih efektov. Kar so na drugih odrih posamezniki, so tu množice. Treba je ustvariti dialoge skupin, dvojnih in trojnih zborov. Pri tem se je treba čuvati novoklasičnega arhaizma, ki ga je zagrešil Schiller v Nevesti iz Messine... Namesto individualnih intrig se bodo tako uvedli konflikti mas, velike poteze, silna dramatska nasprotja in široki učinki sence in luči. Neizrekljiva je tragična impresija, ki sledi popolni tišini neposredno po trušču na odru. Grki so to dobro čutili. Švicarski kmetje so to instinktivno uganili.

Iz tega potem Rolland izvaja principe nove dramatske umetnosti. Prvi princip je dvojno dejanje, ki ga je slutil že Diderot v že imenovanem »Deuxième entretien sur le Fils naturel«: »... Nikdar se ne more (v našem teatru) pokazati več kot eno dejanje, medtem ko jih je v naravi skoraj vedno več hkrati, katerih istočasna uprizoritev bi jih medsebojno krepila in ustvarjala v nas strašne vtise...« Tako podajanje omogočajo švicarski ljudski teatri, Oberammergau... In ne pozabimo, da je srednji vek poznal simultani oder!

Drugi princip je, da bo morala pesnikova duša sodelovati z narodovo dušo in se vnemati ob kolektivnih čuvstvih! Predmet iger pa so lahko višji sloji, lahko pa tudi ljudstvo samo, višji sloji tudi zato, ker so bili prej predstavitelji države, javne stvari, ki jo je ljudstvo podedovalo... V vsem pa mora ljudstvo najti samega sebe in skozi sedanost in preteklost se mora solidarizirati z vesoljstvom, da se bodo v njem pretakale vse energije človeštva.

Ljudski teater je ključ do sveta nove umetnosti, ki ga umetnost jedva sluti (1905!). Poti je mnogo, a instinkt ljudstva more umetnikom kazati pot!

R. se v svojih končnih izvajanjih bavi z dramatskimi vrstami, ki bi prišle v poštev. Kot prvo navaja melodram, za katerega omenja sicer nekoliko banalni recept Georges-a Jubina kot ga je bil objavil v *Revue d'Art Dramatique*, nov. 1897 (*Le théâtre populaire et le mélodrame*). »Odkrili boste morda med šalo pravi zakon ljudskega teatra. Smeh in jok, vmes razvedrilo, gledati zlo v zavesti, da bo dobro zmagalo, imeti za svoj denar zabavo, — to so vam štiri skrbi: skrb za raznolika doživetja, za resničen realizem, za preprosto poučnost in za medsebojno trgovsko poštenost...« Sicer pa je, dostavlja Rolland, najtežje in najvišje baš véliki poetski melodram: biti mora delo genija.

Na drugem mestu prihaja v poštev zgodovinska epopeja. Važna se mu zdi za stvaritev zavesti in inteligence ljudstva. Ne gre, pravi (142), za vzbujanje šovinističnega fanatizma, marveč bratske solidarnosti vseh ljudi istega naroda. Naj čuti vsakdo vezi, ki ga vežejo k občestvu, naj se njegovo življenje obogati z vsemi prejšnjimi življenji, z vsemi sodobnimi in bodočimi življenji njegovega naroda. In še: »Oboroženi z vsem, kar je bilo nekoč, delajmo za uresničenje novega človeka, za njegovo moralo in njegovo resnico. Heroična zgodovina, kakršno si predstavljam, ni svetiljka za vlakom, katere nejasna luč drhteče razsvetljuje napravljeno pot, nego je svetilnik v noči, ki kaže z enim snopom luči kraj, kjer se ladja v oceanu nahaja, — odkod prihaja, kam plove. Sedanjost nima vsebine, če je ločena od preteklosti. Preteklost ni resnična, če je ločena od sedanjosti...«

Kot tretje navaja socialno dramo. Ta je pred vsemi drugimi »trenutno najpotrebnejša: zakaj iz gorja, dvomov, teženj sodobnosti raste... Nekateri ji to zamerjajo, češ da se s tem oddaljuje od nevtralnega ideala umetnosti... Srečne so dobe in dela spokojnosti! A kadar je čas razgiban in se narod bori, je naloga umetnosti, da se bori ob njegovi strani, da ga podžiga, ga vodi, da odganja temo in razbija predsodke, ki mu zastavljajo pot... Ni naloga umetnosti, da potlači borbo, ampak da postoteri življenje, da ga stori močnejšega, večjega in boljšega« (146). In že Schiller je v predgovoru *Razbojnikov* zapisal: »Kdor zla prav ne sovraži, dobrega prav ne ljubi...«

Kot zadnje se dotakne drame grude, kmetske igre, igre posameznih pokrajin. »Umetnost neprecenljive vrednosti: zakaj ona rešuje življenje provinc in njihovo individualnost, ki izginja. Pouvillon v nekaterih svojih pastirskih tragedijah, Pottecher s svojimi komedijami iz Vogezov, Švicar Rene Morax s svojimi valdeškimi dramami, ki dihaajo krepkega in mirnega ljudskega duha, so dali zgled, in največji od vseh, provencalski Homer, Mistral, s svojim harmoničnim slogom, ki je kot njegova duša iz starodavnosti« (148). Iz zemlje je treba črpati bogati keltski zaklad, obuditi v igri tipe s številnih gotskih portalov, osebnosti iz starodavnih srednjeveških romanov. Tako kliče R. R. po ustvaritvi v zemlji zakoreninjenega ljudskega teatra, ki bo črpal iz zdravih sil prošlosti in nepokvarjenih generacij. Končno pa omeni še eno igralsko vrsto, pantomimo in čisti mimus, ki ga zapiramo le v cirkus. »Neumno je, če ga zanemarjamo« (149).

Mnogo novih oblik bi moglo torej uspevati v ljudskem teatru. »Zlasti pa imejmo pogum, dvigniti našo umetnost na višino tragedije, ki se ta čas odigrava v svetu.« R. R. nato citira Schillerjeve besede, ki jih je bil govoril ob uprizoritvi Wallensteina (1798): »Nova doba, ki se danes odpira, vliva tudi pesniku poguma, da zapušča izvoženo pot, da vas prestavlja iz ozkega kroga meščanskega življenja v višji teater, ki naj ne bo nevreden te vzvišene ure, ki si v njej prizadevajo naša stremljenja. Zakaj edino velika stvar more razgibati notranjost človeštva. V ozkem krogu duh okrne. Človek pa zraste, če se njegov cilj dvigne. In sedaj, ob resnem koncu tega stoletja, ko realnost sama postaja poezija, ko vidimo, da se mogočne nature borijo pred našimi očmi za veliko ceno, ko se bije boj za velike interese človečanstva: za gospostvo in svobodo, — sedaj more tudi umetnost v teatru, kamor sega, tvegati drznejši polet. More to in celo mora, če ne mara sramotno izginiti pred teatrom življenja...«

Samozavestno zaključuje R. R.: »Ne smemo se pritoževati nad usodo. Ni nam skoparila z delom. Srečne dobe, kakršna je naša, ki jim je dovršiti ogromno nalogo! Srečni ljudje, ki jim je dano podlegati teži slavnega truda! Bolje je to, nego podlegati dolgočasju ničnosti ali opazovati žalostno delo, ki so ga drugi dovršili. Ne bomo rekli kakor otožni pisatelj »Značajev« (La Bruyère), ki je drobni in blede odsev izčrpane dobe: »Tout est dit et l'on vient trop tard.« Nič še ni bilo povedanega za novo družbo. Vse je še treba izreči. Vse še storiti. Na delo!« (151).

Pa vendar — bilo je težko. V drugi izdaji svoje knjige l. 1915 je R. R. v resignaciji obudil spomine na borbena doba izza 10 let (1905). »Naše upanje v ljudski teater,« pravi, »ki bi se bil uprl živčnim rafiniranostim pariških lahkoživcev, postal izraz občestvenega življenja, pripravljal, izzval vstajenje rase, — ta navdušena vera je bila ena izmed najčistejših, najsvetlejših sil naše mladosti. Nikdar se ji ne bomo odrekli. Potem pa nas je izkušnja prisilila k spoznanju, da ljudska umetnost le težko vzraste iz stare zemlje, katere ljudstvo se je dalo pomalem premagati od meščanskih slojev, prešiniti z njihovimi mislimi, in mu je najbolj živa želja, postati jim čim prej podoben. Slutili smo to, ko smo pisali l. 1905 na koncu te knjige: Ljudsko umetnost hočete? Imejte najprej — ljudstvo!...«

To je, če hočete, tragika visoko kulturnega naroda, ki pravega ljudstva več nima...

»Laienspiel«

V Nemčiji se nam razodeva kaj zanimiva slika novega teatra. Ta teater je nastal iz enega največjih pojavov sodobnosti, iz mladinskega gibanja, in dobil svojevrstno ime: igra laikov, laična igra — Laienspiel. Prvotno je laični teater samo reakcija ne samo zoper diletantski, ampak tudi zoper sodobni poklicni teater.

Že pred vojno, okrog l. 1910., so se pojavili posamezni znaki upora proti naturalistično pobarvanemu nemškemu poklicnemu teatru. Še prav posebej pa so se posamezniki začeli upirati, kakor so pravili, notranji zlaganosti poklicnih igralcev. Po vojni, posebno še v letih gospodarske krize, pa so se ti znaki

neprijaznosti do poklicnega teatra še pomnožili. Gledališča stanejo ogromne vsote, a so deficitna. Edina rešitev je v uprizarjanju lahkih stvari, ki polnijo blagajno. Pri tem pa se je propagirala laž o kulturnem teatru, ki so jo resni mladi krogi začeli odločno napadati. »Kulturtheater« in »Amüsiertheater«, — eno v besedah, a drugo v dejanju... Če »Amüsiertheater«, so zahtevali ukinjenje teh gledališč, katerih duh je v popolnem nasprotju z dejanskimi razmerami v narodu in ki se odevajo v plašč kulturnosti. Poklicno gledališče pa naj postane v svetu dramatike isto, kar je univerza v svetu znanosti: kakor se more univerza iz materialnih in kulturnih ozirav razodeti le majhni plasti naroda, tako mora biti z onim, kar imenujemo kulturni teater!

Iz tega razloga pa se je obenem pojavilo tudi odločno nasprotje do tradicionalnega diletantskega in društvenega odra. Ta oder je le bedno posnemanje poklicnega odra. Posnemati poklicni kulturni teater, je za diletanta brezupno početje, posnemati zabavni poklicni teater pa je zločin nad ljudstvom. Kaj torej?

»Ne gre za to, da ohranimo današnji teater za vsako ceno. Gre namreč za ustvaritev novega umetnostnega življenja, ki bo rastle iz prvobitnih sil naroda in bo v kar najbolj tesnem in živem razmerju do njega«, pravi eden izmed mladih.

V reševanju problema novega teatra je poseglo mladinsko gibanje in ustvarilo zares začetke teatra bodočnosti, kot ga je sanjal Romain Rolland pred tridesetimi leti. In ta teater hoče biti najprej — ljudski.

Dokument prizadevanja mladih je zbornik, ki so ga izdali leta 1924 pod naslovom »Gemeinschaftsbühne und Jugendbewegung« (herausg. v. Wilhelm C. Gerst, Verlag des Bühnenvolksbundes, Frankfurt am Main). Iz člankov številnih avtorjev, ki so nagromadili prebogato gradivo, bom poskusil ustvariti prerez tega prvega dokumenta nastajajočega novega teatra v Nemčiji.

Izšel je iz mladinskega gibanja. In kako so razumevali bistvo tega gibanja tisti mladi, ki so začeli iz svoje nove miselnosti graditi nov teater?

»Mladinsko gibanje v najširšem pomenu je vedno dano z vstajanjem nove generacije. Reakcija sinov zoper svet očetov. Mladinsko gibanje je bilo za Schillerjevimi Razbojniki in je po svoje govorilo iz verzov mladega Klopstocka in iz Goethejevega Wertherja. Danes pa je mladinsko gibanje več. Najprej zato, ker se prelom generacij čuti kot prelom dobe. Tudi stari čutijo, da stojijo med dvema svetovoma. Zmehanizirana, v službi koristi in užitka se uporabljajoča, človeka stvára preračunano žrtvujoča doba umira sama na sebi. Človek spet vstaja in se brani ponižujočega usužnjevanja snôvi. To čuti mladina najgloblje, zakaj ona nosi bodočnost v sebi. To ji daje pravico, da se brani — zaradi življenja« (10).

»Pod mladino pa ni razumeti samo mladega človeka v neki določeni življenjski dobi, temveč vsakogar, ki se je rodil iz notranjega in zunanjega prevrata, ki tiplje za novim stališčem do vseh oblik, v katerih se očituje življenje... Mladi človek ne dela iz strasti po novem ali iz upora zoper dano, marveč zato, ker ne more najti pravega razmerja do mnogih danosti; ker se njegovo bistvo nahaja daleč od otopelih resničnosti, prodira do bistva reči,

jih doumeva z vsem svojim bitjem, in iz oblik, kot so se ga dojmile, gradi svoj svet ob sebi in okrog sebe. Pri tem pa je vedno kar najtesneje z njimi združen« (14 sl.).

Igra pa je izraz življenja in njegove polnosti. Ako je življenje zajeto samo v duhovnost ali samo v čutnost, je odraz tega igra. »Med onim, kar nova mladina strastno odklanja, je tudi današnji teater. Ta teater je zrcalo tega sveta, najvidnejši izraz etosa meščanske družbe. Pač skriva današnji teater včasih sramežljivo svojo nagoto s figovim listom »negovanja kulturnih tradicij« in si s predvajanjem »klasikov« obesi na obraz od dedov izposojeno krinko resnične meščanske kulture — bilo je plemenito in fino meščanstvo, bil je to svet zase, ozek morda, toda bil je, pa je izginil ali pa še živi v redkih, v tradiciji zakoreninjenih družinah v začuda lepi obliki, — vse to pa ne more varati mladine o brezdušnosti utilitarističnega in uživanjaželjnega meščanstva, ki mu teater služi. Mladina pač bistro vidi. Stvari jemlje resno in se ne spušča v kompromise (10 sl.). Mladina se v boju s tem duhom ne mara zadovoljiti samo s protesti, ne mara se izgubljati na nesmotrno pota negativne kritike, marveč hoče biti sama stvariteljsko in posreduvalno aktivna, hoče postavljati vedno nekaj boljšega na mesto tega, kar je odklanjala, hoče končno priti v določeno stališče do teatra (21). Mladinsko gibanje je več kakor reakcija, več nego menjava generacij, — mladinsko gibanje je o b č e s t v o.

»Občestvo tvorimo in doživljamo ljudje, če se vzpodbujamo v zaključenem krogu iz iste misli k enotnim in skupnim dejanjem... Smoter ustvarjanja mladinske občestvenosti pa mora biti uresničenje občestva vsega naroda. Ta smoter pa se doseže, če negativno najprej podremo krivično in protinaravno postavljene plotove, ki se nahajajo med starostmi, stanovi, razredi in stopnjami izobrazbe. Pozitivno grajenje narodnega občestva pa se vrši šele takrat, če se vsi čutimo kot ljudje v Kristusovem smislu, ki so pred Bogom enaki in združeni v skupno usodo za ure velike radosti in za dneve največjega gorja, če vidimo v sočloveku brata, bližnjega v Kristusovem smislu, in če učinkuje to doživljanje svečanih ur, tihega razumevanja in skupnega duhovnega doživljanja tudi v vsakdanjost poslov, različnega dela in raznoliko se križajočih interesov. Za ostvareitev te občestvene zavesti je krščanstvo vedno delalo (130). Mladina nosi v sebi novo življenjsko čuvstvo, ustvarja lastna mlada občestva in hoče s tem pripomoči k obnovi družbe. In kako bi mladina, ko se bori za pravo podobo občestva, mogla mimo teatra! Zato bo razumljivo, da se mladina spominja sijajnih dob gledališkega doživetja drame, ki je nastala iz bogoslužnih oblik in da vidi v njih uresničen del ideala, ki po njem dandanes hrepeni: kakor je helenstvo sedelo v amfiteatru ali kakor je srednji vek gledal svoj Pasijon, svojo igro o Antikristu ali tudi svoje burke!

In tako bo nastala iz življenjskega čuvstva mladine nova drama, ki bo v njej več igre in slavnosti, več veselja in prvobitnega humorja nego »teatra« in poze. Rutino poklicnega igralca bo nadomestila ekstaza laičnega igralca. Pri tem velja Wibbeltov izrek, da ne gre toliko za podajanje kot za resničnost.

Ta novi teater se ne ozira več strogo na tradicije literarnih in estetskih zakonov, ki smo jih sprejeli kot dediščino nam notranje tujih dob. Eklatanten

primer za presojanje podobnih vrednot po konvencionalnem merilu so vsa dela iz literarne zgodovine, ki ne znajo oceniti srednjeveške drame, ker se seveda v celoti izmika tem merilom. Mladina pa je sama iz sebe našla svoje stališče do te stare, a njej notranje sorodne drame.

Ne samo, da ima ta igra mladine docela določeno, dasi široko ideološko osnovo, treba je upoštevati pri njej še en bistven moment. Prava igra mladine namreč ne korenini v nameri, prinašati narodu spet stare kulturne vrednote, uganjati narodno prosveto ali vzbujati narodno zavest. Igra je samo neposreden izraz življenjskega čuvstva, lastnega mladinskemu občestvu. Vse je nenamerno in nesmotrno v tem smislu, da daje samo izraza notranji polnosti, kakor pravi eden izmed vodij te mladine, zbrane v Quickbornu, Romano Guardini, življenje, ki se baš uveljavlja in katerega smisel je že njegovo golo bivanje. Edino to je pravo stališče za razumevanje mladinske igre. Igra je izraz žive razgibanosti občestva. Posameznik je še ves del skupnosti. Predmet igre ni posameznik, tudi ne vsota posameznikov, ki se ne doživljajo kot nekaj posebnega, marveč nadosebna resničnost občestva, v katerem se pretopi, kakor pravi Scheler, vsak posameznik v doživljanju enosti (Eins-Fühlung)... In baš v tem duhu se pojavljajo vse osobitosti prave ljudske igre, kot smo jih spoznali v grški antiki in v srednjem veku. Vse slučajno, časovno ali krajevno dano se umakne v ozadje. Vse posamezno izgine pred splošnostjo, ki se občuti kot prilika in se instinktivno aplicira na občestvena doživetja. Ne velja več ostra psihologija, ne kompliciranost, ne gre več za mehko prelivajočo se barvo, marveč le za veliko linijo, za trpko, mogočno konturo. Vse je stilizirano. Kar je zgodovinskega, se razume le kot nadčasovna smiselnost in pomembnost in se kot tako tudi doživlja. Tako raste iz tega tipičnost. Duhovnost in telesnost prehajata druga v drugo, telesnost postaja izraz, simbol, igra pa se (ne samo slučajno) približuje liturgiji.

Konkretnije povedano izvira notranja upravičenost in nujnost iz doživetja občestva, iz želje, izraziti hrepenenje, hotenje, ki je vsem skupno. Le tedaj je kakšen narod kulturni narod, če so njegove misli naravnane na velike stvari človeštva in če v njem živi hotenje, da te ideje, ki vrhunčijo vedno v kulturnih polih: vera, dom, domovina, posreduje tudi drugim s sredstvi upodablajoče umetnosti. Le iz tega hotenja po izražanju in oblikovanju, le iz te želje, izpovedati svoje ideje in v izpovedi spoznati prijatelja in nasprotnika, le odtod more nastati laična igra. Gre za vsebino, ne za dovršeno obliko igranja. Vrednost pa ima le tisto, kar je splošno veljavno, ne pa zanimivi posamezni slučaj psihološke drame. In hkrati je treba pribiti: take igre današnji povprečni poklicni igralec že zaradi njenega bistva ne more doživeti in ne igrati, ker je preveč vpeljan v svoj posel in igra vse povprek s svojim tehničnim znanjem. Za tako igranje je treba absolutne vernosti laika, ki se snovi ves preda in iz nje ustvarja (8). Igra je zaradi igranja, vendar ne l'art pour l'art, nego prilika, pot k življenju. Igralci in gledalci si niso nasproti kakor dajalec in sprejemalec, marveč si vrednote na skrivaj izmenjujejo. In teater bi se privedel do svoje prvotne naloge tedaj, če bi kot okvir bogoslužja zbral cerkveno občino za velike praznike in ustvaril globoko občestveno doživetje praznika. Tako

pravi eden izmed mladih: »Saj to je razlika med staro in našo novo igro: v klasični drami, katere vrednosti nikdar ne maramo zanikavati, so nas varali, kakor pravi znani izraz. Slonela je vsa na iluziji. Mi pa igramo iz vere, v veri, iz kroga gledalcev! Mi igramo sami sebe, nas, ki smo del duše ljudi, ki naši igri prisostvujejo. In ti morajo videti svoje misli kot v zrcalu...« (72).

Ko smo si ogledali idejna tla, ki iz njih nastaja ta novi teater nove nemške mladine in ki nam postajajo jasna vsaj ob studiju kakega Schelerja, Sprangerja, Guardinija in des Rembrandtdeutschen, moremo zasledovati razvoj tega teatra na zunaj. Ni moj namen podajati celotne razvojne linije v podrobnostih. Zadostuje naj nekaj glavnih potez.

Prvo ime, pri katerem se moram ustaviti, je H a a s s - B e r k o w. Njegova igralska družina pomenja prve oblike nezavednega novega ustvarjanja. Iz občutka sorodnosti novega duha z duhom srednjega veka se je lotil bogastva starega srednjeveškega repertoarja, misterijev in duhovnih iger, kakršni sta n. pr. Smrtni ples in Slehernik v stari obliki. Take igre seveda zahtevajo vernost gledalcev, sicer je uspeh zgrešen, je pa v njih še druga nevarnost, da namreč dovedejo do brezplodne sentimentalnosti, ko iščeš v njih v trpkosti časa zavestne naivnosti. Istočasno s to družino je treba imenovati družino G ü m b e l - S e i l i n g.

Po njih zgledu so številne igralske družine mladih prevzele stari repertoar, ki so mu dale značilen okvir s plesom in petjem. Ples sploh zavzema važno vlogo v tej prvi dobi novega teatra, ki je doživel silen razmah tako med Quickbornovci, kakor med Novonemci (Neudeutschland), Mladonemci (Jungdeutschland), Velikonemci (Großdeutschland) in podobnimi velikimi smermi nemškega mladinskega gibanja. Značilna romantična nota je pri vseh postavila v ospredje zanimanje za stare narodne pesmi in narodne plesse. Tem bliže jim je bil torej tudi stari repertoar, ki so iz njega napravili posrečene predelave, združene s pristnim okvirom narodnega petja in plesa.

Vendar ta stopnja ni mogla ostati vse. Znašli so se med mladimi tudi talenti, ki jih danes štejemo med najodličnejše vrhove sodobne literarne Nemčije. Iz njih je, često v tesnem sodelovanju z mladinskimi skupinami kakega kraja, začel rasti nov repertoar, pripraven za igranje mladih odrskih družin, ki igrajo na odru ali na prostem, prepojen z novim duhom občestvenosti, preračunan samo za igranje in daleč od vsake literature, dasi čestokrat visoko umetniški. S tem pa je dana možnost, da prodre novi duh tudi v poklicno gledališče in da se na ta način ustvarijo vsaj nastavki za nove oblike teatra.

Pri drugi razvojni dobi, ki jo označuje aktivno ustvarjanje mladinskih dramatikov, ločimo nekako štiri smeri, ki imajo svojo večjo ali manjšo upravičenost.

Prvo smer bi združil z imenom znanega mladega pesnika Lea Weismantla, katerega zelo znano delo je »Smrtni ples za l. 1921«. V grotesknih, včasih zono vzbujaajočih slikah razgalja propalost in degeneriranost medvojne in povojne družbe, ki ji postavlja nasproti neusmiljeno smrt. Ta igra, ki je strašen memento odraslim, ne toliko mladini, je kar značilna za repertoar prve smeri mladinskih igralskih družin. Druga smer se zadostno označuje z igrama,

kakršen je »Glumač naše Ljube Gospe« tudi že znamenitega mladega pesnika Franza Johannesesa Weinricha (*Der Tänzer unserer lieben Frau*) ali pa Reinharda Johannesesa Sorgeja »Metanoeite«. V teh dveh igrah išče ta smer poglobitve v globoko religiozno vsebino. V dolgem studiju prodre vanjo, vendar je uspeh pri različno usmerjenih gledalcih dvomljiv. Zato si pomagajo te družine z zunanjo teatraliko, s plesom in zborno razgibanostjo. Tretja skupina se označuje z igrami, za katere je ime slikarja Waltherja Blachette postalo že pojem. Blachetta namreč dramatiizira staro narodno blago, pravljice in pripovedke v kar najbolj borni in preprosti obliki in prepušča nato igralcu, da svojo vlogo razširi, ji dodaja iz svojega. Tako prisili vso družino, da igro prav znova sama ustvari, pregnete in doživi. Znan je tudi pri nas njegov »Svinji pastir«. Četrta smer se javlja z ustvarjanjem posameznih laikov samih, ki brez vsake literarne ambicije pišejo igre za svojo igralsko družino, ne da bi zato zapustili območja nove miselnosti. Primer za to je n. pr. Klingemannov »Till«, dramatiizirana epizoda iz znanega cikla narodnih anekdot o Tillu Eulenspiegelu. Igra je nastala med študenti v Frankfurtu.

Prva smer je le začetna smer. Dala je pobudo. Iz nje je vzrastlo tudi vse, kar je novega. In tudi zadnja smer je pomembna, dasi za stalno z njo ne moremo računati. Ne bo je več, ko bo umetniški repertoar dovolj bogat, da bo nudil primerno posodo mlademu hotenju.

Vse te navedbe so kajpak zelo teoretične. Danes je namreč laična igra dejansko mogočen val, ki gre po vsej Nemčiji kot renesansa ljudskega teatra sodobnosti. Mladinsko gibanje je ustvarilo iz tega hotenja močan pokret, ki sta mu dve ideji osnova in gibal: krščanska in narodna.

Od pomembnih pisateljev, ki so ustvarili bogat sodoben in mladinski, s tem pa zares široko ljudski repertoar, sem že omenil Weismantla in Weinricha. Imena kakor Sorge, Grund, Mirbt, Diezenschmidt, Hasenkamp, Herwig naj podajo vsaj najizrazitejše predstavnike novega nemškega teatra. Pri tem seveda ne pozabimo nešteti misterijev, ki jih je za oder predelal Max Gumbel-Seiling, zopetnega vstajenja dobričine Hansa Sachsa in že omenjenega ustvarjanja slikarja Blachette.

Kaj pa nam pove ta novi nemški ljudski teater?

Mladinsko gibanje je spoznalo v popolni zavesti odgovornosti tisto, kar je danes osrednje važnosti: namesto razbitosti je treba ustvariti občestvo, ki naj se prične pri ozkem krogu mladih, a se nato razširi na ves narod in na človeštvo. To naj izraža tudi teater, ki mu služita kot elementarni gibali verska in narodnostna ideja. O obsegu, ki ga je zavzelo gibanje za laični teater, pa nam priča ogromni nemški Bühnenvolksbund, ki je njegova matična organizacija. Le-tá, razpredena po vsej Nemčiji, združuje z versko-krščansko in narodnostno-nemško idejo tako katoliško, kakor evangeljsko mladino. V zadnjem času je izdal BVB svoj zbornik »Wille und Werk«, izdal je nadalje znanstveno delo »Laienspielbuch«, nekaj priročnikov (»Taschenbuch für Laienspieler«). Velikansko pa je njegovo založniško delo za novi repertoar. (Pridružuje se mu pri tem Chr. Kaiser Verlag v Münchenu.)

Jean-Richard Bloch

B. je tip Francoza, blesteče duhovit, voltairejansko satiričen, pri tem pa skrajno sodoben. Njegova knjiga »Le destin du theatre« (Nouvelle Revue Française, Librairie Gallimard, 1930) je dogodek. Usode teatra trenutno še nobeden ni podal tako duhovito in sodobno kakor Bloch. Kaj bo s teatrom?

Bloch izhaja iz časovno danih momentov in neizprosni zakonov razvoja, ki jih zna bistroumno analizirati.

Literarna umetnina, pravi uvodoma, zavisi od družbe, ne samo od umetnika. »Naj zbolí družabno telo, literatura mu kmalu sledi... Zdaj pa je družba bolna. Ta ugotovitev ni nikako odkritje. Marksisti povedo to stvar v svojem jeziku in pravijo, da smo prišli v dobo revolucije. Moremo se upirati besedi, ne moremo pa zavračati dejstva« (12). Kot primer za to navaja roman, ki cvete danes le še v deželah, ki jih je družabna kriza doslej najmanj prizadela: USA, nordijske države, Anglija. Teater pa zahteva še vse več nego roman, poleg avtorja in založnika hoče igralcev in publike. Veliki igralci pa se morejo uveljaviti le v dobi velikih umetnikov in v urejeni ter ustaljeni družbi. Takih igralcev dandanes iščemo. Bloch izvaja, da so, le uveljaviti se ne morejo, ker — »le climat leur manque«. »Kakšna družba pa se danes nudi opazovanju igralca in poeta? Samo neorganski, neustaljen, nemiren svet, brez določenih šeg in meja. Z letom 1914 je literatura končno izgubila svojo družbo, katero naj bi bila slikala in h kateri se je obračala. Vidimo jo sedaj, kako tragično in hkrati smešno lovi tisto publiko in tisto družbo« (20). Uspeva pa danes struja, skupina, stranka. »V tem splošnem drobljenju je v nevarnosti le eno: literatura... In ta nevarnost bo trajala, dokler se družba ne bo reformirala. Naj bo že meščanska ali delavska, konservativna ali revolucionarna, to pri tem ni važno« (22). Bloch nato analizira francosko družbo izza Vélike revolucije do svetovne vojne in zna poiskati presenetljive paralele. Kar je bilo za 18. stoletje Vélika revolucija, pravi, to je bila za Francijo 19. stoletja Dreyfusova afera. Slednja namreč pomenja zmago radikalnega in kmetskega malega človeka nad imovitim in klerikalnim velikim meščanom. Epilog te zmage je baš svetovna vojna. Ta nova družba pa je še daleč od svoje ustalitve.

Po smrti dramatikov prejšnje družbe (Augier, Dumas fils, Becque) se dramatikí sodobne družbe še niso mogli pokazati. Teater sicer živi, ker ne more kar na lepem prenehati. Edino iz te nujnosti življenja pa si moramo razlagati vse pojave revolucionarnih poskusov v teatru te dobe, ki jih Bloch smatra dosledno svojemu naziranju kot zgolj prehodne.

»Dreyfusovska« revolucija teatra je bila ustanovitev »Théâtre Libre« leta 1887, ki ga je ustanovil in vodil André Antoine. Ta pa je moral končno ugotoviti, da je oblika teatra mrtva in pravilno je sklepal, da je tudi vsebina tega teatra mrtva. Teater te dobe, ki ne sloni več na urejeni družbi, išče vsebine v minuli dobi. Ta vsebina pa, prevzeta iz meščanske drame 19. stoletja, je daleč od živeče realnosti. Bloch vidi kot dvojje osamljenih izjem le Courtelinea in Mirbeauja. — Leta 1912 je nato ustanovil Jac-

ques Copeau, idealen režiser, nov teater, ki je hotel pomeniti preobrat, »Vieux Colombier«. Tudi ta poskus je bil nujno breznaden.

Vojna je končala, kar je bila začela Dreyfusova afera. Podobno vlogo je imela v Franciji pričetkom 19. stol. zmaga romantike. Bloch nato duhovito ugotavlja analogijo sedanjega teatra in romantičnega teatra izza leta 1830. Obakrat je šlo za »ekscentrično, periferno potovanje« (54). Romantična drama se je okoristila z napredkom zgodovinske vede in zemljepisja ter pričela uporabljati zgodovinske in eksotične motive. Podobno se je najnovejša drama okoristila z napredkom znanosti in Bloch na kratko ugotavlja: »Vsej moderni drami kumujeta Dostojevski in Freud« (55). Iz francoske literature znanima »poganskemu« in »krščanskemu mitu« (merveilleux païen in m. chrétien) se je sedaj pridružil po Blochu še psihološki mit (merveilleux psychique). Moderna drama takó ne potrebuje več mnogo protagonistov, dejanje ustvarja osebности, ki se porajajo iz introspektivnih predstav.

Na podlagi te ugotovitve riše Bloch primere moderne drame v drugem delu svojega eseja.

Kot prvega se dotakne Pirandella. Benjamin Crémieux je definiral glavno idejo Pirandellovega dela kot borbo med obliko in življenjem. Isti pravi v svojem predgovoru k francoskemu prevodu Pirandellovega »Henrika IV.« med drugim: »Teater idej je obstajal pred Pirandellom. Pa najsi gre za Ibsena ali za Dumasa sina, ta teater je vendar zastavljal samo probleme moralnega značaja ali socialne pomembnosti. Pirandello pa zastavlja probleme psihološke zavesti, zaznavanja. In vsa njegova dramaturgija je usmerjena v orkestracijo teh človečanskih predmetov, te nove tragičnosti zaznavanja...« Pirandello sam pa je napisal o svojem delu te-le besede: »Treba je vedeti, da mi nikdar ni bilo dovolj, da predstavim moško ali žensko osebnost, pa najsi je bila še tako svojevrstna in karakteristična, zaradi samega veselja, da jo oblikujem; da opišem krajino zaradi samega veselja, da jo opisujem. Obstajajo seveda pisatelji, ki jim je lasten tak okus in jim to zadošča. To so po naravi »bajalni« pisatelji (écrivains »historiens«). So pa tudi drugi, ki mimo veselja do pripovedovanja čutijo globljo duhovno potrebo in dopuščajo le osebe, peripetije, krajine, ki so tako rekoč prežete s posebnim čuvstvom življenja, ki jim daje univerzalno vrednost. To so po naravi filozofski pisatelji (pri Blochu 63 sl.). Vendar je, tako dostavlja Bloch, Pirandello le na sredi poti. Dasi je v njem mnogo filozofa, mnogo univerzalizma in nehistoricizma, je vendar zajet v svoj rasni romantični kult heroja.

Daleč od podobnega romantizma pa je Čehov. »V teatru Čehova si osebe v dialogu ne odgovarjajo druga drugi. Vsaka sledi svoji ideji, svoji usodi. Te individualne usode valovijo okrog dejanja in ovijajo vso dramo. Dejanje in usoda se premikata tako v počasnem, neizbežnem koraku. Zdi se, da vidiš fronto armade, ki pripravlja pred sabo za dramo potrebni prostor. Ta nova in mogočna strategija je omogočila Čehovu, da nakazuje z bežnimi potezami koeksistenco različnih individualnosti v vsakem svojih junakov. Kar je Ibsen z enotno tehniko starega teatra dosegal le za ceno dolgih epizod in

kompaktnih scen, doseza Čehov z lahkoto, sigurnostjo in naglico...» (67. sl.). Junak torej, zapuščina romantike, postaja nepomemben in za moderno dramo nepotreben. Romantični genij je sicer večer, bo pa pognal življenja zmožno mladiko v sodobnem teatru le tedaj, če se bo ta odpovedal vsaki napačni analogiji z romantiko izza sto let, če se bo odrekel njenemu kumovanju in podminiral zadnji odmev njenih romanc (75).

Revolucijo romantičnega okusa vidi Bloch že izza Picassa v slikarstvu in imenuje to »casser l'oeil moderne«. Podobno so si v literaturi posamezniki izza Julesa Renarda vse do Cocteauja prizadevali, »casser l'oreille française«. Vse gre za tem, da se obračuna z omlednim sentimentalizmom, ki duši naš teater. Pa je vendar še cela vrsta mladih, ki so jih zastrupila hipnotična sredstva z etiketami: Hernani, Chatterton, Julien Sorel, Fantasio, Tristan, Fleurs du mal, Divja raca... (75). Nemci in Rusi so že dali slovo najneznatnejšim spominom na romantični verbalizem 19. stoletja, pa so pri tem tako zagrizeni, da mejita njih nestrpnost in formalizem v tem oziru včasih na smešnost. A je stvar vendarle resna. Nova stvarnost izraža vitalno potrebo. »Nova umetnost zahteva nove besede« (75).

Kot primer francoske drame s samo dvema protagonistoma, napisane iz hotenja, podobnega Pirandellu in Čehovu, navaja Bloch »Têtes de rechange« Jeana Victorja Pellerina. Nato pa zajame rezultat tega hotenja in pravi: »Teater hoče poenostavljenih tipov, enostranskih, enopomembnih, karikaturnih tipov: Ojdipa, Falstaffa, Sganarella, Ubuja. Hamlet, vrhunec teatra, se izmika teatru in se postavlja ob stran Faustu v Olimpu epičnih koncepcij...« (77). Kot druge primere nato navaja »Mayo« Simona Gantillona, »Računski stroj« Elmerja Riceja, »Karla in Ano« Leonharda Franka, skoraj vsa dela Lenormanda in Jeana Jacquesa Bernarda. Vsa ta dela se bolj ali manj in bolj ali manj hoté poglobljajo v območje podzavestnosti. »Beg v notranjost« postaja simbol tega teatra.

Pa vendar ta tip teatra ni edini. Ob njem se namreč pojavlja tudi nova historična drama. Vendar tudi ta ni prav v ničemer podobna oni iz leta 1830. Njeno bistvo je marveč v tem, da prestavlja v preteklost dvome in sredstva nove psihologije (86 sl.). Ta historična drama ne obstaja več v verističnih konstrukcijah... nego poskuša pojasniti velike dogodke zgodovine s poglobljeno psihologijo junaka in z ostrim poznavanjem, s hladnim studijem psihologije množice, v čemer vidi Bloch zapuščino enega stoletja demokracije. Skrajni primer mu je Shawa jeva »Sveta Ivana«. Francozom pa pripravlja obširen cikel dram iz dobe Vélike revolucije *Romain Rolland*, ki piše sam o svojem delu tako-le: »Zgodovina je zame zakladnica strasti in sil narave. Črпам iz nje. Dvigujem iz dna velike ljudi, tisočglavo žival, narod... Ne vznemirjam se, da-li so bili prav taki, zakaj večni so. Spominjam se velikega nauka, ki ga je dal Michelangelo, ko je klesal ne Lorenza, marveč Misleca: »V sto letih mu bo podoben...« Naloga umetnosti je, da poje, če more, večno kantato. Gre za konflikte posameznika in družbe, svobode in uklonitve, strasti in odpovedi v tej novi historični drami.

Tretji tip pa je končno sinteza obeh prvih tipov. Bloch navaja kot primer »Siegfrieda« Jeana Giraudouxja, ki je znal spojiti sujet »psihološkega bega« in historične drame.

V tretjem delu svojega eseja se Bloch vprašuje, katera od teh tendenc ima bodočnost zase. Vsaka izmed njih je le reakcija, analogna romantični drami pred sto leti, nastala iz analognih motivov. In prestala bo ta nova sodobno romantična drama s tistim hipom, ko bodo ti motivi prestali. A s pomočjo znanega Cazamianovega zakona o akceleraciji literarnih dob smemo pričakovati, da se bo doba te nove »romantike« prav kmalu nehala. Jasno je po tem, da postaja problem bodočnosti teatra le še prav aktualen. Ta problem pa je problem novega stila v teatru.

Da je tako, dokazuje Bloch z naravo teatra samega in z dejstvom, da danes veliki literarni jeziki razpadajo oz. prehajajo v novo razvojno stopnjo.

»Dramatska umetnost je tista, kjer daje pesnik največkrat spregovoriti osebam, ki jih je razburkala silna strastnost. To je že lastno naturi teatra, ki uporablja dejanje le v njegovem vrhuncu. Dve poti se torej nudita dramatskemu pesniku. Ali bo hotel, zvest kakemu realističnemu idealu, slediti pobljže neurejenostim, reproducirati ali si izmisliti vzvišene nizkotnosti človeškega bitja, ki je zapadlo blodnjam strasti in v tem slučaju bomo dobili jecljanje, krike, onomatopoijo, neutrudni bes moderne drame. Ali pa bo pesnik priznal, da je tako poskušanje prazno, in bo razmišljal o starejših zgledih, iskal izraza, stilizacije takemu zopernemu jecljanju. Hotel bo preliti onomatopoijo v določeno obliko. Uredil bo krik in iz njega napravil govor. Aishilos in Shakespeare sta morda edina uspela i v govoru i v kriku...« (103).

Bloch nato navaja izrek pisatelja Conrada: »Naloga, izraziti strast z besedami, se zares lahko označi kot pretežka...« (gl. Bloch 101 in 104). Mar se pri tem ne spomnimo tudi Cankarjevega stavka: »Za vsako deveto stvar je beseda...«? In Bloch nato pravi: »Bilo je vedno tako. Pesniki (in ne samo dramatski pesniki) so se vedno izognili tej nalogi s transfiguracijo. S ublirali so besedo in ji tako dali razgibanost, število, ritem, poudarek, ki so mogli nadomestovati nered, razgibanost in spontane izlive strasti... Prisilno sredstvo, prevara, konvencionalnost, ki pa se ji moramo zahvaliti za nekatera najlepša dela svetovne literature...« (105). Danes pa je beseda v krizi. Literarni jeziki so v razkroju ali morda v prehodu, kdo ve. Vendar je vulgarnost v jeziku postala že splošna. K temu pride še struktura sodobnega življenja, ki rabi le malo besed. Časopisje pove s kratkimi stavki velike dogodke. Nemi film je sploh nadomestil govorjeno besedo. (Zvočni film ima za Blocha bodočnost le v kombinaciji z možnostmi nemega filma.) Nasprotno pa je govorjena beseda spet pridobila tudi v sodobni družbi. »Besedna umetnost radia in gramofona ni več daleč«, pravi Bloch (108).

Z vsem tem pa se bo teater okoristil. Kljub temu, pa najsi se omeji le na film, na ploščo, na radio, najsi se z vsem tem obogati oder, — v vsakem slučaju gre za jezik, za stil, v vsakem slučaju se bo teater trudil, da ubeži kontaminaciji z vsakdanjo govorico. Zakaj razkroj jezika, naglica izražanja

ne izključujeta stilizacije. Nasprotno, naglica, kratkost izražanja se morata posluževati stilizacije, in v dobi razkroja je stilizacija nujna bolj kot kdaj prej. Nagla, lapidarna govorica pa učinkuje in bo imela bodočnost le, če bo stilizirana po strogem sistemu, ki bo dovolj individualen, da bo ostal vtis nepozaben. Bloch nato išče v sodobni francoski drami del, ki temu ustrezajo. Pa jih najde še malo. Med njimi so Claudel (*L'Annonce faite à Marie*, *L'Otage*), Jules Romain (*Cromedeyre le Vieil*), Crommelynck (*Le Cocu Magnifique*), Paul Raynal (*Le Tombeau sous l'Arc de Triomphe*).

Posebej se Bloch (114. sl.) pobavi s Claudelom, v katerem vidi združeno oboje, teater in pesem, dramatičnost in epičnost, dialog in odo. »Claudel je morda edini med velikimi liriki polovice zadnjega stoletja, ki je ustvaril vedno živa odrska dela. To pa zaradi nešteti vrlin, — resničnosti čuvstva, jovialne in lokave preprostosti v opazovanju, globoke razgibanosti, ki jo iz vere vtisne kaki misli, sigurnosti v simbolih, ki jih odkriva s še več nego dramatskim ččesom, z nadteatrskim pogledom v polju človeškega trpljenja in hrepenenja. Še posebej pa zaradi besedne lepote in veličastne ritmičnosti svojih dialogov.«

Na podlagi pravkar omenjenih primerov iz sodobne francoske dramske literature nato Bloch izvaja: »... potrjujejo nas v mnenju, da družba hrepeni, čaka teatralnega stila, hkrati ideološke in slikovite arhitekture, diamantne poezije, nervozne prozodije, take, da se bo vtisnila v spomin, ovita v poseben žar. Doba vsakdanje proze, dialoga v vulgarnem jeziku, poromantične retorike umira. Pričenja se vlada modernega dramskega pesnika« (118).

V razgovoru z dvema poznavalcema japonskega vzhoda, Charlesom Vildracom in Sylvainom Levijem, se je Bloch prepričal o važnosti liričnega momenta v drami, kot se očituje v japonskem Nô-ju. »Lirična oblika je edina, ki omogoča, da se teatrski izraža razrvanost strasti, ne da bi prišlo do neurejenosti izražanja. Možnosti realističnega dialoga so skrajno omejene... Omejiti se na tak dialog, je isto kot izražati doživetje z ironijo ali po ovinkih, z jecljanjem, neskladnostmi ali s krčevito banalnostjo« (120 sl.). Moč Claudelova pa je baš v liričnosti in v tem tudi skrivnost sile njegove dramatike.

Mar torej ne bodo obstala od sodobne drame le dela, ki so se priborila do stila, ki so si poiskala svojo prozodijo in se postavila na katerokoli lastno stališče »aussi beau qu'un désespoir«?

Prav je povedal Denis Saurat, ko je zapisal: »Najtežje je realizirati v literaturi veliko dramo.« Isti kritik je na zanimiv način pokazal (gl. Bloch 123 sl.) nemožnost, da bi se bila pojavila velika drama kdajkoli po zlati dobi klasicizma 17. stoletja. Poleg družbe sta nujna dva predpogoja v družbi sami: heroizem in inteligenca. Oba najdemo v družbi 17. stol. V 18. stol. pač gospoduje inteligenca, toda heroizma ni več. V 19. stol. se heroizem sicer povrne v romantični teater, a izginila je inteligenca. Zgovoren dokaz za to sta še grški in japonski narod. Saurat pa ta izvajanja končuje tako-le: »... Ali se bodo pojavili predpogoji, da se drama prenovi? Nikdar ne smemo reči, da ne... Razumeti je treba, kako težko je to. Medtem morejo veliki igralci ohranjati

tradicije. In morda bo laže najti v Rusiji, ko se bo zmeda od nje odvrnila, historične predpogoje za rojstvo velike drame!»

Konec tretjega dela svojega eseja povzemlje Bloch svoja dognanja in pravi: »Bodoči teater se nam je pokazal kot evaziven teater (beg v notranjost); njegov pogon bo najčešče herojski; njegovo dejanje: mythos ali zgodovina (na podlagi psihološke rekonstrukcije, torej nekaka retrospektivna anticipacija); njegov dialog se bo občutno oddaljil od vsakdanje govorice v smeri k stilu, k poetski konvencionalnosti, lirizmu (toda brez sorodnosti z romantiko 19. stol).«

V četrtem delu svojega eseja pa Bloch na podlagi prejšnjega riše teater 20. stol., kot se bo porodil iz nove ustaljene družbe. To je seveda le drzna hipoteza, a dosledna in duhovita izvajanja Blochova napravljajo, da je to najzanimivejši del knjige.

Dramatski pesnik, režiser, inscenator se morajo danes pripraviti na fundamentalno revolucijo v okoliščinah dramatskega predstavljanja (155). Teater, ki ga poznamo mi, predstavlja njegovo prehistorično obliko. Zlasti se bo teater dvignil v kolektivno sfero. »Nemčija in sovjetska Rusija oficijelno priznavata novi princip. Mesta in država vidijo v teatru ljudsko slavnost. Bližamo se s tem spet načinu iz 17. stol., iz srednjega veka, iz starega veka, ko so kraljeva blagajna, cerkveni kapitelj, pobožna bratovščina, mesto ali država organizirali predstave kot obrede ter jih dodajali sijaju dvora ali veličastnosti bogoslužja« (157 sl.).

Velemesta zapada niso več središča. Zaradi svoje obsežnosti se razblinjajo na posamezne okraje, ki živijo sami zase in so daleč od osrednjih kulturnih institucij. Zabave ne iščejo več v osrednjem teatru, marveč v najbližjem — k i n u. Na drugi strani pa se spet pojavljajo za izbrane kroge razkošno ali modernistično opremljene dvorane. Vse to pa je daleč od širokega ljudskega teatra.

Kino! In vendar prinaša za ta teater svoje vrednote. »Kar Ahilovo kopje rani, to tudi ozdravi,« pravi Bloch. In nato se navdušeno razgovori (159 sl.): »Kino je dajal vsak večer dvanajst milijonov gledalcev Charlieju Chaplinu. Nikdar smeh ni bil bolj človečanski. Še nikdar ni človeško občudovanje popolneje obdalo ene in iste osebnosti. Isti dan tvorijo sudanski črnc, Malajec z Jave, Evropec, Američan, Sibirec pred platnom ogromno enodušno množico. Od pojava človeštva še ni nobena umetnostna oblika dosegla tolike univerzalnosti. »Pravijo, da zvočni film vse to ograža. Znanost bi se tako pokazala kot stari Uran, ki je požrl lastne otroke. Duh se mi upira, da bi to verjel. Vidim v bodočnosti višja izrazna sredstva. Nič ne bodo imela skupnega s kakšnim nerodnim 100%-nim govorečim filmom, kot nam jih nudijo danes in so le začasna, kmalu pozabljena razvojna oblika. Vidim in prerokujem rojstvo velike umetnosti, kjer bodo notranji monolog, nagla in neskladna beseda, krik, šum, odmev, ropot v vzvišeni preprostosti, primerni za univerzalno podajanje brez težkoč, ustvarili bazo nove dramaturgije. Vidim in prerokujem pesnike in kineaste, ki bodo hrabro kljubovali neumnosti, zlobi in nepoštenosti, preden bodo privedli do zmage svojo drzno estetiko. Vidim

in prerokujem heroičen teater, ki so mu najlepši ruski filmi le predpodoba. Vidim in prerokujem univerzalni teater. On sam more končno utelesiti tisti ljudski teater, ki je hrepenela po njem generacija izza Dreyfusove afere. Japonci bodo doprinesli globoko znanje, ki ga dolgujejo tradicijam Nô-jev, Indijci svojo poetsko intuicijo božanstva.

Čim bolj se bo dramatski dialog osvobodil vsakdanje govornice, njene počasnosti, njenih banalnosti, se usmeril k stilu in stilizaciji, spoznal nujnosti lastnega stališča, lirizma, tem bolj se bo približal pogojem za univerzalno umetnost. Nasmeh Charlieja Chaplina je znal biti skozi deset let smeh vsega človeštva. Vidim in prerokujem pesnika, ki bo znal pripraviti do zmage po vsej zemeljski površini s sredstvi heroične preprostosti veličino, enako oni iz velikih in glavnih del preteklosti...«

In z Denisjem Sauratjem pričakuje Bloch takega pesnika z vzhoda, iz Rusije... Verjetno je vsekakor, bi dejal jaz, da bo — Slovan. Seveda bo dotlej pretekla dolga doba. Kdo bi se čudil, da mešamo v predhodni dobi, kakršna je naša, preteklost in bodočnost? Zato lahko govorimo in napak bi bilo, če ne bi, o Claudelovih verzih, o Giraudouxjevem epigramu, o Crommelynckovi invencioznosti z neprikritim občudovanjem. Samo ločiti moramo med tem, kar je od včeraj in kar od jutrišnjega dne.

Treba je bilo enega stoletja, da se je jezik navadil tiskarne, se oprstil opisovanja nemškega stila in rokopisne retorike. Na podoben način se preraja dandanes glasba, ko ji gramofon in radio odpirata nove možnosti. Prav na enak način pa se bo izvršil tudi preokret v drami. Iz nekaj tisočev poslušalcev jih bo nastalo milijon, iz narodnega občinstva univerzalno. Beseda bo zapustila zaprto besedo teatra in se bo razlila na prosto (155). Konflikti, stiske in nered bodo neizmerni. Povečala jih bo še lakomnost po denarju. Brez dvoma pa je tudi, da bodo odnesle zmago utrjene duše, pogumni heroji.

»Ko ne bo več šlo samo za en narod, ko bodo o teatru in usodi dramatskih del sodili in odločali vsi narodi našega planeta, bo zmaga poplačala dramaturga, ki bo nosil v prsih kozmično srce. Ne bomo se več zadovoljevali s francoskimt odgovori na francoske probleme. Treba bo človečanskih odgovorov na človečanske probleme. Aishilos jutrišnjega dne bo napisal Orestijo vsega sveta...« (162 sl.).

Stein Bugge

Stein Bugge je znani norveški dramaturg, ki so ga nazvali »Anti-Ibsen«. O njem je pisala belgijska »La Scène« (marec 1930).

Stein Bugge je najmlajši, najbolj sveži, najbolj energični delavec v norveškem teatru. Postavil se je v odkrito opozicijo zoper vse naturalistične tendence. Izjavlja, da sta smotra, ki ju mora doseči dramatska umetnost: 1. univerzalna tragedija, 2. burleskna komedija, dve vrsti, katerih vstajenje zahteva zlasti novo duševno orientacijo. Tehnično se to pravi, da teater spet postane teater, to je, docela neodvisna in svojevredna umetnost... Namesto da bi še vnaprej kopiral, banaliziral življenje in ga krščeval za umetnost, hoče Stein

Bugge prodreti z lutkovno komedijo in maskami. Če privede končni rezultat do teatra, ki bodo v njem nastopali samo moški, bo to samo logična posledica njegove osnovne koncepcije.

S. B. odklanja psihološko analiziranje, ki vzgaja in kultivira najnižkotnejše instinkte množice. Odklanja »privlačno« igro in njene demoralizujoče tendence, njeno propalost, njeno dvoumno »resničnost«, njeno vidno in odbijajoče pomanjkanje lepote in stila. S. B. pa ne kritizira in ne ruši samo, nego tudi sam gradi. On je trenutno edini, ki kaže pot izven vsakdanjosti in konvencionalnosti, edini, ki usmerja svoje delo odločno k idealističnemu teatru bodočnosti. Napisal je dve knjigi o scenski umetnosti, ki sta doslej edini te vrste v norveškem slovstvu.

Kakor v Franciji Jacques Copeau, je tudi S. B. prišel do prepričanja, da zahteva čas, naj se loti teatra avtor, oziroma pisanja režiser. Kakor antični dramaturgi mora postati avtor duša vse igralske skupine. In V. Hoff piše ob tem: »Na Norveškem nimamo dramske literature. Imamo Ibsena, ki je umrl pred dvajsetimi leti, in imamo veliko papirno industrijo, ki se je številni literatje prav razkošno poslužujejo. Poleg tega imamo teater, ki je otrpnil v gostem prahu naturalizma, ki ga ne morejo kljub junaškemu prizadevanju naših gledaliških ravnateljev pregnati niti pariške in dunajske frivolnosti... Varujte se Knuta Hamsuna... Varujte se Gunnarja Heilberga... Varujte se Björnstjerna Björnsona... Varujte se celo Henrika Ibsena: bil je sanjač notranjega sveta in iskalec popolne lepote, pa je moral podreti svoje čudovite sanje in se ukloniti zahtevam svoje dobe, ki je hotela dramsko umetnost, ki naj raste iz opazovanja, to se pravi, teater, ki v njem več velja reprodukcija vsakdanjega življenja z vsemi drobnimi malenkostmi, kakor pa fantastičen izraz pesnikovega sna...« (La Scène, 3, 1930).

Iz teh svojsko norveških razmer pa je S. B. prišel do širokih pogledov na vso problematiko teatra. Takole pravi: »Čutil sem, da dramska umetnost ni samo izraz egoističnega veselja, niti kake konfesije, temveč element univerzalne dalekosežnosti, sveta komunikacija med pesnikom in občinstvom.« Ozrl se je v Grčijo: »Njen teater je religiozen teater, kolektivna umetnost, ki izhaja iz vere v božanstvo, v univerzalno harmonijo, kot sta se izražali v stari helenski mitologiji. Ko pa sem se poglobljal v studij dramske literature skozi vse dobe človeštva, sem razumel, da je zgodovina teatra — zgodovina borbe idealnega teatra z zahtevami psihologije. Dramatska idealnost, ki so jo Grki sami uničili, se kmalu spet pojavi na krščanskih tleh: misteriji kakor tudi burkaste farse srednjega veka, ki vodijo h Corneilleu, Calderonu in mlademu Moliereu, so dvojni izraz idealnega teatra, obnovljenega na bazah katalicizma.«

Nato pa se S. B. povrne v svoj lastni delokrog, ko je pomiril svojo razdvojenost: »Izkusil sem, prepričan sem bil, da je imelo hotenje v moji duši splošno veljavnost... Sedaj se morem postaviti po robu banalnemu naturalizmu in grotesknemu ekspresionizmu in pokazati povsod absolutno potrebo, da se prizna globoko človeški in scenski zakon, ki zahteva izčiščenje dramskih vrst...«

III.

Štirje dokumenti, — štirje svetovi. In vendar je pazljivi bralec brez nadaljnjega opazil sorodnost osnovnih idej. Občudujemo bistrovidnost Romaina Rollanda, ki je v žalostni in brezbarvni dobi fin de sièclea razložil na obzorju obrise bodočnosti. Vse bistrejši je seveda pogled njegovega naslednika in našega sodobnika, Jeana-Richarda Blocha, na polpreteklo dobo, ki je tako važna za presojo razvoja teatra v sodobnosti in bodočnosti. Če je Romain Rolland navdušen pobornik ljudstva, ohranja Bloch hladno objektivnost, ki pa kaže prav v isto smer kot Rolland, dasi po svoje. In kot v okrepilo se je dvignil na severu v domovini naturalizma nov človek, ki se je prav tako uprl največji dobi teatra v zadnjih desetletjih, in spoznal prav tako kot Rolland ali Bloch, da je bodočnost teatra v univerzalnosti, v širini antike ali srednjega veka, to je v novi kolektivni družbi.

Temu nasproti pa se pojavlja kot živo dejstvo laična igra nemške mladine. Ona je realizacija vsega, kar je bilo v antiki in srednjem veku, kar so razmišljali Rousseau in Diderot, Grétry in Michelet, za kar se je vnemal Romain Rolland, do česar se je osamljen dokopal Stein Bugge, kar zastopa Jean-Richard Bloch. In teater bo našel v laični igri vse elemente, da iz njih nastane nova velika doba teatra, ki nam ga še skriva bodočnost.

Do te bodočnosti pa moramo za časa iskati odnosa. Tudi našemu teatru; zlasti tako imenovanemu ljudskemu teatru pa velja: »Pustite mrtvim, naj svoje mrličje pokopljejo...« Okrog sebe se ozrimo in oči v bodočnost uprimo. Staro se potaplja, novo prihaja!

NEZNANKA

ODLOMEK IZ DELA »IVAN BROD« — RUDOLF KRESAL

Zvečerilo se je.

Ivan Brod se je vzdramil iz svojih sanj. Pogledal je okrog sebe in se začudil.

Celo uro je stal nepremično v središču mesta in premišljeval. Slep in gluh je bil za vse, kar se je bilo dogajalo okrog njega. In zdaj, ko se je prebudil iz svojih spominov, se mu je zazdelo, da je že pozna noč. Vendar ulice so bile polne ljudi in voz in trušč je bil velik.

Počasi mu je prešla zadnja senca mladostnih spominov.

Ura je bila šest.

Štel je udarce, in ko je odštel šestega, se je razveselil. Vesel je bil, da je odbila šele šesta ura.

Bil je večer.

Od vzhoda je prihajala noč.

Na zapadu je ugašal zadnji rahli odsev dneva.