

»esulov« iz Jugoslavije se je prijavila v različne transporte in odpotovali so v Kanado, v Avstralijo, v Argentino. Tja nameravata tudi Krüner in Rampar. Njega pa ne mika v tujino. Najbrž bi se mu ne godilo bolje kot v Trstu. V Posavju ima ženo in otroka in bilo bi najpametneje, da se vrne. Kar bo, bo... Prestal bo zaslužen kaznen, potem pa bo živel skromno, a vendar človeka dostojno življenje...

Vsak dan bolj ga ima, da bi se prijavil predstavnikom jugoslovanških oblasti; saj ne bo prvi... Kesa se, da jo je med okupacijo tako zavozil, a bil je prepričan, da bodo Nemci zmagali. Zato se jim je hotel že spočetka prikupiti in je ovajal ljudi, ki so rovarili proti Rajhu. Na tihem jih je celo občudoval, da se drznejo kaj takega. Misel, da je bolje »umreti stoje, kot živeti kleče«, mu je bila popolnoma tuja, nesprejemljiva! On bi poljubljal noge, ki ga brcajo, da le živi! Živeti za vsako ceno, čeprav mu je življenje nudilo bore malo ali skoraj nič.

## GLEDALIŠČE

### NIKOLAJ V. GOGOLJ: REVIZOR

Režija: Mirko Mahnič, scena: inž. V. Molka

V čem je nepremagljivi čar te družbene komedije, ki je po več kot sto letih še vedno živa in igrana od vseh evropskih odrov? V njeni nepodkupljivi družbenokritični dokumentarnosti, ki nam je zlasti danes tako zelo pri sreju? Toda rusko družbo preteklih časov slikajo tudi drugi komediografi, n. pr. Ostrovski in vendar je Ostrovski s svojo žanrsko opisno, melodramatsko in moralizujučo komedijo na evropskih odrih prav redke gost. Ostrovskega na zahodu ne razumejo brez sociološkega komentarja. Revizorju pa se krohočemo brez knjižne razlage. Moč tega dela je v njegovem pravem, čistem komizmu in najsi je pisal Gogolj svojega Revizorja z boleznim moralnim ogorčenjem, delo se mu je napisalo v umetniško tako čisti in prepričljivi obliki, kakršnih je malo v svetovni komediografiji.

Revizor je nastal v neposredni bližini preizkušene evropske komedigrfske tehnike. Za to bližino ne govori samo šaljiva dvojica Bobčinski in Dobčinski, ki imata v svojem besedilu samo dva, tri čisto ruske stavke, drugače pa se spakujeta po načinu starejše francoske komedije, marveč tudi vsa akcijska struktura te komedije in z njo vred tudi vse akcijske osebe. Ako si odmislimo miljejske tipe, ki bi jih mogel Gogolj brez škode nekoliko zreducirati, tvori akcijsko osnovo tega dela komedijski motiv, ki ga pozna evropska komediografija že od antike dalje: motiv lahkomišelnega, pustolovskega mladeniča in njegovega prebrisanega sluga, ki ga rešuje iz zadreg, in premožnega, maloumnega starca in njegove družine. Tipika je le toliko spremenjena, da ni starec niti pustolovec oče niti varuh dekleta, za katerega se pustolovec v

Revizorju vsaj formalno poteguje, toda v razpletu je tipika ohranjena — stavec je žrtev mladega pustolovca in njegovega prebrisanega sluga. V teh petih osebah je trdna akcijska zasnova komedije, ki ji ne dopusti, da bi se razvezala v žanrsko opisnost, dasi so s številnimi, v akcijo nezapletenimi tipi za to tendence dane, o čemer pričajo tudi številne Gogoljeve rokopisne variante posameznih prizorov.

V čem je komizem tega dela v formalnem in vsebinskem pogledu? Komični konflikt je zgrajen na zamenjavi v osebi, kar je oblika komične inverzije, komične preobleke. Komičnost Revizorjevih figur pa ni samo v tem, da se one glede revizorja sebi v škodo motijo, marveč predvsem v tem, da si pripisujejo vrednote — uradniško korektnost in poštenost, ki jih očitno nimajo. Po tej vsebinski strani je Gogoljev Revizor nezaveden posmeh na Petrove reforme, na mehanično uvajanje zahodnoevropske uprave v azijsko zaostali deželi, kjer se je brez državljanske svobode in javne kritike nujno morala izpriditi v karikaturu, s koruptno, samopašno birokracijo, samovoljno navzdol in servilno navzgor.

V skladnosti komedijsko geometrijskega duha in življenjske resničnosti je klasičnost tega dela. Starejša komedija je soustvarjala smeh pretežno s situacijo, v katero je postavljala komične tipe. Tako dela še Molière, čeprav pri njem značaji prevladujejo nad situacijo. V Revizorju pa izhajajo vse situacije iz značajev, z osnovno situacijo vred: Hlestakov se ne napravi sam za Revizorja, napravi ga slaba vest načelnika in njegove družbe.

Iz obeh komponent, formalne in vsebinske, izhaja notranja podoba te komedije, njen teatralni izraz in ritem, ki je v pustolovski igrivosti, posebljeni v glavnem junaku: Hlestakov se da mimogrede napraviti za revizorja, se mimogrede opije, mimogrede zaljubi in zasnuje, mimogrede obere uradnike in trgovce in mimogrede izgine na brzi trojki. Ta komedijska igrivost mora biti na odru vidna in očitna, ako se uprizoritev neče izneveriti teatralni liniji te komedije.

V dramski literaturi verjetno ni dela, katerega odrska podoba bi bila v toliki meri standardizirana, kot je Gogoljev Revizor. K temu je mnogo pomogel avtor sam. Glavnim osebam ni pripisal samo podrobnih označb ter se v svojem delu »Ključ v Revizorja« še podrobno razgovoril o njih, marveč je vrhu tega posamezne figure in poslednjo sceno v celoti tudi spretno narisal z vsemi detajli značajev, kostumov in situacije. To zadnjo sceno je Moskovsko gledališče po revoluciji postavilo kot kabinet voščениh lutk na oder in tako petrificiralo oziroma cerificiralo te Gogoljeve nesmrtno tipe. Bolj ali manj standarizirano pa so igrali Revizorja tudi vsi ruski predrevolucionarni odri s Stanislavskim vred in tako so ga igrali tudi na zahodu, med drugim tudi pri nas v Ljubljani.

Letošnja uprizoritev Revizorja v SNG pa se je vidno odmaknila od konvencionalne režije tega dela. Dnevna kritika ji je to med vrsticami zamerila in režiji očitala kričavo burkavost, režijsko preobremenjenost in neljube spomine in skomine na avantgardistično gledališče pred dobrimi tridesetimi leti. Kako si razlagamo te očitke, ki jih v splošnem ni mogoče tajiti, pri režiserju, ki je kazal doslej soliden okus, neprezahtevno teatraliko v igri in sceni, predvsem pa izredno literarno studioznost, o kateri priča sicer tudi ta njegova režija.

V zagovor svoje režije (Gledališki list, 1952/53, št. 3, Nekaj pripomb k režiji) pravi režiser med drugim: »Jaz sem ga (namreč Gogolja) razumel in

skušal oblikovati izrazito v etičnem smislu.« — — — »Neprestano sem se skušal približati« »skrivnostnemu pritlikavcu«, ki so mu na nagrobnik napisali: Gorkim slovom mojim posmejúsja — S svojo bridko besedo se bom smejal . . !«

Ko sem pred predstavo prebiral Gledališki list, me je obšla melanholija, ki me je držala ves večer do konca. Kako je mogoče v tem sijajnem komedijskem delu, nabitim s komiko in smehom, tako otožno pisati in hočeš nočeš to otožnost prenašati tudi na oder? Ali je res nujno, da mislimo pri nas ob pogledu na cvetočega človeka že takoj na njegovo neogibno smrt, oziroma konkretnije, ali je nujno, da sklepamo na Revizorja, ki ga je napisal Gogolj iz resnične umetniške naivnosti, ne da bi se jasno zavedal strahovite obsodbe carskega režima, ki je v njem obsežena, iz avtorjevega moralističnega zagovora, ki ga je napisal po surovi kritiki javnega mnenja, oziroma iz avtorjeve še bolj bolesterne reakcije na obsodbo njegovih Mrtvih duš, ko je avtorjev domoljubni in verski moralizem dokončno pogubil i Gogolja umetnika i Gogolja človeka.

V že omenjenih režiserjevih opombah v Gledališkem listu se obrača režiser proti »formalističnemu« teatru: »Zdaj me skrbi samo to, če bo ta idejna plat v mojem Revizorju dovolj poudarjena, ker me gledališče v zgolj formalističnem smislu prav nič ne zanima.«

Režiserju je tedaj predvsem do idejno-vsebinske plati dela in ost njegove protiformalistične izjave meri na Mayerholda, ki je postavil Revizorja kot razredno satiro na bivši carski režim. Toda hkrati meri ta izjava tudi proti vsem drugim Revizorjevim režiserjem, ki so skušali priti temu delu mimo konvencije, s formalne strani do živega.

V čem je odrsko funkcijski učinek in posledica takega režijskega anti-formalističnega odnosa, ako ga miselno vežemo z gledališko avantgardistično pravdo pred tridesetimi leti? Če si odmislimo politično antitezo tedanjega spora: tam meščansko naturalistični teater (Brehm, Stanislavski), tu proletarski revolucijski teater (Tairov, Mayerhold, Piscator), je potekala pravda okoli različnega upoštevanja in poudarjanja dveh bistvenih sestavin, ki tvorita sleherno odrsko delo, njene literarno-psihološke in teatralno-formalne strani. Naturalistično gledališče je zašlo v psihološko, nrapovpisno in miljejsko, skratka v vsebinsko sivino. Avantgardisti pa so zastavili svoj vzvod prav na nasprotnem tečaju, na teatralni formi. Res da te niso pojmovali v običajnem smislu, kot poudarjeni telesni izraz nekega psihičnega dejstva na odru, marveč so v svojem revolucionarnem zanosu jemali teatraliko absolutno, kot ritmično dinamiko v igralčevem telesu, maski, kostumu in scenski podobi, s sredstvi baleta in cirkuške akrobacije (Tairov), z režijo politično razgibanih množic (Mayerhold) in s filmsko montažo (Piscator), toda vsa ta teatralna avantgarda je imela tudi pozitivne sadove: stilno poenostavljeno sceno brez naturalistične šare na odru, osvežen čut za enoten, teatralen ritem v govoru, kretnji, maski in sceni, in manj razveseljive; nespoštljivost do avtorjevega besedila in filmske prijeme v odrski režiji.

Ako so osnovne tendence avantgardistične gledališke revolucije v teatraliki v najširšem pomenu te besede, mora vsak dosledni antiformalistični odnos oziroma že tudi vsak antiformalni odnos do gledališča nujno pristati v svoji antitezi, to je v literarnem gledališču, v scenskem ilustriranju literarnih situacij in čisto literarnem pojmovanju odrskih prijemov in to celo tam, kjer za to ni ne osnove ne potrebe, kakor v Gogoljevem Revizorju.

Vsak podrobni odmik režiserja od avtorjevega dela je znak, da ima režiser to ali ono mesto v dramskem besedilu za odrsko pomanjkljivo in jo zato skuša z raznimi prijemi podkrepiti in poudariti. Iz številnih režiserjevih odmikov od Gogoljevega besedila pa je razvidno predvsem dvojje: da se mu zdi avtorjevo besedilo premalo realistično in da se mu zdi to besedilo premalo miljejsko ilustrativno.

Glede prvega predsodka je treba poudariti, da zamenjuje režiser v gledališkem svetu precej nedoločeni pojem realizma s historično strukturo Gogoljeve komedije. Motijo ga namreč samogovori, zlasti tisti, ki tvorijo zaključne prizore. Te samogovore je režiser ali v celoti črtal ali občutno skrajšal ali pa jih je, kakor v prvem prizoru drugega dejanja, povezal v navidezni dvogovor. Tako govori v izvirniku Osip svoj samogovor na gospodarjevi postelji v sobi za goste. V uprizoritvi pa sedi Osip v sosednjem gostilniškem prostoru za mizo in pripoveduje svoje besedilo izmišljeni nemi osebi — pijanemu človeku. Toda ne glede na to, ali je ta navidezni dvogovor na odru res bolj 'realističen', bolj 'priroden', gre tu za vprašanje, ali je to po gledališkem učinku tudi isto. V prvem primeru govori Osip, ki je v izvirniku sam na sceni, svoje informativno besedilo naravnost občinstvu, kateremu je tudi namenjeno, v drugem primeru pa govori svoje besedilo oni nemi pijani osebi, ki z besedilom ne ve kaj početi. In če pomislimo, da so v tem osrednjem gostilniškem prostoru, ki si ga je izmislil režiser sam, navzoči še gostje, mužiki, in da je na odru še tretji prostor, pročelje gostilne, pred katero se vsak hip kaj dogaja, je pozornost občinstva na avtorjevo besedilo nujno razbita.

Režijo je motilo tudi govorjenje vstran, ki ga je kolikor se je le dalo črtal. Toda govorjenje vstran, ki je starejša oblika poznejšega ironičnega podteksta, ima močne teatralne učinke. In ni samo vprašanje stilne obzirnosti, marveč tudi gledališke učinkovitosti, če trebimo take komedijske elemente zaradi neke namišljene, literarno idejne prirodnosti na odru.

Tudi ostali odmiki od Gogoljevega besedila izvirajo iz nekega, v bistvu literarnega modrovanja. Gre tu za številne pantomimične dodatke. Smisel teh dodatkov je slikanje družbenega miljeja, ki ga režiser v Gogoljevi komediji očitno pogreša. Takih pantomimičnih vložkov je v uprizoritvi več: v gostilniški prostor vdró v drugem dejanju načelnikovi stražarji, vsilijo tam navzočim mužikom metle v roke in jih naženeje pometat ulico pred gostišče. Tu zatikajo stražarji v tla stavbene količke, o katerih je govor konec prvega dejanja. V tem desnem scenskem prostoru se doigravajo razni pantomimični prizori, ljudje prihajajo in odhajajo iz osrednjega prostora, v četrtem dejanju odganjajo načelnikovi biriči vsiljive trgovce itd. V levi scenski prostor spravijo v tretjem dejanju pijanega Hlestakova, ki ga vodi od tod sluga Osip na stranišče in privede ponečedenega nazaj (!). Med miljejsko opisne vložke spada tudi kvartopirski vložek v prizoru med Hlestakovom in Zemljanikom v četrtem dejanju, ki ga je posnel režiser po Mrtvih dušah.

Literaren, neteatralni značaj teh domislic je najbolj razviden iz pantomimičnega vložka konec petega dejanja. Ko je iz Hlestakovovega pisma, ki ga je poštar prestregel, očitno, da je dozdevni revizor navaden slepar, zapusti načelnikova hči osramočena salon in se vrže v joku na zofo v sosednji sobi za goste. Za njo zapusti osuplo družbo v salonu tudi častnik in prične jokajočo dekle z nemo igro tolažiti. Smisel tega vložka je približno tale: častnik je od dekleta zavrtnjen snubec, ki izkoristi škandal v familiji in jo ponovno zasnuhi.

Tu se torej z izmišljenim pantomimičnim prizorom pripoveduje ganljiva ljubezenska storija, ki sploh ni v nobeni zvezi z družbenokritično zamisljivo komedije, v kateri je ljubezenski zapletek zgolj situacijskega, drugotnega pomena. In še nekaj: kako dobro igrati to izmišljeno kočljivo sceno? Taka, kakršna je bila na odru, je učinkovala bedasto osladno.

Med realistične ali pa miljejske dodatke spada tudi poudarek pijanščine v tej uprizoritvi Revizorja. Kdo je pravzaprav po Gogolju v Revizorju resnično pijan? Pijan je Hlestakov v tretjem dejanju in neki stražnik Prohorov, o katerem se govori, da leži pijan v stražarnici, ki pa na odru ne nastopa. Hlestakovova pijanost pa ima svoj psihološki razlog. V pijanosti se mu namreč njegova bohotna fantazija svobodneje razvije. V prizoritvi pa imamo tudi miljejsko pijanost. Med to spada zlasti policijski nadzornik, ki se nenehno pijan sprehaja po odru. Pijan mora biti tudi poštar, ki je po Gogoljevem tekstu samo neverjetno naiven. Vse to poudarjenje pijanosti gotovo ni v Gogoljevem smislu in vrhu tega pa zbuja na odru burkasto operetni vtis.

Letošnja uprizoritev Gogolja pa je imela tudi govorjen prizor, ki je iz Gogoljeve rokopisne zapuščine in ki ga navadno ne igrajo. Je to prizor med Hlestakovom in nemškim zdravnikom Hiebnerjem v četrtem dejanju. Mislim, da Gogolj tega prizora ni dal natisniti zaradi njegove umetniške šibkosti, ne pa iz cenzurnih obzirov, saj je ta Nemeč po gledališkem tekstu s svojim bedastim jecljanjem iz zadrege bolj smešna figura, kot je v tej redko igrani rokopisni varianti. Vrhu tega so s to sceno še težave glede njene izvedbe. Kranjska nemščina namreč ni miljejski nadomestek za baltsko-nemško izreko, s katero bi moral Hiebner na odru govoriti.

Vsi ti številni vložki ne izvirajo iz teatralnega, marveč pretežno iz literarnega, miljejsko opisnega in pripovednega navdiha. Živa teatralika se razvija vedno ob glavnih govorjenih karakterjih in situacijah s karakternimi in situacijskimi elementi, ne pa ob domišljenih pantomimičnih scenah. Vsa ta miljejska panorama pa ima, če se ne motim, svoj vzrok v režiserjevem prevelikem respektu pred filmom, pred opisno in scensko pripovedno zmožnostjo filmske umetnosti. Vendar mislim, da gledališču po tej strani ne kaže tekmovati s filmom. Gledališka umetnost ima duhovno močnejša sredstva, kot so čudežne slikanice na tekočem filmskem traku, ima pesniško besedo in v njej je pravi vir režiserjevega navdiha.

Zakaj, v čem je režijska umetnost v psihološko-estetskem pogledu? V življenju v avtorjevo besedo in v razvijanju fantazijskih asociacij iz te besede na odrski prostor. Dr. Gavella uči svoje učence: »Izgleci vse, kar tiči v določenih značajih in situacijah.« Izgleci — ne pa vnašaj vanje sekundarne, literarne ali celo privatne asociacije.

Kakšen je bil odrski učinek vseh teh omenjenih vložkov? Dnevna kritika ga je imenovala »režijsko prenatrpanost«. Posledica te prenatrpanosti pa je bila predvsem ta, da notranja linija te klasične komedije, njena pustolovska igrivost ni prišla do izraza, da je bila zastrta in razvlečena od žanrske opisnosti in pripovednosti, ki je v epiki nemara tudi gogoljevska, v komediji pa gotovo ni.

Ako ocenjujemo uprizoritev po miljejski značilnosti komičnih tipov, je treba predvsem omeniti Staneta Potokarja kot Zemljaniko. Stane Potokar se je najbolj od vseh igralcev približal Gogoljevi tipiki, kakor izhaja iz avtorjevih komentarjev samih in kakor smo jih vajeni iz klasičnih uprizoritev te

komedije. Vse ostale osebe pa so bolj ali manj igrale pod vtisom režiserjevega drastično pojmovanega realizma, bolj ali manj posnetega po Mrtvih dušah, in to bolj hrupno in bolj kričavo kot običajno igrajo Revizorja. V zvezi s tako pojmovanim realizmom je bil načelnikov salon s svojimi gosti zamišljen socialno prenizko. Res da so ti ljudje vseskozi primitivci, vendar jim carska uradniška služba daje nujno neki zunanji dekor in vsi se bolj ali manj spakujejo po modi in ceremonijalu, kakršen je vladal v Pitru. Prav v razliki med zunanjim dekorom in notranjim prostaštvom pa je tudi močan komični učinek teh figur.

Pavle Kovič (načelnik) je sicer dobro zadel oblastnega, zadirčnega primitivca, manj posrečeno pa je igral vzhodnjaško servilnost, lokavo priliznjenost in licemernost te figure. Branko Miklavec (Hlestakov) je bil na zunan prikupen pustolovec, vendar je v svoji igri preveč poudarjal zavestnega sleparja, pred čemer je Gogolj odločno svaril. Med ženskimi figurami je bila najboljša Duša Počkajeva kot provincialna naivka Marja. Njeno mater Ano Andrejevno je igrala Mila Kačičeva nekoliko prekričavo in vulgarno. Ostale pomembne šarže so igrali: Maks Furjan (Hlopov), Elvira Kraljeva (Hlopovova žena), Milan Skrbinišek (sodnik), Bojan Peček (poštar), L. Rozman (Dobčinski), J. Souček (Bobčinski), J. Zupan (Osip), L. Drenovec (Hiebner), I. Jerman (Ljuljukov), D. Škedl (Rastakovski), A. Valič (Koropkin) in Stane Česnik (policijski nadzornik).

Ako se je režiser izrecno in načelno ogradil zoper formalistično gledališče, je temu formalističnemu gledališču inscenator V. Molka v precejšnji meri plačal svoj davek s šagalovščino v ozadju nad sceno in z leseno konstrukcijo bizantinske kupole, ki je visela v ospredju scene. Toda ali se ne bi dala ideja črvojedega Tretjega Rima označiti bolj funkcijsko smotrno v interieuru scene same kot s tema dvema prosto v zraku visečima simboloma, od katerih je eden zaslanjal gledalcem pogled na oder.

Letošnja uprizoritev je torej hodila svoja, nekonvencionalna pota, ki pa gledališko umetniško niso prepričala. Vsa literarna studioznost je v gledališču jalova, ako ne doživi ustrezne teatralne preobrazbe. Te pa to pot ni doživela, čeprav so režiserjeve dosedanje predstave dokazale, da mu ne manjka niti okusa niti mere niti precejšnje odrske fantazije.

Vladimir Kralj