

ob bokih ogolidran Slov. večernice 1915, 50; odpetati = pete odnesti, ciganka jo hitro odpetá KDM 1900, 16; podič = stopnišče pred hišo, Sl. večernice 1927; podič (= pločnik) na vlaku DS 1901, 411; podričan = oguljen DS 1912, 358; pražnje, samostalnik sr. sp.: pražnje platno DS 1912, 442; Sl. večernice 1927, 129; prirétrati = privleči: sin je priretral koleselj izza skednja Sl. več. 1915, 42; smo se prirétrale (Mohorjeve knjige na vozu, KDM 1908; rahuta = slab les DS 1913, 164; razrahan: razrahan in odpet je bil Smrekar DS 1912, 122; razrahani so (z odpeto srajco) bili otroci 1911, 137; spestovanec, ljubljencek (o otroku) KDM 1925, 44; šije: po skalnatih šijah = ozek prostor med skalami DS 1911, 67; škáfница, kraj v zidu, kjer stoji škaf z vodo DS 1911, 63; škórničnik = čevelj, če mu odrežeš golenico DS 1911, 134; 1915, 142; trebljenka, hruška, ki pade prezgodaj z drevesa KDM 1900, 16; vtakniti se = za malo se zdeti; vtaknilo se je dekli Ančki DS 1913, 163; zagre se: kakor se možu zagre = spodobi, pogosto; zvinkan: po zvinkanih potih DS 1904, 341; žiga = vročina; skrivali so se pred soparno žigo po sencah DS 1900, 87; 1903, 662; žužlja = žganjetoč, beznica DS 1897, 428 (in v isti črtici že v Dom. Vajah 1890, 283); DS 1899, 71, KDM 1908.

Iz Bohinja ima: nekaj me črviči DS 1904, 540; v Bohinju je slišal od učitelja, ki je bil doma na Raki izraz mrčezen, kar je pogosto rabil: DS 1900, 109; Špela je mrčezno pogledala za njo, Dekla Ančka, Zb. sp. IV, 20. Iz Idrije ima jamšarica, kar je večkrat rabil: DS 1900, 111; Strici, Večernice 1927, 120.

V Želimljah je slišal več dolenjskih izrazov, ki jih je v povestih porabil, ki pa so zapisani v Pleteršniku (n. pr. izpukati, kopitljati, veriti se, je veliko postoril itd.); naslednjih izrazov še ni v Pleteršniku: borka = borovec: sto bork imam naprodaj DS 1913, 164; 1911, 62; kléncati: starka je klencala k oknu DS 1904, 21; tiščinast, kdor le v kako stvar tišči, Sl. več. 1915, 55; KDM 1925, 43; vijača = vihar, DS 1911, 134.

Iz Sore in okolice ima: burnik (zapah) pri vratih DS 1911, 136; drsa mu poje = drsaje hoditi DS 1915, 76; drsna pot itd.; gontarski pastir: Gonte so kraj pri Sori. Druge besede, ki jih je tu slišal, ima že Pleteršnik.

NIKO KURET

ROJSTVO IGRANJA IN NOVEGA SKUPNOSTNEGA ČUTA

Kdor pozna resnico, da je igranje bolj ko vsaka druga umetnostna panoga navezano na skupnost, tudi že zdavnaj priznava, da naša družba spričo notranje in zunanje razkovanosti svojega igranja nima. Sodobno gledališče je zato ali — muzej ali pa orodje raznih smeri, ki se v tej družbi še bore za končno oblast.

Kakor je jasno, da se bo sedanja človeška skupnost — ki prav za prav ni več skupnost, ampak le s težavo ujet in zadržan vulkan —

zrušila sama v sebi, da iz nje vzraste nova, resnična, organska skupnost, tako je na dlani, da iz sedanje laži-skupnosti ne more priti rešitev sodobnemu igranju, marveč da se bo novi teater rodil iz nove skupnosti.

Razgled po času nam takoj pove, da gre pri ustvarjanju nove skupnosti za borbo na življenje in smrt: tu idealistična smer, ki jo najčisteje predstavlja katoliška Cerkev, in tam materialistična smer, ki jo najresneje zastopa marksizem. Vsaka izmed obeh smeri zbira svoje sile, vsaka pripravlja v posameznikih pogoje za svojo skupnost, ki naj bi čim prej zaživela. Medtem ko Cerkev pogloblja svoje občestvo, kar se kaže s prizadevanji tako imenovane Katoliške akcije, je marksizem že dosegel poskus realizacije svoje skupnosti v SSSR.

V vsakem izmed teh krogov pa beležimo lahko tudi **znamenja**, da se poraja **nov skupnostni teater**.

Omejil se bom v naslednjem le na dva najvidnejša in najizrazitejša primera. Prvi primer bom vzel iz idealističnega kroga; nudi mi gradivo iz **nemškega mladinskega gibanja**. Drugi primer nahajam v SSSR **sami**. Pokazal bom, da je rojstvo teatra iz novega skupnostnega čuta dejstvo. To dejstvo precej točno kaže v bodočnost in tudi potrjuje pravilnost starih teatrsko-znanstvenih in socioloških resnic.

Prvi primer: Igra mladinskega gibanja

Nositeljica idealistične smeri v sodobnem družabnem vrenju je bila tista mladina, ki je začela z vrednotami tradicije graditi novo skupnost. Glavni pojav te vrste je bilo **mladinsko gibanje**.¹

V nasprotju z bolj ali manj brezličnim atomom marksističnega »kolektiva« se tukaj dviga človek kot psihofizično bitje in kot živa celica družabnega, narodnega, slojnega, cerkvenega organizma. Poleg stremljenja po osebnosti je bilo stremljenje po občestvu najvažnejše gibalno mladinskega gibanja. Iz tega stremljenja izhaja, kot bomo videli, trojna korenina novega skupnostnega igranja, kakršno se je pojavilo v idealističnem krogu.

Neki Indijec je točno označil mladinsko gibanje kot gibanje iz gradeče nezadovoljnosti. Nemška mladina se je uprla šolskemu sistemu, odbijalo jo je razbito družinsko življenje doma, zagnusilo se ji je mrtvo funkcioniranje organizacij (kar je, mimogrede povedano, glavni zunanji razlog za nastanek mladinskega gibanja na Slovenskem). A poleg tega se je zavedela tistega okvira, ki v njem tiče vzroki zla: duha časa in primata civilizacije nad kulturo. Temu nasproti se je mladina zatekla v prirodo, postala je spet preprosta in življenjska v njej. Zavedela se je v njej spet svojega telesa. Ob obojem pa je doživela

¹ Kot stvarno delo o mladinskem gibanju naj navedem samo izčrpni oris Fr. W. Försterja »Jugendseele, Jugendbewegung, Jugendziel«, 1925. — Kot edino večje slovensko delo o tem pa lahko dobro rabi knjiga dr. St. Gogale »O pedagoških vrednotah mladinskega gibanja«, 1931.

svojo mladost kot samovrednoto. V tem je izhodišče njenega kulturnega ustvarjanja, ki nosi seveda značaj adolescentne duševne strukture.² Vendar mladinsko gibanje ne obsega le po letih mladih ljudi, ampak vse, ki so ohranili bistvene znake te duševne strukture poleg znakov poznejših struktur. Odgovarjajoč tej strukturi je iskalo mladinsko gibanje osebno aktivno do bistva vsakega pojava, težilo za novim pojmovanjem, vrednotenjem in dejstvom, stremelo za natančnim spoznavanjem in za življenjem osebnosti in občestva.

Vprav občestveni element mladinskega gibanja je izhodišče za moja nadaljnja izvajanja. Občutek pomanjkanja občestvenosti je pripravil n. pr. nemško mladino do preloma s šolo, z domom, z organizacijami, z družbo sploh. Zgolj zunanje, otrple vezi, brez resničnega notranjega življenja obstoječi mehanizem, mrtva črka namesto duše, vse to je postalo mladini preozko. Zahotelo se ji je organske skupnosti, ki jo je odkrila najprej med vrstniki.

Mladinsko gibanje je samo na sebi občestvo. Tako je čutila mladina v Wandervoglu: »Čutimo v sebi in v vsem svetu, kako se dviga tako rekoč nov kontinent, ki je viden zaenkrat šele v otokih, ki pa so vsi skrivnostno povezani med sabo.«³ Podobno je zapisal mladec iz protestantske smeri: »Pod mladinskim gibanjem razumem vse tiste znance in neznance, vse vidno nastopajoče in brez imena na skrivnem živeče kroge današnje mladine, ki je na čisto določen način začela živeti in oblikovati svoje lastno življenje, in sicer ne po kakšnih zunanjih merilih in namenih, temveč po neki zadnji skrivnosti, ki jo vsakdo le temno sluti, katere učinek pa je najsilnejše ustvarjanje občestva.«⁴ Ta občestvena zavest pa ne ostane samo aktivno doseženo spoznanje, ampak postane v smislu mladinske duševne strukture tudi razvojno aktivna. Tako je mladinsko občestvo kal novega družinskega, narodnega, družabnega, cerkvenega občestva.

Stališče posameznih mladinskih smeri to potrjuje. Katoliško mladinsko gibanje je takole poudarilo vezanost posameznika: »Smoter človekov je nad njim, v narodu, smoter naroda v človeštvu, smoter človeštva v Bogu. Tako je izključena vsaka misel na gospodovanje in oznanjena je ljubezen kot osnovna postava, ki družni narode« (Nikolaus Ehlen).⁵ Poslanstvo katoliške mladine je »organsko pojmovanje življenja, ki podredi osebne pravice posameznika višji resničnosti« (Romano Guardini).⁶ — Svobodna nemška mladina se je izrazila kljub siceršnjim razlikam za ustvaritev konkretnega ljudskega občestva, za pomirjenje razredov in za medsebojno spoznavanje, za vraščanje v kulturo lastnega naroda,⁷ pri politiki pa misli v Platonovem smislu na »spajanje

² Gl. Gogala, str. 66.

³ »Junge Saat«, nav. Förster, str. 33.

⁴ Nav. Förster, str. 237.

⁵ Nav. Förster, str. 257.

⁶ Prav tam, str. 264.

⁷ Prav tam, str. 167.

duš«. ⁸ Ista mladina stremi tudi za človeškim občestvom, »človeštvom bratstva in medsebojne pomoči«. ⁹ — Nad vse značilno je nadalje, če pri proletarski mladini beremo tedaj take besede: »Treba nam je pionirjev proletarske mladine, ki so vprav iz zavestnega protesta proti duhu mehanizacije postali dovzetni za spoznanje, da ves ruski komunizem ni nič drugega kakor prav takšen star sistem, triumf zunanjega aparata na stroške človečnosti, bratstvo brez bratske ljubezni, občestvo brez duha skupnosti, in da se mora vse to zrušiti kakor Ninive in Babilon, ker nad vsem ni blagoslova tiste sile, ki edina more zbirati in družno ohranjati, marveč se dela s tisto silo, ki na zunaj zbira, notranje pa trga narazen.« ¹⁰

Dokaz za občestveno hotenje v religioznem območju je liturgično gibanje, ki je našlo ogromno večino svojih najbolj vnetih pripadnikov med mladino iz mladinskega gibanja. ¹¹ »Danes krščanstvo in liturgija tej mladini nista dediščina starejše generacije, marveč ju sprejema kot svoj najbolj lastni sveti Gral, ki naj v njenih rokah nanovo zagori. Dokaz temu so znatne cerkvene koncesije glede na aktivno soudeležbo mladine pri liturgičnih obredih.« ¹² Mladina doživlja v liturgiji mistično občestvo s Kristusom in v sebi realizira občestvo Cerkve, »sentire cum Ecclesia«.

Trojno je torej občestvo, ki ga je mladina doživljala in uresničevala: mladostno, človeško (družinsko, narodno, družabno) in religiozno. Iz vseh treh raste njen novi skupnostni teater.

Katera pa je razvojna pot, ki je po njej prišlo do rojstva tega igranja?

W. C. Gerst je pokazal na začetek: »Mladinsko gibanje je iskalo poti do ljudstva. Kot prvi sad je našlo narodno pesem...« ¹³ — Wandervogel je povedal isto takole: »... Najprej pride popotovanje, občevanje z domovino in njenimi spomini, potem se začne odkrivanje narodne pesmi in narodnega plesa...« ¹⁴

Narodna pesem in narodni ples, ki ju je mladinsko gibanje v Nemčiji nanovo odkrilo, sta dobila dvojen pomen. Kot nasprotje degenerirani civilizaciji in priča zdravja in prvobitnosti ljudstva sta postala znamenje vrnitve k zdravim silam naroda — postala sta pa kot nova skupna last mladine tudi vez njenega občestva. Ob njih je mladina v stalnem boju z nevšečnostmi časa in družbe doživljala vrednote svojega bitja: svoje telo in mladost, vrednote svoje okolice: naravo in domovino, prav posebno pa so pesmi in plesi postali simbol občestva mladih in vez z narodom...

⁸ Prav tam, str. 147.

⁹ Prav tam, str. 114.

¹⁰ Prav tam, str. 220.

¹¹ Prim. Gogala, str. 67 sl.

¹² Nav. Förster, str. 279.

¹³ Gerst, Gemeinschaftsbühne und Jugendbewegung, 1926, str. 8.

¹⁴ Nav. Förster, str. 22.

Iz tega občestva, ki so ga narodne pesmi in plesi gibali in družili, je pognala kal nova mladinska igra. »Igra je kakor popotovanje... in ples in pesem sta neposredni izraz občestva mladine lastnega življenjskega čuta.«¹⁵

Novo skupnostno gibanje se je rodilo spontano. G. Grosche primerja njegov nastanek z rojstvom grške igre — »geneza grške drame, kot jo je videl Nietzsche, se ponavlja.«¹⁶ Možna je celo primera z nastankom drame vobče, ki je nastala iz (kultnega) plesa in pesmi. Položaj mladinskega občestva je isti kot je bil položaj primitivnega rodovnega občestva (= kolektivne osebnosti). Zato izvaja Grosche naprej: »Igra je izraz žive razgibanosti občestva. ‚Jaz‘ je še docela zajet v pojmu ‚mi‘. Subjekt igre ni posameznik, tudi ne množstvo posameznikov, ki se ne doživljajo kot nekaj ločenega, marveč nadosebna resničnost občestva, v kateri se posameznik pretaplja v aktu isto-čutenja (Einsfühlung, kakor pravi Scheler). Kaj doživlja posamezni ‚jaz‘ ni več važno.«¹⁷ Najsi je bila prvotna oblika take igre preprosta pantomima,¹⁸ važno je, da je mladina ob njej doživela igro.

Nato se je zgodilo dvoje. Pomislili so za bistvom igre in ji šli do izvora. Tako so prišli do liturgične igre. V tem je razlaga, kako je oživelo nešteto pozabljenih srednjeveških misterijev. Hkrati pa so prodirali globlje v narodovo dušo in njegovo zgodovino; mimo pesmi in plesov so odkrili spet — srednjeveške misterije, poleg njih tudi stare burke in šale (Hans Sachs je tako doživel novo vstajanje) ter stare ljudske lutke. To je mladini v notranji sorodnosti postalo sredstvo za oblikovanje lastnih občestvenih doživetij.

Ples in pantomima sta torej prva stopnja; stare igre kot prvo oblikovano, a vsekakor le zasilno izrazno sredstvo pa druga stopnja igre mladinskega gibanja kot nove skupnostne igre.

Tretja stopnja se je pojavila tedaj, ko so iz novega občestva vstali novi dramatik ali vsaj sodobni oblikovalci in prirejevalci dramatskih snovi, odgovarjajočih doživljajskemu območju občestva mladinskega gibanja. S tem hipom lahko govorimo o — laični igri.

Jasno je, da v prvi stopnji igra občestva — skupine mladine — nima gledalcev. Krog mladine igra sam zase iz svojega doživetja, vsi so igralci in oblikovalci notranje vsebine. »In igrali smo vselej zaradi igre same, zato, da vlijemo notranje doživljanje v obliko, v polni notranji prevzetosti... Niso si stali nasproti dajajoči in prejemaajoči, ne, udeleževali so se je taki, ki so si doživljanje skrivnostno izmenjavali...«¹⁹ Igri ni do posebnega »zmisla« — »nesmotrna, a polna globokega smisla; smisel pa je samo ta, da se naj razodene to mlado življenje neovirano v mislih in besedah in gibih in dejanjih, da se zave svojega

¹⁵ Gerst, str. 12.

¹⁶ Prav tam.

¹⁷ Prav tam.

¹⁸ Primer zanjo je Weinrichov »Der Tänzer unseren lieben Frau«; seveda je v tej obliki že dvignjena iz primitivnosti.

¹⁹ Gerst, str. 15-16.

bitja, da je kratko in malo tu... To je igra: brez smotra izlivajoče se, lastno polnost zavzemajoče življenje, smiselno vprav spričo svojega zrelega obstoja.²⁰ — Isto je bilo v praobliki teatra, isto v začetkih vsakega zgodovinskega teatra. Ta izrazita skupnostna in vrhu tega še ne vnanje-družabna, ampak organski-občestvena igra je pripomogla k reviziji tradicionalnega pojmovanja teatra. V mladih ljudeh, ki so to embrionalno obliko teatra doživeli, je pripravila razpoloženje za igranje, kakršno bi moralo biti po svojem bistvu. Postala je izhodišče za novi skupnostni teater v idealističnem krogu. Ta teater je postal realnost najprej na velikih zborovanjih mladine (na primer Weinrichov »Tellspiel der Schweizer Bauern« avgusta 1925 pod gradom Hirschbergom).

Z osredjem nastanka tega teatra je dana tudi njegova označba, ki je bistveno nujno ista kakor označba starega grškega ali srednjeveškega teatra. Igra mladinskega gibanja se izogiblje vsem slučajnim, časovno, krajevno ali psihološko pogojenim posameznostim in podrobnostim; glavno je celota, ki jo vsak doživlja kot priliko (»Gleichnis«). Ne gre za psihologijo, ne za kompliciranost dejanja, ne za iskane odtenke. Velja le groba linija, ostra kontura. Igra mladine tedaj stilizira. V vsem vidi le nadčasovno smiselno in pomembno. Igra mladine torej tipizira.²¹ Mladina zapušča iluzionistični omarni oder in igrá rajši pod milim nebom. Ozadje tvori stara, stilno enotno učinkujoča stavba, primerna skupina drevja, skalovja, ali samo na dveh kolih razpeto platno. Pozorišče omejujejo na vsako stran igralci in godci. Ko pride kateri na vrsto, stopi iz njihove vrste, ko konča, se povrne mednje. Pa tudi igranje je vse drugačno, saj sta zavest in doživljanje telesa pri mladini čisto nova. »Duhovnost dobiva izraza v telesnosti, ne po dogovoru, temveč po neki notranji medsebojni zvezi.«²² Ker je telo simbolni izraz dramatičnega doživljanja, je mladinsko igranje v nasprotju z navadnim (naturalističnim, pa tudi klasično-patetičnim) igralskim slogom. Igralski slog mladine ohranja kot dragoceno dediščino svojega postanka plesni element, kateri mu daje posebnost in novost.

Ta v narodu odkriti plesni in pevski element, ki je bil za novo igranje tako važen, pa ni bil le vez občestva mladine, ampak je mladino napotil tudi neposredno k narodu. Poslej se mladina in ljudstvo medsebojno bogatita.

Narod, ki je dal mladini svojo pesem in svoj ples, ji je dal tudi svoje stare igre. »In kakor je (sc. mladina) našla v ljudski kulturi konec srednjega veka pesmi, ki jih je ustvarila skupnost in so kot take svojevrstne kolektivne tvorbe, je našla tam skupnostni teater, ki ga je hvaležno sprejela... Da je danes le še malo prijateljev srednjeveške dramatične umetnosti, ne obžalujemo. Naj se vrednoti njeno posnemanje kakorkoli: mladini, ki jo je žejalo po občestvu, se

²⁰ Guardini, Vom Geist der Liturgie (nav. Gerst n. n. m., str. 12).

²¹ Prim. o tem Gerst, str. 12-15.

²² Prav tam, str. 15.

je razodela v njej vélika doba neskaljene, vse obsegajoče ljudske skupnosti. V nasprotju s sedanjim razkrajanjem ljudskega telesa, ki se kaže od vseh strani, je videla mladina tu dotlej le v sanjah gledani čas organske povezanosti...²³ Najsi je bila doba starih srednjeveških iger za igranje mladine le prehodna, v njej je mladina najgloblje doživela in najprej izpovedala svojo vero v novo narodno in človeško občestvo.

S temi igrami je začela stopati mladina pred preprosto gledalstvo: pred ljudstvo. Ljudstvu vrača, kar je od njega prejela. »In le zaradi notranje sorodnosti se je zgodilo, da smo igrali tudi pred našimi kmeti in malomeščani. In če smo čutili, da so prišli gledalci le iz radovednosti in želje po senzaciji, je manjkala igri sleherna notranja toplota.«²⁴ Tudi takšne glasovi se slišijo: »Ne morem pa trpeti, če se igra samo zaradi drugih, pa čeprav le zato, da se ustvari občestvenost. Igralska družina naj igra rajši sama zase, brez gledalstva, pač le zato, ker je igra njena naravna razgibanost...«²⁵ Strah pred profanacijo spremlja prve nastope pred »občinstvom«, ki ne sme biti le občinstvo, ampak mora biti eno z igralci, občestvo z njimi. Značilno za to dobo je praksa nemški svobodni mladini pripadajoče igralske družine Haass-Berkow. Ko je Haass-Berkow s svojimi igralci prispel v kak kraj, svojih igralcev ni spravljal v hotél, ampak jim je preskrbel streho rajši pri posameznih družinah. »Le tako je postala igra iz gledališkega podjetja stvar, ki se je človeškoosebno tikala velikega dela neke skupnosti«²⁶. Ozki krog občestva mladine se je z igro razširil tudi na ljudstvo. Posrednik so bile vprav stare ljudske igre, ki so s svojo preprosto koncepcijo, nezamotano psihologijo, s svojo stilizacijo in tipiko ustrezale ne le igralskemu slogu mladine, ampak tudi duševnosti gledalcev, katerim so bile namenjene in iz katerih so bile izšle pred davnimi rodovi. Tako so prebujale tudi narod k občestveni zavesti.

Ko je mladinsko gibanje iskalo bistvo in izvor igranja in se je, zvesto svojemu religioznemu značaju²⁷, znašlo v sodobnem liturgičnem gibanju, ki ga nahajamo v katoliški in protestantski Cerkvi, se je moralo ustaviti najprej pri liturgičnem, pri religioznem igranju prejšnjih dob.

²³ Gentges, Das Laienspielbuch, 1929, str. 40.

²⁴ Gerst, str. 16.

²⁵ Prav tam, str. 20.

²⁶ Mirbt, Möglichkeiten und Grenzen des Laienspieles, 1928, str. 12-13.

²⁷ Prim. Gogala, str. 59 sl. — V ilustracijo navajam še stališče nekega dela proletarske smeri v nemškem mladinskem gibanju: »Novi proletariat bo običal v polovičarstvu in nemoči, ali pa se bo združil z nravnimi in religioznimi silami krščanske religije. Križ je osnova vsakega bratstva, vsega človečanstva, vsakega ozdravljenja od gnilobe, vsakršne socializacije posameznika in družbe. Krščanstvo ne socializira rudnikov, ampak odnošaje med možem in ženo, med očetom in sinom, bratom in sestro, ne postavlja pred dušo meglene podobe kake nove družbe, ampak živo utelesenje odrešene volje, ki vse pritegne k sebi, kar je boljšega v človeku, in ki edina more iztrgati demonom pozemeljskega poželenja novo družbo« (nav. Förster, str. 252).

Liturgija vsebuje v svojem jedru vselej kali teatra. Guardini pravi, da uporabljata liturgija »kot osnovno podobo skupne molitve dramatično podobo«²⁸ in da je bistvo liturgije — igranje otroka božjega²⁹. Z liturgičnim pojmovanjem igre je dobila mladinska igra na svoji prvi stopnji važno dopolnilo. Na drugi strani pa se je iz zavesti Cerkve kaj kmalu porodila težnja, da bi se liturgično življenje kot nekoč v srednjem veku obogatilo z liturgičnimi (duhovnimi) igrami, ki jih je mladina v zapuščini srednjega veka odkrila v tako obilnem številu. To igranje je hotelo biti zgolj izraz doživetja cerkvenega občestva, kakor se je liturgija rodila »iz stremljenja po aktivnosti in dejanju v verni duši«.³⁰

Težnja po teatrskem izražanju cerkveno-občestvenega doživetja pa se je mogla različno izživljati v protestantski, različno v katoliški smeri.

Iz bistva mladinskega gibanja in iz svojevrstnosti liturgičnega življenja protestantstva izhaja nasprotovanje protestantske mladine do tradicionalnega cerkvenega življenja protestantstva. Brez konca so tožbe o puščobi evangeljske službe božje in številne so forme, ki jih je prineslo pod vplivom mladine protestantsko liturgično gibanje³¹. Med temi reformami nas na tem mestu zanima le tista, ki jo je mladina uvedla neposredno kot poskus v službo božjo po zgledu srednjeveške liturgije: duhovna igra, ki snovno sodi v predmet praznika in je del službe božje. Mladina se sama dobro zaveda nevarnosti tega početja. »Da ne sme biti nič teatrskega početja, je samo po sebi umeven pogoj.«³² Ne le v slogu, vse bolj v načinu in možnosti doživetja pri cerkveni občini so težave. Številni so glasovi, da manjka modernemu človeku naivnosti srednjeveškega človeka, da bi mogel zares globoko prevzeti doživljati preprosto dogajanje starih duhovnih iger. Te naivnosti, ki jo je mladina sicer spet našla, moderni človek na splošno pač nikoli več ne bo dobil. Drugi spet vidijo v igri novo možnost propovedi (»Wortverkündigung«).³³ S protestantskega stališča je samo pomislek glede pravega stila upoštevanja vreden — nastajajo namreč tudi že sodobne igre iz sodobnega duhá, pa čeprav Mensching meni: »Religiozna igra ima brez dvoma svoje religiozne naloge, naj bi se pa nikar ne igrala po cerkvah.«³⁴

Povsem drugačen je smoter cerkveno-občestvenih igralskih teženj pri katoliški smeri mladinskega gibanja. Zakaj tudi katoliško liturgično gibanje se v svojih vidnih smotrih loči od protestantskega.

²⁸ Guardini, str. 17.

²⁹ Guardini, str. 66 sl.

³⁰ Gentges, str. 110.

³¹ Gl. Mensching, Die liturgische Bewegung in der evangelischen Kirche, 1925, str. 34 sl.

³² Mensching, str. 40. — Prim. tudi Gerst, str. 63.

³³ Prim. Gerst, str. 61-62.

³⁴ Mensching, str. 40.

Katoliška liturgija je tako organski zrasla in bogata tvorba,³⁵ da niti ne prenese, niti ne potrebuje reforme ali obogatitve s čimerkoli. Vrhu tega cerkvene oblasti igranja po cerkvah načeloma ne dovoljujejo³⁶.

Katoliško liturgično gibanje ima le ta namen, da poglobi cerkveno občestvo, da prebuja vernika v zavestno in aktivno življenje s Cerkvijo zlasti ob liturgiji cerkvenega leta, ki je na splošno premalo znana. Na to je navezalo tudi igralsko stremljenje katoliškega mladinskega gibanja. Njegovo igranje hoče biti izraz občestva vernikov. To občestvo pa živi v krogoteku cerkvenega leta ob posameznih praznikih mejnikih. Ti prazniki in njih skrivnosti so prebudili nekoč — liturgično igro, ki se je igrala med službo božjo in je preprostim vernikom predočevala skrivnost praznika (»Jahresfestkreis«).³⁷ Tudi cerkveno-občestvena igralska stremjenja so se osredotočila na ta način svojega udejstvovanja. Mladina je začela igrati pred cerkvami. Tako je dopolnjevala in nazorno poglobljala liturgično doživljanje skrivnosti raznih praznikov. Liturgična igra katoliške mladine je ostala tako v notranjem stiku s cerkveno liturgijo, živí kot njeno nadaljevanje in svojevrstna dopolnitev, čeprav se ne vrši kot del službe božje ali v neposredni zvezi z njo. Isti pomen je imela duhovna igra konec srednjega veka (n. pr. Pasijon pod milim nebom na veliki petek itd.). V zvezi z rastočim pomenom oberammergauskih iger se je pojavila celo misel o kulturni slavnostni igri (»kultisches Weihepiel«)³⁸: silna moč religije, da edina lahko ustvari trdna, globoko zasidrana občestva. Iz teh da bi teater mogel zadobiti svoje prvotno poslanstvo. »Teater bi se mogel povrniti k svojemu prvotnemu poslanstvu vsaj deloma, ko bi zbral praznujočo občino k visokemu kulturnemu aktu in ko bi njeno skupno doživetje ohranil kot odmev v občestvenem doživetju.«³⁹

Tu se že krijeta stremljenji katoliške in protestantske smeri. Celo razcepljenost obeh cerkvá je hotela igra premagati in ustvariti krščansko občestvo, ki naj bi bilo odrešilna protiutež modernemu razkroju. »Prižnica bi nas pač mogla privedi do takega občestvenega življenja, če bi se vse krščanske veroizpovedi zbirale pod eno prižnico, ki bi povsod lomila isti duhovni kruh Kristusove besede. Ker pa tega ni, naj brat prižnice, oder, zastavi svojo občestvo ustvarjajočo moč.«⁴⁰

To občestvo se je do neke mere uresničilo. Na zunaj je dobilo izraza v ustanovitvi zveze vseh odrov mladinskega gibanja (»Bühnenvolksbund«).

³⁵ To priznava sam protestant O. J. Mehl, Vom Bau und Ausbau der Liturgie, 1925, str. 43.

³⁶ Izjeme iz zadnjega časa so mi že znane (n. pr. Broeckhem, Belgija; poročilo glej v Bulletin paroissial liturgique, Lophem-les-Bruges, Belgija, junij 1935).

³⁷ Prim. Beitz, Taschenbuch f. Laienspieler¹, 1929.

³⁸ Prim. J. Tobias, Das kirchliche Festspiel als kultische Ausdrucksform, Der Gral XXIV-10, julij 1930, str. 930 sl.

³⁹ Gerst, str. 63.

⁴⁰ Gerst, str. 131.

Skupnostni teater mladinskega gibanja se je izživil sprva v lastnem ozkem krogu. S starimi srednjeveškimi igrami se je šele začel razodevati ljudstvu. Tudi to drugo stopnjo si je lahko razložiti. Srednjeveški repertorij je za mladino beg iz realnosti. V tretji stopnji pa se mladina spreobrne od srednjeveške romantike k sodobnosti. Mladina se je iztreznila in se zaveda svojih dolžnosti do časa.

Spočetka si je mladina pomagala sama. — Bolj redki so primeri mladih dramatskih avtorjev.⁴¹ Prav rada pa se je zatekala k dramatiziranim pravljicnim snovem Waltherja Blachette,⁴² ki so ji dajale priliko za lastno tvornost, ker ji je rabil namenoma skromni tekst samo za podlago. V mladinskem igralskem slogu se je igra prepletala s pantomimičnimi, plesnimi in pevsko-glasbenimi vložki, tekst pa se je razširjal in dopolnjeval po potrebi in po trenutnih domislicah.

S tem sem prišel k zelo značilni in nanovo prebujeni igralski vrsti — k improvizirani igri (Stegreifspiel),⁴³ ki jo je najti kajpak bolj v ozkem krogu mladine, ne pa v predstavah za širšo javnost.

Kaj rada pa se je mladina obračala do pesnikov, ki jih je spoznala, da sodijo v njen krog, s prošnjo za kakšno igro. Zlasti Leo Weismantel je bil zelo priljubljen in ve poročati marsikaj zanimivega o svojem kolektivnem delu s Quickbornerji.⁴⁴ Vsa igralska družina se posvetuje s pesnikom, ki mu je aktivnost mladine pogosto dragocena pobuda za izvirna dela.

S koncem dvajsetih let — govoriti moremo le o dobi do nastopa novega režima v Nemčiji — pa je dobil novi skupnostni teater nov, umetniško neoporečen igrski izbor, ki v celoti ustreza duševnosti.⁴⁵ Ta izbor snovno sicer še dostikrat navezuje na srednji vek (»Jahresfestkreis« Fr. Herwiga,⁴⁶ motiv smrtnih plesov v »Totentanz-u 1921« L. Weismantla) in obnavlja stare tekste, ozira pa se tudi na posebnosti mladinskega igralskega sloga (n. pr. »Der Tänzer unserer lieben Frau« J. Weinricha).

(Dalje)

⁴¹ O vsem tem gl. Gerst, str. 51 in 59 sl.

⁴² Gerst, str. 50-51.

⁴³ Gerst, str. 107 sl.

⁴⁴ Gerst, str. 107 sl.

⁴⁵ Prim. Gerst, str. 81 sl.

⁴⁶ Njegov »Osterspiel« imamo v slovenskem prevodu Jožeta Vovka (11. zv Ljudskih iger, 1935).

ROJSTVO IGRANJA IZ* NOVEGA SKUPNOSTNEGA ČUTA

Drugi primer: Sovjetska igra

Družabna revolucija je ustvarila iz nekdanje Rusije docela nov svet, kjer so teorije reformatorjev in revolucionarjev dobile priliko, da izkažejo svojo praktično in življenjsko uporabnost. V novi »proletarski kulturi« pa je zavzel ravno teater eno najvidnejših mest. V tej dobi govorimo celo o »teatralizaciji Rusije«. ⁴⁷

Rollandova zamisel ljudskega teatra ⁴⁸ je bila za njegove sodobnike utopija. Vprav ta utopija je postala izhodišče novega ruskega igranja. Na ruskih tleh se je pod marksističnim praporom prelevila v resničnost. Rollandov program je postal program ruskega teatra prve dobe. ⁴⁹ Zdelo se je, da je Rollandova zamisel nalašč ustvarjena za razmere, ki jih je pripravila nova marksistična skupnost.

Morda malo znano je dejstvo, da obstaja vez med revolucijami in prebujenjem igralskega instinkta množic. Divjanje revolucije je pač podobno strašni igri, ker je docela nevsakdanje. Morda se pri tem prebudi teaterski instinkt množic, morda se pojavi ali ojači kasneje, ko človek po razdejanju zahrepeni iz realnosti. Prav gotovo pa je ruska revolucija najsilnejše potrdilo tega psihološkega pojava.

Med »osvobojenimi« ruskimi množicami se je teaterska strast razpasla v toliki meri, da nam poročajo, da je ljudstvo zahtevalo prej iger nego kruha. ⁵⁰ Lunačarskij, ljudski komisar za prosveto, je precej ob začetku revolucije izjavil: »Vse, kar se dela in razvija v Rusiji na gospodarskem in političnem torišču, je le osnova za glavno delo osvoboditeljev ruskega naroda — za vzgojo in prosveto ljudstva.« To je bila tista znana »tretja fronta«, fronta ofenzive »proti nevednosti«. V tej tretji fronti je dobil teater prvenstveno mesto. Sovjetska vlada je brž spoznala pomen teatra za njene namene. Postal

* V zadnji številki se je vrnila neljuba tiskovna pomota: namesto »in« je pravilno »iz«.

⁴⁷ Za študij sovjetske igre so mi služila predvsem tale dela: Kerschenezew, »Das schöpferische Theater«, Hamburg 1922 — Nina Gourfinkel, »Le théâtre russe contemporain«, Paris 1931 — Arthur Holitscher, »Das Theater im revolutionären Russland«, Berlin (brez letnice). — Služili pa sta mi tudi deli: Anna Siemsen, »Politische Kunst und Kunstpolitik«, Berlin 1927, ter Erwin Piscator, »Das politische Theater«, Berlin 1929.

⁴⁸ Romain Rolland, »Le théâtre du peuple«, Paris 1926.

⁴⁹ Gl. Gourfinkel, tr. 101.

⁵⁰ Prim. Gourfinkel, str. 98 sl. — Navajam tudi tole avtentično beležko iz 1921 (n. n. m. str. 19): »Predvsem naj omenim splošno teatromanijo. Vsak sovjet, vsak ljudski komisarijat, vsak odsek, ki kaj drži nase, se ukvarja s teatersko politiko in se čuti dolžnega, da pripravi igro po svojih zamislih... Kaos in kompletna anarhija vladata povsod. Strast za igranje je postala, kakor svojčas v srednjem veku nekateri primeri kolektivne blaznosti, prava ljudska nesreča.«

je najvažnejši faktor pri prosvetljevanju ljudstva v docela političnem pomenu besede.⁵¹

Ves dotedanji ruski teater je postal potemtakem problematičen. Vendar je bilo ravno tedanje rusko teatersko ustvarjanje silno pestro. Zvezda Stanislavskega je bila sicer v zatonu, zato pa sta se ob njem pojavljala Nemirovič-Dančenko in Vahtangov, ter je prodiral na eni strani s svojo simbolizujočo smerjo Meyerhold, na drugi s svojim neo-realizmom Tairov. Dramska produkcija še ni bila našla naslednikov Čehovu in Andrejevu, zato pa je igralska umetnost slavila triumfe in kazala smer vsemu zapadnemu svetu. Ta dragoceni teater, katerega zadnje geslo je bil tedaj futurizem, je postal hkrati z drugimi vrednotami »meščanskega« sveta predmet hudih polemik. Stvorile so se tri stranke: prva, na skrajni levici, je imela vse te vrednote za negativne in je zahtevala, da se brez pomišljanja sistematski uničijo. Druga, zmernejša, jih je imela za mrtve, a jim je priznavala vsaj muzejsko vrednost. Tretja je zmagala: zastopal jo je Lunačarskij, ki je dopuščal možnost »asimilacije in uporabe starih vrednot« v novem duhu. Skoval je za to poseben izraz, »akademizem«, in tako so postala poklicna gledališča futurističnega kova — »akademska gledališča«.

Tisti, ki se je znal naglo orientirati v novih razmerah, je bil Meyerhold. Z Lunačarskim sta bila znana že izza 1905 in tako je 1920 postal vodja gledališke sekcije pri ljudskem komisarijatu za splošno prosveto. Kot vzor novega gledališča je ustanovil oficielno »Prvo gledališče SSSR«, ki je postalo pozneje »Meyerholdovo gledališče«. Njegova prva kretnja je bila kretnja podiranja. Vse, kar je dišalo po tradiciji meščanske umetnosti, je brez usmiljenja moralo izginiti. Začel je pri iluzionizmu: nič več zavese, nič več dekoracij na odru. Ploskve v različnih geometričnih likih, na katerih se lahko uveljavijo prizori z množicami. Rampa izgine, namesto nje se razteza igralski prostor, analogen antični orhestri. Geslo je: zblizanje igralca in gledalca. Gledalec je merodajen, zakaj v igri vidijo samo odgovor na socialno zahtevo po njej.⁵² Meyerhold ustvari novi igralski stil, »bio-mehaniko«. Inscenacijo pritira do skrajnega konstruktivizma v »mašinizem«. Futurizmu, ki je bil takoj po revoluciji v znamenje negacije vseh tradicionalnih estetskih pojmov proglašen za sovjetsko »državno« umetnost, je namreč sledil konstruktivizem, v katerem so spet videli »eksteriorizacijo marksizma in proletarske umetnosti«.⁵³

A kmalu se je izkazalo, da ta pot ustvarjanja nove skupnostne umetnosti ni bila prava. Množicam je ostajala tuja. Vrh tega se je v konstruktivističnih estetskih tendencah začela javljati neenotnost. Skoraj je bila kriza tu in sovjetski estetski diktatorji ji niso vedeli izhoda.

⁵¹ Prim. Holitscher, str. 6.

⁵² Gl. Gourfinkel, str. 66.

⁵³ Gourfinkel, tr. 70—71.

Rešitev je prišla sama po sebi. Zopet enkrat se je izkazalo, da je imel Rolland prav in da se hiša ne da začeti pri strehi, nauk, ki so ga celo ruski marksisti pozabili. Ne od zgoraj navzdol, ampak od spodaj navzgor je zrastel novi skupnostni teater sovjetske Rusije. Medtem ko so se sovjetski uradni esteti prepirali okoli neživljenjskih estetskih teorij najčistejšega zapadnjaškega »meščanskega« kova, je v preprostem ruskem delovnem ljudstvu zorel in organski rasel pravi sovjetski skupnostni teater ter s tem uresničil glavno Rollandovo geslo: »De par le peuple!«

Do 1921 se sovjetska oblast ni kaj posebno zanimala za aktivno igralsko udejstvovanje ljudstva. Imela je preveč posla s poklicnimi gledališči, s katerimi je menila docela zadostiti teatrskim zahtevam množic, ki jih je bil zajel val teatromanije. Spoznala je pač pravilno pomen teatra za politično propagando in ga je v ta namen tudi pridno izrabljala.

Šele neprijetna zagata poklicnega gledališča in zmeraj vidnejši porast ljudske teatrske delavnosti sta povzročili, da se je tudi oblast odločila za sistematično delo med ljudstvom.

Odkod v ruskem proletarskem človeku sovjetske dobe njegov izredni smisel za igranje? Predvsem pač v splošni naravi ruskega človeka, potem v folklorni tradiciji (vaške igre in običaji, sejmske glume z nastopi »skoromohov«), zlasti pa v odličnem pripravljalnem delu, ki so ga vršili igralski krožki v delavskih klubih, kot so obstajali že pred 1905.

Eksekutivo oblastvene iniciative so prevzeli poklicni igralci. Po sorazmerno kratkem času pa so morali doživeti, da jih je začela ljudska aktivnost s pridobljenim znanjem počasi preraščati. Med ljudstvom je nastal nov, svojevrsten način igranja, ki je dobil ime »samodejateljnjij teater«, samostvariteljski teater.

Kaj je bistvo tega igranja? »Če predstava prevzame gledavca, prevzame mnogo bolj upravičeno igralca: naivni diletant, ki ga paradoksi umetnosti še niso skvarili, se prepoji s svojo vlogo, se navduši, zagori, se vžge ob svoji lastni propagandi in postane tako prvovrsten agitator, to pa tembolj, ker mu njegovi tovariši zaupajo, saj je eden izmed njih.«⁵⁴ V tem je vsa preprosta filozofija »samodejateljnega« teatra, ki je poslej uradni sovjetski ljudski teater. Če natančneje pogledamo, brž spoznamo, da je »samodejateljnjij« teater v bistvu isto kakor — laični teater. Veliki teoretik »samodejateljnega« teatra je P. M. Keržencev. S svojimi nazori je nastopil že 1917 na prvi petrograjski konferenci proletarskih kulturnih organizacij, pa ni našel dosti razumevanja. Na prvem vseruskem kongresu za delavski in kmečki teater jeseni 1919 je pri teoretskem razpravljanju ostal v manjšini, s svojimi praktičnimi predlogi pa je soglasno prodr. V predgovoru k četrti izdaji svojega »Stvariteljskega

⁵⁴ Gourfinkel, str. 108.

teatra« je januarja 1920 že lahko zapisal, da je velikanska večina Proletkultov za njim.

»Samodejateljnj« teater kot sovjetski pojav novega skupnostnega teatra kaže seveda vse znake svoje skupnosti — novega marksističnega kolektiva. Ločiti nam je v njem slavja množic v monumentalnem stilu in manjše (»sovjetske«) dramske vrste ali »litomontaže«.

Monumentalni stil⁵⁵ je primer docela nove in dotlej sploh neznane oblike dosledno kolektivnega igranja pod milim nebom (podoben primer mi je znan samo v »Bombardiranju Lillea« v dobi francoske revolucije 10. avgusta 1795). Njegova skrivnostna moč je v množicah, ki nastopajo in gledajo, v konturalni preprostosti in neposredni dostopnosti dogajanja.

Začetke tvorijo razna revolucijska slavja, med njimi na prvem mestu Leninov pogreb (1924), za tem prazniki »rdečega koledarja«, v glavnem pa razni obhodi. Sovjetska vlada je za taka slavja ustanovila 1919 »Dramaturško delavnico rdeče armade« (ki je spočetka skrbela za vojaške parade) in 1922 »Centralni studio za politično vzgojo«, iz katerega je nastalo pozneje Državno gledališče za propagando. Teoretik teatra množic je bil P. M. Keržencev. Po njegovem so ljudska slavja več kakor zgolj politično vzgojno sredstvo. Ona vzgajajo tudi k umetnosti. Sloneti morajo na stvariteljski tvornosti množic, ki jim naj ne zadošča samo udeležba, marveč naj jim bo sodelovanje notranja potreba. Tako se v množicah vzbuja »stvariteljski teatralni instinkt« in se pripravlja pot »tistemu socialističnemu teatru, ki bo v njem izginila vsaka pregraja med igralcem in gledalcem in kjer bo vse teatrsko dogajanje delo vseh prisotnih, ki bodo improvizirali veličastno igro.«⁵⁶ Končno da so taka slavja uspešno sredstvo v boju proti veri; saj se tudi Cerkev poslužuje z največjim uspehom podobnih prireditvev. Keržencev predlaga s tem v zvezi večje število simboličnih praznikov, ustanovitev posebnih ustanov za proučevanje vseh zadevnih vprašanj, uvedbo teatrskega pouka v šole, večjo pestrost v organizaciji slavij.

Keržencevljeve zahteve so postale resničnost. Posrečilo se mu je obrniti pozornost vodilnih krogov na izredni pomen aktiviranega gledalca. Podpirala so ga znanstvena raziskovanja leningrajskega teatrskega laboratorija pri inštitutu za umetnostno zgodovino (1924), kjer je pod vodstvom Adrijana Pjotrovskega nastala nova veda o tem, eortologija.⁵⁷

Ne estetske teorije, ampak življenje množice, kolektivna psihoza sta ustvarila novi sovjetski skupnostni teater.

Sovjetski teater monumentalnega stila se je razcepil v dve vrsti: v heroično socialno epopejo (n. pr. »Padec monarhije«,

⁵⁵ Prim. Gourfinkel, str. 122 sl., in Holitscher, str. 16 sl.

⁵⁶ Gl. Gourfinkel, str. 217—218.

⁵⁷ Gl. Gourfinkel, str. 126—127.

Leningrad 1919 — »Misterij osvobojenega dela« 1920, 2000 nastopajočih — »Svetovni komuni nasproti« 1920, 4000 nastopajočih — najslavnejše pa je »Zavzetje Zimske palače« 1920, 6000 nastopajočih, 150.000 gledalcev⁵⁸ ali pa burkasto parodijo (»Blokada Rusije 1920«, 750 nastopajočih⁵⁹). V eni se shematično (oblikovno po vzorcu srednjeveških misterijev) obnavlja socialna ali politična zgodovina, v drugi se z najpreprostejšo karakterizacijo, ki prav tako spominja na srednjeveške burke (»soties«), tipizirajo predstavniki kapitalizma in drugi sovražniki proletariata.

Ogromne množice, ki nastopajo, in tiste, ki jih kot gledalce zajame dogajanje v svoj krog, agirajo na velikih trgih, pri čemer se nehote spomnimo simultanih odrov srednjeveških misterijev. Bleščeči stožci reflektorjev sekajo ozračje, govorjena beseda se reducira na minimum in zgosti v zborovsko govorjenje, glasba se pomnoži s strelnim orožjem, sirenami, brnenjem motorjev, letal, kamionov, z bobnenjem urejenih korakov tisočerne množice. Ni čudno, da so imele te predstave — docela nova teatarska vrsta so, ki še nima naziva — silen učinek. »Važnost teh predstav se ne da preceniti: navdajajo s skupnostnim čutom, z duhom enotnosti in s socialnim dinamizmom, ki se preko teatra odraža v umetnosti.«⁶⁰ Resničnost je brez dvoma prekašala sanje najdrznejših teoretikov.

Pozabiti seveda ne smemo, da so bile te realizacije pač vezane na svojo dobo. V njih bomo tudi le težko videli že definitivno obliko novega skupnostnega teatra. Važno pa je, da so v teater prinesle nekaj novega: kolektiv je ob teatru in v teatru kot celota polno zaživel.

Pogoje za te velike teatarske vrste so nemara pripravljale male (»sovjetske«) dramske vrste.⁶¹ Le-te so množico prekvašale v malem. Nastale so prav za prav iz težnje, kako propagandistično-teatrsko poživiti ulično življenje zlasti na razne praznike (prvi maj itd.). Tedaj so se pojavljale po mestih manjše igralske skupine v praznih tramvajskih vozovih, na kamionih in podobnem, ter se ustavljale zdaj tu, zdaj tam in odigravale kar na ulici krajše, propagandistično zasnovane prizore. Pri tej »teatralizaciji ulice« se je pokazalo, da je igralcev premalo. Poklicni igralci se namreč niso znašli v svojevrstni okolici, v kateri je bilo treba nastopati. Ulica ima

⁵⁸ Gl. opise pri Gourfinklovi, str. 128 sl., in pri Holitscherju, str. 16 sl. Posebno zanimiva sta opisa o poteku »Zavzetja Zimske palače« pri Gourfinklovi, str. 135 sl., in Pri Holitscherju, str. 18 sl. — Holitscher zaključuje: »O etični, o umetniški vrednosti, o historični upravičenosti take igre lahko vsakdo misli, kakor hoče. Bilo pa je prevzemajoče, drzno, pretresljivo in do zadnjih vlaken presunljivo. Nepozabno je zaradi svoje neposrednosti, zaradi luči, razgibanosti, zaradi množstvene ideje, ki je bila nositeljica. Tu se je zares zdelo, da se je odprla pot teatru bodočnosti, teatru, ki politično idejo uboga in ji služi.«

⁵⁹ Gl. Gourfinkel, str. 134 sl.

⁶⁰ Gourfinkel, str. 145.

⁶¹ Gl. Gourfinkel, str. 146 sl.

svoje zahteve in posebnosti, ki moraš biti nanje pripravljen in jih moraš poznati. Poklicni igralci tega na splošno niso zmogli. Zato so prišli na pomoč delavski klubi.

Tradicija in prebujajoča se stvariteljska tvornost na eni, docela nove zahteve in okolica, ki je bila del njihovega življenja, na drugi strani so omogočili, da so začele samostojno nastajati nove dramske oblike. Le-te se v svojem razvoju seveda niso omejile samo na ulico. Dobile so naziv *litomontaže*.⁶²

Pravih dramskih elementov v litomontaži ni. Tvorijo jo spretno v celoto povezani odlomki proglasov, ukazov, kitice znanih pesmi, komunistična gesla, vse z določeno propagandistično ostjo. V središču je navadno Leninova osebnost. Zelo običajne litomontaže so *sodbe* (pravda zoper razne »nasprotnike proletariata«: Petljuro, Kolčaka, Denikina, Vrangla in druge — sovjetsko sodišče, pred katerimi stoji tak obtoženec, ki ga doleti potem obsodba). Zelo pogost je *živi dnevnik*. Ta je bil važen zlasti v dobi krize, ko je v resnici nadomeščal tiskano časopisje za širšo množico.

Osnovni ton litomontaže je satira in groteska. Tudi v njej se pojavljajo tipi. Inscenacija se je vršila brez posebnih priprav. Litomontaže se je lotila posebna igralska skupina, »Kolektiv Modra bluza«. Ta se je sestajala iz več igralskih družin, ki so priredile na desettisoče predstav in so gostovale celo v inozemstvu (1927 v Berlinu pri Piscatorju).

A tudi litomontaža je bila le prehodna oblika. V nadaljnjem razvoju je nastala iz nje enolična komunistična moraliteta, ki se edino po ideji in snovi loči od te srednjeveške vrste. Ljudstvo se je kmalu naveličalo. »Modra bluza« je s svojim žanrom propadla.

V nastopih množic je bilo že dosti tistega, kar je zahteval Romain Rolland in je imelo svoj poseben pomen za Rusijo, katere pasivistični inteligenci je kakšen Čehov kot nalašč ustvarjal »dramo brez dejanja«. Ljudstvo pa si je sedaj tudi v manjših dramskih vrstah zaželelo — dejanja. Šlo je ponj — v cirkus in k ruskemu Gašperčku, Petruški. Moralizatorična litomontaža se je obogatila sedaj s cirkuškim burkeštvom ter s sirovim naturalizmom in otročjo preprostostjo v komunističnega agitatorja preoblečenega Petruške.

Ali tudi to je bila samo rešitev iz ene krize ter zaključek ene razvojne dobe. Delavstvu se je namreč zmeraj bolj hotelo »resničnega teatra«. »Gledalstvo, ki ga je prebudil njegov lastni teater, je postalo bistroumnejše, bolj izbirčno, in zahteva poslej izpopolnitev svojega teatra.«⁶³

⁶² Gourfinkel, str. 148—149.

⁶³ Gourfinkel, str. 167.

Ker je primanjkovalo primernih iger, je začelo delavstvo skrivaj sámo ustvarjati. Tako je začela nastajati prava kolektivna dramatika. Teksta niso pisali do podrobnosti. Določili so samo snov, ki je predstavljala redno kak socialen konflikt; rešitev se nam zdi včasih naivna, čeprav je razplet zmeraj več ali manj dramatičen.⁶⁴ Tako beležimo lahko poleg kolektivnega ustvarjanja tudi prosto (improvizirano) igro!

Mimo tega tudi vodilni krogi niso mogli. Ljudstvo ni bilo več zadovoljno s samimi enoličnimi in naivnimi propagandističnimi litomontažami. To je morala priznati konferenca za umetniško vzgojo 1925. Tedaj je Lunačarskij zahteval, da morajo gledališke predstave nuditi tudi umetnost, ne gole komunistične ideologije. S tem je dobila drama tudi uradno dostop na klubske odre. Igralcem klubskih odrov so prišli na pomoč spet poklicni igralci ter razne nove naprave: Metodični klubski laboratorij 1924, Teatralna delavnica strokovnih klubov 1927 itd.

Novi igrski izbor, ki je nastajal, je kazal še zmeraj dve vrsti: dramo in litomontažo,⁶⁵ ki torej ni bila docela izginila. Po velikem ovinku je dospel sovjetski teater spet do starih teatrskih oblik! A kakšna razlika! »Sovjetska umetnost... je prinesla na življenje odmaknjene odre sveži zrak večne ljudske umetnosti: življenje ulice, njegove pisane barve, njegov dinamizem, njegov množstveni ritem, njegove semnje, njegovega Petruško, in zlasti njegov široki, sproščeni, zdravi smeh, pa najsi je vulgaren!«⁶⁶ »Bledična aristokracija čiste umetnosti se oživlja z vulgarno, toda prav rdečo krvjo!«⁶⁷

Tla nastajajočega novega ruskega teatra so razni »kolektivi« po tovarnah in drugih podjetjih. Znana so Rdeča gledališča ali gledališča Proletkulta, najzanimivejši pa je TRAM (= Teater delavske mladine), ki vrši sistematsko teatrsko-vzgojno delo med delavsko mladino.⁶⁸ — Udomačilo se je kolektivno ustvarjanje drame: pisatelj dela v ozkem stiku z odrom in igrskim vodjo. Tako sta delala tudi Molière in Shakespeare, tako dela tudi mladina v mladinskem gibanju... Gledalstvo

⁶⁴ O tem prim. Gourfinkel, str. 163 sl.

⁶⁵ Prim. Gourfinkel, str. 171.

⁶⁶ Gourfinkel, str. 173.

⁶⁷ Gourfinkel, str. 195.

⁶⁸ Gourfinkel, str. 196 in podrobneje str. 219 sl. — V pravilih TRAM-a berem: »1. Gledališka delavnica je pomožno sredstvo propagandističnih odsekov Zveze komunistične mladine (Komsomola); s pomočjo umetniških izraznih sredstev vrši komunistično vzgojo mladine. 2. Sodelavci TRAM-a so mladi delavci, ki so si pridobili teatrskih izkušenj v klubskih dramatskih krožkih. 3. Gledališka delavnica komunistične mladine je po svojem delu eksperimentalna. 4. TRAM pripravlja navdušene umetniške delavce, prosvetne organizatorje.« — TRAM je prava šola, ki traja deset mesecev in predvideva letno 1000 ur pouka, ki obsega sledeče predmete: sociologijo, tehniko umetniške igre, osnove igralske umetnosti, opazovanje, improvizacija, igranje s predmeti, mimika, pantomima, inscenacija, scena, studij vloge, studij dramatskih fragmentov, tehniko in nastavek glasu, umetnostno zgodovino, telesno kulturo, ples, glasbo. Poleg tega studirajo letno do 10 iger itd.

pa pismeno izraža svoje mnenje o igri.⁶⁹ — Vsak kolektiv ustvarja zase, igra zase. Sistematsko vzgojo vrši v tej smeri od l. 1922 dalje vzorno »Gledališče malih gledalcev« v Leningradu.

»Ljudski« teater je dobil s tem tako izvirno podobo in je pokazal toliko vitalnih sil, da ni mogel izostati njegov vpliv na kultivirani poklicni teater. Posledica je novi igralski stil, »uslovnij realizm«, ki združuje realnost z grotesknostjo in fantastičnostjo, a očituje tudi Piscatorjev vpliv. Vendar »je vse to daleč preko gole tehnike in je v tesni zvezi z realnim življenjem, ki pa je obogateno, polnejše, bolj bistveno.«⁷⁰

Napak bi bilo, ko bi v tem teatru videli samo »sovjetski« teater. Je to marveč v resnici zgodovinska doba ruskega teatra, ki jo označuje sodelovanje ljudstva z bogastvom in silo, kakršni sta bili doslej neznanani. Seveda je ta današnji sovjetski teater veren otrok svoje skupnosti.

Tudi materialistični krog je tedaj iz svojega kolektiva v SSSR ustvaril nov skupnostni teater.

FRANC TERSEGLAV

PROPAD ALI PREROD?

Misli k problemu evropske kulture

V prvem delu te razprave sem skušal evropsko duševnost ali duha, ki je gibalo naše tako burne zgodovine, razložiti kot kompleks, ki ga njegova polarna nasprotja nikoli ne ženejo h končnemu razpadu, ampak se prej ali slej uravnovesijo v sintezi, ki našo kulturo vedno iznova obogati in poviša ter jo zopet po novih krizah preraja v še bolj dovršene oblike našega sožitja. Nastane vprašanje, kateri je tisti činitelj, ki to notranje edinstvo evropskega kulturnega življenja in stremljenja, naj išče v še tako nasprotujočih si smereh in se udejstvuje v še tako razbesnujočih se konfliktih, v prvi vrsti in z največjo silo povzročuje, tako da se evropska kultura iz vsakega svojega periodičnega zamaha v eno ali v nasprotno skrajnost umiri in tako obvaruje razpada. Če izvzamemo nemški rasizem oziroma, kakor bi ga pravilneje imenovali, instinktivizem in pa marksizem, ki imata idejno oba isti izvor v nemški filozofiji 19. stoletja, predvsem v Heglu, so vsi evropski misleci, ki zgodovinskega razvoja ne izvajajo iz nekega mističnega ekonomskega ali krvnega pogona, ampak iz duha, po večini edini, da je ta faktor krščanstvo. Mnenja gredo narazen le ob vprašanju, da-li ta princip edinstva Evrope počiva izkjučno le v krščanstvu kot versko-etičnem nauku

⁶⁹ Formular v ta namen navaja Gourfinklova na str. 224—225. — Holi-tscher tudi poroča (str. 26—27), da se začne včasih po predstavi med gledalci ter igralci, igrskim vodjo, pisateljem diskusija, ki traja tudi do jutra.

⁷⁰ Gourfinkel, str. 206 sl.