

osebnosti med oblikujočimi umetnicami teh narodov sploh ni, ali se prireditve niso udeležile? Razstava navzlic nespornemu tehničnemu znanju, ki so ga razodevala mnoga dela, ni pokazala skoro nič izvirnega, zlasti pa malo stvariteljske moči. Povsod se je izza dela videl ali slutil vzor, kateremu se je delo moglo bolj ali manj približati. Ponekod je manira udušila svojsko iskrenost, drugod je nerazumljiva kretnja zastrla pravo bistvo, iskanja in lastnega doživljanja je bilo pa le malo. Prevladovala je izrazita meščanska miselnost, zadovoljna sama s seboj in s svetom, neobtežena s problematiko časa, v katerem smo. Presenečalo je popolno nezanimanje za tegobe sodobnega življenja. Socialnih motivov bi bil zaman iskal. Skratka: razstava je pokazala prav dobro povprečnost, osebnosti pa ni mogla. Ker notranje povezanosti med razstavljaljkami ni bilo niti mogoče pričakovati, je očitno, da je bil glavni namen prireditve feministično propagandnega značaja. Ta namen je pa razstava tudi v Ljubljani gotovo dosegla.

## VSEVOLOD MAJERHOLD

BRATKO KREFT

**P**osebnost gledališkega življenja zadnjih treh desetletij je v nastopu struj, ki so preko in mimo dramatike skušale ustvariti avtonomno gledališko umetnost. S tako zvano umetniško reprodukcijo se niso več zadovoljile. Tairov je neprikrito izjavil, da je novemu gledališču literatura nepotrebna, ker lahko živi gledališče iz lastnih prvin in oblik.<sup>1</sup> Taka dramatika, kakršna je do danes, je po njegovem mnenju razvoju avtonomne gledališke umetnosti celo škodljiva. Zato lahko razdelimo umetniška gledališča zadnjih desetletij v dva tabora: v literarna gledališča, katerih poglobitveni smoter je odrska reprodukcija pisahega dela, na drugi strani pa avangardistična neliterarna gledališča, katerih poglobitveni namen je bila manifestacija samostojnega umetniškega ustvarjanja. Ta

<sup>1</sup> Temu vprašanju je v znani svoji knjigi »Osvobojeno gledališče«, ki je izšla 1923. l. v nemškem prevodu pod naslovom »Das entfesselte Theater« (G. Kiepenheuer Verlag, Potsdam), posvetil poglavje »Literatura v gledališču«. (str. 66). Tam pravi: »Vemo, da so nastopili zlati časi za gledališče takrat, ko se je odreklo pisanim delom in ustvarilo svoje scenarije samo.« To je samo toliko točno, kolikor smatraš danes precej pozabljena srednjeveška potujoča gledališča za višek takratne gledališke umetnosti! V omenjenem poglavju ostro napada Majerholda, ki si teoretično ni nikoli upal zagovarjati navedene teze, dasi je v praksi marsikaj storil zoper literaturo. Tairov se mu naravnost posmehuje, ker si je Majerhold drznil trditi nekaj nasprotnega. V eseju o novem gledališču, ki ga Tairov večkrat citira, je zapisal Majerhold tole: »Novo gledališče se bo rodilo iz nove literature. Vedno je bila literatura, ki je pri prelomu dramatskih oblik prevzela iniciativo. Literatura ustvarja gledališče.« Tairov je moral odstopiti od svoje teorije in prakse že pred dvema leti, ko je nastala afera zaradi vprizoritve »Vitezov« Damjana Bednega.

so videla v dramatiki zgolj zasilno orodje svojega dela in ustvarjanja. Zato je bila trditev, da spada odrska umetnost med tako zvano umetniško reprodukcijo, zanje velika žalitev.

Ni mogoče tajiti, da so taka stremljenja prinesla veliko novega, da so razgibala in oživila nekaj zamrlih panog gledališke umetnosti. Prav tako pa se ne da več tajiti, da v stremljenju po dosledni avtonomnosti vendarle niso uspela, ker jim je zmanjkalo snovi in izhodišča za igralsko intuicijo. Stremljenja so bila zelo resna in jih nikakor ni omalovaževati. Spadajo pa vsekakor med značilnosti naše dobe, ker jih v tej obliki ne najdemo nikjer v preteklosti. Res je, da jim je na pr. *comedia dell'arte* vsaj v pomanjkanju sistematične dramske literature kot osnove gledališkega ustvarjanja precej sorodna. Tudi potujoče gledališke družine v srednjem in v začetku novega veka so se posluževale literarno nepomembnega repertoarja. Toda razlika je v tem, da so delale to iz stiske, ker niso imele primerne literature na razpolago. Ko pa so se pojavila dela Calderona, Lope de Vega, Shakespeara, Molièra itd., se je stvar temeljito spremenila. In še nekaj! Odrski tvorci tistih časov o tem vprašanju sploh niso teoretizirali niti niso spravljali svojih »načel« v poseben sistem. Imeli so sicer svojo šablono, toda nič več. Vidnejši novostrujarji našega časa pa so se predvsem trudili, da bi ustvarili — ne oziraje se na literaturo — tako v praksi kot v teoriji svoj gledališki sistem. Zato govorimo danes v gledališki znanosti o sistemu Stanislavskega, Tairova, Piscatorja, E. F. Buriana, predvsem pa o Majerholdovem sistemu, ki ga je sam krstil z besedo »biomehanizem«.

Dvig in padec novotarskih stremljenj je v tesni zvezi z razburkanostjo naše dobe. To je nedvomno! Nestalnost družbene osnove, ki se je začela majati v svojih temeljih, je imela nujno za posledico nestalnost tradicionalnih umetniških oblik. To je do neke mere psihološka posledica spreminjanja materialnih plasti, na katerih sloni današnja družba. Razume se, da je v tem procesu tisoče potankosti in posebnosti, ki tega vzročnega razmerja ne nosijo na dlani. Tudi vplivanje ni bilo zgolj enostransko, temveč medsebojno.

Kadar se bo v bodočnosti pisalo o gledališču, ki je zrastle iz naše nemirne in nestalne dobe, se bo v prvi vrsti omenjalo gledališče Vsevoloda Majerholda. Smešno in cinično je posmehovanje vseh tistih, ki so pozdravili konec njegovega gledališča z gromkim odobravanjem. S tem so si sami izdali spričevalo lastne nevednosti in nesposobnosti. To velja predvsem za tiste, ki so tudi pri nas pisali o tem ter v zvezi z ukinitvijo Majerholdovega gledališča namigavali na domače poskuse moderne režije in inscenacije. Pokazali so svojo veliko nevednost, kajti nihče v zapadni Evropi, še manj pa pri nas, ni mogel hoditi po poteh in smernicah Majerholda, kaj šele, da bi uganjal »majerholdovščino«. Kaj takega lahko trdi samo tisti, ki o Majerholdovem gledališču sploh pojma nima! Nekaj njegovega umetniškega in gledališkega radikalizma bi za razvoj naših gledališč nikakor ne bilo odveč! Nazori bi se izčistili in spopolnili, zanimanje za gledališko umetnost bi se povečalo in poglobilo. Toda okoliščine same so take, da izključujejo vsako delovanje v tej smeri. Majerhold je zrastle iz določenih razmer in dogodkov. Tako tesno



je povezan s splošnim razvojem v Rusiji, da si ga je težko predstavljati kje drugje.

Njegovo reformatorsko delo se ni začelo šele 1917. l., kakor mislijo mnogi, temveč traja že od začetka tega stoletja. Z umetniško oblikovne strani je v neposredni zvezi z zgodovino gledališča in dramatike, predvsem pa z razvojem različnih umetniških stilov.

Uspeh tega ali onega stila v dramatiki globoko zavisi od umetniške višine in gibčnosti gledališke umetnosti. Nikakor ni namreč nujno, da bi nastop romantike ali realizma v literaturi takoj imel za posledico spremembo stila v igralčevi ali režiserski interpretaciji. Dramatik mora s te strani prebresti hujše težave kakor katerikoli drugi pisatelj. Primerov za to trditev imamo v zgodovini dramatike več. V ruski dramatiki zadnjih petdesetih let je to jasno razvidno pri prvih nastopih Čehova. Njegova »Utva« je v tradicionalnem, na patos in nenaravnost vajelem gledališču žalostno propadla, ko pa jo je vprizoril »Hudožestveni teater«, je dosegla velik uspeh. Skrivnost poraza in neuspeha v obeh gledališčih tiči predvsem v tem, da je realistična psihološka drama »Utva« našla v mladem gledališču sebi primeren odrsko-interpretacijski stil. Raznovrstnost dramatskih del zahteva za vprizoritev važno literarno dramaturško ugotovitev odrskega stila, ki ga ni mogoče ločiti od dela. Naturalistična drama mora propasti, če jo igramo z romantičnim patosom in samovoljno preidemo preko važnih psiholoških momentov. Proze ni mogoče tako govoriti kakor verzov in narobe. S te strani prav gotovo pritiska literatura na gledališče, ker pač zahteva dramatikova beseda isti stil v govorjeni obliki, kakor ga ima v pisani. Razume se, da nadvlada enega stila večkrat izključuje možnosti razvoja drugega. To se je točno videlo v dobi francoskega klasicizma, ko je v tri znamenite enotnosti stisnjena dramatika izključevala vsako drugo. Pri tem je šla tako daleč, da je zanikala celo Shakespeara. Toda to ni bila edina razlika. V tri enotnosti vklenjena klasicistična drama je bila tudi po stilu močno retorična, osebe so bile tipizirane in dvignjene na koturn in patos, medtem ko je Shakespeareova dramatika prinesla v primeri s prvo svobodnejši nerimani verz, značaje namesto tipov — torej veliko večjo psihološko utemeljenost človeških dejanj kot klasicistična drama. To je bila tista osnovna razlika, ki je Shakespeareovo dramatiko privedla do zmage nad klasicistično. Zato so jo tudi romantiki uporabili kot svoj bojni ščit, saj so v njej našli več zaleta, predvsem pa več občečloveškega čustvovanja in globokega razumevanja človeških slabih in dobrih dejanj.

V devetdesetih letih preteklega stoletja zaznamujemo vzporedni nastop dveh smeri. Na eni strani že zmagujoči realizem, na drugi pa naglo rast novih romantičnih struj, kakor so bili simbolizem, dekadenca, neo-romantika itd. Realistični stil na odru še ni bil dovolj utrjen, dasi je zmagoval nad zastarelim zanosnim načinom igralčevega podajanja. Naravnost in preprostost sta bili prvi pogoj novega odrskega ustvarjanja, kakor je bil dialog v prozi in drama brez monologov cilj vseh realističnih dramatikov, ki so stremeli po čim večji resničnosti in skladnosti svojih



del z življenjem<sup>2</sup>. Nove struje pa so že hotele preko teh smernic in so zahtevale povratak v poezijo, ki je po mnenju nekaterih novostrujarjev realizem ni imel ali pa vsaj ne v zadostni meri; zahtevale so svobodnost fantazije in razkošnost pesniške besede. Tudi monolog so znova uveljavljale. Zato je bilo zanje realistično gledališče prav tako tuje kakor okostenelo klasicistično deklamiranje stihov. Zaradi tega so se morali novostrujarski dramatik zadovoljiti s tako zvanimi knjižnimi dramami, ki jih sploh niso pošiljali gledališčem; saj niti sami niso dosti verovali v to, da bi gledališče tako, kakršno je bilo, sploh utegnilo najti primerna izrazna sredstva za vse subtilnosti, ki so jih zahtevali. Razvoj je pokazal, da so imeli v marsičem prav. Oder s svojimi zakoni je nekaj neizprosnega, nekaj, kar mora vsak dramatik upoštevati, če hoče, da bo njegovo delo res živa tvorba in ne lepo frizirana porcelanasta figura brez življenja, brez tistega za vsako dramo tako potrebnega živega duha, ki manifestira svojo navzočnost v dramatskem delu prav z odra.

<sup>2</sup> Odprava monologa je bila ena izmed poglobitvenih zahtev realistične dramatike. Prav tako so teoretiki realistične drame odklanjali tako zvano »govorjenje ob rampo« (parler à part), kar pa je bilo zelo pravilno, ker je zlasti v drami zelo kazilo. Drugače je z monologom. Po Freytagu zastopa lirični element v drami, kar pa ni točno, kajti ravno nekateri monologi v Shakespearovih dramah so močno epični in dramatični. Alfred Kerr se v študiji »Technik des realistischen Dramas« (l. 1891., glej A. Kerr: Das neue Drama str. 425—445) posmehuje Freytagovi trditvi, ko navaja monolog Karla Moora iz Schillerjevih »Razbojnikov«. V omenjeni razpravi pravilno ugotavlja Kerr, kako čudno in nemogoče vpliva monolog, če se ga kdo poslužuje v realistični drami. V romantični in klasicistični drami je služil monolog za izpoved skrivnih naklepov in misli tega ali onega junaka. Tako ga je lahko dramatik ravno s pomočjo monologa direktno karakteriziral. Realistični dramatik, ki ne sme uporabljati monologa, mora vsestransko oznako svojih junakov prikazati v dogodkih in dejanjih. Zato govorimo pri realistični drami o indirektni karakterizaciji oseb ali junakov. Že Otto Ludwig je za nadomestek monologa opozarjal na mimiko. Tega so se realistični in naturalistični dramatik tudi zelo posluževali. Zato najdemo prav pri njih podrobne popise, kako se naj osebe gibljejo na odru, kakšen izraz (mimiko) naj imajo itd. Namesto monologa je prišla pantomima! Toda ta je v praksi na odru zelo problematična, bolje rečeno nezadostna. Igralčevo mimiko vidijo samo odru najbližje vrste občinstva! (V izdatni meri se je tega sredstva posluževal nemi film; tonfilm ga je nekoliko omejil.) Zato na to sredstvo ni mogoče graditi karakterizacije kakšne osebe. Realistični dramatik mora to opraviti indirektno v dejanju. V tem je bil mojster Ibsen. Toda to še ni vse! Realistična dramatika je skušala pomesti z vsemi neverjetnostmi, ki so se jih pred njo kaj radi posluževali. Med te spadajo »čudeži« in »duhovi«, zoper katere je nastopil že Lessing. Poleg tega je zahteval naraven, kolikor mogoče življenjsko resničen dialog, od igralcev pa pristen, naraven govor. Zato mu je A. W. Schlegel (Ueber dramatische Kunst und Literatur, Heidelberg 1817, III. d. str. 389) tudi očital, da je prav on kriv, da so takratni nemški igralci zaradi posnemanja naravnega govora začeli tako slabo govoriti. Isto sta očitala Tairov in Majerhold Stanislavskemu. Kakor je iz zgoraj navedenega razvidno, je bil po omenjenih zahtevah Lessing predhodnik realistične dramatike.



Rusko gledališče je do nastopa Stanislavskega in Dančenka hodilo izhojena pota klasicističnega patosa, ki je bil tolikanj retoričen, da niti za Puškinovih časov niso mogli prenesti njegovega »Borisa Godunova«, ker ni bil pisan v tradicionalni obliki. Početki Hudožestvenega teatra pa že padajo v zadnja leta prejšnjega stoletja, ko v literaturi realizem in naturalizem nista bila več edini zveličavni umetniški struji. Tudi pri nas veje v epilogu Cankarjevih »Vinjet« že nov duh. Čehov, s katerim so želi Hudožestveniki svoj prvi in odločilni uspeh, je na prvi pogled realist, toda pri podrobni dramaturški razčlenitvi opazimo v njegovih dramah nove elemente, ki nikakor ne odražajo kakšnih večjih zunanjih dramatičnih dogodkov, temveč skušajo doseči potrebne dramatične napetosti z notranjimi zapletljaji, z duševnimi razkoli, v katerih žive glavni junaki. Melanholija, sentimentalizem nemočnih, pasivnost v zunanji dejavnosti, za katerimi se skriva velika duševna bol in duševna borba posameznih junakov, tiho hrepenenje po sreči, ki pa je zanje tako daleč, da je stvarno skoraj nedosegljiva. Vse to so pglavitni elementi, s katerimi je Čehov nanizal dejanja v svojih dramah. Takih »junakov brez koturna« prav gotovo niso mogli prepričevalno in uspešno predstavljati igralci starih ruskih gledališč, ki so še vedno živela v tradiciji. Režiser in igralec sta morala odkriti drami primeren odrski stil. Ker je v teh dramah teža dejanja v duševnih razpoloženjih, v psiholoških zapletljajih, ki pa so vsi v ozki zvezi z resničnim zunanjim življenjem, so bile zahteve in gesla po notranji resničnosti igralčeve igre, po naravnosti, ki je patetično deklamatorsko gledališče preteklosti sploh ni poznalo, naravnost nujna. Razume se, da sta relativna naravna igra in kolikor mogoče preprost način govora prve čase nastopa hudožestvenikov že sama po sebi vplivala prijetno in blagodejno. Kako veliko odkritje je bil novi način igranja, pa si danes niti ne moremo prav predstavljati, ker prav za prav ne poznamo več patetičnega prednašanja starih gledališč. Lahko bi ga nekoliko primerjali s prednašanjem v operi, saj so igralci v klasičnih dramah daljše monologe kaj radi prednašali kakor pevci svoje arije. Realistični dramatik, ki se je po navadi lotil kakšnega socialnega problema, je skušal vse osebe, tudi tiste, ki jim je dal samo malo besed, kolikor mogoče tesno povezati z osrednjim dejanjem. Vse skupaj je nato dalo sliko okolja. S tem so postale tudi postranske osebe važne za psihološko razumevanje življenja, v katerem se je drama vršila. Zato jih je morala tudi odrska upodobitev upoštevati. Po tej poti so prišli takratni gledališki reformatorji do tako zvane ansamblske igre, ki še danes tvori osnovo modernega odrskega prikazovanja.

Naturalistični način igre pa je ponajvečkrat odpovedal, kadar je šlo za stihe, za drame, ki so občutje oseb in okolja izražale s poetično besedo, z govorom, ki po besedilu ni bil več realističen (v navadnem pomenu besede), saj so nasprotniki stalno opozarjali, da tako nihče ne govori, da se nihče ne poslužuje teh in takih besed v razgovoru, zato jih tudi ni mogoče »naravno« govoriti na odru itd. Struje nove romantike so pa prav to stran močno poudarjale in kakor prej realizem iskale svojih odrskih oblikovalcev. Nič več golega življenja, temveč svet poezije in



domišljije naj vladata v umetnosti!<sup>3</sup> V liriki je bila stvar preprosta, težje je bilo in bo v dramatiki, kjer je vedno treba računati z živim igralcem, s tehničnimi odrskimi pripomočki, ki niso samo važni, temveč v neki meri celo soodločujoči pri odrski upodobitvi kakšnega dela. Odrska materija je neizprosna, trda, da stisne v sebi vse, kar ni dramatskega življenja zmožno. Ker pa se vsaka smer ob neki steni ustavi, kjer ne koraka več naprej, temveč gradi in ustvarja navzgor in v globino, se končno tudi prevesi in obtiči v svojih lastnih sponah. Izživi se. Zato se vedno znova porajajo reakcije, antiteze, ki speljejo umetnost iz zavojenih in izrabljenih cest na nova pota. Vsaka nova smer najprej razbija sponse, v katere se je zamotala prejšnja.

Realistični in naturalistični odrski reformatorji so položili precej svoje pozornosti tudi v odrsko podobo, ki so jo skušali na odru ustvariti kolikor mogoče življenjsko verno in resnično, dasi se jim to nikoli ni moglo popolnoma posrečiti, kajti podoba ostane vedno samo podoba, ne pa vsakdanja resničnost. Drame novostrujarjev, ki so bili nasprotniki vsakršnega naturalizma, niso potrebovale tolikšne materializacije scene kakor naturalizem, temveč so zahtevale od gledališča posebno scenično atmosfero, osredotočeno predvsem na duhovno oznako drame, kajti večina dejanj se je odigravala v nekih realnosti precej oddaljenih prostorih, ki so bili po večini celo zgolj scenski okvir, nikakor pa ne konkretno prizorišče kakor pri realistikah in naturalistikah.<sup>4</sup> Zato so jim bile kulise pre-

<sup>3</sup> Pri borbah med posameznimi strujami se zgodi večkrat, da v očitkih ena zoper drugo streljata mimo. Tako so novoromantiki po krivici očitali realistični dramatik pomanjkanje vsakršne poezije, ker so prezrli, da realistični dramatik poezije ne izraža direktno, ampak indirektno! Realistična drama je prinesla tako zvano poetično občutje (nastrojenje), ki ga pri branju ne čutiš, ki pa ima pri vprizoritvi velikokrat tako velik pomen kakor pri romantikah monolog. (To poetičnost realistične drame je med vsemi gledališči do danes najbolj mojstrsko znal pričarati na oder »Hudožestveni teater«.) Nasprotniki realistične drame so ji zato delali krivico, ko so ji odrekli poezijo. Gre pa v resnici za ugotovitev, da se za manifestacijo poezije poslužuje realistični dramatik drugih in drugačnih sredstev kot romantični, ki jo izraža naravnost, z besedo samo, s številnimi metaforami in figurami, s stihom itd. Realistični dramatik pa je s te strani skop, lahko bi rekel asketičen, ker hoče z najmanjšimi in tudi najbolj naravnimi sredstvi pričarati na oder isto poezijo, za katero uporablja romantik včasih toliko besed, da utruja, zavlačuje in celo ubija dejanje (bodisi zunanje bodisi notranje), ki je in bo osnova vsake dramatike. Saj ni treba, da bi moralo biti vedno vse v besedi otipljivo! Zato je treba realistično dramo vedno videti na odru, kjer je njen pravi dom! Seveda v dobri vprizoritvi, kajti slabe vprizoritve ne pogoltnejo samo realističnih dram, temveč tudi Shakespeara!

<sup>4</sup> Tu moram predvsem omeniti drame simbolistov, zlasti nekatera Maeterlinckova dela iz prve dobe, ki so ravno Majerholda inspirirala, da je začel uvajati nov stil tudi na odru. Zanimivo je ugotoviti, da je postala odrska podoba, tako zvana scenerija, pri teh dramah zelo važna. Najprej so prišli do besede slikarji, ki pa niso več slikali naturalističnih kulis, temveč so skušali ustvariti dekoracijo, ki bi bila vsebinsko in smiselno slikarski izraz tega, kar se v drami dogaja, ne pa slika tistega zunanjega prostora,





*III* *Nato svoj govor naj tako zaključi,  
kot se spodobi zmeraj na sedmini:  
»On zdaj počiva v zemlje globočini,  
oči so umrle mu, ko v mestu luči...*

*Zdaj s svojim se življenjem več ne muči,  
ne poje več o srca bolečini —  
In morda nanj že pri nebeški lini  
sam sveti Peter-starec čaka s ključi!*

*Če pa odšel v kraljestvo je hudiča,  
sam Bog pomagaj mu, ker mi ne smemo,  
ko smo za večno sodbo slaba pričal!« —*

*Potem stopite vsi na cesto nemo  
in razkropite se od Most do Viča  
v iskanju lepih pesmi z novo temo!*

## VSEVOLOD MAJERHOLD

BRATKO KREFT

V drami Čehova »Utva«, s katero je začelo Umetniško gledališče 1898. l. svojo zmagoslavno pot, nastopa mladi pisatelj Trepljev, ki išče novih izraznih možnosti za dramatiko. Njegova mati je igralka. Zaradi pojmovanja vloge gledališke umetnosti je v trajnem sporu z njo. Svoje sovražstvo do takratnega gledališča izpoveduje takole:

»... po mojem je sedanje gledališče rutina, predsodek. Kadar se dvigne zavesa in pri večernem svitu, v sobi s tremi stenami, ti veliki talenti, svečeniški svete umetnosti, predstavljajo, kako ljudje jedo, pijo, ljubijo, hodijo, kadar se trudijo iz neslanih prizorov in fraz izžeti moralo, malenkostno moralo, lahko umljivo, koristno za domače gospodarstvo, kadar mi v tisočerihih variacijah ponujajo eno in isto, eno in isto, eno in isto, takrat bežim in bežim, kakor je bežal Maupassant pred Eiflovim stolpom, ki mu je sušil mozeg s svojo neumnostjo... Treba nam je novih oblik. Novih oblik nam je treba, a če jih ni, potem je bolje, da nam ni treba ničesar...«

Isti Trepljev je napisal kratek prizor, ki ga nato uprizori v domači družbi. V prologu pravi: »O, ve častitljive, starodavne sence, ki plovete v ponočnem času nad tem jezerom, prosim vas, uspavajte nas, in naj se nam sanja, kar se bo vršilo čez dva tisoč let!« Ko eden izmed gledalcev vzklikne, da čez dva tisoč let ne bo nič, odgovori Trepljev: »Torej dovolite nam predstavljati ta nič.« (Citirano po Prijateljevem prevodu »Utve« v knjigi *Momenti iz spisov A. P. Čehova*, Ljubljana 1901.)

S temi besedami Trepljeva je dobila uprizoritev »Utve« docela programatičen značaj, dasi se njegova izvajanja nikakor ne krijejo s programatičnimi tezami, ki so jih takrat zagovarjali teoretiki realističnega gledališča. Misli Trepljeva so bližje romantični findesiècleski dramatiki, ki je ravno takrat začela pri Francozih vzbujati pozornost, saj je stre-



mela iz realizma v neke višje sfere, kakor se to pravi, magari v tisti nič, ki ga tudi ni, kakor vidimo iz zgoraj navedenega citata. Trepljev poziva v svet sanj in vseeno mu je, ali se bodo sanje kdaj uresničile ali ne. Nekaj podobnega bi lahko našli v člankih povojnih francoskih in čeških surrealistov, ki imajo svet sanj in domišljije za edini pravi svet umetnikovega ustvarjanja.

Omenjeni stavki torej nikakor niso bili v skladu z realističnim gledališčem, ki je prav s to predstavo začelo svojo pot, toda pri vseh početkih kakšne nove struje se godijo in trdijo stvari, ki se ne skladajo vedno med seboj, kajti pravo lice dobi struja šele v literarnih delih in ne v programatičnih teorijah. Bržkone so takrat te stavke sploh preslišali, ker so videli v Trepljevu zastopnika nadebudne literature in novega gledališča, ki je zaradi nekaterih novih oblik vplivalo tako revolucionarno. Prav gotovo so bolj sprejemali njegovo kritiko starega gledališča, kakor pa njegova izvajanja o novem.

Naj bo že kakorkoli, značilno je vsekakor dejstvo, da je prav tega Trepljeva, ki se ponaša kot reformator gledališča in dramatike, predstavljal Vsevolod Majerhold, pisatelja starejše generacije Trigorina, ki ga Trepljev strastno sovraži, pa Stanislavski. To je kot zunanje dejstvo lahko samo naključje, ki ga je organizirala nevidna in prebrisana usoda, danes pa, ko gledamo nazaj na življenjsko delo tako Stanislavskega kakor Majerholda, je za nas v nekem globljem smislu vendarle v logični povezanosti.

Kot zastopnika dveh različnih struj sta si bila Stanislavski in Majerhold v zadnjih 35 letih goreča nasprotnika. Majerholdovi ugovori zoper naturalistično gledališče so bili v raznih variacijah sorodni z ugovori Trepljeva. Razume se, da so bili bolj stvarni in strokovni, podprti z raznimi primeri, ki so vsaj subjektivno govorili za Majerholda. Že nekaj let po nastopu v »Utvi« najdemo Majerholda na čelu tistih, ki skušajo preko realizma Stanislavskega najti novih možnosti za gledališko umetnost in za uprizoritev dram simbolistov. Kakor Trepljev je zbežal iz realističnega gledališča in skušal ustvariti novega. Maeterlinck mu je nekaj časa osrednji ideal. Toda tudi pri njem se ne ustavi. Naturalistično kuliso razbije in jo zamenja z dekorjem. S tem spremeni funkcijo inscenacije. Pri Stanislavskem naj kulisa vzbuja iluzijo resničnosti, še več, naj jo celo zastopa in nadomešča, v stilnem gledališču Majerholda v letih okrog 1905 pa ni odrska podoba nič več kot samo dekoracija gledališkega prostora, v katerem predstavljajo igralci pisateljevo dramatsko delo. Toda tudi to ne zadošča nemirnemu Majerholdu, ki se že po prvih poizkusih predstavi kot večni iskatelj novih gledaliških oblik, kakršen je ostal do danes, ko je moral prenehati s svojim delom, ker je zadel na odpor kritike, občinstva in državnih oblasti.

Njegova življenjska pot je polna vijug in skrajnosti. Začel je kot igralec Umetniškega gledališča, kjer je spadal med najboljše moči<sup>5</sup>, se

<sup>5</sup> Majerholda se spominjata kot zelo dobrega igralca oba voditelja Umetniškega gledališča, Stanislavski in Dančenko. Stanislavski ga sicer omenja bolj mimogrede (»Moja žizn' v iskusstve. Academia, 1928, Leningrad), med-



kmalu preselil v Studio, kjer je s svojimi poizkusi začel zavračati odrski realizem in se tako sam onemogočil v Umetniškem gledališču. Nato je skušal uspeti v »Društvu nove drame«, odkoder je šel v gledališče Komisarževske<sup>6</sup>, kjer je slavil uspehe z maeterlinckovskim simbolizmom. Toda tudi tukaj se ni ustavil, temveč je iskal naprej. Celo operno režijo je poskusil reformirati. V državnem gledališču v Moskvi je postavil »Don Juana«, v katerem je razgibal igranje do takrat nepoznane dinamičnosti. Medtem pa je že iskal vire ljudske poezije in ljudskih iger, pri katerih ga je na eni strani zanimala ljudska preprostost, na drugi pa patos. Toda vse takratno njegovo delo nosi neke okove, neko nesproščenost, ker se spričo okolja in razmer caristične Rusije ni moglo sprostiti v tisti meri, kakor si je želel Majerhold. Vtisnil pa je vanj pečat demonstrativnosti in odpora, ki se velikokrat izživljata v miselno skonstruirani obliki, dasi je skušal prikazati vse skupaj kot plod umetniške intuicije. Tako je ves čas trajala v njegovem delu borba med intelektualizmom in umetniško inspiracijo, ki ni mogla vedno slediti njegovemu nemirnemu in izrazito revolucionarnemu duhu, čigar poglavitno stremljenje je bilo ustvariti nekaj novega, umetniško, oblikovno in vsebinsko globljega od dosedanjega. Kljub vsem velikim naporom, kljub nekaterim uspehom si ni mogel ustvariti trajno trdnih tal in si pridobiti priznanja, ki je za gledališko delo tako potrebno, če ga hoče kdo po določenem načrtu nadaljevati in ga izpeljati do potrebnega konca in viška. Veljal je za posebneža, stremuha po originalnosti za vsako ceno, ni pa mogel najti ne mecena ne občinstva, ki bi mu z rednim posetom z materialne strani omogočilo stalno delo v novih smereh. O eni sami smeri ne moremo govoriti, kajti pot, ki jo je hodil v eni sezoni, je imel v drugi že za zastarelo<sup>7</sup>. To ni bila samo trajna opozicionalnost, temveč tudi večno

tem ko se Dančenko v svoji knjigi »Iz prošlogo« (Academia, 1936) večkrat ustavi pri njem. Že kot mlad igralec je pokazal izredne igralske in režiserske sposobnosti (glej str. 126, 200, Dančenko). Njegov repertoar je bil po poročilu Dančenka izredno velik, saj je lahko igral tragične vloge (Ivana Groznega) prav tako kot komične v veseloigrah s petjem. Bil je zelo inteligenten igralec. Čehov, ki ga je videl v Hauptmannovi drami »Samotni ljudje«, je dejal: »Prijetno ga je poslušati, ker verjameš, da vse, kar govori, tudi razume.«

<sup>6</sup> V. F. Komisarževska (1864—1910) ni bila samo znamenita ruska igralka, temveč tudi gledališka organizatorica in reformatorica, ki je iskala novih oblik za gledališko ustvarjanje. Začela je v provincialnih gledališčih, ko pa je prišla v Moskvo, se je hitro uveljavila, najprej z uprizoritvami Ibsena, pozneje pa z Maeterlinckom. Stremela je po »gledališču svobodnega igralca, po gledališču duha, v katerem bi vse zunanje bilo odvisno od notranjega.« (D. Taljnikov: Teatr Komissarževskoj, Teatr i dramaturgia 1935, št. 5., str. 9—16.) Ko je pritegnila k svojemu gledališču Majerholda, se je kmalu začutil njegov prevladujoči vpliv. Izrazita igralska individualnost Komisarževske se je morala umakniti močni režiserski osebnosti V. Majerholda. Zato je moralo priti do spora. Majerhold je zapustil njeno gledališče. Prevelike so bile med njima idejne razlike, da bi mogla trajno sodelovati.

<sup>7</sup> Značilna za vsa avantgardistična gledališča je njihova stilna pestrost. Utemeljujejo jo iz stilnih različnosti del samih. To se jasno vidi tudi pri predstavah E. F. Buriana, ki je uprizoril svojo dramatisacijo Puškinovega



nezadovoljstvo z lastnim delom. Za vsako ceno je hotel najti nove oblike odrskega predstavljanja, in ker se je pri vsakem svojem poskusu križal s kakšno staro obliko, se je vedno znova napolnil iskat novih čudes, novih možnosti. V predvojni dobi se je v podrobnostih izkazal kot izrazit esteta, ki so mu bili pri srcu predvsem lirični in groteskni prizori.

Posebno pozornost je posvečal figuralni kompoziciji igralskih skupin. Igralčev govor, njegovo prednašanje pisateljeve besede (akustični element) je bilo središče igralske umetnosti v stilno-dekorativnem gledališču, režiser in scenograf pa sta skrbela za prijeten optičen vtisk. Inscenacijo so po večini tvorili zastori ali pa posamezne enobarvne kulisne ploskve. Funkcija luči ni bila več v dopolnjevanju iluzije resničnega (naturalističnega) prostora ali časa (dan, sonce, noč, luna itd.), temveč so jo začeli uporabljati kot svetlobni izraz (ilustracijo) vsebine in občutja tega ali onega prizora. Zato so jo tudi morali za naturalistične pojme »nelogično« menjavati. Igralčevo gibanje je bilo zelo omejeno, ker je režija stremela po lepih figuralnih kompozicijah, po slikah. Zaradi te statičnosti so igralske figure, ki so stale pred »dvodimenzionalnimi ploskvami«, skupaj z zastori ustvarile podobo reliefa. Tako je nastal nov režijsko-inscenacijski termin »reliefnost«. Po revoluciji je Majerhold v nekaterih svojih režijah to reliefnost omejil in zavrnil, ker je sestavljal inscenacijo s pristnim materialom in ga tudi kot pristnega prikazal na odru. Namesto prejšnje dvodimenzionalnosti in reliefnosti je prišla trodimenzionalnost in materialna pristnost scenskega okvira, s katerim se je skladalo tudi trodimenzionalno igralčevo telo. Ker pa ni bilo mogoče postaviti verno vseh resničnih predmetov, ki bi tvorili od igre zahtevano prizorišče v trodimenzionalni obliki in v pristnem materialu, so vzeli

---

»Jevgenija Onjegina« v nekakšnem stiliziranem lirizmu, Žakovo komedijo »Šola — osnova življenja« pa je postavil v čisto groteskno obliko, ki ni daleč od grotesknega realizma Vahtangova. Poslednjo je igral več mesecev, ker je bila po svoji jasnosti in oblikovni neproblematičnosti občinstvu bližja, kakor pa druge uprizoritve, v katerih se včasih poslužuje bolj ali manj abstraktnih in subjektivističnih oblik. Majerhold je v primeri z E. F. Burianom izrazilo »dramatična« osebnost, medtem ko je E. F. Burian lirik. Zato pogrešamo pri njem velikokrat potrebnih dramatičnih zaletov, viškov in borb. Liričnost njegove umetniške narave dokazuje tudi njegova zadnja uprizoritev: dramatisacija Goethejevega »Wertherja«. O uprizoritvi so pisale kritike, da je stilno sorodna z uprizoritvijo »Jevgenija Onjegina«. Vsekakor je zanimivo razmišljati o potrebnosti in umetniški nujnosti takih dramatisacij: »Werther« v l. 1938, v drugem letu vojne v Španiji in na Kitajskem, po obkroženju Češkoslovaške? Vem, da zanima E. F. Buriana predvsem odrska oblika, toda ali bi ne bilo primernejše poizkusiti svoje reformatorstvo na kakšnem drugem delu? Mislím, da bi bilo zelo zanimivo videti Čapkovo »Mater« v njegovi odrski interpretaciji. Če gledamo tako, uvidimo, da niso očitki o nagnjenju k formalizmu vedno krivični. Isto velja za Majerholdovo uprizoritev Dumasove »Dame s kamelijami«, ki jo je uprizoril 1934. 1. Uprizoritev tega zastarelega dela nikakor ni delala časti Majerholdu, dasi je bila lahko kot predstava zanimiva. Vsekakor pa je bila repertoarna napovedovalka krize njegovega nadaljnega umetniškega ustvarjanja.



najnujnejše in najznačilnejše in te kombinirali in montirali v odrsko scensko konstrukcijo. To je tako zvani konstruktivizem, ki iz pristnih, naturalističnih elementov sestavlja odrsko podobo in igrski prostor. Realistične elemente zveže v nerealistično, a odrsko realistično stavbo. Zato je Majerhold v zadnjih letih večkrat poudarjal, da je realist.

Ruska revolucija je na široko odprla vrata vsem umetniškim novotarjem. Najradikalnejši so zasedli odločilna mesta, ki so jih v prvih dneh revolucije zavzeli z naskokom, kakor da bi izza barikad svoje umetnosti zavzeli postojanke, za katere so se že desetletja borili. Zanje revolucija ni bila toliko sproščenje prej potlačenih socialnih plasti, s katerimi so sicer simpatizirali, dasi niso imeli vsi potrebnega notranjega stika z njimi (prav zato se je nekaj let pozneje začel kazati prepad med njimi in umetniškimi revolucionarji, prepad, ki ga niti Majerhold kljub svoji genialnosti ni mogel premostiti in ki je v veliki meri kriv njegove likvidacije), kolikor priložnost za razvijanje njihovih umetniških načel, ki pa niso bila vedno dovolj jasna in izdelana, da bi jim lahko takoj sledila dejanja. Odlikovali so se predvsem v velikem sovraštvu do vsega starega in prejšnjega. Futuristi so nastopali proti Puškinu, kubistični slikarji so hoteli uničiti umetniške galerije in akademije, gledališki novotarji so hoteli zapreti vsa stara gledališča. Fanatično so zametavali vse, kar ni zrastle v njihovih vrstah. Nekaj časa je trajala anarhija, kajti novo državno vodstvo ni utegnilo »nadzorovati« umetnikov, ker je imelo z državljansko vojno in z organizacijo države dovolj skrbi in dela. Zato so se godile stvari, ki se jim danes že smehljajo, ki pa so bile za sprostitev duhov takrat potrebne. Proces je bil v vseh umetnostih precej soroden, če ne enak. V literaturi je načeloval Majakovski, v gledališču Majerhold. Ni čudno, da se je njuno umetniško delo večkrat znašlo na istem torišču, saj sta bila kot umetniška revolucionarja sorodna pojava. Oba sta našla v revoluciji nove možnosti ustvarjanja. Predvsem pa je važno, da sta v splošnem vrvežu našla tudi svoje občinstvo. Umetniška borbenost iz preteklosti se je v obeh razvila v splošno borbenost zoper stari družbeni red. Njuni javni nastopi so bodrili vojake nove armade za poslednji, odločilni boj. Dasi takrat niso utegnili iskati globljih utemeljitev svojih nazorov v znanstvenem marksizmu, so se po večini vsi priključili novi politični smeri.

Revolucija jih je oplodila, dajala jim je motive in neizmerne možnosti umetniškega izživljanja. Zato je njihovo delo v prvih letih nosilo izrazito političen pečat. Večina umetniških novostrujarjev je našla v novih političnih geslih in razmerah tudi nove izrazne možnosti, ki jih v splošnem vrenju ni bilo treba takoj estetsko kritično prereštevati, kajti dogodki so prehiteli sami sebe. Kar je bilo včeraj še novo, je bilo drugi dan že staro, in tako dalje. Toda prav to vrenje je bila poglobljena emocionalna sila, ki je kljub vsemu nedovršenemu prinesla v podrobnostih nekaj umetniških prvin, ki so v takratnem napetem vzdušju dajale videz popolnosti. Pod pritiskom istega vzdušja so jih videli in čutili bolj kakor veliko



starega, ki je marsikje prevladovalo, dasi vsega niti opazili niso, ker so bili tako tvorci novih umetniških podvigov kakor tudi občinstvo v takem duševnem nastrojenju, da so videli predvsem tisto, kar je bilo nenavadno, dinamično in spontano.<sup>8</sup> Včasih so tudi v nebogljenih in nedovršenih stvareh videli že uresničene svoje načrte in misli. Nedostatke so spregledali, ker so odločno verovali v končni razvoj.

Majerhold je pri svojih prvih predstavah dvignil dinamiko odrskega dogajanja s poročili z raznih front, ki so razgibale občinstvo in igralce. Kot nove akustične elemente svojega gledališkega ustvarjanja je sprejel ropot avtomobilskih in aeroplanskih motorjev, streljanje strojnic in topov, bojne signale trobent itd. Psihologija je bila za potek dejanja nepotrebna, prav tako logika, kajti poglobitno stremljenje je bilo — doseči z različni sredstvi največjo emocionalnost gledalca in ga tako duševno vključiti v umetniško doživljanje odra. To je bilo tisto sodelovanje občinstva in odra, o katerem se je že toliko pisalo. Kakor so futuristični in konstruktivistični slikarji povezali razne predmete na svoje slike, ki v celoti niso vedno predstavljale kaj konkretnega, temveč so bile zgolj nekakšna svojevrstna kompozicija različnih predmetov, deloma stvarnih, deloma naslikanih, tako je Majerhold v svojih prvih poizkusih vezal različne stile v predstavo. Odklanjal je naturalizem, toda uporabljal je pristne predmete. Namesto kulise je postavil traverzo, namesto hiše leseno ali železno ogrodje, ki je služilo njegovemu igralcu zgolj kot igrski stroj, ki se ga je posluževal pri svojih umetniških poletih in izživljanjih na odru — če se smem tako izraziti — kakor se poslužuje pilot aeroplanskega motorja, da doseže zaželeni smoter.

(Se nadaljuje.)

<sup>8</sup> Pri vseh umetniških revolucionarnih gibanjih je lahko ugotoviti zanimivo psihološko dejstvo, da namreč pri prvih nastopih vplivajo včasih s stvarmi, ki postanejo pozneje nevažne ali brezpomembne, velikokrat pa celo odpadejo. Dančenko pripoveduje v svojih že omenjenih spominih, kako je pri »Utvi« na občinstvo posebno »novo« učinkovala klop, ki so jo postavili neposredno pred šepetalko in na katero so sedli včasih igralci, obrnjeni s hrbtom proti občinstvu. Prav tako je dialog, ki se vrši zvečer na vrtu, vzbujal posebno pozornost, ker je bila na odru taka »naravna« tema, da občinstvo igralcev skoraj videlo ni! Slišali in poslušali so samo govor. Zato se jih je tudi tako dojmilo. Seveda je bila »naravna tema« posebnost zaradi tega, ker v ruskem gledališču do takrat sploh niso uporabljali svetlobnih efektov za ilustracijo naravnega občutja dneva in noči, ali vsaj ne v taki meri, kakor so to pokazali hudožestveniki pri »Utvi«. Danes seveda ne vztrajajo več pri tisti močni temi, kakor so jo imeli 1898. l., dasi je prav tisti prizor vplival takrat tako novotarsko, lahko bi skoraj rekel revolucionarno! Isto je bilo z odmori, ki jih je režija določila ob koncu kakšnega govora ali pa kot psihološki poudarek med posameznimi odstavki itd. Vse to se nam zdi danes samo po sebi razumljivo, toda takrat ni bilo (glej Dančenko: »Iz prošlogo«, str. 170). »Naravna« scenerija, ki so jo postavili pri »Utvi«, je izzvala zanimivo dogodivščino. Neka gospa je vzela na predstavo otroka. Ko je zagledal na odru »vrt«, je rekel mami: »Mama, pojdiva se tja na vrt sprehajat« (str. 171).

## VSEVOLOD MAJERHOLD

BRATKO KREFT

Čim bolj je padala revolucijska atmosfera, čim bolj se je po zunanjih, vojaških zmagah bližalo konkretno delo za ustvaritev trajnejših odnosov med ljudmi, tem bolj je padala tudi subjektivna psihološka atmosfera, v kateri so uspevali taki eksperimenti. Začutila se je potreba po besedilu, po poglobitnem dejanju, pa tudi po neki vzročni zaporednosti, ki bi ne nasprotovala logiki. Majerhold je v prvi dobi našel en sam izrazito novostrujarski tekst. To je bil Majakovskega »Misterij Buffo«, toda že čez nekaj let ga je moral pisatelj predelati, kajti njegova časovna povezanost se je pokazala v toliki meri, da ni mogla več učinkovati. Novo gledališče je na tihem in nepriznано sploh trpelo na reper-toarju. Prav zato so tem bolj gojili odrsko-tehnični artizem zunanjih efektov igralčeve igre. Majerhold teoretično tudi po revoluciji ni nikoli literature zanikaval kakor Tairov. Od časa do časa je le ugotovil, da moderni režiser ne razpolaga s pravo in primerno dramatikom. Šlo mu je predvsem za to, da drži občinstvo v napetosti, da ga potegne s seboj v svoj »divji ples«, kakor bi lahko rekel. Zato so morali njegovi igralci pri nekaterih predstavah sukati kolesa in se sploh udeještvoovati kot akrobati. Večkrat je moral slišati pikro pripombo, da je njegova predstava bližja cirkusu kot gledališču.<sup>9</sup> To ga ni motilo. Kakor Majakovski je tudi on mrzil sentimentalnost, in če je prišel v besedilu čustven prizor, ga je prikazal groteskno, smešno, zaničljivo. Njegovo gledališče je bilo sploh antiidilično. Kakega Čehova sploh ne bi moglo prenesti. Ker mu

<sup>9</sup> Elemente cirkuške igre je Majerhold namenoma uvajal v svojo režijo. V igralčevem telesu je videl živ mehanizem (biomehanizem), ki se je moral gibati na vse mogoče načine. Kakor mu je pač režija predpisovala. Njegov biomehanizem je stremel za čim večjo gibčnostjo in prožnostjo igralčevega telesa, ki mora biti prav tako živo in dinamično izrazno sredstvo igre, kakor glas in govor. Akrobacije so bile izraz telesne sproščenosti, obenem pa telesna slika tempa! Pravo predstavo o taki igri dobimo, če pomislimo na igro klovnov v cirkusu. Tudi ti govore in pripovedujejo dogodke, uprizarjajo spore itd., svojo igro pa vedno spremljajo z akrobacijami, klofutami, grotesknim smehom, s pačenjem glasu itd. Toda vse to ni bil vedno monopol cirkusov. Harlekin in Hanswurst sta očeta takega igranja. Ko so ju pregnali iz gledališč, sta se umaknila v cirkus in se skrila za klovnsko masko! Razume se, da je s takimi izraznimi sredstvi možno uprizarjati le groteske, nikoli pa ne tragedij, četudi ne morem zanikati posameznih zelo resnih in tudi tragičnih momentov, ki se utegnejo skrivati za tem ali onim klovnskimi prizorom.

Težnja približati oder cirkuški areni (kot prostoru), pa se ni pojavila prvič pri Majerholdu. Tudi Reinhardt je v berlinskem Velikem cirkusu poizkusil nekaj predstav, ki se pa niso obnesle. Inscenacija, ki je za moderne uprizoritve tako pomembna, izgubi v cirkuški areni tisti smoter, kakor ga ima na gledališkem odru. Najdrznejše poizkuse v tej smeri je do danes napravil režiser Ohlopkov, ki je postavil oder v sredino občinstva. Zato ga ni nikoli mogel izpolniti s kulisami; še pohišstvo je bilo zreducirano na najpotebnejše, ker je moral paziti, da je lahko občinstvo od vseh strani sledilo igri. Kulise in večje pohišstvo bi mu jemalo pogled.



mladi avtorji niso prinašali primernih iger in ker ga tudi stare niso zadovoljile, je skušal potrebam svojega gledališča ustreči na ta način, da je igre predelaval. Temu njegovemu dramaturškemu delu so sledili vsi gledališki reformatorji v Evropi. Tako je uvrstil v svoj repertoar Ostrovskega »Gozd« in Gogoljevega »Revizorja«. Obe deli sta komediji, na kar je treba spet opozoriti. Komedijantstvo — to je bilo sploh poglavitni element vseh gledaliških avantgardistov. Harlekinade in hansvurštijade iz srednjeveških burk, zlasti pa iz sloveče commedie dell' arte, so bile priznani ali nepriznani Majerholdovi vzori. Norčevati se iz vsega starega in zastarelega — to je bilo geslo vseh modernističnih struj od futuristov tja do dadaistov. Zato je bila tudi gledališkim reformatorjem groteska bližja kakor drama ali tragedija, kajti zadnji dve nista nudili možnosti za harlekinade. In še stare komedije so jim bile premalo. To se je jasno videlo pri »Gozdu«.

Pri tej predstavi moramo razlikovati dve značilni strani Majerholdovega dela: na eni strani dramaturško predelavo komedije Ostrovskega, na drugi pa uprizoritev te predelave. Ker sta obe tvorbi vznikli iz Majerholda, sta med seboj v skladu. Zato spada »Gozd« med najbolj uspele njegove predstave in se je ohranil do zadnjega na repertoarju.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Glej Frida Rubiner: »Neue Bühnenversuche in Sowjetrussland«, Arbeiter-Literatur 1924. str. 654—662. — Razprava »Das Theater Meyerhold« v štev. 3—4 revije »Das neue Russland«, l. 1925. — Profesor Dr. A. Gwosdew: »Das Theater Meyerhold«. Das neue Russland, 1926. štev. 7/8. str. 16. — W. Meyerhold: Über Ideologie und Technologie im Theater« v reviji »Das internationale Theater«, 1934 štev. 2, Moskau. — J. Sosulja: »Wsewolod Meyerhold« (Notizen) v 3.—4. štev. istega letnika; prav tako članek W. Stepanowa: »Das Museum des Meyerhold-Theaters«. — O Majerholdu in njegovem gledališču je nastala ogromna literatura v raznih jezikih. Lahko rečem, da je večina pisala o njem s spoštovanjem in priznanjem. Joseph Gregor ga označuje v svoji knjigi »Weltgeschichte des Theaters« za eno »najmočnejših osebnosti modernega ruskega gledališča« (str. 729, 732—33), češki režiser I. Honzl mu je v svoji knjigi »Sláva a bída divadel«, Praha 1937, posvetil toplo pisano razpravo »Největší sovětský i světový divadelní revolucionár«, str. 33—53; Siegfried Nestriepke piše o njem v knjigi »Das Theater im Wandel der Zeiten«, Berlin 1928, str. 400—406. Razume se, da je največ literature izšlo v ruščini, saj je bil 15 let v središču vsega novejšega gledališkega dogajanja. Dosegel je najvišje odlikovanje, ki ga je mogel dobiti ruski umetnik, naslov »narodni umetnik republike«. V zapadno-evropskem časopisju so se o njegovi likvidaciji pisale naravnost fantastične vesti, ki jih je ponatiskovalo tudi naše časopisje. Kako je mogoče potvoriti ruske kritike, nam kaže tale primer: neki ruski kritik, zastopnik druge gledališke smeri, se je s prav posebno vnemo spravil nad Majerholdovo umetniško delo in na njegov gledališki nazor. Ko je zase ugotovil, da je tako gledališče Rusiji nepotrebno, si ni mogel kaj, da mu ne bi še očital državne podpore, ki jo je ves čas prejemale njegovo gledališče. V značilni sovjetski frazeologiji mu je zabrusil v obraz, da je s tako in tako umetnostjo prav za prav zapravljval državni, ljudski denar. Iz tega so v zapadni Evropi nekateri skovali poročila, ki toliko da niso govorila o osebni zlorabi državnega denarja in o osebni okoriščevanju! Trockisti pa so spet skušali izkoristiti Majerholdovo afero za gonjo zoper Sovj. Rusijo! Ko bo preteklo nekaj let, se bodo danes tako vidni izrastki tega spora pozabili



Iz petih dejanj, ki jih ima komedija Ostrovskega, je napravil 33 slik ali prizorov. Ekspozicija originala se mu je zdela preveč dolgočasna. Zato je prvo dejanje najbolj razbil. Predstava se je začela z 2. prizorom II. dejanja. Med prizori je projiciral gesla in opombe k poteku dejanja. O prikazovanju okolja in duševnega razpoloženja, ki sta dve osnovni značilnosti omenjene komedije, ni hotel Majerhold nič slišati. Idiličnost življenja v ruskem »gozdu« je zamenjal z groteskno norčavostjo, s katero je »oplazil« tudi nastopajoče osebe. Dejanje originala je iz sedemdesetih let prejšnjega stoletja prenesel v nekakšno gledališko časovnost, ki pa v nekaterih odtenkih ni bila daleč od revolucijske sodobnosti. Graščakinja Gurmižskaja se je spremenila v moderno damo z rdečo lasuljo, obuto v jahalne škornje, v rokah pa je nosila jahalno palico. Bulanov, ki je pri Ostrovskem mlad, zanikrn študent, je pri Majerholdu galanten športnik, ki vadi in telovadi, ko si skuša pridobiti graščakinjo. Nesrečna Aksjuša, ki se zaradi denarja ne more poročiti s trgovčevim sinom, je vso svojo naivnost in sentimentalnost zamenjala za dekle z zgovornim jezikom. Diskretno se je pri njeni odrski upodobitvi čutila satiričnost na žensko emancipacijsko gibanje. Samo nič starega, nič šablonskega! Namesto ljubavnega prizora v gozdu, sta si Aksjuša in trgovčev sin odkrila svojo ljubezen v burnem pozibavanju na gugalnici. Kadar se je dejanje ustavilo, se je zaslišala harmonika ali igranje skritega orkestra. Nato spet skakanje sem in tja, kričanje, pretep . . . vse v divjem tempu, da je moral včasih logičnost dejanja gledalec sam uganiti. Pri nekem prizoru so prileteli pravi golobi na oder, ki je bil tako rekoč brez posebne inscenacije. Samo krožno se vzpenjajoč hodnik je visel nad odrom in vodil iz občinstva navzgor na desno stran.

Zakaj to in ono, tega gledalec ni smel vprašati, kakor ni smel vprašati futurističnega ali kubističnega slikarja, zakaj je leva roka na sliki tako čudno podaljšana in zakaj je namesto glave samo veliko oko itd. Treba se je samo predati dojemanju in ne misliti! Tako je taka umetnost propovedovala svojevrsten artizem in formalizem, saj se je izživljala v iskanju novih izraznih možnosti in oblik in to velikokrat za ceno razumljivosti in smiselnosti. Toda slepo in krivično bi bilo Majerholdovo delo zgolj s tako oznako odpraviti. V množini formalističnih elementov je mogoče najti dragocene drobce, ki bodo večna priča njegove genialnosti. Iz maeterlinckovskega lirizma in simbolizma se je vrgel na oblikovanje maksimalne dramatičnosti, s katero je skušal prikazati v vsakdanjem življenju nevidne prvine, ki so si v večni borbi in nasprotju kakor pozitivni in negativni poli. Prav zaradi tega, ker jih je na eni strani prikazoval neposredno, v njih goloti, na drugi strani pa je z močnimi potezami to goloto ojačil, je moral nujno končati v groteski. Ker mu je bilo počasno psihologiziranje in utemeljevanje zoprno, se je povrnil h klasicističnemu tipiziranju. Histerična ženska je bila tipizirana tudi v govorici ter je govorila ves čas z visokim glasom. Pri »Revizorju« so nosili lasulje raznih barv, zelene, rdeče, črne itd. Tako je tudi barvno skušal označiti osebo.<sup>11</sup> Pohištvo na odru ni bilo zgolj pohištvo kakor

in umetnostno gledališka zgodovina bo izrekla zaključno in objektivno besedo o umetniškem problemu Majerholda, kajti le zanj in za njegovo delo gre.

<sup>11</sup> Dobro se zavedam, da je na kratko težko predočiti celotno sliko te ali one Majerholdove uprizoritve. Zato navajam predvsem tipičnosti in posebnosti, ki so značilne za njegov stil, kajti kljub vsem raznovrstnostim si je



v realističnem gledališču, temveč je spremenilo svojo funkcijo: bilo je igralcu rekvizit za njegovo igro. Zato je lahko nenadoma stopil iz omare ali pa se prikazal iz skrinje, ne da bi kdo smel vprašati zakaj. Že iz vsega navedenega je razvidno, da se je Majerhold posluževal primitivnih sredstev srednjeveških potujočih družb, ki so v pomanjkanju gmotnih sredstev in zaradi tehnične zaostalosti uporabljale včasih na pr. skrinjo za mizo ali klop ali pa tudi za skrivališče. Majerhold je skušal oživiti srednjeveško primitivistično izražanje in ga »modernistično« prikrojiti. Tak primitivizem je imel za umetniški praelement ljudske duševnosti. Tudi E. F. Burian se sklicuje nanj, ko skuša oživiti razne ljudske simbolizme kot izrazne pripomočke v igri.<sup>12</sup> Toda stremljenje po praljudskosti

iz popisanega vendarle mogoče v duhu predstavljati vsaj toliko, da čutite razliko med predstavo pri Majerholdu ali pa pri Stanislavskem. Uprizoritev »Revizorja« je vzbudila mnogo hrupa za in proti. Majerhold je Gogoljevo komedijo razdelil na 15 »epizod« (prizorov). Vsak teh prizorov je bil nekakšen »del velike simfonične suite, scenske simfonije na določeno Gogoljevo temo. Muzikalni realizem — tako je opredelil Majerhold svojo uprizoritev »Revizorja«. Zares, v osnovo uprizoritve so postavljeni principi muzikalne kompozicije. Mestni poglavar in uradniki so kakor solist in zbor. Včasih preide vloga solista na Hlestakova. Hlestakov vprašuje, zbor odgovarja. »Kako se je imenovala riba?« Zbor odgovarja: »Labardán!« Besedo ponovi zbor večkrat. Obdelana je zbarsko kot muzikalna fraza. Nato se izvije iz zbora Zemljanika, ki konča zborovo frazo s priliznjenim, nosnim glasom: »Labardán!« Pri čitanju znamenitega pisma na koncu igre se zbor gostov in uradnikov razburja, razgraja, se smeje, se škodoželjno zabava, vriska, krohoče, za hip utihne, nato pa znova naraščajo in se povečavajo šum, vzkliki in smeh. Táko razdelitev glasov, ugovorov in kretenj je možno primerjati samo z igro različnih glasbil velikega simfoničnega orkestra.« (A. A. Gvozdev: Teatr imeni Vs. Mejerholda. Academia, Leningrad 1927.) Nekateri kritiki so mu zaradi dramske predelave očitali nepietetnost in odklon k simbolizmu, ker je skušal dati s svojo uprizoritvijo sintezo Gogoljevega dela sploh. Vpletel je namreč v svojega »Revizorja« nekaj značilnih podrobnosti tudi iz drugih Gogoljevih del (»Mrtve duše«, »Igralci« itd.). O Majerholdovi uprizoritvi »Revizorja« je nastala cela literatura. V kratkem času po uprizoritvi so izšle kar tri knjige. »Academia« v Leningradu je izdala 1927 zbornik »Revizor v teatre imeni Vs. Mejerholda«, ki je prinesel članke A. A. Gvozdeva, E. I. Kaplana, J. A. Nazarenka itd. Vse to je dokaz, kakšno ogromno zanimanje je vzbudila svojevrstna uprizoritev. Posebnost inscenacije je bila v tem, da je odrski prostor obkroževalo 15 vrat. Glavno prizorišče igre je tvorila manjša gibljiva plošča. Nemi prizor zadnjega dejanja je prikazoval z lutkami, da je tako desegel tisto negibnost, ki jo je predpisal Gogolj.

<sup>12</sup> Stremljenje po primitivizmu ni lastno samo novejšim gledališkim reformatorjem. Tudi v slikarstvu zadnjih dvajsetih let najdemo nešteto podobnih primerov. Res je, da so tu in tam rodile obnovitve starih, primitivnih sredstev v novi scenični kompoziciji določene efekte, toda primitivizem starih izraznih sredstev ne more biti več danes osnova, ampak zgolj pomagalo, in še to ima zelo omejeno področje. Primitivizem srednjeveške igre ali pa na pr. starega japonskega in kitajskega gledališča je korenito povezan s svojo dobo in okoljem, predvsem pa z duševnim obzorjem takratnega gledalca. Kar se nam zdi danes simbol, v tistem okolju in tistim ljudem ni bilo simbol, temveč



se v praksi večkrat spremeni v modernistično kompliciranost in nejasnost, ki oblikovno preseneča, vsebinsko pa ostane večkrat zagonetna in utrudljiva. Namesto preprostosti je nastopila kompliciranost, torej nekaj, česar Majerhold niti najmanj ni želel. Odtod večno iskanje in večna borba za izraz, ki je izčrpala skoraj vso njegovo energijo in intuicijo.

Od izstopa iz Umetniškega gledališča pa do letos, ko mu je država odtegnila podporo, je Majerhold neumorno delal v svojem gledališču kakor v kakšnem poskusnem laboratoriju. Bil je nekakšen gledališki alkimist, ki je iskal novih sestavin za odrsko izražanje. Dasi ni vedno našel tega, kar je hotel, namreč neko povsem novo gledališče, ki bi bilo trajna osnova za sedanost in bodočnost, je s svojim delom odkril veliko novih možnosti, ki jih že danes priznavamo in cenimo, nekatere pa utegnejo šele v bodočnosti — mogoče v nekoliko drugačni obliki — obveljati v gledališkem ustvarjanju. Bil je izrazito revolucionarna osebnost in je vedno skušal biti nekompromisen in umetniško pošten. Ahilova peta njegovega sistema se je pokazala v pomanjkanju nove dramaturgije, ki bi morala ustvariti njegovemu gledališkemu ustvarjanju primerno dramatsko tehniko! V tem je osnovni konflikt njegovega dela z umetnostjo in z razmerami. Vsi drugi očitki so precej neumestni in krivični, zlasti če so političnega značaja. Problem je predvsem umetniški, ker gre za načelno vprašanje: Ali sploh more gledališka umetnost ustvarjati trajno sama iz sebe? Ali ji je literatura (dramatika) potrebna? Toda to ni vprašanje gledališke umetnosti same, temveč vse tako zvane reproducirajoče umetnosti sploh. Nikoli ne bo moglo gledališče trajno izhajati brez dramatikovega dela, kakor ne more genialen virtuoz izhajati brez kompozicije. Lahko pa se prvo in drugo združi v isti osebi. V grškem gledališču je bil sprva avtor tudi edini igralec in režiser, in še potem, ko so uvedli drugega in tretjega igralca, je avtor vodil predstavo. Vprašanje reprodukcije je nastalo z dnem, ko je namesto avtorja začel voditi predstavo nekdo drugi. Ta nekdo drugi je v modernem gledališču režiser. Toda tako režiser kakor igralec se morata zavedati, da vse komedijantstvo na odru ne pomeni nič, če nima osnovne osi — dramatike. Ker je skušal Majerhold to os izločiti, se mu je morala stavba zrušiti, dasi je bilo v njej mnogo dragocenih kamnov. Izkazalo se je, da njegov sistem ni mogel ustvariti nove dramatske tehnike, po kateri bi lahko pisatelj napisal dramo ali komedijo. Saj je uprizoril Tretjakova dramo »Kriči, Kitajska!«, Erdmanov »Mandat«, »D. E.« (dramatizacijo Ehrenburgovega romana) itd.<sup>13</sup>, toda vse to so bila le okostja, ki niso mogla služiti kot vzor novi

stvarnost. Obličje sodobnega gledališča in dramatike je ozko povezano tudi z arhitekturo gledališkega poslopja. Majerhold je pred leti napravil z nekaj arhitekti načrt za nov tip gledališke stavbe, ki pa se je zelo naslanjal na razdelitev prostora v grškem gledališču. Do uresničenja tega načrta ni prišlo.

<sup>13</sup> Prva predstava Majerholdovega gledališča l. 1920. je bila uprizoritev Verhaerenove simbolične drame »Zora«. Nato so sledili: Majakovskega »Misterij Buff« (1921), Cromelinckov »Velikodušni rogač« (1922), Suhovo-Kobyлина »Tarelkinova smrt« (1922), »Zemlja kipi!« (1923), ki jo je priredil



ruski dramatik. Tej sta bila zato bližja »Mali teater« in »Umetniško gledališče« Stanislavskega.

Vsak gledališki reformator bodočnosti bo moral predvsem misliti na ustvaritev nove dramaturgije, nove dramske tehnike, ki brez nekih osnovnih in stalnih zakonitosti nikakor ne more izhajati. Grška drama je imela svojo tehniko, ki je bila ozko povezana s takratnim gledališčem. Prav tako se je skladala tehnika klasicistične drame z odrsko in igralsko tehniko časa, iz katerega je zrastle. Ali je bilo pri Shakespearu kaj drugače? Kamor se obrnemo, povsod najdemo, da je dramatikovo delo tista neizogibna umetniška osnova, na kateri stoji stavba gledališke umetnosti. Dramatikovo delo je tudi tisto, ki edino preživi svoj čas. Kako so igrali v Shakespearovem času, si danes težko reproduciramo, kakšne drame pa so takrat nastale, vemo ravno po njegovih delih. Dramatika je tisti večno živi vrelec, ki daje življenje vsakokratni gledališki umetnosti. Prav zaradi časovne omejenosti gledališke umetnosti so zato modernizmi v njej tako pogosti, da so včasih tudi lahko bolj moda svojega časa. Toda gledališki umetnosti so večkrat potrebni, da razbijajo enoličnost, kamor včasih zabredejo gledališča zaradi dolgočasnega interpretiranja tudi literarno dobrih del. S tem pa nikakor niso zanikana medsebojna vplivanja, ki so pri velikem razvoju gledališke umetnosti tudi za razvoj dramatike dragocena. Razmerje je dialektično in je podobno razmerju družbene ekonomske osnove in njene kulturne nadstavbe.

Majerhold je v začetku svoje poti teoretično ugotovil važnost in primernost literature, toda val časa in njegov neukrotljivi temperament sta ga pognala v vrtinec sanj in domišljije, v oboževanje oblike in nje veličastnosti, da se je izgubljal v artizem kakor v štreto, ki si jo je sam spredel. Toda zaradi raznih negativnih pojavov nikakor ne bo prenehal biti to, kar je vedno bil: genialen iskatelj novih oblik. Marsikaj je bilo prehodnega značaja v njegovem delu, celo on sam je značilen pojav nemirne, prehodne dobe. Zato mora po vsem svojem mučnem delu prevzeti nase nehvaležnost in grenkobo, ki jo je dobil za plačilo še vsakdo, ki je vse svoje življenje iskal in iskal, našel pa je le drobce, ki jih bodo v stavbo zidali drugi. Bil je velik analitik, ki je šel do poslednjega konca, ni mu pa bilo sojeno, da bi ustvaril trajno sintezo svojega dela.

P. s. Majerhold je bil vedno borben in žilav. Veliko težav in ovir je moral premagati na svoji poti, zato vere v umetnost in v novo življenje tudi sedaj ni izgubil, ko je prišel s svojim gledališčem na mrtvo točko. Ni se javno pokesal svojih zmot, kakor so to storili pred njim že nekateri drugi. Samozavestno je na tihem obračunal s samim seboj in kot pravi revolucionar je spet šel na delo: zdaj dela v Muzikalnem teatru Stanislavskega. Njegova umetniška pot torej še ni zaključena.

---

Tretjakov po drami Marcela Martinéta »La nuit«, Ostrovskega »Gozd« (1924), »D.E.« (1924), Fajkova komedija »Bubno« (1925), Erdmanov »Mandat« (1925), Tretjakova »Kriči, Kitajska!« (1926), Gogoljev »Revizor« (1926) itd. Javno krizo in počasno likvidacijo je povzročila dramatisacija romana »Kako se kali jeklo«, ki ga je spisal lani umrli slepi pisatelj N. A. Ostrovski.