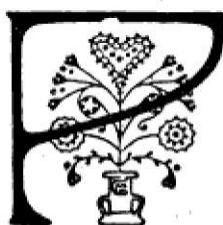


Vojeslav Molè:

Iz varšavskih zapiskov.

(XVIII. stoletje. — Wyspiański. — Gledališča.)

I.



Poljska ima dve prestolici — Krakov in Varšavo — ki imata le malo skupnih potez. Krakov je mesto preteklosti, mesto zgodovinskih spominov, kjer je vsaka ulica zgodovinski spomenik, kjer ugleda oko pri vsakem koraku kamne, ki govorijo in so bili priče tisočletne narodove usode. Nad slikovitimi ulicami z gotskimi cerkvami in renesančnimi in baročnimi palačami kraljuje poljska Akropola — kraljevi grad Vavel, ki je še dandanes in bo pač tudi vedno ostal srce Poljske, mesto najdražjih spominov vsega onega, kar je bilo v razvoju poljskega naroda najsvetejšega in najdragocenejšega. Vkljub vsemu temu, kar so ustvarili v Krakovu časi humanizma, baroka in konec 19. stoletja, ko je bilo mesto nad Vislo spet enkrat živo središče in izhodišče poljske moderne umetnosti — pa je za Krakov vendarle najznačilnejša poteza gotška linija, ki dominira najizrazitejše v arhitekturi in preveva tudi dela največjega umetnika krakovske preteklosti, kiparja Vita Stwosza. — Dandanes pa je Krakov vkljub svoji bogato razviti trgovini, vkljub industriji v prvi vrsti vendarle živ muzej; tok glavnega, narodnega življenja se je prestavil drugam in vodilno mesto zavzema Krakov samo še v sodobni poljski znanosti. Ob večerih so krakovske ulice tihe in prazne in kadar gre človek pozno nočno uro čez Rynek, zalit z mesečino, mu govorijo gotski obrisi stavb in ogromnih zvonikov Marijine cerkve čudovito pesem brez besed, a ta pesem je pesem preteklih lepot, kakršnih so polne sence najlepših trgov davne Evrope v Florenci, v Rimu, v Benetkah...

Čisto drugačna je Varšava. Gotška linija je v njej skorajda popolnoma zamrla, le tu pa tam se še pojavlja pred začudenim očesom v najstarejših delih mesta, a takoj izginja sredi baroka in modernih stavb. Varšava je tako polna življenja in glasnega vrvenja, kakor da se sploh ne spominja svoje preteklosti, kakor da je vsa usmerjena skozi šedanjost v bodočnost. Kdo bi pač pomnil preteklost v mestu, kjer so ulice še opolnoči polne elegantnega, veselega življenja, kjer se uživa vsak hip, ki se le da vloviti, kjer se vrstijo druga za drugo široke, zračne ulice z visokimi, modernimi (včasih nekoliko neokusnimi) stavbami, kjer

je poleg predmestnih tovarn in nešteti mestnih trgovin vse polno gledališč in zabavišč?

In vendar ima tudi Varšava mesta, kjer vstaja preteklost kakor živa iz mrtvega sna, in pozabi človek na ulično vrvenje. Kakor spremljajo posameznega človeka celo življenje neki momenti — tvoritelji njegove osebnosti — ter se jih ne more otresti, ker so živ sestaven del njegovega lastnega jaza, tako ima tudi življenje mest večnožive spomenike, ki se ne dajo izločiti iz njih, ker so pretesno spojeni z njegovim bistvom. Starih Aten si ne moremo misliti brez Akropole, antični Rim nima zmisla brez predstave o Kapitolu, Foru in Palatinu, Pariz je brezbarven brez cerkve Notre Dame. A Varšave si ni mogoče misliti brez spomenikov XVIII. stoletja.

In ti spomeniki se ravno zdaj spet budijo k novemu življenju. Kakor se vrača v Krakovu s pomočjo velikopotezne akcije stari Vavel iz razvalin v nekdanji blesk, tako obnavlja tudi Varšava svoje najdražje stavbe z inventarjem, ki je bil dolgo v ruskem izgnanstvu. Kar so bila oropala cela pokolenja ruskih carskih generalov in njihovih žena ter krasila z njim ruske dvore, zbirke in knjižnice, se vrača zdaj po rusko-poljskem mirovnem dogovoru v Rigi spet nazaj v domovino (vsaj deloma, ker je mnogo stvari sploh propadlo) in Varšava bo v kratkem imela svedoke svoje velike zgodovinske in kulturne preteklosti v tistih prostorih, za katere so bili ustvarjeni. Sredi vseh teh spomenikov, ki so javno dostopni in niso privatna last (v privatnih rokah starih varšavskih rodbin so nakopičeni umetnostni zakladi celih stoletij), pa je najzanimivejša umetnost galantnega XVIII. stoletja, tistega časa, ko je vladal zadnji poljski kralj Stanislav Avgust in ki pomenja enega izmed razcvetov poljske duševnosti, obenem pa tudi konec samostojne poljske države.

Čudno in zanimivo je to zadnje poglavje samostojnega poljskega kraljestva. Po dobi saksonskih kraljev, sredi vedno bolj naraščajoče demoralizacije in vedno bolj zamirajoče državne in narodne zavesti, sredi kratkovidne sebičnosti posameznih velikaških rodbin — se prebuja v prosvetljenih duhovih spet stari ponos in viteška misel že davno izumrlih pokolenj, a žalibog prepozno. Na prestolu Piastov, Jageloncev, Vasov in Sobieskega sedi spet kralj domačin, človek nenavadno naobražen, z rafinirano razvitim umetniškim čustvovanjem, a kot kralj slabič, brez lastne volje, orodje tujih rok. Bliža se konec poljske državne samostojnosti. In vendar vzklije nad vsem tem močvirjem še

enkrat opojen cvet kraljevskega bleska ter se ovekoveči v umetnosti, s katero se je obdajal dvor zadnjega poljskega kralja.

Kakor v Franciji in v Nemčiji, so v XVIII. stoletju tudi v Varšavi izginile težke, masivne baročne oblike in jih je nadomestil smejoči in igrajoči se rokoko, četudi nekoliko različen od njih in soroden temu, kar je v tistem času ustvarila zlasti Anglija, kjer so umetnostne forme našle hitrejši in lažji prehod h klasicizmu, k posebne vrste helenizmu, ki je značilen za vso poljsko tvornost tja do najnovejšega časa.

Tej stilistični izpremambi se je moral podvreči predvsem varšavski kraljevski grad «Zamek», ki je imel že dolgo zgodovino za sabo; iz prvotne gotske zgradbe se je bil koncem XVI. stoletja izpremenil v renesančno stavbo, v polovici XVIII. stoletja je dobil baročne oblike, a po požaru l. 1767. je postal poleg Versaillesa brezdvomno najkrasnejša rezidenca v Evropi. Današnje dvorane gradu so ohranile seveda le malo sledov nekdanjega sijaja. Od galerije slik, ki je štela za Stanislava Avgusta več kot 2300 umotvorov prvih evropskih mojstrov, ni ostalo skoraj nič. Pa saj niti ni čuda. Roparsko delo je začel Suvorov že l. 1794., mojstrski ga je posnemal Paskjevič, ki je po ponesrečeni novemberski vstaji poleg drugih umetnosti odpeljal v Rusijo kraljevi prestol, 288 gobelinov in še čez 600 slik. Da, žena generala Hurka je odnesla po l. 1863. celo čudovite intarsia-parkete kraljevskih dvoran; l. 1915. pa so Rusi odpeljali 90 vagonov inventarja z varšavskega gradu, tako da so ostale samo še gole stene.

Vendar pa so tudi te gole stene in tisto malo število umetnin, ki so jih Rusi do zdaj vrnili, takšne, da nudijo vsaj približno predstavo o tem, kakšna je bila v Varšavi umetnost XVIII. stoletja. Ogledoval sem si te grajske dvorane neko septembersko predpoldne; skozi visoka okna je segal pogled na Vislo in čez Prago tja čez na neskončno ravnino, poraslo z zelenjem, ki ga je že zlatila jesen. Jesen pa je v resnici najprimernejši čas za ogledovanje umrlih lepot. Bleščala so se lesena, barvno mozaicirana tla, marmornate stene, okrašene z belimi in zlatimi stukturami ob oknih in nad marmornatimi kamini, na stropih «malinove» in «plesne» dvorane so še vedno ohranile svoj prvotni sijaj slike dvornega slikarja Bacciarellia; na njih in na supraportah zrejo iz alegoričnih in historičnih kompozicij portreti osemnajstega stoletja. In kakor za časa Stanislava Avgusta stoje v dvoranah spet ogromne zlate in pozlačene ure z alegoričnimi figurami — izdelki najvišjega okusa —, kakor da se ni nič

izpremenilo in beži samo čas, kakor da se je premaknil samo kazalec na uri — za poldrugo stoletje. A kaj pomenja eno stoletje v zgodovini človeštva?

Je pa še drugo mesto v Varšavi, kjer se je ohranil blesk XVIII. stoletja tako svež, kakor da je bilo vse to šele včeraj in ni medtem minula dolga noč sužnosti in propasti. To mesto so Łazienki (kopeli) s svojim parkom. Tu je ustvaril Stanislav Avgust svoje najoriginalnejše delo in gotovo ima malokatero mesto v Evropi zavetišče takšne tišine, lepote in poezije, kakršen je ta varšavski park s svojo minijaturno arhitekturo.

Zdaj, ko šumi zgodnja jesen v visokih starih drevesih, se zdi ta lepota še večja. Veter odnaša pozlačene liste z vej v jezero na obeh straneh Łazienkovske palače, po katerem plovejo labodi, beli kakor stene obeh pročelj in marmor številnih kipov, stoječih nad zelenim bleskom vode in razsejanih po parku. — Palača, glavna zgradba v parku, je bila prvotno baročna in so jo začeli graditi Lubomirski že koncem XVII. stoletja, definitivne oblike pa je dobila šele po l. 1770. Rokoko je stopil tukaj v ozadje in zavladal je klasicizem. Ta ljubka stavba, v sedanji obliki delo Merlinija, Fontanne in Kamsetzerja, z Bacciarellijevo ornammentiko, s svojim klasičnim portikom, s kipi nad strešnimi balustradami, s plastičnim okrasom na terasah obeh pročelj palače, s svojimi svetlimi, solnčnimi dvoranami, v katere so se zdaj vsaj deloma spet vrnili nekdanji okraski, je živ spomenik konca XVIII. stoletja. Vse je v nji, kakor je bilo nekdanj, in človeku se zdi, da bi morali oživetiti samo še portreti na stenah in stropih — in oživelo bi vse tisto pokolenje, ki je živelo v dobi zadnjega razcveta poljskega kraljestva. Nehote navdaja človeka v teh zidovih čuvstvo, podobno čuvstvu, ki nas prešinja ob lepem solnčnem zahodu, — saj je bilo vladanje Stanislava Avgusta zaton poljske svobode.

Sredi številnih zgradb łazienkovskega parka, skritih med drevesi, pa je poleg omenjene glavne palače najzanimivejši «Amfiteater». Na bregu umetnega jezera se dviga odkrit, amfiteatralno zgrajen prostor za gledalce iz klesanega kamena, pod njim pa stoji na majhnem otoku oder s klasicističnimi stebri, obdan od šuma dreves. Samoten in tih je ta kot parka, ki se zdi kakor uresničena vizija Claude Lorraineovih pokrajin. Nad zelenim vodnim bleskom stoji osamljen kamenit oder, poln otožnosti zlasti zvečer, ko se človek spominja slavnosti, ki so se tukaj vršile — n. pr. svečanosti odkritja spomenika Janu III. Sobieskemu — pred poldrugim stoletjem —, onega «okamenelega

junaka», ki stoji tam zadaj na mostu nad vodo sredi drevja in mimo katerega so hodila cela pokolenja s sanjami o slavi in svobodi v duši.

II.

Lepota Łazienek se je seveda mnogokrat zrcalila v poljskih slovstvenih proizvodih in gotovo jih ni nihče opisal tako blesteče, kakor Żeromski v svojih «Brezdomnih ljudeh». Pravi pesnik tega kraja pa je Stan. Wyspiański, ta najoriginalnejši duh na polju slovanske dramatične poezije. Wyspiański je razvil celo akcijo svoje drame «Noc listopadowa», dramatične epopeje o poljski vstaji 1831. leta, na tleh varšavskih Łazienek in sosednjega Belvedera. Tu se je — v sedanji oficirski šoli — zažgala iskra revolucije, odtod se je prenesla na Belveder, stanovanje velikega kneza Konstantina, na celo Varšavo in Poljsko.

Kakor pa je popolnoma originalna zgradba cele drame, tako je tudi originalno razmerje pesnikovo do njenega ozadja — do Łazienek. Wyspiański ne postopa — kakor n. pr. tudi v svoji «Akropoli» s spomeniki vavelske katedrale — z Łazienkami kot z mrtvim predmetom, pred katerim se razigravajo usodni trenutki poljske zgodovine. Łazienki so mu živ kompleks, tisočera sila, ki posega tudi sama v dramatično akcijo in jej šele daje zmisel in globino. Zato pa je «Noc listopadowa» skorajda nezamisljiva brez poznanja Łazienek.

Wyspiański je bil samo enkrat v Varšavi in je tedaj videl in prehodil tudi łazienkovski park. Par let pozneje je nastalo njegovo čudovito delo o novemberski revoluciji in je zbudilo ogromno zanimanje v knjigi. Na odru pa se je pojavilo šele po njegovi smrti. Spominjam se premijere v krakovskem gledališču; slika se je vrstila za sliko, z odra so zveneli čudoviti verzi, vsak prizor je ponavljal v vedno novi in vedno močnejši varijanti motiv, ki je bil — četudi brez glasbe — že skoraj čisto muzikaličen: raznetil se je požar revolucije, duše hočejo dejanja, vodečega k svobodi — toda vse to je samo začetek, pride še dolgo gorje — a nekoč, nekoč pride dan rešitve, zadnjega boja in svobode. Nastopajo same zgodovinske osebnosti tiste usodne noči, izklesane s par potezami kakor iz granita; a poleg njih in sredi med njimi živi še popolnoma drug svet in se meša s prvim in odločuje in posega v akcijo: Palas Atena, boginja Nike, Hermes, Haron, Ares, Satirji.

Ta čudni simbolizem se zdi na prvi pogled pač jako baročen, a vendar je — sit venia verbo — realističen. Wyspiański, čigar dramatična poezija je v gotovem pomenu besede sicer res «učena»,

✕

✕

ker njeno umevanje ni dostopno brez neke stopnje erudicije, je uzrl s svojimi očmi slikarja te simbolične kreacije v Łazienkah in jih prestavil v svojo dramo ne kot dekorativno štafažo, ampak kot delujoče činitelje. Kip Sobieskega se je pri njem izpremenil v živega mističnega junaka, ki se ga boji in se trese pred njim in mu grozi veliki knez Konstantin v svojih mrzličnih sanjah o moči in oblasti in ki je živa sila za njegovo ženo Poljakinjo Joanno, katera bi rada rešila moža in obenem videla svojo domovino svobodno. Satir je zašel iz goščave parka v mestno gledališče in se norčuje na odru pod krinko igralca Kudlicza iz velikega kneza in neti v občinstvu revolucionarne misli. Kip počivajočega Aresa iz veže łazienkowske palače pa je postal eden glavnih motivov drame: Aresova blaznost poraja vstajo, hoče se mu boja in krvi, toda ko so padli prvi streli, ko so se odločili prvi boji in je Varšava v poljskih rokah in se je bojni bog napil krvi, se mu noče več boja — loti se ga blaznost ljubezni — in pred vhodom v palačo si odvežejo boginje Nike krila in sandale in praznuje Ares poroko z Afrodito = Joanno, pozabi na boj — in vstaja je samo kratka epizoda v borbi za svobodo, ki bo še dolgo trajala.

Z istega sveta so ostale mitološke kreacije: boginja Atena, boginja Nike, bog Hermes, ki prihaja po dušo Lelewelovega očeta, boginja Kora — simbol svobode Poljske — ki se poslavlja od matere Demetre ter odhaja pod zemljo k možu Plutonu, a se spet vrne, ko pride čas. V Amfiteatru pa se zbirajo duše padlih v prvih bojih, Poljakov in Rusov, in čakajo na Haronovo ladjo, da jih povede v kraj pozabljenja. — Z vsemi temi postavami grške mitologije pa se prepleta realni, historični svet novembarske noči in ustvarja nepozabne slike otožne jesenske lepote, strahu, trepetu in neutešenih nadej velike in krvave poljske revolucije.

Izprehod po Łazienkah nam razreši marsikatero uganko pesniške tvornosti Wyspiańskiego; najvažnejša je pač ta, na katero je opozoril Borowy.¹ To prepletanje mitiških predstav z realnim svetom, ta čisto posebni element umetnosti Wyspiańskiego ima v sebi nekaj povsem muzikaličnega. Wyspiański je bil velik pesnik, toda manj velik pisatelj, in ni imel dovolj moči, da izpove in izrazi jasno vsa svoja čuvstva in predstave; niso mu zadoščala literarna sredstva in zato se je posluževal drugih pripomočkov,

¹ Wacław Borowy, Łazienki a «Noc Listopadowa» Wyspiańskiego. Warszawa 1918., zlasti str. 8. i. sl.

✕

France Bevk: V globini.

✕

predvsem muzikalnega značaja: onomatopeičnih ritmov in aliteracij, anafor, refrenov, ponavljanj, narodnih pesmi (tako preveva n. pr. «Varšavjanko» neprestan refren revolucionarne pesmi). In v isto kategorijo spadajo tudi njegove fantastične figure, ki se zdijo pri čitanju baročne, ki pa na odru popolnoma dosegajo svoj namen: ustvarjajo popolnoma plastične vizije in predstave o globinah čuvstvovanja in preživljanja, ki se ne dajo izraziti z nobenimi besedami.

Če pomislimo, da je bil Wyspiański tudi prvovrsten slikar, nam postane jasno, kako so se v njegovi dramatični tvornosti prepletali trije osnovni elementi: pesniški, muzikalični in slikarski, ter ustvarjali umetnostno sintezo, ki so jo kritiki začetkoma krstili kot simbolizem, ki pa je vendarle veliko več: realizem, potenciran s pomočjo ne samo literarnih sredstev, razraščajoč se v ogromne vizije, za katere pesnik sam ni imel besed. — Le tako je bilo mogoče, da je zašla v Novembersko noč tudi grška Kora in odhajala mimo spomenika Sobieskega pri poljski svatovski godbi v podzemlje ter ji je šumel v slovo novemberski vihar.

Łazienki pa, ki so že same po sebi lepe kakor okamenel sen konca XVIII. stoletja, so v drami Wyspiańskiego še enkrat oživele in bogovi in junaki, ki so začarani v marmornatih kipih, so iz pregovorili misli, ki jih je sanjal eden največjih poljskih pesnikov in jih je rodilo eno najbolj gorečih poljskih src. (Konec prih.)

France Bevk:

V globini.

(Igra v enem dejanju.)

O s e b e: Jožef Grivar, narednik.

Tone Grivar, njegov brat, vojak.

Korporal.

Telefonist.

Nekdo. Prvi. Drugi. Tretji. Četrty. Peti. Eden izmed njih. Drugi izmed njih. Tretji izmed njih. Glas iz kota. Drugi glas iz kota. Nekdo iz kota. Več glasov. Vsi.

Podzemska luknja z zaprtim vhodom zadaj na levi. Ob steni je telefon. Od ležišč štrle sama ogrodja. Vojaki čepé na njih in po kotih, večinoma zgneteni v desnem kotu v živ klopčič. Pod medlo svetiljko piše nekdo pismo. Eden igra na ustno harmoniko komaj slišno, drugi komaj slišno poje.

V globini se slišijo topovi, katerih besnost od hipa do hipa narašča. Nihče se ne zmeni zanje. N a r e d n i k, ki sedi v ospredju, pogleda zdolgočasen na uro.

Narednik: Korporal!

Korporal: A?

Narednik: Korporal!

x

Vojeslav Molè: Iz varšavskih zapiskov.

x

Eden izmed njih: Štejmo minute!...

Vsi: Ogenj? (Molče prenehajo in posluhnejo. Grozna tišina je v prostoru. Čuje se pok ročne granate. Začuje se bolesten krohot. Vsi se skoraj zrušijo na tla.

Nekdo (zavpije z visokim glasom): Še pet sekund...

Vsi (se zgrudijo, glavě poskrijejo v roké, stisnejo telo k telesu, nekateri se objamejo in zagrizajo drug v drugega).

(Silen pok razžene vrata in neznano in nevidno napolni prostor, ki ga izpremeni v mrtvo duplino s telesi, kopajočimi se v gorki krvi. Molč.)

Vojeslav Molè:

⟨Konec.⟩

Iz varšavskih zapiskov.

(XVIII. stoletje. — Wyspiański. — Gledališča.)

III.

Nič ne preseneča tujca v Varšavi tako zelo, kakor bujno razvito gledališko življenje. Pred vojno, zlasti koncem preteklega in začetkom tekočega stoletja, se je osredotočil glavni razvoj poljske dramatike in gledališča v krakovskem mestnem gledališču im. Julija Slowackega, kjer je vse pokolenje «Mlade Poljske» s Przybyszewskim in Wyspiańskim na čelu izvedlo veliko duševno revolucijo in so prvovrstni gledališki ravnatelji — kakor n. pr. Pawlikowski in pozneje Solski — uprizarjali vzorne predstave ter vzgojili celo generacijo izbornih igralskih moči.

Postanek nove poljske države s prestolico v Varšavi je izpremenil tudi to. Pomanjkanje denarnih sredstev v Krakovu in bujni razvoj in koncentracija umetniškega življenja v Varšavi so odtegnili Krakovu najboljše igralske moči in jih privabili v milijonsko mesto nad Vislo. In danes je Varšava središče poljske gledališke umetnosti.

Že število varšavskih gledališč je nepričakovano veliko. Naj omenim samo najvažnejša, v prvi vrsti **mestna gledališča**. V ogromni zgradbi so pod skupno streho razmeščena kar tri: **Velika Opera**, **Rozmaitości** (ki pa so leta 1919. pogorela in prirejajo, dokler ne bo sezidano novo poslopje, svoje predstave začasno v lesenem «Poletnem gledališču» v Saškem vrtu) in **Reduta**; poleg teh pa vzdržuje mesto še **gledališče im. Bogusławskega**, namenjeno inteligenci, v katerem delujejo mlajše in zato cenejše moči. — Ravnatelj Szyfman ima dvoje posebnih gledališč: **Poljsko** in

Malo; važni pa sta še dve **prestolni gledališči: Komedija in Novosti.** Poleg teh ima Varšava še celo vrsto manjših odrov, intimnih gledališč, kabaretov in varietejev.

Začetek septembra je bil vkljub začetku nove sezone še vedno nekoliko «ogórkowy», kakor pravijo Poljaki — premijere se začenjajo šele pozneje in zato mi ni bilo dano videti vseh znamenitosti varšavskega repertoarja. Vendar pa mi je nudilo tudi to, kar sem videl, dovolj jasno predstavo o visoki razvojni stopnji varšavskih gledališč.

«Rozmaitości» so najstarejše, obenem pa oficijalno tudi prvo in najboljše poljsko gledališče. V zadnjem času je višina njihovih predstav nekoliko padla, z novo sezono pa je prevzel ravnateljstvo gledališča znameniti igralec Solski, ki ima tudi velike organizatorske sposobnosti; zato je precej upravičeno upanje, da se «Rozmaitości» zopet dvignejo do nekdanje višine. Bil sem tam pri predstavi komedije «Sublokatorka» (Podnajemnica) Grzymalę Siedleckega. Avtor, ki zavzema kot kritik morda najodličnejše mesto v današnji Poljski, je stopil s tem svojim delom prvičkrat med dramatične pisatelje in napisal prijetno, četudi nekoliko starosvetsko skomponirano komedijo, ki jo je posnel iz najsvžejšje aktualnosti: iz stanovanskih težav. Prvo dejanje je naravnost blesteče, drugo je že slabše, tretje pa je prav za prav čisto odveč; situacijo reši edinole sijajna igra prvih agonistov, zlasti igralca Węgrzyna kot rezervnega oficirja, brezskrbnega, veselega, lahkomišelnega človeka, ki se zdaj po končani vojni peča z «uvozom in izvozom» ter si je komaj priboril majhno stanovanje, a se mu po žilah še vedno pretaka fantovska kri kavalerista, ki so mu bile ljubše široke poljane na fronti in njihova svoboda kakor pa tesne formalnosti mestnega življenja — in druge še boljše moči igralca Gasińskiego kot «ordonanca v rezervi». Ta častniški sluga Gasińskiego je naravnost sijajna kreacija. Fant, ki je preživel s svojim gospodom vse peripetije pekla zadnje poljske vojne in se je z njim popolnoma zeživel in naravnost zrastel, ki bi skočil zanj v ogenj in se tudi zdaj po vojni ne more več ločiti od njega ter deli z njim vse ure «smole», žalosti, veselja in razposajenosti. Gasiński je vlil v to vlogo toliko naravnega, neprisiljenega humorja in stopnjevanega življenja, toliko prirodne prebrisanosti, da polni njegova igra večer za večerom gledališke sedeže in lože. —

Opera se mora — kakor povsod drugod — tudi v Varšavi boriti s finančnimi težkočami vkljub temu, da ima prvovrstnega ravnatelja, izboren orkester in balet in še izbornejše pevske moči.

×

×

Videl sem «Lohengrina» in odlično izvajano «Aïdo» ter ruski balet «Narciz» in holandsko «Lizeto». Toda najznamenitejše, kar je nudila tiste dni varšavska opera tujcu, je bil balet Róžyckega «Pan Twardowski».

Snov nudi baletu povest o «Gospodu Twardowskem», poljskem Faustu, ki je zapisal svojo dušo hudiču ter je slednjič obtičal na mesecu, kjer tiči še dandanes. Nisem glasben kritik in se ne morem spuščati v oceno muzikalične strani baleta, ki je — sodeč po mnenju upravičenih sodnikov — neoporečen. Toliko pa mi je jasno, da izginja glasba sama pred plesnimi izvajanji, še bolj pa pred dekoracijami, ki so že same zase vseskozi originalen, blesteč umotvor poljske dekorativne umetnosti in jasen dokaz višine poljske gledališke arhitekture. Slikar **Wincenty Drabik**, ki je ustvaril te dekoracije, se je brezdvomno veliko naučil od Rusa Baksta, a je vendarle podal nekaj povsem svojega in čisto poljskega. Slika se vrsti za sliko, resničnost je prestilizirana — na par mestih čisto v duhu narodne umetnosti — v velikopotezno ornamentiko najdrznejših kompozicijskih in barvnih efektov; oder nudi iluzijo ogromne prostorne globine. Sredi teh slik pa se vrši ples z brezprimerno prvo plesalko go. Szmolcówno, ki se nosi lahko kakor povev vetra med tem kalejdoskopom barvnega ozadja, kulis in kostumov. Vse skupaj se zdi kakor uresničena bajka iz «Tisoč in ene noči», — tako drvi ta omamni ples ponoči skozi hišo Twardowskega, čez blesteče stilizirane strehe krakovskih hiš, oblite z mesečino, z Vavelom v ozadju, skozi bajno kraljestvo olkuških rudnikov, čez srednjeveški krakovski trg pred starodavnimi «Sukiennicami», skozi kraljevski grad in sobano kralja Zigmunta Avgusta, pred katerega pričara Twardowski duha umrle žene Barbare — čez opojni kraj na morskem bregu «Kraljice Vzhoda», izvedenem v zares orijentalno prenasčenih barvah in blesku — čez dvorišče pred krčmo «Rim», kjer pade Twardowski hudiču v nastavljeno past — prizor, poln sijajnega humorja — in slednjič skozi kozmični prostor med planeti, kjer reši Twardowskega pobožna pesem mladih let in obvisi mojster slednjič na ogromni srebrni mesečni obli.

Važno mesto zavzema med varšavskimi gledališči «Teatr Polski», ki goji tako zvani «veliki» repertoar in je vzorno uprizoril «Iridijona» in «Nebožansko komedijo» Krasińskega, Molièra, Shakespearja. Toda najzanimivejša je brezdvomno v vsakem oziru mala «Reduta», ki pomenja prepород poljske gledališke umetnosti.

Ustanovitelja «Redute» Osterwa in Limanowski sta se brez dvomno v precejšnji meri vzorovala na moskovskem hudožestvenem gledališču Stanislavskega, v bistvu pa je njuna kreacija vendarle poljskega izvora,² in sicer poizkus realizacije koncepcije gledališča Wyspiańskiego, narodnega gledališča, o kakršnem so sanjali veliki romantiki Mickiewicz, Słowacki in Norwid, in kakršno je videl pred sabo Wyspiański, ko je pisal svojo znamenito knjigo o Hamletu. Wyspiańskemu je bil cilj «gledališče, ki oznanja resnico, gledališče pod obrambo tistih prav in sodb, ki jih vodi božja roka».

Tako pojmevano gledališče se izpreminja v mesto kulta velikih misterijev duha. Igralčevo ustvarjanje ni več samo sredstvo, ampak tudi cilj; obenem pa se mora igralec sam boriti s svojimi lastnimi problemi, z lastno resnico, ustvarja v resnici individualne kreacije, rešuje uganke dramatičnega dela, kakor mu to narekuje lastna duša.

Ta ideologija zahteva od igralcev seveda ogromne požrtvovalnosti in neprimerne dela. Morajo se neprestano vzgajati do vedno višjih višin tvornosti, do one sinteze, v kateri se spajajo vsi potrebni tvorni — plastični, pesniški in muzikalični — elementi v eno samo popolno igralsko umetnost. Vse to pa je mogoče samo pri vztrajnem, neprestanem skupnem delu vseh igralcev, pri metodi, ki ne pozna razlike med «prvimi» in «zadnjimi» agonisti, pri dolgem pripravljanju vsakega posameznega dramatičnega dela in medsebojnem nadzorovanju in kritiki, tako da je končna javna predstava prav za prav manj važna stran dela, ki se popolnoma izčrpuje v dolgih, mnogokrat par mesecev trajajočih priprava.

Zato pa sta osnovni pravili za igralca — kot jih omenja Swierczewski v citiranem članku — dve: 1.) igralci morajo na odru «preživljati» in «biti», ne pa fingirati; 2.) igralci igrajo «pred občinstvom», ne pa «za občinstvo»: — Redutin repertoar je izključno poljski ter se je zlasti v začetku naslanjal na realizem, v katerem so se igralci najlažje vživeli v preživljanje, prešel pa je pozneje tudi na misterije.

Samo po sebi se razume, da je pri takšni metodi, ki približuje «Reduto» še najbolj pariškemu «Vieux Colombier», tudi režija čisto svojevrstna. Vsi člani «Redute» se udeležujejo čitanja dram, vsi skupaj — in ne samo režiser — določujejo vloge. Vsak član

² J. Swierczewski, Reduta. — Scena Polska. Organ związku artystów scen polskich. Warszawa. Rok IV. Nr. 3. Marzec 1922 r. — Glavne misli Redutine ideologije sem posnel po tem članku njenega tajnika.

ima pravico pripraviti vsako vlogo ter se potem obrniti na vodstvo, naj ga dopusti k vajah; igranci pa določijo, ali sme igrati ali ne. Šele po dolgih analitičnih izkušnjah določa režiser definitivno koncepcijo posameznih vlog in določa situacijo na odru. —

Najzanimivejše pa je pri «Reduti» to, da se s teorijo popolnoma strinja tudi njeno praktično izvrševanje. Gledališče je majhno, minijaturno, komaj za kakih 300 oseb; v dvorani so razvrščeni amfiteatralno rastoči sedeži, zgoraj ob zadnji strani je galerija, na straneh dve majhni «loži». Mali oder ni prav nič vzvišen nad avditorijem, ampak je naravno nadaljevanje višine prve vrste sedežev — in tako je vsaj deloma ustvarjena iluzija četrte stene ter se odigrava drama res «pred» občinstvom. Suflerja ni, ker bi bil pri tako pojmovanem gledališču naravnost nezmisljen.

Bil sem pri dveh «Redutinih» predstavah, pri komediji Zablockega «Fircyk w zalotach» (kar bi približno lahko poslovenili: «Frakar snubi») in pri tragediji K. Przerwe-Tetmajerja «Judas». Prva igra je «stylowa» komedija zanimivega pisatelja iz dobe kralja Stanislava Avgusta, staromodna, po francoskem vzoru posneta, toda popolnoma na poljska tla prenesena in s poljskim duhom prepojena komedija XVIII. stoletja. Gledališča so bila že zdavnaj pozabila nanjo in šele njena obnovitev na «Redutinem» odru je pokazala, koliko je v njej duha, življenja, poezije in pristne umetnosti. Učinkovati pa more samo pri tako popolni igri, kakršno nudi ravno varšavska «Reduta». Preštudirano in premišljeno je v igri vse do najmanjše poteze — od najneznatnejše podrobnosti v pohištvu salona poljske graščine XVIII. stoletja in slik na njegovih stenah (ter slik, ki visijo ta večer tudi na stenah gledališke dvorane, da ustvarjajo potreben kontakt med gledalci in akcijo na odru), tja do zadnje kretnje rok in pogledov. Verzi zvenijo svobodno in vendar muzikalno, pri vsakem stavku čuti človek, da gre igralcem res za stvar, da gojijo pravi kult verza. Igra nikakor ni naturalistična; vsaka posameznost je v popolnem skladu s celoto, vse skupaj je stilizirana slika lahkosatirčnega humorja časa Stanislava Avgusta. Redutin «Fircyk» je kreacija, ki blesteče ilustrira prehod od gledališkega realizma do tiste komaj opazne višine, kjer je vkljub prirodnosti vse skupaj potencirano, v zrcalu umetnosti prestilizirano življenje.

Še zanimivejši pa je poizkus, ki ga je napravila «Reduta» s Tetmajerjevim «Judežem». Tetmajerjeva tragedija sicer ni tako globoko delo kakor sijajna drama «Judas z Kariothu» Rostwo-

rowskega,³ vendar pa je že po svoji obliki blesteča umetnina — saj so Tetmajerjevi verzi zveneči in plastični kakor paroški marmor — predvsem pa originalna po svoji zasnovi. Tetmajerjev Judež je nesrečen človek, ki je prinesel greh že s seboj na svet, pretepal svojo mater in pozneje ženo, kakor ga zdaj pretepajo njegovi otroci; hči mu je počestna vlačuga, sin — tat. Išče miru in tišine, toda povsod ga preganja nesreča in greh. Še celo tedaj, ko ga sreča apostol Jakob in ga privede med Kristusove najdražje učence, kjer skrbi za njihov vsakdanji kruh, se ne more otresti podedovanih strasti — in popolnoma se spet pogubi, ko sreča prelestno, razkošno grešnico Marijo Magdaleno. Magdalena ali «Blaznica» — kakor jo imenuje pesnik — je poosebljen greh, izliv Satana, ki jo je docela obvladal in ki vidi v strašno grdem Judežu pod pritiskom strasti — Satirja, ter se mu vda. Ko pa sreča apostole in jej odrečejo vse sile in mikavnosti greha, ves čar njenega telesa, s katerimi izkuša zapeljati apostola Janeza, ter ugleda iz daljave Kristusa samega — je premagana in se izpremeni v vzvišeno svetnico — krotko ovčico. Judež pa ne more pozabiti slasti greha, in ker je ne more več pridobiti zase in ker ga Satan sili, naj izpolni svojo življensko nalogo, se mu zdi, da postopa po lastni volji, da meri svoje sile z Bogom samim, da ga dvigne strašni greh v nesmrtno večnost, saj ubije — Boga in se obenem maščuje nad njim za izgubo Magdalene; in tedaj gre in izda Odrešenika, da pa bo greh še gnusnejši, sprejme za to plačilo — trideset srebrnikov. Toda ko je greh storjen, spozna v mukah strašnih vizij svojo zmoto, vidi, da je bil le prekleto, od samega začetka določeno orodje v Satanovih rokah, in se v obupu obesi.

«Reduta» je uprizorila «Judeža» kot misterij. Oder, čigar scenarija se tekom vseh štirih dejanj prav nič ne izpreminja, je čisto preprosto urejen. Ozadje tvori nevtralna modra barva — kakor modrina nekaterih zgodnjih krščanskih mozajikov; na levi in na desni stojita na vsaki strani po ena prekrita lopa na stebrih kot vhoda v druge notranje prostore, spaja pa ju vkupna streha. Tu se odigrava vse dejanje in razvija vsa tragedija. Desna stran (od gledalca) je simboličen izvor zla: odtod prihaja Judež, tu se pojavljata Judežev sin in hči, tu se prikazuje «mimoidoči» Satan, odtod se prikažeta Judežu Anas in Kajfa, tu uzre duha svoje mrtve matere, odtod prihajajo razni židje, tu nastopi prvičrat v jutru po noči orgij tudi Magdalena. Leva stran je simbol dobrega, svetega in čistega: tam nekje je Kristus — neviden —, od tam

³ V nekem ljubljanskem dnevniku sem čital lani v gledališki kritiki trditev, da Poljaki nimajo prvovrstne dramatične literature...

✕

Fran Onič: Jekleno znamenje.

✕

prihajajo apostoli. Notranja borba duš pa se vrši na prostoru sredi med tema dvema skrajnostima; tu premetavajo notranji viharji Judeža, ki ga igra naravnost genijalno Jaracz, od ene strani na drugo, dokler ne podleže svojim strastem in svoji prekleti usodi, tu se vrši morda najsijajnejši, četudi skoraj nemi prizor vse drame: borba s pogledi med Magdaleno in apostolom Janezom. Vloga Magdalene, kakor jo je razumela in odigrala Buzczyńska (hči ruske pisateljice Teffi), je naravnost mojstrska kreacija in je s svojim poudarjanjem satanske razkošnosti greha in poznejše čiste miline brezdvomno daleč prekosila prvotne predstave pesnika samega.

Pri takšni igri in takšnem globokem umevanju se igra zares pretvarja v pretresujoč misterij; ta vtis pa še bolj povečava orglanje, ki tvori nekakšno uverturo k vsakemu posameznemu dejanju in ki zazveni pri najbolj svečanih prizorih. —

Eno je gotovo: poizkusi «Redute» vodijo brezdvomno k realizaciji ideologije Wyspiańskega o gledališču. Gledališče prenehava biti zabava in se izpreminja v najvišji kult umetnosti ter se spet bliža principu, iz katerega je nekoč vzniklo — h kultu samemu.

Varšava ima še celo vrsto drugih, in sicer dobrih gledališč. Saj je dovolj, če omenim, da je z novo sezono prevzel literarno vodstvo «Komedije» znameniti pisatelj komedij Perzyński, a literarno vodstvo obeh Szyfmanovih gledališč prvovrstni kritik, pisatelj in neprimerni prevajalec francoskega slovstva Boy-Żeleński. Toda «Reduta» je vendarle najzanimivejša. V njenem delu je videti pri vsakem koraku čisto, nesebično navdušenje, ogromen pietizem do umetnosti, trdno, odločno voljo in vztrajnost. To pa so stvari, ki so predpogoj za vsako resno ustvarjanje — tudi na umetnostnem polju. Morda izide ravno iz «Redute» nova renesansa poljskega gledališča. Morda poseže njen vpliv tudi preko poljskih meja; ko bi le segel s svojo resnobo in spoštovanjem umetnosti tudi do nas!

Varšava, začetkom septembra 1922.

Fran Onič:

Jekleno znamenje.

Moja pesem je pesem zavutih rogov,
ki jo pojem med Sinajem in Horebom! —
Kaj mi mar, če me kolje žareči bič bivola na stepah?!
sem si govoril, stoječ v linah svojih opazovanj in snovanj.