

O nekaterih drugih delih slovenskih umetnikov v zadnjem času, zlasti na pr. o cerkvenih slikah Jožeta Gorjupa v Kostanjevici na Dolenjskem, poroča v današnjem zvezku France Stele. Značilno je, da se je v teku lanskega leta več naših slikarjev posvetilo izvršitvi nalog cerkvenega dekorja (Maleš, Pirnat).

R. Ložar

Umetnostna razstava pri A. Kosu. Večja Goršetova dela kot so Materinstvo, Opice in druga je po zatvoritvi razstave prevzel trgovec z umetninami, g. Kos, ki je tik pred novim letom otvoril v svojem podjetju na Mestnem trgu majhno, trgovsko propagandno razstavo del slovenskih umetnikov. Namen razstave, ki je stalna, je, dati kupovalcu slovenskih umetnin čim boljše priliko, da se orientira v naši domači umetnostni produkciji tako po smereh kot po kvaliteti in pride na ta način v najožji stik z njenim stanjem. To prakso vrši g. Kos sicer že nekaj let sem, vendar je bil njen okvir doslej, ko za razstavo ni imel na razpolago zadostnih prostorov, majhen. Zdaj je v razstavne namene poleg veže porabil dve sobi ter prednjo sobo v 1. nadstr. in je v njih obesil lepo število slik in kipov.

Dela g. A. Kosa za propagando slovenske umetnosti in umetnostne kulture med narodom ne smemo podcenjevati in zdi se nam resnično uspešnejše nego marsikak drug manj iskren in prepričevalen, posebno pa še manj objektivni način. Deloma že s stalno ljubljansko razstavo, še bolj pa s potovalnimi kolekcijami pridejo dela naših slikarjev in kiparjev zares tja, kamor spadajo, namreč med ljudstvo in v okras naših stanovanj, želeli je le, da bi se to podjetje, kjer se že danes lahko zelo lepo orientiraš v naši umetnosti in si nabaviš prvovrstna dela, še bolj razvilo, doprinašajoč vedno večje koristi našim umetnikom in s tem še bolj utemeljujoč pravico svojega obstoja. Tudi je to pač najbolj živa pot do izšolanja onih delov naroda, ki pridejo za umetnika gmotno najprej v poštev, zato je gotovo, da bo agilni g. Kos svojo galerijo izpopolnjeval tako, da bo opravičil vsa naša pričakovanja. Ravno v teh dneh namerava razstavo zaradi pretesnosti in prenatrpanosti preurediti, pa bi bilo želeli, da pride pri novi uredbi do boljšega izraza naša resnična umetniška kvaliteta in nadarjenost in

da odpade ta in oni diletant, ki ne spada v družbo ljudi, katere bo imenovala nekoč zgodovina. To bi bilo želeli zlasti iz pedagoških in stvarnih razlogov, ki jih je zdaj zelo dobro formuliral z umetniškega stališča g. Jakopič v zadnjem (5.) zvezku »Arhitekture« (str. 153) in ki se jim popolnoma pridružujemo. Naše stališče je pa sicer doslej mogel vsakdo spoznati iz tega, da takih pseudonadarjenosti nismo omenjali.

R. Ložar

GLEDALIŠČE

Ljubljanska drama v sezoni 1931/32

V zadnjem času spoznavamo vedno bolj, da kriza našega gledališča, kolikor njeni vzroki ne segajo globlje v duhovno razrvanost in neenotnost naše dobe, ni v prvi vrsti gospodarskega značaja, kakor so nas hoteli prepričati o tem pred nekaj leti. Prav tako je treba večji del naše publike braniti pred očitki, češ da ona ovira razvoj slovenskega gledališča. Naše občinstvo danes že tudi samo od sebe po svoji izobrazbi in zdravem življenjskem čutu zavrača marsikaj, kar ji gledališče nudi. Prepričani smemo biti, da bi bilo slovensko Narodno gledališče v duhovnem pogledu sodobnejše, v umetniškem pa kvalitativnejše, če bi vodstvo v večji meri upoštevalo tudi želje in potrebe obiskovalcev gledališča, med katerimi, hvala Bogu, vedno redkeje ugledaš reprezentativnega meščana in filistra. Med igralskim ansamblom so prav tako sposobne in umetniško visoko nadarjene moči, s katerimi bi se estetsko mogli meriti z vsakim sodobnim gledališčem v Evropi. Prav tako nismo brez izvrstnih režiserjev. Odkod prihaja potem takem, da ne moremo in ne moremo biti zadovoljni z uspehom in da tolikokrat pogrešamo veličine, kvalitete in resnične umetnosti? Le komur je popolnoma neznano, da je gledališče odvisno razen od zgoraj naštetih tudi še od drugih nič manj važnih dejstev, bo tu obstal brez odgovora. Mi pa smo stvारी v prid dolžni omeniti na tem mestu zlasti gledališko vodstvo, prepričani, da v prvi vrsti od tam prihaja zlo brezmerja in nekvalitete v hramu modric. Zdi se, da krmlarji ne vedo ne kam ne kod — in morebiti ni najmanjši vzrok vsega tega v dejstvu, da ne moreš skoraj nikogar posebej poklicati

javno na odgovor. Obupno je misliti na bodočnost, če se bo nadaljevalo v smeri, kakršno je zavzelo naše gledališče zlasti v tej zadnji sezoni, ko smo po dobro obetajočem začetku precej globoko zdrknili. Ali naše gledališče vobče nima dramaturga? Če pa to vprašanje ni upravičeno, sledi iz tega nujno, da je pri nas dramaturg ali brez vpliva in pravic ali pa ni mož na svojem mestu. Pa to še ni vse. Gospod ravnatelj drame je v začetku lanske sezone zagovarjal »kompromisni« repertoar natanko takole: »Seveda pa jaz vseh teh komedij, ki jih naša kritika — kot dramske umotvore — negira, ne smatram za nespadaajoče v okvir kulturnega teatra, ki se bo večno gibal med tečajema, ki sta ju naznačila največja dramska tvorca sveta, Shakespeare in Schiller: gledališče kot ogledalo časa in gledališče kot moralični zavod« (Jugoslovan, 28. septembra 1930). No, človeku de dobro, da Shakespeare in Schiller tega nista slišala. Takole razumevamo pri nas njiju ideal! Pa saj ni še dolgo tega, kar sta bila dva odlična predstavnika slovenskega Narodnega gledališča, gg. Polič in Župančič, podpisana pod znano izjavo v naših dnevnikih, kjer je bilo gledališče imenovano v isti vrsti — s krčmo in varietéjem!

Toda o vsem tem bo treba razpravljati še posebej, zakaj pred temi znamenji se nam vsiljujejo vprašanja o pomenu in značaju gledališča z umetniškega, duhovnega, socialnega in narodnega vidika. Tukaj sem hotel samo opozoriti na vse to. A skrajni čas je, mislim, da začnemo posvečati več skrbi in napore tudi stvarjem, ki se tičejo gledališča. Ne pozabimo, da gledališče ni in ne sme biti samo tako zvani »kulturni zavod«, marveč kakor vsako duhovno in kulturno življenjsko področje torišče ne toliko nameščenih, kolikor poklicanih osebnosti, izraz ne le konvencionalnega družabnega, ali morebiti celo le meščanskega ideala, ampak zlasti podoba in ogledalo časa, izraz njegovega resničnega duhovnega prizadevanja, iskanja in stremljenja. Vse to pa more biti samo ob sebi umevno le sad in delo svobodne stvariteljske, ki nam edina odpira pot k idealu duhovnosti in umetnosti. Ta ideal pa je nekaj, brez česar gledališče nima ne smisla ne življenjske upravičenosti.

Seveda rad priznam, da je ideal duhovno in umetniško harmoničnega gledališča zlasti v današnjem, duhovno razbitem, še vedno

individualističnem času, ko vladajo med ljudmi zlasti napete in zaenkrat nepremagljive idejne in socialne razlike, ki posegajo nujno in usodno tudi v umetnost — skorajda neuresničljiv. Toda stvariteljni idealizem je še vedno premagal najtežje zapreke in tudi danes bi mogli, če bi le resnično hoteli, doseči višino duhovne in umetniške kvalitete. Če smo drugod, n. pr. v likovni umetnosti in v literaturi mogli najti stil v duhu sodobnosti, zakaj bi ne mogli tega doseči tudi v gledališču? A zdi se, da razen resničnega hotenja manjka tudi pravega razumevanja. Le tako si razlagam dejstvo, da je naše gledališče proti duhu časa in zato v svojo največjo škodo usmerjeno še vedno predvsem naturalistično in subjektivistično. Ta oznaka velja v prvi vrsti za umetniško-stilno stran naše drame, čeprav smo se tuintam že dvignili tudi do sodobnejših poizkusov v smeri stiliziranega gledališča in še naprednejšega igranja v stilu duhovnega realizma (C. Debevec). Toda gledališče ni in že po svojem bistvu ne more biti le torišče čistega estetskega prizadevanja. Nobena druga umetnost ni tako tesno in neposredno zvezana z življenjem, ko ravno gledališka, saj o gledališču brez publike niti ne more biti govora, vsaj v praktičnem smislu ne. Gledališče umetniško-estetsko ustvarjajo režiser in igralci — seveda v kolikor je to odvisno samo od njih, ki ne izbirajo in ne postavljajo repertoarja! — ideološko-duhovno pa gledališče usmerjajo avtorji-pesniki (ne samo dramatik!), ki nudijo uprizoritvam tekst. A pesnik govori v imenu publike; brez njega bi publika, kateri je ideja čistega, breziidejnega, to je zgolj mimičnega gledališča, po večini tuja, vobče ne prihajala v gledališče. Morebiti je ideja v gledališču celo važnejša nego kvaliteta — dasi je treba iskati med njima skladnosti — in sicer prav radi tega, ker ono neposredno oblikuje življenje in je zato sociološki problem gledališča celo važnejši, nego vprašanje njegove estetske smeri in dovršenosti. Zlasti sociološko-duhovno je treba razumevati tudi gledališče kot »ogledalo časa« (Shakespeare) in kot »moralični zavod« (Schiller). Repertoar je zaradi tega, če so dani drugi pogoji, najvažnejši problem vsakega gledališča. Tako se vedno spet vračamo k temu poglavitnemu vprašanju. Pri nas lahko rečemo, da je ta boleča točka v resnici pravi

vzrok krize našega gledališča, ki je v zadnjem času ne samo občutno nazadovalo, marveč naravnost — zdrknilo na stopnjo, o kateri je že vsaka kulturna debata nepotrebna in nemogoča. Tu je na mestu edinole kar najodločnejši protest. Zakaj če pogledamo dejanje in nehanje našega gledališča enkrat tudi z duhovnega vidika, to je, če si idejno ogledamo njegov repertoar, moramo reči, da je to naše »ogledalo časa« zlasti ogledalo omejenega meščanskega duha, njegove v bistvu protikulturne usmerjenosti in njegove resnične duhovne inferiornosti nasproti zdravim plastem našega naroda. Zdi se, da sta duhovno prazna komedija in še plitvejša naturalistično-romantična burka p stalni že načelna stran našega dramskega sporeda. To pa je tudi z ozirom na večji del naše gledališke publike sociološki anahronizem — v resnici najtežja napaka, ki jo more gledališče zagrešiti —, zakaj vsi ti ljudje po veliki večini zahtevajo od gledališča duhovnejše in sodobnejše ideje. Novi človek ne more živeti od starega duha — to-le naj enkrat premislijo »consules« našega gledališča in morebiti smemo potem — upati na boljše čase.

To so poglavitne napake, katerim bo treba stopiti na prste, da nam ne zaduše zdravih kali. Zaradi tega bi bilo treba opozarjati nanje vedno znova in znova. Pri tem pa seveda ne smemo zmolčati tudi tega, kar nam gledališče nudi dobrega in naprednega. Po zaslugi dobrih duhov se namreč včasih vendarle zgodi čudež celo v našem gledališču. To nam je dokaz, da bi moglo biti bolje: saj če gre enkrat, bi šlo tudi večkrat. Prav tako pa nam taki sporadični uspehi vzbujajo sum, da gre v vseh teh primerih pač bolj za iniciativo, razumevanje, napor in sposobnost posameznikov, nego za delo in smer gledališča kot celote. In kakor smo sicer nezadovoljni z letošnjo sezono, njen začetek vendar ni bil slab. Slehernik, Kralj na Betajnovi in Dogodek v mestu Gogi so bile predstave, ki pomenijo za naše gledališče nedvomno uspeh in ki morejo biti radi tega zares opora naši veri vanj. Seveda ne trdim, da bi vse te uprizoritve režijsko in igralsko ne mogle biti še boljše; zlasti velja to za Grumovo igro, ki pa je tudi z literarnega vidika najbolj problematična. Vendar pa je za vsako izmed omenjenih treh del še posebej treba naglasiti, da so zlasti tudi po svoji

idejni strani važna z vidika sodobnega gledališča, bodisi da mu kažejo pot k lepši bodočnosti ali pa vsaj odkrivajo resnično težki položaj, v katerem je gledališče v naši dobi zaradi njene duhovne neenotnosti.

I. H. von Hofmannsthal: *Slehernik*. Misterij o življenju in smrti bogatina Slehernika. Priredil za slovenski oder Oton Župančič.

Prvič je naša drama uprizorila Slehernika sicer že v pretekli sezoni, vendarle pa je šele ponovitev predstave v začetku meseca septembra 1931, katera se je vršila na prostem pred nunsko cerkvijo, razodela popolnejšo gledališko zamisel misterija in s tem dosegla tudi zares lep uspeh, tako da moramo vsaj v režijskem smislu smatrati to drugo uprizoritev na pragu nove sezone tako rekoč za novo gledališko ustvaritev. Z raditega smo pač upravičeni, da poročamo o njej v okviru poročila za letošnjo sezono. Novost in pomembnost uprizoritve pa je treba poudariti z dveh vidikov. Prvič nam je gledališče nudilo misterij, duhovno igro, kar že samo po sebi pomeni nekaj slovesnega v našem gledališkem sporedu. Razen tega pa se je uprizoritev vršila na prostem, pred mogočnim arhitekturnim pročeljem nunske cerkve, s čimer ni pridobila samo režiserjeva (O. Šest) zamisel v estetskem pogledu, marveč je uprizoritev s tem zadobila obenem tudi globlji življenjski poudarek. Misterij namreč zaradi svojega duhovnega značaja v sodobnem gledališču, ki je žal že skoraj popolnoma izgubilo svoj prvotni religiozni in sakralni značaj in je tudi sicer postalo več ali manj iluzionistično, ne more priti do svoje polne veljave in preprečevalnosti. To se je pri prvi uprizoritvi pokazalo v toliki meri, da so bili skeptični glasovi vsaj deloma upravičeni. Z novim prostorom pa je uprizoritev prav za prav našla za misterij vsebinsko in estetsko edino možno sceno, to je prostor v gledališkem smislu, ki ima vendarle namen, da služi interpretaciji duha, ki ga izžareva tekst. Slehernik ni le drama človeškega doživljanja edinole v svetu zunanje, epične ali pa zgolj psihološko-notranje, to je dramatično-lirične resničnosti, marveč se preko naravnega dviga v svet metafizične resničnosti. Radi tega je le navidezni, realistično-alegorični dualizem dela v resnici izraz stilne enotnosti v smislu duhovnega, simboličnega realizma. Z isto pra-

vico, s katero je idealiziral in v simboličnem smislu tipiziral Slehernika, pa tudi sicer vso okolico prikazanega življenja, je pesnik ustvaril tudi alegorične podobe Smrti, Dobrih del, Vere in celo hudiča, ki je sicer v slovenski prireditvi izpadel. Zakaj alegorija je bila od nekdanj veljaven estetski princip umetniškega ustvarjanja, kadarkoli je šlo za oblikovanje nevidnega sveta, če le ni izvirala iz racionalističnih, marveč iz elementarnih osnov mitično-religiozne fantazije. Zato nikakor ni v redu, če kdo vidi na primer v Dobrih delih ali pa v Veri — »schematizirane osebe« (kakšno nerazumevanje!) ali jih celo skuša tolmačiti, seveda popolnoma zgrešeno, z vidika — psihologije. To je pač samo izraz nasilja, ki ga v svetu umetnosti še vedno hoče izvajati naturalistična estetika, ki je vedno hodila z roko v roki s skrajnim individualizmom. Toda na ta način bi morali zavreči na primer tudi vse pravljice, vso srednjeveško umetnost, celo grško tragedijo, vsaj v njenih začetkih, in nedvomno tudi Danteja ali pa Goetheja (Faust!). Dvomu nad življenjsko resničnostjo Slehernika moremo pač z enako upravičenostjo postaviti nasproti dvom o vsakem delu naturalistične umetnosti, če le osporavamo resničnost »življenja« in »oseb« v zmišlu gole biološke in naturalistično-psihološke zakonitosti »onstran dobrega in zlega«. Na tej ravnini se pač pričinja nasprotje, kjer ne gre več samo za razliko estetskega pojmovanja, marveč za razliko svetovnega nazorja, v kateri so nedvomno utemeljene tudi vse razlike umetnostnih stilov. Z vidika idealistične umetnosti je Slehernik prav toliko resničen, kolikor je neresničen z vidika naturalistične umetnosti. Res da je pričujoči misterij predvsem epsko-lirska parabola z duhovnim naukom, vendar je delo prav v svojem središču, kjer se oba svetova, človeški in nadnaravno-kozmični, križata pred obličjem smrti v globini Slehernikove notranjosti, naravnost pretresljivo v smislu dramatičnega spora in napetosti. In prav drugi, alegorični del, je dramatičnejši, nego prvi del, ki je vse do prihoda Smrti skorajda izključno epskega značaja, seveda ne epskega v avtonomnem smislu, marveč v stilu parabole o bogatem Sleherniku. To je pokazala prepričevalno tudi uprizoritev, ki je zlasti poudarila idejo dela, namreč ničevost vsega človeškega in posvetnega in pretres-

ljivo ter veličastno usodnost nadnaravnega in skrivnostnega.

In tako mi je sedaj, da se po tej literarni označitvi dela samega vrnem še enkrat k uprizoritvi, potreba še dodati k prejšnjemu, da je novi prostor s cerkvijo v ozadju bil uprizoritvi primerno estetsko dopolnilo ne le v dekorativnem in zunanjesceničnem smislu, marveč se je tudi zgoraj omenjena vsebinska simbolika dela enotno zlila s simboliko »svetega kraja«, namreč cerkve. In tako se je iluzija, katero bi nam v najboljšem slučaju moglo pričarati gledališče, na tako preprost način pretvorila v občutje nečesa nadvse resničnega. Kar pa je še posebno stopnjevalo gledališko enotnost te uprizoritve, je dejstvo, da ji je prisostvovalo tudi primernejše, izbranejšo občinstvo, ki je res prišlo tudi zaradi misterija, a ne samo zaradi čiste umetnosti. Zakaj nikakor ne smemo pozabiti, da misterij ni namenjen samo estetskemu doživljanju, marveč zlasti duhovnemu očiščenju, kar je bil sicer od nekdanj namen gledališča sploh.

Režiserju gre zasluga, da je tako posrečeno in popolnoma v smislu duhovne igre rešil vprašanje prostora in scene. Pri tem je resigniral skoraj na vse zunanje odrske pripomočke — česar smo pri njem komaj vajeni —, čeprav ni dvoma, da bi na primer močnejša ali boljše: izbranejša uporaba luči, muzike, petja, zvonov itd. mogla le še stopnjevati vtis veličastnosti. To je tem večjega pomena, ker pri takšni uprizoritvi na prostem govor ne pride do polne veljave. Pri Sleherniku smo to obžalovali tembolj, ker je delo z literarnega vidika prava jezikovna mojstrovina. Posebej moramo pohvaliti Župančičev slovenski tekst, ki je prelep, a žal so igralci skoraj vsi, kar se tiče glasu, morali odpovedati v ogromnem, odprtem prostoru. Suvereno je obvladal svoj glas prav za prav samo Skrbinšek (Mamon), medtem ko sicer prav tako odlično izvežbana glasova Slehernika (Levar) in njegove matere (Marija Vera) nista vedno dosegla daljave. Toda to so tehnične, ne umetniške napake. Kar se tiče igre, je režiser poudaril zlasti slikovitost skupnih prizorov, pravtako pa so tudi posamezni igralci pravilno pojmovali svoje vloge v smislu mimos. Podobe Slehernika (Levar), njegove matere (Marija Vera), Mamona (Skrbinšek), Smrti (Kralj) so bile nadvse prepričevalne in žive zlasti po svoji iz-

razni, ekspresivni igri. Razodevale so po vrsti obup in tragiko, vdanost in pretresljivo duhovno resničnost, grozotnost in veličastnost, brezdušnost in demonično pošastnost. Če smem posamič preiti ostale (Cesar, Nablocka, Šaričeva i. dr.), jih moram vendarle pohvalno omeniti z vidika skladne in ubrane celote, v kateri je uprizoritev dosegla uspeh, tako da se njena umetniška kvaliteta lahko postavi ob stran duhovni pomembnosti, katero je uprizoritev imela za naše gledališče.

II. Slavko Grum: Dogodek v mestu Gogi.

Uprizoritev Grumove igre v dveh dejanjih, »Dogodek v mestu Gogi«, nam je razodela podobo gledališča, ki pomeni prav nasprotno smer v gledališkem pojmovanju, nego jo predstavlja misterij in vobče vsak za gledališče namenjen tekst, kateremu gre v prvi vrsti za človeško in duhovno stran, recimo za poudarek ideje, iz katere šele se je popolnoma organsko razvila tudi njegova umetniška oblika. Zakaj s to predstavo, s katero je naša drama otvorila letošnjo sezono, smo doživeli primer čistega estetskega ali zgolj formalnega, brezidejnega gledališča. Taki poizkusi, ki poudarjajo avtonomni značaj gledališča v smislu njegove neodvisnosti od literature, idejne vsebine in življenjske problematike vobče, v novjšem času niso bili redki in so nadvse značilni za položaj, v kakršnem je bilo gledališče nedavno in je morebiti še sedaj. Čeprav ni dvoma, da bo končno kakor povsod, tako tudi v gledališki umetnosti zmagalo življenje nad golim formalnim principom, je vendarle treba priznati, da je takšne poizkuse povzročila duhovna neenotnost sodobne družbe, zaradi česar o enotnosti ideje in umetnosti v gledališču vsaj z ozirom na publiko ni moglo biti več govora. Zato se je gledališče skušalo pred to ideološko-sociološko krizo rešiti z estetsko osamosvojitvijo. Edinstven slovenski primer takšnega odrskega larpurlartizma nam nudi v bistvu tudi »Dogodek v mestu Gogi«. S tem hočem reči le, da je pričujoče delo igra v doslovnem pomenu besede in da je zato namenjeno zlasti gledališču. Delu se pozna, da je bilo napisano v prvi vrsti iz gledališko snujoče fantazije, ne pa iz viharja življenjske problematike, ki je izhodišče literarnega ustvarjanja. Zato pogrešamo v njem dramatičnih osnov in ga tudi sicer z literarnega vidika ne

moremo popolnoma opravičiti. Temu je treba iskati vzrok v dejstvu, da je pisatelj v Gogi skušal oblikovati podobo človeške notranjosti onstran osebnosti. Pravi subjekt vsega dogajanja je Goga, čudovito mesto, fantastični privid človeške podzvesti in v podobo transformirano življenje samo na sebi, življenje ne kot vsebinski kozmos, marveč življenje kot akcija in proces. Pisatelj zato ne oblikuje živih, resničnih ljudi v smislu osebnosti, marveč le lutke, ki naj nam ponazore skrivnost in bistvo notranje zakonitosti človeškega življenja. Ker nam avtor potemtakem ne prikazuje ljudi v igri življenja, marveč nasprotno igro življenja v ljudeh, se dramatični zakonodajavec in pesnik besedne lepote v tem delu od vsega začetka umika scenografu in literarni koncept prehaja v — pantomimo. Obširneje sem pisal o tem v svojem literarnem poročilu o »Dogodku« v Domu in svetu 1930, str. 323—4, kjer bo čitalec našel marsikako pojasnilo Grumovemu delu. Na tem mestu moram omeniti le še to, da je tudi nerealni, fantastični in groteskni slog nujna posledica pisateljevega osnovnega pojmovanja prikazanega življenja. Na škodo delu pa je avtor enotnost stila prelomil z nekaterimi realističnimi črtami.

Ta napaka se je očitno razodela tudi pri uprizoritvi. Režija (O. Šest) ni ustvarila enotnega in v celoti tudi ne z igro skladnega stila, a to gre le deloma na njen račun. V nemajhni meri je to avtorjeva krivda zaradi zgoraj omenjenega dualizma, kar se tiče stila njegovega dela in ki pomeni vsekakor organsko in umetniško usodno napako v njem. Na vsak način bi se bil moral režiser ogniti realističnemu pojmovanju pretežnega dela igre. Delo ni dramatično, komaj rahlo epično (realistične epizode), najbolj pa lirično, seveda v kolikor moremo sploh še govoriti o njem kot o umetniški izpovedi v literarnem smislu. Lirski element, ki izraža zlasti občutje groze in usodnosti, prehaja tudi v atmosfero, ki prav za prav edina veže posameznosti v celoto, v privid mesta Goge, vsaj v notranjem smislu, zakaj zunanji prostorski kolektiv je nasprotno poudarjen prav z večdelnostjo prostora. Zato je po tej strani bilo tudi režiserjevo delo lažje, nego pa je moglo biti prizadevanje za stil in način igre same. Vobče smemo reči, da je iluzija pozorišča in tudi iluzija posameznih mask bila

nedvomno močnejša nego prepričevalnost igre. Na pomoč je prišel režiserju seveda tudi scenograf (Vavpotič) s slikovitostjo vna- nje dekoracije. Prav tako je bila muzika (Ukmar) uprizoritvi v prid. Namesto tempa, ki bi le zakril notranjo dinamiko igre, se je režiser odločil za smer počasne pantomime, a poleg stilizirane recitacije je vendarle dopustil tudi realistično govorjenje. Priznam, da je bil način recitacije zanj težak problem in to zopet po avtorjevi krivdi. Zakaj jezik, ki ga je pisatelj položil v usta svojim lutkam, je mnogo bolj realističen, nego literarno stiliziran in metaforičen. Če premislimo, da njegove osebe niso resnični ljudje, marveč samo liki človeške podzvestne duševnosti, je realistično govorjenje v nasprotju z igro lutk, kakršna bi bila edina v skladu s stilom dela. Zaradi skladnosti govorjenja in igre se je režiser odločil za realizem, s tem pa je le še poglobil nasprotje med stilom igre in značajem dela.

Ta nedognanost v stilu uprizoritve pa je bila še tem bolj vidna in podčrtana zaradi premajhne izrazne moči posameznih igravcev, ki niso bili vedno kos poudarjeni mi- mični igri, ki edina more tej neliterarni »igri« dati močno odrsko podobo. Le umrli naddavkar (Skrbinšek) je bil zamišljen popolnoma v stilu igre in je ne le po pojmo- vanju, marveč tudi po izvedbi svoje vloge vidno prekašal vse ostale. Vendarle naj po- sebej omenim še tudi obe starki (Rakarjeva in Juvanova) in mirno ženo (Gabrijelčičeva), z vidika celote pa razen podoknice (Cesar, Daneš), še posebno pantomimo prvega pri- zora, ki se nas je dojmil prav tako močno, kakor pretresljivi in grozotni pojav umrlega naddavkarja.

Ker je težišče dela v čisti igri, v sceni in v dinamiki kretnje, je seveda nesmiselno govoriti o globlji vsebinski pomembnosti Grumovega teksta. Če skušamo za estetič- nimi vrednotami umetniškega privida od- kriti še kaj več, po čemer žeja našega duha, se moramo žal razočarani vrniti. Podoba in smisel njegovega umetniškega ustvarjanja sta v analizi, ne v izpovedi. In ta njegova ana- liza je tako racionalistična, naravnost iz teorije Freudove psihoanalize porojena, da je komaj še mogoče slutiti na dnu intuicijo in verjeti v pesniško resničnost. Pisatelj je komaj dovolil duši, da se oglasi iz bolečine in stiske. Le redko v tej umetniški študiji

začutimo tudi pesnika poleg oblikovavca, tudi človeka poleg umetnika-artista. Njegovo delo se nas dojmi sicer bolešno in grozotno, vendarle ne čutimo v njem tragike. To je posledica dejstva, da je »setos« tega dela osnovan na amoralnosti zgolj biološko-vita- lističnega svetovnega naziranja. Bolečina mesta Goge je sicer težka in brezupna, ven- dar »onstran dobrega in zlega«, usodna, a ne metafizično smiselna. To nam jasno razodeva n. pr. zgled Hane, katero je avtor pojmoval še najbolj v smislu dramatične osebnosti z notranjim konfliktom in katera je edina »ubežala« iz mesta Goge. Toda vse preveč je očitvidno, da je njeno »očiščenje« prikazano in ga je tudi treba umevati psihoanalitično (alegorični pomen njenega »umora«!), da ne rečem medicinsko, a nikakor ne etično in duhovno! Njen odpor zoper zapeljivca Pre- fiha ni razumljiv toliko iz etičnega gnusa, nego iz erotične antipatije, naravne in še stopnjevane zaradi bolešnega doživljanja spolnosti že v zgodnji mladosti, v čemer me potrjuje med drugim tudi dejstvo, da Hana takoj po sproščenju od svojega demona — vabi k sebi pesnika, ki jo je oboževal. More- biti je celó njegovo »pomoč« treba razumeti prav tako alegorično kakor njen »umor« (kot prisposodbo psihoanalitičnega dejstva njene osvoboditve od morečega spomina na pre- teklost). Zame je jasno, da njena problema- tika spada v poglavje psihoanalize in psiha- trije, ne morale. Zato je tudi uprizoritev v tem oziru mogla nuditi le zunanjo teatralično rešitev, ki nas pa v človeškem smislu ni pre- pričala. Upam se tudi trditi, da »Dogodek v mestu Gogi« zaradi pomanjkanja ideje, vse- bine, mita ali kakor se že imenuje človeška stran v umetnosti — poleg njene estetske lepote — ne bo nikoli zanimal in navduševal širšega občinstva. Na drugi strani pa zopet pomeni prav danes, ko je idejna kriza gleda- lišča dosegla svoj višek, zanimiv poizkus v smeri avtonomnega, čistega in prvotno-mi- mičnega gledališča in je po tej strani zna- čilen dokument povojnega časa. Naše pri- zidevanje mora sicer stremeti po novi dobi, po čim večji skladnosti gledališča z živ- ljenjem, ljudmi in idejami našega časa, po skladnosti mimosi in poezije, iluzije in resničnosti, igre in človečnosti. Vendarle je bila uprizoritev »Dogodka« zlasti z vi- dika slovenskega repertoarja pozitivno de- janje.

France Vodnik