

„TARELKINOVA SMRT“ IN „BERAŠKA OPERA“

S »Tarelkinovo smrtjo« je naše gledališče podobno kot predlansko sezono z Ostrovskega »Gozdom« in Merežkovskega »Petrom Velikim« poseglo v starejši ruski repertoar. Zanimanje za rusko dramatiko je dovolj intenzivno, vendar izbira ni dovolj sistematična in dosledna: še zmerom čakamo na Puškina in Gribojedova, Gogolja, Čehova in Gorkega, obeh že dalj časa nismo videli na našem oficialnem odru. Zapadna in ruska dramatika še vedno nista upoštevani v potrebnem medsebojnem sorazmerju.

Po »Svatbi Krečinskega« smo dobili s »Tarelkinovo smrtjo« že drugo odrsko delo zanimivega in svojstvenega človeka in dramatika Aleksandra Suhovo Kobilina. Če velja, da je prikrita, a zato tem silnejša tendenca slehernega umetniškega ustvarjanja brezobzirno in včasih prav okrutno obračunavanje umetnika s samim seboj in da je ta notranji obračun tem temeljitejši in tem okrutnejši, čim mogočnejša je umetnina, potem nam ne bo težko dognati, kakšno je bilo jedro, iz katerega se je razrasla Kobilinova farsa. Suhovo Kobilin (1820—1903), ta otrok izrojene ruske plemiške in denarne aristokracije, ta nekoliko dekadentni karakter, ki razodeva tako v svojem življenju kakor v svojem pisateljskem delu nekatere močno patološke poteze, — soudeležen je bil pri zagonetnem umoru Francozinje Demanchove, svoje večletne ljubice, ki jo je, kakor vse kaže, umoril z lastnimi rokami — se v nasprotju s pretežno večino velikih ruskih realistov ne odlikuje po visoko razviti etični zavesti. Če so Gogolj, Tolstoj, Dostojevski in vrsta malih in velikih kritikov ruske družbe obračunavali z njeno nerazvito moralno in življenjsko zavestjo v imenu velikega etičnega imperativa in v imenu velike vizije o človeku in človečanstvu, se upira Kobilin njeni absurdni morali bolj iz razbičanih, razrvanih živcev. Kjer je pri Gogolju zavesten obračun, je pri Kobilinu anarhičen, bolešno krčevit upor. Zato je v Gogolju le še mnogo božanske ironije in vedrega humorja, ki kažeta na veliko pisateljevo notranjo disciplino, dočim bi v Kobilinovem sarkazmu zaman iskali še česa razen globoke, naravnost patološke bolečine. Sarkazem se razrašča do fantastičnih razsežnosti; tu ni mesta ne za humor ne za ironijo. Njegova farsa se poraja kakor v krčih obsedenca; v tem stanju zavesti pisatelj ni mogel misliti na oblikovno dovršenejšo in ubranejšo komedijo.

Njegova farsa je zmes najraznovrstnejših stilnih sestavin — tu se bijeta med sabo burlesknost *comédie dell'arte* in mračna tragika nordijskih balad — in komedija bi morala zaradi tega neorganičnega sožitja nasprotujočih si elementov sama po sebi razpasti, da jih ne spaja v neko bizarno enoto ritem silovitega pisateljevega notranjega doživetja, ki daje farsu neko izredno sugestivno moč.

To doživetje je zraslo iz posebnega pisateljevega položaja v ruski družbi in iz njegove po tem položaju in lastnem karakterju določene usode. V figuri Kandida Kastoroviča Tarelkina, ki ne ve drugače obračunati s svojimi prijatelji in sovražniki, upniki in pokrovitelji in svojim zavoženim življenjem, kakor da simulira svojo smrt ter hoče zaživeti novo življenje kot upokojeni dvorni svetnik Kopilov, v osebi generala

Vavarina, njegovega protiigralca in smrtnega sovražnika, ki se med sabo satansko, »volkodlaško« preganjata in se drug drugemu maščujeta, pa v vseh tistih grotesknih uradniških lutkah okrog Tarelkina, od simbolično nenasitnega policaja Raspljujeva do simbolično amoralnega, idiotskega policijskega pristava Antioha Jelpidiforoviča Oha — v vseh teh figurah ni obračunaval Kobilin le z nemoralo in krvoseštvom ruske birokracije, marveč tudi z imoralnostjo in »volkodlaštvom« v sebi samem. Odpor in borba proti tema dvema sta bila glavna vzmet in najgloblji vzrok za nastanek njegovega Tarelkina. Nemirno in brezupno režeče, kakor se smeji Kobilin iz svoje farse, se smeji človek le lastnemu spačenemu obrazu. Burleskno tragično, kakor se poigrava K. s svojimi osebami, se poigrava človek le še sam s svojo kreaturo v urah obupa. Zaključni Tarelkinov avtosarkazem: »Volkodlaki moramo biti solidarni«, je nameril K. z nemalim cinizmom tudi sam nase, saj ni bil zaman tisti, ki je dopustil, da so zapirali, mučili in preganjali njegove tlačane zaradi umora njegove ljubice.

Kobilinova farsa je vsa polna najmračnejšega pesimizma, ki učinkuje tem siloviteje, ker ni nikjer narejen in pozerski, ker je krvavo, do kraja doživljen in ker mu tako docela primanjkuje slednje romantične iluzije o »lepem« človeku. Njegovi ljudje so v bistvu in kar neprikrito popolne bestije, krvosesi in »volkodlaki«, iz njih sope slast po krvi in maščevanju, njihovo največje sladostrastje je počasno izsesavanje krvi in energij sočloveku. Ta njegov pesimizem se ne nanaša samo na ruskega birokrata, marveč na človeka kot takega sploh.

Vprizoritev »Tarelkinove smrti« je bila skrbno pripravljena in po svoje izredno močna; vendar (kakor je bilo pričakovati) ni doživela uspeha pri naši publikii, ki je odhajala iz gledališča nekoliko prestrašena in začudena. Toliko sarkazma in toliko mračnega pesimizma je bilo zanjo preveč. Prav tako se ni znašla ob načinu vprizoritve, ki je za nas nov in nenavaden.

Kobilin je dobil v režiserju Bojanu Stupici močnega in, če hočete, modernega interpreta. Da bi odstranil nesoglasja v delu, se je poslužil nekakega paradoksa: kontraste je poskušal premagati tako, da jih je pritiral do tistih skrajnosti, kjer prehajajo že v svoja nasprotja, in je vso komedijo privzdignil v ozračje še bolj fantastične grotesknosti. Namerna mu je uspela v toliko, da je v resnici dosegel neko bizarno harmonijo kontrastov, ponesrečila pa se je v tem, da je na ta način še bolj poudaril brutalnost in nasilnost farse. Kobilin dobiva tako še bizarnejšo, še bolj krvavo podobo, njegov posmeh postaja še mračnejši in bolj »satanski«. Izginili so še tisti prameni svetlobe, ki so morda kradoma žareli skozi osrčje tega dela. Celotna vprizoritev je zgrajena na sproščeni igri kontrastov, ki se nemoteno bijejo med sabo, prehajajo v hitrem tempu drug v drugega, se razblinjajo in stopnjujejo do najvišje mere ter preraščajo med sabo. V teku dejanja se vrste scene z burlesknostjo comedie dell'arte (general Vavarin in upniki, ki se pantomimično vrste krog njega kot lutke) in komično fantastiko ameriških filmov (razkrinkanje Tarelkina v prvem dejanju), s primitivnim humorjem ljudske burke (nekateri prizori na policiji); med njimi pa se vse bolj razraščajo prizori z demonično

fantastiko »Sonate strahov« (scene med Tarelkinom in Vavarinom, ki ju igrata Kralj in Skrbinšek) in naravnost shakespearsko tragiko, ob robu dejanja pa scene s prebliski ironije Wildeovih in Shawovih komedij in hladnostjo francoske realistične drame. Sledeč svoji prvotni zamisli režiser tudi igralcev ni silil v kalup čim enotnejše igre, marveč jim je dal, da se razžive vsak v svojem elementu čim temeljiteje. Skrbinšek je nastopal kot v Strindbergovih dramah, Kralj kot v dramatizacijah Dostojevskega, Cesar, kakor da igra Goldonija. Vprizoritev je notranje močno razgibana in zapušča mestoma silen vtis. Omembe vredna je tudi zato, ker sta v njej nastopila z novimi energijami radi boleznii že dalj časa pasivna igralca Lipah in Kralj.

Povsem drugačen sprejem kot »Tarelkin« je pri publiki doživela Stupičeva vprizoritev »Beraške opere«, te stare, vedre, pristrčne angleške igre iz začetka 18. stoletja, ki je po svojem osnovnem življenjskem občutju pravo nasprotje »Tarelkina«. Tam mračen, že patološki pesimizem, tu veder, optimističen pogled na svet in življenje, tam besna kritika, tu dobrohotno opravičevanje človeka, tam sarkazem, tu humor, tam težeče, svinčeno ozračje, tu nad vso bedo in »podzemljem« svetlojasno obzorje. Z vprizoritvijo »Beraške opere« je naše gledališče podobno kot s »Pesmijo s ceste« in nekaterimi podobnimi deli šlo za značilno tendenco moderne literature, ki postaja sčasoma že moda, tendenco, vzbujati propadajočo vero v človeka z odkrivanjem lepote tam, kjer je je na videz najmanj — v najbednejših in najbolj zavrženih človeških kreaturah, za modo, ki neredkokdaj že prehaja v čustveno poetiziranje in romantiziranje življenja »na dnu«. To neredko zgolj literarno zanimanje za človeka najnižjih družbenih plasti, najbednejših življenjskih zakotij in gnezd, za življenje predmestnih kanalov in barak, za ljudi, v katerih živita v neskladnem pa po svoje vendarle organskem sožitju lepota, plemenitost in zločin, interes za človeka »iz dna« rase z vse bolj napredujočim proletariziranjem in lumpenproletariziranjem ljudskih množic, z degradacijo in izkoreninjevanjem sodobnega človeka.

Ta literarni interes je posebno zrasel, odkar je Gorki s svojo znano dramo »Na dnu« dokazal, da je tudi življenje najnižjih ljudskih plasti vredno pisateljevega študija in da je prav tako bogato, zanimivo in dramatično kakor življenje vseh drugih, socialno višje stoječih krogov. Temu interesu je pripisati tudi ponovno odkritje François Villona in prav tako John Gayeve »Beraške opere«, ki je dobila v predelavi Berta Brechta povsem sodobno in modernemu občutju bolj ustrezajočo obliko. Ta Gayeva »opera«, prav za prav parodija Händlovih in italijanskih oper — v njej nastopajo namesto salonskih vitezov in dam »vitezi podzemlja« in pocestne punice, namesto visoke družbe pisana villonovska družčina lajder, tolovajev, apašev, beračev in tatov — je nastala približno v istem času, ko se je v Franciji na svojevrsten način razvijal »Théâtre de la Foire«. Iz tega pouličnega gledališča je prav radi nasprotovanja uradnega teatra in šikaniranja oblasti, ki so ga skušale uničiti najprej s prepovedjo dialoga, potem monologa, nastala neka nova zvrst, mešanica pantomime, govornih in petih monologov, chansonov, pesemskih vložkov, iz česar se je razvila znamenita komična opera (opera

comique). Vendar med temi komičnimi operami menda ni nobene, ki bi se mogla meriti z Gayevo, ki se loči od njih tudi po tem, da ni imitacija, temveč parodija prave opere. To je duhovita, villonovsko obešenjaška ljudska igra s petjem in godbo, vsebujoča tudi neprikrito ost proti podkupljivi birokraciji, hudomušno nam predstavlja londonskega policijskega načelnika, v resnici pa apaša in intimusa tolovajskega poglavarja. Zaradi te satirične tendence je bilo delo v 18. stoletju v Angliji dalje časa prepovedano. Njegovo dejanje je preprosto dejanje ljudske igre, hkratu pa parodija opere: Mladi Mackie, vetrnjaški poglavar londonskih tolovajev, ljubi Polly, hčerko beraškega poglavarja Feachuma ter jo prav tako vara po bordelih, dokler ga njegove ljubosumne ljubice in njegov »intimus« ne spravijo v roke pravici: ta »Pravica« pa je ljudomila, saj ga reši, ko stoji že pod vešali. Konec ni toliko melodramatičen kot ironičen. Bert Brecht je staremu tekstu dodal nekaj svojih, nekaj Villonovih in Kiplingovih pesmi, ki se pojejo kot songi in dajejo vsej arhaični igri sodoben poudarek.

Naša vprizoritev je zanimiva tako igralsko kakor inscenatorsko. Ansambel je moral prevzeti precej težko nalogo; za našega dramskega igralca, ki ni kvalificiran niti pevsko niti plesalsko, je petje in igranje ob spremljavi orkestra že majhna bravura. Ansambel pa je v tem oziru pokazal nepričakovano prožnost in gibčnost. Pred nami se v živahnem tempu — omogoča ga primitivno izkonstruiran »vrtilni oder« za hitro menjavo pozorišč — vrste scene, polne vetrnjaške in obešenjaške romantike, beraške eksotike in poezije »z dna«, ki jim daje orkester z muziko Kurta Weila še svoj poudarek. Vendar pušča vprizoritev — morda prav zaradi tega eksotično-romantičnega nastrojenja — človeka nekoliko praznega, nerazgibanega. Neenakomerno se giblje med šlagerjem in resnično umetnostjo, med larpurlartizmom, zunanjim artizmom in nekoliko nejasno izraženo osnovno tendenco: opravičenjem tudi najbednejše človeške kreature. V celotni vprizoritvi je več mode kot umetnosti, več teatra kakor življenja, manj odkritosti kakor poze. **Vladimir Pavšič**

T. G. MASARYK KOT LITERARNI KRITIK

Vsakega, ki prebira Masarykove filozofsko-znanstvene in publicistične spise, kar preseneti njegova velika razgledanost po svetovnih literaturah od staroklasične vse do najmodernejše dobe. Iz njegovih številnih citatov, parafraz in psihološko-analitičnih ekskurzov, posebno pa iz njegovega teoretičnega spisa O študiju pesniških del in še drugih razprav iz 80. in 90. let preteklega stoletja je razvidno, da je više cenil umetnost in predvsem leposlovno literaturo kakor pa znanost in da je tudi literarni kritiki pripisoval prav tako kakor literaturi sami isto moderno-prosvetljenjsko in socialno funkcijo, ker jih je tesno združeval s filozofijo, s sociologijo. Tako so mnoge njegove razprave prav tako filozofske in sociološke kakor tudi literarno kritične.

Literarno kritiko je Masaryk negoval zelo zgodaj in nadvse živahno. Metodološko mu je pomenila predvsem analitično delo, ker se z analizo