

ZAPISKI OB PREMIERAH

Ivo Brnčić: »Med štirimi stenami«.

Realizmu, to se pravi, v umetnost prenešeni metodi znanstvenega raziskovanja pojavov, je prvi in poslednji objekt človek kot psihofizičen organizem, ki ga vežejo tisočere vezi z družbo in vesoljem. Glavno sredstvo realistične literarne metode je psihologija; in kakor se je le-ta spreminjala in se spreminja v svojem gledanju na psihološke pojave, tako se je vzporedno spreminjal tudi moderni realizem. Med psihološkim realizmom kakega Dostojevskega, Bourgeta, Prousta, Strindberga pa med sociološkim Zolajevim in etičnim Ibsenovim naturalizmom so precejšnje razdalje v metodi, a smoter je pri vseh zmeraj en sam: dokopati se do čim resničnejše podobe človeške psihe in človeške družbe, do vseh tistih zavestnih in podzavestnih vzmeti, na katerih počiva psihološko dogajanje v človeku in po katerih se premika, giblje in valovi življenje človeških množic. Kakor znanost nikoli ne bo mogla zavreči metode preizkusnega raziskovanja, tako tudi moderna literatura ne bo mogla in ne bo smela zavreči realistične metode, dokler bo njen smoter odkrivanje človeške duševnosti in kritika človeške družbe. In to je vsebina in hrepenenje vse umetnosti od Ilijade, Oidipa, Božanske komedije, Dona Kijota, Balzacove Človeške komedije do Vojne in miru. Ta umetnost bo živa in aktualna, dokler se bodo porajala in umirala ljudstva na tem tistem planetu; kajti ta umetnost je v svojem bistvu človeška, do kraja resnična, v najširšem smislu realistična.

Kakšen realizem imamo v mislih, ko govorimo o sodobnem slovenskem realizmu? Gotovo ne realizma Kersnikovih, v prosojno poetično tenčico odetih romanov, ne Jurčičeve primitivne walter-scottovske resničnosti, ne govekarskega privzetega »halo-naturalizma«, tudi ne nekoliko praznično patetičnega Finžgarjevega realizma, eksotičnega »Kraftrealizma« kakega Novačana ali realizma od Bevkovih in Velikonjevih povesti do Jalenovih dram, ki si nekako ne morejo povsem odpreti okna v človeka in v svet; mislimo na realizem, ki naj rase iz tradicije naše književnosti, ki naj bo psihološko prodirnejši, etično brezobzirnejši, pa socialno borben kakor Cankarjeva umetnost, a manj anarhičen in stvarnejši. Gre za realizem, ki ne hodi mimo modernih socioloških in psiholoških dognanj, marveč gleda skozi nje ta majhni, pa vseeno brezbrežni kos slovenskega življenja. Gre za umetnost, ki naj bo resničnejša, vernejša, bogatejša podoba življenja, kakor smo jo poznali doslej pri naših starejših realistikih, za umetnost, ki naj se v svoji realistični obliki približuje tistemu bogastvu in dovršenosti, kakršno je izoblikoval Cankar v nekaterih delih v svoji simbolistični smeri. Skratka, za realizem, ki naj vendar že poseže brez rokavic, z golo roko v naše življenje.

Realizem te vrste se pri nas že poraja. Vidimo ga prihajati v celi vrsti mladih pisateljev, odkar smo se končno otresli takó sugestije Cankarjeve forme, kakor tudi naplavin, ki jih je nanese k nam mednarodna poplava raznih brezupnih literarnih struj od ekspresionizma do dadaizma in kubizma. Z Miškom Kranjcem, Filipom Kalanom, Cirilom Kosmačem, Ingoličem in nekaterimi najmlajšimi pripovedniki se ustvar-

jajo osnove naše nove realistične proze; ta generacija je z Brnčičem napisala nekrolog naši ekspresionistični liriki in neživljenjski literaturi polpretekle dobe, je s Kreftom in Stupico prekinila z idealističnim artizmom in patetično obrednostjo v gledališču¹ in skuša s Kreftom, Jožetom Kranjcem in sedaj z Brnčičem (pa morda še s kom) ustvariti novo realistično dramo. Ta generacija je tu, je kljub individualnim razlikam povezana med seboj z istim osnovnim odnosom do stvari, s podobnim življenjskim nazorom in občutjem, piše v vse naprednejše revije ter si tako podaja roko z nekaterimi zastopniki starejšega rodu, ki so znali v času ekspresionistične in idealistične poplave ohraniti mirno kri, neskaljen pogled na življenje in se tudi zavarovati pred povprečnostjo naših realistov-sopotnikov, kakor jih je imenoval Filip Kalan v neki kritiki.

Brnčičevo dramo torej lahko uvrstimo med produkte našega novega, psihološko in sociološko poglobljenega realizma. Brnčič je celo pretirano dosleden realist, tako da se giblje njegova drama včasih že v mejah naturalizma, ki v nekaterih prizorih zaniha že v preveliko odrsko ekspresivnost. Idejno in oblikovno dobiva Brnčič impulze iz Krleževe dramatike, o čemer piše v »Gledališkem listu« sam: »Menim, da je danes slovenskemu dramatiku težko iti mimo Krleže in da je to v neki meri tudi prav... Krleževa dramatika, zlasti 'Gospoda Glembajevi', obravnava tip zagrebške patricijske družine; pričujoča drama je poskus obdelave tipične slovenske malomeščanske družine in s tem nekaterih izrazitih posebnosti naše sredine sploh. Krleža je upodobil 'plebejščino zagrebških patricijev' (kakor se je privatno izrazil nekdo), tu gre za 'plebejščino slovenskega malomeščana... Licemerstvo tu in tam, pohlepnost v ustrezajočem volumnu tu in tam...'« Brnčič gleda na okolje, ki ga obravnava v svoji drami, tako dosledno hladno in mirno, da kar čutiš, kako se pod tem intelektualizmom skriva prav za prav zelo zelo osebna, kar živčna bolečina. To je bolečina ob pogledu na tisoče in tisoče galetovske rodbe, »zabetoniranih med štirimi stenami«, med katerimi se grizejo, prepirajo, duše in uničujejo med sabo stara in mlada neizživljena, nalomljena življenja, med katerimi se krije toliko nesreče, bolečine in prikritega, zato pa tem bolj odurnega, brezupnega kriminala, toliko omejenosti in toliko drobnih brutalnosti, da se človek zgrozi in zamisli. Kdo je prav za prav ta stari Gale? Zakaj mu prav za prav drug za

¹) O tej »obrednosti« je pisal Ciril Debevec v Gledališkem listu 1927/28: »Nedostopna izolacija je temeljni predpogoj notranjih ciljev gledališke umetnosti: njena učinkovitost raste z obredno skrivnostno scenerijo, v kateri nastopajo igralci s teatralno vzvišenostjo in v temni zastrtosti maske, izražajoči nadnaravnost dejanja, ki ga odigravajo z ritmično mimiko in recitacijo, s stopnjevano nenaravnostjo kretenj in govora... Igralec se mora zavedati predvsem duhovnosti svojega poslanstva, potruditi se mora za najabstraktnejšo dematerializacijo svojega osebnega temelja, razumeti mora temeljni zakon igralske umetnosti, to je neprirodnost...« Ta karakterizacija ne velja samo za Debevčev teater, marveč tudi za vso takratno literaturo, ki je nastopala »v temni zastrtosti maske«.

drugim uhajajo otroci, čemu z dvajset let trajajočim nasiljem nehoti pritira sina Pavla do tega, da si požene kroglo skozi oči? Andrej, starejši sin, zelo hladen, izčiščen, revolucionaren duh, ki živi že dolga leta zdoma, pravi nekako takole: Odkod to nasprotje med nami? Sinovi in očetje? Ne, to je vprašanje širših dimenzij. Očetje postajajo absolutisti takrat, kadar se jim začno rušiti tla pod nogami, ko prično razpadati trdne osnove in vezi družine, te najosnovnejše celice družbe, katera se ekonomsko in etično razkraja ter požira samo sebe. Kje je izhod? Avtor ne govori o njem, pokazati skuša samo resničnost v vsej njeni širini in njenih majhnih, grdih in lepih podrobnostih. Brnčič je tudi v tej drami dosleden nazorom, ki jih razvija v svojih esejih in kritikah. Mlajši Galetov sin Pavel, ki ne nosi v sebi samo nekaj avtobiografskih elementov iz avtorjeve preteklosti, ampak tudi elemente iz življenja mnogih malomeščanskih sinov, rojenih v zatohlem ozračju naše malomestne družine, prehaja iz individualnega lika že v tipičnost; na tega nevrastenika gleda Brnčič z očesom individualnega psihologa in seksuologa, vendar ta znanstvena, hladna distanca do Pavla, v katerem avtor nekako obračunava s svojo preteklostjo in brezupno oficielno moralno naših dni, ni tako vsiljiva, da bi škodovala pristnosti in neposrednosti te figure. Pavel, kakor ga poznam iz teksta, je morda malce prebolestna in zato ne dovolj dramatska osebnost; Jan pa je iz njega izoblikoval zase čisto novo in morebiti najenotnejšo figuro v tej vprizoritvi.

Docela sociološko analizira avtor starega Galeta, upokojenega inspektorja, ki si je po dolгих letih »pozitivnega« in solidnega dela in delovanja naposled postavil lastno hišo ter se z družino vred zabarikadiral vanjo, kakor bi se hotel potuhniti pred življenjem (nekdaj se je ukvarjal celo s politiko), a mu prav to neusmiljeno življenje tiho, na skrivaj, polagoma, leto za letom spodjeda tla, dokler se ne sesuje njegova namišljena, nikoli ostvarjena, bedasta družinska sreča. Tudi stari Gale postaja v tej drami tip sto in sto Galetov iz naše najbližje resničnosti, ki jih njihovi solidno zgrajeni in pred svetom skrbno zavarovani domovi ne morejo obraniti pred življenjskim dogajanjem, ki brezobzirno posega v njihove najosebnejše intimnosti tja do osnov, na katerih so skušali zgraditi svojo klavarno srečo, zaverovani vase in v svojo solidnost. Ko jih jame življenje pritiskati ob steno, ko se jim upirajo in uhajajo lastni otroci, ki postajajo samomorilci in prevratniki, so ogorčeni, absolutistični; ker ničesar ne razumejo, so krivični, nasilni in nesrečni. Andrej, ki je nekak moderni, ob dogajanju v drami samo na pol osebno prizadeti rezoner, najde nazadnje pravo, edino umestno oznako za tip, kakršnega predstavlja Gale: »Ti si čisto preprosto neumen.« Življenje je napravilo te ljudi neumne, in ker so neumni, ne razumejo dogajanja okrog sebe, ne razumejo skritih želja in potreb svojih otrok ter preklinjajo njihove odkrite želje in hrepenenja; ker jih ne razumejo, jih obsojajo, obupujejo nad njimi, se razburjajo, mahajo z rokami, in ker so taki, ubijajo že zgolj s svojo eksistenco vse mlado, živo in lepo v svoji okolici. Moralno in stvarno ugonablajo svoje otroke in s tem tudi lastno srečo. Če bi Brnčič šel globlje v starega Galeta, če ga ne bi s pomočjo rezonerja Andreja le temperamentno oblegal in analiziral, marveč tudi pokazal v vsej njegovi

klavrni srečni in nesrečni intimnosti, bi Gale morda postal svojevrstna tragično-groteskna podoba človeka, ki se otrese svoje povprečnosti, spregleda prvič v življenju šele tedaj, ko povzroči tragedijo in samomor svojega sina ter postane prvič človek takrat, ko je že pozno in prepozno. Gale iz Brnčičeve drame ima elemente takega Galeta, škoda le, da jih pisatelj ni poglobil, izčistil in izoblikoval do kraja. Posebno v zadnjem dejanju, ki je sicer izredno precizno, močno zgrajeno in psihološko zgoščeno, sem čutil, da nekaj vendarle manjka: tragedija starega Galeta, ki s svojo agresivnostjo v nekakšnih eksplozijah poganja dejanje, tragedija, s katero je avtor sicer malce koketiral, a je ni zmogel; deloma zaradi tehničnih momentov (tri dejanja, za katera je ustvarilo dispozicijo tridesetletno skupno življenje Galetove rodbine, se odigrajo v enem samem popoldnevu), deloma zategadelj, ker je to prva Brnčičeva drama in bi takega Galeta utegnil ustvariti šele po nekaj letih dramatičnega udeleževanja. Prav pri Krleži bi se lahko naučil, kako je mogoče ustvariti tudi iz negativnih ljudi tragične osebnosti (Lenbach v »Agoniji«).

Brnčiču pa očitno ni šlo toliko za tragedijo starega Galeta, ki bi dala drami globlji in močnejši poudarek, marveč predvsem za čim resničnejšo, golo podobo življenja med štirimi stenami malomeščanskih stanovanj. Če primerjamo to dramo z Žigonovo, s katero je doslej edina slovenska novost letošnjega repertoarja in ki je tudi hotela prikazati resnično življenje našega provincialnega malomeščana, je treba ugotoviti, da jo Brnčičeva drama presega po širini in aktualnosti postavljenega problema, po konkretnosti in resničnosti gradiva, po idejni izčiščenosti in prav tako po tehnični dograjenosti.

Ostale osebe Brnčičeve drame, kakršne so hči Stana, Galetovka, stara teta Ema in Galetov gostilniški prijatelj Petkovšek so bolj ali manj pomaknjene od središča ter so nastale iz ilustrativnih, tehničnih in fabulističnih potreb. Fabulističnega in kolorističnega značaja je zlasti teta Ema s svojo mačko in papagajem in staro ljubezensko štorijo z Galetom; ta štorija, ki nas na koncu ob Andrejevem razkritju le preveč preseneti, je najmanj srečno motivirana podrobnost dela. Vendar pa bi mogel avtor z nekaj dobrimi prijemi iz Eme izoblikovati prav zanimivo in živo figuro, ki ne bi bila samo ilustracija glavnega dejanja. Stara Galetovka sorazmerno mnogokrat nastopa, a je preveč pasivna in do konca ne vemo, kam z njo. Stana se ne more izživeti, ker jo glavni trikot Gale-Pavel-Andrej tišči ob stran; do besede prihaja po navadi v tišinah med viharjem, ko trikot miruje; takrat postane v interpretaciji Severjeve lep, svež, a po krivdi vloge premalo izrazit ženski lik. Služkinja Ančka, ki je sicer znan tip, doživi v tej družini svojo zgodbo, kakršnih poznamo mnogo iz življenja in literature, a njena zgodba je idejno in tehnično tesno prižeta prav k osi dejanja, tako da je njena prisotnost skozi in skozi utemeljena in nikoli ne dolgočasi. Juvanova je izoblikovala preprosto figuro tega dekleta z veliko rutino, ki se giblje nekje med maniro in pristnim čustvom.

Avtor je razvrstil scene in razporedil dogajanje ekonomično in neprisiljeno; tehnično so scene pretehtane prav do podrobnosti — posebno v zadnjem dejanju. Prvo dejanje je do vrha nabito, eksplozija sledi

eksploziji, da utruja, drugo dejanje se preveč umiri in teče skoro vso prvo polovico po liniji predolgoveznega pogovora, dokler se nenadno ne povzpne do hrupne višine ter se ob koncu spet umiri po nekoliko prekričavo in prehripavo odigrani sceni Emine smrti (Slavčeva); tretje dejanje pa se postopoma strmo dviga in razrašča navznoter in v širino do Pavlovega samomora, ki ni avtorjevo »nasilje« ali kakšno hlastanje za efektom (»Efektspielerei«), marveč logičen, matematično izračunan in od gledalca sluten rezultat tri in dvajsetletnega uničenega življenja v dušečem ozračju te razpadajoče družine.

Stupičevo vprizoritev odlikuje — kakor skoro vse njegove režije — zanimiva, z mislijo in obliko dela prežeta, sveža scena, izreden smisel za naradni potek dogajanja, neprisiljeno razvrščanje situacij in celotnih scen. Gibanje oseb je včasih čisto simbolično, a vseeno naravno. En sam primer: Andrej dopoveduje Pavlu, naj začne novo življenje. Notranje razbiti, nesrečni fant se boji bratovega poseganja v svoje boleče intimnosti in le tiho posluša; predaleč je šel njegov razkroj, prebolan je, da bi ga mogel kdo priklicati nazaj v življenje. Med tem pogovorom je Pavel obrnjen s hrbtom od Andreja, in čim rahlejša je njiju notranja vez, tem večja je tudi na sceni vidna razdalja med njima; čedalje bolj se odmikata drug od drugega, Pavel obsedi nazadnje ves samotni v naslanjaču v kotu. Scena tega simbolnega odmikanja, ki ga spremlja tudi rahla otemnitev prostora in glasu, skriva v sebi nekaj presunljivega, melanholičnega: v tem odmikanju je izražena vsa odtujenost med bratoma, katerih razmerje ne more in ne bo moglo nikoli več do srčne, dobre, vse prečiščujoče intimnosti. Tako bi morda lahko analiziral gibanje oseb v prostoru od začetka do konca, gibanje, ki nosi na dnu svojega na videz zunanjega mehanizma še svojevrstno simbolično vsebino in vrednost. Še neka podrobnost: pasji lajež za odrom. To lajanje in dež, ki monotono lije ob oknih, in veter in svetloba dneva, ki se nagiba in vse tiše sije skozi okna med štiri stene, vse to sodi k tistim podrobnostim, s katerimi skuša režiser prinesiti na oder zunanji svet, svet izza kulis, in oživiti v gledalcu iluzijo, da za odrom niso kulise, temveč resnično življenje. To zateglo lajanje se oglasi vselej, kadar je na odru razburjenje in hrup; morda bi sodilo tudi v mirne scene, posebno v mraku, kakršna je na primer scena med bratoma. Laiku se mogoče zde te podrobnosti brezpomembne, toda ravno iz teh neopaznih majhnosti in coprnij se zlija široki, vse premagujoči tok odrske sugestije — kakor lahko včasih ena sama neznatnost uniči sugestivnost scene, ki je sicer skrbno in temeljito naštudirana.

In igralci? Najkočljivejše vprašanje je bilo, kaj bo naredil »tiger« Skrbinšek s svojim temperamentom, glasom in agresivnostjo iz že tako malce enostranske nature starega Galeta. Vendar je bil Skrbinšek dovolj umirjen, v drugem in zlasti v zadnjem dejanju pa v tišjih trenutkih celó bolj človeški, intimnejši kakor avtorjev Gale. Seveda tudi Brnčičev naturalizem, v katerem ni senčice kake romantike, izključuje sleherno »demoniziranje«. Stupičev Andrej je bil najbolj živ in neposreden, kadar ga je avtor pustil govoriti kot človeka in kadar je

lahko pustil rezonerja ob strani. Kakor Leone v »Glembajevih«, tako je tudi Andrej rezoner; a Leona končno dogajanje potegne vase, da izgubi živce in igro, dočim Andrej ne doživi razen bratovega samomora ničesar, kar bi ga pretreslo do dna in tudi nikjer ne poseže usodno v dejanje kljub temu, da mu oče očita, da je on zakrivil družinski polom. Zato je Andrej tudi manj dramatična in bolj epska oseba in njegovo rezoniranje prehaja v nekoliko razvlečeno in nedramatsko dialogiziranje; dialog namreč, ki ne pomeni že hkrati dejanja, ki nima v sebi vseh prvin dejanja, je posebno nevaren v drami, kjer zavisi vse od nujnih odnosov med osebami, ki se izražajo v povsem spontanih dialogih. Stupici se je posrečilo, da to rezoniranje ni vplivalo akademično in je vedno kar se dá neprisiljeno raslo iz situacije. Kot igralec mi je Stupica najbolj v spominu iz »Tujega deteta«, iz prizora, ko govori o Kavkazu, pa se sredi najgorečnejšega zamaknjenja obrne k dekletu, češ, ali ga hoče za moža. Taki preprosti psihološki obrati, take prav nič učene scene so Stupičeva posebnost in samo tam je res v svojem elementu, ves svež in pristen. — O Janu sem mimogrede povedal, da je ustvaril s Pavlom docela nov lik v svoji galeriji. Ta živčni, preplašeni tri in dvajsetletni resigniranec, iz katerega samo v hipih nervozne razrvanosti bruhne nekaj neurejenih besedi, predstavlja za Jana kot blestečega, zgovornega recitatorja, kot izrazitega elegantnega besednega igralca čisto nov, svojevrsten problem; rešil ga je tako, da je harmonično združil analitično igro, v čemer je sledil avtorju, z igro iz svojega bogatega čustvenega sveta, ki oživlja in preseva skoro vse njegove figure. Ostali igralci od Potokarja, ki vedno prinaša na sceno glasno in šumeče življenje izza-odrskega sveta (v tem oziru je svojevrsten mojster; v »Kvadraturi kroga« z eno samo njegovo sceno pljuske na oder smeh in beda moskovske periferije; podobno tudi v »Pesmi s ceste«, »Dežju in viharju«, »Ledeni plošči« in »Konjeniški patroli«) — do Rakarjeve se niso mogli dovolj razrasti zaradi že omenjene ilustrativnosti svojih vlog. Toda prav v majhnih vlogah se lahko najbolj uveljavi in izkaže igralčeva kreativna sila, kakor tudi včasih življenje ravno v majhnih situacijah najbolj preizkuša človeški karakter.

Celotna predstava je imela še eno prednost: bila je naša, slovenska od avtorja in režiserja do igralcev ne samo po znamki, marveč tudi po notranji vrednosti. Kajti ljudje, kakršne nam je naslikal Brnčić in predstavil režiser, so resnično ljudje iz našega življenja. Le iz resnično slovenske dramatike nam moreta zrasti res slovenski odrski izraz in slovensko gledališče, kajti, kakor pravi režiser A. Kahan: »Stil je rezultat in noben apriori«. A tega rezultata, slovenskega odrskega izraza, si ne moremo predstavljati brez najtesnejšega sodelovanja slovenske dramatike s slovenskim gledališčem, brez resnega upoštevanja modernega in starejšega slovenskega repertoarja. Teoretiki tega izraza ne bodo nikoli ustvarili, ustvariti ga more le gledališče. A zahteva po smotrnem in poštenem prizadevanju v tej smeri in opuščanju konvencionalnega gledališča mora biti nekak *caeterum autem censeo* slehernega gledališkega teoretika in praktika, ki sta mu resno pri srcu slovenska dramatika in slovenski teater.

Vladimir Pavšič