

na obupno samoto vrta Getzemanskega, in da bo njegova duša krvavi pot potila — da bo s trnjem venčana — mogoče tudi križana!« — Tako je sovražil diletantizem, da je некоč rekel, da bi vsaka kulturna država morala policijsko zabraniti diletantizem in ga kaznovati kakor zločin.

»Kako igralec-umetnik ustvarja« — o tem sem hotela govoriti, in zato sem pričela z onim dogodkom iz akademske šole, pa so mi vstali spomini, tako živi, da jih nisem mogla premagati. Pa naj zdaj tam nadaljujem, kjer sem pričela.

Publika in lajik često pravita, da ta ali oni veliki igralec ali igralka »doživlja« na odru svoje vloge, da jih »živi«. Jaz pa mislim, da je obratno: publika je tista, ki doživlja vloge teh dramskih umetnikov, igralec pa jih ne doživlja, on jih ustvarja, in to je njegova umetnost. Tudi če igralec ne joka resničnih solza na odru, a publika pri tem joka, je to umetnost; in prav tako je tudi s smehom. S tem hočem reči tole: »doživi« se vendar nekaj nenadoma, trenutno, nepripravljeno, igralec pa se mora na svojo vlogo pripraviti — temeljito —, saj vprav to je njegovo umetniško delo. Igralec mora ustvariti vlogo — in to se ne zgodi zvečer v trenutku pri predstavi. Igralec, ki je res umetnik, se ne sme zanašati na to, da mu bo že med igro njegov osebni občutek pomagal igrati. Diletanti so tisti igralci, ki delajo tako, in še hujši diletanti so tedaj, če mislijo in trdijo, da prav delajo in da umetniško delajo. Seveda morajo vsi občutki igralca vsak večer iti čim več z njegovo vlogo — čim več. — Toda najprej mora ta vloga biti od njega popolnoma ustvarjena. In to je dolgo, trudapolno, veliko delo. Recimo takole: igralec prečita vso dramo — enkrat — večkrat. Zdaj stopi iz okvira drame njegova vloga, kakor jo je napisal avtor — oživi, in kakor senca, kakor iskra ali luč pade v dušo igralca. To naj imenujem »umetniško spočetje« za igralca. In zdaj se začinja polagoma ali pa tudi z elementarno silo ta senca oživljati, ta iskra, ta luč goreti, in igralec ne bo imel ne miru ne pravega pokoja, dokler ji ne da novega življenja, ji ne da bitja od svojega bitja, krvi od svoje krvi. In iskal in našel bo vlogi melodijo iz svoje življenjske melodije — kakor napiše komponist skladbo iz notranjih harmonij. In dal ji bo solz in radosti iz svojega sreca, in krik in šepet in vzdih je bo poiskal iz svoje duše. In tako bo delal tako dolgo, dokler vloga nanovo ne stoji pred njim, to je, dokler ne dozori v njem samem in ne postane del njega samega. In ko jo potem na odru igra, mora sicer on sam živeti v vlogi in z vlogo, toda povrh tega mora tudi stati izven nje in kontrolirati mora samega sebe, to je sebe v vlogi, katero igra, imeti se mora tako v oblasti, da njegovi lastni občutki nikdar ne udarijo čez mejo in ne pokvarijo s tem vloge, da njegov jok ali smeh ne onemogoči teksta,

da njegov šepet ostane razumljiv in njegov krik ne postane mučen. In na toliko drugih važnih stvari mora še paziti, n. pr.: na partnerja, na kretnje, na želje režiserja, na sceno sploh itd. itd. In kolikor bolj na vse to pazi, tako da tega nihče ne zapazi, toliko večja je njegova umetniška zasluga. Tako ustvarja — po mojem mnenju — igralec-umetnik. Seveda predpostavljam, da je poprej v dobri temeljiti umetniški šoli premagal vse tehniške težkoče, da je izšolal svoj govor, glas in kretnje. In treba je, da ima globoko umetniško fantazijo, široko literarno razumevanje, da mu je duša naivno čista, duh prožen, sree občutljivo in zmožno sprejemati trpljenje in hrepenenje, nade in radosti vsega človeštva.

## OPOMBE K NOTRANJI REŽIJI.

FR. LIPAH.

**N**ajprej moram pribiti, da hočem govoriti popolnoma preprosto o svojih osebnih vtisih in mnenju, ki ga imam in ki sem si ga pridobil, bodisi teoretsko ali praktično, glede najvažnejših točk takozvane notranje režije.

Laže bi mi bilo govoriti zgolj teoretsko o tem poglavju; in to ne samo radi tega, da se izognem morebitnemu očitku, da hočem kritikovati. Kdor bo moje vrstice brez predsodkov prečital in imel dobre volje dovolj, da spozna, da mi je šlo predvsem za stvar samo, me bo tudi razumel, da je o tej zadevi zelo kočljivo govoriti.

Zame takozvane notranje režije sploh ni, in to radi tega, ker razen notranje režije sploh nobene druge režije ne pripoznavam.

Postaviti se moramo — posebno v sodobnih časih materializma — zgolj na stališče pesnika in njegove umetnine. Vse drugo nam bo dano samo po sebi. Obenem pa takoj poudarim, da spadajo kulise, luč in sploh vsi odrski zunanji efekti k »notranji« režiji, kateri morajo brezpogojno služiti in jo podpirati. Kadar občinstvo občuduje kulise, če kritika pohvali inscenacijo, takrat je vselej notranja režija slaba. Saj naloga gledališke umetnosti ni iluzija in potem pa morata biti igralec in kulisa neločljiva zaveznika v službi umetnine in pesnika. Ta ideal doseči nam bo šele takrat mogoče, kadar dobimo inscenatorja, ki ne bo imel samo tehničnega znanja in okusa vsaj toliko, kolikor ga je treba človeku na tako važnem mestu, temveč ki mu bo predvsem tekst znan in pravitako smer-nice režije. Idealni inscenator se bo gotovo udeležil bralne skušnje in več odrskih skušenj in potem bo vzel šele tekst v roko in bo začel skupaj z režiserjem premišljati, katere točke so važne in katera mesta morajo biti z zunanjimi sredstvi tako podčrtana in pobarvana, da bodo služila pesnitvi. — Vse to



sem poudaril radi tega, da ne bo kdo mislil, da zunanjih odrskih efektov ne štejem k »notranji« režiji, ali pa celo, da priznavam kako samostojno, dramatično ne odgovarjajočo — »inscenacijo«.

Glavni objekt notranje režije pa je ono čudo, ki predstavlja ljudi, tat tujih duš, kraljberač: igralce.

Samo en tip igralca potrebujemo danes: interpreta pesnikovega. Kakor je mnogo del, ki imajo na zunaj dramatično obliko in niso drame, prav tako se zviija po odru mnogo nesrečnikov, ki so lahko zvezde, ljubimci površne kritike in odrsko nevzgojenega dela občinstva — pa niso interpreti. Igrati ne znači, potvarjati samega sebe, delati na odru čarovnije, ki jih drugi ne znajo, niti ne biti artist, besedni žongler i. t. d., najmanj pa igrati zato in tako, da postaneš ljubljene občinstva. Največ igralcev, ki so imeli v mladosti dovolj zmislja in zmožnosti, da bi postali dobri igralci, je pokvarila režija, ki ni imela zmislja zanje, in še več kritika, ki je hvalila samo tiste igralce, ki so igrali takozvane »velike« in »hvaležne« vloge. Prišli smo tako daleč, da je tisti igralec dober, ki si je znal najti pot do velike vloge. Koliko se v tem zmislu greši na neumetniških odrih, bi bilo žalostno pisati.

Poudarim še enkrat, da potrebujemo samo interprete, vsaj pri velikih dramatikih, ki nimajo nobene vloge za artiste. Prvi grobar v Hamletu mora biti tako močan karakterni igralec, da vzbuja scena pred in pri nastopu Hamletovem grozo ne samo v Hamletu, ampak tudi v občinstvu. Isti igralec bo igral tudi vratarja v Macbethu. Najmanjšega smeha ne sme vzbuditi Ballested v »Gospe z morja«, temveč mora biti obdan z zagonetno grozo kot stari Ekdal, Engstrand in vsi, ki spadajo v družbo — Ulrika Brendla. Hudožestniki so šli že tako daleč, da ni prišel pri njihovem Hamletu drugi grobar do nič manjše veljave kot prvi ali Polonij. Važno je, da vprav pri Shakespeareju ne igra »naslovne« vloge vedno »prvi« igralec, temveč da sta si režiser in dramaturg edina v tem, ali je treba za to vlogo junaka, ljubimca, karakterja ali komika. S tem ne bomo samo bolje interpretirali dela samega, ampak pomagali marsikateremu »manjšemu« igralcu do »večje« vloge in bomo zadali zadnjo rano artističnemu starstvu. Po vojni je izrekel dramaturg Burgtheatra dr. Hock znane besede: »Največji sovražnik našega naroda ni lakota ali pomanjkanje, ampak slaba literatura. Fantazijo so nam uničili s kinom in s slabimi inscenacijami ljudskih odrov...« K slabi interpretaciji pa ni nihče bolj pripomogel kot tisti, ki obdaja »glavno« osebo s kopo »manjših« igralcev in pa površni kritik, ki se postavi na stališče publike, češ, tisti je bil najboljši, ki je igral največjo vlogo. To je tipično za vsa trgovska gledališča povojne Srednje Evrope.

Mile ženske figure pri Shakespeareju (lady Macduff, Oktavija, Kordelija) imajo vedno manjšo vlogo, če nastopajo poleg njih močnejše ženske osebnosti, ki ne »igrajo«, temveč so glavne vloge (lady Macbeth, Kleopatra, Regan) — toda morajo biti — dasitudi so navidezno »nehvaležne« — v rokah najboljših igralok.

Ko govorimo o starih, moramo v isti sapi omeniti »nehvaležne« vloge. Pri velikih dramatikih so samo daljše in krajše vloge, pri velikem dramatiku v dobri režiji pa nehvaležne vloge sploh ne sme biti.

Idealni igralski zbor razlikuje med seboj samo različne zmožnosti in različna sredstva svojega članstva — igralce, ki igrajo daljše, in igralce, ki igrajo krajše vloge, — ne pa velikih in malih igralcev. Če se pri takem zboru pokaže, da nekateri člani ne pridejo preko povprečnosti, je dostikrat kriva režija in nič manj kritika, ki se v splošnem za razvoj igralca premalo zanimata.

\* \* \*

Drama je samo izrezek iz človeškega življenja brez pravega začetka in konca. In to bodi temelj režiji teksta. Režija teksta pa je prvi in najvažnejši del režije vsakega dela.

Že pri ekspozičiji človek vidi in čuti pred seboj ton, glasove in cele ljudi in gledalec mora jenjati živeti za svoje interese. Vzemimo za zgled »Macbetha«.

1. Tri večje in viharno vreme tvorijo podlago za razpoloženje vse igre. Pesnik nas takoj pograbi in vleče siloma za seboj: večje govore grozno, da se jih človek prestraši in boji. (Primerjaj začetek ekspozičije pri Hamletu: straža in duh.) Govore o mačku in sovi — in šele tu slutimo, kdo so, le napol jih spoznamo, in komaj izgovore ime »Macbeth«, se megla vzdigne... Kako velik mora biti človek, da se nadnaravna bitja zanj zanimajo in žele celo z njim govoriti!

2. Prizor pred Duncanom: krvavi mož (stotnik) umirajoč slavi junaštvo Macbethovo in umre pred kraljem... Kak junak, katerega vrlino proslavlja umirajoč vojak v smrtnih vzdihljajih! — Kralj ga imenuje za tana. — Ni še nastopil in že je slaven v naših očeh, trikrat se je že imenovalo njegovo ime.

V hreščeči pesmi več sta prvi dve besedi, ki se izpregovorita, prvi besedi Macbethovi, ko nastopi. Notranja vez teh besed — ki pa morajo biti onomatopoično prestavljene in režijsko izdelane tako, da so komaj razumljive iz vetra in groze viharja, — nas navdaja s strahom za usodo Macbethovo; vidimo, da je že v pesti temnih sil, in se zanj bojimo; slutimo, kam se bo drama razvila in da bo junak propadel. Niti ena beseda ni izgovorjena radi publike, niti ene ni, ki bi bila izgovorjena brez obzira na publiko.



Ta klasična ekspozicija, ki jo moremo odigrati v približno dvanajstih minutah, mora biti tudi z dramaturške strani znana režiserju in igralcu in se mora podati z bistvenimi poudarki v zmyslu avtorjevega sloga.

To vse je mogoče doseči pri bralnih vajah, ki so pri Shakespeareju bistveni predpogoj interpretacije. Pri taki vaji naj se že tudi doseže, da so vsi sodelujoči pripravljeni, igrati shakespearske junake v strahu pred genijem, in posebno glavnim osebam je treba že tu vcepiti v razum in sree, da Shakespeare ni pisal samo glavnih vlog, da mora vpričo njega vsakega igralčka oblititi zona sramu, če se, z njegovimi verzi oborožen, drzne vsiljevati se publiki, kazati nase in siliti se preko konvencionalne meje pred rampo. Govoriti v publiko pri Shakespeareju radi tega ni potrebno (vsaj interpretu ne, ki je dorastel njegovim verzom), ker je pri Shakespearejevih dramah moč mojstrove besede tako vzvišena nad vsako artistovstvo in pozerstvo, da ne potrebuje nobene pomoči od igralca. Pač pa zahteva to zlato zrnje, da ga nosimo v kraljevskih posodah. Prepričan sem, da bo Shakespeare v bodoče manj potreboval kulise in vseh zunanjih aparatov kot pa dramaturga, režiserja in inteligentnega igralca.

Vsi rastoči in padajoči akti v drami, vrh in preokret morajo biti dramaturgično enako močno občuteni kakor ekspozicija; enako močno občuteni po režiserju in igralcu. Prehodov med njimi ne smemo opaziti, in to bo mogoče le takrat, ako je igralec bil poprej nanje opozorjen. Publiki ne smeš pustiti, da bi začela premišljati. Predvsem jih mora občutiti, duševno zaužiti in prebaviti igralec. Kako lahko mu bo potem igrati tudi najtežja mesta v Shakespeareju in celo monologe! Pograbljen od viharja dikcije, sloga in dejanja, bo pozabil na malenkosti kot so poza, dramatični patos, gesta i. dr., bo sam instinktivno na pravih mestih našel pravo pot.

Monolog v vrhu in preokretu zahteva največje pažnje. Monolog ni nič samoraslega in se ne sme kot tak podajati. Saj ni nič drugega kot razgovor junaka s svojo okolico, usodo in lastnimi mislimi. Zato je napačno izluščiti »Biti — ne biti« iz ostalega Hamleta. Prvič ker imamo še dva nič manj važna Hamletova monologa. Recimo monolog po igralski sceni:

In zdaj sem sam!

O jaz ničvrednež, o jaz podli suženj!

in potem najvažnejši Hamletov monolog po Fortinbrasovem odhodu na danski poljani:

Kako me obtožuje vse, priganja osveto mojo leno! Kaj je človek, če jed sta in pijača mu bogastvo največje in njegovih ur dobiček? Žival, nič drugega!

Ta »žival« in pozneje:

...nežen kraljevič,

ki ...sreči, smrti in nevarnostim nastavlja drzno del svoj umrjoči —  
...za orehovo lupino. —

sta za Hamleta in njegovo radovoljno smrt prevažna, da bi jim ne pripisovali vsaj iste veljave kot monologu »Biti — ne biti«.

Monolog se ne sme prinašati režijsko kot monolog, temveč kot enakovredna bistvenost v stavbi vse drame. Igralsko prinašati monolog kot monolog je stara zabloda, katere se moderni igralec ne bo več posluževal.

Saj bi potemtakem Learov monolog o puštinji:

Da, kralj je to vsak palec!

Če le pogledam, vztrepeta podložnik!...

izgubil vso groteskno grozo Learove tragedije in bi nas vrgel iz tira avtorjevega sloga in zavedali bi se, da smo v gledališču, kar znači pri Shakespeareju smrtni udarec za režiserja in igralca.

Zato moramo Faustov monolog v prvi sliki:

Sem z modroslovjem, ah, se vgnal

in s pravdarstvom, zdravilstvom vprek  
in z bogoslovjem tudi, žal...!

govoriti ne kot monolog, temveč kot logično nadaljevanje njegovih obupanih misli v momentu, ko se je slučajno dvignilo zagrinjalo. Drama je končana. Tema in vihar se poležeta, luč zasiže, in to pri Shakespeareju skoro vedno v istem slogu: primerjaj govore Fortinbrasa, Oktavija i. dr.

Ti konci morajo biti govorniško podani z največjim retoričnim bleskom, sugestivnim zmagoslavjem in morajo nositi solnce do zadnje galerije. Najbolj preprosti gledalec mora iti pomirjen, oproščen in veren domov. Zato pa jih mora govoriti najboljši igralec — govornik.

\* \* \*

Mnogo bi se moglo o tem pisati, predvsem seveda v interesu predmeta, v zmyslu izmenjave misli posameznikov, v svrhu in pogum do iskanja novih potov. Ta pa bodo, kakor hitro izluščimo nepotrebni režijski balast in nekultiviranost, umetniško nesolidnost igralskega, tradicijo in navade občinstva — zelo enostavna, vsem dostopna in razumljiva. In to mora Shakespeare in vsak resnični dramatik pri nas tudi postati. Prve začetke tega ideala smo že zaslutili pri Hamletu, o katerem pišejo, da je postal naša najboljša in menda edina ljudska igra.

Idealna notranja režija — in s tem končam — pa bo mogla uspevati samo pri inteligentnih igralcih. Mislim s to besedo: pri izobraženih ali odrsko inteligentnih igralcih.

Zakaj prvo in poglobitno je: zakriti, zatajiti samega sebe in služiti



samo umetniki. Iskati umetniške enostavnosti, vsem znane in vendar velike. Nikjer naj se ne čuti režiser, dramaturg, igralec ali celo kak star iz starih časov, temveč skupina in idealno delo ljudi, ki tvorijo umetniško družino, katera si je postavila za cilj: družbo po vsakdanjih fizičnih naporih pokrepiti z duševno hrano in ji s smelo gesto dati vsaj nekaj onega, česar je današnjemu rodu tako zelo potreba: poezije.

## O SCENIČNEM OZRAČJU.

### O. ŠEST.

Shakespeare naznači svoje brezštevne scene vselej le s prav kratkimi besedami, kajti vso razlago zunanosti položi navadno eni ali drugi osebi v usta, včasih pa jo prepusti popolnoma fantaziji gledalčevi. Tako povabi Shakespeare publiko v prologu k Henriku V., naj mu prizna, da je nemogoče, postaviti na sceno ravnine Francije, in naj se potruji verjeti temu, kar stoji na odru.

Tisti, ki sedi v teatru in ne more verjeti za nobeno ceno v pristnost in resničnost tega, kar odkriva oder, bo smatral tudi prave dragulje v uhanih igralke za ponarejene, človeški glas za gramofon in človeka morda za spretno narejen aparat. Poznam krilatice: »Ali prosim Vas, tako vendar nihče v resnici ne joče, tako ne meče nikogar božjast, tekem petnajstih verzov ne postane nihče pijan, pa tudi luna sveti vse drugače.« Poznam te krilatice in vem, da je bila dotična igralka, ko je odhajala za kulise, vsa objokana, da je razmazala šminko s solzami, in da so bili celo kulisaki ginjeni. Tisti, ki gleda tako, o, tisti naj ostane rajši doma, naj ogleduje bacile v mikroskopu, neguje ciklame v lončkih, zbira znamke — v teater pa naj ne hodi, ker je pač naturalist in ker je tako nadvse »resnicoljuben«, da ne trpi prevare.

Kajti teater je prevara, splošna, zavestna prevara. Vendar je življenje in resničnost ta prevara, modrost in znanost, dasi ne za hladno oko učenjaka, ne za ostri aparat fotografa — temveč le za oko, ki gleda skozi čarobne naočnike Ciarlatana Cepionata. Torej prevara, a prekrasna, tako prekrasna, da se izplača radi nje živeti.

Nekaj čudovitega je teater! Vzbuja popolnoma drugo logiko čustev, popolnoma druge »odnošaje«. Ima svoj realizem, scenični realizem, in ta nima skoraj ničesar skupnega z življenjskim realizmom; ta realizem ima svoje prvine. Ima človeka — akterja, ima barvo, luč, ima platno in tri dimenzije — in pa voljo enega samega. Vsota vseh prvin: uprizoritev. Vsota, ki jo ustvarja živi material: notranja režija. Vsota onega, kar sprejema oko: zunanja režija. Beseda — okvir. To je skoraj nedeljivo, ker eno sega tako

ostro v drugo — in eno rodi drugo, podpira, jasni, družiti.

Tisto »zunanje«, pa je tisto, kar daje vsaki uprizoritvi ozračje. In pogoditi vsakemu odrskemu delu pravo, odgovarjajoče ozračje — to je naloga inscenacije — režiserja. Ta pa je spremenljiva, hodi s časom, mora hoditi s časom.

Občutiti ozračje, slog odrskega dela — to je zadeva, katera se ne da priučiti: je v človeku — ali pa ni. Tisti, ki ima dar, občutiti slog — ga spozna takoj, kot spozna pevec pravi ali napačni ton koj prvi hip, spremeniti pa ta občutek sloga v besedo — bi morda ne znal. Ozračje in slog, to predstavlja v vsakem komadu svoj svet, svet, kjer so zidane hiše morda brez pravil, kajti v tistem svetu žive ljudje morda lahko brez spanja, ali pa ustvarjajo sami nove svetove, morda hodijo preko morja in ostanejo suhi, morda žive v času čez tisoč ali več let. A ne samo v takih izjemnih slučajih, ne samo v takih velikih potezah se razlikuje ozračje od ozračja. Kako različen je gozd v Shakespearejevem »Snu kresne noči« od onega v Petrovičevem »Gozdu« in kako različen zopet oni čeških lesov, kjer domujejo Schillerjevi »Razbojniki«, od onega v Hauptmannovem »Potopljenem zvonu«. Koliko tisoč razlik je med govoro in govoro, hojo in hojo, cesto in cesto, sobo in sobo. Med hotelsko sobo in mesečno sobo je razlika, med to hotelsko sobo in drugo je zopet razlika. Tisti, ki domujejo v njih, ji dajejo ozračje. Tisoč možnosti... in zrak in solnce in ozvezdje, vse se izpreminja...

In ta zrak je ono, kar daje igralcu možnost, da lahko razvije in oživi svojega človeka, ta okolica mu daje možnost, da mu verujemo, in prav ta okolica ga osvoboduje od lastnega »jaza« in mu pomaga približati se avtorju — doživeti njegovo željo in se približati inkarnaciji te želje.

Okolica akterja, to je: podoba odra, govori svoj jezik, in naučili smo se brati v njem — razumemo ga, morda celo hitreje kot pa govoreno besedo. To, kar govori slika, kar diha iz nje, je pogostokrat jasnejše kot ono, kar slišimo, ker si moramo vse šele po razumu spremeniti v čuvstvo.

Barva in obris imata pri teatru namen, da izražata svet, košček sveta, ki je baš potreben, da žive v njem čisto določeni ljudje. Režiser pa naj obrača uro čuvstva, ta neskončno občutljivi instrument, in regulira razmerje med notranjim in zunanjim. Pravim: med notranjim in zunanjim, ker okolica (dekoracija) v sliki in kostum sta rekvizita in ne smeta postati nikoli namen samemu sebi. Vedno služita drami, torej ljudem, ki jo igrajo, ki imajo odete kostume in jih dekoracija obdaja.

Vedno prevladuje akter, tudi v dekoraciji, ki ni in ne more biti nič drugega kot projekcija, ki jo dajejo osebe. Dekoracija govori o človeku, ga spremlja v njegovem početju. Edino