

»Umira vsakdo težko,« sem rekel.

Čutil sem, da to niso prave besede, obupno sem iskal kakih drugih, pa jih ni in ni bilo. Bolj ko kdaj prej sem boleče ostro čutil, da človek včasih ne more nič ne za svojo ne za tujo usodo. Okorno sem se obrnil in se odpravil.

»Zbogom,« sem rekel s praga.

»Zbogom,« je rekla tiho.

Spustil sem se čez dvorišče in navzdol po travniku, kakor da bežim. Nisem se upal več ozreti.

GLEDALIŠČE

RAZMISLJANJA OB DELOVNI LUČI

V vsakdanji teaterski govorici je delovna luč to, kar daje svetlobo odorskemu prostoru od aranžirke od prve glavne vaje, v tistih treh ali štirih tednih, ko je delo pri mizi že opravljeno, vaje z dekorjem, s kostumi in z lučjo, kakršna bo pri predstavi, pa se še niso začele. Pri tej delovni luči se odvija najbolj ustvarjalni del študija; »za mizo«, to se pravi pri bralnih vajah, malokateri igralec že prav zaživi; tudi oni so redki, ki prej malo obetajo, pa zableste, ko je režiser že ves zapleten v vroče pomenke s scenografom in slikarjem, z dekoraterjem in z razsvetljevalci in more porabiti le še manjši del časa za igralca.

Parter je takrat, kadar gori nad odrom delovna luč, prazen in v temi. Oder je brez bleska, brez žarometov in brez zaves. Na sceni je le nekaj stolov, ob strani so vrata ali drevo. Delovna luč riše le konture igralcev v vsakdanjih oblačilih in s tistimi maskami, ki jih nosimo vsak dan.

Kadar sedeš v tak parter in spremljaš dejanje na takem odru, se misli rade porazgube. Saj ne uhajajo daleč; pleto pa se tako, da niso več vezane na tisto dramsko delo, ki prav takrat nastaja na odru in ne le na tiste igralce, ki so jim bile prav takrat dodeljene vloge. Pleto se okrog gledaliških vprašanj, ki jih je brez števila, okrog vseh tistih krhkih vprašanj, ki se vselej tesno vežejo z umetnostnim nazorom onega, ki razmišlja o njih in z njegovim pogledom na svet. Je že tako: teater je bil vse od svojega rojstva iz drugačne snovi kakor železobetonska gradnja in nikoli ga ne bo mogoče izmeriti z merili, ki bi bila veljavna za vse tiste, ki žive z njim, ne za vse one, ki hodijo vanj.

1

Zato so tudi viri, iz katerih teko taka razmišljanja, kar najbolj različni. Meni jih obuja po navadi misel o preprostem gledališču, želja po tistem enostavnem, čistem in zato tako prepričljivem pa tudi pretresljivem odorskem izrazu.

Misel o gledališču brez hrupnih besed in vélikih gest, želja po taki gledališki kulturi, ki je bila živa v vseh dobah in v vseh vejah umetnosti, pa čeprav nikoli ni ogrela ne vseh ustvarjalcev ne vseh tistih, ki jim je bila namenjena.

Želja po tisti čisti umetnosti, ki živi v Sofoklejevi tragediji in v lirični drami Antona Pavloviča Čehova; v Levstikovem Martinu Krpanu in v Cankarjevih Podobah iz sanj; v Brueghlovih prizorih iz kmečkega sveta, v Groharjevih pomladnih platnih in v Pirnatovi risbi; v besedilu in napevu slovenske narodne in partizanske pesmi; v Trdinovi bajki, v Prežihovi noveli in v Prijateljevem eseju; v redkih, pa zato toliko dragocenejših stvaritvah naših igralcev od domala vseh Nablockinih in Lipahovih podob do Severjevega Jermana, do njegovega Proctorja in do Cesarjevega trgovskega potnika.

Vem, dva ugovora bosta koj pri roki.

Prvi: Kajpada, gledališka preprostost! Vsakdanjost na odru, ki s pravo umetnostjo sploh ni v rodu.

In drugi: Gotovo, preprosta in zato prepričljiva gledališka igra — saj takih misli smo vsi. Moderno gledališče že dolgo in z uspehom teži na to pot. Ali je res potrebno, da znova odpiramo to vprašanje?

Drugi ugovor je pravzaprav že tudi odgovor na prvega, ki je bil porojen bolj zaradi zmede v pojmih, iz strahu pred takim odrskim »realizmom«, ki z bistvom te umetnostne smeri nima več nobene skupne črte in ga zato danes že pogosto zamenjujejo z vsakdanjostjo.

Zato pa ni drugega ugovora nič teže ovreči, pa četudi bi bil zapisan z boljšim namenom. Res je morda živa taka težnja nekaterih modernih režiserjev in nekaterih igralcev, tudi iz mlajše generacije, vendar je ta misel pri nas še tako nerazčiščena, nedosledna in ima toliko nasprotnikov, ki se kažejo bolj kakor v teoriji pri praktičnem vsakdanjem delu, da je vredno razmišljati o njej in potrebno tudi pisati o njej vse dotlej, dokler se bodo nasprotno težnje uveljavljale v naših gledališčih.

Težko bi bilo z gotovostjo presoditi, kako je živela in zmagovala misel o preprostem gledališču v posameznih dobah. Lahko pa zapišemo, da so bila vsa velika literarna dela, tudi vsa tista, ki so bila namenjena gledališču in ob katerih so v stoletjih pred nami živeli gledališki igralci, pa so ohranila svojo umetniško ceno in svojo odrsko porabnost do naših dni, v bistvu do kraja preprosta. In ne glede na to, kako so jih uprizarjali takrat in kako jih hočejo ponekod uprizarjati danes, velja, da jih more tako uprizarjati sodobni režiser z igralci, ki znajo ceniti to dragoceno, umetnostno vrednoto in ne teže k ceneni teatraličnosti, do katere pelje pogosto res krajša in lagodnejša pot.

Shakespeara je mogoče uprizarjati prav tako preprosto, kakor je treba preprosto uprizarjati Čehova.

2

Zelo zamotano gledališko vprašanje, o katerem nemara vsi pogosto razmišljamo, pa mu ne moremo prav do dna, je vprašanje igralčeve samostojne ustvarjalnosti in režiserjeve vloge pri tem ustvarjalnem procesu, ne le pri zamisli, temveč tudi pri rasti odrske podobe, ki jo igralec oblikuje.

Ljudem iz gledališča, ki ob »delovni luči« spremljajo dozorevanje odrske umetnine, kajpada ni težko prav preceniti, kolik je pri oblikovanju tega ali onega karakterja delež enega ali drugega ustvarjalca. Pa vendar se celo v samem

teatru vprašanje pogosto prav neprijetno zaplete. Karakter avtorjevega junaka, s tem pa tudi cena igralčeve podobe, ne raste v tisto smer, ki se ti je zdela pri branju ali študiju drame doma ali tudi še pri prvem branju v gledališču edina pravilna, morda celo edina možna. Pa te igralec popraša, ali teče njegovo delo po pravem tiru. Če pritrdiš, po navadi ni večjih pomislekov. Če zavrneš interpretacijo, je kaj rad pri roki odgovor:

— Kajpada, tudi sam tako mislim, režiser pa hoče tako.

To je en droben primer iz vsakodnevne prakse in rad, vse prerad se ponavlja. Drug, nič manj značilen primer pa ima nasproten predznak: režiserju omeniš, da ta in ta vloga v komediji, ki pod njegovo roko dozoreva na odru, ne raste prav tako, kakor je nemara mislil avtor.

— Seveda — pravi režiser. — Moja prva koncepcija je bila čisto drugačna, ko pa igralcu nisem mogel izvabiti tistih tonov, čustev in miselnih poant, sem poskusil drugače, takole...

Publiko kajpada redkokdaj vznemirja vprašanje, kaj in koliko je prispeval k igralčevi kreaciji režiser; po svojem naravnem, zdravem instinktu daje priznanje ali pa zavrača posamezne kreacije in le bolj izobraženi del gledaliških obiskovalcev razpravlja o tistem, čemur pravimo režija; le tisti del publike, ki je zelo blizu teatru, tiplje pri posameznih stvaritvah za elementi, ki so režiserjevi, za tistimi vzmetmi, ki jih v igralčevi naravi ni, pa jih je umel režiser za to predstavo vložiti vanjo ali pa razmišlja o tem, kako nepomembno delo je opravil režiser, kako so naredili domača vse igralci sami.

Za večji del ljudi v parterju so ta vprašanja brez veljave. Nenavadno rada pa se ukvarja z njimi kritika, ki vselej natanko vé, kaj je pri predstavi zagrešil režiser, kaj vse bi igralec lahko ustvaril, ko bi ga ta ne tesnil, pa spet — kako neboljšen bi bil interpret, ko bi mu režiser ne dal kril. Tako pisanje se zdi na vso moč učeno in budi pri delu publike spoštovanje, v njem pa je vselej toliko zmot, da bude nejevoljo, še bolj pogosto pa posmeh med ljudmi, ki so spremljali delo z one strani zavese.

Gre za vrednotenje igralčeve kreacije in za ocenitev režiserjevega deleža pri igralčevem ustvarjalnem procesu, gre pa še za nekaj več: za vprašanje, kaj je resnična *vloga režiserja v umetniškem gledališču* in vzporedno s tem za vprašanje *igralčeve osebnosti* v takem gledališču.

Igralci radi pripovedujejo, da jim režiser »nič ne da«. Kadar je primer tak, da jim režiser pri analitičnem delu nastajanja odrske umetnine ne úme nakazati vseh prvin in tokov, iz katerih umetnina raste, kadar jim ne zna razložiti bistva njihovih značajev, tistih tonov in barv, ki naj bodo osnova njihove kompozicije, takrat imajo kajpada prav; tudi kadar režiser pri sintetičnem delu nastajanja odrske umetnine ne zna iz vseh tistih igralskih stvaritev, ki so zrasle po takih režiserjevih mislih ob začetku študija kot produkt igralčeve ustvarjalnosti v osrednjem delu nastajanja — kadar ne zna iz vsega tega bogatega, pa še elementarnega gradiva ustvariti homogenosti, kadar ne zna individualnim kreacijam priliti svojega duhá in obogatiti njihove stvaritve s svojo žlahtno domiselnostjo — tudi takrat imajo igralci prav.

Na stranpoti pa je igralec takrat, kadar išče vzor v tistem režiserju, ki intonira sleherno njegovo besedo, ki vodi ne le njegovo gibanje v prostoru, temveč celo gibe njegovih rok in izrazna sredstva njegove mimike, v tistem režiserju, ki ni le analitik in sintetik, temveč pravzaprav edini ustvarjalec

predstave, igralec vseh vlog, igralci pa so komaj malo več kakor marionete v njegovih rokah.

Gre za tak sicer zelo prizadeven način režije, ki je vrednota bolj v pedagoškem smislu kakor v ustvarjalnem in sodi prej v igralsko šolo ali komaj še v gledališče z zelo mladimi ali manj nadarjenimi igralskimi pripravniki, nikoli pa ne v umetniško gledališče, čigar steber so igralske osebnosti. Kajti tak način režije kljub svojim navideznim kvaliteta hromí igralčevo ustvarjalnost, poleni njegovo aktivnost in nemara kdaj celo zatre kali osebnosti, ki bi se utegnile v njem razviti, si podredi njegovo voljo in s tem poniža igrilstvo do meje reproduktivne umetnosti.

Prav vprašanje *igralske osebnosti kot jedra sleherne gledališke umetnosti* in s tem vzporedno vprašanje režiserja v evropskem smislu te besede, režiserja, ki naj da *prestavi duhá, ne več in ne manj* — to naj bi bil predmet takihle razmišljanj.

3

Problem, ki je na pogled med vsemi pri gledališki predstavi najbolj zunanji, pa se tesno veže z ostalimi problemi *režije* in se pogosto zelo globoko zajeda v preprostost uprizoritve, o kateri je bilo govora prej, je problem inscenacije.

Res pa je scena samo na pogled zgolj zunanji element gledališke predstave. Bolj natanko: obrobni element je scena takrat, kadar je dobra. Najboljša je takrat, kadar gre zvesto ob režiji, kadar z ničimer ne kaže nase, kadar je gledalec v parterju pravzaprav sploh posebej ne zapazi, le kdaj pa kdaj se zave, da dajejo vsi ti likovni elementi, zavese, pohištvo, rekviziti in luč režiserjevemu hotenju ustrezen okvir in *pomagajo* k vzdušju na odru.

Pomagajo k vzdušju, kajti ustvariti ga ne morejo, če ni osnove za to že v vseh ostalih elementih režije. Lahko pa ga nakrhajo ali celo stro, četudi zametki za tako vzdušje v sami režijski koncepciji so. Takrat pa scena preneha biti obrobni element, temveč postane lahko bistveni v zaviralnem pomenu besede.

Res, vse te misli so stare prav toliko kakor one o gledališki preprostosti in so si z njimi celo precej v rodu. Pisana beseda pa bo tudi o njih aktualna vse dotlej, dokler ne bodo dobile domovinske pravice v naših gledališčih; dokler se ne bodo vsi režiserji zavedeli, da je *scena le del režije*, da so za njeno zamisel odgovorni oni in samo oni in dokler ne bodo arhitekti, ki imajo zdaj pri nas sceno, pogosto pa kar celo predstavo v zakupu, prišli do spoznanja, da je njihova vloga v teatru drugotnega pomena, da niso, ne morejo biti in ne smejo biti ideologi, temveč le realizatorji idej. In hkrati prvi svetovalci režiserja v tistih rečeh, ki zadevajo zunanjo plat uprizoritve.

Koliko primerov bi lahko našli samo v tem povojnem desetletju, kako so scene zavirale in slabile uspeh gledališke predstave! Kaj vse so tvegali naši moderni scenografi, pravzaprav režiserji, da bi privabili oko nase, pri tem pa niso pomislili ne na to, ali ni njihovo početje nasilje nad avtorjem in njegovo dobo, ne na to, kako se bo igralec spričo njihovih zaprek gibal v odskem prostoru. Imeli smo scene, tako preobložene z domisleki, da bi lahko porabili ves večer samo za ogled, drama in odrski umetnik pa bi ostala pri tem čisto ob strani; videli smo poskuse, ki so kakor sami sebi v posmeh oblekli igralca v

kostume, zveste tisti dobi, in jih posadili na stole natanko iz tistega leta, krog njih pa so razpostavili dekor v stilu atomskega veka; spominjam se predstave v enem izmed jugoslovanskih gledališč, ki je tekla od začetka do konca v temi, pa še tiste sence na odru je zastirala od začetka do konca mrežasta zavesa; spremljali smo uprizoritve Shakespeara, ki ga igrajo po svetu že leta in leta na najbolj preprostih scenah, pravzaprav brez scene, tako, kakor smo ga igrali tudi pri nas že med obema vojnama, zdaj pa so ga tako obložili in zatrpali, da si je igralec ves utesnjen mukoma krčil pot med kosi masivnega pohištva, stopnišči in pregradami na odru in pod težkimi lestenci tik nad njim.

Publika je sprejemala vse to tako, kakor pač sprejema publika: ugovarjala je in spet prikimala, delila hvalo in zabavljala po hodnikih, v obeh primerih pa je domislek dosegel svoj namen: odvrnil je pozornost od vira gledališke umetnosti, od besede in igralca.

Tako je s stilno vernostjo in z odrsko porabnostjo tistih scenskih poskusov, ki veljajo pri nas za domiselne, sodobne, moderne. Kaj pa njihova estetska vrednost?

Zame je odgovor čisto enostaven: lepota in preprostost sta en sam pojem v umetnosti. Tudi na odru.

4

Vsa ta in taka iskanja pa imajo svoj edini vir v zmotni teoriji, ki je bila že nekajkrat zapisana in ki se je gledališki praktiki oprijemljejo kakor rešilne vrvi: tista teorija pravi, da je bistveno za vsako umetnino, v našem primeru za gledališko predstavo in ne le za njen scenski okvir, kakšne *bistvene novosti* so v njej, in da je tudi naloga kritike, po teži teh »bistvenih novosti« presojati umetnino.

Ta misel, ki kajpada prav tako ni nova kakor niso nova tale razmišljanja, samo drugo jedro ima v sebi, je le v zelo majhni meri sprejemljiva. Preveč je pomislekov, ki jih sama budi:

Ali ni vrednota v umetnini zelo pogosto nekaj, kar je vse prej kakor novo, kar spremljamo lahko skozi ves razvoj umetnosti, pa je bilo vselej in je tudi danes vredno, plemenito, dobro?

Ali ni bila namenjena ravno vsemu tistemu, kar je veljalo ob svojem rojstvu za novo, kaj kratka življenjska doba ravno zaradi tega, ker se je pokazalo, da je *samo novo*, resničnih *vrednot* pa v vsem tem ni bilo?

Ali je tisto, čemur danes radi pravimo novo, pogosto *sploh res novo*? Ali ne najdemo sledov domala vsega tega »novega« že v plodnih obdobjih preteklosti, največ kar v ekspresionistični šoli izpred tridesetih let, ali pa v najbližji preteklosti nekje za mejo?

Ali ni v vsem tem, kar je dalo na primer evropsko in še celo ameriško gledališče v tem povojnem deceniju, bore malo *novega*? Ali pa ni vendarle v vsem tem le marsikaj *dobrega*?

Če bomo našli v svoji težnji za dobrim tudi take motive, tak »stil«, take formalne elemente in tak odrski izraz, ki bo res *tudi nov*, bo dobila iskana *vrednota* dvojno ceno. Če pa bomo dali vso težo našega iskanja lovu za *novim*, se nam bo in se nam je že marsikdaj dogodilo, da smo ustvarili le nekaj, kar je novo za tistega, ki ne ve, kdaj in kje so bile te reči prvič rojene, *dobrega* kot resnične, poglobitve in edine trdne *vrednote* pa bo že prvi rod za nami zaman iskal v našem delu.

Najbolj relatiiven od vseh pojmov, ki jih rabijo pri svojih pomenkih in pri pisanju avtorji in premierska publika, abonenti in gledališki direktorji, kritiki in igralci, pa je vselej bil in bo — uspeh pri publikii.

To reč je pravzaprav že Karel Čapek duhovito razrešil v svojem pisanju o tem, kako nastane gledališka predstava: »Če bi kdaj kak dramaturg vedel, ali bo imel neki gledališki komad uspeh! Ko bi režiser mogel vedeti, ali bo igra vlekla! Ko bi kdaj kak igralec slutil, ali bo uspeh ali ne! Seveda, potem bi gledališče postalo miren in spodoben poklic, kot je na primer mizarstvo ali kuhanje mila. Toda gledališče je umetnost, kakor je umetnost vojskovanje ali hazard, kakor je ruleta; nikdar se ne ve vnaprej, kako se bo stvar iztekla...«

Koliko primerov bi spet lahko zapisal vsakdo izmed nas iz svojih dnevnih izkušenj! Pripravljali smo duhovito, vendar ne lahkočno francosko igro, ki nam je bila zelo blizu, pa smo živeli ves čas v strahu, da bo naši publikii tuja: štiri predstave zapored razprodane! Uprizorili smo odmev z Broadwaya samo zato, da bi odprli ventil v preresnem repertoarju in privabili publiko, pa je bil obisk pod srednjim poprečjem! Tvegali smo moderno poetično dramo, namenili smo jo izbrani gledališki publikii, pa je potekla premiera v nerazumevajočem hladu, sobotna publika se je potem smejala ob najbolj resnih replikah, študenje iz strokovne šole pa so našli v delu prave poante, smejali so se ob domiselnih metaforah in v dvorani je bila svečana tišina, kadar so govorili na odru o resnih rečeh. Potem smo dali na spored razigrano komedijo, uprizorili smo jo skoraj burkavo, ni nam bilo čisto všeč, pa smo se tolažili, češ, za publiko bo kakor nalašč; pri premieri pa je bilo več kakor polovica sobotne publike in vendar smeha — komaj za lek!

Tudi vsi dosedanji poskusi, da bi našla gledališka vodstva neposreden stik s publiko, tako prisluhnila njenim željam in ji skušala ustreči, so se pokazali skoraj docela jalovi. Lahko bi navajali zanimive primere iz anket, v katerih so se križala ne le različna, temveč čisto diametralno nasprotna mnenja. Pa kdo bi se čudil ali celo smejal publikii, ki je po svoji inteligenci in po družbeni strukturi kajpada zelo heterogeno telo, če vé, kako različna so mnenja v samih diskusijah med gledališkimi praktiki in teoretiki in celo med recenzenti, ki naj bi držali most med odrom in parterjem. Saj je veliko primerov, težko pa bi našli bolj značilnega od tistega, ki je bil zapisan ob eni letošnjih ljubljanskih premier: recenzent v prvem dnevniku je najprej pohvalil sceno in popolnoma odklonil glasbo; oni v drugem je sodil, da je bila scena v ostrem nasprotju z uprizorjenim delom, glasbo pa je štel za edini element, ki je dajal predstavi pravo vzdušje.

S tem torej ni nič, da bi gledališča prisluškovala glasovom od zunaj in jim skušala ustreči. Ostane jim le še eno: da poskusijo vse te ljudi, ki hodijo v njihov hram, voditi po tistih poteh odrske omike, ki se zdi njim prava in po kateri hodijo sami v dobri veri, da niso zašli.

Dušan Moravec