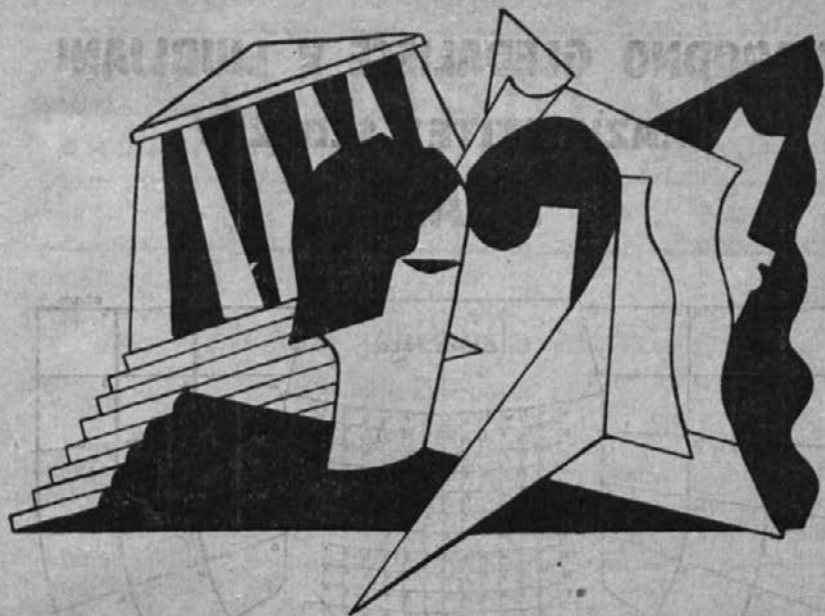


Poštnina plačana v gotovini.



GLEDALIŠKI LIST

NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI



UREDNIK: CIRIL DEBEVEC

SEZONA 1928/29

30. JUN. 1929

ŠTEVILKA

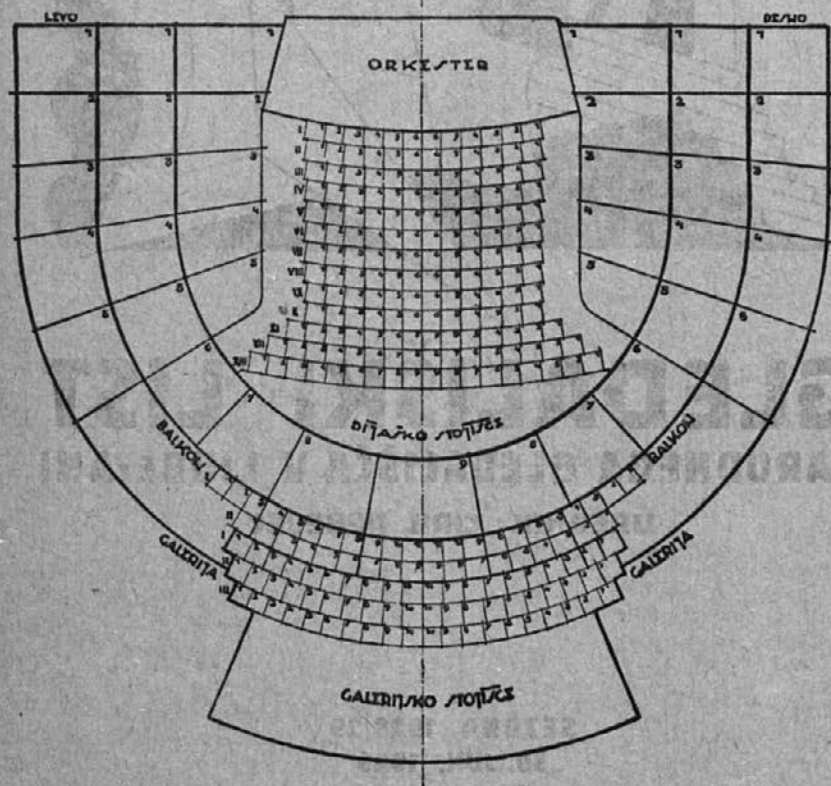
18

IZHAJA DVAKRAT NA MESEC       CENA DIN 3

NARODNO GLEDALIŠČE V LJUBLJANI

RAZVRSTITEV SEDEŽEV

DRAMA



GLEDALIŠKI LIST

NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

Izhaja dvakrat na mesec

Cena Din 3—

C. D.: O naši gledališki kritiki

(Gledališki razgovor I.)

A.: Zasedoval sem redno letošnje dramske predstave, prebiral natančno vse kritike in vsa poročila, nekaj splošnega pojma o gledališču imam in zdaj me zanima samo še to, kako misli poklicni človek o tistih stvareh, ki sem jih jaz tekom sezone opazoval in ki se tičejo izključno le naše gledališke kritike. Ali si pripravljen za kratek razgovor?

B.: Poznam te. Tudi ti si izmed onih apostolov, ki bi radi pismeno in javno sodili o naši gledališki umetnosti, o naši režiji in o naših igralcih. Vem, lepa služba in zelo hvaležna, če jo jemlješ zares in če ti pomeni vsaj toliko kakor našemu igralcu igranje. Opozarjam te pa že vnaprej: zadeva je težka, pripravi se dobro, izprašaj si vest, potem pa pogumno, toda pošteno in predvsem s spoštovanjem začni.

A.: Iz tvojega tona posnemam, da si v teh rečeh precej natak-njen in da si nekoliko občutljivo razpoložen.

B.: Imaš prav. Pa sem tudi upravičen. Naše gledališko-kritične razmere so že take vrste, da ostane poklicni človek zelo težko hladnokrven, kadar se spomni, kakšno neizmerno škodo mora naše gledališče trpeti samo zaradi tega, ker ni nobenega kritika, ki bi se ga zagrizeno, z vso sveto jezo in ljubeznijo in obsedenostjo, ki jo takle posel zahteva, enkrat pošteno lotil.

A.: Ali hočeš s tem morda reči, da mi sploh nimamo gledališkega kritika?

B.: Gotovo, to hočem reči. Kritika, kakor si ga predstavljam jaz in kakor ga naše gledališče že davno zasluži in potrebuje, mi danes prav gotovo še nimamo. Slovenske kulturne in deloma tudi gledališke razmere so se, hvala Bogu, tekom zadnjega desetletja ravno toliko razvile, da smemo in moramo biti v tem vprašanju že malo ostrejši in strožji kakor pa smo bili doslej. Univerza nas je v tem pogledu marsičesa — če ne morda sploh vsega — naučila. Danes imamo skoro v vseh drugih umetnostnih panogah že toliko strokovno in kritično izobraženih ljudi, da smo v naši gledališki umetnosti prav na tem polju naravnost usmiljenja

vredni, nepojmljivo malomarni ali pa tudi povsem in včasih celo sramotno diletantski.

A.: Ker si že omenil univerzo, Kaj pa bi hotel od nje?

B.: Predvsem bi hotel, da bi posvečala neposredno več pažnje proučevanju gledališke in posebno še naše gledališke umetnosti. Materijala je vendar že več kot preveč. Da imenujem samo nekaj primerov: predavanja iz splošne, primerjalne dramaturgije, zgodovine svetovne in izvirne dramatike, zgodovine svetovnega in slovenskega gledališča, iz estetike in psihologije igralske umetnosti, o bistvu in izgovarjavi slovenskega jezika itd., itd., torej sama predavanja, katerih koristne posledice bi se kmalu uspešno poznale v gledališču tako, kakor se poznajo močni vplivi univerze že v naši literarni, slikarski ali glasbeni kritiki. Veš, meni je znano prav dobro, kako je s temi stvarmi drugod. Ne samo pri Nemcih, Angležih, Francozih in Rusih, temveč tudi pri Čehih pišejo že davno univerzitetni profesorji debele knjige in razprave, da celo dnevnike kritike o gledališču — pri nas Slovencih pa se komaj študentje zmenijo za gledališče — ali pa vsaj ne v tisti meri, ki bi bila temu stanu resnično primerna. Po domače: če gledam v Ljubljani na univerzo in na gledališče, potem si želim in predstavljam, da bi morala univerza — čeprav je po rojstvu mlajša, to nič ne dé — na Narodno gledališče, očetovsko ali bratovsko, ali kakor že hočeš, na vsak način pa prijateljsko paziti. Jaz sem tukaj in tam, pa lahko govorim. Mi v gledališču smo tako sredi ognja in dela, da ni prav nič čudno, če ga včasih malo polomimo. Univerza je pa ravno tako daleč, da se do tja malo strezniš in za pametno sodbo ohladiš. Med gledališčem in univerzo pri nas še ni pravega mostu. In ta prepad je za našo celotno kulturo škodljiv.

A.: No, nekoliko sem te že ujezil. Gorje mi, zdaj te bom težko ustavil. Toda v božjem imenu! Tak povej mi, kaj si pa mislil s tem, ko si rekel, da smo na kritičnem polju v gledališki panogi naravnost usmiljenja vredni in malomarni?

B.: Ti bom precej povedal. Ali poznaš malo naše gledališko-kritične zgodovine? Lani smo praznovali, tako bolj na tihem seveda, petintridesetletnico obstanka Deželnega gledališča in kakšna je naša predmetna strokovna literatura? Samostojne knjige, ki bi razpravljale o tem času, nobene (edino knjižico »Narodno gledališče v Ljubljani v letu 1928.« smatram za informativen poskus); obsežnejše razprave v tem pravcu je pisal pred vojno samo rajnki Adolf Robida, v Času in Domu in Svetu; po vojni je poskušal v istem listu nekaj podobnega tudi profesor Koblar, pa je sredi začetkov nenadoma prenehal; obe naši glavni reviji »Ljubljanski Zvon« in »Dom in Svet« pa sta gledališko delovanje pred vojno in prva leta po vojni, sicer ne preveč kritično, vendar razmeroma dovolj pazno zasledovali, dokler nista v zadnjih letih temeljito popustili ter dosegli žalostni rezultat, da prinašata oba mesečnika samo še strunjene in zgoščene celoletne ocene. Kakšni naj bodo vzroki? Opravičba, da morda ni prostora ali da ni poročevalca, za resno, vodilno revijo

ne more veljati. Prostor mora biti in poročevalec mora biti: takó se postavijo revije tam, kjer imajo gledališča zares! Poglej samo malo bivši hrvatski »Vijenac«! Tam so pisali o gledališču s takim zanosom, da bi jim ga lahko vse naše revije zavidale!

A.: Kaj pa, če te revije enostavno res nimajo kritika, ki bi bil za ta posel zadostno primeren?

B.: Potem si ga morajo poiskati ali pa počasi vzgojiti. Tudi revije imajo svoje dolžnosti. Uredništva morajo skrbeti za svoje referente prav tako kakor gledališče za svoje režiserje in igralce.

A.: Toda, ti zahtevaš, zdi se mi, malo preveč. Ali ne vidiš, da zahteva ta način kritiziranja mnogo časa, ki nikakor ne dopušča, da bi človek opravljal poleg tega še svojo službo, s katero si služi kruh in ki mu je torej glavno?

B.: Zdaj smo pa tam. Povem ti, dragi moj prijatelj, da nas gledališke ljudi niti malo ne briga, koliko časa ima naša kritika in koliko ne, in s čim se sicer v glavnem preživlja. Mi zahtevamo od nje samo, da svoj javni in odgovorni posel prav tako vestno in pošteno vrši kakor mi režiserji in igralci svojega! Nam je igranje poklic! Kritika pa naj bo kritiku postranski zaslužek ali postranski popravek? Kakšno je to razmerje? Na odru stoji človek, ki se je leta in leta, teoretično in praktično, doma in na tujem, strokovno izobraževal, ki je svoje delo vsebinsko in tehnično po vseh svojih močeh preštudiral, ki je z vseh strani, kolikor mu je sploh čas dopuščal, toli in tolikrat pretehtal svojo nalogo in ki, vsaj povečini, tudi zavedno odgovarja za tisto, kar dela — v dvorani pa sedi tudi človek, ki je ves dan preživel v kakšni gledališču povsem tuji službi, ki je delo morda komaj ali pa sploh ne prebral, ki ima o vseh gledaliških pogojih, o bistvu režije, igranja in sploh oderskega izražanja zelo napačne ali kvečjemu nejasne pojme, ki to predstavo morda sploh prvič v Ljubljani vidi in ki komaj vé, kam naj kritično gleda, poslušaja in misli: ali na pisatelja ali dramaturga, ali na režiserja, igralca, scenografa itd. — tak človek potem gre in ti v naslednjih dneh napiše v javen dnevnik imenoma »kritiko«, kjer nas ocenjuje, odnosno bolje rečeno: kjer nas pohvali ali pa graja. Pametno ali nespametno, meni se zdi taka reč, vsaj v principu (v praksi je take reči težje natančno določiti in opredeliti) vedno malo — nerեսna. Jaz stojim neorajno na stališču: če hoče človek o nas soditi (ne poročati, kar je tudi zame nekaj drugega), potem mora vedeti (če ne znati) vsaj prav toliko kakor vemó mi sami, ljubše nam je pa seveda, če vé malo več. V nasprotnem primeru je pri nas brezpogojno zaigral. In kritik, ki pri igralcih ne uživa zaupanja (ne glasnega priznanja ali vljudnega pozdravljanja, kar je spet nekaj drugega) — tak kritik je popolnoma brez pomena.

A.: Počakaj, da ti ne zmanjka sape. Mislim, da si malo zavil od predmeta. Torej, če te prav razumem, zahtevaš ti, kakor sklepam,

predvsem kritika po poklicu, razentega pa v današnjem načinu dnevnikega poročanja tudi izvestne reforme?

B.: Dobro si razumeš. Kritika po poklicu hočemo. Po poklicu — si razumeš, v službi je lahko, če že mora biti, tudi drugod. Kakšna je razlika med poklicem in službo? Zelo enostavna: če živiš za gledališče, je poklic; če živiš od gledališča, je pa služba.

Gledališko poročanje v naših dnevnikih pa bi bilo resnično potrebno reforme. Kakšne in zlasti v katerih primerih — o tem pa se bova menila prihodnjič.

I. Jerman:

Kongres „Udruženja gledaliških igralcev“ v Beogradu

Od 1. do 5. julija se vrši v Beogradu kongres vseh igralcev Jugoslavije. Obenem praznuje naša stanovska organizacija desetletnico svojega obstoja.

Najvažnejši točki tega kongresa sta: sprejetje gledališkega zakona in uredbe o centralnem igralskem pokojninskem fondu.

Odkar je država podržavila tri osrednja gledališča v Beogradu, Zagrebu in Ljubljani, so se venomer čuli glasovi o birokratizaciji, o nevdržnosti dosedanjega sistema upravljanja gledališč, o prevelikih finančnih žrtvah države, o nesposobnih upravah, o ubogi v paragraf uklenjeni umetnosti, itd. itd. Skratka, nezadovoljnost je bila velika na vseh straneh, včasih po pravici, včasih pa tudi ne. Iz teh in drugih razlogov se je že v prvih letih podržavljenja začel snovati gledališki zakon, ki bi odpravil vse nedostatke, dal gledališčem zakonsko podlago za mirni razvoj. Osnutkov gledališkega zakona je bilo toliko, kolikor smo imeli vlad. Vsaka vlada je imela ta zakon v svojem programu, a si ga nobena ni upala spraviti pred parlament, pač iz razumljivih razlogov. Zaman so bile naše prošnje, dolge resolucije, vse komisije — zakon je ostal v embrionalnem stadiju.

Šele po sestavi sedanje vlade in po izmeni osrednjega odbora naše organizacije v Beogradu je krenil zakon z mrtve točke.

Po sprejetju tega zakona se bo organizacija naših gledališč bistveno spremenila. Pri sestavljanju je prodrlo načelo, da naj se igralci razdržavijo in naj se nastavljajo s kontraktom. Le velikim umetnikom, katerih število pa je za vsako gledališče posebej točno ugotovljeno, prizna država po gotovih letih službe — različno za opero in različno za dramo — stalno članstvo. Stalne člane bo država po posebnem postopanju, ki ga bo precizirala gledališka uredba, uvrstila med državne uradnike s pravico do pokojnine iz državne blagajne. To ni mišljeno kot starostno zavarovanje, temveč s tem odlikuje država zaslužene umetnike. Doslej so morali biti člani uprave državni uradniki. Po novem zakonu pa so razen upravnika in blagajnika, ostali člani uprave lahko tudi kontraktualno nastavljeni. Le s težavo je prodril predlog ljubljanskega

odbora, da naj bo pri postavljanju upravnika predvsem merodajna njegova strokovna izobrazba in ne formalna kvalifikacija za I. kategorijo po uradniškem zakonu. V cilju popolnega razdržavljenja gledališč pa gre sedanji osnutek zakona še dalje. Ne pravi, da morajo, temveč da morejo obstojati tri osrednja gledališča v Beogradu, Zagrebu in Ljubljani. Poleg teh predvideva zakon še mestna in privatna gledališča.

V zvezi z gledališkim zakonom, ki živo zareže v bistvo celega stanu, bo na dnevnem redu uredba o organizaciji pokojninskega fonda gledaliških igralcev s sedežem v Zagrebu. Da bi odstranili razliko med igralci, ki smo deljeni na dva ostro si nasprotujoča tabora, to je med kategorizirane državne igralce na eni in med igralce oblastnih in po jugu države potujočih gledališč, je že predlanska delegatska skupščina v Beogradu pokrenila idejo o ustanovitvi osrednjega pokojninskega fonda, ki bi nudil vsem igralcem enako socialno zavarovanje. Ideja je bila grandiozna, njena izvedba težka. Prvotno so bili izgledi za ustanovitev tega fonda minimalni. Začetne korake je spremljala skepsa. Ideja se je borila z našo močjo. Na lanski delegatski skupščini pa smo šli korak naprej. Sestavil se je odbor, ki naj bi izdelal pravila fonda in jih predložil letošnjemu kongresu. Pripravljalno delo je končano. Pred nami so prvi odtisi teh pravil. V rokah držimo svojo usodo in jo pišemo bodočim igralskim rodovom.

Pravila so najskrbneje sestavljena in jim vsaj od naše strani ni moči ugovarjati. Ta pravila bodo imela moč uredbe. Pokojninski fond je privatno društvo, kateremu nudi država gotove ugodnosti in ki je pod nadzorstvom ministra prosvete. Vzdržuje se iz članskih prispevkov, prirejanjem gledaliških predstav itd., začetni obratni kapital pa tvorijo združeni pokojninski fondi, ki so raztreseni po raznih gledališčih v državi z zagrebškim na čelu. Iz tega fonda se bodo plačevale pokojnine starim in onemoglim članom vseh gledališč.

Vsporedno s pokojninskim fondom se bo osnovala tudi osrednja bolniška blagajna za vse igralce in hranilna zadruga. Pristop k slednji ne bo obvezen, dočim bo moral biti vsak član umetniškega osebja ud pokojninskega fonda in bolniške blagajne. Dajatve za te ustanove bodo enakomerno razdeljene med upravami gledališč in članstvom. Da pa ne bodo uprave finančno preobremenjene, jim bo država poleg redne subvencije dotirala še posebne kredite v to svrhu. V ostalem pa bo financiranje gledališč urejeno na dosedanji način (subvencija plus inkaso).

Poleg teh za bodočnost našega stanu prevažnih življenskih vprašanj, se bo kongres še bavil s spremembo pravil »Udruženja«, kar je v neposredni zvezi z ustanovitvijo pokojninskega fonda.

Jugoslovansko igralstvo si lahko šteje v čast, da se je v desetem letu svojega novega življenja v svobodni domovini postavilo na lastne noge in si uredilo eno najvažnejših vprašanj, ki je podlaga za ugoden prospeh naše mlade gledališke umetnosti. S tem je naše igralstvo postavilo mejnik v svoji zgodovini in dokazalo, da se nahaja na visoki stopnji ne le umetniške kvalitete, ampak tudi stanovske

zavesti in da je na pravi poti v reševanju težkih in perečih socialnih problemov.

Iz Ljubljane se udeleži kongresa 85 članov, to je skoraj vse umetniško osebje. Poleg manifestacije za izključne stanovske zadeve, se bo vršila tudi umetniška serija treh osrednjih gledališč. Prvič v zgodovini bo mlado slovensko gledališče stopilo skupno z beograjskim in zagrebškim gledališčem na isti junaški mejdan. Vsaka drama treh gledališč vprizori po dve predstavi. Naša drama se je odločila za »Trmoglavko« in »Krog s kredo«. Prepričani smo, da bomo s tema predstavama častno zastopali slovensko igralsko umetnost. Vse tri opere skupaj pa vprizorijo Zaječevega »Nikolo Šubica Zrinskega«. Poleg teh predstav se bo vršil elitni koncert v oficirskem domu na Topčiderju, kjer bodo nastopile naše najboljše operne moči. Moški zbor ljubljanske opere pa bo prepeval slovenske pesmi.

To bi bil približno oris dela letošnjega velikega kongresa v Beogradu. Z njim bomo venčali desetletno delo naše mlade organizacije in si izvojevali sad desetletnega nesebičnega in požrtvovalnega dela. Z novimi močmi bomo stopili v drugo desetletje novim, še svetlejšim ciljem naproti. —

A. Kahane: Reinhardt na skušnjah

Ta je namreč pravi. Kdor je videl Reinhardta delati na skušnjah, ta ga pozna. Vsekakor bi človek lahko mislil, da bi ga lahko poznali tudi po rezultatih njegovega dela. Človek bi mislil, da bi več kot četrto stoletje lahko zadostovalo, da se vtisne slika moža ostro začrtano v spomin njegovih sodobnikov, moža, ki je ostal neoporečno zvest samemu sebi in ki je od prvega koraka jasno in točno vedel, kaj hoče. Videti pa je, da šestindvajset let dela in boja, jeze in uspeha še vedno ne zadostuje; sicer bi ne govorili toliko o njem. Gotovo, ne da se tajiti, da si je ustvaril skoro sam svoj poklic ali da ga je vsaj vseskozi preosnoval; njegovega življenjskega dela, dolge vrste inscenacij skoro vseh reprezentativnih del klasične, moderne in najmoderneje svetovne literature ni mogoče spraviti s sveta. In vendar poznajo pravega Reinhardta samo tisti, ki so ga videli na skušnjah in debate o njem ne bodo ponehale, dokler bodo kjerkoli na svetu še stalna omizja, kakor da bi možu mirnega počitka v doseženem ne priročili in kakor da bi ga hoteli prisiliti, da mora začeti vedno iznova.

O Reinhardtju se strašno veliko kvasa. Prvič, ker se na svetu sploh strašno veliko kvasa, in drugič, ker ima večina ljudi še vedno zelo meglene pojme o tem, v čemer pravzaprav delo režiserjevo obstaja.

Igralci mnogo zabavljajo. To tiči očitno v poklicu. Zakaj pa se trgajo najhujši zmerjalec za to, da bi igrali pod Reinhardtom? Zakaj takoj nehajo zabavljati, kakor hitro so pri njem na skušnjah? Zakaj so vsi tekom vseh skušenj neizmerno srečni? In začnejo z grajanjem šele takrat, ko so skušnje končane?

Reinhardt ne govori veliko. Prej manj kakor drugi. Toda, kar pove, je jasno, razumljivo, bistveno in merodajno. On ne pove od mnogih stvari

najboljše, temveč pove edinole možno. Tak občutek ima vsakdo. Če ima komu kaj povedati, ga potegne diskretno v kotiček in mu na tihem pove. Le redkokdaj igro pokaže; vsekakor zna barvo tona, ki jo želi, tako sugestivno vtihotapiti v barvo tona svojih pojasnjujočih besed, da jo mora igralec prevzeti in verjeti, da ima ta ton iz samega sebe. Z vsakim zavna drugače in z vsakim govori v njegovem jeziku in po njegovih pojmovalnih sposobnostih. Vsi vanj povsem slepo zaupajo in v njegove besede verujejo kakor v sveto pismo. Vsi čutijo njegovo suvereno obvladovanje poklica. Vsi čutijo njegovo vero v igralce in njegovo veselje nad igralskim udeleževanjem. Vsi čutijo njegovo obsedenost po čarobnem bistvu gledališča. In vsi čutijo, hvaležno in kakor darilo, njegovo osebnost. Kateri se nihče ne umika. Kateri se vsi voljno udajo.

Igralci so tako hvaležni. Hvaležni so, da se lahko tvorno udeležujejo izobilja domislekov in presenečenj in radovedni so, kako se izvije iz jasne vizije celote, s katero pride Reinhardt na prvo skušnjo, postopoma in v vseh delih živa resničnost.

Zakaj naravno je, da opravi Reinhardt dolgo in glavno pripravljalno delo že pred prvo skušnjo.

Pripravljalno delo.

Ker ne verjamem, da je Reinhardtovo udeleževanje preveč podobno s tistim, kar se sicer izvaja kot režija, bi hotel v kratkih obrisih, takorekoč v prerezu, skicirati tipični postopek Reinhardtovega režiserskega izvajanja.

Prvo stanje je: samotno bivanje z delom. Večinoma se začneja to delo že na kakšnem kratkem dopustnem potovanju, kjer je Reinhardt za nekaj časa nemoten po brzojavkah, poročilih in direkcijskih bremenih. Za to dobo je izključeno vsako čitanje, ki se ne bavi z delom ali njegovim okoljem. Tako si ustvari možnost, da živi po tedne in neprenehoma v vseh svojih mislih samo z delom in njegovimi osebami, prav do zadnjega skrajnega obviadanja. Rezultat tega dela je režijska knjiga. Ta se začneja s pripravljalnim načrtom prostornih pogojev, kajti njegova fantazija potrebuje prostora za podmeno, da more vanj komponirati. Potem pa poskuša pesnitev v skoro neprekinjenem prikazovanju z najpodrobnejšo izdelavo položajev in izraznih nijans takorekoč vtlesiti. Tako nastanejo ravno zaradi konkretnosti izraznih sredstev cele prepesnitve, prave lirične parafraze, sestoječe zgolj iz gledaliških navodil in cpazk za igralce.

Ko je režijska knjiga končana, stoji prva podoba dela v svoji celoti zaključena pred očmi režiserja in obenem tudi dogotovljen načrt za nadaljnje delo, v dramaturgičnem, dekorativnem, muzikaličnem pogledu, kakor tudi v pogledu zasedbe vlog z določenimi igralci.

Dramaturgično delo vrhuni pri Reinhardtju povečini v stremljenju, obdržati kolikor le mogoče prvotno obliko in scensko zaporednost pisatelja, ki je vendarle vedno edino organična.

Nato se začne, še vedno za pisalno mizo, posvetovanje s slikarji in pa z vodjo tehničnega aparata. Reinhardt nakaže slog, osnovno občutje, glavni princip svoje režijske ideje in najvažnejše igralske potrebe. Po teh podatkih se načrtajo skice. In tako nastajajo prava pravcata stanovanja, hiše, da cela mesta, in režiser se spremeni takorekoč v arhitekta, kateremu je režiserski poklic morda bolj soroden kot kateremu koli drugemu. Kajti preko prednosti lahke izmenjalne močnosti tičijo velike

prednosti tega delovnega načina tudi v tem, da režiserja prisili, da ponovi notranjo arhitekturo svojega dela tudi v arhitekturi svoje zunanje slike in da ga takorekoč primora, da prebiva v celoti svojega dela.

Pisma komponistu. Vse točke dela, ki zahtevajo godbo, režiser natančno zaznamuje, godbo samo in njen značaj pa do zadnje podrobnosti točno določi. V zvezanem opisu, ki iz duha muzikaličnih močnosti še enkrat predoči najgloblje stanišče pesnitve. Morda najprivlačnejši in najfinejši štadij Reinhardtovega dela, kajti nikjer ne pride duši umetnine tako blizu kakor na potu preko godbe.

Porazdelitev vlog. Želje igralcev Reinhardt rad upošteva, v kolikor gre za zrele umetnike, ki svoje zmožnosti poznajo; kajti strastno veselje z vlogo pomeni že polovico uspeha. Na drugi strani pa obstaja med igralcem in režiserjem naravna divergenca energij: igralec ima razumljivo tendenco, dokazati vsestranskost svoje narave, toda to s svojimi preizkušeni sredstvi, režiser pa hoče od njega samo enkratnost njegovega igralskega znanja, torej ne to, kar zna on prav tako ali malo bolje kakor kdo drugi, temveč samo tisto, kar zna edinoje on sam, hoče ga pa v območju teh meja, pognati preko sebe samega do vedno novih presenečenj in razvojov njegove nature. Iz te divergenca izvira navadno večna borba med igralcem in režiserjem, ter se pogosto začne že pri zasedbi vlog, ki se pri skušnjah razvije do viška in do odločitve, ko se pojavi močnejši. Večnoma je to seveda Reinhardt.

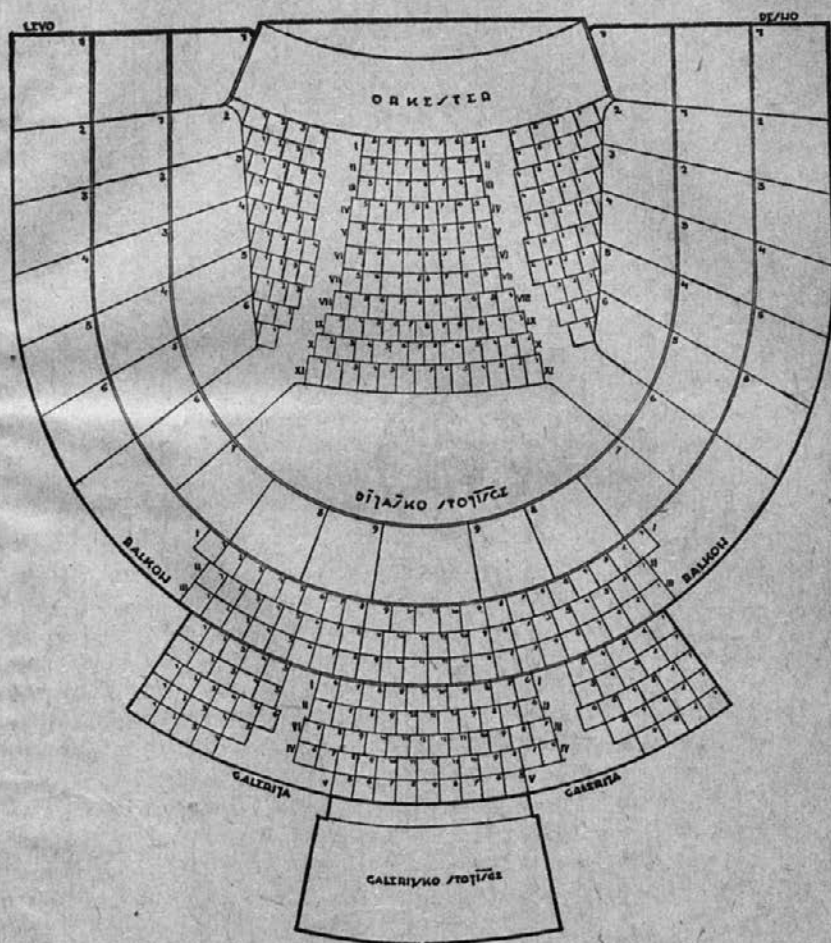
Skušnje.

Zdaj, po vsem tem pripravljalnem delu pa se začnejo skušnje in zdaj gre zato, da se iz slike fantazije oblikuje resničnost, ali pa tudi, da se na podlagi resničnosti korigira slika fantazije. Kajti Reinhardt ni prav nič do tega, da bi enkrat oblikovano podobo v vseh podrobnostih svojeglavno obdržal in da bi jo pustil popolnoma okameneti; temveč mu gre zato, da jo presnovi v resnično organsko življenje in da jo iz vseh virov resničnosti nanovo napolni. Zato tvori pri vsakodnevnih skušnjah na lastni podobi vsakodnevno naprej. Zato ravna z vsakim igralcem drugače; in če kdo absolutno ne more priti na Reinhardtovo pot, temveč hodi svojo, ki pa je tudi dobra, ga Reinhardt pusti in se zadovolji s tem, da ga uredi v celoto. Včasih pa tudi celoto vanj. Včasih pa prevzame sam igralčevo pot in ga potem požene do možnosti, o katerih se igralcu samemu ni niti sanjalo. Kajti to je bistveno pri njegovi režiji, da pritira vsakega do razodetja svoje najbolj skrite narave, da pritira vsakega iz sebe, da ga prisili, da poda svoje najgloblje in svoje najboljše in da stopnjuje svoje sile do skrajnosti. Z vsemi sredstvi: pri nekaterih z najintenzivnejšim delom pri skušnjah, s posameznim študijem po skušnjah, pri drugih spet z ugovarjanjem, z jezo, z nervoznostjo, toda navsezadnje dá le vsakdo, tudi zadnji, več kakor ima. Tudi skupine, množice, zbori, ki jih vodi in ravna z orkestralno natančnostjo najprej ločeno od vseh drugih skušenj in ki jih postavijo potem v celoto in potegnejo seboj v splošno intenzivnost. Iz vsakega predočenja dela se mu podajajo možnosti novih učinkov. In takó delo ni nikoli dovršeno in končnoveljavno, tudi pri generalni vaji še ne, in še na dan predstave črtamo, zavračamo in spreminjamo, tako, da se ta atmosfera do skrajnosti napetih energij do zadnjega hipa predstave obdrži in stopnjuje.

NARODNO GLEDALIŠČE V LJUBLJANI

RAZVRSTITEV SEDEŽEV

OPERA



REPUBLIKA SLOVENIJA

RAZVARNIŠČNA ZVEZA

OPERA

