

Samo  
Simčič

## Kaj je dramaturgija?

### I.

#### Partitura

Mesto dramaturga pri gledališki predstavi je že utečena navada. Njegovo delo je idejna razčlemba dramskega besedila, predstavitev avtorja in sodelovanje z režiserjem pri vajah v gledališču. Včasih je to zelo koristno, sicer pa je kakor v vsakem poklicu odvisno od človekovih lastnih sposobnosti in življenjskih stališč. Ni treba imeti posebno dolge dramaturške prakse, da ne bi mogli videti, kako nejasna je ta gledališka veda in kako težko je ugotoviti, kaj sploh je. Dramaturgija se zdi bližja teoretičnemu razpravljanju kot umetnosti prikazovanja človeških dogodkov na odru.

Mnogi, morebiti celo vsi režiserji že sami opravijo dramaturgovo delo. Označijo vsebino dramskega besedila, nato pa z opisovanjem in lastnimi mislimi ponazorijo, kako si zamišljajo dejanje v življenju in na odru. Dramaturg razkrije svoj pogled, ki dopolnjuje režiserjevega, ali pa izzveni v prazno, če režiser in igralci ne pokažejo razumevanja zanj. Običajno je režiserjeva dramaturška razčlemba operativna, dramaturgova pa spekulativna. Toda tudi režiser je žrtev dramaturške spekulacije. Pri delu namreč nenehno inteligentno opisuje občutke in dogodke, ki naj jih igralce pokaže na odru. Tako skuša v igralcih zdramiti življenje. Pogosto v zanosu in z veliko natančnostjo pove, kaj misli, in tako posreduje ustrezne miselne formulacije občutkov. Seveda pa ta zanos in ta natančnost niso občutki, o katerih govori, temveč zelo bogata intelektualna izraznost. Takšna metoda vpliva samo na razum, tako da morajo igralci iz konceptov sami zgraditi notranje predstave, čutenje in gib za označeno dejanje. Če se to igralcu posreči, je režiser prepričan, da mu je s svojim opisovanjem in s svojimi mislimi pomagal, čeprav mu v resnici sploh ni segel do živega. Ta metoda naredi režiserja samo za dobrega organizatorja, ki si zna izmisliti nevsakdanje teatralne učinke, notranjega dogajanja pa je v njegovi režiji samo toliko, kolikor mu pri tem pomagajo igralci. Ob takšnem delu je dramaturg s svojo razčlemba in svojimi formulacijami samo dodatni razum, ki na igro ne more vplivati. V najboljšem primeru oba, režiser in dramaturg, samo razločita, kaj igralec ustvari, in to podpreta ali zavrneta.

Delo, ki ga hočemo uprizoriti, je vsekakor treba opisati in prikazati, vendar zadostuje nekaj jedrnatih in bistvenih oznak dramskega dejanja in značajev. Preveč intelektualnega tkiva odtrga pozornost od dejstev in zbega igralce. Namesto da bi verjeli v predstavo, postanejo zaradi obilja suhih misli in znanja, ki jim ga navržeta režiser in dramaturg, preveč kritični, kritičnost pa odmika človeka od doživljanja in čutenja. Če misli ne navdihnejo, se zamajejo tla, na katera morajo igralci stopiti, če hočejo ustvarjati iz trdne in realne podlage. Negotovi občutki povzročijo, da z režiserjem in drama-

turgom vred zaplavajo v širino konceptov, nato pa s težavo lovijo oporo v svojem čutenju in doživljanju. Preprosta, jedrnata oznaka, za katero porabimo najmanj besed, je pravo »zrno«, ki v plodni zemlji igralčeve notranjosti vzkali. Kako pa naj vplivamo na to, da posejano seme zraste? Igralcu je treba dati nekaj časa miru in tihe zbranosti, da kratek režiserjev namig vpliva nanj. Ko režiser izreče pomembno in bistveno misel, se ne sme predati zanosu in govoriti ali pojasnjevati naprej, temveč mora napraviti premor, ki bo ustvarjalnejši od nadaljnjih intelektualnih prebliskov. Če ga igralec čudno gleda, to ne pomeni, da ničesar ne razume, temveč doživlja. In če režiser pretrga to čudenje, naveže igralca na svoj intelekt in mu prepreči umetniški doživljanj.

Usodne napake se godijo tudi pri bralnih vajah. Ker je dramaturška razčlemba režiserja in dramaturga samo idejna in pomanjkljivo konkretna, se ansambel loteva dela brez predstave dejanja, značajev in življenja, ki ga želi postaviti na oder. Začnejo bolj ali manj slepo improvizirati. Besedilo berejo vsi, vsakdo svojo vlogo. Vsak igralec že takoj, na začetku, nastopi s svojim glasom in z njim igra. Poslušalci lahko le druge, *sebe pa ne more*. Identificira se sam s sabo, sebe pa ne prepozna, ker ne more hkrati govoriti in slišati besede, ki jih govori njegova vloga. Zato si svojo vlogo zelo težko predstavlja. Režiserju, ki ga poslušalci, je neprimerno lažje. Branje vloge nadzoruje, medtem ko igralcu sploh ne omogoči, da bi jo pregledal in obvladal. Režiser si lahko na podlagi igralčevega branja nenehno zamišlja sliko vloge in jo izpolnjuje, igralec pa postaja zmeraj bolj odvisen od njega in njegovih pripomb in se sploh ne more postaviti na svoje noge. Igralcu bi moral kdo drug recitirati njegovo vlogo, da bi ji lahko prisluhnil, si jo predstavil, se odzval nanjo in oblikoval v sebi bitje, ki naj bi ga igral. Pri poslušanju recitacije lahko opazuje življenje svoje vloge in po spominu obnavlja vtise svojih doživetij, ki nastajajo v zvezi z njegovo podobo. To je za igralca aktivna meditacija. Režiser lahko dejanje in vloge najbolj sugestivno in umetniško ponazori, če sam prebere igralcu celotno besedilo. To lahko stori tudi dramaturg. Tako bosta konkretno pokazala, kako doživljata dramo in njeno idejo. Seveda se morata na to temeljito pripraviti. Lastna recitacija jima bo tudi pomagala, da se vsaj približno zživita v igralčev položaj in na lastni koži spoznata igralni postopek. Temu je mogoče ugovarjati, češ da režiser in dramaturg nista igralca in zato ne moreta recitirati. Ta ugovor lahko spodbijemo z naslednjim vprašanjem: če onadva ne znata ali ne moreta recitirati, kako moreta potem to učiti druge? Sicer pa ni nujno, da to umetnost obvladata v dovršeni popolnosti, temveč zadostuje, da z branjem svoje doživetje dramskega besedila vsaj nakažeta. Če pa res ne zmoreta tako preproste naloge, naj to delo prepustita kakemu igralcu, ki v igri ne bo nastopil, ali pa naj igralci drug drugemu berejo vloge. Možen pa je še pomislek, češ da bo recitator s svojim branjem vsilil igralcem svojo interpretacijo. Kdor tako misli, bi se moral vprašati, ali gre v gledališki umetnosti za lastno ali pravo, ustrezno interpretacijo. Kdo si lahko interpretacijo lasti kot svoj patent? Ali to ne pomeni, da znižuje vrednost umetnosti in jo enači s tehnično konstrukcijo? Sicer pa je tudi posnetek kakšne interpretacije enako živ in vreden, če vložimo vanj globino lastne izkušnje. Igralci se bodo pri poslušanju dobre recitacije svojih vlog bolj navdihnili za lasten pristop, ker v suhem in togem branju ni življenja, v živi interpretaciji pa so že semena zanj.

Po recitaciji naj igralci v tišini ponovijo vtise, predstave in tok doživljanja, ki so se zdravili v njihovi notranjosti. Tako se pripravijo na lastno branje.

Danes režiser nenehno dopoveduje igralcu, s kakšnim občutkom naj bere besedilo. Tako oba zaplavata v iskanje občutkov, in če jih najdeta, iščeta potem tla v besedah, ki jih je treba izreči. Igralec se zato zazre v notranje stanje, ki obarva govor po občutku. Ne izhaja iz smisla stavka in spregovori, preden logično razloži stavke in stavčne člene. Posledice so nejasnost, monotonost in neprimerni poudarki v govoru. Iskanje občutkov preskoči pomembno stopnjo v metodi dela. Začne z drugo stopnjo, preden obvlada prvo. Logiko stavka sicer moramo povezati z občutkom že na začetku. Celo nikdar ne smemo prebrati ali izreči misel samo v njenem suhem, razumskem pomenu, vendar pa ji notranjo pozornost posvetimo šele potem, ko vemo, kako in kje bomo poudarili njen logični smisel. Zato je pri branju in interpretaciji najpomembnejše izhajati iz tega, kar stavki povedo, in iz smisla besed. Stavke vselej pove eno samo resnico, četudi si jo lahko različno razlagamo. Če se je natančno zavemo in se vanjo poglobimo, se sicer počutimo kakor v kletki ene same misli, toda zato se toliko bolj skoncentriramo na to, kako jo doživljamo. Miselne asociacije, ki jih režiserji danes nenehno množijo in z njimi brezupno ubijajo igralčevo ustvarjalno stanje, dosežejo nasproten učinek: človeka dekoncentrirajo, odtrgajo ga od poglobljanja in bistva stavka. Vselej je treba po osnovnošolsko razločiti osebek, povedek in predmet ter poudariti tisti člen ali tisto besedo v členu, ki ustreza smislu. Z glasom moramo nakazati tudi povedni, vprašalni ali velelni naklon. Nikdar ne smemo izgubiti izpred oči najpreprostejših in temeljnih dejstev, češ da smo temu že prerasli, sicer ne hodimo več po trdnih tleh. Danes je takšna razčlemba stavkov, ki bi morala biti rutinska, za igralca in režiserja velika spotika in sploh nadloga, ker sta vajena drugačnih postopkov in domislic, kakor je trezno razumevanje dramske literature.

Potem preidemo na natančnejši študij občutkov in razpoloženj. To, kar človek občuti, je vselej tudi povsem določeno doživetje zvoka, ki ga ne slišimo, vendar podobno kot zven preveva našo notranjost. Hkrati doživljamo tudi povsem določen odtенок duševne svetlobe ali barve. Vsak odlomek besedila ima v sebi skrit občutek, zvok in barvo, ki jih moramo razkriti v skladu z logičnim smislom njegove vsebine. Ko tako z občutki označimo celotno besedilo, posamezne vloge, prizore, stavke in posamezne besede, začnemo graditi dejanje. Tega izražamo z ritmom. Ustvarimo ga z zvezami med posameznimi deli, ki jih prevevajo razločeni občutki. Besedilo razčlenimo in povežemo. Današnje gledališke predstave so večinoma skoraj brez ritma. Prizori so samo sestavljeni. Manjka jim živega, ritmičnega prehajanja ali stopnjevanja dejanja. Ritem namreč sestavljajo tempo, intenzivnost in stopnjevanje. Če je tempo počasen, mora biti intenzivnost občutkov toliko večja. Stopnjevanje je notranje. Če je tempo hiter, stopnjujemo zunanje dogajanje. V resni in tragični igri izražamo strah za dramske osebe, ki tvegajo nevarnost, s počasnim tempom v prvi tretjini, kjer poskrbimo za primerno dolge premore; v drugi tretjini izzovemo sočutje in ohranimo isti tempo, le premorom se izognemo, da tako povečamo intenzivnost, v zadnji tretjini pa tempo pospešimo in izrazimo spoznanje zakonitosti, po katerih dejanje poteka. V komediji nadomešča strah sprostitvev, sočutje zaskrbljenost in spoznanje zakonitosti radovednost o poteku dogodkov, vendar je vrstni red

nasproten: radovednost, zaskrbljenost, sprostitiv. Tudi tempo je v komediji hitrejši na začetku, počasnejši na sredini, proti koncu pa napet in eksploziven.

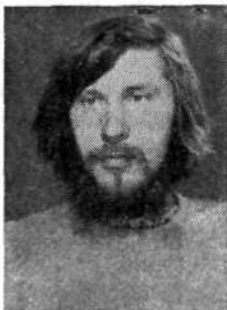
Tako izdelamo partituro. Dramaturgija je izdelava partiture in ne bi smela biti teoretično označevanje, ki je v navadi sodobne gledališke prakse. Konkretno, na posameznih delih in stavkih besedila, morata režiser in dramaturg pokazati *podobo*, *značaj* in *ritem* dramskega dela.

Ta načela so danes pozabljena in jih moramo izbrskati iz tradicije. Toda kaj ima današnja umetnost opraviti s tradicijo? Ali je ni preseгла? Iz izkušnje vemo, da še nobena nova oblika ni prerasla temeljnih dejstev umetnosti. Mogoče jih je osvetlila v novi luči. Če pa danes teh dejstev v gledališču nihče ne upošteva, je ta umetnost izgubila svoje temelje. Toda izgubila je samo zavest ali vednost o njih. Zato je nevedna, z drugo besedo *diletantska*. Takšni so potem pogosto tudi njeni rezultati.

V sedemdesetih letih preteklega stoletja so načela, ki jih tukaj prikazujemo, postala brezosebna in rutinska. Tedaj so se namreč pojavili takšni organizatorji gledaliških predstav, ki so poskrbeli za učinkovit spektakel. Te organizatorje so kmalu nadomestili režiserji, pridružili pa so se jim še dramaturgi. Dotlej so dramska besedila postavljali na oder ljudje, ki so imeli igralske izkušnje. Režiserji in dramaturgi teh izkušenj niso imeli in so povzročili plaz intelektualizma v gledališki umetnosti. Na odru se je uveljavil formalizem, ki je pripeljal do rutine. Umetniško čuteči ljudje so ponovno zahtevali resnico, toda namesto notranje, duhovne ali umetniške resničnosti so postavili na oder realizem in naturalizem. Ta dva tokova sta se hitro izživila. Odtlej iščejo režiserji in dramaturgi nova pota, vendar so se ujeli v intelektualno, asociativno, neumetniško fantazijo, ki je brez notranje, duševne in duhovne koncentracije. Intelkt je sicer potreben, toda zadeti mora bistvo in biti preprost, da tudi občutimo, kar mislimo, sicer ne more nikogar inspirirati. Ne smemo izgubiti nadzora nad svojim mišljenjem in čutenjem. Zato je izdelava partiture nujna. Danes je režiser že na začetku dela izgubljen in brez nadzora nad tem, kako bo svojo misel in podobo, ki jo ima pred očmi, uresničil. Zaplava v domisljice in tipa realnost. To povzroča improvizacijo. Odrtrgal se je od resničnih umetniških izkušenj in dejstev. Njegovo delo je odvisno od trenutnih in sprotih prebliskov. Scena, igra in besedilo niso organsko, temveč samo z idejo povezani med sabo, sicer pa izražajo vsak svoj smisel, ki je osebni cilj njihovih avtorjev. Režiser ne pozna realne dramaturgije, ki temelji na umetniški inspiraciji.

Nekateri režiserji sicer res izdelujejo neke vrste partituro, vendar niso dovolj natančni in dosledni. Ne upoštevajo celote, ki jo sestavljajo podoba, značaj in ritem dramskega dela. Mislijo, da jih bo vnaprej zastavljena partitura omejevala in da ne bodo več svobodni, če bodo besedilo namesto z definicijami in koncepti označevali s kvaliteta. Nadzor nad dejanjem, menijo, jim ne bo več dovolil sproti kombinirati zamisli in jih bo silil v notranjo disciplino. Toda samo disciplina omogoča poglobitev tega, kar pokaže partitura. Zavezuje jih k resničnosti. Nemogoče je biti svoboden brez priznanja, da so tla, na katerih stojimo, resnična. Prikaz takšne dramaturgije je tu le načelen, sledi mu še ponazoritev govora in glasov ter geste in mima.

(Se nadaljuje)



Samo  
Simčič

## Kaj je dramaturgija?

### II. Dramski govor

Današnja gledališka praksa je otrok intelektualne, neumetniške dobe. Če jo hočemo vrniti v umetnost, moramo znova osvetliti pot do tega cilja. Toda kdo sploh želi vedeti, da je umetnost živ in tehten organizem, ki ima kakor rastlina korenine, steblo, liste in cvet in ki je v odnosu z zemljo, vodo, zrakom in toploto in svetlobo sonca? Umetniki bi radi rasli nagonsko, kakor jih pač žene notranja luč, ne da bi jim bilo treba izdelati subtilno obliko, v katero se rast iz zemlje in vir v svetlobi zlijeta. Takšna subtilna oblika je dramski govor, ki je zlitje umetnikovega telesa in svetlobe njegovega duševnega življenja.

Ker se je v zadnjem času vizualnost gledališke inscenacije do neke mere izživela, se spet zavedamo pomembnosti dramskega govora. Vendar moramo predvsem vedeti, kako naj mu sploh oblikujemo podobo. Mogoče nekateri igralci to vedo, zanesljivo pa o njegovih skrivnostih niso ničesar slišali režiserji in dramaturgi. Njihovo šolanje namreč poteka na osnovi teoretičnih predmetov, gledališko prakso pa spoznavajo pri vajah iz režije. Dramska igra je bolj ali manj tuja njihovi izkušnji. Čudno je, da nihče ne razmišlja o tem nesmislu! Nepoučeni režiserji in dramaturgi se potrudijo samo toliko razumeti dramski govor, kolikor razumejo misel v besedah, ki jo igralci izrekajo. Zanje je jezik le *sredstvo komunikacije*, kakor so ga označili tudi sodobni jezikoslovci in znanstveni raziskovalci ter s to definicijo izločili njegove umetniške kvalitete. V resnici jezik ne posreduje samo idej, temveč tudi *ton* izpovedane misli. Govorimo namreč z glasovi. To pa niso samo zvoki, temveč *interjeksijske* ali vzkliki notranjih doživljajev. Vse, kar rečemo, nakazuje in razodeva naše duševno (miselno in čutno) ter duhovno (moralno in hoteno) razpoloženje (ali razpoloženje volje). Skušajmo torej najprej v tej luči razsvetliti jezik.

Govor kot gibanje zvokov je nihanje dveh nasprotij: samoglasnikov in soglasnikov ali vokalov in konzontanov. Prvi so mehki in krožna gibanja zvoka, drugi se ostro, v cikcaku vijejo sem in tja. Prvi izražajo intimno, subjektivno doživljanje in dajejo govoru človekovo lastno duševno vsebino, drugi kažejo obliko doživetij in človekov objektivni, razumski odnos do sveta. Nemški jezik je na primer konzontanen, zato zbuja v človeku občutek objektivnosti, srbskohrvatski pa je nasprotno vokaličen, torej subjektiven. Slovenščina je pod močnim vtisom nemškega konzontaniranja, zaradi česar učinkuje zelo trezno in jasno, vendar je vokalno še vedno dovolj izrazita, čeprav manj kakor muzikalčnost srbskohrvatskih samoglasnikov. Vsebinsko razliko med obema vrstama glasov lahko uporabljamo tudi v dramskem govoru. Pri objektivnem mnenju močneje poudarjamo soglasnike in zmanjšujemo vlogo samoglasnikov, nasprotno pa v subjektivnem, intimnem izražanju posvečamo pozornost samoglasnikom, zlasti v poudarjenih zlogih, ter ustvarjamo ton govora.

Glasove moramo preučevati tudi posamezno. Vsak občutek namreč doživljamo kot zvok, ki notranje, na zunaj neslišno teče skozi naše duševno stanje in prežema naše telo. Glas je zunanji izraz, vzklik, interjekcija doživetega občutka, vendar ni vseeno, katerega. Nedopustno je površno in samovoljno določati naravo in značaj doživljanja glasov. Trije so osnovni. Glas u izraža strah, stisko in mraz, i bolečino in sočutje, vzkipljivost, višek doživljanja, bližanje, stik, identiteto, a čar, zamaknjenost, vdanost, odprtost. S temi besedami samo nakazujemo odmevnost teh samoglasnikov v našem čutenju, posluh zanje pa tudi ni več naravno živ, temveč ga moramo zdriniti v zavest. Spoznamo jih še v medmetih: uh! (hladno), i! (presenečenje, vzkipimo), ah! (vdamo se, oddahnemo si).

Če zlijemo a in i, nastane e (é in è, ê). Ta je povezan s smehom in jokom. Pri obeh nastopi sprostitev (meh, beg, svet, preveč). S smehom (hé, hē, hē; hè, hè, hè) se dvignemo nad resničnost in jo sproščeno opazujemo od zgoraj, ko pa jokamo (vékati, uèèè), se nas resničnost dobesedno dotakne, prizadane nas, na mestu dotika in bolečine pa se sprostijo sile čutenja. Če spojimo a in u, nastane o (ó in ò, ô). Ta izraža zaokroženost, skladnost ali odstopanje od skladnosti, poskok, tudi velikost, samoobvladanost. Z glasom ó ožimo krog pozornosti, se koncentriramo, z glasom ò pa nakazujemo globino občutka (mòdróšt). Polglasnik je brezizrazen, nedoločen, brezbarven, ravnodušen, nejasen, medel.

Ceprav so to vsi naši samoglasniki, moramo upoštevati še preglase, ki jih v slovenščini (razen v narečju) nimamo. Predstavljajo namreč določene občutke. Glas ö (fr. eu) nastane z zlitjem o in e in izraža skrb, zamišljenost. V slovenščini ga nadomešča ozki ó. Hudo zaskrbljenost izraža preglas ü, ki ga Slovenci nadomeščamo z u, vendar le še pri vzkliku uu!. V našem jeziku pogosto stoji namesto u odprti a (strah, nem. Furcht, hladen, nem. kühl, ang. cool), kar pomeni, da bolj odprto kot germanska duša sprejemamo razpoloženje v u in ü. Nемец se tu stisne vase, Slovenec pa se vda v to, kar bo.

Vsekakor so a, i in u osnovni zvoki in osnovni občutki. Pomenijo tudi tri osnovne stopnje spoznanja: a — vdamo se spoznavanju in čaru sveta, i — približa se nam njegova resnica, v njej kipimo, zaboli nas in veseli, nas prešine, preblisne, povzdigne itd., u — nato pa nas okus, občutek in hudi duh življenja potouče, zmuči in zabubi v kalup (čutimo hlad, stisko in strah). Te tri stopnje so tragične (a, i, u), če pa jih obrnemo, se odpiramo radosti (u, i, a), vendar bi komedijo bolje izrazili z glasovi e, ó ali ö in a.

Glas a izrekamo z odprtim govornim organom. Priteka iz grla in zveni v vsej ustni votlini. Nato zožimo prostor in z ustnicami oblikujemo režo: e. To je zadaj, za zobmi. Režo še bolj zožimo in usmerimo zrak v gornje nebo, tik za zobmi: i. Nato režo z ustnicami zaokrožimo: o. To je spredaj, prostora v ustih je malo. Prostor še bolj skrčimo pri glasu u.

Zelo pomembno je, da se najprej zavemo občutka, nato šele izoblikujemo glas. Tudi otrok najprej začuti, potem se šele skuša izraziti z glasom. Notranje doživljanje narekuje držo in obliko ustne votline, ta pa oblikuje zvok v ta ali oni samoglasnik. V dobi doraščanja je to dogajanje sprva instinktivno, kasneje pa govor prilagajamo jeziku, ki se ga naučimo s posnevanjem in razumevanjem. Dramski umetnik se seveda mora zavedati postopka oblikovanja glasov.

Preidimo k soglasnikom, ki izražajo obliko, telo in stik s stvarmi. Izgovarjamo jih z zgornjim in spodnjim delom ust. Zgornji utrjuje, ustvarja kon-

solidacijo, spodnji razvija dinamiko. Doživetja soglasnikov skušamo ponazoriti z ekspresivnimi besedami, ki so zanje značilne. Glasove *m*, *b*, *p* izrekamo z obema ustnicama. Prevladuje konsolidacija, iz katere se iztrga posamezen gib: *m* — mama, materija, moč, morje, omama; *b* — obramba, bok boj, bati se; *p* — pik, pok, pesem, prt. *M*, *b*, *p* predstavljajo človekove ude (limbus) in ustalitev človeške oblike. Z zgornjo ustnico in spodnjimi zobmi izrečemo *f in v*: *f* — fin, frleti, fajfa, fant (izvir močnega toka); *v* — vir, valovi, veti, varstvo (*v* je tekoč). Svet se od zunaj dotakne in preveva človekov organizem. Začutimo zunanjo dinamiko. Bolj v notranjost ustne votline prodremo z glasovoma *s in c*. Izgovarjamo ju med in za zobmi: *s* — sij, misel, svet, sonce; *c* — majcen, ptica, cvet, cincanje, cagav, cin cin, cih (*c* je tenkočuten in kočljiv). Čutimo, da svet sprejemamo vase in oblikujemo svojo notranjost, dušo. Izpustimo *z, š, ž in č*, ki so izvedeni iz prvotnih *s in c*. Sledijo *l, n, d, t, r*. Izrečemo jih s srednjim delom ustne votline, za zobmi. Jezik sili naprej. Življenje v notranjosti zadene na zunanji svet: *l* — val, lep, kaliti, liti (*l* pomeni vodo, tekoče stanje, olepša zven besede, čutimo ga v nogah); *n* — ničnost, ne, nežen, nanizan, zaključen, se strne, odkloni; *d* — določen, trden, *drži, déti* (rêči), *ded* (sanskrito dada); *t* — točka, tip, čut; *r* — zrak, ropot, skrbeti, izraža, tresenje zraka in ga čutimo v rokah, drami notranjost, *vre srh in srd, trka na srce*. Glasove *j, h, g, k* izrekamo zadaj, z mehkim nebom, skoraj ali že v grlu. Izražajo notranjost, ki je globoko ujeta v organizacijo telesa: *j* — majanje, jajce, joj, zvijanje, občutek telesa v nekem stanju, *dejanju in trajanju, jaz* (negotovost človeka, ki mora najti sebe in se identificirati, *j* je soglasniški *i*, nemški *ich* je izrazitejša osebnost od trdega in zamolklega *jaz*, vendar je *a* v njem bolj odprt od suhega in ostrega *ch*); *h* — hip, pih, dih, hlap, hiteti, hlad, suh (*h* se ostro dotika resničnosti, nemški *h* je rahel, beži od resničnosti k filozofskemu duhu — *wehen*); *g* — grlo, ganiti, nagon, zlog, zglob, grd, giniti; *k* — krhek, krik, klati, klatiti, skakati, kamen, skala, kolk.

Zelo pomebno je navaditi se na občutek za mesto, kjer izgovarjamo glas, in na doživljaj, ki ga spremlja. Besede, s katerimi smo ponazorili glasove, so tudi slovar za ustrezne vaje, ki budijo notranje življenje glasov in izpopolnjujejo igralčev jezik. Nikdar pa ne smemo ničesar vaditi mehanično ali govoriti besede brez smisla. Tudi ne smemo pozabiti doživljati notranjo silo v glasovih. Če se tega pravila ne držimo, izoblikujemo moč glasu, vendar se notranje posušimo. Intelektualiziramo govor, namesto da bi ga obarvali. Škodljivo je ločevati besedo (ali glas) od doživljaja in oblikovati vsakega posebej, kakor je to v navadi današnjega šolanja igralcev. Človekov izraz je integralen; ne kaže nobene posameznosti zunaj življenjskega organizma, temveč jo kot posebnost vključuje v celoto. Tudi dihanja ne smemo vaditi ločeno od govora, ampak ga moramo vselej organsko povezovati z izrazom. Ne mučimo svojega dihalnega ritma s točno določenimi premori za vdih, temveč govorimo, dokler nam dih da. Vendar spet ne izčrpavamo zraka do skrajnosti, temveč vdihnimo, kadar zrak potrebujemo. Tudi če moramo zajeti zrak sredi stavka in pretrgati tok besed s premorom za vdih, je to pravilneje kot posiljevati svoj dihalni ritem. Vsaka drugačna dihalna vaja, ki ni v zvezi s smiselnim govorom in doživljanjem jezika in glasov, škoduje igralcu, ker je zgolj mehanična in razvija kapaciteto brez intimnosti. Smisel vaj je razviti izrazno ustvarjalnost, ki jo zgolj fizični trening ubija. Tudi ne krčimo ali izgovarjamo s polno silo, temveč vadimo tiho. Ko kaj subtilno izrečemo, pre-

molknemo in po spominu obnovimo izrečeno, potem pa se pripravimo na naslednje besede ali naslednje glasove. Tako izoblikujemo posluš za svoj govor. Glasnost in drdranje prekričita igralčevo lastno čutenje, mišljenje in hotenje ter odvrneta pozornost od resničnega doživetja.

Življenje glasov smo morali razmeroma natančno prikazati, ker danes igralci napačno urijo svoje govorne sposobnosti. Čeprav dosega določene uspehe, so ti le delni. Tukajšnji prikaz je samo osnutek in mu manjka vrsta pojasnil, vendar je zanesljiv, ker je bistven.

Ker sta govor in jezik v zavesti večine samo komunikativno sredstvo, ju tako tudi uporabljajo v gledališču. Dramaturgi, režiserji in igralci razumejo v dramskem besedilu samo misli, ne pa njihovega življenja v besedah. Niso več sposobni sprejeti besede tako, kot so zapisane. Berejo ga precej lagodno in se prepuščajo toku asociacij. Nato se jim utrne ideja, ki je v zvezi s tem, kar so prebrali. Ta utrinek jih navdihne za določen pogled na dramo in na čutenje v zvezi z njo, to pa potem skušajo uresničiti v govoru in postaviti na oder. Kjer drama temu idejnemu utrinku ne ustreza, jo spremenijo, preinterpretirajo ali zakrijejo. Včasih so takšni posegi zelo domiselni, večinoma pa razvrednotijo literarno predlogo, ker ji režiserji vsilijo samoljubno razumevanje in podtaknejo drug smisel. Sklicujejo se na umetniško svobodo, ki jim dovoljuje, da vsako delo po svoje razumejo. Ta svoboda je v njihovih očeh nedotakljiva. Žal pa je neresnična, če ne sloni na življenju in dejstvih. Tudi v še tako svobodni interpretaciji se moramo nečesa oprijeti, in če ne gre drugače, si dejstva izmislimo. Če pa nam gre za uprizoritev dramskega dela in ne za dramaturgove ali režiserjeve domisleke, moramo upoštevati dejstva, ki sestavljajo organizem drame. Tukaj skušamo prikazati metodo, po kateri si ustvarjamo svobodno domišljijo čvrsto na realnih tleh in se ne spogledujemo s tem, kar je zunaj besedila. Kajti če ne beremo dobesedno, temveč domiselno, povzročamo, da s svojim idejnim utrinkom ne dojamemo bistva. Naša domišljija ne bo prav nič prizadeta in nič manj svobodna, če bomo namesto širine miselnih kombinacij in vzporednic iskali navdih v globini in v jedru stvari, kjer se silnice življenja stikajo in križajo.

*Podoba, značaj in gib* so tri osnove dramskega govora, pa tudi vsakega duševnega doživetja. Podoba je to, kar govor predstavlja. Če kaj izrečemo ali napišemo, moramo to jasno videti z notranjimi očmi. Beseda ali stavek zbudi v nas vrsto predstav. Vse predstave niso enako pomembne, zato moramo razločiti tiste, ki označujejo lastnosti in pomen stavka ali besede, od tistih, ki se v zvezi z drugimi samo kopičijo. V tem primeru niso samo druga poleg druge, temveč organsko in po smislu živijo skupaj kot pojmovna enota. Če se tako zvrstijo pred notranjimi očmi, prepoznamo v njih organizem, ki jih povezuje. Vzemimo na primer besedo cvet. Predstavljamo si lahko različne cvetove, toda nobena predstava, ki ni cvet, ne sodi zraven. Nato si zamislimo osnovna dejstva, ki so pogoj, da nekemu pojavu rečemo cvet. Cvet pomeni višek rasti neke rastline — plod je že njen zaton. Cvet zato strne v sebi vse najlepše. V vsakem cvetu je simetrija, v njem je osrednja točka in krog, znotraj katerega se razvijejo cvetni listi in se utelesijo barve. Posamezni deli cveta imajo jasno mesto v celoti in so med sabo skladni v vsaki stopnji razvoja. Občutimo harmonijo. Zdaj imamo pred očmi podobo cveta. Ta ni konkretna, temveč abstraktna, ker ne pomeni kakšnega določenega cveta, temveč vse cvetove. Ta podoba postane lahko tudi prispodoba, če jo primerjamo s podobnimi lastnostmi kakega drugega pojava:



v cvetu življenja, cvet prijateljev itd . . . V svoji notranjosti doživljamo in »vidimo« bistvo besede cvet. Spreminjamo in si svobodno izmišljamo samo predstave cvetov, podobe njihovega bistva pa ne. Tako je tudi z različnimi interpretacijami. Doumeti moramo temeljno bistvo, če hočemo izbrati predstave, ki bodo razkrile resnico literarne in umetniške izpovedi v dramskem delu.

Upodobiti si moramo posamezne besede, posebno poudarjene, stavke, odlomke in na koncu vso celoto. Ustvarimo si sliko, kako besedilo raste iz podobe v podobo, kje je njihovo deblo, kje so veje, listi, cvetovi, vrh in korenine. To seveda ni poezija, temveč resničen in praktičen doživljaj, ki je za interpretacijo odločilen.

Če beremo tako, da besedilo notranje vidimo, ga tudi doživimo. Laže si ga tudi zapomnimo. Doživljaj podobe, ki si jo predstavimo, nam da čutiti ali izkusiti notranjo naravo posameznih besed, stavkov in celotne drame. Spoznavamo njihove lastnosti in njihovo kakovost. Spoznavamo razpoloženje, iz katerega so vzniknile in se zdramile neke predstave. Doživimo njihov *značaj*. Lastnosti, razpoloženja in značaj doživljamo tudi kot *notranji ton*, ki mu ustrezajo določen občutek ter višina in moč glasu. Značaj narekuje *intonacijo* ali *okarakteriziran tok govora*. Igralec mora z intonacijo okarakterizirati vsak stavek. Če nekaj poudarimo, ne ojačamo, temveč dvignemo glas. Visoka in tiha intonacija izraža ljubkost, lepoto, intimnost. Če je visoka in glasna, lahko ustvari razpoloženje jeze, veselja, navdušenja, lahko tudi bolečine, če nas ta preseneti in če nas ne prizadene premočno. Veliko bolečino seveda izrazimo tiho in v različnih tonih. Nizek glas je melanholičen, če je hkrati tudi glasen, učinkuje robato. Če hočemo glas visoko intonirati, prisluhnemo tonu v glasu i in u, srednjo intonacijo doživljamo v glasovih e in o, nizko v a. Ozki ó je višji, jasnejši in bolj suh kot ò. Podobna je razlika med é in è. Toni teh vokalov nam pomagajo določiti višino glasu v govoru in urejati razmerja v njihovi lestvici. Igralec bi moral vsak zlog, vsako besedo ali vsak člen v stavku izgovoriti v drugačnem tonu, ker pa danes tega nihče ne dela ali se komu intonacija posreči le po naključju, govor ne doseže publike v svoji dejanski vrednosti niti ni jasen in dosledno razumljiv.

Besede so tudi doživljaji, notranji dogodki. Doživljamo jih kot vzgibe v svoji notranjosti. Če smo natančni, moramo priznati, da se najprej nekaj zgane ali zgodi, šele potem pa gib ali dogodek artikuliramo z glasovi. Svoj doživljaj prenesemo v govor in z njim nakažemo, kako in kaj se je v našem notranjem svetu zgodilo. V besedah so *gibi*, kretnje, govor je *gibanje*, ki pa je zunanja slika gibanja duševnih dogodkov. Dogodka v govoru ne doživljamo neposredno, temveč ga izražamo posredno, z besedami. To je bistvo dramskega govora. Ko govorimo, se vživljamo v to, kar smo že doživeli in samo posnemamo notranji vzgib po spominu. Zato vselej vemo vnaprej, kaj hočemo povedati. Čeprav se nam npr. zdi, da klepetulja ne ve, kaj hoče reči, si je v resnici že vnaprej zamislila, kaj bo izklepetala.

V podobi *razmišljamo*, v značaju občutimo tok mišljenja v doživetem tonu, ko pa se tok zaključí, nastane gib, ki se premakne v svojem ritmu. Ko se vse to zgodi, potem šele izrazimo v besedah dogodek ali dejanje. Zato je napačno siliti igralca, da bi neposredno doživljal, kadar kaj govori, ampak si mora predvsem predstavljati svoje besede v *podobi*, *značaju* in *gibu* ter izoblikovati *smisel*, *ton* in *ritem*, ki so že izoblikovane figure govora. Gledalec mora notranji dogodek najprej videti v gesti ali mimu ali ga obču-

titi v igralčevem pomenljivem molku, šele nato pa ga bo slišal iz ust nastopajočega. To sicer ne pomeni, da igralec ne sme doživljati, nasprotno, najprej mora misel, ton in ritem besed resnično doživeti, nato pa zadržati notranji vtis v spominu in ga živo izraziti tako, kot ga je v sebi že izkusil.

Če si besedilo drame upodobimo od besede do besede, od stavka do stavka, od prizora do prizora, od dejanja do dejanja in si v njem označimo vse glavne podobe ter zveze med njimi, ustvarimo *imaginativno* kompozicijo dramskega dela. Ta imaginacija ni izmišljena z domiselnimi utrinki, temveč jo preučimo iz samega besedila. Pripada mu kot resnično dejstvo, ki ga ne moremo s poljubno interpretacijo spreminjati. Celotno imaginativno tkivo pokaže misel, ki podobe povezuje in je ideja dramskega dela. Podobno določimo tudi značaj in ton vsake besede, stavka, prizora v razvoju zgodbe, oseb in dejanja. To je razpoloženski ali *inspirativni* tok igre. Popolnoma isto moramo storiti, ko ugotavljamo, kako se gibljejo tokovi dejanja in sestavljajo ritmični lok celote ali *intuitivni* doživljaj dramske vsebine.

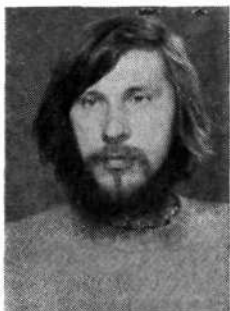
Takšna kompozicija je *slikovita, muzikalična in plastična*.

Ta pravila res onemogočajo režiserjem, dramaturgom pa tudi igralcem *poljubne domisleke njihove svobodne ustvarjalnosti*. Toda ta njihova svoboda je podobna takšni logiki: lilija je cvetlica in tudi osat je cvetlica, zato prikazimo lilijo kot osat. V tem spisu se izogibamo takšni domišljiji in predlagamo bolj zanesljivo in zahtevnejšo metodo, ki ustreza resničnim ustvarjalnim dejstvom. Po tej metodi bo igralec razvil štiri lastnosti govora:

1. čutni ton,
2. lep, s čutenjem skladen tok misli,
3. značaj človeka, ki govori besedilo,
4. prodornost in prepričljivost.

Zato moramo besedilo najprej dobro in *dobesedno* razumeti in si predstavljati njegovo kompozicijo. Ta je bolj umetniška od raznih idejnih utrinkov, ki so zgolj intelektualne narave.

Jezik razodeva sile življenja in jih drami tudi v poslušalcih. Dober igralec izzove v občinstvu živahno notranje dogajanje. Če to intenzivno doživimo, nosimo v sebi izkušnjo dogodka, ta izkušnja pa pove več kot misel. Zato govor ni le komunikacija, temveč slika življenjskega toka, ki jo vidimo z *duševnimi* očmi. Pomen besede bomo razširili, če se bomo zavedali, da živi v sferi, ki ji moramo prisluhniti. Zato igralec ne more govoriti kakor v življenju in posnemati realnost, temveč mora napraviti prostor ali čas, da *slišimo, doživimo in razumemo* vsako izgovorjeno misel. Danes slišimo na odru samo posnetek zunanje realnosti, ki jo tako ali tako vsak dan neposredno doživljamo, to vsakdanjost pa nam kot *umetnost* ponujajo še v gledališču. Zanimivejše je bistvo življenjske resničnosti. Videz je tisto, kar je dano pogledu, bistvo pa doumemo v svoji notranjosti. Zato je videz otipljiv, bistvo pa je v človekovi izkušnji.



Samo  
Simčič

## Kaj je dramaturgija?

### III. Gesta, mim in govor

Temeljni elementi gledališke umetnosti so *mim*, *gesta* in *govor*. Četrto izrazno sredstvo je položaj na odru, ki nam navadno ne pomeni toliko kot prvi trije. Mima, geste in govora ne bi smeli razvijati vsakega zase, temveč jih moramo vselej smiselno povezati v izrazno celoto, ki ponazarja notranji dogodek in sugerira ustrezno doživetje. Vendar ne smejo na odru nikdar nastopati hkrati. Moramo jih razločiti med sabo. Povedali smo že, da se v človeku najprej nekaj zgodi, šele potem pa dogodek izrazimo. Človek je pri notranjem doživljanju zazrt vase in na zunaj *negiben*. Kdor ga opazuje, sklepa iz logike zunanjih dogodkov, kaj se v njem godi. Igralec s trenutkom tišine in negibnosti nakaže notranji premik v dramski osebi. Nato šele ga izrazi v mimu (z obrazom) in gesto (s kretinjo rok). Končno izreče še besede, ki so v zvezi z dogodkom. Čeprav si te tri stopnje lahko sledijo v zelo kratkem času, je njihov vrstni red objektivno življenjsko dejstvo, ki ga je treba tudi na odru natančno inscenirati. Danes vidimo v gledališču zmešnjavo. Noben gib ni premišljeno vključen v dejanje, noben mim ne pride do veljave, beseda pa pada z odra med gledalce, ne da bi jasno ponazorila, kaj se godi v igralcu. Res je, da se včasih komu tudi kaj posreči, ni pa se mogoče znebiti vtisa, da igralci diletantsko, nerazločno in nepazljivo uporabljajo osnovne elemente gledališke umetnosti. Temu je vzrok golo posnemanje zunanje resničnosti, namesto da bi umetniško *nakazali* njeno bistvo. Gledališče v vsakem primeru *stilizira* življenje, to pa pomeni, da ga izraža preudarno, z nekaj osnovnimi potezami. To velja za naturalistično, nadrealistično, ekspresionistično ali katerokoli drugo umetniško smer. Zato v igro ne moremo uvajati nepotrebnih mimov in gest, ki naj bi bile potrebne zaradi realnosti, temveč uporabljamo samo tiste, ki so bistvene in značilne za razumevanje resničnosti. Nesmiseln je tudi pouk na današnjih gledaliških šolah, kjer se igralci učijo vsako vrsto izražanja posebej, in sicer pri specialistih. Specialist razvija samo svojo stroko in zanemarja odnos do drugih. Gledališki umetniki, ki so v enem izraznem sredstvu izvrstni, v drugih dveh pa slabši, niso primerni pedagogji za dramsko igro.

Razločnost, povezanost in celotnost elementov gledališke govornice izoblikujemo s športnimi spretnostmi, ki niso neposredni govor, gesta in mim, temveč dramijo sposobnosti zanje. Te spretnosti izhajajo iz stare Grčije in so jih vadili svečeniki, ki so igrali v misterijskih predstavah v evezinskem templju, v Delfih in Efezu. Športna igrišča so bila tudi sestavni del starogrških gledališč.

Prva takšna spretnost je *tek* ali *hoja*. Pazimo, da stopimo najprej na prste desne noge, nato na blazinice in postopoma na celo stopalo, medtem ko levo nogo dvigujemo najprej pri peti, nato stopalo do blazinice in prstov ter premaknemo nogo naprej. Tako izoblikujemo notranjo izkušnjo, ki postane čut za jasno artikulacijo govora.

Druga spretnost je *skakanje*. Tečemo, nato pa skočimo — v višino ali daljino. Takó dobimo občutek za stopnjevanje govora in poudarek na določenem mestu.

Tretja spretnost je *dvoboj*. Dva igralca stopita drug k drugemu in se gledata v obraz. Primeta se za obe roki in skušata drug drugega spraviti iz ravnotežja. Pogled je uprt v oči drugega. Tako se naučimo odzvati se na svojega sobesednika in razviti občutek za dialog.

Četrta spretnost je *metanje diska*, krogle ali kakega drugega predmeta. Pri tem športu se posebej skoncentriramo na pripravo, pozornost in met. To se pozna na našem obrazu. Oblikujemo mim. Gledamo tudi, kam predmet pade. Tudi v igri na odru se pripravimo, da izrečemo besede, nato se zberemo, da jih povemo s povsem določenim smislom, končno pa jih vržemo iz sebe in opazujemo, kam in kako padajo. Ni treba, da igralec vadi najrazličnejše mime, ki ga slej ko prej privedejo do spakovanja ali brezdušnih mišičnih krčev na obrazu. Dovolj je izoblikovati mime, ki so v zvezi s pripravo, pozornostjo in metom določenega predmeta.

Peta spretnost je *metanje kopja* ali palice v cilj. Tako izurimo nadzor nad svojimi gestami. Kretnja roke mora biti vselej v zvezi z natančno določenim ciljem, ki ga imamo v mislih. Tudi govorimo z natančno določenim namenom. Z besedami moramo zadeti jedro. Metanje kopja ali palic v cilj razvija občutek za smiselnost govora in geste. Premislimo in premerimo razdaljo do cilja, nato skušamo zadeti natančno. Obraz je miren, zbran, ne kaže nobenega posebnega izraza. Nato zamahnemo in storimo odločilno dejanje. Tako polagano besede v organ govora in jih »zalučamo« v določen cilj.

S temi športnimi spretnostmi se bomo naučili več kot z oblikovanjem posameznih izraznih elementov, ki postanejo slej ko prej stereotipna navada. Danes je človek v svojem vedenju in govoru prepričljiv, če izraža intimno doživete izkušnje. Poglobila se je individuacija, človek se umika čredi in vse bolj posluša le sam sebe. Resnično vrednost ima le tiho in lastno mnenje, ki mu ni do javne moči. Zato igralcu danes ni treba kričati, živahno gestikulirati in se pačiti, da bi gledalca prepričal, temveč mora skromno in notranje intenzivno izoblikovati svoj izraz. Ko se vsega tega zavemo in s spretnostjo teka, skakanja, dvoboja, metanja diska in metanja kopja obvladamo svoj psihizem, stopimo na oder.

Na odru ni vse tako kot v resničnem življenju. Igralec vsako intimnost laže izraža, če stoji spredaj, skoraj na rampi, ker bo tako prekril prizorišče in razkril sebe. Nasprotno pa bo to, kar mora komu povedati, izrazil tako, da se na odru pomakne nazaj, proti osebi, ki ji je sporočilo namenjeno. Takó ima gledalec občutek, da so besede dosegle dramsko osebo, če pa bi bile izrečene spredaj, bi se nam zdelo, da so bolj namenjene igralcu, ki jih govori, kot tistemu, ki jih sliši. Ne smemo pozabiti tudi na gledalčeve oči. Levo oko je bolj občutljivo za interese, desno pa za razumevanje. Zato stopi igralec z leve na desno (z vidika gledalca), če mora prikazati nekaj, kar je treba razumeti. Nasprotno pa bo stopil na levo stran, če mora nakazati nekaj zanimivega. Veselo novico sporoči tako, da že od daleč glasno izgovarja besede, in ko se približa določenemu mestu na prizorišču in se ustavi, nagne glavo rahlo nazaj, dvigne desnico ali celo desni prst ter tako poudari radostni smisel sporočila. Slabo novico izrazimo s počasno hojo,

nato pa se igralec nenadoma ustavi in s stisnjenimi pestmi izreče besede. Te kretnje mora igralec živo modificirati z lastno domišljijo.

Razumljivo je, da po pravilu ne kažemo občinstvu hrbta, saj mu ne moremo skrivati tistega dela telesa, s katerim se izražamo. Moramo spoštovati in zadovoljiti njegovo radovednost. Če se z obrazom obrnemo proti publiki, kažemo človeka, ki odprto razkazuje svoje srce. Takšen človek je ali bister ali neumen, vsekakor nič srednjega ali neizrazitega. Igralec v profilu se zdi gledalcu nekoliko odmaknjen. Dela vtis, kot da premišlja ali kot da se je skrtil za svoj intelekt. Čutimo njegovo bodisi superiornost, bodisi inferiornost. Delni profil izraža iskreno razmišljanje, ker vidimo skoraj ves obraz. Kakega doktorja znanstvenih ved lahko pogosto postavljamo v profil, naravno bistrega pa raje v delni ali polprofil. Če oseba kaj ukaže drugi, naj ta, ki jo posluša, kaže tri četrtine profila gledalcem, četrtno pa osebi, ki ji ukazuje. Pomembnost teh kretnj povečamo, če glavo rahlo nagnemo nazaj

Stiliziramo tudi gibe rok. Pazimo, da je kretnja roke polna in čista, sicer ne pove gledalcu ničesar. Če oseba na odru prepričuje in skuša vplivati na drugo, zavija roke in polaga sobesedniku desnico na rame. Če prepričuje, se je z roko samo dotakne. Tudi občutek udobja in sočutja z nekom izrazimo tako, da položimo komu svojo dlan na njegov laket. Sicer pa moramo vedeti, da se vsi notranji dogodki v človeku, njegovo čutenje, mišljenje in volja, izražajo skozi temperament. Tega moramo pri študiju vloge najprej določiti. Nihče sicer ni čist temperament. V vsakem človeku se prepletajo vsi štirje, eden le prevladuje nad drugimi. Različna je tudi njihova intenzivnost ali njihova dejavna moč, ki jo moramo zaznati z občutkom. Psihologija sicer opisuje človekovo mentaliteto, občutke in motivacije njegove volje ter nas zasuje s podatki in formulacijami teh pojavov, toda to ne prebudi človekovega temperamenta, ki ga v teoretizirajočem intelektu ni. Zato v psihologiji ni psihe, duše, ki pa v človeku, zlasti igralcu, obstaja kot nespodbitna duševna moč. To moč moramo predvsem doživeti in jo oblikovati v izraz. Ker so štirje temperamenti osnovne moči doživljanja, so tudi kretnje, ki jih izražajo, osnova dramske igre. *Melanholičen* temperament spoznamo po naslednjih lastnostih: skromnost, sočutnost, vdanost, ponotranjenost, mir, vendar nenehna potrtnost, boječnost, nepopustljivost in lenoba. *Melanholičen* človek je stalno žalosten in se vsega boji. Pri žalosti in strahu nastopi sprostitvev mišic, ki povzročijo vdanost v to, kar bo. Pri strahu je sprostitvev nenadna in jo komaj zadržimo, pravimo, da »duša skoraj odide iz telesa« (ali so tako govorili nekoč). Vzduhuje in stokamo takrat, ko se skušamo bolečine osvoboditi. V žalosti torej mirujemo in pozorno poslušamo vsako izgovorjeno besedo. Zato povsem naravno reagiramo tako, da globlje vdihnemo in premaknemo prepono, zaradi tega rahlo dvignemo glavo. *Flegmatičnost* spoznamo po zamišljenosti, resnosti, koncentraciji, zadržanosti, spoštljivosti, vendar malomarnosti, počasnosti, težavnosti, negotovosti in drobnjekarstvu. Izražamo jo s pogledom brez zanimanja in volje. Glava miruje, telo je vdano tokovom, tako da pride do izločanja žlez, ki povzročijo zaspanost. *Sangviničen* človek je priden, vesel, ves prevzet, srčno dober, okreten, jasen, optimističen, sposoben voditi zadeve, neodvisen, vendar lahkoten, površen, hitro užaljen, zaničljiv, klepetav, spremenljiv in zvijačen. Ponazorimo ga tako, da reagiramo na vsako najmanjšo senzacijo; to izrazimo z rokami in obrazom. *Koleričen* značaj je

aktiven, poduhovljen in vnet za pomembne misli, odločen, drzen, prizadeven in sposoben, vendar strasten, ljubosumen, nenasiten, razburljiv in prepirljiv. Stiska pesti in mrši čelo. Stoji trdno in napeto na tleh, od kolen navzdol je skoraj otrpel.

Temperament nadgradimo s kretnjami, ki sporočajo gledalcem občutke. Poznamo nekatere osnovne geste, s katerimi nakažemo, kaj občuti človeško bitje v svojem telesu. Te geste so povezane tudi z mimom. Vselej pa moramo zbuditi ustrezen občutek. Vsak občutek doživljamo tudi kot ton, ki ga ne slišimo z ušesi, temveč z notranjim posluhom. Vsak ton ustreza določeni kakovosti čutenja. Ko smo *zaskrbljeni*, čutimo nekaj podobnega kot pri glasu ö (fr, eu) ali ozkem ó (nóč!). Ko začutimo težave in skrb, povsimo veke, desnico ali levico pa rahlo odrinemo vstran in jo pustimo, da pade. Pri hudi zaskrbljenosti zapremo usta, jezik pa hoče razklati ustnice. Ko govorimo, ustnice pritiskajo na besede in celo na glas a, pri katerem imamo navadno najbolj odprta usta. Stisnjene ustnice ustvarjajo videz bledice. Potem na primer začnemo *pozorno razmišljati*. Skrb mine. Pazljivo se ukvarjamo s svojo mislijo. Gledamo predse in doživljamo nekaj podobnega kot pri glasu aaa!. Sredi tega nas nekaj *presenetljivega* osupne. To pokažemo z odprtimi očmi in z občutkom, ki ga doživimo pri glasu iii!. Začutimo strah. Zapremo oči, roki se stisneta ob telo in doživimo hlad kakor pri glasu uuu!. Nato se zberemo. Kar nas je prestrašilo, ni vredno vznemirjenja. Pokažemo *zaničevanje in prezir*, in sicer z roko, ki odbije. Občutimo nekaj podobnega kot v glasu n, n, n!. Toda takoj zatem ne vemo več, kaj bi, zato zapademo *potrtosti in malodušju*. Umolknemo in obstanemo negibni. To stanje nas preveva, kot da teče skozi nas glas v, v, v!. Zdramimo se. Začutimo *navdih*. Navdušeno *hlastamo* po tem, za čemer *hrepenimo*. Pogledamo navzgor, skozi nas *pihlja* nekaj kakor glas h, h, h! (hej, ho!). To seveda niso vsi občutki, temveč samo nekaj, ki smo jih ponazorili v življenjskem krogu. Takšna vaja predrami v človeku čut za stilno oblikovanje vsakega svojega občutka in njegovih variant. In šele ko to znamo in jih pri pripravi vloge določimo, preidemo na govor ter na geste in mime, ki so povezane z njim.

Kretnje in izraze obraza moramo v igri jasno pokazati na določenih mestih in jih ne smemo pomešati med govor. Kot smo že povedali, se notranji doživljaj najprej zgodi, ne da bi to na zunaj opazili. Nato nastopita mim in gesta, temu pa sledijo besede. V besedilu označimo, koliko govora je v zvezi s kakšnim dogodkom ter ustreznim mimom in ustrezno kretnjo.

Govor je dinamičen. Njegov značaj in smisel nakažemo z gibom, ki ga doživimo v besedah. Če smo dovolj subtilni, lahko zaznamo šest vrst govorne dinamike. Govorimo *učinkovito*. To poudarimo s kretnjo, s katero kažemo, katere besede so pomembne. Glas je oster, konzonantirajoč in prodoren. Drugačna je dinamika *zamišljenosti*. Z roko, podpremo glavo (brado, lice, čelo), položimo prst na nos ali eno roko naslonimo na bok. Vokaliziramo glas, tako da zveni. Z besedami tudi lovimo ravnotežje med znanim in neznanim, zato se skozi govor nenehno pretaka *previdnost*. Ustreza ji kretnja tipanja z rokami in tresoča se govornica (poudarimo r). Naletimo na odklonitev, *antipatijo*. Nakaže jo gesta odbijanja, glas pa je trd (poudarimo b in n). Naletimo pa tudi na ugoden sprejem, *simpatijo*. Roka išče s človekom stik, razumevanje. Utišamo in povišamo glas in govorimo mehko (poudarimo i in l). Z govorom se tudi *zapiramo vase*. Premišljamo, kaj smo

rekli in kaj bomo povedali. Poudarjamo svojo misel, sebe. Odtegujemo se zunanjim okoliščinam in postavljamo svoje misli v jezik, ki so njegova tla. Roka rahlo odrine vtise od sebe in nekoliko stran od telesa išče oporo. Obraz je negotov. Ko pa se domislimo, kaj bomo povedali in katere besede bomo uporabili, se najdemo in obvladamo govor. Dvignemo levico, da opozorimo na vsebino govora, z desnico pa čvrsto stiskamo pest, kakor da v njej držimo vajeti.

Športne spretnosti, geste in mime, ki smo jih našteali, so elementarne sestavine igralske umetnosti. Če jih vadimo in oblikujemo v lastnih varian-tah, izurimo občutek za stil ali estetski čut za gledališki izraz. Nobena kretnja ne more postati kliše, če jo izvajamo z notranjim razpoloženjem, resnično motivacijo in aktivno napetostjo. Mora pa biti naravna. Pretiravanje jo popači, tako da izgubi stik z notranjo resnico. Tudi si ne moremo izmišljati novih mimov in gest, češ da so se preživele in si moramo zamisliti nove izraze. Ustvarjanje ne more biti formalno, temveč vsebinsko. Človeški gibi nastanejo po zakonitostih notranjega dogajanja. Prav tako izrazi na obrazu. Smiselno je torej razvijati pozornost do človekove notranjosti. Ustvarjamo samo vrednote, vse drugo so kombinacije, ki se z vrednotami skladajo.

Če igralec upošteva, da je njegova vloga plastična, muzikalična in slikovita kompozicija, potem bo vnaprej določil mime in geste, iz katerih bo izhajal, ter občutke, ki so izraz notranjih dogodkov. Vkomponiral jih bo v govor kot samostojen, vendar s celoto povezan izraz. Ustvariti mora pregled nad tokom podob, duševnih doživljanj in gibov. Vlogo mora obvladati tako, da ga ne bo nosila ona v svojih nevidnih rokah, ampak bo to silhueto vodil sam, ko jo bo »videl« pred sabo s svojimi notranjimi očmi. Vloga je *bitje*, v katerega se igralec vživi, vendar je igralec samo njegov varuh. Bedi nad usodo tega bitja, pozna ga kot zvesto žival in ga vodi skozi dogodke. V igri ga sprejme vase s popolnim razumevanjem vsega, kar je storil, čeprav bi moral obsoditi njegove značajske lastnosti. To razumevanje goji tudi potem, ko oder zapusti in zaživi svoje zasebno življenje. Vloge so resnična bitja, ki so med nami, a jih ne vidimo s fizičnimi očmi. Vsak umetnik ve za to resničnost in verjame vanjo. Opazimo pa jo šele tedaj, ko izoblikujemo notranji, duševni ali duhovni vid. Ustvarjanje tega vida je umetnost.

Ta osnutek ni dokončen in bi mu morali dodati še nekaj poglavij. Toda zadostuje, da vsaj v obrisih razumemo, kaj je dramaturgija.

(konec)