

to je njena dolžnost — in njena pravica. Več častihlepja nima. Aplavza ne rabi.

Zlivati prvine zunanosti v harmonijo, je naloga inscenacije — zlitosti zunanost z notranostjo v celoto — je naloga režije.

Poiskati momente, kjer se pojavljajo te prvine: barva, luč, zvok, kretnja, posebno jasno — to se pravi momente, ki se rode iz pesnitve — jim dati krila, to je ono najlepše v času, ko skušnje zoré... In o tem lepem naj govorim.

Hamlet. Iz zločina, storjenega na očetu, se rode Hamletove misli. Od vekomaj je barva zločina rdeča... Tla gore pod njim, ki tava naokrog. Barva ognja rdeča... Strasti dihalo v njegovi materi... strasti, pohota... zopet plamen nad krvosramno posteljo... Preko trupel pride Fortinbras — kar je bilo, je raztrgano — ozadje se raztrga... požar... nova doba... iz sanj k zavesti... iz višin v topo vsakdanost... v blesk, v pozo. Tri dimenzije naj bodo podčrtane, tu bolj radi notranosti, manj radi zunanosti... Stopnice... Koncentracija slikovitosti, združene z ubranostjo, pa zaživi najbolj ob začetku in ob koncu tragedije. Začetek: straža na terasi. Vihar, daljna godba, zvok in nepremičnost. Iz zvoka se rodi beseda... Konec: beseda ostane zvok... nato molk, tišina — mir.

»**Hlapci.**« Ti so ostali samo šele v misli — v idealni inscenaciji. Visoke stopnice. Ob straneh in zadaj zaves. Spredaj siv portal s transparentnim trikotom preko vse odprtine odra in ta kaže sceno. Najprej: oddaljeni griči, cerkvice, gostilna. Potem: konferenčna soba: na obeh straneh na stopnicah visoke omare. V trikotu spredaj knjige, šola, zvočec... Jermanova soba, zastor v ospredju... zgoraj pokrajina prvega dejanja na jesen... Vse drugo je rekvizit — potreben le tedaj, če služi ilustraciji. Hlapci rastejo, padajo... gredo navzdol... Le Jerman, Lojzka in župnik ostanejo... Konec je vizionaren... hoče luči in zvoka... Morda nekoč, o priliki, ko nastane potreba...

»**Pohujšanje.**« Vse to je globlje kot je mogla podati naša scena. Vse to, kar je šlo trideset večerov preko odra, so oblikovale razmere, da ne rečem pomanjkanje sredstev. V »Pohujšanju« leži še neizkopen zaklad. Recimo tretje dejanje. Belo, okrušeno zidovje, stebričevje, mah. Svatba... Girlande. Dvajset slug dekorira, pospravlja, pripravlja Baližev grad v gozdiču, plezajo na lestve, pribijajo trakove. Zgoraj ob vhodu na verando — zlodej. Krog njega vrvenje. Potem gesta, in sluge odhite, izginejo v kuhinjo in kleti. Luč temni polagoma, ko korači zlodej. Njegovo razpoloženje je nejasnost — tema. In osvetljen od svoje luči, govori svoj monolog: »Zdaj bi le rad vedel...« V mraku, kajti on tava v mraku. Potem luč, gosti prihajajo. Svatba, godeci, šum... zaprta veranda. Edino pri zaprti verandi govori lahko Kristof Kobar s samim seboj, s Petrom, edino iz verande

prinese lahko sluga »gosli«. In ples Jacinte! Samo ona živi takrat, samo ona je takrat misel vseh navzočih. Od spredaj, iz podaljšanega odra, od onstran meja prihiti popotnik v dolino šentflorjansko, — v neznano, v tujino »črez hribe in doline in vode«, odhitita Peter in Jacinta, — obdana od luči, preko podaljšanega odra. Zvoki, ko odideta, luči in zvoki zamro...

In še druga Cankarjeva dela in Ibsen in Molière in Shakespeare — in vsi nešteti posamezniki — hočejo svoje scene... Ta naj ne bo samo okvir, temveč jasno zrelo besede, ki jo govori akter. — Naše gledališče hodi, kar se tiče scene, pot, ki je zmerna, vendar gre navzgor in v pravem tempu. Razvija se polagoma iz jasnih vzrokov. Zato ostane marsikaj samo želja ali opazka v režijski knjigi. Eno pa je gotovo: začetek tistega, kar se imenuje scena, ki odgovarja sodobnim zahtevam, je že prekoračen, in dane so vse možnosti razvoja.

O GLEDALIŠKI KRITIKI.

JOSIP VIDMAR.

Tole razpravljanje je nastalo iz namena, poiskati in zbrati glavna načela gledališke kritike. Kot rezultat premišljevanja o kritikah raznih avtorjev in o naravi gledališča bo skušalo pokazati načela te vrste proizvodov neposredno, medtem ko so v kritikah skrita ta načela v načinu obdelovanja snovi. Zato bo mogoče iz tega razpravljanja nastalo okostje kritike, ki bi bila po svoji mnogostranosti popolnejša in vzornejša od tistih, ki nam jih prinaša vsak dan. Nima pa namena, postavljati edino pravih navodil, kako naj se kritike pišejo.

Kritika vobče ima — če pogledamo notranost — svojo nalogo v analizi in raziskovanju umetnin; na zunanost pa je ta naloga v posredovanju med umetnostjo in občinstvom, v uvajanju občinstva vse globlje in globlje v notranjo zakonitost življenja umetnin. To je njena edina naloga, sodba se pri analizi pokaže sama od sebe. Kritika, ki hodi obratno pot, ki sodi in se raziskovanja umetnin poslužuje le v toliko, da jih lahko sodi, je izraz slabotnejše kritiške potence. Isto nalogo ima v svojem delokrogu gledališka kritika. Posebna narava njenega delokroga ji daje značilnosti, ki jo ločijo od drugih kritik.

Iz dvojne narave našega gledališča — iz slovstvene in odrske — sledi predvsem, da se gledališka kritika nanaša na dva svetova: na slovstvo in oder. Njeno temeljno načelo je primerjanje; in sicer primerjanje pisateljevega umotvora z umotvorom, ki je nastal na odru. Vsako primerjanje predpostavlja podrobno poznanje obeh delov. Zato mora biti gledališka kritika izraz temeljitega poznavanja slovstva, ne glede na njegovo zgodovino, temveč glede na njegovo živo bistvo.

(Zgodovinsko znanje je le prepogosto nadomestek.) V prvi vrsti pa mora biti polna poznanja odrske umetnosti same.

Primerjanje je značilna lastnost vsake kritike takozvanih reproduktivnih umetnosti, zato je treba iskati značilnosti gledališke umetnosti še globlje v njenem predmetu. Odrska umetnost razpade v dva dela: v igralsko delo in v režijsko delo. Temu primerno razpravlja tudi kritika o vsaki izmed obeh komponent posebej.

Poklic igralca je, ustvarjati s svojim telesom in v svojem telesu ljudi, ki mu jih z besedami in dejanji označi pisatelj. Pri tem se gibljejo njegove izrazne možnosti v dveh dimenzijah: v razsežnosti govora in kretnje. (Mimika, h kateri spada tudi maska, je le posebni del gestikulacije.) S primernim udejstvovanjem v teh dveh razsežnostih pričara lahko igralec iluzijo človeka, ki ga je zamislil. Zakaj občevanje človeka s človekom je mogoče edino le prekó telesa. Edino otipljivo, česar se more kritika pri raziskovanju igre posluževati, sta govor in kretnja. Kakor ima beseda po svojem pomenu svoj ne popolnoma določen in omejen obseg, tako ima tudi izgovorjena beseda poleg pomenskega obsega še obseg glede na iskrenost. Kombinacija teh dveh obsegov dobi pri igranju za spremljavo in pojasnilo še kretnjo. Na ta način nastane kompliciran stvor, ki prenaša igralčevo občutje na gledalca. Cela vrsta takih likov tvori igralčev umotvor. Stvar kritike je, ta umotvor razvozlati in ga obrazložiti v njegove dele. Pri tem se bo pokazalo razmerje med njegovimi komponentami. Takih razmerij je lahko brez števila. Pri vsakem značaju je to razmerje že v vsakdanjem življenju čisto drugačno. Kritika pokaže, v koliko je našel igralec značaju igrane osebe primerno razmerje. Poleg tega pokaže tudi to, katerega izmed obeh izrazil se igralec več poslužuje in katerega uspešneje. (Kdor je videl igrati filmskega igralca na odru, se bo spomnil, kolikšna je bila razlika med njegovo gestikulacijo in govorom.) Nadalje preiskuje kritika igralčevo besedo in kretnjo tudi glede istovrstnosti, to je glede tega, ali izvirata iz istega in izražata isto. Končno mora pregledati igralčevo delo še glede na časovno vrsto posameznih podob iste vloge; to pokaže doslednost ali nedoslednost igralčevega doživljanja iste vloge.

S takim raziskovanjem prodre kritika do jedra igralčevega zasnutka in pokaže, ali je njegovo delo res ustvarjanje ali je samo boljše ali slabše ilustriranje pisateljevega teksta. Možno je obojno; kajti so igralci, ki res obujajo k življenju, in so taki, katerih podobe ne primorajo gledalca, da bi videl v njihovem dejanju in nehanju res dejanje in nehanje ene same resnično žive osebnosti.

Ko kritika prodre do jedra igralskega umotvora, ga primerja z umotvorom pisateljevim. Tudi to primerjanje bo mnogo doprineslo k

približanju do poslednje skrivnosti, ki jo mora kritika skušati pojasniti, do umetnikove osebnosti. Kajti pokazalo bo, v čem je igralec avtorju sledil in v čem ne; in zakaj mu je v nečem sledil, v drugem pa ne. Vendar je prva in poglobljena stvar igralca igranje, prilagoditev njegovih likov k likom pisatelja pa šele druga. (Glede na kakovost igranja in prilagojevanja k pisatelju se razpredele igralci v štiri glavne tipe: prvič v igralce, ki svoje postave res ustvarjajo, in sicer v skladu z avtorjem, drugič so igralci, ki ustvarjajo, toda mimo ali zoper avtorja, tretjič igralci ilustratorji, dasi igrajo za avtorjem, in četrtič igralci ilustratorji, ki ne slede avtorju.)

Vsaka raziskana vloga pokaže večjemu očesu del igralčeve notranjosti, cel niz vlog lahko da jasno zemljepisno podobo njegove duševnosti, z vsemi njenimi globinami in plitvinami. Podati tako sintetično sliko umetnikove notranjosti je končni cilj, kakor vsake kritike, tako tudi gledališke.

Igralčeva umetnina je podana v zelo konkretnem in splošno zelo dostopnem svetu. Popolnoma drugače je z režiserjevim delom. Njegov umotvor je podan v svetu, ki je dosti manj otipljiv in preprostemu očesu manj dostopen. Njegovo delo je delo gradbenika, ki gradi iz posameznih, že izdelanih umetnin novo umetnino. Njegova zgradba je zgolj intelektualna in živi v samih odnošajih med posameznimi deli celote. Če vzamemo kot jedro vsake osebe, ki nastopa v drami, neko silo, je režiserjevo delo v tem, da sile, ki jih je avtor spel v dejanje, na odru predstavljene izravna in uravnovesi, tako da je linija predstavljenega dejanja res linija, v kakršne se izliva življenje, ne pa čačka brez pravilnosti in zakonitosti.

Režiserjeva izrazila so ritem igranja (ali časovna razsežnost posameznih delov), dinamična linija in končno oblikovanje skupin in scenerije. Poslednjima dvema naj posveča kritika manj pozornosti kot prvima dvema, ker sta manj važna elementa. Njun namen je, ustvariti nekako iluzorično ozadje, pred katerim se dejanje vrši. Bistveni del razsežnosti režijskega stvora sta le prva dva momenta.

Pod ritmom je razumeti hitrost, ki naj jo ima tok dejanja v posameznih prizorih. So drame, ki zahtevajo skozinskoz hiter ali počasen ritem; so pa tudi take — in teh je največ —, ki zahtevajo v različnih prizorih različne hitrosti. Izbiranje hitrosti je stvar, ki zahteva preudarnost in pravi instinkt. Še važnejša stvar je doseči pravilne prehode iz enega ritma v drugega. Ritmika igranja je eno najvažnejših sredstev za ustvarjanje potrebnih razpoloženj. Drugi element režije — dinamika — je po pomembnosti prvemu enak. V vsaki drami so momenti, ki so važnejši od drugih; ne samo v vsaki drami, temveč celo v vsakem prizoru je nekaj, kar je vredno

večjega poudarka kot ostali del prizora. Stvar režiserja je, te momente plastično povzdigniti nad ostalo dejanje. To lahko doseže s tem, da določi igralcu v takih trenutkih posebno intenzivno in izdelano igro, medtem ko pusti vse drugo manj izdelano. To nasprotje med igro, ki je gnana do skrajnosti in med manj podrobno igro, je zanj isto, kot za slikarja svetloba in senca. Dostikrat so važni trenutki v slabših dramah zabrisani in neplastični; režiser ima možnost, da jih s pomočjo primerne ritma in stopnjevanje intenzivnosti igre dvigne in oživi.

Naloga režijske kritike je v tem, da režijski umotvor najprej dvigne iz telesa vsega odrskega stvara. Nato ga razmota v glavni dve liniji, iz katerih je spleten. Ko kritika načrta celo dinamično in celo ritmično linijo, pokaže zakone, po katerih sta spleteni; obenem lahko najde, katerega obeh izrazil se režiser predvsem poslužuje in zakaj. Režijska kritika ima težje delo od igralske, vzrok zato leži seveda v abstraktnosti umotvora samega. Vendar je tudi njena pot v prodiranju od izrazil v umotvor in od umotvora v umetnikovo notranjost.

* * *

S tem bi bili nekatere važnejše notranje principe gledališke kritike naštel in kolikor toliko pojasnili. Sledi naj še nekoliko misli o načelih, ki se tičejo bolj zunanje plati gledališke kritike. Prva stvar, ki jo je treba omeniti, je priprava za kritiziranje. Kdor hoče res preiskovati, mora, kakor že rečeno, poznati najprej slovstveni umotvor. Pri tem naj se ne zadovolji samo s tem, da ga je prebral, temveč ga mora v sebi razkrojiti do poslednje potankosti. Ne samo, da mora poznati značaj vsake osebe, vsake scene, marveč mora iztehtati težo vsakega stavka, mora čutiti vlogo vsake besede v celoti. Le s tako pripravo bo lahko sledil igralcu in režiserju. Druga stvar, ki naj jo kritika upošteva, je sledeče: odrski umotvor je v svoji celoti (v režijskem delu) in v svojih delih (vlogah) pri vsaki predstavi drugačen, kakor je vsakokrat drugačna ista kompozicija, čeprav jo isti virtuozi zaigra. Naloga kritike je, najti kakor za režiserjevo delo, tako tudi za posamezne vloge skrajni dve točki, med katerimi vsak umotvor pri svojem kolebanju niha. Zgodí se pa lahko tudi tako, da igralec pozneje isto vlogo popolnoma drugače zasnuje kot jo je igral prvotno. Iz teh razlogov je potrebno, da prava kritika zasleduje vse predstave.

Končno še v glavnem o naši gledališki kritiki. Imamo gledališko kritiko za igralski del. Ni se sicer še povzpela, da bi mogla podati notranjo podobo kateregakoli naših igralcev, toda imamo jo. S pravim kritikom bo postala tisto, kar ima postati. Nimamo pa še, niti v povojih ne, režijske kritike. Edino, česar se naša kritika v tem oziru dotakne, so najbolj

zunanje stvari režiserjevega posla: scenerija, maske, svetlobni efekti i. t. d. Čas je, da se prične delo tudi na tej stvari, kajti s tem se bo razodelo marsikaj, kar bo pripomoglo do boljšega razumevanja gledališča, slovstva in umetnosti sploh.

O GLEDALIŠČU KOT ZGRADBI.

IVAN VURNIK.

Bistvena dela vsakega gledališča sta: 1. tisti prostor, kjer nastopajo igralci, 2. prostor, odkoder gledajo gledalci. Gledališča v tej najpreprostejši obliki imamo v srednjem veku. Na cestah in trgih so takrat predstavljali potujoči križarji razne zgodbe iz Palestine, občinstvo se je pa zbiralo okrog njih ali pa gledalo iz oken okoliških hiš. Predstave križarjev so se razvile v pasijonske igre, za katere so po raznih srednjeevropskih mestih napravljali na trgih velike trinadstropne odre,¹ kjer so istočasno predstavljali v najvišji etaži nebeško veselje, v srednji trpljenje na zemlji in v spodnji kraljestvo satanovo. Ob obeh straneh odra so bile postavljene tribune za gospodo, meščani in vojaki so se pa gnetli prosto na cesti. V smislu tega razvoja so bila tudi v 16. stoletju Hans Sachsova gledališča. Na preprostem, velikemu zaboju podobnem odru, ki je v svoji notranjosti vzbujal predstavo sobe ali trga, so igrali maloštevilni igralci kratko burko, — spredaj, na nekakem tramu so pa kimali že maskirani igralci, pripravljeni za nastop v naslednji burki. Ko so se igralci prve igre odstranili, se je prebudil na tramu sedeči prvi igralec, zvalil svojega najbližjega soseda na oder in započel tam ž njim novo komedijo. — Doba od križarjev pa v 16. stoletje se drži skoro v vsi srednji Evropi tu označene tradicije.

V 15. stoletju (z renesanso) pa je oživela v Italiji starogrška in rimska kultura gledališč, katere zadnje plodove vidimo še v naših današnjih gledaliških stavbah. Začetki te kulture segajo v čas, ko so si Rimljani za svoje igre izbrali od treh strani zaprto podolgasto dolino med Palatinom, Mons Caelijem in Aventinom, od Tibere sem pa so prihajali po ravnem na bojnih vozovih: to je bil znani circus maximus, v katerega so gledali s pobočij prej navedenih gričev. — V Argosu so si Grki izbrali skalnato kotlino. Položnejšo stran njenega pobočja so obdelali v obliki stopnišča, na katero so posedli gledalci. Dno kotline je bilo pa zravnano za igralce. Že pri circusu maximu, še bolj pa pri grškem teatru se je uveljavil tretji bi-

¹ Drugo mnenje pravi, da so bili vodoravno tridelni. Op. ur.