

- Hana:** Kako moreš reči, kako le moreš, saj vendar veš, da sem tudi jaz tako. Nikdar ne morem poročiti Franka! Ali ne bi bilo greh, vezati ga v razmerje, tako nenaravno zanj? Pobegnila sem od njega, da sem mu prihranila razočaranje. Ali ni bilo pošteno? Hudo je bilo, hudo, rekla sem mu, da za nekaj dni — z nasmehom je stal ob vlaku — vedela sem, da ga ne bom videla nikdar več. Vidiš, Reza, tako me imaš sedaj in zato te prosim pomoči.
- Tereza:** Mir s teboj, mir s teboj, Hanka! Spat morava! Nič tuhtanja več, kar takoj lezi! Najprvo se odpočij, se že še kaj najde, se že še najde kaka malenkost, da boš tudi ti lahko živela ž njo.
- Hana:** Da ti le nisem vzela spanja s svojim nespametnim pripovedovanjem!
- Tereza:** Pred poldnem nikar ne vstajaj! Tudi kave ti ne bom nosila. Bojim se, da mi sploh obležiš, vsa vroča si v glavo. Nočeš, da bi ti postljala? (*Hana jo mesto odgovora rahlo potisne proti izhodu.*) Nikar ne tuhtaj več, daj si počitka! (*Jo poljubi na čelo in odide.*) (Konec prih.)

PREMIŠLJEVANJE O SLOVENSKEM GLEDALIŠČU

ANTON OCVRK

I.

«Das Theater bleibt immer eine der wichtigsten Angelegenheiten.» Goethe (Briefwechsel).

«Das Theater ist zu allen Zeiten, namentlich aber in der unsrigen, ein so wichtiges Institut, dass man es mit allen Mitteln wieder zu heben suchen muss, wenn es tief gesunken ist.» Hebbel (Kritische Arbeiten).

«Das Theater muss durchaus als Nationalangelegenheit behandelt werden, wenn es gedeihen soll. Es muss zuerst der Grundsatz aufgestellt werden, dass nur die Poesie das Recht habe, auf dem Theater einer Nation zu erscheinen.» Platen (Aphorismen).

Ves kulturni in zgodovinski razvoj človeštva nenehoma potrjuje veliko duhovno važnost in globoko človeško vrednost gledališča; vedno silneje se skuša človek poglobiti v dojetje pravega pomena in bistva gledališča in začrtati obseg njegovega vplivanja na najrazličnejše življenjske pojave, ki oblikujejo človeku njegov notranji in zunanji obraz. Vse ugotovitve pa se strnejo v spoznanja in doumetja, da je moč gledališča zaobsežena v psiholoških, socialnih, moralnih, etičnih, političnih, religioznih in estetičnih vplivih, ki plemenitijo ali pa uničujejo človeštvo in

narod. Zaradi obsežnega vpliva vsakega gledališča na duševno rast ali propast družbe in pa zaradi vpliva družbe na gledališče, je važno in nujno, spoznati njegov zgodovinski pomen, ki je rasel ob razvoju idejnega sveta. V tem idejnem svetu so zapopadene vse najbistvenejše duševne moči, sile in svojevrstnosti naroda, bodisi v celotnem razvoju ali v posameznih dobah. Zato doživlja gledališče — skoroda po fiziološkem ali organskem življenjskem krogu individua ali naroda — svoj življenjski krog, ki se vedno ravna po notranjem razvoju duševne in fizične moči družbe in naroda. Iz religiozних aktov, ki so naznanjali početek gledališča, so se razvila naivna in primitivna prisposodabljanja, ki so vedla mimo grobe teatralike in prvotne moralno didaktične dramske pesnitve do plodnejših ustvaritev; v njih so se že javljala velika razodetja, ki so ustvarila visoko tragedijo, zadnjo in najvišjo tragično človekovo izpoved. Ne samo grška antika, tudi zapad nam priča o tem; ta pa je vse obsežnejši zaradi medsebojnega vpliva ras in prehajanja stilnih, idejnih, etičnih in estetičnih tokov od naroda do naroda. Vsi ti razvojni momenti kažejo, da učinkuje umetnost na življenje najelementarnejše in najneposrednejše in da je med umetnostmi gledališče najdostopnejše širokim množicam, ki se dajo živi govorjeni besedi in dejanju v večji meri voditi nego mrtvi pisani in tiskani besedi.

Velika važnost gledališča je obsežena v dvojnosti njegovega izživljanja. V pojmovanju njegove dvosmernosti, ki mu je bistvena. Poleg visoko umetniških stvaritev in doživetij — poleg iskanja in prikazovanja lepote — hoče prav gledališče idejne borbe; poleg kultivirane in izšolane odrske govorice in prikazovanja — kar je pač razvoj v igralskem materialu —, hoče in zahteva gledališče racionalno hladnih in filozofsko-etičnih dramskih del, ki učinkujejo predvsem po svoji vsebini in idejnosti. Tu je obsežen boj dveh svetov v gledališču: absolutno umetniškega in časovno sodobnega, pa najsi se kaže v tragediji, drami, farsu, ali neokusni šali, ali v opereti in puhli satiri. Prav zato vodita gledališče dva močna magneta, izmed katerih ga eden vleče v «pedagoški zavod», ki je najbolj prikladen za razmnoževanje etičnih in miselnih idej. Te tudi more najbolj neposredno podajati množicam, ki vidijo pri umetninah le njih moralni in pedagoški smisel (n. pr. pri Ibsenu in Strindbergovih dramah) in ne vse življenjske in umetniške celote umetnine. Drugi magnet pa ga dviga na umetniško višino zgolj igralsko ustvarjalne ali notranje umetniške plodne moči, ki ima svoj zadnji veliki pomen v estetičnih žariščih in v spoznavanju tajnih sil odra in igranja igralcev. Ti se vrednotijo le po formalnih, psiholoških ali estetičnih vidikih, očitujočih se v celokupni njih duševnosti, ne pa po etično-

moralnih vlogah, ki so jih igrali. Prav radi teli dveh momentov nam mora biti gledališče največji kulturni in umetniški zavod in mu moramo posvetiti največjo pažnjo in pozornost. «Nobena vrsta umetnosti ne more v idejni borbi tako učinkovati na množice kot gledališče s tem, da združuje govorjeno besedo s slikovitim predstavljanjem, in nobena umetnost zato ne bo nikdar tako očitvidno pritegnjena v službo idejne borbe kakor dramatična umetnost.» (E. Burckhard, «Das Theater».) Shaw pa piše v «Dramatičnih delih»: «Gledališče postaja kot socialen organ vedno važnejše. Slaba gledališča so prav tako škodljiva kakor slabe šole ali slabe cerkve; zakaj moderna civilizacija kmalu razmnoži število tistih, za katere pomeni gledališče oboje: šolo in cerkev.»

Zato lahko govorimo o ideološkem, družabno-socialnem in etičnem pojmovanju gledališča in o igralskem, to je o posebnem gledališko-strokovnem — o svojevrstno umetniškem in izrazno formalnem — pojmovanju, o pomenu njegovega ustvarjanja, ki ga uvršča v višjo duhovno sfero. Tu nastane problem vsebine in forme. Oba ta dva principa sta tesno spojena med seboj, veže ju pač psihološki odnos, ki je med vsebino in izrazom, bodisi v drami — literarnem delu, bodisi pri izvajanju ali igranju. Pri razčlenjenju prvega člena, ki ima za podlago etična, moralična in druga vsebinska dopolnila, najdemo nešteto idejnih in etičnih struj, ki so se izoblikovale v dobi, ali ki so jih uveljavile posamezne umetniške osebnosti. Prav tako odgovarja idejnim in vsebinskim strujam nešteto nians v stilističnem, t. j. v formalnem oziru, ki se kažejo v igralskih šolah in strujah. Važno in nad vse značilno pa je, da je prav formalni — igralski — del silno odvisen in determiniran po psiholoških vezeh igralca na narod in jezikovno narodno celoto in da je vez s stilistično usmerjenostjo igranja psihološko utemeljena v igralčevem duševnem svetu, ki mu ga je izoblikoval narod kot duhovni organizem. Prav iz tega sledi, da so struje in šole vedno le sheme, če nimajo svoje najgloblje upravičenosti v igralcu kot psihološkem bitju s specifično duhovno narodno potezo. Kakor je antika organsko rodila iz vsega svojega duhovnega kozmosa tragedijo, ki je v bistvu popolnoma grška, tako si je docela dosledno temu ustvarila tudi arhitektonsko pravilen oder in stil igranja. Kakor je zrasel naturalizem v drami iz vsega etičnega in znanstveno-filozofskega obeležja 19. stoletja (Strindberg, Ibsen, Hauptmann i. dr.), tako je zahteval tudi svojevrstno igranje in sebi lasten izrazni stil. Prav isto je v sodobnosti, ki pa je v kaosu struj in teorij zmedena in notranje neurejena. Vprašanje, koliko je v teh stilnih načinih umetniško pomembnega, ki je dvignjeno nad formalno shemo in ne utone v praznem artizmu, more razrešiti le umetniško pomembna osebnost igralca ali pa

pisatelja, ki je kljub svoji stilni usmerjenosti pokazal notranje globoko človeško potezo in s tem ustvaril umetniško postavo, ali pa delo, ki je v tem dvignjeno nad čas. Ugotoviti pa more to estetična analiza, sloneča na umetniških principih in na močnih individualnostih.

Z ugotovitvijo etičnega pomena gledališča in z njegovo opredelitvijo v umetniškem svetu je notranje nakazana njegova prva ideološka smer, ki pa se mora nujno opredeliti po simbolnem spoznanju gledališča kot organizma, zvezanega z živim organizmom naroda. Kajti vse izrazne možnosti, ki jih ima igralec, so večinoma psihološko vezane na narod. Seveda je pojem igrilstva, gledališča in umetnosti sploh izven te opredeljenosti. Toda pravo vitalno silo v realnosti dobi umetnost šele v svoji življenjski obliki in vsebini; ta pa je notranje vezana na narod in na vso njegovo posebnost. Vse ostale ideološke smeri gledališča pa rasejo potem iz prve smeri, ki ugotovi prvi in najvažnejši odnos naroda do gledališča in naroda do umetnosti. Vse to pa privede do pravega spoznanja, ki mora biti obsodba ali pa povečanje.

II.

«Das Theater hat wie alles, das uns umgibt, eine doppelte Seite: eine ideelle, insofern es seiner inneren Natur gemäss gesetzlich fortwirkt, eine empirische, welche uns in der mannigfaltigsten Abwechslung als ungergelt erscheint.» Goethe (Paralipomena).

Kakor hitro smo spoznali vseobsežno kulturno moč gledališča in dojeli njegov globoki pomen za narod, moramo premisliti njegovo nalogo v narodu, njegovo pot in njegovo umetniško veljavnost, ki si jo gledališče mora priboriti. Vsekakor morajo biti zasidrane temeljne misli o slovenskem gledališču na globokih ideoloških podlagah, iz katerih rase njegova kulturna in umetniška višina. Doživeti slovensko gledališče v njegovem najprimernejšem smislu pomeni, dojeti njegovo notranje snovanje in njegov psihološki odnos do duhovnega sveta narodne individualnosti. V tem zavednem hotenju, dojeti pravi smisel slovenskega gledališča, je že obsežena njegova najosnovnejša idejna smer, ki označuje gledališče kot umetniško svojstven organizem, razvojno vezan s kulturno rastjo in višino naroda, ki mu mora biti tudi idejno vedno podrejen, ker je plod njegovih duševnih naporov. Seveda bi bilo preidealno, stremeti po absolutni vezanosti gledališča z umetniškimi deli našega naroda, ker se pri nas gledališče ni rodilo razvojno iz naroda, ampak smo ga samo prevzeli; toda poglobitev v tej smeri je vsekakor najvažnejša za nas, ako se hočemo otresti mrzle otopelosti, ki je v našem gleda-

lišču. Res je tudi, «da je moderno gledališče v vseh časih bolj ali manj viselo v zraku, da se je včasih dvigalo do narodnega izraza, nikoli pa ni postalo v grškem smislu narodno dejanje, niti postati ni moglo» (Hebbel), toda vkljub temu imamo značilne evropske gledališke igralske smeri, ki so nastale le iz pristno narodnega mita (Shakespeare, Wagner) in imajo svojo bogato tradicijo. Razkol moderne družbe je pač ustvaril tudi razkol v gledališču, kar je v velikem nasprotju z grškim gledališčem in tragedijo, ki je nastala iz religije in živega narodnega mita.

Ustvariti si zgodovino, pomeni zato, preživeti v sebi vse razvojne faze, ki vodijo od najelementarnejšega spoznanja narodnega mita do velikega simbolnega ustvarjanja iz njega in oblikovanja v nova metafizična razodetja, ki jih je ustvaril genij. Pomeni tudi, najti v sebi vse polno tipično svojskih potez in jih izoblikovati, če ne ustvarjalno intuitivno — vsaj zavedno miselno. V vednem približavanju idealni obliki gledališča in v vednem empiričnem razkrajanju (Goethe) najrazličnejših slabosti, ki zadenejo gledališče, je vztrajnostni nihaj kulturno živega in ustvarjajočega naroda. Zgodovina slovenskega gledališča ni le razvojno neznačilna, ampak pred vsem v tem, ker nima gledališče usmerjenega notranjega hotenja, ker je brez idejne podlage in etične upravičenosti. Uprizarjati igre, še ne pomeni imeti gledališče, še manj imeti močno in umetniško pomembno gledališče. Vse do velikega samospoznanja, do oblikovno in idejno važnega in plodnega razodetja tava vsako gledališče v bolj ali manj prefinjenem diletantizmu, dasi se marsikateri igralec more po svoji umetniški moči meriti z najboljšimi tujimi igralci. Pri ustvaritvi močnega gledališča ne gre toliko za tehnično, niti ne za zunanjo igralsko spretnost, ki je prevzeta od kakih gledališč, ampak za vso etično in idejno globino, ki je gibalo in obenem oblikovalo svojstvene gledališke umetnosti. Imamo lahko velike igralce, nimamo pa še zato gledališča. Kajti ves zunanji, znanstveni in tehnični aparat vendarle ne more dati duše gledališču, če ni zraslo iz duhovne atmosfere kulturnega hotenja naroda in njegove zgodovine. «Gledališče ni več simbol, ni več ideal, ki se ogleduje daleč v neskončnosti. Preti mu nevarnost, da bo zapadel v mehaniziranje umetniškega in tehničnega obrata» (E. Gross). Pri nas še nikoli ni bilo gledališče ideal, še manj simbol, ker ni imelo prave etične podlage za to; toda prav radi tega preide danes kaj hitro v mehanizacijo stilnega in igralskega življenja, ki je edina rešitev okoreli in neprožni vsebini našega gledališča. V vsem tem pa je znamenje diletantizma. Očito je v vodstvu in igralsstvu, v repertoarju in izvajanju.

Če si hočemo ustvariti posebno zgodovino, ali, kar je isto, če hočemo doživeti umetniško povečanje našega človeka, se moramo ločiti od vsega osebno ne doživetega tujega vpliva in se obrniti nazaj k lastni vsebini, ki nam bo dala tudi obliko. Stremljenje slovenskega gledališča mora biti usmerjeno v ustvaritev samoniklega, notranje upravičenega stilnega izraza, ki bo zrasel iz našega duhovnega kozmosa in bo nosil na sebi pečat naše duše in besede.

Zahteva slovenskega gledališča in njegov pomen sta popolnoma različna od zahtev tujih gledališč. Večmilijonski narodi lahko vzdržujejo večje število gledališč, za katere ni važno, ali odgovarjajo vsem kulturnim težnjam naroda in ali se usmerjajo strogo v eno smer, ker imajo prečesto druge namene in naloge. Pri njih je valovanje in rast posameznih gledališč odvisna od notranje moči posameznih gledališč in od močnih osebnosti. Tudi repertoar, igralstvo in izvajanje je lahko umetniško oporečno, ker se vendarle strne ves duševni napor vodilnih gledališč, ki odrešijo druga. Svojevrstna naloga slovenskega gledališča pa je, da se mora zavedati, da je edino in da ima dolžnost, gojiti le strogo umetniška dela, da mora rasti iz močnih etičnih žarišč in pronikniti v naše najosebnejše človeško doživljanje, ki ga imenujemo slovensko. V to nas seveda sili zemlja in število naših ljudi.

Iz tega sledi, da mora biti repertoar slovenskega gledališča komponiran zgolj z vidika umetniške vrednosti del, v logični in estetično neoporečni vrsti, da stilni prehodi ne motijo med seboj, da morajo biti dela zbrana v psihološki zavisnosti od naše duševnosti, ki je edini sodnik. Predvsem pa mora obsegati repertoar najmočnejša naša dela, ker s tem je dana možnost naše kulturne rasti, ki se bo očitovala v samolastni produkciji. Nimamo dramatikov, nimamo daru? Imamo Cankarja! — Vsaktero dvorezno in nečisto hotenje, ugajati visokemu občinstvu in dvoriti hkratu slepim instinktom malomeščanskega okusa s puhlo in neslano — slovenskemu človeku tujo — kramo, nasprotuje etičnemu in idejnemu smislu slovenskega gledališča in se mora dokončno uničiti. Žal, da je vsebina naše gledališke zgodovine prav ta dvorezna gledališka politika, ki kaže, kako se še danes (po Cankarju!) ni premaknilo obzorje našega gledališkega vodstva iz brezidejnih ojnje nesvobodne, tradicionalistično-malomeščanske in ideološko-diletantske mentalnosti, ki v ničemer ne odgovarja ideji našega probujenja in umetniški višini sodobnega sveta. Ne samo obzorja, ne samo znanja, ampak predvsem spoznanja in etičnega poglobljenja nimajo naši gledališki voditelji, ki se dado voditi od nejasne in prazne bojazni, da mora gledališče poginiti, če se dvigne do zgolj umetniškega zavoda.

Slovensko gledališče se še ni dvignilo do visokega obzorja in svoje moči, ker še ni doživelo velike in močne gledališke osebnosti, ki bi se umela postaviti na umetniško višino, odgovarjajočo duševnemu razmahu slovenskega človeka in ki bi bilo v isti vrsti s Cankarjevo dramo. Cankar je stvariteljno segel v še neslutene globine našega sveta in nam ustvaril slovensko dramo, ki je simbolni odraz našega življenja in ustvarjanja. Prav radi Cankarja moramo dobiti tudi slovensko gledališče, moramo doživeti tudi igralske umetnine slovenskega genija. Pri Cankarju neoporečno veljajo Ibsenove besede: «Jede hervorragende Persönlichkeit ist symbolisch im Leben, symbolisch in ihren Taten und in ihrem Verhältnis zu den Resultaten der Geschichte.»

III.

«Es kommt nur darauf an, ob die Dirigierenden mit Bewusstsein und Kenntnis, oder auch aus Neigung und Erfahrung, es sei nun im ganzen oder in Teilen, ihre Bühne absichtlich heben, oder hingegen durch Unkunde und Nachgiebigkeit zufällig sinken lassen.»
Goethe (Paralipomena).

«Dafür hat man in jeder Sache die Direktion, dass man nach seiner Überzeugung handelt, um das Beste hervorzubringen, und nicht, dass man den Leuten zu Willen lebe, wovon man doch zuletzt noch Undank und durch Hintansetzung des Hauptgeschäftes Schande erlebt.»
Goethe (Briefe).

«Das neue Theater verlangt eine grundsätzlich andere Einordnung des Regisseurs. Das Theater verlangt den Direktor, der mit seinem Willen das ganze Theater, das ganze Ensemble durchdringt. Es verlangt ihn um so heftiger, je stärker die Hindernisse sind, die sich ihm entgegenstellen.»

H. Jhering (Der Kampf ums Theater).

Ni dvoma, da je mnogo — včasih vse — odvisno od osebnosti, ki more s svojo močjo objeti vse in s svojim vplivom ustvariti voljo do soustvarjanja, prečesto le do posnemanja. Močna osebnost more zarisati svojo sled v slednje umetniško udejstvovanje; predvsem pa mora to biti ravnateljstvo gledališča, ki nujno daje smer in v višinah vodi celotni potek gledališkega ustvarjanja. Ker nismo nikoli imeli močnega vodstva, smo še danes vzlic desetletni tradiciji zelo oddaljeni od tega, da bi imeli svoj slovenski stil v igri. Najznačilnejši znak vseh naših dosedanjih dramskih vodstev, ki se kaže v repertoarju, razporedbi del in sestavi letnih programov, je astilnost, kot je astilnost znak našega igralstva. Nimamo stilnega svojstva, ki bi se razodevalo v igri ali režiji, ne usmerjenosti, ki bi izvirala iz naše duhovnosti. Saj je prav v stilu

ujeta vsa metafizična posebnost narodove individualne tvornosti, ki se kaže v vsej umetnosti in mora biti prav tako očita v igralcu. Saj igralec ne podaja le oseb iz drame, ampak jih preko sebe preoblikuje po svoji notranji naravi, ki pa je determinirana po političnem občutju in ustroju, muziki in lapidarnosti jezika in po celotni narodni duševnosti, iz katere je izšla.

Tu je torej jedro stila. Tu je predpogoj za ustvaritev našega igralskega stila, naše izraznosti. Slepo naslanjanje na formalne ali idejne stile svetovnih struj, neupravičeno prenašanje stilnih posebnosti, ki vplivajo na individualno igralčevo razpoloženje, nima za nas nikakega pomena, pač pa je lahko le formalne važnosti in kaže kvečjemu našo virtuoznost in asimilatorično zmožnost. Prav radi številnih stilnih nedoslednosti je naše gledališče stilno neenotno, neharmonično in je brez vsake skupne črte. Tukaj temelji naše napačno pojmovanje gledališke umetnosti, igrilstva in režiserjev. Nikakor ni pravilno, zapirati se pred svetom, toda vsaktera stilna ali idejna novost mora iti skozi živi ogenj našega življenja in se roditi kot naša last in resnica. Tedaj ne bomo več na slepo prenašali spoznanj in odkritij tujih gledališč, ampak jim bomo znali vtisniti obliko lastne osebnosti in barvo lastne duše. Žareti moramo na evropskih žariščih, morajo nas osvetljevati njih mogočni ognji, pregoreti pa v njih ne smemo, svoje osebne moči ne smemo uničiti.

Dvoje stilnih tipov našega igrilstva in naše režije poznam. Prvi je tradicionalističen, ozko malomeščanski, brez pravega obzorja in znanja, ki živi od obrabljenih domislekov in duševne neelastičnosti. Drugi pa je evropsko usmerjen, rutiniran, zunanje izvežban, morda celo z znanjem, toda ta živi od posnemanja, prenašanja in od efektov moderne gledališke tehnike in stilistike. Oba tipa sta mrtva, dasi drugi nekoliko bolj ustreza svobodnemu gledališkemu ustvarjanju. V njem pa ni najti žive umetniške potence, ni najti tvorne duše, temveč bolj ali manj izvežban dar za domisleke; zato poudarja taka režija le efektnost pri izvajanju, ne pa globine in veličine dela.

Še tretji tip našega igrilstva in režije poznam. Ta je individualno usmerjen. Tu je najti prve kali umetniškega oblikovanja, tudi stvaritve, žal, da so to redki poizkusi, ki pa nimajo dovolj tal, da bi se njih moči mogle razrasti.

V ideoloških smernicah, ki sem jih opisal, je obsežena umetniška oblika slovenskega gledališča. Ta pa je odvisna od ravnateljstva in umetniškega vodstva. Kakor hitro prodre vanje zavest, kaj je slovensko gledališče in kakšen je njegov pomen, morajo v njih nujno odzveneti pravilni odzivi in dejanja.

Mimo zmožnosti in znanja, ki so prvi pogoji za taka mesta, mora biti merilo za dobro vodstvo etična odgovornost. Ta edina ga usposablja, da se udejstvuje v čemerkoli. V zavesti etične odgovornosti se zrcali vsa duševna veličina človekova, pa tudi vsa brezpomembnost njegova, če ga ta odgovornost vsega ne prešinja, ali pa, če jo celo namenoma prezira.

Vsekakor voditelji slovenskega gledališča niso imeli in nimajo dovolj izrazitega idejnega programa; premalo so se zavedali velike važnosti, ki jo ima gledališče za narod, niso v zadostni meri čutili odgovornosti, sicer bi bilo naše gledališče na višji kulturni stopnji, nego je danes. Poleg vseh moralnih zavesti se pač niso dovolj zavedali, da mora biti predvsem umetnostno visoko kultivirano; da ta kultiviranost ne vsebuje samo najfinejšega estetičnega čuta, marveč tudi najobsežnejše znanje in zmožnosti. Simbol slovenskega gledališča je še danes v veliki meri «Krpanova kobila» in to, žal, kljub širokim obzorjem, ki se odpirajo pred nami in kljub estetičnim problemom, ki objemajo sodobnega človeka.

V astilnosti in neusmerjenosti — je še vedno simbol našega gledališča «Krpanova kobila».

IV.

«Was als wahr wirken soll, darf nicht wahr sein.
Der Satz ist von Talma formuliert: er enthält die ganze
Psychologie der Schauspielkunst.»

Nietzsche (Der Fall Wagner).

«Schauspielkunst ist Ausdruck und Form. Ausdruck
kann man ohne Technik, Form niemals ohne Technik
haben.»

Jhering (Der Kampf ums Theater).

Premišljevanje o gledališču mora predvsem razpasti na dva velika stvarna dela: na idejno gledanje gledališča in na praktično. Z idejnim — to je psihološkim — ugotavljanjem igralčeve osebnosti je vsekakor v tesni zvezi tudi njegova formalna ali stilna stran. Zato nikakor ne moremo preiti važnih formalnih znakov, ki so značilni za naše igralstvo.

Igralec ustvarja umetniško s svojo lastno osebo, kateri mora vdihniti novo življenje, — z vso svojo osebnostjo mora vdihniti življenje mrtvi, shematični in še neizoblikovani postavi pisateljeve drame. «Igralčeva naloga je, predstavljati človeško naturo v njenih različnih straneh, v tisoč različnih značajih, to pa na skupni podlagi njegove individualnosti, ki mu je za vedno dodeljena in ki je ne more nikoli popolnoma spremeniti. Zaradi tega mora biti on sam močan in popoln primer človeške narave. Toda igralec bo posamezen karakter toliko boljše predstavljal, čim bližji je njegovi lastni individualnosti, in najboljše pač tistega, s katerim se notranje strinja.» (Schopenhauer: Parerga

und Paralipomena.) Prav zato mora imeti igralec vse transcendentno-vizionarne čustvene sposobnosti, da more lik dojeti, ga s pomočjo intelekta in čustva v sebi miselno in čustveno preoblikovati. «Die Kunst des Schauspielers hat drei Stufen: eine Rolle verstehen, eine Rolle fühlen und das Wesen der Rolle anschauen» (Grillparzer: Ästhetische Studien). Predvsem pa mora igralec poznati samega sebe, svojo naravo in mora oceniti svoje zmožnosti. Tu leži etična pomebnost igralčevega ustvarjanja, ki se sicer nanaša nanj samega, vendar pa pušča v množici svojo moč. Igralec ne sme stremeti za iluzivnim posnemanjem, ampak za nekim simbolnim prikazovanjem življenja, ki se je čustveno in psihološko strnilo v njem v simbol višjega in popolnejšga življenja, ki ima neko dvignjeno vzročnost in pravilnost. Tu, mislim, leži globina slovenskega stila, ki mora v bistvu negirati vsak igralski naturalizem in vsako prenapeto stiliziranje, dasi so to lahko znaki kake dobe ali šole.

Igralec mora čutiti prehajanje svoje duševnosti ali telesnosti v čisto sfero metafizičnega izžarevanja individua, ki mora postati nova realnost, kar igralec transcendentno tudi v resnici postane, v hipu, ko se čuti omejenega po času in prostoru, v hipu, ko ustvarja. Igralčevo hotenje mora biti vedno naperjeno v približevanje imaginarnemu liku drame z individualno ustvaritvijo novega življenja, kjer lik zadiha svoje življenje v času in prostoru. V tem tudi tiči večnostna vsebina igranja in njegov najgloblji pomen. Igralec namreč ne more ponavljati, ker je v času omejen, on doživlja in ustvarja v časovno odmerjenem prostoru, ki nima nikake ponovitve. Vsak igralčev nastop — tudi v isti vlogi — mora biti v bistvu nova, enkratna stvaritev.

Nadvse pogubno pa je pri nas, da znatno število igralcev nima prave gledališke — strokovne — izobrazbe, ki ustvarja povprečnim igralcem formo (Jhering), ki pa je ne morejo imeti brez tehnike. Verujem v igralsko osebnost, ki prekorači vsako šablonsko formo in jo dvigne do novih razodetij. Toda — —. V veliki osebnosti je znanje že nekako dano in forma v kali že izoblikovana. Če hočemo doživeti igralsko celoto, moramo pač stremeti za tem, da se vsakdo otrese šablonskega posnemanja, da se zunanje in notranje izoblikuje. Saj tudi igralski umetnik ni ves v sebi dozorel, ampak je moral skozi šolo in teorijo. Znanje je prvi pogoj pravega igralca, kot je prvi pogoj igralcu-umetniku elementarna zmožnost oblikovanja. Plitkost, nerazgibanost, duševna nerazvitost in igralska šablona so tipične lastnosti igralcev, ki nimajo zadostne strokovne ne duševne izobrazbe. Odtod pri njih toliko nerazumevanja za umetnost, odtod notranja neubranost, brezstilnost v igranju, odtod šablona, odtod neobvladanje igralskega

materijala (izgovorjave, artikulacije, naglašanja, kretanja in gibov, hoje, mimike i. dr.), odtod nepoznanje domače in tuje dramske literature, odtod nepoznanje igralske teorije, odtod neresnost, mlačnost in brezbržnost, odtod otopelost, etična neodgovornost in umetniška nepomembnost.

Vsaka poglobitev v snov in njeno obvladanje dvigne igralca do svobodnega samozavedanja, mu poostri čut za umetnost in izoblikuje predvsem njegovo zunanost (stil in formo igranja) in notranjost (silo izražanja in umetniško popolnost). Šele potem more igralec ustvarjati.

Naše igralstvo je po večini brez strokovne izobrazbe, brez znanja, brez igralske moči in brez globine. Saj je še vedno pojmovanje igralca pri nas združeno s pojmom imitatorične zmožnosti ali teatralične razgibanosti. Vse to pa nima nikake umetniške veljave.

V.

«Darin bestünde eigentlich alle wahre Theaterkritik, dass man das Steigen und Sinken einer Bühne im ganzen und einzelnen beachtete, wozu freilich eine grosse Übersicht aller Erfordernisse gehört, die sich selten findet.»
Goethe (Annalen).

Gledališka kritika je za gledališče in kulturno javnost neprijetno važnejša od vseh ostalih umetnostno-literarnih kritik. Kritiki so gledališko-estetski pisatelji, kronisti in zgodovinarji hkratu. Spremljati in uravnavati morajo gledališče, kot je nadvse izvrstno povedal Goethe. Kakor hitro zrase razumevanje gledališča pri kritiku do najvišje popolnosti, kakor hitro dojame kritik prvobitno posebnost in svojstvenost igranja in pomen igralske umetnosti, ki je enkratna v času in prostoru, je za svojo sodbo etično upravičen pred seboj in etično odgovoren pred zgodovino. Kritika mora zato biti pravična v smislu umetniške resnice in mora biti prosta vsakih pristranskih ali nizkih odvisnosti, bodisi celo osebnih nepravilnih hotenj. Kritikov kriterij je umetnost, zato mora imeti neoporečen čut zanjo; samo to ga upravičuje pisati in deliti sodbe.

Samo ob sebi umevno je, da mora biti kritik teoretično in praktično izvežban o gledališču in literaturi. Če trdim, da je naša gledališka kritika v bistvu v najboljšem primeru še vedno literarno ozka, ker debatira o delu, ali pa moralna, ker išče predvsem in samo etične vrednosti dela, potem je nakazana njena višina. «Es ist ein grosser Irrtum, wenn die Kritik ein Stück gewürdigt zu haben meint, wenn sie den bloss poetischen, idealen Gehalt beurteilt hat.» (O. Ludwig.) Zato se mora pri kritiku teorija o gledališču, filozofija, tehnika, zgodovina, stilistika, estetika,

komparacija in umetniška intuicija stopnjevati do popolnosti. Ni važen le čut za kritično presojo, ki je lahko pravilen v sodbah, važno je, da mora imeti sodba svojo upravičenost v materialnem dokazu, ki izvira iz zgoraj naštetih nujnosti. Kritik, ki ima le kritičen čut, se mi zdi kot slepec, ki le od daleč čuti, ali sije solnce ali ne. «Ein nach fremden Massstäben an einem Kunstwerk richtender Kritikus ist ein verdorbener Tischlergesell» (Grabbe). Kritik mora biti duševno visoko razvit, da se more obdržati nad povprečnim šablonskim poročanjem. Prepričani moramo biti, da ima tudi kritika možnost, dvigniti gledališče ali ga pa uničiti, in da za slabo gledališče ni krivda zgolj v njem samem, ampak tudi v kritiki. Ne samo z oceno, ki ima pri nas že tradicionalno šablonsko obliko, ampak z ostro opredelitvijo in presojo more kritik ujeti prave vrednote in moči igralcev in jih pravilno usmeriti.

Naša gledališka kritika je v glavnem nestrokovna in plehko literarna. Znak kritikov je na eni strani tradicionalno malo-meščansko kramljanje in moraliziranje, ki ima že do dna okorelo obliko svojega izražanja, na drugi strani pa je etično preten-denčno usmerjena v poudarjanje teh ali onih etičnih principov. Vsa ta kritika v glavnem ne govori o gledališču, o igri in gledaliških problemih, ampak o literarni vrednosti ali nevrednosti del.

Poleg znanja in zmožnosti si moramo ustvariti res gledališko kritiko, ki ne bo zgolj kronika, ampak tudi vitalno gibalo našega duševnega življenja.

S I L H U E T A

D R A G U T I N M. D O M J A N I Č

Fini profil silhete. —
Cvetje, kaj zdavna ne cvete.
Još se vu venčeke plete,
Koji več niš ne dišiju.
Samo se stiha drobiju
V molitveniku malom,
Pred onim mutnim zrcalom.

Ruke tak drobne i blede,
Sladke kak dah od rezede.
V davne su listale dane
Zlatom zarubljene strane.
Morti su plave se oči
Mesečne zmislile noći,
Tajne, kaj v srcu ostane.

Morti i vusta ta mala
V žarkoj molitvi su znala
S čudnog zadrhtati smeha.
Kaj im je žal bilo greha?
— Kipci mučiju to sveti,
A mrtvi su v knjigi cveti
— I dama na silhueti.