

Toda čeprav so Jurčevi distihi, kot rečeno, v oblikovnem pogledu skoraj brezhibni, vendar se ob njihovem branju naposled le ne morem znebiti vtisa neke monotonosti. Pri branju Homerjeve Iliade in Odiseje me nikjer ne moti lagodni tok heksametrov, čeprav so ti sami po svoji shemi še bolj preprosti kot distihi, nasprotno, zdi se mi celo, da prav lepo odražajo enega osnovnih principov epske pripovedi, ki je epski mir in epska širina. Neprekinjeni tok epske pripovedi teče dalje, sicer ne enolično, marveč zdaj tiho pojenja, zdaj spet silovito zabučí — vendar pa neprekinjeno teče dalje, in vsakemu verzu je strogo določena pot, kot pri štafeti, ki brez presledka prehaja iz rok v roke, po vnaprej odmerjenih normah. Toda to je epska pripoved. Pri branju liričnih umetnin pa bi si uho modernega bralca le zaželelo večje ritmične razgibanosti.

Kakšna pota naj potemtakem ubere bodoči prevajalec latinske poezije? Kako naj prelije v slovenski jezik bujno fantastiko Ovidovih Metamorfoz in šegavo kramrljavost Horacovih Satir, kako naj izrazi intimno domačnost Vergilovih pastirskih in kmetijskih pesmi ter vzneseno slovesnost njegove Eneide, kako posname minuciozno izbrušenost Katulovih epilijev, trpko zagrenjenost Tibulovih distihov, otožno predanost Propercovih elegij?

Osebnost bi si želel prepesnitev v povsem svobodnih in pestrih ritmihi, nekako tako, kot je nemški latinist Eduard Norden prevedel VI. spev Eneide in v njem ustvaril zavidanja vredno polifonijo. Mislim, da tudi v slovenščini taka prepesnitev ne bi bila nemogoča. Zvenela naj bi v mogočnem orkestru najrazličnejših metričnih oblik, ki bi jim daktilos dajal osnovni ton in v katerem bi od časa do časa prišli do izraza tudi pristni heksametri. In pri kom naj bi se prevajalec zgledoval? Pri Župančiču, ki je v takšnem orkestru uglasbil eno svojih najmogočnejših izvornih pesnitev — *Dumo*.

Poudarjam, da je to le moja skromna želja. Vesel sem pa prav vsakega prevoda iz antike, pa najsi je v heksametrihi ali distihih, da je le porojen iz trenutnega navdiha, da le slutim v njem daljni utrip pesnikovega čutečega srca...

Kajetan Gantar

RAZMIŠLJANJA O REZIJU IN IGRI

(Ob obiskih na pariški televiziji. — Konec)

Naslednjega dne sem spet na vroči vaji za »Volkove«. Zdaj poteka delo že dosti hitreje; včasih odigrajo cel prizor brez ustavljanja. Največ težav jim delajo še nekateri prehodi. Tu pa je režiser neizprosno, niti najmanjše površnosti in ohlapnosti ne spregleda. In kot je zdaj zahteven glede tehničnih izraznih sredstev, tako je bil prej zahteven glede igre; vsaka replika, vsak ton ali podton je moral biti utemeljen, izrazit in pristen. In ravno v tem, v tej precizni dognanosti je največja odlika sodobne francoske, pa tudi vsake resnično kvalitetne igre; da igralci ne igrajo posameznih stavkov in čustev nasploh in se ne naslanjajo samodopadljivo nad svojimi pojočimi vokali in eksplozivnimi konzonanti, ampak s svojo kultivirano govornico izražajo misli in čustva, ki izhajajo iz določenega, natanko opredeljenega značaja vloge.

Zahteve določene vloge so jim okvir, v katerem se — kot čarovnik v risu — prepustijo svoji ustvarjalni domišljiji.

Med našimi igralci naletimo dostikrat na mnenje — in nekaj režiserjev jih v tem mnenju tudi podpira — da igrati pomeni predvsem uveljavljati svojo umetniško igralsko osebnost kot tako in se opirati pri tem na virtuozna zunanja igralska sredstva, ki naj bi bila potemtakem sama sebi namen; taki igralci se zato seveda izpostavljajo nevarnosti, da bodo v vsaki vlogi enaki. kajti po njihovem je igralska osebnost (po navadi je to njihova precej povprečna privatna osebnost) nespremenljiva. Kot nasproten vzgled, ki prejšnjega izpodbija, naj navedem na primer Marijo Nikolajevno Nablocko, eno naših največjih igralskih osebnosti, ki pa zna biti v vsaki vlogi drugačna, prav takšna, kakršno vloga zahteva. Ravno v tej umetniški transformaciji je dejansko najvišja kvaliteta igrilstva. Edinole resnično bogata umetniška domišljija se ne boji postaviti si meja, ki jih zahteva vloga, ampak v še tako tesnem okviru pride do popolnega izraza.

Res je, da so veliki igralci redki, res pa je tudi, da lahko režiser s pravilnimi prijemi doseže kljub temu pomembne rezultate. André Villiers poudarja v svoji knjigi »Psychologie de l'art dramatique«: »Naj bodo v razvoju gledališke umetnosti problemi režije kakršni koli, funkcija igralca bo ostala poglavitna in prva skrb je, da to priznavamo in upoštevamo.« Se pravi, da je prva naloga režiserja delo z igralci. Režiserjeva dolžnost je, da določi igralcu značaj in osnovno linijo vloge, da mu pomaga najti odgovarjajoči pristni ton in podton ter jasno in plastično izraziti misel in čustvo vsake replike, opirajoč se pri tem na poglobljeno razčlemba vloge. In končno, da pomaga igralcu odstraniti vso odvečno navlako raznih drobnih domislic, manir in šablon, ki se jih igralec nezavedno nabira ter jih nosi s seboj od vloge do vloge in ki ga zmeraj bolj preraščajo, če ga nihče ne opozarja nanje, dokler se ga ne oklenejo kot trden kalup, iz katerega ne more več.

Treba pa je ugotoviti, da se pri nas režiserji v tem smislu vse premalo ukvarjajo z igralcem. Poznamo nekaj naših sposobnih igralcev, ki so si v obdobju svojega igralskega udejstvovanja izdelali svoj igralski prototip, če lahko tako rečemo, ki je opredeljen predvsem z zunanjimi izraznimi sredstvi, kot so na primer: stalne kretnje, značilni način drže, hoje, govora itd. Razumljivo je, da igralec, zlasti tisti, ki veliko igra, ne more biti zmeraj popolnoma izviren; zato pa mu mora režiser posvetiti toliko več truda. S takim posluhom in rahločutnostjo mora čimbolj očistiti igralčev lik vsake nepotrebne manire, ki lahko zabriše jasno in čisto linijo osnovnega koncepta. Ko igralec pristopa k vlogi, naj bo kot nepopisan list, pravi Louis Jouvet. Igralski domislek, ki je bil v neki vlogi odličen, lahko postane stereotipna šablona, če se neumestno uporablja v drugih vlogah. »Sleherne kretnja, sleherni igralčev vzgib mora biti upravičen; biti mora konstruktiven in nepogrešljiv del uprizoritve.«¹ Dobro dramsko delo je kakor zapleten in precizen mehanizem, pri katerem imajo vsi sestavni deli, tudi najmanjši, svojo natanko določeno obliko in funkcijo in predvsem od njih je odvisno pravilno delovanje stroja.

Seveda, preden začne režiser z igralci oblikovati posamezne igralske like kot dele tako zapletenega in subtilnega organizma, kakor je to dramska

¹ Jacques Copeau, Le Théâtre.

umetnina, si mora biti popolnoma na jasnem o njihovi obliki in funkciji, hkrati pa mora ne le z razumom dojeti, ampak tudi s svojim umetniškim instinktom občutiti in se popolnoma predati svojskemu življenju, ki ga delo vsebuje.

Pri nas pa, zlasti pri uprizoritvah sodobne dramatike, ki še veliko bolj kot starejša izraža svojo misel posredno, s pomočjo tako imenovanega podtona, v katerem se skrivata prava vsebina in čustvo, ima gledalec večkrat občutek, da režiser ni mogel ali pa sploh ni imel namena, prodreti v najbolj intimno bistvo dramskega dela in ga posredovati občinstvu, da režijska zamisel ni služila predvsem avtorju, ampak da je režiser samovoljno in nasilno napel tekst na Prokrustovo posteljo svojega koncepta. Razumljivo je, da take uprizoritve okrnjujejo, enostransko prikazujejo ali pa popolnoma potvarjajo vsebino dela in idejo, zaradi katere je bilo delo sploh napisano, in da na osnovi tega nujno nastajajo nesporazumi med avtorjem in občinstvom.

To dopoldne sem si tudi ogledala pri režiserju Lorenziju generalko za redno televizijsko oddajo, ki ima naslov »Šola za zvezde«. To je najbolj zanimiva in popularna oddaja varietejskega žanra, v kateri predstavljajo občinstvu, zlasti pa direktorjem gledališč, režiserjem in menagerjem obetajoče mlade talente: igralce, plesalce, pevce, glasbenike itd. Za partnerje jim dajo navadno slavne umetnike. Tako je v oddaji, ki sem jo gledala, v kratkem skeču, ki je bil najbrž za to priložnost napisan, z nadebudnim devetnajstletnim igralcem nastopala Annie Ducaux iz Comédie-Française, ena najboljših francoskih igralk; v drugem skeču, ki je bil posnet na filmski trak, pa je z mladim igralskim parom igral Jacques Charon, tudi član Comédie-Française, ki ga uvrščajo med prve francoske gledališke komike. Uprizoritev se je odlikovala z razkošno, a okusno opremo, z radoživo duhovitostjo in dinamičnim zagonom, z virtuoznimi zornimi koti in domiselnimi svetlobnimi efekti.

Popoldanske vaje za »Volkove« nisem mogla gledati, ker sem bila zadržana, pač pa sem gledala oddajo. Drama Romaina Rollanda »Volkovi« spada v ciklus z naslovom »Théâtre de la Révolution«, ki naj bi po avtorjevi zamisli obsegal kakih deset dram in o katerem pravi avtor sam: »Štirinajsti julij« je bila prva stran revolucije, »Danton« njen višek, odločilna kriza, ko je voditeljem revolucije klonil razum in so svojo skupno vero žrtvovali osebnim zameram in maščevanju. V »Volkovih« je upodobljena revolucijska vojska, v »Zmagoslavju pameti« pa revolucija žre samo sebe, ko po provincah lovi proskribirane žirondiste. V celotnem delu sem hotel pokazati podobo narave, ki se zvija v krču, podobo družbenega viharja od trenutka, ko se vzdignejo prvi valovi z dna oceana, pa do trenutka, ko je videti, da so se znova vrnili vanj in ko se morje počasi umiri.« Ciklus je nastal v letih 1898—1902 in naslednje leto ga je Rolland utemeljil z esejem »Ljudsko gledališče«, v katerem je skušal uveljaviti estetske osnove novega, ljudskega gledališča. S svojimi idejami ni prodrl in njegove drame se danes le redko igrajo, predvsem zaradi njihove epske zasnove in ohlapne dramaturške gradnje, pa tudi zaradi zahtevnih množičnih scen. Vendar moramo ugotoviti, da so Rollandove drame s svojimi družbenimi in političnimi konflikti in pa s svojo etično problematiko »človeške preizkušnje v nečloveškem času«, »v kaosu ohraniti nedotaknjene vrednote človeške duše«, današnjemu času

zelo blizu. Kljub razvoju družbe in civilizacije nastajajo namreč ob določenih družbenih pojavih kakor po neki neomajani zakonitosti iste človeške situacije, isti moralni problemi in alternative.

Rolland je v svojem »Štirinajstem juliju« upodobil zanos in polet zmagovite revolucije, v ostalih dramah pa analizira njen propad; razkriva in obsoja zlagano demagogijo diktature, sebični, omejeni konformizem, moralni razkroj, indiferentnost in otopelost za etične vrednote; in prav zato so Rollandove drame kljub pomanjkljivi gradnji ohranile svoj človeški pomen in zanimivost.

Med vsemi Rollandovimi dramami so nedvomno »Volkovi« odrsko najbolj dognani. Drama se dogaja v času strahovlade v obleganem Mainz u l. 1792. Njeni protagonisti so komisar in predstavnik konventa Quesnel, odločen, trezen, taktičen politik; komandant Teulier, intelektualec in bivši član akademije znanosti, strasten in iskren domoljub; komandant Verrat, bivši mesar, primitiven, samoljuben, stremuški nasilnež; in komandant d'Oyron, ki ga zaradi njegovega plemiškega porekla, pa tudi zavoljo njegove superiorne, posmehljive in zbadljive odkritosti vsi sumničijo in sovražijo. Dejanje se sproži s tem, da pride štabu v roke pismo, iz katerega je razvidno, da d'Oyron pošilja vohunska sporočila sovražni avstrijski vojski; zato ga obsodijo na smrt. Pred izvršitvijo obsodbe pa Teulier in Quesnel ugotovita, da je bilo pismo ponarejeno in da je vso spletko zasnoval d'Oyronov brat, zato da bi odpadnika in izdajalca svojega rodu spravil pod giljotino. Dokazuje za d'Oyronovo nedolžnost pa da ima v rokah Verrat in jih prikriva, zato ker slepo sovraži bivšega aristokrata in se ga hoče iznebiti.

Teulier in Quesnel stojita pred moralno alternativo, ki je osnovni problem drame: ali molče dopustiti umor d'Oyrona in postati Verratov sokrivec ali razodeti resnico, obtožiti Verrata in s tem seveda tvegati lastno življenje, kajti Verrat je vpliven, drzen, priljubljen komandant, ki ima vso podporo jakobincev. Quesnel se brez obotavljanja odloči žrtvovati d'Oyrona, ker se boji, da ne bi s ponovno preiskavo zbegali in razburili javnega mnenja in tako škodili ugledu republike. »Rajši imam domovino kakor resnico,« pravi Teulieru; ta pa mu odvrne: »Kaj ti ločuješ eno od drugega?« Kljub Quesnelovim svarilom in grožnjam zahteva Teulier, naj skličejo posvet štaba in čeprav se zaveda, da je njegova odločitev brezupna, razkrije na tem posvetovanju častnikom spletko zoper d'Oyrona in obtoži Verrata, toda nihče mu noče verjeti, komaj da ga sploh poslušajo. Med strahovlado je najnevarnejše razmišljati in prevzemati kakršno koli osebno odgovornost. Ko Verrat spozna, da Teulier nima nobene opore, izkoristi situacijo in sam obtoži svojega tožnika veleizdaje; vsi častniki mu pritegnejo in sklenejo predati Teuliera odboru za javno varnost, kar je v času strahovlade pomenilo nezbežno giljotino. Na koncu se Quesnel poslovil od Teuliera z besedami: »Zbogom, Teulier, jaz sem te bil posvaril. Zadel si samega sebe.« Ta pa mu odgovori: »Ne pomiluj me. Rajši sem na svojem mestu kot na tvojem.«

Režijska zamisel uprizoritve je v skladu s tekstom predvsem izpostavila intimno dramo osebne moralne odgovornosti in brez slehernega patosa, z najbolj preprostimi in skopimi sredstvi upodobila tragično veličino doslednega, brezkompromisnega poštenjaka, ki ga uničijo človeška zloba, omejenost in konformizem. Tehnična izrazna sredstva, ki jih je režiser uporabljal, so

bila izbrana, a nevsiljiva in v skladu z vzdušjem drame; vsaka tehnična domislica je imela svoj vsebinski pomen in svojo dramaturško vrednost.

Po vseh uprizoritvah, ki sem jih gledala na pariški televiziji, sem prišla do zaključka, da so televizijski igri najbližja dognanja realistične igralske šole in njenega velikega mojstra Stanislavskega. Televizijsko igranje zahteva »zanesljiv, tenkočuten prijem, najbolj preprost igralski izraz in najbolj človeško čustvovanje«,² lastnosti, ki jih je celo Gordon Craig kot vnet nasprotnik gledališkega realizma občudoval pri Stanislavskem in MHAT-u, o katerem je leta 1915 pisal, da je najboljše gledališče v Evropi. Spričo popolnoma napačnih predstav, ki jih ima vrsta naših gledaliških ljudi, zlasti mlajših, o igralskem realizmu in o Stanislavskem, se mi zdi potrebno osvetliti in poudariti nekatera dejstva v zvezi s problematiko tako imenovane realistične igre in v zvezi z njenim teoretičnim utemeljiteljem Stanislavskim.

Veliko jih je, ki zviška odklanjajo umetniške nazore Stanislavskega kot preživel realizem in naturalizem; banalni diletantizem, vsiljivo, ceneno pretiravanje in »izigravanje«, vse, kar je grobega, neokusnega, in včasih celo patetično in privzdignjeno deklamatorstvo pa smatrajo za »realistično igro à la Stanislavski«, medtem ko je ravno Stanislavski vsakršno odrsko šablono in teatralnost smatral za največja sovražnika gledališke umetnosti. Res je, da je za te zmedene pojme nedvomno veliko krivo dejstvo, da je sovjetska kulturna birokracija iz MHAT-a naredila reprezentativno in ekskluzivistično gledališče, mu prilepila etiketo socialističnega realizma, Stanislavski pa, ki je verjel, da sta sleherna vulgarna tendenca in koristnost smrt za umetnost, je bil proglašen za ideologa tega dekretiranega, utilitarističnega stila.

Ali se more umetniku-režiserju zgoditi večja krivica, če pomislimo, da od njegovega ustvarjalnega dela, ki bi edino moglo izpričevati resnico, ne ostane po njegovi smrti tako rekoč nič? MHAT sam, tak, kakršen je danes, kakršnega smo videli pred leti, ko je gostoval pri nas, gotovo ni več tisti MHAT, nad katerim se je navduševal Craig. Resda smo občudovali njegovo prefinjeno kultiviranost in izredno inteligenco, minuciozno izdelanost, bogastvo in funkcionalnost detajlov, vendar pa smo hkrati imeli občutek, da je ta gledališki izraz nekaj dokončnega, ustaljenega, nespremenljivega; da ta odrski stil pri vsej svoji čudoviti virtuoznosti in popolni dovršenosti daje vtis akademske častitljivosti in veličastja, ki je izgubilo neposredni stik s sodobno umetnostjo, se pravi s sodobnim življenjem. To pa je po nekakšni neizbežni zakonitosti slej ko prej usoda vsakega reprezentativnega gledališča; kajti bistvena lastnost gledališča na takem prvenstvenem položaju je, da ne čuti nobene potrebe po iskanju ali poglobljanju in tako stagnira, oziroma postopoma nazaduje, zakaj umetniški izraz se spreminja, prav tako kot se spreminja ustroj družbe in hkrati z njim tudi način življenja in mišljenja. Ni naključje, da revolucij v gledališču nikoli niso delala reprezentativna gledališča, ampak posamezni gledališki navdušenci s skupinico požrtvovalnih, zavzetih in nesebičnih igralcev.

Popolnoma zgrešeno bi bilo enačiti umetniške nazore Stanislavskega s kakršno koli ustaljeno formo, pa naj je še tako umetelna in dovršena, kajti ena izmed osnovnih potez tega gledališkega revolucionarja je bilo nenehno in neutrudno iskanje novih oblik in smeri. Poleg uprizoritev Gorkega, Čehova,

² Gordon Craig, L'Art du Théâtre.

Hauptmanna in Ibsena je bila ena izmed njegovih najbolj uspešnih režij tudi uprizoritev Maeterlinckove simbolične pravljice »Sinja ptica«, na kar tisti, ki Stanislavskega odpravljajo zgolj z realizmom, naturalizmom ali celo socialističnim realizmom, radi pozabljajo. Polemika, ki se je pred leti vnela o tem požrtvovalnem gledališkem raziskovalcu pri nas, žal ni privedla do neizpodbitnega pozitivnega zaključka, zato ker je izhajala preveč iz apriornih osebnih stališč. Sicer je res, da je vsako pisanje bolj ali manj osebno, toda če naj ima določen pomen in vrednost, mora biti sinteza raznih pogledov, biti mora plod zavzetega iskanja, ki se z razumevanjem in skromnostjo skuša približati vsem pomembnim stvaritvam, tudi če se morda ne skladajo z osebnim mnenjem pisca samega.

Podcenjevanje Stanislavskega in njegovega Sistema, ki je iz njega zrastle, na primer, vsa sodobna ameriška gledališka in filmska šola in vrsta svetovno pomembnih gledaliških in filmskih režiserjev in igralcev raznih narodov, izhaja po navadi iz površnega, pomanjkljivega poznavanja razvoja gledališča in iz ozkih stališč, ki iz tega slede, često pa tudi iz popolnega nerazumevanja in neposlušna za prefinjeno, preprosto iskrenost igralčevega čustva in nevsiljivo, zavedno skromnost njegove govornice in kretnje. Dokaz, da so pedagoška načela Stanislavskega še zmeraj v veljavi, je dejstvo, da je ne le v Ameriki, ampak z redkimi izjemami tudi na vseh evropskih igralških šolah težišče pouka na tako imenovanih improvizacijah, ki jih je uvedel Stanislavski, po njem pa Copeau in kasneje Dullin v svojih igralških studijih. Te improvizirane prizore danes seveda posnemajo na magnetofonski oziroma filmski trak in tako ima gojenec možnost, da samega sebe presoja in spoznava svoje pomanjkljivosti.

Metodi Stanislavskega očitajo, da je primerna samo za naturalistično in realistično dramatiko. Res, da Stanislavski ne daje nobenih receptov in formul za razne dramske zvrsti in stile; namen njegove metode je, navajati igralca, da svoja čustva podaja iskreno in neposredno, brez zunanjih efektov, razgibati in razširiti njegov čustveni svet, njegovo domišljijo in dojemljivost, kultivirati njegova izrazna sredstva, toda po principu: najboljša tehnika je tista, ki se ne opazi. Skratka, mlademu igralcu skuša posredovati pravilni osnovni prijem kot izhodišče za nadaljnje delo, hkrati pa mu skuša vzbuditi smisel za odgovornost, za etiko njegovega umetniškega poklica. Pri tem je treba poudariti, da je ravno Stanislavski s svojo etiko, ki zahteva od igralca strogo umetniško disciplino in zavest poklicne odgovornosti, dejansko dvignil pomen in ugled igralskega poklica ter igralca izenačil z ostalimi umetniki.

Načelna dognanja o umetnosti igralstva, ki jih je Stanislavski utemeljil, organiziral in iz njih izpeljal svojo vzgojno metodo, pa za evropsko gledališče niso bila bistveno nova. Odkar je gledališče izgubilo svoj spektakulozno religiozni značaj in se začelo ukvarjati izključno s človekom, se pravi od renesančnega gledališča dalje, so se pojavljale težnje po preprosti in neposredni igri, po prisnosti igralčevega čustva, po verodostojnosti kostuma, opreme, skratka po odrski resničnosti. Lahko bi rekli, da je Hamletovo navodilo igralcem³ prvi manifest tako pojmovane realistične igre. Hudožestveno, Antoinovo, Copeaujevo, Dullinovo gledališče in skoraj vsa kasnejša francoska gledališka šola, sto štirideset let ljudske tradicije Old Vica, gledališče Henryja

³ Hamlet, III. dejanje, 2. prizor.

Irvinga⁴, švedsko gledališče, ki se je razvijalo ob visoko kvalitetni filmski proizvodnji, so temelji igralskega realizma, realizma v širšem smislu te besede, ki zahteva od igralca psihološko poglobitev vloge in iskrenost čustvovanja. To kajpada ni realizem v smislu ozko opredeljenega umetnostnega stila, ki je vezan na določeno obdobje, ampak pomeni tisto *pristno doživetje in iskreno izpoved*, ki je zaradi njiju umetnost — pa naj bo ustvarjalna ali poustvarjalna — sploh umetnost in ne zgolj prazna virtuoznost in priučena manira.

Dobesednega »realizma«, »naturalizma«, popolne identifikacije v igraltvu ni; sicer bi igralec Othella zares zadavil igralko Desdemone, igralka Ofelije bi zares zblaznela in v finalu »Hamleta« bi se morali igralci zares pozastropiti in pobiti med seboj. Če pa je na primer Stanislavski režiral drame Gerharta Hauptmanna v naturalističnem stilu, to ne pomeni, da je bil naturalizem njegov umetniški kánon, ampak je s tem samo dal Hauptmannovim dramam odgovarjajočo odrsko podobo, kar je glavni namen režije. Kako in čemu pa naj bi Hauptmanna režiral drugače kot naturalistično? V vsakem dramskem delu je že pogojen stil režije in prav v njem je bistvena lepota dela. V glasbi so ti pojmi čisti in jasni in nobenemu resnemu dirigentu ne pride na misel, da bi Mozarta dirigiral kot Stravinskega, Vivaldija kot Schönberga in podobno. V okviru, ki ga določajo zahteve drame, pa ima režiser vso možnost, da uveljavi svojo umetniško osebnost in svoj osebni stil.

Vsako umetniško prizadevanje raste iz določenih konkretnih okoliščin in razmer in v tem sklopu ga je treba tudi ocenjevati. Zlagani patos, pozerstvo, »šmirantstvo« pa tudi nemogoče notranje razmere, ki so vladale v evropskih gledališčih 19. stoletja⁵, so vzbudile odpor tudi najpomembnejših ustvarjalcev zapadnega gledališča, kot so bili: Antoine, Henry Irving, Sarah Bernhardt, Gordon Craig, Jacques Copeau, Charles Dullin, ki so skoraj istočasno, čeprav iz različnih izhodišč, z različnimi gledališkimi koncepti, prišli do istih bistvenih spoznanj kot Stanislavski. Tudi oni so začutili potrebo po verodostojnosti, preprostosti in neposrednosti igralskega izraza, po interpretaciji, pri kateri sta *v enaki meri soudeležena razum in čustvo igralca*.

In če je Andréja Antoina vnema po resničnosti v njegovem »Svobodnem gledališču« zavedla tako daleč, da je na odru odklepal prava lesena vrata s pravimi ključi, da je vodil na oder žive kokoši in razobešal pravo meso v prizoru, ki se je dogajal v mesnici, kar se danes lahko zdi smešno in abotno, je vendarle res, da je bil Antoine prvi, ki je dokončno pretrgal s prazno, nabuhlo romantično deklamacijo melodrame in s tem utrl pot Lugué-Poeju, Copeauju in njegovima učencema in sodelavcema Dullinu in Jouvetu, se pravi sodobni režiji.

Jacques Copeau imenuje Stanislavskega »učitelja nas vseh« in nedvomno je ne le, da ima Stanislavski pomemben delež pri razvoju sodobnega igralskega izraza, ampak tudi, da so njegova umetniška načela še danes živa in pomembna za moderno gledališko umetnost; kajti ne »realizem«, ampak resničnost, pristnost izraza, ki pa seveda izhaja iz določenega dramskega dela in se mu v celoti podreja, je bila in je vselej bistvo vsake pomembne

⁴ Henry Irving, znameniti angleški igralec s konca preteklega stoletja.

⁵ Na te razmere se nanaša paradoks Eleonore Duse: »Če bi hoteli gledališče rešiti, bi ga morali najprej uničiti. Vsi igralci in igralka bi morali pomreti od kuge... Prav oni onemogočajo umetnost.«

gledališke manifestacije in tudi bo, dokler se bo dramatika ukvarjala s človekom in njegovimi problemi, pa naj bosta njen izraz in forma še tako stilizirana.

Zakaj vsaka umetnostna stilizacija, ki zasluži tako ime, je zmeraj odsev resničnosti, je inačica določenih konkretnih osnovnih oblik, pogled na življenje z določenega zornega kota ali skozi povečevalno steklo, je nenavadna osvetlitev, odsev v konkavnem ali konveksnem zrcalu; toda vse to so zgolj sredstva, s katerimi avtor posredno izraža svojo vsebino, ki pa vselej temelji na realni osnovi. Isto velja tudi za razne zvrsti odrske stilizacije, kot so na primer farsa, groteska, simbolična igra, pravljica itd.; in prav zaradi nenavadnih izraznih oblik, ki jih uporablja, je stilizirana in simbolična igra najtežja gledališka zvrst, saj je zanjo potrebno največ tenkočutnosti, okusa in občutka za mero. Če je bistvo igralskega procesa realizacija, pri kateri je angažirana celotna igralčeva pojava, mora biti ta njegova pojava polno izražena tudi v stilizirani in simbolični igri. Se pravi, da igralec ne more igrati simbola kot takega, da ne more biti neka imaterialna, abstraktna alegorija, ampak mora slednjemu, še tako nenavadnemu liku dati življenjsko osnovo in s tem človeško in umetniško prepričljivost.

Po navadi režiserji stilizacijo pretvorijo v deformacijo, simboliko pa pritirajo do popolne abstrakcije in tako izgubijo stik z vsebino; s tem pa postaneta stilizacija in simbolika sami sebi namen, pretiravanje in izkrivljanje ima svoj smisel samo še v pretiravanju in izkrivljanju. Taka uprizoritev nujno zapade v trivialno tipizacijo, grobo in neokusno poenostavljanje, klovnsko šablono, pozersko sprenevedanje na eni strani, na drugi strani pa v sentimentalno poduhovljenost in privzdignjeno deklamatorstvo. Izrazit primer take zgrešene stilizacije je bila pri nas nedavna uprizoritev Cankarjevega »Pohujšanja« v osrednjem dramskem gledališču.

Pri nas razodeva režija predvsem dvoje značilnih slabosti, ki sta nedzdržljivi s sodobno dramatiko: in to je strindbergovsko-ibsenovski realizem, sem pa tja pomešan s schillerjansko retoriko, težki in počasni način igranja s pretiranim izigravanjem, z vsiljivimi besednimi poudarki in nesmiselnimi »psihološkimi« pavzami, ali pa izrazito zunanji režijski prijem, ki v imenu režiserske originalnosti maličji avtorjevo delo. Tudi pri nas imamo namreč režiserje, ki se v imenu izvirne režiserske ustvarjalnosti ali pa zato, ker ne razumejo dela, ki ga režirajo, poslužujejo vseh mogočih cenjenih sredstev: stilizirane privzdignjenosti, virtuoznega deklamatorstva ali pa pretiranega poudarjanja seksualnih momentov, nastopov v negližeju in lascivnih kretenj, ki jih samo dramsko delo ne terja in so preračunani zgolj na lahek efekt, nadalje nesmiselnih akrobatskih igralčevih situacij in premikov, narejenih, pozerskih baletnih poskokov in gibov brez zveze z značajem vloge, scenskih domislic, ki so ali banalni simboli ali pa nerazrešljivi rebusi, »kajti moderna umetnost ne sme biti preveč razumljiva« itd.

Če pomislimo, da naš povprečni gledališki izraz še daleč ne ustreza niti zahtevam sodobne dramatike niti zahtevam sodobne igralske umetnosti sploh, in to v času, ko se razvijata slovenski umetniški film in televizija, ki sta tesno povezana z gledališčem in tako rekoč odvisna od njega, je položaj dejansko pereč, zlasti še zaradi ekskluzivnosti naših gledališč, saj so ta skoraj hermetično zaprta novim režiserjem-gostom, pa tudi zaradi kritike, ki je dostikrat gluha za probleme pristnega odrskega izraza.

Razgledan slovenski kulturni delavec je po premieri nekega domačega filma ugotovil, da slovenski jezik ni primeren za film, in nedvomno je imel ta vtis še marsikateri gledalec. Ali naj se tedaj Slovenci odpovemo domačemu filmu, ali naj morda v njem govorimo kak tuj jezik? Ne, slovenščina je že primeren jezik za vsakršno umetniško manifestacijo, odvisno je samo od načina prednašanja; prepričana sem, da bi kateri koli jezik, prednašan tako, kot je — razen nekaterih častnih izjem — prednašan v naših filmih, postal prav tako neprimeren, neprimeren za kakršno koli igralsko udejstvovanje. Zato je skrajni čas, da predvsem naše gledališče revidira svoje kriterije, da neha z nezahtevno samozadovoljnostjo, da pogleda resnici v oči in začne reševati probleme sodobnega gledališkega izraza, kajti od tega je odvisen umetniški razvoj tako našega gledališča kot filma in televizije.

Za zaključek pa se vrnimo še k televiziji. Televizijska drama kot izrazito gledališki del raznovrstnega umetniškega, poučnega, informativnega in zabavnega televizijskega programa je danes v dilemi. Ali naj svoj repertoar naslanja predvsem na tako imenovano teledramo kot izvirno literarno zvrst, ki je izrecno prilagojena njenim tehničnim izraznim možnostim, in pusti vnmear vso zakladnico klasične in sodobne dramatike ali pa naj široki krog svojih gledalcev seznanja v prvi vrsti prav s pomembnimi deli svetovnega dramskega repertoarja. Težko je trenutno presoditi, kako se bo teledrama kot samostojna dramska zvrst razvijala, nedvomno pa je dandanašnji izključna zahteva po nji prezgodnja in pomeni v praksi omejevanje na izredno ozek repertoar priložnostnih del dvomljive kvalitete. Mislim, da so nekatere televizije po svetu, kot na primer francoska in italijanska, z uprizorjanjem kvalitetnih gledaliških del dokazale, da med gledališko in televizijsko igro ni nobene nepremostljive razlike in s tem določile televiziji poleg drugih tudi izredno pomembno nalogo: popularizirati resnično umetniška dela, ki služijo estetski in etični vzgoji občinstva. Tako stališče je gotovo edino pravilno in sprejemljivo tudi za našo socialistično družbo in se bo moralo slej ko prej uveljaviti tudi pri nas, kolikor se že ni.

Bolj zamotan in zato tudi bolj pereč pa se mi zdi problem takega igralskega izraza, ki bo ustrezal tako sodobnim tehničnim sredstvom kakor življenjskemu občutju sodobnega gledalca; ta problem pa bo treba začeti reševati z vso doslednostjo, zavzetostjo in odgovornostjo, in to istočasno v gledališču kot v filmu in pri televiziji.

Draga Ahačič