

približati se mora v cenah in primernem repertoarju tudi nižjim slojem; ljudsko gledališče ni specifikum gledališča, temveč upravna zadeva.

Tako je današnje gledališče; ni njegova usoda, da bistveno drugače biti ne more. Konkurenca, ki je nastala ob njem, se je rodila v forsiranju mode in tehnike, iz spekulacije, ki enkratno ustvaritev mašinsko potisočeri, ne iz idealnih, temveč kupčijskih nagibov. Gledališče ima trenutno v kinu nevarnega konkurenta — ki trajno nevaren ne bo ostal, kajti čista gledališka umetnost ostane vendarle še popolnejši izraz neposrednega estetičnega doživljanja; vez žive osebe sega v najintimnejše moje življenje, dočim v nemem filmu te vezi nimam.

Pri razglabljanju gledališkega bistva pa smo pustili ob strani — literaturo. Da se danes gledališče s precejšnjo nezaupnostjo odmika od »literature«, ni neutemeljeno. »Gledališču vsa literatura ni nič mari,« je energično in samozavestno o priliki poudaril dober gledališki delavec. Literarno gledališče je res povzročilo navidez napačne pojme, da gledališče proizvaja v dramatični obliki pisano literaturo. Oddaljenost pisateljev od odra in pomanjkanje odrskega posluha je dalo slaba odrska dela, ki so dobila ime knjižnih dram; marsikomu je dramatična oblika postala celo formalen dovtip. Vendar ni nikdar mogel kdo zahtevati, da bodi gledališče kos vsakemu delu, ki ima ime drame. Tako pojmovanje je nesporazumljenje. Dramatična literatura se je razvijala ob gledališču, njeni najboljši zastopniki so obenem stvaritelji gledališča: grški tragiki, Shakespeare, Molière. Bili pa so boljši literati kot igralci. Novejša zgodovina pozna velike igralce in gledališke reformatorje in neznatne pesnike. Shakespeareju bi bilo v novi dobi mogoče primerjati edinega Ibsena. Ogromno število najboljših del je nastalo zunaj odra, in kar je bilo pisano naravnost za oder, se je redko vzdržalo. Pesniško delo je vrednota zase, gledališko delo je tudi svoja vrednota, a njena cena je odvisna vsa od popolnega izraza pesniškega dela. Gledališče ima svobodne roke pri izbiri literature; to delo mu služi, je za gledališče dobro, ono mu ne služi, je za oder neuporabno. Ker pa gledališče hodi za literaturo, je star proces, da šele poznejša doba odkrije gledališko veljavnost marsikakega dela. Tako se je godilo navadno visokim romantikom, ki jih je šele ekspresionizem mogel uveljaviti. Novejše gledališče rado sega celo preko dramatične literature in dramtizira. To se pravi, išče dramatičnosti povsod, celo tam, kjer je dramo prekril epos. Torišče odrske umetnosti se širi in pogloblja, a s tem se je literaturi še bolj približalo. Gotovo pa je nekaj drugega literarno uživanje kakor odrsko uživanje istega dela. Literatura je sprejela v svoje varstvo in oceno celo tista dela, ki jih je ustvaril starejši oder, in težko je reči,

čigava so: so gledališka in so literarna last. Pravo odrsko delo mora biti tudi literarno popolno, ker je kot delo lepe besede osnovano na temeljnih načelih estetičnega organizma. Literatura je zvezana z gledališčem in gledališče z literaturo; njuno razmerje pa loči fina linija, ki pušča vsakemu svoje bistvo, le da je literatura povrhu še tista, ki varuje gledališče marsikakih zablod, zlasti komediantstva.

KAKO IGRALEC-UMETNIK USTVARJA.

MARIJA VERA.

Prav živo se spominjam nekega prizora iz šolskih let na dunajski umetniški akademiji. Bil je pouk pri dobrem, meni nepozabnem profesorju Römplerju, članu Burgtheatra in učitelju mojstru, ki je prezgodaj umrl in ki je še takrat, malo pred svojo smrtjo, posvečal zadnje svoje moči nam, mlademu dramskemu naraščaju, ker nas je tako zelo rad imel. Torej takrat, nekega dne, stoji na šolskem odru majhna nadobudna sentimentalka. O, mi vsi smo bili takrat silno nadobudni, vsaj po lastnem prepričanju. Torej ona kleči tam na odru in govori monolog Margarete iz Goethejevega Fausta, tisto divno molitev obupane Margarete pred sliko Marije Bogorodice: »Ach, neige, du Schmerzenreiche...« Govori in ihti in ihti in ihti... Kar naenkrat pa se oglasi iz ozadja dvorane naš profesor: »No, kaj pa je, gospodična? Saj ne razumem ne ene besede!« In mala bodoča umetnica dvigne vsa zbegana svoj obraz doli v mrak, v avditorij in zaihti: »Saj ne morem govoriti, ker se tako jočem...« Mi ostali »nadobudni« seveda v smeh, dobri profesor pa precej nervozno nadaljuje: »Otrok moj, da se Vi sami jočete pri tej Goethejevi poeziji, je sicer zelo lepo in naravno in vsaka ženska bi jokala. Toda to ni nobena umetnost. Govorite to molitev tako, da bo pri tem publika jokala! Vidite, to je umetnost.« Dobri, veliki mojster Römpler! — Če se ne motim, je nekdo na Dunaju po njegovi smrti napisal knjigo, ki se imenuje »Aleksander Römpler als Lehrer«. Nisem je čitala — vem pa, da ne more biti v njej toliko gorečih besed in umetniškega ognja, kakor ga je mojster sam dal v srce vsakemu, ki je imel srečo, biti njegov učenec — če je bil vreden te sreče. In pred diletantizmom nas je svaril vedno in vedno. »Otroci, nikarte,« je dejal, »samo tega ne! Sveta umetnost in poezija nesmrtnih pesnikov vam ne bodi igrača! Gotovo, da vi vsi, ki smo vas po resni preizkušnji sprejeli v to šolo, imate talent, eden več, drugi manj. Toda to ni dovolj za umetnika. Treba je dela in truda, treba je trpljenja in požrtvovanja. »Golgota« se imenuje pot, ki vodi gor na vrhunec umetnosti, in vsak, ki hodi po nji, mora biti pripravljen

na obupno samoto vrta Getzemanskega, in da bo njegova duša krvavi pot potila — da bo s trnjem venčana — mogoče tudi križana!« — Tako je sovražil diletantizem, da je nekoč rekel, da bi vsaka kulturna država morala policijsko zabraniti diletantizem in ga kaznovati kakor zločin.

»Kako igralec-umetnik ustvarja« — o tem sem hotela govoriti, in zato sem pričela z onim dogodkom iz akademske šole, pa so mi vstali spomini, tako živi, da jih nisem mogla premagati. Pa naj zdaj tam nadaljujem, kjer sem pričela.

Publika in lajik često pravita, da ta ali oni veliki igralec ali igralka »doživlja« na odru svoje vloge, da jih »živi«. Jaz pa mislim, da je obratno: publika je tista, ki doživlja vloge teh dramskih umetnikov, igralec pa jih ne doživlja, on jih ustvarja, in to je njegova umetnost. Tudi če igralec ne joka resničnih solza na odru, a publika pri tem joka, je to umetnost; in prav tako je tudi s smehom. S tem hočem reči tole: »doživi« se vendar nekaj nenadoma, trenutno, nepripravljeno, igralec pa se mora na svojo vlogo pripraviti — temeljito —, saj vprav to je njegovo umetniško delo. Igralec mora ustvariti vlogo — in to se ne zgodi zvečer v trenutku pri predstavi. Igralec, ki je res umetnik, se ne sme zanašati na to, da mu bo že med igro njegov osebni občutek pomagal igrati. Diletanti so tisti igralci, ki delajo tako, in še hujši diletanti so tedaj, če mislijo in trdijo, da prav delajo in da umetniško delajo. Seveda morajo vsi občutki igralca vsak večer iti čim več z njegovo vlogo — čim več. — Toda najprej mora ta vloga biti od njega popolnoma ustvarjena. In to je dolgo, trudapolno, veliko delo. Recimo takole: igralec prečita vso dramo — enkrat — večkrat. Zdaj stopi iz okvira drame njegova vloga, kakor jo je napisal avtor — oživi, in kakor senca, kakor iskra ali luč pade v dušo igralca. To naj imenujem »umetniško spočetje« za igralca. In zdaj se začinja polagoma ali pa tudi z elementarno silo ta senca oživljati, ta iskra, ta luč goreti, in igralec ne bo imel ne miru ne pravega pokoja, dokler ji ne da novega življenja, ji ne da bitja od svojega bitja, krvi od svoje krvi. In iskal in našel bo vlogi melodijo iz svoje življenjske melodije — kakor napiše komponist skladbo iz notranjih harmonij. In dal ji bo solz in radosti iz svojega srca, in krik in šepet in vzdih je bo poiskal iz svoje duše. In tako bo delal tako dolgo, dokler vloga nanovo ne stoji pred njim, to je, dokler ne dozori v njem samem in ne postane del njega samega. In ko jo potem na odru igra, mora sicer on sam živeti v vlogi in z vlogo, toda povrh tega mora tudi stati izven nje in kontrolirati mora samega sebe, to je sebe v vlogi, katero igra, imeti se mora tako v oblasti, da njegovi lastni občutki nikdar ne udarijo čez mejo in ne pokvarijo s tem vloge, da njegov jok ali smeh ne onemogoči teksta,

da njegov šepet ostane razumljiv in njegov krik ne postane mučen. In na toliko drugih važnih stvari mora še paziti, n. pr.: na partnerja, na kretnje, na želje režiserja, na sceno sploh itd. itd. In kolikor bolj na vse to pazi, tako da tega nihče ne zapazi, toliko večja je njegova umetniška zasluga. Tako ustvarja — po mojem mnenju — igralec-umetnik. Seveda predpostavljam, da je poprej v dobri temeljiti umetniški šoli premagal vse tehniške težkoče, da je izšolal svoj govor, glas in kretnje. In treba je, da ima globoko umetniško fantazijo, široko literarno razumevanje, da mu je duša naivno čista, duh prožen, sree občutljivo in zmožno sprejemati trpljenje in hrepenenje, nade in radosti vsega človeštva.

OPOMBE K NOTRANJI REŽIJI.

FR. LIPAH.

Najprej moram pribiti, da hočem govoriti popolnoma preprosto o svojih osebnih vtisih in mnenju, ki ga imam in ki sem si ga pridobil, bodisi teoretsko ali praktično, glede najvažnejših točk takozvane notranje režije.

Laže bi mi bilo govoriti zgolj teoretsko o tem poglavju; in to ne samo radi tega, da se izognem morebitnemu očitku, da hočem kritikovati. Kdor bo moje vrstice brez predsodkov prečital in imel dobre volje dovolj, da spozna, da mi je šlo predvsem za stvar samo, me bo tudi razumel, da je o tej zadevi zelo kočljivo govoriti.

Zame takozvane notranje režije sploh ni, in to radi tega, ker razen notranje režije sploh nobene druge režije ne pripoznavam.

Postaviti se moramo — posebno v sodobnih časih materializma — zgolj na stališče pesnika in njegove umetnine. Vse drugo nam bo dano samo po sebi. Obenem pa takoj poudarim, da spadajo kulise, luč in sploh vsi odrski zunanji efekti k »notranji« režiji, kateri morajo brezpogojno služiti in jo podpirati. Kadar občinstvo občuduje kulise, če kritika pohvali inscenacijo, takrat je vselej notranja režija slaba. Saj naloga gledališke umetnosti ni iluzija in potem pa morata biti igralec in kulisa neločljiva zaveznika v službi umetnine in pesnika. Ta ideal doseči nam bo šele takrat mogoče, kadar dobimo inscenatorja, ki ne bo imel samo tehničnega znanja in okusa vsaj toliko, kolikor ga je treba človeku na tako važnem mestu, temveč ki mu bo predvsem tekst znan in pravitako smer-nice režije. Idealni inscenator se bo gotovo udeležil bralne skušnje in več odrskih skušenj in potem bo vzel šele tekst v roko in bo začel skupaj z režiserjem premišljati, katere točke so važne in katera mesta morajo biti z zunanjimi sredstvi tako podčrtana in pobarvana, da bodo služila pesnitvi. — Vse to