

samo umetniki. Iskati umetniške enostavnosti, vsem znane in vendar velike. Nikjer naj se ne čuti režiser, dramaturg, igralec ali celo kak star iz starih časov, temveč skupina in idealno delo ljudi, ki tvorijo umetniško družino, katera si je postavila za cilj: družbo po vsakdanjih fizičnih naporih pokrepiti z duševno hrano in ji s smelo gesto dati vsaj nekaj onega, česar je današnjemu rodu tako zelo potreba: poezije.

O SCENIČNEM OZRAČJU.

O. ŠEST.

Shakespeare naznači svoje brezštevne scene vselej le s prav kratkimi besedami, kajti vso razlago zunanosti položi navadno eni ali drugi osebi v usta, včasih pa jo prepusti popolnoma fantaziji gledalčevi. Tako povabi Shakespeare publiko v prologu k Henriku V., naj mu prizna, da je nemogoče, postaviti na sceno ravnine Francije, in naj se potruji verjeti temu, kar stoji na odru.

Tisti, ki sedi v teatru in ne more verjeti za nobeno ceno v pristnost in resničnost tega, kar odkriva oder, bo smatral tudi prave dragulje v uhanih igralke za ponarejene, človeški glas za gramofon in človeka morda za spretno narejen aparat. Poznam krilatice: »Ali prosim Vas, tako vendar nihče v resnici ne joče, tako ne meče nikogar božjast, tekem petnajstih verzov ne postane nihče pijan, pa tudi luna sveti vse drugače.« Poznam te krilatice in vem, da je bila dotična igralka, ko je odhajala za kulise, vsa objokana, da je razmazala šminko s solzami, in da so bili celo kulisaki ginjeni. Tisti, ki gleda tako, o, tisti naj ostane rajši doma, naj ogleduje bacile v mikroskopu, neguje ciklame v lončkih, zbira znamke — v teater pa naj ne hodi, ker je pač naturalist in ker je tako nadvse »resnicoljuben«, da ne trpi prevare.

Kajti teater je prevara, splošna, zavestna prevara. Vendar je življenje in resničnost ta prevara, modrost in znanost, dasi ne za hladno oko učenjaka, ne za ostri aparat fotografa — temveč le za oko, ki gleda skozi čarobne naočnike Ciarlatana Cepionata. Torej prevara, a prekrasna, tako prekrasna, da se izplača radi nje živeti.

Nekaj čudovitega je teater! Vzbuja popolnoma drugo logiko čustev, popolnoma druge »odnošaje«. Ima svoj realizem, scenični realizem, in ta nima skoraj ničesar skupnega z življenjskim realizmom; ta realizem ima svoje prvine. Ima človeka — akterja, ima barvo, luč, ima platno in tri dimenzije — in pa voljo enega samega. Vsota vseh prvin: uprizoritev. Vsota, ki jo ustvarja živi material: notranja režija. Vsota onega, kar sprejema oko: zunanja režija. Beseda — okvir. To je skoraj nedeljivo, ker eno sega tako

ostro v drugo — in eno rodi drugo, podpira, jasni, družiti.

Tisto »zunanje«, pa je tisto, kar daje vsaki uprizoritvi ozračje. In pogoditi vsakemu odrskemu delu pravo, odgovarjajoče ozračje — to je naloga inscenacije — režiserja. Ta pa je spremenljiva, hodi s časom, mora hoditi s časom.

Občutiti ozračje, slog odrskega dela — to je zadeva, katera se ne da priučiti: je v človeku — ali pa ni. Tisti, ki ima dar, občutiti slog — ga spozna takoj, kot spozna pevec pravi ali napačni ton koj prvi hip, spremeniti pa ta občutek sloga v besedo — bi morda ne znal. Ozračje in slog, to predstavlja v vsakem komadu svoj svet, svet, kjer so zidane hiše morda brez pravil, kajti v tistem svetu žive ljudje morda lahko brez spanja, ali pa ustvarjajo sami nove svetove, morda hodijo preko morja in ostanejo suhi, morda žive v času čez tisoč ali več let. A ne samo v takih izjemnih slučajih, ne samo v takih velikih potezah se razlikuje ozračje od ozračja. Kako različen je gozd v Shakespearejevem »Snu kresne noči« od onega v Petrovičevem »Gozdu« in kako različen zopet oni čeških lesov, kjer domujejo Schillerjevi »Razbojniki«, od onega v Hauptmannovem »Potopljenem zvonu«. Koliko tisoč razlik je med govoro in govoro, hojo in hojo, cesto in cesto, sobo in sobo. Med hotelsko sobo in mesečno sobo je razlika, med to hotelsko sobo in drugo je zopet razlika. Tisti, ki domujejo v njih, ji dajejo ozračje. Tisoč možnosti... in zrak in solnce in ozvezdje, vse se izpreminja...

In ta zrak je ono, kar daje igralcu možnost, da lahko razvije in oživi svojega človeka, ta okolica mu daje možnost, da mu verujemo, in prav ta okolica ga osvoboduje od lastnega »jaza« in mu pomaga približati se avtorju — doživeti njegovo željo in se približati inkarnaciji te želje.

Okolica akterja, to je: podoba odra, govori svoj jezik, in naučili smo se brati v njem — razumemo ga, morda celo hitreje kot pa govoreno besedo. To, kar govori slika, kar diha iz nje, je pogostokrat jasnejše kot ono, kar slišimo, ker si moramo vse šele po razumu spremeniti v čuvstvo.

Barva in obris imata pri teatru namen, da izražata svet, košček sveta, ki je baš potreben, da žive v njem čisto določeni ljudje. Režiser pa naj obrača uro čuvstva, ta neskončno občutljivi instrument, in regulira razmerje med notranjim in zunanjim. Pravim: med notranjim in zunanjim, ker okolica (dekoracija) v sliki in kostum sta rekvizita in ne smeta postati nikoli namen samemu sebi. Vedno služita drami, torej ljudem, ki jo igrajo, ki imajo odete kostume in jih dekoracija obdaja.

Vedno prevladuje akter, tudi v dekoraciji, ki ni in ne more biti nič drugega kot projekcija, ki jo dajejo osebe. Dekoracija govori o človeku, ga spremlja v njegovem početju. Edino

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.