

**Monge:** Vergniaud — vse lepo. Ali eno je: ti si mož srca. Srce pa v politiki, prijatelj, ni samo nepotrebna, ampak tudi nevarna stvar, ki rada pokvari najtočnejši račun.

**Louvet:** Račun?

**Roland:** Tebi je politika račun, ki se reši po nespremenljivih pravilih. Ne smeš pozabiti, da je politika vodstvo živega narodnega telesa, kateremu usmerja želje nemirna kri.

**Monge:** Da. Ali če misliš...

**Mme Roland (smehljaje):** Ne bo konca za danes gospodje?

**Louvet:** Zagrizli smo se v razpravo...

**Roland:** No — pa končajmo sedaj! A ti Vergniaud?

**Vergniaud:** Brez vere in upanja ne pojde, dragi Monge. Verujmo v svobodo, upajmo v narod — to naj bo osnova naše politike.

**Mme Roland:** Torej — edini?

**Sluga (z ozadja):** Madame Roland, pripravljeno je! (*Odpre vrata.*)

**Mme Roland:** Prosim, gospoda!

**Dumouriez (ji ponudi roko):** Dovolite?

*(Družba se počasi pomika proti obednici.)*

*(Zastor.)*

NIKO KURET

## SODOBNI ZBOROVSKI ELEMENT V IGRI

Vkljub govorjenju o propadanju modernega teatra se poraja in razvija v naših dneh na popolnoma svojstven način zborovski element v igri. Do tega in takega zborovskega elementa šele tipaje iščemo odnosov, ker mu v preteklosti težko vzporedimo kaj podobnega. Saj pri tem skoraj ne gre za dejstvovanje množice v igri, kakor ga poznamo iz tradicije in kakor ga je z veliko marljivostjo Lohmeyer zabeležil in zbral v svojem zadaj navedenem delu. Sodobni zborovski element v igri se namreč postavlja ob stran posameznemu igravcu kot — množveni igravec s samostojnimi vlogami, ki so nekaj docela drugega kakor nastopanje »zbor« ali »množice« v tradicionalni drami.

Teatrski ideolog in reformator bi pojav takega zborovskega elementa v naših dneh s precejšnjo upravičenostjo presodil kot prva znamenja preporoda teatra iz ljudske skupnosti, to se pravi, bodisi iz organskega občestva ali iz organiziranega kolektiva. Ne bi mu mogli mnogo oporekati, ako bi trdil, da se teater s tem vrača k svojemu izhodišču, ki bo iz njega vzrasel obogaten, svež in v novi, sedanjosti ali, bolje, bodočnosti ustrezajoči obliki, ki jo danes komaj še prav slutimo. Dejstvo je vsekakor, da je teater nastal iz skupnosti rodu, iz dionizijskega občestva, iz krščanske občine. Dejstvo pa danes spet

doživljamo, da se pojavlja poleg vsega »modernega« teatra nova teatarska oblika, ki noče imeti nič skupnega z njim in ki so ji rodna tla ali religiozna, zlasti liturgično usmerjena, pa tudi drugačna delovna občestva ali pa socialno aktivistični, organizatorno poudarjeni kolektivi. Tako eno kakor drugo hoče biti le mimogrede zavetišče kakšne nove teatarske oblike, nadeva si pa resno poslanstvo, biti zarodek nove družabne oblike. To pa daje teatarskim oblikam, ki se v tem okrilju pojavljajo, vso pomembnost, resnost in usodno važnost.

Sodobni zborovski element tedaj nima nobenih stikov z vnanje podobnimi pojavi v preteklosti moderne teatra, tudi ni samovoljna ali zgolj estetska tvorba, ampak je nuja in izraz naše dobe, velevažno znamenje za bodočnost, pojav, do katerega moramo kmalu dobiti življenjski odnos.

Govorski zbor — tako imenujemo sodobni zborovski element v igri — je kot vsaka glasovna umetnina muzičen in vendar ne spada v glasbo. Tvorijo ga besede in vendar se ne uvršča v nobeno doslej znano obliko dramske umetnosti. V njem ne nastopajo igralci, čeprav vsi nastopajoči igrajo, tudi ne nastopajo pevci, čeprav se udelejuje z ritmom in harmonijo človeškega glasu. Govorski zbor je tudi razgiban, a ta razgibanost se loči od plesnega zbora. V vseh teh razlikah je torej tisto novo, kar prinaša ta oblika našemu času.

Pojem zbora uporabljamo takrat, kadar nam gre za določeno množico kot enoto. »V hipu, ko se množica sploh, množico posameznikov stopi v skupno doživetje, uporabljamo izraz: zbor« (Roedemeyer). Na vprašanje, kaj je govorski zbor, odgovarja določneje, vendar preširoko W. Beck, ko pravi, da je »umetniško izrazno sredstvo za prvotno splošno človeška, ali po duhu kake dobe, ali po miselnosti določene človeške skupnosti skupna čustva, občutke, ideje, hotenja stremjenja...« Ta odgovor nam sicer dobro ponazori formalno plat, prav nič pa ne pokaže materialne plati govorskega zbora, njegovega nosilca. Nosilec govorskega zbora sta ali občestvo ali kolektiv. Naravna in pravilna je rast govorskega zbora iz občestva, ki predstavlja organsko skupnost ljudi. Govorski zbor pa je le prerad zadeva mase; takšen je zlasti tam, kjer raste iz kolektiva. Kolektiv zahteva zatajitev individualnosti, občestvo pa tvori vprav harmonija individualnosti. Kolektivistični govorski zbor izključuje osebno ustvarjanje zbora, medtem ko ga občestveni govorski zbor predpostavlja kot življenjski pogoj. Občestveni govorski zbor je zmožen najglobljih umetniških stvaritev, kolektivistični bo ostal več ali manj na površini.

To pa so stopnje ali krogi zborovskega ustvarjanja: narava, delo, veselje, domovina, ljubezen, smrt, Bog. Vsaka neorganska skupnost (»kolektiv«), ki hoče priti do izraza z govorskim zborom v območju teh življenjskih stopenj ali krogov, obtiči v plehkem bobnenju besed (Gentges).

Govorski zbor je najprej besedna umetnina, ki izraža doživetja skupnosti predvsem z besedo. Skupnost sama te besedne formulacije ne more ustvariti.

Vsakdo je bil že priča velikim občestvenim doživetjem. Mogočen naraven pojav, velika nesreča, demonstracija, govor slavnega govornika, koncert velikega umetnika — vse to so skupnostna doživetja, ki jih skupnost-množica more izraziti le z vzdihom ali krikom, z vzklikom, s ploskom. Brž na to pa se ta skupnostni izraz razblini v tisočkrat razdrobljeno govorico posameznikov, se zmaliči v pogovor. To je od babilonskega stolpa dalje tisto prokletstvo, ki leži na — množici. Sama iz sebe množica nikdar ne najde urejene, oblikovane besedne formulacije skupnostnega doživetja (Gentges). Množica zato potrebuje govorca-sprednika, oblikovavca besede (Vorsprecher).

Ta oblikovavec pa je: ali Bog (sporočil nam je oblikovano občestveno molitev očenaša), ali postavodajavec (obrazci priseg in podobnega), ali — pesnik. Za umetniški govorski zbor je zato treba predvsem — pesnika, ki formulira skupnostna doživetja tako, da so primerna za besedno interpretacijo z govorskim zborom.

Govorske zборе po njih značaju delimo v ezoterične in eksoterične.

Ezoterična dela se obračajo k skupnosti sami. Po naravi so lirična: izražajo pobožnost, proslavljajo življenje v skupnosti... Eksoterična govorska dela pa se obračajo do kroga izven govorske skupnosti. Po naravi so pogosto resnično dramatična: v njih se prikazuje očiščenje posameznika ali skupnosti, prehod posameznika ali množstva v občestvo, v kolektiv... Le-ta dela učinkujejo predvsem kot umetnine, pri onih pa se značaj umetnine razbije in dvigne v doživetju duhovne združitve.

Po obliki pa ločimo zborovski nastop, zborovsko igro in igro v zborih (Massenspruch — Chorisches Spiel — Sprechchordrama).

Zborovski nastop ima skoraj izključno ezoteričen značaj, zborovska igra dopušča ezoteričen in eksoteričen značaj, igra v zborih pa je skoraj izključno eksoterična. Niti zborovski nastop niti zborovska igra nista drami v sporočenem pomenu. Zborovski nastop ustreza po videzu tisti prazni formi, ki jo poznamo pri nas kot »zborna deklamacija«. Zborovska igra pozna že razdeljene vloge, ki pa ne predstavljajo dramskega konflikta, ampak so le istosmerne komponente za vsestransko osvetlitev in potrditev osnovnega hotenja, ki hoče prikazati doživetje skupnosti. — Korak naprej k resničnemu dramskemu ustvarjanju pa je že igra v zborih. V njej gre za dramski konflikt. Na mesto posameznega igravca pa stopa v njej množstveni igravec — zbor. To sicer ne izključuje posameznega igravca, vendar je ta igravec besednik ali, bolje, vodja množstva, ne pa predstavnik določene individualne osebnosti. Igro v zborih tedaj smatramo za prvo obliko iz skupnostnega hotenja porojene dramatike, v njej zborovski element nadomešča igravca-posameznika.

Ta estetska dognanja pa seveda še nimajo ob strani dovolj resničnih realizacij. Imamo sicer primere za vse tri vrste zborovskih teaterskih poskusov, vendar vsi ti poskusi še niso doživeli končne in glavne preizkušnje, ki jo postavi — čas. Saj izvirajo komaj iz zadnjih let. Glavne obrise pa iz njih le razbiramo in skoraj gotovo se v svojih ugotovitvah ne motimo preveč.<sup>1</sup>

Govorski zbor je tudi *muzikalna umetnina*. Muzikalni element upoštevamo pri njem v dvojni obliki: v tisti, ki se javlja v zvoku besede same, in v tisti, ki besedilo spremlja kot glasbena spremljava.

V zvoku besede se javlja muzikalni element govorskega zbora tako, da razlikuje visoke in nizke glasove, ki po njih deli izvajavce. Tako imamo svetle moške glasove (»tenorje«), temne moške glasove (»base«), svetle ženske glasove (»soprane«) in temne ženske glasove (»alte«). Ti glasovi se družijo v zборе, ki zavzemajo »vloge« v izvedbi in ki so vprav po svojih glasovnih svojstvih vnaprej odmenjeni za takšno ali drugačno »vlogo« v govorskem zboru<sup>2</sup>. Poleg teh po naravi danih svojstev pa se muzikalni element v glasovih samih javlja še hote in namenoma z različno intonacijo, ki se po vsebini ubira v harmonijo ali pa razhaja v disonance, ostaja monotono neizpremenjena ali pa se razgiblje v intervalih, pusti, da besedilo samo vibrira, ali pa s sunkovitimi zaleti poudarja njegov ritem, šepče, govori, poje in kriči.

Druga plat muzikalnega elementa se javlja kot sekundarna, mehanska glasbena spremljava. Glasbeni spremljavi govorskega zbora pripada enostransko omejena naloga, da predvsem poudarja ritem besede in ritem dogajanja, nato pa, da daje posameznim dogajanjem čuvstveno glasbeno osnovo ali ozadje. Najbolj pogosta je svojevrstna sestava glasbil iz samih tolkal, ostalo najboljše nadomeste preprosta trobila (fanfara) in orgle. Glasbena spremljava govorskega zbora mora sicer biti v organskem odnosu do zborovske umetnine, nima pa kakih ožjih oblikovnih vezi z njo (n. pr. petje zbora ob glasbeni spremljavi), marveč se njena vloga omeji na ustvarjanje osnovnega nastroja in na podpiranje ritma.

Govorski zbor je naposled tudi *koreografska umetnina*. V njem ločimo horizontalno in vertikalno razgibanost. Zborovski nastop in zborovska igra se zadovoljita z vertikalno razgibanostjo: zbori ostanejo na istem mestu in le s posameznimi kretnjami tudi

<sup>1</sup> Romain Rolland je že pred 35 leti pisal o švicarskih ljudskih igrah, ki poznajo način igre v zborih: množice nastopajo kakor nastopajo posamezniki v običajnih dramah, pojavljajo se torej dialogi skupin namesto dialogov posameznikov, igrajo dvojni, trojni zbori; individualne intrige se nadomeščajo s konflikti množic; velike poteze, silna dramatska nasprotja, široki učinki luči in sence (Romain Rolland, *Le Théâtre du Peuple*, str. 126).

<sup>2</sup> »Moškimi glasovom je lastna zmagovita prodornost v svetlih in zavestno ustvarjanje v temnih zborih. Njim ob strani stopa vriskajoče se predajanje svetlih in materinsko čuvanje temnih ženskih glasov« (*Gentges*).

telesno izražajo vsebino zborovske umetnine. Igra v zborih pa že zahteva vertikalne in horizontalne razgibanosti: zbori se premikajo po prizorišču, zraven agirajo. Tako je sestavni del govorskega zbora več ali manj izraziti moderni zborovski plesni element, kakor si ga predstavljamo n. pr. ob imenu Mary Wigmanove. Gibanju za zborovski ples so prišla nasproti še razna stremljenja reformirane gimnastike (kjer bo obstalo kot osrednje ime ime Rudolfa v. Laban-a). Tako se izraža visoka notranja aktivnost skupnosti v govorskem zboru ne le z različno intonirano in spremljano govorjeno besedo, ampak tudi s telesno razgibanostjo zborov, s čimer se umetniški učinek svojevrstno podčrtava.

Govorski zbor pa postane umetniška resničnost samo s polnovrednim stvariteljskim aktom. Za to pa je potrebno troje: nuja, ki vsakega posameznika tira, da doživetje skupnosti v skupnosti oblikuje, hotenje, ki z njim sleherni v skupnosti hoče samo oznanilo tega doživetja, in naposled znanje, ki z njim vsakteri res lahko oblikuje, kar hoče in mora.

Govorski zbor je časovno upravičen in za bodočnost nad vse pomemben. Vprav zato pa je zanj velika nevarnost, da na eni strani postane gola moda (to doživljajo Nemci), na drugi strani pa po svoji naravi zaide v čisto in neumetniško propagandističnost (zlasti v marksističnih krogih).

Od znamenitih govorskih zborov v Nemčiji naj navedem govorski zbor berlinske univerze (pod vodstvom W. Leyhausena), dalje Auerbachova in Scherchenova prizadevanja, »Proletarische Sprechchöre« v socialističnih krogih (velikanski nastopi 1925 v Frankfurtu, 1931 na Dunaju in v Frankfurtu). Govorske zборе katoliškega liturgičnega značaja je z velikim uspehom vodila Vilma Mönckeberg (Patscha Domini, 1926). Monumentalno zborovsko delo je ustvaril Albert Talhoff s »Totenmal-om«, ki ga je nazval »dramatisch-chorische Vision für Wort, Tanz, Licht«. Besedno in glasbeno vodstvo je imel sam, koreografski del je izvršila Mary Wigmanova.<sup>3</sup>

Rusija je uvedla govorske zборе v svojih začetnih primitivnih litomontažah, velikanske množice pa je znala porabiti pri monumentalnih predstavah pod milim nebom (»Zavzetje Zimske palače«, 1920, 6000 nastopajočih).

Pri nas je bivša »Krekova mladina« prva začela uvajati govorske zборе na svojih akademijah. Moderni plesni zborovski element pa je prinesel med nas sedaj že slavni Pino Mlakar na akademijah bivšega Akademskega Orla. Kesneje se je uveljavil marksistični »Delavski oder« s Ferdinom Delakom (»Hlapec Jernej«). Danes so govorski zbori pri nas povsem nepripravljene in neorgansko uporabljene »točke« na

<sup>3</sup> Delo sem gledal 1930 v Münchenu. Vtisk mi ostane nepozaben. V nemški kritiki se je ob tem delu vnel velik boj. P. Muckermann je delo, ki predstavlja strahotno obtožbo vojske, priznal.

raznih akademijah. Samostojnega korpusa, ki bi kot skupnost gojil govorski zbor, Slovenci sedaj nimamo.

Kar vkljub novosti in preblizkemu odnosu danes o govorskem zboru lahko rečemo, je, da se nam z njim pripravlja nova dramatska izrazna oblika, ki bo po vsej priliki monumentalna, kakršen bo tudi čas, ki ga napovedujejo znamenja in ki ga doznavamo n. pr. iz sodobne arhitekture. Ta monumentalna drama bo družila, kakor Leyhausen pravi, »v veličastni istočasnosti pevskega in rajalnega zbora, besede posameznikov in besede polifonega govorskega zbora« vse elemente, ki so potrebni velikemu teatru, ki je o njem sanjal že Wagner, ko je hotel ustvariti »Gesamtkunstwerk«. Ne pozabljamo pa pri tem, da bo poleg te monumentalne, za izredne prilike pod milim nebom namenjene teatarske oblike, kakršne individualistični moderni teater sploh ne pozna, zmeraj še živela skromna, zaprtemu gledališkemu prostoru namenjena igra. Gotovo pa je, da tudi ta ne bo ušla vplivu novega zborovskega elementa.

Viri: Fr. K. Roedemeyer, Vom Wesen des Sprechchores. Bärenreiterverlag, Kassel 1931. — Dr. I. Gentges, Das Sprechchorbuch. Grundlagen u. Texte. Bühnenvolksbundverlag, Berlin 1929. — Dr. W. Lohmeyer, Dramaturgie der Massen. Schuster & Löffler, Berlin-Leipzig 1915. — L. Schreyer, Von der chori-schen Kunst. »Das Nationaltheater«, III-1, oktober 1930, str. 1 sl. — Dr. I. Gentges, Sprechchorkrisis? »Das Volksspiel«, VI-4, julij 1930, str. 175 sl.

LOJZE POTOČNIK

## VPLIVI NA STOPNJO LEPOTE IN GRDOTE

### O stopnji lepote in grdote vobče

Izkušnja nas uči, da so različni estetski objekti več ali manj lepi, odnosno grdi. Večkrat smo že doživeli, da nam je izvestna melodija bolj ugajala kakor neka druga melodija, ki smo jo že kdaj prej slišali. Isto doživljamo dan za dnem tudi na drugih umetnostnih področjih. Tisti, ki velikokrat z estetskega vidika prebirajo romane, kaj čestokrat ugotove, da gre izvestnemu romanu večja, izvestnemu drugemu romanu pa manjša stopnja lepote.

Ti primeri iz vsakdanjega izkustva že dovolj jasno govore za stopnjo lepote, oziroma grdote in smo po vsem upravičeni govoriti o večji ali manjši, o največji ali najmanjši lepoti, odnosno grdoti izvestnih umotvorov.

Pojem večje ali manjše, največje ali najmanjše lepote oziroma grdote pa ni vkoreninjen samo estetsko izobraženemu človeku, marveč tudi že vsakemu preprostemu, estetsko neizobraženemu človeku kakor