

ČEŠKA IN ITALIJANSKA INSCENACIJSKA UMETNOST

BRATKO KREFT

Inscenacijska umetnost, kakor jo pojmuje danes, spada med najmlajše umetnostne panoge. Čeprav ima svoje početke že v renesančni, še bolj pa v baročni dobi, ko so zlasti v Italiji začeli bogato, a ne smiselno in od uprizorjenega dela dokaj neodvisno opremljati oder, ker jim je šlo predvsem za dekoracijo in ne za inscenacijo, se inscenacijska umetnost v današnjem pomenu besede začenja prav za prav šele z nastopom naturalizma v gledališču. Vsekakor je šele ta uveljavil načelo, da je treba dramatsko delo inscenirati individualno, ker je treba veristično označiti kraj odnosno prizorišče, kjer se to ali ono dejanje, ta ali ona slika neke drame godi. To načelo so prvi začeli praktično izvajati meiningovci, ki so predvsem zgodovinskim igram skušali ustvariti zgodovinsko verne inscenacijske okvire, obenem pa so si prizadevali tudi za zgodovinsko vernost kostuma. Vendar vemo danes, ko so nam njih inscenacije in kostumizacije njihovih predstav v raznih posnetkih na razpolago, da njihov stil ni bil naturalizem, ki bi se verno in do podrobnosti točno držal resničnosti, ker je njih vodja vojvoda Jurij, ki je sam skiciral inscenacije in kostume, velikokrat krenil iz zgodovinske resničnosti v stran. To je storil zaradi tega, ker je hotel vnesti barvne posebnosti tako v inscenacijo kakor v kostume, ki so se mu bržkone v svoji resnični, fotografsko verni obliki zdeli na odru premalo efektni, na drugi strani pa se je njegova narava sama nagibala bolj v romantični ali poetični realizem. Izrazito naturalistično scenerijo so prav za prav postavili prvi hudožestveniki v začetku svojega razvoja. Niti Brahms, niti Antoiné, niti Reinhardt niso šli v take podrobnosti kakor hudožestveniki, čeprav tudi prvi niso bili v začetku brez ekstremnih poizkusov. Niti eni niti drugi niso bili brez predhodnikov, saj so se zahteve po veristični odrski podobi javljale že v drugi polovici 18. stoletja. Goethe si je velikokrat belil glavo, kako bi kljub številnim spremembam, ki jih je zahtevala ta ali ona drama, postavil v weimarskem gledališču, katerega ravnatelj je bil, veristično sceno, ne da bi mu bilo potrebno za spremembo velikih odmorov. Francoska romantika z Hugojem na čelu je prinesla na oder poleg znanega patosa tudi nekaj več verizma in zgodovinske vernosti tako v inscenacijo kakor v kostum. Vendar o kakšni sistematičnosti in načelnosti še ni mogoče govoriti, ker ta del odrskega okvira še ni bil spoznan za tako važnega kakor pozneje. Edina važna izjema in obenem pravi predhodnik zgodovinskega verizma, ki so ga propovedovali meiningovci, je bil Charles Kean (1811 — 1868), sin znamenitega angleškega igralca Edmunda Keana. Ta je prvi skušal uveljaviti historični verizem v sceni, še bolj pa v kostumih pri uprizoritvi Shakespeareovih historij in tragedij. Po dosedanjih ugotovitvah je bil on prvi, ki je študiral po muzejih in kronikah slike in opise starih kostumov kakor tudi arhitekturo ohranjenih starih stavb. Istočasno je posvečal pažnjo nastopom množice, ki ni smela le negibno študirati, temveč ji je že odkazal aktivnejše sodelovanje. Tako je zaradi obeh teh svojih prizadevanj predhodnik realističnega gledališča, ki je prvo uvedlo tudi ansamblsko igro in se začelo odmikati od zvezdnitva starega baročnega in romantičnega gledališča.

Razvoj, ki ga je napravila inscenacijska umetnost od svojih početkov do danes, ko je njen pomen v gledališču narastel tako daleč, da ni danes več nobeno reprezentativnejše gledališče brez svojih scenografov, je naravnost ogromen.

Danes si je komaj moči predstavljati v resnem gledališču uprizoritev, za katero bi dobili šablonsko inscenacijo v kakšni gledališki slikarni na Dunaju ali kje drugje, kakor se je to pred vojno godilo še tudi pri nas in kar je bil vsaj za provincialna gledališča običaj vse prejšnje stoletje. Še danes je mogoče najti na nekaterih ohranjenih kosih naših kulis kakor tudi na obeh zastorih podpis dunajske gledališke slikarne, katere lastnika sta bila H. Burghart in F. Frank. Desetletja so delali z inscenacijskimi šablonami, luč se ni kdo ve kaj spreminjala, ker svetlobne odrske naprave še niso bile tako popolne, kakor so danes (razen pri nas, ko so v primeri z razvojem v sodobnem modernem gledališču res že občutno zastarele in nekatere še komaj uporabne!).

Pred petdesetimi in še manj leti si ni bilo mogoče predstavljati monumentalnih monografij o inscenacijski umetnosti, kakor jih izdajajo danes v Rusiji, Nemčiji, Angliji, Franciji, Ameriki, skratka povsod, kjer so spoznali neprecenljivo vrednost inscenacijske umetnosti. Tako sta letos izšli med drugimi dve novi monografiji, ki skušata prikazati češko in italijansko inscenacijsko umetnost. Čehi so v zadnjih dvajsetih letih napravili na tem torišču zavidanja vreden razvoj, saj so si priborili najnaprednejše mesto v zapadno-evropskem gledališču. Razprave in članki o inscenaciji kakor številne reprodukcije bodisi po revijah ali v posebnih monografijah so za Čeha danes nekaj samo po sebi umevnega in ne bi bilo odveč, če bi se marsikdo, ki hoče pri nas v kritiki na tem področju vedriti in megliti, ozrl po teh za gledališko umetnost in znanost tako dragocenih publikacijah. Brez strokovnega znanja si ni mogoče predstavljati smotrnega dela ne na odru ne v kritiki, katere prva naloga je razvoj podpirati, ne pa ga zavlačevati.

V knjigi »Tschechische Bühnendekorationen aus zwei Jahrhunderten von Adolf Chaloupka« (založba Vladimír Žikeš, Praga) je tako v uvodu kakor v številnih ilustracijah podan zgodovinsko-umetniški in odrsko-tehnični razvoj češke scenografije od njenih prvih skromnih početkov do današnjega časa. Večina dosedanjih čeških publikacij s tega področja je obravnavala in prikazovala inscenacijsko umetnost povojne dobe, ko se je v resnici najbolj razmahnila; ta publikacija pa nas seznanja z zgodovinskim razvojem, ki velja v glavnih obrisih tudi za ostalo zapadno Evropo, kajti ravno iz te knjige se vidi, da so Čehi tudi na tem torišču bili kolikor mogoče v tesnih stikih z razvojem v drugih državah in narodih, čeprav so sicer hodili in še hodijo po samostojnih potih umetniškega ustvarjanja.

Češko gledališče še ni staro. Komaj nekaj let je starejše od prve slovenske predstave, kajti prva češka gledališka predstava je bila l. 1771. Prve inscenacije so prinesli v Prago Italijani za svoje operne predstave. Giuseppe Galli - Bibiena († 1757), ki je l. 1723. postavil za kronanje Karla VI. posebno slavnostno gledališče, je napravil tudi načrte za inscenacijo opere »Costanza e Fortezza«, ki jo je J. J. Fux uglasbil po libretu P. Pariata. Uprizorili so jo kot slavnostno predstavo ob priliki kraljevega kronanja. Inscenacije Galli-Bibiene nosijo vso težo in prenasičenost baroka, ki je bil precej časa uvaževan stil vseh gledaliških predstav tiste dobe, zlasti opernih, ki so že od vsega početka stremele predvsem po veličastju in blesku. Tako so tudi prve češke dekoracije nastale pod vplivom italijanskih baročnih inscenacij, ki so jih prevzela tudi nemško-avstrijska gledališča, predvsem dvorno gledališče na Dunaju, kateremu je Pražan J. Platzer (1752 — 1810) napravil okoli 150 dekoracij. Oddaljil se je baroku in se približal romantičnemu gledališču. Njegove inscenacije, ki so se ohranile v skicah, so po pravici služile kot vzor preko druge polovice 19. stoletja. Še danes morejo služiti

kot vzor romantično-realističnih opernih inscenacij, ki še v večini opernih predstav prevladujejo. Za takratno srednjo Evropo pomenijo pionirsko osnovo in umetniški višek v gledališki dekoraciji. Inscenacijam cerkva in palača se pozna močan vpliv Galli-Bibiene, dekoracije meščanskega okolja so v empirskem stilu, medtem ko je podeželje (notranjščine in zunanjščine) prikazoval v romantični podobi. Nekateri dokazujejo, da je prve češke dekoracije (šest po številu) napravil znameniti slikar češkega baroka Václav Vavřinec Reiner in sicer za gledališče na Kotki. Jan Gottlieb (insceniral okoli l. 1800), K. Postl in Tomáš Moessner, ki je delal v l. 1834—1870 za Stanovsko gledališče, so ustvarjali svoje inscenacije pod Platzrjevim vplivom. Slikar češkega kraljevega deželnega gledališča Pražan Hugo Ullik (1838—1881) je v svojih zapiskih zapustil opombo, v kateri pravi, da je slikarjev načrt za inscenacijo v resnici le režiserjeva skica, ki jo nato gledališka slikarna samostojno izvede. Na letakih čeških predstav v l. 1864—1874 je podpisan kot scenograf J. Macourek. Posebno pozornost so posvečali takrat že tudi kostumom. Najznamenitejše in umetniško pomembne skice za kostume je napravil Karel Purkyně (1834—1868) za nekatere Shakespeareove osebe. Tudi znameniti češki slikar Jožef Manes je zapustil dve akvarelni skici za kostum Lady Macbeth in Cordelije. Nadalje so se ohranile kostumne skice Petra Meixnera (1831—1884), znanega ilustratorja Emila Zillicha (1829—1896), in Václava Brožíka (1851—1901). Med deli slikarja J. Navrátila (1798—1865) je tudi nekaj oijnatih slik z gledališkimi motivi (pevka H. Posserova kot Norma, »Othello in Desdemona«, itd.).

Izrazit napredek v smislu gledališke inscenacije pa pomeni tvorba Františka Kolára (1830—1890), učenca praške slikarske akademije, ki je bil slikar in režiser obenem ter je tako idealno združeval potrebe in zahteve teatra ter slikarja-scenografa. Znamenite so njegove skice za žive slike, ki so bile takrat v češkem gledališču zelo v modi. Posebno zanimiva je njegova skica apoteoze genija miru s pripombo: »Genij miru se dviga, okrašen z vencem slave, nad slavnimi sinovi češke zemlje.« Med številnimi figurami so bili kralj Vaclav, Komensky, Žižka, Poděbrad itd. Za operno inscenacijo se je brigal Edmund Chvalkovský, ki je napravil med prvimi že tudi model scene (za 1. dejanje opere »Poljub«). Glavni del teh inscenacij je bil prospekt s pokrajinsko sliko, na levi in desni so se vrstili ali loki ali pa kulise, pogled na vrvišče pa so zapirale sufite, način, ki ga še tudi pri nekaterih naših inscenacijah pogostokrat opazamo in ki je nekaterim poznavalcem v kritiki tako zelo pri srcu, da si drugačne inscenacije sploh predstavljati ne morejo. Pri sobnih dekoracijah so pozneje zaprli odrski prostor tudi ob straneh, namesto sufit pa je nastopil strop. Takšno je bilo stanje inscenacije v češkem gledališču po Chaloupkovem pregledu do l. 1883., ko so odprli Narodni divadlo v Pragi. V borbi za svojo narodnost, gospodarstvo, kulturo in umetnost si je češki narod takrat tudi prizadeval, da bi svoje reprezentativno gledališče kar najbolje in najlepše opremil, da bi tako tudi v gledališču pokazal svojo moč in sposobnost. Do konca l. 1884. je gledališko vodstvo za nabavo kostumov, pohištva in rekvizitov izdalo vsoto 80.000 goldinarjev. Prizadevanju za čim lepšo in bogatejšo odrsko opremo se je počasi priključevala tudi inscenijska smotrnost in skladnost z delom, ki ga je bilo treba uprizoriti. Odrska tehnika se je spopolnjevala tako, da se odlikujejo nekatere takratne predstave po iznajdljivosti in inscenijskem čaru (n. pr. uprizoritev Madáchove »Človeške tragedije«). Slikar Mikuláš Aleš, ki je sodeloval pri okraševanju gledališke stavbe, je skiciral za slavnostni spreved ob proviziorni otvoritvi gledališča 12. avg. 1881 l. nekaj kostumov, ohranili pa so se

tudi njegovi načrti za žive slike Smetanove opere »Libuše« in kostumne skice za Fibichovo »Šárko«. Gledališki slikar v tem času je bil Robert Holzer, ki se je odlikoval s finim okusom in posebnim smislom za odrsko občutje, dasi je ostal tehnično v Platzerjevih sferah.

Med meiningovci, ki so s svojimi prizadevanji začeli temeljito reformirati inscenacije, je deloval tudi češki zakonski par Bittner. Jiří Bittner je v svojih spominih zapustil dragoceno gradivo za študij gledališkega gibanja meiningovcev. Nova prizadevanja so skušala ustvariti »odrsko občutje« (Theaterstimmung, pri Rusih »nastroyenje«, beseda in pojem, ki sta še danes tesno povezana s hudožestvenim gledališčem). Češka realistična kmečka drama je nudila novo usmerjenim češkim režiserjem in scenografom veliko prilike za verno upodabljanje okolja in za ustvarjanje odrskega občutja. Poznavanje narodnih noš in običajev, kmečkega življenja in domov je bil prvi pogoj pri vsaki takratni realistični inscenaciji. Jozef Šmaha, ki je deloval v drami in operi, se je pred skušnjami za Smetanovo opero »Poljub« (1892. l.) dobro poučil pri libretistki Karolini Světlí, nato pa je šel v vas, kjer se dejanje godi, študiral tam naravo, običaje, kmečke stavbe in njih notranjščine, študij, ki so ga pozneje hudožestveniki prakticirali skoraj za vsako svojo novo stvar. Kritika je te takrat resnične novosti v inscenaciji precej opazila in tudi s pohvalo zabeležila. »Kmečka kočica v prvem aktu ima vse zanimive značilnosti tistega okraja. Pozornosti občinstva ni ušel slovanski »božji kotiček« v levem kotu, prav tako je občinstvo opazilo barvno pestrost skrinje, svojevrstno obliko peči, rdeče pobarvano mizo...« Umetnostni zgodovinar in poznavalec folklorne je v tej dobi odločilno vplival na češko inscenacijsko umetnost, saj je bila glavna zahteva — resničnost in vernost. Zato je bila scenografova intuicija skoraj docela omejena, ker so včasih zahtevali od njega le reprodukcijo. Samostojni slikarji umetniki so se zato zopet od gledališča oddaljili.

Ob koncu stoletja se je začela borba med romantično in realistično-dokumentarno smerjo. Naravnost revolucionarno dejanje je izvedel pesnik Jaroslav Kvapil (1868), ko je naročil načrte za inscenacijo prvega in tretjega dejanja Dvořakove »Rusalky« pri slikarju Ferdinandu Engenmüllerju (1867—1924), drugo dejanje pa pri arhitektu Janu Kotěři (1871—1923). Tako je znova pritegnil likovne umetnike h gledališkemu delu. To je izpodbudilo še druge. Tako sta tudi Antonín Slavíček, znameniti češki impresionistični slikar, in František Kysela naslikala nekaj novih inscenacij. Petránekova gledališka slikarna v Pragi je naročila nekaj načrtov pri slikarju Karlu Štapferju, ki je sodeloval pri znani diorami »Bitka pri Lipanu«. Kvapilove režije so uvedle pri uprizoritvah Shakespeareovih del stilizirano scenerijo, ki si je zaradi številnih sprememb prizadevala, da bi bila kolikor mogoče preprosta, a vendar efektivna. Za ustvaritev občutja je prvi na Češkem pritegnil tudi luč. Gostovanje Hudožestvenega teatra v Pragi leta 1906. je vsekakor močno vplivalo na razvoj češkega gledališča in njegovo inscenacijsko umetnost. Kot mojster stilizirane inscenacije se je že pred vojno uveljavil Jozef Wenig v Mestnem gledališču na Kralj. Vinogradih. Kvapilov shakespeareški ciklus med svetovno vojno je bil poleg igralske in režijske manifestacije tudi velika manifestacija moderne češke inscenacijske umetnosti, ki se je nato pod vodstvom mojstra moderne režije dr. Hilarja razvijala v tolikšni meri, da ni vzbudila občudovanja in priznanja le doma, temveč tudi v tujini. Kvapilovo pionirsko delo je dalo osnovo, premagalo je glavne ovire konservativizma in manifestiralo načelo, da mora biti tudi inscenacija umetniška stvaritev, ne pa šablonsko delo te ali one gledališke slikarne. Mestno gledališče na Vinogradih je novi smeri načelo-

valo, ker se je Narodni divadlo zaradi konservativnih nazorov svojih ravnateljev in nekaterih režiserjev silno branil teh novotarij. Med drugim je odklonil inscenacijo režiserja Fr. Zavřela, ki je deloval tudi v Berlinu, za Dykovo igro »Spreobrnitev Don Kihota«. Ista režijska in inscenacijska zamisel je 4. junija 1914. l. doživela v realizaciji in ob sodelovanju slikarja Kysele v Mestnem gledališču prodoren in za nov razvoj odločilen uspeh. Nov korak dalje je pomenila uprizoritev »Prodane neveste« pod vodstvom Otokara Ostrčila in režiserja dr. Hilara, kot scenograf pa je spet sodeloval Kysela, ki je v svoji inscenaciji krenil v stran od realizma v stilizacijo, kar je za nekatere bila velika umetniška drznost. Sedaj je skušal tudi Narodni divadlo z njimi tekmovati v moderni režiji in inscenaciji ter je uprizoril isto opero v inscenaciji impresionističnega slikarja A. Kalvode. Nov napad zoper zastarelo in konvencionalno inscenacijo je bila Hilarjeva režija Kleistove tragedije »Penthesileje« 12. XII. 1915. Odločilne in trajne temelje moderne režije in scenografije pa je začel dr. Hilar postavljati, ko je našel svojega idealnega scenografa in sodelavca v Vlastislavu Hofmanu (1884), do danes največji umetniški osebnosti v češki scenografiji. Oba je vodila pot od ekspresionizma mimo ruskega konstruktivizma do novega realizma, toda vedno jima je bilo pisateljevo delo intuitivno izhodišče za ustvaritev scene, najsi je bila v tem ali onem stilu. Novi nazor je uveljavil načelo po smiselni in lepi odrski podobi, katere realnost je svet uprizorjene drame, neodvisen od vsakdanje resničnosti. Tako sta krenila od naturalizma v realizem odrske scene, ki si ustvarja svojo realnost sama in se ne da voditi od naturalizma, dasi seveda nikakor ne izključuje v sebi realističnih elementov, ki se morejo celo z zunanjo stvarnostjo kriti. Hilarjevo delo pomeni v nekaterih primerih že borbo zoper iluzionizem.

Ruski konstruktivizem in italijanski futurizem sta vsekakor precej vplivala na razvoj evropske inscenacijske umetnosti. Ni mogoče tajiti, da sta ti dve struji likovne umetnosti in arhitekture ravno na tem torišču dosegli največje uspehe. Slikarju scenografu se je pridružil še scenograf-arhitekt, kajti dvodimenzionalna slikarska rešitev prostora ne ustreza vedno za upodobitev odrskega prostora, v katerem se giblje tridimenzionalni igralec. Poleg Hofmana so se kot uspešni in originalni scenografi uveljavili slikar J. Gottlieb, Jožef Čapek, čigar groteskna fantazija je skoraj brezmejna, arhitekt Feuerstein, ki je prvi uvedel namesto ekspresionistične kubistično scenerijo, dasi ni ostal izključno pri njej; Anton Heythum si je v Hilarjevih režijah priboril častno mesto poleg Hofmana. Svojo sceno je komponiral po arhitektonskih zakonih kot stavbo ter je skušal odrski prostor izrabiti kolikor mogoče smotrno in vsestransko, da bi ustvaril igralcu tisti prostorninski okvir, ki bi omogočil njegovi umetnosti največji razmah. To pa je sploh načelo moderne inscenacijske umetnosti: ustvariti igralcu in delu primeren odrski prostor, v katerega okviru se bo mogla tako dramatikova beseda in dejanje njegove drame kakor tudi igralčeva igra polnovredno in izčrpno umetniško razvijati in izživljati. Spoznanje, da insceniranje ni obrt ali rokodelstvo, velja danes v pravem umetniškem gledališču za osnovno načelo. Razvoj scenografije v zadnjih tridesetih letih je dokazal, da je to važna panoga likovne umetnosti in arhitekture, za katero je poleg slikarske ali arhitektonske nadarjenosti potrebna še gledališka nadarjenost, brez katere si ni mogoče predstavljati nobenega dobrega scenografa. Češki moderni režiji se je posrečilo, da je pritegnila v povojnih letih veliko število likovnih umetnikov v gledališče, kar ji je pripomoglo do današnje visoke umetniške stopnje. Chaloupkova knjiga nudi dragocen pregled od prvih početkov do njenega sodobnega razmaha, ko se za Hilarjem novi režiserji (Honzl, Frejka, E. F. Burian, Salzer itd.) s sodelovanjem

scenografov (Trüstera, Zelenke, Kouřila itd.) trudijo, da bi tako umetniško kakor odrsko tehnično čim bolj spopolnili odrsko podobo in prostor.

V razvoj moderne, sodobne evropske scenografije pa so poleg Rusov, Čehov, Poljakov, Nemcev in dr. močno posegli tudi italijanski scenografi, ki bržkone v svojih drznih dejanjih sploh prednjačijo, saj so menda prekašali svoj čas celo najekstremnejše ruske inscenacijske poskuse. O tem priča knjiga italijanskega futurističnega slikarja in scenografa Enrica Prampolinija, ki je nedavno izšla pod naslovom »Scenotecnica« (Ulrico Hoepli Editore, Milano). Monografija moderne italijanske inscenacije prinaša poleg italijanske scenografije tudi ilustrativni pregled razvoja tudi pri drugih narodih ter omogoča tako primerjalni študij italijanske moderne scenografije z drugimi. Njegova monografija je ravno zaradi tega važen donesek za študij razvoja italijanske in zapadno-evropske scenografije. Razume se, da on kot neposredno prizadeti in sodelujoči ne gleda na razvoj posameznih struj zgodovinsko in nepristransko, temveč bolj s stališča svoje stilne usmerjenosti, vendar ni zaradi tega njegova knjiga nič manj vredna in zanimiva. V uvodu omenja, da pomeni razvoj moderne scenografije v primeri s prejšnjo tradicijo naravnost revolucijo, pri kateri so močno sodelovali ravno italijanski scenografi, predvsem futuristi. Namesto scenografije so uvedli »scenotehniko« (scenotecnico). Sodobno evropsko scenotehniko deli Prampolini na tri struje: prva je konstruktivna-tridimenzionalna (costruttiva-tredimensionale), ki jo je najbolj uveljavilo moderno rusko gledališče, vendar je na to strujo po avtorjevem mnenju vplival tudi italijanski futurizem; druga, ki ima svoje glavne zastopnike v pariških gledališčih in jo rada uveljavljajo zlasti moderna operna gledališča, je slikarsko-dvodimenzionalna (pittorico-bidimensionale), tretja reakcionarna (Prampolinijeva oznaka »reazionaria«), ki jo zastopa današnja Nemčija, bi se tudi lahko imenovala »šolsko-veristična« (scolastico-verista). Italijanskemu futuristu Prampoliniju nikakor ni všeč razvoj scenografije v Nemčiji, ki je krenila, kakor pravi, od učinkovitih inscenacijskih interpretacij Hartunga in Piscatora nazaj h konvencionalizmu 19. stoletja: naturalizem po namenu in obliki.

Osrednji problem sodobne, moderne scenografije je ali naj bo odrski scenski okvir, ki določa igralcu prostor, iluzionističen ali deziluzionističen, to se pravi, ali naj prikazuje inscenacija kraj, kjer se dejanje ali prizor dogaja, realistično, da vzbuja iluzijo resničnega kraja bodisi v prirodi ali notranjščini palače, meščanskega salona ali kmečke sobe, ali naj le določa odrski prostor, v katerem mora igralec igrati. Razume se, da zagovarja Prampolini deziluzionistično sceno, ker hoče dati scenografu fantaziji svobodno pot, ki je šla pri nekaterih modernih, futurističnih in kubističnih slikarjih tako daleč, da ni imela včasih več nobene zveze z uprizorjenim delom. Zgodilo se je, da je taka inscenacija bila za uprizorjeno delo ravno taka ovira, kakor naturalistična, ker je delo utesnjevala in mu delala silo prav tako, kakor ga je naturalistična inscenacija obteževala in silila v prehude ter nepotrebne podrobnosti.

Reakcija zoper naturalistično scenerijo se je tudi v Italiji začela kmalu po zmagi simbolizma in nove romantike v literaturi, ki sta se pojavila kot huda in odločna nasprotnika naturalizma. Maeterlinckove, Verhaerenove, D'Annunzijeve itd. drame so zahtevale drugačno inscenacijo kakor Hauptmannove ali Ibsenove družinske drame. Med prvimi nasprotniki naturalistične scenografije je bil Anglež Gordon Craig (1872—19??), sin igralke Helene Terryove in Irvingov učenec, ki je bil nekaj časa oženjen z znano plesalko Izadoro Duncanovo. Po njegovem mnenju ni mogoče prikazovati življenja pred poslikanim platnom in utesnjevati tridimenzionalnosti življenja do dveh dimenzij slike. Odločno je zahteval, da mora

biti inscenacija prostorninska, ne pa slikarska. Slikar-scenograf ustvarja le iluzijo resničnega prizorišča in se ne zanima, ali nudi njegova inscenacija primeren prostor za igralčevo akcijo. Med prvimi je zahteval, da mora priti na mesto slikarja-scenografa arhitekt-scenograf, ker je treba sceno postaviti in ne naslikati. Ta mora s primerno kombinacijo gmote, z razdelitvijo svetlobe in senc, z ustrezajočo stilizacijo arhitekture priklicati dojem prostora, v katerega pridejo živi ljudje, osvobojeni od dolžnosti podrejeni se konkretnemu okolju in so tako sproščeni le za poezijo in umetnost. »Naturalizem, ki je obremenil igralca in gledalca z množico podrobnosti, je za Craiga Caliban, ki preganja Ariela čiste umetnosti.« (Prim. V. K. Blahník: Světové dějiny divadla str. 592.) Sproščenje fantazije je bila in je še glavna zahteva vseh nasprotnikov veristične scenografije. Borba zoper naturalizem, ki jo je v scenografiji sprožil Craig, je bila borba zoper veristični iluzionizem; nastopila je vzporedno z literarnim simbolizmom, ki je nastopil zoper »materializem« naturalistične umetnosti in ki je v gledališču zahteval sebi primeren, nenaturalističen scenski okvir. Iz te prvotne borbe so se rodile pozneje zahteve po imaginarni, abstraktni sceni, ki so jo do največjih ekstremov razvili italijanski futuristi in prvi ruski konstruktivisti. Prvi so se kljub zahtevi po tridimenzionalnosti radi posluževali čistih barvnih dvodimenzionalnih efektov, medtem ko so drugi svoje inscenacije izvajali dosledno tridimenzionalno in so na končni razvojni točki začeli uporabljati pristen material v kombinaciji konkretnih, verističnih elementov, ki pa so jih po lastni kompozicijski zamisli spojili med seboj, da so zgubili funkcijo iz resničnega življenja in da so v tej novi kompoziciji predstavljali posebno odrsko stavbo, na kateri in v katere okviru se je odigravalo dejanje drame in se je uveljavljala igralčeva igra. Prampolinijeva knjiga je izredno zanimiva slika razvoja moderne scenografije, obenem pa potrdilo, da ni mogoče vedno in povsod iztrebiti vsakršen verističen dojem v inscenaciji. Tudi borba zoper iluzijo je v resnici le borba zoper naturalistično iluzijo, kajti tudi nove, nerealistične inscenacije imajo neko svojo iluzijo prostora in niso vse čisto deziluzionistične, ker niti ne morejo biti. Vsaka inscenacija vzbuja neko iluzijo prostora, če ne konkretnega pa abstraktnega. Ruski scenski konstruktivizem je iz prvotnega abstraktnega prikazovanja našel pot do konstruktivističnega realizma, ki se sicer ne sklada z naturalizmom prejšnjega stoletja, ki pa vendarle uvaja realistične, tridimenzionalne elemente, ki pa morajo biti v materialu čisti, to se pravi, da ne smejo biti ponarejeni, poslikani ali kaširani, temveč pristni.

Inszenacije, katerih fotografske reprodukcije prinaša Prampolinijeva knjiga, niso vse futuristične, ker skuša dati knjiga pregled najboljših sodobnih italijanskih inscenacij. Zato so v njej tudi iluzionistične scene raznih impresionističnih in neoromantičnih stilov kakor tudi primeri tridimenzionalnih, plastičnih inscenacij. Med temi najdemo celo ime Tržačana G. Marussiga (Marušič), roj. 1885., ki je ustvaril veliko zanimivih inscenacij za parmsko, benečansko in milansko gledališče. Danes je ravnatelj Umetniškega inštituta v Palermu, ki ima tudi poseben oddelek za scenografijo. V Prampolinijevi knjigi je v celem zastopanih 39 italijanskih scenografov poleg 59 imen iz ostalih držav (Francije, Nemčije, Madžarske, Češke, Bolgarije, Švice, Španije, Poljske in nekaterih Rusov, ki so se pa po večini že pred prvo svetovno vojno naselili v Parizu).

Borba za novo sceno še ni končana. Z razvojem splošne tehnike se razvija tudi odrska tehnika, brez katere si ni mogoče misliti uspešnega umetniškega razvoja scenografske umetnosti, ki je danes nerazdružljiva s pojmom modernega gledališča. Obe monografiji dokazujeta, kako so uveljavili češki in italijanski

scenografski umetniki načelo umetniške in ne šablonsko-obrtniške inscenacije, kakor je bila v modi pri starem gledališču. Razlika med modernimi češkimi in italijanskimi inscenacijami je vidna: češki scenografi so kljub nekaterim ekstremnim surrealističnim oblikam še vedno bolj stvarni, ker so bolj čutili povezanost z odrsko materialnostjo, kakor nekateri italijanski futuristi, ki v svojem zaletu niso poznali meja. Kljub temu pa je treba ravno italijanskemu futurizmu priznati, da je na tem področju vplival osvobojevalno in dal pobudo za marsikatero dejanje v svobodnem modernem gledališču. Dela pa isto napako kakor naturalizem, ker hoče vso dramatiko inscenirati v svojem stilu; gre pa vedno predvsem za to, da je treba stil inscenacije poiskati in najti v vsakem delu posebej, kajti stil Ibsenove ali Hauptmannove drame se tudi literarno močno razlikuje od stila na pr. Shakespearove dramatike. Zato ni mogoče za vse tri uporabiti enega in istega inscenacijskega stila. Zdi se mi, da so te posebnosti v glavnem češki scenografi bolje pojmovali kakor italijanski futuristi, dasi tudi tem ni v njihovem prizadevanju odrekati invencije in iznajdljivosti. Prampolinijeva knjiga dokazuje, da so v Italiji na tem torišču napravili veliko večji razvoj kakor v Nemčiji. Zato je marsikatero njihovo dejanje bližje ruskemu in modernemu francoskemu gledališču, s katerim se je razvijala italijanska scenografija včasih vzporedno, včasih pa je celo vplivala nanj in z njim sodelovala. Ravno po Prampolinijevi knjigi se vidi, da so mnogi italijanski scenografi delovali tudi v Parizu, ki je kljub raznim dekadentnim izrastkom v likovni umetnosti zadnjih štiridesetih let vendarle predstavljal v zapadni Evropi glavno likovno umetniško središče. Tudi Prampolini je nekaj časa deloval tam. Ne oziraje se na vrednost raznih inscenacijskih manifestacij je moderna italijanska scenografija napravila velik korak naprej, ker je nastopila zoper šablonizacijo in obrtništvo ter namesto tega postavila zahtevo po umetniško individualni inscenaciji. Tako se je tudi ona stvariteljsko vključila v gibanje moderne gledališke umetnosti, v katerem načelujejo in prednjačijo Rusi. Likovni umetnik in arhitekt, ki se prej nista ne zanimala ne brigala za gledališče, sta našla stik z modernim umetniškim gledališčem in obenem važno področje za udejstvovanje svoje umetnosti. Zato se ne smemo čuditi, da je med številnimi modernimi likovnimi umetniki našega časa našel pot na sceno tudi Picasso, ko je napravil za znani ruski balet Diagilova nekaj inscenacij in kostumnih osnutkov.

Umetniška in tehnična funkcija inscenacije je vsekakor izredno velika. Za vsako režijo je prvi problem ustvariti dramatskemu delu primeren odrski okvir, igralcu prostor, v katerem more najbolj razviti svojo igro, gledalcu pa kraj, ki njegovo fantazijo oplaja in prepričuje. Pri vsem tehničnem pa ne sme izgubiti svoje umetniške funkcije, ker ne more biti le stroj, temveč prav tako umetniško dejaven element, kakor sta igralčeva igra ali pisateljevo delo. Njeno povezanost z modernim gledališkim ustvarjanjem je dobro označil med drugimi dr. Hilar, ko je na začetku svoje umetniške poti l. 1913. napisal o njej besede, ki še danes veljajo: »Gledališka dekoracija — edina izrazna oblika scenskega okolja — je v nedeljivem, psihološkem razmerju z umetnikovo dušo, kajti ona je obenem umetniku posrednica tragičnega dogajanja. Odrekati ji dramatično dejavnost, bi pomenilo prav tako pomanjkanje razumevanja kakor nekoč namen, napraviti jo za prevladujoč moment na sceni. Dekoracija je prav tako izrazno sredstvo dramatičnega dogajanja kakor beseda, gibanje ali luč. Gre za to, da jo napravimo za tolmača dramatskega ritma, ki živi v odrskem delu, za del v dramatski obliki spesnjene in razvijajočega se življenja, skratka podrediti jo moramo duši drame.«