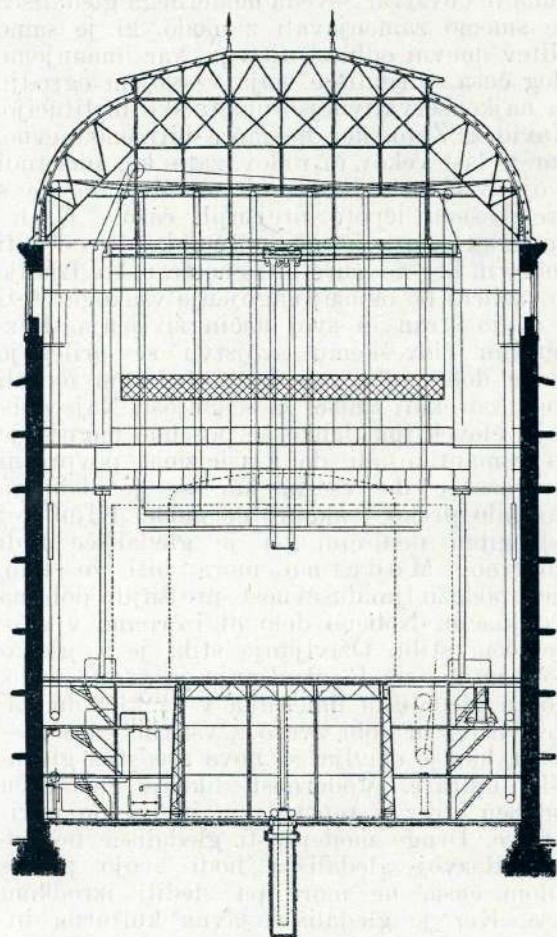


PROSVETNIDEL



DVORNO GLEDALIŠČE V WIESBADENU,
PREČNI PREREZ.

GLEDALIŠČE

ZA UVOD NEKAJ O BISTVU.

FRANCE KOBLAR.

Ni samo moda, da danes, v času splošne analize, poprašujemo tudi po bistvu gledališča. Ko se revidiramo vsepovsod, ko izločujemo stransko in se poglobljamo v prvine in jim dajemo smeri, upravičene v svojem času, je tudi beseda o gledališču potrebna. Kajti gotovo je, da slepo sprejemanje duševne dediščine, površno poudarjanje socialne strani v umetnosti, tudi gledališča ni poglobilo in da so dnevna gesla tudi tukaj premaknila pojme. Pri tem pa ne mislimo v prvi vrsti na občinstvo, na reprezentativno stran današnjih prireditev, na domišljene

družabne obveznosti, ki vržejo v gledališče ljudi zadnje kvalitete kot so parvenijski pridobitveniki, ne mislimo na modno torišče za tiste, ki ne prihajajo gledat, temveč sebe kazat, tako gledališče sta poznala že Ovidius in Horatius — govoriti hočemo o tistih, ki gledališče vodijo in v njem delajo.

Gledališče je v svojem razvoju postalo podjetje, ki v neki meri kupčuje z reproduciranim duševnim blagom; pri tem le prerado uporablja principe navadne blagovne kupčije pri izključno duševnih vrednotah. Pa to ni edina slaba stran. Vsako tako dobo kot je naša, veliko v poizkusih in majhno v dejanskih uspehih, spremlja tudi trop zanesenjakov, ki segajo preko sedanjosti in verjetne bližnje bodočnosti v oblake; ti so, izgrešivši realne temelje, postali enostranski verniki čuvstev in smešni mučniki nemogoče prihodnosti. Ti vidijo tudi v gledališču več kot more biti, iščejo v njem zadnje harmonije za človeštvo in ga zamenjujejo z religijo. To je drugi ekstrem. Gledališče ima svoje bistvo in le v njem se more prav razvijati. Razvojna linija, ta najzanesljivejša vodnica pri spoznavanju vsakega duševnega napora, nam bo najuspešnejše sredstvo, da se približamo svojstvu gledališča in ga uporabimo za našo dobo.

Mimično izražanje je človeški naturi prirojeno, toda to nagnjenje mora doseči svojo notranjo napetost, da se sproži in razgiblje do polnega izraza. Od nekdanj in povsod je bilo mimično izražanje, bolj kot katerokoli izražanje notranjosti, opoj, ekstaza. Ob posebni priliki je človek nujno stopil iz sebe, prenehal biti zmerna srednja oseba v svoji okolici in je na poseben način pokazal svojo notranjost, zdaj sveto zdaj grozno v sebi, — ter ta opoj svoje notranjosti, svojo ekstazo prenesel na druge, da so jo uživali. Od mense verske orgije do oponašanja v mimu, od ljudske burke do tragedije in komedije je ta opojna linija jasna povsod pri Grkih in Indih, srednjeveškem misteriju, tedanji posvetni igri, najsibo avtohtona ali oplojena z rimsko komedijo, preko novega veka do poizkusov nacionalnega gledališča tuintam: ekstaza duha in telesa, ki se iz naravnega komediantstva in diletantstva polagoma zakroži v estetičnih mejah poklicnega igralca kot vrednega tolmača tuje pesniške umetnine. Psihološko vodijo gibala gledališče po najglobljem dnu in najplitvejši površnosti človeškega življenja, vsebinsko se bore z zadnjim dognanjem človekovim — in to zadnje dognanje smeše. Ekstatična resnost in nebrzdana veselost utemeljujeta začetke in periodično uveljavljanje gledališča; opa-

janje z globinami in površnostjo življenja in duha je nadaljno delo in razvoj gledališča, tragikomedija človeškega dostojanstva, ki je celo v misterij zanesla profanost. Ta največja svetost in svetnost, druga poleg druge in druga v drugi, ob skrajnem robu duševnosti, a vedno v ospredju civilizacije in kulture, je zadnji razkrojni rezultat gledališkega bistva. Čisto naravno je, da je ta komplicirana, neredna človeška duševnost imela v asketih največje nasprotnike. Svet zase je to, resničen, a ne realen, človek ga doživlja, pa ne živi v njem. Zato je gledališče omejeno samo v eno stran: v čisti realizem. Realizem je v gledališču najbolj tuj, nemogoč in bi bil tudi konec gledališča.

Seveda se gledališko ustvarjanje, kakor si ga prav mislimo, začne šele s pesnikom in igralcem in se je vedno najidealneje izražalo s pesnikom-igralcem, ki je s svojo ekstazo nekaj določnega hotel. Pesnik-igralec je bil tudi reformator, samostojen stvaritelj gledališča svoje dobe. Problem gledališča se seveda premakne šele s poklicnim igralcem, z družbo igralcev med seboj in gledališčem kot ustanovo, ki ima nalogo, da samostojno izraža, da poustvarja pesnikovo delo, tisti prvotni nagib pesnikove ekstaze. Tedaj tisti opoj, o katerem smo govorili, postane zvezan z objektivnimi estetičnimi zakoni, živi priklenjen na razum in čuvstvo obenem. To je igralca. Estetični opoj je vsebina tistega demoničnega poklica, čigar pravi izvoljenec ugonablja sebe, da opaja druge, je instrument in virtuoz obenem. Sicer tudi za igralca ne velja več romantično-idealistično pojmovanje, da umetnik trpi namesto drugih in nosi gorje svojih oseb, ker vemo, da igralec postaja predvsem eksakten intenziven delavec, vendar bi bil izmed vseh ustvarjajočih on mogoče še najbližji temu pojmovanju, ker njegovo živo, neposredno delo velja le drugim in umira v trenutkih. Za njim ostane samo sloves — brez dela. Med pomilovanjem in spoštovanjem se giblje sodba o igralskem poklicu in vendar vemo, da tudi on živi za duševne vrednote, da tudi on ustvarja del kulture, ki bi je brez njega ne bilo.

Tako torej zmisel gledališča ne more biti tisto, kar je hotel Schiller, ko je pisal »Die Bühne als moralische Anstalt betrachtet«, tudi ne religija in bogoslužje — odkod profanost vanj? — pač pa je lepota, ki se izraža z ekstazo duha in telesa in živi v vsakem času v svojem pravičenem slogu. Naloga današnjega gledališča kot umetniške institucije je, da gledališko bistvo ohranja v živih estetičnih mejah in onemogočuje golo delo instinkta spričo žrtev tistih, ki se mu posvete in zanj žive. Še vedno govori Hamlet igralcem: »Pazite posebno na to, da ne presežete naravne zmernosti. Zakaj vse, kar je pretiranega, nasprotuje namenu igre, katere smoter je bil že od nekdaj, je in ostane,

da kaže takorekoč naravi ogledalo, čednosti njene prave znake, grehu resnično podobo, stoletju in času njunega bitja obliko.« Gledališče mora biti hram čiste lepote, to je, biti mora živ, najpopolnejši izraz sodobnih teženj duha in čuvstva. Seveda modernega gledališča ne smemo zamenjavati z modo, ki je samo plitev dnevni odblesk tistega, kar imenujemo slog časa. Gledališče velja v svojem ogrožju za najkonservativnejšo umetniško institucijo. Navidez. Zato, ker ne more biti enodnevno, kar je last vekov in rodov, zato, ker ima tudi svojo vsebinsko kontinuiteto. Zvezano je s preizkušeno lepoto prejšnjih časov. Konservativno je gledališče, ker hoče biti dobro in ker ne more biti enostransko. Ljudje so različni po okusu; nagnjenje vsakogar teži v svojo stran in svoj način življenja. Različnemu človeškemu svojstvu se prilagajajo razne dobe duha, ne da bi pri tem morali komu odrekati zmisel za sedanjost. Najsodobnejši človek ima lahko še posebno nagnjenje do romantike ali do klasicizma, povprečni izobraženec do vsega, kar se je dobrega ohranilo preko vsakokratne mode. Kljub tej neizogibni dediščini pa je gledališče tudi moderno: Moderno mora biti že tam, kjer podoživlja duševnost prejšnjih dob na svoj način. Nobeno delo ni izčrpano v okostenelem stilu. Oživljanje stila je v gledališču nujno, pa to oživljanje je vedno novo. Dobra gledališka umetnina v vsaki dobi nanovo oživi in dobi zvezo z vsakim časom — to pa, kar jo oživlja, so nova sredstva gledališke kulture. Modernost diktira gledališču sodoben izraz v repertoarju in načinu uprizoritve. Druge modernosti gledališče ne pozna. Razvoj gledališča hodi svojo pot s stilom časa, ne more pa slediti izrodnom časa. Ker je gledališče javna kulturna institucija, je jasno, da se mora ogniti vsi duševni enodnevnosti in izrazu za golo oko in instinkt, kakor ga nudita cirkus in kabalet. Odklanjati mora vse, kar bi bilo v zvezi s primitivnostjo, ki jo poznamo v besedi »teater«, in se često vtihotaplja tudi pod krinko rafinirane modernosti, ker sicer ponižuje igralca-umetnika in ga meče v naročje komediantu. Gotovo pa je, da bo gledališče v novih dobah šlo svojo pot navzgor, ki bo globlja in manj komplicirana, kakor so pozikusi današnje dobe.

Zanimiva in tehtna bi bila razmišljanja o pojmu nacionalnega gledališča. Izključno nacionalno današnje gledališče ne more nikdar postati, dasi mora biti njegovo stremenje iskreno nacionalno; negovanje domače besede doseže največjo popolnost v duševnosti domačega dela; neiskreno in nacionalnega imena nevredno pa je gledališče, ki radi poetične veljavnosti takega originala naloži svojim igralcem, da govore sebi in publiki nedomač jezik. Vendar pa to vprašanje spada k lastnostim, ne k bistvu gledališča. Enako mora biti gledališče v nekem oziru socialno;

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 dramatizira. 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