

tem, da je hotel pisatelj z njo pokazati zgolj posamezen življenjski tip, ki pa je sicer za dramo hudo nevažen. Zato je Onufrij prijetno zapit študent, ki ne more do resnega dela prav zaradi neprestanega meditiranja, zato se Blohin ukvarja s svojim glasom in Grigorij Ivanovič z zadnjimi življenjskimi vprašanji. Tudi dejanja so negibčna. Od prvega zelo nerazgibanega dejanja se vleče nit pogovora skozi drugo in se komaj v tretjem malo razširi in nato znova ugasne.

Igro je režiral Pavel Golja, ki je poudaril predvsem njeno lirično-sentimentalno stran, kar je bilo v navadi v ruskem čehovskem občutku. O kaki izrazito svojstveni režiji tu ni govora, dasi je režiser z ruskega gledališkega odra pazno prenesel situacijske domisleke k nam. Zato je posvetil največjo pažnjo pesmi, načinu petja, ki je bilo res prijetno podano, tudi se je vživel v prirodo s tem, da je hotel dati prizoru v naravi poseben nastroj. Seveda sta bili obe sceni (I. in II. dej.) dokaj netipični in je motila neduhovita inscenacija parka. Tudi način režije igralcev je v teh scenah motil. Pri režiji igralcev je skrbel režiser predvsem za čustveno-otožno občutje. V tem smislu je pojmoval neki igralski pianissimo posebno v čustvenih scenah. Občutek skrivnostne otožnosti v prvem dejanju je zabilisal z izredno dolgim zvonjenjem, ki je ubijal iluzijo; prav tako je dolgočasil prizor v parku, ker je bil brez notranje igralske dinamike. Nenehno polglasno meditiranje pač utruja. Na vsak način bi moral režiser skrbeti za večjo igralsko konkretnost, za razgibanost v prvem dejanju, da bi se še bolj čutilo študentovsko okolje. Pri zlitju igralcev v igralsko skupnost je pa režiser imel v mislih zgolj čustvene scene; seveda je s tem ubil enotnost dogajanja. Pojmovanje vlog je bilo naravno odvisno od pojmovanja igre. Režiser je pojmoval vlogo Olge preveč sentimentalno in preotožno, prav tako tudi večino študentovskih vlog. V to ga je zavedlo pač prehoteno prikazovanje otožnega nastroja. Situacijsko je nenaravno vplivalo predvsem prvo dejanje, ker je Olga preveč oddaljena od ostale družbe in je povrh še postavljena višje na odru.

Igralci so se pretežno oklenili režiserjeve zamisli, kar je pravilno. Do posebnih igralskih likov so se dvignili Kralj, Cesar in Lev ar; Kraljev Edvard von Ranken je bil do podrobnosti izdelan in je bil v mimiki, gesti in glasu izreden. V Kralju imamo oblikovno zelo virtuoznega igralca, ki bo kdaj oblikoval še res umetniške like. Seveda je to odvisno od notranje vsebine. Lev arjev podporočnik Mironov Grigorij Ivanovič je postal posebno proti koncu dejanja zelo prepričevalen in je res vzbujal videz in občutek mladega, napol kmečkega, v srcu in duši dobrega oficirja. Še več izoblikovanosti v glasu bi lik povzdignilo. Cesarjev Onufrij je bil doživljen, tudi igran je bil prijetno, posebno proti koncu igre. Motil je le preokorni začetek in neupravičeni vpad v molk pri zvonjenju. Zdi se mi, da je imel tudi manj študentovske šegavosti, kot bi jo bil lahko imel. — Olgo Nikolajevno je igrala Vida Juvanova. Njena postava je trpela na preveliki igralski monotoniji, ki je sicer občuteno oblikovan lik zavajala v igralsko enoličnost. Vloga ji je seveda zelo blizu po občutju in vsebini in jo je tudi igrala doživljeno. Prerobata Evdokija Antonovna je bila Medvedova. Preveč je silila na dan z grdimi potezami in jih prikazovala zelo očitno. Jan kot Nikolaj Gluhovcov je bil glasovno in mimično ubranejši kot običajno in prav to je dajalo njegovi vlogi prijetno vsebino in obliko. Umel je svoje čustvo v nekaterih hipih pristno podati. Anton Ocvirk.

Borci za novo gledališče. — Umetniško-ustvarjajoče delo oficijelnih gledaliških zavodov je v zadnjih desetletjih pokazalo tak zastoj, da je čutil vsak

inteligent, ki je bil le količkaj v zvezi z gledališčem, potrebo temeljite reforme na tem umetniškem polju.

Jasno je, da je šel val reformacije mimo večine gledališč; vendar so pričela centralna, sem in tja tudi kako provincijalno gledališče, iskati novih izraznih sredstev, ki naj bi dala gledališki umetnosti pečat nove dobe.

Umetnike našega časa, slikarje, igralce in režiserje najdemo na dveh različnih potih v iskanju novih gledaliških vrednot. Prva vodi k poizkusom evropskih, druga k poizkusom ruskih gledališčnikov.

Slikarji evropske poti so ostali tudi v novem gledališkem smislu le še slikarji, vendar s to razliko, da so poizkušali dati odru vse intenzivnejšo sliko kot njihovi naturalistični predniki. Njihov, s slikarskimi sredstvi oblikovani ploskovni oder, vzbuja v nas skoro inženjersko natančno sliko tovarne ali laboratorija. Poudarjam: vzbuja, ker bi nam fotografija take uprizoritve dala naturalistično-stilizirano sliko tovarne ali laboratorija. Torej ne realnost, ampak iluzija. Njihovo «novo» delo torej ne pomeni nič več, kakor gradovi, parki in koče «starih» slikarjev.

Tako je evropska pot privedla reformatorje do stiliziranega odra, ki ga zaključujejo ploskve, katere opremijo za vsako dejanje z ilustracijami in dekoracijami, kakor to predpisuje dejanje.

Ruska pot je privedla reformatorje do pomembnejših uspehov. Predvsem so našli Rusi v gledališču prostor. Če je torej evropska pot našla poslikani ploskovni oder, je našla ruska pot zidani prostorni oder. Ruskim reformatorjem je torej prostor osnovni element gledališke umetnosti.

Ti dve novi smernici sta bili nova osnova nadaljnjih raziskavanj gledaliških reformatorjev.

Dočim so voditelji starega gledališča (vštevši še Antoine, Washington Square Players, Meiningovci, Djailev, Barker, Théâtre des Arts, Vieux Colombier, Stanislavskij, Dančenko, Reinhardt in Jessner) skušali podati zvezo z resničnostjo z upodobitvijo zunanjega sveta, je govoril Marinetti o gledališču senzacije in presenečenja, Schreyer je ritmično razčlenil barvno obliko in zvočno tvorbo glasu, Schlemmer je ustvaril «triadični balet»; Bard je oznanil reklamni oder, Moholy-Nagy «gledališče totalitete», Kandinsky abstraktno odrsko sintezo, Vahtangov zopet prosto, umetniško ustvarjajočo igro. Majerhold je uvedel strojne konstrukcije in biodinamiko, prenesel je gibanje na množice igralcev in gledalcev, Tajirov je odkril odrsko trodimenzionalnost in uvedel ritmično stopnjevano dinamiko igre, Forreger je ustvaril mašinski ples, Eisenstein politično-parodistični oder, Piscator politično-propagandno gledališče.

Naš revijalni in dnevni tisk je posvečal dovolj pažnje glavnim voditeljem novega gledališča in njihovemu delu, zato bom v tem članku govoril le o gledaliških reformatorjih najnovejše dobe, ki so pri nas še bolj ali manj neznan, ter ob kratkem karakteriziral najvažnejše smernice teh čisto svojevrstnih predstavnikov novega gledališča.

Da si bomo na jasnem: gledališki reformatorji, o katerih bom govoril, so že napravili končni križ nad gledališčem romantike. To zanje več ne obstoji. In to je prva nova osnovna podlaga vseh najmlajših. Druga je: ustvaritev gledališča mehaničnih kretenj in gibov.

Tako najdemo v knjigah Kieslerja, Huszárja in Hirschla skupno novo osnovno misel, ki bi se dala formulirati tako-le: Na odru nas ne preseneča več človek, temveč njegove kretnje in vse ono, kar nam napravi njegov duh potom kretnje vidno in slišno: duh stroja. Pa še v eni točki so si

ti trije reformatorji edini. To najlaže razložim s Kieslerjevim stavkom: Masa ljubi Chaplina, ker so njegovi filmi zaradi neprestanih slučajnosti in iz njih izvirajočih novih situacij polni razgibanosti. In ta razgibanost najde odziv v dvorani. Iz tega primera razberemo tudi prvotni cilj reformatorjev, da s kretnjo na odru vzbude instinktivno protikretnjo pri gledalcih.

Ne samo njih oder, tudi njih gledališče je okretno in okroglo. Sedeži, ki obkrožajo areno, so v nekih presekih gibljivi in vrtljivi, tako da ima gledalec pregled preko vseh delov odra. Režiser ima pa poleg svojega odrskega dela še to nalogo, da regulira premikanje avditorija ob raznih prizorih tako, da poveča v gledalcih sprejete vtise.

Walden in Angermeyer sta teoretično izdelala program gledališča, ki sta ga realizirala v Nemčiji režiserja prof. Meyer in dr. Blümmer. V Waldnovi razpravi «Das Theater als künstlerisches Phänomen» pravi pisatelj o novem gledališču: Gledališče ni moralen, pa tudi ne nemoralen zavod. Gledališče tudi ni posredovalnica literarnih del in njih zastopnikov, gledališče je umetniška združitev optičnih in akustičnih gibov. Izvajalci v gledališču, ljudje in predmeti, so nositelji tega gibanja. Gledališče je igra čutov. Organične in umetniško-logične zveze vidnega in slišnega napravijo iz dela umetnino. Gledališče ne posreduje niti misli niti občutij niti čuvstev. In končno: zahtevam odcep literature (kot kronike dejstev in njihovih abstrakcij) in igrilstva (kot posnemanje življenjskega izraza) od gledališča.

«Die neue Theaterkunst» je zadnje delo Ludwiga Kassáka, v katerem poudarja pisatelj, da je gledališka umetnost v nasprotju z drugimi umetnostmi umetnost v prostoru in času hkratu. Zakoni igralske umetnosti se tudi bistveno razlikujejo od zakonov slikarske umetnosti in pesništva, ker je prva vezana na ploskev, druga na čas. Gledališče se nadalje ko ostale umetnosti seveda razlikuje od vsakdanjega, obdajajočega nas življenja. Življenje je namreč organsko, umetnost anorganična celota. In če imenuje končno Kassák umetniško ustvarjanje: sintetično ustvarjanje oblik, se mi zdi upravičena njegova zahteva, da mora biti vsak gledališki umetnik v prvi vrsti vizualen človek in prvovrsten organizator.

Schwitters je šel s svojim «Merz-gledališčem» še korak dalje — ali nazaj, kakor hočete. V svoji knjigi «Die Merz-Bühne» obravnava na dolgo in široko namen tega odra, ki ga je ustvaril za uprizarjanje «Merz-dram», nekakih abstraktnih umetnin. Jedro Schwittersove gledališke teorije je tole: drama in opera nastaneta praviloma iz oblike pisanega besedila, ki je pa samo po sebi že kot besedilo zaključena umetnina. Odrske slike, glasba in uprizoritev sama so le ilustracije tega besedila, ki je zopet že samo po sebi ilustracija dejanja. Odrska slika je pri Schwittersu sestavljena iz trdnih, tekočih in zračnih teles: bele stene, ljudje, španski jezdec, vodni žarek, sinjina, svetlobne krogle; materialije ne smejo biti urejene v kaki medsebojni logični zvezi, temveč v slogu Schwittersovega pesništva: razdelitev mora biti logično uničujoča, ker je umetniški nastroj le na ta način mogoč. Schwittersovim dramam in njegovemu odrskemu sestavu je tudi primeren orkester, ki sestoji iz vijoline, bobna, pozavne, šivalnega stroja, budilke in vodnega curka.

El Lissitzky je izdal o novem gledališču in o svojem delu pri njem obširno delo «Die elektro-mechanische Schau». Ob kratkem bi bilo vse njegovo delo in vse njegove težnje razvidne iz enostavnega primera: Sezidajmo na prostoru, ki je od vseh strani dostopen, ogrodje, ki ga Lissitzky imenuje «odrski stroj». To ogrodje nudi vsaki igralski edinici (bodisi igralec, lutka ali rekvizit, ki nastopa kot «vloga») vse različne možnosti gibanja. Zato je tudi

sestavljeno to ogrodje iz delov, ki jih lahko po svoji prosti volji premikamo, okrečemo, pa tudi obrnemo. Različne višine morajo biti lahko in trenutno premostljive. Vsaka igralska edinica je slednjemu komadu primerno oblikovana, mora biti pa tako spretno izdelana, da se lahko vrti, drči, da splava iz ogrodja na ogrodje in po potrebi tudi preko njega. Vse dele ogrodja in vse igralske edinice spravi v premikanje elektro-mehanična sila, ki jo usmerja režiser. Režiser je gospodar vseh energij, glasovnih in gibalnih. Režiser dirigira kretnje, zvok in luč. On je tudi edini glasovni igralec, ker govori vse vloge v telefonsko školjko, ki je tesno zvezana s pomožnimi aparati, ki spreminjajo glas govorečega, ustrezaje značaju vsake posamezne igralske edinice.

Električne žarnice pišejo po ogrođu najvažnejša pojasnila, svetlobni traki, ki jih lomijo posebne prizme, spremljajo kretnje igralskih edinic.

To gledališče, ki je posebnost zase in kot posebnost zanimivo, se tehnično vedno bolj izpopolnjuje, ker mu daje razvoj radija, zvočnikov, filmske in razsvetljujoče tehnike vedno nove možnosti ustvarjanja.

Vsa ta gledališča, ti manifesti so zanimivi; kljub temu so bili vsi ti reformirani teatri le za malo število interesentov torišče res ustvarjajočega dela; za veliko večino pa vedno le mesto oddiha in zabave. In to je najboljši dokaz, da so bili vsi zadnji reformacijski poizkusi zaman; to ne pomeni, da bo gledališče propalo. Nasprotno. Vzcvetelo bo zopet ono pravo gledališče, obogateno s pridobitvami novega časa, vzcvetela bo gledališka umetnost, ki bo v času in prostoru izražala čustveni in miselni svet sodobnega človeka. In to gledališče bo poznalo le eno pot: današnjo pot ruskega gledališča.

Ferdo Delak.

SLOVENSKI JEZIK

Iz naše pisave. (Konec.)

2.) Življenski ali življenjski? — Obe obliki beremo dan za dnem v vseh naših časnikih in časopisih in mnogo pisateljev koleba med prvo in drugo. Jasno je, da si ljudje tukaj ne vedo pomagati.

Do Prešerna in tudi še pozneje so rabili za nemške zloženke z *Lebens-* ali roditeljski, prim. Prešeren: dolgost življenja, ali pa domače ljudske izraze, n. pr. živež in živilo za *Lebensmittel*; danes rajši nemčujemo z življenjskimi sredstvi. Odkar pa je izšel leta 1833. Murkov «Slovensko-nemški in nemško-slovenski ročni besednik», nahajamo v slovarjih pridevnik življenski, pisan z *n*. Tako je tudi pisala velika večina pisateljev do svetovne vojne, ko je začel mlajši rod vedno bolj in bolj pisati obliko življenjski z *nj*, ki je sedaj že zmagala in se dobro uveljavila, a splošno prodrla še ni, ker jo zadržuje prejšnja dolgoletna raba.

Oblika življenski z *n* je etimološko napačna, ker pridevnik ni izveden iz trpnopreteklega deležnika življen, marveč iz samostalnika življenje. Iz samostalnikov na -je, ki so po postanku glagolniki, tvorimo splošne pridevnike z obrazilom -ski (prvotno *-skъjsъ*), ki se pritika naravnost na samostalniček. Kakor imamo torej od premoženje, stanovanje, vstajenje... pridevnike premoženjski, stanovanjski, vstajenjski z *nj*..., tako dobimo od življenje samo življenjski. Enako tvorjene pridevnike imamo n. pr.: sanjski, svinjski, gospodinjski, draginjski, pustinjski itd. Edini primer, ki se temu zakonu upira, je menda dejanski.