

večjega poudarka kot ostali del prizora. Stvar režiserja je, te momente plastično povzdigniti nad ostalo dejanje. To lahko doseže s tem, da določi igralcu v takih trenutkih posebno intenzivno in izdelano igro, medtem ko pusti vse drugo manj izdelano. To nasprotje med igro, ki je gnana do skrajnosti in med manj podrobno igro, je zanj isto, kot za slikarja svetloba in senca. Dostikrat so važni trenutki v slabših dramah zabrisani in neplastični; režiser ima možnost, da jih s pomočjo primerne ritma in stopnjevanje intenzivnosti igre dvigne in oživi.

Naloga režijske kritike je v tem, da režijski umotvor najprej dvigne iz telesa vsega odrskega stvara. Nato ga razmota v glavni dve liniji, iz katerih je spleten. Ko kritika načrta celo dinamično in celo ritmično linijo, pokaže zakone, po katerih sta spleteni; obenem lahko najde, katerega obeh izrazil se režiser predvsem poslužuje in zakaj. Režijska kritika ima težje delo od igralske, vzrok zato leži seveda v abstraktnosti umotvora samega. Vendar je tudi njena pot v prodiranju od izrazil v umotvor in od umotvora v umetnikovo notranjost.

* * *

S tem bi bili nekatere važnejše notranje principe gledališke kritike naštel in kolikor toliko pojasnili. Sledi naj še nekoliko misli o načelih, ki se tičejo bolj zunanje plati gledališke kritike. Prva stvar, ki jo je treba omeniti, je priprava za kritiziranje. Kdor hoče res preiskovati, mora, kakor že rečeno, poznati najprej slovstveni umotvor. Pri tem naj se ne zadovolji samo s tem, da ga je prebral, temveč ga mora v sebi razkrojiti do poslednje potankosti. Ne samo, da mora poznati značaj vsake osebe, vsake scene, marveč mora iztehtati težo vsakega stavka, mora čutiti vlogo vsake besede v celoti. Le s tako pripravo bo lahko sledil igralcu in režiserju. Druga stvar, ki naj jo kritika upošteva, je sledeče: odrski umotvor je v svoji celoti (v režijskem delu) in v svojih delih (vlogah) pri vsaki predstavi drugačen, kakor je vsakokrat drugačna ista kompozicija, čeprav jo isti virtuozi zaigra. Naloga kritike je, najti kakor za režiserjevo delo, tako tudi za posamezne vloge skrajni dve točki, med katerimi vsak umotvor pri svojem kolebanju niha. Zgodí se pa lahko tudi tako, da igralec pozneje isto vlogo popolnoma drugače zasnuje kot jo je igral prvotno. Iz teh razlogov je potrebno, da prava kritika zasleduje vse predstave.

Končno še v glavnem o naši gledališki kritiki. Imamo gledališko kritiko za igralski del. Ni se sicer še povzpela, da bi mogla podati notranjo podobo kateregakoli naših igralcev, toda imamo jo. S pravim kritikom bo postala tisto, kar ima postati. Nimamo pa še, niti v povojih ne, režijske kritike. Edino, česar se naša kritika v tem oziru dotakne, so najbolj

zunanje stvari režiserjevega posla: scenerija, maske, svetlobni efekti i. t. d. Čas je, da se prične delo tudi na tej stvari, kajti s tem se bo razodelo marsikaj, kar bo pripomoglo do boljšega razumevanja gledališča, slovstva in umetnosti sploh.

O GLEDALIŠČU KOT ZGRADBI.

IVAN VURNIK.

Bistvena dela vsakega gledališča sta: 1. tisti prostor, kjer nastopajo igralci, 2. prostor, odkoder gledajo gledalci. Gledališča v tej najpreprostejši obliki imamo v srednjem veku. Na cestah in trgih so takrat predstavljali potujoči križarji razne zgodbe iz Palestine, občinstvo se je pa zbiralo okrog njih ali pa gledalo iz oken okoliških hiš. Predstave križarjev so se razvile v pasijonske igre, za katere so po raznih srednjeevropskih mestih napravljali na trgih velike trinadstropne odre,¹ kjer so istočasno predstavljali v najvišji etaži nebeško veselje, v srednji trpljenje na zemlji in v spodnji kraljestvo satanovo. Ob obeh straneh odra so bile postavljene tribune za gospodo, meščani in vojaki so se pa gnetli prosto na cesti. V smislu tega razvoja so bila tudi v 16. stoletju Hans Sachsova gledališča. Na preprostem, velikemu zaboju podobnem odru, ki je v svoji notranjosti vzbujal predstavo sobe ali trga, so igrali maloštevilni igralci kratko burko, — spredaj, na nekakem tramu so pa kimali že maskirani igralci, pripravljeni za nastop v naslednji burki. Ko so se igralci prve igre odstranili, se je prebudil na tramu sedeči prvi igralec, zvalil svojega najbližjega soseda na oder in začel tam ž njim novo komedijo. — Doba od križarjev pa v 16. stoletje se drži skoro v vsi srednji Evropi tu označene tradicije.

V 15. stoletju (z renesanso) pa je oživela v Italiji starogrška in rimska kultura gledališč, katere zadnje plodove vidimo še v naših današnjih gledaliških stavbah. Začetki te kulture segajo v čas, ko so si Rimljani za svoje igre izbrali od treh strani zaprto podolgasto dolino med Palatinom, Mons Caelijem in Aventinom, od Tibere sem pa so prihajali po ravnem na bojnih vozovih: to je bil znani circus maximus, v katerega so gledali s pobočij prej navedenih gričev. — V Argosu so si Grki izbrali skalnato kotlino. Položnejšo stran njenega pobočja so obdelali v obliki stopnišča, na katero so posedli gledalci. Dno kotline je bilo pa zravnano za igralce. Že pri circusu maximu, še bolj pa pri grškem teatru se je uveljavil tretji bi-

¹ Drugo mnenje pravi, da so bili vodoravno tridelni. Op. ur.

stveni del modernega gledališča: stopnice. Misli tu navedenih dveh slučajev starih gledališč so našle svojo usovršenost v rimskih amfiteatrih in stadionih, kakršni so bili zgrajeni po vseh kulturnih središčih rimskega imperija. — Tekom srednjega veka so amfiteatri propadali, ob njegovem koncu je oživela s križarji zgoraj opisana kultura gledališč, z renesanso pa so stopile v ospredje zopet pridobitve starega veka. Laški plemiči so si pričeli graditi privatna gledališča. Ercole I. v Ferari n. pr. je dal postaviti na dvorišču svoje palače gledališče, na katerem so predstavljali staroklasične Plautove komedije. Za uprizoritev posameznih iger je žrtvoval ogromne vsote; o neki komediji vemo, da ga je stala nje uprizoritev (l. 1486.) 1000 dukatov. Pri teh predstavah so prisostvovali odličnejši gostje po arkadah, ki so obdajale dvorišče — prosto ljudstvo pa je bilo spodaj na dvorišču. — Ker se je pri takih predstavah večkrat zgodilo, da je igralce in goste pregnal dež, je to dalo povod, da so pričeli nameščati gledališča v velike dvorane in galerije palač. Motiv dvoriščnih arkad (lož) je ostal še do danes.

Prvo laško gledališče v še danes modernem znisu je zgradil znani arhitekt, mož precej Michelangelovemu sorodnega značaja Andrea Palladio v Vicenzi (1580). On je izrabil misel grškega gledališča, namestil za gledalce v poleiptični obliki položene sedeže, v sredini spredaj velik prostor (trg) za igralce, ki nastopajo skozi portale baročnega ozadja iz sedmero radialno zgrajenih ulic. Srednji portal — porta regia — je služil prav kot pri klasičnih odrih za glavne vloge, njemu bližnja portala za stranske vloge, mala stranska dva pa za zборе. (Glej sliko str. 51.) Misel Palladiovega gledališča je zorela dalje v teatro Farnese v Parmi. Temu so pa sledila še danes rabljena gledališča v Neapolu, Scala v Milanu in v Genovi. Istočasno kot v Italiji se je pa vršil precej vzporedno in sorodno razvoj francoskega gledališča. V Parizu je dal 1640 kardinal Richelieu pri svoji novi palači, poznejši Palais Royal, zgraditi cel trakt za namestitev gledališča, ki ga je Ludovik XIV. (1660) izročil na razpolago Molièru. — Z gledališčem v Bordeauxu je bil koncem 18. stoletja ustvarjen tip modernega francoskega gledališča, ki je dosegel v novi veliki operi v Parizu (1861) višek baročne lepote in bogastva. Ob tem primeru (glej sliko str. 63.) si hočemo ogledati notranjo razdelitev gledališča, ki je več ali manj tipična za vsa druga starejša gledališča. — Najpreje nam razpade tloris po črti, v kateri pada glavni zastor odra, v dva dela: v tistega za občinstvo in v tistega za igralce. V sprednjem delu (za občinstvo) imamo v sredi amfiteatralično oblikovan prostor za goste: v njegovi sredini parterne sedeže, v loku pa lože, od katerih ima vsaka zadaj majhen salon.

Lože obdaja širok obhod, ki je na sprednjo stran zvezan s tremi glavnimi stopnišči. Od teh je srednje gala-stopnišče, ki služi predvsem za goste lož I. reda, stranski stopnišči sta pa namenjeni za obiskovalce cenejših prostorov. Poleg teh troje glavnih stopnišč so pa v hodniku, ki obdaja lože, še štiri majhna stopnišča, ki vežejo obhode lož v vseh etažah med seboj tako, da se gostje lož — kakor je to pri francoskih gledališčih sploh navada — med predstavo in v pavzah lahko obiskujejo. Za obiske jim služijo prej omenjeni salončki ob ložah. Okrog glavnega stopnišča vidite četverkotni obhod, ki služi za promenado in ki veže amfiteatralični prostor za gledalce z lepim dolgim foyerjem, pred katerega je položena še logia. Na obeh koncih je foyer zvezan po stranskih hodnikih na levi s saloni za predsednika republike, na desni pa z restavracijo. Saloni predsednika imajo ob proscenijski ločilni steni zvezo z njegovo ložo. Ta ima navzdol stopnice k intendantovi loži, skozi proscenijsko steno pa vrata na hodnik, ob katerem imajo svoje salone igralke-solisticje. — Ta ureditev je postala običaj, ki so ga obdržali pri vseh dvornih gledališčih. Prostoru za gledalce nasproti leži oder, za odrom širok hodnik, ob njegovih koncih pa obodrske stopnice. Preko odra in preko tega hodnika morejo videti gledalci v baletno dvorano. Na levi strani te (plesne) dvorane je svetlobno dvorišče, na desni pa prostor za dekoracije. — Vsi prostori, ki obdajajo tu opisano jedro igralškega dela stavbe, služijo na levi in zadaj igralcem-solistom, na desni pa koristom.

Sedaj pa zasledujte še prerez pariške opere (slika str. 49.). Na njem vidite spodaj od leve prihajati goste — ti so prišli peš —, ki gredo v smeri glavnih stopnišč. Gostje pa, ki so se pripeljali in so izstopili ob desni strani hiše v okrogli veži pod restavracijskimi prostori, se zbirajo v obsežnem vestibulu pod prostorom za gledalce in krenejo nato na levo, da dosežejo glavno stopnišče. Vse to vidite v pritlični etaži, v višji etaži se pa vrste od leve na desno sledeči prostori: logia, foyer, hodnik, ki obdaja gala-stopnišče, nato gala-stopnišče, nato zopet hodnik med gala-stopniščem in malimi saloni, nato saloni in lože. Pred odrom v parterju vidite muzikante, nato oder, ki sega visoko navzgor, in 6 etaž navzdol. Zgoraj vidite obešene prospekte, kulise, galerije za urejevanje kulis in razsvetljavo, mostičke, plavalne oziroma letalne aparate, vrvi za dviganje kulis itd. — Spodnje etaže pa služijo za pripravljanje kulis, za dviganje podija, za urejevanje razsvetljav in podobno. — Za odrom slede obodrske stopnice, nato plesna dvorana; okrog nje, t. j. zgoraj, spodaj in zadaj, so pa sobe za igralce.

V času, ko se je vršil na Laškem in Francoskem tu opisani razvoj gledališč, so Nem-

cem gradili gledališča največ Italijani (zelo znana je rodbina Bibiena), a nekoliko tudi Francozi. Šele v dobi po katastrofalnem požaru dunajskega Ringtheatra (8. XII. 1881.), ko so razni stavbno-polijski predpisi popolnoma točno orisali način teatarske gradnje glede na javno varnost, se je začela razvijati nemška kultura gledaliških stavb, ki je v par desetletjih zgradila tisoče gledališč po Nemčiji, po Rusiji, po alpskih deželah in po Balkanu do Male Azije. Ta gledališča v arhitektnem oziru ne prinašajo nič posebno zanimivega, pač pa se vedno bolj izpopolnjujejo glede na svojo uporabnost in javno varnost. — Da vam pojasnim razliko med francoskimi, laškimi in nemškimi gledališči, si oglejmo še florise Scale v Milanu (slika str. 59.) in Seelingovega »Novega gledališča« v Berlinu. — Kakor že omenjeno, je milanska Scala gledališče precej starega tipa. To se vidi predvsem iz nejasno urejenih stopnišč, iz maloštevilnih tesnih stranskih prostorov, garderob pa tu sploh ni opaziti. — Lože so med seboj popolnoma ločene s stenami, spredaj imajo celo stebričke, tako da so videti iz sredine parterja kakor arkade ali lože renesančnega dvorišča. Na zunanji strani lož je hodnik, preko hodnika so pa majhni saloni, ki pripadajo ložam. Ta ločitev lož in salonov dela salone malo uporabne. — Zgoraj navedeno Seelingovo gledališče (slika str. 55. nam kaže njegovo pritličje) ima veliko vhodno vežo, širok hodnik okrog prostora za gledalce, v vsako etažo gledališča vodi po dvoje stopnišč, dostopnih naravnost s ceste in iz pritličja; floris kaže primerne garderobe in skromne lože, ki obdajajo v višjih etažah celo steno U-oblike. Lože niso v zgornjem delu med seboj ločene, salonov ni, pač pa je nad vhodno vežo skozi obe višji etaži segajoč foyer z okrepčevalnico.

Iz tu opisanih treh slučajev: pariške opere, Scale v Milanu in berlinskega gledališča razberemo naslednje značilnosti za gledališča teh narodov: Italijan prisostvuje samo njemu ljubim dejanjem ali arijam opere, potem se umakne v svoj salon ali pa odide; dalje se tudi drži svojega tradicionalnega tipa: renesančnih arkadnih dvorišč, misli, ki so jih izrabili še v zadnjem času pri gradnji enega največjih gledališč v Palermu. To gledališče kaže v florisu kombinacijo pariške opere in milanske Scale. — Francoz je mnogo svobodnejši; on hoče sedeti v odprtih od vseh strani vidnih ložah, a ima zadržaj za ložo svoj majhen salon, v katerem sprejema obiske. V opremi je baročno razkošen. Nemeč pa plača točno vstopnico za vso predstavo, sedi točno vso predstavo na svojem mestu, gleda in poslušava vse, kar mu more dati gledališče, lože hoče imeti odprte kakor Francoz, a ne rabi salonov, pač pa foyer. Zlasti novejša nemška gledališča tekmujejo predvsem v svoji praktičnosti, nudijo pa jako malo v arhitektnem oziru.

V okvir nemškega prizadevanja na polju gledališke kulture spadata tudi takozvano Rih. Wagnerjevo gledališče in Shakespearejev oder. Bistveni deli Wagnerjevega gledališča so: 1. pogreznjen orkester in nad njim puščen mistični prepad, 2. amfiteatralna ureditev sedežev po vzoru grškega gledališča. S pogreznjenim orkestrom in visokim praznim prostorom nad njim je skušal Wagner zvišati iluzijo predstave in dvigniti umetniški efekt. Z idejo pogreznjenega orkestra je brez dvoma uspel. To misel so izrabila vsa novejša gledališča, mističnega prepada pa niso še nikjer popolnoma izvedli. Zelo zanimiv tip R. Wagnerjevega gledališča je Prinzregententheater v Monakovem (glej sliko str. 61.). Gledališki prostor je izpolnjen z eno lego amfiteatralno urejenih sedežev, za njihovim hrbtom se nahajajo garderobe in dvoje širokih promenadnih hodnikov. Foyer je pa nameščen ob strani in združen s kavarno ter obsežnim vrtom. Sedeži so dostopni od obeh strani iz obsežnih kvadratnih vež preko stopnic, ki vodijo nekatere navzgor, druge navzdol. Gledališče ima samo dvoje stopnišč, ki vodita v II. foyer, ki leži v višini zadnjih sedežev. Za temi zadnjimi sedeži je dvorna loža in lože za tujce.

Bistvo Shakespearejevih gledališč je pa tako poenostavljeno odra, da se morejo vršiti vse izpremembe samo z izpreminjanjem prospektov in z zastori. Kot kaže slika na str. 53., obstoji oder iz treh delov: iz prostora pred glavnim zastorom; ta prostor je na sprednjo stran prikrojen v obliki segmenta in ima široke stopnice, ki vodijo do občinstva. Za glavnim zastorom je ca. 2,5 m širok srednji del odra; ta ima na vsako stran po dvoje z zastorom zaprtih vrat (B), zadnjo steno pa zapira večji zastor. Če še tega odstranimo, se nam odpre nov, za tri stopnice vzvišen oder, ki ima zadržaj prospekt, ob prospektu na vsako stran po tri stopnice navzdol, malo bolj v ospredju pa na vsako stran po ena z zastorom zaprta vrata. Rabi se pa oder n. pr. takole: pred glavnim zastorom se govore prologi, deklamira, poje; če se glavni zastor dvigne, se odpre prospekt in kulise gozda ali pa trga ali veže. Če se pa dvigne še drugi zastor pred tremi stopnicami, pa vidimo v sobo. Tako je mogoče z zelo majhnimi sredstvi hitro izmenjavati scenerijo, kar je zlasti pri dramah, ki imajo mnogo scen, neobhodno potrebno. Po ideji Shakespearejevega gledališča je izvedeno tudi gledališče v Oberammergauu, ki ima, kakor kažeta sliki na str. 53. in 57., spredaj širši oder, na katerega so odprta v ozadju trojna vrata jeruzalemskih ulic. Na levi odra je portal Pilatove hiše, na desni pa Anove. Srednja odprtina more služiti tudi za to, da se vanjo vstavijo kulise za dvorano, kakor pri Shakespearejevem gledališču.

Kot neko posebnost baročne dobe moramo omeniti še vrtna gledališča. Vse kulise so

tu izvršene iz pristrizjenih dreves na umeten način. Med skupine teh dreves so bili postavljeni kipi, vodnjaki in podobno.

Doslej smo opazovali predvsem razvoj sprednjega dela gledališča, kjer imata svoje mesto občinstvo in orkester. Sedaj si oglejmo še nakratko, kako je na drugi strani harlekinovega plašča, kakor imenujejo draperijo vrh proscenijske odprtine. — Renesana in baročna gledališča so razpolagala že z zelo visoko razvitim odrskim ustrojem, ki obstoji v nameščanju kulis, v dviganju prospektov, dviganju takozvanih praktikablov (drevesnih skupin, skal, vodnjakov), iz pododrskih prostorov, iz aparatov za dviganje in premikanje podija, letalnih aparatov, priprav za razsvetljava itd. itd. Ves ta ustroj so izpopolnjevali do leta 1881. odrski strojni mojstri, ki niso imeli nobene splošne tehnične izobrazbe, marveč so gojili to znanje kot nekake rodbinske tajnosti, v katere niso nikogar uvedli, če ni bilo to v njihovem interesu. S tem ustrojem so bili režiserji povsem zadovoljni, kljub temu, da ni bil v prav nobenem skladu z napredkom moderne tehnike. Vsi aparati so bili po večini leseni, razsvetljava na plin itd. Po znani teatrski katastrofi na dunajskem Ringu so pa začeli delati vse nove odrske konstrukcije iz železa ter jih opremljati z vsemi izkustvi moderne tehnike.² Slika na str. 66 nam kaže tloris modernega odra; spredaj vidimo pogreznjen orkester, kjer se dado tla poljubno dvigniti; na odru vidimo črte, ki gredo preko vsega odra, te značijo pota (tire, zarez), po katerih se dado premikati kulise iz ene strani na drugo. Med temi tiri so deli odra, ki se dado dvigati ali pa pogrezati. Sliki na str. 73. in 70. nam kažeta prečni in podolžni prerez odra. Na podolžnem vidimo spodaj celo vrsto dvigalnih aparatov, zgoraj pa še več naprav za dviganje kulis in prospektov. Na desni so dvigala za prospekte, spodaj pa konzole za shranjevanje prospektov. Na prečnem pa spodaj dvigalni stroj, nad njim prospekt, v srednji črti letalni aparat, višje gori mostiček za urejevanje prospektov, ob straneh vrvi za dviganje prospektov.

S tem bi bil podan nakratko opis in dosednji razvoj gledaliških stavb. Če se sedaj vprašamo, v katero smer bo šel nadaljnji razvoj, moremo ugotoviti sledeče:

Režiserji bodo stremeli za takimi hišami, v katerih jim bo mogoče igralni prostor neomejeno izrabiti in raztegniti; hoteli bodo igrati na odru, v dvorani med občinstvom (že Shakespearejevo gledališče vsebuje to težnjo), eventuelno tudi v zračnem prostoru med ložami: kratko, skušali bodo doseči zvezo z ulico; pri tem pa seveda izrabiti vsa le mogoča tehnična sredstva, kakor delajo to že proizvajalci filmov. Ta težnja je danes že

² Za napredek o moderni konstrukciji odrov je mnogo storila dunajska družba »Asphaleias«.

čisto jasno podana pri novem velikem gledališču v Berlinu, ki so ga pred nedolгим adaptirali iz nekega cirkusa. Pri teh stremljenjih bi bilo pa seveda treba zelo paziti, da bi ostalo gledališče še v mejah umetnosti. — Brez dvoma je pa tudi resnično, da teži moderno gledališče v prav isto smer kakor sta jo že šli upodabljajoča in glasbena umetnost — za ekspresionizmom.

Občinstvo pa zahteva kolikor mogoče mnogo udobnosti tako na poti do svojih prostorov, t. j. mimo blagajne po stopniščih, hodnikih, mimo garderob, kakor udobnost za razvedrilo v pavzah. (V tem slednjem oziru so danes razna variete-gledališča že zelo razkošna.)

S stališča arhitekture se bo pa brez dvoma skušal uveljaviti skrajni individualizem, in to po mojem mnenju pri gledališčih bolj kakor pri katerikoli drugi vrsti stavb — ker leži to že v naravi namena, kateremu naj služi. Gledališče si morem misliti prav tako do skrajnosti resno in monumentalno in brez vsakega dekorja — kakor zopet do razigranosti bizarno, izdolbeno kakor hram lutk ter pisano, da bi ljudje vriskali, ko bi prihajali vanj. Vprašanje je samo, kakim predstavam in za kako občinstvo bi se gradilo.

MISLI O GLEDALIŠČU V BODOČNOSTI.

SILVESTER ŠKERL.

Negotovost, nestalnost, neprestano pretvarjanje: to je bistvo današnjih dni. Zato je težko osredotočiti svoje misli, dosledno reševati postavljeno si nalogo; in če ostane naslednje vrstice le odlomki, ni moja krivda. Zaganjamo se v iskanju, nalagamo si neizvedljive naloge, rešujemo nerešljive zagonetke, vsak hoče, da ves svet upošteva njegove teze in smernice, vsak hoče s svojim razumom po svoje živeti in zahteva od drugih, naj store po njegovem.

Knjige, predavanja, javne prireditve, gledališče, kritike, film... vse zasleduje z največjo marljivostjo cilj: razrešiti zmešnjave, razkriti zagonetke, razgaliti skrivalnice. In profit je ta: tragedija zmešnjav raste iz dneva v dan.

Dokler stoji človek bodisi kot igravec ali kot gledalec pred gledališčem, je osredotočeno njegovo mišljenje v pričakovanju. In to pričakovanje ostane vedno poplačano z razočaranjem. Težko je, stopiti iz kroga igrancev in gledalcev ter premišljevati o gledališču. Kdo more obiskovati danes gledališče in vsaj razumeti, kaj predstavljajo? Le tisti, ki pozna splošno zgodovino umetnosti, književnosti, estetike itd. In gledališče je od dne do dne bolj prazno takih obiskovalcev; zakaj danes ne more vsakdo poznati vseh teh stvari v zadostni meri. Posledica je, da se ostali obiskovalci gledališča zanimajo za igrance, ne