

POŠTNINA PLAČANA V GOTOVINI



SLOVENSKO NARODNO GLEDALIŠČE
V LJUBLJANI

DRAMA

GLEDALIŠKI LIST

7

1948—1949

Ob tridesetletnici Drame

PROSLAVE OB 30 LETNICI DRAME

- | | |
|-------------|--|
| Sreda, | 2. febr., ob 20: Kreft: Krajnski komedijanti. Abonma B. |
| Četrtek, | 3. febr., ob 14.30: Kreft: Krajnski komedijanti. Zaključena predstava za gimnazijo in tekstilni tehnikum Kranj. |
| Petek, | 4. febr., ob 20: Cankar: Hlapci. Zaključena predstava za klub Narodne milice |
| Sobota, | 5. febr., ob 20: Cankar: Hlapci. Zaključena predstava za sindikate. |
| Nedelja, | 6. febr., ob 11: Odkritje spominske plošče in kipov igralcev in dramatikov ter otvoritev gledališke razstave v foyerju Drame. Gledališka razstava je odprta od 6. do 13. februarja od 17. do 19. ure ter med predstavami.
ob 20: Levstik - Kreft: Tugomer. Izven. Slavnostna predstava v spomin 100 letnice Prešernove smrti in 30 letnice Drame. |
| Torek, | 8. febr., ob 20: Levstik - Kreft: Tugomer. Zaključena predstava za LMS. |
| Sreda, | 9. febr., ob 20: Kozak: Vida Grantova. Zaključena predstava za LSM. |
| Četrtek, | 10. febr., ob 20: Kozak: Vida Grantova. Zaključena predstava za sindikate. |
| Sobota, | 12. febr., ob 20: Pucova: Ogenj in pepel. Premiera. Izven. |
| Nedelja, | 13. febr., ob 14.30: Pucova: Ogenj in pepel. Zaključena predstava za OLO Trbovlje.
ob 20: Cankar: Hlapci. Izven. |
| Torek, | 15. febr., ob 20: Kranjec: Pot do zločina. Zaključena predstava za LSM. |
| Sreda, | 16. febr., ob 20: Kranjec: Pot do zločina. Zaključena predstava za sindikate. |
| Četrtek, | 17. febr., ob 14.30: Golia: Sneguljčica. Zaključena predstava za DID.
ob 18: Golia: Sneguljčica. Izven. |
| Sobota, | 19. febr., ob 20: Kreft: Krajnski komedijanti. Zaključena predstava za sindikate. |
| Nedelja, | 20. febr., ob 14: Kreft: Krajnski komedijanti. Zaključena predstava za OLO Novo mesto.
ob 20: Pucova: Ogenj in pepel. Izven. |
| Ponedeljek, | 21. febr., ob 20: Pucova: Ogenj in pepel. Abonma A. |
| Sreda, | 23. febr., ob 20: Potrč: Lacko in Krefli. Premiera. Izven. |
| Sobota, | 26. febr., ob 14.30: Golia: Sneguljčica. Izven.
ob 20: Potrč: Lacko in Krefli. Zaključena predstava za sindikate. |
| Nedelja, | 27. febr., ob 14.30: Potrč: Lacko in Krefli. Izven.
ob 20: Cankar: Hlapci. Izven. |
| Ponedeljek, | 28. febr., ob 20: Cankar: Hlapci. Abonma D. |

Prireditve od 2. do 9. februarja so v okviru prireditev v spomin stoletnice Prešernove smrti.

GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

1948-49

DRAMA

Štev. 7

ZA POZDRAV

Zivi in mrtvi mi preletavajo misli, kadar se spomnim svojih gledaliških let. Prijateljska imena, znani obrazi, domače kretnje! A ne bom jih zadrževal, ne bom se ustavljal ob njih, kakor bi me mikalo. Pogovor z znanci iz davnine se tako rad raztegne v neskončnost: spomin se drži spomina za roko, kjer pa zmanjka spomina, se pritakne domišljija, in vrsta se ne utrga.

Celo tak samotarski molčečnik, kakršen je bil Borštnik, bi me zapletel in zavedel kdo ve kam. Svoje dni me je v Zagrebu in Ljubljani dvakrat, trikrat potegnil na samo in mi iz svoje strahotne zamračenosti nenadoma spregovoril tople in žive besede, ki so razodevale, kako je z vso dušo zakoreninjen v domovini, kako mu je pri srcu slovensko gledališče. In kaj je bilo še vse v njegovih besedah! Kljuvanje po lastnih prsih in iskanje nekoga, ki bi sprejel njegova odkritja z razumevanjem in simpatijo. Razlagal mi je, kako vroče si želi v Ljubljano v počoj, da bi se ukvarjal v glavnem z režijo in ustanovil igralsko šolo. Videl sem, kako se mu je tožilo po delu za slovensko gledališče, kako ga je navdajala skrb za podmladek. Danes bi se imela dosti dosti pogovarjati.

Ali ko bi se spustil z Verovškom, bi bilo treba razvleči dan in noč, toliko bi bilo resnobe in šale, jeze in dobre volje, treznega in pijanega, oprijemljivega in fantastičnega, ki se ti izmuzava kakor riba izmed prstov. O, samo pogledajte si njegovo sliko v Frelihovem Gledališkem koledarčku ne vem katerega leta že: kako mu pod kožo vse igra in se giblje, da obraz komaj vzdrži v miru tisti del minule pred objektivom, kakor se isker, objesten šolar le s težavo brzda, kadar si gledata z učiteljem iz oči v oči, da ne buši v smeh ali ne iztegne jezika. Celo mrtvi aparat je moral ujeti neugnano utripanje tega na površen pogled malo izraznega lica. Kaj bi bil odkril šele zares velik slikar, ki vidi ne samo pod kožo, temveč skozi meso v kost in skozi kost v dušo! Mar je čuda, da so obvisle vse oči na njem, toliko da je stopil na oder! Dà, tudi z Verovškom ne bi bilo pogovoru konca ne kraja. Pa saj niti on niti Borštnik še nista delala v sedanji dramski hiši! Res, hitro se je treba obrniti

do živih, da jih mrtvi ne izpodrinejo, zakaj tam silijo v besedo Danilo, ki se še ni prav privadil onostranskemu molku, nekoliko živčni Železnik; celo visoka, vase zamaknjena gospa Zofija bi imela kaj važnega in spomina vrednega pripomniti . . .

In zdaj k vam, vi živi, vsi, razen najmlajših, moji sodelavci! Tovariši mnogih res hudih let. Danes mi je sploh čudno, da smo jih prebili. No, drugi naj razgrinjajo pred vami preteklost, svetlo in lemno, meni pa dovolite, da se vam za nazaj samo iskreno zahvalim za veliko gorečnost in vztrajnost, s katero ste se spet in spet iznova lotevali nalog, ki so se neprestano valile pred vas kakor hlodi in skale, da so bile videti včasih nezmagljive, in je bilo vse plačilo v čisti vesti in tihi zavesti. Rajši obrnem oči v sedanjost in prihodnost in se z vami vsemi, zlasti pa s starimi sabljami, triariji, ki se še niste umaknili s torišča, poveselim pridobitev velike osvobodilne vojne. Kak razvitek, kak napredek na vse strani! Poslej je drama in opera zares shajališče, kjer ljudstvo gleda svojo podobo v umetnih likih, se prešinja s socialno miselnostjo, si vzgaja značaj in lika in miha jezik. Blagrujem vas, najmlajše člane naše igralske in pevske družine, ki zajemate strokovno znanje iz virov, o kakršnih so sanjali naši Borštniki . . . Čestitam vam, ker vem, da se boste izkazali vredni pomoči, ki vam jo tako obilno naklanja naša mlada država. Stavite si visoke naloge in valite sami prednje hlode in skale in hribe, s katerimi se vam bo boriti, zakaj prave umetnosti ni doseči brez krepkega napora.

Oton Župančič

SVEČAN DAN NAŠE DRAME

Pred sto in šestdesetimi leti se je dvignil zastor pred prvo slovensko igro, Linhartovo »Županovo Micko«. Svobodomislec Zoisovega krožka prosvetljencev je premagal našo zaostalost in oblikoval v ljudski govoricu prvo slovensko dejanje na odru. Nanj je mislil drugi veliki svobodomislec, slovenski genij, Prešeren, ko je delal načrte za tragedijo. Takrat in še dolgo, dolgo potem slovensko dejanje ni imelo svojega odra, svcije hiše. V tesnih prostorih čitalnic so se na zasilnih cdrih trudili diletanti upodabljati dejanje slovenskega človeka. Jurčič, Levstik in dediči njune stvariteljske sile in hotenja so v vseh razdobjih našega družbenega razvoja ustvarjali dramo slovenskega človeka. Vendar je šele Ivan Cankar, največji slovenski ustvarjajoči duh po Prešernu, s svojimi dramami, farsami, komedijami premaknil razvoj. Njegovo delo je afirmacija in osvetlitev historičnega razvoja naše dramske umetnosti, porok za

bodočnost in prva velika šola modernega slovenskega igralca. Cankar je tako rekoč na smrtni postelji doživel, da je slovenska Drama dobila svojo streho.

Trideset let je poteklo od dneva, ko ni bilo slovenski Drami treba gostovati in moledovati za prostor. Igralci so bili sedaj nekje doma, dobili so svoje garderobe, svoje pomočnike v tehničnem osebju, s katerim so se pričeli vraščati v kolektiv Drame.

Tridesetletnica Drame ni jubilej hišne posesti, je jubilej bogatega življenja in neutrudnega dela. V teh tridesetih letih je morala slovenska Drama premostiti usodno zaostalost. S hlastno naglico se je prikazovala naša dramatika od Linharta naprej, neumorna volja do dela je pozivala sodobnike k ustvarjanju slovenske drame, mladane vsi pomembni dramatik in komediografi svetovnega repertoarja so v tem kratkem razdobju bogatili duhovno obzorje našega človeka. Oživela je antika, Shakespeare, nedosegljivi vzor moderne drame, je v mojstrskih prevodih postal velika šola za igralca in gledalca. Na koncu teh tridesetih let lahko Drama z mirno zavestjo ugotavlja: vse zamujeno smo opravili, dohiteli razvoj in danes smo že tako daleč, da ni le napuh in slepo samoljubje naše pričakovanje, da bo tudi naše dejanje na odru izvor novih smeri.

Tridesetletnica, odkar ima Drama svoj dom, odkriva bujno življenje našega kulturnega razvoja. Slovenski igralec je ustvaril na tisoče človeških kreacij, ki so v živi podobi posredovale slovenskemu gledalcu miselnost in čustvovanje človeka vseh kontinentov in vseh družbenih razvojnih dob. Slovenski režiser je v vseh umetnostnih stilih upodabljal človeške drame. Inscenatorji so s precej skromnimi sredstvi uspešno tekmovali z razvojem bogatih in velikih gledališč. V dneh »tridesetletnice« predstavlja igralska družina ubran kolektiv vseh generacij, kateremu zvesto pomaga v praktičnem delu izšolan kader tehničnega osebja.

Praznovanje te obletnice je pregled opravljenega dela. Ozir v minulo dobo naj bo le zgostitev in utrditev zavesti, da so razvoju slovenske Drame odprte vse možnosti do izvirnega stila dramske umetnosti v socialističnem duhu. Slovenski delovni človek, ki je v tej strahotni domovinski borbi proti fašizmu dokončno premagal družbeno zaostalost, bolešno in pekočo tradicijo, pričakuje od svoje Drame, kolektiva igralcev, režiserjev, tehničnega osebja in avtorjev, živo podobo najglobljega doživetja in najodločnejšega dejanja, ki ga je v svoji zgodovini izvršil.

Praznovanje bodi le razgled za nov vzpon!

Upravnik

IZPRIČILO IZ TEŽKIH DNI

Ravno ob petnajstletnici (1934. leta) samostojnega hrama je preživljalo naše gledališče najtežjo krizo, ki jo je hotela takratna oblast ozdraviti s tem, da bi Dramo zaprla in nas stlačila skupaj z opero v eno hišo. Vsak količkaj razumen gospodar je moral sprevi-deti, da bi bil s tem gmotni prihranek malenkosten, moralna škoda pa ogromna in za razvoj slovenske gledališke umetnosti usodna. Drama ni bila takratnim oblastnikom nič kaj pri srcu. Preveč je včasih razburjala s svojo napredno miselnostjo, ki se je kljub skrbni policijski in cenzurni preži večkrat pretolkla in pretihotapila na oder, opozarjala in vnemala. Kopica cenzurnih in policijskih aktov, najzgovornejših prič takratne kulturno-umetniške (bolje rečeno ne-kulturne in neumetniške) politike, se je skoraj v celoti ohranila, čakajo le zgodovinarja in kritika, da jih pregleda, objavi in z njimi oceni dobo, ljudi in razmere, v katerih smo takrat snovali in ustvarjali. Koliko bridkih ur smo preživeli, ko smo se kakor berati morali nekaj let po večkrat na mesec nastavljeni pred blagajno, da smo prejemale obroke plač! In vendar, ali bi mogel kdo z mirno vestjo trditi, da naša dramska družina ni v tistih letih ustvarila nekaj umetniško nadpovprečnih predstav? Kljub temu, da smo večkrat v strahu trepetali pred grožnjo tistih, ki so nam hoteli Dramo zapreti! Za tem strahom se je skrivala globoka ljubezen vsega dramskega ansambla do slovenske gledališke umetnosti, nje-gov ponos in čast. Vsak posameznik in celota sta napenjala vse sile, da se zapritev Drame prepreči, da ostanemo pod lastno streho, pa čeprav nas morda še okrnejo na plačah in nas prisilijo še na več obrokov. Kako je včasih trpela vnanja podoba naših predstav! Ko-likokrat smo morali kakšno pomembno delo uprizoriti s kulisami, ki smo jih kar tako iz vseh vetrov zbrali v skladišču in postavili na oder! Strese me ob spominu, da sem moral uprizoriti dramati-zacijo Dostojevskega »Zločina in kazni« v starih, skrpučanih kulisah in igralce obleči v razno kostumno šaro, ker ni bilo niti dinarja ne za eno ne za drugo!

Boj s krizo, ki ni bila le »gledališka kriza«, kakor so jo po krivici imenovali, marveč je bila splošna socialna kriza, kriza družbe in države, je trajal več let. Združenje gledaliških igralcev in gle-dališko vodstvo so z vsemi člani ansambla stali odločno na braniku hrama, ki kot slovensko dramsko gledališče obhaja letos svojo tridesetletnico. Med številnimi izpričili te borbe sta se ohranili pismo in izjava takratnega našega upravnika Otona Župančiča, ki izkazuje čast njemu in našemu boju.

Takratnemu tajniku Združenja slovenskih gledaliških igralcev tov. Jermanu, sedanjemu tajniku Drame, je postal Oton Župančič naslednjo izjavo s spremnim pismom, s katerima se je priključil akciji članstva in njegove stanovske organizacije. V svoji izjavi je odločno in neizpodbitno, lahko bi dejal, jasnovidno poudaril politično in kulturno plat perečega vprašanja. Vredna je, da jo ravno ob letošnjem jubileju objavimo kot izpričilo težkih dni, hkrati pa kot pričo naprednega mišljenja, kajti misli, ki jih je strnil Oton Župančič v svojo kratko, a jedrnatu izjavo, so bile izraz vseh tistih resnično naprednih ljudi, ki jim ljubezen do slovenske gledališke umetnosti ni bila le prazna beseda.

Sicer pa naj govorita pismo in izjava:

Spoštovani gospod Jerman!

Pošiljam svoj prispevčič, ki je kratek, kakor ste želeli, kar na Vas, ker tako najbrže prej pride do cilja. Morda bi banovina na podlagi tega s katerimi svojih možganov zaključila, da bi se z zidanjem večje hiše — torej z enkratnim izdatkom — otresla dolžnosti za nadaljnje zadržge zase in za gledališče.

Ako se Vam pa prispevčič ne zdi važen, Vam ne bom zameril, če ga vržete v koš. Za daljše umovanje sem imel premalo časa, tako sem se upregel v delo.

Želeč Vam najlepšega uspeha Vas iskreno pozdravljam

Koča vas, 14. 2. 1934.

vdani

Oton Župančič

ENA HIŠA ?

Ne, v tem ni rešitve iz krize, to kažejo matematični računi, ki ne lažejo. Malenkostni prihranki, ki gmotno ne bi zalegli, kor bi bilo besede vredno, ne odtehtajo moralne škode, ne izbrišejo ponižujoče zavesti, da smo izgubili nekaj, kar smo imeli. Padla bi nam postojanka, ki je v slovenski kulturi ne bi mogli več brez bridkosti in očitkov pogrešati.

Naša lepo se razvijajoča drama potrebuje za popoln razmah večje, dosti večje, po modernih demokratskih načelih zidane hiše, kjer bi dosti nižje cene zbirale dosti več občinstva. V taki hiši bi bil dom umetnosti za vse: cenejši od kina, zato popularnejši od kina, pravo narodno in ljudsko gledališče v najvišjem pomenu besede, ki bi moglo do malega živeti ob svojem.

Dve hiši, večji hiši — v tem je gmotna in duševna rešitev v bodočnosti. Za zdaj pa: dve hiši, taki, kakršni sta.

Oton Župančič

Hinko Nučič:

KAKO JE BILO 6. II. 1919. L. — OB OTVORITVI »DRAME«

Na povabilo, da za jubilejno številko Gledališkega lista napišem nekaj svojih spominov na tiste dni, ko sem pred tridesetimi leti odpiral vrata samostojne hiše slovenski Drami, hitim odpirati še one, že na pol zarasle celice, v katerih so doslej ti spomini samevali. Ob 15letnici Drame sem v Gledališkem listu že precej svojih spominov obudil, a ker je s sedanjo 30letnico — kakor mi je ravnateljstvo Drame v svojem povabilu iskreno omenilo — moje ime in delo neposredno povezano, poizkusim opisati še neke važnejše momente, ki so bili v zvezi z otvoritvijo Drame. — Oprostite, če začnem z zidavo obeh ljubljanskih gledališč. To je z mojimi spomini nerazdruženo.

Živo se spominjam, kako sem se leta 1891 kot 16letni fantek radovedno vzpenjal po ogromnem zidarskem odru brez stopnic, proti vrhu neke čudne, okrogle hiše, ki so jo zidali — sedanje Opere. Prikobacal sem čisto do vrha. Zanimala me je ta zveržena hiša, kakršne preje še nisem videl, ter njene ogromne, zvite železne konstrukcije. — Nekdo je razlagal: »To bo teater! Tam doli bo oder! Tu lože! A tu balkon in galerija!« — Pazljivo sem poslušal — vendar še vsega nisem mogel prav razumeti. Ali nekaj me je gnalo — otroka — po tej zagonetni stavbi, nekaj me je privlačevalo... Kaj? — Ko sem leta 1899 prvič kot začetnik stopil na deske Slovenskega deželnega gledališča, mi je bilo popolnoma jasno — kaj me je takrat gnalo po onih vijugastih zidarskih gruštih...

Ko sem deset let pozneje kot igralec in režiser dnevno hodil z Rimske ceste po Gradišču na skušnje, sem se vedno moral, četudi nehote, ozreti na bodoči »Kaiser-Jubileums-Theater«, ki so ga prav takrat Nemci zidali zase — s sredstvi Kranjske hranilnice, bolje rečeno: s slovenskimi žulji. Zidali so ga na dvorišču gostilne »Pri Cenkarju« — sedanjo Dramo — in večkrat me je, kot nekdanj, obšla otroška radovednost, da pogledam tudi njegovo notranjost. Ko je bila stavba že pod streho, ko je gledališče že dobivalo sedanje oblike, se je zgodilo od časa do časa — takole opoldne, ko sem se vračal od skušenj domov in ko je zidarsko delo počivalo, a nadzornika ni bilo blizu — da sem se zmuznil previdno kakor tat po strmih deskah, ki so vodile v bodočo nemško trdnjavo skozi široko odprtino odra v ozadju. Oder je zijal v globino brez tal. In ko sem »balanciral« po ozkih deskah, neprenehoma v nevarnosti, da izgubim raynotežje — da se prekucnem v globino »pododra« — sem ves zagrenjen premišljeval: v srcu Slovenije grade sebi razkošno

nemško opereto s slovenskimi prihranki, medtem ko za nas — slovenske igralce — še subvencije ni za poletne mesece, ko je bilo gledališče zaprto. — Spominjam se, da sem potem še nekolikokrat tako na skrivaj pregledoval notranjost stavbe, kako napreduje, kako so Nemci dovažali nove, elegantne in moderne garniture pohištva za oder itd., Slovenci pa smo imeli le staro odrsko ropotijo. Kadarkoli sem zašel v novo stavbo, me je vselej zbolelo: tako gledališče bi Slovenci krvavo potrebovali za svojo dramo, ki je večna pastorka, za katero ni nikdar in nikjer prostora...

Moj prvi obisk v sedanji Operi je zbudil v meni igralca — ljubezen do gledališča.

Moji prvi obiski v stavbi nemškega gledališča so pa zbudili v meni opravičeno ogorčenje s spoznanjem, da bi morala Ljubljana imeti samostojno slovensko dramsko gledališče.

Pri svojih tajnih obiskih nisem nikdar niti od daleč pomislil, da bom — po relativno kratkih letih — v tej nemški trdnjavi ravno jaz prvi slovenski zapovednik, da bom ravno jaz prvi zasadil v njo slovensko besedo.

Ko sem se v začetku julija 1918. l. na prošnjo takratnega Gledališkega konzorcija — po šestih letih svojega umetniškega delovanja v zagrebški Drami — zopet povrnil v Ljubljano, sem imel kot ravnatelj Drame polne roke dela. Moral sem vse na novo začeti in organizirati. Ne samo Dramo, tudi Opero. Tik pred mojo vrnitvijo domov je prišlo v ravnateljstvu petorice Gledališkega konzorcija do ostre krize glede imenovanja gledališkega intendanta. Ker se za upravnika dolgo niso zedinili, delo pa je potrebovalo vodstva, mi je generalni direktor Konzorcija v sili naprtil — čeprav sem se jaz na vso moč branil — še funkcijo intendanta. Tako sem imel kot intendant, ravnatelj Drame, vrhovni režiser in prvi igralec resnično dela čez glavo. Umetniško osebje je bilo treba v pretežni večini še poiskati, izbrati in angažirati. Poleg tega tudi osebje zbora in orkestra. Predvsem pa je bilo treba odpreti tudi Dramatično šolo. — Kdor količkaj pozna ustroj gledališča, ki se na novo ustvarja in ki naj poleg drame goji tudi opero in opereto, ta bo razumel, da je bilo pretežno breme za moje rame, razumel bo, da sem po prvih štirih mesecih nadčloveškega napa — moral zboleti. Ko smo poleg drame uvedli še opereto in za njo opero — sem ves utrujen in izčrpan obležal. Težko bolan na pljučnici sem odležal ves mesec december. Bolezen me je napadla prav v času, ki sem ga hotel posvetiti priredbi in režiji Jurčičevega »Tugomera«, ki sem ga izbral za otvoritveno predstavo Drame, katera naj bi se bila po repertoarnem načrtu vršila v prvih dneh januarja 1919. l. — Zahrbtina bolezen je moj načrt prekrizala. Kakor hitro pa sem pre-

Narodno gledališče v Ljubljani.

Drama.

Predstava 141. — Gled predstava 2651.

V četrtek, 6. februarja 1919.

Izven abonemena

Otvoritvena predstava.

TUGOMER

Tragedija v petih dejanjih (7. slikah). Spisal Josip Jurčič. Za oder priredil in uprizoril Hinko Nučič.

OSEBE:

Tugomer	Hinko Nučič	I.	starec	Lujo Daneč.
Zoislava, njegova žena	Marianovič-Markova.	II	Braniborec	Josip Plut.
Grozdana, njegova sestra	Mila Šaričeva.	I.	Zvojni, krščanski misijonar	Fran Ladha
Stara Vrza, njegova babica	Julia Kurbik-Šušteršič k. k.	II.	med Slovenci	Josip Smerkot.
Rastko, njegov sinček	Tilka Jezercak.		Gripo, nemško naseljenec med Slovenci	Pavel Rasberger.
Bojan, njegov prijatelj	Aljožj Drenovec.		Geron, frankovsko-nemški knez polabske krajine	Boleslav Peček
Mestislav	Fran Hlebjanja.		Hildebert, biskup iz Moguncije	Anton Dandl.
Bätog	Edvard Gregorin.		Radul, Geronov doglavnik	Josip Povše.
Volkan	Viktor Lejak.			Rado Želernik.
Lastun	Pavel Ločnik.			
Hotčbor	Fran Mohorič.			
Kajaznik	Aljožj Prek.			
Isteklosem	Gustav Strita.			
Isteklosemovič	Miroslav Kopač.			
Spitignev	Valo Bratina.			

Braniborci, velmožje, narod, vojaki.

Déjanje se vrši v slovenskem mestu Braniboru, pred mestom in v Geronovem ostrogu za boj polabskih Slovencev s frankovskimi Nemci, leta 940 po Kristusu.

V petek, 7. februarja: „SMRT MAJKE JUGOVIČEV.“ Izven abonemena. Operno gledališče.

Parter:		Lože:		Balkon:	
Sedel I. vrste	K 10—	Lože v parteru in I. redu za 4 osebe	K 40—	Sedel I. vrste	K 7-50
Sedel II.—III. vrste	9 —	Balkonske lože za 4 osebe	30—	Sedel II. in III. vrste	5—
Sedel IV.—IX. vrste	7-50	Nadstropne vstopnice v I. redu in parterju	10—	Galerija:	
Sedel X.—XI. vrste	6—	Balkonske lože	7-50	Sedel I. vrste	K 3—
Dijakno stojčke	1—			Sedel II.—V. vrste	2—
				Stojčka	80

Vstopnice se dobivajo v prodralni prig ledališki blagajni od 10. do 11. in 3. do 5. proti 10% povišku in na dan pri blagajni za navadno ceno.

Blagajna se odpre ob 7. Začetek ob 7. Konec krog 11.

Cena 50 vin.

Gledališki lepak otviritvene predstave »Tugomera«

bredel krizo, sem se še ves bolan lotil obdelave in režije »Tugomera«. Ob novem letu sem okrevал in takoj nato smo začeli s skušnjami. Kljub ogromnemu delu in repertoarnim težavam smo imeli celih 5 tednov časa za študiranje »Tugomera«. Bolezen me je prisilila, da sem moral pomakniti otvoritev Drame na dan 6. februarja 1919. l.

O tem, kako sem kot ravnatelj Drame prvič prestopil prag bivše nemške trdnjave, ki naj bi bila eden izmed stebrov mogočnega germanskega mosta »Von Baltikum bis zur Adria«, kako sem se — z revolverjem v žepu — prvič razgovarjal z nemškimi odrskimi delavci, ki so me s svojim mojstrom na čelu službeno pričakali na odru, brez kulis — o tem sem že pisal pred 15 leti. Danes se hočem zadržati samo pri otvoritveni predstavi in pri svojih takratnih sodelavcih.

Moj dramski kolektiv, ki sem ga v naglici sestavil, res ni bil preveč močan. Razen nekaj izkušenih, starejših igralcev in igralk so bili v njem večinoma mladi začetniki in gojenci Dramatične šole. Bilo je celo nekaj takih med njimi, ki so pri otvoritveni predstavi prvikrat stopili na oder. In vendar je šlo. Vendar so se vsi sodelujoči globoko zavedali velikega — za Slovence prav za prav zgodovinskega dogodka: otvoritve samostojnega Slovenskega dramskega gledališča. — Ta zavest je bila tako mogočna v njihovih dušah, da je njihov polet, njihov elan v igri strnil vse močnejše in vse šibkejše kreacije v celoto — v borbeno dramsko družino, ki je v navdušenem naskoku za vedno izgnala svojega zatiralca. Osvojila si je Dramo in vsa srca navzočih priklenila nase, vzbudila solze v sto in sto očeh, ki je z magično močjo prevzela vse gledalce, da so še dolgo dolgo po koncu »Tugomera« ostali kakor prikovani na svojih sedežih in se z neštetimi salvami ploskanja ginjeni zahvaljevali, da so manifestirali in pozdravljali svoj novi dom umetnosti — svojo Dramo. Nam igralcem, ki smo se morali vedno znova pojavljati pred zastorom, se je zdelo, da te grandiozne ovacije začel prazniti tudi avditorij — in otvoritveno navdušenje se je začel prazniti tudi avditorij — in otvoditveno navdušenje se je poglelo. Toda spomin na to prvo predstavo tragedije »Tugomera«, ki je bila vse dotlej od bivše avstro-ogrske cenzure prepovedana — je ostal v meni živ, neizbrisen. To je moj najlepši spomin, kar sem jih kdaj v svojem petdesetletnem delu na odru doživel. — A uprizoritev? Kritika? — Dobro sem se takrat zavedal, da v oni burji, v oni naglici, ni moglo biti vse na strogo umetniški ravni: niti dekor, ki je bil v večji meri sestavljen iz starega fundusa, niti kostumi, ki so bili tudi stari. — Kostumi niso bili neki kritiki všeč, a niti meni. Sodelujoči dramski kolektiv sem že omenil.

Umetniško osebje slovenske Drame, kakršno je bilo v poslednji redni sezoni 1913/14, je prva svetovna vojna razgnala na vse vetrove. Najprej je smrt za vedno ugrabila Slovencem popularnega dramskega umetnika, mojega prvega učitelja, Antona Verovška (že leta 1914). Med vojno sta na bojišču obležala: simpatični drastični komik Josip Molek in nadarjeni začetnik Janez Štrukelj. Velika naša umetnica, steber slovenske Drame, Avgusta Danilova je pobegnila v Ameriko. Naš agilni Milan Skrbinšek je bil mobiliziran ter je pozneje vodil slovensko Dramo v Trstu. Priljubljeni spevokomik Franta Bohuslav je na fronti oslepel. A vsi drugi so se reševali, kjer in koder so se znali, razpršeni po raznih deželah. — Na prvi pogled se je zdelo, da je štiriletna vojna, od l. 1914 do 1918 — v času, ko je bilo Slovensko gledališče v Ljubljani zaprto, — uničila skoraj ves njegov dramski kolektiv. Mnogokrat sem si ves v skrbeh razbijal glavo: kako boš izvajal Cankarja, Tolstoja, Shakespeara, Ibsena, Vojnoviča in druge, ko nimaš zanje zrelih moči? — Pa je prevagalo v meni: kaj vse to! Nimaš niti potrebnih materialnih sredstev, niti časa. Delati je treba! Ustvarjati! Hiteti! Osoboditi, kar je našega! Kdor hitro dá — dvakrat dá. In dali smo. Čeprav maloštevilni, okrnjeni, nehomogeni. Še več. Dali smo vse, kar smo le mogli dati. Občinstvo nas je razumelo in čez noč vzljubilo svoj novi hram dramske umetnosti.

Zgodovinski datum 6. februar 1919. l. je tudi vzgojno pomemben. Spominjam se, kako so se mi takoj pred otvoritvijo Drame začeli priglaševati novi talenti. Med prvimi je bil Edvard Gregorin (Mestislav), ki od tedaj že 30 let vdano služi slovenski Drami s svojo umetnostjo. — Po otvoritvi se mi je predstavil slaboten mladenič, 17letni Janko Rakuša, ki me je rotil in prosil, naj mu pomagam, da bi takoj postal igravec. Prošnji nisem mogel ustreči zaradi njegove telesne šibkosti in mutacije. Toda ni popustil. V njem je tlela resna volja in igralski dar. Pozneje se je razvil v zelo dobrega interpreta karakternih vlog. Nekaj mesecev pred osvoboditvijo l. 1945 so ga dali ustaši v Zagrebu obesiti.

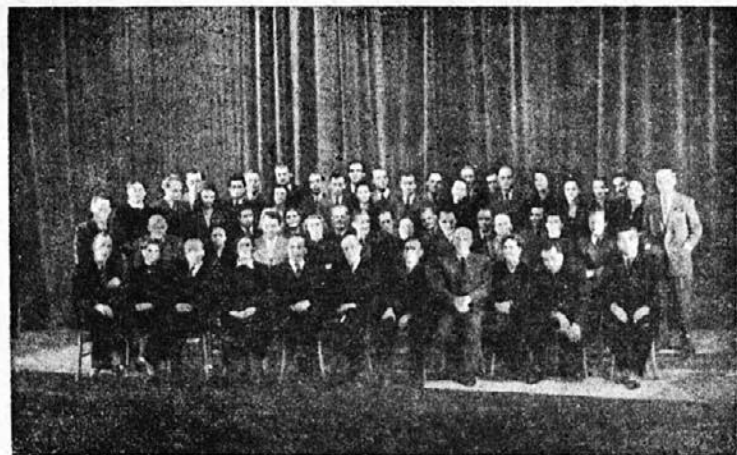
Z otvoritvijo Drame 1919. leta je tesno povezan tudi simpatični prvi nastop Marte Repovš (sedaj Radmanović) v vlogi Anjutke (Tolstoj: »Moč teme«), ki je danes članica zagrebške opere. — Prav tako je tudi sedanji prvak sarajevske drame, Miro Kopač, nastopil kot začetnik v otvoritveni predstavi. In še več drugih, talentiranih začetnikov, mojih učencev, ki so vsi sodelovali v manjših vlogah: Hrvat Wiktor Leljak (danes ugledni član zagrebške Drame), Pavel Ločnik, Gustav Strniša, Fran Hlebanja, Alojzij Prek, Fran Mohorič, Josip Smerkolj itd.

Prav posebno pa moram omeniti še svoje starejše tovariše kakor tudi nekatere nekdanje svoje učence, ki so mi vsi pri narpornem delu stali zvesto ob strani s svojo požrtvovalnostjo in s svojim znanjem. Prvi pred vsemi je bil seveda Nestor slovenskih igralcev, naš dragi in nepozabni Anton Danilo (Geron), za njim Valo Bratina (Spitignev), potem Josip Povhe (Hildebert) in Pavel Rasberger (Zovolj). Od mlajše garde so bili dobri moji znanci: Lujo Drenovec (Bojan), Boleslav Peček (Gripo), Rado-Železnik (Radulf) in Josip Plut (Starec). V dveh mlajših ženskih vlogah sta nastopili nadebudni začetnici: Marjanovič-Markova (Zorislava) in Mila Šaričeva (Grozdana). Šaričeva je že takrat mnogo obetala in se je pozneje povzpela do prvakinje v Drami. — Jaz sem bil Tugomer, a moja babica, stara Vrza je bila Zofija Borštnik-Zvonarjeva. To veliko slovensko tragedinjo, ki je dotlej žela s svojo umetnostjo prave triume na štirih jugoslovanskih odrih — v Ljubljani, Zagrebu, Beogradu in Sofiji — je vrnil vojni metež svoji ožji domovini, vrnil jo je zopet slovenskemu odru kot stalnega gosta. Njena Vrza je bila močna in zanimiva kreacija, polna velike, čiste umetnosti. Tu bodi omenjeno, da je ta naša odlična dramska umetnica, Borštnik-Zvonarjeva, ki je pred 30 leti s svojo zrelo umetnostjo poveščala otvoritev Drame, pred nekaj tedni, stara 81 let, umrla v Zagrebu, kjer je bila pokopana 8. XII. 1948. l. tiho in skromno, docela pozabljena skoraj od vseh. Pridružila se je Danilu in Železniku, ki tudi nista več med živimi, a pri otvoritvi Drame sta oba s svojo markantno igro naravnost tekmovala, kdo bo krutejši in zoprnejši v vlogi nemškega velikaša in zatiralca slovenskega rodu.

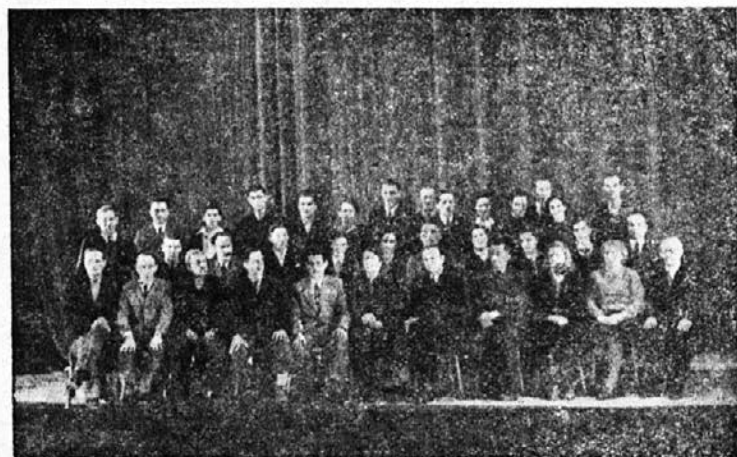
Ob tem lepem jubileju Drame je moja dolžnost, da se s hvaležnostjo spomnim vseh mrtvih in vseh živih svojih tovarišev in odrskih delavcev, ki so pred 30 leti z menoj sodelovali pri njeni otvoritvi. Vsi brez razlike smo občutili v svojih dušah, v svojih srcih nekaj tako vzvišenega, nekaj tako mogočnega, kar se sploh ne more opisati... To se more edinole doživeti. In mi vsi — od prvega do zadnjega — smo to tudi doživeli:

6. II. 1919. leta je zažarela nova baklja slovenske dramske umetnosti. Tega dne smo priborili slovenski Taliji njen novi hram »Dramo« — hram, ki je bil prav za prav namenjen germanizaciji Slovencev. — Tako je bilo pred tridesetimi leti...

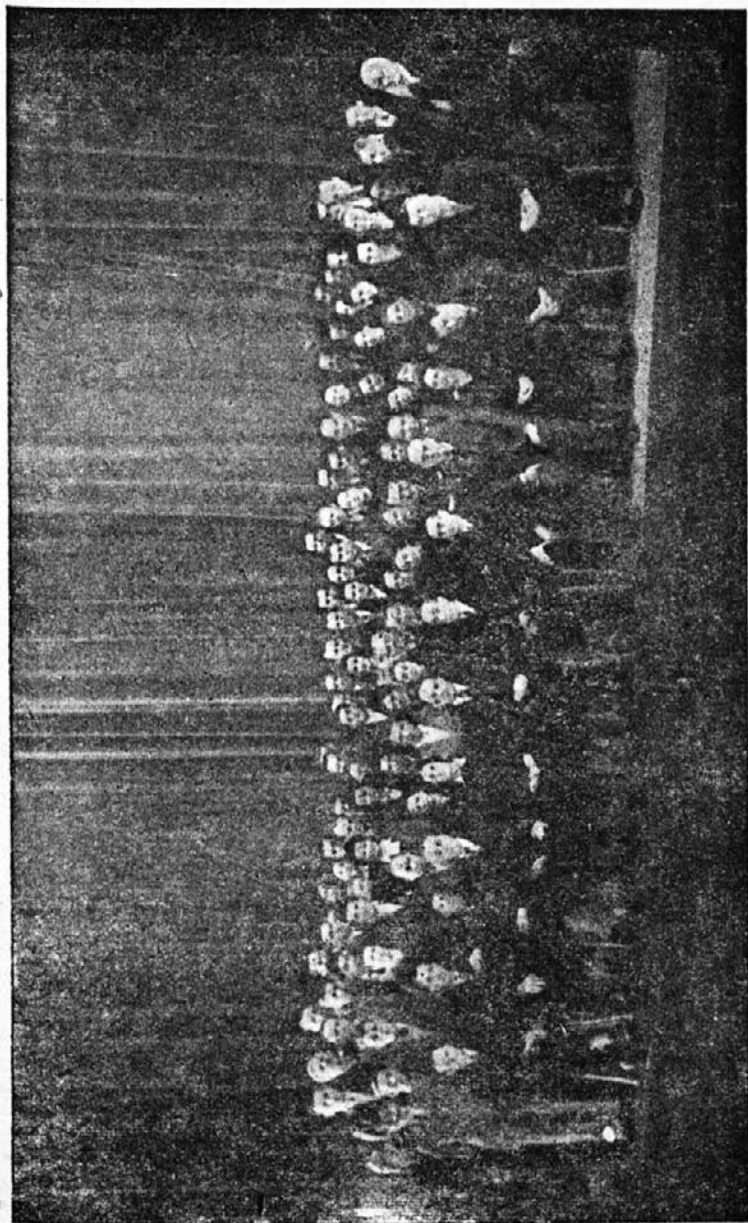
Baklja od takrat še ni ugasnila, še gori in bo gorela, dokler bo našega rodu...



Umetniško osebje drame



Dramsko tehnično osebje



Kolektiv dramskega gledališča

IZ »SPOMINOV«

1. februarja 1919. me je Slovenski gledališki konzorcij imenoval za dramaturga in vodjo Dramskega gledališča. Predlagal me je Oton Župančič. Že čez teden dni naj bi Drama odprla svoj novi dom s predstavo »Tugomera«, ki jo je naštudiral Hinko Nučič. Igral je tudi naslovno vlogo. Ker sem se po mnogoletni odsotnosti šele v drugi polovici januarja vrnil iz Rusije, so mi dovolili dvo-tedenski dopust. 15. februarja sem nastopil svojo novo službo.

Poln globokih vtisov o Moskovskem Hudožestvenem Teatru v očeh in ušesih, v srcu in glavi, sem gledal »Tugomera« in druge predstave novega gledališča. Bradati stari Slovani, ki so hodili po odru v dolgih sivih haljah, so bili porazno podobni bolnikom in lahkim ranjencem ruskih vojaških bolnišnic. Tako živo so me spominjali nanje, da mi je šlo včasih malo na smeh — posebno, ko je nastopil Daneš. V igri in besedi takratnih predstav so se srečavali in mešali med sabo vsi odtenki, kar jih je med skrajno patetičnim in skrajno naturalističnim izrazom. Igrali so tako rekoč vsak zase in vsak po svoje, mnogi med njimi z izrazito svojstvenim in prepričevalnim poudarkom poleg prevzetih šablon. Čez dober teden dni sem se zavedal, da stojim pred celo vrsto nadarjenih ljudi. Naj omenim samo upokojeno članico Polonco Juvanovo in pokojna člana Ločnika in Železnika, tri prirodne talente, rojene igralce in rojene realistične oblikovalce. Zlasti Juvanova in Železnik sta zrasla v mojstra zelo velikega in pomembnega formata. Železnik, bolehen, razdvojen in zelo nesrečen človek, je bil čisto singularen pojav neumorno snujočega, nemirnega akterja-iskatelja. Zapustil je — na žalost le v našem spominu — pretresljivo globoke človeške like, ki smo jih poslej zaman iskali na domačih in tujih odrih. Centralna oseba med vsemi pa je bil igralec in režiser Hinko Nučič, visoko nadarjen, nepopisno marljiv in ambiciozen človek, toda, žal, nepopustljiv patetik. Kmalu po mojem prihodu se je začel odpravljati v Maribor, kamor je prihodnjo sezono tudi odšel.

»Glavna« vloga je stala pri vseh takratnih uprizoritvah v sredini in vse dogajanje na odru se je vrtilo krog nje, ne krog ideje drame. Vloge so merili tako rekoč na centimetre. Manjših in čisto majhnih ni hotel nihče igrati. Rekli so jim »psi«. Tako so se tudi oblačili. Najlepšo obleko so dali »glavni« vlogi, še dokaj dobre nosilcem »važnejših« vlog; nosilci »majhnih« vlog (»psov«), zlasti pa statisti, so dobili najslabše kostume, tudi če so predstavljali plemiče in dostojanstvenike. Hodili so samo k zadnjim skušnjam.

prejemali neznatne honorarje in bili stalno nezadovoljni. Pokvarili so vse predstave, kjer so nastopili. Še danes planem vznemirjen iz spanja, kadar se mi sanja o statistih.

Režijska in suflerska knjiga sta bili strahovito izčrtani, včasih je bilo poleg obilnih črt kar v enem dejanju po več listov zapognjenih. Vzlic tem ogromnim krajšavam so bile pavze strašno dolge in so ubile skoraj vsako predstavo. Ni čuda, saj so morali v tej pavzi znesti z odra vse potrebne in vse nepotrebne stvari in postaviti novo sceno z neštetimi drobnarijami in detajli.

Večkrat sem se v duhu vračal v »Kammergerski pereulok« (tam je stal M. H. T.), kjer sta pri nadvse natančni in premišljeni dekoraciji le dominirali igra in beseda. Sedaj sem se vedno bolj pogosto spominjal dogodka, ki je bil za moje gledanje na gledališče odločilne važnosti. Prepričal me je, da kulisa sploh ni bistveni del teatra (ker ni neobhodno potrebna in gledališče obstaja lahko brez nje), temveč, da je igralski ansambel z režiserskim kolegijem, umetniškim vodstvom in administracijo lahko že vse, kar je potrebno dobremu umetniškemu teatru.

Zgodilo pa se je tole. Vodstvo M. H. T. je prejelo od Komisarjata za umetnost nalog, naj priredi nekaj predstav v delavski četrti moskovskega predmestja. Tam so našli precej prostorno dvorano, toda brez odra in brez kakršne koli gledališke opreme. Urno so zbili vkup nekaj podij, ga opremili z zelenimi zavesami in naslednji dan je bila že predstava: enodejanke in novele Čehova. Prihodnja predstava je bila Gorkega drama »Na dnu«. Nabito polna dvorana je zadržano sapo spremljala hudožestvenike, ki so brez dekoracij, le z neobhodnimi rekviziti, predvajali z vso dovršenostjo moskovskemu delavstvu umetnine dveh ljubljencev ruske gledališke publike. To je bil veličasten triumf igre in besede. To je bil nepozaben dogodek!

Kaj storiti, da bo tudi v naši Drami stopila na prvo mesto igra in beseda? Najprej uveljaviti princip, da je vsaka drama (komedija, igra itd.) organska celota, v kateri je vsaka vloga enako važna. Zato mora vsak igralec sprejeti vsako vlogo, ki mu jo dodeli vodstvo in jo študirati z vsem svojim znanjem in z vso marljivostjo. Pritožba je dopustna, toda nima odločilne moči. Že v začetku sezone 1919/20 je morala neka članica, ki nikakor ni hotela sprejeti dodeljene vloge, zapustiti ansambel, toda nivó predstav se je začel dvigati. Ko je bil pozneje uveden honorarni sistem po številu predstav, se je ta princip močno uveljavil. Odlični solisti so igrali tudi najmanjše, celo neme vloge, Drama pa je proizvajala predstave, ki bi še danes lahko veljale za vzorne.

Poleti 1919. se je vrnil iz Rusije Osip Šest, ki se je tudi tam udeleževal kot režiser. Bil je navdušen občudovalec ruskega teatra, kakor jaz in vsakdo, ki se je seznanil z njim. Razložil sem mu vse težave in svoje težnje. V vsem je soglašal z mano in se začel temeljito pripravljati za prihodnjo sezono. S Šestom je dobila naša scena svojega vele mojstra. Njegove režijsko-inscenatorske zasluge so neprecenljive in neločljivo zvezane z razvojem naše Drame po prvi svetovni vojni. Občinstvo se ni več gnetlo brez potrebe ob vsaki izpremambi na odru po ozkih in pustih gledaliških hodnikih. Šest je izkoristil obila dvigala, s katerimi je opremljen oder in strokovnjaško izvežbal disciplinirano tehnično osebje. (Izpremembe so se vršile pogosto celo v temi, pri odprtem zastoru.)

Potem je prišel k nam Boris Vladimirovič Putjata. Dramaturške posle je prevzel Oton Župančič, tajnik je postal Milan Pugelj, ki se je tudi kot dramaturgov sodelavec pomembno uveljavljal. Dasiravno je Putjata že 1925. leta umrl, je zapustil kot igralec, režiser in učitelj neizbrisno sled v našem ansamblu.

V tem prvem razdobju smatram za najpomembnejši predstavi našega ansambla »Hamleta« v Šestovi in »Idiota« v Putjatovi režiji.

Obe predstavi, ki zahtevata ogromno izprememb, sta bili uprizorjeni v zastorih, brez dekoracij. Nadzorstvo nad tekstom je vodil Oton Župančič. V teh dveh uprizoritvah je doživela tudi naša Drama če že ne triumf, pa vsekakor velik in pomemben uspeh v — igri in besedi.

In še en važen uspeh je dosegla naša Drama v tem prvem razdobju. Ločila se je dokončno od prevodov in predelav niti ne kvalitetnih nemških mladinskih iger. Decembra 1921. je bila premiera »Peterčka«, ki sta mu sledili Milčinskega »Mogočni prstan« in »Krpan mlajši«, Lahov »Pepeluh«, nato »Triglavska bajka« itd. S tem je bil položen temelj slovenski mladinski igri. (Ker tega dejstva v zadnjih 27 letih še noben kritik in nobeden izmed esejistov, ki se bavijo pri nas z gledališkimi vprašanji, ni opazil, si ga dovoljujem ob tem lepem prazniku naše Drame zabeležiti jaz.)

Umetnost je last ljudstva. Njene najgloblje korenike morajo poganjati iz širokih delovnih množic, ki jo morajo razumeti in ljubiti, umetnost pa jih mora v njih čustvovanju, mišljenju in hollenju povezovati in jih dvigati. Vzbujati mora v njih umetnike in jih vzgajati... Imejmo zmeraj pred očmi delavce in kmete! Učimo se zaradi njih gospodariti in računati. Tudi na področju umetnosti in kulture.

Lenin

NEKAJ UGOTOVITEV

Ob letošnjem jubileju naše Drame bi rad le ob kratkem povedal in poudaril nekaj splošnih ugotovitev.

Obdobje tridesetih let, odkar igra Drama v svoji hiši, je bilo ne samo časovno zanimivo, ampak tudi pomembno za idejni razvoj in umetniško rast slovenskega gledališča. To lahko ugotovimo kljub temu, da je morala sodobna slovenska gledališka kritika, ki je ta razvoj spremljala, pogosto upravičeno ugotavljati pomanjkljivosti, opozarjati na napake ter bičati vsakovrstne zablode. To je popolnoma razumljivo, zakaj kritika, ki v resnici zasluži to ime, je vedno borbena ter ima slej ko prej pred seboj perspektivo gledališča ali — preprosteje rečeno — njegov napredek. To daljnogledno razmerje do gledališča ji kajpada narekuje, da to, kar je, presoja hkrati z upoštevanjem razmer in danih pogojev tudi z vidika tega, kar naj bi bilo. Ker torej jemlje v mar predvsem napredek gledališča, skuša z »idealnim« merilom usmerjati ustvarjalne sile v samokritiko in tekmovanje ter v premagovanje najrazličnejših ovir, da bi se tako čim prej in v čim popolnejši obliki pokazale njihove izrazne in s tem tudi razvojne možnosti gledališča.

Kajpada se vsaka kritika, ki hoče ostati stvarna, neodvisna od kakršnega koli apriorizma, kljub vsej svoji zahtevnosti slej ko prej zaveda, da mora upoštevati tudi vse težave, ki v neki določeni dobi ovirajo ali pa celo kar onemogočajo večjo dejavnost in silnejši razmah. Še mnogo laže pa je upoštevati in priznati te ovire zgodovinarju, ki presoja dejanje in nehanje gledališča iz časovne oddaljenosti ter ga ocenjuje predvsem z razvojnega vidika, v primerjavi z delom in zmogljivostjo prejšnjih pokolenj in dob. Ko torej danes pregledujemo delo in uspehe naše Drame v zadnjih tridesetih letih, moramo zato kljub neredko zelo močnim odklonom nazaj — ki so bili včasih tako hudi, da predstavljajo po sodbi sočasne kritike prave pravcate estetske in sociološke anahronizme — vendarle ugotoviti tudi velikansko spremembo in nemajhen napredek v zgodovini slovenskega gledališča.

Podrobnejša razčlenitev dela v omenjenem obdobju bi pač lahko pokazala vsaj **relativen napredek skorajda na vseh področjih naše gledališke kulture**: v poglobljenem pojmovanju gledališča kot nepogrešljivega in sestavnega dela narodove kulture; v vsaj delnem izboljšanju družbenih, zlasti gospodarskih pogojev; v širši organizaciji te ustanove; v tehničnem napredku (oprema, rekviziti, tehnične naprave, inscenacija itd.); v izboljšanju sporeda; v napredku praktične dramaturgije in posebno v napredku režije; v igralski

umetnosti, ki je poprej pri nas v smislu ansambelske igre skorajda ni bilo, dasi smo že imeli igralsko-umetniško nadpovprečne individualnosti (Borštnik, Borštnikova, Verovšek itd.); v izobrazbi odrskega jezika (vsaj deloma); v porastu in razmahu naše gledališke kritike; na področju teoretičnega in sploh strokovnega gledališkega slovstva; na področju splošne gledališke in posebej igralske vzgoje; na področju otroškega gledališča (premalo); v odnosu občinstva do gledališča; itd.

To obdobje je v marsičem — čeprav nikakor ne povsem zadovoljivo — približalo naše gledališče časovnemu, to je relativnemu idealu in ga skušalo spraviti v sklad z zahtevami, ki jih je že davno poprej postavljala naša mnogo naprednejša teoretična, zlasti kritična dramaturgija. Lahko rečemo, da je bilo tisto, za kar so si v svojem času zaman prizadevali na primer Levstik, Stritar in pozneje zlasti Ivan Cankar — v tej dobi vsaj deloma ostvarjeno in da je gledališče po letu 1919 z velikim korakom stopilo na pot uresničenja tega, kar naj bi predstavljalo: **slovensko narodno gledališče**. Ta korak je bil zdaj lahek, prožen in čvrst, zdaj zopet okoren in šepav, vendarle pa je gotovo, da se je podoba našega gledališča v tem času — zlasti po zaslugi subjektivnih činiteljev, to je po zaslugi ustvarjalcev na vseh področjih gledališke kulture — bistveno spremenila in se hkrati vidno premaknila naprej in navzgor. To se nam pokaže že, če samo površno primerjamo to gledališče ne samo z gledališčem naše čitalniške in njej sledeče dobe, temveč tudi z našim gledališčem v dobi po l. 1892., ko je začelo delovati v Ljubljani novo Deželno gledališče (sedanja Opera), v katerem se je nekajkrat na teden smelo igrati tudi slovensko, kar je imelo za posledico prvi večji razmah naše dramatike in našega gledališča.

Že sama preselitev Drame v lastno hišo je bila velikanskega pomena. Potrdila je upravičenost Levstikovih besed o nujnosti in važnosti samostojnega »igralskega« tako za ugoden razvoj izvirne dramske književnosti kakor za nastanek in razmah posebne igralske umetnosti. Minula je doba, ko smo bili Slovenci brez svojega gledališča, pa tudi doba, ko smo smeli biti na svoji zemlji samo gostje v tuji hiši. Razen opere smo sedaj dobili tudi samostojno dramo. S tem je bila dana našemu gledališču nova možnost razvoja. Ponosna zavest narodne svobode je močno dvignila našo kulturno voljo in živo razgibala našo ustvarjalno sposobnost. Pri tem kajpada ne smemo prezreti vsaj delnega izboljšanja materialnih pogojev, posebno odkar je bilo gledališče podržavljeno. Pozneje so se resda pokazale tudi slabe posledice podržavljenja gledališča, posebno zato, ker je bila državna dotacija vendarle premajhna in se je vrh tega postopoma zniževala. To je sčasoma povzročilo občutne gospo-

darske krize v upravi, oslavljen gmotni položaj igralcev pa je pogosto negativno vplival tudi na duhovni in umetniški razvoj gledališča. Toda v primeri s preteklimi dobami, ko Slovenci nismo imeli niti najosnovnejših pogojev za uspešno gledališko delo, moramo vendarle ugotoviti, da so se v tej dobi tudi zunanji, objektivni pogoji za gledališče izboljšali in da je bila zato organizacija te kulturne ustanove v našem narodu uspešnejša.

Samostojno dramsko gledališče seveda ni moglo ostati brez vpliva na **izvirno dramsko tvornost**, ki je prav v zadnjih desetletjih doživela največji razmah. Lahko rečemo, da naša dramatika iz te dobe po številu del presega skoraj vse, kar smo Slovenci prej ustvarili na tem področju. Pa tudi, kolikor gre za motive in odrski slog, pomeni naše dramsko leposlovje v tem obdobju — če ga presojava kot celoto — viden napredek. Temelj novejši slovenski dramatiki pa je v glavnem položil Ivan Cankar, ki ga moramo kajpada še vedno šteti za našega najboljšega dramskega oblikovalca.

Razen prizorišča in vrednih literarnih del potrebuje sleherni gledališče v prvi vrsti sposobnih igralcev. Res smo Slovenci šele v tej dobi dobili v pravem pomenu besede **svoj igralski stan**. Pred prvo svetovno vojno je bilo slovensko gledališče kljub nekaterim pomembnim domačim igralcem možno res samo s pomočjo in s sodelovanjem tujih (največ čeških in hrvatskih) gostov. V dobi po svetovni vojni pa smo dobili močan domači gledališki kader, sestavljen tudi iz prvovrstnih igralcev in režiserjev, kar je omogočilo našemu gledališkemu ustvarjanju — na splošno vzeto — **prehod iz diletantizma na umetniško višino**. Nekdanji samouk, amater in diletant se je umaknil v tej dobi poklicnemu igralcu, neredko že tudi igralcu umetniku. Med našim igralskim zborom tega obdobja, ki se je neprestano dopolnjeval in izpopolnjeval s silami dveh oziroma treh rodov, bi mogli naštetih celo vrsto odličnih gledaliških talentov, prav tako pa že tudi lepo število nadpovprečnih umetnikov in umetnic. Nekatere naše igralko in igralce iz tega obdobja bi pač upravičeno lahko prišteli med gledališke oblikovalce evropskega formata.

Poglavitno, kar je treba v zvezi z razvojem naše Drame v tem obdobju ugotoviti, je zato **spoznanje o samovrednosti (avtonomiji) gledališke umetnosti in s tem prodor in zmaga gledališke umetnosti kot samostojne umetnostne panoge**. To velja tako za režijo kakor za igralsko oblikovanje. Ta zavest je v tej dobi prešinjala ne samo igralski ansambel in režiserje, temveč je močno prišla do izraza tudi v naši kritiki, ki v tej dobi na splošno ni več zagovarjala tako imenovane »stvarne«, enkratne in edino možne interpretacije pisateljevega dela oziroma posameznih junakov, temveč je — čeprav ne

vedno — že pokazala posluš za svojsko gledališko pojmovanje, ki je kakor sleherno umetnostno oblikovanje podvrženo zakonom rasti in razvoja. Bil je čas, ko je bilo tudi pri nas razširjeno popolnoma zastarelo naziranje, češ da je igralska umetnost le tako imenovana »reproduktivna« umetnostna panoga, igralec pa samo »besednik« pisateljevega dela. No, mnenje, da je igralec le »govoreči« gramofon pisateljevega besedila, je v tem času dokončno propadlo. **Zaslugo za to ima predvsem slovenski igralec sam**, ki je s svojo izrazno in oblikovno močjo izpričal in potrdil svojo umetnost, samostojnost svoje umetnosti; pri tem pa mu je pomagala tudi **gledališko napredna kritika**, ki je v tej dobi utirala pot naši doslej še nenapisani dramaturgiji.

Isto kot za igranje velja seveda tudi za našo režijo, ki je v tem obdobju pokazala odlične uspehe ter popolnoma ovrгла tisto neznanosko primitivno naziranje, po katerem je režiserjeva naloga prvenstveno v tem, da »pripravi« inscenacijo ter da — dobessedno! — postavi na oder mizo in stole, ne pa nova, to je odrska, gledališka ustvaritev na osnovi pisateljevega dela. Delo nekaterih naših režiserjev je bilo tako izrazito in je postalo tako vidno, da bi lahko po njem razdelili razvoj naših gledaliških slogov na več »epohalnih« stopenj. Také stilne mejnike predstavlja v prvem obdobju predvsem režijsko delo Milana Skrbinška, Osipa Šesta, Cirila Debeveca, v drugem obdobju pa režijsko delo dr. Bratka Krefta, dr. Branka Gavella in inž. Bojana Stupice, ki so postavili na oder dolgo vrsto najznačilnejših uprizoritev te dobe. Pri tem se je kajpada zgodilo včasih, da so nekateri naši režiserji — ki so dejansko največkrat opravljali tudi delo dramaturga — zašli nekoliko predaleč in so v svoji preveliki samogledališki vnemi oziroma težnji po tako imenovanem »osvobojenem« gledališču pozabili na dolžnosti, ki jih imajo do pisateljevega dela.

Za ponazoritev gornjih trditev naj navedem za primer samo uprizoritev Shakespearovega »Hamleta«. To delo je bilo v zadnjih tridesetih letih kot na novo pripravljeno delo uprizorjeno petkrat. To se pravi, da je delo pripravilo za oder pet različnih režiserjev, ki so kajpak vsak drugače pristopali k delu. To so bili Hinko Nučič (l. 1918/19), Osip Šest (l. 1921/22), Ciril Debevec (l. 1932/33), Bratko Kreft (l. 1941/42) ter Branko Gavella (l. 1947/48). Glavnega junaka Hamleta pa je igralo celo šest igralcev: Nučič, Rogoz, Debevec, Kralj, Jan in Sever. Po več zasedb so imele tudi nekatere druge važnejše osebe: kralj (Bratina, Gabršček, Skrbinšek, Levar, Furijan); kraljica (Bukšekova, Borštnikova, A. Danilova, Medvedova, Marija Vera, M. Danilova, Šaričeva); Ofelija (Šaričeva, Wintrova.

V. Juvanova, Ahačičeva, Mežanova); Polonij (Ločnik, Lipah, Cesar, Gregorin); Laert (Kralj, Jan, Sever, Stupica, Blaž, Tiran, Česnik) itd.

Te uprizoritve so prav nazorno pokazale delo, razvoj in rast, včasih pa tudi nazadovanje naše Drame, skratka: **vso razgibano dinamiko gledališkega snovanja, tipanje in iskanje, poraz in zmago.** Posebno izrazito smo lahko videli pot, ki jo je naše gledališče hodilo, tipaje za smislom in išoč vedno nove podobe za Shakespearovo umetnost. Petero uprizoritev je hkrati pomenilo petero različnih dramaturških pojmovanj, režijskih prijemov, slogovnih prikazov. Prva uprizoritev je bila še vsa uklenjena v gledališko pojmovanje našega romantičnega realizma in Shakespearu seveda ni bila kos, posebno zato ne, ker je bila naša igralska zmogljivost takrat nujno še premajhna. Šestova uprizoritev se je močneje približala teatraški, predvsem pa je že skušala v modernejšem smislu rešiti vprašanje Shakespearovega odra (stiliziran okvir z zavesami). Globlje dramaturško pojmovanje je pokazala uprizoritev v režiji C. Debeveca, ki je delo poenostavil in smiselno gledališko poglobil ter ga na ta način tudi bolj približal pravemu Shakespearu. Bratko Kreft pa je zlasti poudaril odrsko učinkovitost dela in je pri svoji režiji gledal predvsem na to, da bi »Hamleta« čim bolj približal občinstvu. Zadnja uprizoritev nas je presenetila in nekoliko tudi odbijala zavoljo slogovnega anahronizma — zapoznelega ekspresionizma — v inscenaciji, prav tako pa tudi zaradi premajhne zmogljivosti in ubranosti igralskega kolektiva. Tembolj pa smo bili zato veseli najnovejšega »Hamleta« zaradi novega Hamleta, ki ga je to pot igral Sever. In tu se nam odpira prav tako zanimiva podoba! Petero uprizoritev je hkrati pomenilo šestero različnih igralskih zamisli, šestero različnih odrskih likov istega junaka. Nučičev Hamlet je bil zamišljen v okviru romantično realistične igre. Rogoz ga je dvignil v skorajda rafiniran odrski patos in ga odel s teatraličnim plaščem mehkega lirizma. Zanimiva je bila tudi dvojna igra Hamleta, kakor sta ga igrala Kralj in Debevec. Nedvomno je prvi pokazal več izrazne igralske sposobnosti v govoru in kretnji, medtem ko je bil drugi silnejši v analizi. Janov Hamlet je bil v bistvu usmerjen v pravcu Kreftove zamisli »Hamleta«, bolj poln v svojem igralskem izrazu kot brezdnovit po vsebinskih poudarkih. Kot sad resnega umetniškega prizadevanja predstavlja pomemben uspeh našega igralsstva. Severjeva igra, ki v njegovem igralskem razvoju pomeni enega izmed najvidnejših mejnikov, žal ni imela opore v celotni igri in tako ni našla primerne okvira; njegov Hamlet pa se je osvobodil skoraj vsakega patosa, prav tako pa tudi pretiranih intelektualnih poudarkov in je bil od vseh dosedanjih Hamletov morebiti najbolj shakespeareanski, to se pravi najbliže njegovemu igralskemu realizmu.

Shakespeareov »Hamlet« pa ni pomenil samo eno največjih nalog in zmag našega gledališča v zadnjih tridesetih letih, ampak je postal tudi najprivlačnejša igra novejšega sporeda, tako da so ga imenovali ljudsko igro v najboljšem pomenu besede. Prav gotovo je širše občinstvo slej ko prej privlačevala v prvi vrsti napeta in pretresljiva vsebina, tedaj delo samo po sebi, vendarle pa ni nobenega dvoma, da je bil to hkrati uspeh naše gledališke umetnosti. Gotovo si niso teh predstav, ki so si sledile po nekaj sezonah, ogledovali samo novi ljudje, za katere je bilo še vedno snovna novost, ampak tudi starejši obiskovalci, ki so bili žejni nove interpretacije istega, čeprav že znanega dela. To pa kaže, da je spoznanje o samonikli vrednosti gledališke umetnosti prodrlo že tudi do zavesti gledališkega občinstva, kjer se kajpada zakorenini najpozneje.

Ta podoba pa bi bila pomanjkljiva, če ne bi omenili, da se je naš odnos do tega znamenitega dela svetovne dramatike pokazal tudi v skrbi za novo jezikovno podobo. Prvi prevod »Hamleta« je priredil Ivan Cankar l. 1899 in ta je služil za osnovo prvim uprizoritvam. Pa tudi Župančičev prevod, v katerem so delo igrali v sezoni 1932/33, je doživel pozneje še nekatere spremembe in popravke. To dokazuje, da je bilo razmerje naše Drame do tega nesmrtnega dela — pa tudi do mnogih drugih — vse do današnjih dni živo in stvariteljsko.

Ta primer naj zadostuje, čeprav bi isto lahko pokazali tudi drugi zgledi, zlasti uprizoritve del Ivana Cankarja v tem obdobju. Tega uspeha našega gledališča prav nič ne zmanjšuje niti dejstvo, **da ni bilo vedno vse izvirno** in da so se ne samo režiserji, ampak tudi posamezni igralci neredko učili in tudi zgledovali po tujih vzorih; saj na primer tudi književnost zajema in črpa nove pobude iz tujih slovstev. Pomembno pobudo našim igralcem so dajala tudi razna **gostovanja**.

Nedvomno pa bi se bila naša igralska umetnost v tem obdobju povzpela še više, da niso tega ovirale razne zapreke. Poleg slabih materialnih razmer, v katerih so bili pogosto prisiljeni živeti slovenski igralci, je bilo odločujočega pomena tudi **pomanjkanje strokovne vzgoje in pouka**, kar je bilo do najnovejšega časa po večini omejeno na zasebne igralske »šole« in individualno pomoč iz vrst igralcev samih. Prav tako pa tudi vodstvo gledališča v teh letih ni znalo vedno pravilno zaposliti posameznih igralcev ter smotrno izkoristiti njihove ustvarjalne sposobnosti.

Nobena druga umetnost ni tako tesno in neposredno zvezana z življenjem ko ravno gledališka, saj o gledališču brez publike — in ta prihaja v gledališče predvsem zaradi sporeda — niti ne more biti govora, vsaj v praktičnem smislu ne. Repertoar je zaradi tega, če

so dani drugi pogoji, najvažnejši problem vsakega gledališča. **Kar zadeva spored** v obravnavanem razdobju, je treba v primeri s prejšnjimi dobami prav gotovo priznati nemajhen napredek. Razen starejših in novejših domačih del je spored naše Drame v tem času obsegal vrsto klasičnih del (Grki, Shakespeare, Moliere), a tudi mnoga pomembna dela sodobne dramske proizvodnje. Poleg slovenskih (hrvatskih, srbskih, ruskih, čeških, poljskih in bolgarskih) del so se upoštevale predvsem igre iz germanskih in romanskih književnosti. V zvezi z že omenjenim porastom naše izvirne dramatike je treba omeniti tudi odlične **prevode** iz svetovnega dramskega slovstva (Shakespeare, Molière, Sofoklej itd.).

Žal je ta svetli vzpon v tej dobi motilo marsikaj, kar naši Drami ni bilo vedno v korist. **Premajhna skrb za domačo dramo**, ki smo jo čutili tu in tam, dalje nesmotrna in včasih tudi dokaj povprečna izbira iz drugih literatur je imela v marsikateri sezoni za posledico ne le zastoj, ampak tudi osamljenost gledališča, ker ga je odtujevalo naprednejšemu delu občinstva ter ga znova približevalo »Krpanovi kobili«, to je malomeščanskemu okusu. **Nesodobnost in brezidejnost enega dela sporeda** — v resnici najtežja napaka, ki jo more gledališče zagrešiti, posebno glede na vzgojo občinstva — je morebiti najbolj negativna postavka v bilanci uspehov in neuspehov naše Drame v razvoju zadnjih desetletij. Res pa je, da vsega tega ne smemo pripisati samo na rovaš vodstva, temveč je treba upoštevati tudi materialne zadrege, družbeni pritisk, cenzuro, pa tudi nevzgojenost ter zaostalost dela občinstva, posebno iz vrst meščanstva. Lepo število predstav, ki so ga dosegla mnoga idejno in umetniško zahtevna dela, pa nasprotno priča tudi o tem, da moramo vendarle ugotoviti napredek tudi, **kar zadeva slovensko gledališko občinstvo**. Priznati je treba, da si med obiskovalci našega gledališča v zadnjih desetletjih vedno redkeje ugledal reprezentativnega meščana in filistra. Žal pa moramo kljub temu ugotoviti, da si **naše gledališče v obdobju med obema vojnama ni znalo utreti poti do ljudskih množic**. Kljub naprednejšim tendencam je bilo še zmemrom vse preveč uklenjeno v ozka obzorja meščanskega, ljudstvu odtujenega duha.

Z narodnoosvobodilno borbo je tudi v razvoju naše Drame nastopila velika sprememba. Delo, ki že zadnja leta pred revolucijo včasih ni bilo več na višini njene najboljše tradicije, je v dobi okupacije prišlo pod pritisk, ki je grozil uničiti dotedanje umetniške pridobitve. Nov, živ pogon za njen ponovni dvig je dalo Partizansko in pozneje Slovensko narodno gledališče na osvobojenem ozemlju. Takoj po osvoboditvi l. 1945 se je z združenjem obeh začelo novo obdobje naše Drame. Poudariti pa je treba, da pri tem ne gre za

»novo« gledališče brez zveze s preteklostjo in brez upoštevanja našega gledališkega izročila, temveč za novo »ogledalo časa«, potem takem za novo vsebino, za novega duha in s tem v zvezi tudi za novo obliko, za nov izraz. To je préej v začetku novega razdobja v razvoju naše Drame poudaril tedanji vršilec dolžnosti ravnatelja te ustanove, režiser in igralec Bojan Stupica, ko je zapisal: »Napak bi bilo soditi, da pokopavamo preteklost! Kar je bilo v dosedanji gledališki kulturi dobrega, temu hočemo zavestno in s široko kretnjo priznanja podati roko, kajti vodi nas spoznanje kontinuitete v kulturi.«

Na tej osnovi in iz te združitve nastaja pred našimi očmi nova, sodobna podoba našega gledališča. Predvsem moramo ugotoviti, da so se objektivni pogoji za obstoj in razmah našega gledališča po osvobojenju neprimerno izboljšali, saj gledališče še nikoli ni uživalo toliko javne podpore kakor v našem času. Družbeni pomen te naše kulturne ustanove se je mogočno dvignil. Prav tako se je razširila in močnejše utrdila organizacija gledališča v najširšem pomenu te besede. Pri tem je treba predvsem omeniti ustanovitev Akademije za igralsko umetnost, ki daje za pouk in vzgojo novih gledaliških kadrov neprimerno več možnosti, kakor pa so to zmogli bodisi nekdanji igralski krožki bodisi predhodnica današnje Akademije, visoka šola za dramatsko umetnost pri Glasbeni akademiji.

Samo ob sebi umljivo pa je, da se je naša Drama na tej zgodovinski prelomnici znašla v zelo velikih težavah, posebno kar zadeva estetsko-umetniško stran njenega dela. To je tudi vzrok, da je sociološki, se pravi organizacijsko-tehnični in ideološki pomen naše nove gledališke kulture, ki gre z roko v roki z vsemi ostalimi izpremembami našega družbenega življenja, za zdaj še zmerom večja kakor pa pomen uspeha na področju kvalitetno-umetniškega dela. Zato moramo na to delo gledati predvsem s perspektivo v bodočnost. Zavedati se moramo, da tako delo — graditev novega gledališča — ni sad enega ali dveh let, marveč uspeh dolgotrajnega prizadevanja.

Bilo bi nesmiselno zapirati oči pred dejstvom, da poglobitveni gradilec tega dela — naš novi igralski kolektiv — šele nastaja. Da pa raste, o tem priča razvoj naše Drame po osvobojenju, ki ne le po svojem vedno izrazitejšem sporedu, ampak tudi po igralski zmogljivosti kaže od leta do leta prepričljivejšo podobo. Nedvomno pa je delo za izoblikovanje novega, homogenega igralskega zbora ena izmed poglobitvnih nalog bodočih let. Prav tako pa je čedalje bolj očitno, da je ena sama Drama v Ljubljani za nove razmere, ko postaja funkcija gledališča v resnici množična — veliko premalo.

DVA REŽISERJA

Kakor pri drugih gledališčih tako so tudi pri našem dajali posebni režiserji gotovi dobi svoj osebni pečat. Pri našem gledališču je to še prav posebno vidno. Zgodovina našega odra bo prav gotovo nekoč govorila (kot danes govorimo o »Čitalnici«, o predvojni dobi itd.) o Šestovi dobi, o Putjatin dobi, o Skrbinšku, Debevcu, Gavelli, Kreftu, Stupici in naših najmlajših. Naše gledališče se v resnici lahko ponaša z lepim številom odličnih režiserjev, ki so privedli po dolgem tipanju in naporu naš ansambel do tako dolgo iskane in zaželjene skupinske igre in notranje vigranosti. To je največja odlika našega odra, za katero nas marsikdo lahko zavida. Bila je priznana od Rusov, Nemcev, Angležev, Italijanov in drugih. Prav gotovo imajo naši režiserji največjo zaslugo, da se je povzpел naš mali teater na evropsko raven.

Omenili bomo na tem mestu samo dve imeni: Putjata in Pugelj. Uspehi prvega so večji, pomembnejši, toda delo M. Puglja gotovo ni bilo prav nič manj važno za nas.

B. VI. Putjata ni bil samo Rus, temveč svetski človek, doma pri Francozih prav tako kot pri Angležih. Njegova največja zasluga je nedvomno ta, da smo se z njegovim posredovanjem skušali dokopati vsaj deloma do tajnosti ruske umetniške igre. Do takrat so bili naši vzori »Narodni divadlo« in »Burgtheater«. To so bili edini nam dostopni in zato dragoceni učitelji. Vendar je imel ravno Burgtheater, čeprav eden prvih svetovnih odrov — pri nas čestokrat napačno razumljen in slabo presajen — vpliv tujega, mrzlega, teatarskega, odvratnega. Pri nas Burgtheatra sploh nismo mogli posnemati, ker nismo imeli za to niti igralcev, niti sredstev, niti tradicije. To je predvsem oder nemške klasike in Shakespeara (dasi ravno je bil burgtheaterski »Živi mrtvec« tisti čas vzorna in zelo zelo ruska predstava).

Kar smo tako dolgo pričakovali, kar smo davno slutili in po čemer smo vedno hrepeneli — to se nam je uresničilo s prvim obiskom ruske igralske družine Muratove, višek doživetja pri občinstvu in notranjega preporeda, umetniškega preusmerjenja, da teatrsko revolucijo pri igralcih — pa so nam prinesli že prvi Hudožestniki. (Do takrat so se starejši Ljubljanci spominjali samo na nepozabni ruski pevski zbor »Slavljanski«, ki je nastopil na svoji evropski turneji tudi v Ljubljani.) Naš teater je po njihovem odhodu postal zapuščen, pomilovan, celo zasmehovan. Bila je naravna nujnost, da si poiščemo igralskega vzora tam, kjer smo po

svojem slovanskem občutju, izrazu in miselnosti najbolj sorodni, najbolj doma — pri Rusih.

Zato so vplivale Putjatine predstave pri nas naravnost čudežno; občinstvo, še bolj pa igralci so našli in doživeli nekaj, kar jim je bilo nekoč že znano, a so pozabili. Spoznali so, da je vsa tajnost igranja v človeku samem, vsa njegova veličina v preprostosti, vsa lepota v naravnosti, vse prepričevanje v občuteni verjetnosti in odrski najvišji čar v doživetju. Putjata je bil prvi in neizprosni glasnik doživljanja na odru — doživljanja, ki se je prelilo v občinstvo; on je bil prvi, ki je ustvaril v naši skromni hiši sijajni blesk velikih, bogatih teatrov: sozvočje, tajni fluidum, ki spaja oder in parter. Vse to nam je pričaral na način, ki je bil svetski in vendar tako domač, na prvi videz nedosegljiv in nato prijetno vsakdanji, prej tuj, zdaj tako blizu: ruski, velik — naš!

Kako je učil in delal Putjata?

Na skušnjah mu je bil tekst in situacija skoraj postranska stvar. Igralec je sedel na stolu, ki mu ga je bil odkazal, govoril na izust vse avtorjeve besede — toda Putjatino delo se je pričelo šele s tem, da je začel oblikovati iz igralca karakter in iz teksta živo govorico. Tega ni mogoče bolj natančno opisati kot z mojstrovim tipičnim stavkom: »Dajte meni ton!«

Beseda »ton« je bila do tedaj na našem odru zelo malo ali pa sploh nič znana. Takratni igralski términoji so bili: »tragirati«, »prenašati«, »vleči« itd.

Toda »ton« je bil v Putjatinem smislu zapopadek in prava vsebina igralskega bistva v igri. Kdor najde »ton« vloge, lahko sede, kamor hoče, hodi ali stoji po mili volji, celo maska, obleka in mimika so postranske; če nosi v sebi »ton« vloge, njeno vsebino, značaj, sploh vse — igra lahko v temi: ti ga boš natančno videl.

V kako obupno zablodo pa pade igralec, ki se ni dovtal do »tona« in do bistva vloge! Pravilna drža, dovršena maska, mojstrska mimika, govorica, vse njene nianse — pod vso to šaro pa obupna praznoba!

*

Ganljivo je bilo gledati že precej rutiniranega igralca, ki ima priti v sobo, se previdno ozreti naokrog, stopiti k edini osebi, ki je v sobi in z igrano težkim srcem, vendar s preizkušeno lokavostjo začeti otipavati neznanca: »Imate kaj denarja...?«

Putjata zaigra ta stavek dvakrat, desetkrat, igralec ga skuša zaigrati za njim desetkrat, petdesetkrat — toda »besede, besede, besede...« kot pravi Hamlet.

Putjata se razvname, igralec obupava, poti se, v lica je ves rdeč, utrujen in pobit, postaja od besede do besede težji in se od-

daljuje od tam, kamor bi tako rad prispel. Zgodi se naposled še tisto, kar se pripeti samo bodočemu pravemu igralcu in kar se dolgoletnemu diletantu nikoli še ni in se nikoli ne bo pripetilo: igralec gre za kuliso in se tam, kjer ga nihče ne vidi, zjoka milo kot otrok in skesano kot največji zločinec. Brez zveze ponavlja besede: »Proč od teatra... proč od teatra... nisem za ta poklic... proč, daleč proč...!«

Ko ga inspicient spet pozove na oder, si obriše solze, uničen in potrft se malo zravna in ko ga iztočnica potisne v sobo, stopi plahovanjo, otipljivo premeri okolico in tedaj vjame nekaj, čemur ni imena. Priplavalo je kot tajni zefir iz devete dežele, vsrkal ga je vase, prsa mu je napolnilo, srce in mozeg. Koprena mu je padla z oči in z lahkoto izgovori: »Imate kaj denarja...?«

Tedaj se oglasi iz parterja Putjatin temni grlski bariton: »No vidiš! Hudič, kaj pa je to? Kar naenkrat! Pa si našel! Sedaj pa drži to!«

Igralec se je zbočil v telesu in v pogumu, sladka opojnost teaterskih lepih sanj ga je zajela ta trenutek in ga ni več izpustila!

Tako se je rodil Cesarjev Ferdiščenko v Dostojevskega »Idiotu«.

*

Sergej Kuratov, edini pri nas zaostali član Muratove družine, carski kozak in odličen igralec, ki pa se ni mogel na noben način naučiti slovenščine, je igral sodnika Ljapkina Tjapkina v Gogoljevem »Revizorju«.

Da bi prisostvovali, kako se je pri skušnjah spopadel s Putjato! Bati se je bilo najhujšega. Tudi Kuratov, mlad in velik, koščen človek — je jokal. Toda on je jokal od jeze, ko je uvidel, da nima on prav, temveč Putjata. Da bi videli, kako sta se pozneje veselo smejala, skoraj objemala v otroški pristrčnosti kot da jagode nabirata, kot da sta med reso jurčke našla! Kramljala sta vljudno in si delala medsebojno poklončke kot dva zaljubljena golobčka.

Ta mala epizoda je na vse igralce, posebno mlajše, vplivala vsaj v tem pogledu, da so morali vendarle spoznati, da je gledališče resna in zelo težka zadeva.

*

Morda je največji Putjatin uspeh v notranji režiji »Idiota«, ki smo ga v dveh sezonah igrali 22krat. Kakšen uspeh pomeni to za tiste čase (sezona 1922/23 in 1925/26), za tako težko snov in za tako dolgo igro (predstava začela ob pol osmih in trajala čez polnoč), ve samo tisti, kdor je to doživel. Bil je triumf za režiserja.

igralce in za občinstvo, saj so nekateri (posebno akademiki) gledali predstavo po petkrat in več. Miškina je igral Zv. Rogoz z velikim uspehom, kakršnega v tako težkem delu do takrat še ni imel in tudi pozneje ne. Nastop M. Nablocke kot Nastasje Filipovne pa je bil dogodek, o katerem je govorila vsa izobrazena Slovenija.

Način režiranja in tako rekoč dramatski pouk po taki metodi, ki nam do takrat še ni bila znana, sta rodila vrsto odličnih igralcev, ki so se Putjati popolnoma zaupali in Putjata njim: tako smo dobili C. Medvedovo, I. Levarja, I. Cesarja in bi jih dobili še več, če bi hoteli mojstru slediti. Toda žalibog mu marsikdo ni hotel, marsikdo mu tudi ni mogel.

Izmed njegovih ruskih del nam ostanejo nepozabne režije: »Revizor« (sezona 1921/22 — 19 predstav!), »Češnjev vrt« (Čehov), »Nju« (O. Dymov), »Svatba Krečinskega« (Suhovo-Kobilin) in »Stričkov sen« (Dostojevski, sezona 1924/25), v katerem je tako rekoč umrl.

Če odštejemo še par angleških režij: »Golobček« (Galsworthy), »Jack Straw« (Maugham-Somerset) in dr., ter njegovo čudovito kreacijo ravnatelja Strizeja (»Ugrabljene Sabinke«), nam ostanejo skoraj sami Francozi, ki nam jih je ta izvrstni njihov poznavalec postavil na oder. Poleg tipičnih avtorjev kot so Scribe, Sardou in Savoir, je Putjata režiral Molièrovi komediji »Žlahtni meščan« in »Smešne precioze«. Zdelo se nam je, da smo takrat prvič dobili na naš oder pristnega Molièra, z vso načičkano eleganco, z molièrskim humorjem, sarkazmom in bičem, toda z vsem tistim komedijantstvom, čigar prikupni, smehljajejokajoči edinstveni, duhoviti predstavniki je bil B. VI. Putjata.

Kot zaključek svojih večjih režij nam je navrgel še »Cyranac«. Dobili bi morda kdaj boljšo uprizoritev te junaške, romantične pesnitve, z lepšimi kulisami, z bolj vigrano komparzerijo — toda Putjatin »Cyrano« je imel na sebi neizbrisno patino prave komedije, umirajoče z nasmeškom, ki vse priznava, razume in se poslavlja z veselimi solzami, oči uprte v neminljivo večnost lepote.

Preko odra se je razlil čar poezije, njegov sij je božal ves parter in objel vso galerijo.

Če bodi režiser zastopnik avtorja, potem moramo reči, da je bil Putjata Rostandov pokrovitelj, prijatelj in sodelavec.

Kako je to dosegel? Osnovni ton njegove režije je bila Cyranova tragedija, na katero je nanizal čudovito romantiko, vedro viteštvo, buršikozno junaštvo, prelepi slavospev ljubezni in smeh, smeh, rojen iz solza, smeh, izlivajoč se v solze. Rapir, ljubezen, pesem, žalost, smrt in smeh — nad vsemi pa lepota!

Vse je ugladil z veliko eleganco, dovtipom, duhovitostjo in pristnim komedijantstvom vélikega stila, ki je bil bistvo vse Putjatine umetnosti.

*

Pisatelj Milan Pugelj, takratni tajnik in namestnik direktorja Drame, je zrežiral v dveh letih (1925 — 1927) samo šest iger: »Pygmalion« (Shaw), »Ladja Tenacity« (Ch. Vildrac), »Boubouroche« in »Stalni gost« (G. Courteline), »Mirandolina« (Goldoni), »Slaba vest« (Anzengruber) in »Božji človek« (M. Begović).

V svojih režijah ni imel velikega zunanjega uspeha, ker je že bolehal in prekmalu umrl, da bi prav uveljavil svoje režisersko poslanstvo, še bolj pa zato, ker je v svojih režijah od sebe in igralca mnogo več zahteval kot je mógel doseči.

S tem smo se približali osnovi Pugljevih režij. Vendar je v teh kratkih letih (sodeloval je tudi pri drugih režijah) dal prve smer-nice za slovenski izraz, posebno pri kmečkih igrah, in bi, če bi živel, ravno Pugelj postavil prve temelje naše slovenske režije predvsem pri kmečkih, ljudskih igrah in prav gotovo tudi pri Cankarjevih komedijah. Saj je bil Cankarjev vrstnik, prijatelj in dober poznavalec, obenem občudovalec Hudožestnikov, dober tovariš Putjatin, goreč častilec ruske literature in eden najboljših oblikovalcev naših Dolenjcev in našega malega človeka. Kot pisatelj, katerega je Cankar zelo cenil in se njegovim storijam v družbi čestokrat do solz nasmejal, je bil Pugelj mojster v opazovanju komaj vidnih malenkosti, bežnih vtisov in drobtinic, ki jih površno oko niti ne opazi. Imel je poleg tega kot izkušen gledališki človek (bil je gledališki prevajalec, kritik itd.) profinjjen gledališki čut, veliko znanja in še več umetniškega okusa.

Naravno je torej, da je skušal Pugelj prvi na našem odru uvesti verjetnost, preprostost in iskreno domačnost, ki ne bi bila niti od daleč prostaška, temveč ljubka in naša. Vse je znal prepojiti s komaj vidnim, nevsiljivim, a zato tembolj uspešnim humorjem. Zato je bil M. Pugelj kot nalašč poklican, da bi prepodil z našega odra salonske kmete in »čitalniške« irhovce. Po drugi strani pa je dajal kmetom v svoji režiji vse drugačnih rekvizitov kot so kamižola ali mehur za tobak — dal jim je kmečki izraz v hoji, drži in še prav posebno v slovenski kmečki govorici.

Njegovo režijo (da se ustavimo samo pri dveh igrah), pri »Božjem človeku« in »Slabi vesti« je značil mir in lahkota, s katero je uvajal igralce v igro. Vsa njegova karakterizacija oseb in zapletljajev v igri je bila zelo preprosta, skoraj vsakdanja in sama po sebi umevna. Zakaj Pugelj je igri izluščil vsa zrna davno pred

bralno skušnjo in igralcem se ni bilo treba v tem pogledu prav nič truditi. Znane so njegove besede: »Ta oseba je natančno taka kot smo rekli, ti pa jo zaigraj zdaj sam kakor veš in znaš. Ves moraš biti v okviru osebe, ves in cel, zunaj okvira pa te ne sme biti nič!«

Zdaj je prišel za igralca pravi trenutek, da bo razcunjil vso svojo igralsko strast! Domišljjal si je, da je edini toreador v areni in da ima pred seboj režiserja, ki sam ni igralec, temveč samo pisatelj.

Tu bi sedaj morali občudovati Puglja, kako je previdno, toda neusmiljeno začel preganjati z odra »rogoz-ovščine« vseh vrst, ki so se tiste čase razpasle po našem odru in bile celo pohvaljene! Kajti on je načeloma sovražil igrani in zlagani teater in je bil v tem zvest MHT. Prav gotovo bi ruske vzore presadil na naš oder. Še požlahtnil bi jih z vsem tistim, kar je popolnoma naše in samo naše. Vedel je, da bo življenje slovenskega teatra samo dotlej zdravo in sočno — dokler bo ostalo popolnoma slovensko.

Božidar Borko:

PRED DVAJSETIMI LETI

Pred dvajsetimi leti, ko me je dolžnost gledališkega recenzenta prvikrat tesneje približala ljubljanski Drami, je bila ena najbolj uporabljanih besed »kriza«. Kaj čuda, če so vsi govorili tudi o gledališki krizi! Ta kriza res ni bila puhla fraza, toda zadevala je zgolj ekonomske pogoje, ki jih je imelo gledališko delo v meščanski državi in pa odvisnost Narodnega gledališča od meščanskega občinstva. Naša Drama je bila tista leta kvalitativno v razcvetu. Sorazmerno ugodna rast slovenske dramatike, razkvašenost notranjega gledališkega dela z vplivi hudožestveniške dramaturgije, ki je oplodila vrsto naših režiserjev in povzdignila načelo ansamblske igre nad »zvezdniška« hotenja posameznih igralcev, nadalje dejstvo, da so nekateri najmočnejši talenti, ki so se takoj po l. 1918. včlenili v našo Dramo, prav tedaj dosegli višek svojega razvoja, nekoliko tudi dobra in razgledana repertoarska politika — vse to je dalo naši Drami tak vzpon in tako višino, da so ji nekateri poznavalci še leta po tem priznavali prvo mesto v tedanji Jugoslaviji. Vsi, ki smo živeli z njo, se z navdušenjem in ponosom spominjamo tedanjih predstav in tistega blagodejnega ozračja, ki ga je umetniška do-
gmanost najboljših uprizoritev ustvarjala v dramskem gledališču.

Družbeni pogoji tega prizadevanja vodilnih sodelavcev naše Drame so bili mnogo manj ugodni. Zdelo se je, kakor da gledališče plava proti toku. V poplitvičeni meščanski kulturi, ki je dajala

prednost cenanim operetnim proizvodom, povprečnim filmom in lahkotni, uspavajoči zabavi, je imela Drama s svojo umetniško resnostjo avantgardni značaj. Kulturno najbolj dovzetna plast — inteligenca — je bila zaradi tedanje ekonomske politike in eksploatorske prakse dokaj obubožana in ni mogla napolniti gledališča, širokih ljudskih slojev pa gledališče vzlic nekaterim poskusom ni moglo privabiti. Zaradi tega je skušal zaveden gledališki poročevalec predvsem prispevati svoj delež k prizadevanju, da si Drama ustvari svoje občinstvo. Ustanovo, ki ni bila deležna ne zadostne podpore države in mesta in ne milosti bogate buržoazije, je bilo treba varovati, propagirati, poveličevati; skrb za njen obstoj in razvoj je bila tisti skriti impulz, ki je dajal vsemu delu resničnih prijateljev slovenske Drame najodločnejše smernice.

Delo gledališkega recenzenta je v tistih časih naletevalo na razne subjektivne in objektivne ovire, ki so bile na zunaj malo znane ali celo neznanе. Pisec teh vrstic je bil menda prvi poklicni časnikar, ki mu je bilo zaupano delo dramskega recenzenta za dnevnik »Jutro«. Ta odgovorna skrb pa je ležala nekako na obodu vsakdanjega poklicnega dela. Zato mi je bilo že izpočetka jasno, da se mora pojem kritike, t. j. smotrne, znanstveno metodične razčlenbe dramskih del in vseh sestavin njihove odrske uprizoritve, umakniti pred manj obveznim, kvalitetno in formalno manj dognanim in pomembnim poročevalstvom. Medtem ko so v večjih kulturnih in gledaliških središčih opravljali gledališki kritiki dnevnikov samo to delo in bili zanj polno plačani, je malokapitalistični in malomeščanski sistem tedanjih slovenskih dnevnikov nalagal tako delo drugod polno zaposlenim ljudem. Tako je bila recenzentu, ki je predsedel dobrih osem ur pri intelektualnem delu, onemogočena vsakršna smotrna priprava za večerno premiero; ni mogel prisostvovati generalni skušnji, kar je drugod veljalo za dolžnost gledališkega recenzenta, večkrat celo ni utegnil prebrati teksta igre, in vendar bi se zdelo ob sebi umevno, da ga je recenzent prebral pred premiero. Ob pogojih tedanjega dela in eksploatacije se je potemtakem moral odreči slehernemu proučevanju in se zadovoljiti zgolj z vtisi, kar je nujno vodilo na plitvine impresivnega vrednotenja ali v ocenjevalski impresionizem. Temu se je pridružil še poseben tempo dela: izdajateljem lista ni bilo mar za kvalitetno kritiko, marveč za poročanje o gledališkem dogajanju, t. j. za kroniko in informacijo, zato so terjali, da naj se piše o premieri neposredno po nji. Ko so gledališki sodelavci po predstavi dodobra zaspali, je že imel nočni stavec v stroju recenzentovo poročilo, in to je v prvih jutranjih urah po večerni premieri izšlo v listu. Spričo tega tipično kapitalističnega, konkurenčnega delovnega tempa je moral gledališki

recenzent, ki je presedel dobrih osem ur pri drugem delu, po dve ali triurni predstavi iztisniti iz utrujenih možgan tisto zmes in znes impresij, ki so jo nekaj ur nato spočiti ljudje merili in tehtali z vsemi svojimi merili in merami. Zgodilo pa se je tudi, da so tako napisano poročilo v zadnjem trenutku odložili, ker je bilo toliko reči »važnejših«
kakor kulturna rubrika.

Spomin na te čase in tako delo ni osebno opravičevanje, marveč le prispevek k razumevanju razvojnih poti slovenske gledališke kritike. Tedanje delo ni bilo mogoče brez naivne, tople ljubezni do gledališča, brez navdušenja in osebne vneme. Danes, ko imamo Akademijo za igralsko umetnost, se pripravlja tudi gledališki kritiki naraščaj, ki bo imel za svoje prihodnje delo vse drugačne subjektivne pogoje. Nekdanja improvizacija se bo docela umaknila pred smotrnim in načrtnim delom za čim višjo raven. Tudi v delo gledaliških kritikov vstopa znanstvena metodologija. Kritika ni več žrtev konkurenčnega časnikarskega tempa. Gledališki recenzent ima priliko, da svoje osebno doživetje predstave, doživetje, ki je nujno izpolnjeno s subjektivnimi estetskimi vtisi, prenese iz impresionistične ravní v višino objektivnejše, idejno utemeljene ocene, ki jo lahko pripravi z večkratnim gledanjem, z metodičnim proučevanjem določene uprizoritve. Splošna slovstvena razgledanost in kvečjemu še približno dramaturško znanje večine nekdanjih kritikov bo pri kritiku novega tipa razširjeno v specialno poznanje vseh sestavin gledališkega ustvarjalnega dela in bo zato ob siceršnji estetski občutljivosti in kulturi mogoča visoka, načelna, v vsakem pogledu ustvarjalna kritika, — nedosežen vzor večine nas, ki smo se nekoč ubadali z gledališkim poročevalstvom.

Gledališki ustvarjalci pa imajo v novi, socialistični družbi ne samo novega kritika, marveč tudi novo občinstvo, in prav v tem je doživelo slovensko gledališče enega tistih razvojnih preskokov, ki so največja značilnost revolucionarnega razdobja zgodovine. Novo občinstvo, občinstvo iz vseh slojev delovnega ljudstva, je kakor njiva z obilno rodovitno prstjo; vanjo bodo padala semena gledališke umetnosti vse drugače, kakor tam pred dvajsetimi leti v večino meščanskega občinstva, kolikor je le-to sploh zahajalo v gledališče. Zakaj prava sprejemljivost za učinke gledališke umetnosti ni samo nujna posledica tega, da so se gledališka vrata odprla na stečaj delovnemu ljudstvu, ni le posledica njegove sveže pozornosti in kulturne radovednosti, marveč nastaja iz cele vrste vplivov, ki se križajo v duševnosti ljudi vselej tedaj, ko veliki plug družbene spremembe temeljito preorje družbene plasti. Mi, ki smo pred dvajsetimi leti pisali o gledališču, o »križi«
zanimanja zanj, o predstavah v napol praznem gledališču, gledamo s posebnim zadoščenjem na

množice, ki oblegajo gledališko blagajno, na zaključene predstave sindikatov, na dotok občinstva naše Drame iz bližnje in daljne okolice slovenske metropole. Tako zблиžanje delovnega ljudstva z umetnostjo, ki jo goji slovenska Drama, je pravo nasprotje nekdanjim »krizam«. Ne dvomim, da si bo naša Drama vzgojila iz novega občinstva tudi nov tip gledališkega gosta, ki bo s svojo pozornostjo, z nenehavnim zanimanjem in s svežo dojemljivostjo dajal impulze nadaljnji rasti slovenske gledališke umetnosti.

Janko Traven:

»GLEDALIŠKI LIST«

Ob 30letnici obnovljenega slovenskega Narodnega gledališča v Ljubljani in prav tolikoletnega umetniškega delovanja drame v lastnem posloppju praznuje svojo obletnico tudi »Gledališki list«, dasi po številu svojih letnikov zaostaja, ker je začel izhajati šele s sezono 1920/21.

V vrsti slovenskih časopisov po letu 1918 zavzema »Gledališki list« svoje posebno mesto po namenu svojega izhajanja. Dolga leta je bil v slovenski publicistiki edini list, ki se je bavil izključno z gledališkimi problemi in to v času, ko je bilo slovensko gledališko življenje na novi poti svojega razvoja. Rodila ga je zato živa potreba.

Že pred ustanovitvijo tega lista so se pojavili poizkusi za ustanovitev glasila našega gledališkega življenja in tolmača gledaliških teženj, ki naj bi stremljenjem obiskovalcev slovenskega gledališkega izraza utiral pot med slovenskim občinstvom. Toda ti poizkusi so bili spočetka jalovi. Malo znano je, da je še za časa Slov. deželnega gledališča v Ljubljani v letu 1905 poizkusil Albin Orehek z izdajanjem »Gledališkega lista«, ki mu je bil izdajatelj in urednik, toda izdal je le prvo številko, ki je izšla 21. oktobra 1905 in prinesla vsebino tedaj igrane drame A. Okorna »Bratje sv. Bernarda« ter sliko in življenjepis tedanjega igralca Frana Liera, Čeha iz Plzna. Dasi je imel izdajatelj namen priobčevati v svojem listu tudi ocene uprizorjenih iger, ob tedanji maloštevilni gledališki publikii ni prišel do tega, da bi s svojim delom nadaljeval. Ta poizkus je dokaj značilen za naše tedanje gledališke razmere in priča o tem, da se je kljub vsem peripetijam našega narodnega življenja v tistih letih le čutila potreba po boljši povezanosti med gledališčem in občinstvom, kar je bil namen tega gledališkega lista.

Z obnovitvijo Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani leta 1918 so se ponudile ob boljših možnostih razvoja slovenskega gledališča tudi nove perspektive za razvoj gledališke publicistike.

Dasi je tedanji slovenski dnevni tisk širokogrudno omogočal reklamno in propagandno obveščanje gledališkega občinstva ter prešel tudi na predhodno informativno obravnavanje predvajanih del, je iz občinstva samega v letu 1918 izšla pobuda in predlog, naj bi uprava gledališča izdajala poleg gledališkega letaka v posebnih objavah vsebino predvajanih del. Predlogu, ki se je tikal tedaj v glavnem le opernih del, je uprava v letu 1919 ustregla s tem, da je za operi »Evgenij Onjegin« in »Manon« izdala vsebino teh dveh oper in kratak življenjepis obeh skladateljev na štirih straneh v obliki kasnejšega »Gledališkega lista«.

Toda kljub temu, da se je močno čutila potreba po rednem informativnem obveščanju gledališkega občinstva o delu gledališča, se tedaj zamisel o ustanovitvi posebnega glasila še ni izoblikovala. Prehitel je tedaj Ljubljano Maribor, kjer se je v jeseni 1919 osnovalo Slovensko mestno gledališče pod vodstvom Hinka Nučiča. Na ogroženi narodni meji je imelo gledališče svojo posebno nalogo in tako so v oktobru 1919 v Mariboru izšle 3 številke »Gledališkega lista« v uredništvu dr. Ivana Laha in dr. Leopolda Lenarda. Ta poizkus je le zastavil nalogo, v večji meri jo je poizkusil izpolniti nov organ »Zrnje«, ki ga je kot mariborski kulturni vestnik začela v jeseni 1920 izdajati uprava Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru (uredniki: Strmšek, Kostanjevec in Ivanović-Mecger), a je izhajal le eno sezono.

Medtem so dozorele prilike tudi v Ljubljani, ko so bile s poddržavljenjem gledališča dane nove možnosti. Na pobudo tedanjega upravnika Friderika Juvančiča in dramaturga Otona Župančiča se je v jeseni 1920 ustanovil »Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani«.

List je spočetka izhajal kot tednik in ga je izdajala uprava Narodnega gledališča. Toda že v sredini naslednje sezone 1921/22 ga je zaradi prve krize v vodstvu gledališča in zaradi tedanjega finančnega položaja gledališča prevzelo Združenje gledaliških igralcev in nadaljevalo z izdajanjem v sezoni 1922/23. S sezono 1923/24 ga je prevzela zopet uprava gledališča, ga v sezoni 1926/27 začasno prenehala izdajati in nadaljevala z njim v sledeči sezoni 1927/28. V sezoni 1929/30 je končno list začel izhajati za vsako premiero, posebej za dramo ter posebej za opero, z ločeno numeracijo številke in paginacijo. V sezoni 1936/37 je dobil novo, nekoliko zmanjšano obliko, ki jo je ohranil do danes. Še eno krizo je list preživel v sezoni 1944/45, ko je okupator ustavil izhajanje lista. Namesto tega so v tej sezoni v operi in v drami izhajale posamezne brošurice z naslovom predvajanega dela, po maju 1945 od časa osvoboditve pa so se jim v isti sezoni pridružile posamezne brošu-

rice od »Slov. narodnega gledališča na osvobojenem ozemlju« v Ljubljani predvajanih del. Z naslednjo sezono 1945/46, že vso v novi Jugoslaviji, pa je izhajal nadalje v izpremenjenih okoliščinah, zboljšanih gmotnih prilikah in resnejših perspektivah za svoj nadaljnji razvoj kakor tudi za razvoj vsega gledališkega življenja v LR Sloveniji.

Uredniki »Gledališkega lista« so bili izmenoma: Oton Župančič, Milan Pugelj, Gustav Strniša, Fran Lipah, Ciril Debevec, Josip Vidmar, po osvoboditvi pa inž. Filip Kumbatovič, dr. Vladimir Bartol, Franc Jamnik, dr. Bratko Kreft, Emil Smasek in Jože Tiran, pri operni izdaji pa: Mirko Polič, Matija Bravničar, Ciril Debevec, Vilko Ukmar, Edvard Rebolj in Smiljan Samec.

Po svoji prvotni zasnovi naj bi »Gledališki list« priobčeval poročila o repertoarju Narodnega gledališča v Ljubljani, vesti o gledališki umetnosti pri nas in drugod ter kratke članke o važnejših dramskih in opernih delih in njih avtorjih. Toda že s prvim letnikom 1920/21, ki mu je vtisnil svoj pečat prvi urednik Oton Župančič, je poleg propagandnega in informativnega namena kot vezi med gledališkim občinstvom in gledališčem začel posegati v sodobno gledališko problematiko. Župančičevi članki so pravi temelji slovenske dramaturgije, s čimer je »Gledališki list« že v prvem letu svojega izhajanja upravičil svoj obstoj. Dasi je v naslednjih sezonah raven lista nekoliko splahnela in so v kritičnih letih uredniki skušali reševati obstoj lista v obliki zabavnega gledališkega tednika z literarnimi doneski (Milan Pugelj, Gustav Strniša), oziroma v obliki glasila s kronistično in anekdotično vsebino (Fran Lipah), ki je kdaj pa kdaj očitneje skušala prevladati pravilno smer, se je z doraščajočim novim rodом in novimi uredniki vsebina poglobila in je tudi pridobila na širini.

Prav v zadnjem desetletju moramo še posebej podčrtati vsebinsko stran lista, ki ni bil več samo informativno glasilo, temveč je z načelnimi članki o gledaliških problemih stopil na višino gledališke revije. Po nekaterih neuspehlih poizkusih gledališke revije kakor so bile »Maska« (1920/21) v Ljubljani, »Drama« v Mariboru (1921/22) in »Drama« v Ljubljani (1933/35), je bil »Gledališki list« v Ljubljani dolga leta edini časopis, ki se je bavil izključno z gledališkimi problemi. Omenili smo že njegovo pomembnost, v kolikor zadeva vprašanje slovenske dramaturgije. Še posebno velja to za razdobje zadnjih deset let. Opozoriti pa je še na gradivo, ki ga je objavljial o tvorcih slovenskega gledališča in o naših igralcih, gradivo, ki bo služilo za bodočo zgodovino slovenskega gledališča.

Kdor primerja zadnje letnike »Gledališkega lista« s prejšnjimi, bo odkril še vrsto drugih značilnosti: prejšnji informativni članki

so postali študije, prejšnje beležke pa članki s širšim obzorjem. Pri tem ne smemo pozabiti še na eno stran: slikovno gradivo se je izpopolnilo v zadnjih letih v taki meri, da že nujno zahteva izdajo posebnega albuma kot zgodovinskega dokumenta o življenju in dejavnosti Slovenskega gledališkega igralca in režiserja. Ne moremo sicer še govoriti o popolnosti: obraz gledališkega igralca kot osebe je šele v zadnjem času doslednejše zamenjala slika igrane figure: tudi je šele prav zadnji čas list začel objavljati celotne scenske slike igranih del — toda to delo je neprecenljive važnosti za bodočega zgodovinarja, v kolikor ne pripomore že danes k boljšemu umevanju poslanstva naše gledališke umetnosti in ne pomeni samo neupoštevani objekt gledališkega arhiva.

Zaradi te važnosti gledališkega slikovnega gradiva — upajmo, da ga hrani arhiv še vse več — menimo, da bi bilo koristneje, ako bi to gradivo manj služilo kot propagandno (operni del lista naj bi opuščal stalno ponavljanje nekaterih istih slik opernih solistov in naj bi jih nadomeščal rajši s slikami inscenacij), temveč bolj kot dokumentarno in historično. Tako bo slikovno gradivo nad vse važno izpopolnjevalo zgodovinsko vsebino tistih posebnih številk lista, posvečenih našim igralcem (v zadnjem času Levar, Cesar, Nablocka, Juvanova, Janko, Polič, Kogejeva, Betetto), še bolj pa tistih, ki bodo v bodočnosti posvečene našim režiserjem in inscenatorjem.

Ob vsem tem naj ne pozabimo omeniti, da je »Gledališki list« postal živa potreba našega gledališkega občinstva: materialni pogoji so mu zagotovljeni. Poleg tega je živo in pobudno vplival na gledališko snovanje v ostalih naših mestih. Omenili smo že Maribor, kjer je tamošnje Narodno gledališče v sezonah 1922/23 do 1924/25 izdajalo »Mariborski gledališki list«, v letu 1928 pa ponovno poizkusilo izdajati »Zrnje«. Osvoboditev in državna preureditev sta omogočili takšen razvoj gledališkega življenja v provinci, kakor ga ni bilo nikdar poprej. Vzporedno s tem razvojem je obstojala v vseh večjih krajih potreba po glasilu kot vezjo med občinstvom in gledališčem. Cela vrsta gledaliških glasil je začela izhajati. Prav je, ako jih navedemo:

1. Gledališki list Slov. nar. gledališča **Maribor** od sezone 1946/47, urednik Jaroslav Dolar.

2. Gledališki list Slov. nar. gledališča za **Trst** in Slov. Primorje od sezone 1945/46, uredniki: Tiran, Skapinova, Pavčnik, Babič.

3. Gledališki list Ljudskega gledališča **Celje** od sezone 1946/47, urednik Grobelnik.

4. Gledališki list Slov. ljudskega gledališča **Jesenice** od sezone 1945/46, uredniki: Poženel, Pušnar, Kuhar, Mahnič, Klinar, Čebulj.

5. Gledališki list Mestnega gledališča **Kranj** od sezone 1945/46. urednik Zorec.

6. Gledališki list Sindikalnega kulturnega umetniškega društva **Trbovlje** od sezone 1947/48, urednik Kovač.

7. Gledališki list Mestnega ljudskega gledališča **Kočevje** od sezone 1946/47, urednik Lorbar.

8. Gledališki list Akademije za igralsko umetnost, **Ljubljana** od sezone 1946/47, urednik Bogomil Fatur.

9. Gledališki list Šentjakobskega gledališča, **Ljubljana**, urednik Lojze Sadar, od sezone 1948/49.

Ob zaključku naj omenimo kot posebnost tudi Gledališki list OF gledališča v **Stražišču pri Kranju**, ki pa je v sezoni 1947/48 izšel samo enkrat.

OSEBJE DRAME OB NJENI TRIDESETLETNICI

Upravnik SNG: Kozak Juš,

v. d. ravnatelja Drame: Jan Slavko (in režiser, igralec),

tajnik Drame: Jerman Ivan (in igralec),

dramaturg: dr. Kreft Bratko (in režiser),

lektor: dr. Bajc Anton,

pom. lektor: Mahnič Mirko (in knjižničar),

uradnici Drame: Rahne Ivanka in Remec Gizela.

Režiserji: dr. Gavella Branko*, Skrbinšek Milan (in igralec); Skrbinšek Vladimir (in igralec), Tiran Jože (in igralec), Žižek Franc.

Režiser-asistent: Košak Hinko.

Igralci: Albreht Janez, Bajc Maks, Benedičič Marjan (in inspicient), Bitenc Demeter, Bojc Ruša, Breclj-Levar Ančka, Brezigar Milan, Bučar Metka, Cesar Janez, Česnik Stane, Dolinar Marjan (in inspicient), Drenovec Lojze, Furijan Maks, Gregorin Edvard, Jan-Juvan Vida, Kačič Mila, Kovič Pavle, Kralj Elvira, Levar Ivan*, Levstik Vida, Lipah Franc, Lončina Jože, Makuc Drago (in pers. referent pri SNG), Mežan Ivanka, Miklavc Branko, Nablocka Marija, Neffat-Danilo Mira, Orel Lucijan (in inspicient), Peček Bojan, Potokar Lojze, Potokar Stane, Sever Stane, Simončič Nace (in inspicient), Skrbinšek Leontina, Svetel Alenka, Šega-

Z * označeni so nastavljeni na Akademiji za igralsko umetnost v Ljubljani.

Ahačič Dragica, Škedl Dušan, Tiran-Simčič Vladoša, Ukmar-Boltar Mileva, Valič Aleksander, Vardjan-Šarič Mihaela, Vera Marija*, Zupan Drago, Zupan Jože.

Sufleze: Bezjak Milica, Povhe Marija, Presetnik Fani.

Tehnično osebje: Odrski mojster: Podgorelec Anton; šef razsvetljave: Lavrenčič Viljem; električarja: Sablatnik Vinko, Vene Alojzij; rekviziterja: Coriary Erna, Šuštar Boris (pomočnik); lasuljar-masker: Cenci Ante; frizerki: Kopčič Andreja, Velepič Danica; šef garderober: Velkavrh Leopold; garderoberji: Fabjan Stanko, Gerbajs Fani, Logar Josipina; čevljarji: Bernard Franc (in kurjač), Filipič Ivan (in kurjač), Flajs Janko; odrski dekoraterji: Ahačič Anton, Brezovar Viljem, Kambič Metod, Kandžič Mirko, Labernik Ignacij, Oman Marjan, Račič Jože, Rotar Vinko, Sivec Alojzij, Slavič Franc, Tihelj Ivan, Velcel Jakob; telefonist in dnevni vratar: Čik Franc; nočni čuvaj: Maček Alojzij; snažilke: Drenik Marija, Maček Ivanka, Podgorelec Alojzija, Sivec Zofka, Žerjal Terezija; šofer in kurir: Marinčič Herman.

Cena Gledališkega lista din 15.—

Lastnik in izdajatelj: Uprava Slovenskega Narodnega gledališča v Ljubljani. Predstavniki: Juš Kozak. — Uredila: Dr. Bratko Kreft in Jože Tiran. — Tiskarna Slovenskega poročevalca. — Vsi v Ljubljani.