

zano iz neposredne bližine, stvarno, kljub temu pa ga je pisatelj znal združiti s samosvojim lirizmom, in nam ga tako še tesneje približati.

Seveda knjiga ni tudi brez hib. Tako izzvene črtice na nekaterih mestih skonstruirano, dialogi v njih so nenaravni in narejeni. Pisateljev pristop do otroka je, vsaj v osnovi, včasih preveč intelektualističen, odmaknjen od otroškega naivnega dojemanja stvari in pojavov v svetu. Vsekakor pa te hibe ne zmanjšujejo bistvenih kvalitiet Šegove knjige.

Jože Prešeren

TRETJA ONIČEVA ZBIRKA. Tretjo pesniško zbirko je France Onič izdal ob štiridesetletnici prve knjige (*Darovanje*, 1923), vmes pa je leta 1959 izšla še zbirka *Luči na obali*. Te časovne razdalje same po sebi sicer niso bistvene, kažejo pa vendarle na ustvarjalno neenakomernost našega avtorja. Gre namreč za očitno nesorazmerje med predvojno zbirko in obema povojnima. Predvsem pa se v zbirkah nikjer ne razodeva pesnikov notranji razvoj. Postavljeni smo med dva različna ustvarjalna koncepta, katerih prvi je jasen odraz ekspresionizma in ga predstavlja zbirka *Darovanje*, drugi pa očiten kompromis z zmerno pesniško govorico, ki ima svoje korenine v realizmu in impresionizmu in ga je Onič uveljavil v zadnjih dveh zbirkah. Pobud za tako metamorfozo je bilo seveda dovolj. Zanimivo pa je, da je Onič v povojnem obdobju najmočnejši prav v stalni pesniški formi, recimo tudi v sonetu, kar je diametralno nasprotje dolgim ritmičnim verzom iz prve zbirke, medtem ko kratki svobodni verzi, v katerih se tu pa tam še utrne kak spomin na ekspresionizem, ne najdejo dovolj prostorske trdnosti.

Oničeva tretja pesniška zbirka *Iz vrtov ljubezni* nam o tej preobrazbi ne pove nič novega, če jo primerjamo z drugo, le razmerje oblik je nekoliko spremenjeno v prid svobodnim verzom. Vsebinsko se je zožilo pesnikovo intimno območje ljubezenske motivike in refleksije, a s prevladujočim vtisom, da pesmi izražajo spokojnost davnega, preteklega. Ljubezenske pesmi hočejo biti živa izpoved, pa so bolj obujenke iz vrtov ljubezni brez enotne poante, če seveda izvzamemo pesnikovo razbolelost spričo vseh nepotešenosti.

Težišče zbirke pa je vendarle v osebnem razmišljanju. Pesnik svoje življenje sooči z mislijo zadnjih let. Ni mogoče oporekati zrelosti posameznih sentenc, zdi pa se mi, da se Oničevo razglabljanje prepogosto zateka v sfero občega in zato mestoma zveni skoroda poučno. To mu v veliki meri zmanjšuje dinamiko posameznih pesmi in celotne zbirke. Le v zaključnih pesmih se mu je posrečilo, da s polno močjo upodobi svoj svet, ki ga sprejema z nekakšnim ekstatičnim mirom, ker mu je edina resnična danost. V tem delu zbirke je avtor še najbolj sugestiv in najbolj razširja svojo pesniško osnovo.

Andrej Tušek

DUŠAN MORAVEC, VEZI MED SLOVENSKO IN ČEŠKO DRAMO. V svoji razpravi *Vezi med slovensko in češko dramo** obravnava Dušan Moravec snov, ki doslej v tolikem obsegu pri nas še ni bila obdelana: stike med dvema slovanskima gledališkima kulturama, ki sta sto let oplajali druga drugo, stike, ki imajo zelo bogato tradicijo, saj segajo njih začetki prav v

* Dušan Moravec, *Vezi med slovensko in češko dramo*. Razprave in eseji 4. Opremila Miša Bernik. Založila Slovenska matica, Ljubljana 1963.

revolucionarno leto 1848 (seveda s slovenske strani), stike, ki pa so zavoljo usodnih političnih okoliščin natančno sto let pozneje, leta 1948, popolnoma zamrli. Izredno obsežno gradivo je razdelil avtor v tri dele: v prvem obravnava usodo slovenske dramatike na čeških odrih, v drugem češke na slovenskih, v tretjem pa vlogo čeških igravcev in režiserjev v slovenskem gledališču Cankarjeve dobe. Na željo založnice je tem trem osrednjim delom dodal še uvodno poglavje, kjer opisuje splošne kulturne stike med obema narodoma in ki zani sam pravi v uvodni besedi, da je zgolj informativnega značaja, kar je povsem razumljivo, saj bi že samo téma tega poglavja zahtevala obdelavo v posebni knjigi, na koncu pa lahko preberemo še povzetek, ki je preveden tudi v francoščino (brez navedbe prevajavca).

- V prvem delu je obdelal Moravec zelo natančno pot slovenske dramatike na češke odre; njegove ugotovitve so zelo zanimive, saj ugotavlja npr., da so v osrednjem praškem teatru, v Narodnem gledališču, uprizorili ves čas, odkar obstaja, samo dva slovenska gledališka teksta, Funtkovo enodejanko *Za hčer*, ki se je danes spominjamo in jo omenjamo (če jo sploh) samo še zavoljo tega in ki so jo češki kritiki odločno in popolnoma upravičeno zavrnil kot umetniško nepomembno delo, pa Borova *Raztrgance*, ki so doživeli svojo prvo češko izvedbo že konec leta 1946 po posredovanju Janeza Jermana in Otona Berkopca (uprizorili pa so jih verjetno predvsem zavoljo njihove aktualne politične vsebine) in ki so pozneje obšli še nekatere češke odre. Z uprizoritvijo Funtkovega dramoleta je bila seveda storjena slovenski dramatiki medvedja usluga, saj je neki nepodpisan kritik ob premieri zelo nedvoumno zapisal: »Če je ta cvet, ki so ga izbrali, že sam tako slab, kakšno pa je potem šele tisto, kar je poleg njega in pod njim?« In prav zares je nerazumljivo, da niso raje uprizorili Jurčičevega *Tugomera*, ki ga je zelo dobro prevedel v češčino J. Penížek že leta 1882, po drugi strani pa je skorajda razumljivo, da so se v Narodnem gledališču vse do *Raztrgancev* izogibali slovenski dramatiki, razen z nekaj častnimi izjemami, ko so vzeli v repertoar Cankarja in Krefta. Tako za literarno zgodovino kakor za teatrologijo pa sta pomembna tista dva dela tega poglavja, ki v njiju govori avtor o čeških uprizoritvah Cankarjevih in Kreftovih dram. Čeprav kljub mnogim obetom ni bila uprizorjena niti ena Cankarjeva drama v Narodnem gledališču, pa so se na manjših odrih na Češkem in Slovaškem zvrstile skoraj vse (prevedene pa so vse razen *Romantičnih duš*); izmed teh uprizoritev je brez dvoma najpomembnejša praizvedba komedije *Za narodov blagor* v Pištekovem gledališču. Podobno je tudi s Kreftom, ki so mu med drugim uprizorili v vinohradskem gledališču (drugi največji praški gledališki hiši) *Kreature*, ki jih je tudi sam režiral, medtem ko je nemška zasedba Češkoslovaške preprečila uprizoritev *Velike puntarije* v Narodnem gledališču, za katero so bili pripravljene že kostumografski osnutki. Politični dogodki so prav tako kot po drugi svetovni vojni, ko so v Narodnem gledališču spet nameravali postaviti *Kralja na Betajnovi*, onemogočili uprizoritev.

Drugi del, kjer obravnava avtor uprizoritev čeških dram pri nas, je mnogo manj zanimiv; češka dramatika je sicer zelo številno zastopana v repertoarju slovenskih gledališč, vendar z redkimi izjemami ta dela niso kdo ve kako umetniško pomembno posegla v razvoj našega teatra. Škoda je tudi, da omenja Moravec samo uprizoritve v ljubljanski Drami, medtem ko je npr. predstave mariborskega gledališča, ki je bilo pred vojno večkrat umetniško pomembnejše in tudi naprednejše od ljubljanskega, popolnoma prezrl, čeprav

je bila tudi tam češka dramatika precèj obširno zastopana v repertoarju. Vsekakor v tako na široko koncipirani študiji do tega ne bi smelo priti.

Najbolj zanimiv in predvsem za teatrologijo pomemben pa se mi zdi tretji del, kjer obravnava avtor tisto obdobje, ki je bilo v razvoju slovenskega gledališča brez dvoma najbolj boleče: obdobje, ko so morali naši najvidnejši umetniki, na primer Borštnik in Zvonarjeva, oditi iz Slovenije, kljub temu da je bilo Dramatično društvo ustanovljeno komaj dve leti pred tem, in ko so bili prav češki gledališki umetniki tisti, ki so pripomogli k nadaljnjemu razvoju slovenskega teatra. Moravec pravilno interpretira pomen treh umetniških vodij gledališča, ki so nasledili Borštnika, Inemana, Dobrovolnega in Taborskega in ki so imeli pomembne zasluge zlasti pri uprizarjanju Cankarjevih dram, prav tako dobro pa označuje igravce, ki so v tem času delovali v Ljubljani in izmed katerih so postali mnogi po vrnitvi v domovino ugledni gledališki interpreti. Tu je avtor brez dvoma še najbolj zadel žebljico na glavico, kajti to obdobje pri nas v tolikšnjem obsegu še ni bilo obdelano, je pa zelo pomembno že zavoljo tega, ker so bile v tem času prvikrat uprizorjene skoraj vse Cankarjeve drame, razen *Hlapcev* in *Romantičnih duš*; in vprašanje je, v katero smer bi se razvijalo slovensko gledališče po Borštnikovem odhodu brez tega češkega *interregnuma*.

Moravčeva razprava je vsekakor zelo studiozno, prizadevno in temeljito obdelala (in marsikdaj šele odkrila) stike med češkim in slovenskim gledališčem (in ne samo med dramo, kot lahko beremo v naslovu), vendar se je v glavnem, žal, omejila samo na golo zbiranje podatkov. Metoda, s katero obdeluje avtor gradivo, je preveč pozitivistična; Moravec samo omenja posamezna dejstva, navaja datume uprizoritev in reakcije kritik nanje, ne zajema pa nikjer kompleksne problematike, ki izhaja iz citiranih in omenjenih faktov. To je opaziti predvsem v drugem delu, kjer je na razpolago dovolj gradiva, da bi na podlagi uprizoritev čeških dram na slovenskih odrih avtor pokazal, koliko je češka dramatika s svojo idejno ali pa gledališko vznemirljivostjo (ali pa nevznemirljivostjo) vplivala na razvoj slovenskega gledališča vse od prvih uprizoritvenih poskusov po letu 1848 pa do danes. In še bolj očitna je ta osnovna pomanjkljivost razprave v zaključnem povzetku: namesto v sintezo zbranega gradiva, ki bi z enotnega aspekta prikazala soodnosnost obeh gledaliških kultur, vse tiste notranje vzgibe in silnice pa zunanje vzroke, ki so pripomogli, da so bili ti odnosi na obeh straneh ravno taki, kot so bili, in ne drugačni, se je ta povzetek spremenil v golo obnavljanje prejšnjega materiala, seveda močno skrajšano. In zavoljo te metode se lahko v zadnji skrajnosti izkaže, da je osrednji namen, zavoljo katerega je knjiga nastala, popolnoma zgrešen, ker je preveč apriorističen, lahko bi rekli, neke vrste »panslavistična dediščina«; prepričan sem tudi, da bi bilo mnogo bolje, če bi iz te obširne razprave nastale npr. tri manjše, sicer bolj specifične, pa zato problemsko bolj zanimive študije: o treh res interesantnih kompleksih, ki jih je avtor obdelal v sklopu knjige: o Cankarjevi dramatici na čeških odrih (Moravčeva študija o tem je že tako izšla pred nekaj leti v Naši sodobnosti), o uprizoritvah Kreftovih dram na čeških odrih in o vlogi, ki so jo imeli v letih 1894—1914 v razvoju slovenskega gledališča češki igravci in režiserji. Kajti to so tisti deli Moravčeve knjige, ki so za slovensko teatrologijo zares pomembni, vse drugo pa je v tej obliki zgolj akribistično zbiranje podatkov in nič več.

Borut Trekman