

naši proizvodi doslej precej angažirani v sporazumih z drugimi državami, a po drugi strani še ni gotovo, kako bo na izmenjavo vplival problem čistega prometa, se je smatralo za mnogo bolj umestno fiksirati manjši program in ga v resnici izvesti.“ („Politika“ z dne 17. maja.) „Na ruski strani se kaže razpoloženje, da se ta okvir za enoletni promet poveča še za en milijon dolarjev.“ („Politika“ istotam). Zato obsega sedaj sklenjenega prometa nihče ne smatra za tako važno stvar kakor samo dejstvo upostavitve odnosov in perspektive, ki se s tem razvijajo za prospeh našega gospodarstva. Te so naslednje:

1. trg za velik del naših proizvodov, zlasti živinorejskih, rudarskih in tekstilnih, kar je posebno važno za Slovenijo, dalje za prodajo tobaka i dr.;

2. zagotovitev dovoza surovin in raznih potrebščin, strojev itd., kar bo moglo dovesti do odprave motenj, ki so v našem gospodarstvu nastale z vojno na zapadu, in do padca draginje;

3. zmanjšanje vojne nevarnosti za nas in zagotovitev miru;

4. razvoj gospodarstva v smeri samostojnosti in industrializacije.

Ker še ni objavljen tekst pogodbe, se v podrobnosti ne moremo spuščati. Pripominjamo samo to, da je sklepanje pogodbe zadostilo željam vseh narodov Jugoslavije.

V. K.

Gledališče

ROGOZOV HAMLET

V puščobni gledališki sezoni 1939/40 je napoved Rogozovega Hamleta pomenjala senzacijo: del gledališkega občinstva, ki se s kinematografi ni mogel sprijazniti, je bil dobre predstave željan; mlajši rod, ki še verjame v bodočnost gledališča, se je razveselil g. Rogoza, pomembnega igralca naše drame izpred desetih let, predvsem pa g. Rogoza kot umetnika, ki se je uveljavil v velikem tujem gledališču, ki je bil nekaj več kot statist pri filmu. — Tako je bivši član praškega narodnega gledališča, postarni epizodist iz filma Ekstaza, sodni svetnik iz Ceha kutnogorskih gospa in glavni igralec iz filma Štefanik (Čehi in Slovaki se tedaj niso mogli zediniti, kdo je bil Štefanik, kdo naj bi Štefanika igral: Čeh ali Slovak; zato ga je igral tujec, Hrvat g. Rogoz) razgibal že skoraj brezbrizno in razočarano ljubljansko gledališko publiko.

Uprizoritev Hamleta, najgenialnejše Shakespearove umetnine, predstavlja za sleherno gledališče dokaj kočljivo vprašanje. Ne mislim na eksperimente raznih režiserjev, ki so Hamleta oblačili v frak in cilinder in hoteli napraviti iz njega senzacijo, gre mi marveč za vprašanje seriozne, kvalitetne uprizoritve, ki naj iz dela izlušči vse dragocene etično estetske prvine in da klasični zgodbi aktualnega, živega poudarka. Po vsebini preprosta in po obliki bogata zgodba je iz stoletja v stoletje pridobivala na svoji oblikovni strani, saj so ji svoj pečat vdahnili mnogi prevajalci, režiserji in igralci. Tudi v slovenskem, kongenialnem prevodu ji daje bogastvo slovenskega Župančičevega jezika svojstveno barvo in značilen, topel ton, ki nam je blizu, ki nam je razumljiv. Kot življenjska filozofija o monumentalnem človeku Hamletu, kot do kraja izpeti etično estetski nazor o človeku, ki je za svoj svet popoln, ki združuje v sebi milijone nepomembnih človeških usod in jim kaže poslednje oblike dosledne življenjske poti, predstavlja Hamlet v knjižni izdaji dokaj obširen koncept, v katerem ima svoj pomen vsaka beseda, vsak stavek, sleherna misel. Tako prihaja delo do veljave bolj kot t. im. knjižna drama in se zdi, da je njegova kakovostna uprizoritev odvisna predvsem od izrednega režiserja in nadpovprečnih, med seboj uglašanih igralcev.

Gledališko osebje ljubljanske drame pa boleha na nehomogenosti, neuglašenosti, na pomanjkanju medsebojnega kontakta. To je nasledek šibkih režiserjev, neenotne strokovne izobrazbe, nasledek pomanjkanja enotnih umetniških delovnih podstav in idejnih

smernic. Nehomogenost je pri splošno površnih uprizoritvah v naši drami komaj opazna. Čim pa gre za subtilnejšo predstavo, se pokažejo izrazite razpoke, ki močno kazijo in nižajo umetniški nivo naše drame. Ton gledališkim predstavam, zlasti uprizoritvam teatarske klasike, daje starejši igralski rod, ki je izšel iz stare klasične (večinoma nemške) šole in ki je imel svojega izrazitega zastopnika v režiserju g. Debevcu. Karakterizira ga težnja po precizni, patetični recitaciji, po eruptivnem emocionalnem doživetju, ki naj pogaja obrazni izraz in telesno krettnjo.

Tako se je sestav uprizoritve Hamleta že v prvih prizorih nevarno zazibal: idrijščina g. Bratine - Franciska, operetni posluš za verz g. Pečka - Horatia, pianissimo g. Kauklerja - Bernarda in kranjščina g. Presetnika - Marcela, so kot kvartet predstavljali uverturo, absolutno disharmonijo, ki ji je posebnega poudarka dajal še Hamletov duh (roka, ki drži žezlo in ki jo obseva moder reflektor). Čudovito neubrani glasovi, premiki in vzdihli so naznanjali začetek „slovenske narodne igre“ (po kritikah dnevnikov). V tem smislu se je izoblikovala cela vrsta skupin: kralj - kraljica; Laert - Ofelija; Gildenstern - Rozenkranc; statisti — in kot samostojna pojava g. Polonij in duh Hamletovega očeta. Vsaka izmed teh skupin je igrala v svojem smislu, zase, brez medsebojne zveze. Kolikor pa so instinktivno skušale najti kontakt, jim prizadevanje ni uspelo. Mednje je silovito posegal Hamlet, g. Rogoz, in jih brez posluha za skladno in uglašeno igro trgjal vsaksebi.

G. Rogoz je igralec realist, ki mu je „veliko mesto“ do kraja izoblikovalo njegove osnovne, najmočnejše vrvine: uglajenost, lahkotnost, „svetovljansko“ brezbriznost. Práško narodno gledališče, še bolj pa film, sta povsem prirodno vzbudila v njem mnogo smisla za zvezdnitvo, saj dosega Narodni divadlo najširša priznanja in največje uspehe z ameriško pojmovanim zvezdniškim sistemom. Uspeh pri filmu zagotavlja uspeh pri gledališču. Če igrajo Bohač, Haas, Kohout, Jiřina Stepničkova, je gledališče polno. — Kot tak in v takem okolju je moral g. Rogoz nujno posvetiti vso svojo skrb igralski tehniki, preciznemu obvladanju izraznih sredstev: telesnih kretenj, obrazne mimike, glasu, šminke, kostumiranja . . . , manj pa vsebini, psihološki konstrukciji lika, ki naj bi ga zoblikoval glede na njegovo etično in estetsko utemeljenost; bolj je težil za virtuoznim obvladanjem instrumenta, kot za tem, da bi dojel misel, ki je ustvarila ritem in melodijo komponirani umetnini. Tu je — paralelno — razlika med violinskim virtuozom in mojstrom, ki jo je zelo jasno prikazal znani ruski film Petrograjske bele noči, razlika, ki je aksiom, ki jo je mogoče le občutiti, doživeti, ni je pa mogoče razumsko ali s statistikami dokazati. — Potemtakem je bil dekadentni starec g. Rogoza iz Ekstaze popoln in popoln more biti vsak njegov igralski lik gospoda, ki ustreza njegovi osebni in resnični življenjski usmerjenosti. Te ugotovitve potrjuje Rogozovo delovanje v ljubljanski drami izpred desetih let in jih dokaj jasno izpričuje njegov letošnji Hamlet. Od prvega do zadnjega prizora so se nedvomno in vsiljivo uveljavljali: njegova recitacija, smisel za negovan obraz, za preračunano oblikovanje ustnic, za izračunane učinke pogledov in kretenj kot eminentni, bistveni deli njegovega pojmovanja igralskega lika Hamleta. Ta svojstva uvrščajo g. Rogoza med tiste igralce, ki nimajo obsežne klaviature, ki morejo prikazovati na odru le sami sebe in ki nujno ter dosledno odpovedo, čim hočejo prestopiti meje svoje nature in svojih omejenih sposobnosti.

Igralska miselnost in usmerjenost gosta g. Rogoza pa se tedaj tudi ostro bije z miselnostjo našega ansambla, kar je pri uprizoritvi Hamleta privedlo vsak hip do diskordov, ki so bili zlasti očitni ob prizorih: Hamlet - Ofelija, Hamlet - Laert, Hamlet - Polonij. Na eni strani patos, na drugi glas, ki se je le po svoji pretirani monotonosti razlikoval od vsakdanjega govorjenja; na eni strani stilizirane in disciplinirane, skoraj utesnjene kretnje, na drugi nervozno drgetanje, udarjanje s knjigo po roki, preskakovanje, poziranje in nesmiselno manevriranje z mečem in bodalom. Brezbriznost, ki jo je kazal do Ofelije, ni bil obup razdvojenega človeka, ki je prisiljen vse žrtvovati za usodni

poslednji obračun, marveč je spominjala na ljubezen periferne demona, ki se je iz knjig naučil sovražiti ženske. Polonija je odpravljala kar z zamahom roke in zviška, da je bil „ubogi, bedni starec“ v stalni zadregi in si niti s pretiranim poudarjanjem svoje, recimo komične pojave, ni mogel opomoči. Dokaj jasno razliko med dvojnimi pojmovanjem igrarstva in igralske umetnosti je bilo mogoče občutiti ob prizoru, ki se odigrava med Hamletom in Laertom. To je razlika, o kateri sem govoril zgoraj in ki jo more vsakdo začutiti v njeni skrajnosti ob primerih filmskih umetnikov in filmskih igralcev, n. pr. Jean Gabin - Albrecht Schönhals, Elisabeth Bergner - Hansi Knotek. V omenjenem prizoru je g. Jan po svojem pravilnem pojmovanju stvari, s svojo smiselno, lepo recitacijo predstavljal g. Rogozu pravo nasprotje. — Teh osnovnih diskrepanc bi ne mogla izravnati nobena režija, kaj šele taka, ki ji je obzorje pot reflektorjev, trije vhodi in vprašanje, kje bo stal prestol, kje klečalnik in kje naj bo zaboden g. Polonij.

Z gornjih in teh perspektiv je bil Rogozov danski kraljevič neuspela kreacija. Uverjen sem, da bi bil Hamlet g. Jana sicer manj senzacionalen, gotovo pa globlji in sočnejši. Težko pa bi našli igralca, ki bi znal tako dosledno hliniti Hamleta, ki bi znal svojo, za gledališko klasiko, igralsko nedoraslost z virtuosno pozo in gesto tako kompenzirati, kot je to storil g. Rogoz. Šlo je za odtonek med pristnim in nepristnim. Kdor je vzel videz za resnico, komur je ugajala maska, pa mu ni bilo do tega, kaj za njo tiči, je Rogozovo dosledno prizadevanje za učinkom, za priznanjem publike prezrl in učinek priznal. V tem smislu je Rogozov Hamlet nujno pomenal dogodek za tisti del naše gledališke publike, ki si brusi umetnostne kriterije ob Strahopetcih, Severnih lisicah, Na prisojnih straneh in ki ob „Belih jorgovanih“ doživlja odkritje, da je tudi film umetnina. Prav tako se je moral prikloniti danskemu kraljeviču vsak dvogrbi slovenski malomeščanski značaj, ki mu je skladno z njegovim občutkom majhnosti in inferiornosti ljubša tujčeva slabost kot domača krepost, ki mu pisan letak iz umišljenega „velikega“ sveta zamegli pogled in da novih pobud njegovi slabokrvnosti požirek ponarejenega chartreuxa.

G. Rogoz, ki je svoja najboljša leta in sile razdal v tujini, je z uspehom lahko zadovoljen, saj je dnevno časopisje nesporno utrdilo njegovo prepričanje in izkušnjo, „da je za tiste skromne razmere še zmeraj prvi med prvimi“.

V resnici pa se je Hamlet nevarno poigral z g. Rogozom, s kritiki slovenskih dnevnikov in z dobršnim delom naše gledališke publike. Če je sodil, da ga more igrati g. Rogoz, potem je moral spredvideti, da ni več Hamlet, ampak g. Rogoz, torej kvečjemu politično preganjani državni tožilec v vsakdanji kriminalni zgodbi danskih suverenov. Če je iskal varnega zatočišča v naši drami, je moral z visokega piedestala stopiti med dobro, preprosto slovensko ljudstvo ter se spremeniti v ukročenega Hamleta, ki ga utegnejo (zlasti zavoljo „strahu“) voditi po slovenskih diletantskih odrih. frb

Film

SLOVENSKI FILM

(Konec)

Kljub zgoraj omenjenim številom biografov v Sloveniji in vkljub dvema milijonoma slovenskih kinoobiskovalcev, ki pričajo za to, da je tudi pri nas potreba po filmski predstavi živa in velika, je v Sloveniji še mnogo večjih krajev, ki nimajo svoje kinodvorane in je mnogim našim ljudem filmska umetnost neznana, filmska tehnika pa zanje nepomembna in nekoristna. Po dosedanjih izvajanjih bo mogoče upravičena sodba, da je vprašanje, ali naj Slovenci dobimo svoj film, svojo filmsko proizvodnjo, ali je upravičena želja,