

nici in po vsem, kar je v njej in kar mora biti na svojem mestu. Da, vse je na svojem mestu: zgodovina vseh vekov, glasovi vseh učiteljev, božje ravnanje in človeško prizadevanje. In prezident se pomudi še pri tem ali onem in že misli na svoje delo.

Misli na svoje delo: tako in tako so stvari, treba bi bilo storiti konkretno to ali ono. Toda nad tem dnevnim političnim položajem, ki ga stvarno in skrbno preživlja, se zopet razprostira nekakšen ogromen prostor: tista celotna koncepcija človeštva in božanstva; sotrudnosti in previdnosti. Četudi se na kaj jezi, četudi govori o dnevnih skrbih, četudi molči: vedno je tu tisti veliki red. Včasih zveni to, kar pravi, skoro suho: nikakih velikih besed, nikake goreče propovedi, nikakega pojmovnega čaranja; samo gola fakta, trezne definicije, stvarna kritika ali praktični common-sense. Toda, če dobro pazite, slišite nekaj več; z vsakim stavkom sozvanja ves ta prostrani, silni in krasno izbočeni prostor: vsaka beseda je člen tega nosilnega sistema spoznanja, vere in ljubezni, narejena je iz zemeljske tvarine, toda sodi k zgradbi hrama. Vsako besedo lahko potežkaš kot stavbni kvader; toda popolnoma jo bomo razumeli šele takrat, če bomo imeli pred očmi podzidje in stebre, temelje in pročelje stavbe. Šele potem lahko ocenimo krasni in modri red, ki je vložen tudi v tistem najpreprostejšem koščku stavbne snovi.

To je torej mišljeno s tistim, kar smo nazvali »Molčanje s T. G. Masarykom«. Ne prislušujemo samo besedam, temveč tistemu tihemu in globokemu sozvočju. Šele v njem je prava in polna vsebina, vsa in polna resnica. Govori se, recimo, o nečem tako težkem in pozemeljskem, kot je politika; in vendar se tisto tudi tu veže, je molče in brez besed prisotno; ne slišite bučanja zgodovine in ukaza božjega? Ne zveni ob tem platonska antika in Jezusova propoved ljubezni, veliki red cerkve, hrup posvetnega življenja, dih osvobojenja in tiha potrpežljivost razuma? Kaj vse se mora zbirati, da se rodi harmonija! Čitati Masaryka, čitati ga harmonično, to je tudi pogovor in molčanje. Pogovor o vsem minljivem, kar so naše brige. In tiho premišljevanje o tem, kar je večno. Kdor ne bo na to mislil, se ne bo z njim nikoli popolnoma razumel.

Prevedel Oton Berkopec

FRAGMENTI O ČEŠKEM GLEDALIŠČU

Vsesplošni pomen Češkoslovaške republike je v zadnjih letih tako vidno zrastel, da je postala odločujoča sila. Meščanska demokracija, ki smo jo pred leti kot zastarelo in neuporabno že pokopavali, je doživela neko drugo pomlad in je postala v zapadni Evropi ne samo politični, temveč tudi kulturni obrambni zid pred fašizmom. Razvoj umetnosti je v fašistični Italiji naravnost malenkosten, če ni enak ničli, kajti vse, kar dela Italija v zadnjih petnajstih letih, se je izgubilo in še doma ni imelo trajnega uspeha. Podobno krizo doživlja Nemčija. Vsi veliki nemški duhovi so danes emigranti. Fašizmu je kultura nepotrebna. Fašizem in kultura sta nasprotnika, več,

sovražnika sta, ki drug poleg drugega ne moreta živeti. Weimarska republika je z vsemi negativnostmi, ki jih je pokazala v politiki, vendarle doživela velik razmah umetnosti. Brez nje bi bil v Nemčiji kakšen Georg Grosz nemogoč. To spoznavamo šele danes, na samem sebi pa izdatno občutijo isto resnico nemški kulturni delavci, ki so morali po svetu. Mnogo se jih je zateklo v demokratično Češkoslovaško, Heinrich Mann jo je tudi formalno sprejel kot svojo novo domovino. Brez sentimentalnosti je treba priznati, da je češka meščanska demokracija, osnovana na Masarykovem idealizmu, v zadnjih letih pretrpela marsikak in precej nevaren napad raznih fašizmov. Ker jih je do danes odbila, zasluži veliko priznanje in upajmo, da bo Češkoslovaška ostala zvesta tej tradiciji. To upanje je že želja vsakega evropskega kulturnega človeka, ki mu kulturno delo ni prazna beseda, temveč nujnost. — — —

Nemško gledališče, ki je bilo v povojnih letih poleg ruskega vodilni vzor za ves zapad, je zamrlo. Celo Schillerjevega »Don Carlesa« je moral Goebbels pregnati z nemškega odra, čeprav je kričal ob Schillerjevem jubileju, da bi bil Schiller danes narodni socialist, če bi živel. Nemška povojna dramatika, ki je nudila izpopolnitev repertoarja tudi inozemstvu, čaka boljših dni, kajti danes spada med emigrirano asfaltno literaturo. Kdor pregleduje repertoarje nemških gledališč danes, opazi strahoten padeč. Nasprotno pa vidimo v Češkoslovaški prav na gledališkem področju tolikšen razmah in zalet, toliko zanimivosti, da nikakor ni pretirano, če trdimo, da so češka gledališča v zapadni Evropi postala v zadnjih letih vodilna. Tako po svojem repertoarju, kakor tudi po raznih režijskih in inscenacijskih poskusih, s katerimi skušajo nekateri kreniti na nova pota.

Razvoj dramatike je pri vsakem narodu močno odvisen od gospodarskih in političnih razmer, kajti edino kolikor toliko razvite gospodarske razmere omogočajo obstoj gledališč, ki so neobhodno potrebna, da se razvije narodu dramatika. Dokler je dramatik navezan na amaterske, polamaterske ali pa slabe poklicne odre, je njegov razvoj zelo oviran in omejen. Prav zato je dramatika tista, ki poleg drugih leposlovnih panog (lirike, epike) pri manjših narodih najtežje uspeva. Podobno je z umetno muziko. Čeprav koreninita tako ena kakor druga v ljudskih običajih in v ljudski pesmi, je razvoj s primitivne stopnje v višjo pri obeh vedno precej težji kakor pri drugih, ker zahteva njun procvit veliko več predpogojev (nujen obstoj gledališč, orkestrrov, dirigentov, itd).

Češka lirika in češka epika sta bili že v prejšnjem stoletju v velikem razmahu. Dramatika je sorazmeren razmah dosegla šele v zadnjih tridesetih letih, točneje povedano, šele po svetovni vojni, ko si je češki narod ustvaril svojo lastno državo. Kakor pri vseh zatiranih narodih, je bil tudi pri Čehih prvotni glavni namen literature — narodno prebujevalen. Služila je kot obrambno orožje. Dramatika, ki je bila v svojih početkih seveda zelo primitivna, je pri tem delu krepko pomagala, saj je današnja češka narodna himna »vzklila« pri

predstavi »Fidlovačke« pred sto leti v Pragi. Umetniški višek je dosegla narodno borbena dramatika preteklega stoletja v Alojzu Jirasku (zgodovinske drame o Husu, Žižki itd.). Še danes ima češka dramatika značilno zvezo s tistimi ljudstvo prebujajočimi igrami, med katerimi so nekatere pomagale iz zadrege tudi našim čitalniškim odrom v drugi polovici prejšnjega stoletja. Glavne osebe tistih iger so vzete iz ljudstva, mnogo jih je iz praške periferije. To je povsem razumljivo, kajti v tisti dobi so še v glavnem mali ljudje predstavljali češki narod. Šele poznejši razvoj je prinesel Čehom tudi močno meščanstvo, ki je končno pod Masarykom vzelo usodo vsega naroda v svoje roke in mu priborilo nacionalno svobodo. Velika Masarykova zasluga je prav v tem, da je prebujajočemu se in nastajajočemu češkemu meščanstvu (v evropskem smislu) dal solidno svetovnonazorsko, gospodarsko in politično podlago. Lahko bi rekli, da se je zato z osvobojenjem začela klasična doba tega meščanstva, ki kljub gospodarski krizi in fašističnim navalom od zunaj in od znotraj zasedaj še kljubuje in brani svoje postojanke. Če bi se morala ta demokracija umakniti kakršnemukoli fašističnemu režimu, bi bila njena rast prekinjena, kar bi bilo usodno za ves politični in kulturni razvoj, zlasti pa bi usodno odjeknilo v zunanje političnih razmerah zapadne Evrope.

Sodobna češka dramatika se je v mnogih svojih likih navezala na tiste majhne osebe iz ljudstva iz starih narodno prebujajočih iger. Vendar so šli naprej, kakor je čas zahteval. Odpadla je nacionalno borbena in obrambna vloga, ker ni več potrebna, zato so pa figure ostale kot glasnice svojega socialnega okolja. Socialni moment je zamenjal nacionalnega. To je moči točno ugotoviti na posameznih likih in ponekod celo na vseh nastopajočih osebah v igrh *Františka Langerja*. Veseloigre »Kamela skozi uho šivanke«, »Periferija«, ki prikazuje same male ljudi iz velemestne periferije, »Spreobrnitev Ferdise Pištora« itd. so v glavnem hrana malega človeka. (Njegovo poslednje dramsko delo »Kavalerijska patrola« prikazuje življenje in borbe preprostih čeških legionarjev in spada tako med redke drame svetovne literature, v katerih nastopajo kot glavni junaki — preprosti vojaki.) Poleg tega so posamezni liki teh ljudi prinesli s seboj tradicionalni »češki humor«, s katerim so si avtorji nacionalno prebujajočih iger velikokrat pomagali v borbi z avstrijsko cenzuro. V tem humorju je nekaj prirojenega optimizma, ki ga je gojilo zlasti revolucionarno češko meščanstvo, verujoče v končni uspeh svojih prizadevanj. Vse to je dokaz narodnega zdravja, kajti ta lastnost v končni osnovi vendarle ni determinirana zgolj socialno, razredno, iz družbenih razmer, temveč prav tako iz nature. O tem priča tudi češki proletariat in tisti del sodobne češke socialne literature, ki je vzklikal iz širokih delavskih množic češkega naroda. Neposredno po vojni je skoraj prevladoval. V liriki so Wolker in njegovi sovrstniki naravnost vodili. In še danes je treba priznati, da je večina dobre češke

literature prepojena s socialnimi problemi in tendencami, čeprav različnih smeri.

Razume se, da je češka dramatika razvila v zadnjih tridesetih letih tako zvano meščansko dramo. V ibsenovskem stilu je tako ustvaril nekaj dram z aktualnimi motivi nedavno umrli Jaroslav Hilbert, čigar »Drugi breg« smo videli tudi v Ljubljani. V isto vrsto bi lahko prišteli *Kvapila*, čeprav je med njima nekaj razlik. V inozemstvu so najuspešneje zastopali češko dramatiko Karel Čapek (R. U. R., Stvar Makropulos. Iz življenja žuželk, Ropar), František Langer in Viljem Werner («Komedijant Hermelin», »Pravica do greha«, »Zuzana igra vabank«, »Medvedji ples« itd). Njegovo zadnje delo »Ljudje na ledeni plošči« je poleg Langerjeve »Kavalerijske patrole« največji uspeh domače novitete v pretekli sezoni 1935/36.

S temi imeni češka sodobna dramatika nikakor ni izčrpana, čeprav so predvsem zadnji trije dosegli uspehe tudi v inozemstvu. Nemogoče je v okviru tega članka, ki hoče biti bolj opozorilo na sodobno češko gledališko-odrsko umetnost, omeniti vse dramatike in vsa dramska dela, ki so imela v zadnjih letih na čeških odrih uspehe. Vendar ne smem prezreti imen kakor Medek, ki zaznamuje svoj glavni uspeh s »Polkovnikom Švecem« (če hočemo že politično označiti njegovo usmerjenost, spada Medek danes k skrajni desnici), Konrad («Siročad», »Družinska zadeva«), Arnošt Dvořak («Husiti», »Bela gora« itd.) in Stanislav Lom («Žiška», »Sv. Vaclav« itd.) kot avtorja zgodovinskih dram, Vančura, ki je v pretekli sezoni dal dramo »Jezero Okorova«, Olga Scheinpflugova («Okence», »Gugalnica« itd.), Frank Tetauer (Stanovsko gledališče, podružnica Narodnega gledališča v Pragi, je v pretekli sezoni uprizorilo njegovo najnovejšo satirično komedijo »Javni sovražnik«, v kateri obračunava z gledališkimi kritiki in z lažnim novinarstvom), Adolf Hofmeister («Mladost v igri»), V. Nezval («Zaljubljeni v kiosku», »Novi Figaro«) itd. Že številnost imen in produkcije dokazujeta, s kakšno vnemo se bore Čehi za razvoj domače dramatike, ki po mnenju nekaterih ostrih čeških kritikov preveč zaostaja za češko liriko in prozo. Res je, da dramatika mogoče še ni dosegla tistih umetniških globin, kot si nekateri žele in kot bi bilo potrebno, vendar je zlasti pri nekaterih novejših delih treba ugotoviti, da jim tudi najstrožji kritik ne more povsem odreči globokosti. To se je v pretekli sezoni ugotovilo zlasti pri Langerjevi »Kavalerijski patrole«, čeprav so nekateri prav po nepotrebem iskali odvisnost od Scheriffove drame »Konec poti«.

Jasno je označil sedanje stanje češke dramatike kritik M. Rutte, ko je zapisal: »Povojni čas počasi gineva, življenje se vrača z ostrimi pokreti v ravnotežje. Nimamo več potrebe, da si neprestano stiskamo ušesa; močnejši smo in zato nas zapušča krč. Ne ignoriramo nobene šole, prav tako pa ne dopuščamo več, da bi nam parole branile gledati stvari v osnovi. Formalizem, ki ustvarja formo brez vsebine, nas ne more zadovoljiti. Sodobno občinstvo si želi v gledališču občutiti, da gre za njegovo stvar. Na oder se vrača človek, vrača se enako v

pesniku kot v režiserju in igralcu, človek s potrebo neposrednega izraza, čiste realnosti, fiziološke topline, življenjske plastike. Človek kot posrednik misli, merilo sveta, medium med občinstvom in neskončnostjo. Novi realizem: ker gre spet za stvarnost, katere četrta dimenzija je neskončnost in ki je toliko stvarnejša, kolikor ima več prostora — kakor je lepo rekel Otokar Březina — ‚da razširi krila sanj‘.

1. Narodno in Mestno gledališče v Pragi.

Češko gledališko umetnost predstavljajo danes v Pragi tri različne smeri, ki jih zastopajo Narodno in Mestno gledališče, Osvobojeno gledališče Voskovca in Wericha in gledališče D 36, ki ga vodi režiser E. F. Burian.

Narodno in Mestno gledališče bi lahko imenovali zastopnika akademskega realizma, ki raste na tradiciji obeh gledališč.

Z razvojem teh dveh gledališč sta tesno povezani dve režiserski osebnosti, ki sta vsaka zase ustvarili svoje obdobje. To sta *Kvapil* in dr. *Hilar*. V gledališču samem je prehod iz narodno prebujevalnega dela v višjo stopnjo, ki je pomenila korak v evropski repertoar, napravil Kvapil. V tem je njegova velika zasluga. Dal je češkemu gledališču prve predstave evropskih klasikov v odrski podobi, ki je kazala že evropsko kulturo. Shakespeare in Schiller sta vodila. Kvapil je prvi posvetil vso pozornost tudi inscenaciji, ki jo je gojil bolj v dekorativnem smislu, kar je bilo takrat precej moderno. Češka gledališka zgodovina ga šteje med impresioniste. Kvapil je bil prvi češki režiser v modernem pomenu te besede. Prvi je pri Čehih pazil tudi na režijo nastopajoče množice, kar je prišlo tako pri nekaterih Shakespeareovih kakor tudi Schillerjevih dramah močno v poštev. Vzori so mu bili Brahms, Meningovci in seveda Stanislavski, čeprav bi bilo nemara moči ugotoviti, da doslednega naturalizma kakor omenjeni ni nikoli prakticiral. V Narodnem gledališču je delal od l. 1900—1918, kjer je absolviral 169 režij. Od 1921—27. l. je režiral v Mestnem gledališču in opravil 30 režij.

Dr. *Hilar*, ki mu je sledil v Narodnem gledališču, je popolnoma prodril šele po prevratu, ko je imel že za seboj važno pripravljajno delo v Mestnem gledališču na Kralj. Vinogradih. Zanimivo je opazovati, kako med seboj tekmujeta ti dve osrednji češki gledališči. Kvapil in Hilar sta izmenoma delala v obeh.

Drugo obdobje, ki je zvezano z osebnostjo dr. Hilarja, je prineslo češkemu gledališču toliko novih zaletov in razmahov, da prav za prav še do danes ni dovolj preiskano in ocenjeno. Iz programatskega, repertoarnega in novotarskega dela je stremel Hilar h kvaliteti. V prvem delu svoje dobe je mnogo eksperimentiral. Njegov repertoar je bil mogoče najpestrejši, kar si ga je mogoče predstavljati, saj je uprizarjal vsa dela od klasikov do nemških ekspresionistov. Posebno vnemo je skušal posvetiti novejši češki drami, čeprav je ironija njegove usode, da ni odkril dveh zelo pomembnih dramatikov, kakor sta Čapek in Langer. Pod njegovim vodstvom se je izredno razvila moderna

češka scenografija, ki se je prej naslanjala bolj na tuje vzore. Danes imajo Čehi že več domačih scenografov, ki jih je moči mirno primerjati z njihovimi priznanimi inozemskimi tovariši. Med prvimi je treba omeniti Vlastislava Hofmana, toda za njim stoje še drugi kakor Jozef Venig, Jozef Čapek itd.

Dr. Hilar sam je kot režiser prešel v režijo dramatične arhitekture, v poglobitev pisateljevega teksta, v skupno režijo nastopajočih in v smiselno scenično podobo, ki naj bi ne bila več zgolj dekorativnega značaja, temveč kolikor mogoče nazorno prikazan prostor dramatskega dogajanja in igralčevega kretanja. Prešel je iz statike k dinamiki. Kljub vsemu liričnemu, stiliziranemu, zlasti pa kljub nagnjenju k nekemu odrskemu poetiziranju, ki se je rado izražalo v blesku raznobarnih lučnih efektov in živopisne scenerije, je dr. Hilar kot režiser tipičen zapadnjak, ki ljubi predvsem nemško in angleško dramatiko. Češki gledališki teoretiki označujejo dobo njegovega delovanja kot korak k civilizizmu. Igralsko se je držal solidnega realizma, ki še danes prevladuje v obeh omenjenih gledališčih in ki mu je v glavnem osnova psihologizem. Za realistično dramo ne pride nič drugega v poštev. Kot velik napredek pa je treba ugotoviti, da se je v tej dobi okrepil enotni češki odrski jezik, ki izpričuje pri uprizoritvah klasikov, torej v deklamaciji verzov, danes že akademsko kulturo burgtaterske višine. V obeh gledališčih je vzrastlo tako pod Kvapilom kakor pod Hilarjem več igralskih osebnosti, ki se mirno kosajo z inozemskimi. Danes deluje že dolga vrsta mlajših režiserjev, ki so vzrastli iz teh dveh gledališč in ki nadaljujejo delo obeh svojih učiteljev, Kvapila in Hilarja. Marsikateri si je že priboril svoje posebno mesto in se povzpел do lastnega gledanja in načina, ki se ne krije več niti s Kvapilom niti s Hilarjem. (Karel Dostal, Vojta Novak, Bohuš Stejskal, Milan Sloboda, Gabrijel Hart, Jozef Honzl, Jiří Frejka itd.) Kot izrazito »slovansko« usmerjenega realističnega režiserja je treba omeniti šefa drame Vinogradskega mestnega gledališča *dr. Bora*, ki ni znan samo kot režiser ruskih del, temveč tudi kot dramaturg in režiser Dostojevskega (*»Zločin in kazen«*, *»Idiot«*) in Tolstoja (*»Ana Karenina«*); če se ne motim, je v pretekli sezoni sam dramaturg in uprizoril znani roman sovjetskega pisatelja Šolohova — *»Nova zemlja«*.

K največjim komikom sodobnega češkega gledališča spada Vlasta Burian, ki si je ustanovil lastno gledališče. Vendar je njegova domena bolj groteska kakor komedija. Res je tudi, da mu postane komika velikokrat zgolj sama sebi namen. Zato zapade včasih operetnemu igranju in klovneriji, zlasti kadar nimá primerne in dobrega teksta na razpolago.

Narodno gledališče kot centralno gledališče češkoslovaške republike uživa veliko državno podporo. Poleg drame goji samo po sebi umevno tudi opero, ki je s svoje strani spet središče češke gledališko-glasbene kulture, čeprav se — kakor opera povsod — rajši giblje v tradicionalnih vodah. Kot filiala drame Narodnega gledališča deluje

Stanovsko gledališče, kateremu večje vodi repertoar znani kritik in gledališki esejist dr. Götz. V vodstvu Narodnega gledališča samega pa sta pisatelja Lom in Fišer. Če primerjamo delo Narodnega in Mestnega gledališča tako po repertoarju kakor po njih najboljših izvedbah, moramo brez vsake nacionalne ali kakršnekoli politične sentimentalnosti priznati, da sta to po padcu weimarske republike najnaprednejši meščanski gledališki ustanovi zapadne Evrope. (Se nadaljuje)

Bratko Kreft

IGRALEC V SODOBNEM GLEDALIŠČU

K TEMU razmišljanju me je napotilo nerazveseljivo dejstvo, da pri nas gledališki talenti vse prehitro obstanejo v svojem umetniškem razvoju ali pa po nekaj letih, da, celo po nekaj sezonah jamejo očitno nazadovati, njihova umetniška strast po oblikovanju usahne, obsojeni so na jalovo posnemanje samega sebe. In ta žalosna pot navzdol nikakor ni osamljen pojav, marveč postaja, oziroma je že nekako usodno pravilo, nekakšna skupna usoda vsega našega gledališkega ubadanja. Zato vzrokov umetniškega stagniranja naših igralcev in režiserjev ne moremo in ne smemo iskati zgolj v njihovi individualnosti, ampak predvsem v ustroju našega in sodobnega meščanskega gledališča sploh in v družbi, katere last in ustanova je sodobno gledališče. Pričujoči članek bo poskušal pokazati na vse tiste momente, ki v sodobnem in zlasti še v našem gledališču nujno zavirajo svoboden razvoj igralske umetnosti, poskusil bo pokazati sodobno gledališče, kakršno je in kakršno bi moralo biti.

Že v enem prejšnjih člankov sem na kratko omenil, da današnji tip državnega, oziroma meščanskega gledališča nikakor ne more zagotoviti svobodnega razmaha odrski umetnosti, da se v njegovem okrilju nikoli ne more izoblikovati svojstven gledališki stil, brez katerega je gledališče obsojeno, da ostane bolj ali manj mrtev mehanizem in da ne postane nikoli živ organizem s svojim lastnim, bogatim, zanimivim življenjem. Kakor se svojstven umetnikov stil vije le iz silovite, notranje organizirane življenjske volje, iz utripa kipeče življenjske zavesti, iz mogočnega hotenja in strasti po umetniškem oblikovanju, tako se more razviti stil umetnosti, katere avtor ni posameznik, marveč neki kolektiv, le takrat, če druží posameznike tega umetniškega kolektiva enotno hotenje, izvirajoče iz enotne življenjske zavesti. Konkretno: vse gledališke ljudi, kajti oni predstavljajo tak umetniški kolektiv, od upravnika, dramaturga preko igralcev, režiserjev, inscenatorjev do zadnjih neznatnih statistov mora vezati enotno, jasno umetniško hotenje, enoten nazor o stvareh življenja in umetnosti, enotno, skupno življenjsko občutje, res visoko razvita zavest skupnosti. Njihova umetniška prizadevanja morajo biti povezana s temi občutljivimi živci skupnega hotenja, iz vseh njihovih umetniških dejanj mora zveneti veliko notranje sozvočje. Vsi veliki moderni režiserji (zlasti Rusi: Stanislavskij, Suleržickij,

Vsaka resna stvar na tem svetu ima nesrečno lastnost, da sama iz sebe tišči v absurd. Duh časa stremi po kratkoči. Če smemo pisati: »Janez!« ji je počilo srce — in: »Juhu!« je vrgel klobuk pod oblake — zakaj ne bi svojega pripovedovanja vobče in sploh še koreniteje zgostili? Naj za poskušnjo dvignem zastavo nove umetnosti in »spišem« nekaj primerov:

»Dovolite, da se predstavim?« jo je povedel pred oltar ...

»Krvosesi!« sem dobil tri leta ječe ...

»Pojdi z menoj, lepi dečko!« je postala solidna ...

»Vse za narod!« si je kupil graščino ...

»Iztrebimo korupcijo!« je ukradel milijon ...

Kdo more trditi, da to niso v srce segajoče novele?

In najpretresljivejši vseh romanov, večni predmet vse in vsakršne poezije, mojstrsko zgoščen v tri besede: »Vêêê...!« — je umrl ...

Zmeniti se bo treba. Naša skopa izvirna proizvodnja bi se utegnila po teh receptih zelo opomoči. Nemara pa odtod zdaj zlati vek modricam kranjskim pride?

Učencu v tolažbo:

Ne obupuj, ki hodiš daleč od literarnih kolovozov, istorij poln in ne vedoč, kako bi jim dal življenje! Nobena umetnost ni tako dostopna kakor umetnost pripovedovanja. Visoka šola epike je povsod. Na vogalih je in na ulicah, na beli cesti, v delavnici, v plavžu, v rudniku in na polju.

Mojstrski razred najdeš pod slamnato streho. Kakor za Homerjevih dni!

Ne žaluj, ker v stiskah svojih poskusov ne moreš hoditi k znanim, priznanim po svèt. Neznane poslušaj, od neukih se uči!

Nikar nikoli ne pozabi, da je Štorov Miha iz Kozje vasi največji vseh živih epikov, najzanesljivejši vzornik in zate, discipule, v vsakem oziru važnejši od razvalin, ki penkljubujejo času. *Vladimir Levstik*

FRAGMENTI O ČEŠKEM GLEDALIŠČU

2. »Osvobojeno gledališče« Voskovca in Wericha.

Že davno pred vojno so se pojavili med mladimi gledališkimi delavci opozicionalci in reformatorji. Kakor so nastopili v literaturi, slikarstvu, glasbi in drugod razni modernizmi, tako so se javljali novi poizkusi tudi v gledališču, čeprav ne v tolikem razmahu kakor v drugih panogah umetnosti. Tairov in Majerhold, ki sta oba izšla iz Hudožestvenega teatra, sta eksperimentirala že davno pred vojno. To je treba poudariti zaradi tega, ker še vedno mnogi mislijo, da sta začela šele z rusko revolucijo. Res je, da je Majerhold začel po zmagi revolucije hoditi drugačna pota kakor prej, toda njegovo nezadovoljstvo z naturalističnim gledališčem sega že daleč nazaj. V svojem delu je prehodil več stopenj. Podobno kakor Tairov. Res je

seveda, da je revolucija dala gledališkim novotarjem ogromne priložnosti za razno eksperimentiranje. Toliko iskanja in možnosti poizkusov in uveljavljanja v normalnih razmerah ne bi bilo.

Mnogi teh poizkusov niso stremeli samo za novo podobo gledališča, temveč tudi za novo vsebino. Vse to je dovolj znano in mi o teh vprašanjih ni treba na tem mestu razpravljati. Vsekako pa je važno poudariti, da je bilo eno glavnih stremeljenj (in je še), približati gledališče sodobnemu občinstvu. Jasno je, da so vojna, revolucija, kriza in kolikor je še drugih različnih vidnih in nevidnih elementov našega časa močno vplivali na duševnost sodobnega človeka. Zato je povsem razumljivo, če so postali njegovi odnosi do umetnosti drugačni, kakor so bili v dokaj idiličnem predvojnem času. Schiller si je predstavljal gledališče kot moralično ustanovo, stari Grki so ga uporabljali za izrazito javen kraj, kjer so se prepirali z ljudmi in bogovi. Aristofanes ga je dvignil v svojih komedijah do javnega poprišča obračunavanja z njemu nevšečnimi grškimi možmi — in tako dalje. Srednjeveško katoliško gledališče je bilo z raznimi uprizoritvami Pasijona in procesijami najvažnejše versko-cerkveno propagandistično sredstvo itd. Tako so različni časi različno uporabljali gledališče v svoje namene. Zato lahko na osnovi zgodovine najlažje ugotovimo, da je bila med vsemi umetnostmi prav gledališka umetnost vedno najbolj odvisna od časovnih tokov in jim je dajala tudi največje koncesije. Na podlagi različnih ugotovitev so zato nekateri gledališki teoretiki prišli do trditve, da spada direktna povezanost s časom med najbistvenejše znake gledališkega obratovanja. Zato so tolikokrat poudarjali zoper akademstvo in okorelost uradnih gledališč nujno potrebno aktualizacije gledališča.

Pri tako pestro razvitem gledališkem življenju, kakor ga kažejo Čehi že več desetletij, je samo po sebi razumljivo, da razni modni tokovi povojnega časa niso šli mimo njih. Češka kultura in politika sta vedno močno pazili na razvoj svojega gledališča. Pod Avstrijo jim je bilo gledališče važna kulturno-politična tribuna, s katere so branili svojo narodnost pred njo in Germani sploh. Ko jim je v osemdesetih letih pogorelo v Pragi gledališče, je češki narod v najkrajšem času zbral vsoto, ki je bila potrebna za novo stavbo. Kako so znali češki rodoljubni meščani tiste dobe vcepiti v srce preprostega človeka ljubezen do češkega gledališča, priča tale dogodek. Pri neki nemški družini je služila Čehinja za služkinjo. To je bilo tam prav tako običajno kakor pri nas, kjer so slovenski sinovi in hčere služili nemški gospodi za hlapce in dekle. Nekega dne je omenjena češka služkinja zahtevala od svojih gospodarjev hranilno knjižico, v kateri so bili za beleženi njeni skromni prihranki. Nemška familija je seveda hotela vedeti, čemu želi dvigniti denar. In preprosta češka dekla je odgovorila: »Za novo gledališče, ker nam je staro zgorelo!« Ta dogodek, ki se danes pripoveduje že kot zgodba, je samo jasna priča, kako je znalo češko meščanstvo organizirati vse sloje in razrede svojega naroda. Seveda si je vodilno vlogo pridržalo zase, toda lahko se je

sklicevalo na dejstvo, da vodi ljudske množice. To je tudi moment, na katerega je treba misliti, ko pregleduješ postanek sokolstva in čeških legij med svetovno vojno.

Znana je češka vztrajnost, štedljivost in marljivost, znana češka ekspanzivnost. Tudi zgodovina slovenskega gledališča zaznamuje precej čeških gledaliških delavcev, ki so delovali pri nas in pomagali pri gradnji našega gledališkega obratovanja. Zato ni nič čudnega, da so se nekateri mlajši novotarji tudi na Češkem z vso strastjo vrgli na delo za ustvaritev novih gledališč, ki bi naj bila v duhu časa žarišča nove, zoper tradicijo usmerjene gledališke kulture.

Kot eno najvažnejših gledališč, ki je vzrastlo iz povojnega vretja, je treba omeniti »Osvobojeno gledališče« Voskovca in Wericha. Začela sta prav za prav čisto po naključju. Uprizorila sta satirično revijo kot amaterja in ker sta imela uspeh, sta delo nadaljevala in danes je njuno gledališče ne samo češka, ampak lahko trdimo, da tudi svetovna posebnost. Oba sta v glavnem sama avtorja-libretista in kupletista. Središče njunega ustvarjanja je humor. Čeprav ne ljubita satirično-tendenčnega humorja, ki se jima zdi preveč prisiljen, pa nikakor ne moreta zanikati, da so njune predstave prav gotovo največje satire zoper čas in ljudi.

Že pred leti sta svoje stališče do humorja tako-le razložila: »... Prepričana sva namreč, da je treba imeti humor za prirodno silo, za element. Ko bi to svetlobo razpršili s prizmo, bi spektralna analiza nedvomno pokazala, da vrsta črt in barv takega spektra dokazuje existenco posebne prvine, ki je ravno humor. To je izredno važen del kemične strukture človeškega vsemirja, v katerem se javlja v vseh mogočih oblikah spojin in tudi samostojno. Vsak dan naletimo nanj, kajti humor vdira povsod kakor vodne pare. Njegovo dolgotrajno delovanje je zakrivilo na pr., da so zarjaveli blesteči robovi nekoč ustaljenih terminov kakor so ‚srebrnopenasta Vltava‘, ‚stostolpna mati‘ (= Praga) ali ‚deske‘, ki pomenijo svet. Drugače si res ni mogoče razložiti metamorfoze podobnih izrazov. Ni dvoma, da so bili časi, ko nikomur ni prišlo na misel, da bi se jim smejal. Če se jim smejemo danes, se jim smejemo zavaljo tega, ker jih ne spoznamo, zato, ker so se skrili pod rjasto skorjo, pod skorjo humorja, ki se jih je oprijel...«

Kot tehnično osnovo za zgradbo svojih iger sta si vzela za vzor revijo. To je sicer poleg sodobne operete umetniško najdvomljivejša oblika sodobnega gledališča, toda Voskovec in Werich sta jo postavila »na noge«, kakor bi lahko rekli, ker hodi sicer po glavi. Okrog glavnega motiva razpostavita zaporedno vrsto raznih slik iz sodobnosti ali preteklosti, dialoge pred zastorom, girlse, jazzgodbo itd. — vse pa je podrejeno glavni misli: humorju in satiri. Naravnost aristofansko se včasih posmehujeta in pomežikujeta vsemu svetu — občinstvo se smeje in ploska. Če bi Aristofanes danes še živel, bi bil prav gotovo njun avtor. Poleg omenjenega je zato še glavni znak tega gledališča — samo ob sebi umeven — aktualnost. Tu ju zgodovinsko-

birokratska točnost nič ne briga, glavno je, da lahko čim jasneje izrazita svojo misel. Anahronizem v zgodovinskih motivih je pri njiju umeven sam ob sebi in gresta mnogo dalje ko Shaw v svojih zgodovinskih komedijah. Nadalje je kljub pisanemu besedilu njuno veliko odrsko sredstvo izražanja — ekstemporiranje, ki je sicer v resni akademski, tradicionalni gledališki ustanovi nemogoče, celo sramotno in prepovedano. Seveda je takšno ekstemporiranje možno le pri tako genialnih igralcih, kakor sta Voskovec in Werich, ki sta obenem lastna avtorja. Zgodi se, da dobita inspiracijo na odprti sceni in začneta dialog, kateremu v tistem trenutku še ne vesta konca. Pri prejšnji predstavi ga še ni bilo. Zdaj se poraja, zdaj je tu... To je način, ki so ga imeli igralci *comediae del' arte*. Igralci so imeli samo dogovorjeno snov in zaporednost prizorov — tekst so tako rekoč sproti improvizirali. Voskovec in Werich imata vedno svoj tekst, ki je že sam ob sebi toliko močan, da vpliva brez eventualnega ekstemporiranja; kljub temu pa, so njuni razgovori pred zastorom velikokrat genialno improvizirani ekstempori. Igralsko, režijsko in inscenacijsko sta danes že bolj povezana z reformiranim realističnim gledališčem, vendar sta vplivala na njun razvoj tudi Tairov in Majerhold. Njima ni toliko za oblikovno novotarijo, kolikor za duhovito misel, prinešeno v bistrem satiričnem in humornem dialogu in komični situaciji. Aktualnost dialogov je neposredna, dnevna, toda gledana, prekvašena in podana, tako rekoč šele pravilno prikazana po njuni stvariteljski sili. Takó predstavljata obenem nekak živ časopis našega časa.

Zaradi satirične osti in ostrega, kritizirajočega humorja zadeneta včasih na odpor. Kot antifašista se seveda kaj rada z odra spoprime z raznimi fašizmi in ne prizanašata niti domačemu zlaganemu rodoljubarstvu. Zato je prišlo že v njunem gledališču do hudih demonstracij, ki sta jim pa odgovorila v naslednji reviji. Tak odgovor je bila lanska revija »Vedno se smejemo«. Pred tem sta se ponorčevala iz lažnega rodoljubja in fašizma v reviji »Rabelj in norec«, ki se je dogajala v imaginarni Meksiki.

Posebnost njunega odrskega ustvarjanja je tudi v tem, da nastopata prav za prav že več let v enakih klovnskih maskah, le kostumi so različni, kakor zahteva okolje igre. Kot režiser deluje v njunem gledališču Honzl, kot dirigent in komponist Ježek.

In če se sedaj ozrem na svojo kratko skico o njunem gledališču, moram na koncu z največjim poudarkom ugotoviti, da je tako gledališče, kakor sta ga ustvarila Voskovec in Werich, možno samo sredi izredno razvitih kulturnih razmer, ki imajo smisel za humor in satiro. Filistri so v takem okolju izključeni, ali pa morajo biti vsaj v manjšini, kajti če bi prišli filistri do oblasti, bi ju seveda iz nerazumevanja, iz zabitosti in ozkosrčnosti — ali obglavili ali obesili! Kajti kot kritika časa in ljudi vršita Voskovec in Werich pogumno, a zelo potrebno delo. Nihče naj si ne misli, da ga vršita enostransko, nihče ni izvzet, naj si bo na levi ali na desni. Vse, kar je majhno tu ali tam, pade v luč

njunih kritičnih reflektorjev. Če bi nikjer drugje češka demokracija ne mogla dobiti priznanja, ga lahko dobi z eksistenco tega gledališča. Jasno je, da si želita Voskovec in Werich še več, toda v času, ko se okrog nas zbirajo kulturo uničujoči fašistični oblaki, je za inozemca njuno gledališče eden prvih kulturno-gledaliških fenomenov češke meščanske demokracije, ki se je vsaj za sedaj še dobro obranila raznih filistrskih, barbarskih, purgarskih izpadov. Satira in humor lahko živita in ustvarjata samo tam, kjer je visoka kultura in demokracija, ki sta v zapadnoevropskem smislu v tem primeru postala sinonima. V majhnih razmerah in v tiskovni »svobodi« z odstriženimi (ne samo pristriženimi) perutmi morata satira in humor crkavati.

3. E. F. Burian in »D 36«.

Tretji in najmlajši originalni tip sodobnega češkega gledališča predstavlja režiser E. F. Burian s svojim gledališčem D 36 (Divadlo 1936. Vsako leto ima novo letnico.)

E. F. Burian, ki ga ne smete zamenjati s komikom Vlasto Burianom, je začel kot operni komponist. Pozneje se je popolnoma posvetil režiji, sodeloval nekaj časa pri »Osvobojenem gledališču«, nato v sezoni 1933/34 ustanovil lastno gledališko družino, ki je začela nastopati v mali dvorani Mozarteum pod imenom D 34.

Prvo, kar osupne gledalca, ki pride v njegovo gledališče, je to, da nima zastora. Oder je odprt, kulis prav za prav sploh ni, nekaj praktičnih, potrebno pohištvo, bela platnena stena, reflektorji, zvočnik, lestva itd. Skratka sami najmodernejši tehnični pripomočki, ki naj bi ne imeli namena vzbuditi v gledalcu iluzije določenega kraja, kjer se dejanje drame odigrava, ampak so samo sredstva za določitev odrskega (torej ne naturalistično ilustrativnega značaja) prostora. Vendar ni mogoče »iluzije inscenacije« povsem ubiti. Na vsak način je ubita običajna realistično impresionistična barvana kulisa, nikakor pa ni odpravljena iluzionistična scena sploh. Skoraj bi si upal trditi, da se je sploh ne da uničiti, kajti kakor hitro je na odru nekaj potrebnih realističnih predmetov, bodisi pohištvo, bodisi kaj drugega, so to že delci scenerije, ki vendarle v gledalcu izzovejo in morajo izzvati iluzijo nekega, sicer zelo skromno in zelo zelo subjektivno nakazanega prostora. Jasno je, da tako insceniranje ni naturalistično v tradicionalnem pomenu tega termina, toda po trodimenzionalnosti, po pristnosti predmetov — je življenjsko verno. V glavnem hoče služiti režiserju in igralcu za pripomoček njunega odrskega ustvarjanja in za spopolnitev odrskega prostora. Kakor pri Majerholdu, Tairovu itd. služijo praktikabli, lestve itd. tudi v D 36 za pestrejšo in obenem lažjo razpostavitve igrajočih, kakor je to možno na ravnem odru naturalističnega gledališča.

Važen pomen imajo pri Burianu reflektorji, ki so razne barve in s katerimi se včasih kar poigrava. Oder razdeli v svetle in temne prostore, ki se menjavajo in spreminjajo. V glavnem osredotoči najmočnejšo luč na tistega igralca ali na tisti del prizora, kjer se po njego-

vem mnenju govori najvažnejša beseda. Radi tega švigajo luči reflektorjev z enega igralca na drugega. To je seveda skrbno določeno in bi lahko rekel, da gre »po notah«. Tako tvori svetlobni in razsvetljevalni del njegove režije neko »svetlobno kompozicijo«, ki se smiselno ravna po tekstu in igralcu.

Prav tako spada k njegovi režiji kot osnovni pripomoček spremljava z godbo, najsi bodo to plošče, pianino ali harmonij. Burian »komponira« tudi za dramo, pisano v prozi, muzikalno spremljavo, ki služi kakor svetloba, zgolj za čim plastičnejšo ilustracijo dialoga in situacije. Nekateri so dali njegovemu načinu režije in igranja ime »muzikalni realizem.«

Razumljivo je, da v takem okviru režije ni možen realistično govoreč in na psihološko podajanje navezan igralec. Zato je Burian podobno kakor Majerhold in Tairov ustvaril tudi poseben tip svojega igralca, ki mora znati plesati, deklamirati, peti (vsaj za silo), predvsem pa mora imeti toliko vsestranske prožnosti, da se podredi režiserjevi zamisli. Kakor tvorijo organizatorično igralci D 36 nekakšen kolektiv, so vendarle popolnoma odvisni od Burianove invencije in zato tudi podrejeni njegovi stvariteljski volji. To je pri gledaliških novotarjih povsem razumljivo, čeprav v mnogem zelo zavira individualni igralčev razvoj. Zato je jasno, da je v takem gledališču, ki zasleduje svoj poseben stil, ki skuša prelomiti z tradicijo, nujna centralna osebnost, kakršno predstavlja za D 36 Burian. Podobno je bilo pri Tairovu, Majerholdu itd.

Pri komponiranju govora je Burian mnogokrat hote in nehote anti-psihološki. Gre mu samo za neko poetično razpoloženje, ki naj bi ga vzbudil nerealistično govorjeni tekst. Tako je osnova njegovega igralskega govora (bodisi proza ali verzi) deklamacija, če razumemo deklamacijo kot nasprotje naturalističnega govorjenja. Zato Burianov igralec deklamira tudi prozo.

Razvrstitev igralcev na odru je prav tako povsem subjektivno določena. Zato menjavajo igralci prostore včasih povsem nelogično, nepsihološko in ne oziraje se na vsebino, kar sem opazil pri »Vojni« in pri Hofmeisterovi igri »Mladost v igri«. Ta lastnost spada vsekakor med osnovne. Tudi gibi in gibanja igralcev niso vedno »naravni«. Vse je na nekem »koturnu«, vse je »stilizirano«, po Buriansko stilizirano in tako odmaknjeno od naturalističnega podajanja.

Čeprav hoče biti Burian antiromantik, je tako gojenje oblike močno romantičnega izvora in vpliva v marsičem kot artizem. Tega se Burian bržkone dobro zaveda, zato protipostavlja temu artizmu močno revolucionarno vsebino z revolucionarno tendenco, tako da smatrajo mnogi njegovo gledališče za marksistično-socialistično gledališče, čeprav bi si jaz tega ne upal trditi. Da je močna antifašistična in socialistična tribuna, kadar dobi primeren tekst, to je vsekakor res; ne bi pa mogel priznati, da bi bilo že tip in vzor socialistično-revolucionarnega gledališča. Zame je samo posebna struja, svoje-

vrstna smer revolucionarnega gledališča (podobno, kakor so bile v ruski revoluciji razne umetnostne struje), kajti Voskovec in Werich sta mogoče v nekaterih svojih boljših uprizoritvah bolj dostopna širokim množicam. Profinjenemu, močno subjektivnemu Burianovemu artizmu je mnogokrat težko slediti, ker je po mojem mnenju izrazito intelektualističen. Najboljši je seveda tam, kjer je spontan. Sugestivnost njegovega odra je kljub vsemu ogromna, kajti igralci naravnost izžarevajo na gledalca ognjeno vero in ljubezen v svojo igro. Skoraj bi lahko rekel, da so tako »obsedeni« od svojega načina igranja kakšni srednjeveški mistiki. Naravnost zamaknjeni so. Ta poudarek njih notranjosti, kakor je subjektiven, je objektivni motor, ki privlačuje občinstvo. Toda to je obenem praosnova vsakega umetniškega ustvarjanja in izživljanja. Zato nikakor ni bila neumestna pripomba nekoga, ki mi je dejal: »Če bi igralci Narodnega divadla igrali v svojem stilu z istim ognjem in z isto vero in vnemo, bi prav tako prevzeli občinstvo! Žal, da prinese podržavljenje gledališč tudi precej birokratizma na oder in v igralsko ustvarjanje samo. Mnogi postanejo bolj uradniki kot umetniki.« Seveda odloča pri teh vendarle vprašanje, kakšen tekst morajo igrati. In pri raznovrstnosti repertoarja Narodnih gledališč ni čuda, če mnogokrat igralci ne morejo verjeti v tekst, ki ga govore. V tem je sploh velik problem igralskega ustvarjanja v Narodnih gledališčih. Zato pa so največja mojstrstva dosegla tista gledališča, ki so si na osnovi določenega programa ustvarila svoj repertoar in svoj umetniški stil. Stanislavskega realistični Hudožestveni teater dosega viške v realistični drami, pri Shakespearju, kjer mora igralec govoriti verz, je njegov igralec odpovedal in zato se n. pr. »Hamlet« Hudožestvenemu teatru ni posrečil. Verz je verz in ga je treba kot verz prednašati, ne pa kot prozo. Naturalističnemu igralcu pa je verz sam po sebi tuj. Zato je bila zmota, ko je skušal verz govoriti, kakor bi govoril prozo. Nasprotno pa je Hudožestveni teater neprekosljiv v realistični družbeni drami, ker se stil drame in stil igranja ujemata. Še več. Pri Čehovljevih dramah, ki pomenijo višek odrskega interpretiranja Hudožestvenikov, se je kril svetovni nazor obeh.

Najskladnejša Burianova uprizoritev, ki sem jo sam videl, je bila »Vojna«. To je bila nekakšna montaža češke narodne pesmi, ki opeva življenje na vasi, ljubezen, svatbo, odhod na vojno, rekrute, vojno in smrt na fronti. Vse te razne motive je Burian smiselno zaporedil, zvezal z godbo in plesom in tako sestavil s pomočjo ljudskega teksta — libreto. Kljub vsem krasnim »stiliziranim« prizorom pa moram priznati, da so bili prizori, ki so bili realističnemu podajanju najbližji, najučinkovitejši. Med najboljše je prav gotovo spadal prizor, ko umira vojak na fronti. Deklamiranje narodne pesmi je delovalo s tako sugestivnostjo po svoji igralski formi kakor po tekstu, da je bil zame višek vsega večera, čeprav moram priznati, da je Burianov gledališki stil v tej uprizoritvi sploh bržkone našel maksimalno.

ravnotežje med posameznimi deli, ki tvorijo njegovo gledališko umetnost. V tem mnenju me je potrdila uprizoritev Hofmeistrove igre »Mladost v igri«, ki je vendarle včasih vplivala tuje, narejeno in zato prisiljeno.

Kakor stremita Voskovec in Werich po ustvaritvi sodobne satirične komedije, tako stremi Burian po sodobni drami in tragediji. Povsem nujno je, da zato neusmiljeno predelava in obdelava stare drame, ki jih vzame v repertoar. Isto je moral delati Majerhold. Tako je Burian »prepesnil in prevedel« Shakespearjevega »Beneškega trgovca«, Weillovo »Beraško opero«, v pretekli sezoni je predelal v svoje namene Wedekindovo »Prebujenje pomladi« itd.

Najsi ima človek kakršnokoli stališče do njega, priznati mu mora velik talent in ogromno voljo, ustvariti nekaj času primernega. Kakor je imel stari vek svoje gledališče, srednji vek svoje in tako dalje, tako mora imeti tudi naš čas, ki je izpolnjen z borbo med kapitalizmom in delovnimi množicami, med fašizmom in meščansko demokracijo, čas revolucij in vojn — svoje gledališče. Iz tega hotenja izvirajo vsi Burianovi podvigi. Nekateri kritiki so ga že po prvih uspehih imenovali najgenialnejšega češkega gledališkega tvorca. Zdaj je še sredi poti, kje bo končala njegova pionirska iskateljska pot, ni mogoče reči. Mogoče je, da se bo nekoč vrnil v preprostejšo obliko, kajti nujno je, da se bo otresel prehudega artizma, toda če bo ohranil v sebi in v svojem ansamblu tisti ogenj ustvarjanja, kakor ga očituje sedaj, potem mu ni treba biti v skrbeh za bodočnost. Majerhold in Tairov sta zase to pot že napravila in drznem se reči, da njuna poslednja postaja ni daleč od odrskega realizma Stanislavskega in da je zelo, zelo blizu Vahtangovu. Ta bližina pa ni nič drugega kakor nujna posledica razvoja vsakega resnega umetniškega ustvarjanja na poti od artizma in programatičnosti do umetnosti, pot od papirja do človeka in življenja.

Gledališko-umetniško življenje zapadne Evrope ni kdo ve kako bogato. Po večini je padlo gledališče ali v klavrno životarjenje državno subvencioniranih gledališč, ali pa služi zgolj trgovsko-pridobitvenim namenom. (Tudi takih gledališč je na Češkoslovaškem dovolj, toda za to študijo so samo statističnega pomena.) Reinhardt, ki je nekoč pomenil v zapadni Evropi višek meščanskega gledališča, je izginil k ameriškemu filmu. Piscatorja je pregnal fašizem, francosko gledališče je še močno v okovih tradicije, ki je že zelo okostenela — povsod se vrši težka konkurenčna borba s tonfilmom. Ruska gledališča so daleč... Najsvetlejša točka zapadnoevropskega gledališkega življenja so zato stremljenja čeških gledališč, ki ob propadanju meščanskega gledališča ostale zapadne Evrope v borbi s tonfilmsko preplavo branijo gledališko umetnost in vzbujajo močno vero v njegovo renesanso. V tem hodijo vstric z ruskim gledališčem, ki vodi.

Bratko Kreft