

POŠTNINA PLAČANA V GOTOVINI



SLOVENSKO NARODNO GLEDALIŠČE
V LJUBLJANI

DRAMA

GLEDALIŠKI LIST

5

1949 – 1950

ARTHUR MILLER
VSI MOJI SINOVI

ARTHUR MILLER

VSI MOJI SINOVI

Igra v treh dejanjih — Prevedel Janko Moder

Inscenator: ing. arh. Bojan Stupica

Režiser: Jože Tiran

Joe Keller	Janez Cesar
Kate Keller	Mihaela Šaričeva Marija Vera
Chris Keller	Jože Zupan
Ann Deever	Ančka Levarjeva Vladoša Simčičeva
George Deever	Maks Bajc
Dr. Jim Bayliss	Ivan Jerman
Sue Bayliss	Mileva Ukmarjeva Elvira Kraljeva
Frank Lubey	Stane Potokar
Lydia Lubey	Alenka Svetelova

Kostume po načrtih Sonje Deklevove izdelala gledališka krojačnica pod vodstvom Cvete Galetove in Jožeta Novaka

Inspicijent: Marjan Dolinar

Odrski mojster: Anton Podgorelec

Lasuljar: Ante Cević

Razsvetljava: Lojze Vene

Cena Gledališkega lista din 10.—

Lastnik in izdajatelj: Uprava Slovenskega Narodnega gledališča
v Ljubljani. Predstavnik: Juš Kozak. — Urednik: Ivan Jerman.
Tiskarna Slovenskega poročevalca. — Vsi v Ljubljani.

GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

1949-50

DRAMA

Štev. 5

Jože Tiran: **ARTHURJA MILLERJA »VSI MOJI SINOVI«**



Arthur Miller

Ime ameriškega pisatelja in dramatika Arthurja Millerja pri nas doslej še ni bilo znano. O njem in njegovem delu razpolagamo doslej le s skopimi podatki. In vendar piše že več kot deset let! V njegovem pisateljskem delu je čutiti sorodnost z onimi naprednimi ameriški pisatelji, ki so v letih po prvi svetovni vojni opozorili nase z vrsto pomembnih in uspehli odrskih del. V njih so presenetljivo ostro razgaljali ameriško javno in družabno življenje in analizirali nasprotja moderne družbe. Spomnimo se le na O' Neilla, Cliforda Odesta in nekaj let kasneje na Irvina Shawa.

Značilno je, da je morala celo uradna ameriška kritika označiti dobo po letu 1930. za obdobje dramskih del, ki so posredno ali neposredno zrasla iz osnov marksizma in Marxovega spoznanja o razrednem boju. V teh letih so predstavljali avantgardo ameriških avtorjev odrski pisatelji, ki so čutili, mislili in pisali — socialistično. Seveda so to socialisti v ameriškem smislu. V bistvu je bil to konglomerat najbolj različno usmerjenih socialističnih avtorjev, ki jih Amerikanci označajo s skupno besedo »leftist«, to je levičarji. Gotovo je, da so med njimi tudi pravi komunisti. So pa tudi taki, kot n. pr. Maxwell Anderson, ki se v svojih igrh sicer ostro posmehuje nedostatkom liberalizma, ne skriva pa svojih antipatij do slehernih revolucionarnih izprememb. Mnogo je bilo seveda tudi konjunktore.

Odrski komad že omenjenega Cliforda Odesta »Waiting for Lefty« je bil namreč ocenjen pri prvi uprizoritvi kot mogočno delo socialističnega gledališča. Delo predstavlja nekako študijo o štrajkojočem vele mestu. Uspeh igre je bil ogromen. Občinstvo je pokazalo izredno zanimanje za to in njemu slična dela. Socialistični avtorji

so tako zmagali moralno in — materialno. Tako je bila dana osnova za nadaljnji razvoj socialistične dramatike. Seveda so se s tem odprla vrata tudi številnim konjunkturističnim izdelkom, ki so le od daleč dišala po kaki socialistični ideji (morda bi bilo točneje, socialni ideji) pa so obdržala oguljen kalup del s plitko vsebino.

Pomembno delo novejšega časa je bila dramatizacija Erskine Caldwellovega romana »Tobačna cesta«. To delo obravnava, prav tako kot njegov roman »Trouble in July« (Hrup julija meseca), probleme črncev in izkoriščanja človeka na plantažah sploh. Dramatizacijo »Tobačne ceste« je napisal Jack Kirkland. Opozoriti velja na značilna in umetniško pomembna dela mladega Sidneya Kingsleya. K tej dramatici lahko dalje prištejemo tudi Lilian Hellmanovo s trilogijo »Lisičke« (The little Foxes), kakor tudi Marca Blitzsteina igro »Padec mesta«, kjer opisuje grozote fašizma. njegovo opero »Graddle Will Rock« in še celo vrsto v Evropi več ali manj znanih avtorjev, med njimi tudi Gowa in D'Usseauja »Globoko so korenine«, ki jo je uprizorila naša drama v pretekli sezoni.

Drama »Globoko so korenine« spada po snovi in času nastanka že v dobo po drugi svetovni vojni, ko so ameriški avtorji radi ali neradi, svojevoljno ali pod pritiskom spremenili svoj delokrog. Nič več ne najdemo v ameriški literaturi pogumnih satir, vedno manj je pomembnih socialnih iger, ki so se pred vojno tako lepo razmahnile, zlasti odkar je bila razpisana vsakoletna nagrada za najlepšo enodejanko s socialno ostjo (social significance). Proti oživetju in nadaljevanju tradicij socialnih in socialističnih del so se namreč začeli boriti z vso besnostjo mogočni reakcionarji, finančni krogi v ZDA. Naprednim avtorjem so začeli stavljati velike ovire. Znano je delovanje odbora »za protiameriško dejavnost«, ki pa predstavlja le enega izmed mnogih ukrepov proti napredni miselnosti in dejavnosti. Izven vsakega dvoma je, da je danes napredni pisatelj v ZDA v dokaj neugodnem položaju.

Zato je poziv pisatelja Arthurja Millerja dovolj zanimiv. V svojem delu res da ni revolucionar v našem smislu, toda ostal je zvest napredni tradiciji in pogumnemu ugotavljanju nasprotij sodobne ameriške kapitalistične družbe in umetniškemu oblikovanju resničnega življenja. Očitno je tudi njegovo izredno fino poznavanje dramske tehnike, bogastvo človeškega materiala, ki ga obdeluje in zato se veselimo, da je prišlo to njegovo predzadnje odrsko delo tudi na naš repertoar.

Miller danes najbrž nima več kot 35 let. Študiral je na univerzi v Michiganu, kjer se je predvsem bavil z dramatiko in se poglobljal v skrivnost ustvarjanja odrskih del. Že med študijem je prejel več

nagrad. Po končani univerzi se je preselili v New York, kjer se je začel preživljati s pisateljevanjem. Šele po šestih letih bivanja v New Yorku — 1944. leta — je newyorško gledališče uprizorilo njegovo prvo igro pod naslovom. »Mož, ki je imel samo srečo«. Leto kasneje je objavil A. Miller svoj prvi, dokaj razsežni roman »Focus« (Zarišče), ki ga je kasneje sam preli v dramsko obliko. »Focus« obravnava problem antisemitizma v Ameriki.

Njegovo nadaljnje delo je drama »Vsi moji sinovi«. V tej drami se razvija iz problema med starši in otroki globlji problem posameznika do kolektiva, do domovine, do odgovornosti do teh, ki so dali svoje življenje za skupnost. Sam pravi o tej drami, da je delal na njej več kot dve leti: »Moral sem imeti zavest, da v primeru, če igra propade, ne bo propadla zato ker je slabo napisana, ampak iz drugih vzrokov.« — Toda skrbno pretehtano in nad vse vestno delo ni ostalo brez pozitivnega odmeva v ameriški široki javnosti. Igra je na odru sijajno uspela in občinstvo je večer za večerom polnilo gledališče in se izražalo o tej drami nadvse laskavo! V sezoni 1946/47, ko je bila prvič uprizorjena, je dobila prvo nagrado Združenja ameriških kritikov. Pullitzerjeve nagrade, ki velja za najvišje priznanje avtorjev odrskih del, pa ta drama — kot mnoge druge napredne drame, ki so jih igrali v tej sezoni — ni dobila. Napredna dela po svoji vsebini ne morejo soglašati s Trumanovo doktrino in ideologijo uradnih krogov. Zato Pullitzerjeve nagrade v tej sezoni kratkomalo sploh niso podelili! Prodornega uspeha, ki ga je dosegla ta drama na newyorških in drugih svetovnih odrih, pa to dejstvo ne more zmanjšati. Nasprotno! Afera okoli podelitve Pullitzerjeve nagrade zgovorno priča, da imajo v Ameriki to delo za preveč napredno in da to danes mnogim v ZDA ni po volji.

Arthur Miller je po podatkih, s katerimi razpolagamo, napisal kasneje še eno dramsko delo »Death of a Salesman«. Kaže, da je Miller sposoben in nadarjen pisatelj in morda ne bo odveč, če bomo z zanimanjem spremljali njegovo nadaljnje pisateljsko delo.

Jože Tiran:

VI MOJI SINOVI

(Iz pripomb na bralni vaji)

Družbeno problematiko današnje Amerike še zdaleč ni tako lahko razvozljati in analizirati, kot bi se to zdelo na prvi pogled. Premalo je le spoznati, da **produkcijski način materialnega življenja določa socialni, politični in duševni proces življenja sploh.** Gornji stavek je le neizpodbitna osnova, temelj, na podlagi katerega se naša razmišljanja šele **prično.** Kapitalistični svet današnje Amerike je

rezultat dokaj drugačnega razvoja in drugih življenjskih silnic, kot pa je bil recimo pri nas, ali kjer koli v Evropi. Zato ne gre za mehanično primerjanje našega zaostalega kapitalizma pred vojno pri nas, s silno razvitim kapitalizmom, kakor vlada danes v Ameriki. In prav spoznanje teh, nam more vsaj do neke mere osvetliti tista dejstva, ki nam bodo služila pri naši uprizoritvi te aktualne ameriške drame.

Amerika je dežela priseljencev. Od odkritja Amerike pa prav do zadnjih dni prihajajo ljudje iz vseh držav, z vseh kontinentov, vseh narodnosti v novo zemljo za svojim kruhom. Zato do nedavnega, kljub veliki industrijski moči, bogastvu in mogočni kapitalistični državi, ni bilo mogoče govoriti o enotnem ameriškem narodu v takem smislu, kot n. pr. pri nas. Borba za nacionalno svobodo, za lastno kulturo, za svobodo uporabljanja lastnega jezika je v Ameriki malo znan pojav. Zanimivo je, da Deklaracija o neodvisnosti iz leta 1776., ki jo je sprejel Kongres in ki je postala kasnejši temelj ustave ZDA, ne vsebuje niti besedice o takih ciljih, za kakršne se je naš narod boril vso svojo zgodovino. V Deklaraciji gre predvsem za gospodarske pravice in privilegije, obenem z nekaterimi splošno človeškimi pravicami posameznega individua v duhu liberalistične miselnosti, ki je bila takrat sicer napredna v borbi proti fevdalnemu suženjskemu izkoriščanju, vendar so vsa ta načela porajajoče se meščanske družbe kasneje postala osnova za prav tako ali pa še bolj brezobzirno izkoriščanje človeka po človeku.

Šele v zadnjem času, ko je Amerika stopila v mednarodno torišče tudi s svojo armado, to je v prvi in drugi svetovni vojni, se je začel pojavljati v ameriški literaturi, v ameriškem javnem in privatnem življenju občutek, zavest narodnosti in domovine. Sledove te porajajoče se zavesti najdemo tudi v tej drami. Konec drugega dejanja ob spoznanju Joejevega zločina izbruhne Chris: »Kaj hudiča misliš s tem, da si to naredil zame? Kaj nimaš domovine? Kaj ne živiš na svetu?...« Občutek za skupnost je Chris prinesel seveda iz vojne, s fronte. Starejši ljudje tega občutka še nimajo. Mimo sebe in svoje družine ne vidijo nič. Žive še vedno zamotani v staro egoistično miselnost — individuum nad vse! In prav danes v Ameriki, v strahu pred naprednimi socialističnimi idejami, znova proglašajo, propagirajo in uzakonjujejo na vse kriplje »Načelo zasebne podjetnosti«. Zaradi tega načela so ameriška sodišča oprostila mnoge industrijalce in truste celo takih zločinov, kot je izdaja vojaških tajnosti Nemcem in Japoncem med to vojno.

Iz knjige »Dejstva in fašizem«, ki jo je napisal znani ameriški novinar Seldes in ki jo citira v svoji knjigi »Zapiski iz Amerike« Vladimir Dedijer posnemam (skrajšano) naslednje mesto:

Dne 29. avgusta 1944, ko je komisija začela zasliševati priče, je senator Hurley Kilgore v svojem kratkem pregledu obtožil kartele in monopole, da »namenoma preprečujejo uporabo tehničnih izumov«, dalje pa, da »so mednarodni karteli, ki jih vodi nemški kartel I. G. Farbenindustrie, imeli priložnosti in so jih tudi izkoristili, da svoje mednarodne zveze uporabijo v korist nemškega napada in v škodo ameriške državne varnosti«.

Vrhovni državni tožilec Biddle je predložil listine o sporazumu nemškega podjetja Karla Zeissa in ameriške družbe Bausch in Lomb. S to zvezo je nemško podjetje »nadziralo razvoj optičnih priprav za ameriško vojsko«. Zeiss je od podjetja Bausch in Lomb zahteval, naj mu pove natanko, koliko periskopov je dala ameriška vojna oblast delati za svoje podmornice. Senator Kilgore je zastavil javnemu tožilcu Biddlu tole vprašanje:

»S tem sporazumom je nemško podjetje Karl Zeiss zares nadziralo raziskovanja ameriške vojske na področju optike, po poročilih o plačevanju patentov pa je lahko natanko vedelo, kako daleč je ameriško oboroževanje, poznalo je število podmornic, ki jih moremo zgraditi, število topov, število daljnogledov, ki so bili prodani častnikom in ameriški vladi v vojne namene. Kadar koli je hotelo, je moglo ugotoviti, kako močna je naša vojska in naša mornarica, do zadnjega človeka, do posamezne priprave. Ali to drži?«

»Tako je«, je odgovoril ameriški vrhovni javni tožilec.

Senator Kilgore je zastavil novo vprašanje:

»Če bi si izmislili nekaj novega in dali stvar v izdelavo podjetju Bausch in Lomb, bi bili torej v nevarnosti, ker bi bili Nemci o tej iznajdbi poučeni v vseh podrobnostih?«

Biddle: »Tako je, to bi se zgodilo.«

Kilgore: »To pomeni, da mi ne bi mogli ohraniti nobene skrivnosti, ne bi mogli imeti nobenega skrivnega orožja, ki bi ga izdelovala firma Bausch in Lomb?«

Biddle: »Mislím, da tudi to drži!«

Vrhovni javni tožilec, piše Seldes, je omenil kartelne sporazume, s katerimi sta nemški Krupp in ameriški General Motors določila cene tungstenovega karbida; funt tega karbida so prodajali v Ameriki po 425 dolarjev, v hitlerjevski Nemčiji pa po 50 funtov (nepri-merno ceneje).

Kakor pravi Seldes, je vrhovni javni tožilec na čuden način zagovarjal ameriške kapitaliste. Rekel je:

»Mi smo delali v tradiciji zasebne podjetnosti, ne v totalitarnem nemškem duhu.«

Tega odlomka ne navajam zgolj zato, da bi spoznali nemoralnost ameriških industrijskih magnatov. Gre za več! Gre za miselnost, ki jo

v Ameriki zainteresirani z vsem propagandnim aparatom, ki jim je na razpolago, neprestano še utrjujejo. Tako da ni nič čudnega, če se potem kak industrijalec kot n. pr. Joe pravzaprav ne čuti bogve-kako krivega, čeprav je posredno povzročil smrt 21 pilotov. Joe se zlomi šele, ko zve za smrt **lastnega** sina. Joejevo izpovedovanje v 3. dej. je mišljeno popolnoma iskreno. — »Če je moj denar krivičen, potlej ni nobenega pravičnega vinarja v ZDA. Kdo je v tej vojski delal zastonj? Če drugi delajo zastonj, bom tudi jaz. Ali so poslali kako puško, ali kak kamion iz Detroita, preden so dobili plačilo? Ali je to čisto? Nič ni čisto. To so dolarji in centi, nikljeveci in srebrniki, vojna in mir, to so nikljeveci in srebrniki — kaj je čisto? Vsa prekleta dežela je izgubljena, če sem izgubljen jaz. Zato mi ne moreš nič reči.«

In Sue pravi v 2. dej., da »ni nikogar, ki bi ne poznal resnice...« (namreč o Joeju in njegovem zločinu). »Toda dajejo mu priznanje, da je lisjak. Tudi jaz...« Tako pojmovanje je prešlo tako globoko v zavest ljudi, ki živijo skoroda po samih praktičnih načelih, da že več ne občutijo, da je ena ali druga stvar v svojem bistvu globoko nemoralna. Saj vendar vsi tako ravnajo!

Chrisovo spoznanje pa je globlje. Spoznal je, da bi bilo treba živeti drugače. Saj pravi materi — »... ves svet vdira skozi plotove. Izven njih je človeštvo in ti si mu odgovorna... Brezobzirni gonji za dobičkom zoperstavlja Chris svojo osebno poštenost in zavest skupnosti. Premočno je občutil neskladja kapitalističnega sveta. (Zanimivo je, da je Chris študiral v Evropi!) Seveda ni Chris človek, ki bi imel pred sabo jasno začrtano revolucionarno pot. Vendar je spoznal, da je treba zamenjati sebični individualizem, vsaj z nekim altruizmom.

V dramu je nakopičeno toliko neskladnosti in nemorale kapitalističnega ustroja, da ga mora gledalec nujno odklanjati. Toda drugače se v tem sistemu živeti ne da! Neusmiljena borba za obstoj te sili, da postaneš moralno in etično prav tak kakor so vsi drugi. Ljudje so vklenjeni v ta sistem. Kako pretresljivo izpoveduje Joe usodnost tega sistema. — »Jaz sem v proizvodnji človek, človek v proizvodnji, s 121 napoklimi (glavami) zletiš iz proizvodnje, izdeláš serijo, serija se ponesreči, pa zletiš iz proizvodnje; to pomeni, da ne znaš delati, tvoje blago je zanič. Udarijo po tebi, raztrgajo pogodbe s teboj, kaj vraga jim je to mar? 40 let si dal podjetju, pa te vržejo ven v petih minutah. Kaj sem mogel napraviti; ali jim pustiti, da bi mi vzeli 40 let, jim pustiti, da bi mi vzeli moje življenje?...

Ali ne občuti isto tudi zdravnik Jim, ko je prisiljen, da za deset dolarjev opravi ordinacijo pri zdravih naveličancih. Toda ima družino, in živeti je treba...

Človek je čist, pošten, dokler je mlad in ne stopi v življenje. Potem pa je možno samo dvoje: ali se ubije ali pa se prilagodi, začne »živeti tako kot vsi, z lažjo, se s takim življenjem sprijazni, postane »stvaren«. Ernest Ota pravi, da ta drama »prikazuje, kako gonja za dobičkom pači človeško dušo in kako je usoda posameznika zvezana z usodo celote«. Ali pa je sploh mogoče drugače živeti v tem sistemu? Ali je v tem sistemu sploh možna rešitev? Ne! Chris sam mora z bolečino priznati, da tu prav nič ne pomaga. — »Tu je dežela največjih psov, tu človeka nihče ne ljubi, tu ga žro. To je načelo, edinole po tem resnično živimo... To brezizhodnost sistema je že več ameriških avtorjev zastavilo z vso ostrino. Primerjajmo samo Sidneya Kingsleya »Deed End« (»Slepa ulica«), kjer avtor prav tako nagrma kopico strahot in problemov, ki jih nosi v sebi sodobna ureditev kapitalistične Amerike in ki so v tem sistemu nerešljivi. Naj si človek kakor koli prizadeva, vklenjen ostaja v strahotne verige usodnega, nemoralnega sistema. Res je, da tudi ta drama, kakor tudi »Vsi moji sinovi« še ne nakazuje prave rešitve. Toda v brezkompromisnem razgaljanju in obtoževanju današnje kapitalistične, še posebej ameriške stvarnosti leži progresivnost in aktualnost teh dram.

Drama »Vsi moji sinovi« je prepolna najfinejših odtenkov človeškega življenja, ki pa po svoje vsi obtožujejo in razgaljajo kapitalističen sistem. Prav to čudovito poznavanje človeškega materiala daje delu posebno vrednost.

Ljudje v tej drami so tipični Američani. S tem hočem reči, da je njihova življenjska filozofija, način življenja, njihova vzgoja, njihovo mišljenje, čustvanje itd., plod posebnih razmer in prilik, kakršnih v Evropi najbrž ne boste našli. Zato je razumljivo, da bomo naleteli pri študiju na mnogo stvari, ki se nam bodo zdele nenavadne, pa so v Ameriki nujne. Pri delu pa moramo prodreti do tistih osnov, iz katerih je zrastle to ali ono pojmovanje, karakterji, čustvovanje itd. Prvo, česar se moramo zavedati je, da je Amerika drugačna zemlja, da bo potrebno mnogo skrbnega analiziranja, da se bomo dokopali do tistih zakonitosti, iz katerih nujno raste tako dejanje, kot ga opisujejo Arthur Miller v drami »Vsi moji sinovi«.

Če bomo usmerili naše delo v tem smislu, bomo spoznali, da zahteva uprizoritev te drame poseben igralski in režijski prijem, drugačen način igranja in predvsem govora, kot smo ga bili vajeni doslej. Koliko bomo v tem naporu tudi uspeli, nam bo pokazala uprizoritev.

DVA ŠESTDESETLETNIKA

Proti koncu leta 1949 sta dva gledališka sodelavca in spremljevalca dogajanja v slovenskem gledališču praznovala šestdesetletnici svojega življenja. Zato se jih mora spomniti tudi »Gledališki list«.

FRAN ALBRECHT

Rodil se je 17. novembra 1889 v Kamniku, študiral gimnazijo v Kranju, univerzo na Dunaju in v Ljubljani ter bil več let na ljubljanski univerzi fakultetni tajnik. Med prvo svetovno vojno je leta 1917 izdal



Fran Albrecht

svojo prvo pesniško zbirko »Mysteria dolorosa«, ki ji je sledila 1920 druga zbirka »Pesmi življenja«. Obe zbirki sta izraz slovenske bolečine v času prve svetovne vojne in neposredno po njej z avtorjevimi živimi revolucionarnim poudarkom. Zbirkama je prav tedaj pridružil prevod češkega proletarskega pesnika Petra Bezruča »Slezkih pesmi«. Pozneje je priobčil še nekatere pesmi iz neobjavljene zbirke »Moj beli albatros«, ki jim je pridružil nekaj političnih sonetov iz zadušnega ozračja slovenske politike prvih povojnih let. Hkrati je pisal kratke črtice in novele v prozi (poem »Mladi Jure« 1919) in književne ocene. V letu 1926 je potoval iz Ljubljane v Milan in Pariz, kar nam je opisal v vrsti listkov »Malo važni zapiski« (»Jutro« 1926). Na tem potovanju je v Parizu prvič srečal ruskega pisatelja in dramatika Ilijo Erenburga. Kot pripovednik je Albrecht znan tudi po svojem spisu

»Zadnja pravda«, kot poizkusu slike življenjske polti in zadnjih dni kritika, pesnika in borca Frana Levstika.

Leta 1919/20 je urejal mesečnik »Svoboda«, ki je bil eden prvih slovenskih delavskih družinskih listov. Leta 1922 pa je prevzel urejevanje tedaj najstarejšega slovenskega leposlovnega mesečnika »Ljubljanski zvon«, ki ga je urejal do leta 1932, ko je uredništvo odložil in v znani krizi »Ljubljanskega zvona« z večino svojih sodelavcev list zapustil in v družbi z njimi ustanovil napredno književno in publicistično revijo »Sodobnost« (1933). »Ljubljanski zvon« je spočetka urejeval kot literarno revijo, v kateri je zavrgel tradicionalni rodoljubni okus, pozneje je še pritegnil mlajšo generacijo in list razvil v borbeni smeri.

Za slovensko gledališko zgodovino so pomembne njegove gledališke kritike, ki jih je začel pisati v delavskem dnevniku »Naprej« 1918 in jim kmalu pridružil sezonske preglede (v »Ljubljanskem zvonu«, »Maski« in »Razgledu«), v katerih je skušal v časovni perspektivi oceniti gledališko dogajanje in umetniški izraz slovenskega igralca. Leta 1920 je tako programsko ugotovil, da »je končno vendar že dolžnost tudi slovenske gleda-

liške kritike, da opusti piškavo naziranje, češ da je slovensko gledališko umetnost treba vedno presojudati z nekakšno dobrohotnostjo ter jo ceniti po relativnosti danih razmer, in da prične slednjič, ne oziraje se na vse te tisočkrat proklete „naše razmere“, govoriti naravnost, brezobzirno in odkrito, z edinim in izključnim umetniškim merilom ter geslom: bolje nobene gledališke umetnosti, nego samo — tako imenovano gledališko umetnost!«

Vendar je sčasoma opustil gledališko kritiko ter se v večji meri posvetil prevajanju. Z njegovimi prevodi gledaliških del je bil dokaj izpopolnjen gledališki repertoar. Njegove prevode, ki jih za gledališče zaznamuje pregled okoli 50 od 36 različnih avtorjev, odlikuje natančno poznavanje slovenskega jezika in oblikovalni izraz. Poleg prevodov iz pripovednega slovstva je pisal tudi v »Gledališki list« dramaturške obrazložitve iger, o Strindbergu, ki ga je prav tako prevajal, je na primer pisal že v »Slovanu« 1912. Zadnji čas prevaja Majakovskega in posebno Goetheja. Vezi, ki so ga vezale s prvakom slovenskih pesnikov Otonom Župančičem, mu omogočajo, da bi nam marsikaj še povedal o delu tega mojstra ob prevajanju Shakespearea in o tem in onem iz Župančičeve gledališke prakse, kar bi mogel biti važen prispevek za našo gledališko zgodovino.

DR. FRANCE KOBLAR

Rodil se je 29. novembra 1889 v Železnikih na Gorenjskem. Gimnazijo je dovršil v Ljubljani in študiral filozofijo na Dunaju in v Ljubljani, nakar je bil dolga leta profesor slovenščine v Ljubljani. Pred prvo svetovno vojno je priobčeval pesmi in črtice, po večini s socialno tendenco, v »Domu in svetu«, »Slovencu« in v drugih listih. Dijaški list »Zora« izkazuje poleg nekaterih njegovih člankov tudi nekaj njegovih polemik o vprašanjih, ki so tedaj v nemala dijaški literarni svet in ljudske prosvetne delavce.

Ob svojem ljudskem prosvetnem delu se je profesor Koblar že zgodaj seznanil s problemi naših podeželskih ljudskih odrov, ki jim je vedno primanjkovalo snovi za gledališko vzgojno delo. Pri »Ljudskem odru« v Ljubljani, kjer se je po prvi svetovni vojni zbrala mlada družba ljubiteljev gledališča z umetniško ambicijo, iz katere je izšlo nekaj poznejših igralcev, je imel priložnost, spoznati vse pomanjkljivosti naše gledališke pedagoške podlage in številne potrebe neizšolanega igralskega naraščaja, navdušujočega se za naloge, ki jim še ni bil kos.

Iz te dobe izvirajo prve njegove gledališke kritike, ki se jim je posvetil z vso ljubeznijo in gledališkim znanjem. L. 1920 je začel pisati v »Slovenca« poročila o predstavah Narodnega gledališča v Ljubljani in



France Koblar

istočasno v »Dom in svet«. Koblar je prvi slovenski gledališki kritik, ki je združil gledališko poročanje po prvih vtisih s predstav za dnevnik in poročila za revijo iz daljše perspektive na večje časovne enote. Ko so se nekaj let zatem vnele debate o nalogah tako imenovane dnevniške in revialne gledališke kritike, je Koblar mirno nadaljeval z delom, ker je to vprašanje že zdavnaj rešil v pozitivnem smislu, kar še danes dokazujejo njegove kritike iz tistega časa, danes že zgodovinsko gradivo.

Toda njegove gledališke kritike niso bile novost samo v tem pogledu. V svojih kritikah je nastopil z vso svežostjo opazovalca do splošne analize gledališkega komada in določne ocenitve tipičnega izraza nove gledališke tvornosti, ki se je pri nas začela porajati po nekaterih krizah v sestavi gledališkega osebja prvih povojnih let. Če se je naša gledališka kritika poprej v splošnem dotikala le grobih strani režijskega posla, je Koblar prediral v srce režiserske zamisli v skladu z avtorjevimi izročilom predvajanega dela in ga na tej podlagi razložil in ocenil. Zato so imele njegove kritike velik vzgojni pomen, ne samo za občinstvo, katerega obzorje je v novem okolju umetniško dokaj vzbujene Ljubljane med dvema vojnama dobilo širši razgled, temveč tudi za izvajajoče igralsko osebje. Brezobzirna je bila njegova obsodba duhovnega povprečnjaštva in diletantsiva, ako se je pojavilo na gledaliških deskah. Toda končni zaključek Koblarjevih pregledov ocenjevanega gledališkega komada ali določene gledališke dobe je vedno vršičil v ugotovitvah, kolikšen je uspeh v splošnem razvoju našega gledališča. Koblar je sam zapisal, »da mu gre za čisto in posvečujoče delo, ki gradi, ne podira«.

Ni tu mesto, da bi razpravljali podrobno o duhovnih silnicah Koblarjevega razvoja med obema vojnama, ki ga očituje i njegovo delo kot gledališki kritik i njegovo delo kot književni kritik in urednik književne revije »Dom in svet«. Naj poudarimo le, da je kot urednik sodeloval pri oblikovanju estetskih nazorov naše književnosti v času, ki je bil na zunaj mračen in ubijajoč, na znotraj pa revolucionaren in udarno oblikujoč. Ni zaman pisal o »sklenjeni kulturni zavesti« — oblikoval jo je že tedaj.

Ob njegovem delu v ljubljanski radijski postaji, kjer je sodeloval pri prvem oblikovanju slovenskih slušnih iger, pa ne smemo prezreti še ene strani njegovega dela. Ako je poudarjal pomen graditve, je zato tudi pazljivo spremljal napredek in oblikovanje vsakega posameznega igralca. Ne samo kot kritik, temveč kot pedagog. V prvem času je zadel njegova kritika na odklonitev igralke prve slovenske igralske generacije. Pozneje se to ni več ponovilo. Pa ne zato, ker je Koblarjevo kritično delo že bilo priznano in nič osporavano. Odnos njegov do naraščaja je bil tak, da je sam po sebi privlačeval in nikoli odbijal, temveč oblikoval. Zato je po vojni, ko predava na Akademiji za igralsko umetnost v Ljubljani kot redni profesor zgodovino gledališča, našel tem bolj predani mu igralski naraščaj.

Gledališka kritika je bila dolgo vrsto let med Slovenci pastorka. Koblar jo je uveljavil tudi v Slovenskem biografskem leksikonu, ko je ni pozabil oznamenovati pri naših starejših gledaliških kritikih (Ethin Kristan), medtem ko je v 1. zvezku pri Funtku n. pr. ostala neoznačena. Zgodovinsko pomembne gledališke kritike iz naše preteklosti so ostale zakopane v naših dnevnikih in revijah. Zelimo, da bi dobili izbor Koblarjevih kritik v knjigi kot izraz strokovno opredeljene ocene naše gledališke tvornosti in tega tako dinamičnega gledališkega življenja v Slovencih iz časa pred tremi, dvema desetletjema.

Jatr.

PRISPEVEK ZA ŽIVLJENJEPIS IGNACIJA BORŠTNIKA

I.

V svojih spominih pripoveduje Ivan Hribar, nekdanji ljubljanski župan, da je spoznal Borštnikov igralski talent iz privatnih nastopov po gostilnicah v družbi uradnikov banke »Slavije«, v kateri je bil Borštnik tedaj nameščen. Kot odbornik Dramatičnega društva je Hribar izposloval Borštniku podporo za pot na Dunaj, da bi po končanih študijah prevzel vodstvo gledaliških predstav v Ljubljani.

Borštnika so na pot spremljali veliki upi Ljubljane, ki jih je izrazil »Slovenski narod« v naslednji notici dne 22. septembra 1885: »Nekaj silno važnega sklenil je včeraj odbor slovenskega Dramatičnega društva. To namreč, da pošlje velenadarjenega diletanta **Ignacija Borštnika** — na odru znanega z imenom **Gorazd** — na svoje stroške v dramatično šolo na Dunaj, v ta namen, da dovršivši ustanovi v Ljubljani stalno slovensko gledališko družbo, s katero mu bode nalog o poletnih mesecih hoditi gostovat po večjih mestih cele naše slovenske domovine. Da bode to mogoče, skrbel bode odbor tekom leta za obširen in raznovrsten repertoar, ob jednem pa stori vse predpriprave, da se bode mogla prihodnje leto odpreti redna dramatična šola. — Z velikim veseljem pozdravljamo ta sklep odbora dramatičnega društva, ker smo prepričani, da le to je prava pot, po kateri končno Slovenci pridemo do stalnega svojega gledališča in da se počne uspešneje razvijati tudi naše dramatično slostvo. Se ve, da bode izvedba tega sklepa stala družstvo mnogo denarjev, zato se pa tudi po vsej pravici nadejamo, da mu **deželni odbor kranjski** ne bode odrekal svoje pomoči v tej za bodoči kulturni razvoj našega naroda tako važnej stvari.«

Naročilo, ki ga je vzel Borštnik s seboj na pot, je uresničil v naslednjih letih, razen naloga o gostovanjih. Na jesen leta 1886 je prevzel za Jeločnikom (Slobodinom) vodstvo in režijo slovenskih gledaliških predstav ter začel s poukom v novi dramatični šoli. Dramatično društvo je izrečno napovedalo nameščenje stalnega izšolanega režiserja g. Borštnika in stalnega učitelja petja g. prof. Gerbiča. Dramatična šola je kmalu zatem nastopila s prvo produkcijo, ki je vzbudila upravičene in po veliki večini gojencev in gojenk uresničene nade. Zanimivo je, da je Borštnik ob proslavi 20-letnice Dramatičnega društva ob 325. predstavi dne 6. marca 1887 nastopil s prologom, v katerem je po poročilu v SN »prav pristno in jedrnato risal, kako je nastalo in kako napredovalo društvo in s skromnimi silami teknovalo celo z nemškimi glumaci.«

Borštnik je pozneje še potoval. Ta potovanja so bila v času, ko je zorel v njem umetnik. To zorenje je v njem morda že kmalu preglasilo njegovo pedagoško nalogo, ki mu jo je poverilo Dramatično društvo, in ga privedlo do težkih dušnih konfliktov. Izhod, ki ga je zase našel, je bil beg z ljubljanskega odra, dejstvo, ki je odločilo njegovo usodo pa tudi v marsičem usodo slovenskega gledališča za čas pred prvo svetovno vojno.

Poleti 1892 je bil Borštnik na Dunaju. O njegovih potovanjih nimamo skoraj nobenih poročil. O potovanju 1892 pa je objavil listek v »Slovenskem narodu« z naslovom »Eleonora Duse« (Gledališki spomini. Ignacij Borštnik.)¹ Zanimiv je ta listek, ki govori sicer o slavni igralki Duse,

¹ SN 1. in 2. julija 1892.

v resnici pa je v njem Borštnik podal svoj umetniški credo v času, ko je zorel v umetnika med diletantsko gledališko Ljubljano in ko je morda že začutil, da je treba njegovemu igralskemu geniju drugačnih poti za pravi razmah.

»In vsa ta Dusina slava utemeljena je v tem, da ona ne igra svojih ulog, temveč da živi v njih v pravem pomenu besede.«

»Kadar se spominjam umetnice, usiljuje se mi misel, da ona ni — kar pogosto in mnogokrat prevestno delajo naši igralci — proučevala svojih čustev po bolnicah in blaznicah; polasča se me prepričanje, da so razni viharji življenja istinito besneli v njeni duši, kajti značaj, kakršne stvarja ona, so toli pristni in naravni, da se ne morejo zvati več igra, temveč življenje.« —

Besede, ki jih je Borštnik položil v usta svojega sopotnika, so njegove besede, ki jih je moral izreči po dotedanjih izkušnjah v ljubljanskem igralskem ansamblu in ki se jih zaveda kot pravi igralec svoje dobe v svojem stremljenju. Možnosti, ki so se mlademu gledališkemu ansamblu v Ljubljani odprle z otvoritvijo novega gledališkega poslopja, in problemi, ki so zadevali njega samega kot vodjo dramskega osebja, so mu tako nekaj mesecev pred otvoritvijo novega gledališča narekovali še zaključne besede v tem listku, kakor da je še zadnji trenutek potrkal na vest odločujočih mož v Dramatičnem društvu.

Čemu da je pisal te spomine?

»Pisal sem jih zato, ker vedno bolj uvidevam, da je sveta, resna dolžnost prijateljev slovenskega gledališča, katerim je njega razvoj in bodočnost na srci, skrbeti za igralno osebje, ki se bode izključno posvečevalo temu poklicu. Pisal pa sem jih tudi zato, ker vsak dan jasneje vidim, da so napredki v igralnem osebju zato tako počasni, ker večina igralcev in igralke precej svoje moči. Društveni odbor naj pošlje vsako poletje nekoliko osebja na Dunaj ali v Prago, da se tam uveri na svoje oči, koliko se nam je še učiti in kako smo še malenkostni. Ako sem pisal te kratke spomine in pojasnil njih namen, upam, da mi ne bodo šteli v zlo teh vrstic ne prijatelji slovenske Talije, ne igralno osebje, niti umetnica Eleonora Duse.«

Eleonori Duse se Borštnik s temi vrsticami ni mogel zameriti, kako je odgovorilo igralno osebje, o tem bomo še brali v našem sestavku. Prijatelji slovenske Talije pa so sprejeli Borštnikov nasvet. Že v septembru istega leta 1892 je Dramatično društvo poslalo »g. Ivana Toporiša v dramatično šolo na Dunajskem konservatoriju v ta namen, da se izobrazi kot igralec in da potem prevzame mesto učitelja na dramatični šoli Dramatičnega društva v Ljubljani. Gosp. Ivan Toporiš, ki je jako izobražen mož, ostane leto dni na konservatoriju in se potem vrne v Ljubljano.«²

Verjetno si je želel Borštnik razbremenitve, da se tem bolj posveti igralskemu oblikovanju, zato izbira novega štipendista ni mogla biti naperjena proti Borštniku. Toda z izbiro Dramatično društvo ni imelo sreče. O Ivanu Toporišu, ki je s pseudonimom Metov prevajal Dramatičnemu društvu igre, Slovenskemu narodu pa listke, ni po virih, ki so mi bili dozdaj na razpolago, od tega časa prav nič več slišati, razen to, da je vstopil nekaj let zatem v sodno službo.

Gledališka sezona 1892/1893, prva sezona v novem poslopju deželnega gledališča, se je začela v redu, le dramskega osebja ni bilo mogoče pomno-

² SN 13. septembra 1892.

žiti. Odbor se je sicer obrnil na razne strani in »angaževal nekaj novih moči pevskih, igralcev je bilo težje dobiti. Angaževanih je stalno 12 predstavljanih moči pri dramih...«³ Po zaključku sezone je na občnem zboru Dramatičnega društva 29. aprila 1893 predsednik društva dr. Ivan Tavčar poudaril »z zadoščenjem, da je Dramatično društvo tudi lani lepo napredovalo. Slovenske predstave so bile zlasti v drugi polovici sezone take, da je moglo biti občinstvo ž njimi zadovoljno.«⁴

Na tem občnem zboru je Ivan Hribar predlagal, »naj se izreče režiserju g. Borštniku in kapelniku g. prof. Gerbiču zahvala občnega zbora za njihovo delovanje, čemur zbor pritrdi, kakor tudi dodatnemu predlogu predsednika g. dr. Tavčarja, naj se jednaka zahvala izreče tudi gospe Borštnikovi.«

Ta sezona naj bi se bila torej po poročilih na občnem zboru sklenila v soglasju. Odbor društva je v tem letu pri pripravah za sezono 1893/1894 celo poslušal Borštnikov nasvet. Članek o delovanju Dramatičnega društva⁵ zatrjuje, da se je društvo med počitnicami trudilo »izdatno tako za napredok dramatičnega kakor opernega oddelka našega gledališča.

Režiser g. Borštnik podal se je takoj po končani sezoni na Dunaj ter je z znano svojo spretnostjo pridobil najboljše novitete iz repertoarja dunajskih gledališč ter si ogledal njih izvorno uprizoritev. Nova sezona prinesla bode torej celo vrsto skrbno izbranih premijer. Razen tega nakupile so se najboljše igre slovanske, katere so dosegle v Pragi velik uspeh. Glede repertoarja se sme torej občinstvo nadejati izrednih užitkov.

Ker Dramatičnemu društvu pri sedanjih razmerah ni bilo mogoče, pogrešati mej sezono igralce in jih pošiljati na gledališke šole, je skušalo popraviti ta nedostatek s tem, da je ustanovilo potovalne stipendije, katere imajo namen omogočiti igralcem, da si na velikomestnih gledališčih ogledajo uzorne predstave in s tem razširijo razum za dobro igro. Letos dobili so take stipendije gg. Verovšek, Lovšin in Urbančič, kateri so se podali na Dunaj ter ondu obiskovali razna gledališča. — Nadejati se je od te vrste dramatične vzgoje precejšnjega uspeha.

Naša prva igralka gospa Borštnik-Zvonarjeva mudila se je nekaj časa v Zagrebu ter se zanimala za ondoto dramo, katera je, kakor znano, uzorna.

Dramatična šola bila je letos izročena zanesljivim rokam g. Nollija, ker režiserju g. Borštniku zbog mnogih priprav za sezono ne ostaja več zadostnega časa. Šola je bila obiskovana prav dobro in pripravila je nekaj nadarjenih moči že za nastop v tej sezoni.

Glede drame storilo se je torej vse, kar je bilo pri naših razmerah mogoče.«

Iz priprav za sezono 1893/1894, zadnje sezone, v kateri sta bila oba Borštnika še člana dramskega osebja pred svojim odhodom v Zagreb, bi mogli sklepati, da še ni bilo globljih nesoglasij med upravo in Borštnikovima. Nasveti in predlogi Borštnikovi so bili v glavnem sprejeti. Verjetno je tudi nasvetoval primerne ukrepe za razbremenitev dramskega osebja, pri čemer je računal na več lastnega prostega časa za študij vlog in sploh za svojo umetniško pripravo. Za poznejše očitke dela kritike o »forsiranju« operne je značilna motivacija uprave, da bo opera dala drami več časa »za vestno in dobro študiranje iger« ter da daje »slovo lahkoživim

³ SN 19. septembra 1892.

⁴ SN 2. maja 1893.

⁵ SN 25. septembra 1893.

operetam«. V sezoni 1892/1893, ki je dala 50 predstav, je bilo 32 dramskih in 18 opernih predstav. Ker je imela opera več repriz nego drama, je bilo dramsko osebje mnogo bolj zaposleno kot operno in je zato moralo priti do zavrnanja nastopov, čemur je odbor društva skušal odpomoči tudi s povečanjem osebja. V sezoni 1892/1893 so smeli Slovenci igrati le dvakrat na teden, v sezoni 1893/1894 je bilo možno število vseh slovenskih predstav dvigniti na 58, za sezono 1894/1895 pa je odbor na Hribarjev predlog že pripravljajl peticijo na deželni odbor za povečanje števila slovenskih predstav na tri v tednu, kar se je zgodilo, ne zadeva pa več Borštnikovih, ker sta že bila v Zagrebu.

Taka je približna slika položaja pred novo sezono 1893/1894, v kateri se je Borštnik odločil za gostovanje v Zagrebu. Vse pa kaže, da za kulisami Dramatičnega društva nekaj ni bilo v redu, kar je vplivalo na odločitve obih Borštnikov. Medsebojno zakonsko razmerje Borštnikov je bilo v četrtem in petem letu zakona (poročena 1889) še tako, da je omogočalo in celo zahtevalo skupne akcije in dogovorjeno skupno izražanje njiju zahtev. Domneva, da je v Borštnikovih usodnih odločitvah teh dveh sezon nastopila Borštnikova kot »spiritus agens«, je upravičena in utemeljena v njenem vihravem in odločnem ponašanju, ki ji je v njenem poznejšem življenju več škodilo kot pa koristilo. Obisk Zvonarjeve 1893 v Zagrebu ji je nudil priložnost za ugotovitev položaja in preceñitev možnosti. Izredna pohvala, ki jo je izglasovalo Dramatično društvo na dodatni predlog samega predsednika dr. Tavčarja, je pač priznanje dolga, ki ga je imelo društvo do nekdanje diletantke, zrasle v Borštnikovem uku, toda v malomeščanskem okolju, v eno prvih slovenskih gledaliških igralk v umetniško ambicijo. Istega leta je gostovala v Trstu in Zagrebu Sarah Bernhardova. Borštnikova jo je videla. Ali ni ob tej priložnosti izmerila svojih sil v svetovnem merilu? Ali niso mogle prav zato zrasti tudi njene zahteve v materialnem pogledu, ki bi jim Ljubljana težko bila kos? Ali se ji je Ljubljana zato mogla oddolžiti samo z izredno pohvalo?

II.

Dosedanji življenjepisci Ignacija Borštnika so odpravljali vprašanje Borštnikovega odhoda v Zagreb z ugotovitvijo, da ga je v Zagreb zvalil dr. Miletič. Ta trditev je le deloma točna.

Borštnikov življenjepisec in sovrstnik njegov Anton Funtek, — ki je kot gledališki kritik dolga leta spremljal razvoj slovenskega gledališča in za katerega je prav v letu 1893 polemika med »Slovenskim narodom« in uradno »Laibacher Zeitung« razkrila, da je avtor gledaliških kritik o slovenskih predstavah v ljubljanskem nemškem uradnem listu, — navaja v Borštnikovem življenjepisu⁶ razloge za njegov odhod iz Ljubljane. Ti naj bi bili: »krivice, spletke in neokusnosti«, ki so mu zagrenile delovanje med slovenskimi rojaki.

Stjepan pl. Miletič, ki je v letu 1894 postal intendant Hrvaškega deželnega gledališča v Zagrebu in njegov preporoditelj, je v svojih spominih določnejši:⁷ »... v razgovoru se mi je pritoževal o gledaliških razmerah v Ljubljani, o slabem igralskem osebju — po večini so sami diletanti, — na katero je kot režiser slovenskih predstav navezan, na razna nesoglasja z upravo pa tudi s kritiko, ki mu je neprestano očitala, da zastopavlja gledališke koristi — svojim koristim...«

⁶ A. Funtek: Ignacij Borštnik, LZ 1920, str. 33 in sl.

⁷ Stj. Miletič: Hrvatsko glumište, Knjiga prva, Str. 54.

Ni razloga, da bi ne verjeli Funtkovim navedbam o spletkah in neokusnostih — kakor tudi so le na splošno omenjene, — ki jih je bila Ljubljana vedno polna in ki jih Funtek tem rajši navaja, ker jih je bil sam deležen. Mnogo zanimivejše pa so Borštnikove pritožbe glede igralskega osebja in njegova nesoglasja z upravo in kritiko.

Borštnikova naloga je bila hkrati pouk v dramatični šoli. Tej svoji nalogi pa se je začel odtegovati, kakor smo že zgoraj omenili. Ko je Dramatično društvo odposlalo na študij drugega kandidata in ta ni izpolnil nadej, je bil Borštnik še vedno obvezan za pouk v dramatični šoli. V tem pa je tičala kal prvega nesoglasja med njim in upravo. Razmere niso bile zadovoljive in zato so vesti o tem predrle tudi v javnost. Na občnem zboru Dramatičnega društva 1893 je predsednik dr. Tavčar izrečno ugotovil, da je dramatična šola v poletju 1892 »povsem zaspala« in je predlagal, da jo zopet ožive in za to pridobijo »izredno sposobno silo« — opernega pevca Nollija, ne več Borštnika. Ali je bilo to pereče vprašanje rešeno sporazumno z Borštnikom, ali pa je dalo nov povod za nesoglasje? Nekoliko moremo to pojasniti. Pojasnilo pa bo obenem deloma že v zvezi z Borštnikovo pritožbo glede naše tedanje gledališke kritike.

Skoraj v vsej sezoni 1892/1893 sta bila deležna i Borštnik i Zvonarjeva najboljših in tudi navdušenih kritik. **Borštnik:** v vsakem oziru dovršen... fin okus in umetniška realistika... mojster... tako velik, kakor more biti samo genialen umetnik... **Borštnikova:** nedosežna... ne male umetniške sile... palmo večera zanjo... klasična igra... — Benefična predstava v korist učitelja, režiserja in igralca Borštnika je bila 5. marca 1893 »Krivoprisežnik«, razprodana do zadnjega prostora: »slovensko občinstvo ve ceniti njegove izredne zasluge za povzdigo slovenskega gledališča... Manifestacija za Borštnika jako laskava, a jako zaslužena.« Le pri predstavi igre »Čevljarska vajenca« 6. februarja se kritik SN povzpne do rahle graje: »Borštnik se je zaman trudil, da bi spravil življenje v igro...« Pri benefični predstavi »Krivoprisežnik« pa je »Borštnikova igrala izborna, kakor vedno, vendar pa jej sicer tudi nevaležna uloga očitno ni ugajala...«

Tedaj se je začela uveljavljati slovenska opera. 16. marca 1893 je nastopila kot prvi gost mlade slovenske opere Mařenka Volnarova od češke opere v Plznu kot Santuzza v enodejanski operi »Cavalleria rusticana« (ali »Kmetško viteštvo«, kakor so navajali lepaki). Datum je pomemben za naše gledališče in svojevrstna napoved za bodoči razvoj slovenskega gledališča. Če enodejanska opera ni izpolnila večera, so po tedanji navadi pred opero igrali še kakšno dramsko enodejanko. Za tisti večer so izbrali Štolbovo burko v enem dejanju »Bratranec«, ki jo je preložil in režiral Ignacij Borštnik. Le v »Slovenskem narodu« je najti poročilo o njej:⁸ »Glede te predstave pač ne moremo zamolčati svoje globoke indignacije, da se baš tak večer zlorablja za nesrečne eksperimente z novimi, vseskozi nezrelimi močmi in se na tak **neopravičljiv** način diskredituje slovenska dramatika pred onim delom občinstva, kateri sploh le Mascagnijeva opera privabi v slovensko gledališče. V tem pogledu je bilo povsem nepotrebno poverjenje glavne uloge vseskozi nedovršeni novinki velika netaktnost (žal, da ne moremo rabiti milejega izraza!) dotičnih faktorjev že glede na odličnega gosta in mi v interesu ugleda slovenskega gledališča še jedenkrat svarimo pred takimi prečud-

⁸ SN 17. marca 1893.

nimi — eksperimenti. Prav lahko bi nam bila režija koncem sezone, ki je pokazala sicer toliko lepega napredovanja, prihranila tako mučen prizor, kakršen smo doživeli sinoči.«

Odteguje se nam, da bi mogli navedbe poročila preveriti. Že pri drugem gostovanju istega gosta 19. marca so predigro zamenjali z drugo igro. Kot javni ukor napisano poročilo je moralo Borštnika zelo prizadeti, saj je igro prevedel, zrežiral, bil odgovoren za to, da je prišla na oder, in odgovoren za nastop mlade, neizkušene igralka, gojenke dramatične šole, ki jo je vodil. Kritiko je napisal ali dr. Karel Triller, ki je bil tedaj glavni urednik SN in je od časa do časa pisal tudi gledališka poročila, ali pa Miroslav Malovrh. Napisal jo je torej poročevalec iz neposredne bližine odbora Dramatičnega društva odnosno predsednika dr. ja Tavčarja. Neposredno potem je prišlo do zamenjave učitelja v dramatični šoli

Po gledališkem lepaku — bržčas edinem še ohranjenem izvodu — se da ugotoviti, da je bila napadena mlada igralka — kakšno naključje! — Irma Polakova, ki se je po svojih prvih korakih na odru začela učiti petja, da se kmalu preizkusi v majhnih opernih vlogah, dokler je pozneje ne ubere za Borštnikom v — Zagreb.

Povodi za odločilna dejanja v človeškem življenju so v večini primerov zelo majhnega obsega. Prípetljaj s to nepomembno igro v nerodnih okoliščinah je eden primerov, ki so Borštnika prisilili k ponovnemu premišljevanju o svojem položaju, in odprli njegova ušesa prišepetavanju Zvonarjeve.

III.

Ko so odprli slovensko deželno gledališče 29. septembra 1892, sta prišla iz Zagreba na slavnost profesor Pasarič, ki je bil obenem urednik revije »Vijenac«, ter odposlanec dnevnika »Agramer Tagblatt«, Slovencem naklonjenega lista, ki je objavljaj dopise o slovenskih razmerah in začel objavljati gledališka pisma iz Ljubljane. Zagrebški »Obzor« je posebej ugotovil, da zagrebško gledališče na proslavi v Ljubljani sploh ni bilo zastopano: »teje odsotnosti niso krivi umetniki, ni kriva intendancija: kriv je sistem, s katerim je ona odsotnost popolnoma v skladu.«⁹

Pasarič je napisal v »Obzoru« poročilo o slavnosti in ugotovil: »Mnogi prizori (Veronike Deseniške) so globoko pretresli gledalce, ki so po vsakem dejanji ploskali glumcem, a posebno vrli umetnici, jako nadarjeni junakinji gospe Borštnikovi, katera je ves večer slavila sijajne triumfe.«¹⁰

»Agramer Tagblatt« je v svojem poročilu zanimivejši: »Ulogo Veronike igrala je gospa Borštnikova, v kateri smo spoznali umetnico po božji milosti. V njej združene sta jako primerna vnanjost in simpatičen organ z darom karakterizovanja, izražanja čustev in lepega govorjenja. V nekaterih prizorih igrala je gospa Borštnikova s pretresujočo in ne posneto realistikto. Umetnica bi gotovo obilo pohvale žela, da nastopi kdaj kot gost v zagrebškem gledališču.«¹⁰

(Konec prih.)

⁹ SN 5. oktobra 1892.

¹⁰ SN 1. oktobra 1892

GOSTOVANJE LJUBLJANSKE DRAME V BEOGRADU

V tem okolju stopa že od začetka nevsiljivo, vendar pa prepričljivo v ospredje učitelj Jerman (Stane Sever), ki je neomahljiv do klerikalcev in ki se bori za ljudi zato, da bi napravil ljudi iz tistih, iz katerih so napravili vladajoči hlapce. Vlogo borca za novo družbo je Stane Sever zgradil do podrobnosti, z bogatim registrom v čustvu in tonu, brez grobih efektov in brez patosa, toda z vztrajno intenzivnostjo. V Jermanovem liku ni razdvojenosti in preloma niti kadar trenutno klone v dilemi zaradi umirajoče matere, kot se čuti onemoglega in utrujenega ter prepusti borbo kovaču Kalandru, češ da bodo te roke skovale svet. Diskretno intenziven je Jermanov dvoboj z župnikom, ki ga je Milan Skrbinšek prikazal kot predstavnika vojskujoče se cerkve, ki gre čez vse ovire, po potrebi pa zaradi glavnega cilja — oblasti, ne da mnogo na vero in podobne akcidence. Premoč v tej borbi, v kateri ga hoče župnik spraviti na kolena, če ne drugače, pa s pomočjo ljubezni do umirajoče in pobožne matere, doseže Sever brez močnih tonov z notranjo intenzivnostjo. Njegov novi vzpon po trenutnem malodušju, ko znova sprejme borbo in kliče novo življenje, ne pride kot nenadni preobrat, ker se je Severju posrečilo prepričati gledalce da Jerman borbe ne more opustiti.

Prizor političnega sestanka v krčmi, ki se konča s tem, da razjarjena množica navali na Jermana in skupino socialistov, da bi jih pobila, kovač Kalander pa z dvignjenim stolom zadrži množico, je zelo posrečen množični prizor, obdelan do posameznika in do posameznosti ter v odrski vrednosti popolnoma celoten. Poudariti je treba, da niti kovač Kalander (Janez Cesar), fizični orjak in skromni, vztrajni borec za idejo socializma, na odru ni bil simbolična figura, čeprav bi lahko bil zaradi majhnega števila revolucionarnih delavcev spriču triumfirajoče klerikalne množice.

Tisto, kar napravi v vsej uprizoritvi najgloblji vtis, ni le dobra interpretacija posameznih vlog in dober odnos med liki, marveč visoka stopnja skupne igre, ki kaže zelo soliden ansambel-ter zelo vestnega in močnega režiserja. Iz vrste igralskih interpretatorjev posameznih vlog jih je treba omeniti vsaj nekaj, čeprav tudi drugi zaslužijo priznanje. Brez sence sentimentalnih šablon je kreirala vlogo stare in bolne Jermanove matere Marija Vera s skopim številom odrskih kretenj in besed. Ančka Levarjeva, Mira Danilova in Vida Juvanova so oživele na odru tri zelo izdiferencirane učiteljice, izmed teh Ančka Levarjeva tiho Lojzko, ki priskoči kot sopotnik in soborec Jermanu na pomoč, ko je najbolj razočaran in nesrečen. Izklesani so liki upravitelja osnovne šole (Edvard Gregorin), zdravnika (V. Skrbinšek), župana (D. Zupan), pijanca Piska (M. Bajc) in prismuknjenege Naceta (N. Simončič).

Slavko Jan, ki je »Hlapce« režiral, je dal kvalitetno in stilno interpretacijo Čackega, kritičnega rezonerja v komediji »Gorje pametnemu«. Vsa uprizoritev, ki jo je režiral B. Gavela, je bila podana v enotnem slogu in je bila dobra po skupni igri, kar je treba zlasti poudariti pri tretjem dejanju, v katerem je bila prikazana velika množica gostov na sprejemu pri Famosovu. Omejenega in domišljavega reakcionarne aristokrata je igral Stane Sever, interpretator Jermana, ki je preseacel gledalce z izredno sposobnostjo za igralske transformacije v popolnoma nasprotnih vlogah.

S klasično komedijo Gribojedova, ki je vsa v konverzaciji in stihih, v neznih karakterizacijah in replikah, je ljubljanska Drama pokazala, da je na višini tudi kadar uprizarja delo, za katero je treba oživiti tuje okolje minule dobe in najti tej dobi ustrezajoči slog. **Jovan Popović**

Borba 17. julija 1949.

Ljubljanska drama je najboljši partner Jugoslovenskemu dramskemu gledališču, s katerim soustvarja našo najboljšo gledališko umetnost.

... Predvsem je treba ugotoviti, da je ljubljanska drama obvladala scenski realizem. Kot celota in kot posameznik ima izdelan svoj realističen stil. Niti prva niti druga predstava ni tega zanikala. V režijskih koncepcijah ni beganja. Ljubljanska drama je s svojimi predstavami podala dobre in zdrave celine gledališkega realizma, ki se pravilno prilaga prirodi dramskega besedila.

V »Hlapcih« je režiserju Slavku Janu uspelo, da je zgradil izvrstno celoto, da je notranjo vsebino drame povezal v zanesljiv in harmoničen sklop, da je igro celote postavil v polno razmerje z igro posameznikov, da je vsej predstavi dal enotno črto, kjer ni ne skokov in ne padcev. Kar je pri tej predstavi najgloblje vplivalo, je bila polna homogenost igre in njena skupnost. V stilu igre sta izredno efektno vplivali prirodna beseda in vedno prava, neposredna kretanja; brez kakšnih sledov teatralnosti, ki pri nas v gledališki umetnosti še po malem in uporno živi. Resen študij teksta, kot scenske razporeditve se je kazal povsod v vseh odnosih in delu igralcev na odru.

Kot primer naj navedemo velik in kompliciran prizor v gostilni, kjer so se mase in poedinci med seboj tako prepletali, da je naravnost virtuoznost določiti jim pravo razmerje. Ta virtuoznost je bila tu docela izpričana: prostor, v katerem se ta scena odigrava, je živel z maso in z vsakim posameznikom v neoviranem, realističnem gibanju... Predstava »Hlapci« spada v splošnem med najboljše realistične predstave v jugoslovanski dramski umetnosti. Če bi govorili o igri posameznikov pri obeh predstavah, bi morali v pravem pomenu besede govoriti o slehernem brez razlike, kar je kot nujnost dovolj redek primer, obenem pa zelo pozitivno znamenje... Mogli bi n. pr. obširno pisati o Pavlu Koviču kot Komarju, o Franu Lipahu kot Hvastji, o Mariji Veri kot materi, o Maksu Bajcu kot Pisku itd. v »Hlapcih« ali v Gribojedovu o Vidi Juvanovi kot Lizi in o mnogih drugih. Čeprav mnoge od teh vlog niso epizodne v pravem pomenu besede, so vendar drugorzredne, a ustvarjene s prvovrstnimi kvalitetami. Lahko bi napisali študijo o Gregorinu, ki ima v obeh igrah vloge, v katerih se manifestira s toliko raznovrstnostjo, s toliko inženjersko iznajdljivostjo v mimiki in kretanju, s tako različno intonacijo v besedi...

V komediji Gribojedova so ljubljanski igralci odkrili svojstvo, ki se v naših gledališčih ne neguje mnogo: pravilno govorjenje stihov. V tem se dovolj jasno odlikuje Slavko Jan, nosilec glavne vloge Čackega. Bil je mojster teksta, kar mora predvsem tudi biti v tej vlogi.

Opozoril bi samo na dva igralca, ne zato, da bi ju izvzel od ostalih, ampak zato, da bi opozoril na gotovo svojstvo, ki ni v naši gledališki umetnosti prepogosto. Mislim na Staneta Severja in na Ančko Levarjevo. Ne bom govoril o vlogah, v katerih smo ju videli in ki bi jih morali kot resne in pomembne kreacije pravilno oceniti in priznati samo s podrobno analizo. Hotel bi samo opozoriti na njiju izjemno elastično sposobnost transformacije...

Gostovanje ljubljanske drame je dogodek za gledališko občinstvo jugoslovanske prestolnice in veliki primer za njegova gledališča in igralce. Če bodo razumeli lekcijo, ki jim jo je dala ljubljanska drama in si prilastili njene metode in moralo dela, bo beograjsko gledališče šele moglo odkriti, kaj vse je v njem zakopano in kaj vse bi mogle te sile ustvariti velikega in lepega.

Milan Bogdanović