

Poština plačana v gotovini.

GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

DRAMA

1946 – 1947



13

K. Simonov
Rusko vprašanje

Premiera dne 12. junija 1947

Rusko vprašanje

Igra v treh dejanjih (7 slikah) — Spisal Konstantin Simonov
Prevedla Vera Brnčičeva

Scena: ing. arch. Ernest Franz

Režiser: Vladimir Skrbinšek

Macpherson, lastnik in urednik velikega newyorškega časopisa in solastnik številnih drugih časopisov	Janez Levar
Gould, urednik in solastnik velikega časopisa v San Francisku in istočasno eden izmed urednikov Macphersonovega časopisa	Jože Gale
Smith, dopisnik Macphersonovega časopisa, Gouldov vrstnik in sošolec	Slavko Jan
Preston, urednik za zunanjo politiko Macphersonovega časopisa	Lojze Drenovec
Hardy, dopisnik Macphersonovega časopisa	Maks Bajc
Murphy, dopisnik enega izmed Hearstovih časopisov	Vladimir Skrbinšek, Fran Milčinski
Kessler, založnik	Jože Kovič
Williams, urednik levičarskega časopisa	Janez Cesar
Jessie	Sava Severjeva
Meg Stanley, stenografistka	Vida Juvanova, Vladoša Simčičeva
Barman	Nace Simončič
Šofer	Lucijan Orel
1. delavec	Janez Albreht
2. delavec	Marjan Cigoj
3. delavec	* * *
4. delavec	* * *

Kraj: New York — Čas: zima in poletje 1946

Odmor po 2., 4. in 6. sliki

Kostumi: Mija Jarčeva, izdelani v gledališki krojačnici pod vodstvom Jožeta Novaka in Zivke Jančeve

Inspicenta: L. Orel, Nace Simončič — Odrski mojster: A. Podgorelec — Šef razsvetljaj: V. Sablatnik — Lasuljar: A. Cecič

Cena Gledališkega lista din 5.—

Lastnik in izdajatelj: Uprava Slovenskega Narodnega gledališča v Ljubljani. Predstavnik: Janko Liška. Urednik: Jože Tiran. Tiskarna Slovenija. — Vsi v Ljubljani.

GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

1946-47

DRAMA

Štev. 13

RUSKO VPRAŠANJE

Konstantin Simonov je eden najbolj popularnih in nadarjenih mladih sovjetskih pisateljev in novinarjev. V mladosti je bil kovinarski delavec, mehanik v tovarni za avione, delal v kino delavnicah in s sedemnajstimi leti začel pisati pesmi, v katerih se očituje vpliv Damjana Bednega in Vladimirja Majakovskega. Kot mlademu talentu so mu omogočili študij v Knjižnem zavodu za dve leti, narkar je ogromno potoval. Med drugim je bil tudi v Italiji. Že pred vojno leta 1940. je napisal prvo igro »Nenavadna zgodba«, s katero pa ni povsem uspel. Vendar je v zadostni meri opozoril nase zaradi svojega novega, neobičajnega in zanimivega prijema. S svojo drugo igro »Fant iz našega mesta« pa je uspel popolnoma. Šel je v vojsko kot kapetan, bil večkrat odlikovan za hrabrost in postal podpolkovnik. Kot vojni dopisnik Krasnaje zvezde je mnogo potoval in obiskal leta 1944. tudi Jugoslavijo in partizane in napisal knjigo »Jugoslovanski zapiski«. Med štiriletno vojno je napisal 6 knjig novel in romanov, 4 gledališka dela, 4 filmske scenarije, 2 knjigi pesmi in na stotine člankov za razne časopise. Od njegovih odrskih del poznajo obiskovalci našega gledališča »In tako tudi bo«, ki ga je naša drama uprizorila v lanski sezoni in igro »Pod praškimi kostanji«, ki jo je igralo gledališče Leninskega komsomola, ko je gostovalo oktobra lanskega leta v Ljubljani.

Lansko leto se je mudil Simonov kot žurnalist tudi v Ameriki. Vrnil se je in pred odhodom na turnejo obljubil gledališču Leninskega komsomola, da bo dokončal za to gledališče novo igro, da bi jo uprizorili, ko se vrnejo z gostovanjem po Jugoslaviji. To novo odrsko delo je »Rusko vprašanje«, čigar premiera je bila koncem marca v omenjenem gledališču v Moskvi. Igra pa je izšla v celoti tudi v reviji »Zvezda«.

To novo odrsko delo Konstantina Simonova je vzbudilo v Sovjetski javnosti ogromno zanimanje. »Rusko vprašanje« je skupek ne-

posrednih pisateljevih vtisov, ki si jih je nabral lansko leto v Ameriki. Zanimive situacije in plastično očrtani liki finančnih mogotcev, ki vedrijo in oblačijo med ameriškimi založniki in novinarji, nam kažejo kaj umazano delovanje ameriškega časopisja, ki neprestano in spretno vrši protisovjetsko reakcionarno propagando. Ko Simonov razgalja ameriški časopisni koncern, se vendar ne pusti zavesti poploševanju, ampak se skuša kar najbolj približati stvarnosti in resničnosti. Jasno je, da časopisi ne kažejo splošne in popolne slike mišljenja vseh Američanov. Mnogo jih je, ki ne soglašajo in celo obsojajo pisanje takih časopisov in se po svojih močeh zoperstavljajo in bore zoper lažnivo reakcionarno propagando. Na žalost pa njihovi napori še ne rode vidnejših in pomembnejših uspehov, ker reakcionarni finančni mogočniki onemogočijo in uničijo vsakogar, ki bi se drznil protiviti njihovim težnjam. Simonov se zato pri risanju značajev v »Ruskem vprašanju« ne pusti zavesti svojim osebnim občutjem, ampak se kaže pravega realista, ki kaže stvari in osebe take, kakršne so.

Seveda ne gre Simonovu pri vsem tem zato, da bi prikazal sovjetskemu gledalcu podrobnosti iz ameriškega javnega in privatnega življenja, ga skušal prikazati v vseh podrobnostih in niansah. Simonov hoče pokazati predvsem strahoto kapitalizma, kapitalistične družbe v vsej svoji nemorali in nečlovečnosti ter poudariti, da postaja vprašanje Sovjetske zveze in njene politike vedno bolj pogosto oni preizkusni kamen, na katerem se preizkuša poštenost, načelnost in resnično napredna usmerjenost ljudi na vsem svetu.

Glavna oseba v »Ruskem vprašanju« je osebno poštene ameriški časnikar Harry Smith, ki se hoče poročiti in zdaj, po končani vojni urediti svoje življenje. Lastnik in urednik velikega newyorškega časopisa in solastnik številnih drugih reakcionarnih časopisov Macpherson prisili Smitha, da gre v Sovjetsko zvezo in potem napiše knjigo, ki bi prepričljivo govorila, da hočejo Rusi novo vojno.

Smith pa se je v Rusiji prepričal o baš nasprotnem. Prepričal se je, da je Sovjetska zveza najbolj napredna in demokratična država, ki se v resnici bori za mir, in kjer si prav nihče ne želi nove vojne. Zato napiše knjigo, ki sicer odgovarja dejanskemu stanju, ne odgovarja pa namenom časopisnega mogotca Macphersona. Kariera časnikarja Smitha je uničena. Macpherson ukrene vse potrebno, da ostane Smith na cesti, brez vsakih sredstev. Zgubi svojo hišo, materialno blagostanje in celo žena ga zapusti, ker Smith nikakor neče spremeniti vsebine svoje knjige, tako da bi odgovarjala namenom reakcionarjev.

Smith ne obupa. Knjigo hoče izdati sam pri založniku Kesslerju, saj so napravili za knjigo ogromno reklamo, misleč, da bo knjiga taka, da bo ugajala reakcionarnim krogom. Kessler pa knjige ne more tiskati, ker mu je Macpherson zagrozil, da bodo v tem primeru vsi njegovi časopisi prinesli najslabše ocene o vseh knjigah, ki jih bo kdaj koli izdal. To pa bi pomenilo zanj, kot založnika, popolno propast.

Nazadnje se Smith obrne na urednika levičarskega časopisa Williamsa, da bi priobčil kakih deset feljtonov o resničnem položaju v Sovjetski zvezi. Toda tudi to ni mogoče. Proti Williamsovemu časopisu so pred dvema mesecema začeli gonjo, ki ga je spravila ob 20.000 naročnikov. Vsi reakcionarni časopisi so začeli pisati kot na povelje, da je Williams komunist, slab Amerikanec in moskovski plačanec. Vzrok tej gonji pa je bilo nekaj člankov o ljudski demokraciji Jugoslavije in Bolgarije... In ti članki so bili samo objektivni in pošteni, toda zadostovalo je, da se je izprožil val sovraštva proti njemu in njegovemu časopisu. Če bi Williams priobčil Smithove članke, bi ga reakcionarji spravili pred sodišče, privedli kup lažnih prič, ki bi bile pripravljene izjaviti, da se časopis tiska z ruskim denarjem. To mu je Macpherson tudi že zagrozil. Vse kar more Williams storiti je to, da o naprednih državah v svetu molči in tako obvarje časopis. Čakati je treba...

Smith osane osamljen brez vsakih izgledov. Toda ne namerava obupati in si vzeti življenja, kot bi mnogi v Ameriki pričakovali. Za nadaljno življenje si je pridobil dragoceno spoznanje: da sta Ameriki dve! In če na srečo Smith nima mesta v Ameriki Hearsta, Macphersona in drugih reakcionarjev, si bo prav gotovo, prej ali slej našel mesto v drugi Ameriki — v Ameriki Lincolna, v Ameriki Roosevelta!

»Rusko vprašanje« je torej nadvse zanimiva igra iz sodobnega življenja. Ta problem, kakor tudi drugi problemi, o katerih piše Simonov v svojih igrah, romanih, novelah in pesmih, kažejo na Simonova kot na človeka, ki se zaveda socialne funkcije pisatelja. Z umetniškim prijemom obravnavani aktualni problem, je včasih uspešnejši kot kar koli pri pravilnem tolmačenju stvari in problemov, ki se javljajo v življenju. Zato pa je Konstantin Simonov danes poleg Ilije Ehrenburga tudi eden najbolj znamenitih piscev v Sovjetski zvezi. Dela, ki obravnavajo take aktualne probleme, vnašajo v ljudi pripravljenost za borbo proti nazadnjaškim silam ter vzbujajo zanos pri izgrajevanju boljše in srečnejše ureditve življenja človeške družbe.

J. T.

RUSKO VPRAŠANJE

(Zadnji prizor)

Smith: Pišite. (Hodi po sobi in narekuje.) — Danes sem obiskal razvpitega Harryja Smitha, bivšega Macphersonovega sodelavca. Poskušal se je boriti z Macphersonom, pa so ga spodili iz uredništva. Hotel je izdati svojo knjigo v Kesslerjevi založbi, toda Kessler mu je to odbil. Hotel je objaviti svoje podlistke v Williamsovem časopisu, toda Williams ni pristal. Izgubil je mir, udobnost, dom, avtomobil, denar. Prijatelj se mu je smrtno ponesrečil, žena pa ga je zapustila. Ko sem prišel k njemu, sem bil prisiljen, pisati stoje — ni mi mogel ponuditi niti stola, kajti odpeljali so mu vse pohištvo. Širijo se govorice, da bo Smith kmalu sprejel službo policijskega reporterja v Macphersonovem časopisu. Toda te govorice . . . Te govorice niso resnične. Omenjeni Smith se ne bo umaknil, hudičevo je besen, kakor je po navadi govoril njegov pokojni prijatelj. Omenjeni Smith ne bo delal pri mistru Macphersonu kot policijski reporter, niti si ne bo prerezal vratu ali skočil z dvajsetega nadstropja. Omenjeni Smith bo, nasprotno, skušal začeti svoje življenje znova. — Zakaj ste se ustavili, Hardy? Pišite, nisem še končal. — Omenjeni Smith bo skušal končno dognati, ali lahko človek, ki ga je rodila poštena Američanka, pošteno živi v deželi, v kateri se je rodil? — Da, da, pišite, Hardy! Sicer pa, naj vas vzame vrag! Če tega ne napišete, bom isto napisal jaz sam in slednjič bom vendar našel v Ameriki kraj, kjer mi bodo to objavili. Omenjeni Smith je dolgo in naivno mislil, da je Amerika samo ena. Toda zdaj ve: Ameriki sta dve. In če omenjeni Smith na svojo srečo, da, na srečo, nima mesta v Ameriki Hearsta, si bo, za vruga, našel mesto v drugi Ameriki — v Ameriki Lincolna, v Ameriki Roosewelta!

I. Moskvina:

SOVJETSKO GLEDALIŠČE

Vsako gledališče ima svoj poseben umetniški izraz, svojski način ustvarjanja, tako rekoč svoj odrski stil. Poleg vsega tega pa je še nekaj, kar združuje vsa gledališča in kar nam daje pravico, da govorimo o enem samem stilu, o eni zgodovinski smeri sovjetskega gledališča, kakor tudi vseh drugih umetnosti. To je stil socialističnega realizma.

Socialistični realizem zahteva od umetnika resnično, zgodovinsko konkretno slikanje realnosti v njenem revolucionarnem razvoju (Gorki). Sovjetski umetniki se nikakor ne zadovoljujejo z vlogo fotografa življenj-



I. N. Moskvina kot car
Fjodor v tragediji
A. Tolstoja "Fjodor
Ivanovič"

skih pojavov. Učijo se opazovati življenje v gibanju, v njegovem razvoju in v vsej njegovi raznostranosti.

Borba za visoko realistično umetnost je temelj razvoja sovjetskega gledališča. Ta splošna, enostavna vsebina pa ne predpostavlja enoličnosti, zgolj niveliranja v formah svojega izražanja v vsakdanji ustvarjalni gledališki praksi, ampak nasprotno zahteva največjo raznovrstnost gledaliških smeri v SSSR.

V razvoju mnogonarodnega sovjetskega gledališča ima vodilno vlogo rusko gledališče, ki razpolaga s številnim, tako po talentu kakor po umetniški kulturi pomembnim režiserskim kadrom. Na prvem mestu izmed ostalih ruskih gledališč je Moskovsko Hudožestveno Akademsko gledališče Gorkega, ki sta ga osnovala K. Stanislavski in V. Nemirovič Dančenko. MHAT je bil ustanovljen 1898. leta in je po pravici zavzel prvo mesto v SSSR. Ta vodilni položaj Hudožestvenega gledališča pa nikakor ne pomeni, da ostala sovjetska gledališča gledajo na svojo ustvarjalno pot kot na pot enostavnega posnemanja MHAT-a.

Nasprotno, ravno ta okoliščina, da sovjetska gledališča priznavajo, da je Hudožestveno gledališče »prvo med enakimi«, narekuje vsakemu gledališču hotenje izgraditi svoj posebni ustvarjalni obraz. Borba posnemanju, proti »klišejem«, proti umetniški brezosebnosti, prav to je tisto, kar nas predvsem uči vsa zgodovina Hudožestvenega gledališča, kakor tudi njegova današnja ustvarjalna delavnost.

Razbitje gledališke rutine, ki sili igralce in režiserje, da ponavljajo nekoč iznajdene in ustaljene odrske forme, je predstavljalo eno od najvažnejših točk idejno umetniškega programa, ki sta ga postavila K. Stanislavski in V. Nemirovič Dančenko, ko sta osnovala svoje gledališče leta 1898. Odstranjevanje mrtvih stalnih form, čiste rutine, je tudi kasneje pomenjalo veliko zaslugo MHAT-a v razvoju in bogatenju tradicij ruskega gledališča, ki potekajo od ustanovitelja ruske realistične šole igralske igre M. Ščepkina. Izkušnje Hudožestvenega gledališča pri delu so služile za temelj sistemu igralčeve vzgoje in njegovega dela na vlogi, sistemu, ki ga je izdelal Stanislavski.

Stanislavskega sistem ima ogromen vpliv na razvoj sovjetskega gledališča. To ni nikak skupek občeobveznih dogem, ampak predvsem živa, delovno ustvarjalna metoda odkrivanja individualno osebnih ustvarjalnih sposobnosti vsakega umetnika-igralca. V tem je njegova moč in tajnost popularnosti med sovjetskimi gledališkimi delavci.

Hudožestveno gledališče je vedno stavljal v središče svojih ustvarjalnih nalog izoblikovanje polnokrvnega človeškega lika in je zato priznalo, da je glavna oseba v gledališču nosilec tega lika — igralec. Ta usmerjenost tega gledališča je našla svoj skrajno ostri izraz v onih vse-skozi resničnih, življenjskih in obenem poduhovljenih figurah kakor so bili liki, ki jih je izdelal sam Stanislavski kot igralce (Dr. Stockmann v istoimenski Ibsenovih drami, Astrov v »Stričku Vanji«, Veršinjim v Čehovljevih »Treh sestrah«, Satin v Gorkega »Na dnu« in še mnogi drugi). Prav isto se izraža tudi v zadnjih predstavah MHAT-a, ki jih je režiral Vladimir Nemirovič Dančenko (Gorki »Sovražniki«, Trenjev »Ljubov Jarovaja«, »Ana Karenina« po L. Tolstoj in druge). Problem »doživljanja«, to je, kako naj igralec izraža živa človeška čustva, je bil vedno predmet pozornosti voditeljev Hudožestvenega gledališča. Pri vsem tem je bil za njih ta problem vedno nerazdružljivo povezan s problemom realizma, z borbo proti laži v gledališču. Malo pred otvoritvijo Hudožestvenega gledališča so ustanovitelji označili svoje cilje takole: »In kaj se je nam v tistem času, pod pogoji, ki so takrat vladali v večini gledališč, zdelo najnovejše, najbolj nepričakovano, revolucionarno? Na začudenje sodobnikov se nam je zdelo, da moramo iskati to v duševnem realizmu, v resničnosti umetniškega doživljanja artistskega čustva.«

Tudi pozneje v porevolucionarni dobi je Stanislavski, ko je razvijal iste teze, definiral eno od glavnih nalog igralca tako-le: »... naša glavna naloga ni v tem, da bi slikali življenje vloge v njenem zunanjem izrazu, pač pa predvsem v tem, da na odru izdelamo notranje življenje celega komada in osebe, katero predstavljamo, in da temu tujemu življenju prilagajamo svoja lastna človeška čustva ter mu dodamo vse organske elemente lastne duševnosti.«

Združitev notranje karakteristike lika in njegovega zunanjega utelešenja, njih organsko spajanje, je eden važnih momentov, ki označuje izdelavo lika na sovjetskem odru. To je ena glavnih zahtev, ki jo K. Stanislavski postavlja igralcu. On na primer določa eno od pravil za delo

okoli lika na tak-le način: »Na odru moramo delovati. Delovanje — aktivnost — na tem se gradi dramska umetnost, igralčeva umetnost...« In potem: »Na odru ne smemo delovati na sploh«, zaradi delovanja samega, »delovati moramo načrtno, smoteno in produktivno.«

Igralska šola Moskovskega Hudožestvenega gledališča kaže številne vidne primere ustvarjenja teh načel realistične igralske igre, ki imajo svoje korenine celo v zapuščini že imenovanega M. Ščepkina, ki je v svojem času pisal v pismu igralcu Sumsckemu: »Zavleci se tako rekoč, pod kožo dramske osebe, preuči pazljivo njene značilne ideje, če jih ima, in ne puščaj v nemar niti družbe njenega preteklega življenja.«

Kot zelo lep primer v tem smislu nam more služiti način, kako je narodni umetnik v SSSR N. Hmeljov odigral vlogo Karenina v eni od zadnjih predstav MHAT-a v dramatizaciji Tolstojevskega romana »Ana Karenina«. Hmeljov je izdelal neobičajno oster, zunanje izrazni, skoro groteskni lik človeka, ki v svoji osebi uteleša tisto lažno moralo mondenega Petrograda, ki vodi Ano Karenino v propast. Njegov Karenin, s svojim piskavim, umirjenim glasom, s svojimi preciznimi »mehaničnimi« kretnjami, se je spremenil v lik nekakšnega neizprosno hudobnega »stroja«. Toda ta lik nikakor ni zunanji, iz njega vre mnogo večja človeška resničnost, do konca upravičena in prepričljiva. V Kareninu Hmeljova se bijeta človek in stroj; tisto nepredvideno človeško se vrine in moti običajno delovanje tega »stroja«. V tej mučni samoobrambi pred samim seboj, v bednem hlastanju za rešilnim »strojem«, v tem je bistvo načina, kako nam Hmeljov podaja Tolstoja.

Dejstvo, da stavijo v ustvarjalnem sistemu Hudožestvenega gledališča na prvo mesto igralca, kot izoblikovalca vloge, pa nikakor ne zmanjšuje vrednosti režiserja, to je tistega, ki uteleša enotno zamisel cele predstave v celoti. Prav Hudožestvenemu gledališču pripada zasluga, da je utrdil tudi gledanje na predstavo kot na organsko celoto vseh komponent, ki jo sestavljajo, in postavil načelo ansambla (ne zvezdnikov in zvezd, ampak celota — op. prev.). Tako v nekih predstavah, a prav posebno v »Ani Karenini« dopolnjujejo scene širokega okvirja, ki rišejo petrograjsko mondeno družbo (na pr. epizoda »na tekmah«), druge scene komornega značaja, pri katerih je vsa pozornost osredotočena okoli posameznega igralca. Ta stroga soglasnost zamisli celotne predstave s posameznim likom — vlogo, in natančno razmerje med posameznim detajlom in splošnim načrtom predstave v celoti, predstavljajo karakteristično značilnost umetnosti Hudožestvenega gledališča.

Mojstrstvo posameznih igralcev kot tako v prvi vrsti in mojstrstvo režiserja drame v manjši meri, to so glavni temelji umetniške uspešnosti starejšega brata MHAT-a, Moskovskega Malega gledališča. V tej značilnosti leži moč in svojevrstnost Malega gledališča, ki v igri svojih igralcev nadaljuje odrske tradicije plejade velikih igralcev preteklosti (Prov in Olga Sadovski, Fedotova, Sumski, Ščepkin in dr.). Za predstavnike igralske šole Malega gledališča je značilno znanje izdelave umetniško tipiziranih likov, v katerih so kot v kristalizirani obliki podane različne zveze, ki se morejo v realni stvarnosti najti v predstavniku družbenega tipa, ki nam ga podaja igralec. Igralci Malega gledališča izstopajo kot nosilci realistične šole igranja v dveh osnovnih varijantah: v prvi, ki ima svoj začetek v Provu Sadovskemu, in v drugi, ki je neposredno zvezana s tradicijo M. Ščepkina. Igralci prvega tipa izhajajo predvsem iz svoje lastne umetniške individualnosti in najdejo v njej, iz nje vlečejo črte, ki so potrebne za karakteristiko lika. Igralci drugega tipa izhajajo v

svojem ustvarjalnem delu od one Ščepkinove trditve, ki pravi, da mora igralec »začeti s tem, da uniči sebe in svojo individualnost in da se pretvori v osebo, ki mu jo je dal pisatelj«. Ta razlika v ustvarjalnem prijemu vloge, ki ne menja osnovnega realističnega jedra dramskega lika, izzove vrsto specifičnih konkretnih posebnosti v načinu ustvarjanja. Realizem igralcev prve vrste je močnejše povezan s splošnim načinom življenja (bytom), s podajanjem zunanjega žanerskega omota umetniškega lika, medtem ko ima realizem druge vrste splošnejši značaj.

Vzporedno z MHAT-em in Malim gledališčem, s tema čuvarjema in nadaljevalcema odrskih tradicij preteklosti, imajo v sovjetskem gledališču zelo važno in svojevrstno vlogo gledališke smeri, ki so po svojem nastanku povezane že z dobo po revoluciji. Take smeri so na pr. one, ki predstavljajo gledališče Vahtangova (Moskva) in gledališče, ki ga vodi eden od Vahtangovljevih učencev Zavadski (Rostov na Donu). Obe te smeri sta izšli iz šole Hudožestvenega gledališča.

Šola Vahtangova hrani v popolnosti one zakone notranje igralske tehnike, ki jih je odkril učitelj Vahtangova, K. Stanislavski. Resničnost živega artističnega čustva »doživljanja« ostaja v sistemu Vahtangova, kakor ga je zapustil svojemu gledališču (Vahtangov je umrl 1922. leta), prvi in neobhodni element v izgradnji umetniškega lika. Toda istočasno pa je Vahtangov uvedel tudi novo obliko odrskega izražanja tega čustva, ki je zanjega karakterističen. To novo, je močna, neskrita teatralnost, pogojno igralski princip izvajanja drame, ki razbija omejevanje psihološkega razkrivanja umetniškega lika, ki se vrši s pomočjo prikazovanja splošnih življenjskih elementov določene osebe. Te črte so našle svoje najpopolnejše in najjasnejše utelešenje v Vahtangovljevi režiji Karl Gozzijeve »Princese Turandot«. Originalni ustvarjalni principi Vahtangova dajejo močno značilni kolorit tudi izvedbam tistih dramskih komadov, ki nimajo nobenih Gozzijevi pripovedki podobnih momentov (na pr. izvedba drame »Jegor Buličov in drugi« M. Gorkega).

Občutek teatralnosti, soroden Vahtangovskemu in ostra ironičnost karakterizira delo gledališča, ki ga vodi Zavadski. Taka je na pr. ena od poslednjih predstav tega gledališča, Shakespearjeva komedija »Ukročena trmoglavka«. Postavil jo je kot veselo komedijo, prežeto z elementi bufonerie in polno zabavnih trikov, toda vse to ne skriva, temveč nasprotno, pomaga odkriti osnovno, humanistično idejo komada, idejo o osvobojenju človeka starih, lažnih običajev, ki ga tlačijo.

Posebno in važno mesto med sovjetskimi gledališči zavzema Moskovsko gledališče Revolucije. Njegov nastanek je bil v začetku zvezan z izvajanjem komadov z aktualnimi temami, ki izražajo sodobno sovjetsko stvarnost. Pomembno vlogo v reševanju umetniških nalog tega gledališča in v formiranju njegovega ustvarjalnega lika je odigral eden velikih sovjetskih režiserjev A. Popov, ki je prav tako izšel iz šole Hudožestvenega gledališča, in ki sedaj vodi Centralno gledališče Rdeče Armade. Delatorna publicističnost predstav, socialno čista in ostra karakteristika oseb, lakonska strogost izraznih sredstev, to so tiste osnovne črte te smeri, ki predstavljajo njene tipične značilnosti. Dejstvo, da imajo sovjetske drame prvorazredni pomen pri odkrivanju specifičnih značilnostih te gledališke šole seveda ne pomeni, da je njena raznoterost omejena. Tako na pr. je postavil režiser A. Popov originalne režije Shakespearjevih del (»Romea in Julijo« v gledališču Revolucije, »Ukročeno trmoglavko« v Centralnem teatru Rdeče Armade), ki so prežeta z globokimi mislimi.

REFORMA GLEDALIŠČA NA POLJSKEM

Iz govora, ki ga je imel znameniti poljski režiser Leon Schiller na prvi seji višjega gledališkega sosveta v Varšavi dne 16. junija 1946. leta, posnemamo nekaj zanimivih misli, čeprav je preteklo od takrat že skoraj leto dni.

Takoj po osvobojenju Poljske so pristopili tudi k urejevanju poljskih gledališč, kakor tudi ostalega umetniškega snovanja. Vzporedno z velikimi političnimi in socialnimi spremembami, ki so se izvršile v bratski poljski državi, je bilo treba postaviti tudi gledališko delovanje na nove temelje, pokazati nove smotre in naloge gledališkega ustvarjanja. Prvi načrti za obnovo gledališkega življenja še niso prinesli dosti novega in revolucionarnega. Tako na pr. načrt za gradnjo velikega centralnega gledališkega poslopja v Varšavi, ki bi dal zavetje štirim gledališčem, še ne predstavlja nič novega. Vendar pa bi zgradba tega monumentalnega poslopja, kjer bi se vršile vse večje manifestacije poljske in svetovne umetnosti, kakor tudi gledališki festivali, mnogo doprinesla k razvoju poljske gledališke umetnosti. Saj bi imelo to gledališče kar najbolj moderno sceno, opremljeno z vrtilnim odrom in premičnim prosceniumom, kar bi bilo nekaj podobnega kot je bil orkester pred antično sceno. Ateljeji za kulise, igalske garderobe, mnogo dvoran za vaje in druga oprema, vse je predvideno tako, da bo, moglo odlično služiti resnemu delu.

V Varšavi, ki se naglo dviga iz svojih razvalin, pa se vedno močneje očituje potreba za drugačnim gledališčem, mogoče še večjim, ki bo namenjeno najširšim množicam gledalcev. Delavske mase, ki bodo kmalu obljudile znova vstajajoče mesto, bodo potrebovale čisto novo gledališče, ki pa bo blizu njihovim tečajam in ki bo tesno povezano z duhom nove stvarnosti. Oblika tega gledališča in iger, ki se bodo v njem izvajale, se bo rodila s časom. Ustvaritev takega gledališča po pomeni že nekaj povsem novega, revolucionarnega. Te igre bo narekovala nujnost. Nikaka umetniška koncepcija ali čigaveršna koli estetika jih ne bo porodila. Tam se bo izražalo vse ono, kar bo prinašalo največje družbene koristi. Zelo težko je predvidevati, kakšne oblike se bodo porodile iz teh, povsem koristnostnih naporov. Gotovo pa je to: dvorana takega gledališča ne bo imela niti lož niti balkonov, temveč bo imela obliko nekakega harmonično zasnovanega amfiteatra. Kar se tiče odra je jasno, da bo moral ta prostor nuditi možnosti živalnim in neprestano menjajočim spremembam kolektivnih in koreografskih scen. Verjetno se bo treba okoristiti z izsledki arhitektov Syrkusa in Pronaszke.

Veliko večjo važnost in pomen, kot pred vojno, imajo danes na Poljskem provincijalna gledališča. S priključitvijo novih pokrajin poljskemu državnemu organizmu so se pojavili novi umetniški in socialni problemi. Potrebno je, da dobijo prav ta gledališča najboljše trupe in najboljša vodstva. Njihov repertoar mora biti prikrojen potrebam gledalcev, vendar ne sme biti po kvaliteti nižji kot je oni, ki ga imajo gledališča velikih mest. Sicer pa tudi mesta, ki bi imela gledališča z moderno odersko opremo niso številna. Veliko gledališče v Poznanju, gledališče v Proclawu, pa še kaka dva ali tri gledališča manjše mere, to so edina gledališča, v katerih razsvetljava in oprema odrov dosega vsaj srednji nivo.

Za izpolnitev novih nalog, od katerih častne izvršitve zavisi obstoj države, je treba ogromnih naporov. Tudi od intelektualcev zahtevajo isto gorečnost, isto zatajevanje in zanos, ki ga kažejo vsak dan delavci in

kmetje pri kovanju prihodnosti domovine. Tudi gledališčniki morajo delati v enako slabih pogojih. Za premagovanje velikih težav je potrebno velikega napora in načrtnega dela. Zato so ustanovili na Poljskem najprej vrhovni gledališki sosvet. Glavna težava pa tiči v dejstvu, da je buržuazna in kapitalistična mentaliteta zapustila globoke sledove med gledališkimi sotorci. Splošno je znano, da igralci bežijo od vsake politike, da so ponosni na svojo nepolitičnost in da skušajo obdržati to svoje napačno naziranje tudi v delovanju svojih strokovnih organizacij. To je sicer z ozirom na pretekle prilike, v katerih so umetniki živeli razumljivo, toda danes popolnoma zgrešeno. Na Poljskem nameravajo odpomoči temu predvsem s pravilno vzgojo gledališkega naraščaja, v utrjevanju socialne zavesti. Zato so izvedli reformo dramatičnih šol. Reforma določa poleg strokovnega študija tudi študij socialnih ved, ki je obvezen za vse gojence brez izjeme. Vodstva šol morajo uvajati gojence neprestano k konkretnim socialnim in političnim nalogam gledališke umetnosti. Gojence dramatičnih šol je potrebno zblížati z delavskimi množicami, jih zainteresirati za vse vzgojne in družbene probleme. Treba je doseči, da bodo podvrgli svoje delo kritiki gledalcev.

Prav tako važno družbeno in politično nalogo imajo umetniški in administrativni ravnatelji gledališč. Na Poljskem bodo zaupali vodstvo gledališča samo onim, ki so poleg strokovnega znanja tudi na tekočem o vseh ideoloških problemih sodobnega gledališča, sindikatov, socialnih in vzgojnih organizacij. Biti morajo v stalnem kontaktu z gledalci, morajo jih razumeti in imeti pošteno stremljenje, da jih zadovoljijo.

Glavna naloga vodij poljskih gledališč je v tem, da ustvarijo pogoje in ozračje, v katerem bo gledališko ustvarjanje moglo nuditi kar največ državi, družbi in tako tudi gledališkim delavcem samim.

Na čelu organizacije gledališkega življenja je oddelek za gledališče pri ministrstvu za kulturo in umetnost. Ta oddelek potrjuje imenovanja ravnateljev posameznih gledališč in od gledaliških vodstev predloženih načrtov za delo enega leta. Oddelek za gledališče pri ministrstvu za kulturo in umetnost pušča posameznim direktcijam gledališč najširšo inicijativo tako pri izboru repertoarja in njegove realizacije, kakor pri izboru umetniških sodelavcev. Vendar pa si pridržuje pravico, da spravlja v sklad predložene načrte s splošnim načrtom za vsa gledališča. Oddelek za gledališče pri ministrstvu za kulturo in umetnost pa mora končno odločitev predložiti višjemu gledališkemu sosvetu. Z njim stalno sodeluje. Posamezno gledališče vodi in upravlja direktcija, ki sestoji iz umetniškega in administrativnega ravnatelja. V slučaju, da je umetniški ravnatelj strokovnjak za gledališče, pa manj podkovan v literaturi, je zaželeno, da deli svojo funkcijo s kakim pomembnim dramskim piscem, ki v tem slučaju vrši nekako dramaturško funkcijo. Načrt za delo ene ali več sezon sestavi direktcija. Odobriti pa ga mora posvetovalni komite, v katerem so vsi glavni režiserji, pri nekaterih gledališčih tudi dirigenti in koreografi, pa tudi vidnejši predstavniki igralcev in zastopniki tehničnega personala. Načrt za vsako uprizoritev v podrobnosti pripravi režiser in dramski avtor (dramaturg). Odobriti pa ga mora umetniški in administrativni ravnatelj. Ko je načrt za vse uprizoritve v naslednji sezoni gotov, potem direktcija in posvetovalni komitet formirata truplo, ki bo mogla dostojno izvesti program sezone.

(Konec v prih. št.)