

je pri nas mladinsko gibanje predvsem duhovno gibanje. Naša duhovna kultura je lahko tega samo vesela; kjer je gibanje, tam je življenje. In oživljanje duhovne kulture pomeni umiranje duhovne krize. — V tem je metafizika večnega zgodovinskega pojava, ki ga je naša doba poimenovala »mladinsko gibanje«.

NIKO KURET

IGRAVEC V SODOBNI LUČI

Namesto uvoda

Prvi igravec je bil vedno svečenik in religiozni človek,« je zapisal Eberlein v svojih razmišljanjih o sociologiji teatra¹. Praoblika teatra sicer še ni poznala razlike med igravci in gledavci, ker je teatrsko ustvarjal in doživljal ves kolektiv kot primitivna kolektivna osebnost, vendar je gotovo, da je »kultni ples« uvedel svečenik, za njim pa je zaplesal ves rod.

Kakor hitro pa se je v praobliki teatra pojavila diferenciacija posameznih teatrskih elementov, se je odločil kot samostojen oblikovavec igre iz prvotnega kolektiva *igravec*. Ta igravec pa je bil še zmeraj del kolektiva. Njegova formalna ločitev ni prekinila občestvenega sodelovanja vsega kolektiva.

Diferencirala pa se je kaj kmalu igravčeva vloga v dvojni smeri. V kultno-ekstatični igri je ostal igravec sakralni interpret. Naturalistično-ekstatična igra, ki je nujno ostala bliže banalni vsakdanjosti, pa se je v dobršni meri izživljala v pocestni in sejmski glumi in ustvarila igravca — *glumača* (mimus, ioculator). Ta ločitev igravca v dve skupini je sociološko zanimiva: priča nam o dvojni slojni umetnosti — ena je bila namenjena višjim slojem (»tragedija«, »komedija«), druga pa navadni množici (gluma).

S propadom antike je propadla tudi sakralna igra in z njo v isto duhovno območje spadajoča antična komedija. Izginil je njun igravec. Ohranil pa se je — glumač. »Od njih (sc. od mimov), ne pa od klasične dramske umetnosti, vodijo niti k srednjeveškemu teatru.«² In ko je v srednjem veku nastal iz novega kolektiva z novo (krščansko) vsebino nov sakralni teater, se je pojavil zraven (krščanskega) sakralnega interpreta (kaj pogosto duhovnika) — tudi glumač v interpoliranih farsah (intermedijih). Da je prodril v sakralni teater, kakor sicer ni mogel v antiki, je po mojem razlog v dejstvu, da je bil srednjeveški teater, ko se je pojavil v cerkvi, pred njo in na

¹ Eberlein, Zur Soziologie des Theaters (Das Nationaltheater, Berlin, III-3, april 1931, str. 185).

² Gaehde, Das Theater (Aus Natur- u. Geisteswelt 230), Leipzig-Berlin 1931, str. 13.

trgu, neprimerno bližji ljudstvu, nego antični teater v strogi organizaciji amfiteatra.

Sledila je seveda profanacija sakralnih snovi, ki je vedla do prepovedi in do teatru sovražnega stališča Cerkev. Igravca, ki je bil član pobožne bratovščine, ni bilo več, — ostal je le glumač, izobčenec iz Cerkev in manjvreden član človeške družbe.³

To stanje se je v duševnosti zapadnega človeka ohranilo do nedavne preteklosti. In vendar se je v pojavu igravca od renesanse dalje izvršila važna sprememba. Renesansa je z odkritjem individua, z momentom usode določenih individualnosti, vzetih iz antike, ustvarila svoj teater, ki je postal izhodišče modernega teatra, in izoblikovala tudi — modernega igravca. Za individualno pogojeno dramatikom je igravec moral tesneje spoznati mimični element, ki ga je našel bohotno razvitega pri dotlej preziranem glumaču. In tako, pravi Bab, se je obnovila pradavna zveza ekstatičnega in mimičnega elementa v modernem teatru, »ki je po svoji duševni višini spet ‚elastičen‘, a hkrati vse drugače ‚mimičen‘ nego teater antike. To je Shakespearejev teater... Šele odtlej... imamo... igravce, ki niso sakralni interpreti v smislu grških agonistov ali oratorijskih pevcev in tudi ne naturalistični burkeži, marveč nosivci najvišjih pretresljajev s naravo posnemajčimi sredstvi.«⁴

Zares se je v tej dobi rodil moderni igravec. Njegova tragika pa je v tem, da se je v istem hipu odmaknil od ljudstva, od celotnega kolektiva, in postal izraznik samo ene družabne plasti — sotvorec zopetne slojne umetnosti...

V samostojnem igravskem stanu (seveda ga ne smemo zamenjavati s stanom glumačev), ki je nastal ta čas, je igravec mogel izvesti specializacijo svojega posla. Le-ta kajpak pospešuje njegovo duševno in gospodarsko svobodo, vzdržuje tradicijo in izpopolnjuje prakso, »ampak večja je le nevarnost socialnega odmiranja zaradi cehovstva in privilegijev, zaradi odpiranja in odstranjevanja laika ali amaterja, katerega razumevanje in interes zato upadata.«⁵

Končno še tretja slaba stran modernega igravskega stanu: velika nevarnost je, da se teater in dramatik odtujita. Antika je imela svoje igravce, ki so bili hkrati dramatik; srednji vek jih pozna v svojem religioznem in svetnem teatru in vsa življenjska sila glumačev je v tem, da glumijo, kar sami ustvarjajo... V modernem teatru izza renesanse tega skorajda ni več. In mar niso Shakespeare in Molière pa še ostali iz novejšega časa (Nestroy!) veliki vprav zato, ker so pisali — in igrali? Tudi Bab je mnenja, da je vprav s tem v zvezi neka prav svojevrstna slabost in nevarnost zapadnega teatra.⁶

³ Prim. Eberlein str. 185—186. — O razmerju Cerkev do teatra prim. Urbain-Levesque, *L'Église et le Théâtre* Paris, 1931. Zanimiv donos je tudi Moffat, *Rousseau et la querelle du Théâtre au XVIII^e siècle*, Paris 1930.

⁴ Bab, *Das Theater im Lichte der Soziologie*, Leipzig 1931, str. 29—30.

⁵ Eberlein str. 103.

⁶ Bab str. 44—45.

Drži vsekakor, da je igravec v modernem teatru izgubil življenjski stik s kolektivom. Kriv je tega svojevrsten razvoj družbe, kriva pa je tega tudi njegova osamosvojitve v poseben stan, ki ima na drugi strani za umetniško izpopolnitev teatra svoj nesporen pomen. Moderni igravec je vezan na moderni teater. Usoda tega teatra je tudi njegova usoda...

Do dandanašnjih dni pa se je ohranil njegov brat, glumač.

Obstal je, ker ga je ljudstvo potrebovalo. Če se je v srednjem veku skrtil za hudiča ali hlapca Rubina v misterijih, nastopa v modernem teatru daleč od svojega imenitnejšega brata in tudi ob njem kot Jean Posset, Pickelhering, Harlekin, Hans Wurst in Gašper...⁷ Dandanes se je ta glumač zatekel v cirkus in po vojni v — music-hall. »Avgust« nadaljuje vrsto starih tipov in jih v redkih posameznikih dvigne v sfero vélike umetnosti: Fratellini, Grock...

Sodobni igravec je začutil krizo, v kateri se je znašel s teatrom vred. In glej! Instinktivno je segel spet k elementom glumaštva, ki so se ohranili v cirkusu ali pa k tistim, ki nam o njih poroča zgodovina teatra kot o cvetoči dobi komediantstva: *commedia dell'arte*.

Zlasti ruski teater je tik pred vojno in še potem v dobi revolucije obnavljal svoj igravski stil iz teh virov. Šlo je po navadi le za estetske poskuse. Tako je Meyerhold v svojem studiu 1913—14 za mnogimi prejšnjimi poskusi drugih režiserjev in teoretikov (Evreinov) uvedel *commedia dell'arte*.⁸ Tairov, Meyerhold in Eisenstein pa so postavili igravca še pred vse drugačne zahteve: igravec je moral postati tudi žongler in akrobat po cirkuškem vzorcu...⁹ Vse to je morda poživilo igravski stil, ni pa pripomoglo k rešitvi krize.

Danes je poklicni igravec v križišču nasprotujočih si mnenj. Kulturna kritika¹⁰ podira stare idole, maje principe sodobne družbe in tira pred sodbo moderni teater. Nebo se še nič kaj ne jasni.

Poklicni, diletantski ali laični igravec?

Ob poklicnem igravcu se je namreč že davno pojavil laik, ki je igral in s tem sledil iz amaterstva poklicnemu igravcu. Že Voltaire in Goethe sta bila takšna amaterja. Iz takih teatru tudi aktivno vdanih laikov se je teater zmeraj prenavljal, da iz novejšje dobe omenim samo Stanislavskega.

Konec preteklega stoletja pa so se ali kot zabava filantropsko usmerjene inteligence ali pa kot resnično znamenje demokratizacije zapadne miselnosti začeli pojavljati številni amaterski odri. Začeli

⁷ Gl. Gaedhe str. 20.

⁸ Prim. Nina Gourfinkel, *Le Théâtre russe contemporain*, Paris 1931, str. 55.

⁹ Gl. Gourfinkel str. 58 sl, 67 sl, 88 sl.

¹⁰ O tem prim. Jaspers, *Die geistige Situation der Zeit* (Göschel 1000), Berlin-Leipzig 1931.

so se nazivati — diletante. Kaj je vodilo laike-diletante pri njihovem igravskem delu? Naznačil sem že zgoraj: hotelo se jim je »teatra«, z njim združene zabave in družabnosti (primer zlasti naši čitalniški odri!) in vodili so jih dobrodelni in drugi (pri nas »narodni«) nameni, — ali pa so hoteli ljudstvu nuditi zares nekaj tiste umetnosti, ki mu sicer ni dostopna, ga dvigati in »izobraževati«. Seveda je to diletantsko igranje, zlasti pri nas, marsikdaj padlo na stopnjo gole, plitve zabave in prežanja na denar za ta ali oni namen.

Ta tretji primer lahko brez škode opustimo, ker ni vreden razpravljanja: obsoja se sam. O obeh drugih primerih pa lahko velja splošna sodba o »diletantizmu«: Diletantski igravec, ki na splošno res izvira iz ljudstva in celo hoče igrati zanj, je na najboljši poti, da gre za poklicnim igravcem. In to ni v redu. Poklicnega igravca bo diletant kvečjemu nerodno in nevredno kopiral, dosegel na redke čase, presegel pa samo v izjemnih primerih. Poklicni igravec služi vrhu tega teatru, ki se je ljudstvu že zdavnaj odmaknil. In diletant, ki s svojim nekvalitetnim ustvarjanjem nudi ljudstvu ta teater, dvojno greši:¹¹ samo posnema poklicnega igravca-umetnika in ljudstvu nudi nekaj, kar ni zanj, ker zanj biti ne more. Diletantski igravec je torej bastard, ki mu je danes ura že odbila.

Kulturno kritiko izvajata in novo življenje poskušata ustvariti dandanes na zapadu dve smeri, katerih eno bi označil kot tradicionalistično (mladinsko gibanje, krščanska renesansa, afirmacija tradicionalnih vrednot), drugo pa kot revolucionarno (marksizem, boljše-vizem, negacija tradicionalnih vrednot) smer. Na ravnini teh dveh smeri se bo izvajala v sedanosti borba za prihodnost. Obe sta si edini v obsojanju sedanje družbe in njenih zlih pojavov in obe tudi v stremljenju za zgradnjo novega življenja.

Tako ena kakor druga odklanjata moderni teater. Obe sta izoblikovali tudi novega igravca in ga nazvali — laični igravec. Laični igravec je tip igravca, ki hoče biti izraznik kolektiva in tvorec novega teatra, vzraslega spet iz kolektiva in ostajajočega v organskem razmerju do njega.

Kdor govori o laičnem igravcu, bi moral hkrati govoriti tudi o mladinskem gibanju, ki smo ga spoznali tudi pri nas.¹² Vprav ono je ustvarilo v tradicionalističnem krogu laično igro, opravičilo njen pojav in uvedlo njegov naziv. Le-ta je prešel tudi v revolucionarni krog v zapadnem območju, med tem ko se v sovjetski Rusiji pojavlja

¹¹ Priporočam branje Romain Rolland, *Le théâtre du peuple*, Paris 1926 (?) (5. izdaja), izšlo tudi v nemškem prevodu: R. R., *Das Theater des Volkes*, prev. Tony Noah, Zürich-Leipzig 1929.

¹² Kdor bi se rad seznanil z njim, dobi podrobnosti v glasilih »Križ na gori«, Ljubljana, 1925—1927, nadaljevanje: »Križ«, Ljubljana 1928—1931, »Rast«, Ljubljana 1927—1931. — Celoten oris nudi dr. Gogala, O pedagoških vrednotah mladinskega gibanja, Ljubljana 1931. Mimo številnih drugih tujih (nemških) del o stvari navajam samo solidno delo Fr. W. Försterja, *Jugendseele, Jugendbewegung, Jugendziel*, Erlebach-Zürich, München, Leipzig 1923.

laični igravec kot »samodejateljnj« (samodejavni, sam ustvarjajoči) igravec. Vsekakor je za naš čas in moderni teater značilno, da se v obeh smereh istočasno pojavlja laična igra, ki postaja ne le upoštevana vreden teaterski faktor, ampak tudi pojav, ki kaže k ali novega teatra...

Na socialističnem delovnem tečaju v Leipzigu 1931, ki ga je priredil »Reichsausschuss für sozialistische Bildungsarbeit«,¹³ je bilo govora tudi o laični igri. Ugotovili so, da del mladine odklanja teater, ker hoče sama igrati. Pri tem pa se je treba varovati diletantizma, ki so ga označili takole: posnemanje umetnikov, poskušanje oblikovati čuvstva, ki jih igravec sam nima. Razliko med diletantom in »laikom« pa so orisali takole: »laik« oblikuje čuvstva, ki jih sam ima in s sredstvi, ki so mu na voljo. Ne more predstavljati kompliciranih značajev, marveč le lesorezom podobne tipe. Pravih iger za laično igranje še nimamo... Smisel laične igre je v propagandnosti. Še drugače je opredelil pojme Müller-Rau: Diletant hoče več kakor zmore; umetnik zmore, kar hoče; genij zmore več, kakor hoče; laik pa naj hoče, kar zmore, in zmore, kar hoče.«¹⁴ Z drugimi besedami se to pravi: diletant ustvarja samo vnanje in navidezno, dočim laik oblikuje svojo notranjost s sredstvi, ki so mu dejanski dana.

Za laika je torej igra ne toliko stvar čiste umetnosti, ampak redno izpoved prepričanja (označba glede propagandnosti je nekoliko predrastična). Laik ne more igrati, kar nasprotuje njegovi notranjosti. Zato pri njegovi igri ne more biti govora o »lažnivih« čuvstvih. Vse je pristno in ne potrebuje odtenjene rutine. Igra laikov je v toliko enostranska, da izključuje vsako vsebino, ki bi bila v nasprotju z osnovnim zadržanjem igralskega občestva. Laična igra je zato prilika življenja in njegova spremljevalka. »Ko puščata klasična igra in naturalistični igrokaz vtisk, stavlja laična igra nalogo... S tem, da se zastor zagrne, se dejanje še ne zaključi. Ne gre samo za to, da se igra in kako se igra, ampak da se igra v kakršnemkoli smislu nadaljuje na odru življenja in vsakdanjosti.«¹⁵

Laični igravec prihaja torej iz vrst enako mislečih, — iz občestva, katerega glasnik je in katerega organski del ostaja. Laični igravec ne more nastopati pred notranje tujim gledavstvom. Tla, na katerih stoji in ustvarja, je takšna ali drugačna, tradicionalistična ali revolucionarna ideologija. Tistemu, ki je njegovi ideologiji tuj, učinkuje njegova igra kot propaganda in tendenca. Umetnost pa je bila tendenčna, kadarkoli se je rodila v sklenjenih organizacijah (»krščanska« umetnost — srednjeveški misteriji).¹⁶

¹³ Gl. Sozialistische Bildung, Berlin, 1931/7-8, str. 205 sl, 243 sl.

¹⁴ Berichte zur Kultur- und Zeitgeschichte, Wien, VI-5, 1931, str. 724.

¹⁵ Koepgen, Zwischen den Zeiten (Das Laienspielbuch, Berlin 1929, str. 111—112.

¹⁶ Berichte str. 719.

Nastop laičnega igravca je vsekakor pomemben in značilen. Dejstvo je, da prenovitev teatra nikdar ni izšla iz vrst poklicnega igravca. Ali ni morda pojav laičnega igravca svetel žarek v krizi sedanjega teatra?

Pobornik laičnega igravca v sovjetski Rusiji, Keršencev, sodi, da novi socialistični teater ne bo nastal iz poklicnega gledališča, ki da ga je zgodovina obsodila k propadu. Zato tudi ne upa nespoljivih reči od najbolj priznanih in najnaprednejših poklicnih gledališč.¹⁷ Pri tem najbrže meri na Meyerholda, Tairova in podobne zastopnike najradikalnejših estetskih smeri ruskega teatra. Za Keršenceva je igralski profesionalizem strup.¹⁸ Nedopustno se mu zdi, da bi se igrale nove igre na starih odrih s starimi (poklicnimi) igravci.¹⁹ Keršenceva skrajno stališče se seveda ni povzpelo do veljavnosti. Vsekakor pa je njegovo stremljenje po preprostem (laičnem) igravcu doživela frapantne realizacije. Brez dvoma je pri tem zelo važna izredna ruska talentiranost za teater. Keršencev je zahteval igravce, ki bi sproti prihajali iz posameznih organizacij, tovarn ali mestnih okrajev.²⁰ Ti preprosti, iz najrazličnejših razmer prihajajoči igravci nimajo tehnike poklicnih igravcev. Odtehtali pa jo bodo »s svojim revolucionarnim temperamentom, s svojo razredno pogojeno duševnostjo, s svojim drznim navdušenjem za vse novo in celo s svojimi dramatskimi zmožnostmi.«²¹ Podobno označuje tega novega (»samodejateljnega«) igravca eno izmed najboljših del o sodobnem ruskem teatru:²² »...naiven, še neuglajen... se prepoji s svojo vlogo, se vzpodbuja, se vnema, se preda lastni propagandi in postaja tako agitator prve vrste, tembolj ker imajo njegovi tovariši zaupanje vanj, ki je eden izmed njih...« V dobi 1917—1921 so bili ruski delavski odri slabe kopije poklicnih gledališč, torej v pravem pomenu besede »diletantski«. To je bila doba Keršencevega teoretičnega boja, ki ga je naperjal proti temu diletantizmu, med tem ko je tudi zahteval, naj se preprosti delavec izobražuje za svoje delo v teatru. Priporoča način moskovskega Proletkulta, ki je bil organiziral po delavskih okrajih delavske teatske »delavnice.«²³ Najpomembnejša taka delavska šola za teatsko izobrazbo je brez dvoma TRAM (Teater delavske mladine).²⁴ Delavska mladina posveča tu ves svoj prosti čas pravi konservatorijski igravski izobrazbi. Takšno sistematsko delo more roditi tudi umetniško neoporečne predstave, kar je hotel doseči Keršencev v odgovor tistim, ki so se bali za umetniško kvaliteto »laičnih« predstav. Zahteval pa je, da morajo ti laiki ostati, kar so,

¹⁷ Kerschenezew, Das schöpferische Theater, Hamburg 1922, str. 178.

¹⁸ Prim. Kerschenezew str. 66 in 73 sl.

¹⁹ Gl. Kerschenezew str. 76.

²⁰ Gl. Kerschenezew str. 57.

²¹ Kerschenezew str. 81.

²² Gourfinkel str. 108.

²³ Gl. Kerschenezew str. 77 sl.

²⁴ O tem gl. Gourfinkel str. 196 sl. in še posebej str. 219 sl.

— delavci. Vsaj zaenkrat, tako je propovedoval, je namreč teater še podrejen revoluciji, ki potrebuje delavcev. Ti se še ne morejo in še ne smejo posvetiti povsem teatru, marveč mu morajo žrtvovati samo svoj prosti čas. Tako zares ostanejo v življenjskem stiku s svojim razredom, da lahko tudi na odru nastopajo kot resnični revolucionarji.²⁵ V urejeni socialistični družbi torej tudi Keršencev molče dopušča poklicno gledališče. Vsekakor je novi ruski teater zrastel mimo poklicnih igravcev iz stvariteljsko nadarjenih laikov. Pridobitve poklicnega teatra mu pač služijo za oporo, da z njimi doseže umetniške učinke, ki jih potencira skrivnostni notranji ogenj prepričanja.

V revolucionarnem krogu je na zapadu brez dvoma eden najvidnejših predstavnikov novega teatra Erwin Piscator v Berlinu. Ta mož je sicer poklicni igravec in tako rekoč samostojen gledališki podjetnik, a so ga, recimo, razmere privedle do tega. Sprva je prisegal na proletarskega (»laičnega«) igravca, kasneje je spoznal, da samo z njim ne more izhajati. Na njegovem odru sta se pojavila Tilla Durieux in Max Pallenberg... Sam ponosno priznava, da je njegovo delo nastalo »iz nepoklicne proletarske propagandne igre«.²⁶ Njegovo delo je dalo pobudo za nastanek podobnih poskusov »proletarskega laičnega teatra«. Sam na to meni: »O proletarski laični igri, v kolikor se politično nedvoumno podreja namenom propagande in ne poskuša posnemati umetniškega gledališča, sodim, da je prav tako važno in dragoceno kakor moje lastno delo.«²⁷ In še naprej pravi: »Oba, revolucionarno poklicno gledališče in revolucionarno laično gledališče sta v svoji tendenci usmerjeni k proletarskemu kulturnemu teatru, tistemu teatru, ki bo po ostvaritvi ekonomskih in političnih pogojev oblika, v kateri se bo očitovale kulturno življenje socialistične družbe«. In vendar je revolucionarno poklicno gledališče v »reakcionarni« družbi nesmisel. To je moral Piscator sam spoznati. Revolucionarne množice same ne morejo vzdržati poklicnega gledališča. V dilemi: ali za množice ali za svoje podjetje, je moral izbrati drugo — in je kljub temu gospodarsko propadel...

V tradicionalističnem krogu moramo pač najprej upoštevati mladinsko gibanje. Le-to se je postavilo v brezkompromisno nasprotje do poklicnega igravca. »Niso nas vodili oportunistični razlogi, ne sovražnost do današnjega teatra, čeprav mu imamo neskončno mnogo očitati, ampak enostavno spoznanje in prepričanje, da prenovitev ne more iziti in ne bo izšla od današnjega poklicnega odra, ker bodočnost ni njegova.«²⁸ Laična igra mladinskega gibanja je strogo konstruktivna. V organizaciji in v vseh zunanostih se sicer

²⁵ Gl. Kerschenezew str. 65.

²⁶ Gl. Piscator, Das politische Theater, Berlin 1929, str. 72.

²⁷ Piscator str. 72—73.

²⁸ Gerst, Warum wir der Jugend vertrauen (Gemeinschaftsbühne und Jugendbewegung, Frankfurt a. M. 1924, str. 5).

ne krije docela z revolucionarno laično igro. Naslanja se na tradicionalne vrednote narodne duševnosti: stare ljudske pesmi, plese, igre, — poživitev in priredba dolge vrste iger starega, ne samo srednjeveškega ljudskega repertorija, je vprav delo in zasluga laične igre mladinskega gibanja.²⁹ Bühnenvolksbund (Berlin) in Chr. Kaiser (München) sta oskrbela bogato literaturo. Številni tečaji za laično igro (»Laienspielwochen«) družijo ljudi iz vseh stanov in vseh prepričanj. Tako prehaja laična igra od mladine na druge nositelje, na ljudi, ki stoje sredi življenja.³⁰ Pa ni tako samo v Nemčiji.

Istemu krogu pripadajo enaka stremjenja na flamskem in nizozemskem ozemlju (Vlaamsche volkstoneel, Toomeelgids, Roomsche-tooneel itd.) in posebno izrazito v Franciji (Théâtre chrétien z Henrijem Ghéonom). O Ghéonu je znano, da zbira delavce in nižje uradnike, pa s takimi skupinami z največjim uspehom celo gostuje po Belgiji in Nizozemski;³¹ z Brochetjem in nekaterimi drugimi je resnično ustvaril novi ljudski (laični) teater v Franciji, kar mu priznava kljub njegovi strogo katoliški tendenci (znano je njegovo geslo: »L'action catholique par le théâtre!«) tudi levičarski populist Henry Poulaille.³²

Pri laičnem igravcu se torej poudarja njegovo poslanstvo. V nasprotju z zgolj umetnikom-poklicnim igravcem se laični igravec ne udejstvuje toliko teatrsko-estetski in ne iz kakega teatrsko-estetskega nagiba, marveč prvenstveno radi ideje, ki mu je središče življenja in udejstvovanja. Laični igravec je glasnik novega, nastajajočega kolektiva, urejenega (v nasprotju s kaosom individualistične sodobnosti) v smislu ene centralne ideje — kolektiva, ki edini bo mogel ustvariti novo homogeno kulturo in s tem tudi nov, iz resničnih življenjskih osnov rastoč teater. Tako se nam laični igravec predstavlja prav za prav v prehodni vlogi, odgovarjajoči prehodnemu značaju našega časa... Poklicni igravec pa se nam s tega stališča kaže kot čuvár muzejskega teatra zahajajoče dobe. In s tem se nam še posebno jasno pojavi nujna diferenca med poklicnim in laičnim igravcem. Kakor se nam zdi prvi potreben, tako verujemo v drugega. Diletant pa po vsem tem danes res nima več pravice do obstoja.

Epilog

Kaj bi rekli o slovenskih razmerah, če jih primerjamo z gornjimi sodobnimi ugotovitvami? Ni bilo zmeraj napak, če smo Slovenci hodili

²⁹ Različni Pasijoni in Sleherniki, ki se je zanje začel zanimati tudi »oficielni« teatrski svet, ker so se pač pojavili in so vreli k njim ljudje vse drugače kot pa v gledališče, so posledica prizadevanj laične igre!

³⁰ Prim. Mirbt, Möglichkeiten und Grenzen des Laienspiels, München 1928, str. 9 sl.

³¹ Gl. Poulaille, Nouvel âge littéraire, Paris 1930.

³² Poulaille str. 124 sl.

dvajset let za ostalo Evropo. Ni bilo. In morda bo kdo vprav zato brž pristavil: Dajmo, počakajmo s tem! Tako lepo in v miru božjem smo igrali, kasirali, peli, pili in bili veseli vse doslej. Vse te laične brklarije pri nas še dolgo niso aktualne in vrhu tega — vse skupaj je še prehodna stvar. Dajmo, počakajmo! — In vendar se že prav jasno vidi, kam gre ta tok in kako se bo sčistil. Seveda pa nam še v sanjah ne pride na mar, da bi kogarkoli, najmanj pa naše diletante »spreobračali«.

Klic novega igranja gre, do koder hoče. Pokličče tega in onega. Vzklilo bo in se pojavilo. Času nihče ne uide.

Kali so že marsikje: zlasti med krščansko in marksistično delavsko mladino pri nas, tudi med to in ono ljudsko igravsko družino, v kolikor jih ni zadnja slana vzela. Vsem na čelu so pač bili študentje tu in tam. To pa je tudi vse.

Seveda nam manjka iger. Dejal bi še, da nam manjka — ljudi, posebno med »književniki«. Takih, ki imajo zares nekaj več obzorja kot seže do Ljubljani najbližjega podeželskega »ljudskega« odra...

In še to bi pristavil: kdorkoli bo poskušal pri nas ustvarjati — ljudski teater, bo moral dobro pretekniti vse te reči, ki se drugod po svetu pletejo, da ga čas ne bo postavil na laž.

DR AVG. ŽIGON

DROBNI PRISPEVKI

1. »Sonet Luizi Chrobat«. 1844.

PRVI DEL: DES RUHMES PFAD

LUIZA CROBATHOVA si je tiste dni pisala dnevnik. In to ne morda kot začetnica šele, ampak že »nekaj let«. Otrok, vsaj napol še, pa že — nekaj let? Dokaza »na okó« sicer ní; toda Luízini lastni besedi (kakor je mladostna) ní razloga, da bi tega ne verjeli. Ob novem letu 1844tega, v letu torej Prešernovega soneta »An eine junge Dichterin«, si je namreč Luíza, 15-letna, komaj le pol leta v svojem 16tem, zapisala (po duhu gosposke in gospode v tisti takratni Ljubljani) v nemški govoric in pisavi (v »gotici-frakturi«) seveda, z gosjim še peresom: »[1844. Jänner.] Den 1^{ten}. — Ich habe einige Jahre ein Tagebuch geführt, doch es enthielt größtentheils nur die Beschreibung meines äußern Lebens; jetzt will ich meine innern Gefühle sprechen und mein Inneres sich erschließen laßen. Nach Jahren werde ich dann mich vielleicht über manches thöricht schelten, doch ist es[,] wie ich in dem Buche einer vortrefflichen Schriftstellerin las, eine gute nicht genug anzuempfehlende Gewohnheit. So will ich mir denn von meinen Lebenseindrücken, Gedanken und Empfindungen