

siromakov«, rodila ga je mati, ki je ob njej vse življenje doživljal bolešno lepoto samožrtvovanja, bil je ud naroda, v čigar preteklosti je videl eno samo veliko tragedijo samožrtvovanja, njegovo psihično, posebno erotično življenje ga je že zgodaj pahnilo v samoto. Tako ni nič čudnega, če je že zgodaj začel deliti svet v dva velika tabora: v tiste, ki se žrtvujejo, in v tiste, ki uživajo, v tiste, ki delajo, in tiste, ki sprejemajo. Nič čudnega ni, da je že zgodaj postal fanatičen zagovornik vsega trpečega in žrtvujočega se življenja. V tem njegovem nazoru je mogoče poiskati skupen izvor mnogim njegovim miselnim in čustvenim elementom: kultu proletariata, kultu vsega bolnega in trpečega, kultu matere, umetnika, slovenskega ljudstva i. t. d.; kajti v vsem tem vidi tragični princip samožrtvovanja. Iz tega njegovega nazora, ki ga sicer ni nikjer doslovno izrazil z besedo, pa zato tem bolj živo deluje v notranjosti njegove umetniške tvorbe, si je mogoče pojasniti prav tako njegov kult Krista, njegov kult trpljenja, njegovo nagibanje k anarhičnemu prvotnemu krščanstvu, kakor tudi njegovo občudovanje Nietzscheja, čigar vpliv na Cankarja je bil močnejši in širši, kakor domnevamo na splošno, in v katerem je videl velikega človeka, ki se je tragično žrtvoval za veliko vizijo. Iz tega njegovega nazora, ki ga je prepajal vsega, je zrasla velika večina njegovih umetnin, njegovih dramatičnih osebnosti od Maksa in Ščuke do Jermana, iz tega nazora se mu je končno porodilo tudi prvotno doživetje »Hlapcev«. V hlapčevstvu slovenske male buržoazije je videl in ga je bolelo najbolj to pomanjkanje vsakega smisla za osebno žrtev, za žrtev veliki ideji, za žrtev čisti človečnosti; njegovo naravnost fanatično sovraštvo do filistroznosti in do hlapčevske nature slovenskega malomeščanstva ima torej poleg socioloških in narodnostnih vzrokov še svoje globlje filozofske in psihološke osnove. V smislu tega svojega nazora je zasnoval tudi prvotno Jermanovo osebnost, katere tragična krivda bi morala biti v tem, da zapusti heroično pot samožrtvovanja in naposled etično ugasne v filistroznem in hlapčevskem »uvaževanju razmer«. Zaradi notranje neuravnosti pa se mu je ta velika zasnova izprevrгла, zaradi česar je naša dramatika revnejša za veliko tragično osebnost, in mi vsi za velik tragičen človeški simbol iz svoje sredine.

PROBLEMI SODOBNEGA GLEDALIŠČA

(Ob praškem mednarodnem kongresu za moderno gledališče)

Še vedno pretresajo sodobno gledališče razni idejni, stilni in artistično-tehnični problemi. Pri nas smo šli in še gremo kar mimo vseh teh stvari, kakor da se nas sploh ne tičejo. Eden poglavitnih vzrokov je konservativnost razmer v gledaliških in izven gledališč, predvsem v občinstvu in kritiki, ki gledata na gledališče iz perspektive Ljubljana—Zidani most. Naša gledališka kritika je v glavnem še vedno izrazito literarna kritika, posledica nekaj prebranih gledaliških knjig in poznavanja starejše dramske literature. Prav nepoznavanje osnovnih problemov sodobne gledališke umetnosti kakor bistva gledališkega ustvarjanja sploh je krivo, da se je naša gledališka kritika že marsikje in marsikdaj zmotila, ne samo pri ocenjevanju novejših

del, temveč predvsem v ocenjevanju igralske, režijske, inscenacijske itd. panoge gledališke umetnosti. Slovenska gledališka kritika še do danes ni zmogla niti ene monografije bodisi o posameznem igralcu, bodisi o naših gledaliških problemih sploh. Če hoče kritika biti nekaj več kakor samo slučajna pohvala ali odklanjanje tega ali onega v gledališču, če hoče, da bo njeno delo stvariteljsko vplivalo na razvoj slovenskega gledališča, potem se bo morala svojega dela nekoliko globlje zavedati. Velikokrat pišejo in postavljajo za vzgled Borštnika pa tudi Verovška, toda če si hoče danes vesten mlad človek predočiti objektivno sliko o enem ali drugem, nima kam seči. Odvisen je od časopisnih in revijalnih poročil ter kritik tiste dobe, ki pa so najmanj tako nezanesljiva in slučajna, kakor jih je ogromna večina danes. Niti tista doba niti današnja nam še nista dali take gledališke kritike, ki bi lahko bila nekoč našemu gledališkemu zgodovinarju mentor in vodnik. Nikakor ni odrekati boljšemu delu naše gledališke kritike literarnega znanja in poznavanja starejše, zlasti klasične literature, toda o gledališki umetnosti kot taki si še vedno ni pridobila prepotrebne znanja in vpogleda. Če včasih kaj ugane, je to posledica intuicije, ki pa je zelo, zelo redka. Intuicija je lahko zanesljiva in upoštevanja vredna takrat, kadar bo imela kritika že toliko in toliko tradicije znanja in poznavanja za seboj. V gledališki umetnosti je vedno precej stvari tehničnega značaja, ki jih je treba ločiti od njenega stvariteljstva, podobno kakor je v glasbi. Prav tako je za vestnega kritika potrebno, da na lastne oči spoznava gledališko umetnost in razne smeri tudi pri drugih narodih, kajti primerjalna gledališka znanost mu bo tako služila kot vodnik pri pretehtavanju sile in višine naše domače umetnosti. Za razvojno stopnjo naše gledališke umetnosti in kritike je tako znanje prekleto potrebno, saj smo prav v zadnjih petnajstih letih večkrat doživeli hvale in slavljenja raznih tujih gostovanj, ki so se nekatera odlikovala po tehničnih spretnostih, da so gospo kritiko očarala. Slovenski kritik kakor slovenski gledališki delavec nujno potrebujeta neposrednih stikov z ostalim gledališkim dogajanjem v svetu, kajti čitanje knjig, zlasti pa čitanje kritik in poročil, še daleko ne zadošča za pravilno in stvariteljsko delo. Literarni kritik lahko dela v svoji knjižnici v Ljubljani prav tako kakor kje drugje, kjer ima potrebne knjige na razpolago, kajti Cervantesov ali Mannov roman mu je v knjigi v Ljubljani prav tak na razpolago kakor kje drugje. Če pa hočeš primerjati slovenskega ali nemškega igralca svojega časa, moraš oba poznati z odra, po predstavi, kajti ravno predstava je tista njegova »knjiga, ki jo moraš brati«. Predpogoj je seveda, da jo znaš brati. Občutiti moraš direkten učinek njegove umetnosti. To priliko pa ti nudi samo predstava. Zato je za vsakega dobrega gledališkega kritika poleg teoretične izobrazbe potrebna še praktična izobrazba, ki pa si jo je mogoče pridobiti samo z empirijo.

Nekaj teh nedostatkov, ki sem jih tu naštel, je krivih, da je razmerje med gledališčem na eni strani in kritiko in občinstvom na drugi strani še vedno zelo slabo, kar včasih naravnost ovira uspešen razvoj gledališča. Kajti naloge gledališke kritike so večje kakor pri literarni kritiki. Literarno kritiko tega ali onega dela lahko zanamci še vedno kontrolirajo in popravijo, če je bila svoj čas krivična in napačna. Kdo pa ohrani gledališko vprizoritev? Kdo ohrani igralčevo kreacijo Hamleta? Kdo zanamcev more ugotoviti, da je bila gledališka kritika temu in temu igralcu pravična? Mogoče ne more biti kritika nikjer drugje tako nevarna in pogubna kakor ravno v gledališču. Zakaj se je Cankar uprl »Kripanovi kobili«? Ne samo zato, ker je vladala v gledališču, temveč tudi zato, ker je teoretizirala in pisala kritiko, ker je usmerjala občinstvo, namesto da bi ga pomagala preoblikovati. Ni res, da lahko gledališče vedno in povsod vpliva in mora

zmagati že samo po sebi, s silo, ki je v njem, kajti ravno pri njem se lahko zgodi, da občinstvo kakor kritika ne najdeti bistvenih stvariteljskih momentov, ki se kljub raznim nedostatom lahko skrivajo v določeni predstavi in nosijo v sebi zarodke nove umetniške dobe in stopnje. Saj še tako velika umetnost, kakor so bile Prešernove »Poezije«, ni mogla zmagati v svojem času, ki je rajši slavil Koseskega. Saj ni res, da mora igralec v svojem času brezpogojno zmagati, nasprotno je res, da ga lahko razmere veliko prej ubijejo kakor pesnika in pisatelja, kajti vedno in vedno ga spremlja grenka zavest, da tudi poznejši rodovi ne bodo mogli pravilno oceniti njegovega dela. Igralčeva umetnost leže z njim vred v grob. V tem je velika tragika, ki je marsikateri kritik niti ne zasluži, kaj šele, da bi jo doživel. Prav ta usoda je vzrok, da se igralec tako rad nagiblje k okusu občinstva in kritike, da rad skoči preko »rampe«. Če je kritika stvariteljska, če ima vse prej naštete potrebne lastnosti, potem je njen vpliv na igralca blagodejen in za njegov razvoj koristen, če pa to ni, je tako škodljiva in zvezana s tako usodnimi posledicami, kakor nikjer drugje. Zdi se mi, da je zato za gledališkega kritika potrebna tudi življenjska izkušnost in precejšen, dolgoleten študij in neposreden stik z različnimi panogami gledališke umetnosti. Kakor bo mlad človek težko pisal brez posebnih življenjskih izkušenj globlje življenjske resnice in smernice, tako bo brez predhodnega teoretičnega in praktičnega poznavanja težko mogel soditi o dobrem in slabem, o pravilnem in nepravilnem v gledališki umetnosti. Najbolj nevarno je pa javno šolanje v gledališki kritiki, ko ne samo neizkušen, ampak v svoji stroki tudi slabo podkovan kritik preizkuša svoje znanje ali neznanje na igralcu, režiserju itd.

Prav zaradi nepoznavanja različnih sodobnih gledaliških stremljenj smo prešli marsikatero dobro stran, ki so jo prinesli razni podvigi in poizkusi nekaterih gledaliških reformatorjev bližnje preteklosti in sedanosti. Pri nas ima človek vtis, kakor da za večino sploh ni v sodobnem gledališču kakšnih specifičnih umetniških in stilnih problemov, vprašanj tega ali onega izraznega stila. Pri nas si še vedno pomagamo s predstavami o »naravnem« igranju, stopnice in praktikable kaj hitro ocenimo s vprašanjem, ali so mogoči v kakšni palači v New-Yorku ali ne, in če niso, takoj odklonimo inscenacijo in režijo s to edino, klavrno ugotovitvijo, ki je tako postala osnova kritikovega ocenjevanja.

Take in podobne misli roje človeku večkrat po glavi, ko premišljuje o naših razmerah, naravnost pa planejo vanj, če se udeleži takega mednarodnega gledališkega kongresa, kakor je bil letos v Pragi od 8.—16. maja. Ne samo, da spozna, koliko problemov mora reševati sodobni gledališki praktik drugod, temveč, koliko več problemov, ovir in »razmer« ima v resnici doma. Učinek razpravljanj na takem mednarodnem forumu pa je svojevrsten. Nikakor ne vpliva defetistično, da bi človek ne videl več nobene dobre strani doma in da bi cenil in oboževal samo, kar imajo drugod. Nasprotno, spozna lahko, da je tudi doma marsikaj dobrega, dasi je velikokrat skrito in neopazeno ter zato tudi marsikdaj premalo cenjeno in ocenjeno. Talenti so tu, veliko za ustvarjanje neobhodno potrebnih stvari je danih, nekatere pa nedostajajo v toliki meri, da se prve ne morejo razviti in razvijati. Najbolj škodljiva je pri tem malomeščanska konservativnost, izvirajoča iz neznanja, in pa vzvišena vseznalost, ki priznava in dovoljuje samo tisto, kar si je pridobila v perspektivi Ljubljana—Zidani most. Za take ljudi ni življenjskih in ni umetniških problemov. Glavno je, da je gledališka predstava ob 22. ali pa vsaj ob pol enajstih končana, kar je čez, je predolgo in »Madame Publikum« in »Monsier Kritikus« ne vzdržita več. Ali je temu vzrok nerazpoloženje ali pomanjkanje potrebe po razmišljanju, da ne rečem pomanjkanje kulture, ali pa je mogoče nagon do drugačnega okušanja življenja — o tem

tukaj ne bom razpravljaj. Mislim pa, da ni težko uganiti, v katerem grmu tiči zajec.

Mednarodni gledališki kongres, ki ga je sklicalo praško gledališče »D 37«, je razpravljaj o raznih problemih sodobnega gledališkega ustvarjanja, o problemih, ki se jih pri nas ne zavedajo niti gledališki krogi, še manj občinstvo in kritika. Načetih je bilo toliko vprašanj, da ni bilo mogoče niti o vseh razpravljajti, ker je zmanjkalo časa. Prišli so ljudje z različnih strani in z različnimi nazori, kar je kongres samo poživilo in ga napravilo zanimivejšega. To moram poudariti, ker so nekateri mislili, da je bil kongres sklican zato, da manifestira samo eno smer v gledališki umetnosti, ali da celo propagira samo tisto, kar hoče in dela E. F. Burian s svojim kolektivom v svojem gledališču »D 37«.

Za vsakega tujca so bili najzanimivejši referati iz posameznih držav ali narodov, ker smo tako drug pri drugem lahko spoznavali položaj gledališč in vprašanj, ki mu jih stavlja praktično delo. Takoj tukaj moram ugotoviti, da ni imela večina delegatov pojma o stanju gledališč v Jugoslaviji. Kaj še! Saj nekateri niso niti vedeli, kaj naj si pod Jugoslovanom predstavljajo. Iz geografije in povojne politične zgodovine so sicer vedeli, kje leži ta država, da bi pa kaj več vedeli o nas, bi bilo težko reči. Tako sem moral v uvodu k svojemu poročilu o modernizmi v slovenskem povojnem gledališču govoriti o Slovencih na sploh kakor tudi o Jugoslaviji. Po razgovorih z raznimi delegati sem spoznal, kako zelo potrebno je za nas Slovence, da se začnemo sistematično brigati za svojo propagando v inozemstvu. To bo za nas takó kulturno kakor politično koristno, kajti če nas zunaj naših meja ne poznajo, nas tudi ne morejo upoštevati.

Informativnim referatom o stanju gledališč v raznih državah in pri raznih narodih so sledili referati o posameznih problemih sodobnega gledališkega ustvarjanja s posebnim ozirom na modernistične struje, ki se skušajo tu ali tam uveljaviti. Že pri informativnih referatih se je ugotovilo, da je stanje gledališke umetnosti (in nje razvojna stopnja) v raznih državah različno. Zato so bili tudi pojmi, kaj je tu ali tam modernistično in avangardistično različni. Najekstremnejšo smer v Zapadni Evropi zastopa vsekakor Burianovo gledališče. To je v neposredni zvezi s povojnim razvojem češkega gledališča kakor umetnosti sploh. Toda tudi politične razmere v Češkoslovaški so take, da omogočajo in v neki meri celo pospešujejo tako gledališko smer kakor je Burianova. Na Danskem in Holandskem je precej podobno kot pri nas, dasi tam nimajo tako urejenih državnih gledališč kakor so naša. Gospodarska kriza je tudi tam v gledaliških doma. Razmere so precej konservativne, vendar na Holandskem in švedskem bolj kot na Danskem, kjer skušajo nekateri vendarle speljati gledališče na modernejša pota. Danski poročevalec dr. Neergaard je poročal med drugim o svojevrstni, a politično reakcionarni vprizoritvi »Hamleta«. Fortinbras je nastopil tam kot nekakšen narodno-socialistični junak, ki je pometel s hamletovščino. Od umetniško resnejših poskusov in uspehov je omenil vprizoritev komedije »Izgubljena melodija«, ki jo je spisal Kjeld Abell. Najkrajši referat je imel Holanec Korteweg. Zanimive so bile njegove uvodne besede, ko je dejal, da je Holandska dobra dežela in kjer se ljudem dobro godi, tam se ne zgodi nič posebnega. Tako na Danskem kot na Holandskem prevladuje malomeščanstvo, ki ni kdove kako razgibano, ljubi mirno življenje brez razburjenj. Oba delegata sta povprečnega. Danca in Holanec označila kot najbolj malomeščanskega malomeščana. Švedski poročevalec je omenil, da ima pri večini Švedov Strindberg še vedno težkoče in da tudi med delavstvom ni dovolj zanimanja za modernejši repertoar, ker je večina pod vplivom operetnih gledališč. V kolikor so bila taka izvajanja objektivna, ni mogoče ugotoviti, ker so nam bile razmere premalo

znane. Slovaški referent je ostro kritiziral bratislavsko gledališče, ki kviri slovaško občinstvo z operetami in revijami. Zelo duhovit je bil referat francoskega pisatelja Germaina, ki je v drastičnih in sarkastičnih besedah orisal položaj slovite »Comédie Française«, kjer prevladujejo stare igralkе, s katerimi pa imajo razni visoki politiki zelo intimne zveze, ki imajo tudi svoj vpliv na gledališče . . . Vzhičeno pa je govoril o predstavah režiserjev Jouveta, Batoua, Pitojeva itd. Rusija oficialno ni bila zastopana, vendar se je kot gost udeležil kongresa prof. dr. Bogatyrev, specialist za raziskovanje folklore. Izredno zanimiv je bil njegov referat o ljudskem gledališču, ki je sicer blizu našim podeželskim odrom, a si je vendar ohranilo iz tradicije marsikaj originalnega in od oficialnega gledališča neodvisnega. Pri nas so podeželski odri bolj ali manj epigoni in plagiatorji mestnih poklicnih gledališč, v Rusiji pa so se ponekod ohranili ostanki srednjeveških ljudskih iger in predstav, polnih fantazije in pestrosti. Pomanjkanje tehničnih sredstev je ponekod rodilo tako originalne in rafinirane inscenacijske domisleke, da prekašajo po svoji umetniški vrednosti marsikak moderen režijski ali inscenacijski domislek.

Avstrijsko gledališče danes precej životari. Še slabše je stanje v Nemčiji. Italija je kljub raznim futurističnim izpadom ostala precej zadaj. Dunaj ima dve manjši moderni gledališči, ki pa sta bolj literarno-satirična varieteja kot pa gledališči v pravem pomenu besede. Razmere so seveda precej neugodne, zato se delo teh dveh gledališč ne more razmahniti. Po naključju sem imel priliko, slišati predavanje nemškega pisatelja Klause Manna o položaju angleškega in ameriškega gledališča. V Angliji, domovini dramatike Shakespeara, je umetniško gledališče še vedno precejšen pastorek. Umetnost zastopajo samo tako zvana periferijska polamaterska gledališka podjetja, ki imajo svoje občinstvo iz srednjih revnejših slojev. Večjim, oficialnim gledališčem je lepa literatura še vedno precej tuja. Zato o kakih modernističnih poskusih ni mogoče dosti govoriti. Anglež iz višje družbe se bolj zanima za razne družabne igre in za konjske dirke. Bernard Shaw je to že večkrat ironiziral. Ob neki priliki sem celo bral, da je bolj nemški kot angleški avtor, ker se je v Evropi najprej in najbolj udomačil v Nemčiji. Danes se je seveda moral umakniti tudi od tam.

V Ameriki prevladuje gledališče kot trgovsko podjetje. Le od časa do časa si privoščijo iz snobizma kakšno literarno predstavo, ki jo servirajo kot veliko, skoraj cirkuško senzacijo in kot dogodek višje vrste. Zato so take predstave svojevrstna parada toalet in visoke denarne gospode, kakor je bilo to pri vprizoritvi Werflove biblijske igre v Reinhardtovi režiji. Med revijalnimi brodvajskimi gledališči je po Mannovem poročilu posebno uspevalo »Gledališče slačenja«, kakor bi se reklo po naše. Posebnost tega gledališča je bila v tem, da so prihajale plesalke, pevke in igralkе v začetku predstave pretirano oblečene na oder. Vzporedno z razvojem dejanja so izgubljale kos za kosom svoje toalete. Pri finalu vsega večera niso imele ničesar več na sebi. Seveda nima tako gledališče nobene zveze več z gledališko umetnostjo, pač pa predstavlja najdekadentnejši izrodek trgovskega gledališkega obratovanja. Ker so bile menda predstave zvezane s škandali, je končno oblast gledališče zaprla, dasi ga je tolerirala precej časa.

Ameriško gledališče prav gotovo ni izpodbudno, četudi so razni mladi podjetni ljudje ustanovili nekaj gledaliških družin, ki z vso resnobo goje umetniški repertoar. Prav takim družinam se je zahvaliti, da se je razvila novejša ameriška dramatika, kakor jo predstavlja O' Neill in dr. Taka gledališča žive v zelo skromnih razmerah in so velikokrat celo polamaterska, ker je njihov materialni položaj spričo velikih revijalnih gledališč, ki razpolagajo z velikopotezno reklamo in so vedno zvezana tudi s posameznimi časopisnimi

koncerni, izredno težak. Povprečen ameriški državljani, ki slovi zaradi svojega puritanizma, ima dobro literaturo kakšnega Strindberga ali Ibsena itd. še vedno za pohujšljivo, zameži pa z enim očesom, kadar se lahko naslaja na stegnih plesalk raznih revialnih gledališč. Saj ga dobro poznamo iz romanov Uptona Sinclaira in Lewisa Sinclaira!

Že pri površnem pogledu moramo spoznati, da je sodobna gledališka umetnost danes na najvišji stopnji pri slovanskih narodih. Rusi vsekakor prednjačijo vsem, v zapadni Evropi pa so na prvem mestu Čehoslovaki. Tudi na Poljskem so v zadnjih letih zelo napredovali. V Jugoslaviji bi lahko dali veliko več, če bi bilo več zanimanja in opore tako v občinstvu kot v tistih krogih, ki odločajo. Skrb za dobro gledališče spada med najkulturnejše ambicije, ki bi jih morali v izdatni meri gojiti vsi tisti, ki so poklicani za to, da se narod kulturno razvija. Češkoslovaška republika izdaja za podporo svojih gledališč velike vsote in skrbi s posebno vneto za njihov razvoj. Toda tudi za razvoj posameznih individualnosti skrbi z raznimi izrednimi podporami in nagradami. Če primerjamo češke razmere z našimi — posebno kar se materialne strani tiče, — dobimo žalostno sliko. V prvih povojnih letih je še nekam kazalo, danes pa ni več pravega smisla niti razumevanja.

Pred dobrimi petdesetimi leti na pr. so si Slovenci ustanovili Dramatično društvo, ob čigar rojstvu se je zelo trudil tudi Fran Levstik. Kakor Slovenska matica spada tudi Dramatično društvo med tiste slovenske ustanove, ki bi morale resno stremeti, da v čim večji meri izpolnjujejo tiste naloge, zaradi katerih so bile ustanovljene. O Dramatičnem društvu tega ni mogoče trditi že za več let nazaj. Kaj se je prav za prav zgodilo z njim, se sploh ne ve. Tudi lanski občni zbor ni niti pojasnil, niti opravičil njegove pasivnosti, dasi sem bral v časopisnem poročilu o nekih podporah, ki jih daje društvo za študij posameznikov. Niti višine teh podpor niti imena tistih, ki so jih uživali, niso bila objavljena. Poročilo je bilo tako nejasno, da si pod delovanjem tega društva ne more človek predstavljati nič stvarnega. Zdi se mi — in mislim, da je povsod v kulturnih razmerah tako, da bi morala ustanova, kakor je Dramatično društvo, voditi o svojem delu javne račune, kajti edino potem bi se lahko njeno delo s prave strani klasificiralo. Če podeljuje štipendije ali podpore, jih mora društvo razpisati in javnost obveščati, komu jih je podelilo. Tako delajo drugod in tako je bila včasih navada tudi pri nas. O delovanju Dramatičnega društva pa prav za prav ne vemo že več let nič posebnega. Društvo je bilo ustanovljeno zato, da podpre razvoj slovenske gledališke umetnosti in prav posebej še slovenske dramatike. Država ga je takoj po prevratu s poddržavljenjem gledališča rešila neposrednih skrbi za obstoj slovenskega gledališča, nikakor ga pa ni razvezala dolžnosti, ki jih ima od svoje ustanovitve naprej. Slovenska javnost ima pravico vedeti, kaj se godi s tem društvom, kdo uživa študijske podpore, kakšne uspehe imajo njegovi štipendisti in kje se udejstvujejo itd. Ko sem pred dvema leti prosil kot slovenski dramatik in režiser podporo, da bi lahko šel na premijero »Celjskih grofov« v Prago, sem dobil odgovor, da so krediti že izčrpani. Letos je prav tako prosil režiser Stupica za podporo, da bi se lahko udeležil mednarodnega gledališkega kongresa, o katerem pravkar poročam, — in je tudi ni dobil. Največji cinizem tega društva pa si je dovolilo lanskoletno poročilo o občnem zboru. Tam je bilo zapisano, da društvo ni podelilo nobene literarne nagrade, ker se ni nihče priglasil zanjo.* Cinizem svoje vrste! Nagrado je treba na j-

* »Za literarno nagrado se ni oglasil noben domač dramatik; pač pa smo po sklepu zadnjega občnega zbora izplačali opernemu skladatelju še zadnji obrok ustanove, ki jo je uporabil za svoje večmesečne glasbene študije v

prej razpisati in pozvati slovenske pisatelje, da predložijo svoja dela! Nekoč je Dramatično društvo takó delalo. Zakaj tega ne dela več? Ali gospodje, ki upravljajo in vodijo to društvo, mogoče ne vedo, da je treba takó delati? Ali so mogoče tako neizkušeni in tako nevedni? Ali pa je bil omenjeni cinizem samo opravičilo slabe vesti? Vse to bo moralo društvo javno razložiti, če še da kaj na svojo čast. Dramatično društvo je narodna ustanova, ne pa privatno podjetje. Celó privatna podjetja razpisujejo nagrade javno in sporoče sestav juryja, ki bo sodil. Hrvati imajo Demetrovo nagrado za svoje dramatike, ki jo podeljujejo vsako leto, zato da pospešujejo razvoj domače dramatike. Ali nima takih nalog tudi slovensko Dramatično društvo? Pri tej kritiki nikakor ne gre samo zame, kakor mi bo mogoče kdo očital, saj je bilo v slovenskem gledališču več krstnih predstav v zadnjih letih, ki bi ne bile samo vredne nagrade Dramatičnega društva, temveč bi jo tudi morale dobiti. Za razvoj slovenske dramatike se prav za prav ne briga nihče, Dramatično društvo, ki je po svojih pravilih najbolj poklicano in dolžno skrbeti zanjo, se za to sploh več ne zmeni. Časopisni poročevalec obénega zbora samo zabeleži, da se ni nihče priglasil, zato ni bila literarna nagrada podeljena. Kdaj pa jo je odbor razpisal? ...

Slovenska javnost že več let čaka podrobnega in jasnega javnega poročila o delovanju tega društva. Poročilo bo vsekakor moralo razjasniti delovanje za več let nazaj, prav posebej pa marsikoga zanima usoda tistega denarja, ki je bil določen za literarno nagrado, ki ni bila razpisana in ki je tudi nihče ni dobil, ker se ni nihče priglasil... (Se nadaljuje) **Bratko Kreft**

Pragi in na Dunaju. Nadaljno nagrado smo dovolili operetnemu skladatelju in operetnemu libretistu za izvirno opereto.« (Podčrtal K. B.) »Slov. narod«, 25. junija 1936, str. 4.

NOVA FIZIKA IN SPOZNAVNA TEORIJA

Fizikalne vede so v 19. stoletju polagoma prestavljale svoje mejnike in širile svoje območje na nove in nove pojave. Fiziki so v osnovnih vprašanjih svojih teorij soglašali. Centralna točka njihove znanosti je bila mehanika. Vse pojave so skušali zvesti na mehaniko in vse se jim je zdelo razumljivo in jasno šele takrat, ko so si ustvarili o pojavu mehanično sliko. Razhajali so se kvečjemu v vprašanju, kako bi kak pojav reducirali na mehaniko.

Prav tako trdna je bila filozofska osnova takratne fizike. Fiziki so videli v svojih teorijah realno spoznavanje materialnega sveta. Fizikalne teorije so zrcalile objektivno realnost. Prirodoslovec je nujno bil materialist, toda materialist, ki je gledal vse skozi očala mehanike. Prevladoval je mehanični materializem.

Odkritja na koncu 19. stoletja pa so v temeljih pretresla vso na videz tako trdno fizikalno stavbo. Novi element radij in njegovo razpadanje je povzročil, da so se začeli podirati stari, častitljivi zakoni o neuničljivosti energije in snovi, o nedeljivosti atomov in neizpremenljivosti prvin itd. Teorija je sledila teoriji, nikjer ni bilo več tistega soglasja, v katerem so živeli poprejšnji fiziki med seboj.

Vse te spremembe v njihovi znanosti so prisilile celo fizike same, da so začeli izvajati filozofske zaključke iz svojih fizikalnih dognanj. Fiziki, ki filozofije niti malo niso poznali, so iz svojih skušenj sklepali, da nam znanost ne odkriva zunanjega sveta in njegovih pojavov, da je znanost samo simbo-

v politiki vselej prebije na dan spoštovanje človeškega, in da ne more človeštvu ustvarjati dobrin, kdor tega ne pozna.

Prepeluh je bil vselej, tudi kadar je nihal v svoji politiki, živ izraz tistega ljudstva, ki upa na pravico in živi pod njegovim psevdonimom — abditus.

Juš Kozak

PROBLEMI SODOBNEGA GLEDALIŠČA

(Ob praškem mednarodnem kongresu za moderno gledališče).

Največja senzacija pretekle sezone, ki je vzbudila ogromno prahu, debat in kritik, je bila vprizoritev »Hamleta III.«. Tekst je E. F. Burian deloma sam napisal, deloma priredil po Shakespearu, deloma po Laforgu, dasi je bila vse skupaj docela njegova zamisel. Že pred leti si je Burian predelal za svoje potrebe »Beneškega trgovca« in Molièrovega »Skopuha«, toda takrat je šla kritika z njim. Pri »Hamletu« se je čutil odpor na levi in desni. Kot inozemskemu opazovalcu se mi je zdelo, da večina Burianovega »Hamleta III.« ni razumela in ga je zato nepravilno ocenjevala. Burian sam je na kongresu izjavil, da ni imel nobenih literarnih stremljenj. Da je pisal in predelaval sam, je krivo pomanjkanje primerne avtorja. Toda glavni namen te predstave, ki se je na nekaterih mestih spreminjala v očitno parodijo na hamletovstvo, je bil ideološki: Burianu je šlo za manifestacijo svobode umetniškega ustvarjanja. Zato je ravno nastop igralcev pred Hamletom tako raztegnil, idejno spremenil in dopolnil. Dosedaj so nastopali igralci kot zastopniki umetnosti preveč servilno pred danskim princem, kar se je zdelo Burianu idejno zgrešeno, ker ponižuje umetnika in umetnost do običajnega službovanja. Hamlet sam mu je tip popolnega dekadenta in degenerika, ki ne more biti junak itd. Prav tako je hotel poudariti v neposredni zvezi z omenjenim prizorom še prizor z grobarjema, ki ga je prav tako raztegnil in socialno idejno zaostрил. Vprizoritev je bila od vseh dosedanjih najradikalnejša in najbolj ekstremna. Bila je neposreden protest zoper nevmešavanje in diktiranje v umetniško ustvarjanje bodisi z leve bodisi z desne. To je tem bolj zanimivo za Buriana, ki nikakor ni kakšnega socialno reakcionarnega prepričanja, saj so vsi izrazitejši češki kulturni delavci, predvsem umetniki, politično radikalnega prepričanja, toda ravno pri vprašanju umetnosti se močno razhajajo z nekaterimi teoretiki in politiki levice. Samo ob sebi se razume, da je tudi v umetnosti več struj, ki si nasprotujejo. Burianov »Hamlet« je zopet epizoda med drugimi v borbi za avtonomijo umetniškega ustvarjanja, je protest in manifestacija. Ta problem je bil pred tremi leti senzacionalno aktualen, ko ga je sprožil moskovski pisateljski kongres; danes je vsaj teoretično likvidiran, ker je vendarle spet prešel iz poudarka tendence na poudarek kvalitete in svobode v umetnosti. Ostali so pa še drugi problemi. Sem spada problem izražanja, ki gre pri nekaterih preko mej razumljivosti v popolno abstrakcijo in subjektivnost. Na vsak način se umetnik dvajsetega stoletja, ko je splošna kultura vendarle precej razširjena, ne more posluževati takih oblik v izražanju, da ga niti njegovi prijatelji ne razumejo, kakor smo imeli prilliko opazovati po vojni pri futuristih in njim sorodnih strujah. Mnogo teh lastnosti pa še ima češki surrealizem, zlasti v slikarstvu.

Burian stremi za sintetičnim gledališčem, ki bi združevalo v sebi literaturo, godbo, petje, ples, po potrebi tudi akrobacijo itd. Stremljenje samo ni novo, saj sta podobne zahteve postavila pred dvajsetimi leti že Tairov in Majerhold. Način in sredstva, ki se jih Burian pri tem poslužuje, so v glavnem

njegova in originalna, dasi so ob njegovih začetkih pisali o ruskih vplivih. Danes je prav gotovo E. F. Burian ena najzanimivejših in najrazboritejših gledališko reformatorskih osebnosti v zapadno evropskem gledališkem ustvarjanju. Kdaj se bo ustalil in kje se bo dokončno ustavil, se še ne ve.

Samo ob sebi je razumljivo, da tako stremljenje stavi na svojega igralca velike in težke zahteve. Pri debati je dr. Neergard sprožil vprašanje igralčeve svobode, ki jo po njegovem mnenju režiser Burian preveč omejuje. To je bil mogoče eden najdramatičnejših trenutkov na kongresu, kajti vse je napeto pričakovalo Burianovih izvajanj. Takoj po prvih besedah se je videlo, da si je sam v sebi popolnoma na jasnem. Začel je z epizodo iz nemške gledališke zgodovine, ko so sežgali Hanswursta kot simbol zastarelega gledališča. S tem korakom je bilo simbolično naznačeno uničenje stare igralske in gledališke šablone. Razume se, da ima vsako umetniško ustvarjanje neke določene zakone, svoj kalup, svojo šablono, ki jo v svojem začetku šele išče, a istočasno ustvarja. Tisti, ki je stvaritelj, inspirator in početnik nove forme, nove šablone, ne more delati kompromisov, kajti samo v njem je lahko najbolj točno osredotočeno stremljenje, ki ga je začel realizirati. Ne zanika, da bi ne mogla biti igralska individualnost pri tem stvariteljska, nasprotno, lahko je zelo stvariteljska, toda v novi smeri. V začetku so potrebne zelo radikalne forme in huda disciplina igralskega zbora, da se igralci otresejo vseh navlak stare izživete šablone. Burianovo stremljenje pri igralcu je samo reakcija na naturalistični odrski govor, ki mu po njegovem manjka vsaka poezija in zato tudi lepota. Njegovo reformatorsko delo na igralcu gre do poslednjih korenin. Sam je bil režiser v oficialnih gledališčih, zato prav dobro pozna njih ustroj, kar ga spravlja pri debati v hud ogenj, kajti z vso dušo jih mrzi. Nasproti napihnjnemu zvezdniku oficialnih gledališč postavlja svoj igralski kolektiv, ki je pod njegovo šolo postal prožen kot pero. Vzgaja mu posluš in čut do lepega poetičnega govora, preganja vsako slučajnost in improvizacijo. Premiera mora biti dognano enotno umetniško delo, celota, ki je ne sme noben igralec pri reprizah razbijati s kakšnim »originalnim« zavijanjem, kakor se to dogaja večkrat pri igralcih oficialnih gledališč. Skrajna umetniška disciplina in čut odgovornosti morata biti osnovni lastnosti novega igralca. Njegova nekompromisnost prav v tem vprašanju je neizprosna in dosledna. Če hoče, da bo imela predstava enotno lice, da bo predstavljala neko umetniško celoto, je tak način dela nujno potreben, kajti najbolj žalostna stvar je, kadar začno igralci v oficialnih gledališčih stopati iz okvira. Razumljivo je, da lahko vrši svoje reformatorsko delo samo z mladimi igralci, ki so se odrekli stare šablone in se podvrgli njegovi stvariteljski volji in intuiciji. Poskušal je v oficialnih gledališčih in spoznal, da ni bolj konservativnega elementa, kakor je igralec oficialnih gledališč. Pred tistimi, ki mu očitajo tekstovne predelave, se brani z vprašanjem: »Ali v oficialnem gledališču ne spreminja igralec teksta, ali si ga ne prikroji? Kolikokrat govori besede, ki jih pisatelj sploh ni napisal in dela to slučajno, nepremišljeno, ker pač ne obvlada pisateljevega teksta? Kolikokrat si nasilno spremeni tekst ali pa vloži efektno besedo, da ima uspeh pred občinstvom? ...« Njegov igralec nima samo umetniške discipline, temveč ima tudi svojo samozavest in čast. »Zato se rajši drži discipline, kakor da bi se na tak način poniževal.«

Burian pojmuje predstavo kot enoto, ki jo po svoji intuiciji oblikuje in organizira režiser, centralna osebnost, iz katere izhajajo vse vodilne nitke, ves načrt, kar pa še nikakor ne izključuje, da ne bi mogli tudi drugi sodelujoči pri osnutkih sodelovati. Toda prvo in zadnjo besedo ima režiser, to se pravi Burian. Literatura mu je le gradivo, da lahko z njim uresniči zamisel svoje predstave. Podobno tezo sta zagovarjala Tairov in Majerhold. Idealen je

njegov način dela. Ker igrajo po navadi vsako delo povprečno mesec dni, se lahko za sledeče dobro pripravijo. (Na leto naštudirajo 6 do 7 del!) Že pri bralni vaji je inscenacija v glavnem gotova in režiser jo tolmači vsem sodelujočim vzporedno s tolmačenjem teksta in režije. Že pri prvi aranžirki se vzporedno z aranžiranjem teksta in situacij poskušajo svetlobni efekti, ki so točno po načrtu povezani s tekstom. Burian se trudi, da bi bili razni svetlobni efekti in menjavanje luči utemeljeni iz teksta in situacije. Tako raste aranžirka postopoma v predstavo. V oficialnih gledališih je to drugače: Kulise vidijo velikokrat igralci šele na glavni skušnji, ali pa celo šele na generalki, kar jih velikokrat tako zmede, da pozabljajo na tekst in na zrežirane situacije. Podobno je s kostumi. Igralec oficialnih gledališč se obleče v kostum na glavni, torej eno vajo pred generalko, včasih šele na premieri. Zato se ne more navaditi nanje. Pozoren in večš gledalec lahko opazi, kako se igralec v njih ne počuti dobro, kako se nerodno kreta, ker je v vsakdanjem življenju vajejen nositi samo obleko našega časa. To se pozna zlasti pri dobah, ki so nam danes že zelo oddaljene.

Ko so pred vojno hudožestveniki študirali Shakespearovega »Julija Cezarja«, so morali precej časa nositi pri skušnjah rimske obleke, da so se nanje navadili, kar bi se marsikomu lahko zdelo neumno pretiravanje, toda kdor ve, kakšna je stvar v praksi, se bo strinjal s tem. Dasi je mogoče danes tako zvani naturalizem v predstavljanju z večih strani kritizirati, je prav gotovo res, da je prinesel v gledališko prakso marsikatero koristno stvar. Za eno najvažnejših imam strokovni predhodni študij. Ko so hudožestveniki sklenili vprizoriti Tolstojevo »Moč teme«, so poslali posebno ekspedicijo v tulsko gubernijo, ki je tam študirala običaje in ljudi. Scenograf na primer si je risal skice kmečkih koč in izb, oblek in ljudi itd. Ko je bilo gradivo nabrano, so ga preštudirali in kar je bilo potrebno in važno, so vnesli v vprizoritev. Lahko se reče, da do nastopa hudožestvenikov rusko gledališče sploh ni na odru pokazalo podobe ruskega kmeta, temveč pokrjavljeno, spačeno, komično figuro, ki je bila karikatura ruskega tlačana, ne pa njegova prava podoba. Tako znanstveno in strokovno delo, kakor bi ga lahko imenovali, je za razvoj gledališke umetnosti vsekakor potrebno. Mi se ga še do danes skoraj niti lotili nismo, saj se zdi nekaterim celo nepotrebno. Kolikokrat moramo pri zgodovinskih igrah obleči ljudi v kostume, ki predstavljajo v zgodovini povsem različne dobe. Podoba slovenskega kmeta, ki si je komaj priboril vsaj resničnosti bližajočo se sliko, če že ne resnično, še tudi ni odrsko-igralsko izčiščena. Marsikje nam sili še krjaveljščina na dan, marsikje si moramo pomagati s teatraličnostjo, kjer bi morala biti pristna in naravna podoba. Velikokrat jih »zintelektualiziramo«, ker ni prilike za podroben študij. Potrebno bi bilo, vsaj za slovenske krstne predstave, da bi tako igralec kot režiser imela priliko dobro preštudirati okolje, ki ga morata »pričarati« na oder, tudi v življenju. Ko so se igralci Umetniškega gledališča (hudožestveniki) pripravljali na vprizoritev Gorkega drame »Na dnu«, so obiskali moskovske beznice in študirali življenje tistih, ki jih je družba izvrgla in ki jim je Gorki postavil tako živo in lepo podobo v svoji drami. Njegovi junaki so bili takrat v literaturi novi; občinstvo jih je sprejemalo kot senzacijo, posebna novost pa so bili za gledališče. Igralci jih iz življenja niso mnogo poznali. Zato je bilo za igralce Stanislavskega nujno potrebno, da so si njih življenje ogledali tudi z resnične strani. Prav podrobni študij resničnega življenja jim je dal ogromno gradiva in smernic, da so njih igralski liki, prenešeni na oder, imeli toliko resničnosti in verjetnosti, s katero so prepričevali. Starec Luka bi sicer lahko bil dolgočasen, papirnat pridigar, tako pa je dal igralec toliko resničnih potez liku Gorkega, da je stal ves živ pred

občinstvom. Saj so nekatera pretiravanja hudožestvenikov danes že preživela in jih niti hudožestveniki več ne zagovarjajo, kajti odrsko ustvarjanje jim je resno in globoko iskanje, ki jih je vodilo od stopnje do stopnje, toda eno je prav gotovo: umetnikovo delo izhaja in mora izhajati iz resničnosti. Šele ko pozna resničnost, jo bo lahko preoblikoval, ji v svoji fantaziji dajal nove poteze, nove oblike in jo tako prenesel v višjo resničnost, v umetniško resničnost. Če bo pa začel narobe, to se pravi, da bo zaradi svoje velike fantazije, kot se nekateri radi sklicujejo, zanemarjal resničnost, ne bo mogel dati svojemu liku bodisi v drami bodisi na odru potrebne verjetnosti. Verujem v moč fantazije, verujem v intuicijo, toda ena in druga se mora oplajati od resničnosti, ki pa je ne posnemata, temveč jo ravno tako ustvarjata, kakor se v življenju ustvarja resničnost sama. Gledališka umetnost z dramatikom vred je od vseh umetnosti najbolj vezana na realizem, ki je sicer zelo raztezljiv pojem, toda preko določenih meja ni mogoče. In te meje so v razmerju z drugimi panogami v umetnosti tukaj ožje, ker je oder kljub vsemu »igranju« in predstavljanju, kljub vsemu spakovanju, kakor pravi kaj rado ljudstvo odrskemu predstavljanju, nekaj, kar je resničnosti bližje, saj je neposredno, živo, govoreče in ne samo prikazuječe ustvarjanje. Igralec, ki govori, ki se giblje na odru in predstavlja določeno osebo, je živ človek, ki ne more skočiti iz svoje trodimenzionalnosti, kakor so hoteli ekspresionisti, človek, ki ima zgoraj glavo in ne kje na trebuhu ali na nogah, kakor so ga včasih skušali prikazovati razni slikarji in kiparji. V dramskem gledališču tudi ne more tako dolgo vpiti, kakor lahko v operi forte poje itd. Neki odrski realizem bo vedno vladal. To so morali priznati vsi povojni ekspresionistični dramatik, ki jim nikakor ni odrekati, da bi ne bile njihove drame v zapletljajih dramatične, toda nastopajoče osebe so bile preveč shematizirane in igralec jih ni mogel upodobiti v tisti meri, da bi postale verjetne, ker so bile po svoji osnovi preveč papirnate, preveč skonstruirane (zagovorniki ekspresionizma so rekli, da so »poduhovljene, spiritualne«, toda bili so večkrat duhovi, ki so strašili ali pa dolgočasili!), neverjetne in neživljenjske. Burian je nasprotnik naturalizma, toda ni nasprotnik resničnosti. On jo preoblikuje, jo prenaša v »višje sfere«, kakor bi lahko dejal, prenaša realizem v nadrealizem, toda poudarek je na obeh besedah, ki tvorita združeni novo, kajti tisti »nad« je samo opozorilo, da mora biti to umetniški realizem in ne zgolj realizem. Ne samo podoba življenja ali zrcalo razmeram, temveč umetniška podoba ali zrcalo. »Kaj« je torej jasno, gre za »kako«. Ne morem zanikati, da je s te strani marsikaj skonstruiranega, včasih celo preveč iskanega in prisiljenega, toda Burian se vedno znova vrača k resničnosti, k problemom družbe in življenja, je celo v tesnem stiku z aktualnostmi. Vse to mu je važen in zanesljiv kompas. Čim bolj se ga bo držal, tem bolj bo njegova gledališka umetnost živa in trajna.

Dasi se ni mogoče z vsemi stvarmi strinjati, ker je včasih kar preveč menjavanja svetlobe, preveč zgolj »forme«, toda vero in zaupanje vzbuja resnost, s katero stremi po novem gledališču. Poleg resnosti je treba poudariti vestnost, natančnost in naravnost fanatično vdanost njega in njegovega kolektiva — delu. Marsikdo iz oficialnih gledališč se lahko s te strani pri njem precej nauči, predvsem tisti, ki jim je usoda navrgla, da vodijo gledališča. Tako igralska kot režiserska umetnost se v mnogih oficialnih gledaliških pojmujeta obrtniško. S te strani so merkantilna buljvarska gledališča slabo vplivala tudi na državna gledališča. Igralec in režiser imata le kratko dobo na razpolago, ko morata pripraviti predstavo; zato je velikokrat pripisano zgolj slučaju, če premiera uspe, kajti delo v oficialnih gledališčih je v primeri z delom kakšnega Hudožestvenega teatra ali Burianovega »D 38«

vendarle bolj improvizacija kot umetniško dognana ustvaritev. To je huda šiba! Igralec Hudožestvenega teatra študira eno in isto vlogo več mesecev, celo po eno leto. Zato jo lahko naštudira do vseh podrobnosti. V svojem življenju naštudira komaj toliko vlog, kolikor jih mora naštudirati naš igralec v treh sezonah! Seveda je tak študij mogoč le v velemestih, kjer igrajo posamezna dela več mesecev. Tam nista niti igralec niti režiser odvisna od blagajne in časa. Eno je prav gotovo: Stanislavski in Dančenko sta opozorila, da je igranje umetnost, ki se ji je treba posvetiti z vso vnetostjo in za katero si je treba prisvojiti vse potrebno znanje. Talent je predpogoj, toda sam po sebi ne zadošča. Talent je treba izoblikovati in strokovno izobraziti, nato pa mu dati priliko, da se lahko razvija in da lahko ustvarja. Burianove reforme niso samo umetniškega, temveč tudi organizatoričnega značaja. Vsakdo, ki je kdaj malo pogledal v zakulisno gledališko življenje, ve, kako kompliciran aparat je, zlasti zaradi medsebojnih trenj. Vzporedno z novimi umetniškimi gesli so hudožestveniki vplivali na organizatorično stran v gledališču z odpravo tako zvanega zvezdnštva, ki še danes igra veliko vlogo v trgovskih, pa tudi v oficialnih gledališčih. Razni činitelji lahko vplivajo na izbor zvezdnika. Ti činitelji pa velikokrat niso umetniškega, ampak povsem drugega značaja. V naših časih, ko igra še poleg tega reklama veliko vlogo, pridejo za zvezdnike včasih celo ljudje z zelo povprečnimi talenti, ki pa znajo z odra vplivati z različnimi dvomljivimi sredstvi. To velja zlasti za igralke. Prikupna zunanost v najmodernejših toaletah velikokrat preslepi in zakrije pomanjkanje pravega umetniškega talenta. Nihče, ki ne pozna zakulisnega življenja, si ne more predstavljati, kakšni činitelji lahko včasih vplivajo na uspeh ali neuspeh predstave. To je mojstrsko prikazal že Zola v svoji »Nani«, nedavno pa Klaus Mann v romanu »Mefisto«, v katerem prikazuje v živih in ostrih potezah, kako se je gledališče weimarske republike pod vlado narodnega socializma spretno prilagodilo novim oblastnežem. Glavna oseba je igralec, režiser in intendant državnega gledališča, Höfgen s. Model zanj je bil igralec in intendant Gründgens, ki je pod weimarsko republiko koketiral z radikalnim socializmom, ko pa je prišel na oblast Hitler, se je spretno preigraval na drugo stran. V romanu, ki je zelo poučen in izredno zanimiv, nastopajo osebe, ki so jim bili modeli razne živeče osebnosti tretjega cesarstva. Med njimi je kaj lahko spoznati generala Göringa, Göbbelsa in dr. Dasi izbruhnejo od časa do časa afere, ki jih hlastno požira senzacij željno dnevno časopisje, so vendarle velikokrat tako zamotane in v resnici tako fantastične, da jih je lažje uporabiti kot gradivo za romane kakor pa polemične članke, ki se ne morejo baviti z vsako podrobnostjo, kajti marsikatera spada v patologijo in seksuologijo.

Burian se je kot mlad režiser in ravnatelj dobro zavedal, da je treba novo gledališče tudi notranje trdno organizirati, da bo lahko umetniško izvrševalo dane mu naloge. Igralski zbor je organiziral kot kolektiv, ki je strogo podvržen disciplinskemu redu. Zato so nekateri pisali o tem kolektivu kot o kakšni verski sekci, ker se niso mogli načuditi požrtvovalnosti in vdanosti ideji novega gledališča. Favoriziranje posameznikov je izključeno. Vsak je zaposlen po svojih sposobnostih. V oficialnih gledališčih se vrši velikokrat med režiserji borba za komade, za nove inscenacije, za nabavo novih kostumov itd., kajti v gledališču igrajo taki zunanji elementi veliko vlogo. Večkrat se zgodi, da si vodstva izbirajo svoje favorite, ki jim nudijo vse, drugim pa zato vse odrekajo. Nove inscenacije vsekakor vplivajo boljše kot stare, zaprašene in pomazane kulise, ki sta jih tako občinstvo kakor kritika videla že pri drugih predstavah. Zlasti v našem času igra zunanja oprema veliko vlogo, ker se je velik del pozornosti obrnil ravno na inscenacijo. Problem

vsakega umetniškega vodstva je, kako čim boljše zaposliti moči, ki so mu na razpolago, in kako jih najučinkoviteje uporabiti. Pri sestavi repertoarja se ni mogoče vedno ozirati samo na literaturo kot tako, temveč na možnost zasedbe in vprizoritve kakega dela. So vloge in dela, ki jih brez določenih predpogojev, ni mogoče vprizoriti. Če gledališče nima igralca za »Hamleta«, ga pač ne sme igrati, ker se bo ponesrečil itd. Vse te nevšečne stvari sem omenil tukaj le mimogrede, dasi spadajo med važne organizatorične probleme sodobnega gledališča. Za uspešno umetniško delo tega ali onega gledališča ni dovolj, če ima dober, talentiran igralski zbor, potrebno je tudi vodstvo, ki vodi in ustvarja vse tiste organizatorične in upravne predpogoje, ki so potrebni, da se lahko ves umetniški aparat umetniško udejstvuje, kajti edino potem bo lahko gledališče kot celota, kot umetniško kulturna ustanova plodno delovalo. Stanislavski, Dančenko, Tairov, Majerhold in v zapadni Evropi n. pr. Burian, niso samo veliki režiserji, temveč tudi veliki organizatorji svojih gledališč.

Zelo se je zaostрила debata pri vprašanju, ali je gledališka kriza ali ne. Zaostрила se je zaradi tega, ker je Burian fanatično trdil, da umetniške gledališke krize ni, kakor tudi ne materialne, če se gledališče prav vodi. Film po njegovem ni konkurenca. Gledališka umetnost ni v krizi. V krizi so samo razna gledališka vodstva in preživeli, zastareli sistemi. Njegova izvajanja so šla celo tako daleč, da je samozavestno odklonil vpliv gospodarske krize na gledališče, s čimer pa se večina delegatov ni strinjala, dasi je mnogo njegovih ugovorov prav ob tem problemu odobraval. Obžalovati je samo to, da marsikateri gledališki činitelj, ki soodloča pri usodi tega ali onega gledališča, ni bil pri omenjeni debati navzoč, ker bi mu lahko marsikaj šlo do srca in mogoče tudi do možgan. Iz Burianovih izvajanj je prav glede tega izžarevala ognjevita vera v bodočnost gledališča, vera, ki je marsikoga lahko podžgala, zlasti, ker jo je lahko ponovno doživljal pri festivalskih predstavah. Tam je spoznal, da Burian ni govoril samo besed, temveč da so njegove besede po njem in njegovem igralskem kolektivu postala dejanja. Ob isti točki je izpovedal tudi svojo popolno nevero v možnost, da bi bilo mogoče v oficialnih gledaliških trajno ustvarjati kaj novega, kajti prav razočaranja v oficialnih gledaliških so ga pripeljala tako daleč, da se je opogumil in tako rekoč s praznim žepom začel novo gledališče. Občudovanja vredna je energija vseh tvorcev njegovega gledališča, ki so do danes morali biti že marsikatero bitko. Borba še traja, kajti »D 38« bo moralo prebroditi še veliko težav. Marsikaj se bo v bodočnosti še prekvasilo in spremenilo zato, da bo Burianov »sistem« dobil svojo dokončno podobo in obliko. Hudožestveni teater, ki je v zadnjih štiridesetih letih ustvaril močan sistem psihološko-realističnega gledališča, je moral skozi več razvojnih stopenj; marsikaj je preizkusil, da je dosegel tisto stopnjo dovršenosti, ki jo ima danes. Tako gledališče je večno živa in izmenjajoča se umetnost. Zato ne more in ne sme obstati, če hoče biti trajno tvorno. Živi in umre z živimi ljudmi, zato je tudi s te strani podvrženo stalnim spremembam. Občinstvo hoče vedno nekaj novega, svežega, živega in napetega, nečesa, kar priklepa in osvaja, kar vpliva in premaguje. Če za katero umetnost, potem velja prav gotovo za gledališče trditev, da je vsaka umetnost dobra, samo dolgočasna ne. Seveda se zanimivosti ne sme doseči z neumetniškimi sredstvi. Kaj vse so lahko v gledališču umetniška sredstva, pa je poglavje, o katerem bi bilo treba napisati knjigo, ki bi razpravljala o estetiki gledaliških izraznih sredstev. Sem spadajo tudi problemi inscenacije, ki so danes še prav posebno aktualni in važni, saj ni bilo v zadnjih dvajsetih letih nikjer več poskusov kakor ravno v tej panogi gledališke umetnosti. Včasih je zrasla tako v ospredje, da je pomaknila pisatelja in igralca v ozadje ter

se oklepala samo režiserja. O problemu inscenacije in njene funkcije je na kongresu izčrpno s stališča Burianovega gledališča poročal arh. Kouřil. Pri nas je ta problem še najmanj obdelan, zato se ga tudi tukaj ne morem dotakniti, ker bi se sicer članek razširil preko odmerjenega prostora. Prav tako je s problemom literature v gledališču, ki sili spet v ospredje. In sicer iz dveh razlogov: merkantilna gledališka zbirajo in pospešujejo samo lažji repertoar, čigar edini namen je, ugajati občinstvu in polniti gledališko blagajno, na drugi strani pa si razna avantgardistična gledališča in njih predstavniki literarna dela tako daleč prikrajajo, da izgubljajo včasih svoj osnovni smisel. Tairof je v začetku svojega Komornega gledališča sploh postavil tezo, da lahko živi gledališče brez literature, ker lahko živi iz sebe. Mnogi so mu v tem sledili. Burian te teze ne zagovarja, pač pa povprašuje po tekstu, ki bi bil za njegovo smer primeren. Med modernističnimi gledališkimi stremljenji in sodobno dramatiko zeva precejšen prepad. Ni mogoče vedno trditi, da je temu krivo samo gledališče. Marsikje tava dramatika preveč v konservativnih vodah.

Mednarodni kongres za moderno gledališko umetnost je v veliki meri opozoril na številne probleme sodobnega gledališča, dasi ni mogel na vse odgovoriti. Prav zato je bil glavni sklep kongresa, da se sestane vsako leto. Drugo leto bo bržkone v Parizu.

Kakor trpi vse naše javno življenje na zaplotništvu, na pomanjkanju stikov z Evropo — s te strani smo nehote največji pristaši »avtarkije« — tako imamo tudi na gledališkem področju mnogo premalo neposrednih stikov z ostalim evropskim gledališkim dogajanjem. Samo ob sebi se razume, da se Evropa ne bo zanimala za nas, če se mi sami ne bomo skušali uvrstiti v njene progresivne vrste. Tako v kulturnem kot v političnem oziru nam je vse to zelo potrebno. V svetu moramo opozoriti nase, da nas ne bodo v bodočih mednarodnih zapletljajih tako malo upoštevali, kakor pri sklepanju versajskega miru. Naloga bodočih slovenskih pokolenj je, povzpeti se tako daleč, da nas bodo slišali ne samo v Zagrebu ali Beogradu, temveč tudi v evropskih središčih. Poiskati moramo primerne forume in prilike, doma pa moramo poskrbeti za materialne možnosti, ki bodo take akcije omogočile. Predvsem pa moramo skrbeti za čim večji, boljši in hitrejši razvoj kulturnih ustanov. Gledališče je taka ustanova, dasi jo pri nas še vedno premalo cenijo. Pod stiki z evropskim gledališčem nikakor ne mislim, da bi morali na široko odpreti vrata raznim strujam pri drugih narodih! Ne! Toda važno je poznati in oceniti samega sebe! To se pa ponajvečkrat doseže na ta način, če spoznaš kulturne stopnje drugih, mednarodno odločujočih narodov. Doma še ne moremo zadostiti vsem strokovnim potrebam, za naraščaj prav za prav nimamo skoraj nič, še manj pa skrbimo za to, da bi se slovenski igralec lahko razgledal po evropskem gledališču. Od nas vseh se zahteva vedno več, priložnosti za spopolnjevanje pa nimata danes ne slovenski igralec ne režiser. Da omenim samo ta dva. V Sarajevu so merodajni činitelji ustanovili letno nagrado za igralca in igralko, za režiserja in avtorja... Osješko gledališče je letos na spomlad poslalo eno svojih igralk na enomesečni študij v Prago. Pred kratkim sem srečal prav tam mladega bolgarskega režiserja in igralca, ki so ju poslali na enoletni študij... Ali bi taki primeri ne bili koristni tudi za naše razmere? Ali bi ne bilo prav, da bi merodajni činitelji, ki sem jih omenil v začetku svojega članka, o tem problemu začeli resno razmišljati? Mislim, da bi nikakor ne škodovalo razvoju slovenskega gledališča, če bi merodajni činitelji poskrbeli za stalne letne nagrade, ki bi omogočile vsako leto kakemu slovenskemu igralcu, igralki, režiserju, scenografu itd. vsaj polmesečno bivanje v kakšnem evropskem gledališkem središču? To bi jih prav gotovo osvežilo in jim vzbudilo nove sile pa tudi novo vero, ki jo včasih pod pritiskom

naših razmer upravičeno izgubljaajo, vero namreč v koristnost svojega dela. Sodobno gledališče ima več perečih problemov, ki so važni tudi za naš gledališki razvoj, le da ima naš gledališki delavec mnogo premalo prilike, da bi se z njimi seznanjal, kaj šele, da bi lahko pri njih rešitvi aktivno sodeloval. Pri naših razmerah, ko nastopa eden in isti igralec leta in leta v enem mestu, je treba prav posebej poskrbeti, da se igralčeva energija in tvornost sprti osvežita, da dobi igralec novih pobud in veselje, ki je za njegovo delo nujno potrebno. Večkrat se sliši pikra pripomba iz občinstva, da so tega ali onega že siti, da morajo leta in leta gledati ene in iste ljudi na odru, toda za take pripombe je tudi en sam odgovor: tudi igralec si želi spremembe, tudi on bi rad videl druge ljudi in druga gledališča, s katerimi bi se vsaj kot igralec rad seznanil. Dolžnost merodajnih činiteljev je, da poskrbe za potrebne materialne možnosti, ki bodo to omogočale. Nekaj takih primerov sem za vzgled zgoraj navedel. Maribor je nedavno občutno osramotil Ljubljano z »Umetniškim tednom« in z ustanovitvijo vsakoletnih umetniških nagrad. In Ljubljana?

Zavedati se moramo, da spada gledališče med glavne sestavne dele narodove kulture. Zato moramo poskrbeti za čim uspešnejši razvoj igralstva in dramatike. Schiller je 1784. l. Nemcem dejal, da bodo narod šele potem, ko bodo imeli svoje — narodno — gledališče. S tem jih je opozoril na splošno važnost te kulturne ustanove v razvoju narodne kulture. **Bratko Kreft**

NEMIR OB TIHEM OCEANU

Razkosanost Kitajske in boj med kuomintanško Kitajsko in delavsko-kmečkimi pokrajinami sta naravnost izzivala japonske imperialiste, da posežejo po kitajskem ozemlju. To je bilo samo nadaljevanje tiste osvojevalne politike, ki jo je začela izvajati japonska vladajoča plast že konec 19. stol., čim se je začela spreminjati iz okorele fevdalne gospode v mlado imperialistično buržoazijo. Japonski izkoriščevalni krogi so preskočili dobo kapitalistične svobodne konkurence in so v nekaj desetletjih zgradili svoj kapitalizem v najvišji obliki finančnega kapitala, za katerega je značilno prepletanje industrije z bančnim kapitalom. Japonski kapital je bil že od samega začetka silno koncentriran, industrija pa organizirana v ogromnih kartelih. Na kmetih vladajo še vedno fevdalne razmere in zato je poljedelstvo silno zaostalo. Ta svojevrstni razvoj japonskega kapitalizma je ustvaril posebne razmere na Japonskem, ki silijo japonske imperialistične kroge v vedno nove vojaške podvige. Polovica japonskega državnega proračuna gre za vojne namene. Vojaški izdatki na Japonskem so višji kot v katerikoli drugi državi. Državni dolg je ogromen. V l. 1935 je znašal 10 milijard jenov. Ta dolg pa še vedno narašča. Kljub temu, da uporablja vlada vse svobodne vloge v hranilnicah za vojne namene, mora najemati vedno nova posojila. Zato je primanjkljaj stalen pojav v državnem proračunu.

Vsa gospodarska politika je bila že dolga leta samo priprava za vojno. Razvijale so se samo vojna industrija in tiste industrijske panoge, ki so proizvajale za dumping. Dumping pa je imel namen, izpodriniti druge kapitalistične konkurente (posebno Združene države in Anglijo) s svetovnih trgov in pridobiti vplivu japonskega imperializma nova področja.

Industrijski polet, ki ima značaj prave vojne inflacije, je možen samo na račun širokih množic delovnega ljudstva, ki jih japonski kapitalisti in fevdalni veleposestniki neusmiljeno izžemajo.

Najtežje breme nosi kmet, ki živi še čisto v fevdalnem suženjstvu. Ves