

POŠTNINA PLAČANA V GOTOVINI



SLOVENSKO NARODNO GLEDALIŠČE
V LJUBLJANI

DRAMA

GLEDALIŠKI LIST

10

1949—1950

K R S T N A P R E D S T A V A

MIRA PUCOVA
OPERACIJA

MIRA PUCOVA:

OPERACIJA

Drama v treh dejanjih

Scena: ing. arch. Ernest Franz

Režiser: Slavko Jan

| | |
|--|------------------------------|
| Dr. Ratek, šef na kirurgiji | Milan Skrbinšek |
| Dr. Matija Donat, njegov asistent | Maks Furijan |
| Anton Klavora, župnik v bolnišnici | Lojze Potokar Ivan Jerman |
| »Kostja«, ilegalce | Stane Potokar |
| Dr. Vera Romihova, zdravnica na interni | Vida Juvanova |
| Dr. Tinca Permetova, stažistka na kirurgiji | Draga Ahačičeva |
| Sestra Kanizija, sestra na kirurgiji | Mila Kačičeva |
| Sestra Serafina, instrumentarka na kirurgiji | Vida Levstikova |
| Mladenič v uniformi vaške straže | Branko Starič |

Strežnik, vojaki

Godi se leta 1942 v slovenskem mestu, pod italijansko okupacijo

Režiser-asistent: Igor Pelan

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

Inspicent: Marjan Dolinar

Razsvetljava: Vinko Sablatnik

Odrski mojster: Anton Podgorelec

Lasuljar: Ante Cević

Cena Gledališkega lista din 30.—

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

GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

1949-50

DRAMA

Štev. 10

Dr. Bratko Kreft:

MIRA PUCOVA: OPERACIJA

Boj jugoslovanskih narodov zoper fašistične in nacistične okupatorije in naša ljudska revolucija sta na široko odjeknila v naši književnosti. Razvoj iz reportaže, dramtiziranih dogodkov, agitk itd. v globino, v umetnost bi bil gotovo hitrejši, če bi pri kritikih in teoretičnih usmerjevalcih vladala prva leta po osvoboditvi večja idejna jasnost, ki bi združevala v sebi tako progresivno idejnost, kakor tudi ustrezala zahtevam umetnosti. Najtežji je ta proces pri dramatikih, katere razvoj ni odvisen le od kakšne literarne revije, marveč je nedeljivo povezana z gledališčem. Dramatik mora videti svoje delo



na odru, kajti šele tam zaživi polno življenje. Pesem, novelo, roman natisneš v mesečniku ali dnevnem časopisju, zadnjega morda le v odlomku pa je stvar vsaj toliko opravljena, da si se predstavil bralcem. Če se je urednik morda prenaglil v svoji dobrotljivosti, osebni naklonjenosti ali z bronamernim smotrom vzgojnosti in vzpodbude, ni naposled takšna nesreča, čeprav ga je morda potlej kdo v dnevni kritiki — njega in pisca — okrcal. Z dramatikom je stvar težja, ker je takšna tveganost za gledališče in pisca združena z raznimi hujšimi, gmotnimi in umetniškimi posledicami. Kljub temu se je naše gledališče ves čas po osvoboditvi globoko zavedalo, da je domača dramatika z novo tematiko in idejnostjo v njenem repertoarju potrebna iz treh razlogov: iz literarnega, gledališkega in zaradi občinstva, v katerega je vključen tudi za naš čas nič manj važni politični moment.

To načelo ni nič novega, saj je veljalo že pri starih Grkih. Poslednje in odločilno vprašanje je vedno kvaliteta.

V prizadevanju, da pospešimo sodobno slovensko dramsko književnost, ki jemlje snov iz našega osvobodilnega boja in revolucije, je naše gledališče v zadnjih letih uprizorilo Zupanovo »Rojstvo v nevihti«, Borove »Raztrgance« in »Blažonove«, Torkarjevo »Veliko preizkušnjo« in »Svet brez sovraštva« ter »Ogenj in pepel« Mire Pucove, ki stopa sedaj z dramo »Operacija« že tretjič pred gledališko občinstvo in kritiko.

Z dramo »Ogenj in pepel« je dosegla tolikšno popularnost v pretekli sezoni, da so jo igrali širom Jugoslavije razni poklicni in amaterski odri. Ne da bi se spuščal v splošno in kvalitetno umetniško analizo njene dramatike, ker je to naloga kritike, je vendarle potrebno poudariti, da je Mira Pucova presenetila slovenskega gledališnika že z dramo »Svet brez sovraštva« z zrelo dramatsko tehniko, z nekaj dobro pisanimi vlogami, z dramatsko napetostjo in učinkovitostjo posameznih prizorov, ki so dali možnost režiserju in igralcu, da sta se mogla vsak po svoje razživeti skozi njeno besedilo in dejanje, občinstvo pa opozorila na nekaj problemov novega humanizma. Iste pozitivne gledališko-dramatske lastnosti imata »Ogenj in pepel« in najnovejša njena drama »Operacija«. Snov vsem trem dramam je vzela iz našega boja zoper okupatorja, hkrati pa iz naše revolucije. Kakor sta se oba tokova tega boja nedeljivo prepletala med seboj, tako se tudi v obeh zadnjih dramah ljudje in dejanje gibljejo in razvijajo v njih okviru. Eni kot njeni glasniki in borci, drugi kot njeni več ali manj zagrizeni nasprotniki.

Dejanje »Operacije« se godi v zdravniškem svetu, v bolnišnici, kamor se poleg belogardistov zatekajo tudi ranjeni ilegalci. Bolnišnica je bila morda eden izmed najbolj zanimivih krajev, kjer so se srečavale v nekam navidezno mirnem, vnanjem sožitju največje skrajnosti. Naši ranjeni, bolni in izčrpani ilegalci so se morali dobro »zakamuflirati«, kakor se je reklo v njih jeziku, morali so se velikokrat brzdati, da se niso z besedo ali kako drugače izdali, ker bi bilo sicer po njih. Zdravniki so delali čuda, Neštetokrat so tudi sami tvegali življenja, kajti če bi jih bili ujeli pri njih poslu, bi jim trda predla. Nekaj takšnih primerov je končalo s smrtjo.

V ospredju dejanja nove drame Mire Pucove je nadarjeni zdravnik dr. Donat, skoz in skoz zdravnik in tako apolitičen človek, ki ima zaradi posebnosti svojega značaja težave tudi v zasebnem življenju. Če bi ne prišlo do vojne in Osvobodilne borbe sploh, bi gotovo končal v alkoholu in cinizmu, osebni zaplet njegovega zakona bi ne

prekoračil običajne, vsakdanje »afere« meščanskega ali malomeščanskega okvira. Nekaj časa bi se šušljalo, potlej bi pa postalo njegovo polegzakonsko razmerje nekaj vsakdanjega, dokler ne bi končalo z ločitvijo ali pa samo po sebi, ker bi se bržkone srečal s kakšno novo žensko. Dogodki vojne in revolucije, ki sta začeli življenje in družbo spreminjati pri njih koreninah pa so tudi takšne intimne konflikte kakor je Donatov, predstavili drugam in jih velikokrat spreminjali v globoke in pretresljive drame, ki jih po večini književnost v njih globini in bistvu še ni odkrila. Marsikaj osebnega se je v okviru naše revolucije pomaknilo takrat v ozadje, ker je boj terjal drugačne ljudi, hkrati pa neusmiljeno preizkuševal njih značaje, njih bistrovidnost in borbenost. Tako so stopali na plan čisto novi osebni problemi poleg splošno družbenih in političnih. Pucovi ni bilo za to, da napiše inačico zakonske in polegzakonske ljubavne drame, ki jih je dramatika polna. V srčiki dogajanja njene nove drame je spet boj, ki prisili že na pol potaplajočega se dr. Donata, da stopi iz ozadja, to se pravi iz sebe. Ves razdvojen v samem sebi, intelektualni deklasiranec v načeti meščanski družbi, stoječ med dvema ženskama, najde duševno ravnovesje v sebi, ko se kot zdravnik in človek odloči za boj. Pri tem tragično konča, saj pade kot žrtev belega in fašističnega terorja, toda rešil je za boj dragocenega borca, rešil pa je tudi sebe. Smisel življenja se mu je odprl sredi težkega boja. Česar ni mogel najti prej ves čas v življenju, je našel sedaj v smrti. Tako je borba marsikakšen značaj očistila in požlahtnila, čeprav je tega ali onega doletela pri tem smrt. To je glavno dejanje nove drame Pucove in osrednja ideja. Dialog je preprost in tekoč, neposredne programatičnosti je v njem manj kakor v prejšnjih njenih dveh dramah, čeprav ostaja dejanje »Operacije« v bistvu na isti ravni, nova pa je snov ne le v literarnem delu Mire Pucove, ampak tudi v naši povojni dramatiki, ki jemlje dejanje iz našega boja in revolucije. »Operacija« je drama pomeščanjenih intelektualcev, ki doživljajo svojo veliko preizkušnjo — operacijo lastnega življenja in značaje, do katere jih je prisilila revolucija, ko jih je zvrabila iz njih kamric intelektualnega solipsizma v kolektivizem splošne borbe.

IZ ARHIVA

(Paberki iz gledaliških cenzurnih aktov in ocen)

V naslednjem članku priobčujem zgodovino gledališke cenzure na Slovenskem in nekaj cenzurnega gradiva iz obdobja 1919—1945. Uporabljal sem samo cenzurne akte in ocene, ki so danes v arhivu ljubljanske Drame. Članka zaradi pomankanja časa in prostora nisem osvetlil z vsem potrebnim zgodovinskim ozadjem. Menim, da to spričo bližine dogodkov niti ni potrebno. Članek ima torej zgolj informativen značaj in potrebuje prispevkov vseh tistih, ki ga lahko dopolnijo. Uporabljeno gradivo je iz arhivov bivše kr. banske uprave prenesel v dramski arhiv dramaturg dr. Bratko Kreft.

Kmalu po ustanovitvi kraljevine Jugoslavije je vladajoče kroge začelo zanimati vprašanje gledališke cenzure. Na srečo je že izza 14. nov. 1850 obstajal avstrijski zakon št. 454 o tej zadevi, ki pa je bil nekoliko zastarel (čeprav so se nanj še v tridesetih letih našega stoletja sklicevali vsi gorečnejši, ki so čutili potrebo po zavarovanju naroda pred vsemi škodljivimi oznanili z odrskih desk), ki ga je bilo treba vsaj nekoliko prilagoditi novim razmeram. Z ato je 1. marca 1919 (Uradni list št. 391) izšla »spreminjalna naredba« bivše Narodne vlade SHS, ki je določala, »da je treba za prvo uprizoritev vsaktere gledališke igre, ki jo prirede nediletanti v mestih z več nego 500 prebivalci dovolitve dež. vlade za Slovenijo, oddelek za notranje zadeve«. Po ustanovitvi **državnega** gledališča v Ljubljani pa je začela motiti uredba za beograjsko drž. gledališče, izdana 15. junija 1911, ki deli vodstvo gledališča na upravnika, sekretarja in blagajnika. Po tej uredbi »upravnik kot šef državne ustanove sam prohibira vse, kar pri nedržavnih odrih prohibira cenzurna oblast«.

Slovenska tenkovestnost zdaj v tej širini ni našla izhoda. In pojavil se je akt o gledališki cenzuri z dne 24. II. 1922, ki je vseboval predlog oddelka za prosveto in vero pri Pokrajinski upravi za Slovenijo, naj oddelek za notranje zadeve kot cenzurna oblast pri isti upravi prepusti cenzuriranje gledaliških iger, ki jih uprizarjata ljubljansko Narodno in mariborsko gledališče, njim, to je oddelku za prosveto in vero, ker da je zlasti ljubljansko gledališče podrejeno neposredno njemu. Predlog obljublja, da bo oddelek v kratkem predložil v odobritev Pravilnik bodočega cenzurnega sosveta, ki naj bi ga sestavljali: a) višji politični administrativni uradnik, b) večak v dramski književnosti, c) šolnik (višji šolski nadzornik), d) referent za umetnost in znanost pri oddelku za prosveto in vero. (Tu so s svinčnikom pripisane tudi imena: Vodopivec, Funtek, Wester in Vidic, imenovani pa so bili: Vodopivec, dr. Vidic, dr. I. Lah in dr. J. Slebinger.) Oddelku za notranje zadeve »bi ostala le še cenzura gledaliških iger, ki jih prirejajo nediletantje v mestih z več nego 5000 prebivalci« — razen Ljubljane in Maribora. Rešitev tega vprašanja je postajala iz dneva v dan nujnejša, »kar priča seja višjega šolskega sveta z dne 16. marca 1922, na kateri so se zahtevale energične mere za pobijanje nenravnosti«.

Notranji odsek Pokrajinske uprave je s predlogom soglašal in ugotovil nujo, da se upravnik in čba ravnatelj ljubljanskega gledališča opozore na predpise. Vendar o delovanju novoustanovljenega cenzurnega sveta iz aktov, ki so v arhivu Drame, ne moremo nič izvedeti. Zdi se, da v tem obdobju

urejevanja mlade države gledališka cenzura še ni začela prehudo stegovati svojih uničujočih krempljev. Več izvemo šele iz referata, ki ga je 12. novembra 1928 veliki župan ljubljanske oblasti poslal ministrstvu za notranje zadeve (oddelek za Slovenijo). Tu poroča, da opaza »pri cenzuriranju gledaliških iger, ki jih na novo in prvič prireja tuk. Nar. gledališče nekako nerazpoloženje napram cenzurnim organom... neupoštevanje, kj je deloma že prešlo v nasprotovanje« in vztraja na tem, »da je potrebna cenzura odnosno nadzorovanje gledaliških predstav **po upravni oblasti tudi pri drž. gledališčih**. Umetniški oddelek Ministrstva prosvete se je tedaj postavil na stališče, da so z uredbo ministrskega sveta leta 1919 razveljavljeni zakoniti predpisi o cenzuri gledaliških predstav v drž. gledališčih, da torej upravna oblastva nimajo pravice cenzurirati gledaliških predstav v drž. gledališčih, ker da so zanje odgovorne **samo uprave** gledališč kot državne ustanove.

Sele izza vlade kr. banske uprave dravske banovine imamo v arhivu več zanimivih dokumentov o delovanju gledališke cenzure. Ohranjeni so namreč akti, ki so jih sprožile uprizoritve Zuckmayerjeve veseligre »Veseli vinograd« (premiera 5. XI. 1932).

Slovenskim oblastnikom se je spričo dogodkov ob uprizoritvah te veseligre nenadoma zazdela znova potrebno, »da se **upravnim oblastem** zagigura nadzorovanje gledaliških predstav tudi v drž. gledališčih« in so zato predlagali, naj se realizira »svoječasni predlog ljubljanskega velikega župana«. Saj je »zaradi uprizoritve, ki je kvarna javni morali in skrajno nedostojna« prišlo do spopadov med dvema taboroma: »naprednim (svobodumnim) in katoliškim«. Na predstavi 27. XI. je prišlo do najhujših izgrediv: katoliški akademiki so priredili demonstracije, drugi del občinstva pa se jim je postavil po robu. Uprava gledališča je poklicala na pomoč policijsko stražo, ki je demonstrante s silo izgnala iz gledališča. Aretiranih je bilo 13 oseb, »akademik Bajt Franc pa je dobil od policijskega stražnika udarce s pendrekom na glavo«. (Poročilo kr. banske uprave Ministrstvu notranjih poslov — oddelku javne »bezbедnosti« — in Ministrstvu prosvete z dne 13. XII. 1932.)

Ministrstvo prosvete je takrat (14. II. 1933) sicer še odgovorilo, da se »ne slaže sa predlogom da bi repertoar Narodnog gledališta u Ljubljani trebalo staviti pod cenzuro policijske upravne vlasti... Mora se imati u vidu, da se zbog pojedinih slučajeva zloupotrebe književno-umetničke autonomije naših pozorišta, ne sme stati na put uspjesima i rezultatu do kojih je došla naša pozorišna umetnost, možda baš zahvaljujući autonomiji, koju uživa«. Vendar, pravi dopis, bo Ministrstvo prosvete bdelo nad gledališkimi uprizoritvami in bo opozorilo upravo Narodnega gledališča v Ljubljani, naj odslej ne sprejema v repertoar del, ki bi žalila javno moralo ali imela »komunistične in slične tendence«. Zanimiveje bi bilo vedeti, kako je odgovorilo Ministrstvo notranjih poslov in oddelek »javne bezbednosti«!

Odtlej dalje nimamo v arhivu Drame nobenih cenzurnih aktov. Iz kasnejšega dopisa Ministrstvu prosvete (11. IV. 1938) izvemo, da je v tem obdobju gledališče živelu precej svobodno, saj oblast oz. banska uprava ni imela ingerence nad izbiro in določitvijo iger. »Sele generalno vajo naznani uprava Nar. gled. v Ljubljani. Nato se sestanejo zastopnik upravnega oddelka kr. ban. uprave, zastopnik prosvetnega oddelka kr. ban. uprave in zastopnik uprave policije«. Zastopnik prosvetnega oddelka ima samo nalogo, da ugotovi, »če je igra primerna za mladino«, dočim druga dva zastopnika ugotavljata policijsko plat. Po mnenju gledališke uprave bi krajevna oblast »smela svojo eventualno prepoved uveljaviti šele po premieri«. Uprava namreč izjavlja, »da je podrejena neposredno Ministrstvu prosvete«.

Sele dopis Ministrstva za notranje zadeve z dne 28. III. 1938 naznanja ostrejši kurz. Naroča, naj se po vzorcu gledališke komisije, ki jo je ban. uprava savske banovine osnovala v Zagrebu, ustanovi taka komisija tudi v Ljubljani. Njena naloga bo, da pregleda in nato odobri, omeji ali odkloni vsako delo, ki ga igra Nar. gledališče, hkrati pa tudi obišče vsako generalko in premiero, da bo lahko kontrolirala efekt izgovorjene besede, ki je vedno drugačen kakor prebrane. Prav tako bo morala paziti na inscenacijo, da se ne bo zgodilo tako kot v Zagrebu pri »Juarezu in Maksimilijanu« (Werfel), ko so člani komisije morali v zaključni sceni prepovedati nastop »revolucionarnih čet z rdečimi prapori«.

Ljubljanska kr. ban. uprava je seveda takoj ubogala. Kmalu po prejemu dopisa je že razmišljala o formiranju gledališkega cenzurnega sveta. 7. IV. se načelnik prosvetnega oddelka na zgornji namig iz Beograda oglašil z referatom na naslov banske uprave, v katerem odločno pobija dosedanja prakso v ljubljanskem gledališču. »Ugovor«, pravi, »da ima in mora imeti pri tem besedo gledališka uprava sama in morda še Ministrstvo za prosveto, ker da gre za izključno umetnostno-literarno presojo, bi bil zgolj iz lepčutnih ozirov utemeljen, če bi ne bilo toliko drugih vidikov, ki jih mora banska uprava presojati, ko se ji vrinja nujnost, da tehta primernost ali neprimernost te ali one predstave, ker mora žal gledališka uprava često imeti pred očmi tudi blagajno... Anomalija se mi zdi, da bi smelo gledališče razglašati ideje, ki so glavnim smernicam državne politike nasprotno — poudarjam: glavnim smernicam državne politike nasprotno, ker je sicer prav gledališče poklicano, da neusmiljeno biča vse izrastke v družbi — a bi po sedanjem pojmovanju smelo oblastvo poseči vmes šele po premijeri, torej po izvršenem dejanju, dasi lahko že pri vajah sklepa o neprimernosti.« Referat ne potrebuje komentarja.

Voda je bila napeljana na mlin in g. minister se je telefonično zanimal za gledališke razmere v Ljubljani. Kr. banska uprava mu je takoj sporočila, da stori vse, da pa ne more preko svojih kompetenc. Mladini je zabranila ogled nekaterih predstav (Direktor Campa, Tuje dete, Dies irae, Beraška opera, Svedrovci). Glede »Bele bolezni« sporoča, da ni bilo opaziti niti odpora niti odobravanja v obliki demonstracij, »temveč običajen kontakt publike z igro«. »Pri »Veliki puntariji« od Bratka Krefta so bili zgoraj imenovani zastopniki pri generalni vaji edini, kaj naj se spremeni pri režiji in kaj naj se črta v besedilu«. Prepoved za predstavo pa da je lahko izdalo samo ministrstvo za notranje zadeve. Jasno je, da so svoje mnenje sporočili v Beograd tudi drugi, za tako službo izvežbani »odličniki«, saj je kr. banska uprava dan ali dva po 15. aprilu že zvedela za ostro izjavo g. prosvetnega ministra:

»S kurzom, ki ga ima sedaj gledališče v Ljubljani, nisem zadovoljen; vsa dela, ki naj bi prišla na oder, je treba pred vsemi pripravami strogo cenzurirati... Cenzura mora biti stroga in natančna: dela, ki imajo kakršnokoli tendenco proti sedanjemu političnemu kurzu, ali kažejo znake revolucije proti obstoječim kulturnim, narodnim, gospodarskim, socialnim ali političnim smerem, ne smejo na oder. Zato je nemogoče igrati dela Čapka, Krleža, Krefta in podobna. Kadar je cenzura v dvomu, tedaj mora biti konservativna in radikalna, t. j. odklonilna. Igralci, ki bi iz kateregakoli vzroka dodajali svojim vlogam misli ali besede, ki bi merile mimo glavne ideje dotične igre in bile preračunane proti tendenci igre ali samo na zunanji efekt in popularnost igralcev, morajo biti brezpogojno in občutno kaznovani. Cenzorji kr. ban. uprave naj se teh smernic točno drže in so za vsa naročila,

kolikor zadenejo nje, osebno odgovorni.« Ban je o tem obvestil kompetentne oddelke banske uprave in policijo.

Na srečo je bila gledališka sezona pri kraju. V jeseni pa so budni čuvarji združenih banovin dobili zadoščenje: 14. septembra je ban dr. Natlačen podpisal Poslovnik gledališkega cenzurnega sveta pri kr. ban. upravi v Ljubljani in cenzurne komisije v Mariboru. Avtonomije Slov. nar. gledališča je bilo konec. Imenovani so bili člani za ljubljanski svet (20. VI. 1938). Mariborska poslovalnica JRZ je predlagala člane za mariborski svet, ki so bili vsi brez izjeme takoj imenovani. (Predlog JRZ z dne 16. sept. 1938 — imenovanje 3. okt. 1938.) Treba je bilo hiteti, gledališka sezona je bila pred durmi.

Gledališki cenzurni svet so sestavljali predsednik in trije člani, ki so vsi imeli tudi namestnike. Kakor bomo videli, se sestav komisije kr. ban. upravi ni povsem posrečil. V nji sta bila namreč dva moža, ki sta kaj hitro spoznala pravi namen te institucije — dr. Anton Bajec in France Koblar. V arhivu zasledimo nekaj kratkih, a pomembnih ocen poslednjega, večidel pa sta oba izostajala ali molčala in ob prvi primerni priliki institucijo zapustila. Sicer pa sta tako bila v nji samo statista, saj njunih modrih opozoril in mnenj ni nihče upošteval.

Dolžnost gledališkega cenzurnega sveta je bila, izrekati pomisleke glede posameznih dramatskih del v »umetniško-tehničnem, moralnem in državno-zaščitnem pogledu«. Nekaj primerov nam bo osvetlilo le redkokdaj koristno delovanje tega sveta, ki je bil skrajno ozkosrčen, umetniško gluh, paragrafski, vdano poslušen navodilom, počasen in zaviralen (že uprizorjena dela so morala ob ponovitvi znova v cenzuro; premiere posameznih del — n. pr. »Labodke« — so morale čakati na zasedanje cenzurnega sveta, čeprav so referenti že prej izjavili, da glede njihove uprizoritve »nimajo pomislekov«; »Kralj na Betajnovi« se je moral podvreči istim cenzurnim postopkom kot tuje in slovenske novitete), na drugi strani pa ciničen in ujedljiv (ko je cenzor dovolil »Gledališču mladih uprizoritev Cankarjeve »Lepe Vide«, je pripisal: »Lahko jo igrajo, kjer jo le zmorejo in razumejo«) ter komoden in veličanski (cenzorji so zahtevali najboljše izvode z grožnjo, da sicer sploh ne bodo izvršili cenzure!), da ne govorimo o njegovi nezaupljivosti in odklanjanju slovenskih novitet, o njegovi moralni in politični in svetovno-nazorski nestrpnosti:

V oktobru 1938 je svet odklonil Capkovo dramo »Mati«, ki je potem doživela uprizoritev šele v sez. 1945/46.

10. XI. je cenzura črtala kuplet iz operete »Gejša«, ki se glasi:

Zdaj nekje na svetu vlada prav poseben red,
vsak boji se, kakšne rase bil njegov je ded.
Ce pa nisi čistokrven, če izda te nos,
hitro si ga operiraj, da ne padeš v zos.

21. XI. je cenzurni svet poslal kr. banski upravi tale cenzurni predlog za Golievo »Dobrudžo«:

»Ker zveni izraz zvonovi zabingljajo omalovažujoče, naj bi se rabil izraz zazibljejo ali kaj podobnega.«

Izpade naj stavek: »Smrt sovražnikom slovanstva!« Namesto izraza »navalom oholih in silnih sosedov« naj bi stalo »navalom oholih sovražnikov«. Pri izrazu »prci skupnemu sovražniku slovanstva« naj izpade beseda »slovanstva«. Namesto izraza »prekleti Nemci!« naj stoji »prekleti sovragi«. (Koblar tu ugovarja, da igra ne vsebuje ničesar, čemur bi oporekali.)

Cenzorji so v ocenah (18. XI. in 2. XII.) ugotovili, da je v drami L. Franka »Vzrok« nekaj mest, »ki vžigajo sovraštvo revežev do bogatinov« in da »drama obravnava socialni problem med višjimi in nižjimi sloji« in to na način, »ki dela razpoloženje zoper obstoječi socialni red«. Drama je bila prepovedana, čeprav se je uprizarjala že v letih 1930—32.

Za mariborsko uprizoritev »Izdaje pri Novari« je cenzura črtala stavek: »Naj gnil zob ti še sveti oče ne posodi 100 goldinarjev.« Zahtevala je črtanje izraza »farški«, kot je to dosledno zahtevala v vseh drugih komadih.

V opereti »Fraskita« je črtala stavek: »Zdaj sem pristaš: Povsod Boga!« (14. dec. 1938.)

Zanimivi so šolski popravki v veseloigri »Markurell«: Stavek »Takale matura je tako in tako sama sleparija« se je moral omiliti v »... je tako nekako formalnost«, stavek »Ali se ne bi dalo teh starih patronov (profesorjev) malo podkuriti« pa v »Ali se ne bi dalo teh starih gospodov malo pridobiti«. Mesto »izpitnih patronov« naj stoji »izpitna komisija«. Stavek »Ista svinjarija je v šolah kot povsod drugod« pa naj odpade.

Za Stimčev dramo »Avtomelodija« je cenzurni svet predlagal med drugim zanimivo korekturo: beseda »boljševizem« naj bi se zamenjala z besedo »napredek! Eden izmed cenzorjev opozarja, da je v komadu mesto, ki predstavlja »direkten ali indirekten poziv k stavki«. Drugi zahteva, naj odpade poziv »Na barikade«. (Januarja 1939.)

Vsa ozkost, nesamostojnost in beda cenzorjev pa se je pokazala, ko je Zupančič zaprosil dovoljenja za uprizoritev Cankarjevih »Hlapcev« (27. X. 1938.) Cenzurni svet je cincal in predlagal, da naj se uprizoritev ne dovoli pred začetkom februarja 1939. Kajti izrazi »črna sodruga«, »farjia« itd., bi pri **nenem delu občinstva povzročili odpor in nejevoljo. Z ozirom na to in zaradi tendenčnega opisovanja hlapčevskih značajev na eni strani in poklica cerkvenih predstavnikov na drugi strani, naj se delo odloži, ker se v sedANJI sestavi in idejni zasnovi ne more odobriti kot sposobna za javno uprizorjanje.** (10. novembra 1938., podčrtal cenzor!) Kr. banska uprava se je s tem strinjala in »Hlapci« so doživeli uprizoritev šele 2. II. 1939. Cenzorji in banovina so to pot imeli dober nos. Zgodilo se je namreč tole: »Pri premieri Cankarjeve drame »Hlapci« dne 2. februarja t. l. je občinstvo nekateri mesta v besedilu izrabljalo v demonstrativne namene, kar je dalo predstavi drug smisel, kakor ga ima...« Tako se začelja dopis (7. II.) samega bana Natlačena na naslov uprave Narodnega gledališča. Ban v tem dopisu zahteva, da Uprava »plozkanje pri odprtju sceni v dramskem gledališču po svoji uvidevnosti na primeren način za stalno prepove (v nekaterih boljših gledališčih je taka prepoved nabita v avditoriju)«. Nato ban zahteva črtanje večjih kompleksov iz I.—IV. dejanja. Toda občinstvo se ni podalo. 18. marca dobi Uprava nov dopis, v katerem banovina grozi, da bo odstavila delo z repertoarja, »ako bi ga občinstvo ne sprejelo zgolj kot umetnino«.

V cenzurnem svetu je postalo vroče. Zvesti cenzorji so v spremstvu policije posedali na predstavah »Hlapcev«, Ivan Dolenc, dr. Bajec in Koblar pa so podali ostavko. »Ker mi primanjkuje časa in zdravja, posebno pa, ker mi je sodelovanje v zadnjem času postalo zelo težko, Vas prosim, da mi ne zamerite, ko se unikam kot član gled. cenz. sveta...« suho sporoča France Koblar (24. marca 1939.).

*

Takoj so bili imenovani novi ljudje, svetovno nazorsko bližji, umetniško mrzli, ubogljivi in zanesljivi. Zdaj je rdeči cenzorski svinčnik svobodneje zagospodaril. Delo ni bilo zastoj. Prebrano delo à 150 din, seja à 50 din. Stroškovnik izkazuje nad 10.000 din letnega zaslužka na osebo. Opravek pa

je bil enostaven. Svinčnik je mehanično opravljal svoj posel. Hudič se nadomešča z vragom (Stalni gost), metresa z ljubico, bordel z javno hišo (Bou-bouroche), pri ljubezni nekoliko zažmuriš, svobodo, revolucijo in barikade pa divje prečrtaš.

»V agoniji« se odločno odkloni, češ da »obravnavava problem zakona v negativnem smislu... kake druge močne ideje pa delo sploh ne izkazuje«. (Poročilo cenz. sveta ban. upravi 19. IV. 1939.) Stavek »Cerkveni zakramenti, patriarhalni okvirji, meščanski ogled zakona kot takega, vse to je že samo po sebi v likvidaciji« dobi rdečo črto.

Rdeče madeže dobi tudi Shakespearov »Hamlet«.

Skrbinškovo dramtizacijo Cankarjevega »Hlapca Jerneja« so sicer odobrili, čeprav so imeli pomisleke. Eden izmed cenzorjev trdi, da je nekaj mest v drami, »o katerih bi se dalo trditi, da so v nasprotju z dobrimi družabnimi in nravnimi načeli«. Taka mesta so n. pr.: »Da je pravica ustvarjena za tiste, ki so jo ustvarili!« in »Niste služabniki božje besede, pač pa služabnikovi satanovi in njegove krivice!« (avg. 39.)

Prav tako so se cenzorji ostro zagnali proti Krestovim »Celjskim grofom«. Ugotovili so, »da je beseda Bog dosledno pisana z malo začetnico, kar ni v soglasju s predpisanim pravopisom in žali čut vsakega kristjana«. Ugotovili so tudi nadalje, »da zasledujejo delo tudi izvestne tendence«, da vsebujejo vrsto kočljivih mest o Cerkvi kot politični organizaciji, o vojskujoči se Cerkvi, ki se roko v roki s plemstvom z vsemi sredstvi bori za ohranitev svoje nadoblasti. Vendar je kasneje predlog cenz. oddelka ban. upravi nepričakovano mil. Dovoljuje uprizoritev in zahteva le nekaj črt.

Gorkega »Na dnu« dobi naslednjo klasifikacijo: »Delo pokazuje pojave iz življenja zločincev in propalic. Sama na sebi igra nima vzgojnega značaja, razen, če si slušatelj vzame vse dejanje in nehanje prikazanih zločinskih oseb kot svarilen zgled.« Drugi cenzor pripominja: »Na nekaterih mestih se pokažejo tudi nazori, ki jih v sedanjem času ne kaže vleči na dan v nošeni obliki, najmanj pa v taki, kakršna jim je dana v teh slikah.« Delo, za katerega se je potegovalo mariborsko gledališče, ni bilo dovoljeno (dec. 1939).

V Klavundovih »Cvetočih češnjah« je bil v spotiko stavek: »Če bi bil mlad, kaj bi mi bilo treba Boga! Saj bi bil sam Bog!« (dec. 1939).

V Bernauerjevi igri »Konto X« so n. pr. črtali stavek: »Oče naš, kateri si v nebesih, podari mi vendar že enkrat avtomobil!« (dec. 39).

v »Via mala« pa stavek: »Iz daleka pa se moraš ogniti vsakršni religiji!« (dec. 39).

Herzegovina komedija »Severna lisica« naj bi bila odklonjena, »ker je ideja v njej povsem nasprotna krščanski ideji o nerazdružljivosti zakona«. (okt. 39).

Sokolskemu društvu Ljubljana IV so prepovedali uprizoritev Maeterlinckovega »Stilmonskega župana« iz »državnozaščitnih ozirov« (okt. 39). Drama da opisuje nasilja, ki naj bi jih bila (!) zakrivila nemška vojska med prvo svetovno vojno na Belgijskem. Med posebno spotakljivimi mesti cenzorji navajajo tale: »Kdo pa je takrat vedel, da bodo Nemci nekoč tako strašno klali in pobijali ljudi,« in »... so pobili 210 nedolžnih ljudi, med njimi 29 otrok in 71 žensk.« Spotakljiva mesta so tudi ona, ki govore »o grozovitih pokolih«, ki so jih uprizarjali Nemci, o umoru talcev in represalijah, o plenitvi in požigu mest.

Destojevskega »Idiota« je bil odbit, Shakespearov »Othello« na več mestih črtan.

V verzih: »Vi se zavijate v prijateljstvo... kot v čipkasti ovrtnik Talijana« (Cyrano), je bila postavljena mesto Talijana beseda gizdalin (avg. 40)

Mariborske uprizoritve Sherriffcve drame »Konec poti« so se vršile pod cenzorjevim nadzorstvom. Režiser je dobil opomin, »da ne bi nemški vojak (ujetnik) s kakšno karikaturno gesto dražil nemške občutljivosti«. Drugi cenzor je bil mnenja, »da bi utegnila uprizoritev te igre navzlic lojalni oddelavi odjekniti nepovoljno v zunanje-političnem pogledu«. (Pripomniti je treba, da so bili glede takih komadov cenzorji zares v zelo kočljivi situaciji.)

Leskovcu (»Dva bregova«) so cenzorji črtali naslednji pasus: »Ven izpod zemlje, veselite se na soncu, ki je ustvarjeno za vse! Proč z malhami, za menoj (Bogatajem!), ki kažem pot. Nič več prositi — zahtevati! Kdor vame zaupa — za menoj in Rono! Udarite, godci, naš marš!« (cenzurni akt z dne 22. XI. 1940)

In tako vse naprež, dokler ni prišel okupator, ki jih je pozdravil kot stare prijatelje in zagovornike. Cenzurna posadka se ni spremenila. Spremenila se je samo valuta. Do italijanske kapitulacije so dobivalj cenzorji za prebrano delo po 57, za sejo pa 19 din, po kapitulaciji pa 150 in 50 lir. Svinčnik pa je zdaj češče in jezljiveje opravljal svoj posel. Italijanskih in nemških del se je le kdaj pa kdaj rahlo dotaknil, pri domačih — zlasti pri Cankarju — je bil delavnejši kakor pred vojno. Bal se je Visokega komisaariata in Tiskovnega urada, ki sta visela nad njim.

»Gledališču mladih« črtajo v »Hlapcih« (ki pa ne dožive uprizoritve) stavek: »Povejmo si na tihem in na samem, da so klavni časi, ki jih živimo...«, v stavku »vsa fara je laškega vina pijana« pa besedo »laškega«. (okt. 41).

V Alessijevi igri »Katarina Medičejska« je črtan stavek: »Družba Jezusova mu je prinesla zvezo s terorjem«, »vnukinje dveh papežev« pa so se spremenile v njihove »nečakinje« (sept. 41).

Tudi Linhartov »Matiček« ni ušel cenzuri. Eden cenzorjev je mnenja, »da bi bilo nemško besedilo tožb, ki jih bere pisar Budalo, prestaviti v slovenščino, ker bi se ost proti takratnemu samonemškemu uradovanju danes lahko zunanje-politično tolmačila. Iz enakega razloga bi bilo črtati besedilo... »Castiljiva gosposka, vem sicer, da se po novih postāvah pravica sme le po nemško iskati.«

Molierova komedija »Sola za žene« je mladini prepovedana (jan. 42).

O Cajnkarjevem »Potopljenem svetu« poroča cenzor naslednje (sept. 43.): »Številne ostre, krepko izražene poante, ki jih čujemo iz ust dr. Velnarja, so nesporno sposobne, da izzovejo med publiko razdvojeno prav po teh vidikih (vprašanje socialnega reda in kritika nad zadržanjem duhovskih krogov) v dva brezkompromisno nasprotna tabora, hrupne manifestacije v pritrdilnem smislu ali odklonilnem smislu.« Črtajo naj se stavki: »Ob lačnih, strganih, preganjanih in zlorabljanih so Kristusovi učenci mirno spali.« »Ti ubogi ljudje niso nikoli dvomili o Kristusovi pravičnosti. Njihovo nezaupanje ne velja krščanstvu, kakršno je v knjigi zapisano, pač pa življenju za krščanstvo odgovornih.« »Upravni svetniki, bančni in rudniški ravnatelji, graščaki, vaški oderuhi... vse to se je lagodno sprehajalo po isti strani, kjer smo bili mi. Mi smo stali med temi čudnimi sejmarji. Na ono stran smo pošiljali svoj blagoslov.« »Glavno je, da bi vsi upravni svetniki in vsi direktorji vedeli, da imamo v rokah tudi bič in ne samo blagoslovljeno vodo in kadilo.«

Zaradi podobnih misli je cenzura črtala več mest celo v nabožni igri E. Gregorina »Oče naš« kot na pr.: »Gorje vam, ker zapirate ljudem nebeško kraljestvo! — Reci: farško kraljestvo. — Farško! Farško! — Delci, zaslužek, kruh! In skupnost, dekle! Svobodna skupnost! Pravična enakost!«

V Cankarjevi »Lepi Vidi« je predlagala naslednje črte: »S trpljenjem in smrtjo bomo pognojili to lepo zemljo, da bo vzklilo novo življenje!« in »Blizu je ura vstajenja in poveličanja, blizu je ura, ko se bo nagnila k tem ustnim roža čudotvorna!« Ta dva stavka, pravi cenzor, naj se črtata zato, »ker bi utegnila izzvati pri delu mladine demonstrativen aplavz«. Črti sta bili sprejeti.

Tudi »Jakob Ruda« ni cel ušel. Cenzura je črtala stavek: »Dandanašnji je mnogo ljudi, ki žive takorekoč samo od olepšavanja resnice!« V stavku »Clovek ima rad poleg sebe mlado telesce...« so zadnjo besedo nadomestili z »dekletce«.

V »Gorenjskem slavčku« so verz: »Ponos je in dika slovenske zemlje (sc. Triglav)!« spremenili v gorenjske zemlje«. (febr. 44.)

Zadehtelo je po odrešenju in cenzorji so se razbežali: za njimi je ostal samo slab duh, ostal rahel nasmešek, ostalo nekaj šopov njihovega papirja. Prah je legel nanje. Svobodne in čiste misli se ne da ubiti! Ne umore je ječe in streli, kako bi jo neki mogla strahčepetna in šemasta cenzura.

H koncu moram pripomniti, da ta cenzura, kakor je bila pazljiva in ozkosrčna, še zdavnaj ni mogla doseči tistega, kar je želela, ni bila do kraja ubijajoča. Naš predvojni repertoar je bil le lep in bogat! Zdi se, da so ga, kolikor so mogli, tiho in spretno reševali naši gledališčniki (Zupančič, Vidmar, Koblar in drugi), mnogo pa je prispevala tudi borbenost naših igralcev in občinstva.



Goethejev »Egmont« v ljublj. Drami: Prizor iz IV. slike



13. julij 1920 v Trstu. »Narodni doma« gori pred očmi občinstva in gasilcev

Janko Traven:

SLOVENSKO GLEDALISČE V TRSTU

(Ob 30-letnici požiga Narodnega doma v Trstu.)

V nemirnem vzdušju pripravljajočega se versajskega miru je v letu 1920 dne 11. julija prišlo do italijanske provokacije v Splitu, ki ji je splitsko prebivalstvo odgovorilo z manifestacijo. Italijani so z motornega čolna italijanske vojne ladje »Puglia« začeli streljati na obalo, obala je odgovorila, več Italijanov je bilo zadetih, med njimi fregatni kapitan Gulli, ki je po operaciji umrl.

Ta pripetljaj je bil povod, da je tržaška zveza bojnikov »Fascio Trestino di Combattimento« izdala 12. julija hujskajoč manifest proti Slovincem v Trstu, uporabljajoč pri tem bombastično besedišče bodočih fašistov. Na shodu, sklicanem na Velikem trgu 13. julija zvečer, je Francesco Giunta hujskal zbrano množico proti Slovincem v Trstu. Množica ga je razumela, v treh kolonah je vdrla proti Narodnemu domu, ga naskočila in ga s pripravljenimi posodami petroleja in bombami zažgala.

Poslopje je gorelo več dni, požar je bil zaneten vedno znova. Od ponesne, petnadstropne stavbe na največjem in najlepšem trgu Trsta je ostalo golo, očrnelo in razkopano zidovje. Zgorelo je vse, kar so nabirale s trudom slovenske organizacije in društva od zidave Doma leta 1904 dalje. V Narodnem domu je bilo tudi tržaško slovensko gledališče. Gledališka dvorana je bila v sredini med obema kriloma hiše in je segala samo do drugega nadstropja. Ta dvorana je znotraj zgorela že v torek zvečer, vendar so njeno stekleno streho mogli še istega dne uporabiti stanovalci, ki jih je požar zalotil v stavbi, da so poskakali nanjo in se rešili. Do gledališke garderobe

spočetka ni prišel ogenj. Zato so jo v četrtek zjutraj kljub temu, da je bilo pogorišče zastraženo, tatovi popolnoma izpraznili. Kar je bilo dobrega so odnesli, kar je bilo slabega, so razmetali na ulico. Le majhen del rešenih predmetov je prišel v roke posameznih Slovencev, ki so jih hranili doma kot relikvijo. Zgorel je ves arhiv Dramatičnega društva z dragocenim zgodovinskim gradivom, gledališka knjižnica, rekviziti in s požrtvovalnim delom izdelane kulise gledališča.

Vse svoje imetje so izgubila tudi vsa ostala društva in organizacije, ki so imele svoj sedež v Domu. V uničenem stanovanju dr. Josipa Vilfana je med drugim zgorel rokopis že napisane zgodovine tržaškega mesta. Skode je bilo poleg nekaterih človeških žrtev več desetov milijonov lir samo pri požigu Narodnega doma. Toda istega dne je bilo razbitih in opljenih še mnogo drugih slovanskih podjetij v Trstu, pogromi pa so se nadaljevali tudi v drugih mestih zasedenega Primorja.

Slovence so obdolžili, da so pripravljali nasiino brambo poslopja. Že tedaj je bilo mogoče ugotoviti, da je bilo edino orožje v Narodnem domu med rekviziti slovenskega gledališča nekaj starih, nerabljivih pušk Werndlovega sistema brez petelinov ter nekaj sabelj. Toda za te stare, že zgodovinske rekvizite uprizarjanih slovenskih ljudskih iger je oblast vedela. Tem manj bi zato mogli služiti za obrambo ali še celo ne za napad.

Požig Narodnega doma je bil člen v verigi poznejših ukrepov italijanskega fašizma, ki so sledili kmalu po aneksiji in v živo zadeli politično in kulturno življenje Jugoslovancev v Italiji. Dali so jim dragoceno spoznanje, da ni možno sožitje s fašizmom. To je ojeklenilo odpor v naslednjih letih.

Ko je bilo nekaj let zatem onemogočeno Slovincem vsako društveno delovanje in s tem tudi sleherna gledališka prireditve, so se primorski Slovenci tem bolj zavedli, kaj so izgubili z uničenjem Narodnega doma in največje svoje gledališke dvorane. V vrsti pregledov gledališkega življenja v Trstu so ohranili zgodovinsko sliko te panoge svojega umetniškega udejstvovanja, ki jim je dokazovala rast in razvoj našega jezika v mestu, pred prvo svetovno vojno po številu slovenskega prebivalstva največjem slovenskem mestu.

Deloma bomo sledili dozdej navadni periodizaciji v opisih razvoja slovenskega gledališkega življenja v Trstu, deloma pa bomo naslednji kratki opis prilagodili smotrnejši časovni razporeditvi, kolikor jo narekujejo ugotovitve študija zgodovine naših gledališč na Slovenskem.

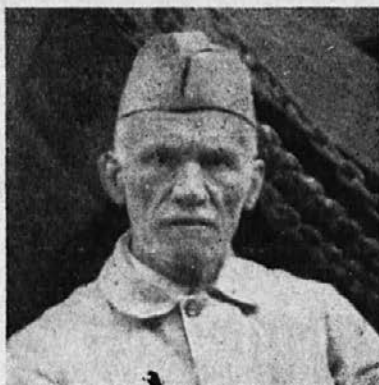
I.

Revolucijsko leto 1848 je v Trstu rodilo »Slavjansko društvo«, ki se je ustanovilo 23. oktobra 1848. in ki mu je spočetka predsedoval Ivan Vesel-Koseski, za njim pa Ivan Cerer. Društvo je izdajalo v letu 1849 mesečnik »Slavjanski rodoljub«, ki mu je bil urednik Ivan Cerer, leta 1850 pa list »Jedranski Slavjan«, ki ga je urejal Simon Rudmaš.

»Jadranski Slavjan« je poročal o tem, da so predstave, ki jih je društvo priredilo, zelo ugajale in da članstvo želi, naj bi jih uprizarjali še več. Na zadevni predsednikov poziv se je javil Feliks Globočnik, ki je bil prvi slovenski režiser v Trstu. Upriporil je prvo slovensko igro v Trstu, za katero imamo zanesljive podatke. To je bilo 2. junija 1850, ko je prišla na slovenski oder v Trstu Stepanekova igra »Tat v mlinu ali Slovenec in Nemecc«, uprizorjena tudi na drugih slovenskih odrih. Igra je po poročilih »vsako serce razvedrila, vsako čelo razjasnila« in predsednik društva, koroški rodoljub Simon Rudmaš je zapisal v društvenem časopisu: »Jas rad obstojim,



Josip Prunk, 1902 prvi tajnik in dejanski organizator »Dram. društv«



Josip Negode, najstarejši še živeči tržaški igralski diletant

kar sim si tada v spomini zapisal: da me še ni nobena kazališna igra tako veselila, kakor naš Tat v mlinu.«

Ta sicer skromna uprizoritev slovenske igre je vzbudila pozornost tudi pri domoljubih zunaj tržaškega mesta, predsedniku »Slavjanskega društva« pa je nudila priložnost za ugotovitev, »da je naš oder, naše gledališče pred nami« in da »slavenski jezik počinja javno značenje dobivati«. Nekaj zatem je v društvenem glasilu neki Jožipič obširneje razpravljal o vprašanju gledališča v članku, naslovljenem »Drobtinca o narod. kazalištu slovenskem« in sicer ob glasovih listov, da se v Ljubljani pripravlja ustanovitev slovenskega gledališča (Kordeš).

Članek je izredno zanimiv zgodovinski dokument, ker poudarja važnost nalog gledališča kot sredstva za ohranitev narodnosti in navezuje na istočasna podobna prizadevanja domoljubov v Ljubljani. Toda kljub prizadevanjem domoljubov se slovensko gledališče tedaj še ni moglo ustanoviti ne v Ljubljani in ne v Trstu. Bachov absolutizem je zamoril idealne napore pri prvih poizkusih za organizacijo slovenskega gledališča. Prva naslednja slovenska gledališka predstava v Trstu je bila šele 1868.

Prebujenje društvenega življenja v Trstu, ko se dne 29. januarja 1861 ustanovi prav tu prva čitalnica na slovenskih tleh, omogoči začetni razvoj gledališkega življenja na Tržaškem. Čitalnice začno ustanavljati tudi v najbližji tržaški okolici (Rojan 1874).

Prav pri čitalnici v Rojanu so leta 1878 ustanovili gledališki odsek in že oktobra 1878 uprizorili Linhartovo »Zupanovo Micko«. Prvi igralci so bili Kobalova, Dolinar, Bremec, Mihalič in Karis. Gledalcev se je že pri prvi uprizoritvi nabralo toliko, da so jo morali ponoviti v nekem skladišču v ulici Coroneo. Prav tu so še uprizorili igre: »Eno uro doktora«, »Mutec« in »Bob iz Kranja«. V gledališču »Fenice« so igrali Slovenci prvič leta 1880.

Novo gledališko središče se je izoblikovalo leta 1882, ko je Josip Negode pri Sv. Ivanu zbral precej diletantov okoli sebe. To so bili: Negode, Godina, Peršič, Vatovac, Micheluzzi, Ponikvar in njegova žena, obe Nadliškovi — pisateljica Marica in Tončka, Marc Jožica.

Ta skupina je začela z živahnim uprizarjanjem iger in se je po svojih članih še dolgo uveljavljala v tržaškem gledališkem življenju. Najprej so uprizorili igró »Vagabund«, na prvi novembrski dan pa po ljubljanskem vzgledu Raupachovo žaloigro »Mlinar in njegova hči«. Mlinarja je igral Negode. Dosegli so uspeh in so žaloigro morali ponoviti v Skednju in pri sv. Magdaleni.

Z ustanovitvijo raznih pevskih društev se je igranje še bolj razširilo tudi v Skedenj in Barkovlje. Toda središče je ostalo pri Sv. Ivanu, kjer je bil duša vsega dela v Ljubljani kot kiparski punkter živeči Josip **Negode** (r. 25. februarja 1858 v Trstu — Rocol). Z mladeniškim zanosom vam še danes pripoveduje o svojem delu za igre, posebno po času, ko je Trobec kupil staro šolo in so v njej napravili dvorano z odrom. Tu je bil Negode vse: režiser, masker, zagrinjalo in kulise so bile njegovo delo. Ena prvih iger je bila za tržaške razmere prikrojena Kersnikova enodejanka »Berite Novice!« ki se je v njihovi uprizoritvi imenovala »Berite Edinost!«

Sčasoma se je z navedenim diletantom pridružila nova skupina igralcev Germekova, Odinalova, Grebenc, Kariž, Stoka, Križ in drugi. Ta kader prvih stalnih diletantov je dolgo časa vztrajal pri svojem delu, najdlje Jaka Stoka, ki je pozneje prevzel tudi režisersko vodstvo predstav in začel pisati burke za naše ljudske odre: Ne kliči vraga!, Trije tički, Moč uniforme, Mutasti muzikant, Anarhist, ki jih je sam založil in prvi dve navedeni izdal celo v dveh izdajah.

Mnogo spodbude je prvim tržaškim diletantom dalo gostovanje ljubljanskega gledališča, ki je bilo pod Borštnikovim vodstvom dne 9. februarja 1889 v gledališču »Fenice«. Predstavo je priredilo Tržaško podporno in bralno društvo v Trstu. Igrali so Morrejevo ljudsko igro s petjem »Revček Andrejček«. Vendar so poleg ljubljanskih igralcev mladega Borštnika, Danila, Verovška, Zvonarjeve, Gostičeve, Nigrinove itd. nastopili v nekaterih vlogah tudi tržaški diletanti Negode, Kobalova, Grebenc (Borovščakov), Slavik. Dopolnilnik iz Trsta je tedaj poročal »Slovenskemu narodu«, da so ljubljanci lahko ponosni na svoje dramatično osebje in da so bili Tržačani kot strogi kritiki jako zadovoljni z njim.

Sad tega gostovanja je bil kmalu viden: tržaški diletantje so nekaj let zatem nastopili v gledališču »Politeama Rossetti«, kjer so uprizorili Borštnikovo igro »Stari Ilija«, z Negodetom v glavni vlogi. Nasprotno pa je ostalo gostovanje tržaške diletantke Kramarjeve v ljubljanskem gledališču neuspešno.

Moremo soditi, da je prav gostovanje ljubljanskih igralcev spodbudilo Ponikvarjevo in Grebenca, da sta proti koncu stoletja združila najboljše mestne in okoliške diletante v majhen ansambel. Pod okriljem »Slovenskega pevskega društva v Trstu« je ta ansambel s pomočjo članov tega društva in njegovega kapelnika Bartelja uprizoril igro s petjem »Cevljar baron«, pod okriljem Ciril Metodove družbe pa Govekarjeve »Rokovnjače«. Pridružil se jim je še »Lumpacij vagabund« pod vodstvom Grebenca in Kariža. Polemika, ki jo je ob uprizoritvi »Rokovnjačev« sprožilo Govekarjevo uveljavljanje avtorskih taintijem, je tržaške diletante poučilo o potrebi še tesnejše povezave in kolektivnega zastopstva.

Doba občasnega diletantskega udejstvovanja tržaških ljubiteljev gledališča se je ob tem času končala. Združila je vse dosegljive sile in pripravila tla za ustanovitev »Dramatičnega društva«. Namen, ki so ga določili gledališču že rodoljubi v petdesetih letih, je nekako izpolnila: uveljavila je slovensko govornico na odru in pritegnila k slovenskim predstavam številno občinstvo in ga s tem priklenila v narodovo občestvo.

„Dramatično društvo“ v Trstu.

Dr. pr. 1

V nedeljo, 27. aprila 1902.

se uprizori

v gledališču „ARMONIA“

ČEVLJAR-BARON

Šaljiva igra v 3 dejanjih s petjem in godbo,
poslovenil JAKOB ALEŠOVEC.

Režiser gosp. Alojz Grebenc.

Začetek točno ob 8. uri zvečer.

CBNE

Ustopnina v prtiličju 40 kr., sedeži I.—V
vrste 60 kr., VI.—VII. 40 kr., VIII.—XI.
30 kr. Lože v prtiličju gl. 3, lože v I. redu
gl. 2,50, v II. redu gl. 1,50, v III. redu gl. 1

Ustopnina na galerijo nvč. 20

Lože in sedeži dobivajo se v kavarni Com-
mercio in na večer predstave pri blagajni.

II.

Na čelu pripravljalnega odbora »Dramatičnega društva«, ki so ga ustanovili po ljubljanskem vzgledu tržaški Slovenci leta 1902, je bil Jaka Stoka. Ustanovni shod društva je bil, ko je namestništvo po krvavem februarju 1902 (stavka v Lloydovih delavnicah) odobrilo pravila, dne 8. marca 1902. V uvodnem govoru je Stoka ugotovil vedno večje zanimanje občinstva za dramatične predstave, ki je slednjič vzbudilo misel o ustanovitvi društva, čigar naloga bo, skrbeti za redne dramske slovenske predstave v Trstu.

Za prvega predsednika društva je bil izvoljen dr. Josip Abram, za tajnika Josip Prunk, dejanski organizator društva. V intendantci so bili: Grebenc, Sošič in Stoka, v igralnem odseku pa Grebenc, Merhar, Ponikvar, Prunk in Stoka.

Dasi si je zadalo društvo visoko nalogo »advigniti slovensko gledališče iz onega diletantizma, v katerem se je že veliko predolgo nahajalo«, ji je v svojih prvih sezonah le deloma ustreglo. V sezoni 1902/03 je uprizorilo le 6 iger (Čevljar baron, s katerim je sezono začelo, Mlinar in njegova hči, Divji lovec, Deseti brat, Pojdimo na Dunaj in Ženski Otelo), nabavilo pa si je nekaj garderobe, določilo začetni znesek kot temelj bodočemu penzijskemu fondu za onemogle igralce in ob raznih boljših italijanskih in nemških predstavah v Trstu izposlovalo znižane cene za svoje člane. V začetku je imelo 56 članov. Stevilo se je v sezoni 1903/04 skrčilo na 45. Tudi v sezoni 1903/04 je uprizorilo društvo samo 6 predstav in še od teh nekatere s pomočjo gostov iz Ljubljane, kakor že v prvi sezoni »Desetega brata« v gledališču Fenice. Med člani je ob koncu prve sezone umrl mnogo obetajoči diletant in poskusni režiser Matevž Zužek (16. julija 1903), ki je istega leta igral Krjavlja ob Spaku ljubljanskega gosta Dobrovolnega in ob Danilovem Dolefu. V drugi sezoni je bilo v društveni seznam vpisanih 22 diletantov.

Nedvomno je že prvotno misel o ustanovitvi društva in po ustanovitvi njegovo delo močno oviralo pomanjkanje primernih prostorov. Društvo je moralo z igrami gostovati na okoliških odrih ali pa se boriti za dostop v eno izmed italijanskih gledališč Fenice ali Goldoni. Gledališče Fenice je bilo sezidano 1879, potem ko je 1876 pogorelo nekdanje gledališče Mauroner. Lastnik tega gledališča je bil morda najbolj strpljiv do Slovencev med vsemi lastniki tržaških gledališč. Toda ne glede na to je bila ustanovitev Dramatičnega društva nameravana v pričakovanju, da se kmalu sezida v Trstu »Narodni doma«. In društvo se je res ustanovilo, čim je vprašanje zidave »Narodnega doma« začelo dobivati prijemljivo obliko.

Ideja ustanovitve »Narodnega doma« v Trstu se je rodila v »Slovanski čitalnici«, sprožil jo je društveni tajnik dr. Mandič na občnem zboru dne 24. decembra 1876. Leta 1900 je bilo pod predsedstvom dr. Slavika ustanovljeno društvo »Narodni doma«, leta 1904 pa s pomočjo »Tržaške posojilnice in hranilnice« dom tudi sezidan.

»Narodni dom« je stal na trgu Caserma, tri minute od južnega kolodvora, poleg pošte. Zidavo je skušala občina še v zadnjem trenutku zavreti in je sklenila prodati na trgu pred veliko vojašnico prostor pred »Narodnim domom« nekemu bančnemu zavodu, ki naj bi tam sezidal novo hišo. Toda namestništvo tega sklepa ni potrdilo, češ da je omenjeni prostor za cestni promet neobhodno potreben.

Tako so v »Narodnem domu«, sezidanem po načrtih prof. Maksa Fabijanija, dne 12. oktobra 1904 odprli hotel »Balkan« z restavracijskimi prostori, za katere je Mizarska zadruga v Solkanu po načrtih istega Fabijanija izdelala opravo. Gledališka dvorana je prejela uporabno dovoljenje nekoliko pozneje. Ob otvoritvi je dunajska »Information«, pri kateri je nekaj časa sodeloval Ivan Cankar in katere lastnik je bil naklonjen slovenskim težnjam, zapisala, da je bila otvoritev »brez vsacega pompa in brez nikacega zgledovanja. Nekaj časa sem slede tržaški Slovenci modri taktiki, da se izogibljejo hrupnim slavnostim, kakršne so navadno dovajale do spopadov z Italijani, in se Slovenci zadovoljujejo z zavestjo, da že z obstankom »Narodnega doma« dovoljno dokumentirajo — svoje bivanje v Trstu.« Brez slovesnosti — toda poročevalec v tržaški »Edinosti« ni mogel v sebi skriti ganotja: »Slovesni trenutek je prišel — prostori so bili odprti — planili smo vsi v nje — oh vsi: mladina, moški, starci, deklice, žene, gospice, gospe — težaki, uradniki, duhovniki, častniki — vsi smo se našli doma, našli smo se v svojem — Narodnem domu«.

Ko je bila dvorana kolavdirana, je naključje hotelo, da je v Trstu gostoval ruski narodni vokalni zbor Nadježde Slavjanske, ki je imel v Narodnem domu 15. in 16. decembra 1904 dva velika koncertna večera. Na drugem večeru je na koncertni način podal, ker Glinkove opere ni mogel dati, historično dramo »Življenje za carja« z glasbo po kompozicijah Glinke, Rubinsteina in Bortjanskega, ki jo danes poznamo kot Glinkovo opero »Ivan Susanin«.

Gledališka dvorana v »Narodnem domu« je omogočila Dramatičnemu društvu večje udejstvovanje. V sezoni 1906/07 je že priredilo 11 predstav.

6. občni zbor društva, ki je bil 1. junija 1907, nam bo nekoliko razjasnil položaj društva in tržaškega gledališča v tem razdobju. Ta občni zbor je bil morda od vseh občnih zborov društva najbolj številno obiskan in poročilo pravi, da je bila gornja restavracijska dvorana v Narodnem domu nabito polna. Predsedoval je predsednik društva dr. Slavik, glavno poročilo pa je podal tajnik Još, Knaflič. Iz tega poročila posnemam:



Anton Verovšek v vlogi Martina Krpana
v istoimenski Govekarjevi odrski obdelavi Levstikove povesti

Režiser in kapelnik slov. gled. v Trstu



Intendant
Rajner Hlača



Leon Dragutinovič in Mirko Polič v
karikaturi »Dan 1913«

»V minuli sezoni je kriza društva, ki je obstajala že prejšnjo sezono, gnojnemu turu enako do kraja dozorela in zdaj je treba nujne operacije. »Dramatično društvo« z diletantskim odrom je svojo vlogo doigralo. Fizično in moralno je postalo diletantsko gledališče pri nas nemogoče; v prvo, ker diletantskega odra — kakor je dokazala minula sezona — pod dosedanjimi pogoji sploh ne oživotvrimo več. Vzdržavati bi ga mogli le še z denarjem, to se pravi, da najslabšega diletanta dobro plačujemo; v drugo, ker je diletantski oder z nekaterimi sporadičnimi predstavami danes za tržaške Slovence, spriču njih silnega narodnega in političnega napredka popolnoma nezadosten in — samo še **kompromitujoč**.«

Poročilo je navedlo tudi notranji položaj v društvu, ki je sicer na papirju štel 78 članov, »v resnici le še eno tretjino, zakaj »članov«, ki ne dajo društvu niti vinarja, vendar ni mogoče prištevati več podpornim članom.

Nadalje je poročilo opozorilo na kontrast med »zunanjim« in »notranjim« uspehom, »to je med napredkom na odru in nazadkom v društvu samem. Kaj pove to? Da je kriza zares tu, da si društvo z najboljšim diletantskim odrom ne more več pomagati na noge, da društvo istinito propada in da je edina rešitev še: nova pot, novo delo.«

Z navdušenjem je občni zbor sprejel predlog odbora, da se ustanovi v Trstu stalno gledališče in zato angažira več moči iz vrst poklicnih igralcev. Obenem je bilo izrečeno priznanje Stokli, ki je v zadnjih sezonah vodil diletante in večino iger zrežiral. V novi odbor je bil za predsednika izvoljen prof. dr. Ivan Merhar, za tajnika Jož. Knaflič, v intendanco pa Knaflič, dr. Mandič in Stoka.

S to odločitvijo »Dramatičnega društva« se je začela doba vzpona tržaškega slovenskega gledališča. Predstave so bile sprva redno ob nedeljah in praznikih, pozneje pa tudi med tednom. Večkrat so bila gostovanja. Tako je v začetku 1908 gostovalo hrvaško primorsko gledališče Markovičeve gledališke družbe. Pri tem gostovanju so nastopili Ružička-Strozzi, Borštnik in Fijan, ki je igral Hamleta. Ob tej priložnosti je praznoval Borštnik v Trstu 25 letnico svojega gledališkega delovanja: recitiral je Prešernov »Krst pri Savici«. Za režiserja je bil sprva angažiran Anton Verovšek, naslednjo sezono pa Avgusta Danilova. Tržačani so jima dali 50 odstotkov več plače, kot sta jo imela v Ljubljani, s čimer so se zamerili gledališkemu ravnatelju Govekarju, toda zamera je ostala brez posledic. Med drugimi poklicnimi igralci je bil angažiran iz Mostarja Veble z ženo, med domačini pa so bili pomembnejši igralci: Janova, Mekindova, Pucljeva, Ilešičeva, Zeleznikova-Silova, Sila, Lešič, Bratina, Požar in drugi.

S sezono 1910/11 je prevzel vodstvo dramskih predstav Leon Dragutinovič, za njim pa leta 1913 Josip Toplak. S sezono 1910/11 se je bil repertoar tržaškega gledališča razširil na opero in celo na opero. Pelj so opere: Nikola Subic Zrinjski, Ksenijo, Madame Butterfly in Prodano nevesto. Operne predstave je vodil Mirko Polič. Med pevci so sodelovali: Primožič, Rumpelj, Simenc, Iličič, Thalerjeva, Mitrovičeva, Lepuševo-Poličeva i. dr. Med dramskimi igralci sta bila nekaj časa angažirana med drugimi tudi Wintrova in Gradiš-Daneš.

V sezoni 1912/13 je po številu odigranih predstav doseglo tržaško gledališče višek: odigranih je bilo 86 predstav, med njimi 20 dram, 10 operet, 4 opere, ne všteti ponovitvev.

Za primerjavo naj navedem, da je bilo v sezoni 1907/08 38 predstav, v sezoni 1911/12 pa 65, dohodkov je bilo v sezoni 1907/08 13.516 kron, v sezoni 1911/12 pa 31.474 kron. Število predstav je naraščalo od sezone 1907/08 do sezone 1911/12 v naslednjem razmerju: 1 : 0.95 : 1.18 : 1.6 : 1.7, dohodki predstav.



Ivan Vcuk, zadržni intendant tržaškega gledališča 1920



Dr. Ivan Merhar, predsednik »Dram. društva« 1907/08

to je eksponent obiska pa v naslednjem razmerju za isto razdobje 1:1.09:1.16:1.63:2.04. Mera v geometrični progresiji dohodkov, to je obiska je bila večja nego mera v progresiji predstav. To je pomenilo, da se je krog obiskovalcev v vseh navedenih sezonah naprej širil in da se je gledališče ukoreninilo v širokih množicah slovenskega tržaškega prebivalstva.

V vodstvu »Dramatičnega društva« so bile z leti nekatere izpremembe in dr. Merharja je v vodstvu zamenjal dr. Vekoslav Kisovec, intendant je postal časninar Rajner Hlača, ki se je udeleževal tudi kot »buffo« pevec, dramaturg je bil nekaj časa Vladimir Borštnik.

Tržaško slovensko gledališče je doseglo tudi priznanje tujih igralcev. Znameniti italijanski igralec Ermete Zacconi si je ogledal nekaj predstav in se je pohvalno izrazil o Antonu Verovšku in Ignaciju Borštniku, Poročevalec italijanske revije za gledališko in drugo umetnost in slovstvo »L'Arte« pa si je ogledal uprizoritev Smetancve opere »Prodana nevesta« in objavil o njej pohvalno poročilo.

Važna sprememba v vodstvu gledališča je nastala, ko se je 1913 kot intendant in igralec pred svojim odhodom v Ameriko poslovil od tržaških Slovencev Rajner Hlača.

Rajner Hlača je pokazal za časa svojega intendantstva redek organizacijski dar poleg tega, da se je udeleževal hkrati kot igralec v dramskih igrah in operetah. Za najboljšo njegovo vlogo je po mnenju tedanje kritike veljala vloga ministra Pietra Matteia v Rovettovem »Papa ekscelenca«. Uveljavljal je svoje poglede tudi v izbiri iger za repertoar, v katerega je izbral prenekateri kos moderne italijanske dramatike. Svojevrstno je združeval v sebi meščana in umetnika, po sodbi sodobne kritike je ostal »diletant, če imenujemo tako one, katerim gledališka uprizarjaljoča umetnost ni krušni poklic, ostal je diletant do zadnjega, toda ne diletant v umetnosti, temveč vzlic svojemu diletantstvu popoln umetnik«, kakor mu je zapisal v slovo gledališki kritik Ekar.

Toda Rajner Hlača se je poslovil od tržaškega gledališča, ko je že preživljalo težko krizo. Dasi je na zunaj izkazovalo dokaj bleščečo zunanost,

je v resnici zdrknilo s svoje prejšnje kulturne ravni, ker je gojilo vse več operetnega in preveč lahkega komedijskega repertoarja. Pri tem je vodstvo prihajalo v spor z delom gledališkega občinstva, ki si je želelo drugačne dušne hrane.

Ta spor se je sčasoma razširil in razbil svoječasnno duhovno edinstvo tržaškega slovenskega prebivalstva. Dasi že prej politično razdeljeno v desnico in levico, odkar si je v zadnjih letih prejšnjega stoletja vodstvo prve slovenske delavske stranke izbralo Trst kot svoj sedež, pa je spočetna v kulturnih zadevah nastopala enotno.

Ko je Dramatičnemu društvu predsedoval dr. Ivan Merhar, se je dobro zavedal vloge slovenskega proletariata v Trstu posebno v kulturnih vprašanjih. Slovensko delavstvo si je v Trstu že leta 1905 ustanovilo močno kulturno organizacijo »Ljudski oder«, ki mu je bil prvi tajnik poznejši njegov predsednik Ivan Regent in ki je s svojo dobro izvedeno organizacijo javnih ljudskih predavanj odličnih slovenskih kulturnih delavcev, med katerimi so bili Ivan Cankar, Etbin Kristan, dr. Ivan Merhar in drugi, močno dvignil kulturno raven slovenskega delavstva v Trstu.

Slovensko delavstvo si je iskalo kulturne hrane v slovenskem gledališču, ki ga je spočetka imelo za svoj hram umetnosti. Zato je mogel ugotoviti dr. Ivan Merhar na občnem zboru Dramatičnega društva junija 1908: »Izkazalo se je, da glavna opora našega gledališča je široka masa; zaradi tega je imelo isto značaj ljudskega gledališča, na kar treba ozirati se tudi za prihodnost.«

Toda sčasoma se vodstvo gledališča ni več zavedalo te važne Merharjeve ugotovitve dejanskega stanja, ki bi moralo odločujoče vplivati na vsak ukrep vodstva skupne kulturne institucije, kakor je bilo slovensko gledališče v Trstu.

Delavski dnevnik »Zarja« je v letu 1912 takole obrazložil poglede slovenskega delavstva na slovensko gledališče v Trstu: »Poglejmo si sedaj tržaško slovensko gledališče. Njegovo ustanovitev smo pozdravili tudi mi in naša želja je bila, da bi tam sodelovali. Ampak kakšno razočaranje! Tržaško slovensko gledališče je postalo sedaj čisto nacionalistična institucija, pri kateri se misli najmanj na resno umetnost. Tam smo naprosili, naj bi znižali tudi mi vstopnice po znižani ceni. Dokler je načelovala gledališču nepristranska in vsem priljubljena oseba dr. Merharja, smo tudi mi dobivali vstopnice po znižani ceni. Toda prof. Merhar je moral zapustiti dramatično društvo vsled intrig, ki so jih pletle proti njemu duše, katere niso prenesle, da bi dobivali vstopnice za znižano ceno. Ko je dr. Merhar odstopil, se je vzela socialističnemu delavstvu prej dana olajšava in nam je niso vrnilli niti na ponovno prošnjo.«

Spor je bil globlji in ni šlo samo za vprašanje znižanih vstopnic, šlo je za odpor proti gosposkemu ponašanju novega gledališkega vodstva, ki je skušalo ustreči delu gledališkega občinstva z laži-umetnostjo operetnih popevk. Temu pa se je uprl ostali del občinstva z višjo kulturno ravni. Ze pred ustanovitvijo »Ljudskega odra« so se nekajkrat zbrali delavski diletantje pri priložnostnih igrah, ki jih je vodil poznejši tajnik društva Regent. V letu 1912 pa so se odločili k resnejši potezi: decembra 1912 so uprizorili z uspehom Kristanovo dramo »Tovarna«. Nedvomno bi se v okviru »Ljudskega odra« izoblikovalo novo gledališko središče v Trstu, ako bi namer ne prekrizala prva svetovna vojna.

V sezoni 1913/14 je imelo slovensko gledališče v Trstu 96.266 kron prometa ter 6362 kron izgube. Poleg tega je doživelo tudi osebno krizo v svojem vodstvu: predsednik društva dr. Semrov, ki je bil hkrati intendant, se je predsedstvu odpovedal pozimi 1913/14, ker se je za stalno preselil iz Trsta.



SLOVENSKO GLEDALIŠČE TRSTI
62. PREDSTAVA SEZONA 1918/19

BENEFIČNA PREDSTAVA RAVNATELJA MILANA SKRBIŃSKA

STRAHOVI

DRUŽINSKA DRAMA V TREH DEJANJAH SPISAL
H. IBSEN POSL. M. SKRBIŃSEK REŽISER M. SKRBIŃSEK

OSEBE

Gospa Helma Alvingova vdova po stoletniku in komorniku Alvingu - - - - - 22 S. Pavlin-ova
Oswald Alving - slikar - njen sin - - - - - 8 M. Skrbinšek
Pastor Manders - - - - - 3 Martinčević
Engstrand - - - - - 8 Kralj
A. Engstrand v hiši gospo Alvingove - - - - - 6 Kavičeva

Drama se odigra na posestvu gospo Alvingove na deželi ob velikem fjordu v zahadni Norveški

Ohranjeni plakat za benefično predstavo Milana Skrbinška v Trstu dne 27. marca 1919 z uprizoritvijo Ibsenove drame »Strahovi«. Ob strani glavne Skrbinškove vloge v sezoni 1918/19. Plakat je delo Rudolfa Gašperina

Iz plakata je razvidna razdelitev vlog v tej Ibsenovi drami, ki so jih igrali najvažnejši igralci tedanjega tržaškega igrskega ansambla: Milan Skrbinšek, S. Pavlinova, Martinčević, Emil Kralj in Kavičeva

Njegove posle je prevzel podpredsednik Ponikvar, ki je prišel do prepričanja, da društvo ne more vzdrževati opere in operete in je kratkomalo odpovedal opernemu in operetnemu osebju. Artistični vodja Dragutinović je odšel v Osijek, nadomestil ga je Toplak do prve svetovne vojne.

Novi odbor Dramatičnega društva je pripravljaval novo sezono in se že pogodil z Milanom Skrbinškom, ki je spomladi kot vodja skupine ljubljanskih igralcev gostoval v Trstu, da prevzame v sezoni 1914/15 vodstvo gledališča. Toda vse namere je preprečila vojna. Ob začetku vojne je gledališče le še životarilo in priredilo zadnjo predstavo v zgodnji pomladi 1915, ko je igralec Daneš odšel k vojakom.

Redne predstave so prenehale, spomine na gledališče je oživila le uprizoritev Ribičičeve otroške igre »V kraljestvu palčkov«, s katero je tržaška mladina gostovala tudi v Ljubljani.

Se med vojno je hkrati s političnim življenjem oživilo tudi kulturno. Ljubljana se je pripravljala, da obnovi svoje gledališče. Tedaj je po kobariškem predoru, ko se je premaknila fronta s Soče dalje proti zahodu, prišel v Trst Milan Skrbinšek, še v vojaški uniformi. Priredil je nekaj predstav spomladi 1918, nakar ga je »Dramatično društvo« v Trstu pridobilo za vodstvo obnovljenega gledališča v Trstu.

V izpremenjenih političnih razmerah so ljubitelji gledališča opozarjali na pomen slovenskega gledališča v Trstu: »... kakor bo ljubljansko gledališče vez in središče za vse ostale slovenske odre, tako ima tržaško gledališče svojo čisto posebno važnost, ne le za slovenski, temveč za ves jugoslovanski narod... da bo naš Talijin hram s svojim sedežem v največjem slovenskem mestu, ki leži na najbolj ogroženi točki bodoče Jugoslavije, mogočen klic vsem onim, ki nas Jugoslovani tu ob Adriji še danes nočejo videti...«

V zanosnem pozivu Jugoslovonom je »Dramatično društvo« v Trstu pripravljalo denarno zbirko za zidavo posebnega gledališkega poslopja v Trstu: »Našemu narodnemu razvoju, rastočemu političnemu vplivu, gospodarskemu razmahu mora odgovarjati povečana skrb za našo umetnost. Vidni znak tega našega prizadevanja, našega napredka bo: **Jugoslovansko gledališče v Trstu.**«

Ta poziv je bil datiran z 10. junijem 1918. Komaj pet mesecev pozneje je konec prve svetovne vojne s svojim izidom uničil sleherne načrte tržaških idealistov. Toda ne glede na to je tržaško slovensko gledališče pod vodstvom Milana Skrbinška v sezoni 1918/19 doživelo svoj največji vzpon.

Milan Skrbinšek je ob vsem svojem idealizmu prišel v Trst z dokajšnjo dozo realnega gledanja na mali slovenski svet. Za seboj je imel nekaj let praktičnega dela na ljubljanskem odru z vsemj bridkimi skušnjajmi slovenskega igralca. Se v letu 1917 je v skrbi za bodoče slovensko gledališče polemiziral z Ivanom Stefetom, lastnikom »Kina Central« v ljubljanskem deželnem gledališču, poleti leta 1918 pa je že v Trstu v žolčni polemiki z Govekarjem povedal svoje načelne misli o bodočem slovenskem gledališču. Zdaj je začel svojo zamisel praktično izvajati v Trstu.

Ustanovil je dramatično šolo, v kateri je v glavnem sam poučeval. Imel je spočetka 44 učencev, od katerih so se nekateri razvili v dobre igralce. Ze 15. septembra 1918 je najboljše učence predstavil na javni produkciji šole. Dne 6. oktobra 1918 se je začela sezona z izvorno slovensko dramo Marije Kmetove »Mati«. Zvest svojemu programu je Skrbinšek podal v tej sezoni skoraj vse Cankarjeve drame in so med njimi »Hlapci« doživeli prav v Trstu dne 31. maja 1919 svojo krstno predstavo. Posebno skrb je posvetil Skrbinšek izgovorjavi odrskega jezika in je uveljavil v polnem obsegu Zupančičevo reformo odrske izgovorjave, torej pred Ljubljano, kjer Zupančič nekaj let

Milan Skrbinšek kot ravnatelj tržaškega slovenskega gledališča marca 1919



prej še ni uspel. Predvsem pa je Skrbinšek uveljavil čim skladnejšo ansambelsko igro in začel oblikovati diletante v prave igralce.

Stano Kosovel, tedaj gledališki kritik v Trstu, je takole oznamoval Skrbinškov pomen v razvoju gledališkega življenja v Slovencih: »Milan Skrbinšek ima za Trst predvsem zaslug kot vzgojitelj igralskega naraščaja, reformator odra in — kar je glavno! — obrazovalec okusa naše javnosti. Na trhli oder konvencionalne zabave je postavil nov ansambel in nov repertoar. S tem je dobilo naše kulturno življenje novo podlago.«

Po odhodu Skrbinška iz Trsta 1919 se je v zadnji sezoni tržaškega slovenskega gledališča uveljavil preostali ansambel, ki sta ga pod intendantom Josipom Ribičičem vodila Marij Sila in Emil Kralj. Med zadnjimi člani gledališča so bili poleg teh dveh še Požar, Terčič, Simenc, Gabršček, Silova, Mezgečeva, Voukova, Gradišarjeva, Kraljeva, Pregarčeva, Bukovnik, Bratuž, Martinčević, Mikolič.

Sezona 1919/20 se je ugodno končala. Novo izvoljeni intendant Ivan Vouk je že sklepal pogodbe z nekaterimi ljubljanskimi igralci za novo sezono 1920/21, kakor z režiserjem Sestom, Pečkom, Micičem, Bratino, ko je požig Narodnega doma v Trstu onemogočil sleherne priprave za nadaljnje delo in obenem končal delo »Dramatičnega društva« v Trstu, ki je 18 let vodilo z menjajočo srečo slovensko gledališče v Trstu. Skoraj vsi igralci so odšli na jugoslovanske odre v svobodni domovini in se tamkaj več ali manj uveljavili kot poklicni igralci.

III.

Igralci bivšega tržaškega odra so na svojih novih mestih izpričali resnost svojega stremljenja na solidnem temelju izvrstne gledališke šole, ki jim jo je podal Milan Skrbinšek, v kolikor že niso uživali pouka v dramatičnih šolah, ki jih je imelo tržaško »Dramatično društvo« že prej pod vodstvom poklicnih igralcev, artističnih vodij slovenskega gledališča v Trstu.

Tako je delo tržaškega »Dramatičnega društva« le doseglo svoj namen, da se je po dolgih letih truda in preizkušenj v Trstu izoblikoval iz skupine



Igralec in režiser Marij Sila v karikaturi Alberta Sirk



Albert Sirok, pobudnik gledališkega življenja v Trstu po požigu 1920, v karikaturi Alberta Sirk

diletantov resno stremeči umetniški ansambel, ki bi bil mogel postati prvi poklicni igralski ansambel domačih sil na tržaškem gledališču, ako tega ne bi bil preprečil požig »Narodnega doma« in v temelju izpremenjene politične in kulturne razmere v anektirani Primorski.

Izpodrezane korenine pa so živele še naprej. Do leta 1926, dokler je bilo še možno in dovoljeno društveno življenje med podjarmljenimi Slovenci, so se še gibale posamezne diletantske skupine in oživilje slovensko besedo na odrih prosvetnih društev. Tako so gojili slovensko besedo na odrih še v Skednju, na Proseku, pri Sv. Jakobu v Trstu, kjer se je izoblikoval novo središče slovenskega kulturnega življenja v Trstu po letu 1920.

Prav tu se je še večkrat oglasila slovenska beseda tudi v Cankarjevih dramah, predvsem v mnogokrat igranem »Kralju na Betajnovem«. Tu so še nekaj časa vztrajali Ban, Gvardjančič, Marc, Požar, Sila, Karel in Albert Sirok, Terčič, Hervatinova, Kraševičeva, Pregarčeva, Silova, Stepančičeva ob inscenatorju Avgustu Cernigoju, ki je ob zatonu slovenskega gledališkega življenja na Primorskem skušal poživiti sceno po modernih vzorcih.

Tako se je v zadnjih letih društvenega življenja na Primorskem zatekla slovenska beseda v skoraj zaprti krog društvnikov in povzela tiste svoje naloge, ki jih je imela ob začetnem razvoju slovenskega gledališkega življenja: obdržati slovensko ljudstvo v našem narodnem občestvu...

Mnogi naši stari diletanti so vzdržali v noči teme. Dočakali so leto 1945, ko so se našemu gledališču ob drugačnih razmerah tudi v Trstu ponudile nove možnosti za udejstvovanje. Ustanovljeno je bilo novo slovensko narodno gledališče v Trstu. Borbe in uspehi tega gledališča pa pomenijo novo poglavje v razvoju slovenskega gledališkega udejstvovanja.

Dne 13. novembra 1949 je v Ljubljani umrl Josip Fr. Knaflič (r. 4. marca 1880 v Smartnem pri Litiji), časnikar in pisatelj. Od leta 1905 do 1908 je bil v Trstu pri dopisnem uradu, sodeloval pri »Edinosti« in bil intendant, dramaturg in gledališki kritik v času, ko je Slovensko gledališče v Trstu postalo stalno gledališče z angažiranimi igralskimi močmi. Pozneje je bil v Sarajevu načelnik tiskovnega urada, po prvi vojni izdajal tam različne liste (Le Messenger de Sarajevo, Sarajevoer Bote, revija »Sava«), se vrnil 1925 v Ljubljano, kjer je sodeloval pri ljubljanskih dnevnikih, priložnostno izdajal list »Razgled« v Mariboru.

Sestnajstletnik je napisal z imenom Repina roman »Ob Balkanu« (DS 1897/98) v lahkotnem pripovednem slogu pod vplivom Marya. Isti slog je obdržal v vrsti svojih potopisov, črtic, novel in feljtonov, ki jih je pisal tudi v nemščini in srbohrvaščini.

Njegovi feljtoni so bili pod vplivom moderne dunajske šole feljtonistov, svoje literarne proizvode pa je oblikoval po okusu časnikarskih reporterskih pripovedovanj ob robu prave literature (»Tri rože«, »Lov za skrivnostni«, v rokopisu roman »Zadnji dolg«). Prevajal je tudi iz tujih slovstev: Tolstoj »Kazaki«, Turgenjev »Tuji kruh«, Cooper »Vohun«, nekaj Čehova itd.

Ze zgodaj ga je pritegnilo dramatsko oblikovanje. Njegov dramski prvelec, ki ga je predložil Dramatičnemu društvu v Ljubljani leta 1898, »Težke verige«, žaloigra v treh dejanjih, se je sicer izgubil, ohranila pa se je poznejša enodejanka »Grlica«, ki pa ni bila igrana. Po vrnitvi v Ljubljano se je z novim naporom — dasi malo uspešno — vnovič posvetil temu delu. Leta 1924 je napisal politično satiro »Hudič« (odlomek), naslednje leto pa petdejanko »Domovina«, ki jo je ljubljanska drama že sprejela, pa ne uprizorila (prim. DS 1927, str. 190). Podobna usoda je nekoliko pozneje doletela njegovo petdejanko »Počitniški dom«, dočim je njegova igra »Kmečki teater«, vesela trodejanka, posvečena spominu Frana Milčinskega, izšla v »Našem valu« 1934 in našla pot na oder mariborskega gledališča kot operetni libreto »Majda« s Kozinovo muziko v Delakovi režiji (sezona 1935/36).

V glavnem manjka Knafličevim odrskim tekstom pravega dramatskega konflikta in umetniške globine. V slogu svojega novelističnega reporterstva je ostajal na površini. Sorodna mu je bila nekaka filmska lahkota in zato ni čudno, da je bil pred dvajsetimi leti eden prvih Slovencev, ki je napisal osnutek filmskega scenarija, kar zabeležujemo.



Jos. Fr. Knaflič, 1907/08 intendant tržaškega gledališča



Dr. France Kidrič

Dne 11. aprila 1950 je umrl v Ljubljani dr. France Kidrič, vseučiliški profesor, literarni zgodovinar, predsednik Slovenske akademije znanosti in umetnosti.

Ko je nekaj dni pred svojo smrtjo praznoval svojo sedemdesetletnico, so mu njegovi učenci napisali o njegovem znanstvenem delu toliko važnih oznamenovanj, da je temu težko še kaj dodajati. Izhajajoč iz generacije, ki se je ob vstopu v novo stoletje in ob hoku slovske moderne začela uveljavljati, se je posvetil znanstvenemu delu in začel preučevati slovensko literarno preteklost, da odkrije pravo duhovno podobo slovskega naroda v prejšnjih, vse premalo raziskanih stoletjih narodovega življenja. Ustanovitev slovske univerze mu je omogočila, da je organiziral znanstveno delo za raz-

iskovanje slovske literarne preteklosti na novih temeljih in z metodami, ki si jih je prisvojil v času svojih študij.

Ze zgodaj je ob svojih daljnosežnih konceptih moral začeti s preiskovanjem in ugotavljanjem naše gledališke zgodovine in to je tudi razlog, da mu na tem mestu posvečamo nekaj spominskih vrstic.

V vrsti njegovih del omenjamo zato zlasti opis dotlej neznanega primera tragedije »Miss Jenny Love«, ki jo je napisal Linhart v nemškem jeziku in jo je Kidrič našel v dunajski dvorni biblioteki. Za njim je ta izvod fotografiral Bratko Kreft in ga s tem ohranil, da bo tragedija mogla iziti v Linhartovem zbranem delu, ki ga že dlje časa napoveduje Državna založba. Nadaljnji važni Kidričev spis je prvi del razprave: »Dramatične predstave v Ljubljani do leta 1790 (Revizija in izpopolnilo)«, ki je izšla v Casopisu JKZ 1926. V istem letniku časopisa je pojasnil vprašanje Markawitscha v zvezi z ilirskim odnosno ljubljanskim gledališčem v 18. stoletju. Za slovske gledališki jubilej ob 150 letnici prve slovske predstave Linhartove »Zupanove Micke« govornje besedo v ljubljanskem Narodnem gledališču pa je objavil v »Kroniki« 1940 in v njej obrazložil čas in ozadje nastanka te Linhartove igre in njen pomen v slovske gledališki zgodovini.

Nabrano in kritično preresetano gledališko gradivo je Kidrič uporabil za svojo »Zgodovino slovskega slovstva od začetkov do Zoisove smrti« (1929—1938) in v njej odkazal starejšim gledališkim dogajanjem na slovskem ozemlju mesto, ki jim je šlo ob njih vplivu na razvoj slovske duhovne kulture. Isto metodo je uporabljal v svoji monografiji Prešerna.

Tako je Kidrič odstranil vzrok, »da je v razvoju in medsebojnih zvezah dramatičnih predstav v središču slovskega ozemlja tako težko dobiti nazorno sliko«, ki je bil »deloma v fragmentarnosti virov, deloma v nesistematičnosti nabirateljev« in s tem podal temelj za nadaljnje raziskovanje slovske gledališke preteklosti.

jt

LOVRO KUHAR — PREŽIHOV VORANC

(1893—1950)

Smrt je dne 18. februarja 1950 nenadoma iztrgala Prežihovemu Vorancu iz rok pero, morda enemu najbolj nadarjenih slovenskih prozaistov. Tako mu je bilo onemogočeno, da bi bil končal svoje velike načrte, ki jih je imel za svoja nameravana pripovedna dela, spočeta in zasnovana v duševnem konceptu. To je velika škoda za slovensko slovstvo, ki pogreša širokih epskih del. In nedvomno je bil Prežihov Voranc tisti slovenski pisatelj, ki je oblikoval bližnjo slovensko preteklost v svojih glavnih delih s tako pripovedovalno širino in pisateljsko prvobitnostjo, kakor je je bilo dozdaj še prav malo v našem slovstvu.

Tri podobe nanj hranim v svojem spominu. Bilo je zvečer v prijateljski družbi, v kateri je zavzemal Prežihov Voranc častno mesto. V neprisiljenem razgovoru je sedeč v fotelju — tedaj bi ga po Zupančiču primerjal z medvedom — po lastnem domisleku začel pripovedovati svoje zgodbe na tujih tleh. Bila je to zgodba o Bolgarki na Donavi in zgodba o poti njegove žene čez mejo v Avstrijo in zgodba o tem, kako so ga na češki meji kot nezaželenega gosta premetavali v Avstrijo in zopet nazaj — vse te zgodbe je pozneje popisal v svojih knjigah. Pripovedoval je mirno, kot da bere roman.

Nekaj časa zatem sem ga srečal drugič, nehote v politični debati. Bil je ves izpremenjen, obrvi so mu sršele, širok vzgib roke je zadržal napol izrečeno besedo, podoba razgretga moža, ki ima in hoče imeti svoj prav.

Tretjič sem ga srečal na cesti. Tedaj je bila podoba izpremenjena in mož v njej — pred teboj je stal okretni trgovec z lesom, posloven človek, ne hladen in ne vsiljiv, podoba moža, ki hoče biti prekanjen in zviti, pa je v skrbeh za svojo prekanjenost in jo zato skuša skriti v svojih naglih in nervoznih zgibih, ob katerih so mirne le oči. In oči so vedno na preži.

Ko smo se prvič srečali z njim, smo že vedeli, da piše dramo. Toda prav malo ali nič ni hotel o tem govoriti. Bilo je kazno, da o tem razmišlja, da pa mu prehod iz epične širine v časovno zaokroženost dramatskega konflikta povzroča več skrbi in razmišljanja kakor najdaljši roman. Pozneje smo slišali, da so mu med vojno rešili koncept dveh dejanj drame.

Ali bi bil kdaj napisal to svojo dramo do konca? Ali bi jo bil sploh mogel napisati? Ne da bi bil po naravi premalo disponiran za dramatsko snovanje, še manj da bi se bil silil k temu — to smo vedeli. Imel je smisel za anekdoto, smisel za napeto pripovedovanje — toda kako bi bil obvladal dramsko tehniko, zgoščeno borbo človeških značajev? Za podobo človeških usod v drami, za katero je neki slovenski dramatik rekel, da bi morala biti dramatična do vrelišča in neteatralna do askeze? Upajmo, da bomo brali v Prežihovih zbranih spisih njegov dramski koncept, prav zanimiv študij napora epika za izraz v drami, ki ne bo nikoli stopila na deske gledališkega odra.



Prežihov Voranc

NASVETI BODOCEMU IGRALCU

(Nadaljevanje)

Improvizacija

Dragi moj, zdaj ti ne bom nudil kake pedagoške metode, ki je učeno utemeljena, pač pa elemente metode, ki ti utegnejo odstrteti nova in nepričakovana obzorja. Ta metoda, ki jo že dvajset let uporabljam pri svojih učencih, je pokazala uspehe. Veliko mladih igralcev, ki jih poznaš in občuduješ, se je izoblikovalo v veliki meri z njeno pomočjo. Včasih pa so jo tudi zlorabljali in jo nepravilno okrenili od njenega pravega cilja, ki je izrazito pedagoškega šolskega značaja.

Poslužuj se metode pametno, poslužuj se je ne samo kot praktične vaje, ki te nauči lahkotnosti, prožnosti in naravnosti, temveč tudi kot sredstva za samospoznavanje in kot vira za razmišljanje o problemih, ki se bodo kasneje na vsakem koraku postavljali predte!

Kadar govorimo o improvizaciji, navadno takoj mislimo na »commedio dell' arte«. Toda tisto, kar jaz razumem pod improvizacijo, ni obnovitev že preživele umetnosti v moderni obliki, ampak živa metoda, ki naj nas teoretično in praktično nauči dramske igre in pripomore k razvoju osebnosti vsakega učenca.

Običajno gledališki pouk v glavnem temelji na **mimetizmu**. Učenec posnema svojega učitelja in starejše igralce ter se na ta način nujno zgubi v izumetničeno spretnjakarstvo in obrabljenost.

Moja improvizacija pa sili učenca, da odkriva svoja lastna izrazna sredstva.

Skušal bom na nekaterih zgledih pokazati prednosti in koristi te metode, v kateri je treba gledati samo nujno potrebno dopolnilo običajnega gledališkega študija.

Kaj na avdiciji pri učencu — razen kvalitet, ki pritegnejo našo pozornost — na splošno opazimo? Tole: slabo nastavljen glas, šibko, negotovo izreko; nerodnost pri hoji, ponašanju in kretnjah; naglico v govorjenju in pomanjkanje ritma; suženjsko naučeno intonacijo s krčevitimi poudarki na nekaterih besedah, ki si jih je mukoma rdeče podčrtal v svoji knjigi; očitno voljo, pokazati v sleherni vrsti dialoga vse, kar mladenič ve o sebi, ki jo predstavlja. Fant ne misli več na dramatično ali komično situacijo, v kateri se nahaja, ampak se trudi posnegati igralca, o katerem so mu rekli, da mu je na zunaj podoben.

Nekaj zelo preprostih vaj iz improvizacije bo učencu odprlo oči za enega temeljnih zakonov naše umetnosti, čigar nepoznanje je csnova vseh teh napak: da **občutiš**, preden poiščeš izraz, da **gledaš in vidiš**, preden opišeš, da **poslušas in razumeš**, preden odgovoriš soigralcu.

Te vaje temeljijo na občutjih, ki jih zaznavamo s pomočjo petih čutov. Tu nekatere za vzgled:

Glejte pokrajino!
Sledite z očmi letu ptiča v prostoru!
Lezite v travo in opazujte žuželke!

Poslušajte oddaljeno zvonjenje!
Poslušajte korak človeka, ki se vam približuje!
Poslušajte razgovor, čigar besede prihajajo nejasno do vas!

Vdihavajte prijeten vonj!
Vdihavajte svež jutranji zrak!
Duhajte neprijetne vonjave!

Dajte svoji roki občutiti toploto vode!
Dotaknite se raskavega blaga!
Dotaknite se zelo mehkega svilenega blaga!

S slastjo pojejte sad, ki ste ga utrgali z drevesa!
Pokušajte vino različnih vrst!
Pijte grenko pijačo!

Ta otroška lekcija, osnovana na vidu, sluhu, vohu, tipu in okusu, ima namen, prisliliti učenca, da stopi v stik z zunanjim svetom, ki ga bomo zaradi jasnosti tega, kar sledi, imenovali »glas sveta« (voix du monde).

Toda glejte, kako vam ta pokrajina, ki jo gledate, vzbuja spomin na otroška leta in vas potaplja v rahlo melanholijo!

Ti zvonovi, ki jih slišite, vas spominjajo na tegobno zvonjenje pri pogrebu dragega vam človeka!

Ob parfemu, ki ga vdihavate, mislite na to, da bi ga dali dragi prijatelji! Itd...

»Glas sveta« bo zbudil v vas in dvignil iz vas glas, ki prihaja iz notranjosti posameznika in ki ga bomo imenovali »glas samega sebe« (voix de soi-même). Iz tega srečanja obeh glasov se rodi umetniški izraz.

Takoj torej vidimo, da je improvizacija v svojem bistvu in v zvezi s tem tudi v svoji aplikaciji dvojna, in sicer zaradi tega dvojnega gibanja, od katerih prvo prihaja iz notranjosti individua (glas samega sebe), drugo pa iz zunanjega sveta in stvari (glas sveta). Če se druga struja sreča z notranjo, individualno, le-to vzpodbudi, jo oplodi in celo izkristalizira. Ob trenutku sinteze obeh moremo preiti na praktično uporabo tega duševnega procesa, ki se, kakor smo že rekli, izvrši v dveh stopnjah, moremo priti do umetniškega izražanja in oblikovanja.

Improvizacija je torej dejanje, ki se dovrši v dveh stopnjah: in prvi je treba zasnovati, spočeti do poslednje možnosti, v drugi pa izraziti tako mogočno in silno, kolikor se le da. In to dejanje je v svojem bistvu tudi dvojno, ker zahteva:

- a) iskanje samega sebe,
- b) soočenje samega sebe z zunanjim svetom.

Katere so prvine tega »samega sebe«, na katere moramo paziti, ko pravljamo učenčevu delo? Najprej vse to, kar sestavlja njegovo osebnost, njegovi posebni darovi, njegov umetniški čut, njegova senzibilnost.

Vse to je v začetku pogosto prikrito s strahom, sramežljivostjo, notranjo zadržanostjo; treba je v učencu potrpežljivo vzbujati zaupanje in istočasno od njega zahtevati popolno odkritost.

Kar zadeva elemente, ki prihajajo od zunaj in se z njimi ta osebnost mora srečati, imamo pri njej še fizične, estetske, geografske, moralne in vsakovrstne druge vtise in občutke.

Ker mi je prostor za to študijo odmerjen, mi je nemogoče naštetati vse pripravljane vaje. Poiskal sem torej kot vzgled takih vaj temo in jo razčlenil, kako jo je treba v delovni zaporednosti izvršiti:

1. Dva zaljubljenca prideta na sceno; hodita nežno objeta. Iz njiju vejeta zaupnost in notranja radost brez kake nevšečne primesi. Vse je lepo okoli njiju. Sedeta na klopi, prislonjeno na velik gol zid.

2. Za tem namišljenim zidom je jetniško dvorišče. Jetniki se pod vodstvom stražarja pridejo »sprehajata«. Hoja v krogu. (Silhuete jetnikov in stražarja. Atmosfera!)

3. Zaljubljenca zapazita, na kakšnem kraju sta.

4. Hoja v krogu se nadaljuje.

5. Moški se povzpne na klop, da bi pogledal preko zidu. Težak vtis, ki deluje tudi na deklico, ne da bi si upala pogledati preko.

6. Mučna hoja v krogu se nadaljuje.

7. To doživetje človeške bede za trenutek še bolj zbliža zaljubljenca, a hkrati vrže na njuno radost kopreno zamišljene žalosti. Vse okoli njiju postane grdo. Molče se oddaljita.

8. Hoja v krogu se nadaljuje. Eden izmed jetnikov omedli. Drugi se ustavijo. Sovražno zro v stražnika. — Konec.

S pomočjo te ansambelske vaje se bodo učencu odprle oči za kopico problemov: **sprestitev mišic, hojo, držo, ritem, pogled**, ki je najprej pregledal zunanji svet, se obrnil v človekovo notranjost in prinesel plemenit plod: **drzmo**.

Toda vsaka izmed teh stvari mora postati predmet praktičnega dela, prav tako pravilnega in prav tako natančnega kakor ga imamo pri gimnastičnih vajah ali pri klasičnem plesu. Opozoril sem na hojo, držo, ritem, prožnost. Vsak pravi igralec pozna pomembnost teh elementov naše tehnike.

Vi morda mislite, da je pač smešna ideja, naučiti učenca, da gleda, da vidi predmet, da nastavi uho pogovoru bližnjih in hrupu, ki prihaja od zunaj, da se dotakne predmeta, da bi občutil njegovo snov, mehkoost ali hrapavost, da voha vonje, da okuša... Ali ne dela tega vse dni svojega življenja od jutra do večera in ali ne bo storil tega takoj prav tako lahko tudi na gledališkem odru? Ne. Ta vsakdanja dejanja so ravno tista, za katera bo porabil največ časa, da jih bo pravilno, prepričljivo zaigral. Koliko igralcev zna »poslušati« in to je vsaj tako važno, kakor znati govoriti! Isto velja za »gledanje«, za »tipanje« predmeta. Kar se tiče hoje, lahko trdimo, da ga ni začetnika, ki bi znal hoditi na sceni. Zato je primerno, da vadi naslednje vaje:

Hodite po ulici sprehajaje se!

Pojdite naglo od ene točke do druge!

Hodite po svoji sobi!

Hodite po snegu!

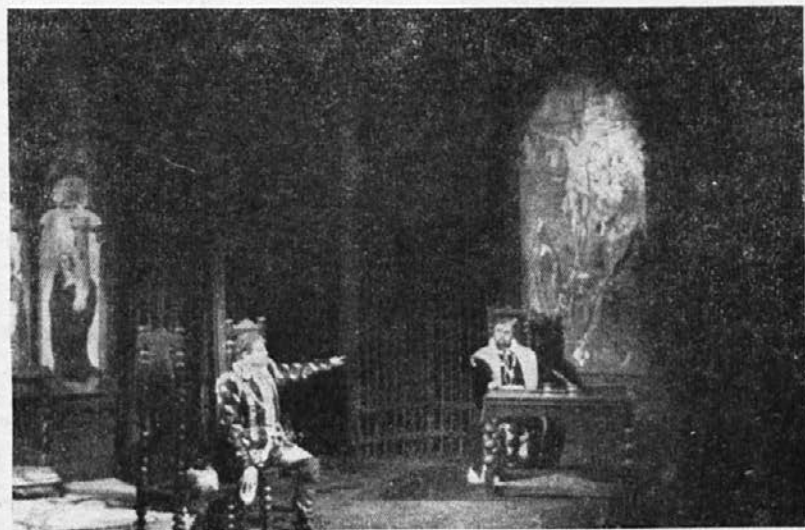
Hodite po pesku morske plaže!

Prednost improvizacije je v tem, da moremo — sledeč metodi stopnjevanja — razkriti učenčeve napake in jih takoj popraviti s tem, da si izmisliho vajo, ki mu je potrebna. Običajno predstavlja »sovražnika št. 1« utesnjenost, ki je na pol podobna pravi ohromelosti. Pri poklicnem igralcu nesproščenost prihaja najčešče od tuda, ker preveč misli na publiko: »Ali bom občinstvu ugajal?« Takšnemu igralcu se bo uspelo sprostiti le tedaj, če se bo zatopil samo v svojo igro. Se pravi, če bo znal zadušiti nemir, ki ga mu je prinesel »glas zunanjega sveta«, s klicem svoje močne notranjosti.

Dejal sem že, da je to počelo improvizacije. Toda nesproščenost ne narekuje vedno nečimrnost. Lahko jo narekuje spoštovanja vredna, iskrena sramežljivost. Pogosto so čustveno najbolj razgibani igralci tisti, ki jih v



S. Sever — Egmont, I. Mežanova — Klarica



S. Sever — Egmont, M. Skrbinšek — vojvoda Alba

začetku najbolj muči ta prekleta nesproščenost, in sicer tako zelo, da jih često obdolžujemo hladnosti. Uporaba polmaske pri vajah da često lep rezultat. Plašnost je tedaj vsaj deloma premagana, učenec se počuti varnega, »upa si«. Vaje, ki smo jih poiskali čim bolj izven vsakdanje resničnosti, bodo s svoje strani prispevale k njegovi »osvoboditvi«.

Izmed njih bom za zgled dal eno; imenovali jo bomo »odkritje sveta«:

Prizadevajte si, kolikor se najbolj da, pozabiti na svoje telo in njegovo pezo!

Zleknjeni po tleh, s polmasko na obrazu, se telesno sprostite do popolne onemoglosti!

Lahen dih se dotakne vašega obraza in spolzi po vašem telesu: vi odprete oči in odkrijete svet: nebo, zemljo, rastlinstvo. Glede na vaš značaj boste tedaj doživeli občutek polnosti, radosti in moči ali pa celo groze. Postavili se boste na noge, še težke in prikovane na zemljo. Po nebu plavajo oblaki. Obšla vas bo želja, da jih dosežete, ali pa strah pred skrivnostjo.

Poleg sebe ugledate studenec in se mu približate. Voda zrcali vašo podobo. Vi to podobo hočete prijeti, toda voda uhaja med vašimi prsti.

Prikaže se sonce in vas zaslepi s svojim bleskom.

Kri, ki vam kroži po žilah, in življenje, ki ga čutite v sebi, vas tirata v silovite fizične reakcije. Odtrgate se od zemlje in improvizirate ples...

Težave pri tej vaji so tolikšne, da je njena realizacija redkokdaj zadovoljiva, toda napor, ki ga zahteva od učenca, vzbudi v njem reflekse, ki mu bodo pomagali k hitremu napredovanju.

Istočasno, ko se bo uril v sproščevanju, pa mu bo vaja te vrste odkrila važnost ritma in plastike.

V tečaju za izreko učenec deklamira sceno iz tragedije ali recitira sceno iz komedije. Pri tem se v glavnem opira na delovanje spomina, skoraj nič ne ustvarja iz samega sebe. Nasprotno pa mu pri improvizaciji čas in mero usmerja lastni notranji mehanizem, ki ga razgibava. Učenec ne more ubežati tej zakonitosti ritma in ko bo začutil njegovo važnost, bo hitro prišel do tega, da ga bo začel sebi v prid izkoriščati. Ne bo več mogel prenašati praznote v sebi ali okorelosti svojih udov. Ne bo več postavljaj smešnega vprašanja, ki prihaja na usta tolikim igralcem, brž ko jim vloga ne nudi več besedila: »Zdaj sem pa tam! Kaj naj storim?« Naš učenec čuti, da se igralec znajde »tam« samo tedaj, kadar samega sebe izključi iz igre in ne živi več svoje vloge tako v tišini kakor v dialogu. Dobro se namreč zaveda, da ritem oživlja celo tako zvano negibnost, ker ukazuje našim utripom in se očituje prav tako močno v krčenju prstov na roki kakor v poskoku plesalca. Odslej bo čutil potrebo po njem tako v besedi kakor v kretnji.

Da pospešimo razvijanje občutka za ritem, je koristna večina izmišljenih vaj, če jih obravnavamo pod tem zornim kotom. Vendar je dobro, da menjavamo njih vsebino in značaj, ker bomo s tem navadili učenca, da bo dajal ritem vsemu, kar bo delal. Na primer:

Hódite v občutku globoke notranje radosti.

Nenadoma se ustavite in sedete. Potem spet nemirno hodite.

(Menjava drže pri tem ne sme motiti ritma!)

Hódite pod težo žalosti. Ustavite se. Sedete. Znova hódite.

V tem slučaju je »glas samega sebe« tisti, ki veleva ritem in vas varuje pred nesmiselnim kretanjem. V hoji živali boste našli odlične zglede za naravno gibanje:

Nepretrgano, valovito gibanje mačke. (Ritem v vsem telesu.)

Mačka, ki preži na miš... in... v hipu skoči nanjo. (Ne puščajte učenca, da bi posnemal mačko, ampak ga vzpodbujajte k temu, da bo prevedel njene like v človeško plastiko!)

Poiščite vzgledov za ritem v široki naravi:

»Trs, ki ga veter maje«.

Iz vsakdanjega življenja: nekoga nestrpno čakate in pri tem berete... Zdaj pa zdaj pogledate proti vratom... Nenadoma trkanje. Zdrvite k vratom, da bi odprli...

Taka vaja vam bo pripomogla, da boste obrnili učenčevo pozornost na **občutek za čas**, ki je očitno tesno zvezan z občutkom za ritem. **Časovna mera je podrejena dramatičnemu zanimanju in napetosti**. V gledališču jo je težko doseči, ker ni ista kakor v življenju.

Pišite poslovilno pismo, kakor to delate v življenju! Napišite isto pismo v obliki majhne improvizacije v času, ki je mogoč na odru!

Igralčeva tendenca je na splošno, krajšati, prehajati hitro od ene misli do druge. Zato, ker je na odru, je pozabil na veljavna časovna razmerja v vsakdanjem življenju.

Da ga opomnimo nanje, gojimo pogosto takele preproste vaje:

Nagnite se nad vodnjak in spustite vanj kamen!
Izračunajte po instinktu čas padanja!

Ko si bo učenec temeljito osvojil ta občutek za čas, ki je tako tesno vezan na občutek za ritem in ki ga večinoma tudi določa, se okoristite z isto vajo, da pritegnete njegovo pozornost na **plastiko**.

»Improvizacija je zdaleka najboljša oblika vežbanja za dosego gledališke plastike.

Učenec, ki vam je izvrševal vajo »odkritje sveta«, se je verjetno precej zatekel h konvencionalnim pozam, če je pa nekoliko nadarjen za ples, ga je pa pri izvajanju vaje gotovo več ali manj inspirirala plesna tehnika. Toda plastičnost, ki je lastna gledališču, danes ni več ista kakor pri plesu, medtem ko si pevec in komik v svojem nastopu danes še marsikje podajata roke.

Če sta cirkus in music-hall podedovala tradicijo norčkov in improvizatorjev comedie dell'arte — komični pevec posveča v njih prav tolikšno skrb svojim pozam kakor glasu — je pa gledališki igralec zelo pogosto amorfen. Skrb, da se pojavi na odru tak, kakršen je v življenju, povzroča, da si ne upa na odru obnašati drugače kakor v zasebnem življenju. Ta gledališka plastika pa seveda obsega bogato lestvico od plemenite drže v tragediji do groteskne karikature v satiri.

Improvizacija bo torej učencu odkrila koristnost gledališke plastike in ga navajala k temu, da jo bo znal uporabljati. Predvsem ga bo prisilila izobličiti sleherni gubo človeške notranjosti (glas samega sebe), medtem ko plesna umetnost uporablja gib zaradi lepega giba samega. Vendar pa bo moral, ko bo prikazoval vsakdanje zunanje kretnje ali z držo izražal

notranje razpoloženje, poiskati taka telesna izrazna sredstva, ki niso primerna igralski umetnosti, ki ne bodo pomenila odvečnega ponavljanja besedila, pač pa delala njegove igralske zamisli in like nazrnejše in prepričevalnejše.

Da si bo učenec na jasnem o teh vprašanih, mu dajte zelo preproste vaje, ki pa bodo vzbudile njegovo domišljijo:

Ulica ob 5. uri zjutraj.

Vsak učenec mora najti silhueto enega izmed številnih ljudi, ki jih ob tej uri srečujemo na pariških ulicah, enega izmed tistih, ki odhajajo na delo....

Nato pa onih, ki se z dela vračajo....

Pazite hkrati tudi na vpliv atmosfere (zunanji moment — glas sveta)!

Ista ulica opoldne ob zelo vročem poletnem dnevu.

Pa ob šestih zvečer, ko dan umira.

Poiščite prvine naslednjih siluet:

Napetost glušca, ki si prizadeva, da bi slišal.

Način gledanja kratkovidnega človeka.

Hojo domišljjavca.

Hojo manekina iz velike trgovske hiše.

Preidite nato na skoraj neizčrpni vir inspiracije: na silhuete živali! Nekoč so vprašali harlekina Thomazija, v kateri šoli se je naučil tako graciozno posluževati se svojega telesa, pa je odgovoril: »Ko sem gledal mlade mačke pri igri.«

Za te vaje pokrijemo gornji del obraza s polmasko, da prepustimo vso izrazno moč silueti.

Za ritem smo se že poslužili mačje hoje.

Prepustimo se zdaj improvizaciji po vzoru laboda, po vzoru leta lastovic, orla, ki plove visoko v zraku, race, purana.

Uspeh uprizoritve »Ptičev« in kasneje »Plutusa« v Atelieru je v glavnem temeljil na tem posebnem vežbanju, ki mi je nudil možnost, da sem dal Aristofanovemu zboru vso njegovo pesniško vrednost.

Da boste oplodili domišljijo svojih učencev, jim dajte med dvema vajama čitati pesmi ali basni Fontainove. Postavite na oder eno izmed Fontainovih basni! Na noben način pa ne dopuščajte otročjega posnemanja! Da bo učenec bolje razumel zvezo med plastiko in dramatskim občutkom, mu predlagajte te vrste vaje:

Pozimi v snegu. Sova se približa hiši, ker jo je privabila luč.

Luč jo s svojo žarkostjo slepi. Nato ugasne. Sova ostane sama. Umrla bo. Umre.

Tu se v ustvarjanju že stikamo s pantomimo. Vendar moramo ostati na področju igralske umetnosti, da z mešanjem vrstni ne zablodimo. Pantomima ima svoje zakone in pravila. Ona mora vse izraziti s kretinjo in gradi kakor ples iz zunanjega. V gledališču pa je plastika v službi notranje drame; njena posebna kvaliteta zavisi od tega, če smo prav pogodilj tisti notranji duhovni odtенок v svoji vlogi. Da dosežemo ta uspeh, ponavljam, pa se mora učenec vzporedno truditi s telesnim vežbanjem v klasičnem plesu, klaketah, mečevanju, čisti pantomimi. To drugo vežbanje je po svoji funkciji sorodno vežbanju mehanične izreke in služi temu, da učenca na zunaj pripravi in naredi prožnejšega, mora biti torej le sredstvo, ne pa cilj.

Prej sem opozoril na koristnost uporabljanja polmaske pri vajah za doseg plastike. Kot praktične razloge sem navedel:

1. iz učenca taka polmaska odpravlja strah in pospešuje njegovo sprostitve;

2. vzpodbuja ga, da se pri izražanju poslužuje vsega svojega telesa.

Ob improvizaciji se bomo končno še dotaknili študija z masko. Niti delo niti cilji, ki jih je treba doseči, niso tu isti kot prej.

Maska ima svoje lastno življenje, ki pa ni vedno tisto, ki ji ga je njen obraznik hotel dati. Pogosto ustvarjalcu marsikaj uide. Vzemite uspešno masko! Studirajte jo z vseh zrelšč, živite z njo! Naredite iz nje tovariša, bodite ji zaupnik! Nič se mi ne zdi bolj izzivalno, kakor videti učenca, ki ravna z masko kot kak trgovski pomočnik, ki ima opravka s pustno krinko. Cloveka obide ob taki priliki občutek bogoskrunstva. Kajti maska ima zelo svet značaj. Namenjena je le ljudem, ki imajo smisel za gledališče. Sodrga je v njej skoraj vedno videla predmet norčevanja. Površno so jo pri šolskih vajah često uporabljali, niso pa iskali dalje. Hoteli so iti nazaj in vzbuditi k življenju izgubljene forme. To je pa zmota. Uporaba maske v modernem gledališču ni v tem, da jo iščemo v preteklosti, ampak da jo ustvarjamo iz vsakega gledališkega komada sproti. Delo z masko nudi torišče dramaturški panogi, ki še ni našla svojega poeta. Ne dialog ne ritem ne ton naše tragedije se ne prilegajo poskusom te vrste.

Pri improvizaciji je cilj, ki ga zasledujemo, bolj psihološkega kot praktičnega značaja.

Z uporabo maske hočemo doseči popolno depersonalizacijo igralca.

Do sedaj smo pri vseh vajah skušali uveljaviti igralčevo osebnost. Naš študij je živel doslej od njegovih lastnih vtisov in si prisvajal njegovo občutljivost v najbolj neposredni obliki, zdaj pa bomo začasno in ne da bi prizadeli njegovo najglobljo osebnost zahtevali od njega, naj pozabi na vse svoje drobne pozornosti do samega sebe, razvade, manije in celo ljubeznivosti. Gre za neke vrste levitev, ki ga bo usposobila za neko objektivnejšo umetnost s širokimi obzorji.

Vaje v maski.

Izberite poljubno masko, dajte jo učencu, da jo študira doma. Velite mu nato, naj poišče hojo, ki spada k tej maski, in držo glave in ko bo pripravljen, mu dajte izvršiti prve vaje, opozarjajoč ga na **trebušne mišice**.

Zares, če opazujete bakroreze japonskih igralcev, boste opazili, da pri njih skoraj vse drže uravnavaajo **trebušne mišice**, in pri vajah z učenci so mi pogosto sami od sebe prišli na misel nasveti prvega igralca v melodrami, ki mi je neprenehoma ponavljal: »Dokler ne boš znal najti opore v trebušnih mišicah, se ne boš uveljavil!« Ta igralec prav gotovo ni poznal gledališča Daljnega vzhoda, toda kot spreten igralec je ob svojem poklicnem delu odkril stari zakon, ki brez dvoma izvira iz najstarejših časov gledališke zgodovine.

Improvizijska tema z masko:

Prisiljeni ste prečkati gorski hudournik. Borite se proti silovitemu toku. Precenjevali ste svoje moči, tok vas odnaša. Borite in upirate se brezupno, že ste izgubili tla pod nogami. Voda vas začinja zalivati, potapljate se.

V svoji šolski beležnici imam na robu opazko: To vajo sta prva naredila Antonin Artaud in Marguerite Jamois. V istem tečaju je M. Jamois izvedla plastično improvizacijo, ki jo je inspirirala »Violetta«. Ponovil jo je nekaj let kasneje Jean-Louis Barrault.

Pri delu z masko more učenec — slušatelj sam izluščiti dragocene napotke iz tega, kar vidi: stopnje naklona maske, smer pogleda, važnost osrednja (prvega plana), ki ga lahko nenadoma osvoji najmanjša gesta; z lahkoto bo dojel ta svojstveni mehanizem, kjer se vsa žarišča dejavnosti neprenehoma premikajo. Zelo redko se zgodi, da se vsaj malo nadarjen učenec ne bi navdušil za te vaje; nekoliko magije, občutek veličastnosti, čar skrivnosti, vse to ga bo še bolj navezalo na to našo umetnost igralca, ki se le prečesto spridi v bednih poslih glumaštva.

Zgoraj sem dejal, da te vaje nujno vključujejo depersonalizacijo igralca. Da, ker je v tem slučaju treba ustvariti v igri iz zunanjega, kakor plesalec, ki vadi pred velikim zrcalom. Teh gibanj ne bodo narekovali več njegovi lastni občutki, ampak jih bo zahtevala maska, ki je nadomestila njegovo osebnost s svojo. To je izrazita umetnost komponiranja! Igralec bo nujno postal bolj objektivni, večji mojster svoje umetnosti. Njegove navade, razvade in manire, ki imajo svoj čar v njegovem vsakdanjem življenju, bo vaja in igra polagoma posrkala vase in se bodo poslej javljale le kot gradbeni material, ne pa kot stavba.

Spremljali smo bodočega igralca v njegovem razvoju in rasti. Videli smo, kako se je zavedel samega sebe, svoje razgaljene in globoke osebnosti in si mogel priti celo na jasno glede svojih izvornih nagnjenj in redkih spsobilnosti.

Naučil se je, čeprav le z iluzionističnimi vajami ne izolirati se od zunanjega otipljivega sveta, ki mora biti živa atmosfera vsake umetnosti; odvreči vse, kar bi bilo golo posnemanje in zato neoriginalno in zastarelo. Pridobil si je znanje, ki mu bo dovoljevalo iti do poslednje meje izražanja svoje lastne osebnosti in končno je navajal to osebnost na sožitje z dramo, ki obsega vse to, kar vsebujejo predlogi za vaje, namreč: svet, njegove prvine in njegovo dramatično jedro. Poslej bo mogel pristopiti z mnogo bolj izostrenim razumevanjem in umetniško prodornostjo k študiju velikih shakespearških dram, grškega, španskega in našega domačega gledališča z vsemi njihovimi različnimi posebnostmi.

Če se zdaj malo oddaljim od tega praktičnega poučevanja in preidem na splošne zanimivosti, bom dejal, da je **metoda improvizacije** edina, ki more izoblikovati sposobne igralce za kolektivno umetnost.

Dovolj jasno sem že poudaril, da improvizacija noče obupati k življenju igralske tehnike italijanskih komedijantov in da je gledališče v sebi zaključena umetnost, ki ne dopušča mešanja raznih zvrsti, da se zdaj lahko mirno povzpnejo k samim virom, ki so me navdihovali v teku tega dela in ki so neposredno vplivali na vse moje teatarske uresničitve. Ti viri so: *commedia dell'arte*, gledališče Daljnega vzhoda in filmska umetnost.

Z veseljem ugotavljamo, da je reformator Riccobini, ki je hotel pognati z odra glumače, ki so ga onečaščali, v načelu zavračal *commedia dell'arte*, a je kljub temu ohranil metodo improvizacije za oblikovanja resničnih igralcev.

Gotovo je Luigi Riccobini imel prav, ko je začel to križarsko vojno proti glumačem *commedia dell'arte*, ki je bila tedaj že v razkroju. Njihova umetnost je bila preveč vezana na čisto telesne sposobnosti in zmogljivost vsakega igralca, da ne bi prej ali kasneje doživela usodo vsakega telesa: rojstvo v joku in polzavesti; viharna mladeniška doba, neodoljiva v svojem zagonu; zrelost, ki se zaveda svoje moči in pridobljene modrosti:

nato pa starost, bedna starost »ostalega glumača«, ki jo je popisal Baudelaire, »v baraki, v katero nihče več ne vstopa...«

Nomadski šaljivci, burkeži in glumači, dediči antičnih mimov in Atelanov se združujejo v igralski kolektiv, ki bo ustvaril obliko dramske umetnosti, kjer se bodo prizadevanja posameznikov zlila v celoto. Ti ljudje, v začetku precej brezoblični, ki so prišli iz različnih provinc in ki niti ne govorijo vsi istega narečja, se spopolnjujejo, brusijo in bogatijo. Odrske uprizoritve improvizirajo na scenarije, črpane bodisi iz napisanega gledališkega sporeda ali iz ljudske folklore. V trdnem okviru dobro opredeljenih značajev dajejo prosto pot svoji imaginaciji in fantaziji. Medtem ko so se imena skraj vseh igralcev napisane komedije pozabila, so imena celotnih improvizatorskih družin ostala zvezana z zgodovino gledališča skozi več kot dve stoletji. Ko se je nova umetnost nekoliko razvila, se kot kako blesteče in skoraj irealno bitje pojavi med njimi Isabella Andreini, nato Herlekin Dominique, vedri Antonio Riccobini, zaljubljeni Silvio Calderoni in še mnogo drugih. Umetnost se je razcvetela in čistila; kostumi so se polepšali, plastika je postajala vedno bolj dovršena. Podobe, ki so navdihovale zaporedoma toliko poetov, so oživele; odpravile so se na pot preko vse Evrope, da bi ponesle vsem deželam svoje oznanilo... Nato pa se je igralski kolektiv začel rahljati, publika pa dolgočasiti. Konec je blizu, Molière prihaja, pisana komedija triumfira... Zadnji Harlekin po krvi, Carlin; star in izčrpan, 1777. leta nastopa v klavnih paradah po trianonskih vrtovih pred zaspano malomarnimi očmi kurtizan in kuhinjskih hlapcev.

Čas hiti. Isti čudež kolektivne umetnosti znova oživi v filmu.

Ali je moči zanikati ozko sorodstvo med prvo skupino Ch. Chaplina in katero koli izmed trup Italijanske komedije?

Toda film, ki je nova umetnost, si ne zapira poti s tradicijami, ampak gre vedno bolj proti kolektivni umetnosti. Tega ne dela zato, da bi bil »moderen«, to dela zato, ker je moderen. Pri filmu imajo avtor ali avtorji filma svoje mesto, igralec svojega; snemalec in njegovi pomočniki, električarji, dekorater, vsi delavci delajo pod vodstvom »mojstra dela«, režiserja, ki pa je tudi sam podvržen kolektivni disciplini. Ali pa je njegovo delo vsled tega brezosebno? Nikakor. Zato ostane film danes kljub odvratnemu kapitalizmu in njega umazaniam finančnim špekulacijam vendar umetnost, polna možnosti in bodočnosti.

Namenoma postavljam film med *commedie dell'arte* in gledališče Daljnega vzhoda. Kajti kljub svojemu staremu aristokratskemu značaju je tudi poslednje kolektivna umetnost.

Groba zmota bi bila, če bi hoteli vsiliti našemu zapadnemu gledališču pravila nekega gledališča s starodavno tradicijo, gledališča, ki ima svojsko simbolično govorico, prikladno svojemu narodnemu značaju. Toda prav tako bi bilo nesmiselno, če se ne bi okoristili s čudovitimi vzgledi transpozicije, realistične in poetične hkrati, ki nam jih nudi, ter z njegovo učinkovito plastiko in ritmiko.

Povsod na svetu se v umetnosti uče tam, kjer jim kaj tehtnega nudijo. Prav po izboru materiala in po načinu, kako ga zna uporabljati, pa tudi spoznaš resničnega umetnika. Kar hočem tu poudariti, je, da so te tri oblike igralske umetnosti iz različnih dob, ki so se odlično izkazale, oblike **kolektivne umetnosti**.

Če bo jutrišnje gledališče hotelo spet najti silo in izvornost, se takemu načinu umetnosti ne bo moglo izogniti.

Vedno tarnamo po dramskem geniju, vsako sezono pričakujemo Mesijo.

Ali smo mar prepričani, da bo dramska oblika, kakršno gojimo 1946. leta, vzbudila takega genija? Ali mar mislimo, da se bo odzval umetnosti, ki živi le prečesto od praznega pnavljanja in votlega bobnanja? Na drugi strani pa perspektiva da bo ostal nerazumljen in da dela vsaj za svojega življenja ne bo videl na odru, nikakor ne vzpodbuja mladega pisatelja, da bi iskal novih oblik.

Kolektivne discipline, ki jih nalaga improvizacija hkrati z individualno kulturo, so brez dvoma odlična sredstva za razcvet modernega teatarskega gibanja.

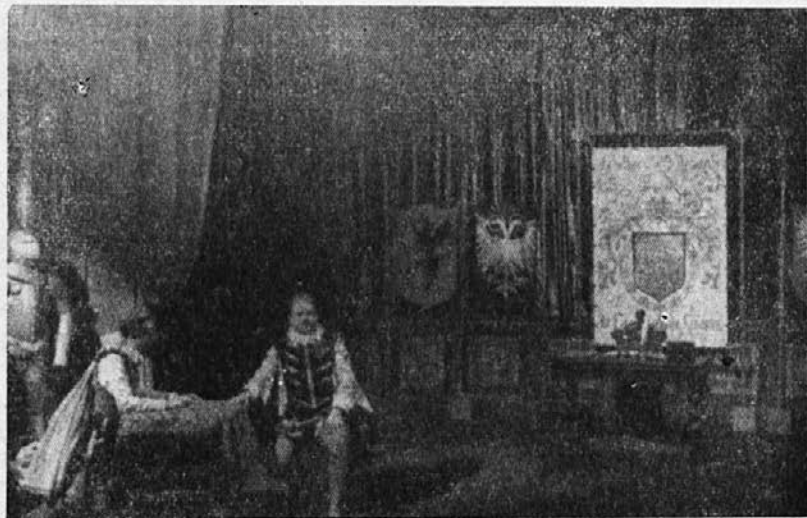
Za umetniško življenje nekega kolektiva je potrebno, da je vsak posameznik, ki ga sestavlja, toliko vzgojen, da skuša vsakokrat delo, ki mu je v kolektivu odmerjeno, čim popolneje opraviti. Ne gre tu torej za to, da bi zahtevali od igralca, da je pisatelj, in od odrskega delavca, da je režiser, pač pa od igralca, da na odru verno oživi pisateljevo delo, ne da bi mu zmaličil duha, od odrskega delavca pa, da uporabi vse svoje praktično znanje za uresničenje režiserjeve zamisli; vsak bo prispeval čim več svojega »nekaj« in tako bo odrska predstava ob sodelovanju vsakega posameznika pomenila skupno delo, uspeh in ponos...

Ko si človeštvo utira pot do pravičnejše družbene ureditve, pot ki je dolga in mučna, si mora gledališče najti nove oblike, če hoče obdržati svoje vplivno mesto.

Med oblikami, ki jih improvizacija razvija pri igralcu, je celotnost osebne napore v kolektivnem delu gotovo eden najbolj zanimivih aspektov problema, ki sem se ga v tem poglavju lahko samo narahlo dotaknil.

Poslovenila dr. J. in M. Mahnič.

Popravek: V 9. št. Gled. lista je izpadla 34. vrsta, ki se glasi: »...mode, bodisi ker ne poznamo njenih zakonov, in da je gruljenje nekaterih...«



»Egmont«: S. Jan — Viljem Oranski, S. Sever — Egmont

Peter S. Petrović:

NASE GLEDALISCE IN NJEGOVI PROBLEMI

(Književne novine št. 22 od 20. V. 1950)

V članku, v katerem se pisec pogumno in iskreno loteva gledaliških problemov, piše o naši Drami:

Lansko gostovanje ljubljanske Drame v Beogradu je bilo pravo odkritje za vse gledališnike. Izdevala vlog od največje do najmanjše, ubranost skupin in poedincev, posebno prizorov z množico, nadalje bleščeča idejnost predstav, posebno še prekrasna scenska nastrojenja, so dosegla najboljše stvaritve velikih hudožnikov. Morali bi režiserje teh izrednih predstav poklicati na gostovanje v druga gledališča, da bi se spoznali z njihovim načinom dela, da bi poglobili in razširili pojmovanje režije in igre. Ti režiserji bi morali imeti po nekaj predavanj na igraljskih šolah in akademijah — posebno še, ker je na teh zavodih število strokovnega učnega osebja majhno in nezadostno. Medtem ko so nekateri režiserji napačno »eksploitalirali« Stanislavskega, so režiserji ljubljanskega gledališča praktično pokazali, kako je treba delati »po Stanislavskemu«, kakšno je sploh delo s taletom, z velikim umetniškim zanosom, znanjem, fantazijo, okusom. Režije ljubljanskih režiserjev so bile rezultat razuma, krvi, srca, duše, splošnega občutka za čas in stvarnost, bile so umetniške stvaritve, a ne izbor uradniškega brskanja po površini, statističarskega stikanja za drobnjarijami. To so bila res velika scenska »platna«, potegljaji velikega zamaha.

REPERTOAR JUGOSLOVANSKIH GLEDALISC V SEZONI 1949/50

Ljubljana:

Cankar: Za narodov blagor; Shakespeare: Kralj Lear; Calderon: Dama škrat; Miller: Vsi moji sinovi; Ostrovski: Goreče srce; Kraigher: Skoljka; Goethe: Egmont; Pucova: Operacija; Ponovitve: Kreft: Krajnski komedijanti; Molière: Sola za žene; Golia: Sneguljčica; Cankar: Hlapci; Gowd'Usseau: Globoko so korenine; Potrč: Lacko in Krefli; Gribojedov: Gorje pametnemu.

Maribor:

Cankar: Kralj na Betajnovi; Linhart: Matiček se ženi; Ostrovski: Brez dote; Mihalkov: Vesele sanje; Božić: Umik; Gogolj: Revizor; Goldoni: Lažnik; Miller: Vsi moji sinovi; Nušić: Pokojnik.

Trst:

Ostrovski: Donosna služba; Golia: Sneguljčica; Nušić: Sumljiva oseba; Hellman: Kobilice; Molière: Tartuffe. V pripravi: Goldoni: Primorske zdrahe; Kreft: Kreature (v režiji avtorja).

Zagreb:

Vojnović: Trilogija; Shaw: Hudičev učenec; Petrov: Otok miru; Fonvizin: Nedorasli; Molière: Namišljeni bolnik. V pripravi: Hellman: Male lisice; Držić: Skup.

Reka:

Hrvatska drama: Goldoni: Mirandolina; Shaw: Pygmalion; Božić: Umik; Nušić: Gospa ministrica. Ponovitve: Lope de Vega: Ovčji izvor; Petrov:

Otok miru; Krleža: V agoniji; Gospoda Glembajevi; Gow-D'Usseau: Globoko so korenine. V pripravi: Gervais: Reakcionarji; Beaumarchais: Seviljski brivec. Italijanska drama: Goldoni: Lažnik; Nicodemi: Postržek; Hellman: Male lisice. Ponovitve: Goldoni: Rusteghi; Rismondo: Dietro la Maschera; Gogolj: Zenitev; Jemna: Il Leone della Piazza. V pripravi: Machiavelli: Mandragola; Katajev: Beli se jadro.

Split:

Božić: Umik; Beaumarchais: Seviljski brivec; Nušić: Dr.; Ostrovski: Gozd; Pucova: Ogenj in pepel; Shaw: Obrt gospe Warnove; Komedija od Raskota (neznane dalm. avtorja iz XVI. stol.).

Osijek:

Molière: Scapinove zvijače; Kolar: Sedmorica v kleti; Nušić: Pokojnik; Kreft: Celjski grofje; Gorki: Sovražniki. Ponovitve: Krleža: Gospoda Glembajevi; Gow-D'Usseau: Globoko so korenine; Ostrovski: Volkovi in ovce; Sterija: Kir Janja; Nušić: Svet; Gogolj: Revizor; Sremac-Kosor: Pop Ćira in pop Spira.

Cetinje:

Držić: Dundo Maroje; Sremac: Sofija Zamfirova; Nušić: Protekcija; Pucova: Ogenj in pepel; Gorbatov: Brez krivde krivi; Nušić: Gospa ministrica; Gow D' Usseau: Globoko so korenine; Shaw: Obrt gospe Warnove.

Beograd:

Narodno: Jakšić: Stanoje Glavaš; Večer srbske komedije; Rostand: Cyrano de Bergerac; Trifković: Izbirčnica; Livnica. Ponovitve: Nušić: Gospa ministrica; Molière: Učene žene; Ostrovski: Gozd; Stanković: Koštana; Hellman: Mlade lisice; Shakespeare: Hamlet; : Nemirna mladost : Večera.

Becgrad:

Jugoslovansko dramsko: Ostrovski: Talenti in oboževalci; Kostić: Pera Segedinac; Držić: Novele od Stanca; Popović: Zenitba i udatba. Ponovitve: Trenjev: Ljuba Jarovaja; Goldoni: Primorske zdrahe; Držić: Dundo Maroje; Sheridan: Sola za obrekovanje; Gow-D'Usseau: Globoko so korenine; Popović: Rodoljubci. V pripravi: Turgenjev: Mesec dni na vasi.

Niš:

Popović: Kir Janja; Nušić: Svet; Trifković: Izbirčnica; Božić: Umik; Shaw: Obrt gospe Warnove; Molière: Po sili zdravnik. Ponovitve: Glišić: Prevara; Sremac: Sofija Zamfirova; Stanković: Koštana; Glišić: Dva drančika; Jakšić: Stanoje Glavaš; Bor: Raztrganci; Beaumarchais: Seviljski brivec; Gorki: Malomeščani; Afinogenov: Mašenka; Ostrovski: Gozd.

Novi Sad:

Nušić: Zalujoči ostali; Ben Jonson: Volpone; Ignjatović: Večni ženin. Ponovitve: Molière: Plemič-meščan; Držić: Dundo Maroje; Fotez: Laža in para-laža; Popović: Pop Ćira in pop Spira.

Skoplje:

Stanković: Koštana; Ovstrovski: Volkovi in ovce; Zadruga. Ponovitve: Pečalbari; Nušić: Sumljiva oseba; Nespokojna starost.

