

O podružnični cerkvi svetega Lenarta pri pokopališču je ljudska domišljija spletla pripoved, češ da je nekje za njo v zemlji kovač, ki razbija ob svetih večerih, in da so tam skriti zlatniki, in če močno stopiš na tisto mesto, zadoni. Podkev za oltarjem pa je povezana s pripovedko o Turkih.

O nastanku Ribniškega jezera pravi pripovedka, da je bilo prvotno na vrhu Uršlje gore. Ko pa so tam sezidali cerkev, je zvon pregnal povodnega moža – jezernika, zato se je z jezerom vred preselil na Pohorje.

(Nadaljevanje in konec v prihodnji številki)
Božena Orožen
Gimnazija v Celju

Ocene in poročila

Literatura, gledališče, kulturna zgodovina

(Filip Kalan, Živo gledališko izročilo. Cankarjeva založba, Ljubljana 1980. 372 strani.)

Znani in priznani teatrolog in sploh gledališki človek Filip Kumbatovič-Kalan je besedila, zbrana v tej knjigi, večinoma že objavljali med leti 1955–1975 v raznih mednarodnih teatroloških glasilih oziroma z njimi sodeloval pri simpozijih. To se Živemu gledališkemu izročilu kar vse počez pozna. Ker so besedila nastajala vsako zase, se nekatera dejstva, ugotovitve in stališča ponavljajo. Tudi številni kulturnozgodovinski podatki so že splošno znani, vendar je treba upoštevati, da hoče pisec z gledališčem v specifičnem južnoslovenskem kulturnem prostoru seznanjati mednarodno občinstvo.

Z veliko idejno zagnanostjo in erudicijo, z živahno plemičnostjo, včasih kar z esejistično plastično besedo, se trudi dokazati dve reči: da naše gledališko izročilo presega lokalni pomen in da je bogato z deli, ki še danes pomenijo gledališki izživ. Kalan zato vključuje razvoj južnoslovenskih gledališč v evropsko gledališko zgodovino. Zlasti ga zanimajo teatarski žanri in uprizoritveni stili, gledališki centri njihovega širjenja v posameznih obdobjih, privzemanje, izvirno preoblikovanje ali celo anticipacija evropskih gledaliških tokov na kulturno heterogenem južnoslovenskem prostoru, zanima ga socialno življenje gledališča (uprizoritvene okoliščine, publika, vezanost na določen sloj ali razred, odvisnosti od ideologij ipd.). Kot sam pravi, uporablja pri tem »historično-kritično metodo primerjalne raziskave« in pojmuje evropsko kulturo kot »organsko celoto«.

Vendar pa Kalanova raziskovalna optika ni strogo zgodovinska, kot tudi Živo gledališko izročilo še ni in noče biti nekakšna jugoslovenska gledališka zgodovina, čeprav se začenja z zgodnjo renesanso in gre prek baroka in razsvetljenstva do romantike in novejših časov. Za dosledno zgodovinskost manjka razvojne izčrpnosti in obsežnejše »zaloge« gledaliških pojavov. Avtor pač gleda na to, kaj je od te tradicije danes še živo, uprizorljivo, sporočilno. Ta selektivna, teatsko kritična optika se najjasneje pokaže, ko razpravlja o slovenskih čitalnicah in o prizadevanjih Zoisovega krožka prek Mahničeve in Kreftove igre, ne pa morebiti na primarnem zgodovinskem gradivu.

Še na nekaj stvari je treba opozoriti ob Kalanovi knjigi. Zgodovina sodobnega evropskega gledališča od Antoina, Appie, Craiga, ruskih modernistov, francoskega kartela in drugih naprej, vsebuje neko temeljno misel in hotenje: da bi gledališče umeli kot avtonomno, od literature nikar nujno odvisno umetnost. Tašno hotenje je razvilo tudi svojo znanost – teatrologijo. Vendar kljub temu, da je Kalanu gledališče »avdiovizualni pojav«, da se ljubeče in slikovito, nadrobno loteva analiz gledališkega značaja (tj. mizanscenskih, scenskih, igralskih prvin izraza, uprizoritvenega stila, postopkov, okoliščin in organizacije) posameznih besedil, njegova teatrološka zgodovina v metodi ostaja še preveč odvisna od literarne in kulturne zgodovine. To se na primer vidi že pri periodizaciji. Res pa je, da kljub temu, da predmet teatrološke raziskave (tj. diahroni in sinhroni vpogled v oblikovanje različnih gledaliških poetik, shem, kanonov, klišejev, njihove medsebojne odvisnosti in zunajteatske motiviranosti) še ni opredeljen popolnoma »sensu stricto«, daje Kalanova knjiga naši kulturni, umetnostni in li-

terarni zgodovini marsikaj provokativnega v razmislek. Ena stvar je že ta, da s polemično ostrino razbija razne fame in mite, ki so jih spletle nacionalne literarne zgodovine okrog gledališko povsem nefunkcionalnih dramskih besedil (Gunduličev primer; številni romantični pisci). Še važnejše pa je, da je pokazala na neko organsko, samosvoje zorenje, ki smo ga bili doslej vajeni gledati kot nekakšen privesek h kulturni oznaki obdobja ali k osvetlitvi posameznih besedil. Za literarno vedo (teorijo in zgodovino) pa daje še poseben izziv. Nujno bo namreč treba obravnavati dramatik v povezavi z njenim gledališkim udejanjanjem, kar nam omogoča razumevanje določenih tekstovnih postopkov, ki so implantat čisto gledališkega značaja in izhajajo iz zunajliterarne tradicije (npr. pustne igre, pasijonske procesije, t. i. pavlihiade idr.), prav tako pa se polna funkcionalnost dramskega besedi- la razvije šele v socialnem življenju gledališča.

Marko Juvan
Ljubljana

Dušan Moravec, Slovensko gledališče od vojne do vojne.

Cankarjeva založba. Ljubljana 1980, 492 str.

Knjiga Dušana Moravca Slovensko gledališče od vojne do vojne je skrbna in natančna informacija o gledališkem utripu med obema vojnama.

France Koblar 1964 v uvodu svojih zbranih kritik v knjigi Dvajset let slovenske drame še ugotavlja, da zaključene zgodovine slovenskega gledališča še nimamo. Deset let pozneje Cankarjeva založba izda knjigo Dušana Moravca Slovensko gledališče Cankarjeve dobe. Knjiga Slovensko gledališče od vojne do vojne je nadaljevanje prejšnje, obe pa sta prvi celoviti zgodovini slovenskega gledališča teh dveh obdobj.

Ljubljanskemu, kot osrednjemu slovenskemu gledališču, enemu izmed redkih jugoslovanskih, ki je bilo »prevzeto v popolno in neposredno državno upravo«, je namenjeno v knjigi največ prostora. Strnjeno spremljanje življenja ljubljanskega gledališča od obnove starega, podržavljenja, iskanja novega v teatru, prekine avtor z letom 1926 – z obdobjem gledališke krize. Svojo pozornost zdaj nameni tržaškemu gledališču in njegovi pomembni narodnostno kulturni vlogi. S požigom slovenskega kulturnega doma v Trstu in z zatonom tržaškega se preselimo med začetke ustanavljanja mariborskega gledališča – avtor razkrije celotno podobo njegovega delovanja v

obdobju od 1919 do 1930. Še enkrat se v posebnem poglavju vrnemo k mariborskim gledališkim deskam (Drugo mariborsko desetletje), vse drugo je namenjeno preučevanju ljubljanskega, nekaj več prostora zavzame le oživljanje bogate tradicije celjskega gledališča. Kar nekam preskopo je v poglavju Drugo mariborsko desetletje prikazano pomembno ustvarjanje Frana Žižka v Mariboru, kjer je 1938 ustanovil »Neodvisno gledališče« (npr. gostovanja s farso Burka o jezičnem dohtarju v okolici Maribora in Ptujja niti niso omenjena) in nadaljnje njegovo delovanje v Ptujju – lastna dramatisacija Desetega brata, njegove režije Lepe Vide, Matička, Cajnkarjeve Nevarne igre itd. V sezonah 1938/39, 1939/40, ko je vodil ptujsko gledališče – ne pomeni samo velike podpore slovenstvu v težkih trenutkih pred drugo svetovno vojno, ampak tudi velik umetniški sveton ptujskega gledališča in izziv takratnemu institucionaliziranemu meščanskemu gledališču, ki se je v tem času izgubljalo v povprečnosti. Skromen delež v knjigi zavzema ljubiteljska gledališka kultura in to namerno; rezultati iskanja amaterskih gledaliških skupin so bili preveč malenkostni, »domala na vse odre so se vračale zmeraj iste, zmeraj enako uprizorjene veseligre in manj zahtevna dramska besedila«. Več prostora je namenjeno le Delavskemu odru iz Ljubljane, naprednemu in posebno po letu 1932 izrazito proletarskemu odru. Pretežno so uprizarjali drame z delavsko tematiko (Čufar – Pesem fabriških težakov), za tisti čas zelo revolucionarno pa je izzvenela predstava Hlapca Jerneja pod vodstvom Ferda Delaka (podobno tudi Hlapci, ki pa niso doživeli uspeha, nemara tudi zato, ker je Cankarjev tekst, zgledujoč se po takratni modi, Delak samovoljno preoblikoval z utemeljitvijo, da mora odrska predstavitev biti na vsak način drugačna kot pisateljeva). Že iz te skromne ponazoritve lahko vidimo, kako v korak s časom so šla gledališka prizadevanja (seveda ne vsa) skupaj z željo, kar najbolj približati se umetniškemu nivoju drugih evropskih gledališč. Kljub nekaterim poskusom tako revolucionarno napredne vloge niso mogla igrati profesionalna gledališča, državno oko je budno pazilo na katerokoli proti državnemu sistemu naperjeno ost.

Ob potrebni seznanitvi o poslovanju – financiranju, težavah v tehnično slabo opremljenem gledališču, trudu, ki so ga entuziasti morali vložiti, da je slovenski narod sprevidel potrebnost in nujnost za ustanovitev in razvoj slovenskega gledališča, v teatru, kjer narod potrjuje in pridobiva samozavest, da se lahko postavi ob bok kakšnemu drugemu močnejše razvitemu evropskemu gledališču – predstavljajo vprašanja okrog sestave repertoarja eno osrednjih tem v knjigi. Že kmalu po prvih uprizoritvah se je pojavilo