

POŠTNINA PLAČANA V GOTOVINI



SLOVENSKO NARODNO GLEDALIŠČE  
V LJUBLJANI

*DRAMA*

# **GLEDALIŠKI LIST**

**9**

1949—1950

J. W. GOETHE  
**EGMONT**

(Drugič)\*

PREMIERA 18. MAJA 1950

J. W. Goethe

# EGMONT

Zalna igra v 5 dejanjih — Prevedel Anton Sovre

Scena in kostumi: inž. arh. Viktor Molka

Režiser: dr. Branko Gavella

Marjeta Parmška, hči Karla V., regentka Nizozemske . . . . .	Mihaela Saričeva
Grof Egmont, princ Gaureski . . . . .	Stane Sever
Viljem Oranski . . . . .	Slavko Jan
Vojvoda Alba . . . . .	Milan Skrbinšek
Ferdinand, njegov nezakonski sin . . . . .	Demeter Bitenc
Machiaveil, v službi regentke . . . . .	Ivan Jerman
Rihard, Egmontov tajnik . . . . .	Stane Cesnik
Silva } služita pod Albom { . . . . .	Aleksander Valič
Gomez } . . . . .	Lojze Drenovec
Klarica, Egmontova ljubica . . . . .	Ivanka Mežanova
Njena mati . . . . .	Elvira Kraljeva
Brackenburch, sin meščana . . . . .	Jože Zupan
Soest, trgovec . . . . .	Pavle Kovič
Jetter, krojač } bruseljski meščani { . . . . .	Stane Potokar
Tesar } . . . . .	Bojan Peček
Milar } . . . . .	Maks Bajc
Buyck, vojak pod Egmontom . . . . .	Dušan Skedl
Ruysum, invalid in gluha . . . . .	Nace Simončič
Vansen, pisar . . . . .	Maks Furijan
Sluga pri Egmontu . . . . .	Branko Starič

Meščani: Marjan Bračko, Marjan Benedičič, Marjan Dolinar, Drago Makuc, Jurij Souček

Ljudstvo, spremstvo, straže itd.

Pozorišče je v Bruslju

Režiser-asistent: Dimitrije Radojevič

Sodeluje orkester Slovenske filharmonije pod vodstvom Jakova Cipcija, ki izvaja Beethovnovno spremljevalno glasbo k »Egmontu«

Kostume je izdelala gledališka krojačnica pod vodstvom Cvete Galetove in Jožeta Novaka

Inspicent: Branko Starič — Odrski mojster: Anton Podgorelec

Razsvetljava: Vili Lavrenčič — Lasuljar: Ante Cecić

\* Prva izvedba 31. marca 1896 v Deželnem gledališču (prevod E. Gangla)

# GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

1949-50

DRAMA

Štev. 9

Dr. Bratko Kreft:

## GOETHE IN NJEGOV »EGMONT«

Kljub številnim in več ali manj praktičnim dramaturgijam in navodilom od Aristotela do danes, kako napisati dobro dramo, ki ne bo ustrezala le tehničnim in estetskim zahtevam književnosti, ampak bo v isti meri izpričala svojo gledališko živost in prepričljivost, ki ne bo le prazna, bobneča teatralika, marveč živo v živem in kri od krvi, je to še vedno v nekem oziru velika skrivnost, ki sodi morda med najzanimivejša vprašanja poetike in umetniške tvornosti. Drama je kot literarno delo individualna tvorba, kot gledališka uprizoritev pa je ustvaritev kolektiva režiserja in igralcev. Uprizoritev pomeni za dramatsko delo res nekakšen ognjeni krst, saj mora skozi težko preizkušnjo »odrske materializacije«. Kljub temu pa je veliko več dramatskih del, ki izpričujejo svojo odrskost kakor pa obojno umetniško vrednost (literarno in gledališko). Odrska spretnost, o kateri radi govore ponesrečeni dramatik, ni nič zgolj gledališkega, v bistvu je tudi to literarna spretnost v tehniki drame, ki ima vso potrebno dramatično učinkovitost, katera se vedno sklada z odrsko učinkovitostjo, čeprav je morda režiser in igralec zmeraj ne odkrijeta. Takšna dela so bližja scenarijem *commedie dell'arte*. Izvirnim in nardarjenim igralcem nudijo včasih več možnosti za izživljanje njih individualnega odrskega talenta, kakor pa klasična dramatska dela, ki so v svoji umetniški zahtevnosti težja in ne vedno neposredno učinkovita in uspešna pri širokih plasteh gledališkega občinstva.

Dramatska darovitost je redkejša od lirske in epske. Goethe se je vse življenje boril za to, da bi bil dober dramatik. Gledališče ga je silno mikalo. Bil je šestindvajset let gledališki ravnatelj (1791 do 1817), ki je tudi razvoju nemške gledališke umetnosti vtisnil pečat svoje osebnosti. Za njim je ostalo 115 končanih in nedovršenih dramatskih spisov — torej veliko več, kakor za Schillerjem, ki velja sicer po pravici za polnokrvnejšega dramatika. To pa še ne izključuje dejstva, da ni med Goethejevimi dramatskimi deli nobenega, ki bi ne živelo tudi gledališko še danes. »Egmont« šteje prav gotovo za tisto, ki je z vso upravičenostjo v sporedu sodobnega gleda-

lišča ne le zaradi svoje umetniške vrednosti, marveč prav tako tudi zaradi tega, ker je po problematiki in idejnosti morda od vseh njegovih del našemu času in občinstvu najbližje. Drznem si trditi, da je celo najbolj ljudsko.

Goethe se je globoko zavedal težav dramskega ustvarjanja. 9. decembra 1797. leta je pisal Schillerju: »... Ne poznam sicer samega sebe dovolj, da bi vedel, če bi mogel napisati pravo tragedijo; toda zgrozim se že zgolj pred nalogo in sem skoraj prepričan, da bi se mogel zaradi golega poskusa uničiti.« Schiller mu skuša pomirjevalno in vzpodbudno odgovoriti v pismu z dne 12. decembra 1797. leta: »Ali bi naj bilo res, da ne bi tragedija zaradi svoje paterične sile ustrezala Vaši naturi? V vseh Vaših pesnitvah najdem vso tragično silo in globino, ki bi za popolno žaloigro zadoščala... mislim, da samo stroga prema črta, po kateri mora korakati traged-poet, ne gódi Vaši naturi, ki se hoče povsod izražati s svobodnejšo proustodušnostjo. Potlej mislim, da Vas moti neka preračunljivost na gledalca, katere se traged-poet ne more oprostiti, ozir na smoter, na vnanji vtis, ki ga pri tej zvrsti pesništva ni mogoče docela opuščati, in morda ste prav zaradi tega manj nagnjeni za tragedijskega pesnika, ker ste tako docela ustvarjeni za pesnika v njegovem splošnem pomenu. Jaz vsaj vidim v Vas vse poetične lastnosti tragedijskega pesnika v največji meri in če kljub temu zares ne bi mogli napisati nobene resnične tragedije, bi bil vzrok v nepoetičnih zahtevkih.«

Tudi »Egmontu« se čuti tu in tam, kako se je Goethe boril z dramskim bistvom in gledališčem. Zadnje danes precej odpade, kajti od Goethejevih časov do danes je gledališka umetnost, posebno režijska, napravila tako velik razvoj, da je v rokah umetniško tvornega režiserja zaživelo v zadnjih tridesetih letih marsikakšno delo, ki bi ga bili takrat označili za negledališko. Pri vsakem dramskem delu se vpraša danes tvorni gledališčnik, ali je v njegovem bistvu dovolj dramatične sile, dovolj dramske resničnosti in prepričljivosti. Če to najde, potlej mu zamore ob lastni gledališki tvornosti najti tudi učinkovito odrsko podobo. »Egmont« sodi med takšna dela. Pri njem gre predvsem za tvoren režijski prijem potem, ko je režiser odkril njegovo dramsko bistvo, ki je v njem — ne oziraje se na številne ugovore od Schillerjeve kritike dalje do danes.

»Egmont« je delal Goetheju velike preglavice. Prve osnutke je napravil še v Frankfurtu 1775. leta. »Potem ko sem v ‚Götzu Berlichinškem‘ ustvaril po svoje zrcalno podobo simbola pomembne svetovne dobe, sem se skrbno oziral po podobnem prelomu državne zgodovine. Upor v Nizozemski je vzbudil moje zanimanje... Začel sem... res pisati ‚Egmonta‘, in sicer ne tako, kot prvega ‚Götza

Berlichinškega', prizor za prizorom, marveč sem po prvem uvodu zgrabil glavni prizor, ne da bi se menil za podrobno povezavo.« Preseleitev v Weimar in razne dnevne dogodivščine so vplivale, da se je šele 1778. leta spet intenzivneje oprijel dela, ki pa je v četrtem dejanju spet obtičalo. Šele, ko se je drugič mudil v Rimu, poleti 1787, se ga je z novo vnemo lotil.

»Čutim se spet zelo mladega, ko pišem to stvar!« V septembru istega leta je poslal Herderju končano dramo. Literarno-zgodovinsko je mogoče tu in tam odkriti, kdaj je ta ali ona scena nastala; zlasti tisti prizori, ki so pisani v jamskem ritmu, jasno razodevajo rimsko obdobje, toda to so stvari, ki zanimajo literarnega zgodovinarja, dramaturg in režiser pa morata različnost stila uokviriti v celoto in vsako različnost doživljati v sklopu dela samega, kakor n. pr. menjavanje proze in stiha (rimanega in nerimanega) pri Shakespearu. Jamska ritmična proza, ki se javlja v četrtem in petem dejanju, učinkuje danes le kot menjavanje ritma, ki naj povzdigne konec tragedije v višji stil. Že Schiller je videl v zanosnih sanjah, ki jih spremlja danes Beethovnova godba, nekaj opernega, nekaj za dramo tujega, toda ali ni to zgolj dramatična zanosnost vzvišene tragedije, kakor so jo pojmovali Grki, kar se izpričuje pri njih tudi v nastopih zbora? Predsmrtni Egmontov sen o osebni svobodi se prelije v sen narodove svobode, v vizijo tiste osvoboditve njegovega ljudstva, ki je za življenja Egmont ni pojmoval dovolj realno in ki se ji je premalo posvečal. To je zakrivilo njegovo osebno tragično smrt, ki pa je postala poziv narodu za upor. V tem preobratu tragedije je nekaj veličastnega. Zato ga je bilo potrebno dvigniti dramatično in gledališko. Toda v tej teatralizaciji je nekaj žlahtnega in ne zgolj vnanjega, saj mora pretresati iz svojega notranjega bistva in ne iz vnanje gledališke forme. To je njen notranji vizionarni realizem, ki jo edini more rešiti pred opernostjo, v katero mora zabresti vsaka uprizoritev, ki se tega njenega stvarnega in v nekem višjem smislu realističnega bistva ne zaveda.

Da se je lotil Goethe te zgodovinske snovi, so morda vplivali poleg čisto osebnih momentov tudi nekateri vnanji dogodki, kakor je bila borba Korzičanov, Amerikancev in Nizozemcev za neodvisnost, jasno pa je, da je pri tako individualistično usmerjeni umetniški naturi, kakor je bil Goethe, moral biti odločilen predvsem njegov osebni moment. Iskal je junaka, ki bi mu vcepil nekaj lastnega mišljenja in čustvovanja. Prav to je bilo in moralo biti vzrok, da se je ponekod tako oddaljil od zgodovinskega »Egmonta«.

Zgodovinarji označujejo Egmonta kot ponosnega, visokoletečega moža, ki je nihal med španskim dvorom in svojim ljudstvom ter na-

posled zabredel pod Albovo krvniško sekir.o 5. junija 1568. leta ga je dal Alba skupaj z grofom Hoornom usmrtiti na trgu v Brüsselu. Johanna Lavi, ki je bila njegova ljubezen, se je zgrudila mrtva, ko se je njegova glava opotočila po pesku. Bil je star 46 let in je zapustil enajst otrok iz zakona s Sabino Bavarsko, hčerko palatina Johanna von Sommerna. Egmont se je odlikoval kot vojskovodja pod Karlom V. in pod Filipom II. v bitkah pri Saint-Quentinu (1557) in Gravelingenu (1558). Ko je Filip II. postavil nizozemski regentinji Margareti Parmski kardinala Granvello za svetovalca, je prešel Egmont skupaj s Hoornom in Oranskim v opozicijo. Granvella se je moral sicer 1564. leta umakniti, toda Nizozemska ni mogla več svobodno dihati, ker je docela prešla pod špansko okupacijo. Nizozemci so poslali Egmonta, ki je užival tako doma kakor pri Špancili velik sloves zaradi svojega osebnega junaštva, h kralju, da bi splošoval milejši režim. To se mu ni posrečilo. Ko se je vrnil, je nastal na Nizozemskem upor, ki je bil klica poznejše osvobodilne vojne. Filip je poslal okrutnika Albo, da deželo »pacificira«. Pri tem je izgubil glavo naposled tudi Egmont, ki se ni mogel odločiti za to, da bi javno stopil na stran upornikov.

Zgodovinsko gradivo za svojo dramo je črpal Goethe iz knjige »De bello Belgico decades duae« (Frankfurt 1651), ki jo je spisal jezuit Famianus Strada. Čeprav so mnogi Nizozemci prestopili k protestantizmu, zlasti meščani, je ostal Egmont katolik. Za Filipovo katoliško inkvizicijo se je skrival španski imperializem, ki ni mogel dopustiti, da bi se Nizozemska svobodno razmahnila gospodarsko, versko in narodno, ker je spadala v življenjski prostor Filipovega katoliško-fevdalnega španskega imperializma. Strada popisuje Egmonta kot veselega, brezskrbnega in samozavestnega, človeka. Oranski je bil mračen, zaprt, plah. Strada primerja Egmonta z Ajaxem, Oranskega pa z Odisejem, ki se je znal bolj bojevati z naklepi v miru kakor z orožjem v vojni. »Egmonta si si želel za prijatelja, Oranskega pa ne za sovražnika. In da bi se v ničemer ne skladala, je bil Egmont lepega obraza, močnih udov, zajeten, Oranski pa suh v obraz, rjav, plešast. Oba sta veliko veljaja pri ljudstvu, toda prvega so ljudje ljubili, drugega pa čislali.« Oranski je Egmonta posvaril pred Albo, kakor je to orisal tudi Goethe. Egmont ni bil toliko junak, kolikor fatalist, ki je zaupal v svojo srečno zvezdo. Ta stran Egmontovega značaja je bila izhodišče za tisto podobo, ki jo je ustvaril Goethe. Da bi bil čim bolj simpatičen, čim bolj vitez z dobrim demonom v sebi, ki mu je srečni trenutek v življenju vse, ki hoče živeti brez vseh okovov in ovir, ga je naredil Goethe za mladega moža, ki nad vse ljubi življenje. Da bi ga

ne bilo treba zaradi Klarice zaplesti v rodbinske spore, je Goethejev Egmont neporočen, svoboden vitez, ki se srčno zavozlja le pri meščanskem dekletu Klari, najlepši in najčistejši ženski podobi, kar jih je ustvaril Goethe. Zdi se, da jo je dal čisto iz sebe, iz svojega hrepenenja po ženskem idealu, kajti niti najnatančnejši življenjepisci niso našli nobenega modela zanjo iz njegovega življenja. Zaradi svoje odločnosti in srčnosti, ki jo izpriča po Egmontovi aretaciji, zaradi vseh vrlin svojega značaja se v Egmontovih predsmrtnih sanjah poosebi v simbol svobode. Klara je dekle iz ljudstva. V njej je utelešeno vse tisto lepo in pozitivno, kar je in kar bi naj bilo v ljudskih množicah, ki so v Goethejevi tragediji še dokaj nezavedne in zapletene v ozkosti in majhne potrebe vsakdanjega življenja. Po pravici primerjajo prizore množic iz »Egmonta« zaradi njih slikovitosti in realizma z ljudskimi prizori v Shakespearovem »Juliju Cezarju«.

Zgradba tragedije je nekam nenavadna, saj traja zavlačevalni moment skoraj tja do četrtega dejanja. Dotlej je le vse bolj risanje položaja na Nizozemskem in v Egmontovem življenju. Pri podrobnejši analizi pa je vendarle mogoče izluščiti tudi iz prvih treh dejanj črto netilko, ki povezuje in po kateri se stopnjuje dejanje. Osnovni vzrok Egmontove tragedije je v tem, da nista ljudstvo in Egmont med seboj tesno politično povezana. Na eni strani je temu kriv Egmontov individualizem in solipsizem, kakor bi ga mogli tudi imenovati ne oziraje se na njegovo veliko priljubljenost pri ljudstvu, na drugi strani pa v nezavednosti in neizgrajenosti nizozemskih meščanov, ki v stiski vsakdanjega boja za kruh in zaslužek ne vidijo daleč čez plotove svojega osebnega življenja in zapadajo zategadelj po svoje isti napaki kot Egmont. Poleg tega jih Egmont celo miri, ker se ne zaveda, da je ura miru že odbila. »Storite, kar morete, ljudje, da ohranite mir! Že tako ste slabo zapisani. Ne dražite dlje kralja, ta ima navsezadnje vendarle moč v rokah. Dostojen meščan, ki se pošteno in pridno živi, ima povsod toliko svobode, kolikor je potrebuje... Upirajte se čvrsto tujemu nauku in ne mislite, da se svoboščine utrujejo z uporom! Ostajajte doma! Ne trpite zbiranja po ulicah! Pametni ljudje lahko veliko store.«

Tako govori Egmont brüsselskim meščanom, ki si želijo, da bi postal Egmont regent namesto Marjete Parmške. Toda v deželi že vlada zaradi puntov krvnikova sekira in krojač Jetter si ogleduje ljudi po njih vratovih, koliko so godni za rablja. Tudi Egmontov vrat se mu zdi kaj primeren. Poleg Viljema Oranskega je položaj najbolj jasen pisarju Vansenu, ki v pogovoru z meščani izreče v IV. dejanju kritiko položaja. Če bodo Egmonta prišli, kdo se bo

zavzel zanj? Meščani si ne morejo misliti, da bi tako imenitnemu gospodu moglo kaj pretiti. Vansen pa se ne dá pretentati: »Nepridiprav sedi povsod na mehkem. Na stolcu ubogih grešnikov ima sodnika za norca; na sodniškem stolu napravi inkvizita z naslado za zločinca. Imel sem prepisati takle zapisnik, kjer je komisar prejel z dvora kup denarja in pohvale, ker je ubogega poštenjaka, ki so mu hoteli do živca, prezaslišal v sleparja... Kjer ni kaj iz-zaslišati, tam se pač v-zasliši...« Tako označi Vansen Albovo inkvizicijsko sodišče.

Čeprav nastopi Egmont šele v drugem dejanju, začutimo njegovo pričujočnost takoj v prvem prizoru prvega dejanja, ker živi v zavesti mnogih meščanov, ki so se v njegovih vrstah vojskovali. Prav tako pa živi v razmerah samih, v dogajanju, podobno kakor Cezarjev duh po III. dejanju v Shakespearovi drami. Ljubljenec svojega ljudstva je, ki pričakuje, da bo tudi njegov vodnik v boju za svobodo. Toda to postane šele s svojo smrtjo, za življenja je le junaški vitez in veseljak, ki je skoz in skoz apolitičen. Bistvo njegove tragedije je v tem, da zahtevajo razmere za življenja od njega nekaj, česar živ ne more biti. Egmont se tega dobro zaveda. »... Živim naj, kakor ne maram živeti. Da sem vesel, da jemliem stvari na lahko plat, da naglo živim, v tem je moja sreča... Mar živim zgolj zato, da mislim na življenje? Ali naj zato ne uživam sedanjega trenutka, da si zagotovim prihodnjega? In tega naj si zopet grenim s skrbmi in muhami?... Da sem, recimo, mesečen in se sprehajam po nevarnem slemenu kake hiše — ali je prijateljsko, če me kdo po imenu pokliče in posvari, zdrami in ubije? Naj hodi vsakdo svojo pot in gleda nase!« Tako izpoveduje svoj individualistični nazor pisarju v II. dejanju. Ker sam ne more iz svoje kože, ga potegne iz nje usoda v osebi Albe, ki ni nič drugega, kakor poosebljena in tipizirana nasprotna plat družbenih razmer.

Že Franz Mehring je opozoril, kako je Goethe mojstrsko orisal zgodovinski položaj tiste dobe v razgovoru med Albo in Egmontom.

Alba: ... Mirno gledati veliko zlo, tolažiti se z upanjem, zanesti se na čas, morda enkrat udariti ko v pustni burki, da tleskne, ter s tem zbuditi videz, češ naj se vendar nekaj dela, ko človek ne bi rad ničesar storil — ali se to ne pravi si nakopati na glavo sum, da si vesel upora, ki bi ga sicer ne hotel zanetiti, pač pa netiti?

Egmont (toliko, da ne vzroji, vendar se obvlada in govori po kratkem premoru mirno): Ni vsak namep očiten in prenekega moža namen je moč narobe razumeti. Saj je vendar tudi vsepovsod slišati, češ kralju ni tolko do tega, da bi vladal province po enovitih in jasnih zakonih, da bi zavaroval dostojanstvo vere in dal svojemu ljudstvu splošen mir, pač pa, da bi si brezpogojno podjarmil, da bi jih oropal njih starih pravic, da bi se



postavil gospodarja njih imetju, da bi okrnil plemstvu lepe svoboščine edino, za kar mu plemič voljno služi ter posveča žitek svoj in bitek. Vera je, pravijo, le krasen zastor, za katerim si je tem laže izmisliti vsakršen nevaren načrt. Ljudstvo kleči na kolenih ter moli sveta vtkana znamenja, zadaj pa opreza ptičar, ki bi jih rad ujel.

Alba: To moram slišati od tebe?

Egmont: Ni moje mnenje! Le kar govore zdaj tu zdaj tam, kar glasno oznanja veliko in malo, razumni in bedak. Nizozemci se boje dvojnega jarma in kdo jim jamči za njih svobodo?... In prav tako naravno je, če hoče meščan, da mu vladaj tisti, ki je z njim rojen in vzgojen, ki ima enake pojme o pravici in krivici, ki more čislati ga kakor brata.

Alba: In vendar je plemstvo kaj neenako delilo s temi svojimi brati.

Egmont: To se je zgodilo pred stoletji in se trpi zdaj brez zavisti. Če bi pa kdo po nepotrebnem pošiljal nove nam ljudi, ki bi se hoteli v drugo obogatiti na stroške ljudstva, če bi videlo, da je na milost izročeno strogi drzni samogoltnosti, bi završala burja, ki ne bi zlepa se polegla.

Ta razgovor priča, da so Egmontove misli o položaju dokaj jasne, toda kakor Hamlet okleva pred dejanjem. Zato ga je Alba moral prehiteti in ga ugonobiti.

»Egmont« ni zgolj zgodovinska drama. Ni važno, da se ni držal Goethe natančnega Egmontovega življenjepisa, kljub temu je na svoj način vendarle zadel takratne razmere v živo. Toda to bi bilo premalo, ker bi bil sicer Egmont zgolj nekoliko svobodnejša zgodovinska ura v dialogih in situacijah. Slednja zgodovinska drama se mora dokopati do tistih globin družbenega in zgodovinskega dogajanja, da začutiš iz njih človeka z vsemi njegovimi resnicami in zmotami, z vsem njegovim značajem, dejanjem in nehanjem, z vso njegovo človečnostjo. Zato v tem smislu zgodovinske drame sploh ni. V vsaki resnični umetniški zgodovinski drami živi tako sedanjost kakor preteklost, kajti bistvo drame je boj človeka z razmerami, z naturo, s človekom in s samim seboj, je boj med življenjem in smrtjo posameznika kakor tudi narodov in množic sploh. Ta prometejski boj se v tisočih inačicah zrcali v tragedijah od Sofokleja do danes. Za naš človeški razum konca ni, kajti zgodovinski in družbeni razvoj ustvarja vedno nove inačice, naloga dramatikov pa je, da jih odkrivajo v njih časovni in trajni izvirnosti. Pri slednji se je treba skozi čas in razmere dokopati do človeka, ki je in ki tudi v drami ne sme biti neka abstraktna idejna fikcija.

V Goethejevi umetnosti, pravijo, je nekaj vzvišenega, nekaj olimpijsko aristokratskega. Zdi se mi, da to povsem ne drži. Ko se dokoplješ in dogrebeš do njegovih globin, ko ga zaslutiš in se razgledaš do njegovih višin, spoznaš tudi v njem tistega prometejskega človeka, ki je obsojen na večni boj. Ni mogoče zanikati, da je n. pr. »Faust« težko berilo in da je Gounodova opera bolj popularna. Toda

tudi Marxovi in Leninovi spisi niso lahko berilo, čeprav so prav tako preproste resnice v njih kakor v velikih umetninah. Toda zaradi zlodjevske zapletenosti življenja so velikokrat najpreprostejše stvari najtežje, ker se moraš do njih pretolči skozi blodnjake družbe in časa, skozi protislovja in nasprotja, skozi lopovščine in laži, skozi krivice in zločine. Egmont je mislil, da se dá živeti življenje mimo življenja, pa jo je skupil s svojim življenjem. Nekaj topllega, preprosto človeškega izžareva iz tega Goethejevega dela tako neposredno, če hočete, tako ljudsko, kakor mogoče iz nobene druge njegove igre. Dolgo časa se je ukvarjal z njim, toda zdaj na koncu bi si ne upal trditi, da je bila to zgolj posledica boja z in za dramatsko obliko. Zdi se, da je skušal biti kar najjasnejši, najnaprednejši in najpreprostejši. Morda celo najbolj ljudski. Ni mu šlo zgolj za zgodovinskega Egmonta, šlo mu je ob njem tudi za samega sebe — nemara celo predvsem za samega sebe, ki je bil po svojem značaju v marsičem samotna, vase vklenjena natura. V njem se je bil in križal malomeščan s svetovljanom, uživajoči individualist z družbenim bitjem, genij z dvornim svetnikom, toda odgovornosti svoje umetnosti pred narodnim in splošnim občestvom pa se je dobro zavedal, kar je za dramatika najlepše izpričal v besedah, ki jih je dejal 1. aprila 1827. leta Eckermannu:

»Velik dramatski pesnik, če je hkrati tvoren in živi v njem mogočno žlahtno mišljenje, ki preveva vsa njegova dela, more doseči, da postane duša njegovih iger duša ljudstva. Mislim, to bi bilo nekaj, kar bi bilo vredno truda... Dramatik, ki pozna svoje poslanstvo, naj zato nenehno dela na svojem višjem razvoju, da bo učinek, ki naj izhaja iz njega na ljudstvo, blagodejen in plèmenit.«

Nedvomno je, da ta učinek živi v nemajhni meri ravno v »Egmontu«. Naloga gledališke uprizoritve je, da zaživi in deluje tudi raz oder, kajti šele potem bo prav zaživel in dejstvoval.

---

#### DODATEK K »PRISPEVKU ZA ŽIVLJENJEPIS IG. BORSTNIKA«

V 5. številki. Gled. lista je na strani 108 popraviti napako, ki se je pripetila zaradi okrajšave besedila tega sestavka. Drugi odstavek na označeni strani zato beri, kakor sledi:

Po gledališkem letaku — bržčas edinemu ohranjenemu izvodu — se da ugotoviti, da sta tisti večer nastopili: Dragica Kramarjeva, ki je veljala kot priznana igralka tržaškega dramskega društva, in — kakšno naključje! — Irma Polakova, ki se je po svojih prvih korakih... itd.

## O ODRSKEM JEZIKU IN IZREKI

Pomembni vzponi, ki jih iz dneva v dan doživlja slovensko gledališko življenje (tu mislim na ustanovitev novih poklicnih gledališč v Ljubljani, Kranju, Celju in Postojni ter na napredek podeželskih in sindikalnih gledališč), živo zahtevajo rešitev prenekaterih vprašanj kot n. pr. pomanjkanje strokovne literature in dobrih režiserjev, slabotna tehnična oprema naših odrov, težave s kostumi in inscenacijo itd. Ne najmanjšo stisko pa predstavlja naš odrski jezik in zato tule pet, šest izpiskov iz študije, v katero sem zajel nekaj osnovnih problemov pravo- in leporečja, artikulacije, tehnike govora in načelnih misli o odrskem jeziku sploh. Objava teh bežnih beležk še zdaleč noče biti odločilna. Ostati hoče samo opozorilo in prikljucati k besedi tiste, ki morejo bolje svetovati in tudi dokončno odločati.

V naših podeželskih in tudi poklicnih gledališčih občutljivo, iskreno in lepe besede željno uho redkokdaj najde dovolj slastne paše. Redkokdaj tudi v primeru, če igralci govore — da tako povem — po érki, točno po zapovedih »Slovenskega pravopisa«. Saj to še zdavnaj ni vse in čistj nastavki, čista artikulacija bodo še zmeraj neusmiljeno terjali svoj davek. Pa čeprav ustrežemo tudi tej zahtevi, še zmeraj bomo ostali samo tehničarji, mehanisti, spretni govorci in nič več. Premagali bomo material, duh se nam bo izmaknil. Beseda pa je predvsem posoda duha in srca in edino tadeva jo lahko priključeta v življenje. Zato je škodljiva tista vzvišena, celo domišljava zavest premnogih, žal večsah tudi poklicnih igralcev, da je lepa, pravilna, čista, da, umetniško dognana izreka nekaj postranskega, celo nebistvenega, da se igralec lahko rešuje že z »barvitim«, »očarljivim«, »obsežnim«, »polnim«, »prodornim« (in kolikor je še takih večsah zelo varljivih epithetov) glascem, ko strokovnjakarsko skaklja po preračunljivi in najbolj ceneni lestvici glascovnih »efektov«, saj s tem zahaja na prostaško polje spakovanja, ki je kakor strup zajelo vsa naša amaterska gledališča, ki vidijo v tem ali onem poklicnem »blagovzvenečniku« svojega vzornika in učitelja. Pri vsem tem pa se večsah zgodi, da ta igralec ne obvlada niti osnovnih postavk artikulacije in tako še grje maliči naravno, organsko linijo vokala, besede in stavka. Pri njem gre tedaj za neko absolutno nepoznavanje osnovnih zakonov našega jezika, gre za neko naravnost neintelligentno čebljanje, ki ne more imeti umetniško sugestivne sile, saj uhaja najbolj osnovnim zakonom logike, zato pa zelo lahko pohujšuje vse tiste dobrohotne aktivne gledališke ljudi — amaterje, ki v teatru le prevečkrat vidijo neko pridvignjeno, življenju in njegovim zakonom odmaknjeno »lepo lažo«. Gre še dalje za neko mehanično rutinerstvo, ki morda prej ali slej priti v nasprotje z vero in zaupanjem občinstva, gre brez dvoma za pomanjkanje igralčeve čustveno razumske baze, gre skratka za umik iz živega življenja v najbolj ceneni artizem.

Predvsem mora biti na odru izrečena beseda umetnina z izrazitimi etično-estetskimi vrednotami. Kdor gleda na izreko besed »smrt«, »grd«, »suženjstvo« in »življenje«, »lepa«, »svoboda« zgolj iz artikulacijsko-tehničnega vidika, kdor jih izreka z enako mrkim rutinerstvom, ta je igralsko-umetniško popolnoma gluha in se mu nikoli ne bo odprlo veliko poglavje o žlahtni sorodnosti zvočne in pomenske platj posamezne besede, nikoli ne bo imel smisla za drobno niansiranje vokalov in sočno plastiko konzonantov. Nikoli ne bo

razumel, kaj je povedal Friedrich Kayssler, ko je zapisal o Josefu Kainzu: »Ko sem ga prvič slišal, mi je bilo v hipu jasno, kaj prav za prav pomeni za igralca: govoriti. Vedel sem takoj, da sta dva nemška jezika: eden, ki je nezaveden, samohoten, za vsakdanjo rabo, in drugi, ki je zavesten, oblikujoč, slikajoč, jezik, ki gradi, ki koraka v zavestni sproščenosti, jezik, ki pleše, jezik z možnostmi, ki ne poznajo ovir, jezik, ki ustvarja neiztrohljivo lepoto... Silovitost in polnokrvnost, s katerima je koval in oblikoval besedo, sta dvignila vsak posamezni glas, vokal in konzontan, v simbol nekega čustvenega kompleksa. Natančno si občutil, da je pri njem vsak glas temeljni element jezika: **a** element jasnosti, vidljivosti, svetlega dne, **u** element mračnega, nejasnega, nevidnega, soglasnik **p** pa kakor sila napete prače, kakor nabitost atmosfere... Njemu jezik ni bil brezsmiselna veriga besed in stavkov, jezik mu je bil živ, božanski kaos duha, ki ga mora umetnik ločiti v osnovne elemente.« (P. Kayssler, Wandlung und Sinn.) Podoben občutek zasledimo v sonetu Arthurja Rimbauda »Samoglasniki«:

A črn, E bel, I rdeč, U zelen, O višnjev,  
nekdaj se, zvoki, zmenim vam o rojstvih tajnih.  
A, črn, kocinasti životec muh-sijajnih,  
ki zvbili jih na ples je kruto smradni hlev,

zali v mraku; E, šatorov in pár odsev,  
lednikov smelih ost, tresljaj kobulov skrajnih:  
I, bagri, izbljuta kri, smeh usten bajnih,  
ki jih opojen kes razdraži ali gnev.

U, kroglj, drgetanje božje vod zelenih,  
mir paš posutih z blagom, pokoj gub učenih,  
ki alkimija kleše celom jih v nočeh:

O, tromba to poslednja s čudnimi glasovi,  
in molk, ki skozenj spo Duhovi in Svetovi:  
O Omega, vijolni pramen v Nje Očeh!

(Prevod Antona Debeljaka)

In — da ostanemo doma — kako neki bi igralec-tehničar kdaj umetniško dovršeno povedal Prešernovega »Pevca«? Kako bo kos našemu slovenskemu jeziku, ko se bo razbil že ob tolikih tenkih kantitetno-kvalitetnih in akcent-skih premikih.

Igralec mora besedilo podoživljati, ob njem mora estetsko uživati, občutiti duhovno substanco glasu in besede. Kakor otrok se mora čuditi nad lepoto jezika. Na široko mora odpreti registre svojega srca in duha. Če jih nima, bo govoril samo sam sebi, govoril hladno in nelogično, celo neumno in gromki toni in dovršena artikulacija ga ne bodo rešili. Čustvo in razumnost pa ga bosta popeljali k pravilnemu dihanju in poudarku, k mehko tekoči liniji v stavku izražene misli, k preprostemu, naravnemu in zato prepričljivemu govorjenju. Tu pa ne pomaga nobena šola. Tu se pojavljajo zmote učiteljev, ki nasledajo zvanečemu glasu puhloglavca in puhlosrčnega učenca. Ne zanikam potrebe po vajah v tehniki govora, nasprotno, nadvse najne so (vendar učitelj spoštuj učenčevo govorno specifično in mu ne vsilij svojega grla!), trdim samo, da te vaje ne smejo biti cilj, pač pa samo sredstvo za dosego cilja. Trdim še, da je srce važnejše kakor trebušna prepona, razumnost več kakor še tako žilave glasilke.

Zgolj mehanične vaje v tehniki govora brez upoštevanja zgornjih opozoril so lahko usodne za najbolj nadarjenega učenca, saj mu spretnost glasovno izvrstnega tovariša in pohvale, ki jih ta venomer sprejema, utegnejo ubiti vso voljo do nadaljnjega dela ali pa ga celo odvrnejo od igralskega poklica.

Lepa, preprosta in naravna odrska govorica torej ni toliko funkcija mogočnega govorilnega organa, pač pa umetniško občutljive in inteligentne igralčeve osebnosti, ki se bo vedno znala varovati vsakršnega lažnega patosa in afektacije, vsakršnega oboževanja lastnega glasu, ki tolikokrat zapelje igralca celo v popolnoma napačne interpretacije besedila.

Ce je beseda središče odrskega ustvarjanja in so kretnje in premiki le njena nujna posledica, potem je naravno, da bomo tej besedi skušali dati vso njeno umetniško ceno, ne pa jo potisnili na sramotni oder čeljustanja in preponaštva, da bo vsa izginila spričo preračunanih efektov lepega telesa, presenetljivih kretenj in gracioznih nasmeškov. Ne puščajmo torej, da se velika odrska beseda izgublja zgolj v suhih tehničnih problemih izreke!

Gola tehnika govora se najbolj porazno izkazuje pri samopašnem melodiranju slovenskih vokalov. Tu se tehničarju odpira široko področje. Tehničar hoče namreč blesteti s pisanim, a skoraj vedno nepravilnim uporabljanjem kvantitete vokala, kar postane posebno neznosno takrat, ko gre za kračine. Tudi te hoče opremiti z osebnimi niansami in tako z njih podaljševanjem ne samo spači pravilno linijo besede in celotnega stavka, ampak popolnoma zmalči tudi njegov smisel. (N. pr.: »Obiskal sem vas« in »obiskal sem vas«.) Tehničar hoče briljirati, tehničar hoče očarati, pri tem pa se mu še sanja ne o kvantiteti vokala — pa ti zajucka in zapoje, češ: ali vidite, kaj znamo mi? Ne govorimo več, pojemo na edinstven način... kakor Kafkz, kakor Sarah Bernhard! Mirno se poživžija na smisel besede, na njeno naravno lepoto in določenost, na njeno mesto v stavku, pri tem pa zahteva priznanja in obéudovanja. Vprašanje kvantitete je eno bistvenih vprašanj v liniji slovenske besede. Kdor nima ušes zanj, se mora kontrolirati in učiti. Beseda ni suženj igralca, beseda je njegov ukazovalec in vodnik.

Tu torej govorimo o posluhu za jezik. »Uho me vodi, ne toliko intuicija. Intuicijo, fantazijo ima vsak,« je pred kratkim dejal dr. Gavella. Ta posluh je tesno navezan na **živo govorico**. Igralec, ki misli, da si lahko ustvari svoj lastni jezik, da gre lahko preko žive besede, bo vedno lažniv igralec. Kadar obdeluješ svoje besedilo, ga vedno najprej transponiraj v živo govorico! Le na ta način boš vedno našel naravno melodijo in naravne poudarke.

»Vadi na konzontanah,« pravi Dullin. In prav ima. Vokal je sproščen, svoboden, neoviran glas. Vokal z lahkoto napolni prostornino, Konzonant pa je tisti, ki se s težavo prebije iz ustne dupline, pa zato potem premaguje daljave. Ostro nastavi vsak konzonant, ki začinja besedo! Skrbno oblikuj bistveni konzonant, konzonant sredi besede, konzonant, ki predstavlja okostje besede.

Potem še to: vedno izrazito prilepi zadnji zlog k besedi. Ne požiraj ga! Zadnji zlog ima isto veljavo kot prvi. Ne izpuščaj tega polnokrvnega finala besede!

Skratka: predvsem je treba najprej znati **govoriti s srcem**. Edino ta daje pravilne nastavke, pravilne poudarke, pravilno melodijo. Če tega ne znaš, potem je vsa tehnika čisto odveč, ker bo tvoja govorica — pa če še tako blesteča, pa če še tako po vseh »pravilih« — samo brezsmiselno, naučeno blebetanje, ki ne bo nikoli prodrlo v srca poslušalcev. Potem nikoli ne boš mogel služiti velikemu namenu dobrega gledališča: oznanjanju visokih etič-

nih norm, plemenitenju človeških src, razdajanju lepega in odrešujočega. Služil boš zgolj sebi, služil bče laži, ostal boš artist, nikoli umetnik. Tista klavrna enodnevna »slava« nikoli ne bo mogla odtehtati velike krivde, ki si si jo bil naprtil, ko si zlorabil umetnost.

Vendar ni vedno samo igralec kriv. Krivi so tudi pisatelji, ki pišejo papirnate stavke. Stavke, ki jih nikoli nihče ni in ne bo spregovoril. Stavke, ki so mrtvi. Kako naj jih potem igralec oživi?

**Dr. Braško Kreft:**

## DRAMATURŠKI ZAPISKI

### III.

»Kralj Oidipus« priča, kako je Sofoklej brezpogojno veroval v bogove in preročišča, ki odločilno posegajo v človekovo življenje. V tej zvezi radi govorimo o usodi, ki je človeku naprej določena. Če bi bilo tako, potlej bi bila odvzeta človeku slednja samostojna dejavnost in pisati drame ne bi bilo le odveč, marveč nemogoče, ker drama prikazuje boj nekega določenega človeka s silami, ki so nasprotne temu, kar hoče on. V »Oidipus« so te sile bogovi, odnosno preročišče, ki napove kralju Laiosu, da ga bo ubil lastni sin, s tem, da ukaže sužnju, naj odloži dojenčka, kateremu sta oče in mati prepahnila kite, v gorovju Kitairon, kjer bi naj izdihnil, se je Laios delfski prerokbi uprl. Imel je vso človeško pravico, da se na ta način izogne lastni nasilni smrti. Prav tako se Oidipus ne vrne več h kralju Polibu in kraljici Meropi, ko mu Apolon napove, da bo ubil svojega očeta in se oženil z materjo. Kljub temu, da je Sofoklejev Grk veroval v svetost bogov, se je upiral napovedim njih preročišč. Zakaj? Rešiti si je hotel življenje in ne storiti zločina, ki so mu ga napovedali. Tako se je moral začeti boj. Čeprav je n. pr. gledalec Sofoklejeve tragedije veroval v to, da se mora izvršiti, kar so bogovi odločili, te vendarle še danes zagrabi njegova tragedija z vso silo, čeprav več ne veruješ v grške bogove. Zanima in prevzame te vprašanje, kako se bo Oidipus boril zoper to, kar mu je odločeno. Privlačuje te torej njegov boj, njegov upor zoper bogove, zoper usodo, zoper nasprotne sile, ki mu hočejo samovoljno določiti življenje. Laios in Oidipus sta hotela pretrgati in preusmeriti tek življenja, ki jima je bil določen. Kljub temu, da gledalec, ki je tragedijo prej prebral, vé, kakšen bo konec, ne more tajiti, da ga tragedija od prizora do prizora ne prevzema in ne pretresa. To se ne zgodi le zaradi tega ali onega znamenitega igralca, ki igra glavno vlogo, čeprav je za učinek tragedije tudi to zelo važna postavka. V bistvu nas prevzema predvsem Oidipov boj, kako bi se rešil iz zanke, kako bi si ohranil čast, življenje in dušo, kakor pravimo. Prvo bistvo tragedije je torej v Oidipovem boju, v njegovi dejavnosti, ki je pri Sofokleju omejena od bogov in preročišč, ker je pač takrat grški svet tako veroval, tako čutil in mislil. To ni bila le njegova religija, marveč tudi njegov svetovni nazor. Če si danes odmislimo grške bogove, kar ni težko, ker že dolgo več človeštvo ne veruje vanje, ali moremo reči, da ni več tudi za nas Oidipove tragedije? Bogovi so mrtvi, bogov ni več, tragedija pa je tu in Oidipus živi iz nje pred nami. Oidipus je po Sofoklejevi umetnini preživel grške bogove. Kako se izviti iz tega vzolja protislovja? Zakaj se še danes gode in pišejo tragedije? Ali so tega

krivi še vedno grški bogovi in preročišča, ki jih že zdavnaj ni več in sodijo za nas že v pravljicni svet? Ne. Vzrok temu pa mora biti, če ne isti, pa vsaj podoben ali soroden, le da so ga takrat odevali v vero moči grških bogov, danes pa si ga razlagamo po svoje, čeprav na različne načine, kar je odvisno od tega, za kateri filozofski svetovni nazor se je kdo odločil.

Vsi svetovni nazori se ukvarjajo z vprašanjem človekove svobodnosti in nesvobodnosti, to se pravi, koliko odloča človek svojo življenjsko usodo sam, koliko mu jo odločajo druge sile. Marxovo odkritje, osnovano na izsledkih vse prejšnje materialistične filozofije, tvorno izluščeno iz nečistih primesi ter tvorno s pomočjo dialektike in lastnih analiz razmer v družbi in prirodi, da so materialne ekonomske sile odločilna osnova vsake družbe, pomeni vsekakor eno izmed največjih revolucij v filozofiji in sociologiji. »Ne določa zavest ljudi njihove biti, temveč obratno, njihova družbena bit določa njihovo zavest.« To je ena izmed osnovnih misli iz marksistične filozofije. Družbena bit, ki določa človekovo zavest, je nekaj danega, vidnega, je po Marxu tostranska, za človekovo življenje in mišljenje odločujoča sila, ki pa v učinkovanju na njegovo življenjsko pot, na njegov značaj ni mehanična, temveč ni nič manj zapletena, kakor je zamotana pot Oidipusa, ki se hoče rešiti, ko mu Apolon pove, da bo ubil svojega očeta in se oženil s svojo materjo. Poglavitne stvari mu Apolon vendarle ni povedal: odkod izhaja njegov rod in kdo sta njegova roditelja, Oidipus se hoče svoji usodi izogniti, kakor bi se radi družbene determiniranosti človeške zavesti radi izognili vsi tisti, ki nasprotujejo materialističnemu gledanju na prirodo in družbo. Pa ne samo tisti: ali ni slednji človek v tem boju? Družbena bit, ki določa po Marxu človekovo zavest, ne daje tega premočrtno, mehanično, temveč je proces tega ustvarjanja in določanja zavesti dialektičen. Gre skozi različna in številna nasprotja in protislovja preden pride do tega, kar moremo imenovati zavest ljudi, Oidipu nič ne pomaga, kar mu pove preročišče, pravo resnico mora najti sam. Ves čas se je upiral prerokbi, storil je vse — vsaj po lastnem prepričanju in dobri veri — da bi se rek preročišča ne izpolnil, toda na koncu se izpolni proti njegovi volji, kakor je proti svoji volji zabredel v krvoskrunstvo z lastno materjo. Ali ni v izreku preročišča izpovedana determiniranost človekove usode, v tem primeru Oidipove usode, če si odimislmo grški religiozni okvir? Toda takoj se moramo opozoriti, da tega ne smemo misliti mehanično, kajti potem zapademo fatalizmu in tisti predestinaciji, ki pravi, da je vseeno, kaj človek dela, usoda mu je itak že naprej določena. Tako preprosta pa stvar spet ni, kajti potlej bi življenje običalo. Bistvo prirode in družbe pa je večno gibanje, večno dejanje, kar tudi izraža grška beseda — drama. Dejanje vsake drame se vrši dialektično, z nasprotji in protislovji, saj mora imeti vsaka drama igro in nasprotno igro. Od tega, kako globoko sta zajeti ena in druga, je odvisna tehtnost in idejnost drame. Dialektično materialistična metoda je sodobnemu dramatiku opozorilo in vodilo, da v svojem delu odkriva prvinska vzmetišča boja med prirodo in človekom, med družbo in posameznikom, med njegovo subjektivno in družbeno zavestjo, ki obe določata njegov individualni značaj. Zato je ravno za sodobnega dramatika dialektična metoda tako važna, kakor je bila že doslej, čeprav se je večina dramatikov gibala v okviru idealistične dialektike. Toda kadarkoli se je dramatik dokopal do prvih, je ustvaril umetnino, ki govori za vse čase in pred katero se ustavita idealist in materialist. Kako bi sicer mogli razumeti Marxa, ki je po lastni izjavi najbolj

cenil Shakespeara, Aishila in Goetheja, čeprav niso bili pristaši materialistične filozofije. Tega dejstva ne spremeni niti ugotovitev literarne in splošne zgodovine, da so nekatera velika dela umetnosti tej ali oni dobi bližja, kar pa ni nič drugega, kakor posledica časovne sorodnosti in neposredne aktualnosti.

»Oidipus« nam je danes blizu in nas pretresa zaradi tega, ker je Sofoklej zajel vanj nekaj prvinskih odnosov boja med človekom in tistimi silami, ki mu nasprotujejo, da bi si svojo usodo krojil sam, zgolj po svoji lastni volji in neodvisno z ostalim svetom. V svojem prabistvu je to boj človeka za obvladanje vesoljstva (prirode in družbe), za tisto osvoboditev, ki jo je skušal dati človeštvu mitični Prometej, Dramatik, ki gleda na svet dialektično materialistično, ne bo pri tvornem raziskovanju in umetniškem ustvarjanju človeških usod našel nič manj zanimivih in silnih osebnih tragedij, vrednih pesnitve, ki nastajajo v procesu, ko družbena bit oblikuje in določa človekovo zavest, in kako zopet skuša človekova zavest učinkovati nazaj na svojo družbeno bit ter si jo prizadeva prav tako spreminjati, kakor ona določa njo. Če pravi Lenin, da je »razvoj ‚borba‘ med nasprotji«, je to tudi osnovno načelo vsake prave drame, ki je tudi boj med nasprotji, najsi bodo ta nasprotja na eni strani družba in posameznik ali pa različni značaji, različne strasti, ki se bore med seboj. Kakor pa ni vsak nihljaj že prvinsko gibanje, tako ni vsaka igra in nasprotna igra že drama, kajti dramatikova tvornost se izpriča tudi v tem, da zna ločiti bistveno od nebistvenega pa najsi bo to na psihološki ali sociološki način. Dialektična metoda zahteva, da »ne gledaš pojavov samo s stališča njihove medsebojne zveze in pogojne odvisnosti, temveč tudi s stališča njihovega gibanja, njihovega spreminjanja, njihovega razvoja, s stališča njihovega nastajanja in odmiranja.« (Stalin: O dialektičnem materializmu str. 5.) V drami ne sme biti nič slučajno zaključnega. Vsi odločilni dogodki morajo biti podvzročeni v globoki in železni zakonitosti, ki edina more, mora in sme »determinirati« dejanje in junakovo usodo.

---

#### UPRIZORITVE KRAIGHERJEVE »SKOLJKE«

Na platnicah 8. štev. Gled. lista smo objavili pregled uprizoritev Kraigherjeve »Skoljke«. Dodatno k temu pregledu nas je obvestil upravnik Ljudskega gledališča v Celju tov. Fedor Gradišnik, da je to gledališče bilo prvo po minuli vojni, ki je »Skoljko« uprizorilo **23. in 26. julija 1946**, in sicer v režiji F. Gradišnika v naslednji zasedbi: **Pepina** — Sonja Rakuša; **Tonin** — F. Gradišnik; **Maks** — Fr. Mirknik; **Olga** — Tea Rakuša; **Dr. Podboj** — Avgust Sedej; **Dr. Lubin** — Janko Cigoj; **Strelovka** — Marija Jurmanova. To je našemu pregledu dostaviti, s čimer se število uprizoritev v Celju poviša za 2.



Dne 25. februarja 1950 je v svojem rojstnem kraju Metliki umrl slovenski pisatelj in dramatik **Engelbert Gangl**. Ob koncu prejšnjega stoletja je po prvih epigonskih pesmih in prvem dramatskem poizkusu »Materine sanje« začel pisati naturalistične drame. Za naturalizem se je navdušil ob branju Ibsenovih dram in dram nemških naturalistov. Ni jim pa bil doregel ne po slogu, ne po vsebini, še manj po svoji naravi. Stirijska tragedija »Sina« je vzbudila pozornost, ko je bila 1898 igrana v Ljubljani. Ob prvem natisu 1898 jo je posvetil Aškercu, ob drugem 1923 pa »plemeniti ljubezni naših src do lepote in kreposti«. »Sina« so še med obema vojnama mnogo igrali diletantski in ljubiteljski odri tudi v Ameriki, predvsem pa naše delavske dramske družine. Druga drama »Sad greha« 1901 ni dospela na ljubljanski oder, igrali pa so jo in jo še v Ameriki (Chicago, Cleveland, Buenos Aires). Med obema prvima dramama je napisal igro »Brez ljubezni«, ki ni bila igrana, priključil ji je po naturalističnem vzoru še tri enodejanke »Dolina solz« (v knjigi 1920), dramo »Sfinga« (prvotno »Katka Poljakova«, v knjigi 1922) in »Veseli ljudje«. Priložnostno, ne da bi mogel globlje poseči v problem, je 1899 dramatiziral Prešernov »Krst pri Savici«. Med njegovimi proznimi spisi je bila svojčas mnogo brana večerniška povest »Veliki trgovec« 1902.



Engelbert Gangl

Za naše gledališče je mnogo prevajal, tudi operne librete. Bil je prvi tajnik Slovenskega umetniškega društva, ki je priredilo v Ljubljani I. slovensko umetnostno razstavo. V letih 1898 in 1899 je bil gledališki kritik »Slovenskega naroda«. Dasj ni posegal globlje v problem igre in igralca, je hotel biti v kritiki temeljit, pazil je na pravilnost jezika ter eden prvih opozarjal na problem tuje operete v našem gledališču. O Inemannu nam je ohranil svoj bežni opis tega inteligentnega igralca in režiserja češkega rodu, ki je pred koncem stoletja vodil slovensko dramo. V »Slovanu« 1904/05 je napisal poročilo o starem rudarskem gledališču v Idriji.

Ob koncu stoletja se je na strani Aškercarja in Govekarja zapletel v literarni boj s Cankarjem kot tretji v namišljenem »literarnem kartelu«, toda kot nebojevit literat. Kmalu se je umaknil v mirnejšo ložo mladinske književnosti, urejal dolga leta mladinski list »Zvonček«, izdajal mladinske spise in se mnogo udeleževal v učiteljski stanovski in gospodarski organizaciji ter sokolskem gibanju. Kakor literarno je bil tudi politično nebojevit. V političnem močvirju predvojne Jugoslavije je ostal mož čistih rok. jt

## STIRJE SLOVENSKI PREVODI »EGMONTA«

Ob času, ko je »Dramatično društvo« v Ljubljani izdajalo svojo zbirko gledaliških iger »Slovenska Talijaa«, je društvo že imele prevedenih več Goethejevih del, od katerih pa ni v tej knjižni publikaciji nobeno zagledalo belega dne. Tedaj je Josip Cimperman popravljaj Mandelčev prevod »Fausta«, Matija Valjavec je bil prevedel »Ifigenijo v Tauriji«, Ivan Kalan »Clavigaa«. Ivan Mohorčič pa »Egmonta«. Tudi do uprizoritve kate-rega teh prevodov ni prišlo, z izjemo kratkega prizora iz »Egmonta« 1888 po Mohorčičevem prevodu.

Ko je pozneje gledališče nameravalo uprizoriti »Egmonta«, je zaradi obilice prevajalcev — četudi ne dobrih prevajalcev —, ki so se društvu vedno ponujali, dalo 1896 »Egmonta« prevesti na novo. Mogoče se je zdel vodstvu Mohorčičev prevod zastarel, ali pa je že počival pozabljen v arhivu. Vsekakor so bili proti koncu stoletja mnenja, da je bolje, prevajati vnovič, kot pa da bi popravljali stare prevode. Drugačnega mnenja je bil pozneje Oton Zupančič, ki je kljub temu, da je Schillerjevo »Marijo Stuart« tako rekoč znova prevedel, le priznal soavtorstvo prvemu prevajalcu Cegnarju.

### Mohorčič:

**Egmont:** Poglej, Klarica! — Daj, da se vsedem! (se vsede, ona poklekne predenj na pručico, položi svoje roke na njegovo naročje ter ga gleda). Oni Egmont je čmeren, lesen, mrzel Egmont, ki mora biti ponosen, zdaj tako, zdaj drugače se kremžiti; trpinčen, nezastopljen, zamotan, keđar ga ljudje drže za veselega in radostnega; ljubljen od ljudstva, ki ne ve, kaj hoče; češčen in povzdigovan od množice, s katero nij nič početi, obdan od prijateljev, katerem se ne sme izdati; opazovan od ljudi, ki bi mu na vsaki način radi do živega prišli; delajoč in trudeč se, dostikrat brez namena, največkrat pa brez plačila — o naj zamlčim, kako se godi onemu, kako je temu pri srci. Pa ta, ljuba Klarica, ta je miren, odkrit, srčen, ljubljen in spoznavan od najboljšega srcá, ktero tudi on po polnem pozna ter s polno ljubeznijo in zaupanjem na svoje pritiska (jo objame). To je tvoj Egmont.

**Klarica:** Tako bi rada umrla! Svet nijma nobenega veselja po tem.

### Gangl:

**Egmont:** Glej, Klarica! — Naj sedem! — (Sede, ona poklekne predenj na podnožnik, svoje roke mu položi v naročje in ga zre.) Oni Egmont je jezni, strogi, mrzli Egmont, ki mora paziti náse, zdaj gledati takó, zdaj drugače; ki je izmučen, nepoznan, nejasen, ako mislijo ljudje, da je vesel in radosten; ki ga ljubi ljudstvo, katero ne ve, kaj hoče; ki ga časti in povzdiga brezrabna množica; ki je obdan od prijateljev, katerim ne sme zaupati; onega Egmonta opazujejo ljudje, ki bi mu radi do živega, on pa dela in se trudi dostikrat brez zmotra, največkrat brez plačila. — O, naj zamlčim, kako je onemu Egmontu pri srci. Ali ta, Klarica, ta je miren, odkrit, srečen, ljubljen in poznan najboljšemu srcu, katero tudi on čisto pozna in s polno ljubeznijo in z zaupanjem na svoje prižema. (Objame jo.) To je tvoj Egmont!

**Klarica:** O, naj umrem! Saj večje sreče nima záme svet!

Tako je 1896, ko se je »Dramatičnemu društvu« žele ponudila za prevajanje mlajša generacija, prevedel »Egmonta« na novo Engelbert Gangl. »Egmont« 1896 je bil uprizorjen po njegovem prevodu.

Tretjič je »Egmonta« prevedla 1935 Milena Mohoričeva. Njen prevod je izšel v zbirki »Mala knjižnica«, ki jo je v redakciji Iva Grahorja, med vojno v Dachau umrlega, izdajala tiskarna »Merkur« v Ljubljani. Ta knjižna izdaja je bila namenjena za šolsko rabo in zato opremljena z uvodom in opombami.

Cetrti prevod je delo Antona Sovreta, prevajalca grških in latinskih klasikov. Njegov prevod uporablja letošnja uprizoritev.

V naslednjem priobčujemo odlomek iz vseh štirih prevodov Goethejevega »Egmonta« (konec tretjega dejanja, ali tretjega pojava, kakor je prevedel Mohoričič) zaradi primerjave.

V šestdesetih letih od prvega prevoda se sicer slovenščina bistveno ni mnogo izpremenila. Zanimiva pa je primerjava ne toliko zaradi ugotovitve prevajalčevih napak ali stilističnih posebnosti, temveč mnogo bolj zaradi natančnosti izraza in posebnega truda novejših prevajalcev, prevesti izvirnik v skladu z zahtevami sodobne gledališke slovenščine, ki zahteva svojevrstno polnost govorne slovenske besede, to je obogatitev jezika.

#### Mohoričeva:

**Egmont:** Vidiš, Klara! — Naj sedem! — (Sede, ona poklekne predenj na pručico, položi roke v njegovo naročje in ga gleda.) Oni Egmont je čemerni, trdi, mrzli Egmont, ki se mora obvladati in kazati sedaj tak, sedaj drug obraz; mučen, nerazumljen, zapleten je, kadar mislijo ljudje, da je vesel in zadovoljen; ljubi ga ljudstvo, ki ne ve, kaj hoče; časti in dviga ga množica, ki z njo ni kaj početi; obdajajo ga prijatelji, katerim se ne sme prepustiti; opazujejo ga ljudje, ki bi mu radi prišli na vsak način do živega; dela in se trudi, često brez smisla, po večini brez plačila. — O, naj molčim, kako se mu godi, kako mu je. Toda tale, Klara, je miren, odkrit, srečen, ljubi in pozna ga najboljše srce, ki ga tudi on popolnoma pozna in privija v polni ljubezni in zaupanju na svoje srce. (Objame jo.) To je tvoj Egmont!

**Klara:** Tako naj umrem. Svet nima večje radosti od te.

#### Sovre:

**Egmont:** Vidiš, Klarica! — Naj sedem! — (Sede, ona poklekne predenj na podnožnik, mu položi roke v naročje in ga gleda.) Oni Egmont je čemeren, tog, hladen Egmont, ki se mora zatajevati, kazati zdaj ta, zdaj drug obraz; ki je trpinčen, nespoznan, zapleten, kadar ljudje mislijo, da je vesel in dobre volje; ki ga ljubi ljudstvo, katero ne ve, kaj hoče; ki ga časti in dviga na vrhove množica, s katero ni kaj početi; ki ga obdajajo prijatelji, katerim se ne sme zaupati; ki ga oprezujejo ljudje, kateri bi mu po vsej sili radi prišli do živega; ki se trudi in ubada često brez smotra, po večini brez plačila; — o, naj molčim, kako se temu godi, kako je temu v duši! Toda tale, Klarica, ta je miren, odkrit, srečen, ker ga ljubi in pozna najboljše srce, katero tudi on do kraja pozna in z vso ljubeznijo in zaupanjem pritiska na svoje! (Jo objame.) To je tvoj Egmont!

**Klarica:** Zato daj, da umrem! Večje radosti svet ne premore!

»EGMONT« PRVIC NA SLOVENSKEM ODRU 1896



Danilo kot Egmont 1896.

Ob prvi krizi slovenskega gledališča v Ljubljani, ko sta se odločila oba Borštnika za odhod iz Ljubljane, se je »Dramatično društvo« zavedlo svojih napak in skušalo z izpopolnitvijo dramskega osebja kakor tudi s preureditvijo repertoarja postaviti dramo na nov temelj. V sezoni 1894/95 so se pa kmalu v osebju pokazale nove razpoke: že decembra 1894 je odšel hrvaški igralec Dragotin Freudenreich in se vrnil v Zagreb, na njegovo mesto je stopil Anič, ki pa je takisto s svojo ženo odšel ob koncu sezone. Ostal je Inemann sam in prevzel vso pezo edinega dramskega (in operetnega) režiserja ter prvega igralca za nekaj sezon. V sezoni 1894/95 je repertoar med 37 dramskimi večeri dal 23 iger, od katerih je bilo 8 novitet in 15 starejših ponovitev, zvečine še iz čitalniških časov. Med novitetami klasičnih iger ni bilo.

Ze pred sezono 1894/95 je »Sufler« v sestavku »Pred pričetkom nove gledališke sezone« v »Slov. narodu« 15. septembra 1894 hvalil namen intendantce, da se misli zlasti ozirati na igre slovanskega repertoarja. Pri tem pa je izrekel željo, da bi intendantca posvetila nekoliko več pozornosti klasičnim proizvodom in podkrepljeval svojo željo: »Naj se da učeči se mladini prilika videti v živi sliki na odru tudi klasična dela! Gledališče oblažuj čustvo in srce naše mladine, izobražuj in unemaj jo za vse, kar je lepo in vzvišeno. Najnovejša takozvana gledališka literatura, ki se bavi s

preustrojbo države in človeške družbe in posebno z velikomestnim »fin de siecle« ter nam kaže socialno korupcijo v pretirano realistični obliki — ni za naš oder. Naš narodni zevod ni moderno senzacijsko gledališče. Okusu našega občinstva ugaja le naravno pristna hrana...«

Intendantca je rezala srednjo pot med valovi, ki so že butali ob slabo zastavljene cvire slovenske malomeščanske ožine. Koncesija kritiki bi naj še bile klasične igre s pedagoško izobraževalnimi nameni za mladino, če so že pozabljeli na veliki pomen klasične igre za mladi igralški kader drame, ki bi prav v njih moral razviti svoje zmožnosti in pokazati svojo igralsko silo.

Potres leta 1895 bi skoraj onemogočil delo slovenskega gledališča, ker bi ga bilo po mnenju nekaterih treba zapreti za eno sezono. Toda ker je

gledališka stavba zdržala katastrofo brez posebne škode, se je sezona 1895/96 redno začela. Angažiranih je bilo nekaj novih moči (Terševa, Stojkovič z ženo, komik Vukičević), v repertoarju pa je intendantca uslišala želje in izbrala za uprizoritev tudi klasične igre, kar je deloma pripisati vplivu Inemanna.

Po dvajsetih letih so zopet uprizorili Schillerjeve »Razbojnike« v Ncllijevem prevodu in Inemannovi režiji z velikim uspehom. Občinstvo je napolnilo gledališče štirikrat pri tej igri v isti sezoni, kar je pomenilo nekaj izrednega. Tudi za razvoj naših igralcev prve poklicne generacije je bila uprizoritev »Razbojnikov« pomembna. Kritiki »Slov. naroda« je to še posebej poudarili: »Uprizoriti klasično delo je na sebi pogumno podjetje, ako niso na razpolaganje igralske moči, vajene igrati v takih komadih, zlasti težavno pa je prirediti dostojno predstavo »Razbojnikov«, v katerih morajo igralci doseči najvišje akcente strasti... Če rečemo, da g. Inemanna še nismo videli tako igrati, kakor je sinoči igral Franca Moora... povedali smo mnogo, a nikakor ne dovolj. Spoznali smo v njem mislečega, stvarjajočega dozorelega umetnika... G. Danilo je igral starega Moora... pokazal je, da je nenavaden igralski talent, ki sme prestopiti iz plitvih veseloiger v veliko dramo... Režija je storila vse in omogočila uspeh... Takih predstav še ni bilo na slovenskem odru.« Pri drugi ponovitvi je bila predstava še boljša: »da so sinoči tudi naši igralci govorili glasno in razločno, kakor se mora na odru govoriti.« Uprizorili so »Razbojnike« v začetku novembra 1895.

Po zankirnih repertoarnih kosih predpustnih tednov je sledila v začetku marca 1896 uprizoritev Shakespearovega »Othella«. Kritiki »Slov. naroda« je pisal o velikanskem utisu prve Shakespearove predstave na našem odru, da so »igrali dostojno velikega pesnika, veliko boljše, nego smo pričakovali, in zato ostane ta dan pomemben v zgodovini našega gledališča.« Hvalil je Terševa, Inemanna in posebno Verovška v glavni vlogi; pohvalil je Danila, »ki ni nič pretiraval in igral vseskozi naravno... ter Danilovo, katera se je v zadnjem dejanju povzpela visoko nad navadno rutino in igrala pretresujoče, z uprav elementarno silo...« Prevod »Othellov« je bil Malovrhov.

Obe klasični igri sta razvneli gledališko občinstvo in domače igralsko osebje, ki je dozaj večidel opravljalo težaško delo stereotipnih vlog malo vrednega repertoarja. Morda je tudi samo vzpodbujalo kritiko k zahtevi po klasičnih igrah. I »Slov. naroda« i »Slovenec« sta soglašala v tem, zadnji je celo izrečno priporočal uprizoritev n. pr. »Egmonta«.

Uprizoritev »Egmonta« je verjetno izzval Danilo sam, ki si je po uspehih želel velike glavne vloge. In Egmont je bila »njegov« vloga. Ko so 26. januarja 1888 na prvi javni skušnji nastopile slušateljice in slušatelji dramatične šole pod vodstvom Borštnika, je bil na sporedu kot druga točka Egmontov samogovor v ječi. Govoril ga je mladi Danilo po Mohorčičevem prevodu. Poročevalec »Slov. naroda« ga je ocenil, da je »prevzel to jako kočljivo vlogo ter je po svojih močeh zadoščeval, vendar bi tudi njegovemu monoiogu trebalo še nekoliko pile, zlasti kar se tiče efekta v glasu. Sicer je pa njegov Egmont občinstvo prav zadovoljil.«

Danilu se je želja izpolnila. Dne 31. marca 1896 je bila krstna predstava Goethejevega »Egmonta« v novem Ganglovem prevodu, v Inemannovi režiji, z Beethovno glasbo, ki jo je izvajal orkester c. in kr. pp. 27 pod taktirko kapelnika Friseka, z Danilom v glavni vlogi, na korist prvemu ljubimcu slovenske drame gospodu Danilu ob 20 letnici njegovega igralskega nastopanja. Da povzdigne slavnost, je intendantca preskrbela mnogo novih, »jako elegantnih kostumov«.

Vendar pa uspeh igre ni bil tak, kakršnega sta imeli obe prejšnji klasični igri. Poročevalec »Slov. naroda« je ugotovil, da se Egmont »jako lepo bere, a na odru je dolgočasen in tudi najboljša predstava in najskrbnejša uprizoritev mu ne pomaga.« Uprizoritev da je bila razmeroma dobra. »G. Danilu se mora priznati, da je igral izvrstno in vnovič dokazal, da je sposoben tudi za težke dramatične vloge. Pogodil je značaj Egmontov prav dobro in ga logično izvedel, da pa ni govornik, ve g. Danilo sam.« »Slovenec« je uprizoritev pozdravil, »dasi je za sedaj za naše občinstvo še malo pretežak... Danila je občinstvo ves večer odlikovalo, odlikoval se je tudi sam s svojim Egmontom.« Funtek se je v svoji kritiki v uradnem listu uprli občutnim režijskim črtam besedila, v glavnem pa je bila igra po njegovem igrana tako, kakor bi si tega pred nekoliko leti ne bilo mogoče misliti; vsekakor bi bila vplivala drama močnejše, če bi ne bila preveč na hitrico naštudirana. Od ostalih igralcev hvalijo kritike **Terševo** kot Klarico, **Orehka** kot Brackenburga, **Inemanna** kot vojvodo Albo in **Verovška** kot Viljema Oranijskega, Zbašnik pa je v »Ljubljanskem zvonu« ugotovil hibe Danilove odrske govorice.

Kljub poznemu roku uprizoritve je bila predstava še dokaj dobro obiskana (»Egmont« je bil predzadnja predstava v sezoni). Toda še ob koncu sezone je poročevalec »Slov. naroda« v končnem pregledu vzdrževal svojo opombo o »težkem, a nehvaležnem Egmontu«, četudi je ugotavljal, da so bile vse tri uprizoritve klasičnih iger »jedine svetle točke v repertoarju.« »Razbojniki« in »Othello« sta ostali naslednjo sezono še na repertoarju, dočim je »Egmont« romal v arhiv, kakor da je odigral svojo vlogo v razvoju slovenskega gledališča.

Po sezoni so se vnele ostre polemike o slovenskem gledališču med »Slov. narodom«, ki je kot neuradno glasilo »Dramatičnega društva« branil intendantca, in med »Slovencem« ter »Edinostjo«. »Edinost« je napadala personalno politiko intendantca, »Slovenec« pa je zahteval slovanski repertoar. Iz Rusije se je polemiki v »Slovanskem svetu« pridružil prof. Hostnik, češ da je pred šestimi leti prevedel Ostrovskega igro »Siromaštvo ni sramota«, jo poslal društvu, dobil pa ni nobenega odgovora in da tudi igra še doslej ni bila uprizorjena. Spočetka načelna polemika (na gledališkem pragu potihneje politični boji, notri smo složni »klerikalci« in »liberalci« — po »Slovencu«) je izzvenela v malenkosti zaradi benefic in šopkov. Problema uprizorjanja klasičnih iger se ni dotikala.

Toda zahtevam igralcev in občinstva po klasičnih igrah je vodstvo moralo ustrezati. Ko je mladi rod dal vrsto novih prevajalcev, so se odprle možnosti, da se prvim trem pridružijo nove klasične drame in tragedije, med njimi ob koncu leta 1899 že »Hamlet« v Cankarjevem prevodu.

Charles Dullin:

## NASVETI BODOCEMU IGRALCU

### Igra

Igra — to je vse tisto, kar nam je vdihnili oseba, ki jo hočemo igrati in o kateri smo si ustvarili idealen fantom, večji kot živa narava, ki nam služi za model. Sestavljena je iz vseh kretenj, ki jih določi režija in ki postanejo žive šele takrat, ko smo jih dobro razvrščene v našem spominu z vso sposobnostjo improvizacije postavili na oder. Igra ni vedno funkcija igralčevega razuma, pač pa njegovega instinkta. In v resnici: če se igralec med igranjem ocenjuje, je zgubljen, ker se ohladi, ko bi se moral ogreti.

Bedast igralec sicer lahko vzbuja vtis dobrega igralca, če ga je režiser dobro vodil, toda njegov instinkt ne bo nadomestil njegove nesposobnosti, ko gre za spočetje velike figure. Če je bedast, igra bedasto, ker je bedast tudi fantom, ki si ga je ustvaril, medtem ko se bo razumnemu igralcu rodil razumen fantom, ki mu bo govoril izbrano govorico. Iz tega boste kaj lahko izvedli dvoje opazovanj: najprej o velikih igralcih, ki zmorejo vsa sredstva za ustvaritev velikih vlog in jih tudi blesteče odigrajo, potem o drugih, ki imajo nesrečo, da so neumni in neizobraženi pa pri tem zagrešijo blaznost, da se lotijo velikih fantomov ter jih potem potisnejo na lestvico svojih strahotno omejenih zamisli.

Igra je tista, ki mora narekovati intonacijo. Vsi smo opazili, da smo se morali zelo varovati, kadar smo bili v začetku vaj preveč zadovoljni s svojim tekstom, ko smo skušali podkrepiti literarne nianse in se nam je zdelo naše delo relativno lahko. In bilo je že precej verjetnosti, da ostanemo na tej stopnji, ki daje zadoščenje v glavnem le avtorju, ki je očaran, ko sliši svoje besede, ko sliši »čitati«<sup>2</sup> svoje delo. Toda vse drugo in vse bolj težavno je delo pri resničnem ustvarjanju vloge. To je počasno porajanje in pogosto brez sladkosti.

Igra je tista, iz katere izvirajo različnosti in najbolj drobne nianse. Ali vas ni pogosto bolj ganil dogodljaj v igri — naj bo to pogled ali drža ali drobna kretnja, sploh eden izmed teh neizkoriščenih krikov — kakor pa dialog, ki je sicer ta krik pripravil in brez katerega ta krik ne bi imel svojega vzroka, a bi brez njega ne bilo tiste »eksplozije«, ki predstavlja nepogrešljivo bistvo predstave? Kajti če to opustite, boste imeli več koristi, če berete komad doma, če si sami ustvarite ta idealni fantom in mu sledite s svojo domišljijo v vse kraje, ki vam jih je zažrtal pesnik. Vendar priznam, da prav nič ne kolebam med še tako konvencionalno uprizoritvijo kake tragedije in med branjem iste. Nujno je namreč, da scena zmaterializira te sanje, saj mi branje dopušča, slediti jim v prostor samo na abstrakten način.

Režiserjeva prva dolžnost je, da ne ubija igralčeve osebnosti, da ji daje vse možnosti za najvišje razodetje in polno manifestacijo. Gledališče bo sicer izžarevalo manj enovitosti, prisiljene ubranosti in mehanične točnosti in elementarna slučajnostnost bo spravila v nered njegov strogo postavljeni načrt, zato pa bo na drugi strani pridobilo na življenju in življenjskosti ter na dinamičnosti in bo tako imelo več učinka na občinstvo. Igralčeva osebnost mora vedno in povsod omejevat i režiserjevo moč in oblast.

Toda tudi tu se z vso ostrino postavlja vprašanje predhodne vzgoje igralca in človeka. Če čut za igro prihaja iz našega instinkta, njena kvaliteta pa iz naše izobrazbe in okusa, se mi zdi logično, da posvečamo tovrstnemu oblikovanju igralca - začetnika vso potrebno pozornost in da tega novincea kolikor se da pripravimo do tega, da nekoliko poglobi to umetnost, ki si jo je često izbral iz raznih nečimurnih razlogov in za katero ga nista prej usposobila ne njegovo poreklo ne vzgoja.

Novačenje igralcev se pri nas vrši po končanem večletnem študiju med zelo različno nadarjenimi učenci, ki jih je nekoč čar gledališča ali kina privabil, da so se vpisali v enega izmed številnih tečajev, ki tudi imajo svoj *raison d'être*, čeprav v resnici niso nič drugega kot trgovske družbe, ki naj pritegnejo čim večje število sodelavcev. Te, ki imajo priložne darove, prej ali pozneje opazijo. Angažirajo jih za igranje manjših vlog in od tega dne dalje sledijo muhastim korakom sreče in nihajoč med gledališčem, filmom in radiom, odtiskujejo pečat svoje individualnosti zdaj sem

zda j tja. Po navadi ti mladi igralci poslej sploh ne mislijo več na to, da bi izpopolnjevali svojo vzgojo, ker so prepričani, da je za igralca dovolj, da nastopa na odrskih deskah, zahaja v gledališki družabno sobo na upravljanje ali postane zvezda ene izmed zaključenih literarnih družbic, kjer na cenen način lahko figurira »genija«. Taki ne vedo nič, ker se niso ničesar naučili in se tudi nikoli ničesar ne bodo. Samo redke izbrane narave se izoblikujejo same in se znajo upirati mnogoterim skušnjavam plehkosti in lahkoživosti, ker imajo razen vseh igralških nagnjenj že od rojstva tudi žlahtno umetniško nprav, ki jih varuje pred propadanjem, ko jim nalaga slavno, a često tudi bedno življenje, polno dela in borbe.

Zmota, ki je, žalibog, zelo zakoreninjena in jo oznanjajo celo razumni ljudje, je v prepričanju, da gledališki umetnik lahko živi in uspeva brez šole. Ceprav ne ostaja pri temeljnih pravilih, ki jih nudi sleherni pouk, in ki predstavljajo vedno samo prvo potrebno osnovo, najde najbolj samosvoj igralec kakor oni, ki se mu od konca pozna neka šola, v šoli trdno oporišče. Na pravilih in temeljih, ki mu jih je dala šola, si nato izoblikuje svoj lastni odrski izraz. Strah pred učiteljem in omalovaževanje šole sta izgovor slabičev ali lenuhov. Van Gogh je v svojih začetkih kopiral Milleta, pa je postal Van Gogh morda prav zato, ker je imel v začetku tisto skromnost, ki mu je narekovala, da se je najprej dodobra seznanil s slikarsko tehniko in šele nato začel misliti na to, kako bo postavil na glavo vsa pravila dotedanjega slikarstva.

Polovičarstvo gledaliških ljudi ima za posledico polovičarstvo teatra v celoti, kajti kljub vsemu je le igralec njegovo prvo gibalno. Nič se v gledališču ne zgodi brez njega in zelo često se slab okus neizobraženega in surovega človeka v njeni uveljavi in zasidra s trgovsko vrednostjo, ki jo sčasoma predstavlja, kajti njegovi glumaški talenti se dajo pametno izkoristiti. Sicer pa tradicionalno učenje v šoli starejših ne more več obstajati, ker danes ne poznamo več tradicije, temveč konvencionalnosti, izmed katerih prve potekajo iz klasicizma, druge iz romantizma, tretje iz naturalizma, četrte pa so iznašli, da bi nadomestili one, ki smo se jih znebili. Praviijo: »Nič več tragedov:« To res, toda kdo bi jih oblikoval? Ali ni jasno, da nam je lirična deklamacija, ki je osnova tragedije, danes popolnoma tuja, bodisi ker je prišla iz igralcev, s katerim jo skušajo nadomestiti, prav tako malo vredno kot domačnostni naturel, ki ga drugi skušajo vpeljati v Corneilla in Racina? Ton klasične tragedije je tako daleč od tona, ki se prilega Shakespearovi žaloigri, kakor je le-ta daleč od tona realistične drame. Melodrama ima ton, ima tehniko, ki jo bulvarska komedija s svojo vsakdanjo govorico z grozo zavrača. Res je, bulvar je dal velike igralce. Oni so, lahko rečemo, gospodovali v gledališki produkciji, po njihovi zaslugi je ona v mnogih primerih žela na videz omamne uspehe. Toda le malokateri med temi zvezdniki so si upali naskočiti velike klasične figure in vendar so imeli vse zunanje darove, ki jih zahtevajo ti klasični liki. Danes se nanreč od igralca zahteva, da se loti vsen zvrst: od komikov da igrajo v tragediji, od tragedov, da z zvezanimi nogami skočijo v vaudeville kakega Labicha, za nameček pa še da so diskretni pred mikrofonom, potem se jih postavi pred tekst P. Claudela, o katerem še včeraj niso vedeli, da je na svetu, končno pa se zahteva od njih, da se vrtinjajo raznim novotarskim poizkusom, ki postavljajo na glavo vse zdrave pojme, ki so jih doslej imeli o umetnosti igranja. Kakšnih rezultatov naj pričakujemo od tega popolnega nepoznavanja pogojev, ki so potrebni za razvoj mladega



talenta? Vsakdo izmed njih konča s tem, da se zasidra v zvrsti, ki najbolj laska njegovemu samoljubju in mu donaja z najmanjšimi napori največ denarja: v filmu.

Ce bi bila vzgoja človeka, ki se je posvetil gledališču, bolj čista, vestna in fina, sem prepričan, da bi igralec ob njej nič ne izgubil, gledališka umetnost pa mnogo pridobila.

### III.

#### Osnovna tehnika

Bistvo igralske tehnike se da skržiti na dve večini, ki jih je mogoče hitro izraziti, zelo težko pa v praksi izvesti:

1. da znamo pravilno dihati in se hkrati s tem dihanjem tudi znamo vedno okoristiti,

2. da smo razumljivi in si v ta namen prisvojimo dobro izreko.

Govoril ti bom torej o dihanju in zdj se mi, da ti bom, če bom znal dobro in ne preveč abstraktno povedati, nakazal napredek, čigar važnost in pomen boš prej ali slej sam ocenil. Povedal ti bom celo, da boš tistikrat, ko boš občutil svoje dihanje ne več kot dolgočasnost ob vsakodnevnih gimnastičnih vajah, ampak kot čist izvir, kot majhno božanstvo, delilca darov, ki vliva življenje vsem stvarjem od rojstva do smrti, da boš takrat imel ključ, ki odpre vsa druga vrata do skrivnosti igralske tehnike. Dihanje je osnova dobre izreke, inteligentnega branja in prav tako osnova tragičnih premikov ali dobro postavljenih komičnih efektov. Če z ozirom na tega malega boga nimaš velikih sredstev in možnosti, bodo kljub temu tudi ti zadostovali, da boš napolnil najboljše gledališče. Atletski traged se bo z gromovitim glasom drl poleg tebe, toda publika bo poslušala tebe. Vem, da si zdaj, ko si to prebral, napel prsi in rekel: »Za vruga, saj jaz prav dobro diham!« No, za tek čez drn in strn mogoče. Toda dihanje je za nas igralce koristno samo tedaj, ko ga ne samo imamo, ampak ga znamo tudi uporabljati. Opazuj vrhovodca v hipu, ko izvaja nevaren obrat! Verjetno ni nikoli razmišljal o tem, toda vodi ga gon po samoohrani. Njegovo dihanje je kakor utrip žice, po kateri drsi. Včasih pridržano, kakor da bi ono uravnavalo njegovo ravnovesje, včasih pa sunkovito, pripravljeno za nove tvegane kretnje. Ena sama napaka, pa se ubije. Tu je vzrok, zakaj se vrhovodec, ki se noče ubiti, spoprijazni s tem malim bogom, ki uravnava življenje in smrt. Za nas igralce v tem primeru sicer ni dejanske smrti, je pa patetična dikcija, zasopljenost, ki je mučna za gledalca, slaba navada, da se nasloniš na besedo, ker hočeš podčrtati njeno važnost, mačje brundanje trageda, ki nam ne da ne časa ne možnosti, da bi razumeli smisel njegovih besed, plitkost nians, pomanjkanje notranjega ravnotežja in avtoritete, bedasti strah, živčnost, odsotnost pomenskega ritma itd.

Zavedaj se, da mora besedilo prav tako dihati kot ti, če hoče živeti. Da je v dobrem gledališkem dialogu dihanje prav tako potrebno kakor v pisanem tekstu ločila. Vzemj besedilo kake tragedije, berj ga mirno in začutil boš momente, kjer moraš dihati. Pri tragediji, ki dopušča žlahtno deklamacijo (ki je pa ne smemo zamenjavati z votlim bobnanjem), je dihanje označeno in fiksirano kakor v glasbeni partituri. Ce jo pozneje hočeš spraviti na oder, boš brž opazil, da komad potrebuje svojega dihanja. Opazil boš, da komad lahko pade kakor vrhovodec, ker mu je primanjkovalo te elementarne spretnosti. Rekli ti bodo: »Toda v vsakdanji konverzaciji buljvarske komedije ali v filmskem dialogu to znanje vendar ni

potrebno!« Odgovoril ti bom, da so veliki buljvarski igralci čudovito dobro poznali ta vir. Morda se nekateri izmed njih ne bi strinjali z menoj glede forme, ki jo uporabljam, da to razložim, rekli bi morda, da vrhovodca, rešuje že instinkt, toda ne bi mi ugovarjali niti glede bistva niti glede nujnosti tega študija.

**Mojster svojega dihanja boš postal šele po predhodnem vežbanju, splošne telesne sprostitve.** Prizadevaj si najti dobrega telesnega vzgojitelja! Okoristi se z njegovimi nauki, neprenehoma kontroliraj samega sebe in kmalu boš prišel do uspešnega in končno mojstrskega dihanja! Preiti moraš od trebušnega in medrebrnega do prsnega dihanja, kakor ti pač narekuje potreba, in igraje se zdaj z enim zdaj z drugim skušaj ustvariti vtis, da se nikoli ne prekinjaš zaradi zajemanja sape! Vse te vaje pa, ki bodo zahtevale od tebe mnogo časa, potrpežljivosti in predvsem doslednosti in točnosti v naporu, vedno opravljaj v mislih na njihovo praktično uporabo.

### Izreka

Včeraj sem ti govoril o dihanju, danes te bom dolgočasil s ponovnim opominjanjem: ne boš postal dovršen brez dobre izreke. Stvar je čisto preprosta. Gre za to, da govoriš razločno in da besede v tvojih ustih dobe svojo težo in sočnost. Jezik naj pri tem teče seveda z naravno lahkotnostjo, brez prisiljene prizadevnosti. Nič ni bolj morečega kakor govornik ali igralec, ki luščita zloge. Prihrani takšne napore za svoje domače vaje, ko pa igraš, ne misli več na to. Če imaš pravilno dihanje, boš kaj kmalu prišel do dobre izreke. Najboljša metoda, ki ti jo morem svetovati, je mehanično čitanje na glas. Predvsem pa ne mešaj za take vaje Baudelaira, Racina ali Verlaina. Prosim te, ne mešaj jih v to kuhinjo! Kajti to je prava, pravcata kuhinja, Zvečiti moraš besede kakor trdo meso, da ti bodo kasneje šle bolj gladko iz ust. Vadi tri vrste mehaničnega čitanja! Pri prvem artikuliraj vsako besedo, žveči in žveči jo, kakor sem ti že povedal. Drugi način je ravno nasprotno — hiter, artikulirajoč s spodnjo ustnico, ker na ta način pridobiš na lahkotnosti in hitrosti govora. Tretji način predstavlja preudarno čitanje, združeno s prizadevanjem, da pravilno postavljaš dihanje, ko nisi nikdar na koncu s sapo, in da točno slediš zakonom sintakse. Pri vseh treh čitanjih že od vsega začetka osredotoči svojo pažnjo na konzovante! Pretiravaj izgovor konzovantov kakor to dela jecijavec! Ta nekoliko smešna primera ti bo dala nazorneje razumeti, kako moraš vaditi doma, da ne boš grešil na odru. **Ne ukvarjaj se z vokali!** Konvencionalni tragedi grulijo vokale, poskakujejo od enega na drugega kakor glasbenik, ki vidi muziko samo v varno ujemajočih se akordih. Kadar to gruljenje raztegne svoje čare v aleksandrinec, ki je prav gotovo zelo lep verz, toda z dokaj enoličnim prelivanjem, je v svojem končnem učinku za le malo razvajena ušesa naravnost neznosno.

Konzovant je tisti, ki daje akcent našemu odrskemu jeziku. Samo tu si zagotoviš dobro izreko in trdno postaviš svoj glas. Če imaš pogum, posveti redno vsak dan nekaj časa tem vajam, bo uspeh gotovo venčal tvoje napore.

### Nastavek glasu

Nisem ti še govoril o nastavku glasu, ker te bodo vaje v sprostitvi, v dihanju in izreki z naslonitvijo na konzovante čisto redno privedle do tega, da boš dobro nastavil svoj glas. Dokler sem po ustaljenem gledališkem izrazoslovju iskal za tisto malo glasu, ki mi ga je dala narava, nastavka

»v maski«, nisem prišel do nikakega zadovoljivega rezultata. Kajti nam igralcem služi glas v čisto druge namene kakor pa pevcem.

Kot pri izreki tako tudi tu občinstvo ne sme nikdar občutiti študija, prizadevanja. **Tvoj glas mora ohraniti svojski značaj.** Prenašal bo na zunaj vzgibe tvoje duše, često ga boš sicer moral prilagoditi nekaterim posebnostim tvojih oseb, vendarle bo v bistvu vedno pripadal usodi kvalitet in napak, ki sestavljajo tvojo osebnost. Treba ga bo omehčati, raztegniti njegov register, mu dati razmaha, **ne boš pa ga smel zatajiti in zmaličiti.**

Po vsaki dihalni vaji posveti precej časa delu na oddaji (emisiji) svojega glasu. Najprej na konzontanah in sicer po istem principu, ki velja za izreko: ob konzontanah boš našel tisto skrivnostno »masko«. Da pa boš pridobil na obsežnosti glasu, delaj na vokalih! Zaradi tega pa ti ni prav nič treba kričati ali se bog ve kako napenjati. Prizadevaj si samo, da dosežeš dovršeno samokontrolo, kajti kontrola je tista, s pomočjo katere boš lahko dosegel zaželeni rezultat. Posebno učinkovito je, če delaš te vaje ležeč na hrbtu, ko si se do najvišje mere sprostil.

Vedno prihajam do tegale osnovnega spoznanja: ključ do dobro nastavljenega, fino izdelanega glasu je dihanje. Ko boš mojster svojega dihanja, ko ga boš po močni inspiraciji znal obdržati in po svoji volji uporabljati, boš lahko svoj lastni učitelj in verjemi mi, da ti nihče ne more bolje pomagati kakor ti sam sebi.

### **Več muzike v odrski jeziki!**

(De la musique avant toute chose!)

Cestokrat sem namignil na lirično deklamacijo tragedije, katere skrivnost je danes izgubljena. Ali pa je zares šlo za kakšno skrivnost? Ali je bil način te deklamacije drugačen in boljši mimo onega, ki danes draži naše uho, navajeno na moderno poezijo z njenimi najbolj subtilnimi niansami?

Ko je Racine muzikalno beležil nekatere kadence za svojo najboljšo igralko, je s tem brez dvoma dokazal, kako važna mu je bila muzikalnost verza. Toda ali ni storil tega tudi zategadelj, da bi tej igralki že nekako pripravil gradivo? Sicer nisem bil navzoč pri tedanjih repetacijah, gotovo se pa niso bog ve kako razlikovale od naših sedanjih. Voltaire se je pritoževal, da igralci in zlasti igralka njegove dobe ne znajo deklamirati verzov tragedije, in te stvari se niso uredile niti z naturalistično igro meščanske komedije in s stremljenjem, da govorimo verze na isti način kakor prozo.

Aleksandrinec je še posebno težko niansirati. Danes smo prišli z njim tako daleč, da smo ga napravili ušesom skoraj odvratnega. To, kar je odlikovalo igralko, kakršna je bila Sarah Bernhardt, je bila zmožnost, da je družila s svojim dramatskim temperamentom dar za muzikalnost besede. Ona je govorila, ko je pela in pela, kadar je govorila. Pri njej so drame zvenele kot muzika. Veliki poleti, katerih skrivnosti je poznala, so izvirali bolj iz božanske narave glasbe kakor iz resničnosti značajev, logike in psihološkega študija. Kadar je igrala Phedro, je bila velika, ker je nudila videz govornice bogov. Prav tako Mounet-Sully. Očitano se mi bo, da jemljem za vzgled genialno igralko in igralca, toda saj imamo pesnike, ki niso genialni igralci, a znajo kljub temu zelo dobro naznačiti te muzikalne nianse, kadar bero verze, čeprav pri tem niti malo ne mislijo na to, da bi jih »dramatizirali«. Muzikalnost in ritem sta v tragediji prav toliko, če ne še bolj važna kakor sama kompozicija oseb. Ta kompozicija

ima v dobri drami tako jasne obris, da jih dober igralec le stežka zgreši. Star melodramski igralec, ki mi je dejal: »Za igranje melodrame je potrebna genialnost, za igranje tragedije zadošča talent!« ni izrekel neumnosti, kajti v melodrami predstavlja avtorjevo ustvarjalnost večinoma le strokovnjaška zvižanost in je šele igralec tisti, ki mora izoblikovati človeški ali celo lirični lik in bistvo oseb, medtem ko je v klasični tragediji avtor navadno genialen in je igralec že odličen, če se zadovolji s tem, da ostane zvest interpret avtorja. Če je genialen, tem bolje, če pa ima samo talent, nam za naš užitek zadošča že pesnikova genialnost.

Zelo malo igralcev zna govoriti verze, ne da bi jim vulgarizirali ritem in s tem nujno tudi popačili smisel in duha. Skoraj vsi se pustijo ukleniti tej enolični kadenci, ki jo v francoskem verzu povzroča avtomatično ponavljanje cezure v aleksandrincu. Grulijo vokale in požirajo konzonante.

Na splošno igralci deklamirajo vse pesnike na enak način. Villonu, Corneillu, Racinu, Hugoju, Baudelairu, Verlainu, Apollinairu; Veleryju; vsem polagajo na usta isto herojsko trompeto. Vedno me silijo misliti na rodoljube, ki pojo marseljezo, zaviti v gube trikolore.

Globlji vzrok tega nerazumevanja stvari je v tem, ker je za uspešno recitiranje verzov potrebno, da pesnika podoživíš; zato je, če gre za čisto poezijo, zelo težko nekoga naučiti deklamiranja verzov. Toda kadar gre za lirično deklamacijo v tragediji, moreš z vztrajnim delom brez dvoma doseči potrebno enotnost v tonu pri vseh igralcih, ki sodelujejo pri predstavi.

Res da se je tradicija v tem pogledu, prehajajoča od ust do ust po bolj ali manj vulgarnih interpretacijah, precej spridila. Res pa je tudi, da je v vsaki dobi potrebno popravljanje preteklosti v smeri novega dviga in da so napake, ki jih utegnemo zagrešiti pri tem popravljaju in dviganju, manj hude kakor pa leniva, samozadovoljna stagnacija, ostajanje pri starem. Velike umetnine so kakor gorski izvirk, ki smo jih zajeli v tolmun. Na njegovi gladini se utegne napraviti zelena prevleka, kjer mrgoli umazanega mrčesa vseh vrst, toda pod to nezdravo plastjo so vedno male skalnate razpoke, po katerih priteka čista voda in od koder moreš zajeti vir v vsej njegovi svežini.

V tragediji razumnost ni glavna vrлина. Custvo in strast sta tista, ki moreta izzvati notranji zanos tako pri igralcu kakor gledalcu. Plemenita strast mora vzbuditi našo spečo vest, stresti z nas brezbriznost in otopelost in nas s svojo močjo iztrgati iz naše vsakdanje moralne revščine. Danes ne vemo dosti o igralski tehniki svojih prednikov, vemo pa, da ni skoraj nič napredovala, Voltaire priznava, da je njegova doba ni poznala in Molière se je pred Voltajrom pravdal z de la Brichanteaujem, »ki je ohranil nasmejan obraz tudi v najbolj žalostnih vlogah«. Ker so skratka pred to neznanko, ki jo imenujemo »dobra, stara tradicija«, možne in dovoljene najraznovrstnejše domneve, se je pač sedaj treba učiti, kako se je s pridom posluževati ritmiziranega jezika in verza, ki imata neizpodbiten vpliv na občinstvo vseh časov in krajev.

(Dalje prihodnjič.)

Ostrovski: »GORECE SRCE«

Režija: FRAN ŽIZEK



Stane Cesnik — Gavriilo, Ančka  
Levarjeva — Paraša



Marija Nablocka — Matrjona, Janez  
Cesar — Kuroslepov



Stane Sever — Gradobojev, Edvard  
Gregorin — Hlinov



Stane Cesnik — Gavriilo, Pavle Kovič  
— Silan

Kraigher: »SKOLJKAA

Režija: MILAN SKRBINSEK



Vladoša Simčičeva — Pepina



Vladoša Simčičeva — Pepina, VI. Skrbinšek — Tonin



Maks Bajc — Maks, Vida Juvanova — Olga



Maks Furijan — Podboj, Elvira Krajljeva — Strelovka, Vida Juvanova — Olga, Demeter Bitenc — Tonin, Vladoša Simčičeva — Pepina, Maks Bajc — Maks, Lojze Drenovec — Lubin

## SE O GOSTOVANJU LJUBLJANSKE DRAME V BEOGRADU

Gostovanje ljubljanske Drame v Beogradu je bilo resnega teoretičnega in praktičnega pomena.

...»Hlapca« Ivana Cankarja in »Gorje pametnemu« Gribojedova spadata med najboljše umetniške realizacije, kar smo jih po osvoboditvi videli v Beogradu. Se bolj kot sama kakovost realizacije, ki je v tem primeru rezultat gotovega sistema dela in pojmovanja, vzbujajo pozornost stil interpretacije, umetniška pot, ki si jo je to gledališče izbralo in po kateri dosledno hodi kljub vsem slabostim in pomanjkljivostim, z ustvarjalnim žarom in umetniško predanostjo, na splošno kot da se posamezne stvariteljne sile zbirajo v enoten umetniški potencial. Umetniški rezultati niso tu več plod ustvarjalne sile poedincev, ki rešujejo s svojimi kreacijami umetniški tok celote, temveč homogena zlitost združenih naporov, v kateri se sijaj poedinca staplja s stilno barvo celote...

Gre tedaj za zavestno organizacijo raznih umetniških sil pri reševanju skupne umetniške naloge, gre za skladnost posebnih umetniških teženj v organsko celoto, za stil in kompozicijo celote. Pri doseganju te umetniške skladnosti, izvedene iz realistične zamisli in interpretacije, ne moremo govoriti o svojevoljnem romantičnem navdihu. Vsa hotenja morajo biti podrejena dvema zakonitostima: eni v sebi in drugi v odnosu na ostale, na celoto. Do tega najvišjega umetniškega zakona stilne harmonije ni priti lahko, niti ne naenkrat. Treba je iskati, treba je graditi. To je končni rezultat zavesti, da je treba osebni utrip podrediti skupnemu zamusu, hotenje posameznika skupni volji: je izraz zmagovite umetniške discipline.

Kjer ni čutiti napora pri upodabljanju, je rezultat visoka umetniška realizacija. Takšna je ljubljanska predstava Cankarjevih »Hlapcev« v režiji Slavka Jana. Tu je vse do kraja premišljeno, premerjeno, vnaprej določeno. Redko uspela logična organizacija zanosa, volje, instinkta, strasti. Toda izvršena je že v začetku študija dela, ko se odreja smernice ambicijam in spopadom, poletom in padcem, dokler se ne najde in utrdi idejna nit razvoja drame... Arhitektonsko ogrodje, na katerem vse počiva, se postopoma pod umetniškim tkivom izgublja. Samo na mestih, kjer je materija tega umetniškega plašča prosojna ali raztrgana, opazimo vertikalno in horizontalno položene tramove logične zgradbe. Roka organizatorja je povsod pričujoča, a nikjer se je ne vidi.

...Gribojedova se mora orkestrirati. V reševanju te težke naloge je režiser Gavella bolj veroval svoji rutini kot ustvarjalni sili ansambla. Da, realizacija »Gorje pametnemu« je bila uspešna teaterska uprizoritev, včasih vsa hrupna in blesteča od spretno prikrojjenih efektov. V njej se je čutila roka mojstra. No, prav ta navzočnost režiserja je povsem hromila življenjsko polnost dramskih likov, slabila notranjo zakonitost dramskega razvoja. V zameno za to pa je predstava izvedena v polni stilni enotnosti, z nadkriljivim občutkom za formalne odrske zakonitosti.

Ta stilna organizacija predstave v vseh njenih osnovnih elementih od zunanjih do najbolj skritih notranjih vzvodov, je velika moč odrske umetnosti ljubljanske drame. V prizadevanju za stilno skladnost celote, brez katere ni in ne more biti velike odrske umetnosti, gre ljubljanska drama do poti realizma. Čeprav je v metodi dela in realizaciji čutili ponekod preveč racionalnih motivov, ki poenostavljajo vtis, je treba priznati, da je ta metoda zamišljena na široki osnovi, ki je daleč od vsake naturalistične registracije, na znatni poetični intenzivnosti, ki dimenzionira dramsko vsebino dogajanja in psihološko stran postopka in opredelitve.

Velika odlika te stilne enotnosti je tudi kultura odrskega jezika. Prišla je do izraza pri Cankarju, kjer je moč jezika važen element poetičnega smisla drame in pri Gribojedovu, kjer sozvočje jambskih stihov v svojem pravilnem klasicističnem toku čara izredno živ kolorit.

Slovenski igralci, predvsem pa Stane Sever, Slavko Jan, Ančka Levarjeva obvladajo odrsko vrednost besede: njeno materialno in poetično moč. Resno delajo na njej, iščejo in krepijo njeno lepoto, čutijo silo njenega območja. Na beograjskem odru so redkokdaj zveneli verzi tako prirodno, v vsej pesniški jakosti. Navadno prevlada alj vsebinski smisel in beseda izgubi svoj pesniški pomen (naturalistična interpretacija) ali se pri stremljenju, da se da besedi njen pesniški relief, pozabi na smisel, ki jo izraža (romantična interpretacija). Pri slovenskih igralcih, največjih kot pri začetnikih je ta odrska enotnost vsebinskih in formalnih zmožnosti jezika vedno na mestu in skoraj brez izjeme v polnem medsebojnem prepletanju obeh elementov, v integralni enotnosti (realistična interpretacija). Resni umetniški napori, ki jih je ljubljanska drama vložila v svoje delo, so obrodili zrel sad. V naši sodobni gledališki kulturi, tako bogati plemenitih podvigov in visokih umetniških teženj, je njeno mesto prav izjemno vidno. Dve predstavi, uprizorjeni v Beogradu, sta pričli visoke umetniške ravni sodobnega slovenskega gledališča.

Eli Finzi.

---

Cena Gledališkega lista din 15.—

---

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