

POŠTNINA PLAČANA V GOTOVINI



SLOVENSKO NARODNO GLEDALIŠČE
V LJUBLJANI

DRAMA

GLEDALIŠKI LIST

8

1949—1950

DR. LOJZ KRAIGHER
Š K O L J K A

Premiera dne 21. marca 1950

DR. LOJZ KRAIGHER

ŠKOLJKA

Drama v treh dejanjih

Scenograf: MARIJAN PLIBERSEK

Režiser: MILAN SKRBINSEK

Osebe:

Fepina	Vladoša Simčičeva
Tonin, njen mož	Vladimir Skrbinšek Demeter Bitenc
Maks, njegov brat	Maks Bajc
Olga, prijateljica Pepinina	Viča Juvanova
Dr. Podboj, zdravnik	Maks Furijan
Dr. Lubin, advokat	Lojze Drencvec
Strelovka, mačeha Pepinina	Elvira Kraljeva
Trgovski vajenec	Marjan Benedičič

Čas: fin de siècle

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

Inspicent: **Marjan Benedičič** — Odrski mojster: **Anton Podgorelec**

Razsvetljava: **Alojzij Vene** — Lasuljar: **Ante Cević**

Cena Gledališkega lista din 15.—

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

GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

1949-50

DRAMA

Štev. 8

Dr. Bratko Krefc:

DRAMA O EROSU

Ko prebiraš Kraigherjevo »Školjko« ali pa poslušáš raz oder danes, ko še vedno lebdijo nad nami in v nas spomini na strahote pretekle vojne, naporí naše revolucije in skrbi za obnovo, ki nikakor ne more pomeniti le gospodarske družbene obnove in preosnove po načelih socializma, ampak mora biti tudi očiščenje in prenovitev intimnega življenja človeškega individua, ki je bistveni del socialističnega družbenega kolektiva, se ti morda zazdi prvi hip tako tuja, kakor se je pred nekaj leti zdela neki tovarišici tuja tudi Shakespearova ljubavna tragedija »Romeo in Julija«. Samozavestno je zapisala v nekem našem dnevniku, da se zaradi takšnih stvari sodobna dekleta ne bodo ubijala. Stvar pa vendarle ni tako preprosta. Tudi Majakovski je ob Jeseninovem samomoru obsodil njegovo brezupno dejanje, šest let kasneje pa je tudi sam segel po samokresu in se ustrelil. Nekaj podobnega je s tako imenovanim seksualnim in erotičnim vprašanjem, ki ga v okviru meščanske družbe riše Kraigher v svoji drami »Školjki«. Hladno, zgolj razumsko stališče do najintimnejšega človekovega življenja, ki ga je skušala tovarišica odpraviti z bežno kretnjo, ni daleč od tiste nihilistične teorije, ki je dobila v ruski revoluciji ime »teorija o kozarcu vode.« Ko je Pavšek imenoval Prešernovo ljubavno poezijo za svinjarijo, je pridigal licemerstvo in svetohlinstvo, čeprav je morda on sam osebno res čisto in asketsko živel, toda njegov nauk ni bil le omejen do umetnosti, marveč je bil tudi nenaturen in nečloveški. Pavškarija ni le posebnost malomeščanske miselnosti v sklopu fevdalnega ali kapitalističnega družbenega reda, prav tako kakor je segal meščanski, dekadentni moralni nihilizem čez in skozi oktobrsko revolucijo. Lenin je v razgovorih s Klaro Cetkin to dovolj jasno izpričal, ko je med drugim dejal: »Spone meščanskega zakona in zakonskih postav v meščanskih državah zaostrujejo zla in spore. To so spono »svete« lastnine. Posvečajo kupljivost, podlost, umazanijo. Konvencionalno hinavstvo častitljive meščanske družbe naredi ostalo. Ljudje iščejo svojo pravico zoper vladajočo zoprnost in nenaturnost. In čustva po-

sameznika se naglo spreminjajo, sla in gon po spremembi v uživanju kaj lahko dobita nebrzdane vaje v času, ko se rušijo mogočne države, razbijajo stare oblike oblasti, ko začenja toniti cel družbeni svet.«

Takšen duh veje tudi iz »Školjke«, ki ne riše le propadanje seksualne in zakonske morale v meščanski družbi, marveč spretno uničevanje erosa, kar ni tragično le za Pepino, marveč v isti meri za Tonina, ki je prišel prepozno do spoznanja, da je zablodil čez mejo in da se mu je Pepina maščevala (če je to le osebno maščevanje in ne tudi posledica trhlosti družbe sploh) na isti način, kot jo je on varal. Že šestnajstletna je spoznala greh, kakor pravi v prvem dejanju, hkrati pa se sprašuje: »... Zakaj je tako na svetu, da greši samo moški brez kazni? Zakaj je ženska pastorka narave? Natura je ustvarila to krivico, res je; a krivica je brezbožna in neusmiljena. Za to krivico zaslužite, da vas ženska sovraži!« Ko se na koncu tretjega dejanja Pepina opogumi in spregovori resnico o vseh svojih flirtih, ne razgali le sebe, kajti za njo gledalci že večinoma vedo, maščuje se predvsem nad moškimi ravno s tem, da jih razgali drugega pred drugim. Sovraštvo ženske, o katerem govori v I. dejanju, izbruhne v tistem prizoru z vso silo že v cinizem, ki požene Tonina v smrt. Toda krivično bi bilo obdolžiti za krivdo Toninovega samomora le Pepino, kajti drug drugemu sta bila za vzrok osebne drame, drug drugemu sta bila usoda. Njuna drama sicer ni zgolj drama dveh različnih značajev, kajti v grešnosti sta si bila celo sorodna, marveč je hkrati drama ljubezni in zakonov v okviru meščanske družbe. Vendar je takšno sociološko posploševanje krivde in njenega izvora v tistem trenutku nevarno, ko postane mehanistično in vnanje. Za umetnost ni takšna mehanističnost nič manj nevarna, kakor za sociologijo, na kar je po Engelsu najodločnejše opozoril Lenin v istih razgovorih s Klaro Cetkin, ko sta med drugim razpravljala o erotičnih problemih: »Hvala za takšen marksizem, ki izvaja vse pojave in spremembe v ideološki nadstavbi družbe neposredno in premočrtno iz njene gospodarske osnove. Tako preprosta pa stvar vendarle ni. To je neki Friedrich Engels že davno ugotovil za historični materializem.«

Kljub vsemu avtorjevemu prizadevanju, da oriše propadanje erotične in zakonske morale v okviru meščanske družbe, je skušal vendarle priti tudi do najznačilnejših subjektivnih in osebnih izrazov vsega boja med žensko in moškim, ker bi sicer njegove osebe sploh ne mogle živeti. zdaj pa žive, se bore med seboj, v samem sebi in za sebe. To velja za Pepino in Tonina kakor tudi za Maksa. Gre za iskrenost zoper laž, za čistost zoper plažo v ljubezni.

Neposrednost, s katero je pisana »Školjka«, nima doslej primera v slovenski dramatik. Prav zaradi te veristične neposrednosti, ki je ena izmed osnovnih vrlin vsega Kraigherjevega pisateljskega dela, so ga že ob njegovih početkih razglasili za naturalista, kar je veljalo pred štiridesetimi leti za psovko, nekega krivičnega slabega prizvoka pa še vedno ni izgubilo. Toda tega ni krivo Kraigherjevo delo. Vzrok temu je, ker še vedno ne znamo ločiti tvornega zolajevskega, to se pravi klasičnega naturalizma od psevdonaturalizma, kar pa ni nič klavrnejše spričevalo za razumnika, kakor če ne loči psevdoklasicizma od klasicizma, ki je vendarle ustvaril marsikaj lepega in dobrega. Kraigher ni nič manj naturalist ko Gerhardt Hauptmann. Oba imata nekaj romantično-simbolističnih primesi. Cankar, ki se je strašno zagnal zoper Govekarjevo Krpanovo kobilu, je sprejel »Školjko« tako toplo, kakor morda nobenega drugega dela kakšnega svojega sodobnika. Prav Cankarjeva kritika »Školjke« dokazuje, da Kraigher ni tistega kova naturalist, kakor se to rado misli, prva in odločilna priča pa je poleg ostalih Kraigherjevih umetniških del (Kontrolor Škrobar, Mlada ljubezen, Umetniška trilogija, novele itd.) drama sama: Sodobnega gledalca ne seznanja le sociološkohistorično o razmerah v bivši vladajoči družbi, marveč posega s svojimi psihološkimi prijemi v jedro človeških erotičnih problemov.

Dr. Bratko Kreft:

DRAMATURŠKI ZAPISKI

II.

Dramatikovo ustvarjanje ni zgolj stvar navdiha, marveč tudi znanja. Ne da se pomagati, brez temeljitega poznanja tehnike drame, ne boš ustvaril dobrega dramskega dela, kakor ne moreš napisati soneta, če ne poznaš njegove stopice, stiha in arhitektonike, prav tako kakor je obratno res, da ti vse znanje poetike ne pomaga nič, če ni darovitosti. Stevilni primeri iz zgodovine pričajo, da je dramska darovitost redkejša ko pesniško-lirska ali epsko-romanopisna. Pri vsej Goethejevi genialnosti ni mogoče trditi, da bi bil polnokrven dramatik nadpovprečnega kova, kakor je bil recimo Shakespeare. »Fausta« ne moremo šteti za čisto dramsko delo, ki je vedno bilo in bo tesno povezano z gledališko umetnostjo, medtem ko sodi »Fausta« kljub različno uspehim uprizoritvam vendarle bolj v filozofsko-idejno knjižno dramatiko. Vsekakor je Schiller v svojih boljših delih polnokrvnejši dramatik. S tem pa še ni rečeno, da niso njegova dramska dela uprizoritve vredna. To velja zlasti za »Egmonta«, ki velja danes kljub Schillerjevi kritiki za eno izmed najboljših Goethejevih dram, ki more tudi našemu času marsikaj povedati.

Naš čas si silno prizadeva, da bi ustvaril sebi ustrezajočo dramatiko. To velja predvsem za novodobna, napredna stremljenja, ki bi rada dramatsko izoblikovala in raz gledališki oder prikazala revolucionarne, progresivne dogodke in ljudi, ki so s svojo dejavnostjo nosilci tega, kar bi naj družbo spravilo na višjo, popolnejšo in lepšo stopnjo. Tako se je rodilo vprašanje pozitivnega junaka, o katerem razglabljajo v Sovjetski zvezi že od Oktobrske revolucije dalje, a ga še vedno ni, vsaj ne takšnega, ki bi mu priznali umetniško prepričljivost. Ne bi si upal trditi, da bi ne bilo darovitih dramatikov, prav tako, kakor ne morem prikimati tistim teoretikom in kritikom, ki ob vsaki priliki pozivajo progresivne dramatke, naj se učijo pri Shakespearu in naj si ga jemljejo za vzor, nikoli pa se natančno ne izrazijo, ali mislijo to stvar le dramatsko-tehnično, ali dramatsko-idejno ali kot vzorec, kako se naj ustvarjajo značaji. Dejstvo je, da vlada v napredni dramaturgiji in gledališki kritiki takšna nejasnost in zmeda, ki večkrat zmotita in celo v slepo ulico zavajata dramatika, če si sam še ni našel svojega kompasa. Vsako umetniško ustvarjanje je vezano na čas, na družbene razmere, na svetovni nazor in na tvorčevo osebnost, ki nikakor ne more biti mehaničen proizvod družbenih procesov, naj je še tako determinirano v materialnih družbenih osnovah in razmerah. Življenje ima na milijone inačic, v katerih se izpričuje posamično in tipljeno, zato ti vselej, kadar ga hočeš spraviti v kalup in docirati, pokaže zobe v novi inačici in ti uide, če ga nisi znal odkriti in ujeti v njegovi obliki vsebini in bistvu.

Kako napisati sodobno revolucionarno, progresivno tragedijo, kakor si jo želi kritika in teoretiki družbenih in umetniških gibanj? To vprašanje je bilo postavljeno že neštetokrat in zahteva po njej se zalajna ob vsaki priliki. Isto velja za komedijo. Kako spraviti v sklad nazore dialektičnega in historičnega materializma z estetskimi in kako priti na osnovi tega svetovnega nazora do tvornega umetniškega dela?

Menda je najkrajšo definicijo o tragediji izrekel stari Aristotel, na katerega se je kot na najsvetejše dramatsko in estetsko sveto pismo naslonila klasicistična dramatika, ki je samolastno kljub Shakespearu gospodarila v 17. in 18. stoletju ter bila nedeljivo povezana z razsvetljenstvom. Aristotel pravi:

»Tragedija je posnetek resnega in zaključenega dogodka primernega obsega, poslužujoč se vezane besede različne mere v posameznih delih, prikazuje in ne pripoveduje, s sočustvovanjem in z grozo pa dovršuje prečiščenje teh in takih strasti.«

Aristotelova definicija tragedije ne predre niti v bistvo grške tragedije, ki jo je dobro poznal, kaj šele, da bi nam pomagala približati se Shakespearovim žaloigram, Tudi grška tragedija Aishila, Sofokleja in Evripida je bila in je več, kakor pravi Aristotel. O ideji ne pove niti besedice, prav tako nič o osebah, kaj šele o značajih. Vse je zgradil na »posnetku resnega in zaključenega dogodka, ki ga prikazuje, dovršuje pa prečiščenje strasti s sočustvovanjem in grozo.« Tem zahtevam ni tako težko ugoditi in vendar še takšno dramatsko delo ne bo prava in umetniško vredna tragedija, čeprav bo morda gledališko učinkovita in pretresljiva. Kako nepopoln in šolski je Aristotel, je mogoče najlepše spoznati, če premislimo samo n. pr. Sofoklejevo tragedijo »Kralj Oidipus«.

(Dálje prihodnjíc)

Dr. Lojz Kraigher:

O CANKARJEVI KRITIKI »SKOLJKE«

(Odlomek iz daljše študije
o Cankarju.)

Se preden je bil Cankar moja dramo bral, mi je pisal 27. februarja 1910: — »Kritika bi morala biti zelo navdušena, ali pa zelo groba (ali oboje), da bi knjiga »šla.« — Posređoval je tudi pri Schwentnerju, da je »Skoljka« založil in potem je napisal preveč navdušeno oceno za Ljubljanski Zvon konec decembra 1910, ko je bil že blizu dva meseca pri meni v Slovenskih goricah. Nikdar se nisem mogel znebiti občutka, da je bila njegova kritika tako zelo navdušena, ker je bil hotel pač pomagati založniku in meni, da bi knjiga — »šla.« — Januarska številka Ljubljanskega Zvona 1911 je izšla sredi ali proti koncu meseca. Kritiko je bil napisal pri Sv. Trojici, pa sem jo bral seveda šele v Zvonu. Sprva sem bil — konsterniran. Njegova pretirana hvala me je osupnila in — zbolela. Ali je bila — odkritosrečna? In — ali je bila — pravična? — Najbolj me je pogrel stavek, v katerem govori o Ibsenu. V primeri s »Skoljko« se mu zdi občudovan in precenjevan Ibsen »kakor suhoparen profesor, ki razlaga na odru učenost moderne dramatike.« — S proforskim kandidatom Maksom Kovačičem, s svojim bratom Tonetom in drugimi sem debatiral o ideji, o problemu »Skoljke«. Hvalili so idejo. Saj se je zgodilo — vsaj pri nas — bržkone prvič, da je nekdo pribil usodno krivičnost in se zgrozil nad to krivičnostjo, ki jo mora trpeti ženska že od prirode in še bolj od ustroja človeške družbe. Vendar: — saj sem bil na Pepinina usta komaj majceno nakazal idejo in problem, ki bi bila za dramo tako obširna, da se ju nisem upal lotiti podrobneje in temeljiteje. Samo zato se mi je bilo zdelo primerjanje z Ibsenom že kar — neslano. Ta je svoje probleme v dramah — reševal, čeprav ne vedno popolnoma pravilno, tako da je včasih — na primer pri »Nori« — z njenim vse premalo utemeljenim odhodom iz zakona in iz družine vplival nasilno, neprijetno, neresnično in neverjetno. Vendar: — »Skoljka«, ki se je menda v knjigi — vsaj zatrjevalj so mi tako in tudi meni se je zdelo — še dosti dobro brala, pa je bila v resnici prav zato, ker sem se bil premalo poglobil v problem in premalo izkoristil Tonina, Podboja in druge, da bi pokazal na njih in po njih, kako pravilno je bilo Pepinino čustvovanje o zapostavitvi ženske po prirodi in človeški družbi — prav zato je bila »Skoljka« premalo dozorela in vsaj idejno nedognana. Bal sem



Dr. Lojz Kraigher

se bil na primer, da bi bila drama presurova in preveč prostaška, če bi bil razmazal po odru storijo z Gizelo in njenim nezakonskim otrokom, ki mu je bil oče Tonin in ne Podboj. Morda sem se bil čutil tudi še vse prešibkega, da bi se bil mogel lotiti take snovi — za oder. — Bal sem se bil, da bo »Skoljka« vplivala na odru bolj papirnato kakor življenjsko. Zato je nisem — in mislim, da se lahko zanašam na svoj spomin — nikjer ponujal in z nobeno besedo in z nobeno gesto poskušal spraviti na oder. Ivan Cankar je pisal 21. dec. 1910 Bergmanu, menda prav takrat, ko je napisal svojo kritiko o »Skoljki«: — »Ako bodo kaj kmalu igrali Kraigherjevo dramo »Skoljka«, pojdite na vsak način v gledališče. To je nenavadno krasno delo. Sploh pa pridemo ob tej priliki najbrž vsi v Ljubljano in jaz ostanem potem tam.« — Pri najboljši volji se ne spominjam, da bi bil govoril s Cankarjem o bližnji uprizoritvi »Skoljke«, čeprav ne izključujem možnosti, da so me obletavala pričakovanja: — Morda jo pa kar sami pograbijo in postavijo na oder!?! Seveda bi bilo vse odvisno od igralke, ki bi bila predstavljala Pepino. Z njo bi bila drama ali stala ali padla. Ljubljanskega gledališča in ansambla pa zadnjih devet let prvo svetovno vojno nisem prav nič poznal.

Resnica gre čez vse. Odkritosrčnost je najlepša in najbolj potrebna pisateljeva čednost. — To so bila načela Ivana Cankarja. In to so načela, ki morajo veljati tudi za nas in kar na sploh. Prav gotovo Cankarju ne morem škoditi, če govorim tudi o njegovih slabostih. Prevelik je, da bi ne stal še večji pred nami, ko ga spoznamo od vseh strani. Zobljkovalo ga je življenje. To pa je bilo zanj trdo do strahotnosti. Naučilo ga je stvari, prisililo ga je h kretanjem, ki so mu bile kot umetniku zmerom tuje — pa jih je v vsakdanjem življenju le zagrešil. Treba je natanko ločiti Cankarja umetnika od Cankarja dnevnega človeka, ki živi v skrbeh in stiskah, večno v stiskah za vsakdanji kruh in za najnujnejše potrebe in zmerom zopet za denar, denar, denar. Njegova pisma na primer so po večini, po veliki večini pisma takega dnevnega človeka, četudi velikega umetnika in pisatelja. A prav tako imam in sem imel občutek, da ona bežna kritika moje »Skoljke« ni bila pisana s polno zavestjo njegove pisateljske in umetniške veljavnosti, marveč bolj kot gesta Ivana Cankarja, človeka in prijatelja. Primera z Ibsenom je bila tako naivno deplasirana, da se mi je zdela prej zafrkljiva kakor resna.

Pri najhujšem spopadu zaradi one kritike je bil navzoč tudi moj brat Tone. Ta se spominja, kako se je nazadnje tudi Cankar zelo razburil, udaril z roko po mizi in izpovedal, kako on piše kritike: — Trikrat prebere knjigo ali rokopis, preden odda sodbo iz svojih rok. Prvič bere kar tako, kakor vsako drugo reč. Drugič prebira s svinčnikom v roki, premišlja natančneje in si beleži svoje opazke. Nato napiše kritiko. In potem prebere spis še tretjič, da se prepriča, ali je vse prav tako, kakor je napisal. »Tako delame je dejal »in tako sem tudi o Školjki pisal. Pri tem ostanem.« Ni se dal omajati, razjarjen je vstal od mize in odšel iz sobe.

Brez dvoma je pisal svoje kritike s polno zavestjo odgovornosti. Kadar se je v javnosti podpisal, je stal za svojo besedo. Tu in tam je napisal za svojega založnika reklamno knjižno oznanilo, pod katero se ni podpisal. Neka šipka, komaj vidna brv ga je vodila od takega pisanja k pisanju bežnih dnevnih kritik. Njegove kritike so postajale zmerom krajše. Prav gotovo jih je pisal bolj iz čuta nekih zunanjih dolžnosti kakor pa iz notranje potrebe. Natanko lahko čutiš, kje stoji on ves, kot človek, pisatelj in umetnik za svojo besedo in kje ne več. Umikal se je v svojo ustvarjalno dejavnost, v kateri je bil brez vseh pomislekov in dvomov z vso svojo pisateljsko odkritosrčnostjo in z vso svojo umetniško veljavnostjo sam pred seboj in pred vsem svetom suveren.

Morda je tedaj zares preziral Ibsena in se čutil vzvišenega nad njim, morebiti prav po svojih »Hlapcih«. A bržkone bi se pri tehtnejšem, zanj in za njegovo umetnost važnejšem pisanju ne bil povzpел s toliko lahkotnostjo in prezirljivostjo do stavka, kakor je oni o precenjevanem in suhoparnem profesorju Ibsenu. Kritika in celo prijateljska kritika je bila ravno toliko manj tehtna in manj važna, da so mogli vzrokovati pri njej tudi drugačni, ne samo umetniški motivi. Če berem stavek v pismu Karlu Bergmanu: »To je nenavadno krasno delo,« vpliva name kot cankarjanska fraza, ne pa kot beseda Cankarja umetnika. Le še potrjuje moj tedanji občutek, da za svojo kritiko morda ni stal do kraja z vso svojo pisateljsko veljavnostjo.

Danes, ko ga toliko bolj poznam še po njegovih delih in iz njegovih pisem, vidim neskladnosti, ki mi tedaj in še mnogo let pozneje niso prišle do zavesti. Tedaj je pisal pri meni svojo Lepo Vido — in prav v decembru, ko je pisal kritiko o Školjki, je bržkone precej spremenil prvotno zasnovno svoje drame. Iz pisem gospe Nini rožniški se vidi, da je sprva upal končati dramo že do Miklavža, potem do božiča 1910, čeprav je bil konec novembra dovršil šele prvo dejanje. 10. decembra 1910 ji piše: »Ali, joj, joj, joj — kolikor dalje gre, toliko manj sem zadovoljen. Zdi se mi, kakor da piše nekdo drugi, ne jaz.« Pisal je tragedijo hrepenenja, hrepenenja Lepe Vide, Cankarjeve lepe Vide. Njen dom je hrepenenje, pot je njen dom. Paradiž ni njen dom, ne paradiž na zemlji, ne paradiž na oni daljni, nedosegljivi mrzli zvezdi. Zgolj hrepenenje je njen dom, pot je njen dom; samo pot je zanj življenje, cilj je blato, cilj je v mlaki. A pesnik je bil spoznal Mileno, o kateri piše v drugem dejanju svoje drame. Milena pa je bila zdravje — in zaradi bolezni ga je bilo sram pred njo. Pri Mileni je bil sončni hram, pri njej je bil paradiž na zemlji. Vida pa, Vida — to so bile sanje z one daljne mrzle zvezde! Zelel si je bil zdravja, Milena ga bo ozdravila, s poljubi in s smehom in s pesmijo ga bo ozdravila!... Ko bi bil pesnik samo Dolinar, bi bil lahko ozdravel. A bil je obenem Stefan Poljanec, ki je ležal na smrtni postelji v »mrtvašnici« in je pred smrtjo zasanjal svoje zadnje sanje — od onkraj črnega mostu. Vida je prišla samo še po slovo... Zahvaljena! — Ali je bila drama »Lepa Vida« pesnikov votum — samo za pot, samo za hrepenenje? Ali je bila samo — obup? — Stefan Poljanec je bil pesnik sam. A na tihem, sam pri sebi, se je v Poljancu bržkone identificiral z rajnkim Kettejem; če pa mu je tako kazalo, ga je tudi vsega odložil Ketteju na ramena, ali morda tudi Murnu. — 17. jan. 1911 se je v pismu gospé Nini izjavil za »mrtvašnico« in torej za — obup. 17. marca 1911 je pisal, da je vse skupaj zavrgel ter začel znova. Ko pa se je — morda že prvega majnika 1911 — poslovil od Slovenskih goric, se je peljal preko Celovca in naravnost na Bled — k Mileni. Če je tam ni našel, je tam o njej sanjaril. Srce ga je vleko k zdravju in v življenje, še dolgo ne v mrtvašnico. Bila je razklanost v njem, ni si dovolj zaupal, a želel si je zdravja. Vendar: — čeprav bi se bil izrekel za »mrtvašnico« bi to še dolgo ne pomenilo, da si je želel smrti. Ne! Pomenilo bi samo, da je obupal nad — Mileno in zdravjem, in da se je izrekel za hrepenenje lepe Vide in njeno sanjsko pot.

Tudi mojo »Školjko« je proglasil za tragedijo hrepenenja, »tistega silnega, na vekomaj neutolažljivega: hrepenenja duše, na telo priklenjene, hrepenenja zemlje k soncu, neskladnosti dneva s popolno harmonijo večnosti.« Vendar: »V školjki ni bisera, zemlja ne pride nikoli do sonca, hrepenenje nikoli ne bo izpolnjeno, cilj je večni in nikoli ne bo dosežen,

iskanje bo večno in večno bo trpljenje; zakaj popolne lepote ni, ne popolne ljubezni, ne popolne sreče; najlepše cvetlice rastejo iz gnoja in se nazadnje vrnejo vanj...»

Ko je bral prvič mojo »Skoljko« na Rožniku ali že prej v tivolski Svicariji, se je brčkone najprej zmotil v meni in si je predstavljal, da je hrepenenje Pepine iste vrste, kakor je hrepenenje njegovih umirajočih zaljublencev v cukrarni za vodo, hrepenenje za Lepo Vido, hrepenenje k nedosegljivi, mrzli zvezdi, ki je ni treba doseči, ker je hrepenenje samo pot brez cilja. Takrat se je morda laže ogrel za mojo dramo, ker se mu je zdela vsaj idejno nekoliko sorodna. A takoj nato je bral mojo »Dramo na travniku« in »Pustno noč«. Do decembra 1910, ko je pisal kritiko o »Skoljki«, pa je bil prebral že vsaj tri ali štiri poglavja »Kontrolorja Skrobarja«, ki je tedaj nastajal.

Po vsem tem branju je prav gotovo že davno vedel, da je hrepenenje Pepinino nekaj čisto drugega kakor ono Lepe Vide, Stefana Poljanca, Mrve in Damjana. V »Skoljki« je šlo za najslabše zemeljsko hrepenenje polnokrvne ženske, šlo je za harmonijo duše in telesa, za visoko pesem ženske ljubezni do edinega, do izvoljenca, ki pa je zopet samo osvajač, ne pa mož, ki je čakala nanj. Moški sme biti človek, zdrav, celo nasilen človek. Ženski ni dovoljeno, da bi bila človek; ona sme biti samo zvezda, zvezda hrepenenja, ki jo prvi osvajač strga z obzorja in povalja v blatu. — Pepini je v bistvu po svoji življenjskosti sorodna Cankarjeva Milena. — Tako je prijatelj Cankar poznal: — hrepenenje svoje lepe Vide, hrepenenje Milene in Pepinino hrepenenje. — Poznal je trojno, ali morda: dvojno hrepenenje, ki nista bili skladni. V kritiki je pisal o tragediji »neskladnosti dneva s popolno harmonijo večnosti«. Tudi ta beseda se mi je zdela takrat prej zafkljiva kakor resna. Se njegova lepa Vida ni poznala večnosti. Poznala je hrepenenje, ki je samo pot brez cilja. Konec poti pa je v nirvani, nekje na dnu jezera, tam je večnost... (»Milan in Milena«).

Ljubezen v »Skoljki«, harmonija duševne in telesne ljubezni, pa govori o čustvu večnosti, ki gori v obeh ljubečih se tedaj, ko sta se vzljubila in dokler se ljubita. Življenje ne pozna osebne večnosti, absolutne osebne večnosti, ker je podvrženo naravnim razvojnim zakonom — in tudi ljubezen pozna le čustvo večnosti, ne pa same večnosti. »Najlepše cvetlice rastejo iz gnoja in se nazadnje vrnejo vanj«, piše Cankar. Zato se hrepenenje njegove Lepe Vide odreče »cvetu« in cilju samemu ter ostane zgolj — hrepenenje, ki »nikoli ne bo izpolnjeno«, ostane samo daljni cilj, »ki je večni in nikoli ne bo dosežen«. V tem je razlika med hrepenenjem Pepine ali Milene in med hrepenenjem lepe Vide.

RAZGOVOR Z DR. LOJZOM KRAIGHERJEM

Ko sem stopil v delovno sobo dr. Lojza Kraigherja, sem ga našel za pisalno mizo, sklonjenega nad rokopisom in obloženega s knjigami. Po večini knjige Cankarjevih zbranih spisov, knjige njegove korespondence. Bilo je očitno, da je Kraigher poglobljen v svoje delo...

»... da! Pišem o Cankarju... o tem sem že priobčil nekaj odlomkov. Pripravljam daljšo študijo o Cankarju na podlagi svojih spominov nanj in vsega gradiva, ki mi je o njem zdaj dostopno.«

Ko mu obrazložim namen svojega obiska, sva prav hitro v živahnem razgovoru. V razgovoru se mu je obraz razgrel, še tiste sledi, ki so mu v zunanosti ostale kot posledica življenja v Dachau med vojno, so izginile.

Ne zato, ker sva se zamislila v čase nastanka »Skoljke«, temveč ker se je predal razgovoru z ono živahnostjo, s katero se ti zdi, da je moral pisati »Skoljko« ob njenem prvem zasnutku.

»Kakšen pomen naj bi imela »Skoljka« kot moj dramatični prvenec v mojem zgodnjem literarnem delu? Po novelah, ki sem jih začel 1896 objavljati v »Slovenskem narodu« in potem v »Ljubljanskem zvonu« pod raznimi psevdonimi, sem se že na Dunaju 1901 poskusil z načrtom za dramo. Napisal sem odlomek osnutka pod naslovom »Tepec« in v njem prikazal samo razmerje med Pepino in Toninom. Cankar ga je prebral in mi ga vrnil brez besede — in nisem ga prav nič vprašal: vedel sem, da je stvar obsojena in da je za nič. Nato me je zajel končni študij za medicinski doktorat, leta zdravnikovanja v bolnišnici in na deželi. Sele 1907-08 sem spet prijel za pero in napisal »Skoljko«, potem »Dramo na travniku« in še »Pustno noč«. Vse troje mi je Cankar pohvalil in priznal. Za vse tri stvari sem imel načrte že na Dunaju. Sam ne vem, ali sem imel zadosti vere vase; a to vem, da sem bil vse troje napisal bolj za poskus in da sem pri »Drami na travniku« celo napisal pod naslov »načrt«. Cutil sem, da bi bil moral vse še predelavati in preustvarjati. A kot podeželski zdravnik sem bil preveč zaposlen, da bi se bil mogel takemu delu v miru posvetiti.«

»Ali je ta prezaposlenost zelo vplivala na Vaše literarno snovanje?«

»Zelo. Prav malo sem imel zase časa. Zabeleževal sem si zamisleke, začeljenal z osnutki drugih del, toda včasih je minilo pol leta, pa tudi leto in več, da nisem bil prav nič v mislih pri literarnem delu. Po prvi svetovni vojni me je poklicno delo skoraj popolnoma odtrgalo od literarnega snovanja. Razmere pri Sv. Trojici v Slovenskih goricah so pred prvo svetovno vojno bile take, da so me bile nujno povlekle v krajevne politične boje. Tedaj me je bila zajela snov za »Kontrolorja Skrobarja«. Začel sem ga pisati 1910, končal sem ga šele jeseni 1913. Tudi tega sem bil začel pisati »za vajo«. A snov je bila tako aktualna, neposredna in tako zelo življenjska, da me je sama gnala. Saj sem polovico romana skoraj kar prepisoval iz življenja. Vendar se mi je zgodilo, da so postale najboljše prav stvari, ki sem si jih bil popolnoma izmislil (vsa zgodba s Tiliko, tragedija z Berto in Skrobarjev konec).«

»Skrobarjev roman ali roman o slovenski boli, kakor so tedaj rekli, je veljal kot vzorec hudo naturalističnega romana v našem slovstvu...«

»Deloma po krivici. Snov za roman sem vzel iz življenja, toda dejansko so bile razmere v tistih krajih tedaj še mnogo hujše, kakor pa sem jih opisal. Za junake sem imel modele. Toda velja to, kar sem prej omenil o najboljših mestih romana. Pri Zoli in v mnogih njegovih romanih je opaziti, da je tisto, kar je v njih golega naturalizma, dolgčas. Germinal pa je na primer vzet iz življenja, ni torej gol naturalizem, ker ga je avtor sam snoval, in zato med prvimi njegovimi umetninami. V prvi vrsti me je pri Skrobarju privlačevalo življenje, ki smo ga živeli v tistih časih, in tako je nastal ta roman brez misli na posnemanje naturalističnih piscev prejšnjega stoletja.«

»Ali ste torej pri pisanju »Skoljke« hoteli oblikovati svoje določene umetniške nazore ali pa življenjsko resnico, ki ste jo ugotavljali kot praktični zdravnik?«

»Zanimal me je problem: krivičnost nature in družbe do ženske. Toda vsebina »Skoljke« ni posneta po življenju, kot je bil Skrobar, njeni tipi pa so iz življenja.«

»Kakšna je bila nadaljnja usoda te prve drame?»

»Dramo mi je bil Cankar pretirano pohvalil — o tem sem povedal nekaj v posebnem poglavju svoje študije o Cankarju — gledališka praksa pa jo je odklonila. V Ljubljani se sploh niso ogreli zanjo, v Zagrebu pa je 1917 propadla. Kritiki v »Hrvatski knjivica« ji je očital frazerstvo in papirnati dialog. Skoraj sem se strinjal s to obsodbo. Se bolj nujno se mi je zdelo, ekspozicijo in vse drugo konkretizirati, dramo napraviti vse bolj jasno in tako bolj odrsko — in dialog zgostiti. Leta 1921 nisem imel ne časa ne volje za takšno predelavo, ker nisem našel nobene zunanje vzpodbude zanjo. Tedanji dramaturg mi je ponavljal samo eno: »Crtati! Crtati! Crtati!« In tako sem — črtal, črtal, črtal. Utrdilo se mi je bilo mnenje, da je delo knjižno in ne odrsko. Takrat je bila uprizorjena v Ljubljani dobro, igrali so jo naši tedanji najboljši igralci dobro, celo zelo dobro, — a občutek, da je delo knjižno ne odrsko se mi je bil še bolj poglobil. Iz knjige je velo čuvstvo, ki ga z odra nisem čutil. Se stokrat bolj mi je utrdila to spoznanje uprizoritev Sentjakobskega gledališča v letu 1938. Nisem več mislil na uprizoritev drame, tudi po osvoboditvi ne. Šele zadnje jesen, ko sem slišal, da je zopet sprejeta v repertoar, sem se usedel in se intenzivneje poglobil vanjo. Konkretiziral sem ekspozicijo in posamezne prizore in dialog zgostil.«

»Ali sodite, da je naše dramsko osebje v sedanjih sestavi kos dovoljnim uprizoritvam dram, kakor je Vaš dramski prvenec?»

»Ljubljanska drama se je v zadnjih desetletjih in zlasti še po osvoboditvi tako izpopolnila, njeno umetniško stremljenje pa se je tudi tako zelo povzdignilo, da mi je prejšnja malodušnost ob »Skoljki« uplahnila in da mi je zraslo upanje v njen uspeh. Ob zadnji svoji popravni drame sem spoznal, da bi mogla uspeti »Skoljka« tudi z odra, ko bi bila igrana z dovolj globokim čuvstvom. Beseda bi morala segati poslušalcem v srca in ne samo v ušesa. To sem že občutil ob prvi uprizoritvi »Skoljke« v ljubljanski drami 1921. Kajti tiste »Skoljke«, ki sem si jo bil predstavljal, tedaj nisem doživel. Za take čuvstvene drame je potrebno tudi primerno vzdušje. Pri nas smo že rešili probleme uprizoritev raznih komedij in tragedij, bodi klasičnih, bodi modernih: imamo režiserje, imamo igralce, imamo ustvarjalce za to potrebnih scen. Toda, če gre za intimnejše konflikte in probleme, kakor ga obravnava recimo »Skoljka«, nam nekaj manjka, nekaj česar še nimamo. Ne bi me pri tem motila gledališka stavba ali oder, da bi mislil na intimnejši, manjši, tako rekoč akademski oder — ne, mislim na občinstvo, ki zna dojeti čuvstveno igro, konflikt, ki je intimno podan z odra, kot nekaj svojega, kot del sebe in igralcev z odra, ko prednašajo boli duš in njih iskanja... mislim skratka, da nam še manjka pravega vzdušja i v parterju...«

»Kaj sodite o svojih drugih dramskih delih?»

»Napisal sem bil »Umetnikovo trilogijo«, ki ni bila uprizorjena. Četudi sem v njej precej zadel Cankarja, nisem tedaj še imel pravega vpogleda v njegovo življenje. Mislim jo še enkrat obdelati in Cankarja podati bolj resnično, bolj izčrpno, ker ga zdaj mnogo bolj razumem in poznam. Vojno dramo »Na fronti sestre Zive« so pred vojno igrali v Mariboru. Razen prizora po katastrofi je bila zelo posrečeno uprizorjena.«

»Kakšne načrte imate še?»

»Poleg omenjene študije o Cankarju pripravljam daljši spis o doživetjih v Dachau med vojno. Predelal sem tudi »Kontrolorja Skrobarja« za novl. natisk. Marsikaj pa je še v zarodku.«

TRAJAN

SLOVSTVENO ZGODOVINSKE BELEZKE OB KRAIGHERJEVI »SKOLJKI«

Prva izdaja »Skoljke« je izšla z letnico 1911 v prvi polovici decembra 1910.

Leta 1908 je bila ponudena Slovenski matici, 159. odborova seja je dne 13. maja 1908 obravnavala dramo po zapisniku takole: »Alojzij Poljak (psevdonim) je poslal dramo v treh dejanjih: Skoljka. — Ocenil jo je g. odb. Milčinski, ki jo ostro obsoja, češ da je to spis, ki ga nazivlje pisatelj »drama«, dolgovozno, izvečine banalno, pogosto trivijalno in brezokusno razmotrivanje obrabljenege temata o ljubezni, ali prav za prav o seksualnem vprašanju in kliče odločno: Ni za nas! — Sklene se, da je spis vrniti.«

Dasi je bila pri Matici navada, da sta spise obravnavala vsaj dva ocenjevalca, so se pri »Skoljki« zadovoljili z enim in takoj sprejeli odklonilno poročilo. četudi so prav takrat Robidovo dramo ocenjevali kar štirje ocenjevalci.

Tudi Ljubljanski zvon, ki mu je bila drama ponudena 1910, je ni priobčil. Na priporočilo Ivana Cankarja jo je nato založil L. Schwentner. Med prvimi je o knjigi poročal Slovenski narod 10. decembra 1910 takole: »S to knjigo je vstopil v slovensko literaturo nov, doslej neznan dramatik, ki je smelo posegel v današnje družabno življenje ter nam iz njega predočil grozne prizore.« Za Narodom je istega dne povzel »Gorenjec« o groznih prizorih, »nad katerimi se bodo morebiti zgražali polni moralnega ogorčenja. Drama izzveni disonančno in gotovo zapusti globok sled v vsakem mislečem čitatelju, ki se ne more obraniti občutku pomilovanja in usmiljenja do teh, navidezno bestialnih ljudi.« Nekaj dni zatem je »Rdeči prapor« 24. decembra poročal, da jo »odlikuje zlasti nenavadna, brezobzirna resničnost.« S pohvalno oceno je dramo pozdravil v »Jutru« 13. decembra 1910 dr. Ivan Lah.

Prva številka »Ljubljanskega zvana« 1911 pa je prinesla pohvalno in navdušeno kritiko o drami izpod peresa Ivana Cankarja. O tem razpravlja dr. Kraigher v odlomku svoje študije o Cankarju v tej številki »Gledališkega lista«. Poleg Cankarjeve so izšle v letu 1911 še tri pohvalne ocene v »Vedi« (dr. J. Glonar), »Naših zapiskih« (Etibin Kristan) in v »Omladinji« (Joso Jurkovič). »Slovana« je objavil dve negativni kritiki. Prvo je napisal dr. Fr. Ilesič, predsednik Slovenske matice, ki je dobri dve leti prej odklonila sprejem drame, drugo pa dr. J. Kelemina. Po Ilesiču je snovna tendenca pokopala umetnost v drami. Ker je v svoji kritiki tudi izrekel mnenje, da je Cankar sodeloval pri drami, je Cankar to mnenje v SN razdraženo demantiral. Poleg tega se je Ilesič zapletel v polemiko z dr. Prijateljem v »Vedi«, ki je Slovenski matici očital, da je odklonila »Skoljko« in nekoliko pozneje tudi Cankarjevo »Voljo in moč«, izdala pa je v drugem natisu Detelov roman »Pegam in Lambergar«, kakor da ni imela drugih izvirnih slovenskih del na razpolago. Tudi drugi kritik »Skoljke« v »Slovanu« dr. J. Kelemina, ki je presojal dramo kot »medicinski umotvor«, se je zapletel leta 1912 zaradi »Skoljke« v polemiko z dr. H. Tumo, ki je v »Naših zapiskih« 1912 v svojem članku o seksualnih problemih pozitivno ocenjeval »Skoljko« (prim. Keleminovo polemiko v SN 4. maja 1912).

Kljub živahnim polemikam ob »Skoljki« in kljub nekaterim pozivom (n. pr. v »Jutru« 1911), naj se »Skoljka« uprizori, drama do prve svetovne vojne ni bila uprizorjena. Po Govekarjevem pričevanju (SN 22. januarja 1921) je bila uprizoritev zadrževana po cenzuri in naših razmerah. Najbolj značilno je bilo, da je tedaj nasprotna idejna stran sploh ni omenila. Šele leta 1914, ko je izšel Kraigherjev roman »Kontrolor Skrobar« in je dr. M. Opeka v ogorčenem listku v »Slovincu« (23. maja 1914) z naslovom »Slovenska bol« označil Kraigherjev roman kot pornografijo, je pisec omenil

tudi »Skoljka«, češ: »Kako grozen je v tem oziru Kraigherjev literarni zločin (nota bene: tudi v »Skoljki«!) — to je odtegnjeno našim očem.«

Prvič je bila »Skoljka« uprizorjena v Hrv. dež. gledališču v Zagrebu oktobra 1917 v Bogdanovičevem prevodu. V »Ljubljanskem zvonu« 1918 je v 3. številki napisal o drami in uprizoritvi poročilo Branimir Livadić; o drami piše: »To je smion pokus utaknice s velikom evropskom dramatikom.« Istočasno pa je današnji režiser ljubljanske drame dr. Branko Gavella v »Hrvatski knjiv« 1917 napisal obširno kritiko drame pod naslovom: **Dramaturška opažanja uz Kraigherovu »Skoljku«**. Naj navedemo kratek odlomek iz nje: »Drama je što se spoljašne strane tiče, nejasno, nepregledno i nespretno sastavljena. Riječi, što ih govore njena lica, nemaju nikakove perspektive ni prema nutrinji lica ni prema njihovoj okolini, prazne su to i nejake fraze. Gledalac nije na čistu, koju mu nit valja slijediti, da dodje do dramske jezgre, autor mijenja svaki čas ravnotežu svojih lica, sad je jedno na površini, a sva druga su mu tek »štafaža«, a sad se opet koje drugo gura u središte gledanja. Čim koje lice podje kojim pravcem i čim dolazi do dramski osudnoga časa, autor mu zakrči put kojom posve samovoljnom gestom, posve samovoljnom i nesaveznom promjenom karakterne situacije kojeg drugog lica. Mjesto razvoja donosi duge teoretske debate i prpovijedanje, a na drugoj strani zapada bez ikakova prelaza iz najbezobzirnijega naturalizma u neku scensku simboliku, koja bi imala da dađe zaključni akord drami. — Pa ipak... moram da priznam, da ima u tome djelu nešto, što nas zanima i preko konstatacije tih nesumnjivih nedostataka... Autor nam je naime nešto donio na scenu, što je apsolutno nedramatski zamišljeno, pa kad dodje u dodir sa životom pozornice, kao od nevolje počinje da se dramski razvija, ali se taj razvoj naravno protivi ideji, protivi se pjesnikovoj zamisli i on mu se brzo uklanja. Eto odatle potiču sva ona uvijavanja, sve one pretrgane i umetnute scene. Otud dolazi, da lica govore riječi, koje im autor meće u usta, jer ih hoće sam da karakterizira, a ne govore ih zato, jer ih na to nagoni bilo spoljašnja bilo unutarnja situacija...«

Ko je »Skoljka« v avtorjevi priredbi prišla januarja 1921 na ljubljanski oder, sta napisala obširni kritiki o delu F. Albrecht v »Zvonu« in Fr. Koblar v »Dom in svet«, od mladih pa jo je v »Maski« pozdravil Cerkvenik. — Leta 1923 je izdal avtor »Skoljko« v drugem natisku kot prireditvi za oder v založbi knjigarne Kleinmayr & Bamberg v Ljubljani.

Ivan Cankar

LOJZ KRAIGHER: SKOLJKA

Drama v treh dejanjih. Založil L. Schwentner v Ljubljani.

1911. 80. 120 strani. Cena broš. K 2, vez. K 3.

Malo slovensko mesto, malomeščanska družba, ena sama soba, eno samo popoldne — in vrši ter dovrši se tragedija, kakor je doslej v slovenskem jeziku nismo ne brali, ne slišali. Tragedija hrepenenja, tistega silnega, na velikomaj neutolažljivega: hrepenenja duše, na telo priklenjene, hrepenenja zemlje k soncu, neskladnosti dneva s popolno harmonijo večnosti. To hrepenenje je ideja vsake velike tragedije, je pogoj vse velike umetnosti. S toliko smelostjo, brezobzirnostjo in doslednostjo kakor Kraigher v svoji »Skoljki« še nihče med nami ni upodobil te ideje brezuspešnega, trpljenja polnega, v

srce grizečega, srce ubijajočega iskanja. Iz upanja v obup, iz najvišje čistosti v cinizem, oko zmerom bliže zvezdam, noga zmerom bližja propadu in nazadnje tisti tako strašni, tako neizogibni in tako narumni padec v globočino, da si upa priznati in pokazati ga le velik in predrzen umetnik. Najdragocenejša čednost resničnega umetnika pa je predrznost, je odkritosrčnost. Ni je besede v »Skoljki«, ki bi bila zlagana, napisana s plašo, obzirno roko. Najvišjo umetniško smelost pa je dosegel Kraigher v utemeljevanju in risanju zadnjega, neizogibnega poraza. V »Skoljki« ni bisera, zemlja ne pride nikoli do sonca, hrepenenje nikoli ne bo izpolnjeno, cilj je več in nikoli ne bo dosežen, iskanje bo večno in večno bo trpljenje; zakaj popolne lepote ni, ne popolne ljubezni, ne popolne sreče; najlepše cvetice rastejo iz gnoja in se nazadnje vrnejo vanj... Te tragedije ne doživi samo junakinja Pepina, doživé jo po svoje vsi ljudje, ki jih je Kraigher postavil na oder. Kajti doživel jo je doslej še vsak živ človek. Le to je, da nas je te tragedije sram, da jo skrivamo drug drugemu kakor sramotno čednost in sramoten greh.

Tehnika drame je klasična. V par urah, od obeda do večerje, se razkrije pred nami vsa grozota sedanosti, gnus preteklosti, strah pred prihodnostjo. Kljub temu se vrste prizori popolnoma naravno in neprisiljeno. Kakor da je bila mórala po narurnem zakonu priti ura obračuna, zadnjega in neizprosnega. V sodobni literaturi (na slovensko niti ne mislim) ne poznam tako mojstrsko zgrajene drame. Če pogledam na »Skoljko«, na to polno, vroče življenje, na te žive ljudi, ki sopejo težko, kakor da bi slutili smrt; in hkrati na to Kraigherjevo hladno umerjeno tehniko, ki je napravila kip od kamna, se mi zdi občudovani in precejnjevani Ibsen kakor suhoparen profesor, ki razlaga na odru učenost moderne dramatike.

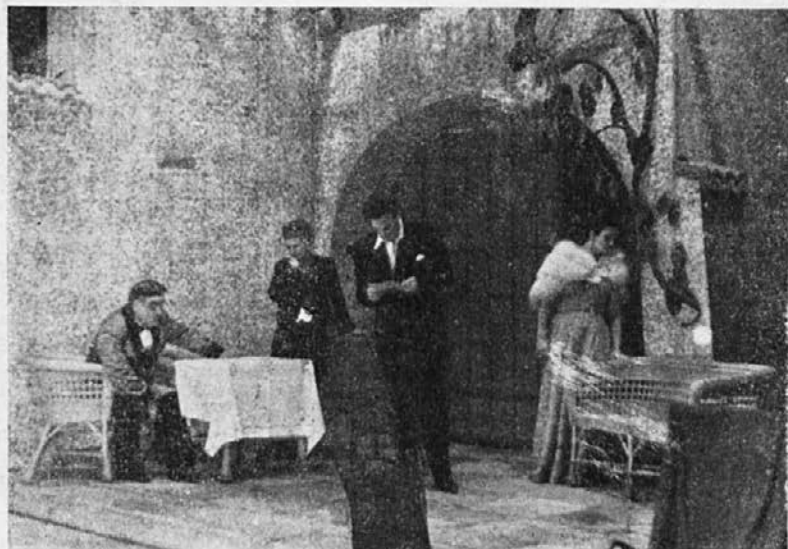
Upam, da pride »Skoljka« čimprej na ljubljanski oder in da režija ne bo čtala nobene besede. Zakaj niti ene besede ni v »Skoljki« odveč. Upam pa nadalje tudi, da cenzura s svojim mizernim »svetom« ne bo napravila nobene neumnosti, kakor jih v zadnjih časih rada počenja. Morda je sojeno ravno Kraigherjevi »Skoljki«, da pridobi slovenski umetnosti respekt ne samo pred svetom, temveč tudi pred ljubljanskim občinstvom.



Dr. Lojz Kraigher v karikaturi.

»Tako se godi človeku, ako resnico piše...«

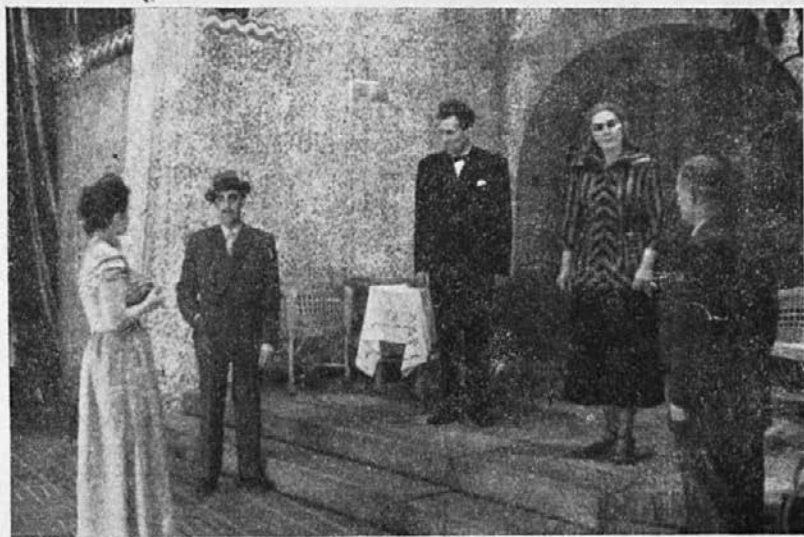
(»Dan« 1914)



Cesar — Joe Keller, **Saričeva** — Kate Keller, **Zupan** — Chris Keller,
Levarjeva — Ann Deever



Cesar — Joe Keller, **Levarjeva** — Ann Deever, **Jerman** — dr. Jim Bayliss,
Potokar St. — Frank Lubey, **Saričeva** — Kate Keller, **Bajc** — George Deever



Levarjeva — Ann Deever, **Bajc** — George Deever, **Zupan** — Chris Keller,
Boltarjeva — Sue Bayliss, **Jerman** — dr. Jim Bayliss



Cesar — Joe Keller, **Saričeva** — Kate Keller



Cesar — Joe Keller, **Zupan** — Chris Keller

Janko Traven:

PRISPEVEK ZA ŽIVLJENJEPIS IGNACIJA BORSTNIKA

(Konec.)

Poročevalec SN zaključuje takole svoj listek:

»To so poglavitne hibe, katere je na vsak način in za vsako ceno odpraviti. Navesti bi se dalo še marsikaj, tako glede dramatične šole, o kateri se drugega ne čuje, kakor da se plačuje učitelj; ali to so malenkosti v primeri s tem, kar smo navedli. Če hočemo, da se razvija drama, se mora marsikaj predrugačiti in za to treba energije. Ako se zagotovi skrbna in vestna režija, uspevala bode drama zopet in ne bo slabša, kakor je bila od novega leta, četudi morda izgubi kako boljšo moč.«

Ta kritika je s svojo predirno analizo položaja slovenske drame v sezoni 1893/94 in hkrati zgodovinski prelomnici slovenskega gledališča morala vzbuditi splošno pozornost in je morda eden mejnikov v razvoju slovenske gledališke kritike. Zaznamovana je s črko K, nekam nenavadno šifro za Malovrha, dasi velja kot Malovrhova. Nagibam pa se k mnenju, da je njen avtor morebiti dr. Karel Bleiweis-Trsteniški, če nista njena avtorja oba skupaj, ali pa je delo skupine, neizvzemši dr. J. Tavčarja.

Krotkost slovenske gledališke kritike tistih časov je morda imela svoje posebne vzroke, ki jih tu ne bomo navajali. Primer kritike, kakor sem ga navedel v drugem poglavju, je bil redkost. Toda že Noll je ob uprizoritvi »Nore« še na čitalničnem odru na kratko skiciral nalogo kritike. Ker vsebuje ta Nolljeva izpoved nekaj migljajev na tedanje razmere, ki se v letu 1894 še niso bistveno spremenile, naj sledi: »Včeranja gledališka predstava preverila nas je, da naše igralne moči, kadar resno hoté, zamorejo zadoščati tudi strožjim zahtevam kritike, kj v naših razmerah nema baš zavidljivega stališča. Da bi ne sodili povsem objektivno in se glede raznih zakulisnih govoric in klepetanj ne držali prislovice: »Non guarda e passa avanti« (ne oziraj se in hodi svojo pot), že zdavnaj položili bi bili pero iz rok. Ker nam je pa **stvar** pri srcu, brez ozira na osebe, grajali bodemo tudi za naprej, kar je graje vredno, ne brigajoč se, je li to ljubo ali neljubo komu, a radi pohvalili, kar je hvale vredno. Čas je zato, da iz mej domišljavega diletantizma stopimo na polje resnične umetnosti.«²⁶)

Prišel je tisti trenutek, ko je bilo treba ravnati po Nolljevem vodilu. Razmere v dramskem ansamblu so postale nevzdržne in bilo jih je treba oceniti in predočiti »izza kulise« našemu gledališkemu občinstvu, ki sta mu po kritikovem mnenju odgovorna i kritika i gledališko vodstvo. Slika, kj jo je razgrnil kritik pred občinstvom, je porazna in meče čudno luč i na Borštnika kot odgovornega dramskega ravnatelja i na gledališko vodstvo v Dramatičnem društvu, ki pa št ob nastalem položaju v drugi polovici sezone — ali kakor pravi kritik »od novega leta«, — torej od časa, ko se je začel Borštnik pripravljati na goštevjenje v Zagrebu — ni znalo pomagati.

Imena Borštnik si kritik niti ne dovoli imenovati, kakor da bi prvi igralec anonimno mogel prenesti večjo pezo grehov od Borštnika, še vedno popularnega slovenskega igralca, ki si je dovolil ob zadnji svoji benefici celo zapeti uložko kupletov, dasi »ne zna peti«.

²⁶ SN 28. marca 1892.

molde jovic?

Med najhujšimi očitki je bil pač oni, ki ga je Borštnik označil Miletiču tako, da zapostavlja gledališke interese — svojim. To so mu bržčas očitali že prej in jih je člankar povzel, ko so dejstva postala že preveč očitna. Ako bi se zamislili v Borštnikovo dušno stanje v času, ko se je odločil, da napravi konec položaju, ki se je priostрил tako, da ni bilo več najti kompromisnega, pomirjajočega izhoda, in ko je njegovo zanimanje za ljubljanski oder počasi začelo plahneti, nam bo razumljiva njegova pasivnost »od novega leta« dalje.

Trenja v zvezi z dramatično šolo smo že omenili, kakor tudi ponesrečeni poizkus s Toporišem²⁷⁾ in nekam ne preveč zadovoljivi z Nollijem. Morda tiče deloma tudi v tem vzroki za Borštnikov razhod s podrejenim mu dram-skim osebjem. Tu so morda tičale tudi krivice in neokusnosti, o katerih govori Funtek. Ko je Funtek v letu 1894 pisal o začetku nove sezone 1894/95, torej iz drugačne perspektive²⁸⁾, je zapisal: »Naš ensemble na konci zadnje sezone gledališke dobe je bil tak, da nas je navedel upravičen strah za letošnje sezono; vse se je majalo, rušilo, vse je razpadalo«. Kvaliteta dram-skega ansambla je bila v zadnjem letu Borštnikovega sodelovanja v ljubljanskem gledališču nadvse slaba, neodgovorno ravnanje dramskih igralcev tako, da je že prej večkrat zdrnilo našo krotko kritiko, da je od časa do časa izražala svojo nevoljo²⁹⁾. Borštnikova beseda »o slabem igralskem osebju... diletantih« je prav mila v primeri z dejanskim stanjem med igralskim osebjem. Rzne opazke dajo sklepati že prej na nezadovoljive odnose med osebjem. Tako je SN že 4. januarja 1892 opozarjal, »da je treba resne volje vseh udeležencev in pa složnega postopanja.« Vsega tega ni bilo, ali pa premalo.

²⁷⁾ Ivan Toporiš je nastopil še leta 1896 kot diletant pri veliki diletantski predstavi v korist ljubljanskemu zavetišču »Josephinum« v družbi z drugimi ljubitelji kot so bili: Vladimir Ravnikar, Miljutin Zarnik, Engelbert Gangl itd. V »Slovanskem svetu« 1895, str. 412, ga je Prohor (= F. Govekar) takole opisal pod naslovom »Veliki pisatelj Ivan Meglica: »Ubogi Slovenci!« tarna včasih melanholičnega obraza. Pod nič greste. Tisti, ki ne znajo ničesar. Vam pišejo romane, drame, povesti in epe, — tisti pa, ki — znamo, smo — leni! Ah, kakošna literatura bi bila to, ko bi mi — le hoteli. Pa kaj, nam se ne ljubi, prekomodni smo. Trud ne bi se izplačal. Tako se omejimo le na kritiko ter plodovito dokazujemo, da drugi ne znajo nič! Ubogi Slovenci!

²⁸⁾ LZ 1894, str. 700.

²⁹⁾ Do kakšnih primerov je včasih prišlo, najbolj dokazuje sledeča ugotovitev poročevalca v SN 7. januarja 1892: »Gospod Bučar se je za to predstavo uprav žrtvoval, kajti prevzel je bil v zadnjem hipu bas-partijo Dominika namesto g. Perdana, kateremu se ni ljubilo igrati. Občinstvu preseda že davno počenjanje nekaterih igralcev in skrajni čas je, da se temu naredi konec. Sinoči, kakor sploh še nikdar, nismo g. Perdana prav nič pogrešali, kajti gospod Bučar pel je prevzeto partijo izvrstno, in mu nikakor ne zamerimo, da mu je v prozi časih malo predla. Saj smo že doživeli, da so nekateri igralci imeli sedem dnij svojo ulogo v rokah, a na dan predstave niso vedeli, kaj pravo za pravo predstavljajo...« Podobni primeri so se nadaljevali tudi v novi gledališki stavbi, in jih je sproti zabeleževala kritika, listek v SN 17. marca 1894 pa strnil v žalostno sliko tedanjega slovenskega dram-skega igralca.

Ko je pisal Borštnik o Dusejevi, je podčrtal lik pravega igralca in se obregnil ob ostale, ki »poseči ne umejo v resnico«, »glumači...« Kaže, da je bil Borštnik proti tistemu delu osebja, ki ni bilo stalno angažirano, brez moči, in da se na to nanašajo očitki pisca v SN, ki jih je razbrati v tem smislu, da ne zna Borštnik uvesti prave discipline in da ne kaže za to potrebne »veneržije«. Ti člani so odpadli šele pozneje, ko je uvedel Inemann dnevne izkušnje, prizadeti diletanti pa niso imeli podnevi časa.³⁰

Razmerje med Borštnikom in ostalimi dramskimi člani je moralo biti svojevrstno in ni izviralo šele iz tistega časa, ko je v Borštniku dozoreval umetnik, s čimer se je dvignil za dve glavi više od ostalih. Po podatkih, ki so mi na razpolago, je sklepati, da je tudi zavist igrala svojo vlogo. K temu je prišteti še razne neokusnosti, o katerih govori Funtek. Mogoče nam bo razkrilo neodgovorno in neokusno početje Borštnikovih »kolegov« naslednje njegovo pismo, ki ga je napisal v Pragi 19. maja 1889, kjer je bil na študijskem potovanju, in ki ga navajam v izvlečku: »Včeraj sem dobil dopisnico pisano v visoki nemščini in naslovljeno na narodno gledališče. Brezimenik mi daje dobrohotni svet, naj se ne vrnem več v Ljubljano, kjer sem ob zaupanje odbora, prijateljstvo kolegov in simpatije občinstva... Jaz sem divjal celi dan, da me ta vražja svojat še tu ne pusti v miru. Težnje mojega stališča odbor pozna; tedaj prosim, da naj me vsaj on podpira, sicer omagam pod bremenom svojega težavnega poklica. Vnet sem bil in sem z vsemi silami za napredek društva, ali kakor se godi sedaj ne bi bilo čuda ako opešam... Clovek bi zblaznel!...

Ig. Borštnik, s. r.«

V.

Josip Stare, dolgoletni odbornik Dramatičnega društva, opisuje kakšen ljubitelj gledališča je bil Miletić že v svojih mladih letih. (Nekaj časa mu je bil vzgojitelj Ceh Josip Holeček.) Bilj so na počitnicah v Kamniku in tedaj se je s kočijo z Bleda pripeljal mlad Zagrebčan: »Cital sem, da imate v Kamniku danes besedo z gledališko igro, pa sem se podvizal, da ne bi zamudil; kajti še nikdar nisem videl slovenske predstave.« Ogleдали so si predstavo: »Odlikoval se je gospod Borštnik, katerega smo takrat videli prvikrat; čudili smo se lepim njegovim darovom in gledališki njegovi okretnosti, dasi smo takoj izprevideli, da uloga ni bila dostojna takšnega predstavljalca.« Drugo jutro so se razgovarjali na izprehodu



Stjepan pl. Miletić (1868—1908), hrvaški dramatik, prepoditelj hrvaškega gledališča. V letih 1894 do 1898 intendant Hrvaškega deželnega gledališča v Zagrebu.

³⁰) Anton Verovšek v »Obiskih« Izidorja Cankarja, DS 1911, str. 157.

o literarnih razmerah pri Hrvatih in Slovencih, zlasti pa o gledališču. »Navdušeni mladenič pa nam je razkril vso svojo dušo ter razodel, da nič drugega ne želi, in da ne hrepeni za drugim, nego da bi kdaj postal intendant hrvaškega gledališča.«³¹⁾ To je bil mladi Miletič.

Ne vemo, ali sta se Miletič in Borštnik seznanila ob tej priložnosti, ko so 17. maja 1887 slovenski igralci pod Borštnikovim vodstvom gostovali v Kamniku. To gostovanje in še nekatera druga so bila organizirana po požaru starega gledališča v februarju 1887.

Kako je bilo s srečanjem Miletiča in Borštnika v Zagrebu 1894, smo že opisali. Prišel je čas, da se njuni poti še bolj združita.

V začetku marca 1894 je odšel Miletič na študijsko potovanje, ki ga je vodilo preko Ljubljane v Gradec, Dunaj, Nemčijo, Pariz. Tako trdi v svoji knjigi. Dvomim, če je bil ob tej priložnosti v Ljubljani in tudi v svoji knjigi tega obiska ne opiše. Takisto molče o obisku v Ljubljani poročila časnikov. Pač pa je obiskal Ljubljano 4. oktobra 1895 in poslušal predstavo »Trubadurja« v dež. gledališču. »Izrekel je jako laskavo sodbo o predstavi, češ da nikdar ni mislil, da imamo v Ljubljani tako izvežbano opero.«³²⁾ Ako bi bil obiskal Miletič Ljubljano že 1894 marca, bi bil moral vsaj slišati o slovesni in uspešni slovenski premieri Smetanove opere »Prodana nevesta« 15. februarja 1894, ki je v isti sezoni doživela še šest ponovitev.³³⁾

V drugi polovici marea 1894 se je mudil Miletič v Parizu. Tam je prejel — kakor je zabeležil v svoji knjigi — Borštnikovo pismo, v katerem mu je javil, da je pripravljen priti v Zagreb, ali z ženo. »Brzjavah mu, da pristanem, premda gđje. Borštnik još nisam poznavao. Medjutim je i ona gostovala početkom svibnja u Zagrebu i izvoštila potpun uspjeh.«³⁴⁾

Ze ko je Zvonarjeva prvič gostovala v Zagrebu, so časniki javljali, da bo ponovno gostovala.³⁵⁾ Zdej razumemo zakaj — da jo je videl Miletič, ki se je medtem že vrnil v Zagreb.

Toda, čemu ta naglica, pismo v Pariz, Miletičeva brzjavka?

Ako upoštevamo datum Borštnikove odločitve, ki se suče okoli 17. marca, moremo sklepati, da je kritiki o minuli sezoni, ki je tega dne izšla v SN, hitro sledila Borštnikova odločitev, četudi se je dolgo pripravljala. Kritika je izbila sodu dno. Borštnik se odločil, da zapusti ljubljansko ožino. Vendar njegova odločitev ni bila takoj očitna.

Časniki so najprej javili naslednje: »Novi intendant Zagr. gledališča dr. Miletič angažiral je — kakor poroča »Agr. Tagblatt« — gospo Borštnik Zvonarjevo od 1. junija t. l. počenši za narodno gledališče v Zagrebu ter bode bodoči mesec nastopila še dvakrat kot gost. Potem pa dobi daljši dopust in pojde v Glino, da se priučí hrvatskemu jeziku. Kakor pristavlja omenjeni list, bode pozneje tudi njen soprog g. Borštnik vstopil mej igralno osebje hrvatskega gledališča.«³⁶⁾

³¹⁾ Josip Stare: Pisma iz Zagreba. XXVIII. LZ 1895, str. 142.

³²⁾ SN 4. in 5. oktobra 1895.

³³⁾ Navedbe v Miletičevi knjigi tudi sicer časovno ne soglašajo z obvestili dnevnikov. Ker je Miletič izdal svojo knjigo šele 10 let po dogodkih, sem upošteval navedbe dnevnikov, ki so vsaj časovno deloma točneje.

³⁴⁾ Miletič: Hrvatsko glumište. Knjiga prva, str. 54/55.

³⁵⁾ SN 14. marca 1894.

³⁶⁾ SN 10. aprila 1894.

Po tej usodni odločitvi sta Borštnika preživela v Ljubljani še dober mesec, dokler je nista zapustila 5. maja 1894. SN je poročal o tem: »Gospa Borštnikova in gospod Borštnik zapustila sta v soboto Ljubljano in se preselile na Hrvaško. Da se jezil'ovno osposobita za svojo karijero na hrvaškem odru, mislita se čez poletje nastaniti v Glini, kjer se govori klasična hrvaščina. Slovensko gledališče je zgubilo ž njima svoja najspособnejša člana, ki sta je dičila mnogo let s svojim umetniškim delovanjem. Mi jima želimo obilo sreče na novem potu!«³⁷⁾

V začetku maja je nastopila Zvcnarjeva drugič z uspehom kot gost v Zagrebu v vlogi Nore in Claire v Fužinarju.³⁸⁾ Tako se je začela njiju pot v Zagrebu, ki je kot hrvaška prestolnica s širokim zaledjem prav v tem času začel dobivati širše obeležje. Gradili so novo gledališče in mnogo drugih javnih stavb, vključno z nezdravim političnim razmeram se je kulturno življenje lepo razvijalo. Vlaho Bukovac se je v tem času kot prvi moderni slikar za stalno naselil v Zagrebu, z Miletičevim nastopom se je krasno razvijala drama in opera. Zagreb je začel dobivati nove temelje, ki so se pozneje, ko so padli mejniki ob Sotli, v mladi meščanski hrvaški družbi še bolj razmaknili. Ze je bila v mestu močna slovenska kolonija: pomislimo na Josipa Stareta in še koga; tudi mladi Etbin Kristan, ki se je še bavil s športom in priložnostno pisaril v SN v Ljubljano, se je začel pripravljati na svoje mladostne gledališke kritike. Zagreb je začel dobivati razmah, da ga Ljubljana dolgo ni mogla dohiteti...

Danilo pripoveduje v svojih spominih, da se je odbornik Drenik zelo trudil, da Borštnika pridrži v Ljubljani, očita mu, da zapušča naše gledališče v času, ko ga najbolj potrebuje. Preden je odšel Borštnik na kolo-dvor, so sedeli v kavarni nemške Kazine, Danilo mu je rekel: »Ne pozabite na nas in vrnite se kmalu!« Obljubil je in Danilo ga je spremljal na kolo-dvor.³⁹⁾ Po ustnem izročilu ljubljanskih starejših igralcev je Borštnik ob odhodu iz Ljubljane — jokal.⁴⁰⁾

Nedvomno je bila zanj pot v Zagreb težka odločitev. Toda kmalu se je vživel v nove razmere. Prvi nastop je imel v začetku septembra kot Jan Vyrava v Subertovi drami z istim naslovom. »Gosti iz Ljubljane, ki so bili ta večer v gledališči, pripovedujejo nam, da je g. Borštnik s svojo igro elektrizoval Zagrebško občinstvo, katero ga je po vsakem dejanju z burnim ploskom in živio-klicanjem po večkrat priključalo na oder.«⁴¹⁾ Pri reprizi igre je na odru nesrečno padel, da se je »nekoliko poškodoval na roki«⁴²⁾ vendar brez nevarnosti.

V Ljubljani je Dramatično društvo po Borštnikovem odhodu mrzlično delalo. Šele ob koncu maja je izšla v »Narodu« vest, da »je poleg ge. Borštnikove angažiran od 1. junija t. l. naprej tudi njen soprog g. Ignacij Borštnik kot član narodnega gledališča. Te dni je odšel iz Zagreba v Brod na Savi, da se priučil hrvaškemu jeziku.«⁴³⁾ Istega dne je objavil SN, da

³⁷⁾ SN 7. maja 1894. Poročila o obeh Borštnikih so objavljali tudi ostali dnevnik »Slovenec«, »Edinost«, »Laibacher Zeitung«, toda skopo. Zato sem se držal SN, kjer so natančnejša, in kritike posameznih predstav stalnejše.

³⁸⁾ SN 15. maja 1894

³⁹⁾ Danilo: Spomini, Lj. 1930, str. 81/82.

⁴⁰⁾ Ustno poročilo Milana Skrbinška.

⁴¹⁾ SN 10. septembra 1894.

⁴²⁾ SN 15. septembra 1894.

⁴³⁾ SN 30. maja 1894.

je »za prihodnjo sezono pridobilo dramatično društvo naslednje nove moči: g. R. Inemanna, Ceha iz Prage kot režiserja in igralca, g. J. Kandučarja kot pevca komika in igralca, g. K. Freudenreicha in J. Aniča kot igralca ter gospo Aničevo kot igralko. Zadnji 4 so bili dozdaj člani nar. gledališča v Zagrebu.« Istočasna objava obeh novic naj bi pač pomirjajoče vplivala na ljubljansko gledališko občinstvo.

Tudi v Zagrebu je zaradi novega intendanta prišlo do secesije. Ljubljančani so bili mnenja, da so dobro zamenjali, toda nihče od Zagrebčanov ni ostal dolgo v Ljubljani.

Druga važna zadeva Dramatičnega društva je bila, da je v kalli zatrlo misli nekaterih članov na gostovanje v Zagrebu. Danilo⁴⁴⁾ pripoveduje, da »je Borštnik na moje vprašanje, ako bi mogel v Zagrebu gostovati za angažma, odgovoril, da bo on uredil to zadevo... Gostovanje je postalo perfektno in upravnik Mandrovič me je pozval v gostovanje za 4. aprila 1894. ... Smatral sem za svojo dolžnost, da to gostovanje javim Dramatičnemu društvu, čeprav nisem imel te obveznosti... Stiri dni pred mojim gostovanjem mi piše upravnik Mandrovič, da je iz gotovih vzrokov postalo moje gostovanje nemogoče. Dr. Tavčar, ki je bil predsednik Dramatičnega društva, je preprečil to gostovanje z motivacijo, da ljubljansko gledališče ni šola, da bi dajala svoje moči zagrebškemu gledališču. To vse sem izvedel v Zagrebu od Borštника in upravnika Mandroviča. Skoro dvanajst let so bile prekinjene prijateljske vezi med Zagrebom in Ljubljano.«

Ljubljana je bila razžaljena. Preveč je še imela v mislih hvaljeno odločitev malo prej umrlega Peregrina Kajzela (u. 22. februarja 1892), ki so ga kot komika »po smrti Plemenčičevi vzbili v Zagreb k narodnemu gledališču, a ostal je v domovini.«⁴⁵⁾ Toda dvanajst let ni trajala užaljenost — Danilo se je motil: že 1895 je prišel na obisk v Ljubljano Miletič, že 1894 so se nadaljevala gostovanja Hrvatov, 8. decembra 1895 pa so Slovenci s posebnim vlakom obiskali novo hrvaško gledališče, kjer so njim na čast igrali v Borštnikovi režiji enodejanko »Berjete Novice!« v slovenščini, Miletičev slovesni prolog pa je prepovedala cenzura. Tudi sicer so se zveze še poglobile, v marsičem je Ljubljana še potrebovala gledališke pomoči Zagreba.

Nove moči sta poleti v Ljubljani poučevala učitelj Bele in prof. Stritof (oče poznejšega dirigenta). Pred pričetkom nove gledališke sezone je spregovoril »Sufler« v SN o nalogah kritike: »Po našem mnenju je na mestu le pravična dobrohotnost in sicer samo v teku sezone... kajti »slovenske predstave nimajo samo kulturni, temveč v prvi vrsti narodni pomen... Najmanjše, kar se lahko zahteva od vsacega igralca, je popolno znanje vloge... Stroga in pravična disciplina je ono sredstvo, s katerim se da vzdržati že naprej določeni repertoar...«⁴⁶⁾

Sezono so začeli z Delavignejevo žaloigro v 5 dejanjih »Luđvik XI.« Narodov poročevalec je sodil: »včerajšnje otvoritev nove sezone osobito pa premiero, smo pričakovali s podvojeno napetostjo; saj nam je šlo za to, ali obvelja naš poskus, poiskati si nadomestila za zapustivša nas dioskura pri slovanskih bratih... Slovensko gledališče — to smemo sklepati iz včerajšnje predstave — postavilo se je na zdrava, organična tla.«⁴⁷⁾

44) Danilo: Spomini str. 58/59.

45) SN 23. februarja 1892.

46) SN 15. septembra 1894.

47) SN 28. septembra 1894.

Tudi Funtek je v Ljubljanskem zvonu pozdravil novo delo gledališča: »V slovenski gledališki umetnosti se je pojavil od lanske dobe izreden napredek; sedaj imamo vsaj gledališče, katerega nas ni treba biti sram, in naši igralci so resnični igralci, katere je treba meriti nekoliko drugače nego dosihdob, ko smo bili tako rekoč že zadovoljni z zgolj dobro voljo dotičnega igralca ali dotične igralke... Očitno je bilo treba vlití nekaj nove krvi staremu onemoglemu truplu...«⁴⁸

Svoj odmev so imele izpremembe v gledališču tudi pri mladih, posebno živahno so pozdravljali ostro kritiko, ki je bila izrečena ob koncu sezone.⁴⁹

Hkrati je opaziti neko požvlitev gledališke kritike. Malovrhovim gledališkim poročilom so se z novo sezono pridružile gledališke kritike dr. Karla Bleiweisa—Trsteniškega v »Slovenskem narodu«.

VI.

Borštnika so pognali iz Ljubljane nerazčiščeni odnošaji med vodstvom Dramatičnega društva in njim na eni strani in kvarni odnošaji med njim in ostalim dramskim osebjem, ki jim ni bil kos zaradi svojega dokaj pasivnega zadržanja v zadnjem času svojega bivanja v Ljubljani. Razvad in neokusnosti ljubljanskega majhnega življenja ni znal suvereno obvladati in uveljaviti pravo voditeljsko osebnost. Odločil se je za pot igralca-umetnika brez bremena upravnih skrbi in sitnosti.

Toda naloga, zaradi katere je bil od vsega začetka angažiran na mladem slovenskem gledališču, ga je težila še pozneje in mislim, da se je pozneje še vse bolj zavedal odločilnega koraka, ki ga je napravil, ko je zapustil slovensko gledališče: ves čas njegovega življenja je bilo slišati o njegovih željah, da bi se vrnil na slovenski oder. Zavedati se je bržčas moral, da svoje naloge na slovenskem odru ni izvršil, kakor bi jo bil rad izvršil. O vsem tem mu je največ govoril nadaljnji razvoj slovenskega gledališča.

Njegov odhod je bil velika prelomnica v zgodovini slovenskega gledališča. Oznamenuje jo **vdor tujcev v slovensko gledališče** z vsemi posledicami.

Ni minilo niti leto dni po namestitvi prvih tujcev v dramskem osebju, ko je odložil tudi ustanovitelj slovenske opere Gerbič svojo taktirko in ga je zamenjal Ceh Benišek. Skoraj dvajset let je trajalo, da se je za dirigentskim pultom z Nikom Stritofom pojavil zopet Slovenec, ne dosti manj je bilo treba, da se je iz mladega rodu zopet pojavil vodilni slovenski režiser. Prav v času Borštnikovega odhoda iz Ljubljane so tu začeli razmišljati o predlogu, da se za Dramatično društvo zaradi naraščajočih poslov najame administrativna pomožna moč: to je bilo tisto mesto, ki ga je nekaj let potem zasedel Fran Govekar kot gledališki tajnik.

Z vdorom tujcev je morda naše gledališče nekaj pridobilo na širini, morda so v slovensko igralsko osebje bolj pronicale odgovorne naloge igralskega osebja: Inemann je energično začel odpravljati diletantizem — toda mnogo je bilo drugih pomanjkljivosti, ki so se rodile iz tega osnovnega vzroka in ki jih je mogla odpraviti šele velika katarza — prva vojna.

Borštnik je Ljubljano v poznejših letih še mnogokrat obiskal s svojimi gostovanji. In že kmalu je bilo slišati glasove, naj bi Borštnik novič prevzel vodstvo slovenske drame. Ko so v letu 1908 izbirali med kandidati za mesto

⁴⁸ LZ 1894, str. 700.

⁴⁹ Primj. »Vesna« 1894, str. 119 in 237.

gledališkega ravnatelja, je Fran Kobal izrekel svoj predlog, da bi na to mesto moral priti Ignacij Borštnik, S predlogom ni uspel.

V letu 1910, ko so se politične razmere v kranjski deželi priostrele in je slovensko gledališče postalo eden izmed ciljev pri napadih vladajoče SLS, je začel »Slovenec« vzpodbudno spremljati akcijo Zvonarjeve, ki je na svoji gledališki poti zopet prišla v Ljubljano, proti Govekarju in tujcem v slovenskem gledališču. V vrsti člankov »Za domačo dramatično umetnost« se je v »Slovencu« oglasil »star prijatelj in dober poznavalec« slovenskega gledališča z naslednjim poročilom: »Iz dobro informiranega vira vem, da je bil gospod Borštnik še nedavno pripravljen povrniti se v domovino, a se ni za njegovo pridobitev prav nič storilo. Zato pa je v Antona Cehova kabinetni drami »Stric Vanja« v Borštnikovi vlogi debutoval — risum teneatis amici — češki operni pevec.«⁵⁰ Na poziv se je v istem listu oglasil tudi Borštnik sam s kratkim listkom, v katerem je ugotovil položaj slovenskega gledališča s spominom na dogodke pred šestnajstimi leti: »Pri mojem izstopu iz slovenskega gledališča ni bilo v drami niti enega nedomakega člana — a takrat je slovensko gledališče stalo na istem — če ne na višjem umetniškem nivoju, nego stoji danes. To trdim brez ozira na to, kdo je tedaj dajal pravec umetniškemu toku in gibanju in kdo ga daje danes.«⁵¹ Zaključuje, da tiči vzrok nazadovanja v tem, da vodstvo dolgo časa ni bilo v domačih rokah.

Siroko razpredena akcija, da pride Borštnik 1910 v Ljubljano, ni imela uspeha, Govekar je tedaj še zmagal in obdržal svoje, četudi omajane položaje. Za akcijo so skušali pridobiti tudi Cankarja, ki naj bi v prilog Borštnika napisal listek,⁵² toda Cankar se vabilu ni odzval. Bržčas iz političnih razlogov: poleg Borštnikovih prijateljev je v glavnem pri akciji sodeloval »Slovenec«, seveda po navodilih stranke.⁵³ Primerjaj tudi, da je tedaj ustanovljeni »Ljudski oder« kot svojo tretjo predstavo aprila 1910 uprizoril Borštnikovega »Starega Ilijo«.

Se po tem intermezzu niso potihnili glasovi o vrnitvi Borštnika v Ljubljano. Toda šele leta 1913, ko je prišlo zaradi političnih razmer tako daleč, da je ostala Ljubljana brez gledališča in je deželni odbor prepustil gledališče za uprizarjanje predstav intendantu hrvaškega deželnega gledališča Treščecu, je prišel proti koncu oktobra 1913 tudi Borštnik v Ljubljano. Ob gostovanjih hrvaške opere, ki naj bi nadomestila razpuščeno slovensko opero, naj bi organiziral Borštnik dramo s slovenskimi igralci. Toda v Ljubljani so bili le razbiti ostanki dramskega osebja iz prejšnjih let in Borštnik je moral tako rekoč začeti znova tam, kjer je bil 1894 prenehal. Kot slab omen se je morala sezona začeti 1. novembra z »Mlinarjem in njegovo hčerjo«... Polzku se ni obnesel.

⁵⁰ S 15. februarja 1910.

⁵¹ S 24. februarja 1910.

⁵² Cankarjeva pisma, III., str. 193, pismo bivše igralkke Reisnerjeve Cankarju.

⁵³ Malo verjetno je, da bi bil imel Cankar še kaj stikov z Borštnikom razen pripetljaja z enim prvih svojih dramskih osnutkov, kakor to popisuje njegov brat v opombah 3. zvezka CZS. To se je moralo zgoditi pred letom 1894. »Romantične duše« je napisal Cankar pozneje, ko Borštnika ni bilo več v Ljubljani. Pač pa so bile »Romantične duše« v jeseni 1897 na repertoarju slovenskega gledališča, niso jih pa igrali. Prim. SN 11, in 18, septembra 1897 in dostavi ta podatek v opombah CZS III. zvezek.

Kmalu po medvojnem priložnostnem gostovanju Borštnikovem poleti 1917 v Ljubljani s skupino hrvaških igralcev se je začela pri nas akcija za obnovo slovenskega gledališča. Na prvih razgovorih snujočega se poznejšega »gledališkega konzorcija« so pritrdili Govekarjevemu predlogu, naj bi postal ravnatelj obnovljene slovenske drame — Ignacij Borštnik. Usodno naključje je hotelo, da se to ni zgodilo in da je bil Borštnik za Ljubljano pridobljen šele 1919, ko je bilo že prepozno.

Pričujoči sestavek prinaša nekaj gradiva za Borštnikov življenjepiš in za zgodovino slovenskega gledališča. To so ustvarjali naši igralci — med prvimi Ignacij Borštnik. Čas je, da ga postavimo kot človeka in igralca v našo gledal. zgodovino brez rekriminacij o njem kot psihološki uganki, kakor se je zdel Zvonarjevi 1919. Borštnik to zasluži, ne samo zato, ker je obsežen v njegovem delu dobršen kos slovenske gledališke zgodovine, temveč ker predstavlja tudi kot slovenski gledališki človek v ljubljanski ožini svojevrsten problem, ki ga uvršča v vrsto drugih slovenskih mož, preživljajočih iste krize in peripetije v življenju kakor Borštnik, četudi z drugačnimi rešitvami. Zgodovino teh življenj opisati pa je med različnimi drugimi nalogami tudi naloga našega rodu. In če se to zgodi za Ignaca Borštnika, so te vrstice dosegle svoj namen.

*

(Pri zbiranju gradiva, potrebnega za gornji prispevek, so mi pomagali nekateri tovariši in tovarišice, ki se jim za to zahvaljujem. Se posebej pa izr. prof. dr. A. Slodnjaku. Takisto tudi tov. Pintariču, ki je v časopisnem oddelku NUK potrpežljivo ustregel mojim željam.)



Fr. Podrekar: Karikatura Ig. Borštnika ob koncu sezone 1913/14
(»Bodeča Neža« 1914.)

„Čudni ljudje, ti Ljubljančani! Prej so mi peli slavo — potem me celo leto nič niso hoteli poznati — na koncu sezone pa mi zopet pojejo slavo . . .“

UPRIZORITVE KRAIGHERJEVE »SKOLJKE«

(Po časovnem zaporedju)

Sezona	1917/18	1919/20	1920/21
Gledališče	Hrv. dež. gledal. Zagreb	M. gl. Maribor	N. gl. Ljubljana
Režiser	—	Nučič	Sest
Pepina	Dimitrijevičeva	Bukšekova	Saričeva
Tonin	Nučič	Nučič	Rogoz
Maks	Pavič	Železnik	Kralj
Olga	Gigesina	Setinska	Juvanova Pol.
Dr. Podboj	Borštnik	Bratina	Terčič
Dr. Lubin	Papič	Gregorin	Pregarc
Strelovka	Mihičičeva	Dragutnovičeva	Daniłova Avg.
Trgov. vajenec	—	—	Rakuša

Sezona	1923/24	1927/28	1927/28*
Gledališče	M. gl. Celje	N. gled. Maribor	Sentjakob. gled. Ljubljana
Režiser	Zeleznik	Zeleznik	Skrbinšek Milan
Pepina	Saričeva k. g.	Starčeva	Wrischerjeva
Tonin	Pfelfer	Grom	Karus
Maks	Zeleznik	Zeleznik	Košak Milan
Olga	Juvanova k. g.	Kovačičeva	Arta Jana
Dr. Podboj	Zorman	Skrbinšek VI.	Blaž
Dr. Lubin	—	Kovič P.	Gnidovec
Strelovka	Pavlinčeva	Kraljeva	Gorjupova

Sezona	1936/37	1938/39	Število vseh predstav:	
Gledališče	N. gl. Maribor	Sentjakob. gled. Ljubljana	Zagreb	3
Režiser	Kovič J.	Petrovič	Ljubljana	1. : 8
Pepina	Rasbergerjeva	Wrischerjeva		2. : 6
Tonin	Kovič P.	Košak Milan		3. : 4
Maks	Nakrst	Hanžič	Maribor	1. : 3
Olga	Starčeva	Mlekuševa		2. : 4
Dr. Podboj	Kovič J.	Weber		3. : 4
Dr. Lubin	—	Gnidovec		
Strelovka	Kraljeva	Bučarjeva	Celje	2

* V tej zasedbi je Sentjakobsko gledališče dne 16. marca 1928 tudi gostovalo na odru drame Nar. gledališča v Ljubljani.

NASVETI BODOCEMU IGRALCU

O igralcu

So igralci, ki jih ne poslušamo. Imajo zelo lep glas, dovršeno izreko, lepi so na pogled, zaupajo jim bahave vloge, posvečajo jim polno pozornost vse od njihovega prihoda na oder. Pravijo: »Joj, kako je lep! Ah, kako je lepa!«

Vendar po petih minutah vsa naša pozornost obvisi na nežnanem so-igralcu, ki igra čisto podrejeno vlogo, toda ima tisti čudoviti dar, ki ga imenujemo »navzočnost« (presence). Prvi je manikin, drugi igralec.

La presence

Biti tu, biti navzoč, biti za vsako ceno navzoč. Napolniti svoje mesto v prostoru, napraviti se potrebnega, vzbujati zanimanje celo kadar si zoprni, toda brž ko stopiš na sceno, pa tudi takrat, kadar tvoja vloga zahteva, da nastopaš neopazen. Po pravici mi boš očital, da to delajo slabi igralci in da le ti s svojo navzočnostjo obremenjujejo sceno, ker si prizadevajo, da bi jih bilo na njej čim več. Toda s tem v občinstvu samo vzbujajo željo, da bi jih sploh ne bilo. Ta želja prihaja od tod, ker ti igralci ne zmorejo resnične navzočnosti. Niso namreč pravi igralci, ampak samo nespretni figuranti. Napoto delajo zato, ker so izven svoje vloge.

Navzočnost je — točno povedano — diskretna kvaliteta, ki izhaja iz duše, kvaliteta, ki izžareva, ki vzbuja spoštovanje. Gledališniki — igralci, režiserji in celo avtorji — sicer polagajo večjo važnost na zunanje kvalitete: telesna privlačnost, glas itd., toda občinstvo kaj hitro podleže vplivu resnične navzočnosti. Igralec, ki je našel svojo navzočnost, si upa posredovati, kar čuti, in bo to storil z lahkoto, ker se mu ne bo treba siliti. Občinstvo pa mu bo sledilo in ga poslušalo. To važno razliko v nastopu in uspehu bo igralec občutil čisto telesno. Kajti prav gotovo bo občutek telesnega neugodja tisti, ki nam bo ob prihodu z odra položil na usta besede: »Moj bog, kako slabo sem igral, prav nič nisem čutil občinstva!« Zaradi razloga, ki ni odvisen od našega razuma, pač nismo bili navzoči, bolj ali manj spretno smo zrecitirali svojo vlogo, pa je nismo živeli. Njen fantom nam ni sledil, ko smo stopili na oder in smo ga zaman iskali skozi vse dejanje. Nasprotno pa, če ob prihodu z odra rečemo: »V tem hipu sem točno občutil publiko,« potem je jasno, da je čar te navzočnosti začel delovati. Tako ima igrajska umetnost v sebi nekaj skrivnostnega, ker njen uspeh ni odvisen edino od študija in priprave, od razumnosti in dobre volje, kajti človek, ki je kar najbolj doma v vprašanjih, ki zadevajo to umetnost in ima občudovanja vredne fizične pogoje, čudovit glas, lepo izreko, je lahko kaj slab, celo oduren igralec. To misel izražamo v našem odrskem žargonu na tisoč različnih načinov. Igralec Mount-Sully je na primer rekel: »Nocoj bog ni stopil na zemljo!« Neki instinktivni melodramski igralec je dejal: »Vloge ne čutim v nogah!« Domišljavec pa bo zapisal: »Nocoj imamo pa res bedasto publiko!« Drugi spet si bo po nastopu otipaval grlo in preizkušal registre svojih vokalov. Gotovo je tedaj, da vsi veliki igralci občutijo potrebo po tej navzočnosti (ki je v njih), ki ni odvisna popolnoma in v celoti od njih.

Bistvena razlika med igralcem in »deklamatorjem« je v tem, da prvi igra situacije, medtem ko jih drugi razlaga. Modrujoči ljubimci, deklamatorski junaki, tipizirane ljubimke — teh je na pretek, igralci pa so redki.

(Dalje prihodnjič.)