

## OB KONCU GLEDALIŠKE SEZONE

Pristopimo kar brez običajnega uvoda k obravnavanju dejstev, ki so ustvarjala in usmerjala letošnje gledališko življenje ter odločala o njegovi vrednosti ali nevrednosti. Oglejmo si najprej repertoarno vprašanje. Tu moramo razlikovati: 1. kvalitetno, 2. idejno ali programatično stran.

Repertoar. Nekaj besed o kvaliteti letošnjega repertoarja. Njegov umetniški nivo se je dvignil samo na eni strani, namreč pri komediji. Dramaturg je dobro rešil staro, vedno ponavljajoče se vprašanje, kako spraviti v sklad umetniško vrednost in vabljalnost repertoarja, njegovo umetniško in merkantilno stran; namesto nekdanjih slabih burkastih komedij je postavil na oder celo vrsto dobrih komedij, ki so zavzele skoro polovico letošnjega programa: n. pr. ležerni, duhovitega francoskega esprija polni Labicheov »Florentinski slamnik«, Cankarjevo komedijo »Za narodov blagor«, svojevrstno komedijo Katajeva »Kvadratura kroga« (v novi Stupičevi režiji), Wernerjevo »Na ledeni plošči«, nekoliko melanholično »Maturu« Ladislava Fodora, »Rivala« (Zukmayerjeva priredba) i. t. d.

V primeri z moderno komedijo, ki se je tako bohotno razrasla v letošnjem in tudi lanskem repertoarju, pa občutno pogrešamo:

1) Starejšega, klasičnega repertoarja, ki je zastopan le s Shakespearjevim, slabo pripravljenim »Kraljem Learom«. Med dvajsetimi deli je ena sama klasična tragedija za moderno, umetniško visoko razvito gledališče odločno premalo. Vsi veliki sodobni progresivni teatri črpajo vedno nove, sveže sile iz bogate zakladnice klasične in antične dramatike. Letos je stoletnica Puškina: če smo že praznovali Begovičev in Nušičev jubilej z »Lelo« in »Dr« — zakaj ne bi Puškina z njegovim velikim tekstom »Borisom Godunovim«?

2) Docela pa je izpadla iz repertoarja ne samo klasična, marveč tudi realistična drama preteklega stoletja. Kljub kapricam gledališke mode — v bistvu je prav tako merkantilna kakor vse druge mode — ki n. pr. odklanja že dolga leta Ibsena, hrani starejša realistična ruska, francoska, nemška, severnjaška, angleška drama toliko življenjskega in oblikovnega bogastva, da je škoda za vsako gledališče, če ga pušča neizrabljenega in če ne črpa svojih življenjskih sil iz njega. Naša letošnja sezona — pa tudi lanska — ni prinesla menda niti enega samega dela iz te zakladnice. Čemu? Oziri na publiko? Moda?

3) Prepičlo in preborno je zastopana slovenska dramatika, tako novejša kakor starejša. Razen Cankarjeve komedije »Za narodov blagor« smo dobili le še dve novi slovenski drami: Žigonovo »Kadar se utrga oblak« in Brnčičevo »Med štirimi stenami« — nismo pa videli napovedane Kreftove »Velike puntarije«. Čas je že, da umetniško vodstvo našega gledališča izbere iz naše celotne dramske literature vrsto relativno najboljših del ter ustvari v bližnji bodočnosti svojstven repertoar, čigar težišče bo v slovenski dramatiki. Naj gre od Linhartta preko Levstika, Jurčiča do Cankarja, Kraigherja in naših novejših povojnih dramatikov — ni vrag, da bi se med kvantitetno ne ravno ubožno slovensko dramatikom ne našlo nekaj del, vrednih sodobne publike in sodobnega gledališča. Naloga našega gledališča je, da tudi naša starejša dramska dela daje v sodobni odrski interpretaciji, naloga režiserjev, da jih predelajo, prečistijo, in če treba, na novo prepesnijo.

Nadaljnja negativna stran repertoarja se ne tiče njegove kvalitete, pač pa kvantitete. Za naše prilike je, po mojem mnenju, dvajset premier (ozioroma osemnajst, če odštejemo ponovitvi »Petra in Alekseja« in »Cyrano de Bergeraca«) nasilje nad ansamblom. Izmučen, preobremenjen ansambel ne

more dajati dovršenih vprizoritev in kreacij. Dvanajst dobro naštudiranih in harmonično dograjenih premier bi pomenilo za naše gledališke razmere ne samo večji moralni uspeh kot dvajset na vso sapo, hitro zrežiranih premier, marveč po vsej priliki tudi podoben materialni uspeh. Kajti odlične vprizoritve dožive tudi več repriz. Sploh bi moral biti smoter umetniškega vodstva gledališča, da se po možnosti vsa dela, ki so na repertoarju, obdrže tudi vso sezono na odru. Težnja režiserjev in igralcev pa mora biti, da s kvaliteto vprizoritve in posameznih kreacij zagotove čim več repriz.

Še neko podrobnost: popolnoma nepotrebno in nesmiselno je bilo spravljati na repertoar Georgea Frasierja »Zadnji signal«, v katerem »pozitivni« junak govori približno takole o burskem (recimo slovenskem) nacionalnem problemu: Čemu se razburjati! Gozdovi bodo še vedno šumeli v vetru, žita bodo cvetela in zorela i. t. d. kakor sedaj, pa naj uporabljajo po uradih burski ali angleški jezik, naj vise po poslopjih burske ali angleške zastave. Slovenskemu gledališču ne bi bilo treba dajati takih del, ki vprizoritve ne zaslužijo ne po kvaliteti, še manj po svoji idejnosti.

Največja in najbolj negativna stran našega repertoarja sploh pa je: popolno pomanjkanje idejne koncentracije, idejne enotnosti, enotne repertoarne zamisli.

Če upoštevamo štiri osnovne načine izbiranja repertoarja:

- 1) izbor po principu kvalitete in enotne zamisli (idejno-estetsko načelo),
- 2) izbor po principu kvalitete in brez enotne zamisli (eklektično načelo),
- 3) izbor brez principa kvalitete in z enotno zamisljo (programatično načelo),

4) izbor brez principa kvalitete in enotne zamisli (merkantilno načelo), moramo ugotoviti, da se naša repertoarna politika giblje med 4. in 2. načinom izbiranja oziroma sestavljanja repertoarja. Vendar moramo priznati, da odloča zadnja leta v pretežni meri drugi princip izbiranja. Naloga gledališkega umetniškega vodstva pa je, da teži za sestavljanjem repertoarja po 1. principu, to se pravi po repertoarju, ki ga ne bodo usmerjala samo stroga kvalitetna, marveč tudi in v enaki meri idejna načela. Repertoar mora biti odgovor najtišjim vprašanjem in pričakovanjem publike. Zato dramaturg ne sme biti le izkušen in izobražen gledališki strokovnjak, marveč mora s finim instinktom umetnika in politika prisluškovati tokovom svojega časa in potrebam ljudstva, ki mu je gledališče namenjeno. Njegovim notranjim potrebam pa naj zadosti z odgovori, ki jih v sebi skrivajo drame, tragedije in komedije vseh časov in narodov. Bolečemu vprašanju sodobne družine n. pr. lahko odgovori z repertoarjem, čigar težišče bodo dela, razkrivajoča najrazličnejše komične in tragične strani osnovne družbene celice: rodbine.

**I g r a l c i.** Glavni vzrok, da nam je letošnja sezona prinesla sorazmerno zelo malo svojstvenih, močnih in v sebi dognanih igralskih kreacij, je gotovo v preobširnosti repertoarja in v maloštevilnosti ansambla. Za tako obširen in mnogoličen repertoar bi morale imeti gledališče vsaj še deset prvovrstnih igralskih moči, kajti le takrat bi lahko zasedali igralci samo take vloge, ki so primerne njihovi igralski oblikovalnosti in umetniški potenci, in le tako bi odpadla preobremenjenost in prezaposlenost igralskega ansambla, katere logična posledica je nedognana, samo na pol ali še manj naštudirana igra. Zaradi te preobremenjenosti trpi umetniška kvaliteta in zaradi nje pohajata igralcu dobra volja in energija. Najbolj pogubno pa je, da so preobremenjene vprav najboljše igralske moči. Nenormalno in tudi za igralca škodljivo je, če mora igrati v eni sezoni kar deset težkih, glavnih vlog, kot jih je moral igrati letos n. pr. Levar. Če se nekoliko ozremo v bodočnost in se vprašamo, kaj bo z igralskim ansamblom čez nekaj let, če se vprašamo, kaj in kako je z igralskim naraščanjem, dobimo porazen odgovor: ansambel se bo, če pojde tako na-

prej, skrčil še bolj, in četudi bi dobili potreben kredit za nadomestilo, ne bo primernih, usposobljenih igralskih moči, kajti pri nas se živ krst že leta in leta ne briga za odkrivanje in vzgajanje igralskega naraščaja. Nimamo ne potrebne igralske šole (bila je svoje dni, pa je seveda, kakor vse pri nas, zaspala), ne dramskega gledališču priključenega studia. Ta indiferentnost in brezskrbnost, s katero gremo preko najosnovnejših pogojev za zdrav in živ razvoj gledališča, je za nas prav tako značilna kot brezbržnost, s katero že dolga leta sem puščamo v nemar najosnovnejša vprašanja sodobne slovenske dramatike. Kakor da se vodstvo ne bi zavedalo prejasnega in preočitnega dejstva, da je slovensko gledališče brez zdravega, svežega, talentiranega in kultiviranega igralskega naraščaja in brez močne sodobne slovenske dramatike obsojeno na žalostno propadanje, če že ne na propad. Gledališko vodstvo, čeprav se morda vsega tega zaveda, v tem oziru ne opravlja svojih dolžnosti v polni meri. Njegova naloga je, da ustanovi in vodi dramatično oziroma igralsko šolo, da skrbi za sistematično vzgajanje nove sveže igralske generacije; njegova dolžnost in naloga je tudi, da z vsemi silami in možnostmi, s primernejšimi honorarji, natečaji, nagradami in z večjim upoštevanjem slovenskih del podpre in pospešuje razvoj slovenske drame. Ni samo nezaupnica naši dramatiki, marveč v prvi vrsti slovenskemu gledališču, ako v enem letu med dvajsetimi deli ne vprizori več kot dve novi in eno starejšo slovensko dramo.

Oglejmo si na kratko nekatere karakteristične poteze naših vidnejših igralcev in igralk, kakor nam jih kažejo fiziognomije nekaterih njihovih letošnjih kreacij.

**L e v a r** je v 25. sezoni svojega bogatega odrskega udejstvovanja z veliko energijo in vztrajnostjo izoblikoval vrsto najrazličnejših stvaritev. Od »Kralja Leara«, ki mu je prilil preveč besednega in premalo shakespearskega patosa, preveč poudarjajoč Shakespeareov iracionalizem in premalo njegovo prvobitno, brezprimerno vitalnost, pa do Larry Renaulta v »Simfoniji 1937«, je ne samo velika psihološka, marveč tudi izrazna razdalja. Značilno je, da je tragično patetični Levar veliko bolj uravnovešeno in močnejše igral docela nepatetičnega Larry Renaulta kakor patetičnega kralja Leara ali pa carja Petra (Peter in Aleksej). V Larry Renaultu se je s tako silo in prodornostjo razrasel na vse strani, da je ustvaril eno najbolj dovršenih kreacij letošnje sezone; v njej se je, kakor tudi v Cyrano de Bergeracu, pokazal ne samo kot igralec širokega odrskega razmaha, marveč zlasti kot odkrivalec najsubtilnejših psihičnih nastrojenj in občutij.

V »Konjeniški patroli« kot podčastnik Matejka in v »Rivalih« pa kot captain Flagg nikakor ni mogel uravnovesiti dveh elementov svoje igralske narave in šole, namreč heroičnega in realističnega; zato sta ti dve figuri neenakomerno grajeni: zdaj prevladuje besedni patos, zdaj notranja psihološka igra. Levarjeva skrita težnja je še zmeraj herojsko obvladovanje središča scene, njegovo gibanje in njegove geste še zmeraj nehote uhajajo v teatralno »simetriziranje«; ta njegova igralska poteza, recimo ta rekvizit zvezdniškega teatra, je najbolj motila v preprosti, ležerni komediji »Maturi«, kjer je igral direktorja, morda najprirodneje pa se je uveljavila v romantično-patetični osebi Stefana Roosa v »Zadnjem signalu«.

**L e v a r** in **C e s a r** sta vsak po svoji poti in vsak na svoj način prišla do realističnega oblikovanja. Levar preko teatske heroike, Cesar preko teatske grotesknosti in komične karikaturnosti. To notranje prehajanje spremlja pri Cesarju tudi sprememba vlog. Cesar lahko vsestransko izživlja in uveljavlja svoje igralske sile šele sedaj, ko zapušča svoje epizodne, sicer humorja in komike polne kreacije in oblikuje povsem nove, kakor so njegov Grozd v komediji »Za narodov blagor«, gangsterski parvenijski ameriški magnat

Dan Packard v »Simfoniji 1937« ali pa njegov balkanski sorodnik Života Cvijović v Nušičevem »Dr«. Cesar sicer ni igralec prerazsežnih psiholoških možnosti, globokih in subtilnih doživetij, osvoji pa človeka s svojo nenavadno vitaliteto, z elanom in dinamičnim optimizmom.

Ako upoštevamo 3 značilne igralske tipe — idejno sintetični, meditativno analitični in aktivistični, lahko rečemo, da je Levarjeva igra pretežno sintetična, posamezne scene in vse dogajanje v celoto objemajoča, da je Kraljeva psihološko analitično-meditativna, dejanje poglobljajoča in zadržujoča, da pa je Cesarjeva igra aktivistična, ki poganja dejanje strmo v eno samo smer.

Kralj po svoji človeški in umetniški zgrajenosti ni sintetičen, marveč meditativen duh. In usoda vsake meditacije je vedno nova meditacija, nikoli pa ne urejena sinteza. Značilna in svojstvena za njegovo igro je združitev melanholične meditativnosti in psihološke analize, zato se Kralju po navadi najbolj posrečijo nekoliko patološke in razdvojene osebnosti: n. pr. njegov Smerdjakov v »Bratih Karamazovih« ali pa njegov igralec v »Molièreu«.

Letos je bil Kralj, ki ima morda med vsemi našimi igralci največ notranjih dispozicij za velikega igralca Čehovega kova, žalibog prepasiven. Odigral je samo tri vloge. (Profesorja Juneka v komediji na »Ledeni plošči«, Nonancourta v »Florentinskem slamniku« in Janeza Žovno v Zerkaulenovi »Korajža velja«). V prvi pogrešamo za Kralja sicer značilne lahke ironije, v drugi pa je s to svojo fino ironijo izoblikoval komični karakter francoskega deželana, ki ga je Labiche zapletel v vrtoglavo zmedo svoje duhovite komedije. Če bi podrobneje analizirali tri igralce: Levarja, Kralja in Cesarja, bi morda prišli do ugotovitve, da je Levar tipičen igralec energije, Cesar igralec vitalitete, Kralj meditacije.

Če bi hotel na podoben način karakterizirati Cirila Debevca, bi dejal, da je eminentno retoričen igralec. Retorika je obenem njegova igralska moč in nemoč. Za to retoriko se le preveč čuti nedostajanje prvobitnega igralskega doživljanja; z retoriko marsikateri igralec nadomešča resnično umetniško strast in oblikovalnost tako, da jo je včasih težko razlikovati od prave umetnosti. Retorične so vse njegove kreacije od profesorja Juneka do profesorja Čebule v »Maturi«, ki je relativno njegov najboljši lik letošnjega leta. V njem je še najbolj razgibal svojo igralsko osebnost, svojo mimiko in govor, ki so sicer izredno pičlo čustveno niansirani. Igralec, ki ima bogastvo čustev, misli, doživetij, domislekov, notranjih prebliskov, invencije, intuicije, ima tudi bogastvo mimike, govora, gibanja. Vsega tega v Debevčevi igralski pojavi le preveč pogrešamo.

V primeri z Debevcom je Skrbinšek mnogo širša in bogatejša, bolj razgibana, sproščena in izrazitejša igralska natura. A vendar tudi Skrbinšek doživlja, obvlada in reproducira le malo število človeških čustev in strasti, njegov čustveni register je enoličen, premalo širok in bogat in skoro ne pozna nobenih poltonov in četrttonov; njegova čustva in njegove strasti so tipične ali tipizirane, tako da mnogokrat ne kaže več njih samih, marveč njihove karikature. (Karikiranje lastnih čustev in doživljanj pa zavaja lahko igralca in umetnika sploh v nepristnost, včasih tudi v ausurd.) Zato najlaže igra vloge, ki so že same po sebi nekoliko karikirane in enostranske. Skrbinšek je igralec zoprnih, strastnih, maščevalnih (Shaylok), intrigantskih (Jago), zahrbtnih diplomatskih (Fouché, Tolstoj), prav tako pa povsem enostavnih značajev brez posebnih doživetij (krčmar Cognac v »Rivalih«, general Drysdale v »Zadnjem signalu«, Joso Rebac v »Leli«). Najprecijnejša in najbolj živa je bila letos njegova kreacija senatorja Tolstoja (Peter in Aleksej), ki spominja na njegovega Fouchéja (Siromakovo jagnje), dočim je zašel v Tajožnem (Konjeniška patrola) in v trgovcu Izdi (Kadar se utrga oblak), v pregrobo demonično karikiranje. V svojem Galetu v Brnči-

čevi drami »Med štirimi stenami« je včasih podlegel svoji strasti po karikiranju, v mirnejših trenutkih pa je iz njega izluščil tudi pravo človeško jedro. Skrbišek je izoblikoval tudi letos precej obširno galerijo likov, vendar so vsi bolj karikature kot žive osebnosti.

V nasprotju z Debevčevno retoriko in Skrbinškovo demonično teatraliko sta Daneševa igralska natura in igralski stil povsem sproščeno prirodna, miselno in čustveno bogata z rahlejšim in vidnejšim ironičnim nadihom. Osnovna čustvena vsebina Daneševih igralskih kreacij je melanholična ironija, ki je tako neprisiljeno skladna s celotno Daneševno naturo, da se mu včasih ponesrečijo figure samo zato, ker jo hoče izločiti ali zabrisati. Letošnje njegove kreacije (v »Maturi«, v komediji »Za narodov blagor«, »Simfoniji 1937«, »Dr.«, »Rivalih«) imajo vse njegove igralske značilnosti: nikjer prehrupnih besed in nastopov, vsaka situacija in vsak stavek prepojena z zrelem, osvežujočim humorjem in pod površino komičnega stoicizma rahel val resignacije in melanholije.

Sancin je s svojo svežo komiko in čudovitim humorjem ustvaril tudi letos vrsto svojih dobrodušnih, nezlomljivih, nerodnih optimistov. Čeprav se njegove figure in komični triki včasih ponavljajo, vendar je v njegovem humorju toliko osvežujoče živahnosti, da nas zmerom znova priteza in osvaja. Če se skriva za Daneševno avtoironijo tiha melanholija in pesimizem, je za Sancinovo avtoironijo več zdravja in optimizma. Figure študentov (»Za narodov blagor«, »Na ledeni plošči«, »Kvadratura kroga«, »Dež in vihar«) so sami taki dobri, simpatično nerodni mladeniči. V legionarju Hašku (Konjeniška patrola) pa je Sancin za ta brezskrbni vedri optimizem skrnil novo noto: možatost, samozavest in tovariški duh. Sergeanta v »Rivalih« (bil je tudi premalo korpulenten) ni znal prav zajeti v vsej njegovi nasilnosti, grobosti in gangsterski dobrodušnosti. V »Simfoniji 1937« je zelo precizno in živo odigral vlogo osebno prav za prav docela dobrega mešetarja, ki se brez izgledov na profit skoroda nesebično poteza za skrahiranega filmskega zvezdnika. Sancin ne zna opremiti svojih figur samo z najraznovrstnejšimi komičnimi podrobnostmi, marveč jim vdahne toliko življenjske resničnosti, da se nikoli ne izgube v prazno in mehanično karikaturu.

Jan je igralec raznih nevrasteničnih, notranje razdvojenih, nalomljenih natur, ki jih usoda neusmiljeno žene k tragični zmagi ali padcu. Taki sta n. pr. njegov carjevič Aleksej (Peter in Aleksej), tak je bil pred leti njegov Aljoša v »Bratih Karamazovih«. Jan igra z velikim zanosom in elanom, ki pa neredko zahaja v prevelik besedni patos: tako je iz nekoliko nevrastenične figure brezposelnega inženjerja Zdenka Juneka v komediji »Na ledeni plošči« na nekaterih mestih naredil pravcatega teatraličnega deklamatorja. Videti je, da bo dozorel Jan mimo tragično patetičnega igralca v finega psihološkega oblikovalca, kakršnega se je pokazal v vlogi Pavla (Med štirimi stenami), o kateri sem govoril že v prejšnji številki. V ostalih vlogah pa ni razkril novih strani in teženj svoje igralske nature. Vloge v »Zadnjem signalu«, »Konjeniški patroli«, »Dežju in viharju« so sicer elegantno in zanosno odigrane, toda v njih se ni približal tisti umetniški višini, za katero nosi vse pogoje v svoji bogato razgibani igralski osebnosti.

O Potokarju sem mimogrede govoril že v prejšnji številki. Zato samo še to: Potokar ima izreden igralski talent in, kar je važno, mnogo igralske kulture in humorja. Vendar le redkokdaj igra vloge, v katerih bi se mogel pošteno razmahniti in sprostiti. Če odštejemo njegovega žagarja Andreja (Kadar se utrga oblak), kjer sta ga tudi vloga in vprizoritev potegnili v pretirani teaterski »demonizem«, so domala vse njegove kreacije za gledalca svojevrstno gledališko doživetje. Iz ozkih in še tako tesnih možnosti svojih vlog izkoplje toliko živega materiala, da iz njega usvari resnične in svoje-

vrstne figure. Naše gledališče ima le malo mojstrov majhnih vlog. Potokar je med njimi brez dvoma najboljši.

O *Stupici* kot igralcu sem mimogrede spregovoril v kritiki o Brnčičevi drami »Med štirimi stenami«. Predvsem osvaja njegova osvežujoča prirodnost in neposrednost (»Kvadratura kroga«, »Simfonija 1937«). Vendar njegove igralske zmožnosti ne dosegajo režiserskih: kot režiser ni samo bolj iznajdljiv, marveč tudi veliko bolj mnogostranski.

Med ostalimi kreacijami naj omenim na kratko le še *Jermanovega* *Saidla* v »Konjeniški patroli« in *Gustava* v »Simfoniji 1937«. *Jerman* pa tudi tu ni mogel iz svoje nekoliko okostenele igralske šablone.

Med maloštevilnimi letošnjimi *Bratinovimi* kreacijami ostane človeku v spominu le njegov gledališki direktor *Stengel* v »Simfoniji 1937«, ki sicer nastopa le v enem samem prizoru, pa je *B.* že v samo njegovo mimiko z izredno fineso zajel vso distingvirano kulturo evropskega intelektualca, ki se počuti ves tuj sredi ameriškega merkantilnega, gangsterskega, parvenijskega sveta. V tem kratkem prizoru je pokazal veliko več igralske kulture in prefinjenosti kot v medli figuri ujetnika-mužika v »Konjeniški patroli«, kjer je bil *Rus* samo po kučmi in kožuhu, sicer pa pristen notranjski drvar.

*Gregorin* je v letošnji sezoni poskusil ustvariti nekaj komičnih karakternih figur, ki so se mu docela ponesrečile (profesor matematike *Vrtáč* v »Maturi« — »buča na kvadrat«, *Anglež Withman* v »Zadnjem signalu«). Te njegove komične figure trpe na pomanjkanju slehernega humorja in so prej priskutne kot komične. Tudi komične osebnosti morajo biti fundirane nekje v življenjski resničnosti, njegove figure pa kakor da vise nekje v zraku; moti tudi nenaravno izpremenjen, visoko piskajoč glas. Iz *Gornika* (Za narodov blagor) je napravil po nepotrebnem nekakega sterilnega evnuha. Boljši je bil v vlogi *Lojzeta* (*Kadar* se utrga oblak), kjer ni imel nobenih humorističnih ambicij.

*Plut*, *Pianeki* (ki je lani ustvaril sočno in živo figuro v *Bahrovih* »Otrocih«,) *Drenovec* so izoblikovali le nekaj manj izrazitih figur.

Naš ženski igralski ansambel se je zadnja leta izpopolnil z dvema igralkama: *Severjevo* in *Levarjevo*. Najmočnejša in za *Severjevo* najbolj karakteristična kreacija v letošnji sezoni je njena *Kitty* v »Simfoniji 1937«. Tu se je pokazala izredno močno in nenavadno iznajdljivo igralko raznih histeričnih, kapricioznih, strastnih, parvenijevskih ženskih natur. V to svojo kreacijo je vrgla vso svojo igralsko naturo s tako vehemenco in pritirala svoje igralske sile in zmožnosti do takih napetosti, višin in fines, da se bo morda preko njih s svojimi igralskimi dispozicijami le težko povzpela. V vlogi *Charmaine*, tej svojevrstni, naivni, vihravi punčari, ki se vdaja in ljubi frontne vojake, ker so hrabri in smrti posvečeni, se je razživela mnogo manj elementarno in harmonično. Zna mnogo sugestivneje odkrivati skrito nasilno, bestialno stran ženskega karakterja kot njegovo naivno stran. V »Kvadraturi kroga« je rešila prisrčnejše, naivne scene z vedrim komičnim karikiranjem. (O kreaciji njene *Grudnovke* sem govoril že v kritiki vprizoritve komedije »Za narodov blagor«.)

Naivne ženske nature so stvar naše najmlajše igralko — *Levarjevo*. Letos je odigrala dve večji vlogi: *Jill* v »Dežju in viharju« in maturantko *Slaparjevo* v »Maturi«. *Levarjeva* je nekoliko manj kompliciran, veliko manj intelektualističen tip igralko kot *Severjeva*; po svoji igralski kulturi in erudiciji zaostaja za *Severjevo*, ima pa več sveže preprostosti in humorja. S *Severjevo* in *Levarjevo* se je ženski del ansambla obogatil za dvoje zelo potrebnih igralskih moči.

Največje število ženskih karakterjev zna pri nas kreirati prav za prav *Mira Danilova*. Z isto silo in prodornostjo je ustvarila pred leti svojo

Sveto Ivano (Shaw), služkinjo v Tartuffu kakor baronico Lenbach v »Agoniji«. Njene letošnje kreacije v »Simfoniji 1937«, »Kvadraturi kroga« in »Dr.« pa ne razkrivajo novih strani njenega igralskega značaja, kot Marja v »Petru in Alekseju« je pod sugestijo Debevčeve režije in drame zašla v pridušeno misteriozno histerično igro, ki pomeni za tako naravno, realistično, sočno igralko nasilje nad samim seboj.

Boltarjeva in Šaričeva nista ustvarili nič takega, kar bi ju kazalo v novi luči ali kar bi razodevalo kake nove umetniške impulze. Šaričeva je izoblikovala dva karakterja tihih, trpečih, bolešno premagujočih se žena (»Simfonija«, »Lela«), ki so njena posebnost in tudi njena slabost. Šaričeva igra sicer diskretno zadržano, umirjeno in zelo kultivirano, manjka pa ji temperamenta in neke človeške širine, kar se je posebno pokazalo v njeni kreaciji Lele. Njeni ženski liki so bolni, oveneli kot rože, ki rasejo in ginejo v senci, daleč od sonca, posvečeni umiranju in samoti. Značilna za Boltarjevo je njena kreacija Aleksejeve ljubice Jevrosinje (Peter in Aleksej): v ljubezenskih situacijah premalo gorečnosti, v brutalnih premalo resnične brutalnosti. Boltarjeva se le redkokdaj dvigne od teaterskih čustev in strasti k resničnemu čustvovanju in resnični strasti. Podobno je tudi z Juvanovo in Gabrijelčičevo, ki letos prav za prav nista imeli posebnih prilik, da bi se igralsko razrasli. Največ sta še dali Juvanova kot Ančka (Med štirimi stenami) in Gabrijelčičeva kot upokojena babica Zanza v »Leli«.

Nablocka je letos ustvarila nekaj povsem novih, zelo raznovrstnih ženskih vlog: S svojim distingviranim humorjem in izredno igralsko kulturo je kreirala študentovsko gosposdinjo gospo Macfiejevo v »Dežju in viharju«, prav tako Jordanovo v »Simfoniji 1937«, ki z neskončno kapricioznim in zaskrbljenim obrazom misli samo na diner, ki ga pripravlja, medtem ko njen mož ves uničen in bolan pričakuje finančnega propada svoje paroplovne družbe. Nekoliko preveč patološke primesi je kvarilo sicer izreden humor v njeni kreaciji bolešno občutljive čudaške profesorice Mozoljčeve v »Maturi«.

Za Marijo-Vero sta prav značilni dve njeni letošnji kreaciji: Skrahirano, odsluženo ameriško odrsko zvezdnico Charlotta Vance, ki se pojavlja sredi ameriškega življenja že kot anahronizem (Simfonija 1937), je odigrala s krepkim in za njo neobičajnim realističnim elanom tako, da je s to kreacijo tako rekoč prekosila samo sebe. V vlogi starke carice Marfe (Peter in Aleksej) pa je menda pod sugestijo komada, režiserja in svoje igralske šole zašla v močno pretirano, patetično, misteriozno in teatralično igranje.

Ostale igralko kakor Rakarjeva, Slavčeva, Polonca Juvanova in dr. v svojih manjših, bolj ali manj epizodnih vlogah, niso izoblikovale nobene značilnejše, močnejše kreacije.

Kakor vidimo, je med temi številnimi igralskimi kreacijami malo takih, ki bi s svojo umetniško silo in sugestivnostjo človeka pretresle tako globoko, da bi postale za vse življenje njegova notranja last. In po takem »ovekovečenju« v dušah gledalcev mora stremeti vsak resničen igralec, kajti njegova kreacija ne sme izginiti z zadnjo reprizo in ne sme ostati registrirana samo po časopisnih in revijalnih poročilih, marveč mora postati notranje doživetje in notranja last gledalcev in živeti v njih svoje »transcendentalno« življenje. Stvaritev, ki bi se človeku tako globoko vtisnile v dušo, je bilo letos malo. Morda Levarjev Larry Renault, Severjeve Kitty, dve ali tri Santicinove, Potokarjeve in Daneševe figure, Cesarjev Dan Packard v »Simfoniji 1937« in njegov Grozd (Za narodov blagor), morda Janov Pavel (Med štirimi stenami) in kaka Nablockina kreacija — vse druge kreacije so preslabotne, da jih čas ne bi mogel prav kmalu zabrisati v spominu gledalca. Ven-

dar pa je že zaradi teh nekaj izrednih kreacij imela sezona svojo vrednost in, če hočete, svoj »raison d'être«.

Gledališče ima danes svoj sistem, ki je kakor vse sodobne kulturne institucije zbirokratiziran: zato moramo pač s tem računati — in v njegovem okviru uveljavljati nove smeri in izživljati nove umetniške težnje in stremljenja. Škoda le, da v sporah tega sistema resignira in propade veliko gorečih, mladih talentov. Velika in važna naloga pripada prav v takem gledališču režiserju. Zakaj? Ker lahko velika režiserska osebnost s svojo avtoriteto in s svojo genialnostjo paralizira slabe strani sistema in ustvari v njegovih mejah tisto, kar daje drugačen gledališki sistem deloma že sam po sebi: namreč organsko zrased igralski kolektiv. Toda tu je treba resnične genialnosti in resnične osebnosti. Tak režiser je Branko Gavella. Celó njegove vprizoritve v našem teatru, kjer je imel na razpolago med sabo zelo raznolik in neuravnovešen ansambel, se odlikujejo po harmonični enotnosti in notranji zlitosti; spomnimo se samo njegovega »Matička«, »Agonije«, »Tartuffa« ali pa »Glembajevih«.

Take velike režiserske osebnosti, ki bi s svojo avtoriteto in genialnostjo oblikovala enotno ves ansambel, pri nas nimamo, kakor tudi ne sodobnega dramatika, ki bi s svojo produktivnostjo in genialnostjo dajal svojevrsten pečat vsemu našemu gledališkemu življenju. Za naš teater bi bila umetniška rešitev velik režiser in velik dramatik. Pri Hrvatih sta to Krleža in Gavella; a njuno skupno delo so ozke, omejene provincialne prilike onemogočile, s čimer je bil storjen zločin nad hrvatskim kulturnim življenjem.

Debevec, ki je tudi letošnjo sezono mnogo režiral (»Kralj Lear«, »Matura«, »Na ledeni plošči«, »Zadnji signal«, »Peter in Aleksej«, »Dež in vihar«, »Cyrano de Bergerac«), ni šel ne dalj ne globlje od svojih prejšnjih režij. V njegovih predstavah so omembe vredne samo nekatere igralske kreacije, ki si večkrat tudi mimo režije utro pot do svoje podobe. Najbolj izdelana med njegovimi vprizoritvami je vsekakor komedija »Dež in vihar«, ker je preprosta, brez običajnega režiserjevega »poduhovljanja«; z njo se je Debevec mimo svojega posiljevanja nature približal realističnemu odrskemu snovanju. Zato pa je s Kraljem Learom zašel po nepotrebnem in prav nič v duhu Shakespeareove narurne mistike v docela iracionalistični odrski misticizem. Ponovna vprizoritev »Petra in Alekseja« pa pomeni naravnost katastrofalno oddaljitev od življenja in resničnosti.

K r e f t ni imel letos prilike režirati večjega, obširnejšega odrskega koncepta. Režiral je po večini dela, ki vsebujejo malo umetniškega bogastva in odrskih možnosti, kar je vzrok, da se režijsko ni mogel razmahniti svojim kvalitetam primerno. Globlji, širši življenjski in režijski pogled razodeva »Konjenskiška patrola«, dočim je v »Dr.« in »Korajža velja« preveč burlesknosti in preostrega karikiranja. Za »Konjenskiško patrolo« je bila najboljša mirno, diskretno, v pritajeni ibsenovski stimulaciji odigrana Begovičeva »Lela«.

S t u p i c a je od lanskega leta napredoval v treh, štirih vprizoritvah: »Za narodov blagor«, »Kvadratura kroga«, »Med štirimi stenami« in zlasti v »Simfoniji 1937«, ki je najmočnejša predstava letošnje sezone. Manj uspela je vprizoritev Labichevega »Florentinskega slavnika«, katera ima premalo šarmantnega in elegantnega stila te francoske komedije, kakor tudi vprizoritev »Rivalov«, ki je ob vsej skrbnosti in elanu režije in agralcev ostala neurejena in neuravnovešena.

Za ustvarjanje, konkretiziranje organskejšega, enotnejšega igralskega kolektiva pa je treba predvsem tudi novih svežih igralskih talentov, kajti prav oni morajo biti voljen material, iz katerega se bo mesila pod roko krepke režiserske osebnosti nova slovenska gledališka umetnost.

Vladimir Pavšič