

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

Marko Juvan  
Ljubljana

### Dušan Moravec, Slovensko gledališče od vojne do vojne.

Cankarjeva založba. Ljubljana 1980, 492 str.

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

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

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

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

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

v repertoarni politiki slovenskega gledališča vprašanje, v katero smer nadaljevati – poslušati in ustreči okusu preprostih množic z lahkotnimi deli ali pa poseči med umetniško zahtevnejše tekste in dvigniti umetniško raven gledališča. To vprašanje se je razvilo v pereč problem, ki je peljal v finančno in umetniško krizo z viškom v letih 1927–1928, še posebno ob seznanitvi z modernimi dramskimi tokovi, češkim teatrom, ob gostovanju ruske emigrantske skupine Muratova in Moskovskega hudožestvenega teatra. Gostovanja ruskih gledališčnikov so seznanila občinstvo in slovensko gledališče z rusko dramo, s to sta jih seznanjala tudi Šest in Golia, ki sta imela priložnost поблиže spoznati rusko gledališče. Šest je pogosto obiskoval tudi evropske gledališke prestolnice in tako gre njemu med drugim tudi zahvala za seznanitev s češkim teatrom (Čapek, Langer). Klasična gledališka dela so šele prodirala na slovenski oder (tri nemška, tri francoska in Šestovih sedem uprizoritev Shakespeara v tem obdobju – 1920–1926), medtem ko so nekatera sodobna dela že zelo kmalu po nastanku ugledala luč sveta na našem odru (Benavente: Roka roko umije, Vildrac: Ladja Tenacity, Pirandello: Šest oseb išče avtorja). Tako lahko o prvem obdobju slovenskega gledališča 1920–1926 govorimo samo kot o prehodnem, kot pravi Moravec, šele s pojenjanjem gledališke krize, od leta 1929, govorimo o gledališču kot o teatru večjih umetniških kvalitet, teatru, ki se vse bolj krepi ob prizadevanjih novih generacij, ob srečevanju (da omenim samo nekatere) z Ibsnom, Bulgakovom, O'Neillom, z vedno novim Hamletom in Cankarjem, novostmi Ferda Kozaka, Cajnkjarja, Gruma, Krefta...

Gledališki delavci so prikazani žal prevečkrat zelo skopo in biografsko, le pri nekaterih avtorju uspe nakazati njihovo ustvarjanje v nekaj vrsticah. Bolj je razčlenjen pomen posameznikov za razvoj slovenskega gledališča, ki pa je skrit med kopico podatkov in ga moramo večkrat sami izluščiti.

Gledališka kritika, ki zajema dobršen del knjige, predstavlja enega najpomembnejših dokumentov gledališkega ustvarjanja v takratnem času. Kot nekje med tekstom avtor sam omenja, si lahko edino s primerjanjem različnih mnenj ustvarimo čimbolj verno predstavo o umetniški kvaliteti slovenskega gledališča. Filmska tehnika je bila še v povojih, zapisevalcev zvoka ni bilo veliko – najotiplivejših dokazov o umetniški ravni slovenskih gledališč takorekoč ni, zanesti se je treba na pričevanja, kritiko, gledališke liste, fotografije.

Žal je kljub temu možna le približna predstavitev tistega, kar se je nekoč dogajalo. Porodi se

pomislek (morda tudi zagovor avtorjevega pristopa), če bi ob oteženih raziskovalnih pogojih lahko bil prikaz slovenskega gledališča v tem času sploh drugače predstavljen.

Knjiga s toliko podatki, zbranimi na enem mestu, zbranimi s skrbjo, ljubeznijo, v zbiranje in urejanje katerih je vloženo dolgotrajno delo, predstavlja eno temeljnih del pri spoznavanju razvoja in zgodovine slovenskega gledališča. Upajmo, da bomo lahko zagledali na policah knjigarn še tretji del slovenske gledališke zgodovine, ki bo spregovoril tudi tako popolno o slovenskem gledališču med NOB in po njem vse do danes.

Miha Javornik  
Ljubljana

### **Božica Kitičič, Literarna ustvarjalnost Andreja Hienga**

*(Slovenska matica v Ljubljani, 1980, 155 strani;  
Razprave in eseji 23)*

Nekako ob istem času, ko je izšel novi Hiengov roman Obnebeje metuljev, je prišla na dan tudi knjiga o Hiengovi dosednji literarni beri (vključno do Izgubljenega sina). Napisala jo je hrvatska slovenistka Božica Kitičič, prevedel pa Janez Rotar. Avtorica se je odločila za interpretacijsko metodo in dokaj disciplinirano osredotočila svojo pomensko analizo okoli nekaterih zanj poglavitnih problemov Hiengove literature: krivde, »usodnega roba« (med zavestnim in podzavestnim, racionalnim in iracionalnim, »normalnim« in »blaznim«) in nasilja. Težko bi oporekli, da ti idejni kompleksi niso bistveni za Hiengovo literaturo, narobe, dodali bi še, da podobno usmeritev zasledimo pri večini boljše modernistične literature. S tem seveda opredeljujemo tudi Hiengov opus za boljše modernistično literaturo.

Da so pri analizah ostale nekatere stvari in dela ob strani, nas ne more zelo motiti, saj se hienga kdo drug lotil drugače in poudaril sedaj manj odkrite ali slabše razčlenjene prvine. Vseeno pa zabeležimo, da jo je pri Kitičičevi zelo slabo odnesel npr. Orfeum (po mojem mnenju najboljši Hiengov roman), za katerega avtorica očitno ni našla primernega interpretacijskega ključa. Motilo jo je, da ga ni mogla trdneje uvrstiti ob druga hiengova dela. Njegovo različnost (od drugih Hiengovih del) je neumestno povežala z manjšo uspelostjo tega romana. Na str. 121 celo pravi: »Zdi se, da gre za ustvarjalni nesporazum.« Pre-