



MG CELJE 1954-55

GLEDALIŠKI LIŠ

GLEDALIŠKI LIST
MESTNEGA GLEDALIŠČA
V CELJU • SEZONA 1954-55
LETO IX • ŠTEVILKA 12-14

PRVI FESTIVAL SLOVENSKE
IN JUGOSLOVANSKE
SODOBNE DRAME
LJUBLJANA • TRST
MARIBOR • KOPER
ZAGREB • CELJE
CELJE 7. - 15. MAJ 1955

DRAMA SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA
LJUBLJANA: IVAN CANKAR: »HLAPCI« — REŽIJA
PROFESOR SLAVKO JAN, SCENA INŽENIR ARHITEKT
VIKTOR MOLKA ● SLOVENSKO NARODNO GLEDALIŠČE
TRST: IVAN CANKAR: »POHUŠSANJE V DOLINI ŠENT
FLORJANSKI« — REŽIJA JOŽE BABIČ, SCENA MAKS
KAVČIČ ● DRAMA SLOVENSKEGA NARODNEGA GLE
DALIŠČA MARIBOR: BRANKO HOFMAN: »ŽIVLJENJE
ZMAGUJE«, KRSTNA UPORIZITEV — REŽIJA FRAN
ŽIŽEK, SCENA VLADO RIJAVEC ● MESTNO GLEDA
LIŠČE LJUBLJANA: IGOR TORKAR: »PISANA ŽOGA«,
KRSTNA UPORIZITEV — REŽIJA STANE SEVER, SCENA
INŽENIR ARHITEKT NIKO MATUL ● GLEDALIŠČE
SLOVENSKEGA PRIMORJA KOPER: VASJA OCVIRK:
»TRETJE LEŽIŠČE«, KRSTNA UPORIZITEV — REŽIJA
HINKO KOŠAK, SCENA INŽENIR ARHITEKT MILOŠ
HOHNJEC ● ZAGREBAČKO DRAMSKO KAZALIŠTE
ZAGREB: MARIJAN MATKOVIČ: »NA KRAJU PUTA« —
REŽIJA DOKTOR BRANKO GAVELLA, SCENA VLADIMIR
ŽEDRINSKI ● MESTNO GLEDALIŠČE CELJE: JOŽE
JAVORŠEK: »KRIMINALNA ZGODBA«, KRSTNA PRED
STAVA — REŽIJA ANDREJ HIENG, SCENA ARHITEKT
SVETA JOVANOVIČ — IN MILOŠ MIKELN: »DEŽ V PO
MLADNI NOČI«, KRSTNA PREDSTAVA — REŽIJA IN
SCENA MILE KORUN ● SEDEM GLEDALIŠČ — SEDEM
AVTORJEV — ŠTIRINAJST PREDSTAV — ŠEST IZ
VIRNIH NOVITET — PET KRSTNIH UPORIZITEV ●



F E D O R G R A D I Š N I K O K O L I F E S T I V A L A

Ze pred leti sem ob različnih priložnostih poudarjal, da je ena prvih nalog naših gledališč uprizarjanje izvršnih dramskih del in v sezoni 1952-53 sem na tem mestu zapisal naslednje: »Vodstvo našega gledališča se zaveda, da raste izvršna gledališka umetnost iz domače dramatik in da je treba dati zlasti mladim slovenskim dramatikom priložnost in možnost, da vidijo svoje delo uprizorjeno na odru.« — Tisto sezono smo praktično uresničili to svoje načelo ter je doživela na odru celjskega gledališča svojo krstno predstavo drama »Izven družbe« Janeza Zmavca. V sezoni 1953-54 je bila uprizorjena Filipičeva dramatizacija Seliškarjevega »Sinjega galeba« ter Grünov »Atomski ples«, letos pa Miklnova dramatizacija Finžgarjevega romana »Pod svobodnim soncem«.

Z naše strani smo torej dokazali pripravljenost, da uprizorimo vsako novo domače delo, ki bi ustrezalo tako po tematiki kakor po umetniški plati programu modernega slovenskega gledališča. Prepričan sem bil, da bodo Zmavčevemu pogumu kmalu sledili drugi mladi dramatik in da se bomo končno vendar rešili iz tako imenovane krize izvršne slovenske drame, o kateri se že leta in leta toliko govori in piše.

Toda vse je ostalo pri starem — kriza traja dalje in vse kaže, da pri nas res ni ljudi, ki bi hoteli pisati dramska dela. Obče znano je dejstvo, da smo Slovenci izredno »udarjeni« na gledališko dejavnost, saj je skoraj ni večje vasi, ki ne bi imela svoje igralske družine — kako je potem mogoče, da imamo tako malo ljudi, ki bi pisali odrska dela?

Sodobno gledališče mora uprizarjati dela, ki v umetniški obliki sodobnemu človeku tudi nekaj povedo. Gledališče ne sme biti samo zabavišče kot je to bilo v dobi meščanstva, tudi zgolj moralna institucija v Schillerjevem smislu ni moderno gledališče — v socialistični družbi mora biti gledališče okno v svet, kazati mora občinstvu življenje kakršno v resnici je, z vsemi težkimi problemi, z vsemi tegobami, pa tudi z vsemi sončnimi stranmi današnje stvarnosti.

Pri nas se je zgodilo v teku štiriletne vojne in v desetletnem razdobju po naši osvoboditvi toliko političnih in družbenih preobratov, ki naravnost kriče po odrski obdelavi in popolnoma nerazumljivo je, da se med našimi literati ne najdejo ljudje, ki bi se tega posla lotili. Seveda je treba za tako delo predum poguma, toda prav poguma pri mladini ni nikdar manjkalo in naj so bili časi še tako resni in nevarni — pa ga ne bi bilo pri današnji mladini? Seveda je razen poguma treba tudi znanja, brez tega ni mogoče doseči ničesar. V tem oziru smo gotovo mnogo grešili in še grešimo. Za razgledanost gledališčnika, najsi bo to igralec, dramaturg, inscenator ali dramski pisec, ni dovolj šolsko izpričevalo ali diploma Akademije, premalo je, če teoretično obvlada iz prebranih knjig svetovno literaturo, ni dovolj, če je preštudiral Stanislavskega in druge gledališke teoretike — vse to je sicer neobhodno potrebna podlaga, toda dokler bo naš gledališčnik priklenjen le na svojo ljubo kranjsko deželo in ne bo prišel preko njenih meja, je vse zaman. Našemu teatrskem človeku je treba omogočiti, da pride v svet, da vidi

tuja gledališča in moderno ustvarjalnost v tujini, da študira sodobne režijske prijeme velikih režiserjev v Franciji, Angliji, Nemčiji itd., da spozna novi stil gledaliških ustvarjalcev, režiserjev, inscenatorjev in dramskih piscev. Treba je najti sredstva in načine, da se vsako leto pošlje iz posameznih naših gledališč vsaj po nekaj naših igralcev, režiserjev itd. na študijska potovanja v tujino.

Seveda morajo naši gledališčniki tudi sami skrbeti za to, da bodo za tak študij pripravljene. Za igralca ni dovolj, da se samo po uradniški plati pripravlja za obrtno stran svoje vsakokratne vloge. Igralski poklic — če ga vzamemo resno — je poklic nenehnega študija in vsestranske samoizobrazbe. Posebno poglavje pri tem je znanje tujih jezikov. Razen svojega materinega jezika bi moral vsak gledališčnik obvezno obvladovati vsaj enega izmed svetovnih jezikov — kako naj sicer sledi gledališkim predstavam, recimo, v Nemčiji, če ne zna nemškega jezika?

To je eno.

Če bomo imeli v naših gledališčih takšen igralski kolektiv, ki bo tako vsestransko teoretično in praktično podkovan za svoj poklic, potem bo tudi našim bodočim dramskim piscem njihov posel mnogo olajšan.

Moderna drama se poslužuje povsem novih prijemov, ki se bistveno razlikujejo od Aristotelovih tez o enotnosti časa in prostora ter od dramaturgije realistične in naturalistične šole. Vpliv te moderne dramaturgije je čutiti tudi pri nas in mladi dramatik, ki jih bomo predstavili na celjskem festivalu, so učenci te šole. V njih delih čutimo predvsem pogum, da se otresejo starih dramaturških šablon, da z novimi posegi na čisto svojstven način oblikujejo tematiko današnjih dni, katerih glavni predstavnik je človek z vsemi svojimi dobrimi in slabimi lastnostmi.

Ze samo v tem dejstvu, da omogočimo mladim piscem, ki pogumno stopajo s svojimi prvenci pred slovensko javnost, uprizoritev njih del, vidim velik pomen našega festivala. Za bodoče pa sem mnenja, da je treba čim ožje povezave med gledališči in njihovimi umetniškimi vodstvi na eni in dramskimi pisci na drugi strani. Pisatelji, ki bodo v bodoče pošiljali svoja dela v uprizoritev, naj bi v osebnem kontaktu z našimi režiserji in dramaturgi razčlenjali svoja dela, po obrtniški plati skupno z njimi predelavali svoje drame in čim bo umetniško vodstvo ugotovilo, da je delo godno za uprizoritev, bo tudi uprizorjeno. Če bi bilo umetniško vodstvo o tem ali onem delu mnenja, da iz tega ali onega vzroka sicer ni godno za uprizoritev, da pa ima dovolj umetniških kvalit, bi se v celoti ali v odlomkih uprizorilo pred povabljenim občinstvom (kulturni delavci in kritiki) na nalašč za to določeni interni prireditvi (Studio). Tako bi dobil avtor za svoje bodoče delo novih vzpodbud in zagotovilo stalne pomoči in podpore od gledališča, kar bi gotovo ne ostalo brez dobrih posledic.

Celjski festival izvirne slovenske drame je prvi poizkus te vrste v naši gledališki zgodovini. Mnogo bi se še dalo govoriti v zvezi s tem vsekakor značilnim in pomembnim kulturnim dogodkom — jaz sem le bežno nakazal nekaj misli, ki se mi zde važne za nadaljnji razvoj naše izvirne dramske tvornosti. Bodočnost bo pokazala, da se nisem motil.

PRVI FESTIVAL SLOVENSKE IN JUGOSLOVANSKE SODOBNE DRAME

»Ni dobro in ne more priti dobro«, bi utegnil s Hamletom pesimistično ugotoviti pesimistično nastrojeni kritik, če bi razmišljal o sodobni slovenski dramatikii.

Ali pa res »ni dobro« in zakaj ni dobro, če je res, da ni, in kaj kaže storiti, da bo boljše, so vprašanja, ki jih velja v trenutku, ko ob desetletnici osvoboditve »merimo daljo in nebesno stran«, podvreči temeljitemu kritičnemu razmisleku.

Izidimo iz dejstva, ki v tem sklopu vprašanj némara edino ni sporno — potrdila ga je pač praksa in teorija stoletij in tisočletij —, da namreč mora biti gledališče ogledalo časa, živa, svobodna in pogumna tribuna umetnosti in duha, z živim življenjem popolnoma sinhroniziran in skrajno občutljivo živec vsake družbene skupnosti. Prevedeno v jezik gledališke dramaturške prakse, se to teoretično načelo glasi: uprizarjati velja izbrana klasična dela s splošno človeško, nadčasovno problematiko in pa domača ter tuja sodobna dela, ki imajo gledalcu povedati karkoli bistvenega, pomembnega, resničnega in pogumnega o njegovem življenju, o njegovih radostih in bolečinah ter o njegovem položaju v novih pogojih ekonomskih in družbenih odnosov sodobne družbe ali o njegovih perspektivah.

Toda tudi v jezik praktične dramaturgije prevedeno pravilo ali načelo ostane teoretična abstrakcija, če ene ali druge njegove zahteve ni mogoče izpolniti in realizirati. In v naših slovenskih gledališčih na žalost to pravilo tudi o s t a j a teoretična abstrakcija, ker gledališča ne morejo biti ogledalo s o d o b n e g a časa brez konkretne, jasne, tehtne, umetniške s o d o b n e vsebine. Vsaj kar zadeva domača dramska dela. Sodobnih domačih dram imamo namreč odločno premalo. Mislim, dobrih dram. Dram, ki to oznako zaslužijo. Praviijo sicer, da jih imamo baje na kupe. Kopičijo se baje v predalih pisateljev in dramaturgov. Morda. Ne vem pa, kje so ti predali. Zase moram reči, da je moj dramaturški predal prazen in da se v svoji nekajletni dramaturški praksi komaj spomnim primera, da sem dobil neko izvirno delo nekako po naravni poti. Skoraj vedno je bilo treba napraviti nad avtorjem nekaj cesarski rez na silo in kritični konsilij je po navadi potem ugotovil, da je bil porod prezgoden. Zlobneži so govorili o nedonošenčkih in ciniki celo o splavih.

Dobrih sodobnih domačih dram je torej premalo in pred vodstvenimi in odgovornimi gledališkimi delavci zija neodgovorjeno vprašanje, kako naj bo gledališče ogledalo sodobnosti brez konkretne sodobne vsebine.

Iz te dramaturške zadrege ni bilo (in še vedno ni) drugih vrat kot zasilni izhod v toliko kritizirano hipertrofijo sodobne tuje dramatike na naših odrih. Zadnja leta uprizarjamo skoraj vse, kar nam po zvezah in naključjih pride pod roke bodisi iz ameriške ali evropske sodobne dramatike. O sistematičnem in smotrnem, zlasti pa kritičnem izboru težko govorimo, ker prav do nedavna možnosti izbora sploh ni bilo, namreč izbora v tem smislu, da bi mogli iz vrste razpoložljivih inozem-

skih del izbrati najboljša. Upriizarjali smo dela, ki smo jih z večjo ali manjšo srečo nalovili na svojih naključnih dramaturških lovskih pohodih, četudi niso povsem ustrezala in četudi smo vedeli, da eksistirajo boljša. Toda tistih boljših nismo mogli nikoli dobiti. Danes se je položaj že precej popravil, kar zadeva nabavo dramske literature v inozemstvu, upati pa je, da se bo počasi normaliziral, ko bo začela delovati nova avtorska agencija. Omenjena dramaturška praksa je sicer v nasprotju z osnovnim repertoarnim načelom umetniške kvalitete, vendar je v trenutnih pogojih edina pot, edina možnost, da se izognemo arteriosklerotičnemu umiku v eklektični arhiv in muzej.

Ne glede na kvaliteto tujih dramskih del, ki so preplavila v zadnjih letih naše odre, pa je res, da z njimi nismo vedno realizirali težnje po sodobnem vsebinsko izraznem profilu naših gledališč. Formalne novitete namreč niso vedno tudi vsebinske novitete in marsikaj, kar smo pri nas zadnja leta upriizarjali kot sodobno, je po problematiki, psihologiji in človeških konfliktih za nas zastarelo. Kritika očita n. pr. prevladovanje meščanskih motivov v tujih delih. Dasiravno se s formalno trditvijo, da je lahko neki moralno etični človeški konflikt za nas zastarel preprosto že zato, ker se dogaja v meščanski sredini, nikakor ne strinjam, pa vendarle moram ugotoviti, da specifična družbenih odnosov, specifična pogojev, ki jih prinaša naša družbena ureditev, vnaša in diktira specifične aspekte, posebno jasno določene poglede na moralno etične človeške konflikte v meščanski družbi in na njihovo vrednotenje ter reševanje. Razen tega: nekatera sodobna dela tujih avtorjev so po problematiki tako ozko nacionalno ekskluzivna, da komajda morejo našemu človeku karkoli pomembnega in splošno človeškega odkriti in posredovati.

Toda prenekatero tako in podobno tuje sodobno dramsko delo je šlo in bo še šlo čez naše gledališke deske, dokler jih ne bomo mogli nadomestiti z boljšimi, vsaj tujimi, če že ne domačimi. To se bo dogajalo, pa najsi bi naša domača dramatika kvalitativno še tako narasla, kajti uprizoritev domačega gledališkega dela ne more biti več domoljubna gesta ali čitalniška manifestacija. Vsak dan bolj mora v naših repertoarjih zmagovati načelo umetniške kvalitete in če bomo stali na razpotju, ali izgubljeni čas, energije in gmotna sredstva gledališč in občinstva s površnimi, skonstruiranimi, skratka, nekvalitetnimi domačimi deli ali pa v tujih delih spoznavati pomembne resnice o človeku in življenju, pa najsi tudi tujem človeku in tujem življenju, potem se bomo morali odločevati za drugo pot. Tudi daleč preko normalne kvote tujih dobrih sodobnih del, ki imajo domovinsko pravico v repertoarjih vseh kulturnih narodov.

Utemeljena pa je vera, da suša v slovenski dramatiki ne bo več dolgo trajala. Leta so prinesla toliko in tolikšnih spodrsrljajev krivo in toliko pogrešano distanco, živo življenje našega človeka pa je polno dramatičnih konfliktov, ki naravnost vpijejo po pogumni in umetniško odkritosrčni obdelavi: trganje našega človeka iz vezi starega časa, iskanja in upanja, pa tudi razočaranja v novem času, objektivna, globoka analiza generacije razlaščenecv in stare generacije sploh, čustvena in razumska dilema našega človeka v letu osemindesetem in tako dalje in tako naprej.

Toda premalo imamo pogumnih dramatikov, premalo umetnikov, ki bi iz tega bogatega in dramatičnega življenja pisali drame, da bi jih naša gledališča lahko igrala. Verjetno tega dejstva nihče ne občuti tako močno kot mi gledališki delavci, ki želimo uprizorjati če že ne predvsem, pa vsaj tudi domača sodobna dramska dela. Težko nas bo prepričati, da pri nas ni krize dramske ustvarjalnosti, kar trde krogî drugih kulturnih delavcev. Sicer se mi pa zdi, da gre samo za nesporazum glede izraza. O krizi namreč običajno govorimo tam, kjer nekaj, kar se je že lepo, obetajoče in bogato razvijalo, nenadoma iz kakršnih koli vzrokov začne propadati in hirati. Če se lovimo samo za izraz, potem moramo gledališki delavci dati književnikom prav: zgodovina slovenskega slovstva priča, da smo imeli v relativno kratkem razvoju slovenske dramatike samo dve obdobji, ki sta rodili nadpovprečno žetev: prvo desetletje našega stoletja s Cankarjem po kvaliteti in polovici dvajsetih in tridesetih let tega stoletja po kvantiteti. Navsezadnje pa je vendarle popolnoma vseeno, ali gre za začasno krizo ali pa za skoraj trajno dosedanjo jalovost slovenske dramatike, kajti dejstvo je, in to dejstvo je za nas edino važno, namreč, da slovenska gledališča praktično nimajo kaj igrati. Maksimalno po ena krstna predstava v vsakem od slovenskih gledališč na sezono — to je vendar odločno premalo.

Ne samo po kvaliteti, tudi po kvantiteti kjub vsem ugovorom iz krogov književnikov dramatika odločno zaostaja za epiko in liriko. Primerjava med pesniškimi zbirkami, književnimi izdajami novel in romanov, med liriko in epiko, ki so jo v desetih letih po osvoboditvi objavile naše revije in med dramatikom, ki je prišla pred javnost in pod kritični nož bodisi na gledaliških deskah bodisi v revijah ali knjižnih izdajah (takih primerov je sploh sramotno malo), bo popolnoma izpričala gornjo trditev.

Ce kljub temu zagovarjamo tezo, da je slovenska dramska produkcija »normalna«, da ni v krizi, moramo priznati, da je navsezadnje imel prav stari Robida, ki je že pred desetletji s konstruirano teorijo o liričnem in nedramatskem značaju slovenske duše utemeljil in upravičil ter celo opravičil jalovost v tej slovstveni zvrsti in za vse večne čase prerokoval, da posebnih dosežkov v njej Slovenci nikoli ne bomo dosegli.

Je pa nekaj: neproduktivnost domače dramatike v letih po osvoboditvi občutimo resda mnogo bolj kot kdajkoli prej. Namesto dveh poklicnih gledališč pred vojno, jih imamo danes sedem in vsa ta gledališča žele uprizorjati domače drame. Zahteve in pričakovanja so se torej za dramatikom bistveno povečala tako kvantitetno kot kvaliteten, dočim je število knjižnih založb in slovstvenih revij približno enaka kot pred vojno, če ne celo manjše.

Sodeč po uprizorjenih delih, tudi prvencih, in neuprizorjenih poskusih lahko trdim, da bi imeli med našimi književniki vendarle nekaj umetniško dovolj močnih, pogumnih in sposobnih dramatikov, ki bi z uspehom pisali drame, če bi imeli več možnosti in vzpodbude.

Možnosti: večina književnikov mora opravljati neki poklic, s pisanjem pa se ukvarjati kot s postranskim opravilom. Temu dejstvu je pripisati umike iz literarne arene po nekaj poskusih, površnost, obrtno nesposobnost, ki je posledica pomanjkljivega strokovnega študija in še

kaj. Dobro dramo je pač težje napisati kot dober roman in mimogrede, poleg poklicnega dela, kljub prezaposlenosti in kljub lovu za postranskimi priložnostnimi honorarji zmorejo tako naporno koncentrirano delo samo redki izbranci.

Vzpodbude: splošno vlada neka umetno ustvarjena psihoza, da mora skoraj vsako slovensko dramsko delo obležati v predalu, da so se gledališča zarotila zoper književnike. Ta psihoza, ki ima nekaj stvarne osnove v tem, da tudi dobre slovenske drame rade po krstni uprizoritvi utonejo v pozabo, ker gledališča nerada drugo drugega posnemajo in prevzemajo dela iz repertoarja (razen kadar gre za izrazite tuje »šlagerje sezone«), resda ni posebna stimulacija za pisanje odrskih del. Za knjižne izdaje domačih dram kot vse kaže sploh ni več nobenih perspektiv, tanieme v gledališčih pa so izredno nizke. Avtorska agencija običajno določa pisateljem deset procentov kosmatega dohodka od vstopnine. Praksa je pokazala, da pri dramih, ki ne doseže več kot petnajst uprizoritev, znaša honorar režiserja veliko več kot avtorjeve tanieme, če ima delo več scen, pa ga v honorarju preseže tudi in scenarist. Ne vem, ali kaže zatiskati oči pred dejstvom, da pri današnjem standardu tako stanje resno zavira razvoj izvirne domače dramatike? Res je sicer, da tega problema ne bo mogoče dokončno rešiti vse dotlej, dokler ne bo dosežena relativna stabilizacija vsega gospodarskega sistema. Povišanje procenta za avtorske tanieme bi bilo pri sedanji višini vstopnine prehud udarec za gledališča, povišanje vstopnine pa bi pri današnjem standardu imelo za posledico padec obiska. Problem je nekako podoben začaranemu krogu. Stanje je tako, da družbena skupnost s subvencijami tistim posameznikom iz družbene skupnosti, ki se za gledališče zanimajo, gospodarsko gledano, poklanja vstopnice, kajti znesek, ki ga obiskovalec plača kot vstopnino, je čisto simboličen in znaša samo približno 2 procenta menjalne vrednosti poklonjene vstopnice. Pri tem pa je po drugi strani važno, da znesek, ki ga obiskovalec plača kot simbolični prispevek za vstop v gledališče, dostikrat že presega njegovo kupno moč kulturnih dobrin, kajti mnogo je primerov, da mora nekvalificiran delavec ali nižji uslužbenec žrtvovati za en parterni sedež v gledališču okoli dva procenta mesečne plače.

Kot zaviralni moment pri pisanju dram vpliva tudi (kakor se na prvi pogled čudno zdi, pa je vendarle res) težnja dramatikov, da spravijo svoja dela brezpogojno na oder osrednjega slovenskega ali vsaj Mestnega gledališča ljubljanskega. To seve ni vedno mogoče, zlasti ne, če gre za začetnike. Kakor normalno gre razvojna pot igralca ali režiserja od akademske priprave v šolskih klopeh preko trde, a koristne šole v mladih pokrajinskih gledališčih, tako bi tudi mlademu pisatelju ne moglo in ne smelo biti pod častjo, če bi njegovi prvenci prišli na odre manjših gledališč. Toda videti je, da komaj kateremu izmed njih pride na misel, da bi svoje delo najprej predložil tako imenovani provinci. To stori šele takrat, ko ga osrednja gledališča odklonijo. Razen v primerih, ko sem se z avtorji dogovoril, da prav za naše gledališče napišejo dela, za katera sem izvedel, da jih snujejo, se v zadnjih letih ni niti enkrat zgodilo, da bi mi kak pisatelj predložil izvirno dramo, ki bi pred tem ne bila odklonjena v katerem od večjih slovenskih gledališč. Pri tem pa velja omeniti, da so se nekateri čutili hudo degradirani in užaljeni, ker so

se morali »ponižati v provinco«. Navadno pa je v teh in takih primerih (priznam, da jih je bilo in jih je le malo) šlo za nezrele poskuse, ki jih je morala odkloniti tudi »provinca« in se za vse večne čase zameriti njihovim avtorjem, ki so se nato umaknili v mučeniško resignacijo in nekak kulturni molk iz protesta.

Pri nekaterih pisateljih zaviralno vpliva njihova samozaverovanost, zaradi katere ne marajo upoštevati nasvetov gledaliških praktikov glede dramaturških predelav. Mnogo jih je nadalje, ki obljublajo in obljublajo, da bodo zdaj zdaj končali kako dramsko delo, pa napisanega dela nikoli ne dočaka niti dramaturg, kaj šele občinstvo. V objavljenih repertoarnih načrtih zadnjih let najdemo vrsto domačih pisateljev z dramami, ki so jih zadržno obljubili, pa nikoli napisali. Nedavno mi je neki pisatelj ponudil svojo dramo v uprizoritev z besedami: »Veš, prvo dejanje ni bogve kaj, drugo in tretje bosta mnogo boljša, samo nisem ju še napisal.« Ze tedaj pa je hotel imeti garancijo, da bomo delo uprizorili. »Da ne bom zaman pisal,« je dejal. To je bilo pred kakim letom, a do danes mi ni oddal niti vrstice. Neki drugi pisatelj mi je pred časom poslal dramo, ki so jo pred tem odklonila že tri ali štiri gledališča, zraven pa je napisal pismo, v katerem mi sporoča, da so se ti in ti kritiki, ti in ti javni delavci o njej »pohvalno izrazili« in da uprizoritev priporočajo. Mož je pozabil, da kvaliteta ne potrebuje priporočil. Njegova drama pa ni prišla na oder, ker ni ustrezala po kvaliteti. Zopet neki tretji pisatelj mi je poslal obdrgnjen in pomečkan rokopis, ki se mu pozna, da je šel skozi roke desetih bralcev, ni se pa doslej prebil na oder, priložil pa je hudo čudno pismo, v katerem mi naznanja, da je njegova žena doma nekje blizu Celja in da bi torej bilo prav, če ... in tako naprej.

Te resda izjemne, a zanimive primere navajam zato, da pokažem, kako neresno in površno nekateri pisatelji jemljejo gledališče in pisanje zanj.

Veliko več, dasi še vedno odločno premalo, je drugačnih primerov: primerov resnega, napornega, požrtvovalnega in vztrajnega študija, iskanja, posvetovanj, predelovanja in poglobljanja predloženih del. Predvsem pa pogumnega umetniškega ustvarjanja. O teh primerih ne bom podrobneje govoril, saj bodo dela, ki so na ta način nastala, govorila sama zase, o njih bodo spregovorili kritiki in občinstvo, kajti takim delom je odprta pot na oder. Nekaj jih bo javnost spoznala na prvem slovenskem in jugoslovanskem dramskem festivalu v Celju, druga pridejo na vrsto pozneje.

Ker je torej dejstvo, da dobrih domačih izvernih dram nimamo dovolj in je zaradi tega bistveno okrnjena umetniška, kulturna in družbena funkcija slovenskih gledališč ter močno pomanjkljiva in neizrazita njihova repertoarna fiziognomija, smo se odločili, da v Celju priredimo v proslavo desetletnice osvoboditve kot neke vrste asanacijski poskus domače dramatike »Prvi festival sodobne slovenske in jugoslovanske drame«.

Ustreznim organom ljudske oblasti smo predlagali, naj bi tak festival postal od letos naprej stalna oblika koncentriranega uprizarjanja domačih del (festival naj bi vsako leto pripravilo drugo gledališče) in naj bi imenovali stalno žirijo strokovnjakov, ki bi ocenila delo festivala, letošnjega prvega in bodočih, ter podelila častne naslove najboljših so-

delavcev festivala, pisateljev (seve samo avtorjev novitet), režiserjev, igralcev in inscenatorjev.

S koncentracijo vrste domačih uprizoritev pred istim občinstvom in isto kritiko želimo ustvariti možnost kompleksne in relativno objektivne analize in ocene domače dramske in gledališke tvornosti. Dramatikom želimo dokazati, da imajo možnost, spraviti svoja, tudi začetniška dela na oder, če le ustrezajo vsaj perspektivnemu načelu kvalitete, obenem pa z vrsto uprizoritev omogočiti najboljšo praktično dramaturško šolo nepreizkušenim talentom.

Skratka: kljub neštevilnim težavam, ki so nam med pripravami nekajkrat postavile na glavo vse načrte in sam festival v prvi vrsti zaradi pomanjkanja denarnih sredstev, v drugi vrsti pa zaradi pomanjkanja za uprizoritev primernih izvirnih dram skoraj že tudi omogočile, želimo z idejo o stalnih festivalih domače drame in z realizacijo prvega takega festivala pripomoči k temu, da se bo:

prekinil začarani krog hladne vojne med gledališči in dramatikami, da bo prišla do polnega izraza težnja in borba za umetniški dvig domače drame in nje uprizoritev,

da bo z rastjo in razvojem domače drame gledališče končno prišlo v položaj, v katerem bo z visokokvalitetnimi uprizoritvami živih, pogumnih umetniških zapovedi lahko v vsej širini in polnosti opravljalo svoje umetniško poslanstvo kot najbolj živa umetniška ustanova sodobnosti,

in končno pripomoči k temu,

da kritiku, ki bi se utegnil zamisliti nad stanjem slovenske dramatike, ne bo treba več s Hamletom ugotavljati »Ni dobro in ne more priti dobro«, marveč bo morda že po tem prvem festivalu, a prav gotovo po bodočih festivalih lahko optimistično zapisal: »Bolje je, a more in mora priti še bolje!«

To je smoter in v tem je perspektivni pomen celjskega festivala domače drame kot prvega v seriji festivalov bodočnosti.

Osnovna okvirna zamisel našega prvega dramskega festivala:

- po vsebini in izrazu še vedno sodobni in v plemenitem pomenu besede moderni slovenski dramski klasik Ivan Cankar —
- iz časa med obema vojnama najbolj evropski, a vendar tako slovenski Slavko Grum —
- vsi živeči dramski pisatelji, stari in mladi, nemodernisti in modernisti, pripadniki katere koli stilne smeri, skratka, vsi, z enim samim pogojem: če so s predloženo dramo izpričali ali dali vsaj rahlo naslutiti v sebi poštenega, pogumnega sodobnega umetnika, ustvarjalca —

Naša zamisel ima tri skupne imenovalce:

- prvi in pglavitni je umetniška kvaliteta —
- drugi je vsebina umetniške kvalitete: naš čas, naša usodna sodobnost. Človek v njej —
- tretji skupni imenovalac je oblikovni izraz, je dramaturgija, način, kako je mogoče in kako je nujno sodobnega človeka ustrezno in polno izraziti v sodobni dramski umetnini.

Torej:

- sodobni človek
- sodobna umetnost
- sodobna dramaturgija

S tem sem navedel glavne in osnovne značilnosti naše festivalske zanimali ter podal splošni očrt vsebinske in stilne karakterizacije festivalskega repertoarja. Po tem bi bilo po mojem mnenju odveč, če bi se spuščal še v nadrobno obravnavo posameznih del: pisana so o nas v naših dneh ali o nas v dneh, ki niso daleč za nami, zato jih bo lahko dojeti, sprejeti in doživeti brez posebnih razlag.

Glede izbora del živih domačih dramatikov moram pojasniti še nekaj. Na festivalskem repertoarju zaman iščemo imena, ki so v naši sočasni dramati ki sinonim za kvaliteto. Predvsem pogrešamo Bratka Krefta, dalje Mateja Bora, Ivana Potrča, pa tudi nekatere, ki so se bili že vsaj enkrat uspešno predstavili gledališkemu občinstvu. Med njimi naj omenim Janeza Žmavca.

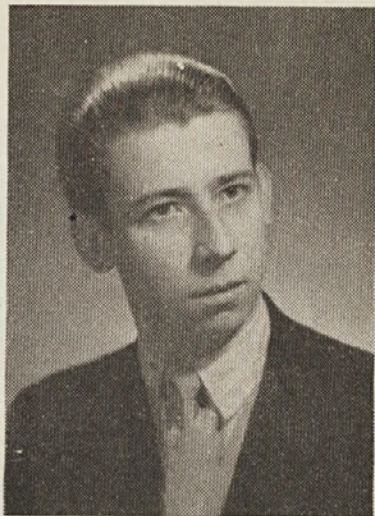
To je gotovo huda pomanjkljivost festivalskega repertoarja. Toda za uprizoritev so glede na specifično festivalske prireditve prišla v poštev samo tista dela živih pisateljev, ki so nastala v prav zadnjem času in so doživela odrski krst v letošnji sezoni. Cankarjeva dela, ki pridejo na festival, so vzeta iz železnega repertoarja posameznih gostujočih gledališč, Grumova Goga pa je bila uvrščena v repertoar kot izredno zanimiva in pomembna stopnja v razvoju naše dramatike med Cankarjem in sodobnostjo, ker jo ima eno gostujočih gledališč že naštudirano v železnem repertoarju.

Matej Bor in Ivan Potrč nista v zadnjem času napisala nobene drame. Najnovejšo dramo Bratka Krefta, Jugoslovansko vprašanje, smo sicer nameravali uprizoriti prav v Celju, vendar avtor zaradi raznih ovir teksta ni mogel pravočasno definitivno končati. Janez Žmavc je svojo dramo In vendar bo sonce večno, sam umaknil, ker jo želi še enkrat predelati.

Kar zadeva Hrvate in Srbe, je stvar drugačna. Nepremagljive finančne ovire so nam preprečile širšo udeležbo bratskih gledališč in bratskih avtorjev na celjskem festivalu. O tem pravzaprav ne morem govoriti v tem okviru, kajti to je gospodarsko, finančno vprašanje, ob katerem smo kulturni delavci brez moči.

Naj mi bo dovoljeno, da sedaj prav na kratko predstavim javnosti dramske pisatelje, ki bodo na festivalu zastopani s krstnimi uprizoritvami svojih del. Pojdimo kar po abecednem redu!

Branko Hofman, avtor drame »Življenje zmaguje«, se je rodil 29. novembra 1929 v Rogatcu pri Celju. Njegov oče je poštni uslužbenec, mati kmečka hči. V Maribor se je preselil leta 1937. Tu se je jeseni leta 1940 vpisal na klasično gimnazijo. Leta 1948 jo je končal in šel študirat v Ljubljano, kjer se je vpisal na filozofsko fakulteto. Najprej je poslušal predavanja iz komparativne književnosti pri dr. Antonu Ocvirku, pozneje pa je predsedal na slavistiko. Od decembra 1951 do aprila 1953 je bil v Kopru urednik literarnih oddaj pri Radiu jugoslovanske cone Trsta. Trenutno je urednik kulturne rubrike »Večera« v Mariboru.



Kot pesnik je najprej sodeloval pri mariborskih »Obzorjih« in »Mladinski reviji«. Leta 1951 je izdal pri Mladinski založbi v Ljubljani zbirko svojih pesmi pod naslovom »Pred jutrom«. Te pesmi je kritika toplo pozdravila. Isto leto je bila natisnjena v »Mladinski reviji« njegova prva drama v treh dejanjih »Udarec v obraz«, ki pa ni bila uprizorjena.

Letos bodo izšle v knjigi tri zgodbe pod naslovom »Vrabčki« in druga pesniška zbirka »Za oblaki so zvezde«. Obe knjigi bo izdala mariborska založba »Obzorja«. Poleg časopisnih recenzij piše tudi kritike za revije.

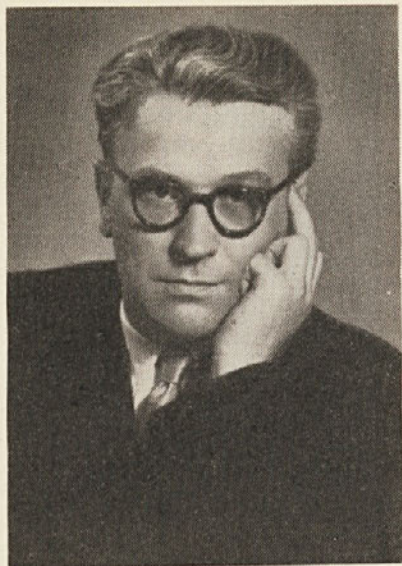
»Življenje zmaguje«, drama, ki jo uprizarja mariborsko gledališče, in z njo sodeluje na festivalu, je Hofmanovo prvo delo, ki bo šlo na oder.

Jože Javoršek, avtor »Kriminalne zgodbe«, je kramljuje o sebi takole zapisal:

»Na žalost sem bil rojen 20. oktobra 1920. Rajši bi bil rojen pozneje, na primer okoli leta 1930, kjer se začne tista nova slovenska generacija, med katero se najboljše počutim.

Rojen sem bil v kraju, ki bi ga še danes izbral, če bi bilo človeku dano izbirati svoj rojsten kraj: v Velikih Laščah.

Rastel sem sredi angelov, svetnikov in svetnic božjih, a izoblikovale so me čisto druge sile: Trubarjevo zoprevanje, Levstikova odločnost in Stritarjeva omika.



Zato sem se že v gimnaziji začel ukvarjati z književnostjo. Do mature sem objavil kakih sto pesmi, katerih me še danes ni sram.

Nato je prišla vojska. Od poletja 1941 sem deloval v Laščah in Ljubljani kot saboter, aktivist in vojaški organizator OF. Od 22. februarja 1942 do zmagovitih majskih dni pa sem bil v partizanih. Tudi s to junaško dobo svojega življenja sem zadovoljen.

Nato sem odšel kot štipendist francoske vlade v Pariz. Študiral nisem veliko, zato pa veliko doživljal. Prepotoval sem Francijo, Švico, Nemčijo, Belgijo, Anglijo in Škotsko. Medtem je izšla v Ljubljani moja pesniška zbirka Partizanska lirika, ki jo je slovenska kritika popolnoma zamolčala, čeprav... Poleg tega sem v tem času napisal čuden roman z naslovom Kurent na zapadu. Roman je mešanica potopisov, razgovorov z znamenitimi ljudmi in listi iz dnevnika. Drobcji so bili objavljeni v Novem svetu, celota pa je za vselej izgubljena.

Po treh letih bivanja v tujini sem se vrnil v domovino ter odpotoval za štiri leta, štirinajst dni in tri ure na luno. Moram reči, da je bilo tudi to potovanje zanimivo.

Zadnja leta se ukvarjam z najbolj nevhvaležnim poslom, ki se ga človek lahko loti: z gledališko kritiko. Poleg tega študiram, v prostem času pa učim svojega sina računanja, branja in pisanja.«

Hrvatska sodobna dramska književnost je na festivalu zastopana z dramo »Na koncu poti«, ki jo je napisal



Marijan Matković. Rojen 1915. Otroška leta in šolanje v Zagrebu. Prve pesmi v dijaških listih (1932). Dve leti pozneje napiše dramo Zadeva maturanta Wagnerja, prvo dramo cikla Igra okrog smrti. Premiera v Zagrebu 1935, v Pragi 1937. Od leta 1935 do 1939 neprestano potuje v študijske namene. Italija, Francija, Avstrija so dežele, v katerih se dlje časa zadržuje. Obišče Nizozemsko (1937) in Grčijo (1938). Tik pred vojno diplomira na pravo zagrebškega vseučilišča. Pred vojno je izdal zbirko pesmi Iz teme v svetlobo (1936) in napisal več dram, ki so se zavoljo cenzurne prepovedi uprizoritve Zadeve maturanta Wagnerja znašle v gledališkem arhivu. Sodeloval je v zagrebških listih »Književnik« in »Pečat«. V »Pečatu« je natisnil tudi eno od besedil iz cikla »Igra okrog smrti« (Smrt njegove ekscelence). Po vojni je bil od 1945 do 1946 šef »kulturne redakcije« zagrebškega radia, potem tri leta načelnik literarnega oddelka v Hrvatskem nakladnem zavodu, nato pa štiri leta, od 1949 do 1953, intendant Hrvatskega narodnega kazališta v Zagrebu. V teh devetih letih je objavljajl po revijah besedila iz cikla »Igra okrog smrti«, knjigo Dramaturški eseji, dramo Prometej ter vrsto potopisov in esejev. Zdaj živi v Zagrebu kot poklicni književnik.

Na koncu poti je zadnje delo v dramskem ciklu Igra okrog smrti, zasnovanem in začetem pred dvajsetimi leti, v avtorjevih gimnazijskih letih, z Zadevo maturanta Wag-

nerja (1934), in po tej prvi igri — prva, ki je zaživela na gledal'skih deskah Matkovičevega rodnega mesta, tokrat v Zagrebškem dramskem gledališču, v režiji Branka Gavella, po krstni uprizoritvi v Osijeku in malo pred tretjo postav'tvijo v Jugoslovanskem dramskem pozorištu v Beogradu. Dramo Na koncu poti pripravlja tudi Drama Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani v Klopčičevem prevodu in Janovi režiji.



Miloš Mikelc, avtor drame
»Dež v pomladni noči«

»Podatki o meni? V moji osebni izkaznici stoji, da sem rojen 1930. leta v Celju, višina 170, obraz ovalen, lasje kostanjevi, oči rjave, nosi očala, samski, ne piše pa v njej, da kot gledališki kritik delam pri Ljubljanskem dnevniku, študiram primerjalno književnost, režijo na AIU in da sem zaljubljen v film, gledališče in planine.

Načrti? Najbližji: drama iz sodobnega življenja, iz mljčja, v katerem živim, mladinska igra s sodobno tematiko, scenarij po Prežihovih Samorastnikih. Ostalo potem, ko bom po končanem študiju opravil tudi z vojaščino.

Kaj o DEŽJU V POMLADNI NOČI? Vojna je gnusna, pa naj bodo ljudje, ki jo bijejo, pošteni ali zli — ta občutek bi moral odnesti gledalec s predstave. Morda mi je uspelo izraziti ga.«



Vasja Ocvirk, avtor komedije
»Tretje ležišče«:

»Starši so mi povedali in tudi v krstnem listu piše, da sem se rodil 30. aprila 1920 v Medvodah. Mladosti nisem preživel v rojstnem kraju, pač pa sem odšel takoj na pot (s pomočjo staršev, seveda!) na Primorsko. Prve zavestne vtise o življenju in o vsetu sem doživel v Gorici in v Trstu. Spominov na otroška leta nimam mnogo. Morda bi omenil samo moje prvo srečanje z maškarami, prve spopade s sosedovimi otroki, požig goriškega Narodnega doma in pa kopanje v Sv. Nikolaju, kjer sem se na veliko skrb mojih staršev za štiri ure izgubil. Niso me hoteli dati v italijanske šole, zato sem odšel v ljubljanski zavod Marijanišče. Tam so mi s šibo po goli zadnjici vcepljale uniformirane nune prvo šolsko modrost, tam sem postal strasten ministrant, tam sem zaradi prepogostih molitvenih ur prvič zasovražil duhovnike, verski fanatizem in jezuitsko vzgojo. Ko so me izključili iz zavoda, ker sem zalučal »Življenje svetnikov« v glavo prefektu, sem živel skupaj z materjo in sestro. Obiskoval sem klasično gimnazijo v Ljubljani, robinzonadil po viškem Logu in igral na odru viškega Prosvetnega društva. Oder me je že v zavodu Marijanišču privlačil in spominjam se, da sem tam nekoč igral v neki katoliški otroški tendenciozni igrici krutega boljševeka. Ker so me izključili z gimnazije zaradi sovraštva do šolske učenosti in zaradi protiverskega stališča, sem si moral poiskati drugo šolo. Zelel sem postati učitelj, kar pa mi ni uspelo, ker je bilo učiteljišče takrat v rokah fanatičnih klerikalcev. Sprjaznil sem se z edino možnostjo, ki mi je ostala na razpolago: vpisal sem se na arhitektonsko-gradbeni oddelek Tehniške srednje šole v Ljubljani, ki sem jo končal 1942. Da mi ta študij ni bil pri srcu, se razume, dasi nisem bil najslabši učenec. Dejstvo pa je, da sem vedno skrival pod risalno desko budnim profesorjevim in materinim očem kakšno delo svetovnih klasikov. Ze kot študent sem zelo rad prebiral Can-

karja (četudi ga takrat še nisem docela razumel), Dostojevskega, Tolstoja, Dickensa, zelo pa so me tudi mikala znanstvena in popularna dela o socialni zgodovini človeštva.

Pisati sem začel z desetim letom v rokopisno glasilo nižjih srednješolcev zavoda Marijanišče, nato pa sem bil na viški meščanski šoli pobudnik in urednik dijaškega glasila »Brtje«. Poezije nisem mučil, pač pa sem se že takoj lotil proze.

Po prvem poletju šolskega leta 1941/42 sem odšel marca 1942 v partizane, kjer sem se poskusil izkazati kot pomočnik kuharja, borec, intendant, komisar čete, komisar bataljona in brigadni kulturni referent. Recitacijski in igralski uspehi na partizanskih mitingih so me privedli v SNG v Črnomelj, kjer sem bil komisar. Mirno življenje na osvobodjenem ozemlju pa me ni zadovoljilo, zato sem prosil za enoto. Takrat se je ustanavljalo Frontno gledališče VII. Korpusa, v katerem sem bil komisar pa tudi igralec. Ne morem trditi, da bi bil genialen igralec, sem pa bil toliko temperamenten, da sem znal vlogo živo in verno podati.

Po vojni sem bil z režiserjem Zvonetom Sintičem angažiran pri Slovenskem narodnem gledališču v Ljubljani. Ker pa delo v poklicnem gledališču visoko cenim, sem se zaradi svojega kroničnega manjvrednostnega kompleksa tega angažmaja ustrašil. Vstopil sem rajši v službo pri Radiu Ljubljana, kjer sem opravljal dolžnosti inspicienta, šefa govornega oddelka, urednika literarne redakcije in dramaturga. Vsakdanje novinarske potrebe v radiu so me prisilile, da sem začel pisati. Sprva sem prevajal ruske članke in reportaže, kompiliral, nato pa začel pisati samostojne oddaje. Opazil sem, da pišejo o partizanih vsi mogoči ljudje neverjetno suhe in nemogoče stvari. Ker sem partizanstvo zelo intenzivno dožvljal in ker sem imel že nekoliko prakse v pisanju, sem se odločil napisati radijsko oddajo »Listi iz mojega partizanskega dnevnika«. Ker je uspela in ker sem dobival neprestano vzpodbude za nadaljnje delo, češ, da znam ujeti na papir vzdušje partizanstva, sem se po vzgledu Hrvatov in Amerikancev lotil pisanja radijskih iger.

Takoj po vojni sem se vpisal na filozofsko fakulteto v Ljubljani, kjer sem do nedavnega študiral primerjalno književnost in literarno teorijo. V kolebanju med znanostjo in umetniškimi ustvarjanjem sem se odločil za drugo in obesil diplomu na klin.

Ker sem velik ljubitelj pijače in žensk, kar pa ni združljivo z resnim in nemotenim delom v državni službi, so mi v Radiu Ljubljana odpovedali službo z motivacijo, da je mesto dramaturga v Radiu Ljubljana ukinjeno. Zdaj sem leteči reporter v Slovenski redakciji Radia Koper in se ukvarjam pretežno s kulturnoprosvetno problematiko.

Kdaj bom umrl, ne vem. Primorsko sonce zelo ugodno vpliva na moj optimizen.«



In končno še avtor
»Pisane žoge«:

Igor Torkar (ing. Boris Fakin) rojen 13. X. 1913 v Kostanjevici na Krasu. Osnovno šolo je obiskoval v Ribnici na Dolenjskem in v Ljubljani, kjer je tudi maturiral in diplomiral na tehnični fakulteti za inženirja kemije. Kot profesor visoke šole je redno nastavljen na Akademiji upodabljačih umetnosti v Ljubljani, kjer predava kemijo likovnih materialov.

Izhaja iz levičarsko usmerjenega kroga predvojne slovenske inteligence in spada v srednjo literarno generacijo, ki se je pričela uveljavljati tik pred drugo svetovno vojno. Bil je sourednik predvojnega levičarskega akademskega lista »1551« in sodelavec takratne »Sodobnosti«. Leta 1940 je v samozaložbi z risbami Nikolaja Pirnata izdal knjigo satiričnih sonetov »Blazni kronos«, ki je bila kmalu po izidu zaplenjena.

Po osvoboditvi je večkrat uspel pri natečajih za filmske scenarije. V knjižni obliki je izdal še epsko pesnitev »Kurent« s Pirnatovimi ilustracijami in dramo »Velika preizkušnja«, ki jo je SNG v Ljubljani uprizorilo maja 1946. Dramsko delo »Pravljica v smehu« je prav tako uvrstilo v repertoar SNG v Ljubljani novembra 1953. Tretjo, nagrajeno dramo »Pisana žoga« so sprejela v svoje repertoarje številna jugoslovanska gledališča, a eno domačih filmskih podjetij jo je odkupilo za film.

Se besedo o udeležbi gledališč: na festival pridejo tista slovenska poklicna gledališča, ki imajo letos v repertoarju izvirno domačo dramsko noviteto in pa tista, ki imajo v železnem repertoarju reprezentativno uprizoritev katerega izmed Cankarjevih del ali del, ki sodijo v osnovno okvirno zamisel prvega domačega dramskega festivala. Razen tega sodeluje Zagrebačko dramsko kazališče, a Beogradsko dramsko pozorišče pride v Celje 28., 29. in 30. maja.

Sicer pa v trenutku, ko to pišem, na žalost še niso dokončno zaključena vsa pogajanja in čisto mogoče je, da bo na festivalu kaj drugače kot tu navajam. Prosim bralce in vse občinstvo, da mi oprostijo! Vse bi bilo že davno urejeno, če bi ne bilo denarnega vprašanja. Posamezna gledališča so se obrnila s prošnjami za kritje stroškov sodelovanja na festivalu na najrazličnejše organe oblasti in druge institucije, ki pa z odgovori zavlačujejo, ker pač tesni proračuni ne dovoljujejo nobenih prekoračenj. Treba bi bilo torej počakati, toda ta izredno obširna festivalska številka Gledališkega lista mora končno že v tisk. Že tako in tako nam jo Celjska tiskarna tiska iz gole ljubeznivosti kljub »obsednemu stanju v slovenski grafični industriji«. Izkoriščam to prilžnost, da se delovnemu kolektivu Celjske tiskarne iskreno zahvalim za razumevanje in požrtvovalno sodelovanje!

S festivalsko številko Gledališkega lista smo nameravali izdati obširen in bogat zbornik, v katerem bi zbrali gradivo o stanju jugoslovanskega gledališča in jugoslovanske dramatičarje ob desetletnici osvoboditve. Toda na žalost je na razpisano anketo odgovorilo samo nekaj nad petnajst odstotkov slovenskih, hrvaških in srbskih kulturnih delavcev, ki sem jim poslal anketna vprašanja, a tudi nekatere obljube za razprave so ostale zgolj obljube. Tako izdajamo festivalsko številko pač z gradivom, ki nam ga je uspelo kljub vsemu zbrati in upam, da bo tudi taka zanimiv dokument našega časa.

Dokument našega časa, izraz iskanja in hotenja pa je tudi sam prvi jugoslovanski dramski festival. Upam, da bo uspel. A tudi če ne bo, nam naporov, vloženih v priprave nanj in v njegovo izvedbo, ne bo žal, kajti če ne bo uspel ta, bo pa uspel morda naslednji.

Lojze Filipič

ANKETA O STANJU SODOBNE JUGOSLOVANSKE DRAMATIKE IN SODOBNEGA JUGOSLOVANSKEGA GLEDALIŠČA

V P R A Š A N J A

1. Po splošni sodbi je domača dramatika v hudi krizi, v mnogo hujši kot epika in lirika. In res, v vseh desetih letih po osvoboditvi niti eno od številnih domačih izvornih dramskih del, ki so jih uprizorila naša gledališča, ni doseglo ne pri občinstvu ne pri kritiki posebnega uspeha. Ali se strinjate z mnenjem o popolni krizi domače dramatike in če se, kje je po Vaši sodbi iskati vzroke krize slovsstvene ustvarjalnosti sploh in hude krize dramske ustvarjalnosti posebej?

2. Del kritike je mnenja, da o neki izraziti krizi ni moč govoriti. Svojo trditev utemeljuje ta del kritike s primerjavo dramske tvornosti v našem desetletju z dramsko tvornostjo posameznih desetletij v preteklosti. Po kvaliteti in kvantiteti dramske ustvarjalnosti ustreza, pravijo, naše desetletje splošnemu povprečju, res pa je, da ne dosega obdobj, ko so nastajala pomembnejša dela. V krizi je po sodbi dela kritike naša dramatika le toliko, kolikor je moč trditi, da je kriza naše domače dramatike trajna, latentna in da jo je prekinilo le nekaj redkih vrhunskih dosežkov. Obenem trdijo, da je sodba o krizi dramatike posledica prevelikih pričakovanj in optimističnega, a nestvarnega prepričanja, da bodo v novi družbeni stvarnosti nastajala številna vrhunska umetniška dela takorekoč po načelu avtomatizma: veliki časi morajo roditi velika umetniška dela. Kaj mislite o tej sodbi?

3. Gotovo se spominjate polemike o tezi, da so zgodovinska obdobja velikih političnih in gospodarskih preobratov v dramatikah manj plodna kot obdobja miru in urejenosti. V zgodovini drame in gledališča je moč najti nič koliko argumentov za to tezo kot tudi proti njej. Kako je Vaše stališče in Vaše mnenje glede tega? Ali vidite v današnjem stanju domače dramatike dokaz za svoje mnenje o tem vprašanju?

4. Kdo je po Vaši sodbi najboljši povojni dramatik pri Slovencih, pri Hrvatih, pri Srbih in pri Makedoncih posebej in v Jugoslaviji sploh? Kaj sodite o ostalih povojnih dramatikah? V čem vidite njihove dobre in v čem slabe strani?

5. Menite, da je pri naših, povojnih dramatikah čutiti vplive — vplive v pozitivnem, oplojevalnem pomenu — tujih modernih dramatikov? Katerih in pri kom? Koga pa štejete med epigone in čigave?

6. Če govorimo o sodobni drami, mislimo v prvi vrsti na sodobnost v motiviki in obravnavani problematiki, v drugi

vrsti pa tudi na način obdelave, na dramaturgijo. V čem nasploh in v podrobnostih vidite značilnosti moderne dramaturgije za razliko od klasične in naturalistične?

7. Med dramatikami in dramaturgi vsa leta po osvoboditvi besni neke vrste hladna vojna. Dramaturgi odklanjajo domače novitete z motivacijo, da niso zrele za uprizoritev, dramatikami pa jim očitajo linijo najmanjšega odpora, pomanjkanje poguma in pomanjkanje volje, da bi pomagali na oder njihovim delom. Če ne bodo prišla na oder naša začetniška dela, pravijo, dramatikami, nikoli ne bomo mogli in znali pisati boljših in zrelejših, ker se ne bomo mogli učiti ob uprizoritvah svojih del. Osebnost sem sicer mnenja, da je osnovno repertoarno načelo načelo umetniške kvalitete, da pa je pri domačih delih to načelo treba razumeti perspektivno. Namreč: uprizarjati je treba povprečna dela obetajočih dramatikov zato, da jim s tem pomagamo do del, ki bodo ustrezala repertoarnim pogojem samo z umetniško kvaliteto. Brez domačega gledališča ni domače dramatične, brez domače dramatične ni domačega gledališča. Mislim, da morajo ta začarani krog prekiniti dramaturgi? Kako je Vaše mnenje?

8. V Ameriki, kjer se poraja nova dramatika, predavajo na številnih univerzah tako imenovano aktivno ali normativno dramaturgijo. Z drugimi besedami: mladi pisatelji se učijo, kako je treba pisati drame, učijo se obrtno plat pisanja dram. Pri nas pa pisatelji predlagajo gledališčem vse mogoče: dramatične novele, dialogizirane meditacije, povesti, ki imajo namesto poglavij dejanja in prizore, skratka, dela, ki imajo bodisi s klasično, bodisi z moderno dramaturgijo bore malo skupnega. Kako temu odpomoči? Posvetovanja avtorjev z dramaturgi od primera do primera sicer rode nekaj sadov, vendar mislim, da bi bilo treba začeti širše, bolj organizirano. Ali bi po Vašem mnenju kazalo na Akademiji za igralsko umetnost uvesti eksternistične kolege praktične dramaturgije?

9. Obisk domačih novitet v gledališčih je navadno izredno slab, redno pa pod povprečjem (razen kadar gre za izrazito zabavne lažje komedije). To je vsekakor zaviralni moment za krstne uprizoritve, ki so — gledano s finančnega stališča in s stališča trenutnega repertoarnega uspeha — za gledališča neke vrste žrtve — sit venia verbo — na oltar domače dramatične. Če je razlog za manjši obisk manjša kvaliteta, ni mogoče občinstvu ničesar očitati, kajti zahtevati od ljudi, naj gledajo dolgočasne drame in kisle komedije samo zaradi tega, ker jih je napisal domač avtor, je vendarle nekoliko preveč, pa najsi to pričakujemo v imenu domače umetnosti. Vendar se mi zdi, da ne gre toliko za kvaliteto kolikor za apriorizem, za predsodke, da je vse, kar je domače, slabo. V čem so po Vašem mnenju sociološki in psihološki vzroki za

te predsodke, katerih posledice čutimo v umetnosti in v gospodarstvu?

10. Polemika okoli repertoarjev naših gledališč je postala že tradicionalna. Ena skrajnost hoče narediti iz gledališča nekako dramatičirano kombinacijo nedeljske šole, vesele večerov, ljudske univerze in politične šole v slikah, druga skrajnost pa slonokoščeni stolp, obdan z desetimi obroči barikad, preko katerih bi se pretolklo vsega pet, šest velikih iz vesoljne zgodovine drame. Živo življenje pa gre tako mimo prvih kot mimo drugih zahtev in v zadnjih letih so se n. pr. v našem gledališču izkristalizirala tale repertoarna načela, ki zanje mislimo, da so pravilna in smotrna ter nameravamo pri njih vztrajati: osnovno načelo je načelo umetniške kvalitete, umetniškega poguma in odkritosrčnosti. Prednostna lista: 1. domača in tuja dela s sodobno tematiko in problematiko, 2. izbrana klasična dela, 3. eksperimenti in končno dve do tri lahkotne komedije na sezono. Naša težnja: ustvariti živo sodobno gledališče, aktivno in pogumno umetniško tribuno, občutljiv in z življenjem popolnoma sinhroniziran živec sodobne družbe. Ali se z našimi repertoarnimi načeli strinjate? Če ne, v čem se po Vašem mnenju motimo?

11. Festival sodobne slovenske in jugoslovanske drame prireja celjsko gledališče v težnji, da časovno in krajevno skoncentrira vsa nova dela, ki so trenutno vredna uprizoritve, dalje umetniške ansamble, režiserje, scenografe, skratka, vse, kar danes predstavlja ali želi predstavljati domačo dramatiko in domače gledališče (zaradi organizacijskih in finančnih težav na žalost v pretežno slovanskem okviru), da tu občinstvo in kritika pregledata, analizirata in presodita dosežke domače drame in gledališča in končno, da ta prva velika prireditev odpre vrata novim in boljšim domačim dramam. Ali se strinjate z nami v upanju, da bomo s festivalom postavljeni smoter dosegli?

12. Želite izven okvira postavljenih anketnih vprašanj spregovoriti še o kakem problemu domače dramatike in domačega gledališča? Morda o strokovnih gledaliških glasilih, o gledaliških listih? Kaka je na priliko Vaša sodba o celjskem Gledališkem listu? Ali se strinjate z zahtevo nekaterih gledaliških delavcev, ki žele številne gledališke liste ukiniti in ustanoviti osrednjo gledališko revijo? Osebn mislim, da osrednjo gledališko revijo (po posameznih republikah) sicer resda krvavo potrebujemo in jo tudi moramo dobiti, toda ne na račun lokalnih glasil, ki opravljajo pomembne pedagoške naloge. Kdo je po Vašem mnenju poklican, da začne ali točneje, končno izvede akcijo za izdajanje osrednjega gledališkega glasila?

Lojze Filipič

(Po abecednem redu avtorjev)

DR. MARJA BORŠNIK, univerzitetni profesor:

Spoštovani tovariš Filipič,

na Vaša anketna vprašanja Vam žal ne morem tako obsežno in temeljito odgovoriti, kot to zaslužijo, iz dveh vzrokov. Prvič ste mi jih poslali glede na mojo preobremenjenost prepozno — prihodnjič storite to vsaj mesec dni poprej —, drugič pa se zavedam, da sem v sodobni dramatik — domačo sicer izključujem — vse premalo doma, in to brez lastne krivde.

Kot literarna zgodovinarica spadam med najhujše sovražnike vsakršnega historicizma, prepričana, da nam preteklost lahko nudi samo toliko, kolikor more oplajati sedanost in bodočnost. Res je, čim globlje je umetnik zakoreninjen v preteklosti, tem delj se lahko požene v prihodnost. Za znanstvenika moje vrste pa velja, čim globlje je zasidran v sedajnosti, tem več vrednot bo lahko nudil iz preteklosti za prihodnost.

Iz tega sledi, da se jasno zavedam, kolikšna je moja dolžnost in potreba, da spoznavam sodobno domačo in svetovno umetnost, seve tudi teater in dramatiko.

Bridko pa se zavedam tudi težav, ki me pri tem ovirajo. V 9. anketnem vprašanju ugotavljate slab obisk domačih novitet. Jaz teh izkušenj nimam. Kadar koli se mi posreči priti v gledališče — priložnosti imam hoditi samo v ljubljanska gledališča — je skoraj zmerom prenapolnjeno. »Posreči«, pravim, ker se prečesto zgodi, da zame ni več vstopnice in ker si človek moje vrste, ki mu je tako bridko odmerjen čas, res ne more dovoliti luksusa, da po večurnem čakanju izve, da zanj ni več prostora. Res je, da se kaj takšnega dogaja največkrat ob »dogodkih«, to je ob tujih gostovanjih, toda vprašam Vas, kakšno pa naj bo moje merilo, če se moram a priori odpovedati vsem predstavam, kjer nastopa Tržačan, Mariborčan, Celjan, Kranjčan, Zagrebčan, Beograjčan, ali pa celo Dunajčan ali Parižan, če slučajno nimam nikogar, ki bi poskrbel za mojo stopnico? Povsod drugod po svetu, celo v naših bratskih republikah je preskrbljeno, da je ljudem, ki je njih poklicna dolžnost, da vidijo pomembne teatarske predstave, to omogočeno. Pri nas pa se je treba prerivati, jaz pa za gnečo nimam ne časa ne volje.

Dejstvo je, da so naša gledališča prenapolnjena, ker so premajhna. Dokler pa je tako, bi bilo še v večji meri kakor ljudem moje vrste, ki umetnost posredujejo, potreba ljudem, ki umetnost ustvarjajo, nuditi vsako možnost, da se v naših gledaliških okoristijo z vsem, kar je vrednega.

In tega vrednega — bodisi tujega, bodisi domačega — res ni toliko, da bi človek ob tem z lahkoto rastle. Zato pozdravljam vsako pobudo, ki poživlja in požlahtnjuje naš teater, tudi Vašo.

S pogledi, kakor jih nakazujete v posameznih anketnih točkah, se pretežno strinjam, ne utegnem pa se zamujati ob njih. Rajši spregovorim nekaj načelnega o bistvu problema, kot ga uvodoma postavljate in kot izzveneva tudi iz vsega ostalega.

Ali je naša dramatika v krizi in kako ji pomagati?

Slovani si kar odkrito priznajmo, da najmanj, kar smo doslej mogli prispevati k svetovni umetnosti, smo v dramatik. Eden glavnih vzrokov za to je naša notranja nediscipliniranost, ki nam onemogoča takšno zgoščeno, strnjeno zgradbo, kot jo zahteva dramatika. To velja še v posebni meri za Slovence, ki nam je stoletno vnanje suženjstvo onemogočalo priti do notranje svobode. Še danes je med nami redek, ki notranjo svobodo pravilno pojmuje. Redek, ki je tako osveščen, da čuti potrebo, da se razvija po lastnih zakonih, po zakonih svoje, edinstvene nature, in da to omogoča tudi drugim. Še danes nam je merilo šablona, in nestrpnost, ki nam jo je klerikalizem vcepil v mozeg, nam ne dopušča svobodnega razmaha. Svobode pa ne pojmem v smislu anarhizma. Angleži, ki se je iz njih mogel roditi Shakespeare, še zdaleč niso narod, ki bi ga oboževala, dosegli pa so že zdavnaj višjo stopnjo notranje discipline. Da so sposobni tako ceniti osebnost, čeprav nasprotnega prepričanja, to jim šele omogoča dramski zaplet, saj kaj je v bistvu dramatika, če ne enakovreden boj, s samim seboj in z okoljem.

Stoletna zaslužjenost nas je pasivizirala. V veliko večji meri smo se predajali fatalizmu, »božji volji«, kakor drugi, svobodnejši narodi. Za takšen aktiven boj, kot ga zahteva dramatika, pa človek v največji meri dozori, kadar se osvobodi tujih sil in nasilij. Naš narodnoosvobodilni boj vsekakor pomeni herojstvo, s katerim smo Slovenci presegli same sebe. Tolikšen aktivni vzpon pa je akcija, ki ji nujno mora slediti reakcija — pasivizacija. Preveč smo izžrpali energij, da bi nam ne splahnele. Ta naš današnji štadij je prehoden in že to, da se te svoje nemoči zavedamo in da se začnemo boriti proti njej, nam jamči, da jo bomo kmalu preboleli.

To, kar imenujem nemoč, današnja nemoč, je več kot samo kriza v dramatik. To je kriza v umetnosti in v življenju sploh. Današnjemu človeku, zlasti mlademu človeku manjka vere v kar koli velikega, čemur bi bilo vredno dati življenje, vsa preteklost pa nas uči, da je velika umetnost rastle z veliko novo vero in upadala z njo. Dekadenca ni drugega kot pomanjkanje vsakršne vere, ko človeku zmanjka tal pod nogami in se znajde v praznem prostoru.

Svoj čas sem v javnosti nekje že naglasila, da pri nas niso takšni življenjski pogoji, ki bi nas nujno silili v dekadenco. Čemu nam je zmerom merilo šablona, enkrat po vzhodu, drugič spet po zahodu?! Zakaj že vendar enkrat ne rastemo iz nas samih, okoriščajoč se z nad vse ugodnimi pogoji, da pomenimo križišče vzhoda z zahodom?!

Velika umetnost raste le ob stikališču človeka z družbo, toda le tam, kjer ima človek vso možnost oblikovati lastno hotenje, lasten obraz. Beg pred družbo vase ali beg pred seboj v družbo, oboje pomeni nekaj nezdravega. Samo ravnovesje med človekom in družbo je tista sinteza, ki omogoča umetnost, kakršno so nam dajali klasiki, kakršno pa danes tako težko najdemo, pa najsiže na vzhodu, ki duši človeka, ali na zahodu, ki vse bolj prezira prav tako ljudi kakor narodo.

Vprašujete, tovariš Filipič, kje čutim v naši sodobni dramatik oplojevalne vplive in kje epigonstvo. Epigonstvo mi pomeni šablono, v kateri utone ustvarjalna osebnost, ki torej ni osebnost. Oplojevalni vpliv mi pomeni nujno duševno hrano, ki omogoča organsko rast vsakemu ustvarjalcu. Vplivov je bilo doslej pri nas vse preveč in

premalo: preveč od vseh strani, da bi jim naš človek ne podlegel v epigonstvo, premalo, da bi organsko rasel in prerasel povprečnost.

Kajti priznajmo si: kar nam je dal naš povojni dramatik, je toliko, da o krizi kot taki govoriti ne moremo, ni pa relativno več, kot nam je dajal v manj plodnih časih pred vojno. Kje so vzroki za našo današnjo neplodnost, sem deloma že naglasila, rada pa bi še nekaj dostavila.

V mladi generaciji čutim dve kvaliteti, ki smo jih doslej precej pogrešali. Prva je tveganje ostre, brezobzirne kritičnosti — kvaliteta, ki je nujen pogoj za vsakršno rast. Čim več je oportunističnih obzirov, tem več je prostaštva. Obojega je bil naš narod v preteklosti tako bridko deležen, da so se čisti ljudje, ki so se temu upirali, morali odkupovati za ceno lastnega življenja (Levstik, Cankar!). Če sta stoletna beda in ponižanje opravičilo za tolikšen oportunizem in prostaščino, od kod potem plemenitost nekaternikov, ki so zaradi tega krvaveli in izkrvaveli? Kaj ni njih etična sila kapital za tragedije, kakršnih svet še ni videl?

Druga kvaliteta, ki jo čutim v mladi generaciji, je brezmejna žeja po lepoti. S tem, da to spoznam, moram preklicati poprejšnjo trditvev — da nima vere v nobeno veličino. Človeku, ki se mu hoče resnične lepote, se hoče tudi čistega, plemenitega življenja. Mlada generacija takšno življenje išče, in kje ga bo našla, če ne v umetnosti?

Zato sem prepričana, da se bo naše hotenje zgostilo tudi v novi dramatik, ki ima pogoje, da lahko uspe.

To bi bilo za danes nekaj mojih misli k Vašim vprašanjem in prizadevanjem, ki so vredna vse pozornosti.

Želim Vam veliko uspeha.

FRANCE BRENK, predavatelj Akademije za igralsko umetnost:

Spoštovani tovariši,

oprostite, da Vam ne odgovorjam na vsako zastavljenih vprašanj posebej in da za primerjavo dodajam še svoj, filmski problem. Kadar namreč v naših dneh govorimo o krizi umetniške ustvarjalnosti, ostrimo svoje diskusije predvsem ob vprašanih gledališča in filma. Nedvomno zato, ker je v njunem bistvu, da vplivata bolj neposredno in nazorno kakor druge umetnosti ter je tako bolj očita sleherna nepristnost in neiskrenost njunih predstav.

Ali sta gledališče in film, film in gledališče v krizi?

Kar pomnim, sta v krizi. Sto in tisočkrat na leto se na Slovenskem že dvajset in več let sprašujemo, če sta res in zakaj sta v krizi. Mislim, da se tako sprašujejo domala povsod po svetu, in najbrž so se tako spraševali — če so namreč poznali že izraz »kriza« — tudi v časih antičnega, Shakespearovega in Molièrovega teatra, v časih Ibsena in Čehova in Stanislavskega, in zdelo se je, da je film »v največji krizi« v obdobju Griffitha, nato pa Eisensteina, Pabsta in Pudovkina. Da pa sta danes gledališče in film prav zares »v krizi«, je vsakomur jasno — kajti le povejte, kje je kak zares dober teater na svetu! — kar se pa filma tiče, je sploh v krizi, saj je v krizi celo novorealistični film!

Mislím poudariti, da je pojem »krize« kaj relatiVEN. Ugotavljanje trajne krize gledališča in filma pa je po svojem bistvu izraz hotenja po boljšem gledališču ter filmu. Dokler bosta imela gledališče in film stik z gledalci in bo živa potreba po njihovih predstavah, dotlej se bo razvnel ogenj želja po še boljših delih, dotlej bomo govorili o krizi.

Torej nas zanima vprašanje stopnje današnje krize gledališča in filma? Prav. Toda stopnja krize nekega gledališča ali filmske proizvodnje se prikaže v pravi luči šele po neki časovni distanci, ko se leta spoje v desetletja in desetletja v polstoletja. Tedaj vemo, da je bilo gledališče »nekoč na višku« in da »danes preživlja krizo«, da je bilo Griffithovo obdobje preobrat v zgodovini filmske kulture in da je današnji film brez Griffithov in Eisensteinov docela obubožal.

Ali bodo čez pol stoletja drugače gledali na naše gledališko in filmsko obdobje? Ali ne bo — morda leta 2000 — zapisano v kakšni seminarski nalogi ali celo v leksikonu takole: »Tedaj se je med Slovenci izredno razmahnilo gledališko življenje. Poldrug milijonski narod je imel svojo Akademijo za igralsko umetnost in nekaj let po njeni ustanovitvi že šest gledališč s poklicnim umetniškim osebjem. (Nato bodo napisani kraji, v katerih so gledališča, številke, ki bodo dokazovale »izredno visoko število« predstav in gledalcev.) — In Slovenci so bili hkrati najmanjši narod v tedanjem svetu, ki je imel svojo lastno filmsko proizvodnjo. (Nato bo naveden kot prvi slovenski izvirni film »Na svoji zemlji«, potlej pa tisti, ki ga še ni, in nihče ne bo opazil, da je minilo medtem deset in več let.)

Z nekolikanj svobodno ekskurzijo v prihodnost nočem trditi drugega kot to, da je za ugotavljanje stopnje gledališke ali filmske krize važen zorni kot, s katerega pogledamo na svoj problem. Brez časovne in poklicne distance, iz sredine našega sodobnega gledališkega in filmskega življenja, sem prepričan, da sta obe naši kulturni instituciji v krizi. Če bi trdil drugače, bi bil do gledališča in filma ravnodušen. Ali pa sta morda le v začasni in »ne prehudi« krizi? Morda pa bosta kljub ugodnim številčnim podatkom o razmahu našega gledališkega in filmskega življenja po drugi vojni »v krizi« obtičali, in razen prijetnih številčk, ki pa utegnejo vse bolj pojemat, tudi leta 2000 ne bo mogoče o našem gledališču in filmu nič pomembnejšega povedati. Nič pomembnejšega — o njeni vsebini, ciljih, ustvarjalnih metodah...

To pa je odvisno od naše večje ali manjše vneme v boju »zoper krizo«: od nenehnega razmišljanja o stopnji in vzrokih krize ter hkrati od zavestnega navora po »boljšem gledališču«, po »boljšem filmu«.

Kakšna utegnejo biti znamenja in kod vzroki sodobne krize našega gledališča in filma?

Mislím, da v bistvu isti, kakršni so bili doslej v dobah večjih ali manjših kriz obeh institucij:

Pojemanje zanimanja gledalcev za gledališke in filmske predstave, ali zgolj še zanimanje za gledališke in filmske »circenses«.

In vzroki: Obdobja »prevrednotenja vrednot«, posebne družbene situacije, ko izrazito prevlada ena sama družbena komponenta — ekonomika, civilizacija, religija, politika — ki hote ali nehotе umetniško ustvarjanje podreja, namesto da bi ga prirejala in se z njim harmonično dopolnjevala. Torej obdobja, v katerih ni potrebe po »zrcalu« umetnosti ali ki so celo zoper njegovo, pogosto neprijetno kristalno čistost, ob-

dobja, v katerih potrebuje prepotentni družbeni element le podporo umetnosti. V takih obdobjih ima gledališče pred filmom zavirljiv privilegij: tisočletno tradicijo. Skrije se za »klasično zakladnico klasičnih del«, za »večne izrazne forme gledališke umetnosti«, skratka za »schon Plato hat gesagt...« Živi stik z gledalci goji s »tendenciozno agitko in z »netendenciozno« veseloigro. — Torej je vse v redu. Z uprizarjanjem klasične po klasičnih zgledih je »visoko kulturno«, z vzgajanjem in zabavanjem gledalcev pa »visoko aktualno«.

V takih obdobjih ima film pred gledališčem zavirljiv privilegij: ni utesnjen po tisočletni tradiciji. Bolj svoboden je v izbiri in v oblikovanju snovi, saj filmskih ustvarjalcev ne omejujejo »klasične norme«. In ker mora biti predvsem aktualen, sicer ga ne financirajo, preneha biti, ali bolje, sploh nima več pretenzij, biti umetnost. Z agitkami: vzgaja, predvsem pa zabava: z revijami, veseloigrami, s kriminalkami in kovbojkami, z vsakovrstnimi »netendencioznimi« konstrukcijami: o romantični razburljivosti ter idilični lepoti tako imenovanega življenja.

Oboje uspeva. Uspeva — sicer v moralno estetsko škodo ljudem in v škodo ugledu obeh institucij — uspeva celo do izrednih izmer, dokler ne začne gledališča razpadati in ne pridejo filmske proizvodnje v moralni, nato pa prej ali slej tudi v ekonomski konkurz. To se je zgodilo v novejšem času vsaj s predvojnimi nemškimi teatrom in filmom.

»Ubranih« obdobji v človeški zgodovini ne poznam. Najbrž jih ni bilo. V vsakem času pa so divergenca med komponentami družbenega življenja različne in je na primer različna intenziteta nasilja civilizacije nad kulturo ali — sit! — kulture nad civilizacijo.

Mislím, da je problem krize našega gledališča in filma nekod v tej sferi. Naše obdobje »prevrednotenja vrednot« je zaoralo globoke sledi tudi v gledališki življenje in prevlada civilizacijskih problemov je ob vseh početkih povzročila krizo v našem filmu.

Zatorej sta gledališče in film predvsem v zadregi za svojo vsebino in za svoj umetniški izraz. Sta brez jasnega, enotnega cilja in brez trdnih, ustreznih ustvarjalnih metod. Njuni repertoarji so improvizirani, umetniške izvedbe neubrane in individualistično zvezdniško odigrane, v najboljšem primeru »odrsko tehnično« in »filmsko tehnično« dobre.

To pa spet, poreče kdo, lahko trdimo domala za vsa gledališča in filmska obdobja, za vsa gledališča in za vse filmske proizvodnje. — Da. — Toda bila so in nastajajo pomembna gledališča in celo v šibkih, neenotnih gledališčih uprizarjajo sporadično dobre predstave. Gledališka in filmska predstava sta plod kolektivnega dela umetnikov. Zato sta stilni samo v primeru, če so njihovi ustvarjalci usmerjeni v eno: po svojem svetovnem in umetniškem nazoru ter po svojemu nazoru ustreznih ciljih ter ustvarjalnih metodah. Taki gledališki kolektivi so redki. Morda je bil to MHAT, morda predvojno češko E. F. Burianovo gledališče, morda je to danes, če omenim znani primer, »Theatre National Populaire«... Toda pogoj za smotrni, živi repertoar in za umetniško kakovost predstave so v okviru istega, nazorsko nehomogenega gledališča, vsaj režiserji s trdnim konceptom, ki uprizarjajo izbrana dela z igralci, ki po svojem nazoru ustrezajo njihovem konceptu. Mislím, da je dosednja ljubljanska Drama v tridesetih letih relativni vzpon z režiserji

C. Debevcem, B. Kreftom, B. Stupico..., ki so gradili svoje nazorsko različno koncipirane predstave predvsem z ustreznimi umetniki.

Pomanjkanje svetovno in umetniško nazorsko enako usmerjenih in zavestno organiziranih gledaliških kolektivov, kolektivov s trdnim umetniškim ciljem in z izklesano ustvarjalno metodo — utegne biti poglaviti razlog današnje gledališke ter filmske »krize«. Iz njega izvira problemska nedognanost ter umetniška heterogenost gledaliških in filmskih predstav. Gledališče in film sta v stalni zamudi in zaostanku, sta nenehna dolžnika gledalcem, ker jim ne odgovarjata sproti niti na najgloblja in živa etična vprašanja, ki jih prinaša vsaki generaciji njen čas in na katera prav gledališče in film lahko najbolj prepričljivo odgovarjata.

Za desetletnico jugoslovanskega filma sem napisal:

»... Če opozarjam na sijajna dela italijanskih mojstrov novega realizma, opozarjam nanje z namenom in željo, da bi se naši filmski umetniki pri njih učili iskrenosti in poguma, s katerim izpovedujejo resnice o svojem življenju. Mislim namreč, da bi morale tudi naše filmske kamere že zdavnaj odkriti našim očem — razen lepote pokrajine, stiliziranih epizod iz narodnoosvobodilnega boja in impresivnih prizorov industrijske izgradnje — tudi trpka, težka, morda celo socialno ali psihološko moralno grôba dogajanja med nami. — Dokler naši umetniki ne bodo zmogli v filmu — kakor pravimo — »kongenialno« uprizarjati klasičnih del naših pisateljev, vse dotlej naš film ne bo »dober«. In prav tako ne bo dober, dokler ne bodo odkrile filmske kamere naše Sibirije in Galjevice, ljudi v naših kletnih stanovanjih in po barakah ob avtostradah, dokler ne bodo zagledale lepote in tegob življenja po kraških bajtah in nam spregovorile o življenju v rudnikih ter ob Martinovih pečeh, dokler se ne bodo ustavile ob pisalnih mizah in telefonijskih pisarnicah naših uradnikov in — če hočete — zakotnih gostilniških omizjih ponižanih in razžaljenih našega današnjega sveta. Naš film, kratka, ne bo »dober«, dokler bodo živeli naši umetniki življenju odmaknjeno malomestno idilo, dokler ne bodo začutili in nato pogumno ter do kraja umetniško pošteno oblikovali tiste vsebine iz našega življenja, ki v pretežajočih nasprotjih med odmirajočim starim in porajajočim se novim kate, pa tudi krivenčijo naše značaje, ki — določajo našo usodo in prihodnost naših otrok. — Koliko dram, koliko tragedij, koliko komedij in satir, in kategorij in žanrov in neizčrpljivih možnosti umetniškega ustvarjanja!»

Ali ne velja morda prav isto za gledališče?

Gledališče in film, gledališče sta in bosta v tem večji meri v krizi, v čim manjši bosta izpolnjevala svojo poglavito nalogo: »biti življenju zrcalo« — z gledališko in literarno klasiko, z umetniško čim bolj dognanim oblikovanjem večno žive, ter aktualno sodobne problematike. Če utegnemo zagledati v njem svoj spačeni obraz — ni krivo zrcalo. Bodimo pogumni in pošteni tudi v obdobju prevrednotenja vrednot, naj nam tudi umetnost pomaga »boljše in lepše živeti.«

Prisrčno Vas pozdravljam in Vam želim, da bi ob petnajsti in dvajseti in nadaljnjih obletnicah ne diskutirali več o »krizi«, temveč le še o detajlnih, vrhunskih stilnih problemih slovenskih gledališč in filma, ki naj bi doslej vzpostavila s svojimi predstavami čim bolj intimen stik z množicami slovenskih gledalcev.

Dragi tovariš!

Zal mi je, da na Vaša vprašanja, ki bi tvorila solidno osnovo za obsežno študijo o problemih slovenskega gledališča, ne morem odgovoriti z vsaj tako tehtnim premislekom, kakor so bila zastavljena, kajti čas s svojimi dnevnimi problemi in problemčki me neusmiljeno priganja. Poleg tega se moram obtožiti neke anarhičnosti, ki nerada hodi po varnih že postavljenih stopničkah. Sicer pa ste mi sami dali možnost, da spregovorim tudi o nekaterih drugih stvareh.

Iz prvih treh vprašanj, ki govorijo o krizi slovenske povojne dramatike, sklepam na Vašo sodbo o delih, ki so v povojnem desetletju prišle na naš oder. Jaz bi ji v splošnem pritegnil, vendar se mi zdi, da bi bilo treba uspehe pri kritiki in pri občinstvu ostro ločiti. Imeli smo namreč nekaj del, ki sta jih občinstvo in kritika bistveno različno ocenjevali. V diskusiji o problemih sodobnega slovenskega gledališča teh dveh faktorjev vsekakor ne bi smeli puščati v nemar. Dejal bi celo, da nas utegne razpravljanje o teh dveh faktorjih bistvu stvari zelo približati.

Priznam: Slovenci v svoji zgodovini nimamo dramatika, ki bi ga lahko postavili ob bok Prešernu ali Župančiču v liriki in celo Cankarjeve drame — po mojem osebnem mnenju — ne dosegaajo njegovih novel in črtic. Če izvzamemo Gruma — se mi zdi — ni zgolj naključje, slovenska nerodnost in ozkost, da sta prodrla na tuje odre pravzaprav le Kreft in Novačan.

Pri razpravljanju o gospodarskih, političnih in družbenih osnovah kulture in prav posebno gledališča je treba biti zelo previden in se ogibat; plitvemu poenostavljanju. Iz dejstva, da je tu večasih težko spoznati medsebojno zvezo, pa seveda ne kaže to zvezo tajiti. Če vzamemo kot primer Shakespeara, o katerem je bilo gotovo napisanih največ razprav, bomo spoznali, kako zapleteno je to vprašanje. Zame ni nobenega dvoma, da ima še najbolj prav Julius Bab, ki podčrtava nastop mlade, viharno se razvijajoče gentry, in trganje starih konfesionalnih vezi, ki je napolnilo gledališki avditorij z najbolj poganskim ljudstvom zahoda — in to zares *napolnilo*, saj je bil povprečni Londončan vsaj vsak tretji teden v gledališču — uspeh, ki ga pri nas do danes niti kino še ni povsem dosegel.

In če zdaj primerjamo: tudi Shakespeare ni takoj opeval vojn med belo in rdečo rožo, vojn, ki so praktično uničile fevdalizem v njegovem najvišjem razcvetu — toliko v tolažbo. In drugo: Slovenci v zgodovini prav gotovo nismo bili kdo ve kako poganski narod! Zavratalnih tendenc slovenskega klerikalizma sicer ne bi rad pretiraval in samo njemu naprtil odgovornost za precejšnjo sušo v slovenski dramatik, prav tako pa sem prepričan, da jih zgodovinar ne bo smel podcenjevati — saj je skoro izključno vse, kar je v slovenski dramatik kaj pomenilo, nastalo v najostrejši opoziciji proti klerikalizmu. In nazadnje: publika. Slovensko gledališče je še mlado, ni si še izoblikovalo publike, vsaj za silo enotne publike, ki bi s svojim elanom lahko nosila avtorja. Zdi se mi, da gledališče še danes v javnem življenju ni doseglo tistega pomena, ki ga je pri drugih narodih imelo in še ima

kot sredstvo nacionalnega osveščanja in kot eno najostrejših orožij razrednega boja.

Zdi se mi, da je v dobi med obema vojnama dobil šele Kreft v levičarsko usmerjenem dijaškem parterju tisto publiko, ki je bila sposobna nositi nekega avtorja. In danes? Kako je s publiko danes? Ali lahko govorimo o neki družbeno ali vsaj izobrazbeno enoviti publikii? Za koga piše današnji avtor? Za delavca, o katerem stalno tožimo, da hodi le redko v teater? Ali za intelektualca, za učitelja, profesorja, inženirja, zdravnika in uradnika? Ali se da ta naša publika, ki je v vsakem mestu, da, v vsakem gledališču Slovenije drugačna, spraviti na neki skupni imenovalec kakor nekoč Shakespearova? (Oprostite mi, da se tu sklicujem stalno na Shakespeara — jemljem ga resnično samo kot primer!) Zdi se mi, da se nam tu odpirajo vprašanja, na katera si bomo morali dati iskren odgovor. Odgovoriti si bomo morali na vprašanje, ali imajo prav tisti, ki sodijo, da spada drama v tisto »višjo kulturo«, ki je preprosto ljudstvo ne razume. Preprosto ljudstvo pa naj bi — po mnenju nekaterih diskutantov, ki jih ni mogoče kar mimogrede odpraviti — dobilo lažjo hrano, kakršna je na primer opereta.

In ob vsem tem vloga kritike. Mislim, da bi se morali prav tako vprašati, za koga piše kritik. Za avtorja? Za publiko? Za katero publiko? Za tisto, ki hodi v gledališče, ali za tisto, ki naj bi prišla v gledališče? Zopet nešteto vprašanj, med katerimi ne smemo prezreti vloge, ki jo ima kritika — napisana pa tudi nenapisana, a kljub temu vplivna — pri nastanku gledališkega dela. Toda dovolj o tem! Zdi se mi skoraj, da sem sam zašel in pričel postavljati anketna vprašanja.

V četrtem vprašnju bi radi oceno povojnih dramatikov. Dovolite mi, da se temu vprašanju izognem. Ne bi rad objavljajal neutemeljenih ali premalo utemeljenih sodb.

Glede tujih vplivov v dramaturgiji in glede moderne dramaturgije nasploh, ne bi pritegnil tistim, ki menijo, da snov sama dikтира neizpremenljivo dramaturško formo. Dejal bi, da se imamo v dramaturgiji prav gotovo veliko učiti. Seveda pa je treba biti tudi tu previden. Moderna dramaturgija je nastala v svetu z namenom, da pritegne pozornost prenasičenega in preutrujenega gledalca, nastala je v konkurenci s filmom, ki jo je v veliki meri inspiriral, in končno: nastala je kot rezultat hlastnega in živčno razrvanega časa. Morda je poleg poglobljanja dialogov, ki kljub naravnemu toku razgaljajo duševnost odrskih junakov, njena najvidnejša oznaka premagovanje enotnega časa in do nedavnega neporučljive sosedice »prej-pozneje«. Seveda bi se dali prav gotovo najti še marsikateri novi elementi, vendar bi bilo treba tudi tu šele ugotoviti, kaj je resnično novega, kaj pa je prevzeto iz ekspresionizma.

Pri prevzemanju teh več ali manj novih dramaturških elementov bi bilo treba posebno upoštevati publiko. Ali je naša publika na enak način prenasičena kot zapadna publika? To je vprašanje, ki si mu ne bi upal kar tako pritrditi, čeprav neke utrujenosti v nekaterih — oprostite mi ta izraz — slojih publike ni mogoče tajiti. Trdno sem prepričan, da bi preudarna šola pri tujih dramatikih našemu gledališču zelo koristila, kakor bi utegnila nepreudarnost v tem pogledu odbijati. Ko že govorim o dramaturgiji, naj povem še besedo o pouku te znanosti. Tudi jaz se z vami strinjam, da bi bilo to nujno potrebno. Pre-

pričan sem, da se je treba tudi obrtne plati učiti, saj — da omenim svojo staro primero — Michelangelo ni bil izreden kipar, ampak tudi izvrsten kamnosek. In tega kamnoseštva se je treba temeljito učiti. Morda bi kazalo prevesti vsaj eno izmed najbolj znanih dramaturgij. Če že mislimo, da je Freytag res že za staro šaro (jaz o tem nisem popolnoma prepričan) bi lahko segli po kakšnem modernem Amerikancu, morda po Gassnerju. Vsekakor bi s tem zamašili vrzel, če že takoj ne bi mogli uvesti eksternističnih kolegov praktične dramaturgije.

Zapisali ste: »Brez domačega gledališča ni domače dramatiké, brez domače dramatike pa ni domačega gledališča.« To brez dvoma drži. Tudi to drži, da je treba ta začarani krog prekiniti. Vendar bi rekel, da hladna vojna ne divja toliko med dramaturgi in dramatikami kot med dramatikami in občinstvom. Nekaj je prav gotovo kriv snobizem, ki vse domače odklanja — zopet smo pri strukturi našega občinstva — nekaj pa so krivi tudi avtorji, ne toliko zaradi šibkejše kvalitete, ampak zaradi sujetov, ki publike ne pritegnejo. Vsaj nekaj bi moralo biti zanimivo: če je nekemu delu publike že vsakdanja problematika odveč, bi bilo treba to problematiko vsaj obravnavati nevsakdanje — ali pa, če tega ne znamo, izbirati nevsakdanjo problematiko.

O repertoarju je bilo že veliko napisanega in povedanega. Principi, ki jih navajate, so gotovo pravilni in so jih slovenski dramaturgi že večkrat na podoben način formulirali. Zdi se mi pa, da se pri tem ali onem gledališču med te principe in njih izvedbo vrivajo zapreke, ki so z našim gledališčem že kar tesno zrasle (finančni problemi, možnosti tuje literature, ki je vezana doslej zgolj na osebne zveze z inozemstvom, vprašanje tantiem — o tem vprašanju bo treba nekoč še prav resno spregovoriti, da bomo slovenski dramaturgi lahko brez strahu trkali na vrata inozemskih založb, vprašanje kadrov, tehničnih možnosti itd. itd.)

Glede festivala, o katerem vprašujete, menim, da bo slovenskemu gledališču vsekakor zelo koristil. Lahko se zgodi, da ga bomo morali zabeležiti kot mejnik v slovensko gledališko zgodovino.

Ob koncu še o gledališkem listu. Slovenci štejemo med narode, ki imajo najbogatejše gledališke liste daleč naokoli. Če jih po formatu in ilustrativnem materialu primerjam z avstrijskimi, sem ponosen na celjskega in druge. Imam pa pri tem neke pomisleke. Ti naj ne bi zveneli kot opravičilo mariborskega, ki se avstrijskemu skromnemu tipu morda kar približuje. Ne gre tu zgolj zato, da sredstev za oglase ne uporabljamo za tisk, ampak za kritje precejšnjega primanjkljaja v proračunu. Gledališki list naj bi po mojem mnenju bil posvečen le tisti predstavi, za katero naj bi gledalca duhovno pripravil. Če bi bilo mogoče, naj bi poleg člankov o avtorju in o delu — sem bi spadala morda tudi kaka pesem, ki naj bi to razpoloženje podčrtala — prinašal tudi slikovni material tiste predstave, ki jo gledalec trenutno gleda. Te predstavi naj bi v idealnem primeru služile tudi razne razstave v foyeru. Vse ostalo pa se mi zdi spada v gledališko revijo, ki naj bi družila vse tiste, ki vedo o gledališču nekaj zanimivega in pomembnega povedati. Tudi jaz sodim, da ukinitve lokalnih glasil ne bi imela smisla, glede osrednjega gledališkega glasila pa mislim, da naj bi jo urejal in izdajal tisti, ki je zato najbolj sposoben. Mislim, da ga ne bo treba dolgo iskati.

Vaša vprašanja so zastavljena tako, da bi bilo mogoče odgovoriti nanja v obsežnih razpravah. Vsekakor se bomo potrudili, da bomo v direktnih odgovorih nanje kratki: ter se omejili predvsem na to, da odpremo ob njih nekaj konkretnih, naših gledaliških vprašanj.

1. Z mnenjem o popolni krizi domače dramatike po vojni se nikakor ne strinjamo. Naše desetletje je v dramski tvornosti vsaj tako plodno kakor preteklo.

2. Pričakovanja »vrhunskih del« po načelu avtomatizma, češ: veliki časi morajo roditi velika umetniška dela, — se nam zde vseskozi naivna. Mar je nastal vrhunski opus naše dramatike — Cankarjev — v velikih časih? Enako sporna se nam zdi tudi trditev o latentni ali trajni krizi naše dramatike: milijonski narod, ki je dal v dveh generacijah Cankarja, Gruma, Leskoveca, Krefta, Brnčiča, Potrča, Kozaka, Bora in Miheličevo — nima pravice, da bi si pisal tako smrtno obsodbo.

3., 4. in 5. Argumenti za obe stališči: so prepričljivi in hkrati sporni. Toda ocenjevanje lastne sodobnosti je vedno najkočljivejše.

6. Občutljivost povojnega človeka, ki jo je med drugim nemara najbolj pretresel premik od individualizma h kolektivizmu, označuje za sedaj predvsem razrvanost. Dramatika, ki jo odraža, se v popolnem nasprotju s klasično in tudi naturalistično — poslužuje skrajno svobodne, celo svojevoljne tehnike: izprememb časa, kraja in prostora, prepletanja realnega in asociativnega sveta, proze in poezije itd. — nemirne, kakor trzanje živcev. Zanimivo pa je, da se hkrati s temi oblikami (značilnimi posebno za Ameriko) pojavljajo zlasti v Evropi tudi posamezne forme, sorodne misterijem, alegorijam in miraklom univerzalno čutečega srednjega veka (Fry, Ghelderode), ki utegnejo utreti moderni dramatik trajnejša pota. Toda — ocenjevanje lastne sodobnosti je vedno najkočljivejše.

7. Docela soglašamo z Vašim mnenjem: brez domačega gledališča ni domače dramatike, brez domače dramatike ni domačega gledališča. In začarani krog morajo prebiti dramaturgi. To je celo ena izmed njihovih prvih nalog.

8. Umetnost pisanja dram je vsekakor najtrša in najzahtevnejša in našim dramatikom izvečine manjka najosnovnejše abecede dramske tehnike. Zato je Vaš predlog o ustanovitvi kolega eksternistične praktične dramaturgije izredno pomemben. Vendar pa ga je treba presteti kar se da resno. Zakaj, a! ne manjka našim dramskim piscem še bolj kakor obrt: — predvsem originalnosti, tiste pogumne, samozavestne originalnosti, ki ji je prvi pogoj iskrenost?

Tudi Brechtove drame so epične. In vendar je s!la njegove izpovedi tolikšna, da govori danes Evropa o Brechtovi »dramaturgiji epičnega teatra«. Vsaka, proti pravilom in mimo pravil napisana, pomembna drama, postavlja teoretično dramaturgijo, »obrt« na glavo. In vsako obrtniško brezhibno, a nepomembno dramsko delo je obsojeno na smrt.

Kakor je torej predlog za ustanovitev eksternističnih kolegov praktične dramaturgije na AIU porojen iz absolutne nuje, da se znanje te obrti pri nas končno razširi: in utrdi, tako se nam zdi potrebno poudariti, da bi s samo ustanovitvijo takega kolega še daleč ne rešili vprašanja

kvalitetnega dviga naše dramatike. Koleg bi bilo treba osnovati na široki bazi, od koder bi vodile niti direktno k vsem drugim, doslej slučajnim, in neorganiziranim, ki naj bi bile: osebni stiki med dramaturgom in dramatikom, uvajanje hišnih avtorjev k našim gledališčem, kongresi avtorjev, dramaturgov in kritikov, razgibane pismene in ustne diskusije ob naših novitetah, in ne nazadnje — povezava s sorodnimi vejami te dejavnosti v inozemstvu.

Le tako, si zamišljamo, bi bilo možno zanesljivo vzdrževati evropski nivo naše novejšje dramatike.

9. in 11. Da vlada pri našem občinstvu apriorno odklonilno stališče do domačih novitet, drži. Vendar smo mnenja, da so tega dejstva v veliki meri kriva gledališča sama.

Prvič z izborom: kvaliteta, ki jo navajate kot najmerodajnejši razlog za sprejem novitete v Vaš repertoar, se na splošno sicer tudi drugod upošteva, toda skoro nikoli se ne stori ničesar, da bi to stališče prodrlo do zavesti našega občinstva. Nasproti občinstvu, ki bi mu morala biti krstna predstava dogodek, se govori o njej na splošno sramežljivo in boječe.

Predvsem pa smo mnenja, da gledališča ne znajo zavzeti pravih odnosov do avtorjev samih. Če bi se gledališča zavedala, da je odkrivanje in uprizorjanje domačih novitet njihova prva dolžnost, bi se vse bolj potrudila, da bi bilo sodelovanje med avtorji in dramaturgi, pa tudi med avtorji in režiserji ter med avtorji in igralci vse tesnejše in plodnejše. V tem bi se imeli veliko naučiti pri drugih narodih. Kako so pripravljali svoje predstave v svojih (!) gledališčih Shakespeare, Racine, Molière, Goethe, Schiller, Čehov, Gorki, vsi pisci Kartela, G. Lorca! (Da naštejemo samo nekaj najbolj znanih primerov). In prav sodelovanje avtorjev z gledališči je dalo vedno le-tem njihovo največjo slavo in veljavo.

Bližji primer: kdor je bil n. pr. pričča, kak dogodek je bila za Paris leta 1947 krstna predstava Giraudouxove »Norice iz Chailleta« pri Jouvetu s sceno Chr. Berarda — pa primerja to z našimi krstnimi uprizoritvami, ki jih navadno vsilimo najmanj sposobnim režiserjem in scenografom — bo moral priznati, da je apriorno odklonilno stališče naše publike do novitet le pravična kazen za tak mačehovski odnos. In če pomislimo, kako je sprejela ista publika nekaj vzornih povojnih uprizoritev Cankarja ali n. pr. Krležo v Gavellovih režijah — nimamo razloga, da bi ji podtikali kakršnokoli nerazpoloženje nasproti domači dramatiki.

Prav zato se nam zdi zamisel Celjskega festivala izredno pomemben gledališki dogodek na Slovenskem: ljubeča, zainteresirana priprava domačih novitet z najboljšimi režiserji, scenografi in igralci ter vzbujanje živega zanimanja širokega zaledja za njegov uspeh — to je končno atmosfera, ki bi morala spremljati vsako našo noviteto in ki utegne biti mejnik v odnosu našega občinstva in gledališč do domače dramatike.

10. Repertoarna načela, kakršna je izkristalizirala Vaše celjsko gledališče, so vsekakor vzor za vsa ostala novoustanovljena obrobna gledališča, ki morajo v bolj ali manj ugodnih pogojih vsa igrati vlogo modernih narodnih gledališč.

12. Pedagoške naloge, ki jih opravljajo gledališki listi po naših obrobni gledališčih, so tako pomembne, da se moramo najodločneje upreti vsakršni misli o ukinitvi teh glasil.

Toda, kakor je važna posebna funkcija gledaliških listov, tako in še bolj važna in posebna bi bila funkcija osrednje gledališke revije: podajati preglede o delu in delovni problematiki vseh naših gledališč. In ta problematika ni majhna. Zlasti ustanovitev novih poklicnih gledališč po vojni je sila odgovoren korak, in delo, ki ga opravljajo, mero-dajno za ves nadaljni razvoj slovenskega gledališkega življenja sploh. Problemov, ki kriče po nujnih razrešitvah — umetniških in organizacijskih — je nešteto.

In to so problemi, za katere bi morali zainteresirati vso javnost, — posebej, v osrednji gledališki reviji.

Akcija za izdajanje takega glasila bi morala biti kar se da široka: podobno, kakor si zamišljamo organizacijo kolega praktične dramaturgije, bi moral tudi ta uredniški odbor zajeti vse naše, teoretične in praktične gledališke delavce in sodelavce, pisce in kritike: od AIU in SNG v Ljubljani, Društva književnikov in prevajalcev, preko SNG Maribora in Trsta do gledališč v Ptujju in Jesenicah.

Zaključimo z upanjem, da bomo spregovorili o ostalih problemih že v tej reviji.

Želim Vam čim več uspehov na festivalu in v bodoče!

HERBERT GRÜN, dramaturg Zagrebškega dramskega gledališča:

1. Kriza slovenske dramatike

Ne bi si upal pritegniti sodbi o »popolni krizi slovenske dramatike«, ker je kljub vsemu tarnanju v tem desetletju vendarle nastalo nekaj del, katerih vrednost ni zgolj enodnevna. Pomislimo samo na Kreftovo izvirno prepesnitev in dopesnitev »Tugomerja«, na eminentno dramatične (četudi gledališko še neizkoriščene) Borove »Bele vode«, na drugi del Potrčeve trilogije. Razmerje med današnjo dramsko ustvarjalnostjo in drugimi področji slovstvene stvariteljnosti ni danes nič slabše v škodo dramatike kot je bilo v kateri koli dobi naše literarne preteklosti, če izvzamemo vrhunske stvaritve. A tudi znana krilatica o »splošni svetovni gledališki krizi«, ki naj bi povzročala tudi posebno slovensko oziroma jugoslovansko krizo po eni strani in po drugi strani (zopet v obče svetovnem merilu) povzročala tudi krizo dramske literature — ta krilatica se mi zdi vendarle malce preveč krilata, tako da se že bliža tistemu, čemur po navadi pravimo »puhlica«. Res je, da povratniki iz izletov v svetovna kulturna središča kaj čisto pripovedujejo o relativni revščini gledališke omike (izvzemši nekatere posamezne in izolirane prvine vse, sicer tako kompleksne gledališke ustvarjalnosti). Toda nikoli ne smemo pozabiti, da je gledališče v vsej svoji zgodovini menda vsekdar bilo v neprestanih krizah, da mu je neprestano grozila katastrofa — razen v zelo redkih izjemnih epohah —, a da je kljub vsemu vendarle veselo preživelo vse akutne in latentne krize, se pretolklo do sredine dvajsetega stoletja in...

Pa konec koncev: doba, ki premore takšne viške, kot je Arthur Miller, doba, ki je polna žive eksperimentalne tvegavosti in hkrati tudi polna zvestega spoštovanja klasičnih tradicij — taka doba le ne more biti povsem kritična.

Toda če kdo na sploh vprašuje po razlogih za neko občo krizo slovenskega slovstva (krizo, ki se — po vseh znamenjih sklepáje — že bliža srečnemu ozdravljenju), tedaj more tak vpraševalec najti odgovor že v vsakem elementarnem učbeniku sodobnega, to je materialističnega in dialektičnega pojmovanja zgodovine: v dobah po velikih zgodovinskih prelomih se šele polagoma oblikuje in utrjuje novo nastajajoči moralni red, in to dosti počasneje nego socialna in politična ureditev. A dokler ta »moralni red« ni izoblikovan, ni mogoče pričakovati pomembnih, novih in dokončnih normativnih izjav: vsaka literarna (dramska še prav posebno) stvaritev pa mora biti in je takšna moralno normativna izjava. Vidimo pa, da se celo naš gospodarski in politični red še vedno razvija zelo vrelo in v hitrih prelomih; kako bi tedaj hoteli pričakovati, da bo »nadstavba« (nelepa slovenska beseda, a jasen in koristen pojem) že trdna v vseh obrisih?

2. Slovenska dramska nemoč

Avtomatizma v zgodovini človeških umetniških manifestacij ni, najmanj takega, ki bi jamčil nastanek »velikih del« v »velikih časih«. Avtomatizma že zato ne more biti, ker je vsekdar najbolj merodajen osebni činitelj dedne opredeljenosti, talenta, duševne usmerjenosti, individualnih usod itd.

A kar se tiče »latentne krize« slovenske dramatike, češ da namreč nikoli nismo imeli kaj prida pokazati na tem področju, izvzemši slučajne izjeme — to na prvi pogled drži, toda samo na prvi pogled. Zakaj, če naštejemo tiste »slučajne izjeme« od Matička do Kreftovega Tugomerja — tedaj vidimo, da nam bo le zmanjkalo prstov na obeh rok^{ih}, kar spričo obče količine slovenske trajno vredne književnosti vendar ni tako malo. Koliko pa imajo pokazati drugi narodi s toliko daljšo slovstveno tradicijo in toliko večjo možnostjo selekcije? Tudi pri njih bi potemtakem — v razmerju enako upravičeno — smeli govoriti samo o »slučajnih izjemah«.

3. Dramatika dobe in dramska umetnost

Menda je bil Josip Vidmar tisti, ki je izrekel in zagovarjal tezo, da dramatične dobe niso naklonjene nastajanju dramske umetnosti. Prepričan sem, da je imel prav. To trdim predvsem po občutju (ker mislim, da je dramska umetnost vselej sad skrajno prefinjenih in preciviliziranih kultur), a vrhu tega tudi po zgodovinskem izkustvu, ker se mi namreč — če površno pregledam svoje znanje zgodovine — dozdeva, da je »nič koliko« argumentov samo za to tezo, medtem ko bi zoper njo vedel ta hip povedati le enega pomembnega, namreč elizabetinsko dramatiko.

Vidmarjevo tezo je dopolnil Matej Bor, ko je navedel nekaj posebnih naših prilik, ki splošni položaj še bolj obeležujejo in tudi povzročajo zavore za nastajanje visokovrednih novih dram. Tudi Bor se ni motil.

Obe tezi deloma razlagata relativno (to besedo podčrtavam, da ne bi sam sebi ugovarjal glede tega, kar sem zapisal v odgovor na prvo vprašanje) krizo današnje dramske ustvarjalnosti.

4. Jugoslovanska dramatika in njeni vrhunci

Najboljša slovenska povojna drama so »Bele vode« (ki praktično še niso postale »drama« le zato, ker jih še nista vzela v roke spreten dramaturg in režiser, ki bi jih brez prevelikega truda v razmeroma kratkem delovnem postopku utegnila uvrstiti v železni repertoar slovenske odrske umetnosti); najboljši moderni dialog piše Janez Žmavc. A vse kaže, da bodo Torkarjeva »Pisana žoga« in dela, ki se pripravljajo za celjski festival, nemara še tu ali tam spremenila ravnovesje sodb.

Na Hrvaškem je po vojni relativno najboljše dramsko besedilo prvi del Matkovičeve igre »Na koncu poti«. Zelo pomemben, dasi še povsem nedooblikovan in nedozorel talent pa nastaja v še premalo znanem Ivanu Raosu.

O srbskih in makedonskih gledaliških razmerah ne vem dovolj, da bi mogel kaj reči — zato tudi o splošno jugoslovanski »bilanci« ne bi mogel izreči sodbe.

(Gornje ocene so zapisane na kratko in brez aparata kritičnih argumentacij, kar ne pomeni, da bi bile izrečene »prepotentno« in »ex cathedra«, temveč so le izraz osebnega okusa, kakor je to navsezadnje sleherna literarnokritična sodba. V eksaktno kritiko ne verjamem.)

5. Dobri in slabi vplivi

Učenja pri velikanih je raje premalo nego preveč. A če kdo sega preko tesnih meja ibsenških štirih sten in ozkosrčnega »realizma«, če se poslužuje retrospekcij ali prividov ali če ogovarja občinstvo, to še ne pomeni, da se je slepo in po vsej sili oklenil Pirandella in Salacrouja, O'Neilla in Millerja; to prav lahko pomeni tudi, da so to izrazi nujnosti dobe, ki ne more najti drugačnih izpovednih oblik kot teh, ki neposredno izvirajo iz splošne strukture njenega duha. O epigonstvu bi si upal govoriti le tedaj, če kdo brez osebne in socialne prizadetosti obravnava dogodke, ki so (ne anekdotično, temveč idejno) neresnični, če konstruira oblike, ki so nasprotne predmetni vsebini, ali če počenja podobne estetske grehe zgolj vzorniku na ljubo. Toda takih primerov v povojni slovenski dramatiki ne pomnim. Prej bi vedel za nasprotni primer: da je nekdo ugonobil imenitno témo in odlično fabulistično zasnovno le zato, ker se je na silo sam uklenil v tradicionalni ibsenški okvir, namesto da bi si dovolil preskok iz naftalinske realnosti v poetično stvarnost privida, kar je snov sama po sebi neizpodbitno terjala (»Kolesa teme«). Toda temu ali onemu avtorju poetičnih pravljič ne bi škodovalo, če bi kdaj malo bral Frya, in ne pisatelju problemskih družinskih dram, če bi vsaj enkrat na leto odprl kako Elžotovo knjigo, ali piscu bulvarne veseloiigre, če bi se ponižal do zaničevanega Broadwaya. Takšno »epigonstvo« bi bolj koristilo kot škodovalo.

6. Moderna dramaturgija

Vprašanje je preobširno, da bi mogel nanj kakor koli izčrpno odgovoriti, ne da bi razgnal posodo, ki mi je na razpolago. Zato naj odgovorim samo s citatom imen, ki morejo slehernemu izvedencu povedati dovolj: utemeljitelja moderne dramaturgije sta Pirandello in O'Neill, največja mojstrovina moderne dramaturgije je »Smrt trgovskega potnika«.

Poglavitno načelo moderne dramaturgije je to, da vsestransko izkorišča tisti svojevrstni pojav, ki sem ga nekoč in neke imenoval »čar odra«. Mislim to, da oder ni samo iluzionistično prizorišče neke umišljene realnosti za »četrto steno«, niti samo orhestra sakralnih iger, temveč v isti mah tudi recitacijski podij, govorniška tribuna, sedež pripovedovalca in bralca, središče vizuelnih in akustičnih čarovnij, plesna in koncertna empora in kaj vem kaj še vse — vse hkrati ali zdaj to, zdaj ono. Moderna dramaturgija ne menja več zelo hitro prizorišč, pač pa utegne bliskovito, iz trenutka v trenutek menjavati sam osnovni značaj funkcije odra. In če — na sploh — še ne vemo docela natanko povedati, kaj je moderna dramaturgija, nam je vsekakor vsem docela jasno, kaj ni in kaj ne sme biti: zaprašeni panoptikum dolgočasnega in preživelega realizma (ki mu v gledališkem izrazoslovju po navadi pravimo »naturalizem«). Hipotetična formula »moderne« dramatičke, empirično ekstrapolirana iz nekaterih značilnih del (Brecht, Miller, Williams) se morda glasi: scensko (ne literarno!) komentirani epski teater.

7. Hladna vojna med dramaturgi in dramatikami

Če upoštevamo dalekosežne časovne perspektive, nedvomno drži znana in tisočkrat ponovljena teza o medsebojni — vzročni in vplivni — povezanosti avtohtone dramatike in nacionalnega gledališča. Toda ta teza se skoraj vedno poenostavlja in vulgarizira, tako z vidika nastankov gledališkega sloga, kakor z vidika razvoj narodne dramatike. Pravijo, da se morejo novi stilni pokreti v gledališki umetnosti razviti samo na temelju nacionalne dramatike. To je samo lepa sanja, a ni resnica. Niti Stanislavski, ki ga največkrat citirajo kot dokazni zgled, ni gradil samo na Čehovu in Gorkem, temveč tudi na Hauptmannu, Ibsenu, Maeterlincku itd. A že drugi največji gledališko revolucionarni pokret stoletja, Reinhardtova novoromantična teatralika, nikakor ni zrasla na Hoffmannsthalu (ta je bil le sopotnik velikega »profesorja«), temveč na vsej svetovni klasiki in najbolj nemara na Shakespearu. Eden najbolj zanimivih, najbolj samosvojih in kulturnotvorno pomembnih gledaliških pokretov sodobne Francije, Vilarovo »Narodno ljudsko gledališče«, ta gigantski eksperiment popularizacije odrske umetnosti — sicer res temelji prvenstveno na francoskem repertoarju, toda nikakor ne na sočasnem, ravnokar nastajajočem, temveč na stokrat preizkušeni klasiki, torej na fondu besedil, ki bi — praktično vzeto — prav tako mogel biti inozemski, ker je vsaj časovno bolj oddaljen od

sedanjega gledališča, nego znašajo zemljepisne daljave med posameznimi deželami ob istem času.

A klasiki — bodisi starodavni, bodisi sočasni, kot na primer T. Williams — so last vseh narodov. (Naj bo dovoljeno, da na krilatice odgovorim s krilatice.)

Po drugi strani je nedvomno res, da je včasih treba pri domači tvornosti zatisniti kako oko in vendarle priznati tudi — sicer tako preganjani — »relativni kriterij«. Prepričan sem, da bo vsak gledališki vodstveni človek v naši deželi presrečen, če more uprizoriti vsaj kolikor toliko spodobno domače delo, pa najsi tudi tvega blagajniški neuspeh. Toda »relativni kriterij« lè spet ne pomeni popolne popustljivosti. Vsaj nekaj kvalitet mora biti v delu, ki naj stopi na oder, vsaj nekaj — bodisi poetičnih, bodisi problemskih, bodisi kakršnih koli drugih. Toda če se kopičijo v predalih dramaturgov analfabetски izlivi anonimnih skribentov, ki mislijo, da je najlažji vstop v panteon literature ta, da nastavljaš patriotski nož na prsi gledališkim vodstvom — tedaj le ni upravičeno reči, da je samo dolžnost dramaturgov, prekiniti začarani krog problematike izvirnega repertoarja.

8. Šola za pisanje dram

Ne verjamem, da se je mogoče pisanja dram (in niti dnevnih bulvarnih produktov, kaj šele umetnin!) naučiti po pravilih normativnih dramaturgij v šolah, seminarjih, na akademijah in fakultetah. Analogija umetniških šol drugih strok (igralstva, slikarstva, muzike itd.) je sicer močan argument zoper to, kar tu trdim, toda — četudi tvegam očitek hiperevropske starokopitnosti — jaz ne verjamem, da spada literarni métier med ostale, šolanju podvržene spretnosti. Po svojih skromnih subjektivnih izkušnjah bi dejal, da je edini način, kako se človek nauči pisanja (kakršnega koli, dramskega, poetičnega, epskega, publicističnega...), ta, da piše. Nulla dies sine linea! Ko z leti prodiraš sam v svoj notranji svet, v svoj slog, ko spoznavaš skrite zakone svojih miselnih tokov, svojega prirojenega sloga — se učiš. Ko skušaš odpravljati svoje stalne napake, ko odkrivaš slasti besednega oblikovanja, naslado formuliranja misli — se ti odpirajo nova pota.

Razumljivo je, da je bodočemu dramatiku vražje koristno, če ve, kako deluje odrski mehanizem, če ve, kaj so »vlakci« (v žargonu: cugli) in »ulice«, kako goriyo in kako se prižigajo odrske luči, koliko časa trajajo po navadi vaje, kaj spada v kompetenco režiserja, kaj v področje scenografa ali — tudi tega laiki vselej ne vedo — inspicienta. In tako naprej. Vse to bi bilo dobro vedeti. Ali vsaj brati čim več dram, gledati čim več predstav — če iz drugih vzlogov ne, pa vsaj zato, da se mož ne bo trudil z nasilnim vdiranjem vrat, ki so jih drugi, bolj spretni in starejši in bolj znameniti od njega, morda že zdavnaj lagodno odklenili, in da ne bo mislil, da je odkril morsko pot v Indijo, kadar nekaj sto let po Eriku Rdečem priplove do Amerike...

Šola za dramatike? —
Bodi zelo izobražen.
Berj mnogo dram, domačih in svetovnih.
Hôdi v gledališče.
Če moreš, hôdi v kako gledališče na vaje.
Pogovarjaj se z gledališčniki.
Spoznaj gibála človeške duševnosti.

— Predvsem pa:

Imej dve prirojeni lastnosti: talent in okus!

9. Občinstvo in domača dramska tvornost

Razlog manjšega zanimanja občinstva za domačo dramatično gotovo nista samo predsodek in snobizem, zakaj po vseh zakonih verjetnostnega računa moremo sklepati, da pri tisoč- in tisočkrat večji možnosti selekcije, ki jo nudi sklop vseh nedomačih dramskih literatur na svetu, pač povprečno le prihajajo na naše odre boljše tuje nego domače drame.

Razen tega bi se našli še drugi vzroki: povprečni gledalec želi videti na odru bodisi sebe, bodisi nekaj docela tujega, kar nudi tudi čar eksotike ali nedosežnih utopij. Sebe v pravem pomenu besede pa v domači drami le redko najde, ker je ta najčešče le na zunaj naša, medtem ko le površinsko, nikoli pa ne intenzivno obravnava tipične karakteristike naše življenjske problematike, počenši od značilnih ilustrativnih detajlov vsakdana — pa tja do moralnih problemov dobe. — Nadaljnji razlogi: skoraj popolno pomanjkanje kulturnega patriotizma, dediščina kolonialne miselnosti in malce nespameten način »odreagiranja« kompleksov nizkega gmotnega standarda dežele. Tu prepričevanje nič ne pomaga. Ko ne bo več vzrokov, tudi posledic ne bo več. Ko povprečni državljan ne bo več hrepenel po rajskih sladkosti inozemske peps-cole, mu bo tudi celovski podlistkar manj fascinantna literarna veličina. Ko bo domači avtor predstavil domačo vsakdanjost in kozmopolitsko pisano zanimivost, tudi »Dežela smehljaja« in »Hopalong Cassidy« ne bosta več umetniški razodetji.

10. Načela repertoarne politike

Vprašanje se glasi: Ali se z našimi načeli strinjate? — Odgovor se glasi: Da!

Nemara bi v vaši prednostni listi postavil komedije pred eksperimente, zakaj gledališče, ki podcenjuje zabavno poslanstvo, ni popolno. Odkritosrčno in brez lažipietetnih pomislekov si moramo namreč priznati tudi v manifestu, kar v delovni praksi že vsi potrjujemo: da gledališče kot eden najpomembnejših pojavov manifestacij človeškega duha vendarle ni stoodstotno umetniški organizem, temveč se v njem z elementi umetnosti prepletajo tudi številni drugi, zlasti prvine komerca, zabavišča, družabnega shajališča in še marsičesa. Ta ugotovitev more vzeti ugled gledališču samo v očeh ozkosrčnih puritancev. V razumni uvidevnosti gledaliških ljubiteljev mu daje ta hibridnost

ravno najbolj mikavni čar. Gledališče si sme in ne samo sme, temveč mora dovoljevati marsikaj, kar ni umetnost — če le ni kič! — sicer postane jalovo. Gledališče, ki ga skuša čistun reducirati na zgolj »umetniško« svetišče, je nujno sterilizirano. (Sicer veljajo podobne ugotovitve tudi v drugih umetnostnih strokah, kjer povsod vidimo potrebo in nujnost neumetniških, a tehnično istovrstnih manifestacij; kulturna potreba je tudi enodnevna salonska glasba, modno slikarstvo, zabavno berilo itd.; toda v gledališču se to najočitneje kaže, zlasti še zato, ker tu ni mogoče natanko ločevati »umetniških« od »izvenumetniških« prvin.)

Z vsemi silami zagovarjam tudi izvenumetniški (toda ponavljam in podčrtavam: ne kičasti!) repertoar dnevnih bulvarnih in broadwayskih novost, ki so kajpa sprejemljive le kratek čas. Tako kot danes z veseljem gledamo »Grlice glas« — čeravno se zavedamo, da z »visoko literaturo« nima nič skupnega —, tako so pred petnajstimi leti naši predhodniki navdušeno uprizarjali »Pesem ceste« in »Lilioma«, dasi mi tega danes ne bi več mogli prebaviti, tako kot bodo naši nasledniki čez petnajst let vihali nosove nad Van Drutnom, Roussinom in Marodićem.

Razume se kajpa, da — v gledališču »nacionalnega« tipa, kakršno je v nekem smislu tudi celjsko — ta dnevni in zgolj zabavni repertoar ne sme prerasti poetičnega, problemskega, ki je bil, je in bo vrhovni smoter gledališkega delovanja. »Vojaško sodišče o uporu na ladji Caine« ima v celotni bilanci gotovo stokratno prednost pred »Malo kolibo«, a potrebni sta obe igri, prva kot najbolj zapletena, misli vzbujajoča problemska drama, druga kot nemara najbolj duhovita komedija (in v nekem smislu tudi satira) sezone.

A če sem tako vneto odvojil bulvarni repertoar od »kiča«, bi to mogel argumentirati in razložiti samo z obširno analizo pojma »kič«, tega najvažnejšega med vsemi negativnimi termini naše estetskokritične prakse. Za to tu ni mesta. Toda naj to ločitev ponazoruje nekaj zgledov: »Malo kolibo« in »Grlice glas« in »Johna v zadregi« in »Zakonsko posteljo« bom zmerom z veseljem pozdravil (kajpa, dokler ne zastarijo); vselej pa me bodo motili »Globoko sinje morje« ali »Zakaj bi se ne ženili« ali »Temà opoldne« (kljub navidezno pozitivni antifotalitarni tendenci in kljub »spretni« konstrukciji, zaradi zlagane in nepoglobljene analize in samodopadljive politične blebetavosti) ali kavarniške adaptacije eksotičnih tem, kot sta »Krog s kredo« (kar priznam tudi svoj greh) ali »Kven-Lan«. Sicer je zelo težko potegniti razločno mejno črto med obema področjema; merila okusa so raztegljiva in spremenljiva. Dokončna sodba je vselej izraz osebnih teženj, temperamentov in slučajne (oziroma kdo ve kje pogojene) duhovne usmerjenosti.

11. Smotri celjskega festivala

Nemara bi bilo preveč optimistično, če bi si obetali od te prireditve kaj takojšnjih, oprijemljivih in praktično koristnih rezultatov. Dvomim. Toda kultura in civilizacija nekega naroda neizogibno nujno potrebujeta tudi velikih, v trenutku ne »koristnih« manifestacij svojih splošnih dosežkov. Take manifestacije nikakor niso zgolj paša časnikarjev in agitatorjev, temveč — če so zasnovane tako resno kot vaš

festival — tudi dragoceni in nenadomestljivi doprinosi k splošni zakladnici narodove omike, važni činitelji k razraščanju narodove zavesti o svoji bitnosti in potemtakem zlasti v tej dobi, ko je v prvem planu boj kulturnih ustvarjalcev zoper kolonialno miselnost — neprecenljivo pomembni. Vsak vneti gledališki delavec ali ljubitelj v Jugoslaviji mora izredno in navdušeno občudovati Vaš smeli, požrtvovalni in plodni pogum ter Vam od vsega srca želeti srečo in uspeh.

12. »Gledališki list«, celjski »GL« in vprašanje slovenske gledališke revije

Splošno znano in priznано dejstvo je, da je celjski gledališki list najboljši ne samo v Sloveniji, temveč v vsej državi. Naj bi bil samo še bolj obširen in tipografsko malce bolj pester.

Smrtni greh bi bil, zavreti dragoceno prosvetno in tudi kulturno-tvorno učinkovanje takih lokalnih glasil. Programski lističi in reklamni prospekti ne smejo izpodrinuti tako lepe in pomembne publikacije, ki ja ob vsaki številki znova z veseljem jemljem v roke!

Po drugi strani je razumljivo, da bi bila slovenskim gledališkim ljudem na vso moč dobrodošla in koristna strokovna in popularizatorska revija. Vprašanje je samo, ali bi se spričo kritičnega položaja v slovenskem založništvu in tiskarstvu, to se pravi spričo visokih prodajnih cen naših tiskovin — našlo dovolj veliko število kupcev, ki bi zagotovili vsaj moralno, če ne tudi finančno življenjsko sposobnost take publikacije. Prepričan sem, da je to edino vprašanje, zakaj ob spretni organizaciji in živi redakcijski politiki bi imeli dosti sodelavcev in mnogo, zelo mnogo materiala, ki se kajpa ne bi smel omejevati niti na ozko strokovnjačenje, niti na čenčavo lažipoljudnost, ki se ne bi smel zapirati le v ozki krog poklicnih gledališč, temveč bi moral upoštevati tudi mogočni kulturni faktor našega celokupnega amaterskega pokreta, toda ki — tretje — vendar ne bi smel postati le statistično zbirališče vseh podatkov brez umetniške in ideološke diferenciacije, temveč bi moral upoštevati vse in vse razumevajoče soditi. Vse razumeti in vse — vsako stvar z njej ustreznimi merili — strogo soditi.

In zadnje vprašanje se naposled glasi: Kdo je po Vašem mnenju poklican, da začne, ali točneje, končno izvede akcijo za izdajanje osrednjega gledališkega glasila?

Odgovor je na dlani vsakemu poštenemu poznavalcu slovenskega gledališkega dogajanja zadnjih let:

Poklicani za to so tisti gledališniki oziroma tiste gledališke ustanove, ki so zadnji čas pokazale največjo smelost v iskanju novih poti, najvišjo splošno kulturo in največ strokovne sposobnosti za specifični gledališki posel, tisti, ki z dejanji dokazujejo, da spoštujejo preteklost, ne da bi se ji papagajsko dali zaslužnjevati, in da ljubijo prihodnost, ne da bi je ne poznali. Tisti, ki so živi gledališki ljudje, z vero in ljubeznijo do našega čudovitega poklica, z visoko kulturo v vročekrvno komedijantsko žilico, tisti posamezniki in ustanove, v katerih rokah je bodočnost slovenske gledališke kulture. In teh je več, kot misl'imo.

Zagreb, 30. marca 1955.

NEKAJ UTRINKOV V ZVEZI Z ANKETO

O putki in o krizah

V našem povojnem življenju kar naprej ugotavljamo in rešujemo krize. Na gredi, v skednju javnega življenja, sedi ponižna putka umetnosti, vsenaokrog pa so posedli publicisti, ki vztrajno čakajo, kdaj se bo živalca odločila in znesla zlato jajce. Imamo publiciste ter časopisne ljudi vseh vrst: mile, materinske duše, zagrenjene, posmehljivce in tudi srboritneže, ki si v svoji veliki vnemi kaj kratov dajo duška s psovkami in zmerjanjem. Ne ti ne oni nimajo uspeha; putka se ne da odgnati z grede v gnezdo, ne mara znesti zlatega jajca. Stvar je pregna na dotorej, da so se na nekaterih putkinih čuvarjih jele kazati traumatske posledice. Predstava o putkini letargičnosti se je močno razrasla v njihovi domišljiji, izmislili so si bolezen in ji vzdeli ime — kriza.

Imeli smo že krizo v likovni umetnosti.

Tudi krizo romana.

V glasbi ni bilo nič bolje.

Imeli smo in imamo — v precejšnje materialno korist gledaliških kritikov — gledališko krizo in v zvezi z njo krizo domače drame.

Trezen človek vpraša: kdaj je ta kriza nastala? Izve: takrat in takrat... In poprej? ... Publicisti zmigujejo z rameni. Če se zaustavimo na trditvi, da v desetih letih po osvoboditvi na Slovenskem nismo videli uprizorjene nobene nadpovprečne izvirne gledališke igre, se nam kar sama po sebi vsiljuje primerjava s kakšnim drugim desetletjem. Kako se je putka vedla v letih 1920—1930? ... Malo se bomo razgledali in takoj nam bo postalo jasno, da je tudi tedaj zvečine sedela na gredi. Nekdo mi je nekoč rekel, da pošten petelin spravi putko dol, časopisnim ljudem pa to ne gre od rok.

Krize niso reševali samo publicisti. Reševale so jih tudi konference, seje in kongresi. Imeli smo — in še jih imamo — kongrese, katerih namen je, z umno izmenjavo misli in s kopico dobrih nasvetov izboljšati raven naše književnosti. Mimo globokih definicij, izrečenih na takšnih svečanostih, sta Ivo Andrić in Oskar Davičo napisala nekaj imenitnih knjig. Govora je bilo o novih kadrih; nobeden ni pomislil, da je bil France Prešeren — po besedi mojega že zgoraj citiranega prijatelja — sam po sebi en hudo znamenit »kader«; na Francoskem je bil amater Stendhal znatno večji »kader« kot vsa romantična šola skupaj. — Velika dela se ne zvalijo na kongresih.

Javkanje nad trenutno situacijo v našem kulturnem življenju, je posledica zlagane, idealistične vere v to, da je bilo nekoč bolje. Ob vseh — često zelo upravičenih — napadih na naše osrednje gledališče, na priliko, vendarle ne smemo pozabiti, da je njegova izvajalska raven mnogo višja kakor je bila nekoč. Isto bi lahko trdili še o mnogih pojavih na drugih področjih našega kulturnega življenja.

Kriza je stalna. Kriza pozna samo prekinitve.

Putka ne znese vsak dan zlatega jajca.

Nikar je ne zmerjajte zaradi tega!

Preden spregovorim o osrednjem predmetu teh zapiskov, bi rad opozoril na tole dejstvo: začetki tiste slovenske pisarije, ki danes oblikuje podobo naše literature, segajo v dobo, ki je na svoj štiti napisala gesla realizma za vsako ceno. Mladi moške današnje književnosti so se jeli štiliti v literaturo takrat, ko so njihovi »očetje«, njihovi predhodniki, dobili oficialno priznanje svojih zaslug iz predvojnega časa. Realizem je bil dekoriran z visokim odlikovanjem, legel je v ležalni stol in, z občutkom nezmotljivosti, vrغل trnek v mirno tekočo vodo javnega življenja. Umetnost pa ne mara ležati v ležalnem stolu, mladi ljudje ne prihajajo radi ob uri h kosilu, zgodnje leganje jim ni pri srcu, njihova ljubezen se razpihuje v izpremembah.

Tako imenovani socialni realizem si je izpodkopal zdravje sam, čim je sedel na breg počasne vode, ugled mu je požrl njegov prečudni bratranec »socialistični realizem«, otroci pa so odšli v mesto, videli so predmestno krčmo in bar, spoznali so, da se ne odvija vse življenje v Stemburjevi gostilni pod klancem in družinsko sožitje se je močno razmajalo.

Večina ustvarjalcev je v nekem trenutku spoznala, kako absurdno bi bilo pričakovati, da se bodo dale nove etične, nazorske in psihološke situacije izpovedovati v formah, ki so bile že prejšnjim generacijam preozke, pa naj so se tega dejstva zavedale ali ne.

Zagovorniki realizma so se znašli s pištolo na boben pred nasprotnikom, ki ima v rokah brzostrelko.

Predvojni realizem nam ni dal nobene drame.

Ekspressionizem eno.

Gledališče in drama ali drama in gledališče

Igralci imajo veliko zabave z avtorjem, ki se pojavi na razčlembeni vaji svojega dela. S tistim dobrodušnim, prepotentnim posmehom, kateremu ne uide noben pisar človek vpricho njihove rokodelske izkušnosti, si ogledujejo kratkovidno človeče peresa in vsak od njih je prepričan, trdno prepričan, da bo sušteči papir šele v njihovih ustih dobil zven pravega življenja. Pisatelj sam je prav tako preplašen kot so oni sigurni — pa iz iste samozavesti. Uverjen je, da je, po sili razmer, primoran izročiti svoje neogljenno a čudovito dete v roke polpismenih barbarov, ki ga utegnejo poškodovati ali celo uničiti.

Takšno je dejansko stanje.

Učeni ljudje so napisali dolge klobase razprav o razmerju med literarno predlogo in izvedbo v teatru. Ostal bom pri nekaterih praktičnih dognanjih. Naključje je nanoslo, da sta se v moji osebi križali dve nagnjenji: zelo veliko veselje do peresa in nekoliko manjše veselje do odra. Spričo tega, mislim, mi je mogoče dovolj globoko in dovolj preprosto pogledati v mehanizem tistega stroja, ki mu kompleksno pravimo — gledališka umetnost. Videl sem avtorje, ki jih je gledališče povzdignilo, videl pa sem tudi avtorje, ki jih je gledališče zničilo ali pa vsaj okrnilo.

Oboje v vseh mogočih merah.

Včasih, ko gledaš gledališko predstavo, se ti zdi, kot bi videl ogromno limuzino, kjer sedi med blazinami nekazno, bledikavo človeče in mu samo sijajni okvir podeljuje nekovšno groteskno veličast.

Prihodnjč boš videl velikana, ki ga zaman skušajo stlačiti na neznatni sedež Fiatovega »Topolina«. — Primer! nista najboljši, a vendarle nekako ilustrirata situacijo. V podrobnejša razpravljanja se tukaj ne moremo spuščati.

Cankarjeva dramski talent je bil visoko nad nivojem takratne slovenske gledališke kulture.

Hebblova dramatika po svojih umetniških kvalitetah nadkriljuje zmognosti sočasnih nemških teatrov.

Aleksander Moissi je igral v smešnih igrokazih Ferencza Molnarja. In tako naprej in tako naprej...

Toda:

Čehova, po vsej priliki, ne bo nihče bolje igral kakor Hudožestveniki; Čehov je imel svoj teater. Schnitzlerjevo delo se idealno prilaga izvajalskim smotrom in zmognostim vodilnih dunajskih gledališč njegovega časa. Hoffmansthal je srečal Reinhardta, Giraudoux je našel Jouveta. In lahko bi naštevali še in še in lahko bi šli še v preteklost in srečali bi se z Molièrovim in Račinovim odrom in, mogoče, tudi s Shakespearovim.

Zares: mimo diskrepance delo — izvedba, lahko pogostoma srečamo sijajno vltito celoto. Igralec v tej situaciji ne gleda več posmehljivo na avtorja, avtor ne trepeče več spričo robotih, nekulturnih navad izvajalca. Jouvetovi igralci se niso norčevali iz Giraudoux, Barraultovi se ne norčujejo iz Claudela. Medsebojno spoštovanje, trdna volja, s skupnim prizadevanjem doseči neki rezultat, so osnove takšnega pozitivnega početja. Pisatelj v takšnem odnosu nujno postane del gledališkega organizma, tesno povezan z njegovimi interesi, z njegovimi slabostmi in z njegovo močjo. Intimni, osebnostni stik povzroča v obojih neko tekmovalno strast in ljubečo voljo po skupnem uspehu. Gledališče postane pisatelju dom. — Pri narodih z veliko, staro gledališko tradicijo taki slučaji niti niso redki. Izročilo pa je, konec konca, eden glavnih virov kvalitete.

Nihče se ne rodi Rembrandt. Kristali nastajajo.

Kako nastajajo?

Kljub vsemu kar sem malo prej povedal, bi si, malone, upal trditi, da je dramatik gledališče bolj potrebno kot on gledališču. To je nekakšno zakonsko razmerje in moja izjava poklon ženam.

Ogledalo v katerem avtor šele prav spozna lepote in slabosti svojega dela, je izvedba. Videl sem avtorje, ki so se obupno držali za glavo, ko so videli uprizorjeno svojo dramo; tudi v primerih, ko je bila izvedba dobra ali celo izvrstna. V devetdesetih primerih je bila naslednja igra boljša, ne le zaradi rasti pisateljevih ustvarjalnih sposobnosti, marveč zavoljo spoznanj, ki so mu vzniknla ob izvedbi prejšnjega dela.

Kako je bilo pri nas s to stvarjo.

Priznajmo si: porazno.

Publicisti so se kregali na putko, nikomur pa ni padla v glavo misel, da bi kazalo spraviti skup petelinčka in letargično kokljko.

Namesto petelinčka se je pojavila Krpanova kobila.

Vlak, ki mu pravimo brzovlak, pa prihaja zmerom z zamudo in z razbitimi šipami... Latentna situacija. Izvirni greh. Kar priznajmo si!

Prvo desetletje našega stoletja ni desetletje Cankarjevega gledališča, marveč desetletje Krpanove kobile; to je napisal Cankar sam in bo kar držalo. Iz vseh krajev Slovenije so se vozili vrli gledališčniki gledat premiero Govekarjevih Legijonarjev, ni mi pa znan noben primer, da bi podeželski kulturniki želeli videti predstavo Kralja na Betajnovi...

To dejstvo ne potrebuje komentarja. Cankarjev dramski opus ni vzrasel iz tvorne povezanosti z domačim teatrom, nastal je, da uporabim frazo Thomasa Manna — »als ein Trotzdem...« Cankar je tiščal figo v žepu, ko je pisal svoje igre. On je iskal gledališče, gledališče njega ni iskalo. Prvi slovenski dramatik in mlado slovensko gledališče sta hodila vsaksebi; posamezni primeri ne morejo spremeniti slike.

Da ne bo kakšnega nesporazuma: pred tem časom nismo imeli niti dramatike, niti gledališča. Veselice, čitalnice in besede niso teater, Vošnjakovi igrokazi niso dramatika. S tega vidika, ki si ga upam zagovarjati navkljub sentimentalnim profesorjem, se nam šele objasni vprašanje, kako, da niti eden naših romantičnih realistov ni napisal vsaj povprečne drame. Za koga naj bi jih pisal? V kakšen namen? Za planinski ples v Narodnem domu?...

Pomanjkanje tradicije v vseh smereh.

Cankarjev vseobsežni talent se pred tem zidom ni mogel zaustaviti, toda mnoge slabosti, ki jih utegnemo zaslediti v njegovem gledališkem delu, gredo na rovaš ohlapne zveze z izvajalskim organizmom.

Ta neusmiljeno neumna, ta tragična situacija ob rojstvu slovenskega gledališča in slovenske dramatike, je ostala, kakor ostane materino znamenje. Petnajst let pozneje je Cankar še zmeraj le slučajni gost našega odra, vrinjen, po čudni sreči, nekam med Molnarjev Liliom in kakšno igro Iva Šorlija ali Ljube Prennerjeve.

In potem je šlo to tako naprej in naprej in naprej...

Zamolčali smo ekspresionistično dramo. Ne bom trdil, da so v tej dobi vzrasla pri nas dela posebne pomembnosti — z izjemo Grumovega Dogodka v mestu Gogi — res pa je, da so tudi povprečna dela ekspresionistične dramatike presežala vrednost uprizarjane domače in tuje plaže, preračunane na najbanalneje instinkte malomeščanske publike. Teh primerov je bilo kar dosti. Ali ni verjetno, da bi se utegnila, ob skrbni negi gledaliških delavcev, ob tvorni pobudi igralcev in režiserjev, iz zametkov dobre dramske literature pri Leskovcu, Grumu, Majcnu in celo Preglju, roditi dramatika, ki bi po svojih nazorskih, idejnih osnovah ne prinesla kaj bistveno ustreznega, a bi obogatila izrazna sredstva naše odrske književnosti?...

Slovenski dramatik in slovensko gledališče sta bila vseskozi v razmerju dveh oddaljenih bratrancev, ki se komaj poznata in se srečata le kdaj pa kdaj, recimo na proki sestrične ali na babičinem pogrebu.

Takšna je domača tradicija.

Tu je neka mladost in ta mladost hoče svoje pravice. (Resnici na ljubo bodi povedano, da je večina t. zv. mladih književnikov pri nas močno prekoračila dobo, ki bi se ji ta pridevek še prilegal... Vmes so vojna leta...) Tudi v dramatikah se je že pojavilo nekaj imen. Kakšni so pogoji za življenje?

Govorili smo o »realističnih prednikih«. Ta dediščina ni prida. Za dramatikovo še posebej ne. Realistična drama je zdavnaj pokopan pojem, čeprav se v tej ali oni usedlini še vedno pojavlja v sodobnih odrskih tekstih. Že samo dejstvo, da realistično obdobje pri nas ni rodilo nobene kolikor toliko markantne dramske umetnine, kaže, da tu ni iskati poti naprej. Torej: raje coklja nego pobuda...

Drugo, kar smo že omenili, je strašna situacija v razmerju izvirna drama — gledališče. Tradicija še ni prekinjena. Možak, ki se pri nas nameni pisati gledališke igre, stoji pred zaprtimi vrati in zebe ga v noge. Če ga prehudo zebe, se spet odpravi domov, dene dramo v predal in napiše lirično pesmico. Kaj mu drugega ostane? Kako naj spozna slabosti in kvalitete svojega dela, če mu je zaprt tisti kraj, kjer bi se utegnile šele prav razodeti.

Mar bi ne kazalo kdaj tudi tvegati?

(Nota bene — na uho — : uprizarjali smo Zlati oktober, centralno gledališče Pravljico o smehu... Pomembnejša dela, n. pr. Hofmanovo igre Življenje zmaguje, uprizarja obrobno gledališče.)

Kakšne so stilne značilnosti naše novejšje dramatike?

Vprašanje se kar samo od sebe zastavlja, čim spregovorimo o preteklosti, o tradiciji in o vplivih. Govorili smo o žalostni dediščini Krpanove kobile in o splošno literarni dediščini realizma iz poslednjih predvojnih let. Kolikor toliko znano dejstvo pa je, da nobena literatura, najmanj še dramska, ne nastaja izven območja tujih vplivov. Pretežni del repertoarja naših gledališč je sestavljen iz tujih dram. Mladi dramatik, ki mu je domači teater glavno in edino veljavno merilo, se je torej neogibno izoblikoval na tem mestu. Kako?

Zgodba o Charlijevi tetki in Turških kumarah, o Mlinarju in njegovi hčeri, o Mamselle Nitouche, o Mauriacovih dramah in Vdovi Rošlinki...

Domače in tuje — oboje je bilo zmeraj konservativno. Do danes.

Neizpodbitna resnica je, da bomo komaj kje našli gledališče, čigar osnovna repertoarna linija bi kazala tolikan starikavo lice, kakor naše. V času, ko je Ibsenova dramatika triumfirala po vsej Evropi, je bila uprizoritev Strahov tvegano dejanje, zavoljo katerega so se takratni intendantki trkali po prsah. V dobi Giraudouxove dramatike so se po naših odrih uprizarjale Žene na Niskavouriju kot dernier crie svetovne literature. Če govorimo o katoličanih: Claudela, ki je bil nedvomno znamenit in pomemben odrski pesnik, sta nadomestila slabokrvni Mauriac in še bolj bledkavi Paul Bourget. Celu s tujci in gosti se ne smeš zameriti Krpanovi kobili!... Lahko bi še in še našteval. Kateremu našemu povprečnemu gledališkemu obiskovalcu je bilo, na priliko, znano ime Armand Salacrou. O Camusu, Sartru, Fryju, Eliotu, Priestleyu, Saroyanu, Williamsu, niti ni da bi govoril.

In mladi avtorji so hodili v gledališče. Pred vojno in po vojni. Na primerih so se učili. Če je komu prišla v roke moderna drama, drama zgrajena po principih novejšje dramaturgije, je komaj mogel dobiti resnično predstavo o izvajalskih možnostih, ki se v njej krijejo. Tiskani tekst in tradicionalna predstava, kako naj bi se odvijalo dogajanje na odru, se nikakor ništa skladala. Blagor nevednim, zakaj...

Radi smo se zadnja leta sklicevali na pritisk v prvih povojnih letih. V tem izgovoru se krije mnogo hinavščine. Od resolucije Informbiroja je poteklo sedem let in v tem času je naše centralno gledališče uprizorilo eno samo pomembno delo moderne dramatike — Millerjevega Trgovskega potnika. Več bi se k tej stvari res ne dalo reči...

Kolikor sem mogel opazovati — režiral sem dozdej štiri slovenske novitete — so stline oznake naše novejšje dramatike, v splošnem tele:

Nemoč iztrgati se iz okov naturalističnega in psihološko-realističnega dialoga, ki sta dediščina Ibsena in njegovih neštevilnih apostolov. (Petdesetletna zamuda! Kdaj je že Krleža govoril o zamudi...)

Preveč nagla ekspozicija: dejanje uplahne preden se je počeno razraslo. Pisatelji se rešujejo iz tega s pomočjo vnanjih efektov, ki so v književnem zapisu nemara še do neke mere učinkoviti, a izgube karakter, čim se srečajo s kruto realnostjo odrskih zakonov.

Osebe so statične in nemarkantne. V omejenem okviru snovi — propadanje meščanske družbe à la Glembayevi in partizanščina — je večina avtorjev zapadla bodisi v primitivno tipizacijo, ki onemogoča razvoj figure, bodisi v dlakoepsko kopičenje detajlov, spričo katerih je docela nemogoče, da bi neka nastopajoča oseba zadobila ono monumentalnost, ki je šele pogoj za pravi odrski miš.

Zadnje čase smo se vendarle nekoliko seznanili z moderno dramatiko in dramaturgijo. Od tega — mnogo dobrih in nekaj zelo slabih posledic.

Primer: Tehnika retrospektivnega prikazovanja, se je v nekaterih primerih izrodila v čisto navadno potuho za avtorje. Tam, kjer bi Ibsen uporabil ves rafinirani aparat analitične metode, kjer bi pletel fine in zanesljive mreže svojih situacij, nas moderni avtor mehanično, brez poetske ali logične argumentacije presenetil z enostavnim, netransformiranim prikazom preteklega dogodka.

To je en primer. Pa jih je še več.

Poglavitna neskladnost je skrita v okolščini, da bazi-a tudi vsa naša gledališko izvajalska tradicija na osnovah ibsenovskega in hudožestvenega programa in da se igralški stil, ki iz tega izvira, nujno vsiljuje v predstavo piščočega človeka. Temu potlej ne pomagata niti Christopher Fry niti Eliot. Vizije iz preteklih dni govore z isto govoricco kakor Helmer iz Nore ali kak Krležev Oberleutnant, kubistična scena se čudno bije s telesno kulturo polpreteklih in preteklih dni. Ravnoesje je razbito.

Kljub vsemu so tu neki obeti. Mnogo.

Naši teatri so subvencionirani. Nobeden ne bo propadel, če bo tvegat uprizoriti domače delo.

Ne kričimo na putko. Prinesimo ji petelinčka na skedenj. Nič ne de, če je bolj majhen. Putka ni izbirčna. In zrasel bo.

1. Kdor išče dokaze za tezo »o hudi krizi sodobne slovenske dramatike«, jih bo našel dovolj v vseh obdobjih preteklosti. In vendar niso takrat tako vneto in kričavo vrteli te popevke. — Gotovo, kaj »vrhunskega« ne moremo pokazati iz zadnjih let, toda nikjer na svetu se ne rodijo vrhunske umetniške čez noč. Zato bi mi bilo ljubše, če bi kdo povedal vsaj besedo o prizadevanju in naporih sodobne slovenske dramatike, namesto da do onemoglosti kričimo le o krizi.

2. Menim, da je sodba o krizi naše dramatike posledica prevelikih pričakovanj in optimističnega, a ne stvarnega prepričanja, da bodo v novi družbeni stvarnosti nastajala številna vrhunska dela tako rekoč po načelu nekakega avtomatizma: veliki časi morajo roditi velika umetniška dela. — Zame še vedno velja — za akademska načela skoraj vse preveč »enostavna« resnica: velik umetnik — veliko umetniško delo.

3. Spominjam se polemike. Res je tudi, da je razmerje za in proti tej tezi enako 1:1. Vendar ne vidim razumnega razloga, zakaj bi naj iskal za vsako ceno dokaze v preteklosti, da bi lahko pritegnil glasovom, ki obsojajo ali opravičujejo sedanje stanje naše dramatike.

4. Moj bog, ali naj res teh štiri ali pet dramatikov, ki so pri nas napisali v povojnih letih nekaj trajnejšega, ocenjujemo po načelih šolske spregatve?! — Njihove dobre strani: skoraj brez izjeme so se trudili posredovati podobo sedanjosti in naše bližnje preteklosti, se pravi, posredovati podobo sveta in problemov, ki so nam vsem blizu. O slabih straneh njihovega dela naj povedo dramaturgi svoje. — Sodobne srbske in makedonske dramatike ne poznam toliko, da bi lahko kaj več napisal.

5. Kako naj govorimo o pozitivnih vplivih tujih modernih dramatikov na naše domače avtorje, če pa lahko preštejemo na prste tiste dramatike, ki so v zadnjih letih splezali čez našo dvoriščno ograjo? Koliko je pri nas ljudi, ki so se lahko seznanili podrobneje z modernimi dramatikami? Spet jih lahko preštejemo na prste. Zato ne moremo govoriti o epigonstvu. — Sploh pa bi kazalo pojem epigonstva podrobneje določiti, kajti še vedno se najdejo ljudje, ki jim je sorodna odrska obdelava že znak epigonstva. Če gledamo s temi očmi, je devetdeset odstotkov svetovne dramatike epigonstvo, potem so vsi pesniki, ki pišejo sonete, epigoni, kajti sonetna oblika je stara za tri metuzalemske brade.

6. Moderna dramaturgija je ostala v osnovah zvesta starim načelom »treh enotnosti« dramske gradnje. Sem seveda ne vključujem raznih ekstremnih poskusov, ki kažejo snobistično težnjo po »ekstravagantnosti« in ki so obsojeni na enodnevno vegetiranje. Trojna enotnost pa je v moderni dramaturgiji osvetljena z različnih zornih kotov, ni morda tako očitno oprijemljiva, ker ne kaže v igri nasprotnih ogledal samo pročelja, temveč si prizadeva z različnimi sredstvi objeti celoto. Kako se bliža tej celoti, ali z analitičnimi prijemi, ki ji je v oporo psihoanaliza, ali deluzija prostora in sveta, to sodi že na področje ocenjevanja posameznih avtorjev. Posebno funkcijo ima v sodobni dramaturgiji: ČAS.

7. Ne vem, če res besni zadnja leta neke vrste hladna vojna med dramatikami in dramaturgi. Osebo sem prepričan, da ni noben dramaturg odklonil nobenega dobrega domačega dela. V takšnih stvareh je vedno precej osebne prizadetosti. — Sicer pa: strinjam se z mnenjem, da je treba uprizarjati povprečna dela obetajočih dramatikov zato, da jim pomagamo do del, ki bodo ustrezala repertoarnim pogojem samo z umetniško kvaliteto. Ali ni ta kriterij veljal v večji ali manjši meri tudi doslej v naši gledališki praksi? Jaz ne poznam nikakršne »diskriminacije«, ki bi šla na rovaš dramaturgov.

8. Več kot potrebno! Naši dramaturgi ne tožijo nad pomanjkanjem sodobnih gledaliških del, temveč nad pomanjkanjem osnovnih dramaturških izkušenj, ki se kažejo v teh delih. Kdo se lahko pohvali pri nas, da ve, kako pišemo odrska dela? — Res, nekaj splošnih načel najdeš v literarnih študijah in priročnikih, toda ta načela še zdaleka ne morejo nadomestiti neposrednih izkušenj, ki so potrebna za pisanje dram. Eksternistični kolegi praktične dramaturgije bi prevzeli nalogo, ki jo zdaj pripisujemo gledališču: z neposrednim delom bi vzgajali mlade dramatike in odpadli bi očitki, da gledališča ne podpirajo mladih talentov. Ne vem, zakaj bi moralo biti ravno gledališče osnovna šola bodočih dramatikov in zakaj ravno občinstvo tisto, ki bi naj prebavilo vsak neslan močnik. — Ne mislim, da bi takšni seminarji bruhalih novo vojsko vročekrvnih dramatikov, toda bili bi neprecenljiva pomoč tistim, ki kažejo dar za odrsko ustvarjanje, ne obvladajo pa obrtne plati pisanja.

9. Če so gledališke hiše beležile doslej slab obisk domačih novitet, je treba iskati krivdo predvsem pri piscih domačih odrskih del in pri tistih, ki ustvarjajo aprioristično nezaupanje do domačih avtorjev. Občinstvu ni kaj očitati, razen morda, da se s preveliko pripravljenostjo podreja psihozi nezaupanja. Ko domači avtorji ne bodo pisali več dialogiziranih povesti, kjer kaže iz vsake vrstice roge cenena aktualnost in idejna prilagodljivost dnevni problematiki, tudi gledališka kritika — pa bodi še tako »nekonstruktivna« — ne bo imela večjega vpliva na občinstvo. Priznati je treba, da ni »uničila« kritika pri nas še nobenega izrazitega dramskega talenta, prav tako pa je tudi res, da mu ni nudila nobene opore. Vsakdo stoji na svojih pozicijah: eni zagovarjajo svoje slabosti, drugi nestrpno kričijo, brez upoštevanja specifičnih razmer, po kvaliteti. Toda kvalitete ni mogoče izsiliti brez avtokritičnega in vztrajnega dela avtorjev in brez strpnosti, pomoči in razumevanja kritikov. Na občinstvo pa nikar ne mečimo očitkov, dokler ne rešimo sami teh stvari.

10. Res, polemika o repertoarju naših gledališč je tradicionalna. Ne morem se rešiti vtisa, da nas je to brezkončno razpravljanje že spravilo v mrtve vode akademizma, kjer gre bolj za uveljavljanje osebnega mnenja, kot za splošna načela. Kaže, da podpira težnja po »dokončnih kriterijih« našo kronično slabost po kanoničnem reševanju življenjskih vrednot. — Repertoarni cilji celjskega gledališkega vodstva se mi zdijo pravilni. V osnovnih načelih bi osebno dal močan poudarek tisti misli, ki pravi, da bodi gledališče »občutljiv in z življenjem popolnoma sinhroniziran živec sodobne družbe«. Kakršne koli idejno utilitaristične ali eksperimentalno umetnjakarske skrajnosti

degradirajo funkcijo gledališča na stopnjo izoliranega laboratorija, ki nima neposrednega stika z življenjem.

11. Zamisel o festivalu sodobne slovenske in jugoslovanske drame velja posebej pozdraviti. Namen festivala je znan. Nočem prerokovati, kako bo uspel; vendar, če bo pokazal vsaj v medli luči podobo našega sodobnega gledališkega prizadevanja in dal pobudo za nadaljnje delo vsem, ki živijo z gledališčem, bo cilj dosežen. Menim pa, da bi morali biti v prihodnje podobni festivali stalna oblika gledališke manifestacije. Gotovo bi mnogo pripomogli k poživitvi našega odrskega ustvarjanja.

12. Gledališki list ima posredovalno funkcijo med gledališčem in občinstvom: informira, usmerja, beleži, opozarja na težnje in prizadevanja — vse v okviru načrtnega dela posameznega gledališkega kolektiva. Skratka: časovno vezana publikacija. Osrednje gledališko glasilo bi bilo sicer potrebno, vendar bi ne moglo popolnoma nadomestiti posameznih Gledaliških listov. Predvsem, ker bi se težko posvetilo posameznim specifičnim problemom, ki spremljajo delo gledaliških hiš. Pa tudi dosedanje izkušnje pri izdajanju podobnih periodičnih publikacij (leposlovne in strokovne revije) kažejo na nevarnost, da bi se takšno glasilo spremenilo v priložnostni almanah, ki bi ne bil niti časovno niti vsebinsko vezan na tekoče delo in probleme gledališč. Se drugi pomisleki govorijo proti zamenjavi gledaliških listov z osrednjim glasilom: pomanjkanje tesnejše povezave posameznih gledaliških vodstev, finančni problemi, položaj naših grafičnih podjetij itd.

Akcijo za izdajanje osrednjega gledališkega lista bi lahko prevzelo Društvo dramskih umetnikov s primerno podporo vseh gledaliških ustanov. Seveda bi morala imeti publikacija značaj strokovno usmerjevalnega in posredovalnega glasila.

Med gledališkimi listi imata širši — ne samo »premijski« — poudarek celjski in ptujski Gledališki list. Oba sta skrbno urejevana, toda po tehtnosti dajem prednost celjskemu.

ANTON JANEŽIČ, član gledališkega sveta MG Celje

O literarni krizi, zlasti dramski, se dandanes mnogo govori. Resnično se naša povojna literatura ne more ponašati s toliko dobrih književnih del kakor nekatera prejšnja obdobja. Zlasti dramskih del, ki bi ogrela gledališko občinstvo, zadovoljila pa tudi kritike, imamo bore malo. Upravičena je tožba o pomanjkanju kvalitete.

Nekateri bi radi, da bi veliki zgodovinski dogodek, kakor je naša narodnosvobodilna vojna, dal tudi velike literarne umetnike. Vsi bi bili tega veseli, če bi bilo tako. »Kadar orožje govori, muze molče«, to le drži, čeprav ne dobesedno. Taki strašni časi, kakor smo jih doživljali v tem zgodovinskem dogajanju, ko je bilo celotno ljudstvo tako usodno prizadeto in se borilo za najosnovnejše — za življenje in obstanek, gotovo niso naklonjeni umetniškemu ustvarjanju, zlasti ne kvalitetnemu. Politična gospodarska in družbena preobrazba, ki je sledila osvobodilnemu boju, je bila tako nagla, korenita in revolucionarna, da podobno kot vojna sama ni bila ugodna za kvalitetno umetniško ustvarjanje. Umetnina le zahteva neko daljavo do predmeta, mir in čas idejnega in oblikovnega

zorenja od izbire motiva in prve zasnove do končne oblike. In končno človek sam, njegova prilagoditev novemu življenju, preobrazba v socialističnega človeka. Življenje se je v vseh osnovah temeljito spremenilo.

Kakšna naj bo nova umetnost? Dala naj bi pravo podobo velikemu zgodovinskemu dogajanju, novemu življenju in kazala pot naprej. To pa ni lahko delo, ko se je vse življenje v tako kratkem času spremenilo. Povrh še strah pred kritikom, pred avtoritetami. Ni druge poti do resničnih umetniških stvaritev kakor v poglobljanju v to življenje v vseh njegovih pojavih, pogumno in odkritosrčno prikazovanje dobrih in slabih strani, postaviti našemu življenju zrcalo, da se bo videl naš človek v socialistični družbi raven ali skrivenčen, s korakom naprej ali nazaj, s svojimi vrlinami ali napakami. Prišel je že čas, ko je to mogoče in tudi potrebno. Čim bolj je umetnik sredi življenja, tem lažje, resničnejše in lepše ga lahko upodablja. Vsaj še eno mu je potrebno: osebna prizadetost do pojavov v življenju, da ni ravnodušen do njih. Tedaj ne bo v stiski za motive in probleme, ponujali se mu bodo, da jih oblikuje in rešuje.

Nisem pesimist ob začasni krizi v kvaliteti naše literature, tudi dramske ne. Priča smo živemu prizadevanju naših mladih umetnikov v iskanju svoje poti, kar mora roditi uspehe.

Res je, da je naša dramska umetnost mnogo šibkejša od lirike in epike. Govorimo zato o latentni krizi naše dramatike. Nekje je pa tudi vzrok. Dramatiki smo doslej posvečali manj pozornosti kakor ostalemu leposlovju tako v srednji šoli kakor tudi v javnosti, v časopisih itd. Zadnji čas kaže na boljše: povečano število poklicnih gledališč in oživitvev ljudskih gledališč nujno veča tudi zanimanje za dramsko umetnost, vedno bolj raste potreba po novih in izvirnih dramah. To bo gotovo povzročilo povečanje naše dramske literarne produkcije. Ena pa je: lažje je obvladati epsko kakor dramsko tehniko. Študiju dramske tehnike bi morali posvečati mnogo več pozornosti, njenemu načrtnemu študiju, če hočemo pospešiti dobro dramsko produkcijo.

Dramsko delo je pisano za življenje, za uprizoritev. Šele na odru pokaže drama v pravi luči svoje odlike in hibe. Zato je potrebno, da vidi dramski ustvarjalec svoje delo na odru, da more zavzeti lastni kritični odnos do svojega dela in da sliši glas ustne ali pisane kritike. Prakso celjskega Mestnega gledališča, ki gre v tem pogledu in roko mladim dramatikom, ki nekaj obetajo, je treba samo pozdraviti. Toda začetniška dela morajo že imeti neke kvalitete, buditi upanje na dobre drame v bodočnosti. Tudi ne more biti takih del na sezono več, na škodo dobrih odrskih del. Ni mogoče od občinstva zahtevati, da bi imelo potrpljenje s slabimi predstavami; občinstvo postane nejevoljno, godrnja in se odvrta od gledališča. Dramaturg in gledališki svet naj odločata, katero začetniško delo je že vredno ali še ne — uprizoritve in koliko naj bo takih del na sezono!

Repertoarna politika našega poklicnega gledališča je v splošnem dobra in se načelno z njo strinjam. Nekaj komadov pa je šlo čez oder, nad katerimi se je občinstvo močno pritoževalo, zlasti Pirandellovo delo, ki ga občinstvo ni razumelo. Take »literarne« drame so za naše občinstvo tvegane. Pritožbe so bile tudi nad »Grlice glasom.« Nekaj občinstva je že grozilo z bojkotom. Rado ima občinstvo tudi lahke komedije, a ne brez nekega življenjskega jedra in zdravja. Razveseljivo je, kako se je

gledališka publika navdušila za »Hamleta«, dokaz, da more in zna sprejemati, doživljati najboljše klasične drame. Navdušila je naše občinstvo »Zakonska postelja«, posebno pa »Sivec« s svojo aktualnostjo, skoraj nič manj kakor »Mladost pred sodiščem«. Dosedanje izkušnje kažejo, kakšnih del se naj naše mestno gledališče izogiblje. Živa sodobnost in seveda umetniška kvaliteta je najlepše sprejeta. Občinstvo pa sprašuje spet po Cankarju. Tudi dobra ljudska igra bi tu pa tam spadala na poklicni oder, da vidijo ljudje tudi te vrste igre v kvalitetni uprizoritvi.

MARJAN JAVORNIK, kritik in publicist:

Prav nič nisem navdušen nad tistimi, ki na ves glas kričijo o hudi krizi domače dramatike. Za ugotavljanje krize je treba določene pojave v določenem času primerjati z razmeroma visokim povprečjem na nekem področju in v daljši dobi. Naša domača dramatika pa povprečno nikoli ni izkazovala kvantitativno in kvalitativno raven, ki bi jo bilo na primer mogoče primerjati z ravnijo tudi na tem področju razvitejših narodov. Osnovni vzrok za to vidim v našem splošnem zamudništvu. Sorazmerno zelo majhno število gledališč na majhnem slovenskem jezikovnem območju pa tudi v preteklosti ni moglo roditi večje potrebo po dramskih besedilih in se mi zdi popolnoma razumljivo, da sta epika in lirika, ki imata v slovenskem nacionalnem življenju razmeroma že dolgo dobo za seboj, po plodnosti tudi sedaj pred dramatiko. In ne samo po plodnosti, temveč tudi po kvaliteti (Cankar-dramatik je pač izjema, ki potrjuje pravilo!). Priznati pa moram, da v vseh desetih letih po osvoboditvi nobeno izvirno slovensko dramsko delo ni doživelo kaj prida uspeha. Toda to je poglavje, kjer so subjektivni vzroki zelo podobni vzrokom za zastoj v prozi, eseju itd. Ob vsem tem sem pa le optimist in zlasti ob novih pojavih v zadnjih letih pričakujem, da se bo tudi dramska ustvarjalnost močnejše razvijala. Z vsemi novimi poklicnimi gledališči, z njihovo skrbjo za domačo dramsko ustvarjalnost in z vsemi številnimi amaterskimi odri bo, mislim, ustvarjena osnovna baza za njen razvoj. Ta baza bo imela materialne in umetniške korenine.

Vzrok temu, da se doslej naša besedna umetnost ni mogla razvijati, razen v posameznih primerih, v umetnost širokih konceptov, vidim predvsem v naši že tipični provincialnosti. Mnenja sem, da je naš družbeno-ekonomski razvoj v letih po osvoboditvi že narezal korenine tej provincialnosti. Prvič v naši zgodovini si namreč v našem družbenem razvoju utiramo neke nove samostojne poti, živimo polno družbeno življenje, medtem ko smo se poprej v vseh dobah v glavnem ustavljali le ob naplavinah družbenih tokov, ki so imeli svoj vrelec drugje in je njihova poglobljena pot bila od nas le odmaknjena. Nerazvitost družbenega življenja je bila osnovna hrana naši provincialnosti. In kakor narod ni imel moči v posameznih dobah izčistiti svojo jasno, bistro podobo, tako tudi njegov umetnik razen v posameznih primerih ni mogel dati v evropskem ali svetovnem merilu kvalitetnega dela temu svojemu narodu. Mislim, da ne bi mogel nihče, ki pošteno gleda na naš družbeni razvoj, zanikati, da se pri nas ne dogajajo velike družbene spremembe. Za umetnika pa se pri oblikovanju tega življenja dejansko zastavlja

tisto že neštetokrat premlevano vprašanje distance do snovi. Za dramatika še posebej, ker mora še zelo dobro poznati dramsko, odrsko obrt. Vendar mi ni nič kaj pri srcu stara teza o umetniški jalovosti velikih zgodovinskih prelomov, ki se je rodila iz starega reka, da v vojni muze molčijo. Zdi se mi, da vsa zgodovina dokazuje v določenem smislu prav nasprotno: umetnost je že pred dejanskim družbenim prelomom nazzovala njegove osnovne silnice, že oznanjala ta prelom in ga pripravljala. Tako je postajala tudi sestavni člen v verigi prelomnega dogajanja, ki se je tudi kar zadeva umetnost nadaljevalo v dobi po odločilnem revolucionarnem dejanju. Naša slovenska umetnost pa se je večinoma držala starega pravila: hiti počasi. V neposredno sodobnost je kaj redko stopala. Mislim, da zaradi tega, ker je bilo v tem (zlasti za moj čas) povojno obdobje) vselej novem, neukrotljivem, kipečem in neizčrpanem moštu resnično težko poiskati pravi okus bodočega vina. Zahteva po sodobnosti tematike in obdelave stopa čedalje močneje v ospredje. In mislim, da popolnoma upravičeno. Umetnik širokih konceptov in razmerij bi moral dobiti do svoje snovi takšno distanco, da ob vsem vretju družbenega življenja odkrije kakor karikaturist pri karikiranem bistvene poteze družbenega obraza in te bistvene poteze po svoji umetniški psihi tudi umetniško pregnete in preoblikuje. Tolaži me dejstvo, da je prav nekaj dramskih del po osvoboditvi skušalo ubrati to smer, in ta tolažba je lahko tudi kolikor toliko upravičeno upanje.

V zvezi s sodobno tematiko nastopa tudi vprašanje sodobne obdelave, ki marsikdaj, če ne večinoma, opravi v dramskem delu odločujočo vlogo. Pri tem ne mislim v prvi vrsti na tehnična sredstva, čeprav so tudi ta važna, temveč na njeno, da se tako izrazim, vsebinsko plat. Starejši način obdelave dramskega dejanja in likov je v glavnem naslonjen le na prerez, na neke vrste relief. Kolikor je takšna ugotovitev pavšalna, shematična, samo nakazana in zato tvegana, da bi jo bilo mogoče napačno razumeti, sem vendarle mnenja, da ob primerjavi z moderno dramaturgijo vzdrži pravilnost. Bistvena poteza modernih dramskih del, ki nimajo samo predznaka: eksperiment, je namreč po moji sodbi prav ta, da skušajo glavne junake, osebe zajeti čimbolj človekovo ravnanje, odločitve. Z drugo besedo bi to lahko označil tudi kot težnjo, da mora dramatik odrsko oživiti ne več neko vzvišeno tragično ali komično snov, nekaj, kar ima vse heglovske oznake estetske vrednosti, temveč resnično, preprosto in vsakdanje življenje v vseh mogočih, pa vendar značilnih komponentah. V tem smislu ima ta moderna težnja morda svoj literarni izvor nekje pri Dostojevskem. Mislim, da pa se ne motim, če trdim, da je šibkost večine modernejših dramskih del v tem, ker se v njih ta težnja mnogokrat spreminja v svoj absurd s tem, ko svojega junaka, svojega človeka izloči iz okolja in družbe ter mu skuša dajati neko popolnoma in absolutno samostojno življenje.

Jasno je, da zahteva nov pogled na človeka v dramskem dogajanju tudi novo dramaturško obrtno tehniko. Iz tega izvira mnogokrat razbijanje klasičnega načela enotnosti časa, kraja in dejanja, kar zahteva tudi novih odrskih in scenskih sprememb, da omenim eno samo težnjo. Posledica iskanja teh novih oblik so razni eksperimenti, ki jim je le težko dajati pridevek umetnosti. Kljub temu pa so prav ti eksperimenti prinesli nekaj pozitivnega: gledališče se od okostenelih oblik, ujetih v

toge koncepcije, obrača znova k človeku kot osrednjemu členu dramskega dogajanja; pri tem mu pomagajo nova tehnična sredstva, ki mu jih je dal razvoj časa.

Ne bi se upal trditi, da je v naši povojni dramatikici mogoče zaslediti pomembnejše, zlasti estetske vplive tujih modernih dramatikov. Kolikor je bilo takšnih primerov, so se ujeli le v posnemanje brez lastnega notranjega gnetja, brez večjega umetniškega ognja. Prav ob takšnih primerih se mi nezadržno vsiljuje misel, da bodo naši dramatikiki za resnično umetnino morali poiskati svoj lasten dramaturški prijem, čeprav bo ta prijem lahko upošteval izkušnje tujih dramatikov. Bistveno pa je, da bodo morali veliko temeljiteje spoznati oder, njegove probleme, odrska izrazna sredstva itd. Pri mnogih tujih dramatikih izzvenci njihovo delo — pa naj bo to še tak paradoks — užitno predvsem, ker obvladajo odrska izrazna sredstva. Naši dramatikiki pa skušajo pisati predvsem »literaturo«, ne da bi močneje upoštevali odrske zakonitosti.

Ob problemu odrske vzgoje dramatikov naj se za hip vrnem še na eno prejšnjih vprašanj. Dela domačih dramatikov morajo vsekakor priti na oder. Seveda gre tudi za kvaliteto. Popolnoma jasno je, da kvalitetno prešibkega dela ne more sprejeti na program n. pr. osrednje slovensko gledališče. Mogoče pa bi lahko prišlo na oder manjšega poklicnega, polpoklicnega in zlasti amaterskega odra? Najbrž je to ena izmed najučinkovitejših šol, zlasti če dramatik skoraj v celoti sodeluje pri pripravah za uprizoritev. Obenem mislim, čeprav nekoliko iluzorno, da bi se naši dramaturgi morali razviti v nekatrjne strokovne sodelavce dramatikov. Lahko rečemo, da brez občinstva ni gledališča in tudi, da brez gledališča ni gledališkega občinstva, prav tako pa drži, da brez domačega gledališča ni domače dramatike. Rešitev je torej v čim tesnejšem stiku dramatikov z gledališčem! Dvomim, da je to poznavanje mogoče doseči s kakšnim šolskim poučevanjem dramaturgije v naših razmerah, menim pa, da bi bil izredno koristen stik dramatikov, dramaturgov, kritikov in gledaliških ljudi v spontanih klubih ali morda tudi ustanovitve dramskega seminarja na Akademiji itd.

Predvsem pa je treba dramatikom v tej ali oni obliki zagotoviti materialni stimulans. Količkanj povprečno prozno delo doživi tiskano izdajo, pisec dobi honorar, dramatik pa od enkrat ali kvečjemu dvakrat uprizorjenega dela le razmeroma majhne taniijeme, ki nikakor ne morejo biti materialni ekvivalent ali nagrada niti za vloženi trud.

JOSIP KULUNDŽIČ, dramatik:

1. Kriza dramske ustvarjalnosti? Relativen pojem. V preteklosti smo imeli le relativno več dramatikov. Danes veliko pišejo, tiskajo in izdajajo pesmi, novele in romane. Mi sedaj šele dobivamo naš pravi veliki »svetski« roman in poezijo. Doslej smo imeli bolj malo del tega žanra, zato je dramska književnost tem izraziteje izstopala. Razen tega so se kriteriji močno poosttrili. Mnogo Kosorjevih dram, znatno število Begovičevih in celo nekaj Krleževih dram bi danes ocenili strože. Problem ni nov: dramo je najteže napisati. Zaradi osnovnih dramaturških zakonov in zaradi posebnega prijema pri oblikovanju značajev in razvoju

dejanja s pomočjo dialoga. Izpremenil pa se je odnos gledališč do domačih dramatikov.

2. Imamo veliko domačih dram. Bral sem jih na desetine. Toda, čudno, mnoge so polne začetniških obrtnih nespretnosti, čeravno se ravna po postulatih splošne dramaturgije. Nekatere, ki hočejo v zvezi z moderniziranjem izraza v poeziji in romanu iti isto pot, pa imajo nedramske oblike. Vsi naši ugledni sodobni pesniki in romanopisci so se poskusili tudi v drami. Toda tu so pokazali nespretnost v fakturi. Mislim, da bi jim bilo mogoče pomagati. Besedo imajo gledališki dramaturgi.

3. Ne bi rekel, da so veliki politični in družbeni preobratj vplivali na plodnost dramske književnosti, ko pa niso na nobeno umetnostno zvrst. Res je, da je gledališče tribuna in da vsaka izpoved raz to tribuno glasneje odmeva. (Nitj ne bi rekel, da dramatik niso dovolj pogumni, da bi izpovedali glasno neko humano resnico: Kulundžičeva drama Človek je dober, je naglo izginila z zagrebškega repertoarja, Durdevičeva drama Nasledstvo je bila odstavljena v Kragujevcu, Matković pa je s precejšnjo muko preprečil, da niso v Beogradu črtali s programa nejkove drame »Na koncu poti«). Vsa ta tri dela pa so globoko humana).

4. Kdo je najboljši sodobni dramski pisatelj, ne morem reči. Ne iz skromnosti, pač pa zaradi premajhne distance. Dobro je tisto, kar ostane živo še po sto letih. Po sto letih bi lahko o tem kaj zanesljivega povedal.

5. Zanimivo je, da imamo v dramatiki malo pisateljev, ki so pod vplivom tujih piscev, pač pa se ta vpliv živo občuti v poeziji in v romanu. Imamo pa dva domača pisatelja, ki močno vplivata na mlade: nekateri se ne morejo otresti Krleževega vpliva, nekateri pa naravnost žele biti pod vplivom Branislava Nušića. Kar zadeva tuje vplive, bi jih bilo treba bolj iskati: pri Pirandellu kot pri ameriških pisateljih (Miller, Williams ali Saroyan) ali pri Francozih (Sartre, Anouilh, Salacrou), razen mogoče pri Slovincih.

6. Moderna dramatika ima naslednje osnovne značilnosti: ameriški pisatelji so pod vplivom ruske literature in filmske tehnike, francoski pisatelji pod vplivom antike, francoskega romantičnega gledališča in farse (nekateril francoskim pisateljem se poznajo vsi trije vplivi in pišejo »pièces noires, roses et brillantes«), angleški dramatik približujejo novoromantične teme realizmu, antične motive pa poetizirajo. Moderno dramo odlikuje njena drobno realistična faktura; celo tam, kjer ima pečat poezije (T. S. Eliot). Romantična fraza in intelektualni paradoksi so izgubili svoj pomen (Wilde in Shaw vplivata kot klasika).

7. Omenil sem, da so glede tega problema poklicana k besedi predvsem gledališča. Pojavlja se vprašanje dramaturga (v pomenu: gledališkega delavca, ki ne bo samo bral dram in kritično ocenjeval njihove vrednosti, marveč bo dajal avtorjem tudi direktna navodila, v čem in kako naj predelujejo predložene drame). Potem bo odpadla dilema o načelu »kvalitete« ali »perspektive«. Veljati mora načelo: če bi neko delo tudi po predelavi (po navodilih dramaturga) ne bilo dovolj »kvalitetno«, ga je treba vendarle uprizoriti kot delo s »perspektivnim

obetom«. To bo delo zaslužilo že zategadelj, ker je šlo »skozi šibe« dramaturgovih zahtev.

8. V Ameriki so se mnogi znani dramatikí učili dramaturgije (in pisanja draml) v posebnih šolah (kolikor vem, Miller in Saroyan). Mislim, da bi bilo potrebno z vsemi silami delati na tem, da bi se tudi pri nas osnovala katedre te vrste dramaturgije. Pod pojmom dramaturgija tu ne razumem Lessingove koncepcije, ampak praktični kurs (s teoretičnimi uvodi) o pisanju drame: oblikovanje zgodbe, določanje medsebojnih odnosov, komponiranje scen in, v prvi vrsti oblikovanje funkcionalnega dialoga. Dramaturgi take šole so lahko istočasno svetovalci v gledališčih za izvirna dela, ki jih pisatelji predlagajo v uprizoritev. Posvetovanja v gledališčih (kakršna ima v načrtu Beogradsko dramsko pozorišče) bi bila koristna samo v primeru, če bi svetovalec bil dober poznavalec dramaturgije; poznanje drugih plati gledališkega dela (igre in režije) bi v tej zvezi ne koristilo posebno.

9. Ni mogoče nasploh trditi, da domača odrska dela nimajo obiska. (V Kragujevcu je doslej doživelo Jože Horvata »Razprodaja vesti« preko 30 ponovitev, enako število pa tudi Kulundžičeva drama Slepci). Kritika, ki je do domače drame izredno stroga, je sicer pokolebala zaupanje občinstva v domačo dramo, a če ima neko delo vsaj minimalne kvalitete, ga bo občinstvo sprejelo, zlasti še zato, ker se igralci z izredno resnobo lotevajo domačih tekstov. (Uprizoritve Matkovičeve drame »Na koncu poti« v Beogradu in drame »Človek je dober« v Ljubljani so predstave z visokimi umetniškimi kvalitetami!) Gledališča bi morala razbiti famo »o slabosti« domače drame. S predavanji, članki, sestanki in diskusijami moramo publiko navdušiti za vse domače kot je to bilo pri nas po prvi svetovni vojni. (Sicer pa sprejema nekatera Krleževa dela po osvoboditvi naše občinstvo z mnogo večjim navdušenjem kot kadarkoli prej.)

10. Popolnoma se strinjam s principi repertoarne politike kot jo predlaga odlični poznavalec gledališke umetnosti, dramaturg Lojze Filipič, ki upošteva domačo dramo v vseh točkah. V tej zvezi bi posebno rad poudaril zahtevo po potrebi eksperimentiranja, tako v pogledu moderne drame kot v pogledu moderne izvedbe.

11. Mislim, da bo imel festival jugoslovanske drame pomembne posledice za polet in razvijanje ter za utrjevanje domače drame. Festival bo razvnel ljubezen publike za našo dramo in spoznanje, da je tudi za skromnejše dosežke jugoslovanskega gledališča lahko ponosen vsakdo, kdor ljubi svojo domovino in svojo umetnost.

12. To priložnost bi rad izkoristil, da izrazim občudovanje odločitvi celjskega teatra, da izdaja svoj Gledališki list. To je ena od najlepših kulturnih pridobitev slovenske gledališke umetnosti. Če moj skromni občutek nekaj pomeni, moram priznati, da me je vsaka številka Gledališkega lista navajala, da izpopolnim svoje znanje slovenščine, da bi tako mogel čim bolj in laže spremljati zelo zanimive in poučne članke in bogate vesti, ki jih objavlja. Tej redki pridobitvi slovenske gledališke kulture je potrebno posvečati še nadalje vso skrb.

Tovariš urednik!

Morda so anketna vprašanja nekoliko preobširno zajela problematiko domačih gledališč, vendar je anketa razpisana o pravem času in zlasti ob pravi priložnosti, pri čemer ni prezreti, da je o nakazani problematiki potrebno spregovoriti.

Ker pričakujem na anketo obširen odziv, bom skušal na vprašanja odgovoriti čim krajše, da bi glasilo po svoji tehnični strani ob tej priložnosti ne bilo preobširno.

1. Če že govorimo o krizi dramatike, ni moči iti mimo dejstva, da je ne le doma, temveč v vsej Evropi na splošno čutiti veliko pomanjkanje dobrih sodobnih del, kar nujno vodi do uprizarjanja starejših del, sicer umetniško kvalitetnih, in povprečnih novejših.

Je pa bolj ali manj razumljivo, da je dramatika v hujši krizi kot epika in lirika, ki kot izraz subjektivnega življenja in subjektivnega odnosa ustvarjalca do družbenih dogajanj moreta nuditi večji duševni vzpon ko je prava dramatika z eno besedo povedano, ogledalo življenja.

2. Prav zato ni moči govoriti o absolutni krizi dramatike, gre za njeno latentnost.

Dramatika kot odraz živega življenja se je v svojih vršičkih razvila predvsem na zaključkih določenih obdobjih, ki so kot rezultat razvoja ekonomskih in družbenih odnosov pomenili obenem vrhunec razvoja določenega družbenega reda, obenem pa njegov propad. Prav zato je tedanji tvorec umetnine, ki jo danes ocenjujemo z njeno visoko umetniško vrednostjo, mogel objektivneje in manj prizadeto presojeti takratno družbeno dogajanje in ocenjevati več ali manj nepristransko tudi življenje posameznika v njem, s tem, da je pravično ocenil svetlobo in senco. V toliko tudi niso brez osnove mnenja, da je sodba o krizi dramatike posledica prevelikih pričakovanj in optimističnega prepričanja.

3. V toliko je razumljivo, da veliki zgodovinski, politični in gospodarski preobrat niso za dramatiko najbolj plodni, saj nosijo v sebi šele zametek bodočih ekonomskih in družbenih odnosov in sama borba ne dopušča in ne daje časa tako naglemu razvoju samih pogojev, ne psiholoških ne objektivnih, za ustvarjanje visokih umetniških vrednot. Zato naša domača dramatika, kot odraz nove družbene stvarnosti, po svoji vsebini takega vrhunskega ustvarjanja še ni mogla doseči, saj so družbeni odnosi še vedno v nenehnem razvoju, lik človeka pa, ki naj bi nosil dramatsko dogajanje, utegne biti prav zaradi nenehnega pomikanja naprej premalo močan in morda tudi manj psihološko utemeljen.

4. Govoriti o najboljših dramatikah ali sploh o najboljših umetnikih je zelo relativno, ker je ta sodba odvisna od same motivike določenih stvaritev, od subjektivnega gledanja in doživljanja. Pri večini povojnih dramatikov pa je opaziti težnjo, da bi v svojih delih pokazali lik človeka današnje družbe, pri čemer ni prezreti tu in tam opazno slabše poznavanje odrske tehnike.

5. Kolikor moremo govoriti o vplivu tujih modernih dramatikov, jih je čutiti v pozitivnem smislu pred vsem v sami tehniki, ne toliko v motiviki, ko sta motivika in problematika sodobne drame pač odvisni od obstoječega družbenega reda, zato tudi ni moči govoriti o absolutnih epigonih.

6. Moderna drama skuša človeško psiho čimbolj razčleniti in razbiti, da bi mogla sodobnega človeka upodobiti čimbolj plastično. Ko je dramaturška obravnava v klasičnem in naturalističnem smislu v nekako hladnem odnosu do obravnavanja dramskega dela na odru in se drži starih togih principov odrske tehnike, se sodobna dramaturgija zajé v samo bistvo dramskega dogajanja in s primerno dinamiko poganja dramski razvoj od skokov v preteklosti preko posameznih podrobno obravnavanih in prikazanih fragmentov do enotnih dramskih oseb.

7. Nedvomno drži, da domačega gledališča ni mogoče ustvariti brez domačih dramskih del. Čeprav je umetniška moč teh v današnjih pogojih deloma še šibka, moramo pač od povprečne kvalitete izbirati najboljše in s tem dati možnost razvoja našim dramatikom, pisati bolje in zreje.

8. Umetniku pogosto ni moči izraziti svoje umetniške moči, ker ne obvlada osnovnih, dovolite izrazu, obrtniških prijemov.

9. Obisk domačih del zavisi predvsem od umetniške vzgoje najširših ljudskih množic, ki po eni strani še nimajo dovolj teoretskega znanja o dramski umetnosti, po drugi strani pa, kolikor ga imajo, je njihovo gledanje okostenelo in prežeto z onim, ki so ga prinesli s seboj, kolikor so ga pač dobili v teku svojega izobraževanja v srednji šoli. Menim pa, da je o nekem apriorizmu, o predsodkih, da je vse, kar je domače, slabo, težko govoriti, saj ni prezreti, da so marsikateri uprizoritve domačih avtorjev napolnile mnogo hiš.

10. Ko naj dramatika obravnava živo življenje, bi bilo nepravilno iti mimo zahteve po določenih umetniških kvalitetah, pri čemer pa ne bi smeli zaiti v skrajnost in zahtevati dela z eterično vrednostjo dramske umetnosti, ki po svojem bistvu kot uprizoritev ne morejo vzgajati, temveč morejo služiti le kot teoretska osnova ljudem, ki se poklicno bavijo s pisanjem dramskih del ali dramaturgijo.

Z načeli in težnjami, ki jih zasleduje celjsko gledališče glede bodočega repertoarja, pa se v celoti strinjam.

11. Kolikor bodo posamezne uprizoritve umetniško kvalitetne, bo celjsko gledališče s festivalom postavljeni smoter nedvomno doseglo.

12. Menim, da so strokovna gledališka glasila potrebna, zlasti lokalni Gledališki listi, — pri čemer želim poudariti, da je celjski Gledališki list ne le dobro urejevan, temveč tudi po svoji vsebini pester, zanimiv in ga ljudje radi bero. Lokalna glasila so predvsem potrebna in namenjena širšemu občinstvu, osrednja gledališka revija, ki je pravtako nujno potrebna, naj bi bila pa zlasti namenjena ustvarjalcem dramskih del in dramaturgom. Celjskemu gledališču želim ob festivalu največji uspeh!

1. O popolni krizi naše literature nisem trdno prepričan. Če pa že govorimo o njej, se mi zdi, da dramatika relativno, glede na tradicijo, ni na slabšem kot lirika in epika. Obdobja šibkejše ustvarjalnosti so docela normalen pojav celo v individualnem ustvarjalnem procesu. Kje iskati vzroke? Hm, to bi bila dolga povest, pa najbrž ne preveč izvirna in kratkočasna. Znanim in neznanim vzrokom bi dodal še neko svojo sodbo, ki bo na prvi pogled bržčas precej čudna: naša srednja literarna generacija je številčno šibka in razen redkih izjem tudi ne posega dovolj živo v literarno življenje. Prav ta generacija pa bi naj bila hrbtnica našega umetniškega dogajanja. Morda je dramatika največja žrtev, ker je pač najtežja literarna zvrst in zahteva celega, zrelega človeka. Še to: morda je dramatika tudi malce zapostavljena, saj pravzaprav nimamo dramatika, ki bi bil res samo dramatik. Lirik bo težko postal dober prozaist; po mojem tudi dramatika terja »specializacijo«. Tako pa so moči razcepljene; nič čudnega, da sd v liriki in epiki, v teh dveh tradicionalnih zvrsteh, uspehi večji.

2. Prepričan sem, da veliki časi še ne rojevajo velikih umetnin. Zlasti ne tako razgibani časi, ko vse vre in se pretaka, ko se bo današnja drama razvozljala šele jutri, pojutrišnjem. Deset let renesanse še ni dalo Shakespeara! Seveda pa ne gre čakati križem rok; slej ko prej bodo naši časi morali najti umetniško podobo. Zato sta na mestu potrpežljivost in strpnost!

3. Teorija je siva, življenje, zgolj to, zeleni! Obe tezi sta po mojem precej samovoljni!

4. Odkrito povedano: med slovenskimi dramatikami bi se odločil za Potrča, ostale pa preslabo poznam, da bi lahko sodil.

5. O vplivih bi bilo težko govoriti. Celó o slabih ne!

6. V moderni dramaturgiji občudujem predvsem njeno izredno dinamiko in svežo govornico. Obe karakteristiki dopuščata v svojem okviru nešteto iznajdljivih prijemov; tudi ta raznovrstnost, ki porojeva toliko različnih individualnosti, je posebna odlika sodobnega gledališča.

7. Z obrazloženim mnenjem se docela strinjam. Mislim pa, da dramaturgi le niso tolikšni grešniki, saj je na naše odre prišlo že marsikatero delo, ki ni koristilo niti avtorju niti gledalcem. Gangl je ostal Gangl, pa naj so ga še tolikanj uprizarjali. Dramaturg bi moral imeti predvsem dober instinkt za »perspektivo«.

8. Shakespeare, Molière, konec koncev tudi Linhart — najboljša univerza jim je bilo živo gledališče. Morda je utoplja, toda zdi se mi, da bi tudi sodobnemu avtorju bolj kot teoretična predavanja koristilo živo, neprekinjeno, zavzeto sodelovanje s konkretnim teatrom.

9. Ne bodimo preveč zahtevni; večina gledalcev hodi gledat igro in ne novo slovensko igro. To je konec koncev tudi naraven odnos do gledališke umetnosti.

10. Z Vašimi načeli se docela strinjam; morda bi vendarle eksperimente postavil na zadnje mesto.

11. Festivalu lahko samo od vsega srca zaželim veliko uspeha!

12. Vaš Gledališki list redno in z velikim zanimanjem prebiram. Včasih se mi zdi kar škoda, da je njegov življenjski krog tako majhen. Po mojem bi bilo nesmiselno ukiniti posamezne gledališke liste, čeprav bi krvavo potrebovali centralno teatrsko revijo. Kdo naj bi jo izdajal? Morda uredniški kolegij, ki bi bil sestavljen iz res najvidnejših gledaliških ljudi, ne pa zgolj avtomatično izbran po načelu enakega zastopstva.

MILOŠ MIKELN, dramatik in kritik:

Ne strinjam se s trditvijo, da je sodobna slovenska dramatika v krizi. V krizi je prav toliko, kot slovenska umetnost ali pa kot slovensko, evropsko ali ameriško duhovno življenje nasploh. Res pa je, da zaradi lokalne omejenosti in drugih, ne vedno objektivnih vzrokov, capljamo zadaj. Toda to so same stare in znane stvari.

Pomembnejše se mi zdi vprašanje o odnosih med moderno svetovno in sodobno slovensko dramatikiko. Kaj je pravzaprav tako novega na sodobni svetovni, to je, v glavnem ameriški dramatikiki? Formalno to, da v polni meri izkorišča dramaturške posledice modernizacije odrske tehnike, v bistvu to, da je nekak kompromis med analitično in sintetično tehniko, vsebinsko pa to, da je razbila staro, marsikje in tudi pri nas še vedno veljavno poglavitno dramsko pravilo, da je lahko tragična samo vzvišena, pomembna osebnost, da so dramskega prikazovanja vredne samo usode pomembnih, moralno na višku svoje dobe stoječih ljudi. Vsa sodobna ameriška in ne samo ameriška dramatika je en sam dokaz, da to pravilo ne drži več.

Kar zadeva komedijo, smo ugotavljali na nešteti primerih, da je danes v svetu (in spet predvsem v ZDA) komedijska dramaturška tehnika razvita do take obrtne popolnosti, kot ni bila še nikdar v zgodovini. To je poglavitna ugotovitev, vsaj kar zadeva morebitne tuje vplive na našo sodobno komedijsko revščino.

Kaj torej? Učiti se dramaturške tehnike? Da, da, da, in to na vse mogoče načine in z vsemi dosegljivimi in uporabnimi sredstvi. Toda nove tehnike se za zdaj lahko s pridom učimo in jo tudi uporabljamo samo šele v komediji. Nova dramska tehnika nam bo namreč potrebna šele takrat, ko bomo imeli nove dramske vsebine. Za zdaj še zdaleč nimamo novih dramskih vsebin. Res pa je, da imamo milje, iz katerega je mogoče napisati moderne drame z novo vsebino, kajti Levstikov snovni literarni program vendar enkrat ne drži več. Torej počakajmo, toda ne prekrižanih rok, temveč z utiranjem poti moderni slovenski drami (vsi ukrepi, ki jih v tej smeri predlagaš v anketnih vprašanjih, se mi zdijo ne samo potrebni, temveč tudi izvedljivi) — in še skromna pripomba: ne pričakujmo preveč od vsakogar, ki je poskušajoče zastavil pero.

Dragi urednik,

prav zares nimam volje, da bi odgovarjal od prve do enajste točke na vse, kar sprašuješ v svojem pismu. Prav zares se mi ne da, da bi razporejal po velikosti in teži povojne dramatike pri Slovencih, Hrvatih, Makedoncih in Jugoslovanih sploh, iskal med njimi epigone, kazal s prstom, kdo naj pri nas opravi to ali ono delo v gledališču itd. Zato se bom omejil le na nekaj skromnih opomb k tistim odstavkom Tvoje ankete, ki naju oba najbolj zanimajo.

Najprej o »hladni vojni med dramatikami in dramaturgi«. Mislim, da ni tako resna. Načelno sem mnenja, naj bodo vrata gledališč domačim avtorjem kar najbolj gostoljubno odprta in sem skušal to načelo vsa ta leta tudi v praksi uresničiti. Preširoko pojmovanje tega načela pa bi bilo prav tako škodljivo — za gledališča, za publiko in celo za dramatike same — kakor druga skrajnost. Zato mislim, da mora dati delo vsaj eno zagotovilo: če ima visoke umetniške kvalitete, naj bo sprejeto v repertoar, pa četudi ni mogoče verjeti v uspeh pri širši publikii; če večjih vrednot nima, pa je v njem vedrina in s tem zagotovilo, da ga bodo ljudje radi obiskovali, naj le pride na spored — seveda, če se ni nabralo v eni sami sezoni kar pol ducata takih iger; če pa ni prvega ne drugega, potem, mislim, da odklonitev ni stvar dramaturgovega »najmanjšega odpora, pomanjkanja poguma i volje« in tudi ni nobenega resnega vzroka za »hladno vojno«.

Kar zadeva repertoar na sploh, se presenetljivo strinjava. Skoraj enako »prednostno listo« sem sestavil pred šestimi leti — le besede »eksperiment« v njej ni bilo. Te namreč nimam rad in njen zven je pogosto dvomljive vrednosti: domalega vse tisto, čemur pravimo pri nas danes tako, so poznali vsaj že ekspresionisti, če ne že kdo pred njimi.

Tudi poslednjo točko v tej »prednostni listi« bi sicer raje črtal; dokler sem se ukvarjal z gledališko kritiko, sem jo rad očital; v praksi pa vsakdo spozna, da je taka repertoarna politika edina realna. V gledališču je namreč poleg vodstva, ansambla, kritike itd. še en faktor, ki se mu je težko ogniti: publika.

In še: gledališka revija. Lani smo veliko razmišljali in se pogovarjali o njej. Problem ni ne gradivo ne urednik, morda kvečjemu tehnična sredstva (tiskarna, ki bi garantirala vedno izhajanje) in predvsem — milijon za začetek. Verjamem celo, da bi se revija, če bi bila v prvem letu kvalitetna, lahko v drugem letu z naročniki in inserati sama vzdrževala. Stvar pa bi morala biti široka, bogato ilustrirana, načelna, informativna in vzgojna, namenjena vsem gledališkim ljudem od osrednjega gledališča do delavskih »Svobod«, ki naj bi bile tudi sodelavci, ne le naročniki in bralci. Redno izhajanje »Gledaliških listov« je kajpada popolnoma nevezano na tako revijo. Misel na kakršnokoli ukijanjanje bi bila absurdna, škodljiva gledališču in publikii; res pa je, da bi utegnili obseg, če bi imeli tako dobro revijo, kdaj pa kdaj skrajšati in bi bilo lahko težišče bolj na uprizorjenem delu.

Spoštovani tovariš urednik!

Predvsem ne bodite razočarani, če boste na svoja vprašanja dobili kolikor toliko izčrpane odgovore, ki jih bo vredno tudi natisniti, samo od svojih poklicnih kolegov. Vaša anketa je pripravljena zelo skrbno, saj ste mnogokrat kar sami nakazali ne le problem, ampak kar odgovor. Prav to pa utegne nekatere Vaše poklicne kolege, ki jim ni to tega, da bi se zapletli v polemike, celo nekoliko odbijati, da Vam bodo odgovorili samo na splošno ali pa sploh nič. Ni namreč čisto gotovo, ali je v današnji situaciji slovenske gledališke kulture že mogoče dajati kratke in dokončne odgovore za nekatera Vaša direktno postavljena in generacijsko pobarvana vprašanja. Zlasti bolj preudarni in umirjeni ljudje se bodo za zdaj raje vzdržali vsake sodbe, kakor da bi zapisali površno publicistično frazo.

Za ljudi, ki poklicno delamo na drugih področjih kulture in spremljamo gledališka prizadevanja samo v širokem okviru kot eno od najbolj vidnih manifestacij sodobne slovenske kulturne tvornosti, pa je Vaša anketa preveč strokovnjaško zastavljena, da bi lahko dajali na Vaša vprašanja z argumenti podprte odgovore in sodbe. To lahko stori danes samo tisti, ki se poklicno ukvarja s to problematiko. Druge nas preveč zasipa poklicno delo z množico nič manj perečih vprašanj, na katera bi Vi prav tako ne mogli dati odgovora kakor mi ne na Vaša.

Zastavili ste vrsto vprašanj o sodobni slovenski in jugoslovanski dramatik in njenih predstavnikih. Kdor bi hotel o tem vsaj približno trezno govoriti, bi moral vsa po vojni nastala domača dramska dela ne le prebrati, ampak tudi videti na odru uprizorjena. Ali mislite, da je to človeku, ki se z zavestjo odgovornosti tako preda svojemu delu, zlasti v takemle malem provincialnem mestu, da mu ne ostane tako rekoč nič časa za kaj drugega, sploh mogoče? Saj niti do vseh tiskanih dramskih del ne pride, da bi jih prebral, na odru pa lahko vidi samo tisto, kar mu nudi domači ansambel ali pa kaki gostje, ki slučajno zaidejo, tudi na deske celjskega gledališča. To je za intelektualce v provinci poleg koncertov (tudi teh sliši več v radiu kot pa v koncertni dvorani), knjig, revij in časnikov (kolikor jih utegne prebrati) edini stik z živo slovensko kulturno tvornostjo. Kako naj si torej v takem stanju drznem izreči sodbo, kdo je najboljši slovenski, hrvaški, srbski, makedonski ali celo najbolj jugoslovanski dramatik?

Od domačih dramskih del, ki so nastala po osvobodilni vojni in sem jih imel priliko prebrati ali videti, me prav nobeno ni tako pritegnilo, da bi mi spomin nanj ostal do danes živ. Zgodovinsko pomembni prebrati in herojska obdobja nudijo obilico snovi, ki pa bo zaživela poleg zgodovinskega tudi svoje umetniško življenje samo pod oblikujočo silo velikih umetniških tvorcev. V naši liriki in našem pripovedništvu je nekaj del s to motiviko, ki bodo ostala, med odrskimi deli pa vsaj jaz ne poznam nobenega, ki bi bilo več kot povprečno. Človeške in družbene konflikte iz žive sedanjosti pa bodo lahko umetniško oblikovale samo osebnosti z visoko etično zavestjo, ki bodo znale to aktualno snov dvigniti iz dnevne malenkosti v jasnovidno umetniško in etično izpoved. Hočete dokaz za to sodbo? V povojni slovenski dramatik so samo

prizadevanja v tej smeri pokazala nekaj uspehov. Matej Bor je v svojih dveh formalno spretnejših dramah »Vrnitev Blažonovih« in »Kolesa teme« to malo bolj zadržano nakazal, Ivan Potrč pa je v svojih dramaturško morda malo bolj okornih »Kreflih« prepričal in osvojil prav z umetniškimi pogumom.

Tehnična pomoč avtorjem po ameriškem ali ruskem vzorcu v obliki eksternističnega kolegija praktične dramaturgije na Akademiji za igralško umetnost, bi avtorjem pomagala premostiti težave z obvladanjem dramske tehnike in poznavanjem odrskih možnosti. Ta odrska neizkušeničnost je sicer eden od najpogostejših grehov, ki teže slovenske dramatike, a če jo tudi odstranimo, bomo ustvarili samo pogoje za dramsko umetnost (tudi to je nekaj), prave umetniške sadove pa bo to rodilo samo takrat, kadar bo med slušatelji iskren umetnik, ki se ne bo silil, ampak bo pisal zato, ker ima Slovincem res kaj izpovedati in povedati, in pri katerem bosta umetniška sila in umetelna oblika dosegli vsaj tako skladnost kakor pred vojno pri Bratku Kreftu. Rutina je potrebna, a glavno je slej ko prej umetniško poštenje in pogum.

O kriterijih pri uprizarjanju domačih dramskih novitet še vedno drži stara preizkušena resnica, ki ste jo ponovili v svojem konceptu odgovora na sedmo vprašanje. V repertoarje, sestavljene po načelu umetniške kvalitete (ob tujih delih bi od tega načela nikdar ne smeli popustiti), bi naj dramaturgi iz perspektivnih ali, če hočete, strokovno vzgojnih namenov, vpletali tudi povprečna domača dela, če so v njih vidne obetajoče prvine in vsaj nekoliko izvirnosti. Za odločitve, ali naj tako domače delo pride na oder ali ne, pa je osebni okus še tako tenkočutnega in razgledanega posameznika največkrat premalo zanesljiv, zato bo skoraj vselej potrebno v diskusiji doseženo soglasje vsaj treh do petih ljudi, najbolje strokovnjakov iz različnih generacij in šol. Morda se Vam bo zdelo to nekoliko strogo gledanje, a priznati morate, da je samo tako zares zagarantirana prava objektivnost presoje. Saj ni treba pri tem uporabljati samih najstrožjih kriterijev, pred katerimi obstanejo samo izredna dela, kajti tudi angleška dramatika nima samih Shakespeareov in slovensko dramsko tvornost, ki ni vsaj na Cankarjevem nivoju, preiti z omalovažujočo kretnjo, bi bilo slepo in gluho puritanstvo. Zdrava širokosrčnost nikdar ne bo niti za trenutek odnehala od iskrene borbe za kvaliteto, ki edina vzpodbuja resnično rast, kajti od samih povprečnih in epigonskih odrskih del se raven slovenske gledališke kulture ne bo dvignila. Preširok razcvet plitvega rutinerstva utegne celo dušiti zdravo rast prave dramske umetnosti.

Kvalitetno napisana in enako uprizorjena izvirna slovenska dela se bodo uveljavila tudi pri našem občinstvu in bodo prav lahko premagala tudi ostanke malomeščanskih predsodkov, ki včasih pri naših gledalcih povzročajo neko nezaupljivost ali celo apriorno odklonilno stališče do vsega domačega in pretirano prizanesljivost do tujega. Mnogo usodneje bi bilo, če bi ta bolezen okužila tudi dramaturge, da bi v težnji po izvirnosti za vsako ceno ali pa po popularnosti pri standardnem okusu občinstva, začeli popuščati od osnovnega načela umetniške in življenjske kvalitete. Ob kvalitetnih delih bo tudi ljudskoprosvetna publicistika lahko še uspešneje pomagala dvigati in vzgajati v občinstvu zdrav umetniški okus.

O osnovnih načelih repertoarne politike v slovenskih gledališčih med preudarnimi in poštenimi ljudmi ne bo dolge debate, o praktični aplikaciji in prednostnih listah, kakor Vi to imenujete, predvsem pa o vrednosti posameznih konkretnih del, ki naj se uvrstijo v repertoar, pa so mnenja zelo različna. Presmelo je trditi, da je samo ena varianta pravilna, pa četudi se je izkristalizirala iz tako uspešne prakse, kakor so bile zadnje tri sezone v celjskem gledališču. Ali morete ovreči trditev, da bi kljub vsem težavam prav z zamenjavo nekaterih bledikavih in problematičnih del z živimi neposrednimi umetninami lahko že vnaprej prepričali tudi nekatere repertoarne neuspehe? Ze v repertoarni politiki nekega konkretnega, na primer celjskega gledališča je togo vztrajanje pri neki varianti repertoarne zamisli prav tako škodljivo kakor prevelika ohlapnost. Še huje pa je, če se neki konkretni repertoar na ves glas proglasi za generacijsko bojno geslo, češ da bo utrl slovenski gledališki umetnosti nova pota. Preveč glasno govorjenje, zlasti prebučna spremljava mladih kritikov, le prehudo prekrije tudi pošteno vneto in resnično žive klisee mlade gledališke umetnosti in tako več škoduje kot koristi.

Festival sodobne slovenske in jugoslovanske drame, ki ga prireja celjsko gledališče za zaključek letošnje sezone, je lahko ob proslavah desetletnice osvoboditve obračun in tvorna vzpodbuda. Celjsko občinstvo, zlasti intelektualci, bomo lahko za nekaj dni pozabili na provincialno kulturno izoliranost, o kateri sem potožil v začetku tega odovora. Če bodo dela, ki jih bomo videli v okviru festivala, kvalitetna in dobro uprizorjena, bo ta namen dosežen. Povprečna dela pa količkaj kulturni gledalec v slavnostnem festivalnem programu še teže prenese kakor v raztegnjenem celoletnem repertoarju.

Skoda, da slovenski gledališki delavci še nimate svojega strokovnega glasila. Potem bi tudi celjskemu Gledališkemu listu ne bilo treba v strokovnih anketah nastavljeni mirnim spremljevalcem gledališkega dela toliko polemičnih pasti.

Pozdravljeni!

BOGDAN POGAČNIK, urednik »Naših razgledov«:

1. Ne strinjam se sicer z mnenjem o neki popolni krizi v naši povojni dramatik, ker te, mislim, v resnici ni in ker razen tega že v načelu ne soglašam s težnjami označevati nekaj za absolutno, pa bodisi v dobrem ali slabem smislu. Mislim pa, da v ostalem kriza je in morda v nemajhnj meri prav zaradi hlastanja po nečem absolutnem. V takem ozračju je treba umetniškemu ustvarjalcu predvsem osebno iskrene in pogumne izpovedi. Če je od slovstvenih ustvarjalnosti naša dramatika v sorazmerno najtežji krizi, je to verjetno prav zaradi tega, ker je dramsko delo še posebej potencirana izpoved, v večih osebah dramatizirana avtorjeva oseba, namenjena, da v odnosih med seboj in v odnosu do publike zaživi kot v resničnem življenju. Če tega resničnega življenja s samim seboj in z ljudmi ni v avtorju, potem ga ne morejo doživljati niti njegove osebe, še manj pa v tretji stopnji publika.

2. Ker sodim, da ni moč govoriti o neki popolni krizi v naši dramatik, bi odgovor navezal na to, kar sem omenil že v zvezi s prvim

vprašanjem. Čeravno imam vtis, da naša sedanja dramatika zaostaja za odgovarjajočimi povprečki zadnjih desetletij, bi se pa vendar strinjal tudi z mnenjem, da z izjemo nekaterih blestečih vrhov v slovenski dramatikni na sploh ne bi mogli govoriti o kaki posebno bogati žetvi. Slovenska dramatika tudi v preteklosti sorazmerno niti po kvaliteti niti po kvantiteti ni dosegla n. pr. stvaritev v poeziji. Delno bi se to dalo razlagati iz tega, ker dramatika zahteva še posebno samozavest in pogum glasno govoriti, kar je bilo pa v bistvu našega narodnostnega značaja prav zaradi dolgoletne politične odvisnosti in podrejenosti pač redkejši pojav kot romantični občutek bolečine, ki je vodil v poezijo. Saj se še današnji slovenski časopisni kolporterji niso upali zavpiti na glas, dokler jih tega niso naučili konkurenti z juga. Pač pa se ne bi strinjal s sodbami, ki si razlagajo sedanjo krizo kot posledico razočaranja nad nekimi velikimi pričakovanji, kajti zdi se mi, da glede prave književnosti pač nikoli ne moremo računati, češ taka ali drugačna bo, ampak da lahko vselej samo enostavno ugotavljamo, da taka ali drugačna je, oziroma, da je taka ali drugačna bila.

3. Predvsem se mi zdi, da je povsod, kjer imamo opravka s človekom, težko govoriti o avtomatizmu, oziroma o neki popolni zakonitosti, tem manj, če gre za neki ožji konkretni krog, n. pr. za neke pojave v okviru enega samega malega naroda. V širokem svetovnem in zgodovinskem povprečju bomo seveda do nekih večjih ali manjših zakonitosti valovanja prišli, pa še na to lahko vsakdo gleda s svojega zornega kota. A vendar, kolikor to vendar lahko storim v zvezi z vprašanjem, bi se strinjal z ugotovitvijo, da so zgodovinska obdobja velikih političnih in gospodarskih preokretov v dramatikni sorazmerno manj plodna kot obdobja miru in urejenosti. Velika zgodovinska obdobja že sama ustvarjajo neki svoj lik človeka in ga deklarirajo — takega ali drugačnega — in dramatik tu nima kaj posebnega dodati. To pa umetniško silo nekje zmanjšuje. Zdi se mi namreč, da pri resnični književnosti ne gre za to, da bi bil predmet njene obdelave neki določen tip človeka, ampak samo človek. Če ta človek v resnici eksistira ali resnično biva vsaj v pojmovanju pisca, potem živi, in če hkrati prepriča tudi publiko in živi tudi v njej, potem bo ta podoba obveljala, ne glede na to, ali se z deklariranim bolj ali manj sklada. Seveda pa je tak človek v svoji lastni moralni živ samo takrat, če se v njem — in četudi samo po njegovo — odražajo tudi zunanji momenti: socialni, nacionalni in drugi, ki v vseh okoliščinah vsaj delno ostajajo, saj so prav oni podaljšana projekcija človeka samega in obratno. Ni potreba revolucionarne resnice, kajti resnica sama je vselej najbolj revolucionarna. Prav v tem, če so pravi dramatik hkrati z drugimi velikimi književniki preteklosti odkrivali resnico, so s kritiko iskali novega človeka in s tem pomagali poganjati kolo družbenega razvoja v tako imenovana — velika zgodovinska obdobja.

4. Na vprašanje, katerega povojnega slovenskega dramatika smatram za najboljšega, bi težko odgovoril; med drugim tudi zaradi tega, ker — odkrito povedano — niti vsega tega, kar je bilo novega napisanega in igranega, nisem prebral oziroma videl, zlasti če je bilo na deskah izven Ljubljane, v čemer gledam prav tako del svoje lastne krize (razlogov za to ne bi našteval); ker podobne primere ugotavljam tudi

drugod, se mi zdi, da je v tem tudi odsev neke kulturne krize med slovenskim občinstvom na sploh, zlasti izobraženstvom in še posebej med dijaško in srednješolsko mladino. (Mislim, da bo sorazmerno majhen odziv na to anketo že sam po sebi to krizo prizadetosti med nami samo potrdil. Kolikor bi pa že nekvalificirano koga konkretno omenjal, se mi zdi, da je Bratko Kreft še vedno naša zelo močna gledališka figura, čeprav je dejansko po vojni ustvaril na novo samo Jugoslovansko vprašanje in pri njem ne toliko prislusnil samemu sebi, kot prisluskoval aktualističnemu razpletanju vprašanja. Ne glede na vprašanje umetniške sile pa bi, kar zadeva aktivno odrsko podjetnost in dramaturško spretnost, menil, da je v zadnjih letih zelo vidno stopila v ospredje Mira Miheličeva. Če se od nekaterih drugih imen dotaknem samo še Mateja Bora in Janeza Potrča, se mi zdi, da je prvi večji pesnik kot dramatik, zaradi česar so v njegovih dramatskih delih najlepše prav drobne sentence, Potrč pa predvsem rustični epik, zaradi česar n. pr. v njegovih Kreflih prav ta narativni opis glavnega junaka prepriča, dramatski zaplet pa mnogo manj. Temelji za presojanje o najboljših povojnih dramatikih pri Hrvatih, Srbih, Makedoncih, oziroma v Jugoslaviji na sploh, pa stojijo, kot se mi zdi, na še veliko bolj prodnatih tleh. Saj na slovenskih deskah razen nekaterih maloštevilnih del, n. pr. Gervaisa, Budaka, Božiča in Kulundžiča in morda še koga, sodobne dramske ustvarjalnosti ostalih jugoslovanskih dramatikov v zadnjih desetih letih sploh nismo imeli priložnosti videti. Torej kriza tudi v tem. Če bi se pa že pri čem ustavil, naj — prav v razliko z mnogimi odklanjajočimi sodbami — pristavim, da se mi Kulundžičeva drama »Človek je dober«, ki smo jo videli tudi v Ljubljani, ne zdi slabo delo, zlasti kar zadeva dramaturško obravnavo.

5. Tudi o tem vprašanju ne bi mogel odgovoriti z neko pretehtano sodbo, mislim pa, na splošno, da se v zvezi s tem moramo izogibati dveh pretiravanj: da gledamo v vsaki stvari, ki je nekoliko svetovljanska ali modernistična, že slaboumno epigonstvo, hkrati pa tudi, da ne smatramo vsega, kar ni tako, kot je trenutno n. pr. v Parizu ali na Broadwayu, za zastarelo in primitivno.

6. Na sploh bi gledal značinstvo sodobne dramaturgije v razliko od klasične in naturalistične v tem, da je sodobna dramaturgija v svojem bistvu nepatetična — brez težnje po pretiravanju bodisi v klasični, bodisi v naturalistični smeri — se pravi realistična. Vendar pa se mi zdi, da je realizem sodobne moderne dramaturgije vendar nekje močno prepleten z nekimi poudarjenimi duhovnimi, če hočete, včasih tudi skoraj patološkimi elementi. Današnji človek na svetu sploh je že fiziološko — po vojnih izčrpanostih in pretresih, po vsakodnevnem prerealističnem boju s prometom, službo in vsakdanjimi skrbmi, v okolju razklanosti sveta na ideologije, od katerih vsaka pretendira na popolnost, — verjetno veliko bolj nervozen in živčno obremenjen, kot človek prejšnjih obdobij, zaradi česar so v moderni dramaturgiji toliko priljubljeni in skoraj nujni večkratni izleti iz realnega sveta v razne spomine, sanje, želje in podobno, s tem v zvezi pa tudi včasih v nekaj sodobni realistični simbolizem. Kar zadeva podrobnosti, naj se ustavim, da stvar ne bo predolga, samo pri novih dramaturških elementih, ki jih prinaša sodobna tehnika. Pri tem ne mislim samo na tehnične scenske možnosti.

modernejga odra, ampak tudi prav na pisateljev tekst. S telefonskim pozivom, z avtomobilsko nesrečo — ki je lahko res nesreča ali tudi samomor — z oddajo radijskega sprejemnika itd., lahko pisatelj vnese v svoje dramsko delo dramaturške zaplete, kakršnih si dramatik prejšnjih stoletij niti predstavljati ni mogel.

7. Povsem se strinjam z ugotovitvijo, da je treba na domače odre uvesti domače dramatike. Dokler dramsko delo ni izvedeno, pravzaprav še ni niti rojeno do konca. Vsako dramsko delo zaživi svoje polno življenje šele v dotiku z igralci in publiko. Zaradi tega pomeni odlaganje uprizarjanja domačih dramskih del, splavljanje še nerojenih otrok naše literature. Ob tem pa seveda ostaja hkrati povsem jasno, da mora biti osnovno repertoarno načelo umetniška kvaliteta.

8. Čeprav smatram, da se nobene umetnosti, pa tudi dramatike priučiti ni mogoče, ako za to ni talenta in osebnih iskrenosti, se mi zdi, da bi bila uvedba takega ali podobnega eksternističnega izobraževanja v praktični dramaturgiji zelo koristna, in to ne samo za morebitne pisatelje, ampak tudi za kritike.

9. Občinstva ni mogoče siliti, da gleda nekatere slabe stvari samo zaradi tega, ker so domače. Tudi primerjava domačih in tujih filmov razumljivo opravi svoje. Razen tega se povprečnih domačih dramskih del na tihem bojijo tudi dramaturgi iz blagajniških razlogov, tembolj, ker pri nas v glavnem vsako delo mora vzdrževati samo sebe, ne pa da bi — kot je včasih v tujini — težje domače eksperimente finančno krili z lažjo robo, kot so komedije, operete itd. Gotovo pa je, da gre pri tem marsikdaj v precejšnji meri tudi za škodljiv in lažen predsodek, da je vse, kar je domače — slabo. Vzroki za to imajo svoje korenine nedvomno že v preteklosti, pa tudi še danes, če vidimo kak artikel z inozemskim napisom, takoj mislimo, da je stvar več vredna. Po drugi strani pa se mi psihološko zdi razumljivo, da ljudje na našo današnjo, včasih pretirano kampanjo, da je vse, karkoli je domačega, daleč nad inozemskim, radi reagirajo prav z nasprotnim in večkrat povsem neutemeljenim iskanjem inozemskega. Na sploh pa mislim, da je danes svet veliko bolj internacionalističen, kot je bil nekdaj, ne samo kar se tiče gospodarstva, prometa itd., ampak tudi po človekovi problematiki in občutju, s tem pa tudi po dramatiki. Ameriški Miller nam je danes verjetno veliko bližji, kot bi nam bil angleški Shakespeare v svojem času.

10. Povsem se strinjam z ugotovitvami, navedenimi v anketi, in celo z besedno formulacijo. Prav v tem, kolikor celjsko gledališče sledi tem repertoarnim načelom, vidim enega izmed glavnih razlogov za njegov osebni uspeh in uspeh pri občinstvu. Izrazil bi pa v zvezi z uspehi celjskega gledališča tudi željo, da mladega ansambla ne bi prevzel afekt, ki za njegovo rast verjetno ne bi bil zdrav.

11. Pridružujem se temu upanju z najboljšimi željami celjskemu gledališču, festivalu in slovenski dramatiki. Zdi se mi, da je prvi konkretni uspeh že tu, saj je festival s poživljeno razpravo, novimi domačimi deli in njihovo pripravo v naše gledališko dogajanje zanesel novo brstje. Skoraj simboličen se mi zdi naslov, ki ga je dal svojemu prvencu mladi mariborski avtor Hofman »Življenje zmaguje«.

12. Ne bi bil niti za ukinitvev lokalnih gledaliških listov, ki brez dvoma opravljajo svoje važno poslanstvo in v čemer jih nihče nadokna-

čiti ne more. Ne bi se pa navduševal tudi za posebno osrednjo republiško gledališko revijo, čeravno je to vprašanje predvsem in skoraj edino stvar pobudnikov samih. Zdi se mi namreč, da imamo Slovenci revij že preveč, revialnega življenja pa premalo. Ne glede, da bi nastanek nove revije verjetno neke osušil žile že sedanjim težko živečim listom, se mi zdi, da bi bile z izdajanjem take nove revije povezane tudi dokajšnje finančne težave. Kolikor bi pa kaka višja subvencija bila zagotovljena, bi revija verjetno privzela več ali bolj samo neko reprezentativno vlogo, kar bi sicer lahko dosegali s prikazovanjem gledališkega življenja v nekaterih že zdaj izhajajočih reprezentančnih revijah, namenjenih domovini ali inozemstvu. Živo gledališko življenje in njegova problematika pa nasprotno, kot se mi zdi, nista samo vprašanje gledaliških ljudi, ampak mnogo širšega kroga in v soodvisnosti z mnogimi drugimi kulturnimi in družbenimi problemi, zaradi česar menim, da bi bilo tako tekoče polemično obravnavanje gledališke problematike primernejše v kaki reviji s širšim krogom bralcev ter tudi širšo lastno zasnovi, n. pr. — če se mi pristranost oprostí — v štiri-najst dnevniku »Naši razgledi«, ki žal do sedaj kljub temu, da bi tudi to svojo stran rad živeje izpolnil, v glavnem prav s tega področja zaman ponuja svoje strani.

VASJA PREDAN, gledališki kritik:

NEUREJENE MEDITACIJE O SODOBNI SLOVENSKI DRAMATIKI IN GLEDALIŠČU

Pomladni veter mi — kakor žrebču grivo — cefra nespočite misli. Ne vem prav ali sem melanholičen ali razsanjan. Tisočkrat sem že premeril pot mimo Talijinega hrama in tisočkrat sem ga pobožal s strahom in upom. Pa naj ga je oblivala mehka sončna luč ali pral jesenski dež. Zmeraj sem si želel, da bi življenje v njem utripalo z globokim življenjskim dihom, da bi v njem srca, ki po cestah blodijo zastrta in mrzla, gorela s strastmi, se jokala in smejala, si pripovedovala in se izpovedovala v jeziku, ki bo umljiv sodobnemu slovenskemu človeku, ki ga bo napolnjeval, ga vsega prežarjal, bogatil, osveščal. Pa bolj ko sem stikal po spominu, kdo je s Talijine tribune govoril s tistim začaranim jezikom, čedalje trdneje me je navdajalo: mnogo tujcev in malo domačinov. Tam nekje v dalji je stal ponosno vzravnani Linhart, na mlajših barikadah s krvjo oblití Tugomer in pod soncem Cankar. Od teh jeklenih spomenikov se je do današnjega dne sklenila verižica prenekaterih členkov mimo zavrženega Gruma do mrtvih in živih sodobnikov.

Zdaj pišemo letnico 1955 in paberujemo o krizi slovenske dramatike. In vendar: ta bajka je stara že tisoč let.

Spet in spet iščemo, brskamo, da bi odkrili razloge krizi. In vendar: če jih že utegnemo najti, ali se bodo vremena dramatiki poslej zjasnila?

Ne izključujem, marveč dvomim.

Pa kljub vsemu: če je kriza stagnacija nekega stanja, bolje, njega nemočna, neintenzivna, plitva oblika, tedaj je pač takšno stanje za slovensko dramatiko preteklosti in sedanjosti latentno in preoblikovano

le v »jeklenih spomenikih«. Spričo te resnice moremo govoriti ne le o kvalitetni in kvantitetni podobnosti stanja, marveč o pojavnih istosti predvojne in povojne dramatike.

Nekaj pa pri iskanju razlogov za tako trajno klavno žetev vendarle ne kaže pozabiti: če med objektivnimi razlogi za krizo navajamo pogosto dejstvo, da je bila dramska ustvarjalnost zmerom pastorka slovenske literature, da nismo imeli gledališč, da bi pri nas od še tako intenzivnega ustvarjanja dramskih tekstov sleherni avtor prej ali slej moral umreti, da pravzaprav popolne dramatične osebnosti sploh imeli nismo — tedaj ti razlogi veljajo za nekoč in za danes. A s pomenljivo opombo: četudi se živeti od dramatike še zmeraj ne da, je šest poklicnih in dvoje polpoklicnih teatrov le resnica, ki razgrinja srenejše možnosti. Seve — če bomo rodili močno, vztrajno, delavno, iščočo, neomahujočo osebnost, ki je končno alfa in omega vsakega stvariteljstva. Poučno, a ne kdo ve kako koristno opravilo se mi zdi premišljevanje o dramatičnih in nedramatičnih zgodovinskih obdobjih in iz njih izvirajoči »dramatični« in »nedramatični« dramatiki. Slednjič je to le shematizacija — in vsaka shematizacija je na moč podobna tipologiji, ki ima vselej svoje senčne in sončne strani. V epicentru umetniškega ustvarjanja je pač »genialni rapsod«! Važnejše je, da so se rodili, kot kje kdaj so se rodili Sofokles, Evripid, Shakespeare, Molière, Čehov, Cankar, Miller. Bolj poučen se mi zdi primer, da je med slovenskimi dramatikmi težko najti avtorja, čigar dela presegajo število deset. Ne gre za to, da bi imeli kakšnega Lope de Vega ali Scriba, Sardouja. Končno je Balzac dramatik znan le po »Marchedu«, Grum po »Gogi«. Da pa je le s prizadevnostjo, temeljitostjo in nepopustljivostjo ne talent mogoče kvalitetno završiti, to je bradata popevka. In resnična.

Zadnji čas se je pri nas govorilo in pisalo, da je sodobna kritika krivec za krize sodobne dramatike, češ da z apriorističnim »trganjem« hromi sleherni voljno prizadevanje. Te vrste tezo bi po pameti kazalo prezreti, ko bi ne vzniknila iz določenih razlogov v določenem miljeju. Valjenje krivde za neuspeh sodobnih dramskih prizadevanj izvira namreč iz istega potočka obotžb, ki očitajo kritiki mladostno neuravnovešenost, pomanjkanje kriterijev, nestrokovnost, neznanje in kar je še podobnih istorodnih atributov. Pri vsem tem je morda edinole res, da so pisci gledaliških ocen mladi in da jim ta mladost kvečjemu koristi pri pisanju. Koristi zato, ker se znajo prvobitno navdušiti ali razburiti, se pravi storiti tisto, kar jih loči od mrzlih logističnih analitikov, doživljajočih v avditoriju v prvi vrsti literaturo in šele nato gledališče. In naj bodo besede zastavljene še s takšno pozitivno ali negativno vehemenco, naj je faktura sodobne slovenske kritike še neizčiščena — ljubezni, prizadevnosti, poštenja, odkritosrčnosti in ne nazadnje strokovnega izpopolnjevanja ji ni mogoče očitati. Če pa že, tedaj je to domena bolesto osebno prizadetih slabštev. Edinole v njihovih mislih se more poroditi demagoška, nedialektična in absurda teza pripisovanja krivde za krizo kritiki. In le majhen pogled v domačo ali tujo dramsko preteklost jim lahko pove, v kakšni zmoti so. Kaj neki bi počel ob tej modrosti na priliko Ibsen, kaj Cankar, kaj Krleža? Končno se je treba vprašati, kaj in koga je kritika tako zamorila, da mu je pobrala poslednjo stvarilno moč? To vprašanje zadeva neposredno sodobno dramsko ustvarjalnost.

Od dramatikov, ki so debutirali že med obema vojnama, sta danes aktivna še Bratko Kreft in Ivan Potrč. Kreftu je kritika in tudi literarna zgodovina po Cankarju priznala prvo mesto v sodobnem dramskem oblikovanju. Četudi tej ugotovitvi ne kaže oporekati, je vendar res, da je Kreft po vojni oblikoval le zgodovinsko snov, medtem ko se sodobne družbene drame še ni lotil. Neposredne problematike ali bližnje preteklosti se dotikajo Potrč, Bor, Miheličeva, Torkar in še nekateri. Kdo med naštetimi je ustvaril kvalitetno pomembno umetnino? Kreftovi »Kranjski komedijanti« so sicer kljub svoji melodramski zasnovi prišli v dolgotrajni repertoar naših gledališč, a sodobnosti sodobnemu človeku niso razkrili. Tudi v aluzijah ne. Še najmočnejše je med vsemi spregovoril Potrč v »Kreflih«, ki bi ob intenzivnih korekturah mogli biti prav dobra sodobna kmečka drama. Miheličeva je v svojih dramah z medvojno problematika kazala sicer določeno stopnjo zanimivosti, veliko dalje od nje pa se ni prebila. V »Zlatem oktobru« pa je zdrknila na nivo slabovrstne plaže. Med zadnjimi novitetami sledita Bor s »Kolesi teme« in Torkar s »Pravljico o smehu«. Bor je v sodobnem čustvovanju in premišljevanju pognal globlje korenine od anemičnega Torkarja, a nad »latentno« slovensko povprečje se ni dvignil ne eden ne drugi. Prištejmo sem še žetev najmlajših (Zmavc, Ocvirk, Grün) in grobi razgled je pri kraju. Vsak le malo kritičen opazovalec bo priznal, da je med navedenimi deli nemogoče poiskati močno, enkratno umetnino. Kje naj jo tedaj najde kritik?

In vendar: bilo bi in tudi je zmotno in nepravilno, če naša gledališča takšnih in kvalitetno sorodnih del ne bi hotela uprizarjati. Še zmeraj je boljše pestovati lastnega otroka, ki je slabokrven — v upanju, da se okrepi — kot »svetovljansko« ironizirati. Ali odkritosrčno in ostro povedati temu otroku, da je brez krvi in soli, to je navsezadnje »državljan-ska dolžnost« kritike. Če je otrok vztrajen in nekaj hoče, se bo s časom okrepil, če ni, je bolje da pozebe kot roža v ivju.

Slednjič tu še vprašanje perspektiv naše dramatike.

Snovna in motivna dediščina zlasti dramatike med obema vojnama se pri nas giblje med kmečko dramo, ljudsko igro in le deloma meščansko in zgodovinsko problematiko. Ob teh dramskih vzgibih se je rojevala v dovolj konvencionalni in tradicionalni dramaturgiji domala vsa naša dramska literatura. Novi čas je navrgel nove motive v družbeno preoblikovano snovno problematiko. Revolucija in boj za socialistično družbo sta človeka po eni strani sprostila, po drugi pa v individualni in družbeni protislovnosti zamotala. Iz tega procesa je stopil v minevanje vsakdana mali človek, razpet med tradicionalni tempo in način čustvovanja, premišljevanja, življenja in med novi, dinamični, oblikujoči se čas sodobnosti. V trohnečih ostankih starega, porušenega sveta in v porodnih kréh novega je skrita prelomna peza, ki jo nosi sodobni, ne več primarno kmečki človek ali meščan, marveč za otožno vsebino in radostne vzgone te peze subtilno občutljivi slehernik našega časa in prostora. Ta slehernik ni nihče drugi kot drobni mestni (ne malomeščan s sociološkim pomenom) in predmestni človek, deloma delavec, bolj nameščenec, uradnik in izobraženec. Z eno besedo: isti človek, ki zlagoma prodira v našo poezijo in prozo. Protislovja tega človeka, katerega človečnost od intimnega čustvovanja do vnanjega obnašanja se je spremenila ali je v procesu spreminjanja, to bodi pglavitna notranja vsebina sodobne dramatike.

Drugo vprašanje zadeva dramaturgijo te dramatike. Le v redko-kateri sodobni slovenski drami je čutiti vpliv moderne dramaturgije. In vendar ta dramaturgija ni nikakšna poza, sama sebi namen. Kakor na priliko odraža Joycova ali Faulknerjeva že tehnika romana neki določen odnos do življenja, tako je v enaki meri človeško pomembno in plastično razodel svoj odnos do sodobnega človeka že samo z dramaturgijo Priestley ali Miller, Williams ali Saroyan. Pa naj se oplaja ta dramaturgija z zakladnico ekspresionizma, naturalizma ali psihoanalize, če zaživi v njej in z njo človek v vsej polnosti in kompleksnosti čustvovanja, mišljenja, agiranja, konfliktov in bojov, z asociacijami, spomini in refleksijami; z nujno slučajnostjo ali slučajno nujnostjo, z motiviranostjo svojih dejanj, z atomizirano psiho in protislovnostjo — tedaj bo tak dramaturški postopek ne moderen za vsako ceno, marveč najbližji sodobnemu človekovemu izpovedovanju. Takšna dramaturgija more edino ustrezati sodobni vsebini, je v njej pogojena. Če mislimo na bodočo slovensko dramatiko — in to je dramatika upravičenih pričakovanj — tedaj bo morala ta dramatika ponosno zavzeti barikade nove dramaturgije. Ne s suženjskim posnemanjem, marveč z žlahtnim oplojevanjem in plemenitenjem.

Gledališče je vselej bilo in bo pogumna umetniška tribuna utripov človeškega srca v določenem času in prostoru.

Nemirovič-Dančenko je izpovedal neumrljivo resnico, ko je dejal, da »gledališče, ki ne zrcali sodobnega življenja, tvega prej ali slej postati akademsko mrtvo«. Pred domala tristo petdesetimi leti je to resnico za večne čase umetniško razodel že Shakespeare.

Z revolucijo je slovensko gledališče doživelo izredno pomembno metamorfozo: novi čas je spremenil vlogo narodnih gledališč, rojstvo novih gledališč je začrtalo repertoarno-programskemu razvoju slovenske Talije novo smer. Če je osrednja Drama imela nekoč poleg pglavitnega umetniškega poslanstva opravljati še jezikovno, narodnostno, družbeno napredno misijo in je skladno s temi uravnavala svoj program, je z novim časom to — postavimo — sekundarno vlogo izgubila. In prav je tako.

Če je tedaj bilo v zadnjih letih govora o krizi gledališča, je ta kriza — zlasti v ljubljanski Drami — zadevala prav repertoarno-programsko podobo: zaradi številnih idejno-estetskih, akademsko-historičnih anahronizmov pri izboru uprizorjenih del. Nedvomno do takšnega stanja ni pripeljalo izključno umetniško vodstvo, zakaj v ozračju kulturnega življenja je v minulih letih veliko vnanjih — administrativnih? — sap in sapic, ki so hote ali nehote kalile enovitost programa in repertoarja. Vendar: ta leta so za nami. Čas je, da se repertoarno-programska podoba, zrcalo gledališča zbistri.

V soglasju s to novo vlogo gledališča, razbremenjenega sekundarnih postulatov, in ob dejstvu, da imamo več gledališč, se more premišljena repertoarna politika gibati približno v teh-le načelnih gibalih: boljša in najboljša dela sodobne svetovne dramatike; v pametnem razmerju z njimi umetniško vseskozi pomembna dela iz preteklih stilnih obdobj; kvalitetna slovenska in jugoslovanska dramatika preteklosti in sedanjosti. Na teh temeljih si vsako gledališče zasnuje načrt, ki njegovemu okolju

in naravi najbolj ustreza. Poglavitno idejno gibalno, ki sem ga zapisal že v začetku pa bodi: življenje naj v gledališču utripuje z globokim življenjskim dihom, da bodo v njem srca, ki blodijo po cestah zastarta in mrzla, gorela z mogočnimi strastmi.

V zadnjem času smo doživeli dvoje pomembnih gledaliških gostovanj: dunajskemu Burgtheatru je sledil Vilarov Theatre national populaire (Ljudsko narodno gledališče) iz Pariza, Morda smo se bolj ko kdaj kolj prav ob gostih zavedli pomenljive resnice: brez velike dramatike ni velikega gledališča. Toda tudi med obema gostujočima ansambloma smo začutili veliko razliko: vsak v svoji smeri sta sicer zavidljivo kvalitetna, a kljub temu je stilna faktura Vilarovega gledališča neprimerno bližja sodobnemu odrskemu oblikovanju, neprimerno bolj človeško neposredna, jasna, dandanašnja. In ko sem po tem gostovanju razmišljal o našem gledališču, sem po formalni logiki prišel do usodnega sklepa: če nimamo velike dramatike — mimo izjemnih »jeklenih spomenikov« — tedaj tudi velikega gledališča ne moremo imenovati. Ali ta formalno logično izpeljan sklep se je sesul v prah, ko sem se zavedel druge resnice: čeprav se časi preciozne galantnosti, patetičnih zdihljajev in finedesičlovskih salonov ne bodo nikdar več vrinili in bodo njih upodobitve pri nas zmerom za tistimi narodi, ki so jih imeli, je utrip sodobnega življenja vendarle tako internacionalno podoben, močan, subtilen, da moremo, tudi če nimamo sodobne dramatike — v katero pa lahko zaupljivo verujemo — imeti sodobno gledališče. Millerjev »Trgovski potnik« v ljubljanski Drami, celjska »Mladost pred sodiščem« in še marsikatera uprizoritev v slovenskih teatrirh so za to nedvoumen porok. Eno pa je ob vsem tem jasno: veliko, pomembno, resnično sodobno slovensko gledališče bo raslo edinole ob sproščenih, človeško preprosto sugestivnih, idejno osveščenih, umetniško polnih režijah, igri, inscenacijah. Hamlet je zato nadčasoven, občečloveški, zmeraj aktualen, ker ga nosi v sebi tako dandanašnji slehernik, ki je nosil nekoč renesančni človek. Pa čeprav se v njem zrcali podoba renesančnega mišljenja in čustvovanja. Čemu tedaj sodobnemu mladeniču Hamletu nadevati nimbus težke, odmaknjene stilne fakture?

Med slovenskimi gledališči, ki pogumno bojujejo boj za sodobni izraz in podobo odrske umetnosti, sodi celjsko Mestno brez dvoma na prvo mesto. Naj bodo njega koraki še otroško okorni, spodrsrljivi ali negotovi, zmage in porazi, išoča sla in hotenje po intimnem izpovedovanju, plemenitenju in bogatenju sodobnega slovenskega človeka — kateremu je gledališče namenjeno — kažejo, da ta ansambel edinole hoče uresničiti čudovito Shakespearovo poslanico: držati življenju zrcalo. Morda je ena najlepših manifestacij teh hotenj Festival sodobne slovenske in jugoslovanske drame.

Kam neki sta usahnila strah in up, s katerim sem začel pisati tele neurejene meditacije? Sta mar ostala? Sta se v obup spremenila? Nič takega. Spremenila sta se v slo, ki je meditacije spočela: razkriti nekaj utrinkov, ki nevezano stopajo v misel z vero, da se tam nekje na obronkih slovenskih dramatičnih hribočkov vsaj rahlo svetlika in so na naših gledaliških ladjah razpeta vsa jadra. Čakajmo ugodnih vetrov.

1. O krizi domače dramatike vsekakor lahko govorimo, vprašanje pa je seveda, ali je ta kriza »huda« ali samo »navadna«. Sodbe o tem so seve lahko zelo relativne in niti ne bistvene. Vzroki za krizo dramske ustvarjalnosti so po mojem mnenju naslednji:

a) Enostavno nimamo človeka s takšno umetniško potenco in talentom ter obrtniškim znanjem, ki bi ustvarjal taka kvalitetna dela kot jih je na primer Cankar. Mnogo talentov pa ne pride na zeleno vejo, ker tavajo v temi idejnega kaosa raznih meščanskih idej in filozofij in nimajo jasnega življenjskega cilja, za katerega bi goreli. Proces notranjega gorenja in izpovednosti v zvezi z družbeno ali osebno problematiko, je pač nujno potreben pri velikih stvaritvah.

b) Obrtno-dramaturško znanje pri večini naših dramatikov je pomanjkljivo.

c) Dramatiki se ne morejo izključno posvetiti svojemu delu, ker morajo poleg tega opravljati še vsakdanja dela v zvezi s svojim poklicem, kajti stimulacija naših dramskih avtorjev je tako majhna, da ne dopušča absolutne koncentracije na svoje delo.

2. Ker je to vprašanje tesno povezano s prvim, bi odgovoril samo na zadnji del. Sodba, da morajo veliki časi roditi velika umetniška dela, je relativna. Kajti za ustvarjanje umetniških del so potrebni talentirani umetniki. Pa tudi to še ni dovolj, ti talentirani umetniki morajo znati prisluhnitj temi »velikim časom«, morajo jih občutiti, doživeti in občutiti želje po izpovednosti v zvezi s temi »velikimi časi«. Tu narekovaj direktive ali mode nič ne pomaga. Umetnikovo ustvarjanje del o kakih veliki dobi, na podlagi spekulativne odločitve, brez notranje potrebe, bo rodilo vsekakor slabo delo.

3. Tudi odgovor na to vprašanje je že zapopaden v predhodnem. So umetniki, katerim so na primer streli z Aurore dali snov za velike stvaritve, drugim pa niti takrat niti danes ne pomenijo nič in se raje ukvarjajo z abstraktnostjo. Osebno se navdušujem za prve.

4. Glede na njegovo zadnje delo »Pisana žoga« bi se odločil za Igorja Torkarja, kar se Slovencev tiče, čeprav ne smemo pozabiti na dr. Krefta in njegove »Komedijante«, ter dokaj plodno in solidno dramsko ustvarjanje Mateja Bora.

Hrvatje so po mojem mnenju dosegli višek svoje povojne dramatike z Matkovićevo dramo »Na koncu poti«. V ostalo dramsko tvornost po drugih republikah imam na žalost premalo vpogleda, da bi lahko izrekal neke sodbe.

5. Nekaj vplivov vsekakor je in kolikor so, se mi zdijo pozitivni. Vsaj pri naših pomembnejših dramatikih. Opažajo se vplivi Priestleya, Saroyana, Čehova, Gorkega itd. Vendar se mi ti vplivi ne zdijo tako bistveni, da bi jih bilo potrebno podrobneje analizirati.

6. Značilnost moderne dramaturgije je po mojem v tem, da večkrat odstopa od raznih dramaturških pravil, ki jih najdemo lahko po vseh učbenikih dramaturgije. Skratka moderna dramaturgija je zelo svobodna in s tem v zvezi tudi domiselna v načinu podajanja, gradnje in razpleta dramskega dogajanja. Pravila in zakonitosti skoraj da izginjajo, ostane pa seveda vprašanje umetniške moči avtorja in vsebinske ute-

meljenosti njegovega dramaturškega prijema. Končno je treba tukaj omeniti tudi vpliv filmske dramaturgije na gledališko, in velik napredek odrske tehnike in mehanizacije, ki večkrat tudi vpliva na sodobno dramaturgijo.

7. Mislim, da je vsekakor nujno, da naša gledališča podpirajo domače avtorje z uprizarjanjem njihovih del. Strinjam se tudi s tem, da je treba imeti pri izbiranju domačih del vsaj za sedaj še nekoliko mlažji kriterij kot pri izbiri tujih del. To pa še prav posebno zaradi tega, ker večkrat zaidejo na naše odre tuja dela, ki so celo pod povprečjem domačih del. Mislim pa, da je že nekaj gledališč v Sloveniji pokazalo precej širokogrudnosti pri uprizarjanju domačih del. Tu je treba omeniti predvsem mestni gledališči v Celju in Ljubljani. To je pojav, ki bo vsekakor domače avtorje ohrabil, jim dal novih vzpodbud, po drugi strani pa jim daje tudi dragoceno študijsko možnost, da vidijo svoja dela uprizorjena na odru z vsemi dobrimi in slabimi lastnostmi.

8. Tu nastaja isti problem kot pri filmu. Pisatelji dram in scenarijev ne poznajo v zadostni meri svoje obrti. Tudi če pišeš po načelih moderne dramaturgije, je treba poznati načela klasične. Skratka, treba se je v dramaturške probleme poglobljati in jih študirati, saj literature je kar dovolj na razpolago. Naši dramatikci se morajo pač zavedati, da sam talent za ustvarjanje dobrih dramskih del ne zadostuje. Študij na Akademiji za igralsko umetnost bi vsekakor tudi zelo koristil. Poleg tega pa bi bilo treba misliti tudi na take študije in razprave v naših gledaliških listih ali v naši osrednji reviji »Naša sodobnost«, ko za sedaj žal še ne razpolagamo z osrednjo gledališko revijo.

9. Tudi v tem pogledu opažam iste pojave pri domačih uprizoritvah v gledališču in pri domačih filmih. Strinjam se z vami, da gre tu predvsem za apriorizem, za predsodke, da je vse, kar je domače, slabo. Po mojem gre tu za posledice dolgotrajne nacionalne in socialne podjarmljenosti našega naroda. Saj smo v polni meri zaživel v svoji nacionalni svobodi in prišli do socialnih pravic šele z letom 1945, od takrat pa do danes pa je le še prekratka doba, da bi se naš človek preobrazil do take mere, ko bi odpadle vse tiste slabe lastnosti naših ljudi, ki jih je tako mojstrsko opisal Ivan Cankar. Preveč je še v naših ljudeh hlapčevskega odnosa do tujcev in s tem v zvezi mnenja, da je vse od zunaj dobro in vse, kar je domače, slabo. Skratka, gre za podcenjevanje lastnih sil, ki se bohotno pojavlja predvsem v našem umetniškem življenju, opaziti pa je že precejšen napredek glede tega v našem gospodarskem življenju. Treba se bo pač boriti vztrajno naprej in sčasoma uspehi tudi na področju umetnosti ne bodo izostali.

10. Popolnoma se strinjam z vašimi repertoarnimi načeli, dodal bi samo to, da naj bi imel gledališki repertoar posameznih gledališč tudi neko idejno usmerjenost. Praktično si to predstavljam tako, da naj bi gledališča uprizorila vsako sezono nekaj del, ki imajo približno isto idejno usmerjenost. S tem bi bil poleg oblikovnega močnejše iskristaliziran tudi idejni profil naših gledališč. Tako pa včasih srečujemo na sporedih naših gledališč dela, ki so si po svoji idejnosti in svetovnozorski usmerjenosti diametralno nasprotna.

11. Prepričan sem, da bo celjski gledališki festival svoj smoter popolnoma dosegel, saj po zastavljenem načrtu niti drugače ne more

biti. Upam, da bo ta izredno koriščena akcija celjskega gledališča dala pobudo tudi drugim slovenskim gledališčem za organizacijo takih festivalov. Lepo bi bilo, če bi imeli vsako leto tak gledališki festival v enem izmed poklicnih slovenskih gledališč.

12. Nespametno bi bilo ukiniti lokalne gledališke liste, težko pa bi si privoščili izdajanje zgolj gledališke revije v slovenskem merilu. Mislim, da je treba pokreniti iniciativo za ustanovitev slovenske kulturne revije, ki bi obsegala vse umetnostne panoge; literaturo, gledališče, glasbo, likovne umetnosti in film. Zanimanje za tako revijo bi bilo veliko tudi med širšim občinstvom in s tem v zvezi tudi finančne težave manjše. Akcijo za izvedbo te misli naj bi prevzela vodstva naših strokovnih umetniških društev.

FRAN ROŠ, član Upravnega odbora celjskega gledališča:

1. in 2. Ob primerjavi z našo liriko in epiko pač lahko vidimo v slovenski dramatikii nekakšno »nebogljenko« z le redkimi vzponi, kar pa je po svoji latentnosti že skoraj značilno za Slovence. Vendar najbrž ni razlogov, da bi morali govoriti še o neki posebni »krizi« domače dramatike v letih po osvoboditvi. Kolikor tu pogrešamo vrhunskih stvaritev, jih, čeprav v manjši meri, tudi v naši povojni liriki in epiki, ki pa nam dajeja danes že lepe obete, dočim dramatika očitvidno še ostaja v ozadju.

V preteklosti se iznad povprečja v naši dramatikii nihče ni povzpел nad Ivana Cankarja. Zanj je značilno, da so vsa njegova velika dramska dela črpala svojo silo v njegovi opoziciji do sočasnih političnih in družbenih razmer, iz njegovega osebnega neugodja ob njih. Ali niso iz podobnih pogojev rasla tudi dramska dela Gogolja, Čehova in Gorkega? Tudi tu je ob nasprotjih, ki tvorijo človeku življenjsko sredino, v živo luč postavljen človek sam v spopadu z njimi.

V ožini ždanovščine — fadejevščine je bilo v nekaterih deželah književnostj onemogočeno postavljati človeka v tisto in takšno sredino, v kateri je resnično živel in kakor jo je doživljal. Mnogi književniki so jo nadomeščali z neko dekretirano idealizacijo stvarnosti. Tudi dramatikom ni bilo več mogoče iskreno, brez laži in računov služiti človeku, ljudstvu, družbi. Podobna faza je bila pri nas le kratkotrajna in malo plodna, vendar ne brez učinkov. V zadnjem času pa tudi v ruski literaturi po usodni dvajsetletni »zmrazli« nastopa »odjuga«, čeprav morda še ne dokončno, toda vsekakor je na pohodu. Saj je jasno, da je po togih direktivah ustvarjajoči književnik, ki naj z zavezanimi očmi gleda v življenje, moral nehati opravljati tisto funkcijo, ki mu je prvotna in prva, in po kateri je umetnik. Po Shakespearu je dejal tudi Cankar: »Namen umetnikov je bil od nekdaj, da naturi tako rekoč ogledalo drži: kaže čednosti nje prave črte, sramóti nje pravo obličje, stoletju in telesu časa odtis njega prave podobe.«

V svobodi ustvarjanja, ki pa umetniškega oblikovalca ne razrešuje njegovih dolžnosti do družbe, je pogojena tudi zdrava, bogatejša rast domače dramatike. Ob njej naše občinstvo ne bo več dajalo pred-

nosti mnogim tujim delom, h katerim se je zatekalo prav zato, ker so v svoji lahкотnosti družbeno problematiko sploh ignorirala. Ob njih vsaj te nevarnosti ni bilo, da bi odrski užitek zamenjavala za suhoparno predavalniško učestost. To pa nikakor ne pomenja strahopetnega skrivanja glave v pesek! Naši ljudje kakor v življenju tako tudi v gledališču ne bodo bežali pred družbeno problematiko, če bo postavljena takšna, kakršna je, z vso svojo neenostavnostjo in ostrino. Veseli bodo tudi avtorjevega optimizma, če bo razvit iz stvarnih osnov in pogojev našega življenja in v skladu s pričakovanji našega delovnega človeka, ki nam mora biti pri vsem vedno le subjekt. Niti malo pa ni treba po sili pretiravati s tem in iskati prilik za to, ko pa je v našem življenju še toliko drugega temačnega in svetlega, pa čeprav zgolj osebno človeškega, kar se prede od nekaj med ljudmi, kar jih dviga in muči!

Ze davno so pri nas odprte vse možnosti svobodnega književnega oblikovanja, le novih dram z visoko vrednostjo še ni, toda izostale ne bodo. Medtem se naša gledališča še in včasih morda še celo preveč zatekajo po nadomestila na zapad. Občinstvo se zanja dovolj ogreva, kar pa še ni dokaz, da mnoga sodobna uvožena dramska dela, pri nas lepo sprejeta, niso le enodnevniske vrednosti. Koliko teh del bo še čez desetletje živih in sočnih? Vendar je prav in bo naši domači ustvarjalnosti le v korist, da odpiramo okna utripu širokega sveta in se v njem levemo z narodi in njihovo kulturo.

3. Ali so zgodovinska obdobja velikih političnih in gospodarskih preobratov v dramatikah bolj ali manj plodna kot obdobja miru in urejenosti? Mislim, da manj. Velikim dogodkom in spremembam stojimo še vse preblizu odnosno celo sredi njih. V njih ljudje še ne ločujejo bistvenega od nebitvenega, velikega od majhnega. Šele na cilju bo vse to jasnejše, ob velikih plodovih socializma. Zdaj pa smo sami še preveč v sredini vsega dogajanja, da bi mogli nanj pogledati od zunaj. Zanimci, sami manj angažirani v naporni borbi in revolucionarni izgradnji, bodo pravičnejše ocenjevali dobo, ki smo mi predvsem njeni akterji in kot taki bolj subjektivni kot pa objektivni v svojem gledanju. Doba urejenega, mirnejšega življenja ob dosti višjem materialnem standardu našega delovnega človeka nam prinese tudi razcvet kulturnega življenja in ustvarjanja. Človeka tedaj ne bo več bremenila težka preteklost, bogatila ga bo njegova sedanjost, iz nje pa bo gledal v bodočnost vse bolj od nas, pa čeprav jo prav mi gradimo. Seveda le, če človek svojih silovitih novodobnih iznajdb dotlej ne bo izkoristil v svoj lastni samomor, ampak v življenje, v katerem bo po Gorkem »v svetu priznana svetinja nad svetinjami — človek«.

4. Pri Slovencih vrhov med povojnimi dramatikami še ni, po kvaliteti prevladujejo še oni iz starejše generacije kakor Kreft, Potrč...

5. in 6. Sem v tem premalo razgledan, da bi mogel soditi.

7. Dramska dela začetnikov je vsekakor treba uprizarjati, vendar morajo biti toliko kvalitetna, da vzbujajo upravičene obete. Uprizarjanje novitet domačih avtorjev novicev naj bi ocenjevala posebna republiška komisija in priznavala tudi nagrade odnosno jih razpisovala. Vsakih nekaj let bi se mogel prirediti zdaj v tem, zdaj v drugem izmed naših poklicnih gledališč poseben festival novitet, kjer bi poleg komisije sodila tudi publika.

8. Učiti se pisati drame bi bilo n. pr. podobno učenju pisati pesmi in romane, kolikor gre pri tem za nekakšno šolsko obliko, kar pa se nam zdi nekam nenavadno. Človek, ki ima v dramski obliki kaj povedati, bo gotovo v svoji ljubezni do gledališča njegov vnet obiskovalec in bo v njem našel tudi nekaj pouka, pa tudi v dramaturški literaturi. Če je inteligenčen in močan, bo sam prišel stvari do precejšnjih globin in našel pravo pot, ne da bi se pri tem dal preveč slabiti v svoji svoj-skosti, kar bi utegnila storiti morda prav »šola«. Ameriški nekako obrtni način po naših pojmih ne more biti najprimernejši, še manj pa edini. Nedvomno pa je vsakemu avtorju treba čim več praktične pove-zave z gledališčem in odprta naj bi mu bila tudi Akademija za igralsko umetnost kot hospitantu brez obveznosti na šolski način.

9. Vprašanja sem se dotaknil že v odgovoru na 1) in 2). Temu še dodajam: Res je bilo pri nas tudi nekaj dram, ki so si iskale pot na deske nekoč s kopiranjem ždanovske neživljenjske tendenčnosti, a ljudje so se od njih odvrčali k dramam z zahoda, ker so bile lažje in človeško toplejše. Nekateri pa so tako ravnali predvsem iz čuta lastne manjvrednosti in so v vsakem uvoženem izdelku videli že v naprej nekaj boljšega od domačega. Vendar ta vzrok v splošnem ni bil odlo-čilen, kakor tudi pri filmu ni bil (uspeh »Vesne«).

Z več gibkosti, življenjskosti in poguma, ki bo naravnost pokazal tudi na negativne pojave kjer koli v našem dogajanju in ne le na malem človeku, bosta zmagali tudi domača drama in komedija. Treba jima je samo čim več spročenosti, vedrine in človeške bližine. V tem pogledu bo koristno tudi pravilno gledanje gledaliških vodstev, ki so nekoč tudi grešila, ko so včasih, čeprav ne izključno po lastni volji, zapostavljala dobra domača dela. Tudi naša gledališka kritika in knjižne založbe dramskih del so delale z napakami.

10. Navedena načela glede na repertoar našega gledališča in težnje v zvezi z njim so nedvomno pravilna in najboljša. Zahteva kvalitete mora biti prvenstvena. Večje koncesije tistemu delu občinstva, ki išče v gledališču lažjega užitka, naj dajejo amaterski odri. Ti pa naj imajo pri tem pred očmi svojo lepo nalogo, da primitivnejšega človeka vzga-jajo v zrelejšega in vse zahtevnejšega ljubitelja gledališča, ki ga bo sčasoma zažejalo tudi po kvalitetnejših užitkih.

Zdi se mi, da repertoarji naših gledališč v preveč pretežni večini vsebujejo dela s prikazom meščanskega življenja na zahodu. To nam postaja danes že precej tuje. Res so mnoga med njimi zelo kvalitetna in tudi v njih gre mnogokdaj zgolj za človeka samega, pa tudi za ostro kritiko odnosov v družbi takšnega sveta. Nikomur od nas niso napoti. Vendar je dejstvo, da književna epika, tako domača kakor svetovna, kaže tudi mnogo zanimanja za življenje preprostega človeka — delavca in kmeta, dramatika pa manj. Morda bi se tudi v zapadni literaturi našlo kaj več tega, kar bi nam odpiralo poglede v ta svet prirodnejšega človeka, pa čeprav še v pogojih kapitalizma, toda že z njegovo aktualno problematiko. Pri tem pa gre tudi za pozornost do tiste publike, ki bi hotela gledati na odru kdaj še svoj ožji lastni svet in ki jo velja za teater pridobiti. Želeli pa bi kdaj dobiti v gledališču stik še s kakim delom iz sodobne nordijske dramske literature, pa tudi slovanski narodi nam prihajajo spet bliže in nekoč se bomo gotovo srečali s prebujajo-čimi se narodi Azije tudi v gledališkem dogajanju.

11. Predvideni gledališki festival je vsekakor eden izmed velikih novih dokazov, kako resno in pogumno hodi naše gledališče svojo bogato pot, ko v mnogočem orje ledino ne le v celjskem merilu, ki ga je po svojem pomenu daleč preseгло. Ob vsem, kar nam je že dalo nepričakovano velikega, tudi o uspehu v tem ne dvomimo. Našemu občinstvu postaja to gledališče vse bolj potreba in njegovi problemi vse bolj problemi vsega Celja in njegovega zaledja. Njegova smotrna skrb za rast domače dramatike pa je še poseben pozitivum v njegovem programu.

12. Osrednja slovenska gledališka revija je potrebna, nič manj pa lokalni Gledališki list, ki ga nič drugega ne more nadomestiti, zlasti pa tako dolgo ne, dokler bo na sedanji višini.

BOJAN ŠTIH, urednik »Naših razgledov«:

1. Mislim, da je stanje domače dramatike po dobrih in slabih platih približno enako stanju epike in lirike. Razpravljati bi torej morali predvsem o tem, kaj ovira danes našo literarno dejavnost, da se ne more povzpeti više.

2. Dramska tvornost pri nas nikoli ni bila posebno močno razvita. Prav zato so tem zanimivejši naši klasični dramski teksti ali »vrhunski dosežki«, kakor jih imenujete v vaših anketnih vprašanjih. Moderna drama bo nastala pri nas tedaj, ko bomo definitivno zapustili stilno konservativni in idejno patriarhalni rustikalizem in posegli v sredo sodobnega življenja. In še nekaj. Drama je tudi konverzacija, le-to pa lahko rodi samo sila živahno in slikovito življenje, — saj tako nam pripovedujejo zgledi iz nemške, francoske, angleške in španske dramatike.

3. Če živi pravi dramski umetnik in če se ta umetnik lahko svobodno izpoveduje, bo napisal dobro dramo ne glede na to, ali piše v obdobju velikih političnih in gospodarskih preobratov ali pa v obdobju miru in urejenosti. Važna sta dva elementa: umetnik in svoboda.

4. Mislim, da je v četvorici Matej Bor, Mira Mihelič, Igor Torkar in Ivan Potrč, več kvalitet, kakor pa smo jih videli in zabeležili.

5. in 6. Na ti dve vprašanji ne bi znal in mogel odgovoriti v nekaj besedah.

7. Strinjam se z vami, naša gledališča morajo čim več igrati domača dramska dela. Seveda, dokler bodo domača gledališča v enem letu pripravila le nekaj premijer, seveda ni upati, da bo domači dramatik prišel na oder. Torej igrati čim več, če tudi kako delo propade pri kritiki in publikli — kolikor se to lahko sploh pri nas zgodi, kajti mi nimamo — vsaj v Ljubljani — gledališke publike, ampak zgolj abonente. Le-ti pridejo v gledališče le takrat, kadar jih uprava gledališča uradno pokliče v časopisih. Abonent je torej najneprijetnejša stvar za pameten razvoj gledališke kulture.

8. Dramaturgi morajo postati vzgojitelji avtorjev, ali lepše povedano, pomoč mladim pisateljem. In ko neko gledališče pripravlja neko izvedbo, tudi režiser. V šolo za dramske pisatelje pa ne verjamem.

9. Ne zdi se mi opravičljivo, da bi govorili o apriorizmu oziroma o predsodkih, da je vse, kar je domače — slabo. S tem seveda ne zago-

varjam okusa našega občinstva, ki je včasih sila dvomljive prirode. In ljudje želijo več razvedrila, pa manj patetike. Ni lepo, če jim kaj takega zamerimo. Toda odlični domači avtor bo znal in mogel premagati tudi tako imenovano tradicionalno nezaupanje občinstva.

10. Strinjam se z vašim mnenjem: čim več sodobnih del — domačih in tujih, med njimi tudi dosti komedij in satir. Tudi »lahkotne« komedije ne bi škodovala. Eno pa je jasno, gledališče ne sme tičati vedno v preteklosti, sicer prezgodaj ostari. Prezgodno ostarelost pa ni prijetno gledati.

11. Zamisel celjskega gledališča je zelo dobra in upam, da boste uspeli. Tudi želim vam to. Tak ali podoben festival, morda celo vsako leto, naj postane tradicija v našem gledališkem življenju.

IGOR TORKAR, dramatik:

1. Hude krize ni ne v sodobni slovenski liriki, še manj pa v prozi in niti v dramatiki. Popolna, prastara kriza je še vedno le v tipično naši miselnosti, ki nas z mežnarsko filozofijo uči, da najraje — kot je dejal v razgovoru z novinarki režiser Igor Pretnar — »pljuvamo sami nase in priznavamo kvalitete samo tam, kjer se blesti kakšno inozemsko ime, čeprav je delo takšnega inozemca lahko objektivno precej slabše od kakega domačega.«

Trdim, da najmanj dve tretjini po osvoboditvi uprizorjenih in najmanj polovica napisanih a ne uprizorjenih dramskih del vzdrži kvalitetno primerjavo s priznano sodobno domačo prozo in liriko, pa tudi s povprečjem »uvožene« dramatike.

2. Če premišljeno primerjamo našo dramatiko prejšnjih desetletij s kratko prozo in liriko, smemo zagovarjati tezo, da latentne krize slovenske dramatike nikoli ni bilo in ni! Kajti tudi povprečje starejše proze in lirike je prekinilo — prav tako kot v dramatki — le nekaj redkih vrhunskih dosežkov. Uspešnih dramatikov kot so Linhart, Cankar, Grum, Kreft in še nekateri, ni dosti manj kot Prešernov, Cankarjev prozaistov, Vorancev, Župančičev in Gradnikov. A kolikor je Zofk Kvedrovih; pa Kresnikov, Tavčarjev in ostale množice naših prozaistov in množice pesnikov, toliko je tudi Brnčičev, Borov, Javorškov, Kozakov, Kranjcev, Kraigherjev, Leskovec, Medvedov, Mir Miheličevih, Miklnov, Novačanov, Ocvirkov, Potrčev, Pregljev, Zupanov in Zmavcev — da naštejemo po abecednem redu le nekaj imen naših dramatikov, ki so mi mimogrede padla v glavo.

Za pisarije o naivni logiki, da veliki časi morajo roditi velike umetnine, se mi zdi škoda papirja. Le vprašam: Kakšni časi so rodili »Revizorja«, a kakšni »Rusko vprašanje«? Upam, da me ne bo nihče blamiral z biološkimi dokazi, da se morejo ljudje z imenom Gogolj roditi samo v velikih časih.

3. V času medvojnih ječ sem nekaj tednov životaril v skupnem zaporu z nadarjenim pisateljem naše srednje generacije. V zvezi s problemom, ki ga načenjate v tretjem vprašanju Vaše ankete, mi je nekoč dejal: »Med temile zidovi v tej večni napetosti, v tem organiziranem nemiru zmorem kontinuirane koncentracije kvečjemu za pesem ali kratko prozo. Za dramsko delo ne zmorem niti koncepta.« Pritrdil sem mu:

»Menj se godi prav tako. Pesem je ljubeč poskok, ki je izvedljiv tudi na teh nekaj kvadratnih metrih celice. Drama pa je maratonski tek. Tekaču pred startom koristijo skrbna nega, mir in občutek svobodne odločitve — a škodijo mu vsiljivi nasveti, pretirana masaža ali celo prikrite grožnje vsevednih trenerjev.«

5. Na vprašanje o vplivih in epigonstvu se Vam ne upam odgovoriti, ker se bojim posegati v delokrog kritikov, specialistov za »vplivopigonologijo«.

6. Klasična in moderna dramaturgija — oder in film — naj si bosta, kot dva samozavestna, enakovredna prijatelja, ki se ne bojita drug drugega. V temperamentni debati se včasih spopadeta a le zato, da drug drugega obogatita.

7. Z Vašim osebnim mnenjem, tovariš dramaturg Lojze Filipič, o tragikomični bikti: dramatik kontra dramaturgi — ali točneje: dramatik kontra uradniški gledališki direktorji — se v celoti strinjam in ga pozdravljam, kot samotno pomladno lastavico. Pritrjujem Vam, ko pišete: »da je osnovno repertoarno načelo umetniška kvaliteta, da pa je pri domačih delih to načelo treba razumeti perspektivno. Namreč: uprizarjati je treba tudi povprečna dela obetajočih dramatikov zato, da jim s tem pomagamo do del, ki bodo ustrezala repertoarnim pogojem samo z umetniško kvaliteto. Brez domačega gledališča ni domače dramatike, brez domače dramatike pa ni domačega gledališča. Mislim, da morajo ta začarani krog prekiniti dramaturgi« — ali točneje, uradniški gledališki direktorji, kajti nekateri naši dramaturgi so osebno vedno skušali slovenskim dramatikom pomagati na oder.

Za primer, kako daleč so od filipičevskih nazorov o slovenski dramatik nekateri uradniški gledališki direktorji, naj Vam povem naslednjo zgodnico.

Pred meseci je znanec dramatik predložil vidnejšemu slovenskemu teatru novo dramo. Od takratnih devetih članov umetniškega sveta tega gledališča je bilo z dramaturgom na čelu sedem članov načelno za uprizoritev predložene drame. Svetovali so le nekaj koristnih popravkov. Večno uradniško utrujeni tovariš direktor pa je bil s preostalim uglednim članom umetniškega sveta žaljivo ostro proti uprizoritvi. Dramatik je šel v direktorjevo pisarno, da zve in po presoji upošteva tudi njegove kritične pripombe o drami, ki je bila — ponavljam — načelno vseč sedmim od devetih članov umetniškega sveta. Tovariš direktor je dramatik nadarjeno uprizoril »utrujen«, »leteč« sprejem. Dramatik ga je vseeno prosil, naj mu pove, kako si zamišlja popravke in kaj mu ni všeč. Odgovoril mu je z mučeniško utrujenim glasom: »Oh ... vse mi ni všeč. Vse je za nič! V ostalem sem pa zvedel, da ste se itak — preden ste dramo uradno prinesli meni — posvetovali z nekaterimi našimi igralci in režiserji ter upoštevali njihove nasvete... Saj na tak način jaz nisem več potreben... Zakaj so sploh še gledališki direktorji na svetu... Oh, veste ... tako sem utrujen... Včeraj smo se vrnili z uspešnega gostovanja... no ... ko boste spet kaj napisali... se bova pa takrat pogovarjala...«

Dramatik, ki ima redko lastnost, da se mu uradniško utrujeni ljudje smilijo, se je seveda takoj poslovil. In tako se je končalo plodno in jako zelo vzpodbudno sodelovanje med dramatikom in gledališko direkcijo enega vidnejših slovenskih teatrov.

In morala te zgodnice? Namesto na oder, pa magari po popravkih v eni prihodnjih sezon, je šla nova drama v predal dramatikove pisalne mize, kar je nenavadno vzpodbuden uspeh za vztrajno delavnega dramatika, ki ve, da dobre slovenske drame — kot vedno v zgodovini dramatike — ne bo napisal dramatik sam, temveč jo bodo napisali skupaj: dramatik in gledališki praktiki!

Podobnih zgodbic bi slovenski dramatik lahko napisali za spoštljivo zajetno brošuro!

8. Idejo, da bi na Akademiji za igralsko umetnost uvedli izredna, vsakomur dostopna predavanja o praktični dramaturgiji, bi bilo treba uresničiti čimprej, kajti obrtniško znanje večine mlajših dramatikov še ni doseglo nadpovprečne kvalitete.

9. Statistični pregled obiska predstav v zadnjih sezonah kaže, da se odnos gledališke publike do domačih del postopoma popravlja. Da je »ogled uvoženega blaga« še vedno večji kot domačega, je kriva prepočasna rast v Osvobodilni vojni rojene slovenske samozavesti.

Mnogo škode povzročajo tisti del gledališke kritike, ki prostaško uživa, ko za vogalom s kolom v desnici in s škarjami v levici pričaka sleherni domačo dramo in njenega avtorja. Dokler s kolom tolče po drami, me niti ne gane, saj hkrati, ko piše »oceno« domače novitete, piše tudi lastno spričevalo za literarno zgodovino. Protestiram proti »kritiki« samo takrat, kadar pozabi na dramo in se zažene v avtorja ter mu skuša s tistimi škarjami v levici odrezati srajco in kazati javnosti anatomijo njegovega trebuha in zadnjice. Kaj more avtor zato, če je koščene ali zalite pasme, če je kosmat ali pegast, če je ojasit ali iksast? Krivi so »kritiki«, če dekleta, ki ne marajo iksastih fantov, potem ne pridejo gledat drame iksastega dramatika!

10. Ne samo celjsko, vsa naša gledališča bi si morala na svoje portale napisati:

Umetniška kvaliteta, umetniški pogum in odkritosrčnost! Prednost domačim in tujim delom s sodobno dramatikom! Izbrana klasična dela! Resni eksperimenti, pa tudi lahkotne komedije! Ustvarjamo živo, sodobno gledališče, aktivno in pogumno umetniško tribuno, občutljiv in z življenjem sinhroniziran živec sodobne družbe.

Čudovit program! Vklesati ga v portal gledališča se mi zdi, da ni posebno težko. Teže ga bo v praksi uresničiti. Kako? S kakšnimi organizacijskimi prijemi? S kakšnimi denarnimi sredstvi? S kakšnimi pogumnimi ukrepi? Kaj je osnovni pogoj, ki je potreben takemu programu kot voda postrvi?

Od pogumnih in poštenih odgovorov na ta vprašanja je odvisno življenje Vašega programa.

11. Upam, da bo celjski festival prešel v anale slovenskega gledališča, kot mejnik na poti v lepše življenje slovenske dramatike in dramatikov.

12. Gledališki listi so potrebni slehernemu poklicnemu gledališču. Menim, da bi bila za sedaj iz finančnih razlogov izvedljivejša zamisel osrednje gledališko-filmske revije, za katero naj bi v svojih proračunih določile letne kredite naslednje ustanove: Triglav-film, Vesna-film, UFUS, igralska in glasbena Akademija ter vsa poklicna gledališča Slovenije.

OSNUTEK ZA PET POGlavIJ IZ
ZGODOVINE SLOVENSKEGA GLEDALIŠČA

I

Sodobna gledališka dejavnost pri Slovencih obsega tri značilne razvojne stopnje:

Med leti 1867—1892 obnavlja ljubljansko Dramatično društvo tisti kulturno politični boj za stalno narodno gledališče, ki se ga je lotilo prebujeno, zvečine liberalno meščanstvo že s poiskusi Antona Tomaža Linharta (1756—1795) in se je po dolgotrajnem gledališkem molku med leti 1790—1848 vnel znova v razgibanih dneh marčne revolucije z javnimi prireditvami narodno obrambnih društev. V somraku Bachove diktature pa so se te organizacijske pobude slovenskih čitalnic zadržile že sredi prvih skromnih zametkov.

Leta 1892—1918 zaznamujejo podvojene napore nekdanjih čitalničarjev: navzlic pogostim gmotnim in strokovnim krizam prehajajo domači javni delavci v tedanjem novem deželnem gledališču v Ljubljani polagoma iz rodoljubne amaterske improvizacije v redno profesionalno delo. To razdobje, dasi še ne kdo ve kako bogato pomembnih umetniških stvaritev, je spočelo prve zanesljive pogoje za sodobno dramsko in operno tvornost na Slovenskem.

Znaten premik v sami umetniški kvaliteti pa lahko opazamo že v prvem desetletju po zlomu avstro-ogrske monarhije, kajti vse tri decenije med leti 1919—1949 zavzema zelo zamotan kulturno historični proces, ki mu gre po pravici naziv — evropeizacija slovenske gledališke umetnosti. Ta proces dosega svoje prve viške še v dobi med obema vojnama, v tesnih razmerah stare Jugoslavije, vendar pričajo marsikateri novi organizacijski in umetniški rezultati, da se ta svojstveni premik obnavlja v nekaterih predelih gledališke kulture tudi po revoluciji 1941—1945, seve v docela drugačni družbeni konstelaciji, ob drugačnih gmotnih in ideoloških pogojih, zato pa tudi v drugih, včasih nenavadno subtilnih metamorfozah.

Dramatično društvo uvaja med leti 1867—1892 že značilne spremembe:

Ta čas se dobojuje prva odločilna bitka za »stalno slovensko gledališče s stalnim igralskim stanom«. Tako opredeljuje poglavitno težnjo Dramatičnega društva Anton Trstenjak (1855—1917), prvi gledališki kronist te dobe. Ideološki znamenki te dejavnosti se vežejo na kulturno politiko Franceta Levstika (1831—1877). Ta je v letu 1867/68 preuredil društvu organizacijski statut in idejni program, ki zahteva za slovensko gledališče pretežno slovanski spored in svetovno klasiko. Prvi delovni rezultati tega razdobja se porajajo ob vplivni osebnosti igralca, režiserja in gledališkega mentorja Ignacija Borštnika (1850 do 1919), ki je delal v Ljubljani med leti 1882—1894, se vračal na pogosta gostovanja iz svojega zagrebskega angažmana in zaključil svoje delo spet v Ljubljani med sezono 1918/19. Borštnik je s prvimi slovenskimi

poklicnimi igralci priredil in uprizoril Jurčičevo tragedijo »Veronika Deseniška«. S to igro so ljubljanski meščani odprli 29. septembra 1892 novo Deželno gledališče v stavbi današnje Opere. Tu so si domači igralci priborili z leti vsaj delno enakopravnost s privilegiranimi nemškimi družinami. Že samo koledarsko dejstvo, da se je nova hiša odprla z izvirno dramo, pomeni za takratne politične razmere vsaj manifestativno zmago svobodoljubne mladoslovenske tradicije v narodno obrambnem boju zoper germanizatorske težnje tujih oblastnikov na Slovenskem. S to, dasi bolj narodno kakor pa umetniško pomembno uprizoritvijo pa so si slovenski igralci utrli tudi pot na moderno urejen oder, kajti vse do tlej so morali nastopati pred omejenim številom gledalcev v neprimernih čitalniških prostorih.

V tej prvi stalni domači gledališki družini, ki se je iz čitalnice preselila v deželno gledališče, doraščajo 1892—1918 zaslužni pionirji drugega značilnega razdobja v sodobni slovenski gledališki dejavnosti:

Tem ljudem je pripadla zgodovinska naloga, ustvariti tej dejavnosti take pogoje, da se »otrese diletantskih povojev«, kakor zatrjuje že Anton Trstenjak. Nemara vsi igralci tega rodu niso bili vselej in povsod kos temu zahtevnemu delu. Vendar so prav ti ljudje v nenavadno težavnih splošnih in osebnih okoliščinah izbojevali igralskemu poklicu na Slovenskem družabno veljavo in strokovni ugled. To veljavo in ta ugled so utrdili tudi na drugih slovenskih odrih in ju ponesli celo preko meja svoje domovine, čez ocean, med slovenske izseljence v Združenih državah. Med sloviti imeni tega požrtvovalnega rodu so Josip Nolli (1841—1902), Vela Nigrinova (1862—1908), Anton Verovšek (1866—1914), Anton Cerar-Danilo (1858—1947), Zofija Borštnik-Zvonarjeva (1868—1948) in še živeča in aktivna igralka Avgusta Gostič-Danilova (1869), poleg nekdanjega srbskega prvaka Dobrice Milutinovića menda najstarejša še živeča gledališka umetnica v Jugoslaviji.

Ob tem igralskem rodu doraščajo med Slovenci tudi prvi pomembnejši meščanski dramatik, ki pa ne zastajajo več samo v rodoljubnem izročilu svojih čitalniških prednikov, pač pa uvajajo vsaj v nekaterih svojih delih mimo narodno obrambne tematike tudi že nekatere družbeno kritične motive: Josip Vošnjak (1834—1911), Anton Medved (1868—1910), Etbin Kristan (1867—1953), Lojz Kraigher (1877), Fran S. Finžgar (1871). Razen Kristana, ki je že izza mladih dni z vneto agitatorsko besedo zagovarjal težnje socialne demokracije, so ti pisatelji vsaj po svojem nazorskem poreklu še izraziti dediči katoliškega ali pa liberalnega izročila. Znatno ideološki premik je razviden šele v delu Ivana Cankarja (1876—1918), ki resda prevzema mnoga dognanja avstrijske socialne demokracije, vendar obravnava narodno vprašanje in družbene teme pri Slovencih že s tolikšno kritično ostrino, da se razvije v osrednjo kulturno politično osebnost, ki preživi s svojim neposrednim vplivom ne le ves čas med obema vojnama, marveč sega s svojo revolucionarno spodbudo v družbeno vrenje ljudske vstaje med leti 1941—1945. Ob teh avtorjih, ki bi jih lahko imenovali prve sodobne slovenske dramatike, je starejši igralski rod že utrl gledališko pot mlajšim, ki so pričeli topot že na deskah novega Deželnega gledališča in so nato dolga leta v ljubljanski Drami in v drugih gledaliških vplivno posegali v razvoj slovenske in jugoslovenske igralske umetnosti bodisi s svojo stvarilno silo, bodisi s svojo organi-

zacijsko spodbudo: Josip Graduš-Daneš (1881—1954), Hinko Nučič (1883), Polonca Juvanova (1884—1953), Milan Skrbinšek (1886).

Značilno za sociološko strukturo našega gledališča v teh letih je dejstvo, da so ljudje iz obeh igralskih rodov po svojem družbenem poreklu skoraj vsi iz malega sveta, zvečine ali bivši obrtniški vajenci ali rokodelci ali mali uradniki in študenti, ki si s težkimi osebnimi žrtvami utirajo pot na poklicni oder. V vsem njihovem poklicnem razvoju, pa tudi v njihovem umetniškem delu se vidno odraža nenavadna trdoživost in neusahni življenjski pogum našega malega človeka. Ti igralci se še za Avstro-Ogrske neutrudno bore ne le za svoj gledališki izraz, pač pa zelo pogosto za golo življenje. Kako huda in stalna je bila gmotna kriza na slovenskem gledališkem področju še tik pred prvo svetovno vojno, dokazuje podatek, da so leta 1913 nasvetovali odpuščenim igralcem v Ljubljani, naj za vselej opuste svoje delo in naj si izberejo drug poklic. Tako se je v vsej dobi med leti 1892—1918 uveljavljala tragična zakonitost, da so razen Danila, Verovška, Polonce Juvanove in Milana Skrbinška skoraj vsi vidnejši poklicni igralci oddali pretežni del svoje stvarilne sile raznim odrom izven domače dežele, da ne govorimo o opernih pevcih, ki še po letu 1918 niso našli doma dovolj možnosti za svoj umetniški razvoj.

Res, da so vsi ti umetniki želi na tujih odrih pomembne uspehe, toda njihova umetniška pot je bila težavnejša kakor igralski vzpon katerih koli drugih evropskih gledaliških prvakov. Dva značilna primera take poklicne karijere dajeta Josip Noll in Zofija Borštnikova. Oba sta se pogumno borila za mednarodni ugled in doživljala navzlic velikim uspehom tudi velika osebna in umetniška razočaranja. Noll je petnajst dolgih let prepeval kot prvi bariton v italijanskem stagionu vse vodilne operne partije ne le po vseh pomembnejših italijanskih mestih (med drugim je kot prvi Slovenec nastopil v milanski Scali), pač pa tudi po prestolniških operah na Češkem, v Španiji, v Grčiji, na Madžarskem, na Poljskem, v Romuniji, na prvih ruskih odrih v Kijevu, Moskvi, Odesi, St. Petersburgu. Vrnil se je v domovino, kakor prvi njegov nekrológ v Slovenskem narodu, »bogat na izkušnjah, toda ne na posvetnem blagu.« Zofija Borštnikova je bila dolga leta prva tragedka zagrebške in sofijske Drame, obvladala petero odrskih jezikov, slovenskega, hrvaškega, češkega, bolgarskega in nemškega, sodelovala pri slovesni otvoritvi treh nacionalnih gledališč, v Ljubljani 1892, v Zagrebu 1898, v Sofiji 1908, in vendar nahajamo med njenimi privatnimi zapiski, ki še niso objavljeni, tole značilno mesto, ki dobro karakterizira življenjski boj tedanjih gledaliških pionirjev:

»Slava! Kako ničeva je v resnici, brezpomembna, zapeljiva samo tako dolgo, dokler človek ne doživi tistega neizbegljivega velikega razočaranja. Do takrat ga podi častihlepje v večnem lovu za tistim fantomom, kateri se izmakne prav takrat, ko si domišljuje, da ga je ujel, da je na vrhuncu. Vse je samoobmana — borba za obstanek, ničesar drugega!«

Takšne so osebne izkušnje tega romantičnega rodu.

Toda navzlic neugodnim objektivnim pogojem za avstro-ogrske monarhije se je razvila domača dramatika do take stopnje, da so prešla dela Ivana Cankarja (Romantične duše 1897, Jakob Ruda 1900, Za narodov blagor 1901, Kralj na Betajnovi 1902, Pohujšanje 1908,

Hlapci 1910, Lepa Vida 1912) vsaj po letu 1918 v železni repertoar slovenskih gledališč in da najboljše izmed njih prehajajo polagoma tudi na druge odre v Jugoslaviji. Z deli tega avtorja in njegovih sodobnikov pa sta prva dva rodova poklicnih gledaliških ljudi ustvarila tudi dovolj zanesljiv temelj za slovensko igralsko umetnost. Družbena povezava teh pionirjev z našim malim človekom in s problematiko domače dežele je dajala stvaritvam teh igralcev prepričevalni značaj življenske neposrednosti, zdrave domačnosti, romantičnega realizma. Na izkušnjah teh borcev za sodobno gledališče so rasli tisti igralci in režiserji, ki so uveljavili slovensko gledališko delo na častnem mestu med umetniškimi svetom v Jugoslaviji in mu vtisnili pečat evropske kvalitete.

To razvojno pot je odprla slovenski igralski umetnosti ljubljanska Drama.

Dne 6. februarja 1919 se dvigne zastor v novi hiši, dotedanjem nemškem gledališču v Ljubljani, sezidanem za vladarski jubilej Franca Jožefa, trdnjavi kranjske nemškutarije. Ta datum pomeni za slovenske umetniške kroge prav tak ali še tehtnejši prelom kakor 27. september 1892, ko se je odprlo novo Deželno gledališče, poslopje sedanje Opere. Kakor se je takratnim domačim igralcem šele odprla pot na poklicni oder, tako prično ti igralci na novem odru, v Drami, oblikovati dotlej še neraziskane probleme umetniške tvornosti tako v domačem in svetovnem, kakor v sodobnem in historičnem repertoarju. Leta 1892—1918 pomenijo prehod iz amaterstva v profesionalizem, toda leta 1919—1949 označujejo že bistveno drugačno stopnjo. To je dokončno slovo od stare čitalnice. V teh letih se slovenska gledališka umetnost povzpne v svojih najboljših stvaritvah iz romantične domačnosti v odrsko manifestacijo evropskega kova, v svojstven, umetniško dognan, človeško dragocen realizem.

Ob začetku tega tridesetletnega razvoja zaznamuje kronika Nučičevo uprizoritev Jurčič-Levstikovega »Tugomera« — ob zaključku tega razdobja pa novo uprizoritev Cankarjevih »Hlapcev« v režiji Slavka Jana. In kakor ni dvoma, da nekdanja otvoritvena predstava v Drami ni bila samo rezultat Nučičevega režiserskega dela, pač pa je v obilni meri odražala romantično tradicijo Dramatičnega društva, tako tudi Janova uprizoritev ni zgolj plod njegove osebne umetniške invencije, marveč je prav, če ugotovimo, da zrealijo njegovi »Hlapci« žlahtne izkušnje dokaj ubranega ansambla, ki je dolge decenije iskal svoj umetniški izraz in dorasel naposled tudi stilnim zahtevam novega časa.

II

Ena izmed značilnosti gledaliških let 1919—1940 je nemirni, malodane hlastavi delovni polet, s katerim so ne le igralci in režiserji, pač pa tudi dramaturgi, scenografi, kritiki in drugi javni delavci med Slovenci obnavljali ne le domače gledališko izročilo, pač pa si prav tako naglo prisvajali strokovne izkušnje tujih kulturnih središč. Brez predsodkov raziskovati sodobne struje v igralskem stilu, ne zaostajati za novimi dognanji, tvegati drugačne kompozicijske prijeme kakor doslej, razumno izločevati vse, kar diši zgolj po dnevni modi — taka so bila nepisana gesla te skorajda mrzlične dejavnosti. Ni legenda, pač pa zgodovinski podatek, če trdimo, da so gledališki ljudje malokje delali

tako neutrudno na svojem odrskem jeziku, se tako vztrajno in duhovito norčevali iz preživelih igralskih šablon, tako strastno težili za ubrano celoto v posameznih uprizoritvah kakor že prva leta v osrednjem slovenskem gledališču, v Ljubljanski Drami.

Ta studioznost je bila ena izmed svetlih potez v tridesetletni tradiciji te ustanove — poteza, ki je spešila rast strokovne kvalitete tudi v drugem takratnem profesionalnem gledališču, v mariborskem, da celo v nekaterih prizadevnih amaterskih družinah, kakršni so bili Šentjakobski in Delavski oder v Ljubljani, Ljudski oder v Mariboru. Vse to navkljub dejstvu, da se delovni pogoji za gledališke ljudi med leti 1918—1940 niso bistveno razlikovali od nekdanjih razmer v avstro-ogrski monarhiji. Odpadli so samo nacionalni boji v lastni hiši, drugega nič. Zakonite gospodarske krize, brezobzirni velesrbski centralizem v kulturni politiki, malobrižnost političnih strank ne le do umetniške dejavnosti nasploh, pač pa še prav posebno do gledaliških vprašanj, cenzurni ukrepi zoper napredne uprizoritve, pomanjkljiva strokovna izobrazba gledališkega naraščaja — vse te nevšečnosti so težko legale tudi na delo v gledališču. Kakor za Franca Jožefa, tako so ljudje tudi pod Karadjordjevići odhajali na druge odre, ali v privilegirana gledališča v državi ali v tujino. Že samo operi v Ljubljani in Mariboru sta dali številne pevce svetovnega slovesa, ki še danes delajo ali v drugih republikah ali izven države, in se vračajo le še na gostovanja, na oddih, na stara leta.

Ne le v teh težkih letih med obema vojnoma, tudi v prvih sezonah po drugi svetovni vojni je ohranila ljubljanska Drama svojo studioznost in svojo ansambelsko celoto.

V tej organski homogenosti je treba iskati enega izmed poglavitnih vzrokov, da je rasel igralski zbor dokaj naglo v ubrano umetniško skupnost navzlic svetovnonazorskim trenjem, različni strokovni zmogljivosti in nasprotujočim si temperamentom med igralci in režiserji. Z malimi izjemami so vztrajali pri delu vsi člani tega kolektiva, čeprav je pogosto kazalo, da ni mogoče več premagovati splošnih in osebnih težav, ki so se javljale leto za letom. Dvoje odločilnih potez v moralnem značaju slovenskega gledališkega človeka sta opredelili to zvesto pripadnost matični ustanovi: prva je zavestna predanost domači deželi in njeni kulturi, druga pa je izkušnja, ki so si jo vsi pomembni slovenski igralci prisvojili od svojih gledaliških prednikov, ta, da je dramski igralec že po psihični nujnosti svojega umetniškega dela vezan na svoj materinski jezik. Dobri poznavalci domače igralske umetnosti so kmalu spoznali, kako naporno so se borili s tujim jezikom celo taki nadarjeni in delavni umetniki, kakršni so bili Vela Nigrinova v Beogradu, Ignacij Borštnik v Zagrebu, Zofija Borštnikova v Zagrebu in Sofiji, in kako bi bili lahko izpovedali svoja zadnja dognanja, tista, ki so samo njihova, le v svoji domači govorici.

Ceprav tako nenavadno tenkoslušni za nacionalno problematiko v umetnosti, so slovenski gledališki ljudje resda kritično, toda brez predsodkov sprejemali tuje kulturne dobrine, saj priča domača gledališka tradicija, da so Slovenci vse od baročnega časa živeli »v srcu Evrope«. Tako so tudi v zadnjih treh decenijah po zlomu habsburške monarhije plodno učinkovala različna gostovanja tujih gledaliških skupin, prav tako pa tudi študijska potovanja gledaliških ljudi v tujino.

Veliko domačih vodilnih ljudi si je pridobilo dragocene umetniške izkušnje bodisi v Rusiji med prvo svetovno vojno, bodisi na pogostih študijskih izletih v evropska središča, na Dunaj in v Prago, v Berlin in Dresden, v Pariz in London, v Milano in Rim, pa tudi v Sofijo. Med uglednimi domačimi umetniki iz let 1918—1940 skoraj ni bilo nobenega, ki bi kakor že koli ne poznal jugoslovanskih in evropskih gledališč. Vrhu tega so v Ljubljani, pa tudi v Mariboru često gostovali igralci različnih narodnosti. Tik po prvi svetovni vojni je odločilno vplivalo na slovenski igralski stil daljše gostovanje Moskovskega hudožestvenega teatra, pozneje so nekajkrat prišli iz Prage člani Narodnega divadla, ob raznih drugih priložnostih pa Dunajsko državno gledališče, pariška La Petite Scène, Benečani z Goldonijevimi igrami, Japonci s svojim nacionalnim repertoarjem, med velikimi nemškimi igralci Paul Weneger in Albert Bassermann, med raznimi drugimi igralskimi skupinami pa odlična anglosaška združba »Irish Players« s tehtno uprizoritvijo »Hamleta«.

Odločilen delež pri prisvajanju evropskih gledaliških izkušenj pa je dal tudi povratek znamenitih domačih igralcev iz tujine.

Med take umetnike je treba šteti Marijo Vero (1881—1954) in Ivana Levarja (1888—1950). Marija Vera, čeprav formalno članica dunajskega dvornega gledališča, je bila dolga leta med Reinhardtovimi igralci in je z njimi prepotovala mnoga znamenita gledališča od Švice in Avstrije preko Madžarske in Nemčije do baltskih držav. Nastopila je tudi v St. Petersburgu kot Jokasta v »Kralju Edipu« z Moissijem v naslovni vlogi. Ivan Levar, po svoji gledališki poti eden izmed naslednikov Josipa Nollija, je v svoji mladosti prehodil podobno pot po nemških odrih kakor Marija Vera, samo da po opernih in koncertnih odrih kot znamenit bariton z obsežnim klasičnim in modernim repertoarjem. Kmalu po prvi svetovni vojni je prestopil iz Opere v Dramo. Svojo bogato glasbeno izobrazbo, ki so mu jo dali prvi dunajski pedagogi, je združil z igralskimi izkušnjami, ki mu jih je posredoval ruski igralec in režiser iz moskovskega gledališča Korša Boris Vladimirovič Putjata. Oba, Marija Vera in Levar, sta s svojo kulturno spodbudo odločilno posegala v gledališko tvornost osrednjega slovenskega gledališča in sta tudi uspešno posredovala svoje izkušnje mlademu rodu na Akademiji za igralsko umetnost.

Bistvena, docela nova pridobitev gledališkega dela med leti 1919 do 1940 pa je tudi enotni slovenski odrski jezik.

Ta temeljna pridobitev je po svojem večjem deležu plod prevajalske, pesniške in dramaturške dejavnosti velikega poeta slovenske Moderne Otona Zupančiča (1878—1949). Njegovi gledališki prevodi so poetične tvorbe evropske uglajenosti, kongenialne originalnim besedilom in vendar tako pristno narodne po svojem duhu, da je velik del svetovne literature postal za Slovence tako rekoč del domačega slovstva. Med dramskimi deli sta tu predvsem prepesnitev Rostandovega »Cyrana« in Molièrovega »Tartuffa«. Najobsežnejši in najpomembnejši prevodni opus med Slovenci pa je vsekakor Zupančičev Shakespeare. V štirih desetletjih svoje prevajalske dejavnosti je mojster prelil v svojo blestečo pesniško govorico skoraj vsa poglobitna Shakespeareova dela, med komedijami: »Komedijo zmešnjav«, »Ukročeno trmoglavko«, »Sen kresne noči«, »Beneškega trgovca«, »Mnogo hrupa za nič«, »Kar hočete«, in

»Kakor vam drago«, med zadnjimi, tako imenovanimi pravljničnimi igrami »Zimsko pravljico« in »Vihar«, med tragedijami pa »Romea in Julija«, »Julija Cezarja«, »Hamleta«, »Othella«, »Macbetha« in »Koriolana«. Sem spada tudi Župančičeva korektura starejšega Funtkovega prevoda »Kralja Leara«. Na teh pesniških izkušnjah sta gradila svoje delo druga dva vodilna gledališka prevajalca Fran Albreht in Josip Vidmar, prvi z deli nemških klasikov in modernistov (Goethe, Schiller, Hoffmannsthal) drugi z ruskimi in francoskimi klasiki (Gribojedov, Puškin, Molière). Vidmarjevi prevodi Molièrovih komedij »Sganarele«, »Šola za može«, »Šola za žene«, »Kritika šole za žene«, »Versajska improvizacija«, »Izsiljena ženitev«, »Don Juan«, »Ljudomrznik«, »Zdravnik po sili«, »George Dandin«, »Zlahtni meščan«, »Učene ženske« dostojno nadaljuje veliko prevodno izročilo slovenske Shakespeara, ki ga po Župančičevi smrti nadaljuje Matej Bor s svojimi prevodi Shakespeareovih kraljevskih dram »Riharda III.« in »Henrika IV.«

Po Cankarjevi izvirni dramatikii so vsa ta dela iz svetovne dramatike vidno sodelovala pri oblikovanju enotnega slovenskega odrskega jezika in vplivala na njegovo evropsko uglajenost, zakaj na teh delih sta predvojna dramaturga ljubljanske Drame Župančič in Vidmar izobraževala slovenske igralce in režiserje.

Če je poglobitna dediščina prvih dveh decenijev dvajsetega stoletja Cankarjevo dramsko delo, potlej je druga bistvena pridobitev delo drugih dveh decenijev — enotni slovenski gledališki jezik. To drugo dragoceno delo je požrtvovalno in vztrajno in nenavadno temeljito opravila ljubljanska Drama med leti 1919—1941.

III

Slovenska izvirna dramatika iz let 1919—1940, čeprav zajetna po svojem obsegu ni tako plodno vplivala na domačo igralsko stvarilnost kakor Cankarjeva dela in svetovna klasika v Župančičevih, Albrehtovih in Vidmarjevih prevodih, zakaj odločilni prevrat se je v dramski književnosti izvršil že za avstro-ogrske monarhije. Takrat je slovenska književnost prešla iz narodno obrambne tematike Jurčiča in Levstika in Medveda na družbeno problematiko in dosegla v dramah Ivana Cankarja svoj revolucionarni višek, z drugo besedo, svoj kvalitetni preskok iz kvantitete rodoljubnega amaterstva v kvaliteto evropske umetniške stvarilnosti.

Razdobje med obema vojnama ne premore pisateljske osebnosti s tako globokim osebnim doživetjem, s tako prodornim družbeno kritičnim pogledom, s takšno oblikovalno silo, kakršen je tvorec »Narodovega blagra«, »Kralja na Betajnovi« in »Hlapcev«. Vendar je neprekinjeni tok rednih gledaliških sezon, ki so se razvijale od leta 1919 v Mariboru in Ljubljani, stalno spodbujal domače pisatelje, da so pisali drame in komedije za poklicno gledališče. Tako odraža slovstveno delo za gledališča med leti 1919—1940 predvsem znatno rast v širino, v kvantiteto dramske stvarilnosti.

Značilno za realistične težnje v ljubljanski Drami pri uprizarjanju izvirnih del je dejstvo, da večina ekspresionistov in tudi razni pisatelji katoliškega kova, ki so se s svojimi deli oddaljevali od stvarne družbene problematike, niso imeli trajnega odziva niti med gledališkimi

strokovnjaki, niti med gledalci. Ivan Pregelj (1883), Stanko Majcen (1888), Anton Leskovec (1891—1930), trije izraziti zastopniki katoliške smeri, niso v nobenem pogledu vplivali na igralski stil slovenskih umetnikov. Najučinkovitejša uprizoritev med njihovimi deli je bila celo v Mariboru, ne v Ljubljani: Leskovčeva drama »Dva bregova«, igra z rahlo revolucionarno tendenco, uprizoritev režiserja Rade Pregarca. Ob tem edinem znatnem odrskem uspehu se da omeniti kvečjemu še »Magdo« Alojzija Remca, ki je privlačevala občinstvo bolj s svojo domiselno tehnično obdelavo kakor s svojo človeško vsebino ali s svojo družbeno kritično tendenco. Podobno gledališko usodo so doživljali domači dramatik z liberalno ali socialno demokratsko pobarvano miselnostjo, tako Angelo Cerkvenc in Rudolf Golouh (1887). Čeprav so bila njihova dela zajeta iz žive družbene problematike, poetično neizoblikovana, jezikovno nedognana in stilno brez prave osebne note niso mogla navzlic svoji razmeroma sodobni tendenci trajno vplivati na igralski razvoj niti ljubljanski niti v mariborski Drami.

Zares pomemben pisatelj s stilno oznako ekspresionizma in celo z nekaterimi surrealističnimi prviniami je Slavko Grum s svojo dramo »Dogodek v mestu Gogi« (1931). V nji slika avtor moreče mrtvilo podeželskega mesteca, ponekod z zelo subjektivnimi in bizarnimi izraznimi sredstvi, vendar mu je uspelo v sugestivni odrski obliki upodobiti življensko občutje malega meščana, ki resda čuti, nikakor pa ne razume družbenih trenj v sodobnem svetu, tako da ne vidi izhoda iz svojih stisk in se čedalje bolj pograza v porazno nedejavnost.

Ljudska igra v Finžgarjevem smislu, nezahtevna po svoji problematiki, lahko dojemljiva gledalcem, folklorno obarvana v dialogu, dovršena v svojem jezikovnem izrazu, odrsko učinkovita, zajeta iz kmečkega ali malomestnega okolja, ni doživela vidnega napredka med leti 1919—1940. Resda je bilo nekaj poizkusov družbene analize podeželskega sveta (Jože Pahor: »Viničarji«, Alojzij Remec: »Užitkarji«, Avgust Žigon: »Če se utrga oblak«, Pavel Golia: »Bratomor na Metavi«, Meško: »Mati«), kakor tudi nekaj spretnih, toda malo pomembnih iger iz malomestnega sveta (Jože Kranjc: »Direktor Čampa«, »Skedenj«, »Detektiv Megla«), vendar so avtorji obravnavali družbene razmere v teh delih povečini tako površno in idejno nejasno in jih tudi niso umetniško do kraja izoblikovali, tako da ni niti eden med njimi dosegel dramskih del Ivana Cankarja. Nova struna je zazvenela ponekod v takih kmečkih igrah, ki so kazale zgolj težnjo po ljubezenskem zapletu in po folklorni zabavnosti. Mojster tega narodnega vaudevilla je Cvetko Golar (1879), s svojimi učinkovitimi komedijami »Dve nevesti« (1929), »Vdova Rošlinka« (1929), »Ples v Trnovem« (1943). Njegove igre niso želele le velikih uspehov na poklicnih in amaterskih odrih, pač pa so tudi v dokajšnji meri vplivale na igralsko oblikovanje kmečkih tipov v ljubljanski Drami in drugih gledališčih: tako sta na primer Ivan Cesar in Polonca Juvanova, oba nenavadno domiselna v prikazovanju podeželskih originalov, v teh igrah ustvarila gledališko zgledne in pri občinstvu zelo priljubljene figure.

Kakor sta negativni potezi v tej dokaj obširni dramski dejavnosti šibak družbeni razbor in zelo nezahtevna zabavnost, tako je pozitivna težnja pri večini teh piscev v tem, da bi s preprostimi, vsakomur

dojemljivimi besedili premostili kulturni prepad med mestom in deželo, ki ga je ustvarila meščanska družba. Tako sta mariborska in ljubljanska Drama prav s temi gledališkimi besedili dolga leta vzdrževali in krepili svoje stike z gledalci s podeželja.

Zanimiv poizkus kmečke drame, odrsko učinkovit, poln nebrzdane življenske sile in krepkega jezikovnega izraza je ustvaril Anton Novačan (1887—1950) v »Veleji« (1919). Dr. Slodnjak opisuje ta poizkus takole: »Tu je želel, da bi v luči seksualnega problema podal človeško gorje vaške socialne strukture. V tej pretirano pesimistični podobi je Novačan zašel predaleč, Veleja ni simbol vasi, temveč tragedija ženske duše.« Navzlic mnogim pomanjkljivostim v ideološki in formalni strukturi svojih dram, je Novačan po svojem nasilnem temperamentu, po odrski učinkovitosti, po besedni plastiki, najmočnejši dramatik med leti 1919 do 1941. Svoj višek je dosegel v renesančni drami o grofu Hermanu Celjskem, kjer vročekrvno razpravlja o fevdalcih na dvoru Celjanov. Anarhična miselnost meščanskega individualista Antona Novačana je v tej drami ustvarila barvito kulturno zgodovinsko sliko. Med drugo svetovno vojno se je Novačan umaknil iz gledališke dejavnosti: nemirni čas mu je zameglil pogled na družbeno problematiko domače dežele, tako da je tudi umrl v emigraciji.

Med temi novejšimi dramami o celjskih fevdalcih, ki so dokazale veliko sposobnost slovenskih pisateljev v slikanju zgodovinske tematike, je Novačanova (»Herman Celjski« 1928) najbolj učinkovita, Župančičeva (»Veronika Deseniška«, 1924) polna privlačnih lirizmov, Kreftova (»Celjski grofje«, 1933) med vsemi tremi resda najbližja zgodovinski stvarnosti in tudi podprta s študijem srednjeveških družbenih razmer, vendar v sami izvedbi po nepotrebnem aktualizirana in priostena skorajda samo na propagandni učinek. Za razvoj slovenske igralske umetnosti pa imajo vse te tri drame odločilen pomen: vse velike evropske izkušnje starejših umetnikov in vsi tehtni naporji iz Shakespearovih uprizoritev so našli v teh domačih delih svoje stvarno, življenje domače dežele povezano umetniško oporišče. Med igralskimi stvaritvami te zvrsti je ustvaril predvsem Ivan Levcar tri monumentalne, psihološko dognane, stilno zaokrožene človeške podobe, karakterno različne navzlic skupnemu zgodovinskemu izvoru, polnokrvne v svoji renesančni radoživosti: igral je vse tri Hermane: Župančičevega v štirih, Novačanovega v dveh, Kreftovega v treh sezonah.

Posebno poglavlje v razvoju slovenske dramatike med leti 1919 do 1940 pomeni tematika iz propadajoče malomeščanske ali meščanske družbe:

Nervozna dialektika Krleževih junakov je našla v marsikaterem takšnem delu svoj prikriti odmev, resda ne v navadnem epigonskem smislu, vendar vsaj v tem, da so skušali posamezni pisci prilagoditi pogovorni jezik nastopajočih oseb sodobni vsakdanji govorici. Pomembni avtorji te gledališke zvrsti so trije: Ivo Brnčič (1912—1943), Ferdo Kozak (1894) in Bratko Krefc (1905); prvi s svojo dramo »Med štirimi stenami« (1938), drugi z igrama »Profesor Klepec« (1939/1949) in »Vida Grantova« (1940/1946), tretji s svojimi »Kreaturami« (1935) s poznejšima naslovoma »Malomeščani« in »Veleizdajalec«. Vsi trije pisci, po svojem nazorskem poreklu iz kroga svobodomiselne intellingence, bolj ali manj izsolani v

sodobnem dialektičnem mišljenju, so v teh svojih delih ponazorili vsaj znaten predel slovenskih družbenih razmer in jih tudi izoblikovali v sprejemljivi slovstveni in gledališki obliki. Tako so sodelovali pri porajanju realističnega stila pri slovenskih igralcih. Med pomembnimi igralskimi stvaritvami te smeri so značilne predvsem štiri: Vida Grantova Mire Danilove, Tomo Grant Emila Kralja in Janovi upodobitvi Pavla Galeta iz Brničičeve in Andreja Granta iz Kozakove drame. Vse te štiri igralske stvaritve so zgledni primeri prodornega psihološkega in sociološkega razbora, pogovorne dognanosti, so pa tudi umetniško enovite v zasnovi posameznih človeških značajev.

Bratko Kreft zavzema v slovenski dramatikii posebno mesto. Gledališko je zelo vsestranski: dramaturg, dramski pisec, teoretik in gledališki kronist. To vsestransko dejavnost, opredeljuje Matej Bor v svoji študiji o slovenski dramatikii takole: »Kreft je teaterski človek, režiser, teoretik, ki je napisal disertacijo o Puškinu in Shakespearu. S svojimi dramami je med prvimi za Cankarjem prodiral na srbske, hrvatske, češke odre in je imel tudi v tujini priznanje in uspeh. Doma je eden izmed peščice avtorjev, ki jim dela ne obleže po prvi uprizoritvi v zaprašenih gledaliških arhivih, temveč se še vedno znova pojavljajo na oficialnih ali diletantskih odrh. Vsaka Kreftova drama je plod dolgega, predanega študija. In če smo objektivni, moramo priznati, da se je s Kreftom izvršila majhna revolucija v razvoju naše drame: po njem bosta imela diletantizem in amaterstvo težje delo. Zahteve, ki jih stavlja tehnika drame, so se dvignile.« Ta studioznost, spretno obladovanje dramske tehnike, smisel za aktualizacijo dramske tematike, dobro poznavanje igralskih možnosti odlikujejo vsa Kreftova dela, pa naj bodo zajeta iz zgodovine ali iz sodobnega življenja: »Celjski grofje« (1932), »Kreature« (1935), »Velika puntarija« (1939/1946), »Kranjski komedijanti« (1940/1948). Mojsrsko delo gledališke spretnosti, tenkega posluha za stilni značaj zgodovinske drame, doslednega oblikovanja posameznih značajev pa je Kreftova prepesnitev Levstikovega »Tugomera« (1946/47). S tem svojim delom, ki zasluži častni naziv izvirnega dela navzlic dvem predlogam, je ustvaril Bratko Kreft reprezentativno, idejno uravnovešeno, monumentalno oblikovano tragedijo o herojski preteklosti slovenskih prednikov. Zavaljo svoje idejne in oblikovne zrelosti je ta igra že prešla v železni repertoar slovenskih odrov. V primernih prevodih bo to Kreftovo delo slej ko prej zavzelo tudi svoje stalno mesto v drugih slovanskih gledališčih. Same igralce pa bo ta igra stalno spodbujala v umetniški stvarilnosti, saj vsebuje veliko zanimivih odrskih figur: to je prava zakladnica raznoterih tipov in značajev, spretno opredeljenih tako v njihovih družbenih kakor tudi v njihovih osebnih značilnostih.

S stalnimi gledališkimi sezonami po letu 1919 se je razvijala nova zvrst na slovenskem odru, ki je dotlej skorajda še ni bilo: mladinska igra.

Za to novo zvrst sta opravila veliko spodbudno delo dva avtorja, Fran Milčinski (1869—1932) in Pavel Golia (1887), prvi s tremi deli (»Iz devete dežele« 1908, »Mogočni prstan« 1923, »Vesela igra o žalostni princezinji« 1923), drugi s sedmimi igrami za otroke (»Petrickove poslednje sanje« 1921, »Triglavska bajka« 1928, »Princeska in pastirček« 1931,



*Dr. Bratko Kreft slavi
letos petdesetletnico,
h kateri mu iskreno
čestitamo!*

»Jurček« 1932, »Srce igračk« 1932, »Uboga Ančka« 1935, »Sneguljčica« 1938/1948). Oba pisca dokazujeta s svojimi deli za otroke tenak posluh za pravljичni ton v dialogu in praktično znanje odrske tehnike, saj izvirata obe njihovi kvaliteti iz ljubeznivega sožitja z otroško psiho. Domačim igralcem so se s temi igrami odprle nove možnosti za duhovito igralsko improvizacijo, hkrati pa je ta nova zvrst ustvarila prirsčne stike med celotnim gledališkim kolektivom in mladimi gledalci, še več: tudi z odraslimi spremljevalci mladih gledalcev. Ti novi gledalci so se z vsega početka živahno odzivali otroški igri: že v skromnih razmerah stare Jugoslavije so doživele Goljeve pravljice čez dve sto predstav samo v ljubljanski Drami — odtod pa so polagoma prehajale na vse večje odre po deželi, kjer še zdaj doživljajo nove in nove uprizoritve.

Raznolika tematika, nove gledališke zvrsti, različni dramaturški prijemi — to so poglobitve značilnosti slovenske dramatike v letih 1919—1940.

Z drugačno tematiko in drugačno idejno vsebino se te značilnosti slej ko prej obnavljajo tudi po revoluciji. Med vsemi jugoslovanskimi gledališči je uprizorila ljubljanska Drama v prvem desetletju po vojni največ domačih novosti: bilo jih je dvanajst po številu. Že med vojno so slovenski igralci na osvobojenem ozemlju uprizorili dve celovečerni

izvirni drami in dolgo vrsto propagandnih enodejank. Vsega skupaj je bilo med leti 1918—1955 uprizorjenih preko sto domačih del s skorajda dva tisoč predstavami samo v ljubljanski Drami — vsekakor prepričevalen dokaz za nenavadno kulturno zmogljivost slovenskega naroda, ki šteje na svojem matičnem ozemlju komaj nekaj čez poldrug milijon ljudi.

Seveda bi na Slovenskem ne bilo nikdar opravljeno tako obsežno delo, da se niso domači gledališki ljudje s posebno vnemo posvečali domači dramatik. Kakor so slovenski avtorji s svojimi deli odločilno sodelovali pri oblikovanju igralskega stila na odru, tako so tudi dramaturgi, režiserji in igralci s svojo umetniško domiselnostjo vračali svoj delež avtorjevemu delu: po dolgih posvetih in razpravah, po temeljitih korekturah na samih vajah, da, včasih še celo po krstnih predstavah so posamezni pisci šele dokončno izoblikovali svoje odrske besedilo.

IV

Enotni slovenski odrski jezik, živahno prepletanje domačih in tujih gledaliških izkušenj, kvalitetno prevodno in kvantitetno originalno delo domačih piscev, vzajemno sodelovanje med nazorsko dokaj nasprotnimi režiserji — to so bili nekateri poglobljeni momenti, ob katerih je dozorevala slovenska igralska umetnost iz prvotne romantične teatralike in folklorne domačnosti mimo raznih stilnih poizkusov v umirjen odrski realizem.

Odločilni delež pri tem razvoju so prispevali vodilni režiserji v ljubljanski Drami med leti 1919—1949.

Osip Sest (1890) si je pridobil tehtne izkušnje pri ruskem gledališču med prvo svetovno vojno. Ob študiju moskovskih hudožestvenih uprizoritev si je prisvojil zanesljiv čut za ubrano skupinsko igro in za enotno zasnovano same uprizoritve. Vendar kažejo njegove prve režije še rahle vplive povojnega ekspresionizma, delno pa tudi sledove blesteče teatralike Reinhardtovega kova. Njegova velika pionirska zasluga je v tem, da je spretno prenesel na domača tla marsikatero evropsko gledališko izkušnjo: pričel je odločno borbo zoper ostanke rodoljubnega diletantizma, uvedel pri vsakdanjem delu na odru sistem in brezpogojno disciplino, dvignil slovenske uprizoritve iz idilične provincialne domačnosti na visoko raven evropske kulture.

Sestovo stvarilno spodbudo za naglo evropeizacijo slovenske gledališke dejavnosti je opisal dovolj nazorno Silvester Škerl že leta 1928:

»Njegovo stremljenje gre za ustvaritvijo scene, za zunanjo graditev odrske umetnine v likovnem in muzikalnem smislu. Njegov princip temelji na harmoniji koncepcije, v katero zajema ritmiko teles, plastično gradbo prizorov, barve in muziko, zlasti pa arhitekturo scenarije. Razkožje, ki ga oko razvije na odru, priča o invenciji in razgibanosti fantazije, a vse to je kompaktno, nikdar k psihoanalitični obravnavi problema nagnjeno, marveč na kakor samo po sebi umevna dejstva postavljeno. V njem je izražena povojna reakcija na razkroj človeštva, ki je v svetovni vojni našel svoj grozni zaključek. Osip Sest je tipičen predstavnik naše dobe — kozmopolitično, evropsko orientiran, je kakor prehodna točka, skozi katero sprejema naše gledališče pridobitve velikega sveta v svoj mladi organizem.«

Z Osipom Šestom je pričel svojo pot po slovenskih odrih William Shakespeare v Župančičevi besedi: trinajstero teh iger je pod njegovim vodstvom doživelo svoj odrski krst. Kakšnim dvajsetim domačim avtorjem je prav tako botroval: tu so avtorji od Cankarja do Župančiča, od Medveda do Tavčarja, od Kraigherja do Krefta, od Pavla Golje do Slavka Gruma. Evropskega kova so tudi Šestove uprizoritve antičnih avtorjev in velikih srednjeveških iger v dvorani in na prostem: Aristofanova »Lizistrata«, Hofmannsthalova prireditev Sofoklejevega »Kralja Edipa« in stare angleške moralitete o »Sleherniku«. Mimo tega temeljnega repertoarja pa obsega Šestovo režisersko delo še čez dve sto iger iz vse svetovne literature od spevoigre do konverzacijskega komada.

Ob tej nenavadni plodovitosti na dramskem odru velja omeniti še Šestovo marljivo režisersko prizadevanje na opernih deskah, ki se je pričelo že v času med obema vojnama v ljubljanski Operi in se po drugi svetovni vojni nadaljuje na drugih opernih odrih v državi. Tretja vidna poteza v Šestovi zajetni dejavnosti je gledališka publicistika: kronistični zapisi o študijskih potovanjih, osebni spomini ob raznih jubilejnih priložnostih, informativni feljtoni o igrar, ki jih je režiral. To je obširen novinarski opus, spočet z dobrim čutom za popularizacijo gledaliških vprašanj, poln nevsiljive informativnosti, anekdotičnih podatkov, duhovitih domislekov, napisan v živahni govornici priljudnega causeurja.

Ni dvoma, da so ob tej vsestranosti Šestovega dela hote ali ne hote rasli tudi drugi domači režiserji, saj se je pričel igralski zbor ljubljanske Drame konsolidirati prav ob tvornosti tega razgledanega, odločnega in marljivega gledališkega človeka.

Znatni pomen v času po prvi svetovni vojni velja pripisovati za razvoj ljubljanske Drame tudi ruskemu igralcu in režiserju Borisu Vladimiroviču Putjati (1863—1923). Družil je v svoji tvornosti razposajen glumaški dar z rusko težnjo po tehtni karakterni igri. Mimo klasičnega ruskega repertoarja (Dostojevski: »Idijot«, Gogolj: »Revizor«, Tolstoj: »Ana Karenina«, Čehov: »Češnjev vrt«) je poznal francosko komedijo (Molière: »Zlahtni meščan«, Rostand: »Cyrano de Bergerac«, Sardou: »Madame Sans-Gêne«, Scribe: »Kozarec vode«) in v velikomestni konverzacijski igri (Schnitzler: »Anatol«). Kot režiser je vzpodbujal slovenske igralce k zdravi teatraliki in k vestnemu študiju človeškega značaja. Njegova predanost gledališkemu poklicu je bila prav tako velika kakor njegova naklonjenost mladim talentom: bil je tovariški in požrtvovalni mentor dvema vodilnima slovenskima igralcema — Ivanu Levarju in Janezu Cesarju.

Med prvimi domačimi režiserji, ki so ob Šestu in Putjati gojili tako svetovno klasiko in sodobno konverzacijsko igro, kakor tudi psihološko dramo in domačo kmečko in malomestno igro, so Milan Pugelj (1883—1929), Fran Lipah (1892—1953), Milan Skrbinšek, Hinko Nučič in Marija Vera. Nučič in Skrbinšek sta se veliko ukvarjala z domačo dramo. Nesporno in trajno zaslugo za slovensko igralsko umetnost ima zlasti Milan Skrbinšek, ki je prvi in edini med Slovenci uprizoril vsega Cankarja, skoraj vsega Finžgarja in nešteto drugih domačih avtorjev.

Za slovensko igro iz kmečkega in malomestnega okolja imata sorodne zasluge tudi Milan Pugelj in Fran Lipah. Z Marijo Vero se je že zelo zgodaj uveljavila klasična drama (Goethe: »Infigenija), prav tako pa tudi prednik vse sodobne drame Henrik Ibsen (»Rosmersholm«, »John Gabriel Borkman«, »Gospa Inger na Östrothu«, »Stavbenik Solnes«). Med njene uspele dramaturške poizkuse spada predelava Tavčarjeve »Visoške kronike«. Vendar težišče gledališke tvornosti teh peterih umetnikov ni v njihovem obsežnem režiserskem delu: Pugelj je pomemben novelist, drugi štirje pa vidni repertoarni ali karakterni igralci. Njihova pionirska zasluga v prvem desetletju ljubljanske Drame je predvsem v izredni pažnji, ki so jo posvečali psihološki analizi, ubrani igralski celoti in lepoti odrske dikcije.

Gledališke ljudi, ki so se kakor Osip Šest ukvarjali samo z režijo in so kot igralci nastopali le redkokdaj, je dal mlajši rod. Med njimi so pomembni zlasti trije: Ciril Debevec (1902), Bratko Kreft (1905) in Bojan Stupica (1910).

Ciril Debevec je študiral na nemški gledališki akademiji v Pragi in si je pridobil veliko strokovnih izkušenj na številnih študijskih potovanjih po Evropi. Med leti 1927—1945 je delal v ljubljanski Drami kot režiser in igralec, po letu 1945 pa je razvil znatno delavnost kot operni režiser v Ljubljani in v drugih jugoslovanskih mestih. Ustvaril je obsežen gledališki opus, saj je absolviral med leti 1927—1954 okrog šestdeset dramskih in petdeset opernih režij ob sedemdesetih igralskih kreacijah na dramskem odru. Prav tako obširno je tudi njegovo publicistično delo, ki obsega v tem času okrog dvesto člankov teoretične, kronistične in polemične vsebine. To svoje delo je pričel kot sotrudenik Mladine in ga nadaljeval večinoma po gledaliških listih ljubljanske Drame in Opere. Med prve pomembnejše sestavke velja šteti njegov poizkus »Naši igralci« v zborniku »Ljubljansko narodno gledališče v letu 1928«, v samostojni knjižni obliki pa je izdal »Gledališke zapiske« (1933).

Njegovi prvi režijski osnutki (1928—1933) veljajo simbolistični drami. Za uspele uprizoritve tega razdobja je kritika ocenila predvsem tri: Maeterlinckovega »Stilmondskega župana«, Cankarjevo »Lepo Vido« in Yeatsovo »Gospo Cathleen«. Te tri uprizoritve so oblikovane z lirično dikcijo in z rahločutno psihološko linijo. Ob tej stilni zvrsti je uspešno uprizarjal modernizirane vzhodne drame. Tako sta Klavundovi igri »Krog s kredo« in »Praznik cvetočih češenj« doživeli v njegovi režiji med leti 1929—1938 okrog osemdeset ponovitev, kar velja v dobi med obema vojnama za malodane edinstven uspeh pred publiko. Smisel za stilizacijo, ki ga je dokazal v teh uprizoritvah, se je stopnjeval v ekspresionistično, včasih nekoliko pompozno teatraliko pri njegovih uprizoritvah Strindbergovih del med leti 1929—1938: »Nevesta s krono«, »Sonata strahov«, »Velika noč«, »Labodka«. Kakor pomeni subtilni lirizem v simbolistični drami eno skrajnost v Debevcvih uprizoritvenih težnjah, tako velja mračno teatraliko v Strindbergovi drami označiti kot drugo skrajnost, in kakor pomeni prva težnja znaten umetniški dosežek v tedanjem delu ljubljanske Drame, tako je teatralični pompe funèbre Debevcvega ekspresionizma izzival pogosto javne polemike,

zlasti med mladim rodом v tridesetih letih, ki so se zavzemali za neorealistično smer s socialno kritično tendenco. Pri tem so pogosto stresali otroka z vodo vred iz kadi in pozabljali, da je Debevec ustvaril tudi nekaj zglednih realističnih uprizoritev. Tako se odlikuje njegova uprizoritev Sheriffove drame »Konec poti« z nenavadno igralsko plastiko ne le v posameznih prizorih, pač pa tudi v dinamičnem stopnjevanju odrskega dogajanja in v nazornem prikazovanju vojne psihoze. Druga taka uprizoritev, ki prevzema mnoge lirične momente iz začetne dobe, ne da bi kaj izgubila na svoji dramski napetosti, je psihološka študija Bezierovega »Tirana« (1936). Tako se je zgodilo, da je ostala celota Debevčevega dramskega opusa pravzaprav še neocenjena, čeprav je vsaj v poglavitnih obrisih že v sebi zaključen — prav tako pa še ni pregledne ocene njegovega opernega dela, ki dokazuje čut za stilni značaj in za ubranost glasbene in igralske kreacije, pri čemer je omeniti kot prvi znatni dosežek Respighijevega »Plamen« v letu 1938 v ljubljanski Operi.

Bratko Kreft kaže kot režiser solidno strokovno znanje, veliko skrb za stilni značaj odrskega dela, težnjo po aktualizaciji dramskega dogajanja, zdrav čut za logični poudarek vsebinske strani v igri. V svojih prvih režijah se je predstavil v operi in opereti kot drzen eksperimentator: poudarjal je teatralne momente v igri in poiskal aktualnega poudarka celo v delih iz preteklih dob, včasih na nedvomno škodo zgodovinski resničnosti. Vendar je tvegati take poizkuse predvsem v opereti in le delno tudi še v operi (opereti »Mascota« in »Trije mušketirji«, operi »Carmen« in »Werther«). V dramih je kmalu prešel k umirjeni, tehtno premišljeni teatraliki. Opustil je rahlo parodistično noto, ki je ponekod kazila tudi resne prizore v nekaterih njegovih prvih režijah. Posebej se njegovo delo čedalje bolj usmerja v odrski realizem, ki črpa močan navdih iz temeljitega študija kulturne zgodovine. V svojih zrelih delih se dr. Kreft ukvarja tako s klasiki kakor tudi s sodobnimi avtorji. Med klasiki si izbira v glavnem Shakespeara (»Romeo in Julija«, »Hamlet«) in znamenite ruske avtorje (Gogolj: »Revizor«, Ostrovski »Gozd«) med sodobniki pa tehtne kritične realiste (Shaw: »Sveta Ivana«, Galsworthy: »Družba«, »Družinski oče«, O'Neill: »Strast pod brest« ali take komediografe, ki obravnavajo življenje malega človeka (Katajev: »Milijon težav«, Ghery: »Šesto nadstropje«) ali pa take pisce, ki z družbeno kritično tendenco razmotrivajo zgodovinsko dogajanje (Štefan Zweig: »Siromakovo jagnje«, Bulgakov: »Molière«). Mimo takih tehtnih del je kot marljiv delavec uprizoril tudi veliko gledaliških enodnevnic iz tako imenovanega konverzacijskega repertoarja. V vseh teh režijah je pokazal prav tako kakor v svojih slovstvenih delih obsežno dramaturško znanje, zanesljiv čut za igralsko psiho, smisel za odrsko dinamiko in učinkovito teatraliko.

Mimo svojega umetniškega snovanja v Drami je opravil Bratko Kreft obsežno vzgojno in organizacijsko delo pri delavskih odrih. V prvi Jugoslaviji je delal pri »Svobodi« in »Vzajemnosti«. Bil je umetniški vodja »Delavskega odra« v Ljubljani. Ta igralska družba je prirejala uspele gledališke predstave v Delavski zbornici, sedanjem Domu sindikatov. Prvi prodorni uspeh je bila Rudolfa Golouha dramska re-

portaža »Križa«, ki so jo delavci in napredni intelektualci igrali celo v ljubljanski Drami (12. V. 1928). Po tem uspehu je imel »Delavski oder« stalne težave z oblastjo. Tollerjeve »Rušilce strojev« so prepovedali na generalki, kakor so pozneje v sami Drami, prav tako na generalki, ustavili uprizoritev Kreftove »Velike putarije«. Navzlic tem sporom je uspelo Kreftu uprizoriti še nekaj kvalitetnih predstav, tako Leva Tolstoja »Vstajenje«. »Delavski oder« je mimo svojih umetniških uspehov opravil tudi dokajšnjo organizacijsko delo. Družil je v skupno delo napredno inteligenco in delavstvo. Med gledališkimi in literarnimi delavci so bili poleg dr. Krefta Ferdo Delak, Mile Klopčič, Angelo Cerkvenik, Tone Čufar, Ivan Vuk, Rudolf Golouh in drugi, scenografa sta bila inž. arh. Ernest Franz in pokojni kipar Nikolaj Pirnat, med igralci, ki so prešli na poklicni oder, Savka Severjeva, med političnimi aktivisti razni delavci, kakor na primer Jože Mojškrc, Boris Božič, France Kocijančič, pa tudi taki, ki so zavzeli pozneje vodilna mesta v delavskem gibanju: Tomo Brejc in Edvard Kardelj.

V

Bojan Stupica, po svojem prvotnem poklicu arhitekt, je v tej trojici mlajših režiserjev tisti, ki kaže med vsemi največ gledališke invencije. Pri njegovem delu ga močno opredeljuje izrazit scenografski dar. Svoje režije snuje iz arhitektonsko zamišljenega prostora. Razvoj dramske zgodbe vselej bogati z množico duhovitih, dinamično stopnjevanih igralskih podrobnosti. Pri oblikovanju človeških značajev skuša s stilno tipizacijo poudariti sociološko značilnost posameznih prizorov v drami.

Stupica je pričel svojo režisersko pot kot ekspresionist pod znatnim vplivom Cirila Debevca (Reynal: »Grob neznanega vojaka« v Ljubljani, Begović: »Brez tretjega« v Mariboru). S tema prvima poizkusoma ni uspel, vendar sta napovedovala spretnega teatralika z razgibano odrsko domišljijo. Že docela originalne po zmisli, duhovite v izvedbi, gledališko zelo učinkovite pa so bile tiste mladostne Stupičeve režije, ki so veljale igrati s proletarsko ali malomeščansko tematiko (Katajev: »Kvadratura kroga«, Švarkin: »Tuje dete« in »Izpit za življenje«, Kadelburg: »Šimkovi«, Schurek: »Pesem s ceste«). V takšnih komedijah brez globlje ali kakor že koli zamotane psihološke problematike je dokazal Bojan Stupica že zelo zgodaj tenak posluh za aktualizacijo dramske teme in razgibano prostorsko domišljijo. Ob razposajenem humorju, ki prepleta vse te prve režije, pa je razvil tudi svoj duhoviti dar za slikovito, včasih nekoliko groteskno ponazarjanje družbenega okolja.

Že ta začetni komedijski repertoar razodeva Stupičevo realistično smer, resda z množičnimi poudarki čiste teatralike.

Nedvomno je tudi dejstvo, da je na odrsko invencijo Bojana Stupice močno vplivala tudi anglosaška in sovjetska filmska klasika. Malokateri izmed jugoslovanskih režiserjev je tako željno sprejemal in tako spretno predeloval izkušnje, ki so jih na filmskem platnu prikazovali Griffith in Mamoulian, Chaplin in Eisenstein, Pudovkin in njihovi

učenci. Njegovo strokovno znanje so pa tudi znatno razširila pogosta študijska potovanja v evropska gledališka središča: Berlin, Pariz, Praga, Italija. Po drugi svetovni vojni je bil tudi edini med slovenskimi gledališkimi ljudmi v Moskvi. Jugoslovanske odre je spoznal že v svojih mladih letih, ko je delal tudi izven Ljubljane kot režiser: v Mariboru in Zagrebu, Skopju in Beogradu. Tu pa tam so ga nekatere modernistične struje v evropskem gledališkem svetu odvrčale od njegove temeljne realistične smeri, tako F. E. Burián in sorodni avantgardisti. Takšni intermezzi so ga v njegovi umetniški stvarilnosti zavajali na stranska pota nemirne teatralike, ki je bila pretehtana bolj na dekorativni učinek, kakor pa na psihološko vsebino dramskega in odrskega dogajanja: takšni uprizoritvi sta bili Berta Brechta predelava »Beraške opere« in Pirandellova tragikomedija »Danes bomo improvizirali«, nekaj take bujne dekorativnosti pa se razodeva tudi v povojni Stupičevi uprizoritvi Gorbatovlje dramatičacije »Mladost očetov«. Vendar odlikuje tudi te poizkuse nenavadna slikovitost v scenski zamisli, ki se druži z dinamiko in stopnjevanju dramske zgodbe in z veliko domiselnostjo v karakterizaciji posameznih oseb, čeprav včasih na znatno škodo avtorjevega besedila.

Eden izmed prodornih gledaliških uspehov Bojana Stupice v dobi med obema vojnama je obširna dramska reportaža ameriških avtorjev Kauffmana in Ferberjeve »Simfonije 1937«, ki jo je uspešno obnovil z originalnim naslovom »Večerja ob osmih« leta 1955 v zagrebškem Narodnem gledališču. Po svoji tematiki je to satirično pobarvana družbena analiza kričečih protislovij v kapitalističnem svetu Združenih držav, pisan mozaik samih dramskih epizod, ki obsega raznotere človeške usode od ljudi iz družbenega dna do visoke buržoazije. V tej spretno napisani reportaži je Bojan Stupica združil vse domisleke svoje nemirne odrske iznajdljivosti v ubrano celoto. Spretno je porazdelil igralcem posamezne vloge, ozirajoč se na nekatere njihove osebne značilnosti, tako da je lahko že pri samih dramskih značajih izdelal duhovite in tehtne psihološke podrobnosti. Zamislil si je originalen, dokaj enovit, vendar zelo razgiban odrski prostor, koder so se zaporedni prizori vrstili drug za drugim ne le zelo dekorativno, pač pa tudi v nenavadni dramski dinamiki. Dramaturške vrzeli v sami zgodbi je izpolnil z diskretnimi glasbenimi in plesnimi vložki. Navzlic tej slikoviti raznolikosti je bila temeljna linija same igre izražena določno in nevsiljivo: bila je umetniško prepričevalna obtožba kapitalistične družbe. Tako so se vsi tako različni elementi te uprizoritve zliji v organsko, razgibano, toda vseskozi zaokroženo celoto.

Res, da sledi tej uprizoritvi po kronološkem zaporedju še nekaj modernističnih poizkusov, kakršna sta bila dela Berta Brechta in Luigija Pirandella, vendar pomeni »Simfonija 1937« že uvod v zrelo razdobje Stupičeve umetniške tvornosti.

Težišče njegove dejavnosti je tudi ta čas še v komediji.

Toda njegov razgled se širi že v historični repertoar. Svoje velike uspehe žanje predvsem s tremi avtorji, ki jih je vse uprizoril že v dveh variantah. Dvakrat je režiral Molièrovo »Ecole des Femmes« v Vidmarjevem prevodu, prvič z Gregorinom, drugič s Severjem kot

Arnolfom, v sezonah 1941/42 in 1945/46. Res, da ta druga uprizoritev pravzaprav le uspešno obnavlja prvotno režijsko zamisel. Že dokaj različni, čeprav po odorskem prostoru in igralski dinamiki zelo sorodni predstavi pa sta veljali Goldonijevi komediji »Le baruffe chiozzotte«: v Ljubljani je uprizoril Ruplovo lokalizacijo »Primorske zdrahe« (1941/42), v Beogradu pa Fotezovo dalmatinsko inačico »Ribarske svadje« (1947/48). Navzlic enotni zasnovi je v obeh variantah izoblikoval mnoge zanimive posebnosti lokalnega kolorita in v drugi uprizoritvi še stopnjeval vrtoglavi komedijski brio. Prav tako uprizoritvi Dubrovniške renesančne komedije Marina Držića »Dundo Maroje«: kakor je v prvotni slovenski lokalizaciji (»Boter Andraž« 1941/42 v Ljubljani) posvečal poglavitno pozornost razposajeni situacijski komiki, tako je v Fotezovi obdelavi samega originala izoblikoval tako karakterne kakor tudi situacijske elemente renesančne igre do take stopnje, da so klasične v svojem nebrzdanem ljudskem humorju.

V domačem dramskem repertoarju so Stupici vselej najbolj uspele tiste igre, ki vsebujejo izrazito družbeno satirično jedro. Tako je z uspehom uprizoril edino dramo pokojnega Iva Brnčiča: »Med štirimi stenami« še v času, ko se je skoraj izključno ukvarjal s komedijo (1936/37), obnovil pa tudi dve Krleževi drami, ki jih je svojčas v Ljubljani uprizoril dr. Gavella: »V agoniji« in »Gospodo Glembajeve« (1945/46 in 1946/47). Vse tri uprizoritve so zasnovane v realističnem stilu s močnim poudarkom naturalističnih podrobnosti, vzorne po svoji skupinski igri in spretno stopnjevani dramski dinamiki. Za igralski razvoj ljubljanske Drame pa je med Stupičevimi režijami iz domačega repertoarja nedvomno najpomembnejša uprizoritev Cankarjeve kulturno politične satire »Za narodov blagor«. Ostra karakterizacija posameznih oseb, dinamično prepletanje vzporednih dejanj pri množičnih prizorih, razplet celotne dramske zgodbe v učinkovit zaključek — to so tri temeljne značilnosti obeh Stupičevih ljubljanskih uprizoritev (1936/37 in 1945/46.)

V stilnem pogledu pomenita ti dve uprizoritvi poleg Janove režije Cankarjevih »Hlapcev« (1948/49) mejnik v slovenski realistični igri.

Vodilno vlogo v prvih tridesetih letih ljubljanske Drame je zavelo tudi delo hrvaškega režiserja in pedagoga Branka Gavelle:

Branko Gavella (1884) je strokovnjak evropskega formata. Med jugoslovanskimi režiserji ga odlikuje nenavadna gledališka erudicija, saj obsega njegov repertoar vsa poglavitna domača in svetovna dela tako v drami kakor tudi v operi. Med njimi pa ima nedvomno največ praktičnih izkušenj: delal je z uspehom na velikih dramskih in opernih odrih doma in na tujem. Kakor črpa Bojan Stupica odločilno pobudo za svoje delo iz scenografskega daru in igralske improvizacije — tako se opira Gavellova umetnost na solidno dramaturško znanje in na nenavadno psihološko tenkoslusnost. Uspele režije dr. Gavelle razodevajo umetnika, ki s krepkim prijemom oblikuje temeljno idejno linijo v drami in zanesljivo dojema napredne tendence v avtorjevem besedilu, hkrati pa nenavadno rahločutno utemeljuje psihološke momente tako pri posameznih dramskih značajih kakor tudi v celotnem dramskem dogajanju. Navzlic svoji nervozni, impresionistični, skorajda slikarski uprizoritveni tehniki je Branko Gavella v primeri z nemirnima, ne-



Dr. Marko Gavella

nehno svoj izraz išočima režiserjema Kreftom in Stupico malodane akademsko dognan v svoji kompoziciji, pravi klasik realistične režije, zakaj pa svojih temeljnih umetniških težnjah, po svojem ostrem čutu za intenzivno igralsko doživljanje, po svojem diskretnem humanizmu, po svoji nevsiljivi, psihološko utemeljeni teatraliki je ta umetnik zelo blizu kritičnemu realizmu Nemiroviča Dančenka in Stanislavskega, ki ga je pa še oplemenitil s stilnimi domisleki sodobnega realističnega razbora.

V ljubljanski Drami je dr. Gavella opravil dolg niz pionirskih nalog:

S svojimi drznimi prijemi pri zasedbi vlog je pogosto odkrival igralce, ki so dotlej nastopali le v malopomembnih nalogah. Tako je uprizoril Shakespearovo komedijo »Kar hočete« z Nado Gabrijelčičevo kot Marijo in Modestom Sancinom kot vitezom Bledico, Krležovo dramo »V agoniji« s Sancinom v vlogi barona Lenbacha in tudi Linhartovega »Matička« z istim igralcem v naslovni vlogi. V Balzacovem »Mercadetu« je ustvaril z interpretom vodilne vloge Ivanom Levarjem klasičen primer, kako je mogoče s smotno grajenim dialogom in smiselno ubranimi stranskimi figurami oživotvoriti realistično komedijo z razgibano dramsko dinamiko, čeprav se vse dejanje v komediji razvija malodane samo ob monologih glavne osebe Mercadeta. V Shakespearovi igri »Kar hočete«, za katero je svojčas s scenografom Ljubom Babičem prejel mednarodno gledališko nagrado za scenografijo v Parizu, je strnil vse

odrsko dogajanje zgolj na igrivo in razposajeno situacijsko komiko, vendar je to izrazito igralsko improvizacijo duhovito utemeljil s psihološkimi poantami pri posameznih komedijskih značajih. Ta njegova uprizoritev je zaslovela tudi po drugih gledališčih. Vsebovala je minimum scenske opreme ob nenavadni igralski razgibanosti: to osnovno zamisel je srečno podpirala domiselna Babičeva scena z dvema polkrožnima valjema, ki sta služila za paravana pri vseh prizorih in so se ju igralci sami improvizirali po svoji potrebi.

Svojevrstno zaslugo za slovensko gledališče si je pridobil dr. Gavella tudi z uprizoritvijo Linhartovega »Matička«: bila je prva uprizoritev s poklicnimi igralci (15. XII. 1934). Čeprav je igra nastala v letu francoske revolucije (1789), so jo vse dotlej uprizarjali samo gledališki amaterji. Gavellova uprizoritev se odlikuje po stilni dognanosti, saj se je v svoji dolgoletni režiserski praksi dodobra seznanil ne le z Linhartovo predlogo, z Beaumarchaisovo komedijo, pač pa tudi virtuosno obvlada Mozartovo opero. Vodilni igralci v Gavellovi uprizoritvi so dali Linhartovi igri evropski blesk: Marija Nablocka (baronica), Ivan Levar (baron Naletel), Mira Danilova (Nežika), Mila Šaričeva (Tonček).

S temi tremi komedijami (»Mercadet« 1930, »Kar hočete« 1932, »Matiček se ženi« 1934) je ustvaril dr. Gavella tri vzorne uprizoritve. Vse tri se dostojno uvrščajo ob prvo Gavellovo ljubljansko režijo velike Molierove karakterne komedije »Tartuffe« z Emilom Kraljem v naslovni vlogi, Nablocko kot Elmira, Franom Lipahom kot Orgonom in Miro Danilovo kot Drino (1932/33). »Tartuffa« je Gavella uprizoril znova po vojni (1947/48). Temeljna režijska zasnova se bistveno ne razlikuje od prve, pač pa je scenografska zamisel nova (Žedrinski) in z njo se spreminjajo tudi prostorske situacije. Drugačna je tudi zasedba: Tartuffe — Levar, Elmira — Mira Danilova, Orgon — Janez Cesar, Dorina — Mila Kačičeva. Kakor je kritika sprejela prvo Gavellovo uprizoritev kot pravo klasično umetnino baročne karakterne komedije, tako je obnovitev doživela nekaj javne diskusije, ki pa ni razodevala niti ideološke niti strokovne tehtnosti. Vsekakor je tudi druga uprizoritev umetniško delo evropske kvalitete, ne le po svoji režijski zasnovi in izvedbi, pač pa tudi po obeh originalnih in docela individualnih kreacijah Tartuffa in Elmire.

Vse štiri komedije so zelo različne tako po svoji historični opredeljenosti kakor tudi po svoji življenjski vsebini in svojih ideoloških namerah. Dr. Gavella je dal vsaki izmed njih ustrezajočo odrsko ponazoritev. Zavaljo te svoje stilne dognanosti so vse štiri uprizoritve močno vplivale na igralski razvoj v ljubljanski Drami, saj so se navzlic Šestovemu in Kreftovemu delu v tej zvrsti dramskega repertoarja pravzaprav šele odprle vse tiste raznolike komedijske možnosti, ki jih je po svojemu duhovito uveljavil Bojan Stupica.

Toda temeljne predvojne Gavellove režije v Ljubljani so veljale psihološki drami — Krleževemu ciklu o Glembajevih:

Uprizoril je vse tri drame tega cikla: »Gospodo Glembajev« (1930/31), »Ledo« (1930/31), »V agoniji« (1933/34). Prva uprizoritev »Gospode Glembajevih« s Kraljem kot Leonom, Levarjem kot starim Glembajem, Radom Zeleznikom kot dr. Pubo Fabricijem in Nablocko kot baronico

Castelli je ena izmed tistih nepozabnih gledaliških manifestacij slovenskih igralcev, ki ni bila zgolj preizkušnja, pač pa tudi višek take umetniške ubranosti, kakršno lahko doseže samo dozorel in evropsko ugleden igralski kolektiv. Eden izmed takratnih recenzentov. Vladimir Bartol, je ob tej priložnosti zapisal, da je bila, »kakor da se je režiser dotaknil odra s čarobno palico«. Bila je zares uprizoritev, ki je pretresala gledalce s svojo življenjsko prepričevalnostjo. Seveda je sodelovalo veliko raznoterih elementov, da je prav ta Gavellova uprizoritev dozorela do take umetniške kvalitete. Gavella pozna iz osebne izkušnje »agramerski« družbeni sloj z vsemi njegovimi historičnimi izvori in posledicami, prav tako ni režiserja med jugoslovanskimi umetniki, ki bi se bil tako intimno poglobil v nervozno dialektiko Krleževega dialoga. Spričo tako odločilne subjektivne pripravljenosti je Gavella lahko odlično uveljavil ne le v uprizorjenju Krleževih iger, pač pa tudi suvereno izoblikoval sleherno psihološko poanto pri posameznih dramatskih značajih. Tako se je v tej uprizoritvi docela sprostita njegova odrska invencija. »Čarobna palica« te njegove invencije je ustvarila tisto značilno in težko opredeljivo celotnost odrskega dogajanja, ki jo kritiki radi označujejo s širokim pojmom »atmosfere« ali »življenjskega vzdušja«. Francoski jezik pozna izraz, ki zelo dobro opredeljuje to celotnost — »climat«. Ta glembajevski »climat« je bil tisti »čarobni« skupni imenovalac, ki je združeval vse posamezne igralske stvaritve v organsko in nerazdružno enotnost te nenavadno ubrane odrske umetnine.

Gavellova uprizoritev »Gospode Glembajevih« se je v Ljubljani obnavljala celih pet sezon med leti 1931—1938. V Mariboru je režiral prvo uprizoritev leta 1933 Gavella sam, obnovil pa jo je leta 1938 po prvotni zasnovi Vladimir Skrbinšek. Tako so si slovenski igralci ustvarili trdne izkušnje ne le v uprizorjenju Krleževih iger, pač pa tudi v prikazovanju psihološke drame nasploh. Na teh izkušnjah je lahko Bojan Stupica čez petnajst let ustvaril novi, prav tako zgledni uprizoritvi »Agonije« in »Gospode Glembajevih«. Res, da so bile zasedbe in alternacije nove. Toda pomembne igralske stvaritve Mire Danilove (Lavra v »Agoniji«), Ivana Levarja (baron Lenbach v »Agoniji« in stari Glembay v »Glembajevih«) in Vladimirja Skrbinška (dr. Križovec v »Agoniji« in Leone v »Glembajevih«) so rasle vse na plodnem tlu Gavellovega kritičnega realizma. Celo nova, drugačna, nenavadno virtuoзна, po dramski liniji in po formalni dognanosti zgledna stvaritev Savke Severjeve (baronice Castelli v »Glembajevih«) se v svojih najbolj prepričevalnih prizorih hote ali nehote prilagaja prvotnemu igralskemu stilu te uprizoritve, ki jo je Bojan Stupica preoblikoval s svojim nemirnim in iznajdljivim režiserskim prijemom v novo odrsko umetnino leta 1946/47.

Gavellove predvojne ljubljanske uprizoritve v komedijskem in dramskem repertoarju so prispevale odločilni delež v dolgotrajnem razvojnem procesu notranje konsolidacije, ki ga je sprožil Osip Šest in dopolnil Bojan Stupica: s temi predstavami se je igralski zbor v Drami zлил v dokaj homogeno umetniško skupnost, ki jo je lahko zrahljala šele druga svetovna vojna.

UMETNICA – VZGOJITELJICA – ČLOVEK M I R A D A N I L O V A O B U M E T N I Š K E M J U B I L E J U

(Namesto osnutka še za poglavje o igralcih)

Kako se naj lotim pisanja o Miri Danilovi? Bojim se, da bi s svojim pisanjem ne dosegel tistega, kar tej gledališki umetnici gre, kar zasluži in kar je bistvo njenih umetniških stvaritev in človeških kvalitete. Izognil bi se rad superlativom, s katerimi bi nemara najlaže izrazil svoje misli o njej, ki utegnejo biti nedozorele pa so polne najlepših spominov, spoštovanja in hvaležnosti. Hvaležnosti? — Kakor beseda lepo zveni, tako je sama sebi nehvaležna. Nekaterim pomeni »hvaležnost« zastarel pojem vjudnostnega izrazoslovja in morda imajo prav, kajti kdo more biti komu, ki to zasluži, dovolj hvaležen? Res, kočljivo je govoriti, še bolj pa pisati o hvaležnosti. Kdor količkaj pozna zakučljivo življenje našega dela, bi mu ob gornjih stavkih kar hitro poblisnila misel, da je »neke vrste hvaležnost« pripravila komu kariero. To bi slej ko prej držalo, če bi ves smisel besede obrnili k zastareli admirajoči trgovsko-mešatarski naravi, na žalost pri nas še živi. Ne bi imel toliko poguma zapisati to misel ob jubileju Mire Danilove, če bi se ne prepričal o nasprotnem o njej in če bi ne bil član kolektiva gledališča, ki si ukoreninjanja svoje interno življenje naši slavljenci podobnim moralno-človeškim kvaliteta v smislu odnosov med gledališkimi ljudmi. Mnenja sem, da je vsako, še tako dobronamerno razpravljanje o humanosti in sodobnem čutu socialnosti brezplodno, če pri tem izoliramo prakso od ideje, ergo: če dobesedno s prstom ne pokažemo na ljudi, pri katerih je, ali lahko nastane začetek takega velikega kolektivno-humanega življenja kot si ga dandanes želi večina v gledališki umetnosti dejavnih mladih ljudi.

Napotil sem se k Miri Danilovi, da bi kaj več, kakor sem vedel sam, izvedel o njenem gledališkem delu. Na deskah sem jo spoznal komaj po vojni, torej takrat, ko je njen umetniški potencial že dosegel popoln in dovršen individualni igralski izraz. Dobro je vedela, da kot tak ne morem vsega vedeti o njej, pa vendar mi ni mogla »s podatki«, kaj prida postreči. »Ničesar nimam zbranega«, je dejala, »in to, kar je, je vse neurejeno in raztreseno.« Tako torej, sem si mislil, fant, zdaj boš pa zbiral in urejeval, da te bo veselje gledati, ko boš krvavi pot potil! Oba se že toliko poznavata, da sva vsak zase kaj hitro ugotovila, da to ni posel zame. In še to: koliko jih je, ki bodo raztreseni material s hvaležnostjo sprejeli in si ga vteknil v žep. Gospa, skromna kakor je, mi je nazadnje le obljubila, da mi bo po spominu sestavila izvleček vlog, ki jih je rada igrala. Nisem si naložil naloge, presojati in tehtati vrednost teh njenih igralskih stvaritev, niti ne nameravam kulturno-zgodovinsko razčlenjevati njen gledališko-biografski razvoj, kajti vse prej kot to se mi s perspektive razvoja našega gledališča in publike zdi važnejše poudariti jubilentkino človeško in pedagoško plat, saj sem prav



to najbolj občutil kot njen gojenec na Akademiji za igralsko umetnost v Ljubljani. Seznam, ali točneje, izvleček iz seznama galerije preigranih vlog pa si dovoljujem priobčiti zgolj zaradi jasnosti glede igralskega repertoarja Mire Danilove.

Omenjeni izvleček seznama vlog je takle:

VERONIKA	Celjski grofje }	Dr. B. Kreft
BREDA	Malomeščani }	
JACINTA	Pohujšanje v dolini šentflorjanski	Ivan Cankar
MILENA	Lepa Vida	
HELENA	Za narodov blagor	
GENI }	Hlapci	
MATI }		
VIDA GRANT	Vida Grantova	Ferdo Kozak
LAURA LENBACHOVA	V agoniji	Miroslav Krleža
GIGA	Brez tretjega	Milan Begović
GRUŠENJKA	Bratje Karamazovi	F. M. Dostojevski
JELENA ANDREJEVNA	Striček Vanja	A. P. Čehov
NATALIJA PETROVNA	Mesec dni na kmetih	I. S. Turgenjev
MATI	Mati	Karel Čapek
MARTA	Številka dvainsedemdeset	František Langer
VIOLA	Kar hočete }	William Shakespeare
KRALJICA	Hamlet }	
GONERIL }	Kralj Lear }	
REGAN }		
LADY MILFORD	Kovarstvo in ljubezen }	Friedrich Schiller
PRINCESA EBOLI	Don Carlos }	
ELIZABETA	Marija Stuart }	
DORINA }	Tartuffe }	Molière
ELMIRA }		
BELIZA	Učene žene }	
DEVICA ORLEANSKA	Sveta Ivana	Bernard Shaw

Kje je skrivnost prepričevalnosti in impresivnosti igralskih likov Mire Danilove? Na kratko bi odgovoril: v preprostosti. Preprostost pa je ena glavnih potez njenega karakterja. Res ni pribito, če neki igralec nosi v sebi tako ali drugačno osebno problematiko, da lahko igra izključno vloge, ki so blizu njegovemu karakterju in da ni nujno, da se njegove karakterne lastnosti ujema z lastnostmi značaja neke avtorjeve osebe in dramskem delu. Resume take logike bi bil potemtakem: čim večja širina igralčevega karakternega materiala, tem širši je register njegove igralske ustvarjalnosti in repertoarja. Ta razlaga bi slej ko prej držala, če bi igralec podobno kot sleherni individuum ne nosil v sebi določenih v mladostnem razvoju pogojenih ovir, ki mu preprečujejo izraz nekaterih izvirnih karakternih lastnosti. To se je očitno pokazalo tudi v igralskem razvoju Mire Danilove. V svojih začetkih ni mogla na mah popolnoma uspeti, ker so bili psihološki posegi njenih vodstvenih sodelavcev prešibki, morda prepovršni. Niso prodrli v bistvo njenega karakterja. Dajali so ji vloge zasanjanih punčk in naivk. Šele v igralski šoli na Dunaju in po povratku od tam v Ljubljani so spoznali v Miri

Danilovi interpretko psihološko poglavljenih likov. Kar predstavljam si, da je takrat Mira, hčerka slavnega »Papačija«, drugače zadihala. Zdi se mi, da mora igralec premagati najprej sebe, da potem lahko iz notranjosti izraža svojo subjektivnost. Toda spoznati se in premagati se, je težko v krčevitem vzdušju izkanja in poizkusov, v katerem ni mogoče zadhati tako, kot bi sicer lahko. Potem ko je Danilova spoznala sebe in doživela prve večje uspehe, se je sprostila njena nadarjenost in ustvarjalnost. Zdaj je lahko premagovala ovire, ki so odstranjene širile njen repertoar in podčrtavale silnost njenih igralskih podob. Žal nimam gradiva, s katerim bi lahko od vloge do vloge utiral pot mnenju, ki ga ima danes slovenska javnost o Miri Danilovi, ki je letos zapisala o njej, ko je bila med Prešernovimi nagrajenci: »Njene igralske stvaritve se odlikujejo po izvrinem, osebnem prijemu in izrazu, po človeški poglobljenosti in psihološki pronikavosti, hkrati pa po studiozni oblikovni dovršenosti in mikavnosti ustvarjenega lika, kakor po njegovi človeški prepričljivosti in ljudski toplini. Iz njenih likov žari žlahten zanos, na drugi strani pa ženska preprostost, smisel za komedijski humor, kakor za resnobnost dramskega značaja in svečana zadržanost globoko občutene ženske in materinske tragike... S svojimi številnimi igralskimi stvaritvami v preteklosti in sedanjosti ni le izpričala igralske kvalitete, marveč predstavlja danes zrelo igralsko-umetniško osebnost, ki nadaljuje in celo povečuje umetniški in gledališki sloves pomembne slovenske gledališke družine Danilovih. Presenetljiva in v igralskem svetu precej redka je velika širina in različnost njenih sposobnosti in repertoarja. v čemer je nemara sploh edina med svojimi današnjimi vrstnicami.« Zdaj je morebiti jasnejša slika iz izvlečka vlog Mire Danilove. Njen repertoar se giblje v mejah od preproste in junaške Svete Ivane, življenjsko odporne in obenem patološko načete Krleževe Laure, zadržane in globoko občutene ženske Vde Grantove in Carkarjeve Matere, preko lahkotnih Molièrovih likov do temnih Schillerjevih karakterjev in Shakespearovih demoničnih žensk, vzhodnih zapletenih značajev Dostojevskega, Čehova, in Gorkega ter do razumevaajoče sodobne matere v »Stekleni menažeriji«. Iz vseh njenih likov naravnost izžareva njena tipična ženska preprostost in toplina, kar je značilno za njen pedagoški postopek z mladimi v igralski šoli.

Preprostost je zelo redka lastnost naših igralk in ker je popularizirana, jo nekatere poizkušajo vsaj v privatnem življenju igrati — sebi v veliko škodo. Miri Danilovi tega ni moči očitati, ker je njena preprostost izvirna. Narava sama in trde življenjske preizkušnje so napravile iz nje nam, njenim učencem ne zaradi »vzgoje« strogo profesorico, pač pa resnično in pravo tovarišico, da, celo drugo mater.

Spominjam se prvega srečanja z Danilovo v šoli pri sprejemnih izpitih. Kandidati smo v nestrpni zadregi čakali na rezultate. Šlo je za »da« ali »ne« — sprejet ali ne sprejet. Po profesorskem posvetovanju so prišli vsi zbrani profesorji k nam na tolažilni pomenek. Eni so se bodrilno navduševali nad tem in onim velikim, da celo nad redkim talentom in mu prorokovali veliko bodočnost. Zmernejši so se posvetili »ne sprejetim« in onim, ki so jih smatrali za povprečno nadarjene, s prijaznimi nasveti, toplimi željami, da bo že šlo in pa »poizkusite ali

pridite drugo leto — morda bo takrat... « Nebogljen in sam sem stal bolj zadaj v kotu in opazoval te obraze priznanih in velikih igralcev — profesorjev, ki znajo včasih biti tako veličastni in vzvišeni. Ne morem si kaj, takrat so se mi zdeli naduti. In če so bili ali ne, res je to, da mi je ta prvi vtis za dolgo časa pokvaril zaupanje vanje. — Danilova ni mnogo govorila. Sploh se ni ne vem kako resno pogovarjala. Vsakdo, ki je to želel, je iztisnil iz nje nekaj besed, ki niso nikdar (velja tudi za pozneje) ne hvalile in ne grajale. Naposled sem se tudi jaz ojunčil. Stopil sem naprej in rekel: »Gospa, jaz težko izgovarjam... « »Ja, ja, tu«, me je prekinila. Hotel sem ji še pojasniti, da sem doma s Pohorja in da imam morda zato zaradi dialekta težave. Ona pa je tisti hip že prišla s prsti svojo brado, odprla usta in rekla: »Premalo odpiraj spodnjo čeljust in gornji del ti je mrtev, nič ne dela... « Takrat se še nisem zavedal, kaj pomeni igralcu govor, dikcija, zato tudi nisem povsem razumel smisla njenih besed. Pa sem imel srečo. Pozneje sem postal njen učenec v njenem razredu. Razumela je mladega zanesenjaka, ki hoče, — ali ničesar ne zna. Toda kaj vse bi bilo treba zapisati, da bi bilo povedano vse, kar Mira Danilova pri pedagoškem delu razume in stori.

Mira Danilova nima ničesar posebnega v svojem pedagoškem prijemu. Ničersar, kar bi jo karakteriziralo za učitelja z metodo. Skoraj enako kot je umetnica na odru ituitivna in manj razumska, prevladuje tudi v šoli njena vitalnost in njen naravni smisel za učenčevu delo — težave, padce in dviganja, kar zna vedno ob pravem času razumeti, se zavzeti zate ali pa tudi odkloniti. Pri tem ji je glavno načelo srce. Kar čutiš ga. Tudi takrat, ko ni prisotna. Ko kjerkoli razmišljaš o svojem delu v šoli, o vlogah, ki jih študiraš, o uspehih in neuspehih, ter tudi takrat, ko se s strahom sprehajaš v mislih po poteh svojega življenja. Veš, da se lahko ob vsakem času zatečeš k njej, ko si v težavah in dvomih. In kadar si pri njej, ne govori mnogo. Pač, govori s svojo pojavo in osebnostjo, ki te sprošča in daje vero vase. Reči moram, da še nisem srečal tako nesebičnega igralca, ki tako malo misli nase (na svoj glas v javnosti!), ko se je treba zavzeti za nekoga, ki nič ne pomeni, pa mu je potrebna moralna pomoč. S tem svojim materiskim odnosom Mira Danilova zmaguje nad tistim, kar je gnilo in etično nečisto. Ne, to ni tisto, kar hoče »vplivati«. To je ozračje, kjer lahko pošteno diha vsakdo, ki se je v njem znašel. Tako pri njej v šoli ne more biti razlik in jih tudi ni. Vsakdo ji je človek, šele potem učenec.

Gledališki otrok Mira Danilova, hči velike igralko Avguste Gospič-Danilove in pokojnega očeta Antona Cerarja, ki si je sam nadel vzdevek Danilo, je petindvajsetega marca letos slavila petintridesetletnico umetniškega delovanja s Ferdinanda Brucknerja »Elizabeto Angleško« v režiji dr. Bratka Krefta. Velika slovenska igralka ter zaslužni pedagog igralskega naraščaja na ljubljanski Akademiji je slavila svoj jubilej nadvse slovesno, v vlogi pa zopet uspešno s poglobljeno psihološko igro Elizabete Angleške. Žal, se njeni učenci iz Celja nismo mogli obdolžiti svojih akademski učiteljici s kolektivno udeležbo na tej slovesnosti. Iz srca ji želimo še mnogo let uspešnega delovanja in ji čestitamo tudi v imenu ostalih stanovskih kolegov.

Slavko Strnad

KRSTNE UPRIZORITVE SLOVENSКИH DRAMSKIH DEL OD 1945 DO 1954

1945-46:

1. Fran Roš: MOKRODOLCI. Komedija v treh dejanjih. Premiera: 26. 11. 1945 v Celju. Režija: Fedor Gradišnik.

2. Vitomil Zupan: ROJSTVO V NEVIHTI. Dramska reportaža. Premiera: 9. 11. 1945 v SNG Ljubljana. Režija: Bojan Stupica, scena: Bojan Stupica.

3. Mira Puc: SVET BREZ SOVRAŠTVA. Drama v treh dejanjih. Premiera: 21. 12. 1945 v SNG Ljubljana. Režija: Slavko Jan, scena: Bojan Stupica.

4. Igor Tonkar: VELIKA PREIZKUŠNJA. Drama v treh dejanjih. Premiera: 9. 5. 1946 v SNG Ljubljana. Režija: Vladimir Skrbinšek, scena: Ernest Franz.

5. Klinar-Kladivar: VIDA-STASA. Drama v štirih dejanjih in prolog. Premiera: 29. 6. 1946 v SLG Jesenice. Režija: E. Frelih, scena: E. Frelih.

1946-47

6. Ivan Potrč: KREFLOVA KMETIJA. Drama v treh dejanjih. Premiera: 16. X. 1946. v SNG Maribor. Režija: Milan Skrbinšek, scena: Vlado Rijavec.

7. Fran Žižek: MIKLOVA ZALA. Ljudska igra v devetih slikah. Po motivih narodnih pripovedk in Sketovi povesti. Premiera: 7. XII. 1946. v SNG Maribor. Režija: Fran Žižek, scena: Vlado Rijavec.

1947-48:

8. Ivan Drev: TALCI. Dramska kronika v 5. dejanjih. Premiera: 29. XI. 1947. v MG Celje. Režija: J. Tomažič.

9. Miško Kranjec: POT DO ZLOČINA. Drama v treh dejanjih. Premiera: 11. XII. 1947. v SNG Ljubljana. Režija: Slavko Jan, scena: Viktor Molka.

10. Fran Žižek: VSEMU NAKLJUB. Premiera: 24. II. 1948. v SNG Maribor. Režija: Fran Žižek, scena: Vlado Rijavec-Maks Kavčič.

1948-49:

11. Fran Roš: UŠESA CARJA KOZMIJANA. Igra iz naših dni. Premiera: 29. XII. 1948. v MG Celje. Režija: T. Zorko, scena: Valo Bratina.

12. Mira Puc: OGENJ IN PEPEL. Drama v treh dejanjih. Premiera: 12. II. 1949. v SNG Ljubljana. Režija: Jože Tiran, scena: B. Simčič.

13. Anton Ingolič: LIKOF. Igra v treh dejanjih. Premiera: 12. marca 1949. v SNG Maribor. Režija: France Presetnik, scena: Maks Kavčič.

14. Ivan Potrč: LACKO IN KREFLI. Drama v treh dejanjih. Premiera: 3. VI. 1948 v SNG Maribor. Režija: Milan Skrbinšek, scena: Vlado Rijavec.

1949-50:

15. Mira Puc: OPERACIJA. Drama v treh dejanjih. Premiera: 14. VI. 1950. v SNG Ljubljana. Režija: Slavko Jan, scena: Ernest Franz.

1950-51:

16. Jurčič — Kersnik — Gradišnik: ROKOVNJAČI. Ljudska igra s petjem. Premiera: 8. I. 1951. v MG Celje. Režija: Fedor Gradišnik, scena: Marijan Pliberšek.

17. Prežihov Voranc: PERNJAKOVI. Kmečka drama v 4. dejanjih. Premiera: 27. IV. 1951. v PG Kranj. Režija: Balbina Battelino — Baranovičeva, scena: Slavko Pengov.

1951-52:

18. Ivan Potrč: KREFLI. Drama v treh dejanjih. Premiera: 20. februarja 1952. v SNG Ljubljana. Režija: Slavko Jan, scena: Viktor Molka.

19. Herbert Grün: TURANDOT. Premiera: 11. III. 1952 v PG Kranj. Režija: Andrej Hieng, scena: Marijan Pliberšek.

20. Fran Roš in Danilo Gorinšek: DESETNICA ALENČICA. Otroška igra v 4. dejanjih. Premiera: 15. III. 1952. v MG Celje. Režija: Branko Gombač, scena: Marijan Pliberšek.

1952-53:

21. Janez Žmavc: IZVEN DRUŽBE. Drama v treh dejanjih. Premiera: 4. II. 1953. v MG Celje. Režija: Andrej Hieng, scena: M. Lipužič.

22. Matej Bor: KOLESA TEME. Drama v treh dejanjih. Premiera: 21. V. 1953. v SNG Ljubljana. Režija: Vladimir Skrbinšek, scena: Ernest Franz.

1953-54:

23. Vasja Ocvirk: KO BI PADLI OŽIVELI. Premiera: 12. IX. 1953. v MG Ljubljana. Režija: Stane Sever, scena: Slavko Pengov.

24. Jože Zemljan: ODLOČITEV. Premiera: 31. X. 1953. v MG Ljubljana. Režija: Jože Tiran, scena: Slavko Pengov.

25. Tone Seliškar — Lojze Filipič: BRATOVŠČINA SINJEGA GALEBA. Mladinska igra v 5. slikah. Premiera: 4. XI. 1953. v MG Celje. Režija: Branko Gombač, scena: Marijan Pliberšek.

26. Igor Torkar: Pravljica o smehu. Komedija v treh dejanjih. Premiera: 25. XI. 1953. v SNG Ljubljana. Režija: Slavko Jan, scena: Maksim Sedej.

27. Herbert Grün: ATOMSKI PLES. Igra v treh dejanjih. Premiera: 23. VI. 1954. v MG Celje. Režija: Andrej Hieng, scena: Sveta Jovanovič.

1954-55:

28. Ivan Cankar — Fran Smerdu: Martin Kačur. Premiera: 15. septembra 1954. v MG Ljubljana. Režija: Jože Gale, scena: Niko Matul.

29. Finžgar — Mikeln: POD SVOBODNIM SONCEM. Ljudska igra v 2. dejanjih. Premiera: 22. IX. 1954 v MG Celje. Režija: Miloš Mikeln, scena: N. Matul.

30. Mira Mihelič: ZLATI OKTOBER. Komedija v treh dejanjih. Premiera: 25. IX. 1954. v MG Ljubljana. Režija: Jože Tiran, scena: M. Butina.

Sestavila Jelka Žmuc

Da bi lahko primerjali stanje in problematiko sodobne domače drame s sodobno evropsko dramo, objavljam prevode esejev o tej drami iz pariške revije »Le théâtre dans le monde«. Revijo izdaja Mednarodni gledališki inštitut pri UNESCO, urejajo jo pa Kenneth Rae (London), Paul Louis Mignon (Paris), Oskar Wälterlin (Zürich), Rosamond Gilder (New York) in René Hainaux (Bruxelles). — Skopnikovo razpravo sem sicer objavil že v zadnji številki, vendar jo ponatiskujem še v tej, da bo imel tudi priložnostni bralec Gledališkega lista MGC vse to izredno poučno gradivo zbrano v istem zvezku, zlasti pa še zato, da podam kolikor mogoče izčrpen in popoln pregled sodobne evropske drame. Podatkov o sovjetski, bolgarski, češki, madjarski, grški, švicarski, in španski sodobni drami nisem mogel dobiti, nekaj informativnih prispevkov o dramatikah manjših nordijskih in drugih narodov pa sem objavil že v dosedanjih letošnjih številkah GL.

Tu objavljeni eseji so vzeti iz 3. številke III. letnika omenjene revije. Prevedla jih je na našo prošnjo Alenka Goričan.

Urednik

Francis Ambrière:

POVOJNA FRANCOSKA DRAMA

Ni lahko na nekaj straneh podati poročilo o dramski dejavnosti v Franciji v zadnjih letih, posebno še, ako pomislimo, kaj ta leta pomenijo v zgodovini človeštva.

Od vseh umetnosti je gledališče najtesneje povezano s sodobnimi dogodki. Pesniki, pisatelji, slikarji, komponisti, imajo čas čakati, čeravno so prepojeni z občutljivostjo svoje generacije. Njihova dela so namenjena ljubiteljem, da jih ocenijo izven določenega časa, medtem ko je usoda drame trenutna in ni odvisna od oseb izven časa in prostora, ki se zanašajo le na svoj osebni odnos do umetnine, ne pa na široko publiko, zbrano v gledališču, ki reagira kolektivno. Ta reakcija ne spada v psihologijo posameznika, temveč v psihologijo mase.

Francija je izšla iz hudih let vojne uničena in razkosana od notranjih sporov. Bilo je nemogoče, da bi se spremembe, ki smo jih doživeli, ne odražale na gledaliških deskah. Pustimo drame, ki so bile uprizarjene takoj po osvoboditvi. To so bila na hitro spisana dela. In čeprav se v polni meri zavedam Goethejevega slavnega izreka, da je vsaka velika ustvaritev duha plod danih razmer in res je, da se iz razmer rodi navdih, — to umetnika še ne razrešuje dolžnosti, da prispeva nekaj globljega. Zrele in premišljene, s pomočjo časa in talenta, bi razmere mogle biti seme, iz katerega bi vzklila trajna umetnina; tako pa, več ali manj

zavedno in tudi nepotrpežljivo izkoriščene v glavnem zaradi materialnih dobrin, prinašajo na svet mrtvorojen zarod.

To dokazuje, zakaj so zanimiva dela, ki obravnavajo nemško okupacijo in partizansko gibanje, izšla s precejšnjo zamudo. Prvo od njih po kronološkem redu je bila Jean-Paul Sartrova drama »Nepokopani mrtveci«, ki so jo uprizorili v Théâtre Antoine 8. novembra 1946. Stvar je učinkovita in presenetljiva, tudi pregledna, vendar komaj da važna sama po sebi. Oznanjuje pa prvega pomembnega dramatika, ki se je od takrat pojavil. Mnogo boljša je drama Armanda Salacrouja »Noči jeze«, ki sta jo uprizorila Madeleine Renaud in Jean-Louis Barrault 12. dec. 1946, dasiravno avtorjev nemirni duh brez potrebe zapade v tehnično junajstvo. Toda čudovita preprostost dejanja in jasen dialog, tako popolnoma nepreračunana na literarni učinek, je več ko dovolj, da lahko delo uvrstimo med dramske dokumente, ki jih bo zgodovina ohranila.

»Temne noči« Amerikanca Johna Steinbecka, »Požari«, začetno delo nadarjenega mladega dramatika Maurica Clavela, in »Štiri žene« Mouloudjija so vse nastale kot odmev dogodkov iz let 1939 — 1945 na strani uporniškega gibanja. Na drugi strani pa je cela vrsta avtorjev, ki se med vojno niso pridružili ne tem ne onim ali pa so celo simpatizirali z okupatorjem, četudi se pri tem niso resno pregrešili, prišla na dan s čudno bogatim navajanjem dokazov. Sacha Guitry je na primer skušal v drami »Hromi hudič« opravičiti svoje družabne zveze z okupacijskimi oblastmi s citiranjem Talleyrandovega slučaja. V delu »Potovanje s kočijo« je Jean Giono zagovarjal vzdržnost kot najčistejšo obliko upora. In končno, v »Gospodarju Santiaga«, je Henry de Montherlant smelo potrdil svoje prepričanje, da imajo nekateri veliki duhovi zaradi svoje veličine pravico, da ignorirajo ali celo zaničujejo bojazen in nesreče naroda, iz katerega po naključju sami izhajajo.

Da bi pojasnili svoje že omenjene teze, so se ti trije avtorji zatekli k zgodovinski basni, toda s tem so le zadostili najznačilnejši modni posebnosti francoskega povojnega gledališča. Kajti dejstvo je, da je zgodovinski teater, ki je izumrl v Franciji obenem z ogromnimi »stroji« Saint-Georges de Bouhélierja (neprostovoljnega naslednika Sardouja, ki je bil potomec Dumasa starejšega in drugih romantikov), našel priložnost, da zopet zaživi v aktualnih svetovnih problemih. Ker so hoteli obravnavati te probleme na videz ločeno od aktualnosti, so se sodobni dramatik zalekli k starim, znanim podatkom in dogodkom zgodovine. Poleg perspektive uživajo zgodovinske osebe še druge prednosti. Na zapletena vprašanja, kot so življenje in smrt, obstoj boga, problem dobrega in zlega, je najudobneje, da pustimo odgovarjati junake v togah ali v tesnih, staromodnih suknjičih kakor pa ljudi v vsakdanjih oblekah našega časa. Toda kar je udobno, ni več učinkovito. V zadnjih letih je zgodovinska obleka pokrila marsikakšno pomanjkljivost. Treba je poudariti, da so včerajšnji dramatik videli v historični drami v prvi vrsti, kot pravi Michelet, »vstajenje preteklosti«, medtem ko sodobni pisatelji gledajo na nje kot na intelektualen alibi in neposredno sredstvo za izražanje svojih filozofskih nazorov. Iz tega nastanejo anahronizmi v miselnosti, ki so mnogo resnejše narave kot ponižni anahronizmi v potankostih, kot smo jih navadno s takim veseljem zasledovali v delih Dumasa starejšega in pri vseh ostalih piscih melodram.

Albert Camus s »Caligulo«, Georges Neveux s »Tožbo proti neznanцу«, Jacques Audibert z »Bežečim zlom«, s »Črnim praznikom« in z »Deklico«, Claude-Andre Puget z »Najvišjo kaznijo«, Henry de Montherland z »Malatesto« in, nedavno, André Obey z »Žrtvijo vetru« so med najodličnejšimi zagovorniki tega novega tipa historične drame. Celo Armand Salacrou, eden najvidnejših sodobnih pisateljev, ki je v svojih delih povsem »moderen« (s tem mislim povedati, da se dejanje godi v današnjem času), se je vdal tej zgodovinski maniji v dramatiki. »Vojak in čarovnica« je čudovita zabava na račun trpinčene ljubezni maršala de Saxa in la Favarta, ki se proti koncu razvije v globoko premišljevanje o smrti.

Povratek k zgodovini je samo ena oblika spremembe, ki je nastala v francoskem gledališkem življenju po vojni. V čem obstoji ta sprememba in zakaj je do nje prišlo, so vprašanja, na katera je treba sedaj odgovoriti.

Kot sem že omenil, je socialni in psihološki prevrat, ki ga je povzročila zadnja vojna, igral nedvomno važno vlogo v razvoju našega gledališča. Ne smemo pa misliti, da je ta prevrat bil glavni vzrok, ki je sprožil revolucijo. V Franciji spremembe v razvoju gledališča teko po neki tajni tradiciji, ki je vedno na pohodu. Priznani vrhovi današnjega francoskega gledališča, Jean-Louis Barrault ali Jean Mercure, skupno z mlajšimi, kot na pr. Georges Vitaly, nadaljujejo s tradicijo slavnega predvojnega kartela, ki so ga sestavljali Georges Pitojev, Charles Dullin, Louis Jouvet in Gaston Baty. (Navajam jih po vrsti, kakor so umrli.) Kartel je bil nadaljevanje Copeaujevega gledališča Vieux Colombier, ki je naslednik Antoinovega Théâtre Libre. Zopet enkrat se nam odkrije v gledališču kot povsod drugod globoko logični karakter francoskega duha.

Ponovno ocenjevanje, do katerega pride v vsaki veliki prevratni dobi, je bilo v prid dvema avtorjema, ki sta si med seboj popolnoma nasprotna. To sta Paul Claudel in Georges Feydeau. Feydeaujeve veseligrice s petjem so prehodile dolgo pot, toda sedaj je njihova zmaga popolna. Jean Darcante je dal prvi znak z uprizoritvijo drame »Gospod na lovu«. Od takrat so privlekli na svetlo vsa pomembnejša Feydeaujeva dela z velikim uspehom. Barraultova uprizoritev »Pazi na Amelijo« ni bila najslabša. Po osmih letih obujenja k novemu življenju se Feydeaujevo ime stalno omenja v seznamih francoske komedije med Moliérovimi bratrci v drugem kolenu, takoj za Labiche in Courtelinom.

Paul Claudel, čigar prvi dramski poskusi spadajo na konec prejšnjega stoletja, je bil dolgo časa brez publike. Šele 1912. leta je pogumni Ligné-Poe napovedal uprizoritev dela »Sporočilo za Marijo«. V zadnjih desetih letih je Claudel doživel popolno priznanje, do katerega sta mu med obema vojnama pripomogla Georges in Ljudmila Pitojev. Ta sijajni uspeh dolguje predvsem Jeanu-Louisu Barraultu, ki je uprizoril »Atlasni čevlček«, »Poldne« in pa »Krištofa Kolumba«; ta dela so bila napisana v letih 1924, 1925 in 1927. Nekaj ganljivega je v tem zakasnelem odkritju tega največjega še živečega pesnika s strani francoske publike, obenem pa dober nauk o podtalnem življenju duhovnih ustvaritev in njihovega plamenečega vstajenja.

Pri sodobnih dramatikih opazamo, da sta med tistimi, ki so jih priznali že pred vojno, dva najpomembnejša nadaljevala sijajno kariero.

Po presenetljivem naključju sta oba, čeravno tako različna po načinu in temperamentu, sprejela stare predsodke nepričakovano metafizične narave. To je bilo manj presenetljivo v primeru Armanda Salacrouja kot v primeru Jeana Anouilha. Kajti že v delu »Zemlja je okrogla« in celo v na zunaj boulevardski komediji, kot je »Zgodba smeha«, je viden Salacroujev religiozni nemir. Od takrat pa, kljub uspelemu poskusu s komedijo (»Lenoirsko otočje«), se je z bolečo vztrajnostjo vračal k tajni človeške usode in njenega odnosa do boga. Drami »Bog ve!« in »Gostje dobrega boga« pričata že z naslovom kakor tudi z neredom in silovitostjo svojega poziva o tesnobnem pričakanju.

Anouilhova evolucija je bila sunkovitejša, kar je zbegalo celo nekatere od njegovih občudovalcev, ki so zelo hladno sprejeli njegova novejša dela: »Colombe«, »Valček toreadorjev« in »Medéja«. Zdi se, da se je Anouilh z »Ardèle ou la Marguerite« za vedno zavil v nekakšen miren obup in v nepreklicno negacijo. Nenadoma pa je začel prikazovati snov, kjer »ne« še ne pomeni zadnje besede, kjer zasmeh in gniloba še ne pomenita našega konca, kjer ima upanje državljansko pravico in kjer biva duša. V vsem tem je obljuba nove vere, ki še ni rojena, a tudi novega dela, širše zamišljenega in na zunaj svobodnejšega od onega, ki je ustvarilo ugled enega največjih dramatikov našega časa.

Problem boga ne zasleduje le Anouilha in Salacrouja, ampak je skrivnostno prisoten v zavesti še mnogih drugih. Le tako si moremo razložiti odziv, ki so ga imele drame s katoliško tendenco kot »Dialogi karmeličank« Georgesa Bernanosa, Hochwälderjeva drama »Kakor na zemlji tako v nebesih« in »Moč in slava« Grahama Greena, v drugi vrsti pa ateistična dela kot »Skrunilec« Thierry Maulniera in Jean-Paul Sartrov »Hudič in dobri bog«, ogromna filozofska zgradba, ki ob njej Cocteaujev »Bacchus« kar zbledi.

Poleg Anouilha in Salacrouja hodijo priznani dramatik kot Jacques Deval in Marcel Achard po svoji, včasih vijugasti, a na splošno uspešni življenski poti. Mlajši avtorji kot André Roussin, Louis Ducreux in Gabriel Arout jih prehitevajo na poti uspeha. Posebno Roussin je z deli »Navadna deklica«, »Mala uta«, »Nojeva jajca« in »Otroci prihajajo« napolnil več pariških gledališč kot kateri koli dramatik v zadnjih letih.

Ne domišljudem si, da ni bilo ničesar izpuščenega pri tem pregledu sedanje dejavnosti francoskega gledališča. Lahko se zgodi, da bodo avtorji, ki so s svojimi prvenci pogoreli ali pa so šli neopazno mimo nas, kmalu predstavljali največje nade našega gledališča; toda to je »slavna negotovost« vsake kritike. Eno pa drži: da je gledališko življenje v Franciji pestrejše in zanimivejše kot kdaj koli poprej.

Roy Walker:

POVOJNA ANGLEŠKA DRAMA

»Namen gledališke igre...« Hamlet govori in dobro je, da ga prekinemo in se vprašamo, kakšna bi bila naša definicija, preden se povrnemo k njegovi. Pri dramatici kakor pri poeziji smo vrgli na tehtnico zabavo in vzgojo in obe sta tehtali enako. Danes je zabava tista, ki vleče

nekoliko bolj na svojo stran, kajti vse, kar ima vzgojen namen, pa naj bo religiozen, etičen ali političen, diši po pridigarstvu in umetniški povprečnosti. Takšni so v vsakem primeru splošni in tudi poklicni pred-sodki, ki ne bi vzdržali kritike premišljenega sporeda z dobrimi gledališkimi deli.

Verjetno nihče ne trdi, da Shakespearova dela niso zabavna. Toda Hamletova definicija namena igranja »že od nekdaj« ne le da ne vsebuje zabave, temveč celo poudarja elemente, ki jih v drami ne iščejo ljudje, ki so željni zabave. In ravno od takih ljudi je odvisen napredek in včasih tudi obstoj gledališča. Za Hamleta je namen igranja ta, ki ga ima sam pri uprizoritvi igre: spoznati resnico za vsako ceno, četudi s tem vzbudi sovrašтво onih, katerih zunanja podoba ni nič drugega kot hinavski davek, ki ga greh plačuje kreposti.

»Namen gledališke igre... je bil že od nekdaj, je in ostane, da drži tako rekoč življenju zrcalo...« To ni lepota okrasov, ki se odraža v tem čarobnem zrcalu, temveč resničnost, skrita za videzom. »...da kaže čednosti njene poteze, pregrehi njeno podobo...« — kritična sodba se zrcali v očeh tega poeta. Na kratko povedano, namen igranja je, da kaže »svojemu času in družbi njeno obliko in odtisk.« Domišljija sliši starega Leara, kako vpije sredi viharja: »Zdaj naj razkosajo Regan; pogledjte, kaj ji snuje srce.«

Namen igranja in pisanja gledaliških iger je za Shakespeara isto kot preiskati srce dobe, zarezati v živo meso; ali pa, ker moramo razločiti obliko v snovi, napraviti psihoanalizo dobe, kot bi se temu reklo po naše (podčrtal urednik GL). Freud je psihoanalizo primerjal s težko kirurgično operacijo, ki se ji je treba, ako je ne mogoče, izogniti, saj je vedno boleča in drastična. Dandanes je psihoanaliza že moderna, čeravno ni še zabavna, kot niso zabavne velike tragedije.

Nočemo ponižati zabave, te preobljudene morske plaže ob nevarnem morju, ki zahteva od potapljača, da tvega življenje. Niti nočemo biti vzvišeni in zagovarjati poučno in pusto delo, ne da bi hoteli pomisliti na vtis, ki bi ga napravil na preproste ljudi v gledališču. Hočemo le zanikati, da je odmev, na katerega naleti drama pri publiku, zelo važen kriterij. Uspeh v javnosti je zelo pogosto nezavedna zarota gledališke uprave in publika, da bi vse skupaj zadovoljivo ostalo v mejah konvencionalnosti in kompromisarstva, neodgovornosti in manjšega zla. Pristojna cenzura, ki je noben zakon ne more odpraviti, ni cenzura St. Jamesove palače, ampak nevidna notranja cenzura, ki uduši v naši zavesti vse, kar bi moglo odkriti v nas samih človeka, »neprivajenega« viharju današnje dobe. V velikem delu, pa naj si že bo komedija ali tragedija, ki apelira na zrelo osebnost kot na celoto in ne le na njeno pustolovsko ali čustveno plat, postane zabava popolnoma neprimerna oznaka za naš odziv. In že priletimo nazaj na grško besedo »catharsis«. Kaj takega ne slišimo radi. Toda kako bi drugače mogli zavreči statistični pregled, ki bi zgovorno potrdil, da sta »A Little Bit of Fluff« (Drobec puha) in »Chu Chin Chow« najpomembnejša gledališka dogodka prve svetovne vojne, ker sta zabavala ogromno število ljudi in ki bi postavil danes na prvo mesto takšen vojaški humor, kot ga imamo v »Zabavljivih junakih« in v »Galebih nad Sorrentom«?

Kritika, ki zavrača uspeh v javnosti kot najvažnejši kriterij v umetnosti, katera zaživi šele takrat, ko ugaja širši publiki (in ne publiki, ki brez neke posebne izobrazbe in ljubezni ne more razumeti opere, baleta, glasbe, slike ali pesmi), bi mogla le zanikati svoje subjektivno bistvo. Tudi ko bi imela širšo veljavnost, bi jo njeni bralci ocenili v mejah svojega lastnega prepričanja in nagnjenja. Morda nam je potrebna resnica o nas in naši dobi, iz česar pa ne sledi, da jo moramo sprejeti, če se preboleče razlikuje od slike, ki smo si jo ustvarili v veselje in tolažbo. Veliki dramatik ustvarja nekakšno množično hipnozo, ki v nas popolnoma oslabi odpornost proti njegovi domišljijiski sugestiji. V tem je njegova skrivnostna funkcija. Če je to, kar dopoveduje, resnično, potem je v njem nevarna sila. Kritik nima takšne hipnotične moči. Ako pa posveča pozornost obnašanju publike v gledališču in dogajanju po svetu izven gledališča, lahko opozori na ta objektivna dejstva in s tem prepričljiveje poda svoje zaključke.

Kljub vsemu pa gledališče ni edino zrcalo, ki se v njem odražata oblika in odtisk dobe. Njegova predirna moč je v njem samem; saj je gledališče manifestacija duha časa. Lahko bi temu oporekali in navajali drugačne izraze. Takih medsebojnih odnosnosti vidno primanjkuje v sodobni dramatski kritiki. Harold Hobson je nedavno poskušal prikazati sodobno gledališče kot del celote, ki oblikuje sodobno miselnost. Toda omejena razdalja, do katere je moglo to prvo spoznanje prodreti, je bilo pravo odkritje širine postavljenega problema. Taka koordinacija je vedno težka, če se ne oziramo nazaj na kulturno zgodovino, a še posebno težka je dandanes zaradi vladajočega kaosa, ki je ravno na prehodu, če ne v zatonu.

V kratki razpravi je mogoče le na splošno označiti, kaj je kulturna zveza, v mejah katere skušamo izbirati najpomembnejše med dramami, ki smo jih videli v Veliki Britaniji po zadnji vojni. Upam, da ni treba omenjati, da taka miselna zveza ne sme biti navadna dolžinska mera, da bi z njo merili drame, ampak mora biti nekaj, kar nam pomaga ustvarjati naše dramatske sodbe. Ko je H. E. Holthusen nedavno pisal o pesniku R. M. Rilkeju, je govoril o »svetu brez socialnega, političnega in kulturnega reda, brez topov in splošnih pravil, o svetu, v katerem ne veljajo več stari pojmi tradicionalne miselnosti, — kajti če se prikažejo, so zde nesmiselni, neresnični in nerazumljivi.« Nekaj podobnega je svet, v katerem mora ustvarjati sodobni umetnik. To je svet, v katerem so se (kakšna ironija!) pomnožila izrazna sredstva, toda zmanjšale izrazne močnosti, ker ni več skupne zakladnice bajk in podob, od katerih so odvisna umetniška izrazna sredstva.

Drama neke dobe je pomembnejša od drame nekega naroda. V času pretiranega nacionalizma, ki morda ravno sedaj jemlje slovo, so smešne odrske figure Francoza. Italijani in Nemci so komaj da imeli kakšno skupno človečansko potezo. (Njihove prototipe žal lahko najdemo pri Shakespearu!) Dandanes je dovolj vidno, da imajo francoski, ameriški in britanski dramatik več skupnega, kot ima vsak od teh z dramatikom lastnega naroda v preteklih stoletjih. Kakšna naj bi bila ta vez, o tem bi nas lahko prepričalo svetovno gledališče v svoji življenski vlogi. Za sedaj si ne predstavljam evropskega gledališča (v ta izraz vključujem tudi Združene države, ker je njihova kultura pognala iz evropskih ko-

renin) kot samostojno gledališče, ki se izraža v skupnih dramatskih idiomih, prenesenih iz vseh mogočih jezikov, temveč kot enotno fronto, na kateri zavzemajo različne divizije neke mednarodne brigade različne sektorje. T. S. Eliot ne obravnava človeške osamljenosti z enakega stališča kot Jean-Paul Sartre ali Eugene O'Neill. Vsi trije naskakujejo isti vrh iz različnih smeri. Zato je zahteva po mednarodni izmenjavi nujna in je tudi glavna skrb I. T. I. (Mednarodni gledališki inštitut pri U. N. E. S. C. O.).

Značilno za kompleksno naravo tega problema je, da je polovica prostora v tem esaju posvečena nekakšnemu uvodnemu razgovoru. To nam vsaj omogoča, da opustimo sezname avtorjev in katalogov, ki so značilni za obvezne »gledališke preglede«. Živo jedro važne dramatske dejavnosti v Britaniji po zadnji vojni zadenemo z nekaj pripombami o T. S. Eliotovi »Cocktail Party«; o usodi dveh nasprotujočih si dramatov Ch. Fryovih dram; o »Zmajevem žrelu« J. B. Priestleya in Jacqueline Hawkens; in o treh »mednarodnih« dramah Petra Ustinova. In mogoče bi bilo še koristno ozreti se kratko na eno ali dve drugi drami.

Literarna in dramatska vrednost omenjenih trinajstih dram ni samo zelo različna, ampak tudi neenotna. Vrstni red, ki sem ga ravnokar navedel, je približno vrstni red po sodobni pomembnosti dram in po njihovi literarni in dramatski vrednosti. Označuje pa tudi postopno prehajanje poezije v prozo. Z drugimi besedami, in to se mi zdi zelo važno, kjer je človeški pogled najgloblji, je slog najbolj izbran in dramatska oblika zelo zadovoljiva.

Mnogo bi se dalo povedati o »Cocktail Party«. Delo je prepričljiv klic tistega sveta, »v katerem ne veljajo več stari pojmi in tradicionalne miselnosti.« To je drama, ki jo je poet »Neobdelane zemlje« moral napisati. Drama tukaj razvije jasno duhovno sliko, različno od one v »Neobdelani zemlji«, na kar je globoko in neizogibno vplivalo Eliotovo anglikansko prepričanje. Eliotova alternativa je krščanska skrivnost poklicanosti. Glavno junakinjo križajo na mravljišču, v veliko ogorčenje nekaterih kritikov. Toda meni se ta sramota ne zdi neutemeljena, ker predstavlja končno sliko brezsmiselnega, vrvečega mravljišča naših modernih mest, ki pridno — celico za celico — uničujejo duhovno človečnost.

Omembe vredno je, da je »Cocktail Party« le počasi prodrla do Londona in je doživela hladen in nerazumevajoč sprejem pri časopisnih poročevalcih, ki na splošno izražajo okus povprečnega gledališkega obiskovalca. Publika pa je dramo kljub temu dobro sprejela. Pred nedavnim je ganljiva premiera katoliškega pisatelja Grahama Greena »The Living Room« doživela uspeh pri občinstvu, kar je presenetilo vse, ki so bili prepričani, da sta »religiozna« in »komercialna« drama dva eksrema, ki se ne bosta nikoli srečala. V drami si stojita nasproti dve tipični figuri: duhovnik in psihiater. Njuna miselnost se dozdeva mlajši generaciji »vedno absurdnejša«, neresnična in nerazumljiva, dasiravno bi le-ta brez te miselnosti umrla.

Dve drugi deli, ki sta se globoko dotaknili človeške potrebe po nečem, za kar in od česa bi ljudje živeli, sta bili »Giocondin nasmeh«, kjer Aldous Huxley ni popolnoma uspel spremeniti svojo prvotno cinično zgodbo v prikaz svoje filozofije mističnega osvobojenja in »Globoko

modro morje«, kjer je Terence Rattigan, s pomočjo čudovite in presunljive igre Peggy Ashcroftove, skušal uresničiti ustvarjalni nagon življenja, začenši pri razvalinah osebnega upanja brez podpore kakršnega koli ideološkega sistema. V nobenem od teh dveh primerov ni bil optimistični zaključek prepričevalen.

Za Christopherja Frya je po vsem videzu nastopila nova doba veselja in zgovornosti pri razstavljanju »sveta brez socialnega, političnega in kulturnega reda.« Njegove komedije »Feniški«, »Gospa ne bo zgorela«, »Lunin kolobar« (adaptacija Anouilhovega »Povabila na grad«) in »Opazovanje Venere« dihajo veselje, podobno onemu, ki je doletelo neko preteklo stoletje s komedijami mladega Shakespeara, v katerih so se besedne igre kar kresale; to so sončni trenutki, ki jih nobena kazuistična kritika ne more pojasniti. Razmere komercialnega gledališča so prikazane z usodo njegovih štirih resnih dram, napisanih istodobno: »Deček z vozičkom«, »Prvorojenec«, »Thor z angeli« in »Spanje ujetnikov«, od katerih so samo eno uprizorili v nekem westendskem gledališču. To je treba pripisati Alecu Clunesu iz Arts Theatre, kateremu angleška dramatika mnogo dolguje. Drama »Spanje ujetnikov«, kjer se svetopisemski prizori odigravajo v sanjah modernih vojakov, zaprtih v cerkvi, je napravila globok vtis, ko so jo uprizorili v neki londonski cerkvi. Ta uspeh je povzročil revizijo kritičnih ocen Frya, ki so čisto slonele na nepoznanju vsega razen komedij. Fry, ki so mu očitali preveliko produktivnost, je z neko novejšo dramo napredoval zelo počasi in z velikim trudom. Ta njegova kriza zrelosti ni brezpomembna za bodoči razvoj angleškega gledališča.

J. B. Priestley je še en dramatik, o katerem bi se lahko reklo, da je produktivnost sovražnica popolnosti. Njegovo sodelovanje z Jacquetto Hawkes v moderni moraliteti v obliki dramskega kvarteta »Zmajev žrelo« je ustvarilo najboljšo gledališko delo, kar ga je kdaj napisal. Neobhodno potrebna harmonija razuma in volje, občutkov in čustvovanja je našla svoj dramski izraz v posebljenju teh lastnosti, ki jih zasleduje smrt. Na žalost je drama trpela zaradi uprizoritve v nekem zelo neprikladnem londonskem gledališču.

Na ravni nacionalizma se zamegli jasna slika vseh mogočih odtenkov človeških izkušenj; kar še posebej velja za gledališče. Peter Ustinov, po rojstvu Evropejec in po prepričanju svetovni državljani, je pokazal pogum in tenek čut, ko si je ob koncu vojne prizadeval, da bi britanski publiki pripomogel do razumevanja izkustva inozemske publike. »High Balcony« nikakor ni pronacistična študija nemškega reaganja na vojno in vendar je v Londonu niso uprizorili do lanskega leta, ko so jo prvič igrali v predmestju. Več sreče je imel »Trenutek resnice«, dramska študija značajev Petaina in Lavala, ki ju ni bilo težko uginiti, ki pa sta postala komplicirana zaradi neprepričljive analogije med Petainom in Kraljem Learom. »Ljubezen štirih polkovnikov«, bolj filozofska komedija, kot se na prvi pogled zdi, dolguje svoj izredni uspeh humorističnemu, a simpatičnemu prikazovanju vseh štirih narodnosti, ki so predstavljale okupacijsko oblast Nemčije. Bilo bi napačno, ko bi te drame imenovali »politične«. Prej bi lahko rekli, da so apolitične v svojem zanemarjanju za splošno človečnost, kar pa moti ljudi, ki imajo radi, da se možni prijatelji in verjetni sovražniki vedno razkrinkajo.

Eliot, Fry, Priestley in Ustinov sestavljajo enotno podobo tega, kar je najbolj značilno za britansko gledališče v zadnjih letih. Človek bi celo rekel, da njihova dela predstavljajo, kar je najboljšega v značaju britanskega naroda.

Achille Fioco:

POVOJNA ITALIJSKA DRAMA

Kakor eno stoletje prehaja v drugo, tako se posledice ene vojne ne končajo z izbruhom druge, ampak se včasih izven konflikta povežejo z drugimi posledicami in tako krizo poostrijo in jo še podaljšajo. To se je namreč pripetilo v Italiji po l. 1919 in prav je, da se omeni, čeprav nameravamo govoriti o italijanskem gledališču in italijanski drami od leta 1945 naprej.

Že od leta 1917 gospodarijo na italijanskem odru osebnost Luigija Pirandella in njegova dela. Izražajo iskanje in negotovost, kar ni značilno samo za dobo med obema vojnama, temveč za vso dramatiko našega časa.

Glavni in najaktualnejši doprinos njegovega dela je jasno izražen v sledovih, ki jih je le-to pustilo povsod, ko se je navdušenje nad fašizmom razletelo in je premagana dežela popolnoma obnemogla.

Vendar bi bilo napak, ko bi si razlagali Pirandellovo intelektualno in tehnično nadvlado s pomanjkanjem poguma in originalnosti v italijanskem gledališču po letu 1945. Ne glede na komercialno in buržoazno gledališče je življenjski tok italijanske dramatike tak, da grenko in neusmiljeno kritizira družbo ali pa skuša najti odgovor na tesnobna vprašanja človeške usode. Dve imeni sta tukaj pomembni: Ugo Betti in Eduardo de Filippo, ki ju ni lahko popolnoma ločiti. Bettijevo delo združuje v sebi obe omenjeni tendenci in Filippo se strogo drži pirandellovske tehnike, dasiravno se ne ukvarja z metafiziko.

Ugo Betti se je rodil v Camerinu v Anconi leta 1892. Osem let je preživel kot uradnik v neki vasi blizu Parme. Nato je prišel v Rim, kjer so ga v literarnih krogih že poznali po njegovi knjižici pesmi. Dramatski natečaj pa ga je občinstvu predstavil kot dramatika. Njegovo nagrajeno dramo »La Padrona« so prvič uprizorili v Teatro Odelaschi leta 1927. Delo je pritegnilo pozornost kritikov s solidno zgradbo, krepkim dialogom in z jasnim ciljem. Realistično dogajanje je na nenavaden način podprto s simbolističnimi refleksi. Avtor opisuje konflikt treh značajev, moškega in dveh žensk, in prizadevanje življenja, da bi si zagotovilo pravice nad smrtjo. Iz te tekme se porode še druge, ki z notranjo ugašenostjo svojega dialoga ustvarjajo bistvo Bettijeve inspiracije ter mu dajejo strnjeno in originalnost.

Prva je tema svobodne volje. Druga, ki je rahlo nakazana že v »Padroni«, se pojavi v »Udoru«. To je tema pravice, ki je Betti nikoli več ne zapusti. »Udor« so prvič uprizorili v Goldonijevem gledališču v Benetkah leta 1936 in pozneje v gledališču Valle v Rimu. O tem delu nastane zaradi vsakdanje tragedije (usodnega udara v kamnolomu, kjer so možje na delu) poizvedovanje, v katerega se postopoma zapletejo delodajalci in delavci. Zaključek ni niti obsodba niti oprostitev, temveč

le čustvo usmiljenja. Da pride do tega zaključka, se avtor ne ustraši ničesar; celo mrtvi morajo pričati. Kdo naj bo odgovoren za njihovo smrt? Nesrečna ženska, ki jim je ponujala ceneno zabavo in ponarejeno ljubezen? Ali inženir, ki je vodil delo? Ali ljudje, ki so to delo opravljali? Ali direktor podjetja, čigar glas po diktafonu je glas sužnosti? Toda ali nismo mi vsi sužnji, rojeni s pečatom manjvrednosti na čelu? Ugo Betti odgovarja na problem svobodne volje širše, toda njegov zaključek ostane isti. Mi nismo svobodni; na milost in nemilost smo izročeni stvarem, drugim ljudem ali pa nekemu neznanemu bitju. Naša dejanja so vezana na preteklost in na bodočnost ter na materialne prilike, ki nam branijo hoditi po naši poti. Eno dejstvo pa ostane, to je dejstvo, da mislimo, največja sreča ali največja nesreča, ki nam je dana. A kljub temu, da poznamo vrednost razuma, ne vemo, kako ba ga izkoristili in ko nas žene strast, nam služi za slaba dejanja.

V »Udoru« se Betti povrne k prekinjeni tezi Pirandella, ki je odpravil osebnost in jo razdrobil na tisoče različnih pogledov. Raztrgal je vez med človekom in vesoljstvom in jo zopet skušal vzpostaviti na drugačni osnovi. Pirandello je začel pri nedosegljivi naravi resnice, da bi razglasil splošno nedoumljivost. Betti začenja pri človeški osamljenosti, da bi postavil trditev o potrebi po doumljivosti, o moralni odgovornosti in obžalovanju zapravljenih možnosti. Četudi so njegova razglabljanja sedaj brezplodna, Betti vprašuje: Zakaj preži smrt na življenje in kdo je temu kriv? Bo prišel dan pravice in razumevanja? Bomo nekega dne zopet našli svoj mir? Njegov duh se zavzema za pravico in za razne stopnje pri zasliševanju, sodbah in pritožbah — to je pot Bettijeve misli. V vseh svojih dramah nas Betti seznanja vedno globlje z moderno zavestjo in nam odkriva njeno umazano kompromisnost in njene gnile rane. Njegove izkušnje vzbujajo občutek groze pa tudi neizpolnjene upanja, nekaj kot bolečino, porojeno zaradi izgubljene očetove dediščine ali zaradi božanskega porekla, ponižanega v prah in vpijočega po zveličanju. Sanjamo o zelenih tratih mladosti, ker pa smo zašli na svoji poti, si skušamo poplačati škodo s polastitvijo tako imenovanega bogastva sveta, — moči in poželjenja. »Ptičar«, »Noč pod bogatinov streho« in »Korupcija v hiši pravice« so drame, ki so jih z velikim uspehom uprizorili v Teatro delle Arti v Rimu leta 1949 in letos v Parizu, — same variacije na temo moči. »Inšpekcija« in »Zločin na Kozjem otoku« so variacije na temo poželjenja. V »Kozjem otoku« je tragedija seksusa odigrana pravzaprav pred zaveso in nam sugerira, da bo prišlo do popolnega razumevanja le-te šele po smrti, ko se bo dvignila zavesa.

Hrepenenje po pravici vodi v »Udoru« najprej do usmiljenja. Nato do obžalovanja sredi zmagoslavja v »Korupciji v hiši pravice«. In končno sledi degradaciji nova čistost, ki se rodi iz nadzemske zveze z drugim človeškim bitjem. To je zgodba Elize v »Nočnem vetru« iz leta 1945, ki jo je življenje premagalo in se je globoko zavrgla. Samomora jo reši človek, ki ga sprva zapelje dozdevna nedolžnost njenega otroškega petja, pozneje pa odkrije v njej pravi zaklad čistosti in uspe, da jo prebudi iz sanj. To je tudi zgodba Olge v »Možu in ženi« iz leta 1949, ki pobegne od moža in po grenkih izkušnjah umre, da se reši škandala, ki ga je povzročila. Prikaže se možu, ki jo še vedno čaka in se združi z njim v goreči, silni in zamaknjeni ljubezni. To je tudi zgodba Irene (uprizor-

jena leta 1953 v Bruslju). Irena, premalo trdna v življenju, da bi branila svojo nedolžnost, doseže v smrti pravično združitve s svojim dragim. To je prav tako zgodba Lavre v »Strahovih v stari hiši«, ki medtem, ko čaka svojega moža na železniški postaji, doživi, kako ga do smrti pozovijo. Lavra se ne more potolažiti in zaman skuša pozabiti moža z razvratnim načinom življenja. Nazadnje ubije sama sebe, da bi se združila z njim in sklenila zvezo, ki je večna. In končno je to tudi zgodba Iye v »Igralcu«. Njen mož Ennio jo ubije, vendar tako, da se izogne posvetni kazni. Ona se mu po smrti prikazuje kot senca, ki ga neprestano nadleguje. Umakne se edino tedaj, ko on izigra karto ponosa in noče obuditi kesanja. Vendar usmiljeno usliši njegovo boječo prošnjo, ko jo preganjan išče po nebesih, da bi se smel združiti z njo.

Začetni determinizem se tukaj umakne svobodnosti, ki je nastala zaradi krvavih zmot, s katerimi pa se človek celo ponaša. Bettijevi značaji se več ne boje prevzeti odgovornosti izbire niti se nočejo podvreči sodbi. Imajo pa v sebi ponos, ki že meji na domišljavost. Človeško dostojanstvo, prikazano v Argiji, junakinji v drami »Kraljica in uporniki«, je nekaj popolnoma drugega. Lahkoživka Argia si upa iti med upornike, da poišče nehvaležnega ljubimca. V zmešnjavi upora jo imajo za kraljico. Ker ravno potrebujejo žrtev in ko Argia vidi, da ni izhoda, sprejme vlogo kraljice pred mitraljezi in umre. Zvesto odigra svojo vlogo do konca, tudi potem, ko spozna, da se njen lažni inkvizitor zaveda prevare. »Takšna sem, kakor bi si bila želela, da sem. Bilo je zares lahko. Želja sama je zadostovala. Palače ne pomenijo pri tem ničesar. Sama sem kriva.« Ne glede na zamenjavo osebnosti, ki tu niti ni posebno važna, smo očitno na polih, nasprotnih pirandellovskemu stališču.

Bettijev slog je prozoren, a obenem nejasen in že sam od sebe očara. Vendar spoznanje ni prišlo brez truda. Če izvzamemo na lahek način pridobljen uspeh rožnatih komedij »Naše sanje« in »Dežela počitnic«, je bilo Bettijevo zmagoslavje popolno šele v zadnjih nekaj letih. Njegova smrt leta 1953 je prizadela ves gledališki svet. Bilo je tragično in ironično obenem, da je moral umreti ravno takrat, ko je dosegel svoj tako silno zaželeni smoter. V delih »L'Atuola Bruciata« in »La Fugitiva«, uprizorjenih po avtorjevi smrti v San Miniato in v Benetkah, Betti jasno izraža svojo vero v koristnost žrtve in v zveličavno moč trpljenja.

Po Bettijevi sledi je šlo nekaj starejših dramatikov, ki so skušali ubrati svojo lastno pot. Eden od njih je bil Tullio Pinelli z dramo »Etruščanski očetje«, ki so jo pred kratkim uprizorili v Parizu pod naslovom »Velca« in z očarljivo »Zlato bolho«, napisano še pred vojno. Drugi je bil Diego Fabri z »Inkvizicijo« leta 1950, ki ji služi za sceno svetišče in kjer si stojita nasproti človeška ljubezen in religiozni poklic. Med dramatike mlajše generacije spada tudi Vasile, ki je prvi ustvaril realistično dramo s simbolistično tendenco, nato pa se je oprijel aiganja zgodovinskih dram. Na tem področju se je predstavil l. 1951 z nenavadno interpretacijo dela »Tuji bratrance«. Dva od mlajših sta še žurnalist Leopoldo Trieste z »Neznanci« (1947) in ognjeviti Paolo Levi z »Zakonito obrambo«. To je zgodba človeka, ki je šel v smrt, da bi se rešil aiganja doma. Ta drama je bila uprizorjena v gledališču Eliseo v Rimu leta 1952 in nagrajena v San Vincentu.

V »Prepadu« (1948) razvija Silvio Giovanelli vprašanje erotične telepatije. Carla Terrona »Pravda nedolžnih« (1950) je socialna satira. V

»Materi Marti« (1953) Federici zavrača industrijsko civilizacijo. V »Kliničnem primeru« (1953) prikazuje Dino Buzzati počasno propadanje nekoga invalida, medtem ko se Terrov »Faustino« (1952) razvija v območju fantazije. V »Štirindvajsetih urah sreče« opisuje Cesare Meano iluzije stare dame in njenih sorodnikov, ki hlinijo srečo.

Z Bettijevimi dramami lahko po pravici vzporejamo dela Eduarda de Filippa, čeprav se od njih močno razlikujejo. De Filippove drame prikazujejo delavski razred in duh povojne Italije z vso toploto in barvitostjo napolitanske čustvenosti.

V delih »Neapeljski milijonarji«, »Glas notranjosti«, »Strahovi«, »Filomena Marturano« (ki jo je sijajno igrala Valentine Tessier v Parizu), »Velika Čarovnija«, »Strah št. 1« (da imenujemo le nekatere), nam avtor posreduje celo vrsto ognjevitih in fantastičnih prizorov, kjer se psihološka analiza prepleta z lokalno barvitostjo in kjer se melanholičen, a ne brezupen pogled na človeško zmotljivost z lahkotnostjo pirandellovskega paradoksa. Eduardo de Filippo — avtor, igralec in nenadkriljiv inscenator svojih lastnih komedij, — je dosegel višek s »Filomeno Marturano« in »Strahovi«. Skozi vseh 25 let prisiljene prostitucije Filomena ni nehala misliti na zakonito zakonsko zvezo s svojim pokroviteljem. Želi si imena za svoje tri otroke, rojene v dobi njenega pustolovskega življenja. Sprva hlini umiranje, da bi izsilila zakon v skrajnem trenutku. Vendar kmalu spozna nezrelost svoje zvijače in svojemu ljubimcu prizna, da je oče enega od otrok. V možu se polagoma rodi čustvo, ki ga priklene na vse tri otroke in končno ustvari družino. Filomena je zmagala.

V »Strahovi« je neumen in nepremožen mož prepričan, da v neobljudeni palači, kjer prebivata samo on in njegova žena, straši plemenit duh, ki ju zalaga z darili. V resnici je ta duh ženin ljubimec, ki je prepričan, da je možu vsa zadeva znana in hoče z njo le pridobiti. Sčasoma pa se »duh«, ki je tudi poročen, naveliča deliti življenje z obema — z ženo in z ljubico. A v trenutku, ko hoče za vedno oditi, ga nagovori varani soprog in ga prosi, naj kot dobri duh nadaljuje s svojimi radodarnimi obiski. »Duh« spozna dobro vero moža in še enkrat obloži mizo z darili. Iluzija zmaga nad resničnostjo.

Na stotine uprizoritev je potrdilo vrednost teh komedij, posebno še zadnje, ki združuje v sebi najsijajnejše poteze klovnovske tradicije z domiselnim surrealističnim humorjem.

Popolna zmešnjava moralnih vrednot, materialni in ekonomski upor, še posebno pa upor duha, splošno pomanjkanje zaupanja, napor, kako pobegniti vedno trši usodi, neprosto voljen ali nameren povratek k iluziji — vse to ustvarja ozadje teh dram kakor tudi ozadje sodobnega italijanskega življenja.

Eduardo de Filippo je živel za Pirandellom in je želel obogateti sebe in svojo skupino z repertoarjem, slonečim na starih tradicijah in vendar sposobnim, da le-te obnovi brez izdajstva. Prevezel je nekaj glavnih idej svojega sicilijanskega predhodnika: misel, da očetovstvo ni bolj ali manj fizičen dogodek, temveč duhovna kreacija; medigra med realnim in namišljenim svetom; človeška beseda, ki ima za posledico, da je človek človeku volk; in vero, ki ustvarja resničnost (vsaj v subjektivnem smislu). To so v osnovi zelo optimistične zamisli in kar je v Pirandelliju povzročalo bojazen, se pri Fillippu spremeni v prisrčno moraliziranje,

zasmehljiv humor in včasih smehljajočo se parodijo ideološke teme. Njegov naglas je odločno pozitiven in njegovi zaključki so tolažilni. Melanholična nota še včasih visi v zraku — grenkosladni okus življenja, ki ni takšno, kot smo si ga predstavljali, niti takšno, kot bi moglo biti. V Filippu pa je teaterski človek združen s poznavalcem človeške duše in zato ne more zapustiti v gledalcu popolnoma neprijetnega vtisa in ga brez tolažbe pustiti domov. Kot da bi nepoboljšljiv filozof prihajal na površje v tem Pulicinellovem rojaku, tako so srečni prizori v tem resničnem gledališču vedno tolažilen ton sredi najhujše brezupnosti in pričakovanje boljšega sveta, izraženo v kratkih in kot sanje lahnih besedah: »Ha da passa a' nuttata.« Ko bi že minila ta noč!

Toini Havu:

POVOJNA FINSKA DRAMA

Zadnja leta so pokazala, da drama, posebno še dobra drama, vedno bolj privlačuje publiko.

Tako se je znižalo število operet za polovico, podvojilo pa se je število del domačih avtorjev (med katerimi najdemo seveda nekaj lahkih in zabavnih iger). Finska drama dominira. Tej sledijo francoska, angleška, ameriška, španska in skandinavska dela, ki so vsa enako popularna. Zadnja na seznamu so ruska, nemška in grška dela. Repertoar je sestavljen takole: klasične ali resne drame 34%, moderne komedije 45% operete ali igre s plesom in petjem 14% (proti 28% v letu 1951) in mladinske igre 6%.

Največji uspeh je doživela komedija »Pet botrov« finskega pisatelja Yrjö Soini, ki je znan po psevdonimu Agapetus. Komedija prikazuje pet starih mož v domu onemoglih, kako zopet doživljajo otroško dobo. Dobila je Bergbomovo nagrado kot najboljša ljudska drama, napisana v zadnjih dveh letih, četudi bi bila »Heta, hči Niskavuorija« pisateljice Helle Wuolijoki prej zaslužila nagrado. To je četrti del sage, ki obravnava Niskavuori. Prikazuje kmečko aristokracijo konec prejšnjega stoletja in gospodovalno žensko, ki se omoži svojemu stanu neprimerno, ne da bi se pri tem odrekla svojemu ponosu. To je močna in slikovita drama, ki je pa niso uprizorili v Narodnem gledališču.

Med novostmi finske dramatike je pomemben »Hišni čarovnik« Hunga Jalkanena, tragedija nastanka Finske leta 1918 in istočasno drama usodnega krvnega sorodstva, kajti izkaže se, da je zaročenka glavnega junaka njegova rodna sestra. To dramo so uprizorili v Narodnem gledališču, kjer so igrali tudi duhovito komedijo Kerstija Bergrotha »Princ v stolpu« v živahni režiji profesorja Eina Kalima z Evo Kaarino Volanen v glavni vlogi, ki je bila mojstrsko podana. To je zgodba žene, ki je preveč zaljubljena v svojega moža in ga s tem odbija. Ko pa jo mož zapusti, se tolaži s svobodnim življenjem in z novo ljubezensko dogodivščino.

Švedsko gledališče v Helsinkih je uprizorilo novo delo, tipično za Švede na Finskem, »Travnato kletko« Mary Mandelinove. Delo je surrealistično, skoraj brez vsake simbolike. V njem neki človek opazuje, kako se uresničujejo njegove misli in sanje. K nenavadni atmosferi

so v veliki meri prispevali Vivica Banderjeva z režijo, Birger Carlstedt s sceno in Finar Englund s spremeno glasbo. Walentin Chorell je napisal surrealistično dramo »Noč nad trojico«, hkrati lirično in dramatično, ki jo je uprizorilo švedsko Malo gledališče v Helsinkih.

Na področju švedsko govorečega gledališča je treba omeniti še ponovitev klasične judovske drame danskega pisatelja Henrija Nathansena »Med zidovi«, ki jo je postavil na oder Axel Slangus, najboljši igralec švedskega gledališča, ki ima za seboj 40 let izkušenj. S to uprizoritvijo je doživel veliko zmagoslavje.

Švedsko gledališče v mestu Vaasa je uničil požar, kar je hudo prizadelo švedsko občinstvo na Finskem. Dejavnost švedskega gledališča je tako in tako že omejena.

V zadnjem času se je na Finskem udomačil manj realističen način prikazovanja. Eden izmed predstavnikov tega novega načina je mlado »Intimno gledališče« Mauna Manninena. Uprizorilo je Camusov »Le Malentendu« in se lotilo tudi ponovitve »Kareljiškega kralja« ljudskega pesnika Edina Leina. Ponovno uprizorjanje pozabljenih klasikov gre vzporedno z novimi odkritji. Še eno delo Eina Leina, »Maunu Tavast«, so uprizorili v Narodnem gledališču. V eni glavnih vlog je nastopil starosta tamkajšnjih umetnikov, Urho Somersalmi, in z njo praznoval 45-letnico gledališkega dela. Vloga spada med njegove najboljše. Še ena stvar je pritegnila pozornost publike, in sicer »Sylvi« Minne Canthove v Delavskem gledališču v mestu Jyväskylä.

Pri uprizorjanju klasikov so vidne nove smeri. »Ukročeno trmoglavko« je Jouko Paavola v Tampereu uprizoril po vzorcu commedie dell' arte; »Vedno v naglici« Ludwiga Holberga je režiral Ture Junttu v Helsinkih in Matti Aro v Jyväskylä; Ibsenovo »Divjo raco« je uprizoril Šved Sandro Malmquist, ki je obiskal Tampere. V Narodnem gledališču je prišlo še do nekaterih odličnih repriz »Doma lutk« (»Nose«) z zelo individualno podano Noro Anse Ikonenove in Molièrovega »Namišljenega bolnika«. Klasiki se otesajo prahu, ki so se ga že nabrali.

Günter Skopnik:

NEMŠKA POVOJNA DRAMA

Padec Nemčije po prvi svetovni vojni se nam danes zdi kot preokret v zgodovini. Vprašujemo pa se, ali smemo enako važnost pripisovati drugi svetovni vojni in drugemu padcu Nemčije. Seveda nihče ne more zanikati silnega navala dogodkov, ki so spomladi leta 1945 prinesli človeštvu obenem s svobodo tudi opustošenje. Kar zadeva duhovno in kulturno življenje Nemčije, leta 1945 ne moremo šteti za zgodovinsko leto, razen v strogo omejenem smislu. Z brezpogojno predajo je nemška katastrofa dosegla svoj višek, ne pa svojega konca. Leto 1945 se je osvobodilo verig skoraj brezprimerne suženjstva, toda pogoje novega življenja si je bilo treba še zagotoviti.

Ta razlika med letom 1918 in 1945 ni nikjer tako jasna kakor v evoluciji nemške drame po vsaki od obeh vojn. Padec vladajočih princev in nastanek republike je spremljalo vrenje idealizma in zmagoslavje ekspresionizma v nemškem gledališču. Na mah se je pojavila generacija

mladih pesnikov in hotela obnoviti teme, dramske oblike in jezik gledališča, ki je bil zastarel v naturalizmu in neoromanticizmu. Vsem poganjkom tega mladega ekspresionizma pa ni bilo usojeno, da bi rodili sadove; prvotna enotnost v namenu se je kmalu razdrobila na posamezna individualna stališča. Vendar je pobuda ekspresionizma 15 let bila dovolj močna, da je obogatila nemško gledališče z dramsko literaturo, vredno svojega imena, in mu zagotovila lepo mesto v razvoju svetovne gledališke umetnosti. Kakšen bogat prizvok imajo še vedno imena Ernst Toller in Walter Hasenclever, Georg Kaiser in Carl Sternheim, Fritz von Unruh in Franz Werfel, Arnold Bronnen in Bert Brecht! Tista leta so doživela rojstvo silnih tragedij Ernsta Barlacha in začetek generacije mladih talentov s Carlom Zuckmeyerjem, Hansom Rehbergom in Richardom Billingerjem na čelu. Bila je to slavna doba. Leto 1933 pa je pomenilo njen konec.

Leta 1945, ko je bilo konec vlade nasilja so opazovalci doma in v tujini menili, da bo gledališče, ki ga je pomladil dotik z osvobojenimi ustvarjalnimi silami, po dolgoletnem zatiranju ponovno vzcvetelo in to še z večjo močjo kot v letu 1918. Te nade so bile popolnoma upravičene. Ne mogli bi si misliti, da ne bi izven dramatike, ki jo je dirigiral Tretji Reich, nastala tudi tajna dramatika iz opozicije, skrita nekje globoko v predalih, in čakala na priložnost, da se pojavi na osvobojenem odru. Prav tako bi si ne mogli misliti, da bi pritisk, ki ga je nemški narod doživljal sredi strahot diktature, vojne in naraščajoče negotovosti usode, ne našel svojega dramskega izraza. Vrhu tega bi sedaj bilo mogoče obnoviti poznanstvo s slavno dobo nemške drame pred l. 1933, kakor tudi z važnimi prispevki tujih dramatikov med leti 1933 in 1945 in mlada nemška generacija ne bi pogrešala niti zgledov niti krepke pobude.

So se te nade uresničile? V zadnjih osmih letih je Nemčija izpolnila svoje znanje o tuji dramatiki z značilno nemško temeljitostjo. Lahko rečemo, da ima nemška publika kolikor mogoče širok vpogled v sodobno gledališče vseh narodov. Jasno pa je, da so tako osebna dela pisateljev, kot so Anouilh in Girandoux, Christopher Fry in T. S. Eliot, William Saroyan in Thornton Wilder, zbegala mlade nemške dramatike, namesto da bi jih vzpodbudila k iskanju lastnih poti. Prav tako je bilo težko nadaljevati prekinjene tradicije iz leta 1933, kot nas lahko prepriča bežen pogled na repertoarje od leta 1945 naprej. Pričakovani prerod ekspresionizma in poekspresionizma ni nastopil, kar dokazuje, da je bila večina teh dramskih del že zastarela in da je prevrat današnje dobe popolnoma onemogočil vsako vrnitev k tradicijam preteklosti. Na drugi strani pa kaže dejstvo, da se dela Georga Kaiserja, čeprav so še vedno aktualna, zelo redko uprizarjajo in da se Barlachovih dram, ki imajo pravih nadčasnosti, ljudje premišljeno izogibajo, — na neke vrste sklerozo nemškega gledališča in na čudno neprožnost pri sestavljanju repertoarjev. To nas tem bolj preseneča, ker smo zaman pričakovali dela, ki naj bi bila napisana na skrivaj med strahovlado, Tretjega Reicha, ki pa jih sploh ni bilo. Z maloštevilnimi izjemami so bili predali nemških dramatikov prazni. Vsa dela, ki so bila napisana v Nemčiji do leta 1945, so se dala tako izvrstno prilagoditi vladajoči ideologiji, da jih je bilo popolnoma mogoče uprizoriti, včasih seveda ne brez nevarnosti. Literarna prtljaga vračajočih se emigrantov je prav

tako razočarala velika pričakovanja. Ni dano vsakomur, da bi premagal desetletno ločitev od domovine in domačega jezika. Toda težave, ki so jih imeli avtorji kot Fritz von Unruh, Ferdinand Bruckner, Hans Jose Rehfish in Hans Rothe pri ponovnem osvajanju nemškega odra, so še en znak pomanjkanja iniciative nemškega gledališča. Samo dvema avtorjema je zares uspelo nadaljevati tam, kjer sta ostala pred 12 leti, — Carlu Zuckmeyerju in Bertu Brechtu. Zuckmeyerjeva dela se tako pogosto uprizarjajo kot pred l. 1933. Poznejše drame kot na primer »Hudičev general« in »Pesem v peči« so bile igrane več kot tisočkrat po majhnih mestih Nemčije. V njih je Zuckmeyer nemški publiki povedal potrebne, a grenke resnice. S svojim nezmotljivim občutkom pa jih je povedal tako, da ga je hotela poslušati.

Nemško gledališče bi naj doživelo svoj preporod v letu 1945. Dejstvo, da ga ni, dokazuje, da je vse pričakovanje slonelo na romantičnem razumevanju zgodovinskih dogodkov.

Če se strinjajo kritiki in laiki, gledalci in gledališki ljudje, da Nemci do danes niso ustvarili dramske literature, ki bi se mogla tako imenovati, skratka ničesar, kar bi vzbujalo kaj več od prehodnega zanimanja, potem moremo le slabotno protestirati. To kar zares manjka, so močne osebnosti, ki zmorejo ustvariti svoj slog ali pa doživeti prodoren uspeh, ki nosi pečat zdravega in sigurnega mojstrstva. *Gledališče bi moralo mlade talente vzpodbujati, zdi se pa, da je nemško gledališče prezrlo važnost te svoje odgovornosti. Kdor nima poguma uprizoriti nepopolnega dela začetnika, lahko dolgo čaka na mojstrovino* (podčrtal urednik). Brez dvoma se danes odklanjajo mnoga dela, katerih dobre strani bi popolnoma zadostovale, da bi jih uprizorili pred l. 1933. Še neko drugo dejstvo nam da misliti: dramo kot sta »Das heilige Experiment« Hochwälderja (uprizorjen v Parizu z naslovom »Sur la terre comme au ciel«) in »Fünf Mann und ein Brot« (Pet mož in hleb kruha) Rossmanna, ki nista doživela kakega posebnega uspeha v Nemčiji, sta bili prevedeni na francoski in angleški jezik in sta našli svojo publiko v tujini.

Našli so vzroke, ki naj bi pojasnili, zakaj se mlada generacija nemških avtorjev še ni predstavila z nobenim delom resnične vrednosti. Politična negotovost, podiranje celotne socialne ureditve, ogromne izgube človeških življenj skozi pet vojnih let, prednost tehničnih in gospodarskih nalog pred zahtevami umetnosti, prevelika neposredna bližina dogodkov in pomanjkanje perspektive, da bi jih obvladali; gotovo je res, da so vse te stvari zadrževale razvoj drame. A to je le delna razlaga. Ko bi bila popolna, bi se prav tako nanašala na ostale vrste umetnosti in na dramatiko drugih narodov. In vendar ne moremo zaslediti nenormalnega pempora v ustvarjalni dejavnosti povojne nemške glasbe, slikarstva ali kiparstva. Tudi druge dežele so bile hudo prizadete in vendar je njihovo gledališče v polnem razcvetu. Nemška okupacija Francije, ki je povzročila brezprimerno politično negotovost, je dala pobudo za prve tragedije Sartra in Anouilha. Anglija se lahko postavi pred svetom z dramo v verzih Eliota, Frya in Duncana. S polovičnimi resnicami tega ni mogoče pojasniti. Tu so na delu skrivnostni zakoni zgodovinske usode, ki si je ne znamo razložiti.

Dandanes je tvegano podrobno obravnavati dramatska dela, ki so bila napisana v Nemčiji od leta 1945 sem. Ker nam primanjkuje izrazitih osebnosti, bi morali navesti cel kup imen. A kaj nam hasnejo imena pisateljev, če jih njihova dela po vsej verjetnosti ne bodo preživela?

Nemci imajo usodno in trdovratno nagnjenje, da iščejo zgodovinske in mitološke teme za svojo resničnost in se nato z nezmotljivo spretnostjo izgube v goščavi posušenega gozda. Ta tendenca komaj zasluži pozornost. Z nekaj izjemami, kot so drame Hansa Rehberga, ki kar prekipevajo od življenja, — take drame izdihnejo, preden so sploh začele živeti.

Teme, ki so dovzetnejše za dramatsko obdelavo in utegnejo vzbuditi splošno zanimanje, se večinoma sučejo okrog dveh osrednjih dogajanj: diktature in vojne. Oba motiva sta zapletena v problem odločitve, kdaj postane moralna dolžnost prelomiti prisego diktatorju in tako končati vojno vprašanje, ki ga je moral vsak Nемеc rešiti sam pri sebi. To vprašanje se je pojavilo že v Zuckmeyerjevi drami »Hudičev general«. Njegov uporniški general Oderbruch je našel mnogo posnemalcev, četudi mu nobeden od teh ni enak po vrednosti ali učinkovitosti. Vendar drami »Zarota« Walterja Ericha Schäferja in »Nadporočnik Ahil« Hermanna Rossmanna zaslužita, da ju omenimo zaradi treznosti tona in neprekinjenega zanimanja, ki ga vzbuja dejanje. Bliže prispodobi vojne je tip drame, kjer pride do konflikta pri poveljniku, ki je postavljen pred alternativo, ali naj žrtvuje človeška življenja in izvede brezumna povelja ali pa konča vojno na lastno pest. Naslovi imajo tukaj svoj pomen: »Komandant se upira« Coubiera, »Napad na Sogrebiče« Honolda in »Vihar na Labi« Faberja.

Max Frisch obravnava zadnje dneve vojne in prvi stik z okupacijskimi oblastmi s tragičnega stališča, ki sem ga že zgoraj omenil, v drami »Ko je bilo vojne konec«, medtem ko se Fritz Kortner v »Valovih Donave« in Günther Weisenborn v »Treh spoštovanih gospodih« približata isti temi s stališča komedije. Ena od najprej vidnih posledic vojne je ujetništvo in obup beguncev, ki predstavljajo končno stanje človeške revščine. Vendar do danes vprašanje beguncev ni našlo dramskega izraza. Razen Rossmannovega dela »Pet mož in hleb kruha« je omembe vredna le še drama Štefana Barcave »Ujetniki«, objektivni in dramatičen prikaz vprašanja vojnih ujetnikov.

Številješe in po snovi manj ozko napisane so drame, ki prikazujejo človeka v borbi proti zatiranju v neki vsemogočni državi. Tu lahko opazimo, da se dejanje pogosto odvija v namišljeni deželi ali pa da so okoliščine glede na čas in prostor nejasno povedane. To se brez dvoma da razložiti z bojaznijo, ki je nastala iz nedavnih osebnih izkušenj in deloma iz želje po pesniški vzvišenosti. Dajemo nekaj primerov v pojasnilo, ne da bi pri tem hoteli biti kakor koli kritični ali popolni: »Jossip in Joana« Rüdigerja Syberberga in »Rdeči mak« Heinricha Rossbacherja. V nasprotno skrajnost sta zašla dva avtorja, Ulrich Becher in Heinrich Corwin, ki sta resničnosti tesno za petami: prvi prikazuje vpliv diktature na skupino emigrantov, ki so šli za srečo v Južno Ame-

riko »Samba«, drugi zasleduje usodo dunajske židovske družine od vdora nacistov v Avstrijo, preko koncentracijskega taborišča in končno do stalne naselitve v Angliji »Grossmutter Himmelreich«. Ena od posebnosti povojnega nemškega gledališča je, da te odlične drame niso nikdar uprizorili.

Toda dovolj o snovi! Napravimo korak naprej in skušajmo razbrati kakšno skupno potezo ali izpoved v povojnih nemških dramah. Takoj lahko opazimo, da skupnega imenovalca ni niti v obliki niti v jeziku. Pred seboj vidimo celo vrsto variacij, od togih in tradicionalnih dram v treh dejanjih do na pol epskih oblik, ki se ne ozirajo na dramaturške zakone in od najsurevejšega naturalizma do najbolj blestečega pesniškega izražanja. Prav taka neenakost in pomanjkanje skupne linije se opazi pri izbiri in obdelavi snovi.

Skupni in, lahko rečemo, tipično nemški element leži mnogo globlje; pri korenini situacije je metafizična bojazen, končna osamljenost in srečanje z usodo, ki človeka prisili, da izbira med obupom nihilizma in tragično potrditvijo življenja. V tem pogledu zmešan monolog Wolfganga Borcherta »Pred vrati«, ki išče odgovor na »zakaj?« in »čemu«, še vedno udarja na skupni »akord« nemške dramaturgije, čeprav nas je takrat, ko jo je Borchert pisal, tlačila mora vojne in uničenja, sčasoma pa se je splošno razmerje do usode razvilo v pozitivnejšo smer.

Celo v dramah, ki obravnavajo popolnoma drugačno snov, je še vedno človekovo razmerje do usode tisto, ki zapleta dejanje.

V drami »Kruh, med in sarafan« Alberta Bosperja mora preprost strojevodja izbirati med dolžnostjo, ki mu jo nalaga služba, in premrzlim konjem in z izbiro odloči svojo usodo. »Legenda Babe Doly« je ganljiva verzija mnogokrat povedane, čeprav neresnične zgodbe o nemških vojakih, zasutih dolga leta v razvalinah nekega skladišča živih. Avtorica Elise Hohoff je šest mož predala njihovi usodi, s katero si mora vsak od njih priti na jasno na svoj način, — da upa ali dvomi.

V dramah Ilse Langnerjeve, katere pesniška popolnost je samo včasih omadeževana zaradi njene prebujne domišljije, se osebe ne ozirajo na socialne ali psihološke konflikte in gredo svoji usodi nasproti.

Povojnemu nemškemu gledališču ne manjka oblik in snovi niti globokih pogledov na tragično stanje sveta. Material za veliko dramatsko umetnost je pri roki. Kar še manjka, je velik stavbeni mojster, ki bi združil te razpršene elemente v celotno podobo sveta. Prav gotovo imamo nekaj pomembnih del in lepo število zanimivih osebnosti. Dovolite, da na tem mestu zopet naglasimo vrednost dveh švicarskih dramatikov, Dürrenmatta in Frischa, Avstrijca Becherja in Nemcev Richarda Billingerja, Hansa Rehberga, Hansa Joachima Haecherja in Ilse Langnerjeve. Toda na splošno nemškim ali nemško govorečim povojnim dramatikom ne moremo očitati, da se preveč krčevito oprijemajo materialnih dejstev in da niso uspeli rešiti dvoje najvažnejših nalog, to se pravi, da niso uspeli prikazati odraza človeškega življenja, ki je obenem verna podoba njih samih. Današnja doba kriči po dramatiko.

SLOVENSKE UPORIZITVE SHAKESPEAROVIH DEL V CELJU

Čudno naključje je hotelo, da je padla naša uprizoritev Shakespearovega »Hamleta«, ki je bila 12. februarja 1955, prav na 85-letnico prve slovenske uprizoritve Shakespeara v Celju in to prav »Hamleta«, če smemo verjeti poročilom, ki so nam na razpolago.

V svoji zanimivi razpravi »Shakespeare pri Slovencih« piše Dušan Moravec, da so v začetku leta 1870 v Celju igrali slovenski dijaki v prevodu Miroslava Malovrha Shakespearovega »Hamleta«. Naslovno vlogo je baje igral Malovrh sam. To je vse, kar vemo o tej uprizoritvi. Nobenih podatkov nimamo niti o posloplju, v katerem je bila predstava, niti o ljudeh, ki so pri uprizoritvi sodelovali. Ohranjeno nam je samo ime prevajalca, režiserja in glavnega igralca. Tudi prevod ni ohranjen.

Celjski »Hamlet« leta 1870 bi bila prva uprizoritev Shakespearovega dramskega dela na Slovenskem, kajti šele celih šestindvajset let pozneje je tedanje Dramatično društvo leta 1896 uprizorilo v ljubljanskem Deželnem gledališču Shakespearovega »Othella«, in sicer tudi v prevodu Miroslava Malovrha.

Kdo je bil Miroslav Malovrh?

Rojen v Ljubljani 17. oktobra 1861, umrl prav tam dne 7. marca 1922 je po precej burnih mladostnih letih prepotoval vso Evropo, študiral v Gradcu in Parizu ter slednjič prevzel uredništvo »Slovenskega Naroda« kot desna roka predsednika narodno-napredne stanke dr. Ivana Tavčarja. S svojimi žgočimi protiklerikalnimi članki je kaj kmalu postal strah in trepet takratne katoliške stranke, ki je z dr. Antonom Mahničem in njegovim »Rimskim katolikim« na čelu skušala na vseh koncih in krajih zavirati svobodni duševni polet Slovencev. V podlistkih »Slovenskega naroda« so dolga leta izhajali različni Malovrhovi zgodovinski romani iz raznih dob naše preteklosti, pisani v poljudnem slogu, a z vseskozi ostro protiklerikalno tendenco. (»Kralj Matjaž«, »Na devinskih skalih«, »Zadnji rodbine Benalja«, »Pod novim orlom«, »Opatov praporščak«, »Ljubezen Končanove Klare« itd.). Kako je prišel leta 1870 v Celje in kje je dobil ljudi za tako zahtevno zasedbo, ki je potrebna za uprizoritev »Hamleta«, je sedaj uganka, ki jo bo treba še rešiti. Prav tako bo treba še preveriti, če je bila leta 1870 sploh mogoča uprizoritev »Hamleta« v Malovrhovi režiji v Celju in če ni bilo to morda kedaj pozneje, saj je bil Malovrh leta 1870 šele devet let star. To je ugotovil že G. Grobelnik v svojem članku »Refleksije o gledališkem življenju celjskih dijakov« (Gled. list Mestnega gledališča Celje 1953/54, stran 452.).

Prvi slovenski Shakespeare v Celju, katerega uprizoritev je izpričana, je bila komedija »Kar hočete«, s katero je v celjskem mestnem gledališču gostovalo dne 28. maja 1926 Slovensko narodno gledališče iz Ljubljane. Režiser je bil prof. Osip Sest, scensko glasbo je zložil Anton Balatka. Zasedba je bila po sporočilu direktorja Ljubljanskega gledališkega muzeja Janka Travnja takale: Orsino — Drenovec, Sebastijan — Kralj, Antonio — Cesar, kapitan — Medven, Valentin — Jan, Curio —

Jerman, vitez Trobija — Peček, vitez Mrzlica — Šest, Malvolio — Rogoz, Fabijan — Gregorin, norec — Milan Skrbinšek, Olivija — Wintrova, Viola Šaričeva, hišna Marija — Polonca Juvanova, duhovnik — Lipah.

Drugo Shakespearovo delo na odru celjskega mestnega gledališča je bila tragedija »Romeo in Julija« v prevodu Ivana Cankarja, s katero je dne 17. aprila leta 1929 gostovalo narodno gledališče iz Maribora. (Datum 16. april 1929, ki ga navaja Branko Gombač v svojem pregledu »Slovenska in tuja dela od 16. septembra 1849 do 24. aprila 1954« — Gledališki list Mestnega gledališča Celje 1953/54. štef. 7, ne drži, kar je ugotovil Pavel Rasberger po originalnem lepaku celjske upravitve.) Igrali so v režiji in inscenaciji Rada Pregarca. Zasedba je bila tale: Escalus — Pavel Rasberger, grof Paris — Joško Kovič, Montague — Fran Tovornik, Capulet — Pavel Kovič, drugi Capulet — Vinko Rožanski, Romeo — Janko Rakuša, Mercutio — Vladimir Skrbinšek, Benvolio — Rado Nakrst, Tybalt — Edo Grom, pater Lorenzo — Maks Ferjan, Abraham — Albert Wilhelm, Baltazar — Ema Starčeva, Simon — Anton Harastovič, Anton — Zoran Starc, paž — Leli Pečarjeva, lekar — Vinko Rožanski, grofica Montague — Pavla Udovičeva, grofica Capulet — Danica Savinova, Julija — Elvira Kraljeva, dojka — Mileva Zakrajškova.

O tej predstavi je objavila celjska »Nova doba« dne 19. aprila 1929 štef. 31 tole poročilo: »Naše mestno gledališče je bilo še redkokedaj tako polno. Občinstvo je došlo toliko raje, ker je bilo že podučeno, kak uspeh je doseglo mariborsko Narodno gledališče s staro, a večno mlado, večno zanimivo in pretresljivo Shakespearovo ljubezensko tragedijo »Romeo in Julija« v Mariboru. Kaj bi veliko pripovedovali? Ta predstava je bila nedvomno višek letošnje, prav lepe gledališke sezone v Celju. Vse je vzbujalo navdušenje; umetniško poglobljena, moderna režija gospoda Pregarca, Romeo (g. Rakuša) in Julija (gdč. Kraljeva) z občuteno, skladno igro. Podčrtali bi še prav posebno vloge Mercutia (g. Skrbinšek), patra Lorenca (g. Furjan, nota bene diletant!), Capuleta (g. Pavel Kovič), dojke (gospa Zakrajškova, tudi diletantinja), kneza Veronskega (g. Rasberger), Tybalta (g. Grom) in dr. Scenerija je bila občudovanja vredna. Slabe igre ali nerazpoloženja na odru sploh ni bilo videti in čutiti. Bil je za naše gledališke razmere res velik, nepozaben večer.«

Deset let je preteklo do prihodnjega Shakespeara v celjskem mestnem gledališču. Niti ljubljansko niti mariborsko narodno gledališče vse do leta 1939 ni prišlo v Celje z nobenim Shakespearovim delom, dasi je vsa ta leta bilo mnogo gostovanj obeh naših poklicnih gledališč.

Kmalu po gostovanju mariborskega gledališča z »Romeom in Julijo« pa se je zgodilo v Celju nekaj zanimivega. Razen Dramatičnega društva so v Celju takrat zelo aktivno delovali razni ideološko in politično zelo različno usmerjeni gledališki krožki. V vsakem izmed teh gledaliških krožkov so bili ljudje, ki so bili kot posamezniki izredno sposobni igralci in ko bi se bilo komu posrečilo sestaviti iz teh posameznikov enotno gledališko družino, ki bi se udeještovala brez politične barve, bi bilo že takrat mogoče ustvariti v Celju visoko kvaliteten igralski ansambel. Zanimivo je, da so poskušali ustvariti tak gledališki kolektiv tako posamezni člani Dramatičnega društva (dr. Schwab, Pfeifer), kakor tudi zmerni, zlasti mlajši pripadniki takratnih katoliških; zlasti krščanskosocialističnih prosvetnih društev in dijaških organizacij (Jurač, Golob, Frece, Miklič in dr.). Ko je prišel v Celje odvetniški kan-

didati, znani umetnostni zgodovinar Marjan Marolt, je kazalo, da se bo ta zamisel uresničila. Vendar je ostalo le pri poskusu in se je šele leta 1933 posrečilo Milanu Košiču, da je ustanovil »Celjski studio«, ki je bil za nekaj časa teaterski kolektiv brez politične barve. Kljub vsem težavam se je Maroltu posrečilo, da je uprizoril dvoje Shakespeareovih del in sicer »Othella« in »Macbetha«, s katerima je dosegel velik uspeh. (leta 1930.)

Naslednje Shakespeareovo delo, ki je bilo uprizorjeno v Celju, je komedija »Sen kresne noči«. Uprizoril ga je »Celjski studio« v režiji Milana Košiča 8. in 9. julija 1933 v mestnem parku. Že 10. julija 1933 je objavilo »Jutro« v svoji 159. številki o obeh predstavah tole poročilo: *Dve predstavi v mestnem parku*. Celjski studio, ki ga z uspehom vodi režiser g. Milan Košič, je priredil v soboto in nedeljo zvečer prvi dve predstavi v celjskem parku in uprizoril Shakespeareovo bajno komedijo »Sen kresne noči«. Točna in vestna režija g. Košiča, dobra izvedba vlog, sodelovanje izvrstnega orkestra pod vodstvom g. ravnatelja Sancina in moderna iluminacija z dvema reflektorjema so pripomogli k velikemu uspehu uprizoritve. Obe predstavi je obiskalo okrog 4000 oseb, kar je rekordno število za Celje. Celjski studio beleži lep umetniški uspeh. Kritike o uprizoritvi bomo še objavili.

Napovedana kritika Rada Pečnika je izšla v 126. številki »Jutra« dne 14. julija 1933 pod naslovom »Sen kresne noči v mestnem parku«. — »Celjski studio«, ki ga vodi g. Milan Košič, bivši član Piscatorjevega gledališča v Berlinu in ki je uspel že s svojim prvim nastopom letos spomladi s Klobundovo komedijo »XYZ«, je izvedel prvo gledališko predstavo na prostem v Celju. Izbral si je Shakespeareovo komedijo »Sen kresne noči« v blestečem Župančičevem prevodu. »Celjski studio« je svojo težko nalogo izvedel zelo zadovoljivo. »Sen kresne noči« je eno najgenialnejših slavnostnih iger vseh časov. Ta svojska igra človeških strasti in slabosti, ki niha med drastično komedijo in klasično tragedijo, je za režiserja in igralca še vedno nezčrpana. Režija gosp. Milana Košiča se je lotila dela z umetniško serioznostjo, vestnostjo in ljubeznijo. G. Košič je igro stilno, igralsko in karakterno pravilno doumel in ustvaril z velikim igralskim aparatom skladno ustvarjajočo enoto s krepko diferenciacijo in živahnim tempom. Scenično okolje pod hribom v mestnem parku je bilo zelo posrečeno in je ob močnih svetlobnih in barvnih učinkih dveh žarometov dihala čar pravljicne poletne noči. Glasba Mendelssohna-Bartholdija, ki jo je precizno, izenačeno in s fineso izvajal orkester celjske Glasbene matice, pomnožen s člani železničarske godbe pod vodstvom ravnatelja Glasbene matice g. Karla Sancina, je poglobila učinek uprizoritve. Režiser g. Milan Košič v vlogi tkalca in diletanta Klobčiča je ustvaril komorno figuro z drastično komiko in umetniškimi dramatskimi potezami. Vzvišenost vojvode Tezeja je podal g. B. Skoberne s krepko dikcijo in mimiko. Gosposdična Vlasta Sernečeva je očitno odrski talent. Spaka je igrala s temperamentom, hudomušnostjo in lokavostjo. Ulogo Helene je podala gdč. Danica Svetkova s toplino in naravno, prepričevalno igro. Gdč. Milherčičeva (Oberon) in gosposdična Trinkova (Titanijska) sta se v splošnem uveljavili. Povoljni so bili v manj karakterističnih ljubimskih vlogah gg. Antipin (Lisander) in Stepančič (Demetrijski) ter gdč. Majda Kalanova (Hermina) in Komavlijeva

(Hipolita). Izmed rokodelcev sta se poleg g. Košiča zlasti uveljavila gg. Debeljak (Dunja) in Srnovršnik (Pisk). Gosp. Grmek je podal Egeja pohvalno, a bo moral še izpiliti odrsko izgovarjavo. Nekateri igralci so včasih kot novinci zašli v deklamatorsko igro, sicer pa je bilo besedilo dobro naštudirano. Plesi male Lidije Golobičeve so bili zelo ljubki. Palčki, vile in statisti so ustrezali. Kostumi so bili okusni in pestri. Obisk predstav 8. in 9. t. m. zvečer je bil rekorden, razpoloženje praznično, aplavzi živahni in prisrčni. »Celjski studio« je zmagal kljub oviram, ki so v naših malih razmerah menda neizbežne, a se rade pojavljajo povsod, kjer se idealisti lotijo resnega, umetniškega ustvarjanja.

Minilo je zopet šest let do prihodnjega Shakespearovega dela v Celju. Ljubljana med tem časom ni ostala nobeno sezono brez tega ali onega Shakespearovega dela, vendar v Celju ni gostovalo ljubljansko gledališče vse do 11. maja 1939 z nobenim Shakespearom. Vse dotedanje uprizoritve Shakespearovih dram so imele v Celju izredno velik uspeh in je zato tembolj čudno, da ljubljansko gledališče od leta 1926 (»Kar hečete«) pa do leta 1939 ni gostovalo z nobenim Shakespearovim delom, dasi ni bilo nikdar toliko gostovanj v Celju kot prav v tem obdobju.

Dne 11. maja 1939 je bil v mestnem gledališču uprizorjen v režiji prof. Osipa Šesta in v inscenaciji inž. arh. Ernesta Franza »Othello« v tekle zasedbi: Dož — Lipah, Brabantio — Milan Skrbinšek, prvi senator — Gregorin, drugi senator — Jerman, sluga — Vertin, sel — Brezigar, mornar — Murgelj, Graziano — Brezigar, Lodovico — Lojze Potokar, Othello — Levar, Jago — Debevec, Montano — Cesar, Roderigo — Sever, prvi plemič — Gale, drugi plemič — Presetnik, tretji plemič — Tiran, Desdemona — Boltarjeva, Emilija — Gabrijelčičeva, Bianka — Levarjeva.

Uspeh tega gostovanja je bil tako prodoren, da so Celjani zahtevali, da odslej ne sme biti sezone brez Shakespeara. Kljub temu leta 1940, ko sta vse sezono gostovali tako ljubljansko kot mariborsko gledališče, ni bilo uprizorjeno v Celju nobeno Shakespearovo delo. Šele dobra dva meseca pred Hitlerjevo okupacijo Celja, dne 14. jan. 1941 je SNG iz Ljubljane gostovalo z »Romeom in Julijo«. Režiser je bil dr. Bratko Kreft, inscenator inž. arh. Ernest Franz, scensko glasbo ja napisal Dimitrij Zebre. Zasedba: Escalus — Gregorin, Paris — Drenovec, Monteg — Presetnik, Capulet — Milan Skrbinšek, Romeo — Jan, Mercutio — Kralj, Benvolio — Peček, Tybalt — Sever, brat Lorenzo — Lipah, brat Janez — Brezigar, Baltazar — Tiran, sluga Peter — Plut, lekar — Raztresen, paž — Starič, birič — Starič, grofica Montegova — Gabrijelčičeva, grofica Capuletova — Mira Danilova, Julija Vida Juvanova, dojka — Nablocka, poveljnik straže — Kaukler, prvi stražnik — Raztresen, drugi stražnik — Novak. Tokrat so igrali »Romea« v Župančičevem prevodu, dočim so Mariborčani leta 1929 gostovali v Celju z istim Shakespearovim delom v prevodu Ivana Cankarja.

To je bil zadnji Shakespear v Celju vse do 12. februarja 1955. ko je mlado celjsko Mestno gledališče s svojim mladim igralskim zborom dokazalo, da tudi v tako imeovani provinci zmoremo nekaj, kar so nam doslej odrekali vsi oficialni gledališki »strokovnjaki«, češ da se morejo »Shakespear« in posebno »Hamleta« lotiti samo veliki odri v kulturnih središčih. S svojo pogumno uprizoritvijo »Hamleta« v Celju

smo dokazali, da je to stališče povsem zgrešeno. Dušan Moravec je v svoji zgoraj omenjeni razpravi s posebnim poudarkom omenil, da Shakespeara niso krstili v Narodnem gledališču, temveč je bil prvi »Hamlet« uprizorjen leta 1870 v Celju, tudi krstna predstava »Macbetha« ni bila v Ljubljani, temveč v škofojski gimnaziji v Šentvidu, Shakespeara pa so uprizarjali že pred vojno razni ljudski odri ter ga tako približali širokim ljudskim množicam, kar da je ena največjih pridobitev našega dela zanj v obdobju med obema vojnama.

Naše mnenje je, da ne sme biti poklicnega gledališča — če tudi deluje v provinci — ki ne bi imelo v svojem repertoarju Cankarja in Shakespeara!

F E D O R G R A D I Š N I K

ZGODOVINA CELJSKEGA GLEDALIŠKEGA ŽIVLJENJA

(Nadaljevanje)

Uredili smo si knjižnico po vseh predpisih, kakor smo videli, da je urejena šolska knjižnica: vsaka knjiga je imela svojo številko, ki se je ujemala s številko v seznamu. Za vsako izposojeno knjigo je bilo treba plačati posebno pristojbino za določen čas. S tem denarjem smo kupovali nove knjige. Knjižnica je imela svoje prostore v našem stanovanju. Stanovali smo v drugem nadstropju hotela Rebevšek (danes hotel »Pošta«). Stanovanje je imelo tri velikanske sobe, katerih ena je bila določena za nas tri fante, ki smo hodili v šolo. Tu smo se zbirali dan za dnem ob tistih popoldanskih urah, ko smo vedeli, da očeta ne bo doma. Včasih nas je bilo zbranih kar dvajset navdušenih »parnasovcev« in živahno smo razpravljali o vseh mogočih političnih in literarnih vprašanjih.

Na enega teh sestankov sem povabil Novačana. Razkazal sem mu knjižnico, ki jo je natanko in z zanimanjem pregledal. Radovedni smo čakali, kaj bo povedal. Sedel je k mizi sredi sobe, se naslonil v naslonjač in nas začel motriti s svojim ostrim pogledom drugega za drugim od nog do glave. Nekaj časa je vladala v sobi grobna tišina. Naenkrat je Novačan vstal s svojega sedeža in pričel hoditi po sobi.

»Dosti ste nabrali tega,« je pričel počasi. »Le kje ste dobili toliko denarja? Ampak polovico teh knjižur vam bom pometal ven . . . ni vredno, da bi tratali čas in denar za Karla Maya, Gerstäckerja, Feliksa Dahna in druge nemške pisane. . . To boste prodali in z izkupičkom kupili, kar vam bom jaz povedal. . .«

Sedel je zopet k mizi, vzel knjižni seznam v roke ter začel črtati naslove knjig, ki naj se odstranijo iz knjižnice. Ko je bilo to delo opravljeno, je zaprl seznam, položil obe roki nanj in pričel govoriti.

Še danes se dobro spominjam tega njegovega predavanja. Govoril je odločno in prepričevalno, vsi smo mu takoj pritrdili.

»Fantje«, je izpregovoril naenkrat z resnim glasom, »ali moramo res hoditi po tako hrano k Nemcem, ko pa imamo boljše tako blizu? Treba se je samo malo ozreti okrog sebe in tile Feliksi Dahni s svojimi popačenimi »zgodovinskimi« romani, v katerih je polno laži o veličini germanske rase, bodo naenkrat skopneli pred vami kljub svoji obilnosti

in obsežnosti v prazen nič... Slovenci ste, pa kakor vidim iz seznamu vaše knjižnice, je večina vašega knjižnega zaklada pisana v nemščini. Zanimате se za nemško zgodovino in prebirate romane nemških pisateljev, ki lažejo, samo da bi prikazali, da je njihov narod nekaj vzvišenega in da so vsi v primeri z njim pritlikavci. Nemščino nam dovolj vtepaajo v šoli — jezik naših najbližjih bratov pa nam je tuj, tuja njihova zgodovina, tuja njihova književnost. Koliko pa vas je, ki bi bili prebrali eno samo hrvaško knjigo, da o Srbih sploh ne govorim, ker ne znate cirilice...»

Za hip je utihnil in začel listati po seznamu.

»Rekli boste, da svetovnega slovstva ne morete zasledovati drugače kot s pomočjo nemščine. Vidim, da imate tu nemške prevode iz francoščine, angleščine in celo ruščine. Pravite, da slovenskih prevodov nimamo. Res je, malo jih imamo. Toda, ko bi znali hrvaško ali srbsko, bi vse to lahko brali v hrvaškem ali srbskem prevodu, razen tega pa bi se še seznanili s književnostjo najbližjih nam bratov in z njihovo zgodovino. In videli bi, koliko je skupnega med njimi in nami, spoznali bi, da nam je usoda namenila skupno pot in sijajno bodočnost, če se bomo med seboj spoznavali in družili. Tako, fantje, to je naša pot — zdaj se pa odločite!«

Tako nam je govoril in zopet smo mu pritrjevali. Odslej je prihajal večkrat k meni. Koj drugi dan mi je prinesel velik zavoj hrvaških knjig, ki jih je daroval naši knjižnici: Senoa, Tomić, Kozarac, hrvaški prevodi Tolstoja, Gorkega, Dostojevskega...

Ob popoldnevih sem ga spremljal po šoli domov. Na dolgi poti proti Vojniku sva razpravljala o vsem mogočem. Z navdušenjem mi je govoril o slavni zgodovini Celja, odkril mi je svoje načrte, da namerava napisati zbirko povesti, v katerih bi prikazal Celje in njegove ljudi v najrazličnejših zgodovinskih obdobjih od najstarejših časov pa do danes.

Na razpotju pri Majdičevem mlinu sva se ustavila. Obrnil se je proti mestu.

»Vidiš,« je rekel z mehkim glasom, »kakšna krasota! Ni ga lepšega kraja na svetu! Stari grad... Miklavški hrib... spodaj mesto belo z b'istro Savinjo... tam Teharje s slavno cerkvico sv. Ane... tu levo Bežigrad s skrivnostnimi ječami celjskih grofov... in tam, vidiš, tam med onim drevjem je moj dom... moj dom...«

Za hip je utihnil, nato me je prijel pod roko in korakala sva počasi naprej... Oba sva molčala. Naenkrat pa mi je začel pripovedovati z mehkim, božajočim glasom, kako ljubi svojo rojstno hišo in vse, kar je krog nje — travnike in njive, sadno drevje in živino in psa in kokoši in vse, vse...

»In vse to bom moral zapustiti in oditi v svet! Tako sem sklenil. Težko je, a biti mora. V šoli bom zletel... in potem mi ni več obstanka doma. Oče noče ničesar slišati o tem, da bi še eno leto hodil v isti razred... Jaz pa moram končati! gimnazijo in jo tudi bom, pa če se prestraadam do mature...«

Tako se je tudi zgodilo.

(Nadaljevanje v prihodnjem letniku)

GLEDALIŠKI LIST
MESTNEGA GLEDALIŠČA
V CELJU • DEVETI LETNIK

U R E D I L
L O J Z E F I L I P I Č

CELJE 1954 • 1955

PRISPEVKI

Anketa o stanju sodobne jugoslovanske dramatike in sodobnega jugoslovanskega gledališča	377	Finci Eli (prev. Aleksandrin-Košutnik Vera): Kritika ob gostovanju celjskega gledališča v Politiki 8. X. 1954	160
Vprašanja (Filipič Lojze)	377	Finžgar Fran S. - Mikeln Miloš: Pod svobodnim soncem (odlomek iz dramtizacije)	42
Odgovori (Boršnik prof. dr. Marja, Brenk Francé, Dolar Jaro, Fleré Djurdja, Grün Herbert, Hleg Andrej, Hofman Branko, Janežič Anton, Javornik Marjan, Kulundžič Josip, Medved Marijan, Mejak Mitja, Mikeln Miloš, Moravec Dušan, Novak Vlado, Pogačnik Bogdan, Predan Vasja, Pretnar Igor, Roš Fran, Stih Bojan, Torkar Igor)	580	Furtwaengler Wilhelm (prev. Filipič Zora): Razmišljanje o Beethovnu	147
Arpe Verner (prev. Mravljak Tatjana): Švedsko gledališče	248	Gerlane Bogomil: Slovenska gledališča v sezoni 1953/54	170
Bogdanović Milan (prev. Aleksandrin-Košutnik Vera): Kritika ob gostovanju celjskega gledališča v Borbi 10. X. 1954	161	G. B.: Celjsko gledališče v Ljubljani	239
Fatur Bogomil: Oder, ki je pomenil svet	276	Gradišnik Fedor: Na pragu pete sezone celjskega poklicnega gledališča	35
Feiler Max Christian (prev. Filipič Zora): Admiral Bobby je prisel, videl in zmagal	212	Ob osemdesetletnici Fr. Ks. Meška Okoli festivala	190
Filipič Lojze: Bulevard, Roussin in Lepa Helena Glasovi o jugoslovanskih gledališčih v inozemstvu	135	Petar Petrović Pecija	360
Gledališče ali »gledališče«	224	Slovenske uprizoritve Shakespeareovih del v Celju	311
Gledališki razgledi	149, 243	Zgodovina celjskega gledališkega življenja (nadaljevanje iz VIII. letnika 83, 118, 140, 177, 217, 288, 302, 348, 489)	485
Gostovali smo v Beogradu	151	Zivljenjski jubilej ljudskega dramatika (ob 70-letnici Jake Spicarja)	195
Gostovali smo v Ljubljani	196	Grün Herbert: Spočetje evropskega individualizma	265
Načrt, ki se ni posrečil	355	Hadary Alexandre (prev. Mravljak Tatjana): Izraelsko gledališče	246
Novoletno gledališko kramljanje	204	Javornik Marjan: Razmišljanje o različnih poteh gledališča	169
Ob rojstnem dnevu celjskega poklicnega gledališča	3	Kalan Filip: Osnutek za pet poglavij iz zgodovine slovenskega gledališča	459
Osnutek repertoarnega načrta za sezono 1953/56	354	Koblar dr. France: Shakespeareovo življenje in delo	270
Pariška enačba	50	Kos Janko: Zapiski o »ideološkem« plenumu jugoslovanskih književnikov	256
Pogled v repertoarje domačih in tujih gledališč	60	Kramberg K. H. (prev. Filipič Zora): Za otroke: Admiral Bobby	214
Po tujih gledališčih	243	Kreft dr. Bratko: Spomin na Uga Bettija	71
Prvi festival slovenske in jugoslovanske sodobne drame	562	Kriza Comédie française (prev. Mravljak Tatjana)	226
Resnično življenje ali umetna konstrukcija	68	Krošl Aleksander: VI. mednarodni študentski gledališki teden v Erlangenu	307
Sodobni problemi mladih slovenskih pokrajinskih gledališč	125	Mikeln Miloš: Iz zapiskov dramtizatorja in režiserja	38
Taki postopki nam izpodkopavajo ugled v svetu	81	Moravec Dušan: Shakespeare pri Slovencih	284, 312,
Uspeh ali neuspeh	144	Novak Vladimir: Pozdrav dedka Mraza	201
Vprašanja za anketo	377	Občinstvo in gledališče (Slov. poročevalec, 12. XII. 1954)	241
Zadrega v škrpicih	167	Orel Tine: Drama našega življenja se začelja v šoli	528
Zapisek o pisatelju	115	Pirandello Luigi: Šest oseb išče avtorja	103
Zapisek ob premieri de Hartogove Zakonske postelje	295		

Ponnelle Jean Pierre (prev. Mravljak Tatjana): Sodobno nemško gledališče	559	Statistični pregled: Stalno nameščeno osebje	174
Pota angleškega gledališča (prev. Mravljak Tatj., Revue théâtralle, Paris, 1954)	251	Statistični pregled: Uprizorjena dela, predstave in obiski v stalnih gledališčih	172
Repertoar nemških gledališč (prev. Krošl Aleksander, Theatergemeinde, Düsseldorf, 1954)	345	Strnad Slavko:	
Schumann Karl (prev. Filipič Zora): Pastolovščina v Residenztheatru	215	Dubrovniške letne igre 1954	55, 181
Seničar Ivan: Promenada	254	Studentov zapisek o svojem profesorju	126
Prvi ljubezni	255	Umetnica — vzgojiteljica — človek — Mira Danilova	460
Sentimentalnost ob knjigi	254	Umrli je Valo Bratina, bivši umetniški vodja, režiser in igralec celjskega gledališča	47
Skopnik Günter (prev. Goričan Alenka): Nemška povojna drama	354	Torquet Jacques (prev. Mravljak Tatjana): Manifest francoske gledališke mladine	237
Sodobna evropska drama — Francis Ambrière, Roy Walker, Achille Fioco, Toini Havu, Günther Skopnik (prev. Goričan Alenka)	467	Traven Janko: Gledališki muzej in njegove naioge	505
Statistični pregled: Gostovanja stalnih gledališč	176	Wood Krutch Joseph: Ne maram Pirandella	112
Statistični pregled predstav v sezoni 1953/54	86	Zapiski o gledališču v Benelksu (prev. Goričan Alenka, Intern. Theatre, London)	298
Statistični pregled: Stalna gledališča po letu ustanovitve in prostorih za obiskovalce	171	Zmuc Jelka: Krstne uprizoritve slovenskih dramskih del od 1945 do 1954	465

SLIKE

Achard: Življenje je lepo	14	Grün Herbert: Atomski ples 29, 30, 46, 85	
»Admiral Bobby«	216, 320, 321	»Hamlet«	352, 358, 347, 350, 355
Ansambel z gledališkim svetom v sezoni 1953/54	12	»Hlapci«	15
»Atentat«	22, 23, 41	Hofman Branko	369
»Atomski ples«	29, 30, 46, 85	Hofmann-Harnisch W.	215
Betti Ugo: Zločin na Koziem otoku	67, 70, 76, 77, 78, 122, 180	Hofmann-Harnisch W.: Admiral Bobby	216, 320, 322, 321
»Bratovščina sinjega galeba«	25	»Izven družbec«	18, 19
Cankar Ivan	359	Javoršek Jože	370
Cankar Ivan: Hlapci	15	Jerajeva Mina kot Ofelija in Dolinar Marjan kot Polonij v Hamletu	352
»Celjski grofje«	20, 21	Jerajeva Mina kot Ofelija in Eržen Janez kot Hamlet	355
»Cvetje v jeseni«	24	Jerajeva Mina in Strnad Slavko v Grünovem Atomskem plesu	46
Cernetova Mara in Skof Janez v »Lepi Heleni«	236	»John ljubi Mary«	297, 501, 504
Danilova Mira	461	Jovanović Sveta	275
»Draga Ruth«	18	Jovanović Sveta: Osnutek scene za Lepo Heleno	225
Eržen Janez kot Hamlet	347	Scena za komedijo Jvhn ljubi Mary	304
Eržen Janez kot Hamlet in Jerajeva Mina kot Ofelija	355	Katajev V.: Kvadratura kroga	24
Finžgar Fran S.	39	Kleist: Razbiti vrč	27
Finžgar-Mikeln: Pod svobodnim soncem	79, 80	Krasna N.: Draga Ruth	18
Forster Friedrich	327	Krasna N.: John ljubi Mary	297, 501, 504
Forster Friedrich: Robinzon ne sme umreti	19	»Krefli«	17
Gavella dr. Branko	457	Kreft dr. Bratko	449
Gledališče — balkon in galerija	11	Kreft dr. Bratko: Celjski grofje	20, 21
Gledališče — dvorana	9	Kulundžič: Slepici	26
Gledališče — pogled v glavni foyer in na oder	10	»Kvadratura kroga«	24
Gledališče — pogled v Slandrovega trga	8	»Lepa Helena«	155, 157, 159, 146, 225, 256, 253
Gledališče v Erlangenu	308	»Ljubezen štirih polkovnikov«	28, 29
Golia Pavel: Snegljičica	16	»Marija Stuart«	14
Gombač Branko — karikatura	295	Matkovič Marijan	371
		Meško Fr. Ks.	190

Mikeln Miloš	38, 372	Shaw: Mož usode	27
»Mladost pred sodiščem«	30, 31, 32	Sirnikova Neda in Strnad Slavko v Grünovem Atomskem plesu	85
Molière: Sola za žene	15	Shakespeareovo gledališče in oder 279, 281	
»Mož usode«	27	»Siromakovo jagnje«	13
Nagradno vprašanje	319	»Slepici«	26
Oevirk Vasja	373	»Sneguljčica«	16
»Od raja pa do danes«	16	Somin W.: Atentat	22, 23, 41
»Operacija«	13	Spominska plošča na celjski gledališki hiši	7
Pirandello Luigi	105	Strnad Slavko in Jerajeva Mina v Grünovem Atomskem plesu	46
Pirandello: Šest oseb išče avtorja	310	»Šest oseb išče avtorja«	310
»Pod svobodnim soncem«	79, 80	Skof Janez in Cernetova Mara v Lepi Heleni	236
Potrč L.: Krefli	17	»Sola za žene«	15
Predaja nove hiše gledališkemu kolektivu	12	Tavčar-Šest: Cvetje v jeseni	24
Priestley: Od raja pa do danes	16	Tiemeyer H.: Mladost pred sodiščem 30, 31, 32	
Pucova M.: Operacija	13	Torkar Igor	375
Radojevič Dino	267	Ustinov P.: Ljubezen štirih polkovnikov	28, 29
Ravnihar dr. Vladimir	195	»Zločin na Kozjem otoku« 67, 70, 76, 77, 78, 122, 180	
»Razbiti vrč«	27	Zweig S.: Siromakovo jagnje	13
»Robinzon ne sme umreti«	19	»Življenje je lepo«	14
Rokopis Meškove drame »Pri Hrastovih«	192	Zmave Janez: Izven družbe	18, 19
Roussin André	211		
Roussin: Lepa Helena 135, 137, 139, 146, 223, 236, 255			
Schiller F.: Marija Stuart	14		
Schwab dr. Anton	221		
Seliškar-Filipič: Bratovščina sinjega galeba	25		
Shakespeare William	265		
Shakespeare: Hamlet 352, 358, 347, 350, 355			

Kazalo sestavila: Zora Filipič

IZDALO MESTNO GLEDALIŠČE CELJE
 PREDSTAVNIK FEDOR GRADISNIK SEN.
 ZUNANJA OPREMA ARIH. SVETA JOVANOVIC
 NOTRANJA OPREMA LOJZE FILIPIČ
 POSNETKI ZA KLISEJE FOTO PELIKAN
 TISKALA CELJSKA TISKARNA CELJE
 KLISEJI: KLISARNA LJUDSKE PRAVICE
 IN SLOVENSKEGA POROČEVALCA

S TO ŠTEVILKO JE ZAKLJUČEN DEVETI LETNIK celjskega Gledališkega lista. Ekonomat Mestnega gledališča oskrbi na željo enotno vezavo celotnega letnika. Kdor si želi letnik kompletirati, dobi posamezne številke pri dnevni gledališki blagajni.

JAVORŠKOVA KRIMINALNA ZGODBA IN MIKELNOVA DRAMA DEŽ V POMLADNI NOČI sta zadnji letošnji premieri celjskega gledališča. Po koncu festivala bomo v drugi polovici maja obnovili HAMLETA z Marijo Goršičevo kot Ofelijo. HAMLET bo konec maja še nekajkrat na sporedu izven abonmaja, na kar zlasti opozarjamo občinstvo iz okolice. Sole, sindikati, ustanove in podjetja naj takoj javijo upravi gledališča, če žele zaključene predstave HAMLETA za svoje kolektive.

Konec maja bo v Celju gostovalo Beogradsko dramsko pozorišče s tremi predstavami, v juniju pa Okrajno gledališče iz Ptuja in Mestno gledališče z Jesenic, vsako z eno predstavo.

Mi bomo v juniju doma uprizarjali HAMLETA in nekatere druge uspele, a še neizigrane predstave, a v glavnem bomo gostovali po bližnji in daljni celjski okolici. Največ bomo na gostovanjih uprizarjali SIVCA, pa tudi nekatere komedije.

Letošnjo plodno sezono bomo zaključili 30. junija. O kvaliteti sezone pustimo sodbo kritik in občinstvu, o kvantitetni bilanci sezone pa samo dve besedi: dvanajst premier in dve obnovitvi, torej štirinajst naštudiranih del pri sedemnajstčlanskem ansamblu!

TISKARSKI ŠKRAT JO JE ZADNJIČ GRDO ZAGODEL Mari Černetovi, ki jo je kot Henny Torm zrinil s plakata in z zasedbe, objavljene v Gledališkem listu. S to objavo popravljam neljubo napako.

ZARADI POMANJKANJA PROSTORA je moralo iz te številke izpasti precej gradiva, predvsem klišeji zadnjih uprizoritev. V 11. številki prekinjena Moravčeva razprava se bo nadaljevala prihodnjo sezono, ko bodo objavljeni tudi preostali klišeji. — Kazalo letošnjega letnika je vloženo v 9. tisk. polo te številke GL.

O »ANONIMNEM KOMEDIODIGRAFU« N. Krasni objavljamo naknadno nekaj podatkov: Norman Krasna, po poklicu pisatelj, se je rodil 7. II. 1909 v New York City. Studiral je na univerzi Columbia v New Yorku in pozneje na univerzi St. John v Brooklynu.

Že zgodaj je postal filmski kritik pri »New York World«. Leta 1929 je že urednik pri »New York Evening Graphic«. V tem času se je posvetil pisanju filmskih scenarijev, med drugimi: »Richest Girl in the World« (Najbogatejše dekle na svetu), »Jury«, »Bachelor Mother« (Nezakonska mati), »Devil and Miss Jones« (Hudič in gospodična Jones). Za »Princess O'Rourke« je dobil leta 1943 nagrado Academy Award.

Najbolj znan, posebno pri nas, pa je pisatelj po svojih odrskih delih. Leta 1931 je napisal »Louder, Please« (Glasneje prosim), leta 1934 »Small Miracle« (Majhen čudež), leta 1944 »Dear Ruth« (Draga Ruth); delo so igrali tudi v našem gledališču. Leta 1947 pa je napisal komedijo »John loves Mary«, ki je bila v našem gledališču uprizorjena pod naslovom John ljubi Mary, leta 1948 pa »Time for Elizabeth« (Čas za Elizabeto). Podatki zbrani iz »Who is Who«.

Lolje Bolta.

Enajsta premiera v sezoni 1954/55 in štirindvajseta premiera
v novi gledališki hiši

KRSTNA UPRIZORITEV

Krstna predstava v ponedeljek, dne 9. maja 1955 ob 20

M I L O Š M I K E L N
DEŽ V POMLADNI NOČI

Drama v treh dejanjih

Režija: Mile Korun

Scena: Mile Korun

Kostumi: Milena Kumarjeva

Igrajo:

Andrej, partizan	Janez Eržen
Peter, partizan	Janez Škof
dr. Pavle Belak	Slavko Strnad
Helena, njegova hči	Marija Goršičeva
Helena Gornik-Belakova	Nada Božičeva
Major Gornik, njen oče, upokojen avstro- ogrski in kraljevi jugoslovanski oficir	Pavle Jeršin
Major Starè, bivši kraljevi jugoslovanski oficir, zdaj v nemški vojski	Aleksander Krošl
Siegfried von Flenshof, Leutnant der deutschen Wehrmacht	Peter Božič
Neznanec	Marjan Dolinar
Prvi nemški vojak	Vlado Novak
Drugi nemški vojak	Avgust Sedej
Stražar	Viljem Tomšič
Studijska vloga: Helena Belakova	Neda Sirnikova

Tehnično vodstvo: arh. Sveta Jovanović — Inspicienta: Peter Božič in Vlado Kalapati — Suflerka: Tinka Svetelškova — Lasuljar: Vinko Tajnšek — Lasuljarka: Pavla Gradišnikova — Razsvetljava: Bogo Les — Odrski mojster: Franjo Cesar — Mizarska dela pod vodstvom Jožeta Hočevarja — Slikarska dela: Ivan Dečman — Krojaška dela pod vodstvom Amalije Palirjeve in Jožeta Gobca

Dvanajsta premiera v sezoni 1954/55 in petindvajseta premiera
v novi gledališki hiši

KRSTNA UPRIZORITEV

Krstna predstava v četrtek, dne 12. maja 1955 ob 20

J O Ž E J A V O R Š E K
KRIMINALNA ZGODBA

Igra v treh dejanjih — trinajstih slikah

Režija: *Andrej Hieng*

Scena: *arh. Sveta Jovanović*

Kostumi: Milena Kumar

IGRAJO:

Klanec Matija, pisatelj	Marjan Dolinar
Katarina, žena s pravo pametjo	Klio Maverjeva
Vijolica, lepa hčerka	Marjanca Krošlova
Mark Zidar, najbolj kočljiva oseba	
Kriminalne zgodbe	Janez Škof
Gospod Finta, zgleden privatnik, ki	
izdeluje krste	Vlado Novak
Gospa Finta, zgledna žena, ki mu pri	
tem poslu pomaga	Zora Červinkova
Milčnik	Pavle Jeršin
Toto, hudobna baraba	Aleksander Krošl
Zozo, pridna baraba	Peter Božič

Nastopajo še: Nada Božičeva, Neda Sirkova, Marija Gor-
sičeva, Slavko Strnad, Janez Eržen, Avgust Sedej,
Franc Mirnik, Tone Vrabl, Ivan Jeram, Bogo Kotnik
in Milan Krašovec

Tehnično vodstvo: arh. Sveta Jovanović — Inspicient: Iztok
Gorenjc — Suflerka: Tilka Svetelškova — Lasuljar: Vinko
Tajnshek — Lasuljarka: Pavla Gradišnikova — Razsvetljava:
Bogo Les — Odrski mojster: Franjo Cesar — Mizarska dela
pod vodstvom Jožeta Hočevarja — Slikarska dela: Ivan
Dečman — Krojaška dela pod vodstvom Amalije Palirjeve in
Jožeta Gobca.

ODMOR PO PRVEM IN DRUGEM DEJANJU

Gledališki list Mestnega gledališča v Celju

Izhaja za vsako premiero

Sezona 1954/55

Letnik IX.

Številka 12 do 14
(trojna številka)

Lastnik in izdajatelj Mestno gledališče Celje

Predstavnik Fedor Gradišnik senior

Urednik Lojze Filipič

Zunanja oprema arh. Sveta Jovanović

Tiskala Celjska tiskarna v Celju

Obseg devet tiskovnih pol

TO SLAVNOSTNO TROJNO ŠTEVILKO GLEDALIŠKEGA LISTA MESTNEGA GLEDALIŠČA V CELJU, KI JE IZŠLA OB PRVEM FESTIVALU SLOVENSKE IN JUGOSLOVANSKE SODOBNE DRAME V CELJU, JE UREDIL LOJZE FILIPIČ. REDAKCIJA JE BILA ZAKLJUČENA DNE 20. APRILA, TISK PA 30. APRILA 1955



