

GLEDALIŠKI LIST

DRAME SNG LJUBLJANA

L. XXXV. - SEZ. 1955-56 - št. 8

IZ VSEBINE:

Lojze Filipič: Ob izidu nagradnega natečaja (nadaljevanje in konec) ● Dominik Smole: Ob »Potovanju v Koromandijo« ● Marijan Matkovič: Deset let jugoslovanske dramske književnosti (nadaljevanje) ● Nana Šest-Wintrova: Šop spominov (nadaljevanje) ● Le naturalist? (Za stoletnico rojstva Otta Brahma) ● Maks Furijan: Kramljanje s celjskimi igralci (nadaljevanje) ● Emil Frelj: Gledališko pismo iz Burme ● Antonio Marti: Esej o sodobnem italijanskem gledališču (nadaljevanje iz 6. štev.)

Gledališki list Drame Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani. Lastnik in izdajatelj Slovensko narodno gledališče Ljubljana. Urednik: Lojze Filipič. Izhaja za vsako premiero. Naslov uredništva: Drama SNG, Ljubljana, poštni predal. Naslov uprave: Glavno tajništvo SNG, Ljubljana, Cankarjeva 11. Tiska Tiskarna časopisno-založniškega podjetja Slovenski poročevalec, Ljubljana. Redakcija 8. številke XXXV. letnika (sezona 1955/56) je bila zaključena 18. marca, tisk pa je bil končan 20. aprila 1956. Obseg 3 tiskovne pole.

Cena izvedu 20 dinarjev.

**GLEDALIŠKI LIST
DRAME
SLOVENSKEGA
NARODNEGA GLEDALIŠČA
LJUBLJANA
PETINTRIDESETI LETNIK
SEZONA 1955-56 — ŠTEV. 8
DOMINIK SMOLE
POTOVANJE V KOROMANDIJO
KRSTNA UPRIZORITEV**



Dominik Smole

DESETA PREMIERA V SEZONI 1955/1956

KRSTNA UPRIZORITEV

DOMINIK MOLE

POTOVANJE V KOROMANDIJO

Igra v 3 dejanjih

Režiser: FRANCE JAMNIK

Scena: VLADIMIR RIJAVEC

Lektor: prof. MIRKO MAHNIČ

Kostumi: MILENA KUMAR-MATUL

Tone	BRANKO MIKLAVC
Hilda	VIKA GRILOVA
Luka	JURIJ SOUČEK
Matj	VIDA JUVANOVA
Zala	DUŠA POČKAJEVA
Predstojnik	MAKS FURIJAN
Gost	JOŽE ZUPAN
Blagajničarka	HELENA ERJAVČEVA
On	DRAGO MAKUC
Ona	IVANKA MEŽANOVA
Debeli	JANEZ CESAR
Suhi	ALEKSANDER VALIČ
Novinar	MAKS BAJC
Natakar	ANTON HOMAR
Hudič	MAKS FURIJAN
Postrešček	

Kostume izdelala gledališka krojačnica pod vodstvom
CVETE GALETOVE in JOŽETA NOVAKA

Inspicijent: MARIJAN BENEDIČIČ — Odrski mojster VINKO ROTAR

Razsvetljava: VILI LAVRENCIČ, LOJZE VENE

Masker in lasuljar: ANTON CECIÓ

»Potovanje v Koromandijo«

(Avtorjeva beseda na razčlenbeni vaji v SNG.)

Spoštovane tovarišice in tovariši, dramaturg vašega gledališča sodi, da je na razčlenbeni vaji novega domačega teksta iz več vzrokov koristno, če avtor spregovori nekaj besedi o svojem delu. Tej sodbi se seveda s hvaležnostjo pridružujem in jo — kot vidite — rade volje izkoriščam, ne sicer toliko zato, ker bi menil, da umetniški kolektiv gledališča ne bi mogel sam in brez težav zaslediti vseh bistvenih črt in motivov, ki so ustvarili »Potovanje v Koromandijo«, temveč predvsem zato, ker upam, da mi bodo ta in naslednji stiki pripomogli k globljemu razumevanju gledališča in njegovih zakonitosti. Gotovo si preveč domišljam, če upam, da bi mogel ta stik hkrati vzbuditi pri tem ali onem v ansamblu tudi željo po intimnejšem pogledu v svet avtorjeve delavnice, kar bi bilo seveda za naše skupne napore ob tem krstu prav tako koristno.

Moj nezavidni, a najljubši družbeni poklic je pisateljevanje, in zato mi, prosim, ne zamerite preveč, če se tudi ob tej priložnosti prepustim svoji poklicni nasladi: razdeliti to svojo besedo na poglavja in ta poglavja opremiti z naslovi.

1. poglavje: Gledališče in jaz.
2. poglavje: Idejni svet »Koromandije«.
3. poglavje: Motivni svet te iste.
4. poglavje: O ljudeh, ki se mučijo v nji.
5. poglavje: Stilni svet drame — in zadnje.
6. poglavje: Želje in še ena pobožna želja.

Poglavij je torej veliko, toda naj pri priči potolažim tiste, ki z menoj vred sovražijo dolge govore: večina teh poglavij je osupljivo kratka.

1. poglavje: Gledališče in jaz.

Dandanes, ko ima o gledališču in gledaliških vprašanjih svoje avtoritativno in neporušljivo mnenje — hvala bogu — kar ne- navadno mnogo ljudi, mi je pravzaprav nekoliko nerodno priznati, da sem z gledališčem v aktivnem prijateljstvu le malo časa. Ko sem začel pisati te vrstice, me je v prvem hipu prav porazila zavest, da do gledališča kot pisatelj nimam nobenega posebnega in izred-

nega stališča. Zato me je po zmernem razmišljanju tem bolj razveselila ugotovitev, da nekakšen odnos vendarle biva med nama, čeprav je ta odnos kar se da preprost in prirejen za osebno rabo. Vsebovan je v naslednjem:

Tako kot črtica, novela, roman, pesem, mi je tudi gledališki tekst samo sredstvo za oblikovanje umetniške resnice. Gledališče mi torej služi za drugačno, toda v bistvu enakovredno obliko umetnega ustvarjanja. Motivi, ideje, vprašanja, ki mučijo moje junake na primer v novelah, mučijo v drugačni, toda v bistvu enakovredni obliki tudi moje junake v tej drami. Moj odnos do gledališča je torej moj odnos do umetnosti. Ta formulacija — kot sem že rekel — je kajpak videti na prvi pogled kar se da preprosta in ohlapna, čeprav v resnici ni. Zašel bi predaleč, če bi hotel povedati, zakaj ni. Naj se omejim le na to, da povem, kako skušam s svojim skromnim pisanjem odkrivati tiste predele sodobnega človeka in sodobnega življenja, ki so v silnem vrvežu naših dni površnemu opazovalcu manj vidna, čeprav čedalje ostreje in resneje stopajo na plan. — Dovolj o tej pusti in neprijetni temi!

Za kakšno gledališče se zavzemam? Z vsem srcem se seveda zavzemam za sodobno, avantgardistično umetnost, ker zares mislim, da prava umetnost življenju zrcalo drži in je torej po svojem osnovnem nagibu sodobna in avantgardistična. Zavzemam se torej tudi za sodobno, avantgardistično gledališče, če verno življenju zrcalo drži. Sodim, da je vsako gledališče sodobno in avantgardistično, če je nosilec in vzpodbudnik visoke zavesti o svetu, nosilec novih idej in živih resnic, in narobe — da je vsako gledališče nesodobno in nazadnjaško, če čemi z glavo v pesku ter se zgublja v zlaganem, ponarejenem, neosveženem.

Oblike sodobnega, avantgardističnega gledališča? Sem za to, da prekucnemo to našo častljivo gledališko stavbo na levi ali desni bok, sem za to, da jo postavimo tudi na glavo, če je to umetniško najmočnejši način, da razodenemo gledalcu avantgardistično, to je, sodobno, živo in perečo resnico. Sem za to, da to našo ubogo in častljivo stavbo pustimo v miru, če ne bomo dosegli s prekučevanjem pri občinstvu nič drugega kot neudobno držo in prestrašene obraze. Mislim torej, da prava, dobra umetnost prej ali slej nujno najde svoj ustrezajoči umetniški izraz.

Predvsem se je treba torej po mojem mnenju in — upam — po mnenju še katerega tu — ukvarjati z dobro umetnostjo. Kadar bo zares dobra, bo tudi zares avantgardistična. In narobe — ne bo avantgardistična, če bo slaba.

Iz takih pojmovanj torej izvira moja iskrena privrženost sodobnemu in avantgardističnemu.

2. poglavje: Idejni svet Koromandije.

Ne domišljam si, da je ideja »Koromandije« nova, mislim pa, da je aktualna in vredna obnove. Je kratka in jasna: v protislovnostih današnjega, tako hudo pretresenega sveta za vsako ceno iskati nove in vedno boljše poti za svoje in naše skupno bivanje. »Potovanje« je torej domala agitacijski poziv k osveščenosti sodobnega človeka ter protest proti duhovnemu mrtvilu, moralni inferiornosti in cinizmu, proti topi samozadovoljnosti, snobizmu — vsakršni laži torej. »Potovanje v Koromandijo« nikakor ni igra o nekem nedoločljivem hrepenenju, temveč naj bi bila agitator za boljšega, osveženega, popolnejšega človeka, ki je današnjemu svetu — in tudi nam — tako zelo potreben.

3. poglavje: Motivni svet te iste.

Okoliščine, v katerih je vsebovana misel drame, so nalašč nekoliko izjemne in iznad resničnosti. Nekdo se je iznenada zavedel neuzdržnosti svojega zlaganega, čeprav zavidljivega položaja v družbi. Čuti, da je celoten kompleks njegove eksistence zašel v slepo ulico. Njegova aktivna zavest hoče ven iz tega, čeprav je postavljen pred usodno vprašanje, če je sploh mogoče ven v boljše in katera je ta pot. Išče s strastno zavzetostjo, dokler ne najde samega sebe v grenkem spoznanju, da idealne Koromandije ni, je pa pot tja. Smisel svojega bivanja najde v tem, da hodi. Ko odkrije to resnico, mora neizogibno po nji živeti, čeprav mora hkrati kruto in boleče pretrgati z vsem, kar ga na poti k tej resnici veže.

Skozi vsa tri dejanja sem poskušal to nit obdržati v prvem in jasnem planu. Zato je motiv drame pahnjen v izjemnost, ker sodim, da je na ta način misel plastičneje izražena. Konkretnije bi govoril o motivnem svetu »Koromandije« v temle

4. in najdaljšem poglavju, ki je namenjeno ljudem, ki se mučijo v nji.

Ubral bom pot po tistem vrstnem redu, po katerem so osebe navedene na prvem listu drame, in skušal zarisati profil vsake v zaporedju treh dejanj.

Tone v 1. dejanju.

Njegova akcija na odru se začne z nezadovoljstvom nasproti položaju, v katerem se je znašel. Zasumil je namreč v vrednost svojega družbenega uveljavljanja, čuti, da njegova sedanja dejavnost ne ustreza svetlim ciljem, počuti se mrtvoudnega, prilepljenega v okvir, ki ga stiska in mu ne da dihati. Po svoji duševni konstrukciji je človek strastne akcije, ki pa je v okoliščinah, v katerih živi, onemogočena. Globoko nezadovoljen je sam s seboj. Je intelektu-

alec, hodi kamor koli na dovolj odgovorno službeno mesto, toda zgubil je voljo do tega dela, ker mu ne zadošča. Piše doktorsko disertacijo s hudim naporom, ker tudi ta disertacija ne more po-težiti njegovih prizadevanj. Ve, da je zašel v slepo ulico, ve, da bi moral iz te ulice nazaj in ven, toda mnoge okoliščine ga silijo, da stoji na mestu. Med temi sta najpomembnejši dve: prva, še ne oblikovana zavest o svojem hotenju, ter druga, močan čut dolžnosti, navezanosti do svojega intimnega kroga. To osnovno protislovje ga peha v histeričnost in nerazsodnost. Pojavljata se v družbenih iz-padih, pomanjkanju samokontrole in v splošni razrvanosti njegove eksistence. V stiku z ženo, na katero je globoko navezan, kaže narejeno igrivost, brezbržnost, pod katero je skrit globok občutek krivde: ve, da je njegov položaj preveč izjemen, da bi bil lahko razumljiv. Mnogo odkritosrčnejši je s svojim prijateljem Luko. Po uvodnem monologu o limonadi, vroči vodi, sladkorju in jabolkah, ki naj v podtekstu ilustrira njegovo zbežnost, se — sprovočan od Luke — spusti v neposredno in odkrito diagnozo svojega nevzdrž-nega žitja: mora, tudi kadar noče, delati nekaj zoper sebe, to je, zoper svoje sedanje bivanje. Hkrati pa neutešeno hrepeni po nečem drugem, po nekakšnem odhodu iz te zmede. Lukin grenkoironični napotek v Koromandijo je prva jasnejša formulacija njegovih teženj, ki jo hlastno pograbi. Odslej pa do konca dejanja strastno fiksira v svoje mišljenje to formulacijo Koromandije, ki pa je meglena in zelo idealistična. Ob koncu dejanja ga najdemo v kon-fliktu z ženo, kjer se lovi med dolžnostjo in občutkom krivde ter čudovito iluzijo te lepe dežele. Dvoboj je v tem konfliktu z ženo neodločen, toda njegova zavzetost za Koromandijo kaže, da nje-govih muk ni konec. Ko pade zavesa, je misel o Koromandiji v svoji idealistično opredeljeni obliki trdoglavo živa.

Hilda v 1. dejanju.

Poglavitna nevarnost za napačno interpretacijo Hilde v 1. de-ja-nju bi bila v tem, če bi jo poskušali tolmačiti na Ksantipin način. Nevarnost zato, ker se mi je v njenem tekstu nehoti zares zbralo nekaj tega Ksantipinega, priganjaškega, nedoslednega. Zelo bom hvaležen interpretki, če me bo mogla na takih eventualnih mestih korigirati. — Kakšna naj torej bo ta žena? Njen profil je naj-adekvatneje podan v dvogovoru z Luko, ko se po uvodnih, nalašč lahkotno zastavljenih dialogih, začne odvijati nit drame. Nikakor ni neosveščena ženska. Ve za zmedo in protislovja tega našega sveta, toda do te zmede je zavzela svoj žilavi obrambni položaj: čuti svojo osnovno nemoč ter se v skritem bistvu boji te zmede in teh protislovij. Zaradi samoobrambnih nagibov hoče živeti mirno, spodobno in zanesljivo. Tuje ji je vsako tveganje. Trepeta pred neuglednostjo, revščino in sramoto. Njen zakon s Tonetom je torej v nekem smislu račun, vendar račun iz globokih eksistenčnih potreb

in ga ne kaže obsojati. Svoj stik z življenjem je zaradi svojske duševne in telesne konstitucije formirala na izrazito hladen, razumski način. Vendar je njen odnos do moža kljub temu nekaj več kot samo hladen in razumski. Predvsem trepeta zase, toda v niansah bi moralo priti do izraza to, da trepeta tudi za Toneta.

Njena akcija na odru se začne v pogovoru z Luko: agira lahkotno, nekoliko zviška, čuti, da Luka ni najprimernejši drug njenega moža, zato ta njen visoki in ironični odnos. Njena akcija se poglobi v živem interesu, ki ga pokaže v pogovoru o Tonetovih tegobah, posebno pa še, ko deklarativno izpove Luki svoj odnos do sveta. Situacija, v kateri se je znašel Tone, ji je v potankostih še neznana, ker se Tone izogiblje pogovora z njo, čeprav sluti njegov zagatni položaj. Dokler ji je ta možev položaj neznan, dokler ne pozna globljih vzrokov, se strastno bori zanj, to je, zase ob njem. Skušaja ga rehabilitirati. Tako je do zaključnega prizora, v katerem začuti resnost in svojsko upravičenost Tonetovih muk. Pred strastno Tonetovo zavzetostjo se umakne v pasivno resistenco in tako tudi posluša njegov začetek pripovedi o čudovitih lastnostih Koromandije, ki zaključuje prvo dejanje.

Luka v 1. dejanju:

Tudi figura Luke je v nevarnosti, da bi jo banalno tolmačili, zlasti ker se mi zdi, da je njegov odnos do življenja v tej igri najbolj zamotan. Tudi on je visoko osveščen človek, njegovi nekotni atributi so samo videz, pod katerim skriva jasen pregled nad življenjem. Luka je — tako bi ga bilo najlažje označiti — Tone brez vere v boljše, Tone brez akcije. Ugotovil je zmedo tega sveta, toda ne veruje v možnost, da bi se ta zmeda odpravila. Noče v sožitje s takim svetom, zato se rajši umakne v svoj urad za najdene predmete. V tem smislu ostane nesprenemljiv prav do konca drame in s svojo statičnosti torej daje neke vrste protiigro Tonetovi akciji. Njegova nevera je njegova resnica.

V nastopni akciji je prilagojen lahkotnemu, zbadljivemu tonu Hilde ter samo tu in tam brizgne na dan njegova prava podoba. Svojo lahkotnost vzdrži dlje kot Hilda. Ko ta načne motiv drame, noče v resno obravnavo, ker se očitno noče pogovarjati o rečeh, ki so po njegovem mnenju brez pomena, saj je svet slab, možnosti, da bi bil boljši, pa ni.

Njegov odnos do matere je — recimo — zvedav. Čutiti je, da mu je ta stara žena nekoliko všeč zaradi svoje odločnosti, čeprav tudi njeno trdoglavo pehanje za posvetnim dobrom obsoja kot nesmiselno. Z zvedavostjo opazuje, kako se nesmiselno in nekoliko tragično oteplje z življenjem. Čuti jo torej kot tragikomično figuro.

Bistveno drugačen je s Tonetom. V razgovoru z njim jasno in nedvoumno izpriča svoje zanikovalstvo. Toda razločno je videti, da

ga to zanikovalstvo utruja. Nerazpoložen je, postaja betežen in po malem koketira z mislijo, da bi bilo dobro, če bi se oženil, čeprav bi tudi ta poroka v ničemer ne spremenila nesmiselnosti njegovega življenja.

M a t i v 1. dejanju.

Ponavljjam: tragikomična figura.

Življenje ji je brez lastne krivde zaigrano, vendar se še zmerom peha za njim. Ljubi ga, spogleduje se z njegovo svobodnostjo, toda obenem je trdno in s prepričanjem vklenjena v okvir svoje vzgoje, svoje zanesljive preteklosti in imenitnosti. Te komponente so ji ustvarile trd, nesentimentalen odnos do sveta, ki pa seveda ob njih ni v bistvu tragični eksistenci nima prave cene.

Z a l a v 1. dejanju.

Polnokrvna ženska, ki se kot taka tudi naveže na Luko in si ga skuša pridobiti. Njen odnos do Luke je nekoliko pretemperamenten in preveč vsiljiv, da bi lahko izdajal resnično globoko čustvo. Vrednost njenega notranjega življenja se vse bolj kaže v odnosu do Toneta, v katerem podzavestno, izven razuma, čuti strahoto njegove muke. Da je v zraku nekaj nenavadnega, čuti po instinktu. Je očarljiva na nekoliko avšast način. V sklopu drame predstavlja tako imenovani zdrav in nenačet element, kar pa je seveda relativno.

P r e h a j a m na drugo dejanje.

Prizori z gosti ter režiserjevi eventualni aranžmaji v drugem dejanju skušajo ponazoriti zagatno in absurdno vzdušje sveta, iz katerega se Tone tako krčevito odpravlja.

P r i z o r *B l a g a j n i č a r k a* — Gost naj deluje izrazito zatohlo. Blagajničarka je dekle, ki sicer upa, da je odrejena za nekaj višje in imenitnejšega, vendar bo — potem ko bo še to ali ono doživela — najbrž res morala pred oltar z gostom, ki na prav žalosten in vztrajen način nosi križ svojega bednega življenja.

P r i z o r *O n* — *O n a* je zasnovan v prisrčni intimni atmosferi, polni svetlih upov in načrtov, toda z bridko poanto, da se bodo ti upi in načrti končali v kar se da vsakdanji stvarnosti in razočaranju neusmiljenega življenja.

P r i z o r *D e b e l i* — *S u h i* skuša z groteskno nesmiselnim, alogičnim blebetanjem ponazoriti popoln absurd neosveščenega, senilnega življenja. Kot skrajna posledica popolne življenjske otopelosti, se mi ta prizor zdi zlasti važen, a zaradi oblikovne nenavadnosti tvegan, zato ga izročam režiserju in interpretom v posebno skrb.

P r i z o r *N o v i n a r* — *N a t a k a r* je dovolj jasen v tekstu. I prvi i drugi se izživljata brez življenjskega smisla, zgubljena sta in bedna. V tej brezcilnosti je njuna vitalnost samo lažna.

Predstojnik v drugem dejanju predstavlja tisti tip ljudi, ki so se znali s protislovnostmi življenja okoristiti. V svojem bistvu so cinični snobi. V sklopu te drame pomeni protipol i Tonetu, ki išče i Luki, ki ne veruje, pa vendar ne paktira s takim načinom življenja, ker je amoralen. Poanta za pravilno interpretacijo tega lika je v *Predstojnikovi* devizi: Da, nekoliko sem pač tudi svinja. V tej uprizoritvi je režiserjeva domiselna ideja v tem, da poveže lik *Predstojnika* je z likom *Hudiča*. Avtorjevi zamisli ta ideja popolnoma ustreza, saj tako *Predstojnik* kot *Hudič* pomenita zlo in skušnjavo. Važna komponenta njunih simbolov pa je v tem, da sta poudarjeno klavrna, ker je zlo klavrno.

Tone v II. dejanju.

Luka v II. dejanju.

V povišanem silvestrskem razpoloženju, v odporu proti narejeni korektnosti silvestrovanja v krogu svojih službenih znancev, s katerim nima ničesar skupnega več, se znova dvigne v Tonetu ideja Koromandije v vsej siloviti preraždraženosti. Njegova neizrabljena energija bruha bes tudi na Luko, v katerem spozna — pravilno — potuhnjenega idealista. V iskanju Koromandije skuša zvedeti od Luke za pot v to deželo, toda Luka jasno vztraja pri svoji zanikovalski konstataciji: Je najboljša, toda ni je. Toda Tonetova logika je doslednejša: Če je najboljša, mora biti. To česar ni, ne more biti najbolj popolno. To spoznanje ga pahne znova v ekstazo iskanja in vere v Koromandijo. V potentni sceni s *Hudičem*, ko odkloni njegovo ponudbo po lažnem miru, poseže vmes navidez slučajen, vendar razvojno logičen dogodek: pobije na tla *Predstojnika-Hudiča* in s tem ga okolica, iz katere je poskušal tako krčevito a neuspešno zbežati, sama pahne od sebe. Pot v Koromandijo je odprta, če ta dežela zares je.

Prehajam na tretje dejanje.

Tone v tem dejanju:

Njegovi družabni ekscesi, kronani s pobojem *Predstojnika*, nasilno razderejo tudi formalno zvezo z minulim, nedejavnim življenjem. Prebije se v spoznanje, da Koromandije ni, je pa pot tja. Pot sama je Koromandija. To ugotovitev preskusi v tem dejanju v razgovorih z Luko in *Hudičem*. Ko spozna, da je vse resnica, da je vsakdo del resnice, tudi ve, da zdaj mora na pot. Zelo mučno je njegovo slovo s *Hildo* in Luko, medtem ko je zaključek razgovora s *Hudičem*, v katerem še enkrat in zadnjič zaniha, kronan z zmago-slavjem nad klavrnostjo zlega in poniglavega. Odpravi se težko, toda ko je zunaj in na cesti, je njegov korak trden. Beži od tega, kar ni v njem. Kam beži? Na to vprašanje avtor ne more odgovoriti. Vsak zase si mora najti svoj cilj, ali vsaj svojo smer k cilju.

L u k a v zadnjem dejanju.

Lukina akcija v tem dejanju je osredotočena v pogovoru s Tonetom. Do tega pogovora, torej v scenah z Zalo in Materjo, je nekoliko zgnusen nad kruto likvidacijo Toneta, ali boljše nad banalnim načinom, kako je likvidiran. S pridihom naveličanosti in permanentne slabe volje. V glavnem dvogovoru je sicer rahlo sentimentalen ob slovesu, vendar izrazito trden v svojem zanikovalskem odnosu do življenja. Njegove temeljne devize v tem razgovoru: Vse poti so mogoče, ker so vse enakovredne po brezsmiselnosti. Ne maram tega sveta, toda ne verujem v Koromandijo. Imam svojo resnico. Tak zaključni koncept Lukinega (ali kogar koli) odnosa do življenja prepušča avtor gledalcem v svobodno presojo.

H i l d a v zadnjem dejanju.

Zapušča Toneta, ker bi nasprotovalo njenemu odnosu do sveta, če bi mu sledila. Je brez Tonetove silne volje po boljšem, zato bi padla, če bi šla z njim vstric v Koromandijo. Ima svoj nedvoumni prav. Ob slovesu mu z iskreno privrženostjo želi srečno pravo pot, trpi, toda z vednostjo, da so se dogodki iztekli po nujni in nespremenljivi logiki.

M a t i v tem dejanju

je ista kot v prvem, s poudarkom, da je njena zvišana aktivnost pri selitvi, njen življenjski zagon — morda zadnji — i tragičen i komičen. S svojo zavzetostjo ne rešuje ničesar — niti Hilde, niti sebe.

H u d i č v zaključnem dejanju.

Nastopa v dvojni funkciji: kot Hudič, ki ga radovednost, lastna klavrnost in kes privedeta nazaj k človeku, katerega je skušal zapeljati. Ta prva funkcija doseže svoj višek v priznanju svoje klavrnosti. Druga funkcija Hudiča pa je pravzaprav vsebovana v Tonetovih zadnjih krčih okoli vprašanja Koromandije. Razgovor Hudiča in Toneta je torej v bistvu Tonetov monolog. Kazalo bi mu dodeliti tudi takšno odrsko obliko.

Z a l a izpriča v zadnjem dejanju svoje nekoliko naivno, vendar pošteno privrženost svojemu gospodu. Ta privrženost celo preplavi veselje nad srečnim izidom odnosa z Luko. Tone v njeni čustvenosti zavzame prvo mesto. To dragocenost stopnjuje še v zadnjih besedah te naše igre, ko zakliče za njim: Srečni gospod! in s tem vzklikom nudi avtorju priložnost, da še sam izreče svoje nepretenciozno mnenje o potovanju našega glavnega junaka v Koromandijo.

Zaključujem to poglavje o ljudeh naše drame s pripombo, da sem si jih tako zamišljal. Če torej tekst sam kje ne dopušča takih idejnih in psiholoških profilov, je treba poiskati vzrok pač v mojih oblikovalnih pomanjkljivostih in moji majhni izkušeni v pisanju za oder.

5. poglavje: *Stilni svet drame.*

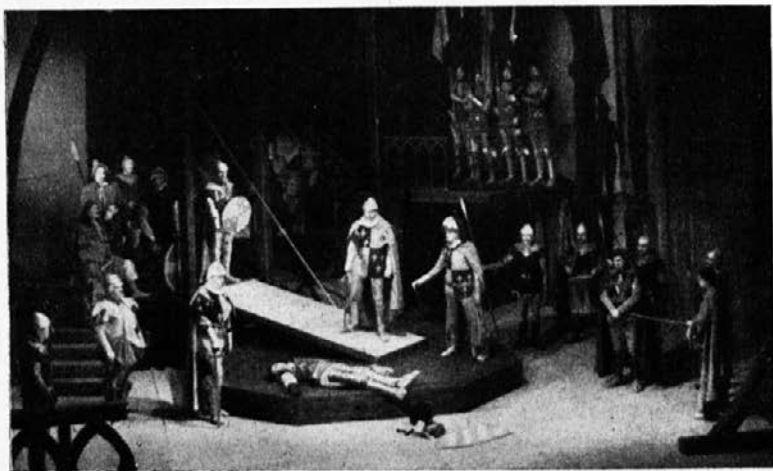
Omenil sem že, da so ideja in motivi »Potovanja v Koromandijo« izjemni in iznad običajne resničnosti. Tak, rahlo deformiran, izjemen, nenavaden naj bo tudi stil igre. Realistični prijemi tu torej niso primerni. Tam, kjer je vendar v tekstu čutiti tak realizem, bi bilo prelepo, če bi ga režiser in igralci kar se da zbrisali.

6. poglavje: *Želje in še ena pobožna želja.*

Najprej želje: želim seveda, da bi se vsi sodelujoči ob tem krstu kar najbolj potrudili. Prosim jih, naj imajo potrpljenje s tekstom, ki — vem — ni brez napak, prosim jih, da skušajo v svoje duše vtihotapiti celo nekoliko ljubezni do ljudi in idej, ki jih bodo uprizarjali. Smelo upam, da mi teh treh želja ne boste odrekli, čeprav so velike.

Drugih želja nimam. Pač! Še eno pobožno željo, ki ste jo najbrž že uganili. Da bi predstava uspela. Uspela v tem smislu, da bi tega ali onega v avditoriju privabila v minuto poglobljenega razmišljanja o sebi in o svetu, v katerem živi. To bi moral biti naposled pogloblitveni cilj našega potovanja v Koromandijo. Lep cilj.

DOMINIK SMOLE



William Shakespeare: »Henrik IV.«, prvi del. Prevod: Matej Bor, režija: dr. Bratko Kreft, scena: Vladimir Rijavec, premiera v Drami SNG 24. decembra 1955.

Ob izidu nagradnega natečaja

Tematika in kvaliteta

Če pogledamo kvaliteto predloženih del globalno, moremo reči, da je vsaj četrtina prispelih dram — poleg nagrajenih — po večjih ali manjših popravkih in predelavah zrela za uprizoritev deloma v osrednjem gledališču, deloma v drugih slovenskih poklicnih gledališčih, in deloma na amaterskih odrih. Pripomniti moram namreč, da Drama SNG, ki je natečaj razpisala, ne namerava vseh del zadržati zase, marveč bo nekatera v dogovoru z avtorji odstopila drugim gledališčem in amaterskim odrom.

Največ avtorjev obravnava sodobno tematiko, se pravi, bolečine in radosti človeka v našem času, ki je poln dramatičnih zapletov in napetosti. V pojem sodobna tematika vključujem tudi tematiko iz časa osvobodilne borbe, saj je revolucijsko vretje še nezaključen proces, ki sega v naš čas.

Dela s sodobno tematiko je moč razporediti v tri značilne skupine.

Prva skupina prikazuje človeške usode in borbe med vojno na fronti, v zaledju in v koncentracijskih taboriščih. Značilno je, da se avtorji teh del izogibajo zunanje dramatičnih zgodb in se poglobljajo v usode posameznikov v izjemnih okoliščinah vojnega časa, prikazujejo notranje dileme ljudi ob usodnih odločitvah in rišejo karakterje, kakršni se razkrivajo v smrtnih nevarnostih uničevalnih koncentracijskih taborišč. Za to skupino pisateljev je nadalje značilno, da ne zapadajo v primitivno črnobelo tehniko, marveč skušajo biti tudi negativnim karakterjem umetniško pravični. Umetniško močnejše kot drame iz osvobodilne borbe so v tej skupini drame iz koncentracijskih taborišč. Nekateri zelo dobro ostvarjajo vzdušje smrti, v katerem se lomijo človeške usode in v katerih brez patetičnega in deklarativnega heroizma etično in moralno visokovredne osebnosti v imenu ideje in humanizma premagujejo nagonsko-biološki strah pred smrtjo in se zavestno žrtvujejo za svojo idejo in tovariše.

V drugo skupino je moč uvrstiti vsa dela, ki se ustavljajo ob konkretnih problemih današnjega časa in črpajo iz živega življenja, polnega dramatičnih konfliktov: trganje našega človeka iz vezi starega časa, iskanja in upanja, pa tudi težave v novem času, analiza stare generacije in iskanje mlade generacije. Kvaliteta teh

del je na splošno manjša. Značilna za večino je premajhna jasnost, ostajanje na površini problema, nagibanje k fabulistični, bolj zunanje kot notranje napeti dramatičnosti, tu in tam tudi k črnobeli tehniki. Vse kaže, da so nekateri pisatelji premalo umetniško pogumni, da bi si upali pri likih, ki imajo v drami napredno funkcijo, prikazati tudi negativne poteze, pri likih, ki imajo v drami negativno funkcijo, pa tudi dobre poteze. Tako imamo primer, ko je v sicer živo aktualni temi z določenimi kvalitetai skoraj dosledno potegnjena črta med črnimi in belimi figurami in se pri osebi, ki se je vrnila na neki vodilni položaj, pa so jo razkrinkali, razkrije tudi cela serija hudih starih grehov. Pomisleke vzbujajo tudi tista dela iz te skupine, ki skušajo biti poudarjeno sodobna in trenutno aktualna. Obravnavajo najnovejše probleme, toda ostajajo na površini in izpričujejo nemoč, da bi prikazala bistvo problemov in nakazala rešitev.

V tretjo skupino velja razporediti dela, ki obravnavajo probleme današnjega časa s splošnejših in širših perspektiv. Morda so ta dela manj specifično slovenska, vendar pa so po umetniški odkritosrčnosti in po globini obravnavanih tem dokaj tehtna. Značilnost, ki jo velja omeniti, je v tem, da izpričujejo neko konsonanco z vodilnim motivom sočasne evropske književnosti, s skepso in resignacijo, iz katere pa prizadeto iščejo izhoda. Nekatera dela iz te skupine rišejo duhovno stisko ljudi, ki jih tlači, utesnjuje in duši svinčeni pritisk atomskega stoletja in ki iz atomske psihoze iščejo izhoda iz svetlejših ter optimističnih perspektiv. Zopet druga dela izražajo grozo in strah sodobnega človeka, ki je zašel na slepi tir in vidi rešitev samo še v smrti.

Komedija je zastopana kvantitativno zelo šibko. Tudi po kvaliteti te komedije sicer ne dosežajo predloženih dram, vendar moram ugotoviti razveseljivo dejstvo, da ni med njimi niti ene prazne burke ali lahkotne vesele igre, marveč, da imajo skoraj vse tehtno jedro in da z dokaj ostro satirično noto bičajo določene pojave našega časa. Nekateri obravnavani pojavi so sicer žal že tako odmaknjeni, da jih satirični bič komaj še doseže, oziroma točneje, da seka v prazno, vendar pa je občudovanja vreden že pogum, s katerim se satirična ost obrača proti vsemu slabemu, popačenemu in pokvarjenemu. Ne glede na nemoč avtorjev komedij, da bi snov oblikovali in organizirali ustrezno potrebam odra in po dramaturških zakonih, pa vse kaže, da nam v njih rastejo komediografi, ki bodo ob primerni pomoči gledaliških strokovnjakov pisali še dobre komedije. Naj povem še to, da sta avtorja dveh najboljših komedij začetnika, ki sta predložila svoja prvenca.

Najslabše so se izkazali avtorji mladinskih del in avtorji iger za otroke. Vložili so sicer precej rokopisov, vendar pa so po kvaliteti razen res redkih izjem na zadnjem mestu. Večina del tega žanra sodi med dramtizacije bolj ali manj znanih pravljinih motivov, toda ti motivi so dramtizirani brez poezije, brez dramaturškega znanja in brez posluha za posebne zahteve, ki jih ima otrok. Večina avtorjev ne pozna psihologije otroka ali jo preslabo pozna. Njihova dela so gostobesedna, manjka pa jim jasnega, napetega dejanja. Vzbujaajo vtis, da so napisana mimogrede, tako rekoč z levo roko, brez fantazije in brez umetniške prizadetosti. To potrjuje, da je mladinska in otroška dramatika v resni zagati. Spremenjeni način življenja je postavil tudi pred otroka nove in drugačne probleme. S tem seveda ni rečeno, da ga pravljinih motivi več ne zanimajo in ne pritegujejo, vendar pa morajo biti obdelani z izvirnimi prijemi.

Večina dramatikov piše v moderni dramaturški tehniki. Realistična drama ibsenskega tipa je sorazmerno malo zastopana. Pri mnogih avtorjih je čutiti vpliv Pirandella, pa tudi vpliv ameriških dramatikov z retrospektivo. Nekaj del ima vse značilnosti surrealizma. V mnogih dramah se prepletata realizem in fantastika, v nekaterih bolj organsko, v drugih spet nekoliko nasilno in skonstruirano.

Moderni dramaturški prijemi so potemtakem značilni za večino predloženih del, dasi velja poudariti, da niso vedno organsko nujni. Vtis imam, da dramatikii zapadajo v modno psihozo dramaturškega modernizma, ne da bi se zavedali, da nobena forma ne more pripomoči k uspehu dela, ki nima v sebi umetniške sile. Tako imamo med predloženimi teksti primere, ki na prvi pogled presenečajo s formalno izvirnostjo, z drznimi dramaturškimi prijemi in s številnimi teatralnimi pripomočki. Če pa ta dela slečemo, če si odmislimo formalne domisleke in prijeme, dostikrat ostane dovolj nebogljen, površna in vsakdanja zgodba brez umetniške moči. Zato ne bo odveč, če ponovno pribijemo: ne gre za modernizem sam na sebi, marveč gre predvsem za umetniško kvaliteto. Dobra moderna drama je samo tista, katere tehten, pomemben človeški problem je bilo moč ustrezno, polno in v vsej plastiki izraziti edinole z modernimi dramaturškimi prijemi, skratka, umetnina, ki izraža duha časa. Taka dela pomenijo napredek in prispevek k razvoju naše dramske književnosti, dočim bo formalne konstrukcije, pa naj bodo še tako »moderne«, čas zagrnil v pozabo.

Glede tujih vplivov kaže, da mladi slovenski dramatikii zelo dobro poznajo moderno francosko in ameriško dramatikoo, nekateri celo predobro, tako da se niso mogli otresti močnih in mestoma celo preočitnih vplivov tako glede na tematiko kot glede na formo.

Deset let jugoslovanske dramske književnosti

MARIJAN MATKOVIĆ

(Nadaljevanje)

Po široki tematiki, po njeni tehnični obdelavi (govorim o naših najboljših tekstih) naše sodobne drame nikakor ne moremo presojati kot siroto v veliki družini sodobne svetovne drame. Ali je po njeni pesniški sugestivnosti enaka tej drami, je vprašanje, ki ga lahko z isto pravico postavimo za vso našo literaturo v odnosu do sodobne svetovne literature.

Do nedavnega smo pogosto slišali očitek, da naša drama ne izraža v zadostni meri naše stvarnosti, jaz pa bi dejal, da je prav v tem, ker poskuša v vseh svojih boljših tekstih izražati to stvarnost, njena nacionalna specifičnost, po kateri se kljub širokemu repertoarju motivov in tako imenovani moderni obdelavi razlikuje od svetovne drame. Poskuša jo izražati ne samo v tekstih, ki neposredno obravnavajo vojno in povojno stvarnost, temveč tudi v tistih, ki oblikujejo druge teme, obdelujejo druge motive. Kakor sta Anouilh v svoji »Antigoni« in Fry v svojih simbolično-zgodovinskih tragedijah ustvarila pretresljive dramske dokumente naše sodobnosti, prav tako govori sodobnost naše drame tudi v besedilih tistih dram, ki jih je samo po nekažni mehanični sodbi, zaradi vsebine in motiva, mogoče proglasiti za nesodobne. »Težke sence« Mirjane Matić-Halle, drama, ki se dogaja v začetku tega stoletja, je bila lahko napisana samo danes, kot krik naše sodobne žene, ter je tako ta drama prav gotovo enako sodobna kakor Šinkovi politično-psihološki drami »Obsojenci« in »Strašna sreča« ali Bihaljičeva »Livnica«. Humanizem, ki se kaže kot posledica družbeno-ekonomske materialne podlage specifično naše stvarnosti, izbojevane z revolucijo, karakterizira vse naše, tako dobre kakor slabe drame, v odnosu do sodobne svetovne dramske proizvodnje pa ga prav gotovo ne moremo oceniti za negativno značilnost naših niti dramskih teženj niti dramskih stvaritev. Čeprav se ne bom spuščal v vprašanje pesniške sugestivnosti teh tekstov v odnosu do današnje standardne svetovne sodobne dramatike, menim, da dejstva, ker se nekatere naše drame niso uvrstile na repertoarje svetovnih odrov, prav gotovo ne moremo razlagati samo s tem vprašanjem kvalitete. Dramski literaturi, ki je last malega naroda, ki se ne izraža v enem izmed svetovnih jezikov, je pot do mednarodnega priznanja trnjeva in težavna; zato, da bi jo prehodili, ni dovolj imeti samo pesniška dramska besedila.

Usoda naših najboljših dramskih del med obema vojnama to najboljše dokazuje. Če izvzamemo nekaj imen, nekaj dramskih del, pomeni obdobje med osemnajstim letom in koncem četrtega desetletja tega stoletja najvišjo točko naše celotne dramske zgodovine. To je obdobje, ki je v njem Krleža povedal svojo krepko dramsko besedo, obdobje Nušičevih komedij, obdobje Kreftovih zgodovinskih prizorov,

Grumove interesantne drame »Dogodek v mestu Gogi« — obdobje, ki v njem Begovičeva, Nikolajevićeva, Strocijeva, Kulundžičeva, Feldmanova in Mesaričeva dramska faktura pomenijo našo odrsko-tehnično raven, ki je bila v pravem pomenu besede enaka tedanji evropski ravni. Kljub tej ravni se je tudi ta naša drama nenavadno težka prebijala na tuje odre, toda nikakršna, tudi ne najbolj zlonamerna analiza ne bi mogla priti do zaključka, da ta drama po svoji dramski zgovornosti ni zaslužila tega predora pred svetovno občinstvo, kakor tudi niso potrebne posebne analize, ki bi potrdile, da je na primer drama Miroslava Krleža »V agoniji« tekst, ki bi pri količjak objektivnem kriteriju lahko prišel v sleherno svetovno antologijo drame prve polovice XX. stoletja.

Medtem ko velja za vsa naša prejšnja obdobja, od Držića do Cankarja, Vojnoviča in Kosora, torej za dobo več kakor tri sto petdeset let naše drame, ugotovitev, da so se naše dramske nadarjenosti razvijale v popolnoma odrsko diletantskih okvirih svojega časa, ki so jih na primer Držić, Sterija, Jakšič, Cankar preraščali le z močjo svojega genija, tega ne bi mogli reči za našo dramo, ki v dvajsetih letih začena z ekspresionizmom Krleževih zgodnjih tekstov, s Kulundžičevo »Polnočjo«, ter se nato v tridesetih letih izrazi v odrskem realizmu s svojimi najboljšimi stvaritvami. Dramsko-literarno povprečje, ki je bilo v vseh drugih obdobjih zelo nizko, čemur je bila med drugim vzrok splošna gledališka situacija, ki je od časov dubrovniskega gledališča trajala bolj kot amaterski zanos kakor pa kot odrska umetnost — pride v prvih dveh desetletjih dvajsetega stoletja, ki sicer pomenita revolucionarno dobo našega gledališča, njegov dokončen prelom z diletantstvom, to dramsko-literarno povprečje je v tem času prišlo do pismenosti, ki jo lahko uporabljamo kot določeno mero za vrednotenje ne samo preteklosti, temveč tudi prihodnosti ter konkretno tudi tega zadnjega desetletnega obdobja naše dramske književnosti.

Pogosto se vsiljuje komparacija med našo dramo med obema vojnama in povojno dramo, ki se ponavadi zaključuje z ugotovitvijo, da pomeni to zadnje obdobje glede na minulo pravzaprav vsem, ne samo dramaturgom, temveč tudi občinstvu očitno dekadenco. Ta ugotovitev nastaja iz mnogih vprašanj, med drugim tudi iz naslednjega, čisto neumestnega: Ali se je v teh desetih letih pojavilo vsaj eno ime, ki je vsaj približno pokazalo dramsko nadarjenost takšne silovite prodornosti, kakršno je ob svojem času pokazal Miroslav Krleža v slehernem svojem tekstu? Ali se more vsaj ena povojna komedija primerjati z duhom, ki ga vsebuje Nušičeva odrska umetnost? itd., itd. Torej? — Pri takšnem ugotavljanju pozabljamo, da književnih, torej tudi dramskih obdobjih nikdar ne smemo presojati po izjemnih pojavih, temveč samo po določenem povprečju proizvodnje teh obdobjih. Osebnost sem mnenja, da je Sterijina komediografska nadarjenost daleč največja izmed vsega, kar se je rodilo v zadnjih dvesto letih naše komediografske literature, vendar pa to ne pomeni, da je romantično obdobje naše drame, ki je v njem Sterija živel in pisal svoje genialne dialoge, v povprečju dalo kaj več kakor na pol pismene papirnate tirade. Držičev ljudski, nalezljivi in razposajeni smeh se je razlegel prav v zadnjem trenutku, na osnovi site, ne preveč invenciozne in originalne literature, ki je nad njo že donela baročno-jezuitska pogrebna pesem; kaj pomeni izjemen primer v konkretnem književnem položaju, dokazuje prav najbolje delo avtorja »Dunda Maroja«. Ali

obstaja v naši povojni drami kak izjemen pojav, ki bi lahko presnel primerjavo z najsijajnejšimi izjemnimi pojavi v naši dramski preteklosti, je vprašanje, ki naj se z njim ukvarjata prihodnost in naša bodoča kritika: brez posebnega strahu, da ne bi naredili napake, lahko sedaj primerjamo samo povprečje.

Pogosto slišimo pripombo, da se je med obema vojnama vsako sezono pojavilo najmanj deset novitet, ki so jih uprizarjali samo v nekaj naših tedanjih gledališčih, sedaj pa, ko se je število naših stalnih teatrov petkrat povečalo, se naš nacionalni repertoar ne more pohvaliti s tolikšnim številom novih del. Torej...?! — Ta pripomba je zares videti neovrgljiva, ker temelji na statistiki, in če bi jo razmotrivali do zaključka, bi se morali na koncu sprizjzniti z dejstvom, da z našo sodobno dramo zares ni nekaj v redu, da ta drama, če že ne nič drugega, vsaj kvantitetno stagnira. Toda ali je število uprizorjenih dram edino merilo za kvantiteto dramske proizvodnje? Med pisano in na odru uprizorjeno dramsko besedo je vedno obstal in prav tako tudi sedaj obstaja neki konkretnemu dramsko-odrskemu položaju ustrezajoči — kriterij. Rekel sem: konkretnemu dramsko-odrskemu položaju ustrezajoči kriterij, kar ne pomeni nič drugega, kakor da se ta kriterij ravna po povprečju določene dramsko-literarne proizvodnje, upoštevajoč okus in zahtevo časovno in družbeno determiniranega okolja. Ta kriterij je lahko v konkretnih primerih krivičen in nihče ne more zagovarjati njegovo absolutno nedotakljivost. Prepričan sem, nasprotno, celo vem, da so nekateri dobri teksti naše povojne dramske proizvodnje še vedno bodisi črke v rokopisu bodisi tiskane črke v redkih revijah, ki so pripravljene objavljati dramska besedila, boljši od uprizorjenih, toda takšni primeri, ki so vendarle izjemni, temu kriteriju odbiranja tekstov ne kratijo značaja simptomatičnega merila, ki se ravna po oceni določenega dramsko-produktivnega povprečja. In da takoj dodam še to: čeprav je bilo povprečje dramske produkcije med obema vojnama najvišje kvaliteto povprečje naše dotedanje odrsko-dramske zgodovine, povprečje, ki ni poznalo v grobih oblikah diletantizma kakor poprej, je prav zaradi tega, čeprav je bil višji kakor kdajkoli poprej — sedaj, po vojni, ta kriterij mnogo strožji. Če bi bil enak predvojnemu kriteriju predali naših dramaturgov sedaj ne bi bili tako polni, ne bi sedaj imeli tudi že renomiranih dramskih pisateljev, ki z mnogimi svojimi teksti čakajo pred vratji naših gledališč. Za primer: po našem sedanjem dominantnem kriteriju polovica Begovičevih dramskih besedil ne bi prišla na naš oder, kakor tudi nasprotno, pred vojno Josip Kulundžić, vsekakor pomembno ime v naši dramatikii že petintrideset let, ne bi pisal kakor sedaj tekstov, ki si tako težka prebijajo pot na naš sodobni oder. Prav tako pred vojno krogu mladih slovenskih dramatikov ne bi bilo treba čakati na zelo simpatičen in za nas vsekakor pomemben festival, kakor je bil na primer letošnji celjski, ki vsekakor kot ideja in uresničitev dela čast njegovim pobudnikom, temveč bi se že prej uveljavili na naših odrih, kakor niti Matija Poljakovič niti Ivan Raos ne bi bila samo pisatelja več tiskanih dramskih besedil, ki so bila uprizorjena izključno samo na podeželju. Primerov, ki sem jih na slepo naštel in ki bi jim jih lahko še nešteto dodal, nisem omenil niti zato, da bi branil, niti zato, da bi napadal sedanji kriterij — o odnosu med našim gledališčem in našo dramo bom govoril kasneje — temveč sem to storil zato, da bi poudaril strogost našega sedanjega kriterija, ki nanj vpliva mnogo komponent, vsekakor tudi umetniške in idejne v prvi vrsti. Pripomba

torej, ki operira s statističnimi podatki o številu predvojnih domačih premier v naših gledališčih in številu naših sedanjih letnih premier ter skuša na podlagi teh podatkov napraviti nekakšen zaključek o vrednosti naše povojne produkcije, nikakor ni vzdržna. Mnogo bliže smo resnici, če rečemo, da po dramski pismenosti niti eno naše dramsko delo, ki je bilo uprizorjeno v teh povojnih letih na kateremkoli profesionalnem odru v naši državi, po dominantnem dramaturškem kriteriju med obema vojnoma ne bi bilo odklonjeno, medtem ko bi hkrati najmanj enako število v tem obdobju napisanih, a ne uprizorjenih dram pred vojno doživelo svoje premiere. Drugo vprašanje je seveda, če bi iz kakšnih drugih razlogov in ne na podlagi dramske in dramaturške pismenosti naša predvojna gledališča uprizarjala vse te tekste. In takoj lahko odgovorimo: prav gotovo ne bi! Toda razlogi za to odklanjanje nikakor ne bi bili umetniški, pač pa kratko in malo ideološko-politični pa tudi policijski: torej cenzurni. Čeprav ideološke komponente pri našem sedanjem socialističnem svetovnonazorskem pogledu v našem sedanjem kriteriju ne smemo podcenjevati, vendar tu ni treba posebej dokazovati, da strogosti našega sedanjega gledališkega kriterija do naše drame ne redijo kakšni grobi cenzurni momenti.

Če je res, da je zahteva sedanjega dominantnega dramaturškega kriterija strožja, kakor je bila pred vojno, potem je res tudi to, da je povprečje uprizorjene dramske besede v teh zadnjih desetih letih, jaz bi dejal tudi publicirane, mnogo višje, kakor pa je bilo kdajkoli prej. Treba je samo pregledati repertoarje in bibliografije naših gledališč in naše dramske literature do našega časa, pa se bomo prepričali o pravilnosti te trditve. Povečana odgovornost do pisane besede, ki se kaže v vseh zvrsteh naše najnovejše književnosti, je zlasti velika do morebiti z odra govorjene pesniške besede; da ta odgovornost, saj je logično zrasla iz resnosti revolucionarne epohe, ki v njej živimo, nikakor ni od zunaj vsiljena s kakšnimi grobimi sredstvi, temveč se predvsem pojavlja kot notranji glas, kot osebna intimna moralno-umetniška dolžnost, znana vsem našim književnikom in torej tudi dramatikom, tega pred tem zborom ni treba posebej poudarjati.

Neštete so vezi, in ne samo ta notranja dolžnost pisateljev do njihove dobe, ki neločljivo vežejo našo sodobno dramo na našo sodobno književnost. Vse osnovne težnje, ki gibljejo našo literaturo v teh zadnjih desetih letih in ki je o njih že bilo govora na tem kongresu, se kažejo tudi v dramskih besedilih tega obdobja. Prej ali kasneje bo prišel zgodovinar tega zadnjega časovnega obdobja naše književnosti, ki bo brez pristranosti ocenil naše književne postrevolucionarne napore, življenje naše literature v senci herojske nacionalne in socialne revolucije do drugega, zagrebškega kongresa Zveze književnikov Jugoslavije leta 1949; prav tako tudi teh zadnjih šestih let, polnih pretakanja, razprav in polemik; napolnjenih s kopico programov in manifestov, novih in recidivnih, organskih in simultanskih, ki se križajo sedaj na terenu naše pisane besede, v glavnem vsi z osnovno željo, da bi olajšali rojstvo sintetične pesniške besede, ki jo bomo vsi, ko se bo rodila, prepoznali kot lepoto naše nemirne epohe. Ta prihodnji zgodovinar, ki prav gotovo ne bo niti tako imenovani zakrknjeni realist niti vihrav tako imenovani modernist, temveč človek, ki bo zelo dobro poznal zgodovino naše pisane besede, ozračje časa, ki ga zares lahko brez patetike imenujemo veliki čas, ta, skratka, nadarjeni človek brez predsodkov bo prav gotovo, ko bo zabeležil mnogo komponent, ki neposredno ali posredno vplivajo na razvoj naše sodobne

literature, odkril, da so prav iste komponente vplivale tudi na našo sedanjo dramsko besedo, ki se v vsem tem času niti po eni bistveni potezi ni razlikovala od drugih posestrimskih zvrsti literature. Vsi tisti ostri in surovi vetrovi, vse tiste asketske ograje v pisateljih, ki so v prvih letih po vojni narekovali prav takšno literaturo, kakršna je bila, so vplivali tudi na dramo iz tega časa; razmeroma iz trte izviti spor, ki je po tem nastal, ki je bil izgovorjen ali neizgovorjen navzoč tudi na zadnjem plenumu naše Zveze — spor med tako imenovanimi konservativnimi realisti in zahodnimi modernisti — se seveda na svoj način kaže tudi v naši sodobni drami.

V teh zadnjih desetih letih so pri nas nastali dramski teksti, katerih faktura se prav po ničemer ne razlikuje od tiste, ki jo je v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja odkril Ibsen, skratka od odrske fakture, ki je do nje po ekspresionističnem mladostnem iskanju v »Legendah« prišel tudi Krleža v svojih najmočnejših dramskih stvaritvah. V glavnem se vsa naša satirična dramska produkcija iz tega časa, od Jože Horvata in Skenderja Kulenovića do Fadila Hadžića, Jovana Konjovića, Draga Gerwaisa in pisatelja »Skupnega stanovanja«, še vedno giblje v okvirih Nušičeve komediografske fakture, kar ne pomeni, da niso nastali tudi teksti, ki je v njih sodobni filmski ekspresionizem, sedaj tako moderen v svetovni dramaturgiji, prišel do popolnega izraza. Zaradi te različne fakture, prav tako kakor v naši liriki in epiki, seveda vsi ti teksti niso postali niti boljši niti slabši: osvajali so ali odbijali, osvajali bodo tudi v prihodnosti ali pa bodo pozabljeni samo glede na dih lastne pesniške temperature, glede na ostrino opazovanja, ljudsko komiko ter ne glede na njihove dramaturške okvire.

Morda bolj kot katerakoli druga književna zvrst prav dramska literatura v celoti, torej tudi naša povojna, jasno dokazuje jalovost mnogih žolčnih natezanj okoli formalističnih elementov umetniške ekspresije. Čeprav cenim zelo resna prizadevanja sedanjih najmočnejših svetovnih dramatikov, ki se v želji, da bi čim bolj izrazili psihološko kompleksnost sedanjega človeka, formalno oddaljujejo od ibsenovske meščanske drame, mi je, prvič, jasno, da so na primer vezi med sodobno ameriško dramsko besedo, pa naj odkrivamo v njih prodore v nove dimenzije ali ne, in med prav tem istim tako imenovanim starim ali »zaostalim« ibsenovsko-čehovskim teatrom mnogo globlje, kakor je zaradi uporabe mnogih sodobnih inscenatorsko-režijskih domislekov na prvi pogled vidno — in drugič, da so mnogi izmed teh prijemov, ki jih proglašajo za odkritja teh zadnjih let, pravzaprav vrnitev nekega teatra, ki mu zaradi njegove izključnosti nihče ne more zanikati določenih zgodovinskih zaslug, toda ki je danes popolnoma mrtev: ekspresionističnega evropskega teatra pred štiridesetimi, petdesetimi leti. Da, prav v naši povojni drami, ki je polna tako ilustrativnega naturalizma kakor simboličnega realizma, v tej drami, ki ima tekste, ukrojene po klasicističnih načelih treh enotnosti, kakor tudi tekste filmske dramaturgije — v tej drami, tako bogati v različnih motivih, polni odbleskov različnih književnih vplivov — da, prav v njej je zaradi njene vsebinske in formalne mnogovrstnosti za človeka, ki prizna eno samo zastavo na področju umetniškega ustvarjanja, zastavo poezije, precizni odgovor na vso to zmedo, ki že dlje časa kali našo kritiko in s tem tudi dramaturgijo, zmedo v zvezi s konservativnim in modernim v literaturi in umetnosti. Isti talent, s isto temperaturo, z istim idejnim obzorjem je pisal tako imenovani modernistični in kot

takšen napadeni tekst »Človek je dober« kakor tudi realistično kroniko »Klara Dombrovska« — talent Josipa Kulundžića; za ocenjevanje tega dramskega talenta po teh njegovih zadnjih tekstih pa je popolnoma vseeno, katere od teh dram se lotimo s kritično analizo. Trenutno sta na repertoarju zagrebškega gledališča dve noviteti: tretja drama Dušana Roksandića in po predvojnem »Albatrosu« druga drama Ranka Marinkovića »Glorija«. Samo površni kritik se bo v resnici zadržal na tako imenovani modernistični fakturi prve drame, ki takšna, kakršna je, zaposluje mnogo električarjev, in na bolj ali manj tradicionalni fakturi druge ter bo po teh vidikih sklepal o njuni vrednosti ali o njuni sodobnosti.

Vezi naše povojne drame z našo sodobno književnostjo so tudi osebne: cela vrsta dramskih avtorjev današnjega dne so pisatelji, ki nastopajo tudi v drugih literarnih zvrsteh: od kritike do leposlovja in lirike. Od Mateja Bora, Draga Gervaisa, Mirka Božića, Miroslava Feldmana, Ivana Potrča, Jakše Kušana, Slavka Kolarja, Ivana Dončevića, Skenderja Kulenovića do Ranka Marinkovića, Evina Šinka, Mirjane Matić-Halle, Vladimira Čerkeza, brata Frančevića, Miodraga Pavlovića, Draga Ivaniševića, Rasima Filipovića itd., itd. Ni treba posebej poudarjati, da prihaja v njihovih dramskih delih do popolnega izraza njihova nadarjenost, njihovo gledanje in pojmovanje, ki označuje njihovo prozo in poezijo. Kakor tudi v drugih zvrsteh jugoslovanske književnosti, ki so se v njih ta zadnja leta pojavili predstavniki nove generacije, tako imamo tudi v naši dramski književnosti zadnjih let vrsto popolnoma novih imen, od katerih so nekateri sedaj že mnogo več kakor samo obljube. Od Ivana Raosa do mladih slovenskih avtorjev, kakor na primer Javoršek, Grün, Ocvirk, Mikeln in drugi, od prve kontinuirane makedonske dramske besede do nešteti anonimnih rokopisov v predalih naših dramaturgov — ekspresija nove generacije dramskih pisateljev prihaja v našo literaturo, prinašajoč s seboj svoje poglede, obsodbe, zanos — in če ti rokopisi niso nič drugega kakor simptomi, potem so vendarle kot nešteti verzi, prozni sestavki naše najmlajše literature, še vedno dostojni dokumenti naše prelomne dobe.

Pri kritični seriozni analizi teh petdesetih tekstov naše sodobne drame ne bi seveda odkrili samo teh splošnih vezi, ki to dramo vežejo neločljivo in organsko na našo književnost. Ob njihovih hibah, ki so prenatlagljene kritike pripravile do tega, da so vso to dramsko produkcijo globalno negirali, bi zelo lahko, kot v najbistrejšem ogledalu odkrili tudi hibe naše ostale literature, hibe, ki niso tako vidne v prozni in v lirski ekspresiji kakor v, kakor je dejal Huxley v nekem svojem eseju, »kemijsko čistem« dramskem izrazu. Kakor je za študij filozofske in zlasti artistske podlage Sartrovega opusa najpoučnejši študij njegovih dramskih del od »Muh« do »Nekrasova«, prav tako je naša celotna sodobna dramska produkcija z nekaterimi svojimi očitnimi hibami najpripravnejši teren za vsako kritično presojanje in ocenjevanje naše celotne literature. Čeprav je mogoče v drugih zvrsteh književnosti daleč priti s pretvarjanjem, dramska ekspresija sleherno pretiravanje najočitneje razkrinkava. Čeprav tudi simulant na področju književnosti prej ali slej, pa čeprav po najhрупnejših uspehih in slavospevih lahkovernikov in prilizovalcev, čaka propad, čaka pozabljenje — se simulant dramatik vendarle najhitreje razkrije v vsej tej ničevosti in spačenosti že po prvi sezoni. Naša književna kritika ravna zelo slabo, ko prepušča dramo skoraj izključno feljto-

nističnim sestavkom in se je doslej še ni studiozno lotila. Tako ne greši samo proti tej drami, temveč tudi proti celotnemu študiju naše sodobne književnosti, torej navsezadnje tudi proti sebi sami, kajti tega, da ti, po določenih predstavah v naših gledaliških napisani sestavki v časopisih in revijah v večini nimajo zveze s pravo književno kritiko, da jih po navadi pišejo ljudje, ki niso zmožni osvojiti Lessingovega pogoja za njihov poklic: razlikovati delež avtorja, režiserja in interpreteta pri konkretni predstavi — tega mi tu ni treba posebej dokazovati. Predvojna analiza naše časopisne gledališke kritike v Krleževi knjigi »Moj obračun s njima«, najsuggestivnejši knjigi njegove bogate polemične literature, bi lahko, o tem sem prepričan, kar se objekta tiče, kar se tiče torej pismenosti naše povojne gledališke kritike, že davno dobila svoj dostojni pendant. Toda ali je mar naša književna kritika, ki vendarle razmeroma studiozno spremlja našo sodobno književnost, edina kriva, da se o naši drami že leta piše tako, kakor se piše, to je v prvi vrsti samo prigodniško, po eni predstavi in še potem mimogrede, nestrokovno? Bilo bi zares nepravilno, če bi trdili, da je!

Književna kritika analizira in ocenjuje pisano književno besedo, obrača se k javnosti, ki ima vselej možnost kontrolirati njeno mnenje, ko bere sama njen objekt, t. j. to književno besedo, zavzemajoč do nje svoje stališče, ustvarjajoč si o njej svojo lastno sodbo. Sedaj ni nobene količkej bolj razvite književne civilizacije, ki v njej ne bi bilo publiciranje, t. j. tiskanje dramske, pesniške besede v istih pogojih kakor tiskanje drugih književnih zvrsti. Res je Molière nekoč dejal, da so njegova dela samo za oder, toda ta njegova sodba ni ovirala že njegovih sodobnikov, da ne bi teh del publicirali kot največje dosežke svoje literature: težave s publiciranjem naše sodobne dramske besede nikakor niso v čast naši sodobni književni civilizaciji, ki je nedvomno, kar zadeva sicer publiciranje drugih literarnih del, na zavidljivi višini. V sto letih nazaj nismo v naši deželi tiskali nikoli toliko književnih del kakor sedaj, odpri smo vsa vrata tuji literaturi, imamo nešteto izdaj naših starejših in sodobnih pisateljev, vse to je res in to zanikati, bi se reklo, iti slep mimo izložbenih oken naših knjigarn — toda prav tako je res, da v teh stotih letih ni bilo obdobja, ki bi imelo tako mačehovski odnos do publiciranja svoje sodobne dramske besede. Biti jugoslovanski sodobni povojni dramatik, se pravi čakati poletne mesece dvojnih številka naših redkih revij, ki apriori ne odklanjajo drame zaradi tega, ker je drama; biti sodobni dramatik, se pravi ali biti sam svoj založnik, t. j. zbirati reklame gostinskih podjetij, se torej ukvarjati z akvizitirstvom, da bi pokrili vsaj tiskarske stroške, ali pa se zadovoljiti s šapirografiranimi izvodi obskurnih pisarn: — to se pravi biti v tem pogledu sirota in družini književnikov. Dvoje gledaliških revij, ki sta se pojavili letošnje leto, »Pozorišni život« v Beogradu in »Teatar« v Zagrebu, bi morali spremeniti ta položaj, toda ker po navadi vsi naši povojni gledališki listi niso imeli dolgega življenja, obstaja upravičen dvom, da se ne bo nič spremenilo. Vsi argumenti, ki opravčujejo takšen sedanji položaj v zvezi s publiciranjem dramske besede, so brez sleherne logike. Nihče me nikoli ne bo prepričal, da je za povprečno sodobno liriko več zanimanja, da ima več bralcev kakor povprečna drama ter da tako komercialni moment preprečuje publiciranje dramskega teksta. Prav tako tudi navajanje izjemnih primerov, ko so bile sodobne drame tiskane, ne dokazuje popolnoma

nič, kar najmanj pa bi to lahko bila tolažba novim nepubliciranim dramatikom. Ker nimamo reprezentativne biblioteke, ki bi sistematično objavila dela iz jugoslovanske sodobne dramatike, ni še nikomur prišlo na pamet ne samo to, da bi sestavil kritično antologijo naše drame iz tega najnovejšega časa, temveč niti ne ve, da bi napisal informativni pregled te književne zvrsti. Mnogi nesporednosti, pa tudi splošno nepoznavanje tega dela naše književnosti imajo korenine v tem, da je to delo bolj ali manj anonimno in te anonimnosti ne demantirajo niti izjeme niti sporadične, lokalne cenene izdaje, ki gredo po navadi neopaženo mimo kritike in javnosti kot puhel bibliografski podatek.

Toda če je naši sodobni drami otežkočena pot do tiska, kaj ji niso mar odprta vsa vrata v naša gledališča? In sicer ne več v štirih ali petih gledaliških naše nedavne preteklosti, temveč na zares impozantnem številu odrov našega sodobnega bujnega gledališkega življenja? Kaj ni to pravzaprav najvažnejše: mar ni vendar z odra izgovorjena beseda te dialogizirane literarne oblike njena prava ekspresija? Mar ni ta zvrst, prav zaradi tega njenega končnega namena, v mnogo boljšem položaju od vseh drugih zvrsti, edina od vseh, ki se neposredno obrača k množici poslušalcev, ki že v hipu svoje odrske objave dobiva moč delovanja, povzroča doživetje v tako širokih krogih ljudi, kakor je redkokateri pisani besedi usojeno? Kajti tudi drama, ki ni posebno uspela, ki so jo uprizorili samo v enem kraju in samo z nekaj reprizami, ima po navadi dvakrat in trikrat večje število občinstva, kakor pa je običajno število izvodov pri nakladi knjige proze ali poezije, in ne vem kateri novelist ali pesnik bi se lahko pohvalil s tolikšnim številom svojega občinstva kakor na primer Pero Budak, čigar drama »Metěž« je bila doslej uprizorjena v približno štiridesetih naših gledaliških z neštetimi predstavami.

Tema: naše sodobno gledališče in naša sodobna drama — je nedvomno tako obsežna, da se je takšenle referat lahko samo obrobno dotakne. Med drugim bi ta tema zahtevala, da proniknemo v strukturo našega gledališkega življenja, v vprašanje njegove organizacije, v eventualno kritiko njegovega tipa, ki je v bistvu po domicilno-teritorialnem principu zelo podoben tipu gledališča našega romantičnega obdobja, ko smo polagali temelje našemu novemu teatru. Toda vse to, vsa ta vprašanja, ki sem o njih svoječasno pisal v našem tisku, presegajo okvir tega referata. Zanj je dovolj ugotovitev, da je naše gledališko življenje brez sleherne fraze v teh desetih letih doživelo takšno renesanso, ki so lahko o njej samo največji entuziasti gledališke umetnosti pred zadnjo vojno, pred našo narodno revolucijo sanjali. Ni se samo število naših stalnih gledališč petkrat povečalo, niso v teh desetih letih vzniknili samo novi odri, akademije za gledališko umetnost itd. — ni samo kvantiteta, očitna iz pregleda še tako grobe statistike, ki je v teh desetih letih popolnoma spremenila naše gledališko življenje: prave zmage naše gledališke umetnosti je treba iskati na umetniškem področju in prav tu te zmage bleščeče presenečajo. Naša gledališka interpretativna umetnost s svojimi najboljšimi realizacijami in tudi s svojim povprečjem je popolnoma enakovredna gledališčem z mnogo bolj kontinuirano starejšo gledališko zgodovino, kakor je naša: tuja priznanja, ki jih naši ansambli dobivajo v zadnjih letih, bodisi na svetovnih odrih, bodisi na festivalih, prav gotovo niso nezaslužena. Ob njih se nam niti ni treba posebno čuditi: so samo normalno ugotavljanje dejstva, ki se je ob naravni nadarjenosti naših ljudi za to zvrst

umetnosti logično rodilo v naročju kulturne revolucije naše socialistične stvarnosti. Prihodnji zgodovinar naše sodobne kulture bo nekoč pisal: v desetih letih je neka dežela z vrsto odrskih zmag dokončno prekinila s svojo preteklostjo, ki so v njej bili uspehi samo sporadični, ter je tako zavila po stezi visoke gledališke civilizacije in si s tem zagotovila prihodnost na področjih, kjer so kriteriji ostri in neusmiljeni in lahko prav zaradi tega v njih živijo, cvetijo in rastejo najčistejši in seveda najodpornejši umetniški dosežki. Mislim, da ni potrebno omenjati vloge naše jugoslovanske drame v tej naši povojni renesansi gledališča. Če kdo misli, da vendarle največji, najoriginalnejši in za svetovno gledališče najzanimivejši, za posamezne ansamble kakor tudi za odrske ustvarjalce najodločilnejši uspehi v tem obdobju niso bili doseženi ob tekstih Marina Držića, Sterije Popovića, Ivana Cankarja, Branislava Nušića in Miroslava Kržele — se kruto vara.

Kaj je torej z našo sodobno dramo? Kakšen je odnos med njo in tem našim novim gledališčem? O kriteriju, ki je sedaj za sprejem sodobne drame v naše gledališke repertoarje mnogo višji, kakor je bil kdajkoli prej, sem že govoril. Ta poostritev kriterija je logična posledica razvoja ne samo našega gledališča v teh zadnjih desetih letih, temveč tudi na splošno razvoja naše kulture. V načelu ne more imeti nihče, in niti dramatik, nič proti njemu; vredno razprave bi bilo samo, ali je normalno, da je ta kriterij v mnogih konkretnih primerih veliko milejši in širši do tuje sodobne drame kakor pa do naše nacionalne drame. No, ne glede na to, naša sodobna drama prihaja na naše odre, ponekod pogosteje, kontinuirano, ponekod bolj sporadično: v nešteti srečanjih z našo novo gledališko publiko doživlja svojo usodo govorjene odrske besede. Da ta srečanja v teh desetih letih niso bila tako redka, kakor se zdi površnemu opazovalcu, dokazuje pregled naših repertoarjev in prav tako tudi statistična bilanca o številu predstav naše sodobne drame v tem zadnjem desetletju. Na primer, najboljše drame Ivana Vojnovića ali Kosorova drama »Požar strasti« — torej nedvomno besedila, ki jih ni pokopal čas in ki že živijo pol stoletja in so jih v tem času pogosto obnavljali na mnogih naših odrih — se po številu izvedb niti od daleč ne morejo primerjati z mnogimi našimi sodobnimi dramami, kakor so na primer Božičev »Umik«, Budakov »Metelj« ali Gervaisova »Karolina Reška«. Jasno je, da iz tega primera ne mislim sklepati nič drugega kakor samo to, da se naša sodobna dramska beseda pogosteje, kakor govorijo nepoučeni, pogosteje, kakor kdajkoli poprej v zgodovini naše drame, čuje z naših odrov.

S tem zaključkom bi bila navidezno tema »naše gledališče in naša sodobna drama« popolnoma izčrpana, kajti če je tako, da prihaja naša sodobna dramska beseda normalno na naš sodobni oder, kaj naj potem še nadalje govorimo o tem zakonu, ki sta v njem, če je normalen, v bistvu odvisni usoda tako gledališča kakor dramske književnosti nekega naroda? Kajti ne glede na vse, kar sem doslej tu govoril, je jasno, da se sodobna drama ne uveljavi niti s takšnimi kongresnimi referati niti s statističnimi podatki, še več, da je celo njeno publiciranje sekundarno v primeri z njenim odrskim oživljanjem. Odri so pljuča dramske literature, brez odra je dramska literatura obsojena na smrt. Torej...? Pa vendarle mi dovolite to pripombo: vsa zgodovina dramske književnosti, zgodovina gledališča nas uči, da ni vse v tem, ali posamezni teksti prihajajo na oder svojega časa, temveč da je najmanj tako važno vprašanje, kako prihajajo. Beseda »kako«, tako

važna na področjih umetnosti, »kako«, ki se ne izčrpava v formalističnih novostih, temveč globoko posega v sam umetniški proces, je odločilen tudi za ocenjevanje našega sodobnega odnosa med teatrom in dramo. Če sprejmemo tezo Gastona Batyja, da je tekst v odnosu do neke predstave samo seme, ki raste do krošnje med kolektivnim doživljanjem, kolektivnim umetniškim procesom vrste gledaliških ustvarjalcev, bomo prišli do zaključka, da lahko pride določeni tekst na oder pravzaprav na dvoje načinov: imenujmo ju **administrativno-dekorativni način in kreativno-artistični**. Čeprav je navidezno končni učinek isti ne glede na to, po kateri poti potuje določeno delo na oder, v obeh primerih pride namreč do njegovega odrskega prikazovanja, vendar pa je dejanski učinek tako za dramo kakor za gledališče popolnoma različen.

Z redkimi izjemami, na žalost, prihajajo naše sodobne drame v teh zadnjih desetih letih v večini primerov na naše sodobne odre v okviru administrativno-dekorativnih konvencij. Uprave gledališč, sestavljalci repertoarja vedo, da morajo imeti v svojem sezonskem repertoarju zastopano tudi sodobno dramo; mnogi natečaji, zaskrbljeni tisk, SOS kljci jim budijo vest in previdnost ter zato vsako sezono po dolžnosti izberejo kakšno domače delo ne glede na to, ali je v njihovem režisersko-igralskem ansamblu kdo, ki bo pripravljen vložiti vse svoje zmožnosti, svoje srce in svoj um, svoje strasti in svoje znanje ter sprejeti to delo kot svojo lastno umetniško zastavo. Kajti če se ne zgodi to, kar sem zdajle omenil, potem postane takšno po dolžnosti administrativno uvrščeno delo, dodano kot nacionalni dodatek bogatemu jedilnemu listu internacionalnega in klasičnega repertoarja, zares dekoracija temu repertoarju, neke vrste alibi pred vsemi ugretimi in zanesenimi nacionalnimi nadležneži, ki nadlegujejo uprave glede repertoarja, končno pa pride takšno delo v resnici tudi na oder, pride pred občinstvo — toda ta njegova odrska objava mora biti skoraj brez izjeme nujno krnjava, nujno slabokrvna. Tekst, ki ga ne oživlja ustvarjalni zanos tistih, ki ga utelešajo, ki mu dajejo skoraj otipljivo, prav v tistem trenutku prisotno dušo, torej režiserja in igralca — ta tekst bo postal v večini odlomkov samo papir, ne glede na to, ali je zares slabokrven ali poln življenja. Za pesem ali prozo, za tiskano besedo je popolnoma vseeno, s kakšnim razpoloženjem jo stavi stavec, tiska tiskar, s predpostavko seveda, da to razpoloženje ne vpliva na profesionalno obrtniško vestnost in znanje teh Gutenbergovih nadaljevalcev; gledališki človek, režiser in igralec, pa ni obrtnik, lahko so kar najbolj vestni, lahko celo hočejo biti popolnoma v določenem tekstu — samo v njih rojeno kreativno-umetniško doživetje tega teksta, doživetje, ki, kakor je znano, ni odvisno od volje, jim bo dalo tisti zanos v delu, ki bo iz tega določenega teksta, iz Batyjevega »semena« na predstavi rodil krošnjo, ki bodo v njen voluminozni šum vtikani čisti artistični glasovi vseh tistih, ki ustvarjajo predstavo, od avtorja do zadnjega štatista. Samo v takšnem primeru lahko govorimo o kreativno-umetniškem odnosu med konkretno dramsko besedo in gledališčem, samo takšno srečanje lahko zagotovi kasnejše normalno srečanje med celotno predstavo in občinstvom, srečanje, v katerem bosta avtor in gledališče govorila z odra z nepovrjeno močjo vseh svojih zmožnosti neznanemu gledalcu in poslušalcu. Samo takšen odnos ustvarja tisto magično verigo, ki veže besedo, igro in doživetje predstave v neločljivo celoto: sleherno forsiranje tega odnosa pomeni v končni konsekvenci samo nesporazum ali več ali manj spretno po-

tvarjanje. Samo pri takšnih zgodovinskih srečanjih njegovi poglavitni udeleženci ne trepetajo malomeščansko niti za tako imenovani zunanji gledališki uspeh, ne štejejo kot narcisoidi izza zavese muhastih aplavzov, v zanosu, brez strahu za blagajno, za obrobno časopisno kritiko, hipnotizirani od svoje artistične resnice, ki je prežela njihove sanje in njihovo hrepenenje, razplamenela njihovo domišljijo — in se jim prikazala kot življenjsko odkrivanje, vsi ti udeleženci so pripravljani doživeti tudi neuspeh pod zastavo tega svojega artističnega prepričanja kakor tudi zavesti o pošteno opravljenem umetniškem delu. In nadalje: samo ta kreativno-umetniška enotnost med pesniško besedo določene dobe in njenim gledališčem ustvarja v širokih področjih odrsko-pesniških stvaritev tisto, kar lahko v pravem pomenu imenujemo revolucionarno epoko te zapletene umetnosti.

Koliko čudovitih primerov imamo iz zgodovine gledališča in drame XX. stoletja, primerov takšnih srečanj, ki so označevali ali še sedaj označujejo dobo. Mar je potrebno omenjati imena, kakor so na primer: Čehov, Gorki, Giraudoux, Lenormand, Anouilh, Hauptmann, Wedekind, Williams, Miller ob strani Stanislavskega, Vahtangova, Reinhardta, Batyja, Pitojeva, Jouveta, Dullina, ob plejadi mladih ameriških režiserjev in univerzitetnih skupin, Sartra ob Brasseuru itd. itd. Kaj srečanje dramske nadarjenosti Miroslava Krleža pred petintridesetimi leti z odrsko ustvarjalno nadarjenostjo Branka Gavella ni položilo temeljev našemu najnovejšemu odrsko-dramskemu obdobju, ki v njem še sedaj živimo? Vsa ta srečanja pa ne pomenijo samo živega sodelovanja dveh osebnosti, pač pa se nujno razširjajo na celotne interpretativne kolektive, na celotne ansamble, ter so tako prav ta srečanja prvi pogoj za ustvarjanje nacionalnega gledališkega stila določenega obdobja.

Kljub vsem nedvomnim uspehom naše povojne gledališke umetnosti, ki je o njih že bilo govora, ta umetnost še vedno išče svoj stil. Hkrati naša sodobna drama ne išče samo odra kot neko objektivno možnost za svojo reprezentacijo, kot goli govorniški oder, temveč išče režiserjev in ansamblov, ki bodo njeno izvedbo pojmovali kot svojo intimno osnovno nalogo. Deklarativna in administrativna ljubezen in skrb za to dramo ne moreta njeni besedi vdahniti niti odrskega oživljenja niti odrske poetske temperature. Večkrat so že naši režiserji in igralci resignirano izjavili, da čakajo naše nove dramske besede. Naši sodobni dramatik, tako tisti pred vrati gledališča, kakor tisti, ki jih uprizarjajo, bi lahko z vso pravico odgovorili, da tudi oni čakajo svoje režiserje in igralce. Zaradi tega medsebojnega čakanja se seveda ne bo nič spremenilo, kakor je prav tako jasno, da k temu medsebojnemu srečanjem nihče ne more nikogar prisiliti; še več, niti intelekt niti volja posameznih gledaliških umetnikov v njih ne moreta prebuditi usodnega zanimanja za sodobno besedo, zanimanja, ki se ne kaže v deklaraciji in ki je od njega navsezadnje odvisna tudi njihova lastna umetnost. Ne gre namreč za čakanje, temveč za strastno iskanje, ki se edino lahko v srečnem primeru konča vendarle tudi z usodnim srečanjem.

Pa vendarle se mi zdi, da v tem pogledu ni vse tako sivo in brezupno glede odnosa med našo sodobno dramo in sodobnim gledališčem. Ideje o ustanavljanju eksperimentalnih gledališč v nekaterih naših središčih, ki bi se v njih zbirali avtorji, režiserji in igralci z določenim umetniškim pojmovanjem, čedalje pogosteje umetniško povezovanje mladih režiserjev in mladih avtorjev, kakor je bilo na primer

na celjskem festivalu, pogumni odrski eksperimenti na črti medsebojnih simpatij med doslej neuprizarjanimi avtorji in posameznimi amaterskimi skupinami v naših središčih — vsi ti poskusji že sedaj napovedujejo — rojeni v tem povojnem desetletju kot ideje, spoznanje, želje, kot boječi začetki — da bo prej ali kasneje prišlo do prekinitve z načinom, ki je bil doslej večinoma v navadi, kar zadeva prihod naše sodobne drame na naš sodobni oder. Želeti je treba, da bi se ti začetki nadaljevali, da bi se intimni mostovi dala mnogo del, ki niso samo modni simptomi, temveč tudi očitni dokumenti našega časa, ki pa jim bo končno sodbo izrekla šele prihodnost.

Naj končam:

Naša povojna drama je živela in živi v času, ko zanjo na splošno trdimo, da je v krizi. S tem doživlja usodo vse svetovne sodobne drame, ki zanjo črnogledi preroki že tradicionalno leta in leta trdijo in ji prerokujejo smrt. Kljub temu, da jo ti glasovi preplavljajo in so jo preplavljali, je ta drama kvalitetno dala mnogo del, ki niso samo modni simptomi, temveč tudi očitni dokumenti našega časa, ki pa jim bo končno sodbo izrekla šele prihodnost.

Na eni strani je ta naša povojna drama, ki nosi v sebi poteze tega našega časa sredi našega stoletja, neločljivo povezana s sodobno svetovno dramo. Po pismenosti, po bogastvu motivov in po pogumni obdelavi ta naša sodobna drama ne pripada družini sodobne svetovne dramatike kot provincialna pastorka: njen odnos do sedaj pisane dramske besede v svetu je enak odnosu naše ostale literature do sedanje svetovne književne ekspresije.

Hkrati pa je ta drama povezana tudi z našo dramsko tradicijo, ne samo po jeziku, temveč tudi po srcu. Živi pod strožjim kriterijem, kakor je kdajkoli v naši zgodovini živela povprečna dramska beseda, ter ga lahko zadovolji samo s svojo večjo pismenostjo. V odnosu do naše drame med obema vojnama — to je bilo obdobje našega dotlej najvišjega povprečja — stoji naša povojna drama s svojim povprečjem pismenosti na višji ravni ne glede na to, da po vsej verjetnosti doslej ni dala dela, ki bi ga lahko po moči ekspresije enakovredno komparirali s tako imenovanimi vrhunskimi deli naše starejše dramske literature, ki je vsekakor glede tega v srečnejšem položaju, saj zanjo že lahko uporabimo Proustove besede: »Umetniško delo dozoreva s časom, ko ob njem zorijo njegovi spoštovalci in samo zori ob njih.«

Med našo sodobno dramo in našo sodobno književnostjo obstaja velika enotnost. Vse, kar je razgibavalo, vplivalo, oblikovalo našo splošno pesniško besedo v teh desetih letih, vsi krči njenega porajanja, vsa odkritja njenih objav se zrcalijo tudi v naši sodobni drami. Na žalost še neraziskano gradivo naše kritike, ta dramska beseda pomeni zdaj s svojimi hibami, zdaj s svojo močjo poučno ogledalo, ki v njem odsevajo vse naše težnje, vsa naša iskanja, blodnje, ki označujejo poti naših književnih nadarjenosti v tem zadnjem obdobju. Z ugotavljanjem naših konfliktov in z njihovim prenašanjem v razne dramske ekspresije ta drama mnogo bolj izraža našo stvarnost, kakor pa se zdi na prvi pogled, vsekakor bolj tedaj, ko ni bukvalno ilustriрана, temveč se napaja pri studencih ustvarjalne fantazije in poezije.

Medtem ko vprašanje njenega sistematičnega objavljanja, to je založniškega publiciranja nikakor ni rešeno, pa naša drama živi na naših odrih v neštetih izvedbah. Nití ena doba naše dramske preteklosti ni slišala svoje dramske sodobne besede v tako širokih krogih,

kakor jo sliši naš čas, za kar se mora seveda zahvaliti renesansi našega gledališkega življenja, ki je med drugim za petkrat povečala število naših dramskih odrov. Odnos med našim gledališčem in našo dramsko besedo je na videz zadovoljiv. V bistvu pa smo doživeli v teh desetih letih zelo redke primere, ko se je ta odnos, v administrativnem smislu korekten, spremenil v ugodno umetniško ustvarjalno enotnost, ki je edini pogoj in poročstvo za pravo zarjo nove epohe našega nacionalnega dramskega gledališča. Mnogi simptomi, ki so za sedaj še v zametku, napovedujejo rojstvo novega odnosa med našo dramsko poetsko besedo in našo odrsko umetnostjo. Na podlagi izkušenj tuje in naše preteklosti poučeni moramo želeti, da bi se ta odnos čimprej uresničil v naših socialističnih pogojih umetniškega življenja.

In na koncu vprašanje, ki smo si ga zastavili na začetku tega referata: kje smo v naši dramski literaturi in na čem lahko gradimo njeno prihodnost?

Pred šestimi leti sem na zagrebškem II. kongresu naše Zveze v svojem referatu med drugim dejal naslednje: »... občutek stvarnosti, kot temeljna kvaliteta drame v velikem revolucionarnem času, ne more roditi drugega rezultata kakor veliko revolucionarno dramsko umetnost.« To je bilo izgovorjeno na podlagi naših prvih povojnih dramskih tekstov, na podlagi sorazmerno mršave bilance prvih štirih let našega jugoslovanskega odrskega življenja, polnega boječega iskanja in deklarativnih stvaritev. Sedaj, po šestih letih, je za nami cela knjižnica uprizorjenih, tiskanih ali v rokopisu izdelanih dramskih dialogov, ki jih je spremljala bolj ali manj srečna usoda, ki pa lahko vsi skupaj jasno govorijo vsakemu skeptiku razen ignorantu, da je naša sodobna dramska literatura z drugimi zvrstmi naše sodobne jugoslovanske književnosti vred stopila na stezo, ki napoveduje s svojim poetsko-pustolovskim nemirom stvaritve, ki se nam jih ne bo treba sramovati pred potomstvom. Naša drama se je osvobodila okov realistično-naturalističnih ilustracij in črno-belih šablon ter je v zadnjih letih dala in še daje čedalje več dokumentov resnega poglobljanja v pesniški stržen drame naše epohe in našega človeka ter je kot takšen postala ne najmanj pomemben odsev in izraz naše pesniške zavesti in pesniških sanj.

Iz rokopisa prevedel Marjan Javornik.

Nana Šest-Wintrova

(Nadaljevanje)

V Židovski ulici pri Roži je bil revolucionarni brlog. Tam je vladal restavrater in kuhar v eni osebi — Čeh Fiala. Za razliko med njim in opernim tenorjem Fialo, smo rekli temu »Vijolica«. Oba sta bila hrusta, ki nista prav nič spominjala na nežno vijolico. Tam je bila sobica, ki je bila za druge goste zaprta. V njej so se shajali: dr. Tavčar, dr. Zupanc, dr. Triller, dr. Lah, urednik Pustoslemšek, še nekateri drugi, ki sem jih pozabila, in češki igralci. Tam so se govorile take reči, da je restavrater Fiala celo natakarkjem prepovedal vstop in je stregel sam; če je bil zadržan, pa njegova žena, saj je šlo za vidne osebnosti v javnem življenju.

In tam je imel Boguslav glavno besedo! Večkrat se je zgodilo, da so odlični gostje ušli z raznih družabnih prireditev in če so vedeli, da so ta večer igralci prosti, so prišli »poklepetat«. Dr. Zupanc je večkrat rekel: »To je zame počitek, ki se nanj ves dan veselim.«

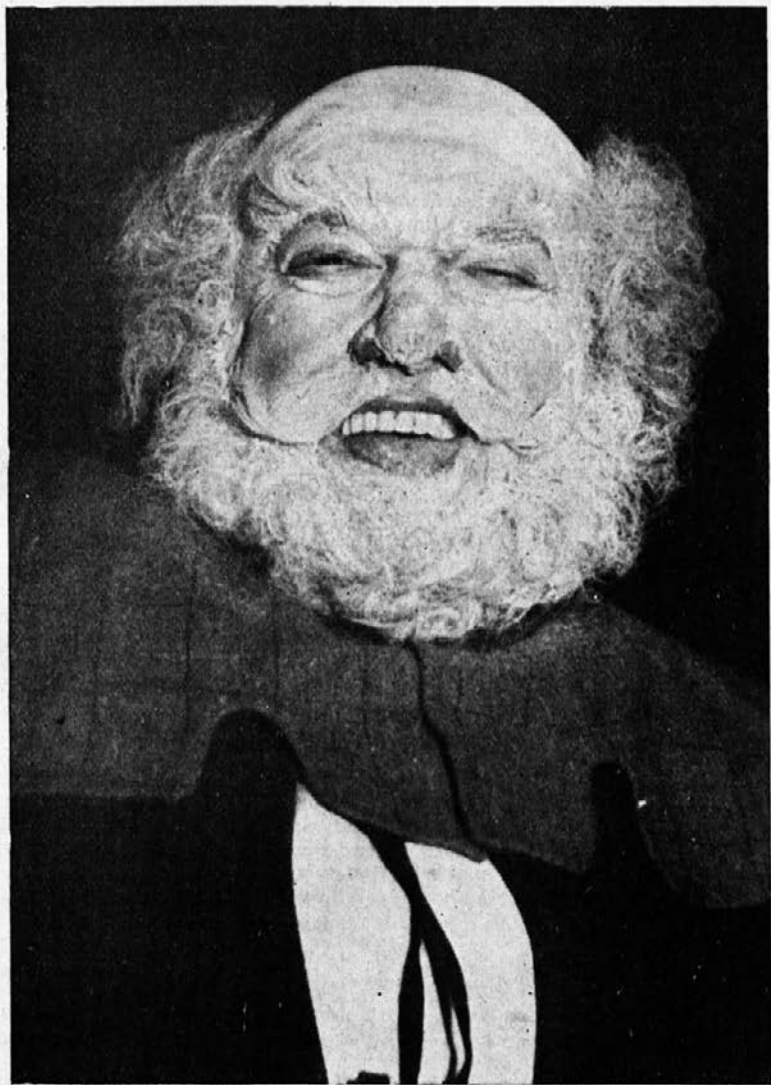
* * *

Precej po novem letu smo se odpeljali na izredno gostovanje v Gorico. V mestnem gledališču so seveda igrali Italijani. V trgovskem domu je bilo središče Slovencev. Tam je imel založbo in trgovino s pisarniškim potrebščinami znani vodja goriških Slovencev pisatelj Gabršček. Ta, dr. Gradnik in T. Eržen so vsako leto povabili slovensko gledališče za april v Gorico. Tokrat pa so hoteli še medsezonski nastop. Navdušeno so nas sprejeli, razprodani dvorani smo zelo ugažali in po predstavi je rekel Gabršček: »Veste, punčka, za zelenjavo (mislil je šopek) jaz nisem, tega ste dobili dovolj. Ker pa ste tako lepo igrali, pridite v trgovino in si izberite za spomin kar hočete!« Imel je tam tudi slike, kipce in drugo. Ko se nisem mogla odločiti med sliko in srebrnim kipom, mi je položil oboje v naročje in me potisnil na cesto. Ni trpel ugovora! Tako sem si prinesla vsako leto kakšno lepo stvar domov.

Za nas, Čeha, je bila Gorica doživetje, tam se je že čutil jug. Bilo je namreč malo izbrancev pri nas na Češkem, ki so si mogli privoščiti potovanje v Italijo. Ko smo bili en dan prosti, smo jo štirje mahnilo v Italijo! Iličić (Srb), Bohuslav, Kaucka in jaz, ne da bi kaj rekli Govekarju. Bali smo se, da nas ne bo pustil, zlasti mene, ker me je zvečer čakala glavna vloga. Takrat smo se vozili čez mejo brez vseh potnih listov in dokumentov! Na progi proti Vidmu je postaja San Giovanni. Tam smo izstopili, občudovali neko tovarno pletenih stolov, drugega ni bilo. Poglavitno pa je bilo, da smo nakupili kup dopisnic, s katerimi smo osrečili vse znance v Pragi, češ: s potovanja po Italiji! Bilo jih je lep kupček. Pa pravi Bohuslav: »Kaj če bo ta duša italijanske znamke odlepil in znova prodal, razglednice pa sežgal?« Zlezel je Iličiću na hrbet in pokukal v urad. Bila je navadna kmečka soba, no in poštar je pridno žigosal!



Pavle Kovič kot Falstaff



Janez Cesar kot Falstaff

Gorica pa je bila ne le za Čehe, tudi za Slovence, obljubljena dežela. Kakor hitro se je prekucnil januar, se je govorilo samo o Gorici. Habič me je jezil in resno spraševal: »No, gospodična, ali ste že pripravili kovčke?« Iz Gorice je šla pot v Ajdovščino, Pazin, Piran, prav do Pule! To je bilo za nas doživetje — in čeprav me je vsak večer čakala velika vloga, sem bila tudi podnevi povsod zraven.

Na Brionih sem nekoč z Bukšekico preživela ves dan. V gozdiču, ki je prekrasno dišal, sva iskali stare kipe, ki so bili moje veselje, kot še danes ljubim stare hiše. Saj se nanje vežejo usode ljudi, ki so v njih živeli in trpeli. A na Brionih sva namesto kipov našli dva mlada človeka. On je bil častnik, ona mu je slonela na prsih in bridko jokala. Zaslutili sva tragedijo in se hitro in tiho oddaljili. Na Brionih je bila namreč takrat avstrijska poletna rezidenca in v tem delu otoka je bilo polno lakajev in častnikov.

Ko sva na travi pojedli kosilo, sva skušali priti v bližino rezidence. In res: ob obali so bili krasni čolni z blazinami in na vratih se je pojavila gruča ljudi. V sredini je stala naša znanka, pod roko jo je držal neki starejši častnik. Vsi so se vrteli okrog njiju, očitno sta bila zaročena. Ona je bila zelo bleda, mladega častnika pa nisva videli nikjer. Tih in ganjeni sva se z Bukšekovo vračali v Pulj k predstavi in ob spominu na mlada nesrečneža sem gotovo še bolj občuteno igrala.

* * *

Tudi Tolmin sem zelo ljubila. Poskušala sem z drugimi zlesti v Dantejevo jamo, a sem se ranila v roko in sem morala nazaj. Neki domačin nam je pripovedoval, da so najprej lepe skalnate dvorane, a da jim nihče ni prišel do kraja. Stari da govorijo, da vodi jama do Triglava.

* * *

Nekega dne so nas povabili v Novo mesto. Ko smo tam odigrali nekaj predstav, so prosili tudi Metličani, naj pridemo k njim. Radi, toda kako? Vlak je vozil samo do Novega mesta, o avtobusih se nam še sanjalo ni. Pa je ob 7. zjutraj pripeljal pred hotel lojtrski voz, preko njega so bile položene deske in s krikom in smehom smo se odpeljali. Smeh nas je pozneje minil, kajti čez Gorjance smo se vozili sedem ur! Pa ne vedno vozili, tudi stopicali smo zraven naše ekvipaže in celo potiskali smo jo naprej, ko so začeli konjički štrajkati. Tam so nas izredno gostoljubno sprejeli, a vsi smo bili precej resni, ko smo se spomnili, da moramo tudi nazaj. Da bi pa bila čaša polna, se je nekaj kilometrov pred Novim mestom zadnje kolo osamosvojilo in tisti, ki so sedeli nad njim, so z desko vred zleteli v jarek. Na srečo se ni nihče poškodoval in šli smo do Novega mesta peš.

(Nadaljevanje prihodnjič)

Kramljanje s celjskimi igralci

(Ob gostovanju z Marinkovićevo »Glorije«)

MAKS FURIJAN

(Nadaljevanje)

Rikardo Kozlovič, ta tragična figura, ta čudovita človeška krea-tura, ta mali provincijski klovn, a velik po svoji človeški noti — topel, neposreden in nevsiljiv — no in tu sva, Janez Škof. Nevsiljiv s svojo tragedijo — preprost v izrazu, odrsko preprost in s tem umet-niško globoko prepričevalen.

Pri tem očetu ni solzá na prodaj! Janez, joči v duši in občinstvo bo jokalo s Teboj! Kako bi Ti to povedal nazorneje?

Velika škoda je, da naša mlajša igralska generacija ni imela pri-ložnosti doživeti predstave Hudožnikov (gostovanja so bila 1921. leta I., 1924. leta II. skupina MHT), nadalje, da niste vsaj enkrat doživeli na odru igralca Maksa Pallenberga in Wernerja Krausa ter Sokolova. Videli pa ste gotovo Ch. Chaplina v filmu in našega nepozabnega Josipa Daneša na slovenskem odru v Mariboru in v Ljubljani. Vsi ti veliki igralci so v vlogah oziroma v ustvarjanju podob tragično-komičnega žanra morda z enim samim svojim pogledom, z neznatno gesto in preprostim tonom povedali več v enem liku, kakor lahko pove povprečen igralec vse svoje življenje. Publika se jim je smejala in jokala v istem trenutku in se jim še. — Tega navdihla v vlogi Riharda Kozlovića ni bilo. Preveč teatra, premalo preprostega člo-veka, da vse to ni bilo tako uglašeno, to se pravi, harmonično pove-zano v ves kompleks »Glorije«. Nisi kriv Ti, igralec Janez Škof, niti režiser »Glorije« Andrej Hieng, oba bo šele, to verujem, življenje na deskah »naredilo« in izoblikovalo.

Marija Magdalena — Glorija! Bizarna situacija: vzemiva v življe-nju, Marijanca Krošlova, kako bi bilo? Teater — kloster — cirkus — kloster in zopet nazaj — cirkus!

Glorija je čista žrtev — čista kot solza. Glorija je žrtvovana kot jagne. Pod silnim vplivom brezumneža, fanatika Dona Jereta, ki mu Glorija sledi tudi kot moškemu nagonsko. Marijanca, čustveno nagonsko, ne z narejeno žensko histerijo, kakor da hoče še in še lju-bimcev. Ta zdiferencirana situacija ni bila izluščena, ker se seveda v 25 skušnjah ne da izluščiti. Predstavlja si, da si se znašla v kletki s kačami in tigri: kakšen bi bil Tvoj strah, kje sigurnost v govoru, kje je tisti trepet pred neznanim —? Prosim — samo primer: zaslíše-vanje pred škofom!

Vendar: en sam Tvoj pogled in solze v očeh na oltarju ob pogledu na očeta, mi je dal pri predstavi »Glorije« potrdilo, da bi zmogla in zmoreš veliko veliko več, ako — —

(Dalje prihodnjič)

Le naturalist?

ZA STOLETnico ROJSTVA OTTA BRAHMA

Dvajsetletni praktikant v hamburški banki Frege & company, Otto Abrahamson pride na velikonočno nedeljo zvečer leta 1875 domov in ponovi staršem to, kar je že nekaj ur prej razložil starejšemu kolegu: da si je pridobil toliko trgovskega znanja, kolikor ga potrebuje in da se zato ne bo več vrnil v banko. Staršem pojasni, da se bo njegovo življenje nadaljevalo v štirih obdobjih. Najprej, da se bo doma pripravil za maturo, potem da bo študiral germanistiko in nato da se bo preizkusil kot pisatelj in novinar, kar naj bi bila priprava za zadnje obdobje, v katerem hoče postati vodja gledališča. Staršem ti načrti seveda niso bili prav nič všeč, bili pa so — na mladeničeve srečo in predvsem tudi na srečo nemškega gledališča — dovolj uvidevni, da niso rešno nasprotovali.

Kar si je zamislil devetnajstletni v Hamburgu rojeni bančni praktikant, se je izpolnilo, razen ene točke. Študiral je doma kar najmarljiveje dalj kot poldrugo leto, kljub temu pa zrelostnega izpita ni opravil. Čeprav je bilo zrelostno spričevalo že takrat pogoj za obisk večine nemških univerz, odide Otto Abrahamson jeseni leta 1876 vendarle v Berlin in se vpiše kot slušatelj na univerzo. Tukaj posluša predavanja Wilhelma Schorerja in Hermanna Grimma. Poleti 1. 1877 odide v Heidelberg, kjer pa ga odbije tamošnja »študentska roman-tika«. Vendar pa najde tukaj človeka, ki postane in ostane vse življenje njegov zvesti prijatelj: Paula Schlentherja, kasnejšega direktorja Burgteatra. Poskušal je opraviti doktorsko disertacijo pri Schererju v Berlinu in pri Erichu Schmidtu v Strassburgu, toda zaman, ker pač ni imel zrelostnega spričevala; odide v Jenó in promovira pri Edvardu Sieversu leta 1879.

Istega leta poleti se vrne v Berlin, da bi začel s tretjim predvidenim življenjskim obdobjem, kot novinar in pisatelj. S Schererjevo podporo, ki mu svetuje spremembo priimka v Otto Brahm, prične kot kritik pri National Zeitung in pri Augsburger Allgemiene. Njegov znanec Fritz Mauthner pa ga povabi k sodelovanju pri svojem Deutsche Montagsblatt.

Leta 1881 se življenjske razmere O. Brahma utrdijo. Poleg Theodorja Fontana prične sodelovati pri Vossische Zeitung, za katero je pisal kritike o berlinskih zasebnih gledališčih. Njegove, za takratne čase ostre kritike so izzvale pozornost, pa tudi spotiko. Direktor Wallnertheatra Theodor Lebrun mu je celo odtegnil novinarske vstopnice. Pri Vossische dela štiri leta, potem pa mora stran zaradi nekega nesrečnega naključja in nadaljuje svoje delo pri tedniku Nation. Medtem je napisal tudi literarno-zgodovinske študije o Kellerju, Kleistu in Schillerju.

Za Brahma nič manj važno, za njegov bodoči razvoj pa celo odlično je v teh letih njegovo srečanje z literarno smerjo — z naturalizmom —, ko njegova takratna najizrazitejša predstavnika, Ibsen in Zola, vse bolj stopata v ospredje. Že leta 1878 je gledal Brahm skupno s Schlentherjem predstavo »Stebri družbe«, ki pa je izzvala v njem bolj kritiko kot odobravanje. Pod vplivom Hofforya pa takrat nastane pri Brahm sprememba. Leta 1887, ko si v Rezidenztheatru direktor Anno upa uprizoriti Ibsenove »Strahove«, zaradi cenzurne prepovedi le na matineji in v krogu povabljenec, je Brahm režiserjev asistent in posrednik med prisotnim Ibsenom in med gledališčniki. Od tedaj dalje ga v berlinskih literarnih krogih štejejo za enega izmed najostrejših borcev za novo smer, za naturalizem.

Kar Brahm 1887 brani le še z besedo, spremeni že dve leti kasneje v dejanje, kajti 1889 nastopi usodni trenutek njegovega življenja, trenutek, ki pomeni prehod v četrto, nekajd zamišljeno obdobje njegovega življenja. Brahm postane vodja gledališča.

Seveda pa še ni gospodar v svoji hiši, temveč le predsednik 1. 1889 ustanovljenega društva Freie Bühne (Svobodno gledališče). Toda že na tem položaju si zna pridobiti moč, da postane pravi gospodar tega »gledališča od ene društvene predstave do druge društvene predstave«. In ta dejavnost je, tako z dramskimi deli kot s stilom predstav enotno naklonjena načelom naturalizma. Z Ibsenovimi »Strahovi« pričenja društvo Freie Bühne svoje delovanje. Nato sledi pozornost vzbujajoča Hauptmannova drama »Pred sončnim vzhodom«. Tudi v nadaljnjih predstavah društvo uprizarja izključno dela naturalistov. Tu je prodrla nova smer. Kdo bi še mogel trditi, da predsednik društva, Otto Brahm, ni naturalist?

Ta zakleti pristaš nove smeri, porojene, kakor mnogi trdijo, iz »orgij teme, blata in človeškega dna«, postane leta 1894 celo direktor gledališča Deutsches Theater, prav tistega gledališča, ki ga je pred desetimi leti ustanovil Adolf L'Arronge, z namenom, da bi obnovil v Berlinu zelo propadlo gledališko umetnost. Celo Brahm naklonjeni se smejejo nad predrznostjo tega »naturalista«, nasprotniki pa prerokujejo, da Brahm ne bo prišel preko prve predstave. Kakor pričajo njegova pisma Georgu Hirschfeldu in Theodorju Fontanu, se tudi sam ne počuti prav trdnega.

Tega, kar se zgodi potem, pa nihče ni smatral za mogoče. Brahm ostane do leta 1904 — torej celih deset let — vodja gledališča Deutsches Theater. V zelo kratkem času postane njegovo gledališče — ki vzbudi veliko pozornost ne le v Nemčiji, temveč tudi daleč preko njenih meja — pojem zase. Celo leta 1904 še ne odstopi, kakor so mnogi pričakovali in kakor je on sam marsikdaj nameraval. Sedaj prevzame gledališče Lessing Theater, katerega vodja ostane do svoje smrti leta 1911.

Skoraj 18 let je bil Otto Brahm gledališki direktor v Berlinu, ne kot eden med mnogimi, temveč nedvomno kot prvi, česar mu niso oporekali niti njegovi najbolj zagrizeni nasprotniki. To velja brez omejitve za leta, ko je bil vodja gledališča Deutsches Theater. Pa tudi še potem, ko je vzšla nova zvezda na berlinskem gledališkem nebu — Max Reinhardt — ki je kmalu, zasenčila vse, in ko se je Brahm umaknil v Lessing Theater, je ostal Reinhardt enakovreden in je bil še vedno umetniška sila. Alfred Kerr je ravno o predstavah v Lessing Theatru pisal: »Zanje ni drugega izraza kot: popolnost«.

Življenje in delo Otta Brahma je treba oceniti glede na dejstvo skoraj osemnajstletnega gledališkega vodstva, kar se doslej še nikdar ni zgodilo. Vsi brez izjeme, prijatelji in nasprotniki, so vedno gledali le posameznosti, vsi so jih razčlenjevali, ne da bi se dokopali do Brahma pravične sinteze. V njegovem življenju in delu pa ni ničesar slučajnega, ničesar zunanjega in stranpotnega, ni ga moč dojeti po koščkih. Vse njegovo delovanje je bila harmonična celota, ki je vedno služilo le gledališču, toda ne le enemu, temveč gledališču sploh.

Začnimo kjerkoli; če hočemo dojeti celotnost tega življenja, vzemimo mirno za izhodišče, da je bil baje samo — naturalist. Že tukaj nastane vprašanje, če je Brahm sploh bil naturalist. Iz obdobja, ko je bil kritik, bo razvidno, da mu je šlo za obnovev gledališča, ki je bilo okorelo, kar se tiče dramskih del v nepomembnosti, v pogledu igralske umetnosti pa v patosu in egoizmu. V gledališču je zopet hotel dramska dela, ki bi bila izpovedi, in igralce, ki bi spet predstavljali žive ljudi. Te zahteve je videl vsaj približno izpolnjene v oni smeri, ki se je imenovala naturalizem. Zato se je logično obrnil k njej. Kot predsedniku Svobodnega gledališča mu je šlo še za to, da bi prodril z naturalistično stilno smerjo in da bi z njo ustvaril izhodiščno osnovo za obnovev gledališča. Kot direktorju gledališča Deutsches Theater mu je šlo že za prevladanje naturalističnega stila.

Otvoritev gledališča Deutsches Theater s »Kabale und Liebe« (Kovarstvo in ljubezen) je že jasno pokazala njegov program. To predstavo so krivo razumeli in so jo tudi morali, kajti kar je Brahm preizkušal tukaj na klasiku, je bilo revolucionarno. To se je pričelo že pri zasedbi. Upal si je oboževanega berlinskega junaka Josefa Keinza degradirati na »Chargenspielerja« s tem, da mu je dodelil vlogo Wurma. Rudolfa Rittnerja, tega »Naturburscha« si je upal postaviti na oder kot Ferdinanda. In kakor je dal igrati Schillerja, je bilo pač Schillerja »nevredno«, kajti predstava ni imela ničesar več skupnega s »klasičnimi predstavami«, ki so jih bili vajeni.

Brahm je šel seveda v marsičem predaleč, ali pa morda bolje rečeno, ni bil dovolj yrasel v formo, ki jo je iskal. Brahm je Schillerja prenasilno depatetiziral in mu odvzel preveč tistega, kar on pač terja. Toda, če bi bilo mogoče to predstavo danes zopet videti in poleg nje tudi tedanjo predstavo v Königliches Schauspielhaus z Matkowskym kot Ferdinandom, tedaj bi se gotovo odločil za Brahmsovo, ki je pač merila v prihodnost.

Direktor Brahm je hotel služiti načelu žive resničnosti, ali kakor je to pozneje nekoč sam formuliral Herbertu Eulenbergu, iskati sintezo med naturalizmom in romantiko. Ta nekoliko preliterarna formulacija naj bi v resnici izrazila, da je sicer puščal gledališču, kar je pač potrebovalo, da mu je pa vzel, kar ga je delalo zunanjega. Skušal je gledališču zopet dati dušo. Dramsko delo naj bi učinkovalo iz sebe in z ansamblom, ki ga to delo navdahne.

(Nadaljevanje prihodnjič.) Prevedel Fr. Jamnik

Dunajska gledališka pisma

II.

Kar sem v prvem pismu napovedal (gl. GL Drame SNG, št. 7, stran 309), se je med tem res zgodilo: dr. Karl Böhm, direktor dunajske Državne opere, je odstopil. Ta dogodek je danes na Dunaju pogovorna tema št. 1 in to ne le med ljubitelji gledališča. Ko je dr. K. Böhm postal direktor dunajske Opere, mu je bil odobren petmesečni dopust, ki ga je nameraval izkoristiti za svoja dirigentska gostovanja. Po ogromnem delu, ki ga je opravil ob otvoritvi nove dunajske operne hiše (sam je glasbeno naštudiral pet uprizoritev), se je dr. Böhm odpeljal v Ameriko, komaj odprto Opero pa je prepustil skrbi svojega namestnika dr. Seefehlnerja in šefa Zvezne gledališke uprave ing. Marboa. In tedaj se je zgodilo: dr. Böhm je odpotoval, veliki pevci, ki so hoteli sodelovati — in so tudi sodelovali pri otvoritvenih predstavah, so se zopet razkropili po svetu, prav tako veliki dirigenti (Knappertsbusch, Kubelik), »normalna« dunajska operna publika je morala gledati in poslušati medle predstave, — nekatere med njimi so bile celo podpovprečne —, krivdo za vse to pa so zvalili na odsotnega direktorja Böhma. Tisk ga je začel silovito napadati. Čim se je ves preplašen vrnil, je odstopil, s čimer pa, kot pravijo, ni napravil prevelikega veselja Marbou in Seefehlnerju, ki menda pripravljata novo »operno vlado«. Ves Dunaj ugiba, kdo bo Böhmov naslednik; slišati je zlasti glasove, naj bi poklicali nazaj dr. Hilperta, ki je po letu 1945 dvignil Opero na nekdanjo višino, nato pa je bil po sporu z ministrom za kulturo poslan v »izgnanstvo« (kot sodelavec kulturnega inštituta v Rim), pa tudi glasove, ki ostro kritizirajo Böhmove pogodbene partnerje, predvsem ing. Marboa, šefa Zvezne uprave gledališč. Odreka jo mu kvalifikacijo za mesto opernega generalnega intendantanta, za katerega naj bi nameraval kandidirati. Kakorkoli že, Dunaj ima zopet svojo veliko gledališko debato, ki pa nima z umetnostjo že prav nobene zveze več.

Tudi v Burgtheatru ni vse kot bi moralo biti: direktor dr. Rott je imel že doslej mnogo nezadovoljnih kritikov, zdaj pa se je zvrstilo še nekaj premier, ki so nezadovoljstvo še povečale. Najnovejša drama Karla Zuckmayerja »Hladna luč« (Das kalte Licht) se ima zo to, da ni propadla, zahvaliti samo igralcem, predvsem Walterju Reyerju in Attili Hörbigerju, delo samo, atomska špionažna zgodba, pa obravnava temo s preveliko pripravljenostjo za kompromise in se razvija v bledem ljubezenskem zapletu in številnih prizoriščih. Velik neuspeh je doživela tudi Grillparzerjeva »Sapho« v Akademietheatru in to kljub grandiozni umetniški ustvaritvi Liselotte Schreiner v naslovni vlogi. Zelo zadovoljno je bilo občinstvo s preizkušeno Anouilhovo komedijo »Povabilo v grad«, v kateri so ustvarile zelo lepe figure Rosa Albach-Retty, Alma Seidler, Hilde Wegener in Johanna Matz.

Državna »Ljudska opera« je pripravila največjo gledališko senzacijo zadnjega časa: prvi »musical« na Dunaju (Cole Porter: »Kiss me, Kate«). Nekaj igralcev so pripeljali kar čez lužo iz ZDA, a dunajski kolegi, ki so prvi uprizoritvi sodelovali, so jim bili enakovredni partnerji. Vloga Grahama-Petruccia igra in poje Fred Liewehr, v vlogi Kate je Brendo Lewis enako uspešno zamenjala Sonja Mottl, splošne simpatije in navdušeno občudovanje pa si je priborila ljubka in vesela črnka Olive Moorefield. Turbulentna zmes Shakespearove komedije »Ukročena trmoglavka« in naivne teaterske zgodbe, komponirana iz elementov glasbene revije, spevoigre, operete in drame, okusna v kostumu, muzikalna v sleherni fazi, učinkovita zaradi plesnih vložkov — je občinstvu ugajala in ugaja bolj kot je bilo moč pričakovati in za leta nazaj pomeni največji gledališki »bussines« na Dunaju.

V gledališču »Theater in der Josefstadt« igrajo dramtizacijo Firnerjevega »Moža uspeha«. Uprizoritev so izvrstni igralci nekako izpeljali in rešili, dasi je delo močno problematično in tudi skrivnostni ter sicer vedno privlačni zdravniški milje tokrat ni pritegnil občinstva.

Gledališče »Kammerspiele« je imelo z uprizoritvijo stare vesele igre »Pri svetlobi sveč« lep uspeh pri občinstvu, ki tukaj še vedno prav rado ploska komičnim tipom iz pokojne »K. und K.« monarhije.

Volkstheater je pripravil v zadnjem času dve lepo uspeli premieri. Pod naslovom »Lepe Benetke« so uprizorili Arthurja Laurentsa igro »Time of the Cockoo«. Glavno vlogo, (ki jo je v filmu igrala Katharine Hepburn) igra Cristl Mardayn ob priznanju občinstva in kritike.

Vso svojo visoko umetniško zmogljivost pa je izčrpal ansambel »Ljudskega gledališča« v uprizoritvi »Treh sester« A. P. Čehova. Kritika in občinstvo sta sprejeli to lepo predstavo z navdušenjem in priznanjem. To težko miljejsko in psihološko študijo je režiral učenec K. S. Stanislavskega Peter Žarov. Ustvaril je eno najbolj enotno zlatih uprizoritev, kar jih je v zadnjih letih doživel gledališki Dunaj. Iz terceta sester kaže posebej omeniti Mašo Marte Wallner.

Ansambel gledališča »Scala« je z uprizoritvijo Schillerjevega »Wilhelma Tella« ostal na pol poti, dasi iz povprečne uprizoritve izstopajo nadpovprečni posamezniki, nekaj podobnega pa se je zgodilo tudi »Malemu gledališču v Koncertnem domu«, ki je uvrstilo v repertoar niz enodejank — prvencev Thorntona Wilderja. »Tribuna« igra sicer redko uprizarjano Schakespearovo komedijo »Konec dober, vse dobro«, posebno zanimanje pa je vzbudilo »Gledališče na Parkringu«, ko je iz arhivov izgreblo l. 1844 napisano Nestrojevo veselo igro »Eisenbahnheirat«. Igro so nekoliko predelali, prenovili in ob tej ljubki zgodbi, polni zmešnjav, zamenjav in ljubezenskih zapletov se je izkazalo, da je grmada 70 Nestrojevih komedij rezervoar del, iz katerega Dunaj s srečno roko vedno znova uspešno »pomlaja« svoje repertoarje. Zanimivo je tu pripomniti, da je Thornton Wilder svoje najnovejše delo »Ženitna posredovalka« napisal kot uspelo parafrazo Nestrojeve burke »Danes bomo tiči«.

Dr. Friedrich Langer.

Iz rokopisa prevedla Zora Filipičeva.



William Shakespeare: »Henrik IV.«, prvi del. Prevod: Matej Bor, režija: dr. Bratko Kreft, scena: Vladimir Rijavec, premiera v Drami SNG 24. decembra 1955.

Foto Vlastja

TRGOVSKO PODJETJE

Svila
(bivši Urbanc)

SE PRIPOROČA

TRGOVSKO PODJETJE

„**obak**“

Ljubljana • Tel. 30-956

Vam nudi preko svojih
skladišč in maloprodajalnic
kvalitetne tobačne izdelke
vseh naših tobačnih tovarn



Eau de Cologne
Narta

OPTIKA

LJUBLJANA,
TRG REVOLUCIJE 4
Telefon 22-533

izdeluje
in strokovno po-
pravlja vse vrste
očal. Opravlja vsa
optična popravila.
Sončna očala stal-
no na zalogi.

HOTEL

Krim

BLED

NUDI SVOJIM GOSTOM
PRIJETEN IN
UDOBEŃ ODDIH.
OBISČITE NAS IN
ZADOVOLJNI
BOSTE!



KOLODVORSKA RESTAVRACIJA V LJUBLJANI

obratuje nepretrgoma in
nudi gostom stalno toplo
hrano in pijačo.



Restavracija »K O P E R«

GRADIŠČE 13

Telefon: 23-094

OBISČITE NAS PO PREDSTAVAH!
PRISTNA ISTRSKA VINA!
ODLIČNA KUHINJA!
DNEVNO SVEŽE RIBE!
PRIJETEN VRT, POSTREŽBA TOČNA
IN HITRA! — SPREJEMAMO NAROČILA!

Pri nakupu
čevljev
se boste
odločili
za znamko

Peko

ki je že
nad
pol stoletja
vodilna
v modi
in kvaliteti

TOVARNA

»AERO« CELJE

Vas opozarja na svoje izdelke:

- Aero — akvarelne šolske barvice
- Aero — plakatne tempera barve
- Aero — umetniške oljnate barve
- Aero — karbon papir
- Aero — indigo papir
- Aero — pisalne trakove
- Aero — matrice za razmnoževanje
- Aero — barve za razmnoževanje
- Aero — Diazo — Amoniak papir — Jasnit
- Aero — črnila
- Aero — barve za tkanino
- Aero — barve za tla
- Aero — lužila za les
- Aero — Germinol — lepilo za gumo
- Aero — Moltin — sredstvo proti moljem
- Aero — Lepilkoj — lepilo za papir
- Aero — Mica, bela barva za belo perilo

Zahtevajte naše izdelke v vseh trgovinah!

Gostišče „PARK” IZOLA

posluje od julija 1955 v najlepšem parku istrskega polotoka. Cenjenim gostom nudi na svojem vrtu prijetno zabavo s plesom, raznimi nastopi ter solidno in ceneno postrežbo — vseh vrst gostinskih uslug.

S pričetkom sezone letošnjega leta bo gostišče razširjeno v gostinsko podjetje

„Park hotel” Izola

ki bo imelo v svojem sklopu sedanje gostišče, moderno urejene hotelske sobe, restavracijo, bar ter kopališče.

Priporoča se uprava gostišča

»PARK« — IZOLA

Trgovsko podjetje „Moda“

LJUBLJANA S SVOJIMI POSLOVALNICAMI

„MANON“
„MOŠKA MODA“
„DOJENČEK“
„OKRAS“

NUDI VSEM ODJEMALCEM KVA-
LITETNE PLETENINE, PERILO,
OPREMO ZA DOJENČKE IN
VSAKOVRSNI
NAKIT



BLAGOVNICA TROMOSTOVJE LJUBLJANA

nudi v veliki izbiri tekstilno blago, konfekcijo, obutev, perilo, plete-
nine in vse otroške potrebščine v poslovalnici »Sneguljčica«

Tekstil-promet

LJUBLJANA, Stritarjeva ulica 5

Vam nudi

veliko izbiro tekstilnega ter galanterijskega blaga, in to po zelo
ugodnih cenah

TRGOVSKO
PODJETJE
Z
ZIVILI



„Grmada“

UPRAVA: CELOVŠKA CESTA 34

Ima dnevno v vseh svojih poslovalnicah na zalogi vsakovrstno sveže špecerijsko blago! Sprejemamo tudi telefonska naročila!

Po naročilu pošiljamo blago na dom!



Zivila in gospodinjske potrebščine
nabavljajte v trgovini

»SORA«

Tavčarjeva 6, telefon 23-254

BLAGO VEDNO KVALITETNO!
POSTREŽBA HITRA — PO ŽELJI
DOSTAVLJAMO BLAGO NA DOM!

ZADRUŽNO TRGOVSKO PODJETJE

MEDEX LJUBLJANA

z novo urejeno poslovalnico na Miklošičevi cesti 28

Vas postreže z najboljšimi kvalitetami naravnega medu in s sadnimi sokovi po najnižjih cenah.

Prepričajte se o kvaliteti blaga, ki Vam ga nudi »MEDEX«.

»ALOKO«
Alko
Liqueur Special

NABAVNI KVALITETNI LINIJAJI V LIKOVNIH OPIRENI S PRAVILNIM ZARJEDOM!

CHERRY BRANDY
Crème de Café
MYRTILLUS
CRÈME DE CACAO

FABRIKA DESTILERIJ IN TOVARNA LIKORJEV LJUBLJANA

Proti bolečinam vseh vrst (glavobola, zobobola revmatičnim bolečinam, nevralgijam itd.)

zahtevajte
 v lekarnah

le originalno škatlico
 tablet **COFFALGOL**

ali tablete z močnejšim
 učinkom **PHENALGOL!**

Izdeluje: **Lek**

Tovarna farmacevtskih
 in kem. proizvodov

L J U B L J A N A

Foto Slovenija

Ljubljana,
 Cankarjeva 5

Vam postreže s komercialno, reklamno, turistično in reportažno fotografijo. Izdeluje razne fotoalbume za reprezentančne namene po naročilu

Naša telefonska številka: 22-781

SOLEA
 krema

Za nego kože
 za lepoto
 in zdravje



KLAVNICA

LJUBLJANA

Mesarska 1

Telefon 31-430

se Vam priporoča za usluge!

VELEBLAGOVNICA
nama
LIUBLJANA



**MODERNI, POCENI IN
SOLIDNO IZDELANI**

so novi pomladanski modeli
oblek, plaščev in kostumov.



»DROGERIJA«

POSLUŽUJTE SE DROGERIJ IN
PARFUMERIJ V LJUBLJANI-



KRAŠ