

Poštnina plačana v gotovini.

GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

DRAMA

1946—1947



7

Viktor Car Emin

Na straži

Premiera dne 24. januarja 1947.

Na straži

Drama v treh dejanjih. — Spisal Viktor Car Emin. — Prevedel F. S.

Scenograf: ing. Ernest Franz.

Režiser: Peter Malec.

Mate Slavić	P. Kovič
Luce, njegova žena	Marija Vera
Mare, njuna vnukinja	A. Levarjeva
Flora, Marina mati	S. Severjeva
Niko, Slavićev brat	M. Brezigar
Frane, Marin zaročenec	M. Bajc
Učitelj	F. Lipah
Kapitan Roko	L. Drenovec
Dninar Jadre	J. Albreht
Kate	R. Bojčeva
Nori Bašte	B. Miklave
Nosač	D. Škedl

Godi se ob morju v Istri. Prvo dejanje prve dni novembra 1920, drugo 11. novembra, tretje decembra istega leta.

Kostume po načrtih Mije Jarčeve izvršila gledališka krojačnica pod vodstvom Jožeta Novaka in Živke Jančeve.

Inspicijent: N. Simončič. — Odrski mojter: A. Podgorelec.

Šef razsvetljač: V. Lavrenčič. — Lasuljar: A. Cecić.

Cena Gledališkega lista din 6.—

Lastnik in izdajatelj: Uprava Slovenskega Narodnega gledališča.
Predstavniki Janko Liška, Urednik Emil Smasek, Tiskarna Slovenija
Vsi v Ljubljani.

Dr. Bratko Kreft:

VIKTOR CAR EMIN: NA STRAŽI

Viktor Car Emin je najstarejši živeči jugoslovanski pisatelj. Rojen je bil 1. novembra 1870. leta v istrski vasi blizu znanega kopaljšča Lovrane. Gimnazijo je obiskoval na Reki, učiteljišče pa v Kopru. Učiteljeval je v različnih istrskih krajih ter okusil na samem sebi vse nadloge in težave pravega ljudskega in narodnega učitelja že za časa avstroogrške monarhije. Premestitve, celo odpust, nato spet nastavitve — to se vleče skozi prva desetletja njegovega učiteljevanja kot nekaj, kar mora biti, kar pa hkrati dokazuje njegovo neumornost in odpornost, na drugi strani pa njegovo odločno voljo, da mora kot pravi prosvetitelj svojega ljudstva vztrajati do konca v boju, ki ga bije Istra prav tako kot naša Goriška s Primorjem in Trstom že dolga desetletja. Od 1905. do 1910. leta je bil upravitelj splošne šole v Opatiji, nekaj časa je bil tajnik narodno obrambne organizacije Družbe sv. Cirila in Metoda, ki ima za dvig hrvaškega in slovenskega šolstva v ogroženih krajih velike zasluge, saj je s svojim delom zajezovala od avstrijskih režimov podprti val germanizacije in poitalijančevanja.

1915. leta napreduje za gimnazijskega profesorja in 1917. leta je imenovan za profesorja ženske realne gimnazije na Sušaku. 1925. leta stopi v pokoj, toda samo kot šolnik, kajti kot književnik in kot ljudski prosvetitelj ter istrski narodni borec dela neumorno dalje. Po Rapallu se spet vrne v Opatijo, kjer ureja in vodi list »Mladi Istranin«, dokler ga ni fašistična vlada zadušila. Carovo neustrašeno in marljivo javno in podtalno delo ni moglo ostati laškimi oblastnikom tajno, zato ga sklenejo prijeti, da bi ga morda v ječi ali pa na kakšnem samotnem južnoitalijanskem otoku ugonobili. Toda Car jim leta 1929. uide na Sušak, kjer urejuje »Mornarja« in kjer iz neposredne bližine sodeluje pri borbi svojega tako ljubljenege istrskega ljudstva zoper fašizem.

Od te borbe ni odjenjal nikoli. Kljub visoki starosti se je zato tudi v drugi svetovni vojni priključil boju jugoslovanskih narodov

zoper nacifašiste in fašistične imperialiste. Prvi kongres jugoslovan-
skih književnikov, ki se je vršil v oktobru lanskega leta, ga je za-
radi njegovih zaslug izbral v častno predsedstvo kongresa, pozneje
pa v predsedstvo Zveze književnikov FLR Jugoslavije.

Carovo pisateljsko delo je nedeljivo povezano z njegovim na-
rodnim in ljudsko-razsvetljenskim delom med istrskim ljudstvom.
Ta povezanost je tolikšna, da je vtisnila globok pečat vsemu njego-
vemu književniškemu delovanju. Že zelo zgodaj je začel pisati pesmi,
hkratu pa je začel tudi delo narodnega istrskega buditelja. In tako
vse življenje. Ni ga književniškega področja, na katerem bi se za
svojega dolgega življenja in velike marljivosti ne bi bil udeleževal.
Pisal je narodno politične in kulturne članke, podlistke, intimno
liriko, narodne budnice, romane, povesti, novele, drame itd. Tudi
nekaj zgodovinskih romanov je napisal (na pr. »Soror Aurora Vero-
nika«). Med starejšimi romani sta znana »Pusto ognjišče« (1900) in
»Usahlo vrelo« (1904). Leta 1906—07 je izdal »Novele«, itd. Tudi za
mladino je napisal več stvari.

Poslednje njegovo delo je zajetna knjiga »D'annunzijada«, ki
je izšla lansko leto. V njej popisuje v obliki »romanizirane« kronike,
kot pravi pod naslovom, zasedbo Reke po D'Annunziju. Opis te za
naše istrsko ljudstvo tako usodne politične pustolovščine je danes
še bolj zanimiv, kot bi bil takrat, če bi ga smel objaviti, saj nam je
po njeni zaslugi bolj razumljivo tudi marsikaj, kar se je godilo v
zadnjih letih in kar se godi še danes.

V Carovem pisateljskem delu se prepletata zanosna romantika in
realizem. Lahko se reče, da ni nikoli pripovedovalec zgolj zaradi
pripovedovanja, temveč zaradi te ali one ideje, ki jo skuša v delu
uveljaviti, naj si bo ljubezen do zemlje ali pa tudi kakšna socialna
ideja (na pr. propadanje starih jadrnic in njenih lastnikov v boju
s parobrodrom, boj z modernim, zlasti tujim kapitalom itd.).

Drama »Na straži« je snovno in idejno povezana s tistimi Caro-
vimi deli, ki opisujejo boj istrskega ljudstva s fašističnim vdomom
po prvi svetovni vojni. Obe deli, »D'Annunzijada« in »Na straži«,
nazorno in prepričljivo dokazujeta, da se italijanska imperialistična
politika gospoda de Gasperija v ničemer ne razlikuje ne od D'Annun-
zija ne od Mussolinija, čeprav si je nadela »demokratično« naličje:
za njim se skriva eno in isto lice italijanskega kapitalističnega im-
perialista, ki mu naše ljudstvo v Istri in Primorju ni nič drugega kot
delovna živina — odnosno, kot se je drznil izraziti »krščanski demo-
krat« de Gasperi v enem izmed svojih lanskih govorov — da je to
ljudstvo pastirjev. Prav ta skrajni cinizem in šovinistično megalom-
anstvo sta nov dokaz, kako je pravi oče de Gasperijeve »demokra-

cije — fašizem. Resnica pa je nekoliko drugačna! »Visoko kulturni« reakcionar je pozabil, da je v primeri z njim in z raznimi tistimi, na katere se posredno ali neposredno sklicuje, kulturnost hrvaškega in slovenskega pastirja v Istri in Primorju neprimerno večja in globlja kot je »kulturnost« požigalcev Narodnega doma v Trstu, junakov ricinusa in drugih njim podobnih, ki so se znašali takrat in v pretekli vojni nad našim ljudstvom ter se proslavili kot požigalci in množični morilci kot na pr. general Robotti. In danes?

Vse to in še veliko več da misliti Carova drama »Na straži«, ki je po drugi svetovni vojni še na svoji aktualnosti pridobila in je zato bila tudi že uprizorjena na več odrih. Rana, ki jo prikazuje v njej na istrskem ljudstvu, je prav tako naša — slovenska rana, slovenska boleost. Zato je prav, da prihaja to delo tudi na osrednje slovensko gledališče v času, ko se zaključuje eno obdobje boja istrskega in primorskega ljudstva in se začinja novo, v katerem bo treba zobe stisniti in prav tako odločno in pogumno vzdržati — na straži našega življa, kakor takrat pred dobrimi dvemi desetletji — ne, kakor že stoletja! Naše ljudstvo bo vzdržalo, ker je v njem ljubezen do svobode in neodvisnosti večno narodno in sveto izročilo — duh, ki je vodil naša ljudstva tudi v Osvobodilni vojni, ko so se morali jugoslovanski narodi boriti z desetkrat močnejšim in dobro oboroženim sovražnikom, ki se je ob svojem barbarizmu celo včasih drznil sklicevati se na visoko kulturnost, ki jo prinaša tem — od de Gasperija imenovanim »pastirskim« narodom. In vendar se je zgodilo, da je ta pastirski, davidovski rod na lastnih tleh premagal nacističnega in fašističnega Golijata.

Carova drama »Na straži« je ljudska, patriotična drama, drama narodnega etosa, v katerem pa je tudi globok človeški etos. Zanosna je včasih, ker mora biti, kajti zanosno je sleherno prekipevajoče in mogočno čustvo, zanosna, a hkrati globoka pa mora biti v vsakem pravem in čistem človeku njegova ljubezen do domovine in do rodne zemlje. Kako bi sicer mogli vztrajati narodi v boju za svoj obstanek, če bi ne bila njih ljubezen do domovine in rodne zemlje tako goreča in zanosno prekipevajoča, da so tudi vsak čas pripravljeni umreti zanjo?

»Naši narodi so šli v boj prav zaradi tega, ker ljubijo življenje, ker ljubijo svobodo. Naša mladina ni šla v boj in ni umirala zato, ker sovraži življenje, ampak zato, ker je ljubila življenje, ker je verovala v boljše in srečnejše življenje, v srečnejšo bodočnost... Dalje, pozablja se ali hote spregleda ono brezmejno sovraštvo, ki so ga nosili v sebi narodi Jugoslavije zoper fašistične okupatorje, ki so vdrli v domovino in jo zasužnjili. Pozablja se na tradicionalno ljube-

zen naših narodov do svobode in neodvisnosti, ki so zanjo tudi naši predniki stoletja prelivali svojo kri in žrtvovali, če je bilo potrebno, vse, kar jim je bilo najdražje...« Tako je zapisal maršal Tito v svojem članku »Specifičnost osvobodilnega boja« (Komunist šte. 1, str. 1, 2).

O tej tradicionalni ljubezni do svobode in do svoje rodne zemlje govori tudi Carova drama »Na straži«, katere naslov, vsebina in ideja je danes ponovni poziv vsem, ki ne nosijo slovenstva in jugoslovenstva le na jeziku, temveč globoko v srcu in krvi: »Bodite na straži naprej! Vsi! Tako kot smo bili mi... In kot bodo tudi vsi tisti izmed nas, ki so ostali onkraj nasilne in vsiljene meje... Opatija, Reka, Lovrana so že osvobojeni... Pulj pride kmalu in si poda roko z Reko... Toda prišel bo dan, ko bodo prišli še drugi... ko bo vsa naša sveta zemlja — res naša... od beneških ravnin tja gori do Gosposvetskega polja in porabskih bogatih ravnin... Samo ne pozabite nas in stojte z nami na straži za vsak košček naše zemlje... Nič tujega nočemo, toda od svojega ne damo niti grudice niti pustega kraškega kamenja! Stali bomo na straži, dokler ne bo do slednje pedi osvobodjena. Vi pa stojte skrbno na straži tiste, ki je že osvobodjena! Ljubite jo, gradite v njej, obdelujte jo, da bo vstala mogočna in silna in da bo nekoč sprejela tudi nas pod svoje okrilje...«

Tako govore ti dragi, preprosti istrski ljudje iz Carove drame »Na straži« slednjemu gledalcu, ki bo znal prisluhniti njih čustvovanju in mišljenju, bolestim in bojem mlade Mare, ki je kot simbol trpeče Istre, ki bo plamen svoje ljubezni do rodne zemlje znal združiti z njihovo in ga pomnožiti.

Domovina — to je velika stvar!

In tvoja ljubezen do nje je tisti mogočni vrec njenega življenja. Toda živela bo le, dokler bo gorela tvoja ljubezen do nje! Zato neti in čuvaj ta ogenj v sebi, kakor so rimske vestalke pazile, da ni ugasnil ogenj v templju.

Ne pozabi! Ljubezen do domovine — to je najsvetejše, kar so čutili in obujali v sebi in v narodu vsi naši največji možje od Trubarja, Linharta, Vodnika, Prešerna, Levstika do Cankarja... Zato so tudi vedno stali na straži! In še stojte in pozivajo, kakor poziva Istran Viktor Car Emin s svojimi Istrani v drami »Na straži«.

»Umetnost ne sme biti ločena od ljudstva. Ali z ljudstvom, ali proti ljudstvu, nikakor mimo njega.«

Evgenij Vahtangov (1920).

RAPALSKI DIKTAT

Ob izbruhu 1. svetovne vojne 1914. l. je ostala Italija nevtralna. V vojno je stopila šele 1915. leta in sicer na stran Anglije, Francije ter drugih zavezniških držav, proti tkzv. centralnim silam, s katerimi je bila dotlej v zvezi. Za menjavo zavezništva in vstop v vojno proti centralnim silam je bila Italija nagrajena z angleškim in francoskim podpisom in s podpisom carske Rusije na londonski pogodbi. Ta pogodba je obljubljala Italiji razen večine jadranskih otokov tudi severno Dalmacijo in vso Julijsko krajino.

Na mirovni konferenci, kjer se je tudi Italija znašla med zmagovalci, jadransko vprašanje niso uspeli rešiti; zato je bilo prepuščeno Jugoslaviji in Italiji, da se o mejah sporazumeta z direktnimi pogajanjmi. Ta pogajanja so se vršila pod stalnim diplomatskim pritiskom Anglije in Francije na Jugoslavijo. Dosledna pomoč teh dveh velikih sil Italiji je omogočila rapalski diktat, ki je stotisoče Hrvatov in Slovencev proti njihovi volji ločil od Jugoslavije in jih spravil pod oblast italijanske imperialistične raznarodovalne in zatiralske politike. Z Italijo sta namreč obe zapadni sili računali kot s pomočnikom v njunih načrtih konsolidacije versailskega sistema, hoteli pa sta jo pridobiti še posebej — vsaka za svoje račune. Že v zvezi z »januarskim kompromisom«, sklenjenem med angleško in francosko ter italijansko vlado 1920. leta, je predsednik angleške vlade Lloyd George dejal jugoslovanskim delegatom, naj sporoče svoji vladi, da se ji zastavlja samo eno vprašanje: ali sprejme zavezniške predloge ali ne; če jih ne sprejme, bo prišlo do uveljavitve londonskega pakta.

Jugoslovanska vlada se temu pritisku ni uklonila; živel je še predsednik Združenih držav Wilson, ki je še preprečil vsilitev londonskega pakta.

Na podlagi pogodbe o premirju s habsburško monarhijo je Italija okupirala še več jugoslovanskega ozemlja, kakor ga je imela obljubljenega z londonskim paktom. Na Reki je s tihim pristankom italijanske vlade vladal D'Annunzio. Jugoslavija je ostala brez pristanišč za zunanjo trgovino. Spričo dejstva, da Italija do Rapalla kraljevine SHS ni priznala, da je podpirala črnogorskega ekskralja Nikolo, da je bila kraljevina SHS na novo ustanovljena država iz dežel z različnimi tradicijami in pojmovanji, da je bila postavljena na slabe temelje in obremenjena z vrsto notranje-političnih nasprotij in zaostalosti in spričo stališča Anglije in Francije je bila aaksija zasedenih jugoslovanskih ozemelj vsak čas preteča.

V Kanalski dolini — samo do Pontebate
 133 —
 Peri (1946 m) furl. Cuel di' Perz *

V takih okoliščinah so se začela pogajanja med kraljevino SHS in Italijansko vlado z Giolittijem kot predsednikom in grofom Sforzo kot zunanjim ministrom. Ob prvem osebnem stiku grofa Sforze z jugoslov. zun. ministrom dr. Trumbićem na konferenci v Spaju julija 1920 je Sforza postavil »kot nepreklicno« zahtevo: neodvisnost Reke in strateško mejo. »ki bi ne ogrožala Trstu, ter priključitev Istre s Puljem in Čresom ter Lušinjem k Italiji. Ker so bili Italijani nepopustljivi, je skušal dr. Trumbić ponovno zainteresirati zavezniške diplomate, toda uspel ni v Spaju niti pri Lloyd Georgeu, niti pri angleškem zunanjem ministru lordu Curzonu; predsednik franc. vlade A. Millerand ga je nato sprejel v Parizu »surovo«, lord Curzon pa ga pozneje v Londonu sploh »ni mogel sprejeti«. — Jeseni l. 1920. je Sforza poslal v Beograd finančnika Volpija z nalogo, da jugoslov. vladi odkrito pove, naj pridejo njeni delegati na pogajanja samo v primeru, »če bodo prepričani v nujnost, da priznajo Italiji njene severne meje« (Sforza: »Graditelji sodobne Evrope«). Vrh tega je imel Volpi nalogo: sestaviti v Beogradu program »gospodarskega sodelovanja« z odkritim namenom, da osvoji italijanskemu in francoskemu kapitalu v izkoriščanje prirodna bogastva Jugoslavije. Oktobra je končal v našo škodo koroški plebiscit — tudi po italijanski pripomoči: nato je morala na ultimativno zahtevo Anglije in Francije Jugoslavija umakniti s Koroškega svojo zasedbeno vojsko.

Koroškemu udarcu je skoraj sledil rapalski diktat. Pritisk »zaveznikov« na Jugoslavijo ni popustil. Millerand je bil 2. novembra ninenja, da se italijanska zahteva po Snežniku »opira na izvrstne in tehtne razloge«. 4. novembra, dan pred odhodom jugoslovanske delegacije na pogajanja, je pri predsedniških volitvah propadel Wilson. Vesnić, jugosl. min. predsednik, je tedaj dobro označil osamljenost Jugoslavije: »Čutili smo, da so nas naši veliki zavezniki prepustili naši usodi in nam hkrati vrgli na naša pleča odgovornost za evropski mir.«

Tik pred odhodom vlaka, 5. novembra, je stopil s Trumbićem v vagon francoski poslanik, da mu je prebral brzojavko svojega ministra, ki priporoča sporazum na osnovi italijanskega predloga, ker bi sicer francoska vlada glede na londonski pakt pustila Italiji proste roke. Isto je bil sporočil Vesniću v imenu angleške vlade poslanik sir A. Young.

Pogajanja v Rapallu so se vršila v ozračju stalne grožnje, da se bodo razbila in bo prišlo do neovirane aneksije v smislu londonskega pakta, saj so se na prizadetem ozemlju nahajale italijanske okupacijske čete na podlagi pogodbe o premirju z Avstrijo, ki pa jo je podpirala razen Francije in Anglije tudi Amerika. Spričo vsega tega

(x) *Kanubina dolina z Julij. Alfam*
Peč (Cueldi Pez)

je italijanska delegacija z grofom Sforzo na čelu kraljevini SHS. osamljeni in polni razpok, rapalsko pogodbo — diktirala.

Za to konferenco je značilna sledeča podrobnost: Vesnić je za-prosil Sforzo, naj bi brzojavil Giolittiju jugoslov. predloge proti aneksiji Zadra. Giolitti je brzojavno odgovoril Sforzi, da zaradi Zadra ni treba prekiniti pogajanj. Toda brzojavka je prispela, kakor piše grof Sforza, šele ko so se Jugoslovani že odločili za popuščanje. Zato je Sforza nalagal jugoslov. delegate, češ da Giolitti podpira njegovo stališče. — Giolitti je prišel v Rapallo 11. novembra, ko je jugoslov. delegacija že kapitulirala. Sforza piše, da se mu je z nasmehom zahvalil, ker je »popravljal nejasnosti njegove brzojavke« glade Zadra. Po Giolittijevem prihodu so razpravljali še o »vzpo-stavitvi najpristržnejših gospodarskih in finančnih stikov« med Italijo in kraljevino SHS. Jugoslov. delegacija pa je ta predlog odklonila in pristala, da se v pogodbo vključi samo splošna pripomba. Bilo je govora tudi o pravicah manjšin; čeprav je jugoslov. delegacija pri-stala na manjšinske obveznosti, ki so kršile celo njeno suverenost, celo za nekaj sto Italijanov v Dalmaciji, je italijanska vlada oblju-bila le splošne izjave v parlamentu.

12. novembra pozno ponoči je bila pogodba-diktat podpisana. Kako vestno je na pr. francoska vlada zasledovala potek pogajanj v Rapallu, dokazujeta sporočilo francoskega zunanjega ministra v Beograd in Millerandovo opozorilo jugoslov. odpravniku poslov v Parizu, naj Jugoslavija popusti.

Vsa zgodovina rapalskega diktata nam jasno priča, da je to nasilje nad pravicami Hrvatov in Slovencev primer imperialističnega nasilja tako zvanih zapadnih demokracij nad malimi narodi, izha-jajoč v tem primeru iz namena: zagotoviti si vpliv ne le v jadranskih deželah, ampak tudi globlje na Balkanu in v Podonavju.

Jugoslovanska javnost je na krivične odločbe rapalskega diktata reagirala tako odločno, da si te »pogodbe« vlada ni upala predložiti skupščini v razpravo, ampak jo je vtihotapila, tako da je dobila za Jugoslavijo obveznost — s k r i v a j.

Še huje je seveda rapalski diktat zadel slovensko in hrvaško ljudstvo, ki je prišlo pod Italijo, ljudstvo, ki je bilo živelo v globoki in naivni veri v pravičnost Amerike itd. Leto za letom so italijanski šoviniisti temu ljudstvu jemali pravice, krivice pa so postajale vse hujshe, nasilja vsa številnejša, posebno še z nastopom fašizma. Zapi-ranje slovenskih šol, nasilno in vsestransko potujčevanje, uničevanje slovanskih kulturnih ustanov, požiganje hiš in Narodnih domov, gospodarsko zapostavljanje in uničevanje, zlostavljanje, internacije, zapiranje, ubijanje — Bazovica, to je zgodovina vladanja italijan-

skih šovinistov in fašistov nad svobodoljubnimi Slovenci in Hrvati, ki so večinoma le ostali na rodnih tleh, kjer so se med prvimi na vsem svetu upirali fašizmu, kjer so se upirali fašizmu že, ko se je porajal, kjer so se upirali vztrajno in pogumno — boreč se na najbolj izpostavljeni straži za svoje pravice in pravičnost.

Ta borba še traja, čeprav so padli desettisoči v boju proti povampirjenemu italijanskemu in nemškemu fašizmu v času narodno-osvobodilne vojne — pravice Slovanov Julijske krajine še niso dobojevane. Spremenjenim okoliščinam: notranji moči Titove Jugoslavije in njenemu zavezništvu z močno Sovjetsko zvezo in z drugimi slovanskimi ter drugimi ljudskodemokratskimi državami pa se imamo zahvaliti za rezultat, dosežen v zvezi s pariško konferenco.

Ta rezultat nas sicer ne zadovoljuje, zavedati pa se moramo, da je Rapallo šel mimo svetovne javnosti kot nekaj umevnega, da pa je na nedavni pariški konferenci bila obramba naših pravic v zvezi z Julijsko krajino in Trstom na toliki načelni višini, da je postala zainteresiranost ne le jugoslovanskih narodov ampak tudi vseh naprednih sil vsega sveta za to vprašanje tolika, da bo rojakom, ki bodo še ostali pod tujo oblastjo, mnogo lažje stati na straži kot njihovim osamljenim očetom pred četrto stoletja — saj bodo čutili za sabo močno in veliko skupnost slovanskih in drugih svobodoljubnih narodov, razen tega pa se polagoma, toda vendarle ustvarja prijateljstvo delovnih množic naših rojakov z italijanskimi delovnimi množicami kot eden izmed členov v verigi velike borbe, borbe proti nacionalnemu zatiranju in vsakršnemu zatiranju naroda po narodu in človeka po človeku.

»Sedaj, v dobi miru, smatra gledališče kot svojo dolžnost vzporedno z novimi igrami, ki obravnavajo povojne probleme, na odru prikazati tudi nesmrtno stran nedavne borbe. Mi nimamo pravice ničesar pozabiti. Naš gledalec se mora še enkrat hvaležno prikloniti herojem, ki so izvojevali zmago, naš gledalec mora še globlje občutiti veliko nravstveno silo naroda-zmagovalca. Moralno-politični zlom fašizma še ni dokončno dovršen. Tudi to moramo pomniti kot ljudje in kot umetniki.«

Aleksander Tairov (1945).

Krystyna Grzybowska:

VSTAJENJE POLJSKEGA GLEDALIŠČA

Skoraj vsa poljska gledališča so bila med vojno uničena. Razumljivo je, da se sovraštvo Nemcev, ki je veljalo vsemu, kar je predstavljalo poljsko avtohtonost in kulturo, ni ustavilo pred to panogo kulturnega življenja, posebno zato ne, ker je bilo gledališče v Poljski — in bo tudi nadalje — narodna institucija v pravem pomenu besede, ogledalo narodnih problemov. Smer so mu dajala dela poljskih dramatikov z Mickiewiczem, Słowackim in Wyspianskim na čelu. Danes je poljsko gledališče, čeprav se nova dela po svojem realizmu znatno razlikujejo od romantizma 19. stoletja, vendarle tribuna širokih državnih in narodnostnih problemov.

Prvi udarec je zadel poljsko gledališče, ko so nemški bombniki leta 1939. zažgali Narodno gledališče v Varšavi. Tedaj je bila storjena nepopravljiva škoda. Uničen je bil dragoceni arhiv s knjižnico najstarejšega in vodilnega poljskega gledališča, da ne govorim o dekoracijah, kostumih, rekvizitih. Druga poljska gledališča so Nemci zaprli in v njih igrali z nemškimi igralci »nur für Deutsche«. Nesmiselna omejitev, kajti noben Poljak ne bi šel v ta gledališča, ne samo zato, ker je bila njihova raven nezaslišano nizka, marveč zato, ker so Poljaki trajno in dosledno bojkotirali vse, kar je bilo nemškega.

Gledališča, v katera, se je med vojno v glavnem naselila lahka nemška muza, so bila na koncu vojne okradena in uničena: Nemci, ki so se pripravljali k begu, so odpeljali tekom leta 1944. vse, kar se jim je zdelo količkaj vredno, kostume, rekvizite, stroje, zavese — celo pliš s stolov v gledališčih.

Tako uničene stavbe in inventar gledališč tekom petih let vojne, to je prvi vzrok sedanjega težkega stanja poljskega gledališča. Treba je pripomniti, da so bila med preuranjeno varšavsko vstajo uničena vsa gledališča v Varšavi, razen enega. To gledališče, »Teatr Polski«, ki ga vodi direktor Arnold Szyfman, je zelo naglo začelo s svojim delovanjem, čeprav je zelo poškodovano. »Teatr Polski« sedaj z intenzivnim delom nadomestuje uničeno Narodno gledališče in je prevzelo po njem njegove tradicije ter mora izpolnjevati njegove naloge. Pričelo je svoje delo z uprizoritvijo igre Julija Słowackega »Lila Weneda« v režiji Julija Osterwe. To je drama iz prazgodovine Poljske, polna notranje dinamike, ki prikazuje razmerje premaganih in zmagovalcev, problem poraza in maščevanja.

Drugi vzrok nazadovanja poljskega gledališča so človeške izgube. Cvet poljskih igralcev je padel v tej vojni (v celem ena tretjina).

Večina jih je padla na fronti, drugi so bili žrtve zračnih napadov ali so pomrli ali bili pobiti v koncentracijskih taboriščih. Zato je danes v Poljski občutno pomanjkanje igralcev.

Med vojno poljski igralci niso hoteli nastopati kot znamenje protesta proti zatiranju poljske kulture. Živeli so rajši v bedi, vegetirali kot magistratni uradniki, trgovci ali se kako drugače prebijali — igrati niso hoteli. Bojkot je uspel. (Po vojni so bili sprejeti v Zvezo igralcev samo igralci, ki v dobi okupacije niso igrali, pogojno z obrazložljivostjo vzrokov pa oni, ki so igrali prisiljeno in pod pretinjo.)

V taki situaciji se je razvijalo med okupacijo ilegalno gledališče, kakor je bila v ilegali znanost, umetnost, literatura, žurnalistika. Ilegalna gledališča v Varšavi, Krakovu ali v Lvovu so pritejala predstave po privatnih stanovanjih, po kleteh in na podstrežjih. Odra večinoma ni bilo, dekoracije so bile primitivne, samo naznačene, če so sploh bile, kostumi iz najcenejšega materiala. Tam je spregovorila mlada dramska literatura in poljska poezija in vlivala zaupanje, samozavest in voljo k odporu. Pogoji, v katerih so delovala ta gledališča, so ustvarili tudi nove forme. V ilegalnih gledališčih so bile mnogokrat predvajane reči, ki niso bile napisane za sceno, v glavnem montaže recitacij in pesmi. V Krakovu je kot nadaljevanje enega izmed ilegalnih gledališč bil ustanovljen takoj po begu Nemcev »Teatr Rapsodyczny«, v katerem je bilo glavno prednašanje besede, ki jo podpirajo kretnje, godba, igra luči. Gledališče je začelo z naslednjim repertoarjem: Mickiewicz: »Pan Tadeusz«, Slowacki »Beniowski« in Kasprowic »Hymny«. »Teatr Rapsodyczny« je bil sprejet z velikim zanimanjem in je danes v veliki meri pomočnik šole. Ilegalna gledališča so med vojno uprizarjala tudi poljska klasična dela, na pr. Slowackega »Baladino« in Wyspianskega »Norwid«. — Prav tako so v največji tajnosti znani režiserji in igralci (Iwo Gall, Leon Schiller, Julius Osterwa) vseh pet let vzgajali mlade igralce in se pripravljali na svoje bodoče delo.

Razen ilegalnih gledališč je drugi činitelj, na katerem gradi današnje poljsko gledališče, »Gledališče poljske armade«, ki je začelo s svojim delovanjem v Sovjetski zvezi. Sprva je bilo to gledališče I. divizije, potem Korpusa in končno Armade. Danes je v Lodžu, vodita ga major Wladyslaw Krasnowiecki, ki je bil pred vojno igralec in kapitan Adam Ważyk, pesnik. Tudi to gledališče je ustvarilo nove forme, ker je igralo stalno v različnih pogojih, katerih edini skupni znak je bilo pomanjkanje dekoracij, zaves, razsvetljave in dvorane. Na dolgi poti iz globine Sovjetske Zveze tja do Visle je zrasel novi igralec in novi repertoar. Čim je poljska armada pre-

stopila mejo svoje domovine, je začelo igrati Gledališče poljske armade kot prvo gledališče v osvobojeni Poljski. Nekoliko dni po odhodu Nemcev iz Krakova je uprizorilo igro Wyspianskega »Wesela«.

Poljsko gledališče je danes že prekoračilo stadij začetnega organiziranja. V preteklem letu je bilo treba mnogo postaviti na novo in vsaj za silo urediti, saj so Nemci pustili za sabo zgolj opustošene in uničene gledališke stavbe. Bilo se je treba omejiti v kostumih, dekoracijah, upoštevati pomanjkanje igralcev. Vsa ta dejstva so vplivala na izbiro repertoarja ter na stil uprizoritev. Glavni znak povojnega poljskega gledališča je scenski realizem. Le redko se javljata groteska ali stilizacija. Umetniško najvišje stoječa predstava je bila v prvem letu po osvoboditvi uprizoritev igre v verzih Julija Slowackega »Fantazy«. Igro je uprizorilo Gledališče poljske armade v Lodžu. »Teatr Slowackiego« v Krakovu je uprizoril kot prvo poljsko gledališče sovjetsko dramo, igro Konstantina Simonova »Ruski ljudje«. V tem gledališču deluje kot igralec in režiser 92-letni »večno mladi« Ludwik Solski, ki je letos proslavil 70 letnico svojega odrskega udejstvovanja. Ob tej priliki je igral veliko in zahtevno vlogo Ciaputkiewiczza v komediji Baluckega »Teške ribe«.

Repertoar poljskega gledališča se v glavnem opira poleg svetovne na poljsko klasiko (Fredro, Slowacki, Wyspianski). Novitet je bilo doslej malo. Pomembnejša je Morstinova drama v verzih »Ognji nad reko«, ki opisuje ilegalno borbo proti nemškemu okupatorju v poljski vasi. Snovi iz dobe okupacije in narodnega upora obdelujeta tudi v Varšavi uprizorjeni igri Karczewske »Zemlja žaluje« in scenska reportaža Buczynske »Tujcem vstop prepovedan«.

Poljska ima sedaj 45 poklicnih gledališč, od teh jih je 9 v Krakovu, v Varšavi 4. Tudi amaterska gledališča, ki so bila pred vojno zelo razširjena, se spet razvijajo.

Glavni znaki razvoja gledališkega življenja v Poljski bi bili naslednji:

1. Poljsko gledališče se šele obnavlja.
2. Občinstvo kaže neobičajno veliko zanimanje za gledališče.
3. Gledališča nimajo enotne tendence. Na eni strani so gledališča, ki jih označuje realizem, na drugi pa gledališča, v katerih prevladujeta poezija in fantazija.
4. Organizacija obiska gledaliških predstav išče nove oblike (predstave za šole, tvornice itd.).
5. Amaterska gledališča se spet razvijajo.
6. V tisku je intenzivna in živa diskusija o gledaliških problemih.

(Prevedeno iz revije »Dívadelní zapisník«.)

GLEDALIŠČE V ANGLIJI

Češki publicist in gledališki kritik Ota Ornest, ki je živel med vojno v Angliji, je napisal za češki tisk več člankov o angleškem gledališču. Pri našamo prevod najvažnejših mest njegovih poročil.

Angleško gledališko življenje obvladujejo privatne akcijske družbe, nekoliko stalnih gledaliških družin in klubska gledališča. Privatne delniške družbe imajo svoja gledališča v londonskem West-Endu, njihov repertoar obsega tako imenovane »uspešne«, pri meščanskem in malomeščanskem življu priljubljene igre. Ta gledališča nimajo stalnih ansamblov, ampak sestavljajo nov ansambel za vsako igro, ki jo igrajo potem zaporedoma, dokler so predstave dovolj obiskane. Glavni faktor je posrednik med družbo in igralcem — agent, ki dobiva za svoje posredovanje procenete, ki jih plačuje igralec. Edina izjema so velike »zvezde«, ki si same izbirajo producenete, igro, vlogo in mnogokrat tudi sestav ansambla, v katerem igrajo. Gledališče je v rokah privatnih podjetnikov, ki se povečini ne brigajo za vrednost igre, ki jo uprizore. Oni najamejo gledališče, igralce in vse ostalo kot dele velikega trgovskega podjetja. Ravnaajo se po tako zvanem »popularnem okusu« in nudijo občinstvu robo, za katero mislijo, da bo šla dobro v prodajo. Lastne dramaturgije v Londonu ni. Pred vojno je producent odletel z avijonom v New-York in od tam prinesel uspešne igre in sedaj po vojni se ta način sestavljanja repertoarja nadaljuje. Novi angleški avtorji so imeli le malo upanja na uprizoritev v teh gledališčih.

Pravo kolektivno gledališko delo, dramaturgijo in eksperimente srečamo samo pri nekaterih stalnih gledaliških družinah, ki so podobne našemu evropskemu gledališkemu sistemu. V Britaniji jim pravijo Repertory theatres. Njihov začetek sega v konec 19. stoletja, ko je bil z »Neodvisnim gledališčem« ustanovljen prvi tak stalni gledališki ansambel. Sedaj so to večinoma mestna gledališča. Ta gledališča so pred leti približala angleškemu ljudstvu Henrika Ibsena. G. B. Shawa in uvajala mlade angleške avtorje. Najbolj znano tako gledališče je Old Vic, ki je bilo pred vojno v Bristolu, sedaj pa je, ker je stavba gledališča v Bristolu zbombardirana, v Londonu. V glavnem igra Old Vic klasični repertoar. Taka gledališča s stalnim ansamblom so nastala v provinci često iz amaterskih gledališč.

Klubska gledališča imenujejo v Angliji amaterska nepoklicna gledališča, vendar si pod njimi ne smemo predstavljati kakih ljud-

skih gledališč. To so gledališča, ki jih imajo različni lordovski klubi in »višji krogi«. Obisk predstav je dovoljen samo članom kluba in njihovim gostom. Gledališču so priključeni klubski prostori, v katerih se razvija strogo zaključeno družbeno življenje. Teh klubskih gledališč nihče ne kontrolira in smejo v razliko od ostalih gledališč igrati tudi ob nedeljah. Edino gledališče te vrste, ki daje izbrancem angleški in francoski klasični repertoar v res umetniški izvedbi, je Arts Theatre Club v Londonu. Ansambli teh klubskih gledališč niso stalni. Klubi najamejo za določeno dobo brezposelne igralce, ki pa skušajo čimprej priti k privatnim podjetnikom, ki jih najemajo za daljšo dobo kakor klubi in večinoma za višje gaže.

Edino socialistično gledališče v Angliji je amatersko delavsko gledališče Unity Theatre v Londonu, ki ima svojo lastno stavbo z enim najmoderneje urejenih odrov v Britaniji. To gledališče ima izredno veliko število obiskovalcev, zaradi lažjega dela si je privzelo obliko klubskega gledališča, vstopnice se dobe samo po delavskih organizacijah. Razen nekaj plačanih uradnikov nastopajo igralci-delavci po svojem poklicnem delu zastoj. Iz tega gledališča so izšli trije najboljši angleški režiserji, ki so priznani po vsej Angliji: Tyrone Guthrie, Andre van Gyseghe in Herbert Marshall. Gledališče igra vsak večer, med vojno pa so nastopali člani gledališča večer za večerom v zakloniščih, na postajah podzemne železnice, na delavskih zborovanjih in v tvornicah. Unity Theatre je politično gledališče. To gledališče je prvo uprizorilo sovjetske avtorje v Londonu. Med vojno je bil eden izmed največjih uspehov gledališča uprizoritev igre Afinogenova »Daljokoje«. Mladi indijski in zamorski avtorji so napisali za Unity Theatre reportažne igre iz življenja v Indiji in Afriki. Svoji najnovejši drami je izročil temu gledališču tudi največji sodobni angleški dramatik Sean O'Casey. Po rodu je Irec, delavec iz Dublina. Pisal je svoje prve igre za gledališče Abbey v Dublinu, ki se je razvilo iz gledališča delavskih amaterjev v poklicno gledališče. Kot njegovo najboljšo delo velja socialna drama »Plug in zvezde«, ki je pri premieri v Dublinu izzvala nemire in demonstracije.

Decembra 1946 je bila v Unity Theatre premiera igre »This trampled Earth« (»Teptana zemlja«), ki jo je napisal George Leeson. Dejanje se vrši v frankistični Španiji. Lesson sam je španski borec, ki se je boril v mednarodni brigadi proti falangistom, svojo igro je napisal na podlagi informacij, ki so mu jih dali španski emigrantje. Igra je imela v umetniškem in političnem oziru velik uspeh in je znova utrdila sloves edinega progresivnega gledališča Velike Britanije.

O angleški poeziji med vojno je bilo rečeno, da se je umaknila v sfero, kar najbolj oddaljeno od vsega, v čemer se je motal svet. Angleški pesniki baje niso vedeli, čemu se je ta vojna vojevala in v svoji poeziji so se zatekali »k večnim resnicam, ki so ostale neizpremenljive pod okovano peto dogodkov.« — »Zmotno bi bilo umišljati si, da nam more naš poklic v tem času prinesiti uspeh.« piše Osbert Sitwel leta 1944. v znanem »Pismu svojemu sinu«. »Oba sva umetnika in vrglo naju je na sovražno obalo, postala sva člana ponosnega in trpinčenega rodu. Prišel je čas politikov... Kdo se briga za nas in našo usodo, kdo bo rešil problem mladih pisateljev, slikarjev, kiparjev, glasbenikov? In kakšno inspiracijo bodo imeli, ko leže gledališča, plesne in koncertne dvorane v razvalinah in zaradi prekinitve vaj še več desetletij ne bo velikih ustvarjalnih umetnikov?« Vsekakor so tudi tisti pesniki, ki so bili okoli leta 1930. in kasneje vodilni v programatični poeziji, bodisi umolknili, ali pa prešli k najintimnejši liriki, pogosto nabožne vrste, vselej pa h kar najbolj abstraktni. Le malo od njih jih je pelo z glasom bojne trombe: in kolikó od teh je bilo pristnih?

Če hočemo razumeti položaj dramskih avtorjev po šestih letih vojne, moramo stopiti po svoji razgledni lestvici za nekaj klinov navzdol. Treba si je priznati, da so norme tu v bistvu drugačne. Mladi angleški estetik Anthony Gidsmith piše o tem: »Pomembni moderni avtorji redko kdaj pišejo za gledališče. Pomišljajo si, ker vedo, da se podjetniki zanimajo samo za trivialna dela. Imajo majhen, a siguren trg za romane, eseje in pesmi. Čemu bi se trudili s pisanjem iger, ko verjetno ne bodo nikoli izvajane?«

Ta nazor je žal v Veliki Britaniji mogoče opravičiti. Predvsem z gospodarskega stališča: roman, ki izide v 5000 izvodih — kar je povprečna naklada angleških knjig — ima denaren uspeh; igra, za katero se proda 5000 vstopnic, pomeni neuspeh. Distribucija knjig je lahka in založnik lahko računa na čitatelje v vseh koncih sveta. Drama je manj mobilna; razen tega obvladuje gledališko življenje dežele London s svojimi štiridesetimi gledališči. Gledališča so pa prevelika, da bi jih napolnili maloštevilni gledalci, ki so dovolj bogati, da lahko plačajo drago vstopnino. Nepremožni gledalec je iz londonskih gledališč izključen; delavci niso voljni izdati denarja za vožnjo do West Enda in se nato stiskati na zadnji galeriji. Tako se je podjetnik moral ravnati po občinstvu, ki mu jamči, da bo v redu kupovalo vstopnice — po občinstvu, sestoječem še večinoma iz vele-mestnega in predmestnega srednjega stanu. Po okusu te publike se ravna povpraševanje po delih dramatikov. Te vrste publika ni imela mnogo priložnosti, da bi si prečistila svoj okus. Njene zahteve so se

spreminjale skladno z gospodarskimi pogoji. Prav na začetku tega stoletja so se ti ljudje čutili popolnoma varne; tako so bili prepričani o svoji neranljivosti, da so bile dovoljene igre, v katerih se je razpravljalo o socialnih krivicah, kajti čutili so: če bodo te krivice odpravljene, se to ne bo zgodilo na škodo njihovega osebnega blagostanja. Kritika družbe je bila v modi. Besedo so imeli dramatik kot Galsworthy, Granville, Parker, Maugham, Pinero, predvsem pa Shaw.

Po letu 1918. se je okus spremenil. Vojna je zelo omajala srednji stan. Pripadniki tega stanu so izgubili vero v svojo trdnost. Nehali so obiskovati gledališče, v katerem so jim Maugham, Ronald Mackenzie in Priestley govorili nevšečno resnico. Od gledališča so začeli zahtevati urejenosti in vrnitve zaupanja v same sebe. Tedaj je vzniknil kult, tkzv. »cosy plays« — prijetnih družabnih iger. Jon Van Druten, Dodie Smith, Friderick Lonsdale in Noel Coward so bili njihovi avtorji. Dve komediji iz te dobe sta umetniško presegli druge in dosegli uspeh: »Our Betters« (Naš boljši jaz) Maughama in »French ithout tears« (Francoščina brez solz) Terenca Rattigana.

Dramatsko ustvarjanje med vojno je imelo znake razvoja zadnjih štirideset let. Družabna komedija, združena z zmerno kritiko, na eni strani — beg v nadzemne sfere, nekako šepanje za pesniki, na drugi strani. Igre s sodobno tematiko so bile često prizorišče duhov in prikazni, glasov iz onostranstva in drugih »Deorum ex machina«, ki so reševali socialne probleme lažje in hitreje kakor navadni zemljani. Obe Priestleyevi igri — »Prišli so na mesto« in »Pot v puščavi« — imata onostranski oziroma nerealni motiv; Eric Linklater je napisal igro, ki se v celoti godi v nebesih — »Kriza v nebesih«. V njej nastopajo nekdanji velikani tega sveta, Racine zaplodi z lepo Heleno malo Britanijo v podobi policistke. Emyln Williams je napisal »Veter z nebes«, o prihodu novega odrešenika — revnega dečka, v čigar bližini zveni nebeška godba (to atrakcijo hoče izkoristiti cirkuški impresario). Najnovejše delo Jamesa Bridieja »Gospod Bolfry« je igra o vragu; James Barrie pa v igri »Dragi Brutus« izpreminja človeštvo za eno noč v boljša bitja na bajnem vrtu zagonetnega doma.

Brez časovne odmaknjenosti je vedno mogoče govoriti prej o reportaži iz sodobnega življenja kot o drami. Ta poizkus sta med vojno v veliki Britaniji napravila z občutkom — in z realističnimi sredstvi — samo dva avtorja: Noel Coward z igro »This happy Breed« (»To srečno pleme« — besede Riharda II. o Angliji), ki je reportaža o družini malega londonskega človeka med vojno — in

Terence Rattigan s komedijama iz vojaškega življenja »Dokler sije sonce« in »Svetla pot«. Obema avtorjema je pomagal za dobro angleško igro tako značilni element: ljudski humor. Kajti ta vselej najbolje označuje resnično junaštvo navadnega človeka.

Dogodki po tej vojni pretresajo angleško javnost bolj kot kdaj prej. Pri vsem tem čaka angleško gledališče na resničnega pesnika. Ali pa: resnični pesniki čakajo na angleško gledališče.

»Sovjetska gledališka umetnost je neločljiv del kulture ZSSR. Pri nas pripada gledališče ljudstvu in ne skupini privatnih podjetnikov kakor v kapitalističnih državah, kjer buržoazija izkorišča gledališče v sebične namene in gledalcem vceplja preživele ideje in privatno-lastninske instinkte. Sila sovjetskega gledališča je v njegovi ljudskosti. V njem ni in ne more biti drugih interesov kakor interesi ljudstva, interesi sovjetske države. Zato v gledališki umetnosti ne sme biti brez-idejnosti, breznačelnosti in odklona od sovjetske politike.«

M. Lebedev (1946).

IZ UPRAVE SNG

Z odlokom Ministrstva za prosveto LRS II/22.992/1 z dne 28. XII. 1946 je bil upokojen dosedanji upravnik Slovenskega Narodnega gledališča v Ljubljani dr. Pavel Golia.

Z odlokom Ministrstva za prosveto LRS II/22.995/1 z dne 31. XII. 1946 je bil postavljen za v. d. upravnika Slovenskega Narodnega gledališča v Ljubljani Janko Liška.

ZANIMIVOSTI

Slovenska drama v ČSR

Prva slovenska igra, ki so jo uprizorili po osvoboditvi v čehoslovaški republiki, je Cankarjeva komedija »Za narodov blagor«. Premiera je bila dne 25. septembra 1945 v gledališču E. F. Buriana »D 46« v Pragi. Režiral je Karel Novák.

Na predvečer jugoslovskega državnega praznika dne 28. novembra 1946 je uprizorilo Národní divadlo v stavbi Stavovskega divadla v Pragi »Raztrgance« Mateja Bora pod naslovom »Noč v Globokem«. Režiral je F. Podhorsky, zelo zanimivo, razčlenjeno sceno je ustvaril inscenator A. Gottlieb. Národní divadlo je posvetil uprizoritvi veliko skrb in zasedlo vloge s prvimi igralci. Uprizoritev je imela velik uspeh.

Národní divadlo v Brnu je uprizorilo dramo Mire Pucove »Svet brez sovraštva« v režiji Vladimirja Vozáka in v inscenaciji J. Adamička.

Slovenska dramatika na jugoslovanskih odrih

Slovenska dramatika se pred vojno ni mogla prav uveljavljati na jugoslovanskih odrih, letos pa preseneča veliko število uprizoritev slovenskih del v gledališčih Jugoslavije. Najzanimivejše pri tem je to, da so vsa doslej izvajana dela — Cankarjeva. Beograjsko gledališče je uprizorilo Cankarjevo komedijo »Za narodov blagor« v režiji Bojana Stupice. To komedijo ima na letošnjem repertoarju tudi gledališče v Novem Sadu. »Kralja na Betajnovi« so uprizorila gledališča v Subotici, Zadru in Sremski Mitrovici, študirajo ga sedaj gledališča v Zagrebu, Sarajevu in Splitu. Na repertoarju ga ima tudi gledališče na Reki. V Dubrovniku bo februarja premiera Cankarjevih »Hlapcev«, ki so tudi na repertoarju v Novem Sadu. Cankarjev »Jakob Ruda« je na repertoarju v Varaždinu.

Razen Cankarjevih del so na repertoarju še naslednje slovenske drame: Kreftova »Velika puntarija« v Osijeku in Torkarjeva »Velika preizkušnja« v Nišu.

Cankarjeva dela v srbskem prevodu

Državna založba Jugoslavije v Beogradu je izdala kot tretjo knjigo zbirke »Jugoslovanski klasiki« Cankarjeve drame »Za narodov blagor«, »Hlapci« in »Kralj na Betajnovi«, ki jih je prevedla Roksanda Njeguš. Komentar dramam je napisal Boris Žihelr.

Srbski prevod Cankarjevega »Hlapca Jerneja« je izšel v Državni založbi Srbije »Prosveta«.

