

katere »vstaja misel na površje duše« (146). Navadna zgodba iz običajnih razmer v ljudskih hišicah na otoku bi bila skoraj suhoparna, če ne bi dobivala toplote iz organske resnice, iz notranjih sil, ki oblikujejo življenje. Ta realizem ni le stvarni oris površine, ampak vglobljenje v prinaravo, v duhovne temelje ljudstva, ki gledajo iz govorjenja in naziranja, iz dela in običajev. Pisatelj drži z narodom, s kolektivno modrostjo ljudstva, utrjeno v stoletjih, ki pravi, da organsko življenje ne pozna ideje enakosti in da je postavilo pregraje, katerih ni moči nekaznovano prestopiti. Tako se izkaže lahkoverni polet v ženitev družabno neenakih kot blodnja domišljije, zato naj se vrne vsak tja, kamor spada in kjer ima svoje narodne korenine za bodočo rast. Toplota je zvezana le z ono resnico, ki je človeku dostopna iz rodu, vzgoje in tradicije. Naturalizem je pojasnjeval življenje s snovno odvisnostjo od rase in miljeja, organski realizem (vsak ni organski) pa vidi razlago v duhu, ki se je utelesil v svojevrstnih nazorih in oblikah. Oba pa kažeta čez abstraktno romantično idejo narodnosti v plemensko ali rasno zavest, ki hoče imeti svojo posebno resnico. Izkoreninjena ljudstva zaključujejo svojo racionalistično dobo in iščejo rešitve v pravicah svoje narave, kjer je končni smisel domovinske povesti.

Dr. J. Šilc

GLEDALIŠČE

Drama v sezoni 1935-36

Slovenski spored

Kljub raznim pomanjkljivostim in napakam, ki jih lahko ugotovi nepristranska kritika, kadar govori o uspehih ali neuspehih našega gledališča, je treba vendarle priznati, da je ravno naša drama danes tista veja slovenske umetnosti, ki še najuspešneje kljubuje času in njegovim, razvoju umetnosti kaj neprijaznim težnjam. In to ni malo, če pomislimo, da se dandanes večina ljudi izživlja na vseh drugih področjih prej, kakor pa si želi notranje poglobitve ali pa si prizadeva za splošni kulturni napredek. Vemo sicer, da tudi z našo dramo ni vse tako, kakor bi moralo biti, a prav tako se zavedamo velikega, kar neprecenljivega pomena, ki ga ima ta ustanova za naše idejno, umetniško in narodno življenje. Reči smemo, da naša drama tudi taka, kakršna je, vrši veliko kulturno nalogo, bodisi na zunaj s tem, da oznanja svetu naš narodni obstoj, bodisi na znotraj s tem, da idejno, umetniško in narodno vzgaja slovenskega človeka, ki je — kar priznajmo — ravno v današnjih časih vsega tega v prav veliki meri potreben.

S tem kajpada ne zagovarjamo trenutnega nivoja naše drame v toliki meri, da bi se odrekli upravičenim kritičnim pripombam in zahtevam ter upanju po še večjem dvigu in izboljšanju. In priznati moramo, da je človeku v resnici kar nekam hudo, ko mora omeniti pomanjkljive strani v naši drami posebno, kadar govori o domačem slovenskem sporedu. Med dvajsetimi premierami, ki smo jih videli v minuli sezoni na našem odru, sta bili slovenski prav

za prav samó dve, če izvzamemo običajno in izven določenega sporeda dano mladinsko predstavo in prav tako ponovitev velikonočne pasijonske igre. To je vsekakor zelo malo, zlasti če pomislimo, da je narodni repertoar vendarle ne samo duša, marveč tudi merilo smeri in hkrati upravičenosti slehernega narodnega gledališča. In če to dejstvo primerjamo s stanjem v prejšnji sezoni, moramo ugotoviti celo nazadovanje. Ne moremo se znebiti vtisa nekega nereda, ki vlada glede tega v naši drami in ki se precej očitno kaže res da ne samo pri izbiri domačih del, ampak pri načrtu sporeda vobče. To je razumljivo in opravičljivo tem manj, ker je dobilo naše gledališče lani novega dramaturga (Josip Vidmar). Radi priznamo, da so združene z ustanavljanjem domačega sporeda včasih velike težkoče, posebno če ni dosti v poštev prihajajočih novosti. A temu se da odpomoči do neke mere s stalnim sporedom klasičnih ali vsaj izrazitih in kakorkoli pomembnih slovenskih dramskih del. Saj je vodstvo naše drame pred leti že samo mislilo na to, ko je nameravalo prirediti tako imenovano revijo slovenske dramatike. Žal se ta hvalevredni načrt, čigar izvedba bi bila naši drami nedvomno v prid, ni uresničil in je ostal samo pri začetku (*»Matiček se ženi«* in *»Hlapci«* v sezoni 1934/35).

Kakor smo že omenili, je slovenski spored v preteklem letu obsegal le dve dramski novosti. To sta bili ljudska žaloigra P. Golie *»Bratomor na Metavi«* in drama *»Direktor Čampa«*, ki jo je spisal Jože Kranjc. Obe igri sta si sledili kmalu druga za drugo v začetku sezone, tako da je bilo pomanjkanje domačih del v nadaljnjem le še bolj vidno.

Drama v petih dejanjih *»Direktor Čampa«*, s katero je prvič nastopil na našem odru mladi pisatelj Jože Kranjc, je bila v prvi vrsti velika senzacija in je imela na videz nedvomno uspeh. Toda za kritičnega motrilca je bil ta uspeh vendarle precej relativen. Pisatelju res da ne moremo odrekati nadarjenosti, ki je ima za dramski način oblikovanja celo več, kakor pa jo je pokazal kot pripovednik. Kljub temu pa drama, kakor je napisana, razodeva tako velike napake, bodisi v risanju značajev bodisi v celotni gradnji, da ne vidimo v nji nič več kot upoštevanja vreden začetniški poizkus. Prepričani smo, da je navdušenje, s katerim je delo sprejel zlasti del mladine, veljalo predvsem idejnemu poudarku, ki ga delo ima, a katerega vendar ne moremo zamenjavati z umetniško vrednostjo.

Na prvi pogled je očitno, da je Kranjc nameraval napisati nekaj silno pomembnega, vsaj dramo mladega rodu, če že ne dramo današnje družbe sploh. Toda za ta veliki načrt mu je vsekakor manjkalo tako duhovne vsebine kakor izraznih sredstev, tako da je precej viden razkol med voljo in močjo. Kranjc si ni bil na jasnem niti glede tega, ali naj napiše satiro na današnji družabni red ali dramo, niti ni znal iz obširne snovi, ki mu jo je življenje samo po sebi nudilo, izbrati osrednji motiv in ga izoblikovati v zgoščeni dramski podobi. Razen tega je tudi očitno, da njegova drama kljub nasprotnemu videzu ni proizvod objektivnega življenjskega opazovalca in etičnega sodnika, kar bi sleherna dramska ustvaritev morala biti, ampak se je porodila iz miselnih osnov sistema, s katerim si avtor razlaga življenje. Ta pot je tvegana celo v primeru, da so pisateljeve miselne predpostavke resnica, a ne samo domneva in program. Intelktualizem vedno ovira umetniško ustvarjanje, ker

žrtvuje organično neposrednost na ljubo mehanični zgradbi. Tudi Jože Kranjc je na ljubo tendenci, morali in patosu žrtvoval psihologijo, življenjski etos in resničnost.

V njegovi drami se križajo najbolj nespravljliva nasprotja. Motivi osebnega spora med direktorjem Čampo in Marijo, njegovo ljubico, pa med njim in suplentom Križajem ter njegovim dekletom, učenko Zino Sušnikovo se neenotno prepletajo s tako zvanimi kolektivnimi motivi družbe, katero bi avtor rad pokazal hkrati v njenem političnem, vzgojnem in socialnem prerezu. Takoj pa se pokaže, da tega ni storil samo in tudi ne toliko zato, da bi narisal okolje, v katerem se vrši dejanje njegove tako zvane drame, marveč predvsem zato, da bi poudaril novo idejo nasproti današnjemu neiskrenemu, nasilnemu in krivičnemu redu. Zoper to tendenco samo na sebi ne ugovarjamo. Toda pisatelj je z opisanim početjem izpodmaknil svojemu delu etična in umetniška tla. To je vzrok, da usode nastopajočih oseb niso psihološko večinoma prav nič utemeljene in da hočejo biti prav za prav samo »dokumenti«, ki naj podpro ideološko osnovo drame. Da je ta način prikazovanja oseb v bistvu nedramatski, ni treba posebej dokazovati. Najbolj se to vidi ravno pri glavnem junaku drame, direktorju Čampi, ki ga pisatelj nazadnje dejansko razloži kot — simbol časa. Podobno nalogo, da namreč služijo kot tipična ponazoritev tendence, imajo več ali manj tudi ostale osebe, posebno Križaj in Zina.

Izmed glavnih oseb je deloma izjema samo Marija, ki je tako v odnosu do obeh mladih upornikov, kakor tudi v odnosu do svojega ljubimca naslikana še najbolj prepričevalno, le da je preveč pasivna. Njena usoda je dejansko najbolj dramska kretnja v tej drami. Vendarle pa njeno spoznanje, da ni bila nikoli deležna resnične ljubezni, kakor je tudi pretresljivo, ni prikazano ravno tragično, kakor bi moralo biti. Po pravici se sprašujemo, kako da Marija ni izpregledala Čampe že prej? Take stvari ženske, posebno če so Marijinega značaja, prav dobro čutijo in jih že nagonsko slutijo. Zato tudi njen samoumor ni dovolj motiviran in je bil avtorju potreben predvsem zaradi zunanjega efekta.

Tako razumemo nazadnje tudi, zakaj je na eni strani vse dobro, plemenito in svetlo, a na drugi vse slabo, pokvarjeno in temno. V Kranjčevi drami pogrešamo potemtakem predvsem psihološke resničnosti, iz katere najbrž izvira tudi raztegnjena, precej nedramatična zgradba — tretje in peto dejanje bi lahko odpadlo —, a prav tako tudi etične resničnosti oziroma pravičnosti, kar zmanjšuje celo zgolj sociološki pomen njegovega dela.

Te vsekakor velike pomanjkljivosti pa je vsaj nekoliko zbrisala uprizoritev na odru, ki je bila prav dobra, deloma pa jih nekritično oko ni niti videlo zaradi snovne aktualnosti, ki je že sama po sebi obračala pozornost v čisto določeno smer. Režija Milana Skrbinška je bila izredno skrbna in je izčrpala vse odrske možnosti, kolikor jih besedilo pričujoče drame sploh nudi ali dopušča. Drama je z uprizoritvijo precej pridobila. K temu je pripomoglo tudi igranje, ki je bilo tu in tam kar odlično. Poleg Skrbinška, ki je izrazito igral direktorja Čampo, moramo imenovati zlasti g. Šaričevo, ki je kot Marija ustvarila v resnici lep in tragičen ženski lik, v čemer je pač presegla avtorjevo

zamisel. Zelo dobro se je uveljavila tudi g. Severjeva kot Zina. Šibkejši pa je bil Stupica kot suplent Križaj.

Kmalu nato je sledila kot druga in obenem zadnja domača premiera v sezoni ljudska žaloigra Pavla Golie z naslovom »Bratomor na Metavi«. Njena uprizoritev je bila sicer na zunaj mnogo manj hrupna, vendarle pa je ta drama življenjsko globlja in umetniško zrelejša kakor »Direktor Čampa«. Ne samo da razpolaga Golia z močnejšimi oblikovnimi sredstvi, ampak se vsaj nekoliko razlikuje od Kranjca tudi po osnovnem življenjskem prijemu. S tem nočemo reči, da je drama bog vedi kako dovršena, ampak hočemo le poudariti njeno pozitivno stran. Uprizoritev pa nam je odkrila v precejšnji meri tudi njene napake.

»Bratomor na Metavi« je zanimivo delo prvič že zaradi tega, ker nam je skušal avtor z njim ustvariti novo ljudsko igro ne v tradicionalnem, ampak v bistvenem pomenu. Tudi tako imenovana ljudska drama naj bi bila v prvi vrsti ogledalo življenja in podoba človečnosti, ne pa, kakor se tu in tam misli, narodopisni muzej ali vzgojna šola take ali drugačne vrste. Pisatelju je življenje samo po sebi nudilo hvaležno snov — motiv bratomora — bodisi kot oblikovalcu dramatskega spora vobče, bodisi še posebej kot tvorcu ljudske žaloigre. Vendar pa se je avtor premalo poglobil v življenje in s tem tudi v umetniške možnosti izbranega motiva, ki ga zaradi tega ni niti vsebinsko niti oblikovno enotno izdelal.

Pisatelj je postavil dejanje svoje drame na Metavo, ki pomeni na splošno našo vas ali vobče kmečko okolje. Pomen Metave je vsekakor tipičen, čeprav je na videz le določeno ime za kmetijo, na kateri žive vdova Neža, brat njenega moža Ambrož pa njena sinova Andrej in Aleš. To čutimo že takoj spočetka; na koncu pa dobi Metava še širši, kar simboličen pomen zemlje sploh.

Ta čudna in nemogoča krajevna metamorfoza, ki prestavlja dejanje z resničnega prostora v svet alegorije, pa nikakor ni slučajna, marveč je v zvezi s celotno zamisljo Golieve drame, ki je precej neenotna in polna nasprotujočih si poudarkov. Zares enotna je prav za prav samo zunanja zgodba bratomora, ki se razvija od prvega do zadnjega prizora vseskozi logično, prav kakor v povesti. Gledalec izve do podrobnosti vse, kar se je zgodilo. Toda za dramo je to vsekakor premalo. Na prvi pogled je očitno, da je delo prerazvlečeno in da je avtor potreboval šest slik samo zato, ker ni znal zgrabiti in obdelati snovi dovolj dramatsko. Golia si je tako sicer delo precej olajšal, a s tem je tudi povzročil, da njegova žaloigra nima prave dramatične napetosti.

Toda neskladnosti, ki večinoma vse izvirajo iz pomanjkljivega dramatskega prijema, je v Golievem delu še mnogo več. Psihološko in dramaturško hvalevredno je, da je avtor oba glavna nosilca dramatskega spora, brata Andreja in Aleša, skušal označiti tudi po značaju, kot dve izrazito nasprotni naravi. Andrej je silen, sproščen človek, Aleš nasprotno slabič in potuhnjeneč. To nasprotje med bratoma je tako močno poudarjeno, da sta želja po zemlji in borba za žensko le podrejenega pomena v vrsti razlogov, s katerimi pisatelj utemeljuje bratomor. Toda Golia je tej izborni zamisli izpodnesel tla s tem, da je ta naravni psihološki razloček hotel razložiti in utemeljiti tudi sociološko in celo ideološko s tem, da je preobrnil zgodbo o Kajnu in Abelu.

Iz njegove drame neprikrito odseva miselnost, češ da take razložke v značajih ustvarja tisti idejni dualizem, ki ga povzročata katoličanstvo in svobodnjaštvo kot dva nasprotujoča si in tekmujoča principa vzgoje in duhovne izobrazbe v našem narodnem občestvu. Toda ta precej plehka podmena, ki je nevredna prav tako psihologa in sociologa kakor tudi pesnika, ne samo da ni prepričljiva kot tendenca (kateri sicer avtor sam odločno oporeka s sliko Aleša pred duhovnikom), marveč je zapeljala pisatelja tudi v usodno dramatsko napako.

Oba brata, Andrej in Aleš, ki sta bila spočetka pravilno postavljena kot dvoje psiholoških nasprotij v individualnem smislu, se nam potem takem razodeneta kot dva tipična predstavnika določenih življenjskih smeri. To že samo po sebi zmanjšuje možnost čistega dramatičnega konflikta, čigar nosilci morejo biti le osebnosti. Obenem pa je to tudi vzrok vseh pretiranosti v oznaki obeh bratov, izmed katerih kaže Andrej vse preveč literarnih pa tudi meščanskih primesi, da bi bil še lahko fant naše vasi; a prav tako je Aleš prej patološka kakor resnična podoba iz našega kmečkega okolja. Aleš je v bistvu izmaličena in zaradi tega vse preveč pasivna osebnost, da bi mogel imeti glavno vlogo v žaloigri. In v resnici se moramo vprašati, kdo je prav za prav morilec, ali Aleš, ki Andreja dejansko umori, ali stric Ambrož, ki mu ne le navdihne strašno misel, ampak jo s svojo voljo po njem tudi izpelje? Tako vidimo, da je glavna oseba samo orodje v rokah stranske. Z vidika življenjske verjetnosti je stric Ambrož oseba, ki se ji more še najmanj oporekati. Kajti tudi ostale osebe so bolj ali manj shematične ali neenotne. To ne velja na primer samo za župnika ali pa sosedovo Metko, marveč prav tako za mater Nežo, ki se iz izrazite kmečke žene spremeni v prerokinjo socialnega mesijanizma.

Glede končnega socialnega poudarka o skupni lasti, s katerim Golia nepričakovano in precej patetično zaključí svojo žaloigro, pa moramo še posebej poudariti, da je z vidika celotne gradnje neopravičen. Med razlogi, ki so privedli do bratomora na Metavi, je bila zemlja kot privatna last vse premalo poudarjena — razen morebiti v ekspoziciji —, da bi bil tak zaključek nujen ali sploh mogoč. Razen tega pa povečuje neenotnost drame še to, da se na ta način pridružuje že omenjenim napakam še stilna nedoslednost, ker prehaja s tem realistična drama v — alegorijo.

Uprizoritev se je na splošno preveč zvesto naslanjala na pisateljevo besedilo. To ji zaradi vsega, kar smo zgoraj povedali o Golievi žaloigri, ni bilo v prid. Režiser Ciril Debevec je z velikim okusom in smislom za odrsko učinkovitost izoblikoval sliko za sliko (zlasti zadnje tri) ter do kraja izluščil tudi vse idejne poudarke. Kajpada je s tem le še podčrtal epsko razvlečenost kakor tudi liričnost drame, njeno nedramatičnost in stilno neskladnost. Mnogo prepričevalneje je vplivala igra posameznih oseb. Vendar bi bil moral režiser tuintam nekoliko krotiti njihovo vznesenost in omejiti bodisi pretiranost v igri obeh bratov Andreja (Levar) in Aleša (Kralj), ki bi bila naravnejša lahko še močnejša, bodisi demonsko grozotnost zares plastičnega strica Ambroža (Skrbinšek) ali preveliko slovesnost matere Neže (Marija Vera), sicer izrazite gosposdarice na Metavi.

France Vodnik

GLEDALIŠČE

Drama v sezoni 1955/56

Tuji spored ni bil samo obsežnejši, saj je štel devet desetih vseh premier (osemnajst), marveč je bil očitno tudi skrbneje izbran glede na vsebinsko in umetniško pomembnost. Priznati moramo, da nam je zaradi tega na splošno bolj ugajal kakor slovenski. Ta spored je obsegal v preteklem gledališkem letu poleg ruskih in angleških (ameriških) dram v prvi vrsti dela iz nemške, zlasti avstrijske dramske književnosti, h katerim pa moramo prišteti še dve srbski in eno hrvatsko delo.

Prvič torej vidimo, da je dramaturško vodstvo naše Drame v tej sezoni opustilo tradicionalni vidik, po katerem naj bi bilo vsako leto upoštevanih čim več narodnosti vsaj z enim delom. Čeprav temu načrtu ni kaj oporekati, opozarjamo vendarle na presenetljivo dejstvo, da je popolnoma izostala na primer romanska drama. Druga značilna stran sporeda v minuli sezoni pa se nam kaže iz prizadevanja, uprizoriti čim več del iz polpreteklega in najnovejšega časa. Najbrž zaradi tega nismo videli v tem obdobju v našem gledališču prav za prav nobenega klasičnega dela, razen če bi šteli le-sem obe začetni predstavi, namreč »Kralja Edipa« v Hofmannsthalovi predelavi in Puškinovega »Kamenitega gosta«.

Vprašanje je kajpada, ali dela klasičnih avtorjev res ne ustrezajo več duševnosti in potrebam sodobnega človeka, ali pa se je le današnje občinstvo — morda tudi po krivdi gledališča — že preveč oddaljilo ne samo véliki umetnosti, marveč tudi pravi poeziji. Vzgoja okusa in poglobitev kulture po klasikih se nam zdi še vedno in tudi dandanes važno vprašanje.

Potrebo po izbranih klasičnih (kajpada ne samo antičnih) delih, ki bi prav gotovo ne motila ubranosti in organičnosti današnjega gledališča, smo začutili ravno spričo lanskega, skorajda izključno »sodobnega« sporeda, ko smo ob marsikaterem delu spoznali ne le umetniško šibkost, marveč tudi vsebinsko revnost in idejno neuravnovešenost. Vse to pa že nekoliko globljega človeka, ki živi s časom in si želi duhovno enotne kulture, katere podobo naj mu kaže tudi gledališče, prav nič ne zadovolji. Tega se nismo zavedeli samo ob tako imenovanem »lahkem« sporedu, marveč celo pri nekaterih delih na splošno slovečih modernih pisateljev.

Gledališko leto smo začeli precej pozno (1. oktobra) s Sofoklejevim »Kraljem Edipom« v Hofmannsthalovi predelavi. Uprizoritev tega dela nam je pokazala zanimivo združitev klasičnega in modernega duha. Čeprav moramo priznati, da se je ta poizkus pesniku, ki je prav s tem pokazal svoje mojstrstvo, posrečil, se smemo vendarle vprašati, ali nam kaže njegovo delo podobo klasičnega ali modernega gledališča. Nedvomno se je Hofmannsthal s tem, da je okrnil zbor in mu vobče spremenil pomen, prav tako pa tudi z vsemi ostalimi spremembami zelo oddaljil od starogrške tragedije. Vendarle pa je »Kralj Edip« v njegovi pesniški in dramaturški predelavi ohranil vseskozi globoko нравno resnost in tragično veličino izvirnika. Delo, ki ga je uprizoril režiser O. Šest z velikim razumevanjem, je zapustilo v nas boljši vtis kakor poizkus s Sofoklejevim »Kraljem Oidipom« pred leti. Prav zaradi tega nam je bilo žal, da smo morali isti večer gledati sicer zanimivo

in pesniško slikovito Puškinovo poemo »Kameniti gost«. Vendarle pa smo čutili, da se tragedija, ki smo jo pravkar doživljali, ne da združiti s svetom, polnim romantične fantastike.

Tako se je takoj spočetka, čeprav ni bilo v nas nič malovernosti ali celo nezaupanja, izkazalo, da roka, ki izbira in ureja gledališki spored, šele tipaje išče, namesto da bi imela na dlani že ves načrt bodočega gledališkega leta. Le tako si moremo razlagati, da smo v treh mesecih od začetka sezone do božiča videli le tu pa tam kaj takega, kar nas je moglo vsaj zanimati.

»Med včeraj in jutri«, igra v treh dejanjih, katero je spisala Božena Begovičeva, hčerka znanega dramatika nas je zanimalo že kot delo novejše hrvatske književnosti, pa tudi kot proizvod ženske pisateljice, do katerih smo vendar tako radi nezaupni. Že naslov sam določno kaže v vsebinske in oblikovne osnove drame. Delo hoče pokazati, kako med splošnimi družabnimi spremembami tudi žene doživljajo preobrat v svojem gledanju na svet in na življenje. Pisateljica je skušala pokazati to spremembo zlasti v zvezi z vprašanjem vzgoje in zato kaže njeno delo na videz podobo ideološke drame. Vendar pa je ves potek dejanja podprla bolj čustveno nego idejno, prav tako kakor je tudi vsebinsko nasprotje poudarila bolj iz različnih značajev kakor iz načelnega dualizma. To kaže smisel za dramski prijem in je nedvomno tudi pripomoglo k temu, da je občinstvo njeno delo, ki sicer ni v ničemer nadpovprečno, sprejelo s simpatijami. Uprizoritev je vodil Jerman, ki se je izkazal kot dober režiser.

Pravi »enfant terrible« našega gledališča v minulem letu pa je bila Škvarkinova sovjetska komedija »Tu je dete«. To umetniško solidno delo ni samo značilen primer sodobne ruske dramske književnosti, marveč je prav tako zanimiva slika današnjih prizadevanj v ruski duhovnosti in umetnosti. To, česar iz pričujočega dela ni mogoče prezreti, je prvič očitna naslonitev na kulturno izročilo preteklosti, ne glede na to, ali je bila ta preteklost »meščanska«. Za to jamči poleg oblikovnih sestavin zlasti še Puškinovo ime, v katerem moramo videti del izpovedi avtorja pa tudi pokolenja, ki je našlo v njem svojega glasnika. Nič manj pomembne pa niso duhovne osnove dela, ki v okviru resda areligiozno zamišljenega življenjskega reda vendarle iščejo naravne etične lepote. Delo je izraz življenjske svobode, ki se upira slehernemu idejnemu diktatu.

Koliko življenjske sproščenosti in pesniškega bogastva ima Škvarkinova komedija, je pokazala tudi uprizoritev na našem odru. Kajpada je k temu uspehu veliko pripomogel režiser B. Stupica, ki je v »Tujem detetu« našel svojemu realistično-likovnemu gledališkemu pojmovanju nadvse ustrezajoče delo. Hkrati pa je v vlogi študenta Jakova pokazal, da ima tudi izrazite igralske sposobnosti, če najde sebi primerne junaka. Prav tako so bile odlično odigrane vloge starega glasbenika Karaulova (Lipah), njegove žene Olge (Nablocka) in njune hčerke Manje (Severjeva).

Zaradi tega moramo obžalovati, da je dijaško stojišče s svojim »marksističnim« in »protimarksističnim« pojmovanjem umetnosti skušalo napraviti iz tega kulturnega dogodka politikum. Pri tem so prvi, ki očitno ne razlikujejo književnega dela od manifesta, prezrli, da so nadvse trdi marksisti

tod in onod Škvarkinovo delo odklonili. Pa tudi drugi, ki so videli propagando tam, kjer je v resnici kritika, se pač niso zavedeli neodgovornosti svojega početja, in so za to kajpada tudi prejeli svojo lekcijo.

Izmed nadaljnjih predstav, ki smo jih dobili v tem obdobju, nas je še najbolj zadovoljil Schawov dramatski prvenec »Kako zabogatiš«. Pisatelj tu sicer še ni tisti, kakor ga poznamo n. pr. iz »Svete Ivane«, vendar pa že tudi to začetno, čeprav ne zgodnje delo, kaže vse poglavitne sestavine njegove umetnosti: aktualno snov, trdno gradnjo, ostro risanje značajev, duhovitost. To je tudi tisto, kar dela njegovo igro še vedno živo in zanimivo. Žal pa je za pisatelja poleg vseh odlik značilen tudi nekak miselni larpurlartizem, ki se kaže v načinu, kako Schaw rešuje življenjsko problematiko. Režiser (B. Stupica) je dal igri dostojno odrsko podobo. Poglavitno skrb je posvetil vprašanju prostora, medtem ko je igranje samo prepustil bolj ali manj svobodi posameznih igralcev. Med temi so omembe vredni zlasti Cesar kot Sartorius in Sancin kot Lickcheese, pa tudi Severjeva kot Blanche, čeprav je v odločilnem trenutku (prelom v drugem dejanju) z glasom pa tudi v zunanji igri izgubila čut za pravo mero.

Niti malo pa nas ni mogla ogreti komedija Hermanna Bahra z naslovom »Otroci«. V središču tega naturalistično-romantičnega dela je motiv ljubezni med bratom in sestro; ker pa je to razmerje samo navidezno, se drama ne razvija tragično, ampak se zaključi z veselim koncem. Kljub tehnični spretnosti, katere pisatelju ne moremo odrekati, nas je delo pustilo nekam hladne. Čutili smo, da spada v čas, ki se nam je že dodobra odmaknil. Ljubavni par domnevnega »brata« in »sestre« sta dobro igrala Drenovec in A. Levarjeva. — Samo oddihu in zabavi pa sta bili namenjeni veseloigri »Od krojačka do ministra« (Drinkler) ter »Vesela božja pot«, dramatizacija po noveli P. Rossegerja.

Pomanjkanje na novo pripravljenih del se je posebno čutilo v času okrog božiča. Ta zadrega je bila bržkone vzrok, da je gledališče kaj neprimerno ravno za sveti dan uprizorilo »Molièra«, dramo Mihaila Bulgakova. Avtor je Rus, vendar pa je značilno, da ga najnovejša ruska literarna zgodovina imenuje »buržjujskega« pisatelja. Tudi iz duha, ki preveva pričujoče delo, lahko spoznamo, da je prejšnja oznaka pravilna. Pisatelj je usmerjen v smislu meščanskega, voltairjanskega liberalizma in tako je razumljiva tudi njegova podoba in življenjepis Molièra, velikega klasika francoske komedije. Avtor ne samo, da ni verodostojen prikazovalec zgodovinskih dejstev, marveč se nam tudi kot razlagalec teh dejstev, zlasti pa njihovih medsebojnih razmerij, pokaže kot pristranskega tolmača, ki mu manjka pravega etičnega odnosa do resnice. Zato Bulgakovljeva podoba Molièrovega življenja ni velika, čeprav se mu je kljub temu posrečilo prikazati gledališki in igralski pomen, pa tudi pretresljivo tragiko tega nenavadnega človeka, ki se nam odkrije posebno močno v šesti sliki, ko Ludovik XIV. odtegne Molièru svojo milost, in v predzadnjem prizoru (Molièrova smrt). Tudi v oblikovnem pogledu bi mogli to delo imenovati prej življenjepismo reportažo v slikah kakor pravo dramo. Zato pa odpira »Molière«, ki se odlikuje z blestečo teatraliko, tem več možnosti gledališču. Uprizoritev v

režiji B. Krefta je bila pomemben umetniški dogodek, čeprav nista uspela — zaradi pomanjkljivih sredstev — ne prizor v cerkvi ne zadnja slika. Posebej moramo omeniti nepozabni lik Molièra, kakor ga je ustvaril Levar.

Kmalu po Novem letu smo videli »Pesem s ceste«, komedijo ali bolje »igro s petjem in godbo«, kjer nam avstrijski pisatelj Pavel Schurek prikazuje malo, a pristržno življenje počestnih muzikantov. Delo je zgrajeno zelo preprosto s ponavljajočimi se motivi ter z vložki pesmi, ki urejajo to v bistvu ljubezensko in bohemsko zgodbo v zaokroženo sliko veselega in hkrati otožnega značaja. Režija B. Stupice je bila domiselna, vendar pa ni pomenila takega odkritja kot pri »Tujem detetu«. Pri premieri je praznoval petin-tridesetletnico svojega odrskega delovanja g. Daneš-Gradiš, ki se je v družbi s Kraljem in Sancinom odlikoval v tercetu »pohlevnih muzikantov, ob katerem se je prav dobro uveljavil tudi Potokarjev Konrad. Izmed ženskih vlog nam je ugajala zlasti Kati M. Danilove.

Vobče smo čutili v tem času nekoliko boljše voljo in prizadevanje, da se sezona čimbolj poživí. Posebno smo se razveselili uprizoritve Wildgansove tragedije »Dies irae«, čeprav smo mnjenja, da je prišlo to delo kot izrazit dokument poveljnega duha mnogo prepozno na spored našega gledališča. In vendarle nas je še danes, ko se zdi, da gre čas popolnoma drugam, močno prevzelo. Dasi je avtorjevi misli, češ da starši rode otroke ne le telesno, ampak tudi duhovno, posebno v taki ostrini in doslednosti mogoče oporekati, je pa vendarle tudi res, da se je pisatelj s svojo analizo in kritiko meščanskega zakona, ki mu manjka predvsem čistih erotičnih osnov, dotaknil enega izmed najbolj žgočih sodobnih problemov. Delo je sicer močnejše kot izpoved nego kot dramatska izoblikovanost življenja, a je kljub temu ne le vsebinsko, marveč tudi pesniško pomembno. Uprizoritev (C. Debevca) je dosegla višek v nepozabnem prizoru med Hubertom (Jan) in Reziko (Šaričeva). Odrsko učinkovita je bila tudi zadnja slika.

Ob ta spored se dostojno uvršča tudi Galsworthyjeva pol vesela, pol žalostna komedija »Družinski oče«, ki se prav tako dotika vprašanja današnje družine, čeprav se mu pisatelj skuša približati iz drugačnih osnov pa tudi s popolnoma drugačnimi prijemi. Popolnoma pa sta nas razočarali obe srbski deli, ki sta bili igrani kmalu drugo za drugim. Vesnićevi družinski tragikomediji »Gosposki dom« manjka predvsem vsebinske globine in oblikovne moči. Pa tudi Nušićeva reportaža »Pot okoli sveta« ni zaslužila truda in velikega aparata, ki ga je bilo treba za uprizoritev.

Bog védi zakaj je prišlo na vrsto šele v zadnjem obdobju gledališkega leta (april-maj) nekaj najodličnejših predstav vse sezone. Semkaj sodi najprej zgodovinska drama »Juarez in Maksimilijan«, s katero je znameniti ekspresionistični pesnik Franz Werfel pesniško upodobil tragedijo avstrijskega nadvojvoda in mehikanskega cesarja Maksimilijana. Pisatelj ni razgrnil pred nami toliko zgodovinskih dogodkov, marveč ga je v prvi vrsti zanimala osebnost in usoda glavnega junaka Maksimilijana, ki je šel v Mehiko, da bi tam ustanovil »radikalno« monarhijo in tako uresničil sen, ki ga je nosil v sebi: vladati brez politike le v duhu dobrote in človečnosti. Prav ta pokorščina notranjemu ukazu, ki vodi Maksimilijana v

navzkrižje z načrtom zgodovine, pripravlja njegovo katastrofo. Kajpada pisatelj opozori na zunanje vzroke tradedije, na razne politične spletke, tako da se skladno dopolnjujeta osebna Maksimilijanova drama in podoba časa. Kar moti v tej drami, je predvsem epsko-široka gradnja. Ta je ovirala tudi uprizoritev, ki je bila tako scenično kakor igralsko na višini. Režiral je B. Stupica, naslovno vlogo je igral Levar.

Še zanimivejša pa je bila uprizoritev »Prve legije«, drame iz sodobnega jezuitskega življenja, katero je napisal ameriški katoliški pisatelj Emmet Lavery. To delo sega z vprašanji, ki se jih dotika, v globino današnje duhovne problematike in je hkrati tudi oblikovno tako močno, da odtehta marsikatero delo novejšje dramske književnosti. »Prva legija« je izrazito religiozna drama. Njen pomen je zlasti v tem, da nam docela neaprioristično, svobodno in psihološko prepričljivo razkriva svet človekove borbe za Boga, za vero, ki je po besedah patra rektorja »največji čudež božji«. Delo ne premaguje človeka toliko z motivom ali miselno dialektiko, marveč v prvi vrsti z življenjsko resničnostjo in prepričevalnostjo. Debečeva uprizoritev je dobro prikazala duhovni značaj igre, a zdi se vendar, da je primanjkovalo igralcev za nekatere vloge. Res dobri pa so bili patri Ahern (Kralj), Quarterman (Levar) in rektor Duquesne (Debevec).

Uprizoritev komedije »Gozd« nam je prvič predstavila znamenitega ruskega dramatika A. N. Ostrovskega (1823—1886). Delo nam predstavlja zgodbo dveh potujočih igralcev, a je hkrati tudi podoba ruskega družabnega življenja, zlasti plemiškega. Pisatelj nam slika dve vrsti ljudi: dobrega človeka z mehkim srcem in čistim hrepenenjem, kakor ga je upodobil v likih igralcev Genadija Nesreče in Arhadija Sreče; nasproti pa postavi svet vsakdanjosti, uživanja in prevare, ki je poosebljen zlasti v graščakinji Gurmižski in trgovcu Vasinbratovu. Delo je tudi slavospev gledališki umetnosti in hkrati obtožba ruskih socialnih razmer, ki jih avtor primerja ogromnemu gozdu. Tako dobiva igra tudi simboličen pomen. Uprizoritev je skrbno pripravil B. Kreft.

Primer moderne biografske drame smo dobili s »Tiranom«, igro R. Besiera, ki nam prikazuje prav tako čudovito kakor nežno ljubezen dveh zgodovinskih oseb, pesnika Roberta Browninga (1812—1889) in njegove srečne žene Elizabete (1806—1861), avtorice slovitih »Portugalskih sonetov«. Vendar pa je to razmerje vklenjeno v mračno ozračje Elizabetinega doma, kjer vlada njen puritanski oče Edvard Moulton-Barret kot pravcati oče tiran, ki zaradi lastnega razočaranja brani otrokom ljubezen. Boj med hčerino ljubeznijo in očetovo voljo, je osnova pričujoče drame, ki se konča z zmago elementarne ljubezni. Podobo okrutnega očeta je dovršeno podal g. Milan Skrbinšek, ki je pri premieri slavil petindvajsetletnico svojega gledališkega ustvarjanja. Pesniška ljubimca sta bila Jan in Šaričeva kot Elizabeta Barret in Rudolf Browning. Režija C. Debevca je bila zgledna.

Na kraju sezone smo videli še Lichtenbergovo veseloigro »Mladi gospod šef«, ki pa je končno ubranost sporeda prej kalila kakor dopolnjevala. Na splošno smo bili pa v preteklem letu z uspehom zadovoljni, razen če izvzamemo nesmotrno razvrstitev.

France Vodnik