



GLEDALIŠKI LIST

1952/53

DRAMA

Štev. 1

IVAN CANKAR

KRALJ NA BETAJNOVI

Premiera dne 28. novembra 1952

IVAN CANKAR

KRALJ NA BETAJNOVI

Drama v treh dejanjih

Scena: Niko Matul — Mile Korun

Režiser: France Jamnik

Jožef Kantor, fabrikant	Pavle Kovič
Hana, njegova žena	Elvira Kraljeva
Francka, njuna hči	Vika Grilova
Pepček, dvanaajstleten } njuna otroka	Miro Bogataj
Francelj, desetleten }	Matjaž Potokar
Nina, sorodnica Kantorja, štirinajstletna	Majda Potokarjeva
Krnee, nekdanj štacunar in krčmar	Milan Skrbinšek
Maks, njegov sin	Boris Kralj (debut)
Zupnik	Maks Furijan
Franc Bernot, posestnik, absolviran tehnik	Lojze Potokar
Sodnik	Stane Potokar
Adjunkt	Edvard Gregorin
Lužarica	Nace Šimončič
Kantorjev oskrbnik	Mira Danilova
Sodnica	Aleksander Valič
Koprivec	Helena Erjavčeva
	Jože Zupan

Vrši se v jeseni v malem trgu Betajnovi

Kostume po načrtih Mije Jarčeve izdelala gledališka krojačnica
pod vodstvom Cvete Galetove in Jožeta Novaka

Inšpicient: Marjan Benedičič

Odrski mojster: Anton Podgorelec

Razsvetljava: Vinko Sablatnik

Lasuljar: Ante Cecič

42110



P.4672/1952.

GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

1952-53

DRAMA

Štev. 1

Dr. B. Kreft:

»KRALJ NA BETAJNOVI«

Cankarjev »Kralj na Betajnovi« je prva slovenska socialna drama. V njej je Cankar prikazal razvoj kapitalizma v kmečkem, patriarhalnem okolju. Brezobzirnost in obenem nujnost tega razvoja je poosebil v Kantorju, ki se tega »brezsrčnega« razvoja in načina dobro zaveda, obenem pa ve, da mora po tej poti naprej, če hoče doseči svoj cilj. Cankar pritira svojega Kantorja celo tako daleč, da vidi v svojem početju ukaz in nujnost neke usode: »Ali ne vidiš, da je moralo tako biti... Grešil sem, ker sem moral grešiti.« Tako zagovarja umor Maksa Krnca pred svojo lastno ženo, toda te besede so obenem zagovor vsega njegovega početja, ki je kljub njegovim osebnim lastnostim, nagibajočim se k brezobzirnosti in skrajnemu gospodarskemu in političnemu stremu, vendarle pogojeno v socialnih razmerah, ki ga pritiskajo in silijo naprej. Zapletljaji in spopadi z okolico so zato nujni, vprašanje je le, kdo bo zmagal. Če bi Kantor Maksa ne ubil, bi Maks organiziral kajžarje, ki so zaposleni v Kantorjevi tovarni in taka organizacija bi bila za Kantorja silno nevarna. Razvoja sicer ne bi ustavila, toda sproti bi ustvarjala Kantorjevim dejanjem nasprotno sile. Kantor pa se je prevaril, če je mislil, da bo z umorom ustavil razvoj teh njemu, to se pravi, kapitalizmu nasprotujočih sil. Iz Cankarjevih »Hlapcev« sicer vemo, kako

počasi in mukoma je šel ta razvoj ravno pri naših ljudskih množicah, toda šel je kljub temu, ker je moral iti. Nujnost gospodarskega in občno družbenega razvoja je to zahtevala. Zato pa tudi Kantor s svoje strani čisto upravičeno trdi, da ne more delati drugače, kakor dela. Njegov moralni princip je ekonomsko podvzročen, brutalen je, materialistično vulgaren, toda resničen. Podobno, a z nasprotno strani, je z Maksom. Upre se Kantorju, ker je osebno prizadeta njegova družina, ki jo je Kantor spravil na boben, ker je moralno ogorčen nad Kantorjevim početjem sploh, saj je umoril Nininega očeta in se polastil njegovega premoženja. Iz svojega socialno moralnega ogorčenja postane, odnosno hoče postati, Maks vsaj socialni reformator, če ne socialni revolucionar. Zato tudi hoče ugonobiti Kantorja moralno-pravno, ko mu dokaže, da je morilec. Maksovo socialno ogorčenje je predvsem etično, Marsikje je celo individualistično romantično, a zaradi tega nič manj pogojeno v tisti razvojni stopnji družbe, v katere okolju se godi Cankarjeva drama, ki nam prikazuje prvo stopnjo kapitalizma v patriarhalni vasi. Kantorjevi delavci še niso proletarci v modernem smislu besede, saj so kajžarji, ki imajo trohico zemlje, ki pa jih ne more rediti, zato so prisiljeni hoditi v Kantorjevo tovarno na delo. Vendar jih to v bodočnosti

ne bo rešilo pred proletarizacijo, kajti kapitalizem se bo razširil in razbohotil ter jim bo nekega dne vzel tudi tisto bore zemljo. Toda to so že razgledi v bodočnost, ki nam jih Cankarjeva drama ne prikazuje. Časovno je ujeta v dobo prve razvojne stopnje kapitalizma na vasi in zato ni le razumljivo, temveč nujno, da se konča s Kantorjevo trenutno zmago.

Izidor Cankar meni v svojem uvodu h »Kralju na Betajnovi« (Cankarjevi Zbrani spisi, 5. zv.), da sta v življenju Kantor in Maks neverjetna, da sta pa kot predstavnika dveh idej popolna. V tem je hudo protislovje, kajti če sta Kantor in Maks le predstavnika dveh idej, potem sta le shemi, kar pa ni res. Oba, Kantor in Maks, sta najprej živi osebi v drami sami, toda nič manj nista živ in resničen odraz življenja in razmer, čeprav sta kot predstavnika dveh idejnih svetov tipizirana. Toda ta socialna tipizacija ne gre na račun osebne karakterizacije, na račun individualizacije. V tem je ravno mojstrstvo Cankarjeve drame. Kantor in Maks nista le predstavnika dveh idej, temveč tudi dveh nasprotujočih si družbenih sil, toda če bi bila le to, kot meni Izidor Cankar, bi sčasoma izgubila na svoji živosti; dejansko pa živita tudi kot osebi, kot značaja in tipa, kot živa in resnična individuja. Cankar ni hodil po površini, temveč je šel do korenin, ki niso vedno naravnost vidne, celo malokdaj in malokomu so opazne v vsakdanjem življenju.

Resnična umetnost ne more ustvariti nekaj življenjsko neresničnega, toda pod življenjsko resničnostjo, tisto dejansko in objektivno, ne smemo videti le zunanjega življenja. Saj vemo, da so zaradi prikazovanja zgolj zunanjih in vidnih pojavov življenja nekateri naturalisti ustvarjali sicer zanimive reportaže in fotografije, ki pa so sčasoma

zbledele, ker so bile le vnanji odraz, ne pa tudi notranji. Kaj se pravi notranji? Čisto preprosto: pisci niso odkrili vseh nasprotij in protislovij razmer, okolja in ljudi, temveč so se gibali le na površini in niso bili zato nič manj daleč od življenjske resničnosti kot tisti, ki so se zatekli le v svet domišljije, zanikajoč sleherno življenjsko stvarnost.

V vsaki umetnini žive njeni junaki iz nje same in če je kot celota odraz resničnega življenja, tudi njene osebe ne morejo biti zgolj predstavniki nekih idej. Če bi bile le to, bi v novi dobi, ko so take in take ideje, ki jih izpoveduje določena oseba v drami, že zastarele in mrtve, bi z njimi bila mrtva tudi oseba, ki jih v drami govori. In vendar vemo, da so osebe na primer iz Sofoklejeve »Antigone« še vedno žive, čeprav verujejo v poganške bogove, ker je pač živa Sofoklejeva umetnina. Isto moramo reči o Maksu Krncu, čigar politične ideje se zde danes marsikomu premalo ostro začrtane, premalo premočrtne, preveč romantične, podobno kot je mogoče to ugotoviti tudi pri Ščuki v »Narodovem blagru«, ce se mu približamo le s stališča modernega političnega in svetovnega nazora. Ideje Maksa Krnca moramo zato vrednotiti zgodovinsko razvojno, če hočemo biti pravični avtorju in njegovi drami. Če strogo družbenoslovno raziskujemo dobo in razmere, v katerih je nastala Cankarjeva drama, ki je njih umetniški odraz, moramo priznati, da niti Maks niti Kantor ne moreta biti pri Cankarju drugačna, kakršna sta. Ali ni Maks tipičen podoba slovenskega puntarskega razumnika iz tiste dobe, iz tistih naših še nerazvitih razmer? Ali nam naj bo za to manj simpatičen? Bil je predhodnik, toda brez predhodnikov ni nobenih velikih družbenih dogajanj. Če se ozremo nazaj, moramo

reči, da se vsaka stvar izvrši ob svojem času. »Nobena družbena formacija ne propade prej, preden se ne razvijejo vse proizvodilne sile, za katere je v njej dovolj prostora in novi, višji produkcijski odnosi se nikoli ne pojavijo prej, preden niso dozoreli materialni pogoji za njihov obstoj znotraj stare družbe. Zato se loteva človeštvo zmeraj samo takih nalog, ki jih je zmožno rešiti, zakaj če pogledamo natančneje, bomo vselej videli, da se poraja naloga šele tedaj, ko materialni pogoji za njeno rešitev že obstojajo ali pa so vsaj v procesu nastajanja,« pravi Marx v uvodu »H kritiki politične ekonomije.«

Cankar je videl globlje v naše takratne razmere kot vsa njegova okolica in doba. Kazal je našim razmeram njih zrcalno podobo, toda ker so se te razmere in ljudje bali videti svoje resnične obraze, so mu nasprotovali in očitali, da opisuje nemogoče razmere in nemogoče ljudi. Še leta 1927 je zapisal Izidor Cankar v uvodu h »Kralju na Betajnovi«: »... kljub temu je pesnik v »Kralju na Betajnovi« napokil toliko neverjetnosti, kakor v nobenem drugem dotedanjem delu ne. Najbolj grobe so: Kantorjevo pogajanje z župnikom za mandat, sodna preiskava in nje efekt, pritrjevanje volivcev Kantorjevemu govoru, Kantorjeva nečloveška drznost in krutost, Maksov fanatizem.« Toda res je prav nasprotno. Podobnih pogajanj za mandat, kakor je Kantorjevo pogajanje z župnikom, je bilo nešteto v naši pretekli politični zgodovini, nič manj ni bilo takih čudnih sodnih preiskav, še več pa je bilo podobnih pritrjevanj volivcev itd. Prav naš čas je dokazal, kako resnični so ljudje in življenje, ki ga je Cankar upodobil v »Kralju na Betajnovi«. Kantor je morilec, toda Kantor je obenem »kralj Betajnov«, ugledna in močna oseba, ki se je bojiijo vsi ra-

zen Maksa in ki mu nekateri iz strahu, drugi iz koristolovstva (župnik), tretji iz klečeplaznosti in odvisnosti izkazujejo spoštovanje. Zato sodnik niti noče verjeti, da bi bil Kantor morilec, drugi si pa tega še misliti ne upajo. Boccaccio je napisal v »Dekameronu« rek, ki se tiče tudi Kantorja:

Če svet lopova ceni in spoštuje,
mu zlih dejanj nikdo več ne
veruje.

Cankar je z vsakim svojim delom tudi osebno močno povezan, toda ta povezanost se včasih tolmači preveč mehanično, češ Maks — to je Cankar sam. Tako pretirano istovetenje sem videl pred leti, ko si je neki igralec Maksa nadel Cankarjevo masko. To je lahko odrsko mikavno, a nepotrebno. Maks Krnec je Maks Krnec, kakor je Leon Glembaj — Leon Glembaj in Hamlet — Hamlet, Vsi živijo in morajo živeti iz dela samega in ne iz literarno-zgodovinskih opomb in razlag. Res je, da je Cankar Maksa »doživel« po svoji lastni socialni usodi, kar je tudi priznal v pismu pisatelju Kraigherju 19. avg. 1900. leta, ko je snoval to dramo: »Pisati hočem kmečko dramo; tisti žalostni vsesplošni bankerot našega ljudstva, posebno po dolenjskih vaseh je nekaj tragičnega; vrši se počasi in komaj vidno, ali zato je še pretresliveje. In malokdo vidi, koliko dramatičnega je v tem propadanju; ta strašna pasivnost je nekaj velikanskega. Mislil si boš morda, da pretiravam; ali meni se zdi, da vidim stvari dobro. Pomisli na primer — ali nismo mi vsi, — Ti, Zupančič in jaz, sinovi bankrotiranih ljudi? Polovica slovenskih študentov na Dunaju je na istem kakor mi!« Toda vse to še ne dokazuje, da je Maks — fotografija mladega Cankarja.

Cankar sicer ni napisal v »Kralju na Betajnovi« kmečke drame v

smislu, kakor si jo s to oznako predstavljamo, toda napisal je z njo vendarle moderno socialno ljudsko igro v najlepšem in najglobljem pomenu te besede. Res je, da je marsikaj v Kantorju iz Nietzschejeve miselnosti, ki pa ima svojega očeta v kapitalizmu. Cankar je daleč od tega, da bi Kantorja poveličeval, še manj, da bi hotel uveljavljati ideje nemškega filozofa, ki so si ga v našem času nacisti in fašisti pripeli na svoj ščit in prapor. Danes ponovno spoznavamo tudi po Kantorju, kako sta si taka filozofa in kapitalizem istovetna. V tem je bistvo Kantorjevega nietzschejanstva, kajti kantorstvo ni nič drugega, kakor zavestno prodirajoči in tudi ideološko oboroženi kapitalizem.

»Kralj na Betajnovi« spada med Cankarjeva realistična dela. Vendar je treba ta realizem pojmovati v okviru Cankarjevega stilnega in umetniškega sveta. Stilno je enoten, čist, saj Cankar v njem nikjer ne preskakuje iz realizma v simbolizem in obratno, čeprav govorita tako Kantor kakor Maks včasih v simbolih in prispodobah. Tudi prizor, ko konec I. dejanja Maks razkrinka Kantorja morilca, ni v nasprotju s tem Cankarjevim dramskim in gledališkim realizmom. Marsikomu že se je zdel ta prizor s »hipnozo«, kakor so ga krstili, neverjeten. V okviru drame je verjeten in tudi resničen, nič manj, kakot je resničen prizor »mišnice« v »Hamletu«, s katerim ima nekaj sorodnih potez. Tudi omenjeni prizor v »Kralju na Betajnovi« je mišnica, v katero se ujame morilec. Razložek je le v tem, da igra to »mišnico« Maks sam, Hamlet pa je zanjo uporabil igro potujočih igralcev. Cankar je pred »Kraljem na Betajnovi« prevedel »Hamleta«. Ali ni upravičena domneva, da je ta



Ančka Levarjeva kot »Sveta Ivana«
(B. Shaw)

prizor daljni odmev tiste mišnice, saj gre poleg vsega še za rešitev podobnega vprašanja: ali je osumljeni res morilec ali ni? To seveda niti najmanj ne zmanjšuje vrednosti in izvirnosti te Cankarjeve dramske umetnine. Sicer pa si je tudi Shakespeare sposodil mišnico v »Hamletu« pri svojem sodobniku, dramatiku Kydu.

Najmanj verjetna je igra s puško v II. dejanju, ker je tudi v drami sami preveč naključna, toda brez utemeljitve vendarle ni. Bernot je po razgovoru s Francko zelo zmeden in prizadet in ko namigne sodnica pri slovesu na njegovo ženitev, ga to zmede še bolj, da ni nič čudnega, če pozabi vzeti puško s seboj. Pri takih neverjetnostih, ki jih ni malo v svetovni dramatik, gre zmeraj le za to, kako jih na odru prikažemo.

SPREMEMBE V DRAMI

Tov. Slavko Jan je bil na lastno željo razrešen dolžnosti ravnatelja dramskega gledališča v Ljubljani z odločbo Sveta za prosveto in kulturo Pers. št. 2045 z dne 28. VI. 1952.

Pod njegovim vodstvom je dosegla Drama visoko umetniško raven, ki jo je priznala vsa jugo-

slovanska publika in kritika ob priliki njenih gostovanj po državi.

Za ravnatelja Drame SNG v Ljubljani je bil z odločbo Sveta za prosveto in kulturo št. 2003 z dne 30. VI. 1952 postavljen književnik tov. Mile Klopčič.

Dr. Bratko Kreft:

PRED JUBILEJNO SEZONO

Odpiramo jubilejno sezono slovenskega gledališča. Pred šestdesetimi leti, na dan 29. septembra 1892. leta, so odprli v današnjem opernem poslopju Deželno gledališče. Upriporili so »Veroniko Deseniško«, ki jo je po Jurčičevi tragediji predelal in priredil prvi slovenski režiser, ki zasluži to ime, vzgojitelj našega prvega poklicnega igralca in sam prvi veliki slovenski igralec, Ignacij Borštnik-Gorazd. S tem, za slovensko kulturo in gledališko umetnost pomembnim dogodkom se začenja novo poglavje v zgodovini slovenskega gledališča in se zaključuje z zelo žalostnim dogodkom, ko je dr. Sušteršič med prvo svetovno vojno gledališče zaprl in nastanil v njem kino. Dejanje dr. Sušteršiča ni le značilna podoba za konservativnega slovenskega meščana iz pokolenja naše jare gospode, marveč je izraz kulturne klavrnosti vse naše takratne meščanske gospode, ki je svojo kulturno jalovost tudi že pred tem žal pogostokrat izpričala ravno v svojem odnosu do slovenskega gledališča in njegove umetnosti. Boj Ivana Cankarja za moderno dramatično in gledališče je bil boj za umetnost, boj zoper čitalniško zaostalost, ki se je simbolizirala enkrat za vselej v Krpanovi kobili in primitivnem, včasih tudi groben nacionalno civilizatoričnem utilita-

rizmu govekarstva, poznem dediču koseskizma. Cankar sicer takrat ni zmagal na vsej črti, ni zmagal v areni vsakdanjega družbenega in kulturnega življenja, ker ni mogel iztrebiti in pomesti z vsemi figami Krpanove kobile, obudil pa je sile, ki so naposled vendarle zmagale, čeprav šele po njegovi smrti. Šele v novem obdobju teh šestdesetih let slovenskega gledališča, ki jih letos slavimo, šele po letu 1918, ko se začne drugi del te dobe, je našel Cankar s svojo dramatiko in s svojim pojmovanjem umetnosti zadoščenje tudi v gledališču. Ni šlo brez odpora, tudi ne brez težav, kajti množica meščanskega in malomeščanskega občinstva je bila prej na strani tope in konservativne preteklosti, kakor pa takratne napredne sedanjosti, v kateri so odmevali že zvoki oktobrske revolucije. Boj za gledališče ni bil lahek, ker je bil zvezan s silnimi gmotnimi težavami, ki so marsikje in marsikdaj okrnjevale in zavirale polet gledališča in vseh tistih, ki so mu pošteno in tvorno služili. Gmotne neprilike so bolj ali manj spretno izkoriščali tudi konservativni kulturniški krogi, kljub temu se jim ni nikoli posrečilo, da bi do mrtvega zadušili nova idejna in umetniška prizadevanja.

Ni naključje, da začenjamo jubilejno sezono s Cankarjem. Teh preteklih šestdeset let slovenskega gledališča je tako tesno povezanih z njegovim dramskim delom, ki je naposled vendarle našlo poln odjek tudi v naši gledališki umetnosti, da se v razmerju z Borštnik-Jurčičevo »Veroniko Deseniško« in njeno uprizoritvijo ter našo jubilejno predstavo »Kralja na Betajnovi« zrcali v veliki meri vzpon in dvig slovenske dramske in gledališke umetnosti.

Hoteli smo sprva veliko slavje za ta jubilej. Radi bi bili naredili čisto slovensko sezono, v kateri bi uprizorili vsa najpomembnejša slovenska dramska dela od Linharta do danes. Kakor smo tik pred drugo svetovno vojno obudili in za vselej priklicali nazaj v življenje njegovo »Županovo Micko« in »Matičkas«, tako leži pred nami še zmeraj star dolg, ki morda ne bo mogel biti poravnán niti v letošnji sezoni: uprizoritev Drabosnjakove »Igre o izgubljenem sinu«, ki je tretji temeljni kamen slovenskega gledališča, saj četrtega in dokončnega sta dala našemu gledališkemu hramu Jurčič in Levstik s »Tugomerom«. Jubilej slavimo v nasprotju s prvotnim načrtom skromno, v skladu z razmerami, v katerih živimo, toda zato nič manj umetniško resnobno in s čutom odgovornosti pred pomembno preteklostjo šestdesetih let, kakor z veliko vero v prihodnost.

Preteklih šestdeset let ne pomeni le vzpona slovenskega ljudstva do organiziranega in zavednega naroda, marveč se zaključuje z pravno in ustavno priznanim državnim narodom, ki je po tisoč letih spet organiziran kot država in to kot republika. Cankarjeva socialna drama o začetkih našega kapitalizma na vasi in prav tako o začetku delavskega, proletarskega gibanja, ki je v teh šestdesetih letih večkrat pretreslo svet, — vsekakor najbolj z veliko

oktobrsko revolucijo 1917. leta, ki pomeni za naš čas vsaj takšno prelomnico, kakršno je pomenila velika francoska revolucija v letu 1789 za 18. in 19. stoletje, — je hkrati nacionalna zgodovinska podoba našega družbenega razvijanja iz primitivne vaške patriarhalnosti, ki sta jo še oboževala Jurčič in Levstik, v moderno, kapitalistično družbo, po Marxu pa napoved socializma. Razredno diferenciacijo, ki bi imela za posledico hitrejši družbeni razvoj, je zavirala nacionalna odvisnost in nacionalno tlačenje vsega naroda, kajti tudi slovenski kapitalist se v okviru avstrijsko-nemške fevdalno-kapitalistične države ni mogel tako svobodno razvijati, kakor pri svobodnih, suverenih narodih, marveč je svoj razredni razvoj pred lastnim ljudstvom celó zakrival z bojem za nacionalne pravice ter tako pridobival in precej časa celo »vodil« tudi večino našega delovnega ljudstva. Primitivizem te razredne slege v okviru kapitalističnega družbenega reda se je izpričeval v čitalniškem življenju naše jare gospode, katere kulturne in umetniške potrebe so bile zaradi lastnega relativno nizkega gmočnega stanja zelo majhne. Zato so bili takšni spopadi, kakor jih poznamo iz Prešernovega in Levstikovega življenja, nujni. Vladajoča plast našega jarega meščanstva ni mogla dohitevati razvoja, ki so ga zahtevali in delali zanj Prešeren in Levstik in ki je bil tok med evropskimi tokovi, medtem ko so Bleiweis in Koseski samovšečno oboževali provincializem. Jurčič je zato bolj godil tej gospodi, ki se je naposled razcepila v liberalce in klerikalce. Pravi meščan v literaturi je bil takrat le Kersnik, v dramatikah pa Vošnjak. Toda niti eden niti drugi ni prišel do tistega ostrega realističnega prijema, kakor ga ima kakšen Flaubert ali Tolstoj, kaj šele, da bi se drznil hoditi po poteh klasičnega naturalizma, kakor

ga predstavlja Zola. Da smo dohiti evropske tokove, smo morali marsikaj preskočiti in ta preskok je izvršila Moderna s Cankarjem in Župančičem.

Boj za meščanski kritični in psihološki realizem se je bil tudi na odrih evropskih gledališč, saj nova dramatika ni mogla prej trajno uspeti, dokler niso dobili Ibsen, Hauptmann, Čehov, Gorki in še mnogi drugi, svojih tvornih in stilnih interpretov na odru. Pri nas pa je šlo še za veliko več. Potrebno je bilo osvoboditi in preskočiti iz navidega, po večini bidermajerskega čitalniškega repertoarja in epigonstva še korak iz igralskega amaterstva in diletantizma v umetniško ustvarjalnost na odru samem, v seveda najprej igralski in režiserski umetnosti; v vzporednih umetnostih, kakor je scenografija smo morali še dolgo čakati.

Prvih trideset let te dobe se skoraj čisto izčrpava v tem boju bodisi v repertoarju, še bolj pa v igralstvu. Zadnje je sicer ravno po zaslugi in predvsem po osebnem zgledu Ignacija Borštnika doseglo objektivno zavirljive umetniške višine, režija v pravem in tvornem smislu pa se je začela razvijati šele v začetku drugega dela tega šestdesetletnega obdobja.

Delo, ki ga je opravilo slovensko gledališče kakor tudi mnogi posamezniki v preteklih šestdesetih letih, se zdi laiku in nepoznavalcu morda majhno spričo drugih umetniških in kulturnih panog. Kdorkoli pa je samo malo začel brskati po analih opravljenega dela, zlasti pa si predočil ovire in težave, ki jih je slovensko gledališče prebredlo v tem času, temu se odpirajo in odkrivajo stvari, ki vzbujajo upravičeno priznanje in spoštovanje do pokolenj, ki so kamen za kamnom postavljala tisti umetniški hram slovenske Talije, ki v svoji resnični obliki niti ni tako skromen in maj-

hen kakor sta naši gledališki poslopji, ki že precej časa več ne ustrezata potrebam naše gledališke umetnosti, potrebam občinstva in časa.

Vsak kulturni in umetniški razvoj raste kakor družba v celoti iz tradicije in revolucij. Toda ko je revolucija opravljena vsaj na zunaj, ko si je zagotovila oblast, mora pri kulturni in umetniški gradnji spoznati, oceniti in nadaljevati žlahtno tradicijo, ki je potrebni trdni temelji tudi za sedanost in prihodnost. Naša literarna zgodovina, pa tudi zgodovina slovenske upodabljalnoe umetnosti, sta za svoje področje to delo lepo opravili; v primeri z literarno zgodovino pa je zelo malo opravljenega na področju naše gledališke znanosti, teorije in zgodovine, vendar tudi ne tako malo, kakor se zdi na prvi pogled. Ogromno stvari je raztreseni na vseh koncih in krajih, dragoceni drobni dragulji se skrivajo tu in tam, manjka le celotnega pregleda, sintetične podobe, ki bi zajela vse bistveno in žlahtno. Saj smo naredili lep korak naprej z ustanovitvijo Akademije za igralsko umetnost, toda stvari terjajo danes še več. Ali ni žalostno, da še doslej nimamo zgodovine slovenske dramatike in gledališča, da nismo znali pred vojno niti prevesti zgodovine slovenske drame, ki jo je napisal češki univerzitetni profesor Wollman in ki poleg Trstenjakovega »Slov. gledališča« sluzi še zmeraj slovenskemu gledališčniku vsaj za priročnik, če ne več. Marsikje še žal naletiš na ljudi, ki še zmeraj ne morejo razumeti pomembnosti gledališke umetnosti v okviru ravni narodne in ljudske kulture, čeprav se je kvalitno in kvantitativno storilo po vojni veliko, česar nikakor ni podcenjevati, toda ravno zato je tem bolj potrebno znanstveno in estetsko delo, ki mora teči vzporedno s pedagoškim, a ne le s pedagoško-

šolskim delom, marveč splošno pedagoško-ljudskim delom. Sočasno gledališko znanstveno in estetsko delo je za gledališko umetnost še prav posebej potrebno, ker je poleg kritik to edina živa vez med preteklostjo in sedanjostjo. Veliko se je tu že zamudilo, marsikak spomin na umetnost prejšnjih generacij je z njo vred legel v grob. To je tem bolj obžalovati, ker so marsikdaj kritike malo zanesljiv dokument; to pričajo mnogi primeri iz naše sedanjosti. Da bi se lotili sistematičnega in organiziranega dela na področju gledališke znanosti, ki je pri vseh kulturnih narodih prav tako pomembna panoga znanosti, smo nameravali izdati za ta jubilej Gledališki zbornik z esejmi, razpravami, članki, spomini itd. ter številnimi fotografijami igralcev v vlogah, prizorov in inscenacij. Gledališki zbornik bi naj postal stalna publikacija, znanstveni letopis vsega našega gledališkega dela, praktičnega in teoretičnega, znanstvenega kakor estetskega in publicističnega. Stvar se sicer zaenkrat ni posrečila, toda treba se je bo lotiti slejkoprej. Nič manj pomembna ni ustanovitev gledališkega muzeja, iz katerega se mora sčasoma razviti gledališki zgodovinsko-znanstveni institut, ki ni potreben le aktivnim gledališkim umetnikom, marveč prav tako Akademiji za igralsko umetnost, ki v naših razmerah ne more biti le zgolj strokovna pedagoška visoka šola, marveč tudi znanstveni gledališki zavod.

Gledališče mora biti zmeraj tesno povezano s sodobnimi tokovi umetnosti doma in na tujem. Bolj kakor katerakoli druga umetniška ustanova mora biti zasidrano tudi v svojem času, ne da bi zaradi tega moralo služiti kakšnim modnim snobizmom, toda mimo sočasnih modernih tokov v dramatikah kakor odrsko-igralski umetnosti ne more. Doživeti neko dramsko delo odrsko, to se

pravi režisersko, inscenacijsko in igralsko, je velikokrat tudi stvar časa, v katerem igralec in režiser, prav tako pa scenograf, živijo. Vsaka umetniška individualnost raste tudi iz svojega časa in nosi tako tudi njegov pečat na zunaj in na znotraj. Shakespeara so doživljali in še doživljajo razni režiserji, scenografi in igralci precej različno, čeprav ne vsi enako globoko. To velja pri vseh uprizoritvah pomembnih dramskih del. Nobena tajnost ni, da je zlasti pri mlajši generaciji nastal odpor zoper oficialni realizem, ki pa ga je treba vendarle ločiti od klasičnega, umetniškega realizma; ta je v našem času ustvaril prav tako pomembna dela, kakor v preteklosti. Vsako novo pokolenje nastopa z novimi gesli in novimi oblikami. Z letošnjo sezono stopajo na oder našega gledališča v odgovornih vlogah in režijah mladi ljudje, ki jim je s tem dana prilika, da izpričajo svojo nardarjenost in svojo stilno in idejno usmerjenost. Uprizoritev »Kralja na Betajnovi« z novim režijskim in inscenacijskim konceptom, ki se močno razlikuje od vseh dosedanjih uprizoritev tega dela, je izraz doživetja Cankarjevega dela našega novega gledališkega pokolenja.

Sezono začnemo s precejšnjo zakasnitvijo. Jubileju smo hoteli priključiti še nastop na novem, povečanem dramskem odru, saj je bilo to že skrajno potrebno, ker sta tehnična zaostalost našega odra in premajhnost že sistematično ovirali naše umetniško delo. Objektivni razlogi so prezidavo toliko zavrli, da moramo sezono začeti v Operi, toda to je vendarle nekje v skladu z jubilejem, saj se je novo poglavje slovenske gledališke zgodovine začelo vprav v tem hramu, kjer sta več ko dve desetletji slovenska opera in drama skupaj delali in tako tudi skupaj predstavljali slovensko gledališko umetnost.

LETNO POROČILO O ŠTEVILU PREDSTAV IN NASTOPOV V SEZONI 1951/52

	okt.	nov.	dec.	jan.	febr.	marec	apr.	maj	jun.	skup.
Igrali:										
Fuenteovejuna 23. X. ..	5	6	1	2	5	—	—	—	—	19
Moč teme 5. XI.	—	6	5	6	3	2	3	—	—	25
Seviljski brivec 18. X. ..	3	6	4	5	1	—	—	—	—	19
Cez noč rojena 16. IX. —	—	8	4	6	5	3	—	—	—	26
Krajnski komed. 5. XII. —	—	6	2	—	6	4	5	1	—	24
Hlapci 16. XII.	—	—	6	—	2	4	4	—	—	16
Profesor Klepec, pon. ..	—	3	1	—	—	—	—	—	—	4
Razvalina življenja, p. —	—	1	3	1	—	—	—	—	—	5
V agoniji	—	—	2	1	—	—	—	—	—	3
Sneguljčica	—	—	3	—	—	—	—	—	—	3
Gospa Biserna reka 23. I. —	—	—	—	5	11	7	3	4	4	34
Krefli 20. II.	—	—	—	—	4	7	4	1	—	16
Rihard III.	—	—	—	—	—	6	7	2	—	15
Povabilo v grad	—	—	—	—	—	1	8	6	—	15
Sveta Ivana	—	—	—	—	—	—	—	5	—	5
	8	30	35	28	31	29	25	25	18	229

Zunanje prireditve v dramski hiši: produkcija AIU 6. XII.

	okt.	nov.	dec.	jan.	febr.	marec	apr.	maj	jun.	skup.
Igralci:										
Baje	8	23	21	24	31	24	21	20	17	189
Benedičič	5	6	7	7	18	17	15	15	15	105
Bitenc	5	14	10	13	11	—	—	—	—	53
Brezigar	8	21	23	20	22	20	20	16	12	162
Cesar	—	6	17	28	9	20	22	18	11	111
Cesnik	6	13	15	14	19	12	9	8	12	108
Dolinar	—	7	11	6	3	12	13	11	11	74
Drenovec	—	8	10	13	16	16	13	16	10	102
Đurijan	5	17	12	13	23	15	13	19	17	134
Gregorin	5	17	12	8	12	12	13	11	11	101
Jan	2	2	9	2	—	6	14	12	3	50
Jerman	5	15	13	8	17	14	14	11	11	108
Kovič	8	16	21	15	19	18	17	16	12	142
Lipah	—	9	11	11	12	13	9	—	—	65
Miklavc	5	6	13	9	23	21	18	24	18	137
Makuc	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Peček	5	12	18	15	21	20	20	16	12	139
Potokar L.	3	7	7	6	5	7	10	5	—	50
Potokar S.	5	16	22	16	25	27	22	20	15	168
Sever	5	9	10	10	18	16	8	10	11	97
Simončič	5	15	14	13	21	16	18	13	11	126
Skrbinšek M.	5	6	7	7	18	7	—	—	5	55

Skrbinšek V.	5	14	11	5	10	8	7	9	7	76
Sotler	8	18	16	18	26	21	19	7	1	134
Starič	—	—	—	5	12	14	13	8	11	63
Valič	8	21	17	18	22	14	17	19	17	153
Zupan	5	14	21	16	21	21	20	18	16	152
Bojčeva	—	6	11	12	10	10	7	—	—	56
Brecljeva	—	—	12	7	13	18	11	9	10	80
Erjavčeva	—	6	11	17	25	24	14	5	9	111
Grilova	5	12	14	13	21	14	10	4	9	102
Janova	—	9	12	6	9	14	11	1	—	62
Kačičeva	5	13	15	9	10	7	7	—	—	66
Levstikova	—	9	12	11	14	14	10	4	4	78
Kraljeva	—	10	19	9	5	13	12	13	7	88
M. Vera k. g.	—	—	6	—	2	5	11	15	8	47
Mežanova	5	15	8	7	20	12	8	12	10	97
Nablocka	—	—	—	1	—	—	1	8	6	16
Neffatova	—	—	6	2	4	13	14	13	3	55
Počkajeva	3	12	14	22	22	17	17	19	17	143
Leonova	—	9	12	6	5	7	14	15	8	76
Svetelova	3	7	8	3	7	5	4	—	5	42
Ukmarjeva	—	6	11	6	5	7	13	7	2	57
Saričeva	—	—	6	7	11	13	13	16	7	73

Inspiciranje:

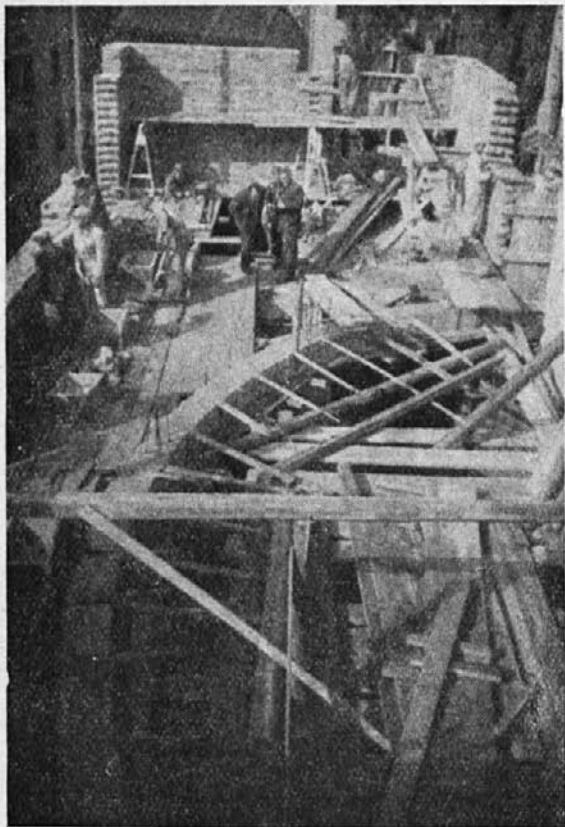
Benedičič	5	15	12	14	23	12	14	16	7	118
Dolinar	—	4	10	11	18	13	4	—	—	60
Starič	8	17	15	10	15	16	17	13	7	118

Sufliranje:

Benedičičeva	8	13	13	15	16	13	14	16	7	115
Presetnikova	—	11	11	6	11	15	8	1	6	69
Kasteličeva	—	6	5	6	3	2	4	8	6	40

Nastopili so še:

Bučar Metka	»Hlapci«	2 krat
Mahnič Mirko	»Krajnski komedijanti«	2 krat
Mahnič Mirko	»Krajnski komedijanti«	1 krat (sufliranje)
Mahnič Mirko	»Gospa Biserna reka«	23 krat
Potokar Majda	»Čez noč rojena«	2 krat
Potokar Majda	»Gospa Biserna reka«	23 krat
Gjungjenac Zlata	»Krajnski komedijanti«	24 krat
Zupan Drago	»Krajnski komedijanti«	24 krat
Zupan Drago	»Hlapci«	16 krat



PREZIDAVA DRAME

Zaradi prezidave Drame se je letošnja sezona zelo zakasnila z rednimi predstavami. Ne da bi čakali na tradicionalno otvoritveno predstavo smo pričeli predstave za abonma v opernem gledališču s »Sveto Ivanom«, ki je bila naštudirana konec lanske sezone. Proti pričakovanju se je gradnja Drame zavlekla, ker so med delom nastale razne težave organizacijskega značaja in dolga deževna doba. Kakor je to na videz majhen gradbeni objekt, je v resnici dovolj težak in kompliciran, saj je razen zunanjih zidov vse

železobetonska konstrukcija skozi štiri nadstropja z zidanim krožnim horizontom. Že samo rušenje betonskih delov stavbe je vzelo precej časa, kot tudi kompliciran način vgrajevanja novih delov v obstoječo stavbo. S to prvo etapo adaptacije bo Drama pridobila globlji oder in nekaj stranskih prostorov, čeprav bo odrsko delo samo za zdaj težje kot na starem odru, ker ne bo kje odlagati odrskega materiala. Sele z zgraditvijo stranskih traktov bo oder dobil potrebno širino in dovolj potrebnih stranskih prostorov, pred-

vsem pa dva pomična odra s krožno ploščo in popolno mehanizacijo vsega obrata. Na taki tehnični osnovi bo brez težav omogočeno uprizorjanje najzahtevnejših del dramske literature, ki bo potekalo brez mučnih dolgih premorov, ki pogosto trgajo kontinuiteto dela. V končni etapi, ko bo tudi stari del fasade dobil namesto sedanje secesije modernejšo obliko s preurejenim hodom, bo ljubljanska Drama najmoderneje urejeno gledališče v Jugoslaviji. Adaptacija vsake stavbe je težavna, tem težavnejša je adaptacija gledališča, ki stavlja projektantu specifične naloge tehničnega značaja, ki so pa ozko zvezana z umetniškim delom gledališča. Kljub na pol porušenemu gledališču in oslavitvi ansambla z odsotnostjo tov. Severja in Vl. Skrbinška, ki imata do konca novembra dopust zaradi sodelovanja pri filmu »Jara gospoda«, pa dramski kolektiv sicer težko, a vendar z vso disciplino opravlja svoje delo. Ker dramski foyer ni mogel zadostiti vsem potrebam za vaje, smo zgradili oder v parterju, ki nam nadomešča pravi oder.

Delo na tem odru je težavno, ker se razen parterja noben prostor ne more kuriti zaradi podaljšanja cevi centralne kurjave v novi prizidek. S tehničnimi in glavnimi vajami ter generalkami gostujemo v Operi spoznamo z opernim vodstvom, ki razume težki položaj Drame in nam rado pomaga. Pri tem seveda pazimo, da ni opera v svojem normalnem delu prizadeta.

Tako je Drama v teh neugodnih razmerah naštudirala Cankarjevega »Kralja na Betajnovi« v režiji Fr. Jamnika, skoraj dokončala študij Millerjeve drame »Smrt trgovskega potnika« v režiji Sl. Jana, v študiju pa sta še Gogoljev »Revizor« v režiji prof. M. Mahnič in Golieva »Sneguljica« v režiji Fr. Jamnika. V kratkem pa prične z delom režiser Molka, ki se je po odsluženem kadrovskem roku vrnil v našo Dramo in bo režiral Linhartovega »Matička«.

Pričakujemo, da bomo v decembru lahko pričeli s predstavami v Drami, čeprav bodo za odrom še delali. Zaradi poznega pričetka ne bosta niti študij repertoarja niti normalno število predstav posebno prizadeta.



CANKARJEVA DRAMA »KRALJ NA BETAJNOVI« PRVIC NA ODRU SLOVENSKEGA GLEDALIŠČA V TRSTU LETA 1908

Dramatično društvo v Trstu je bilo ustanovljeno 1902. Dasi je še istega leta začelo z uprizorjanjem gledaliških iger, se vendar prva leta svojega delovanja ni povzpelo nad raven navadnega diletantskega odra. Pač pa je zbiralo svoje gledališko občinstvo, ki ga je še v večji meri moglo pritegniti, ko je bil 1904 sezidan Narodni dom z dvorano za gledališke predstave. Tu se je ponudilo društvu primernejše torišče, posebno ko je bil zbran prvi kader igralskega osebja, seveda prstojcev.

Nadaljnji razvoj gledališča je izpodbudil odbor društva, da se je 1907 odločil ustanoviti stalno gledališče in je zato angažiral iz Ljubljane Antona Verovška kot umetniškega vodjo, režiserja in učitelja v dramatični šoli. Društvo si je torej začrtalo isto pot, kot jo je prehodilo matično Dramatično društvo v Ljubljani od devetdesetih let prejšnjega stoletja do časa, ko je moglo po zidavi novega gledališkega poslopja v Ljubljani preiti k stalnemu gledališču z napol poklicnim igralskim osebjem.

Toda prvo gledališko občinstvo še ni bilo dovzetno za literarni repertoar gledališča, ki se je zato moral ravnati po doseženi stopnji kulturne ravni slovenskega prebivalstva v Trstu in po njegovem okusu. Navzlic temu je Verovšek v svoji prvi tržaški sezoni tvegat nekaj poizkusov. Med 31 predstavami te sezone je uprizoril poleg obveznega Govekarjevega »Desetega brata« tudi Zofke Kvedrove enodejanko »Egoizem« in med tujimi deli Turgenjeva »Tuji kruh«, ki ga je uprizoril trikrat in mu je prinesel priznanje italijanskih igralcev, ter Mosenthalovo »Deborah«, v kateri je gosto-

vala Avgusta Danilova in s svojo igro osvojila tržaško občinstvo.

Odbor društva, ki mu je bil na čelu kot predsednik profesor dr. Ivan Merhar in v katerem je kot gledališki intendant sodeloval Fran J. Knaflič, je z navdušenjem ugotovil napredek gledališkega življenja v Trstu in oznamoval prvo sezono stalnega Slovenskega gledališča v Trstu 1907/08 kot »historično sezono« v razvoju gledališča v Trstu.

Na občnem zboru društva 4. junija 1908 je dr. Merhar ugotovil, da je društvo »gajilo v prvi vrsti ljudsko igro glede na to, da tvori glavni kontingent našega gledališkega občinstva preprosti narod, a izgubljal ni svojega umetniškega cilja in je uprizorilo več imenitnih dramskih del...« Verovškovo vodstvo se je torej obneslo in zaradi višjih ciljev, ki jih je imel dr. Merhar, se je zdel že za naslednjo sezono čas ugoden, da se uprizarjajo še druga kakovostna dela. Zdelo se je že potrebno, da se pospešeno nadaljuje z vzgojo občinstva, posebno ker je bilo upanje, da prihaja iz Verovškove dramatične šole nov podmladek za igralski zbor in da bo mogel slediti izbranejšemu gledališkemu repertoarju.

Občni zbor je odobril predlog odbora, da se po ljubljanskem vzgledu odpravi kolegialna intendantca in da naj po novem odbor iz svoje sredine imenuje intendanta kot artističnega vodjo gledališča. V tem svojstvu je bil v začetku sezone 1908/09 intendant Fran Knaflič, ki je s predsednikom društva dr. Merharjem izdelal načrt repertoarja za novo sezono po izčrpnem posvetu z Verovškom.

Repertoarni načrt je napovedoval poleg Vojnoviča in Čehova ter Schillerja in Ibsena tudi Ivana Cankarja dramo »Kralj na Betajnovi«. Danes

ni več mogoče dognati, kdo je prvi sprožil predlog za uprizoritev te Cankarjeve drame v Trstu. Nedvomno pa so pri tem v enaki meri sodelovali i predsednik društva i intendant i Anton Verovšek. Mimo tega je slovstveno vzdušje v slovenskem središču Ljubljani že v taki meri pronicalo v slov. kult. življenje v Trstu, da je bilo vprašanje uprizoritve enega Cankarjevih dramskih del skoraj neodložljivo.

Cankarjevo sodelovanje pri tržaški reviji »Slovenka« je bilo že ob prehodu v novo stoletje slovstveno doživetje vsaj pri dobršnem delu tržaških slovenskih izobraženck. Poleg tega je v neki meri tudi »Edinost« spremljala slovensko slovstveno dogajanje in z njim v tako veliki meri povezanega Ivana Cankarja. Res je, da je uredništvo tega dnevnika v nemajhni meri stalo pod vplivom prijateljskih zvez s Franom Govekarjem in je po zaničljivem poročilu o uprizoritvi Cankarjevega »Pohujšanja v dolini šentflorjanski« tudi 1908 objavilo ne prav dobrohotno poročilo o novi knjigi Cankarjevih šentflorjanskih zgodb. Toda ob tem je prav »Ljubljanski Zvon« redno prinašal poročila o Cankarjevih knjigah izpod peresa dr. Ivana Merharja, ki so razodevala vsaj trud za razumevanje pisatelja in priznanje slovenskega izobraženca ob prvih stikih s Cankarjevo slovstveno osebnostjo, kakor tudi so se še zdela problematična.

Ce je torej pobuda za uprizoritev Cankarjeve drame prišla po njegovem kritiku in hkratnem predsedniku Dramatičnega društva v Trstu, je prišla po slovstveni pobudi nič manj kakor po osebnem stiku s Cankarjem. Cankar je že pogosto hodil v Trst predavat slovenskim delavcem, k čemur ga je vabil prosvetno živahno delujoči »Ljudski oder«. Cankar je hodil v Trst k »svojim« ljudem, k ljudstvu, ki ga

je na drugi strani Merhar skušal privabiti v slovensko gledališče in s katerim je sam imel najožje stike tudi kot predavatelj »Ljudskega odra«.

Nič manj ni možno poudariti igralskega stika, ki ga je imel Anton Verovšek s Cankarjevimi deli že v Ljubljani in so ga morale mikati njegovemu igralskemu razvoju primerne vloge Cankarjevih del. Še v jeseni 1907, ko je že prevzel igralsko vodstvo tržaškega Slovenskega gledališča, so ga poklicali v Ljubljano, da igra v Cankarjevem »Pohujšanju v dolini šentflorjanski« vlogo župana. Pri prvi uprizoritvi »Jakoba Rude« je bil igral Dobnika, v »Kralju na Betajnovi« župnika, v komediji »Za narodov blagor« pa dr. Grudna. Na vsak način ga je morala zamikati vloga Kantorja v »Kralju«, ki pa jo je bil igral Lier.

Repertoarni načrt za sezono 1908/09 je torej ustrežal razvoju kulturne ravni v Trstu med slovenskim izobraženstvom in slovenskim delavstvom. Hkrati pa bi mogel biti ta poizkus preizkusni kamen za mladi, razvijajoči se igralski ansambel, nedvomno poseben mik za režiserja in vzgojitelja mladega igralskega naraščaja.

Tako je prišlo do uprizoritve Cankarjeve drame »Kralj na Betajnovi« na Slovenskem gledališču v Trstu 18. oktobra 1908.

Skladno z razvojem gledališča in ravniyo gledališkega občinstva je v svojih napovedih vodstvo Dramatičnega društva v svojem glasilu dnevniku »Edinost« utemeljevalo uprizoritev Cankarjeve drame, poizkušajoči hkrati izkoristiti gledališke vzgojne metode za »kontingent« svojega občinstva — preprostega naroda. »Edinost« je prinesla pred uprizoritvijo notice o nameravani predstavi, ki so po svojih stopnjah v neki meri značilne za ta čas, za tržaško gledališko občinstvo in nič

manj za tedanje gledališko osebje v Trstu.

15. oktobra 1908: »Slovenska noviteta... Spregovoriti na tem mestu kaj o pisatelju, ali o tem njegovem najboljšem dramatičnem umotvoru, bi bilo skoraj odveč. Umetnik Cankar je znan vsem Slovencem, ali vsaj bi moral biti znan. Upamo zato, da se bo vsak Slovenec rad seznanil z domačim umotvorom in s tem tudi znal ceniti kulturno stremljenje našega gledališča...«

16. oktobra 1908: »...Umetniški večer, ki je tem bolj pomemben, v kolikor se vprizori cvet domače umetnosti Cankarjev »Kralj na Betajnovi«. — Ta vprizoritev nam dokazuje, da si je vodstvo našega gledališča svesto svoje visoke kulturne naloge. Naše občinstvo treba še le estetično vzgajati, treba ga voditi od ležernih burk do uživanja resne umetnosti. — Radi tega je dolžnost našega odra, da nam tujcem priredi literarne večere, kjer naj nam podajo v prvi vrsti domače umotvore. — In tak je brez dvoma Cankarjev »Kralj na Betajnovi«. Pripominjamo, da ko se je ta drama vprizorila v Ljubljani, je ljubljansko občinstvo z razveseljivim obiskom dokazalo, kako se briga za razvoj domače umetnosti in kako je nanjo ponosno. Mi smo uverjeni, da tržaško občinstvo ne bo hotelo zaostati v tem pogledu. Bilo bi to prežalostno!«

17. oktobra 1908: »Nedeljska vprizoritev... vzbuja veliko zanimanje, kakršno pač zasluži ta domači umotvor. Naj se o Cankarju že reče kar se hoče, dejstvo je, da je on najzanimivejša sedanja prikazen v slovenski literaturi in skoraj edini resnični slovenski dramatik. — »Kralj na Betajnovi« je gotovo njegova najboljša drama in neglede na kritično stališče, ki naj ga vsak zavzema nasproti isti kakor mu ljubo, pojde vsak v resnici zaveden

Slovenec, ki mu je mar za produkte moderne slovenske literature, rade volje ogledat si nedeljsko vprizoritev...«

Kakor omenjeno vsebujejo te vabilne napovedi neko stopnjevanost v vabljenju in hkrati neko dokazovalno napetost. Kaj se je godilo v ozadju? Ali je uprizoritev vzbudila nevoljo zunaj vodstva gledališča odnosno društva? Ali je vzbujalo nevoljo dejstvo, da je Cankar veljal za prononsiranega pristaša slovenske razredne delavske stranke, ki je obiskoval socialno-demokratske prireditve v Trstu, sam predavatelj tu in nekaj pred tem napadel slovensko filistrsko izobraženstvo? Ne vemo! Vsekakor uprizoritev ni vzbudila tiste nevolje kakor nekaj let zatem nameravana uprizoritev Kraigherjeve »Školjke«, ki jo je moralo vodstvo odstaviti z repertoarja zaradi nasprotovanja meščanskih krogov.

Uprizoritev Cankarjeve drame je kljub vsemu le bila na določeni dan in z določeno zasedbo.

Že naslednji dan po predstav: je dnevnik »Edinost« objavil v svoji ponedeljski izdaji naslednje kratko situacijsko poročilo: »... pri razmehroma polni hiši. Občinstvo je z velikim zanimanjem sledilo izvrstni interpretaciji tega dela. Grobna tišina je vladala po dvorani, ko so se proizvajale na odru razburljive scene. Koncem vsakega dejanja pa je napetost ponehala v občinstvu, ki je burno aklamiralo igralce... Predstava je vrlo dobro uspela in bila kakor vestno naštudirana tako tudi korektno in bravurno proizvajana.«

O poteku igre in uspehu posameznih igralcev so se nam ohranila tri pričevanja.

Prvo je daljša kritika gledališkega poročevalca »Edinosti«, ki je obravnaval podrobno vso igro in nam v neki meri ohranil igralske like, v kolikor je o tem pri impro-

vizaciji te drame z igralskimi začetniki bilo možno soditi. Napisal jo je Petronius.

Ko je poročevalec ugotovil, da je bila uprizoritev Cankarjeve drame »piece de force za naš gledališki ensembled, je prešel na ugotovitev sodobnega razmerja do Cankarjevega dela, češ da so »Cankarjeve drame težke, jako težke; one zahtevajo preciznega igranja in igralec poleg tega ne sme gramofonsko interpretirati svoje vloge, marveč iz nje ven kreirati. Zato pa treba, da jo čuti in umeva... in to pri Cankarju ni malenkost. Sicer je nevarnost, da igra doseže naravnost nasproten vtis od onega, ki ga name-rava pisatelj. Veliko prizorov je v igri, in ravno najbolj pretresljivih, kjer je skrajno nevarno, da igralec zavozi dramo iz vzvišenosti v -- smeh.«

Potem ko je na tak način pokramljal o igralski abecedi, je posebej opozarjajoč na kakovost ansambla, »ki se šele — toda z razmerljivo očitnostjo razvija v potrebno organično celoto«, priznal uspeh predstave, češ da je nanj tržaški oder lahko ponosen. Prehajajoč na opis odmeva igre pri občinstvu ugotavlja, da je »s precejšnjim umevanjem sledilo igri. Neumestnega smeha tuptam ni manjkalo, ali hrupna reakcija drugih je dokazovala, da se je občinstvo že veliko estetično vzgojilo. Treba je zlasti pomisliti, da je občinstvo večinoma prišlo v gledališče — imparatno! In to ni dobro!« Ko poda dokaj potreben nasvet, naj bi listi predhodno komentirali napovedano igro (nasvet so pozneje v Trstu upoštevali ali v okoliščinah in pri veliki večini takih uprizoritev, ki sploh niso potrebovale komentarja!), ugotavlja, da ima »zlasti Cankar toliko presenetljivih točk v peripetiji svoje drame, da dirne marsikdaj i razumnika,

ki si trenutno ne zna raztolmačiti dejanja...«

O drami poročevalec noče govoriti, češ da bi »kritizirati njo, pomenjalo kritizirati Cankarja sploh, in to bi pomenjalo nositi vaze v Samos ali sove v Atene...« Dovolj značilno stališče sodobnega gledališkega poročevalca, ki sicer uvideva potrebo komentarjev za vzgojo gledališkega občinstva — pri čemer ne izvzema niti razumnikov, — pa se vendar izogne izreki svoje sodbe o »najzanimivejši sedanji prikazni v slovenski literaturi« na dokaj enostaven način.

Toda ne da bi iz kateregakoli vzroka podrobneje prediral v problematiko Cankarjeve drame, napiše nekaj besed, ki krepijo položaj Cankarjeve drame na našem slovestnem trgu leta 1908 in razodevajo, da je napisal te vrstice če že ne Cankarjev osebni prijatelj, pa vsaj njegov slovestni privrženec: »Eno pa smemo reči: krivo sodi, kdor smatra 'Kralja na Betajnovi' za golo knjižno dramo; ne, ona spada na oder in je spisana zanj. Treba le videti, kak popolnoma drug vtis ista napravlja na gledalca, nego na čitatelja.«

Po poročevalcu naj bi se bilo pri uprizoritvi zlasti prvo dejanje odlikovalo po »premišljenem, ubranem in striktnem« igranju, vtem ko je bilo dejanje v drugem in tretjem »nekoliko preširoko razpletено«. Posebno je poročevalec pogršel napetosti v ansambelskem prizoru zadnjega dejanja in sklepal: »očividno ni statisterija kapirala, zakaj se gre.«

Glavno vlogo Kantorja je igral Anton Verovšek. Njegova interpretacija Kantorja »tega vtlesjenja surove in sveste si sile« naj bi bila »premišljena in logična«, zlasti na koncu drugega dejanja naj bi bila njegova »umetnost učinkovala moze pretresujoče«. Toda Verovšek

se »žalibog tuptam strogo ni držal teksta«.

Ostale vloge so bile porazdeljene takole: **Maksa** je igral Viktor, z dobro masko in mimiko ter z dobro rešitvijo scene hipnotizacije; **Hano** je igrala Vebletova premalo izrazito; **Nina** je bila Janova, izvrstna v govoru, tuptam prelesena; **Franc** je igrala Mekindova, deloma nerodno; s **Krncem** naj bi bil Rajner-Hlača podal realistični tip v maski in govoru; **Bernota** je igral Vebler, pa ni »umel tega Cankarjevega tipa mehkužnega, površnega, nefilozofičnega izobraženca«; **župnika** je igral Bratina; **Lužarico** Pucljeva; **sodnika** pa Mikuletič. Igralec Maksa Viktor je bil sin slovenskega skladatelja Frana Gerbiča Hugo Viktor Gerbič.

Na široko napisana kritika naj bi izkazovala svojevrstno pomembnost predstave, da si naj bi ta bila »vržena na oder v sila kratkem času«, ali z drugimi besedami diletantsko improvizirana. Ne glede na to si je poročevalec dovolil opozorila posameznim nedostatkom, češ da je »naš oder že zrel za strožjo kritiko«.

V tem času v Trstu izhajajoči »Delavski list« nam je ohranil drugo pričevanje o predstavi. Kulturno pospešujoče stališče tega lista, ki je vedno vabil slovenske delavce na obisk slovenskega gledališča (»Slovinci smo lahko ponosni, da imamo tako gledališče«), je narekovalo dobrohotno oceno, češ da se je »v splošnem igralo jako dobro«, najbolje pa v 1. dejanju. »Igra sama zahteva od igralcev veliko in izredno energije v posobljanju posameznih karakterjev. Ni čuda tedaj, če so bili nekateri igralci že v 2. dejanju utrujeni. Ali vsaj zdelo se je tako.« Sklepajoč priporoča poročevalec »Dramatičnemu društvu«, naj bi igro čim prej ponovilo, ker je »vredna, da se z njo tržaško ljudstvo bolj seznani.« Predloga niso upoštevali.

Toda tretje pričevanje, ki se nam je o uprizoritvi ohranilo, je dokaj krajše in je v bežni notici poizkusilo kronistično zabeležiti za povsem mlado tržaško gledališče tako važen gledališki dogodek. Zabeležka v »Rdečem praporu« ugotavlja v kratkem, da je bil v svoji naslovni vlogi izvrsten Verovšek, jako dobra pa Janova, ki da kaže mnogo talenta, nekateri prizori pa da so bili precej diletantovski izvršeni. Na posled konča neznani poročevalec, da so bili poslušalci večinoma socialni demokrati, ugotovitev, ki jo je treba zabeležiti še posebno zato, ker sovpada z Merharjevimi stremljenji za razširitev gledališkega občinstva in njegovimi umetnostno vzgojnimi nameni v dokaj izoliranem tržaškem velemestnem nastroju. Po vsej verjetnosti je to beležko napisal Etbih Kristan, ki je dan po predstavi predaval v »Ljudskem odru« v Trstu o cerkvi in veri.

Ne glede na to je ostala uprizoritev Cankarjevega »Kralja na Betajnovi« v tržaškem slovenskem gledališču osamljen pojav in do konca leta 1918 ni bila na tem odru uprizorjena nobena nadaljnja Cankarjeva igra. Prav s tega stališča je treba vrednotiti prvo uprizoritev Cankarja v Trstu in navzlic diletantski improvizaciji oceniti ta pojav kot gledališko in kulturno smelo odločitev vodstva in igralcev. Po vsem nadaljnjem razvoju tržaškega slovenskega gledališča do leta 1915, ko je zaradi prve svetovne vojne in kulturne neodločnosti mlahavega vodstva v Dramatičnem društvu prenehala sleherni slovenski gledališka delavnost v Trstu, bi bilo možno sklepati, da bi bila vzpon gledališča in vzgoja oblikujočega se gledališkega občinstva vse drugačna, če bi bili z vzgojo gledališkega občinstva nadaljevali s perspektivo začetnih Verovških sezon.

Za Verovška je uprizoritev Cankarjeve drame pomenila edino mož-



Izabela — I. Mžanova, Josué — A. Valič, Frédéric — B. Miklave,
Izabelina mati — M. Nablocka

nost, da je priključil svojim številnim vlogam tudi vlogo Kantorja, ki bi je sicer ne mogel za življenja igrati: ko so »Kralja na Betajnovi« ponavljali v Ljubljani ob koncu sezone 1912/13, je Kantorja igral Borštnik in Verovšek se je moral zadovoljiti z vlogo župnika. Toda tedaj je Verovšek že nosil v sebi kali smrtni bolezni, ki se je ni mogel več osvoboditi. V črti njegovega umetniškega razvoja pomenita obe tržaški sezoni pod njegovim vodstvom 1907/08 in 1908/09 dokajšnjo umetniško sprostitev in začasno osvoboditev more ljubljanskega gledališkega vodstva, ki ga je vse raje videlo nastopati v komičnih in

čim bolj burkastih vlogah brez pomisleka na to, da mu prav take vloge kvarijo njegovo umetniško prizadevnost. Že prav iz tega razloga moramo sklepati, da si je Verovšek po vsej verjetnosti naravnost želel Kantorjeve vloge in da se mu je želja ob soglasju Merharjevem in Knafličevem izpolnila. Da pa v kratkem obdobju svojega bivanja v Trstu ni mogel po vzgojiteljski plati dovoljno izvežbati celotnega diletantskega osebja, ki ga je imel na razpolago, in s tem dvigniti celotno raven uprizoritve, mu ni mogoče vpisati v slabo: raven tržaškega slovenskega gledališkega osebja se je v splošnem začela dvi-

gati šele pozneje ob drugačnih okolnostih in ob spremenjenih pogojih. Za to pa je bilo treba začetnega pionirskega dela, ki ga je Verovšek v Trstu v dobršni meri opravil.

Ali je Cankar vedel za tržaško uprizoritev svoje drame? Če ne prej, je moral o tem brati v »Rdečem praporu«. V dozdaj objavljeni njegovi korespondenci ni sledu o tem, da bi o dogodku komurkoli kaj javil. Morda je k temu pripomogla tudi okolnost, da je bil tiste dni v Ljubljani in se je šele decembra zopet odpeljal na Dunaj. S tem si je možno obrazložiti, da je tržaška uprizoritev takoj zapadla v pozabo.

Se v Trstu se je to tako zgodilo in niti Janovi z zmago obljublajočim talentom, ki ga je očitovala v vlogi

Nine, ni pripomogla k močnejšemu igralskemu razvoju v smislu umetniško oblikovalnega koncepta: Janova je nekoliko pozneje postala operetna pevka na taistem tržaškem slovenskem odru in ji vloga Nine ni pomenila važnega razvojnega mejnika. To pa je do neke mere hkrati oznamovanje ravni Slovenskega gledališča v Trstu v tem obdobju.

Ne v zadnji meri pa moramo upoštevati slovensko gledališko občinstvo, ki se je predstave udeležilo in ki je bilo po pričevanju poročevalca »Rdečega prapora« v glavnem iz vrst slovenskega delavstva v Trstu. Stik delavstva s Slovenskim gledališčem v Trstu je bilo važno dejstvo, ki je pospeševalno vplivalo na razvoj slovenske kulture v tem obmorskem vlemestu in napovedalo čase, ki so prihajali.

RADE PREGARC

(1894—1952)



Pokojni Rade Pregarc kot »Kantor« v Splitu

Po daljši, neozdravljivi bolezni je dne 29. julija 1952 na Reki nenadno umrl Rade Pregarc, eden med najodličnejšimi slovenskimi igralci v Jugoslaviji, režiser, pisatelj in prevajalec.

Zunanje okoliščine njegovega življenja so potekale naslednje: Rodil se je 5. januarja 1894 v Trstu (Rojanu) v slovenski okoličanski, delavski družini, v kateri je oče zidari, mati pa šivala. Osnovno šolo je obiskoval v Rojanu, nato pa nemško gimnazijo v Trstu, kjer mu je delala nemščina preglavice. Zato je poizkusil s študijem na hrvaški gimnaziji v Pazinu in se po končani nižji gimnaziji odločil za učiteljski poklic ter dovršil slovensko učiteljske, ki je bilo splošno še v Kopru, nato pa v Gorici. V Trstu je nekoliko časa obiskoval tamošnji konservatorij, ko pa je v sebi začutil veselje za igralski poklic, je vstopil 1912 po sodelovanju na šentja-

kobskem diletantskem odru v Slovensko gledališče v Trstu kot honorarni član in mu pripadal do izbruha prve svetovne vojne.

Mobiliziran v avstrijsko vojsko je odšel na rusko fronto, kjer je bil ujet, preživel prva leta v ujetništvu, nato pa je v ruski revoluciji aktivno sodeloval in se vrnil domov šele leta 1919.

Preučivši zgodovino ruskega gledališča in mogočni razvoj sodobnega modernega ruskega gledališča je vztrajal pri svojem igralskem poklicu, ki si ga je izbral kot študent, odšel v Ljubljano in bil tu v jeseni 1919 angažiran v Narodnem gledališču kot igralec. Nato se je 1921 odločil za angažma na novo ustanovljenem splitskem gledališču, kjer je ostal kot igralec in že tudi režiser do leta 1927. Za sezono 1927/28 se je vrnil v Slovenijo v Maribor, kjer je ostal dve leti. Nadaljeval je potem svojo življenjsko jugoslovansko igralsko turnejo v Beogradu 1929 do 1930, v Sarajevu 1930 do 1936, Banja Luki 1936 do 1937. Bolehal je že v Mariboru (najbolj mu je prijalo podnebeje v Splitu), v Banji Luki pa je zbolel tako močno za zavratno boleznijo, katere koreni so verjetno segali še v dogodivščine ruske revolucije, da sta mu skoraj namah opešala vid in sluh. Moral je opustiti igranje. Dobil je službo pri Združenju gledaliških igralcev v Beogradu, kjer je urejeval reviji »Mi i Vi« in »Glumačka reč«. Upokojen se je naselil v Zagrebu, po vojni pa na Reki, kjer je bila angažirana njegova življenjska družica, igralka Draga Stiplošek, s katero si je že v Sarajevu ponovno ustanovil družinsko ognjišče.

Kljub nežni in do skrajnosti požrtvovalni negi svoje soproge je po ponovnih zdravniških konzultacijah še ves poln energije za pisanje in pisateljsko oblikovanje umrl ob popolni duševni zavesti. S tem se je dopolnila njegova življenjska tra-

gedija in nemirna pot slovenskega igralca, ki mu je postalo jugoslovansko kulturno področje doživeta življenjska resnica in igralsko umetniško ustvarjanje skoraj izključna zaželená vsebina njegove tvornosti, dasi se je moral po svoji življenjski usodi posebno zadnja leta svojega izčrpanega življenja posvetiti tudi raznim drugačnim izrazom svoje duševne delavnosti.

V svoji zanimivi avtobiografiji, ki so jo priobčili tržaški »Razgledi« 1950, popisuje Pregarc svojo pot v študentovskih letih, ko je nihal med odločitvijo za izbiro poklica kljub svojemu študiju na učiteljski z odločno perspektivo slovenskega učitelja: privlačevala ga je godba, ves navdušen je začel pisateljvati, ko pa je stanoval pri materi slikarja Bucika, ga je prevzelo slikarstvo tako zelo, da je vplive tega zanimanja opaziti še ves čas njegovega režiserstva; ohranjene so številne njegove skice, narisane skoraj s pravim zamahom, kot študije za njegova prizorišča raznih Shakespeareovih dram in komedij. Toda nad vse močno ga je pritegnilo igralstvo, sila, ki ji je dajal duška v svojih prvih nastopih na tržaškem odru in v svojem nemirnem iskanju globlje igralske izobrazbe. Spočetka ga je poučevala profesorica tržaškega konservatorija »nell'arte drammatica«, nato je dobival praktične napotke pri režiserju tržaškega gledališča Dragutinoviču (zvečine je v svojih igralskih začetkih igral različne manjše vloge in nastopal po praktičnih potrebah časa tudi v operi, ki je tačas dušila dramske predstave na slovenskem odru v Trstu), medtem ko mu Dragutinovičev naslednik Toplak ob zatonu tržaškega gledališča pred prvo svetovno vojno ni več mogel nuditi dovolj zaželenih napotkov. Pregarc se je medtem skušal sam izpopolniti s študijem v knjigah, ki jih je nabavljal za zadnje pristradane krajcarje, in z na-

potki, pridobljenimi v gledališkem tečaju Rasia v Firenci.

Sele ujetništvo v Rusiji mu je ponudilo s širokim razgledom gledališč v Rusiji nova odkritja, po podrobni seznanitvi z gledališčem Hudožestvenikov v Moskvi so se odprli Pregarcu novi razgledi, nudeč mu temelj njegovega igralsstva. Kot igralec je zelo temeljil v svojem izrazu na realizmu Hudožestvenikov, ki mu je po svojem venomer razvijajočem se duševnem oblikovanju dodajal poglobljeno psihologijo, kakor to trdi tudi sam o sebi. Njegovega zadevnega razvoja iz Ljubljane ni bilo mogoče opazovati, ker je veliko večino svojih najboljših igralskih likov odigral na naštetih ostalih jugoslovanskih odrih. Obe sezoni v Ljubljani so mu bili v glavnem še vedno nadaljevanje učne dobe, potem ko je v teh dveh razburljivih letih komaj dobil prepošrebni ožji stik s kulturnim življenjem v slovenskem središču. Vendar je v tej dobi ostal močno v spominu njegov lik Anthonyja v Galsworthyjevi »Borbi« in deloma lik župnika pri ljubljanski krstni predstavi Cankarjevih »Hlapcev«.

V Splitu se je njegova igralska sila razširila in poglobila, tako da je po svojem prihodu v Maribor po pričevanju njegovega kritika dr. Maksa Snuderla posebno s svojo vlogo Rogožina v Dostojevskega »Idiotu« poleg drugih vlog, s katerimi je utemeljil priznavalno sodbo o svojih igralsko dognano podanih likih, utrdil svoje igralsstvo.

Na južnih odrih je odigral veliko večino svojih vlog, ki so mu prinesle priznanje. To so bile predvsem: Glembaj (Kreža), Lenbach (Kreža), Jago (Shakespeare), Klešč (Na dnu), Doolittle (Shaw), Ranke (Ibsen), Herman (Novačan), Kantor (Cankar) itd.

V Splitu se je začel posvečati režiji na temelju svojega temeljitega študiranja metod in uspehov Hudo-

žestvenikov prenašajoč njih smer-nice v naše gledališče in povezujoč jih s svojimi praktičnimi in duševnimi dognanji. Med njegovimi režijami v Mariboru so zato bile nekatere plod njegovih dognanj in so nosile pečat njegove dozorevajoče umetniške osebnosti kot režiserja. Med njimi naj omenim predvsem v tem smislu izzivajočo režijo Leskoyčeve drame »Dva bregova«.

V zvezi z njegovimi režijskimi ustvaritvami ni mogoče prezreti njegovega gledališko organizatoričnega dela in dela, ki ga je izvršil pri organizaciji jugoslovanskih igralcev. Že v Trstu je 1919 poizkusil z organizacijo svobodnih igralcev (Pregarc ni bil član Skrbniškovega tržaškega ansambla), ko pa je prišel v Ljubljano, se mu je odprlo plodno polje delavnosti, ki ji je ostal zvest, dokler mu je dovoljevala bolezen. V Ljubljani je razvil vso silo svojega organizatoričnega talenta in je bil izvrševalec sklepov prve igralske stavke jeseni 1920, dasi so se nanašali proti tedaj angažiranim ruskim igralcem, zastopnikom njemu tako priljubljene in upoštevane ruske umetnosti. Ta nastop, ki mu je prinesel med drugim vzdevek »komunista«, je med drugim morda pripomogel, da se je odločil za angažma v Splitu. Še pomembnejša je bila njegova vloga gledališkega umetniškega organizatorja v Mariboru in Sarajevu. V Mariboru je s prodornostjo umetnika takoj spoznal pomembno vlogo obmejnega mesta v igralskem, umetniškem in sploh narodnem pomenu. Zato se je z vso silo zavzel proti čezmernemu in narodno kvarnemu uprizarjanju tujih operet in zadevno skušal organizirati igralce v enotno uglašen zbor. Za to ni naletel na dovolj razumevanja in morda mu je tudi to poleg bolezni zagrenilo njegovo plodno tretje sodelovanje s slovenskim gledališčem.

Ena najvažnejših panog njegove delavnosti pa je bila igralsko vzgojna plat. Po sebi je poznal muke samoizobraževanja in ko je preučil metode Hudožestvenikov, se je na vso moč posvetil izobraževanju mladega naraščaja že v Splitu, posebno pa v Mariboru, kjer je vodil dramatično šolo, in drugod. Vzgojil je vrsto igralskih talentov, med katerimi so predvsem Slovenci Vladimir Skrbinšek, Janko Rakuša in Maks Furičan ter mnogo drugih: Lavrenčič, Kataliničeva, Petričič, Soljak, prof. Perkovič itd.

Toda njegova vzgojna vna se ni končala ob golih predavateljskih in dokazovalno praktičnih metodah. Sledeč stopinjam Hudožestvenikov mu je že od vrnitve iz Rusije lebdela pred očmi močno umetniško organizirana akcija za ustanovitev mladega gledališča, ki naj bi reformiralo naše gledališče in dalo možnosti, da brez ovir uresniči svojo zamisel realističnega gledališča pri Slovencih. Med njegovimi organizatoričnimi poizkusi sem omenil dogodek v Trstu, ko so slovenski igralci pod njegovim vodstvom zunaj obstoječega Slovenskega gledališča v Trstu (pod Skrbinškovim vodstvom) poizkusili s samostojno predstavo. Po tem poizkusu se mu v Trstu to ni več posrečilo. Morda je bilo v zvezi z njegovimi načrti previdno poizkušanje, da bi ljubljanski igralci za časa omenjene stavke v letu 1920 organizirali samostojne predstave na Ljudskem odru, kakor je bilo to že javno razglašeno. Ta zamisel se mu ni uresničila. Ko pa je 1927 prišel Pregarc v Maribor, mu je njegova zamisel postala določnejša: po vzgledu praktične izvedbe Hudožestvenikov je poizkušal preizkusiti svojo metodo igralske vzgoje v dramatični šoli v Mariboru in si zamislil osnovanje posebnega gledališkega telesa, ki bi z gostovanji širilo svoje umetniško poslanstvo in ki mu je vzdal ime: »Prvi

studio slovenskega umetniškega gledališča«. Uresničitev te zamisli se mu ni posrečila. Prvič bi mu ne bilo mogoče v času sistematičnega vele-srbskega pritiska zbrati za to potrebnih denarnih sredstev, drugič pa je bil psihološki trenutek za ustanovitev takega studia časovno prepozno izbran. Svoje dolgoletne ideje ne zamisli, ki bi morda obogatile naše igralsko življenje in ustvarjanje, ni mogel Pregarc nikoli izvesti in tudi v njegovih mislih je plahnela polagoma iz dneva v dan.

Druga pot udejstvovanja mu je bilo skoraj ves čas njegovega igralskega zelo živahno publicistično delo. Še v Ljubljani je 1920 začel priobčevati krajše študije ob prebiranju tujih knjig o problemu igre in igralskega. Bil je med ustanovitelji prve slovenske gledališke revije »Maska« (1920/21), ki jo je izdajal krajevni odbor Združenja igralcev v Ljubljani, jo urejeval in ji začel smernice. Pozneje je to svoje delo nadaljeval ob vseh postajah svoje igralske poti, v različnih dnevnikih in posebno še v gledaliških revijah »Gluma«, »Glumaška reč« in »Mi i Vi«. Zadnjo tu našeto revijo je urejeval in pripuščal dokaj prostora poročilom in člankom, ki so obravnavali slovenske gledališke zadeve. V mariborskem »Večerniku« so bili za časa njegovega angažmaja v Mariboru mnogo brani njegovi kratki dramaturški očrti režijsko mu poverjenih del.

Napotek za njegovo publicistiko so bile Reinhardtove besede, da bo bodoči teaterski umetnik hkrati tudi pisatelj, za vzgled pa so mu bili moderni ruski režiserji. Poleg krajših poslovnih stvari, priobčevanih v slovenščini in srbohrvaščini (celo v Cinema - reviji), se je zgodaj lotil obdelave dramskih osnutkov in napisal v srbohrvaščini številne drame, od katerih so bile nekatere tudi igrane. To so bile drame: Kozaška kri, Manja in Marta, Cvetje iz pa-

pirja, Dolma in njeni, Pozlačeni vojak, Tovaršica Nata, Baston, Šagra ter različne enodejanke. Dramatiziral je Dostojevskega roman »Ponižani in razžaljeni« ter predelal »Dunda Maroja« (Držič - Fotez) v tržaškem narečju in tržaški lokalizaciji. V zapuščini mu je ostalo še mnogo osnutkov, ki jih ni več utegnil obdelati.

Kot prevajalec iz različnih tujih jezikov ima največje zasluge hkrati za številne prevode slovenskih dram v srbohrvaščino in za njih uprizoritev na hrvaških in srbskih odrih. Najboljši dramatik mu je bil Cankar, v njegovih delih je črpal svoje najmočnejše igralske like in se hkrati prizadeval, da bi s svojim prevajalskim in režiserskim mentorstvom uveljavil slovensko dramatiko kot bistveni in uvaževanja vredni umetniški donos v jugoslovanski dramatiki. Kot zavestni jugoslovanski režiser je vztrajal na načelnem, pospeševanem uprizarjanju naših dramskih del.

Dokler je še mogel potovati, so mu potovanja na Dunaj, v München, Berlin, Pariz in Italijo odpirala nove vidike, ki jih je deloma skušal publicistično zajeti v vrsti svojih sestavkov v »Jutru« in nekaterih drugih jugoslovanskih dnevnikih.

Prav zadnje čase, ko je po večini preležal priklenjen na posteljo, se je povrnil k pisateljevanju v slovenščini in je začel objavljati svoje novejšje leposlovne črtice v slovenskih tržaških listih, predvsem v tamošnjih »Razgledih«, kjer je objavil tudi daljšo študijo o moskovskem Hudožestvenem teatru. Že pred

25 leti ga je nagovarjal Finžgar k temu, da bi spisal svoje dogodivščine v ruskem ujetništvu, toda načrta — razen nekaterih pripovednih odlomkov — ni mogel dokončati. Prav tako pričajo številne beležke iz zadnjih let, da je imel zasnovana še številna pripovedna dela, beležke, ki pričajo o njegovem neumornem snovanju in skoraj vkljeni energiji prav do njegove smrti.

Danes še ni mogoče podati zaključne študije o njegovem igralskem in režiserskem liku, ki je v dobi med obema vojnama povezoval toliko jugoslovanskih gledališč. Prav tako še ni mogoče določno oceniti njegovega dela kot dramatika. Nedvomno bo njegov lik kot osebe, igralca in režiserja, kot umetnika z neugaslimi ideali in stremljenji ostal zapisan v zgodovini slovenske in jugoslovanske gledališke kulture kot posebne vrste osebnosti, ki mu zaradi težkih udarcev v življenju ni bilo mogoče docela uresničiti svojih zasnov. Zato pa nič manj ne vabi, da njegovo delo ocenimo pravično in obeležimo njegovo osebnost v življenjski resničnosti naše gledališke stvarnosti med obema vojnoma.

J. T.

*

Igralka Sava Severjeva se je po daljši odsotnosti z novo sezono vrnila iz Jugoslov. dramskega gledališča v Beogradu v našo Dramo.

Tov. Stane Sever je gostoval 3. novembra v Narodnem kazalištu v Zagrebu v vlogi Vengarja v Krleževem »Vučjaku«.

GOSTOVANJE LJUBLJANSKE DRAME V BRDIH

Kakor pred največjim praznikom, so Brda v svojih mehkih gričih vzvalovala in se ponosno zravnala v pričakovanju na izredni kulturni dogodek.

Ljubljanska drama! Mimo vseh lepakov — od ust do ust je govoril navdušeni klic po vaseh, da cbišče Brice slovensko gledališče.

Zveza borcev za Brda ni mogla najti boljšega načina in lepšega programa kakor da je povabila Ljubljansko dramo, ki gostuje v proslavo ustanovitve slovenskih brigad. Ljubljanska drama pa je znala izbrati najprimernejšo zgodovinsko dramo »Celjski grofje« (Bratko Kreft) učinkovito odrsko ustvaritev, v kateri najdejo Brda podobno zgodovino pod goriškimi in tudi dobrskimi grofi, poleg tega kmečko dramo »Razvalina življenja« (Fr. Ks. Finžgar).

Celotna drama, njen direktor pesnik Mile Klopčič, njen dramaturg-pisatelj dr. Bratko Kreft, tajnik Jerman, tehniki, aparat 60 sodelavcev, so v soboto 6. septembra popoldne prispeli na Dobrovo. Ob spomeniku padlih, so jim Brici pripravili topel sprejem. Predsednik občine Jelko Kodermac jim je v imenu borcev izrekel pristrčno dobrodošlico. Dramaturg Bratko Kreft se je ob spominu na padle žrtve zahvalil v imenu Ljubljanske drame, na kar je Levarjeva položila na spomenik venec Slovenskega gledališča.

Na Dobrovem, pred gradom, ki ga še stražijo četverokotni srednjeveški stolpi, so postavili ogromen oder — prizorišče obeh dram.

Nesrečni Pluvius — deževno vreme, pa je prikrajšalo večji razmah uprizoritve na tem cdru. »Celjski grofje« so prišli na oder v lepi prosvetni dvorani v Medani v nedeljo 7. in ponedeljek 8. septembra, a »Razvalina življenja« v združni dvorani na Humu v ponedeljek popoldne.

Na vse tri predstave je vrelo briško ljudstvo skupaj na vozovih, kolesih, kamionih in peš v skupinah iz vseh strani Brd. Slika nekdanjega briškega tabora iz leta 1869! Komaj polovica teh množic je lahko zasedla natrpano dvorano. Kdo bi jih mogel naštet? In ta pestrost valujočega občinstva!

Direktor Drame Mile Klopčič je ves v zanosu nagovoril briško ljudstvo, ter mu je čestital k obletnici priključitve in 10-letnici ustanovitve prvih štirih slovenskih brigad.

V kipečem zanosnem vzdušju so disciplinirani gledalci mirno in z vsem srcem dojemali dramo ter jo z vsem občutjem sprejemali od prizora do prizora. Razumeli so jedro; pravdo med gospodom in kmetom, med starim in novim, med krivico in pravico.

Vsi umetniki-igralci so dovršeno igrali svoje vloge, za podeželsko občinstvo to novo, do sedaj neznano razodetje. Igralska umetnost je preprostem gledalcu odprla marsikatero skrivnost. Posamezni tipi, izvrstno maskiranje, odgovarjajoči kostumi, kulise, brezhibna točnost, vse to je dopolnjevalo celotni izraz drame.

Kakor v »Celjskih grofih«, tako tudi v »Razvalini življenja«, se je razgrnila popolnoma dovršena slika in igra.

Po vseh uprizoritvah so na koncu zastopniki Brd, v Medani pa tudi profesor Cepič v imenu sveta za prosveto in kulturo OLO Gorica, izrazili Ljubljanski drami največje priznanje, zaslužene čestitke in hvaležno zahvalo.

Vsi Brici so hvaležni pripravljalnemu odboru občine Dobrove, da jim je Zveza borcev poskrbela za dva velika praznika umetnosti!

I. z.

Cena Gledališkega lista din 35.—

Lastnik in izdajatelj: Uprava Slovenskega narodnega gledališča
v Ljubljani. — Urednik: Ivan Jerman.

Zunanja oprema: ing. arh. Janko Omahen.

Tiskarna Slovenskega poročevalca. — Vsi v Ljubljani.