

DRŽAVNO



GLEDALIŠČE

V LJUBLJANI

GLEDALIŠKI LIST

DRAMA

1944-45

5

M. ACHARD:

ŽIVLJENJE JE LEPO

M. ACHARD :

Življenje je lepo

OPTIMISTIČNA KOMEDIJA V TREH DEJANJIH

Scenograf: ing. arh. FRANZ

Režiser: prof. O. ŠEST

Osebe:

»Bonaparte«	Jan
Miky	A. Levarjeva
Štefan	Nakrst
Aubert	Vl. Skrbinšek
Brissot	Lipah
Stražnik	P. Kovič
Jaques	Sever
Gost v azilu	Plut
Drugi gost v azilu	Gorinšek
Margot	V. Juvanova
Marguerite	Pugljeva
Krčmar	Podgoršek

Godi se v Parizu.

Toalete gospe Ančke Levarjeve izdelal salon »Anica«, Prečna ul. 3.

Cena »Gledališkega lista« Lir 3.—.

GLEDALIŠKI LIST

DRŽAVNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

1944/45

DRAMA

Štev. 5

M. ACHARD:

ŽIVLJENJE JE LEPO

PREMIERA 18. NOVEMBRA 1944

C. Debevec:

Opombe

o vrednosti gledališke izvedbe

V primeri s predmetno literaturo drugih, gledališko bolj izobraženih narodov se mi zdi, da se naša gledališka poročila (druge »literature« na žalost do danes še nimamo) razmeroma močno, vestno, na drobno in na široko bavijo z literarno stranjo uprizorjenega dela, to se pravi z njegovo vsebino, z njegovim dejanjem, z njegovo zgradbo, z njegovim smislom, z njegovo obliko, z njegovim jezikom itd., da pa razmeroma malo časa, prostora in truda posvečajo specifično gledališki strani njegove uprizoritve, to se pravi njegovi režijski, scenični in igralski izvedbi. Premišljal sem mnogo o vzrokih in prišel do zaključka, da so možnosti lahko različne. Eden tehtnih razlogov za navedeno gledanje in obravnavanje — ne samo s strani pisatelja »uradnega« javnega poročanja in ocenjevanja, temveč, seveda pod tem vplivom, tudi zasebno govorčega »javnega« mnenja, — je, vsaj po mojem občutku, prav gotovo ta, da je izrazito literarna izobrazba na splošno mnogo bolj dostopna in zato tudi bolj popularna kakor pa izrazito gledališko strokovna, ki je našemu kritičnemu umu in splošnemu okusu še

precej tuja, deloma skoraj neznana, vsekakor pa močno ljubiteljska in osebna. Izvestni del našega, sicer filozofsko, literarno in estetsko globoko razgledanega in tanko občutljivega gledališkega poročevalstva, se v tej točki z neko osupljivo in skoro bolešno trdovratnostjo brani in otepa nekega baje prezahtevnega »strokovnjaštva«, ki naj bi bilo po tem mnenju in seveda v napačnem, pretiranem, pedantnem in ozkosrčnem izvajanju prej škodljivo kakor koristno. Kakor je tako gledališko »strokovnjaštvo« v pretiranem smislu lahko resda omejeno in zato neživiljenjsko in torej umetnosti kvarno, tako na drugi strani spet ni mogoče tajiti, da nam ne bi moglo škodovati nekaj kapljic več smisla in čuta za vse tisto, kar je na vsaki gledališki izvedbi enkratno, kar je vezano na bežnost trenutka, na potekanje, na mimohajanje, na minevanje, to se pravi na dogajanje hipnega, minevajočega značaja in to je delo režiserja, scenografa in zlasti delo igralca. Delo pisatelja ali pesnika, ki je napisano, leži po naših časovnih pojmih prav za prav za večno pred nami; vedno je dostopno najrazličnejšim raziskavam, razlagam, pretresom, presojanjem, ugotavljanjem in ocenam. Gledališko — to se pravi režiserjevo in igralčevo delo — pa je vezano, vsaj za površne poglede, na tvorčevo osebnost, na njegovo življenje, na njegovo bitje, na njegovo dušo in na njegovo telo, vse to pa se na odru v igri pred nami časovno razvija, poteka, mineva in dejansko izginja, tako da je treba vse to dejanje, vse to početje, vse to delo, ki je včasih ne samo poustvarjanje, temveč resnično ustvarjanje, nekje znati so- in podoživeti, ga znati v svojem sodoživljanju ohraniti in pridržati ter ga v živem in toplem spominu na novo z drugimi sredstvi (pri kritiku z besedami) spet oživiti ali kakor koli preobraziti in presnoviti. Pripomba, da se tako početje zaradi malovrednosti našega igranja v splošnem ne izplača (ne glede na vpludnost zadeve), pavšalno v toliko ne drži, ker je marsikdaj mnogo kakšnega gledališkega (režiserskega ali igralskega) izvajanja in ustvarjanja umetniško dosti več vredno kot pa kaj, sicer na splošno po »tradiciji« in po »navadi« (slabi!) bolj cenjenega literarnega dela.

Laže je popraviti krivice, ki so jih storili Shakespearjevemu, Prešernovemu in Cankarjevemu delu, kakor pa krivice, ki so jih

naredili Boršnikovemu in Verovškovega delu! Ko bi mogli že enkrat razumeti, da v teh vprašanjih ne gre za Shakespearea, Cankarja in Prešerna, in ne za Boršnika in Verovška, ne za njihove osebe, temveč za njihova dela, za vrednost njihovega dela, za naše pojme o tem njihovem delu, in s tem torej za naša bistva, za našo zmožnost, za našo omiko, za našo rast, našo zrelost in našo vrednost! Tisti, ki pripominja, da se tako ocenjevanje gledališkega dela po večini ne izplača, se (ne glede na delikatnost in tudi na možno žaljivost trditve) moti še enkrat, kajti delo se izplača, in sicer, če že ne zaradi slabotnega igralca, se izplača zaradi resnega in dobrega gledališča, zaradi nas samih, zaradi občinstva, zaradi naroda, ki to gledališče sprejema, v sebi preživlja, ob njem raste, ob njem dozoreva, ki ga ocenjuje in ki ga zaradi njegove prave dragocenosti tudi pravilno ceni in pošteno spoštuje.

V vsakem duhovnem in umetnostnem, zato torej tudi v gledališkem svetu se sploh vsaka reč izplača — če človek kaj je in če tudi kaj zna. Če pa človek česar koli ne zna, potem pa naj se tudi ne skriva za ščit jalovega prezira in omalovaževanja: češ, to ni vredno našega razmišljanja in našega ocenjevanja! V takih primerih bi bila rahla opomba na staro basen o lisici in kislem grozdju vendarle prenavihana in preblizu.

* * *

Iz istih osnov in iz istih vircev se mi zdi, da izvira tudi naša tipična gledališka poželjivost in pohlep za snovjo. Snov na d vse! To je naše glavno gledališko-estetsko merilo. Za napeto in zanimivo snov je pripravljen naš povprečni okus (o častni manjšini tukaj ne govorim) odpustiti in spregledati vse: puhlost vsebine, pomanjkanje misli, praznoto duha, ohlapnost dejanja, nevrednost oblike, vsakdanost jezika in kar je še drugih podobnih »vrednot«, ki tvorijo marsikdaj »vrednostni vzorec« slavljenе dramske literature. Od tod tudi naša večna, neutešna žej po novih delih! »Za Boga, dajte nam kaj novega, samo ne starih ponovitev! Teh večno (poudarek in izmučen vzdihljaj na »večno«) starih stvari smo že siti do grla!« Po bližjem razgovoru se navadno izkaže, da

taisti »vzdihovatelj« omenjenega dela sploh ni videl, ali pa ga zamenja s kakim drugim, ali ga je popolnoma pozabil, ali pa ga je videl v slabi uprizoritvi. Marsikdaj se namreč izkaže kljub vsej jezi zagrizenih »snovnikov«, da stara, dobra snov, na novo in dobro uprizorjena, spet na novo »potegne« množice občinstva v dolgo vrsto razprodanih večerov. V gledališki praksi imamo nešteto primerov, ki dokazujejo, da čuti podzavestno sprejemajoče občinstvo tudi v gledališkem podajanju vrednote, ki jih zavestno javno ugotavljanje marsikdaj prezre ali pa komaj opazi in komaj omeni.

* * *

Želja ali zahteva po ugotovitvi in pravilni oceni gledališkega dela nikakor ni samo zadeva ničemurnosti gledaliških igralcev, kakor bi nekateri tako radi predočili in dokazali. Jasno je, da igra pri marsikaterem igralcu tudi ta značajska lastnost pretežno in tudi pretirano vlogo, toda taki pojavi, ki jih nikakor ne tajimo, še vedno ne izključujejo ali zakrivajo bistvenosti stvari, ki stremi za odkrivanjem, spoznavanjem in ugotavljanjem ustvarjanih ali izvajanih vrednot, ne pa za hvaljenjem ali grajanjem igralčeve zasebne osebe.

* * *

Prebiram in listam po ogromni literaturi, ki so jo napisali največji kritični duhovi drugih narodov o svojih gledaliških veličinah. Nepregledna je ta, skoraj neizčrpljiva zakladnica in neizpodbitna priča o bistvu, prazvoru, razvoju, vzponu in vrhunskih doseglih gledališke tvornosti in gledališko-stvariteljskega, za vso človečansko omiko tako važnega in pomembnega duha. Strokovna veledela v kritični ali poljudni izdaji, filozofske, teoretične in estetske razprave, zgodovinski prikazi, umetniški in življenjski opisi, režijske in igralske stvaritvene primerjave, posebni pogledi in nadrobne obravnave gledališko izvajalnih problemov predstavljajo pri Nemcih, Francozih, Rusih, Angležih, Italijanih, Čehih in drugih narodih tisoče knjig in zvezkov obsegajočo biblioteko. Naše, slovenske strokovne gledališke literature v tej zvezi in primerjavi rajši ne omenjam. Dejstvo je samo, da po petdesetih letih obstoja in delovanja

poklicnega gledališča nismo zmogli še niti enega celotnega zgodovinskega pregleda našega gledališkega dela. In prav tako čakata tudi opisa Borštnikovega in Verovškovega dela in pomena dostojnega mesta v naši predmetni literaturi. V pomanjkanju takega slovestva je tudi iskati velik del vzrokov za nepoučenost, ohlapnost, površnost in zmedenost pojmov in okusov v našem gledališko dejavnem območju in svetu. Iz takega slovestva rastejo jasnejše osnove, čistejša pojmovanja, širši razgledi, globlji preudarki, tanjši okusi in, kar je morda najvažnejše, prave presoje in prave cenitve. Tako slovestvo ureja misli, ureja pojmovni svet, ureja čustva, spravlja jih v neko smiselno celoto, v neko smotrno skupnost in sovisnost, s čimer pa jih nikakor tiransko ne uklepa v istomiselnost in v istosmernost, temveč jih samó navaja k disciplini duha, ki pa nikjer ne izključuje svobode razmišljanja in samostojnosti sodbe in ocenitve. Tako slovestvo, živo, točno in pogodljivo, je obenem pobuda in nadzorstvo za vsako resno gledališko udejstvovanje in je obenem trdna in zanesljiva podlaga za tisto skrivnost, brez katere sploh noben umetnostni in gledališki razvoj ni mogoč in kateri se pravi: tradicija.

* * *

Marsikdaj slišim tihe ali glasne pripombe in ugovore, češ: »Kaj bomo pisali in razmišljali o naših igralcih, o naših režiserjih, o naših gledaliških izvedbah! Saj jih vse že poznamo, gledamo jih že leta in leta, saj so vedno isti, saj smo jih, med brati povedano, tudi že nekoliko sili, pa tega ne moremo (zaradi takta) pokazati, povedati ali napisati. V drugih mestih, da, v velikih svetovnih gledališčih, kjer so zares veliki igralci, režiserji in pevci (sledi navadno nekaj napačno izgovorjenih imen slavnih ali manj slavnih zvezdnikov, ki jih pozna večina zanimancev samo z gramofonskih plošč, s filmskega platna ali pa iz dveh ali treh obiskov v Milanu, Trstu ali Dunaju), tam je to vse nekaj drugega, tam se dá pisati, ko so pa igralci in pevci res znameniti in večji, tam je to lahko!«

Gospôda, bodimo odkritosrčni in priznajmo lojalno: »Res je, da so »tam« tudi večji igralci in pevci, priznajmo pa hkrati, da so tam prav tako tudi »manjši«. Še nadalje priznajmo, da niso drugod samo

»večji« (in »manjši«) igralci in pevci, temveč da so drugod tudi »večji« (in »manjši«) kritiki, da je drugod tudi »večje« (in tudi »manjše«) občinstvo, in da so skoro povsod »večji« narodi in zato »večje« kulturne razmere in skoro nikjer »manjše« od tistih, v katerih živimo mi.

To vse premislimo in pretehtajmo in videli bomo, da bo marsikatera ocena našega gledališkega dela zadobila povsem drugačno vsebino in tudi drugačno obliko.

* * *

Kdor pozna malo natančneje način našega splošnega (izjeme potrjujejo pravilo) gledališko-ocenjevalnega pisanja, bo z lahkoto sestavil neko šablono uporabljanih izrazov, v kateri prevladujejo besede kakor: »je dobro rešil«, »je pokazal svoje sposobnosti«, »se je uveljavil«, »se stalno razvija«, »je bil odličen«, »izvrsten«, »močan«, »prav dober«, »slaboten«, »medel« itd. K tej znani lestvici se pridruži potem še druga, ki jo uporablja »govoreče« občinstvo in ki je v splošnem nekoliko bolj preprosta, n. pr.: »krasen«, »lep«, »sijajen«, »čudovit«, »luštkan«, »fajn«, »naraven«, »simpatičen«, »talentiran«, »interesanten«, »zopern«, »dolgočasen«, »afektiran«, »pretiran«, »patetičen«, »za nič« itd. Preko teh navedenih in nekaterih podobnih pridevnikov se prav za prav malo kdaj povzpne naše pišočke in govoreče gledališko-kritično izrazno in označevalno bogastvo.

In zdaj premislimo pri vseh težavah današnjega časa in pri vseh drobtinicaх humora, ki so nam morda še ostale: Kaj, za Boga, naj te uboge besede resnemu, pametnemu in stremečemu igralcu še bolj jasno in povedó?

In potem se nekateri še čudijo, če nam v spominu stalno zvenijo tiste znane Cankarjeve besede iz »Bele krizanteme«:

»Recenzent je ogledalo, v katerem kaže umetnik narodu pomen in namen svojega dela. V naših krajih pa so ogledalo obrnili, tako, da vidi umetnik v njem svojo spako, narod pa strmi na prazen papir.«

Ost:

Drugo srečanje

(Opazke k novi uprizoritvi komedije »Življenje je lepo«.)

Kot ljub, star znanec mi je ta komedija. Pozabil si ga in medlo se spominjaš njegovih potez. Nenadno pa stopi zopet pred te in te pozdravi. Tedaj spoznaš, da si ga imel zelo rad, da si se celo često spomnil nanj in da je med vama ostalo prav vse, kot je bilo nekoč. — Ne, malo drugače je celo, lepše! Ugotoviš namreč, da so se odnosi poglobili, da je vse še mnogo topleje.

Zakaj je tako? Takó je zato, ker so med tem tekla leta in ker se je zgodilo marsikaj. Marsikaj je lepše, marsikaj je slabše — a eno ostane neizpremenjeno: da je življenje lepo za onega, ki je mlad. Tistemu pa, ki se odmika iz vrveža mladosti, ostane življenje lepo zato, ker je spomin nanj lep — vse lepo pa skušamo ljubosumno ohraniti zase, negujemo kot rahlo cvetko v cvetličnjaku in šepčemo morda v žarkih jesenskega solnca: lepo je, lepo je bilo ...

* * *

Nastopajoči v tej komediji, ki jo avtor sam imenuje »optimistično« niso nikaki junaki in tudi nobene želje, niti potrebe nimajo, da bi junaki postali. Nad vse preprosti in enostavni ljudje so, ki imajo nekaj skupnega, kar jih veže, čeprav se vsi niti ne poznajo, in to, kar jih veže, je ljubezen in priklenjenost na življenje. Najsibo bridko, obdano od bežnih težav in trenutno nélepo, vendar je na svetu lepo in že zavest, da živiš, utegne osrečiti in pregnati nevšečne misli in usodne sklepe. Ker pa so taki, jim mi vseeno lahko pripišemo v dobro nekako junaštvo, ki ni dano vsakomur, da celo več, ki je dano le redkim — namreč znajo se z življenjem boriti, bosti, rvati — to pa ni od muh! Vsak od njih skuša odvzeti življenju ono, kar se mu kaže, da je najbolj vredno, ta denar, oni žensko, tretji smeh, četrti viteški sport, in spet dobrodušnost, pedantnost in ne v najmanjši meri ono, kar edino dela življenje znosno — iluzije in vero v boljšo bodočnost.

* * *

Tu imamo glavno osebo, imenitnega »Bonaparta«. V Parizu se godi vsa zadeva, in ako premišljamo natanko in ako poznamo malo prilike po tem svetu, moramo ugotoviti, da je Bonaparte mogoč le v Franciji in celo v Franciji le v Parizu! — Dekle, ki je spoznalo v zelo kratkem razdobju, kaj pomeni in predstavlja, izgubi tla pod nogami. Ljubimec jo izrablja in človek, ki bi moral varovati njeno srečo, jo hoče sam pahniti v največjo propast. Dekle izgubi tla pod nogami! Na mah! Ostane samo obup in iz obupa zija konec, ki se mu pravi blatna Seina. — Tu nastopi Bonaparte, ki ne ve, kaj je denar, ker ga nikoli ni imel in ne ve z njim kaj početi. Raztrgana obleka, o to ni nič, razdrapani črevlji, čepica, to vse ne pomeni nič za eleganco brezdomca, ampak odtrgan gumb, to utegne pa zmotiti arbiterja elegantiorum pariških bulvarjev.

* * *

»Kaj delate vi, da ste srečni« izprašuje nesrečnica Miki, kavalirja nočnih ulic. — »Primerjam se z drugimi,« odgovarja »to zmerom pomaga. Kajti saj je tudi veselje na svetu! Ljudje govorijo o svojem veselju samo, če je že pri kraju. To je čisto napak! So še druge metode. Če me doleti nekaj lepega, živim štirinajst dni od tega. Pa bodi zgolj dober dovtip, ki sem ga slišal. Nanj se je treba spomniti, če je človek potrta. Kdor to ume, je doumel življenje.« —

* * *

»Savoir vivre« imenujejo Francozi modrost o pametnem življenju, o lepem vedenju, o gladkih in prikupnih oblikah družabnega življenja. »Znati živeti, poznati življenje!« Kdo zna to, kdo doume modrost? Nihče?! — Pač! Samo nekdo, samo nekaj jo doume, samo ena edina stvar na svetu je kos tej modrosti in se ji glasno roga, jo izziva in stopa z nasmehom Vercingetorixa preko vseh pregrad — to je mladost.

Mladost ne vpraša, kaj bo jutri.

»Kaj bo jutri? Jutri bova midva! Bojiš se bodočnosti — a glavna stvar je le, da me ljubiš.«

Ta igra, ki trdi da je življenje lepo, je izredno redek pojav v literaturah. Prav gotovo ni obdana z gloriolo večnosti in njen avtor

si ni pridobil z njo laureata niti članstva francoske Akademije. — Vendar bi zaslužil i prvo i drugo, kajti on je pisal o nečem, o čemur danes pisatelji redko pišejo in smatrajo za vredno pisanja — pisal je o zdravju, o mladosti in o živi veri v bodočnost.

* * *

Kar pogledjmo jih po vrsti! Stari varuh gospod Aubert hrani v sebi še vse hrepenenje po mladosti in ga želi užiti z mladim bitjem. Res je, to gotovo ni lepo od njega, da izbere zato baš svojo varovanko — ampak Štefan, razumljivo je, najbližji je. — Štefan, ljubimec mlade, prikupne Miki — oj, kakšen falot je! Ali je res tak falot? Res! Mlado dekle ga mika, njen denar ga mika še bolj, a najbolj ga mikajo auto, karte in naklonjenost žensk vseh baž in vseh letnikov. Falot! Tudi taki žive in so potrebni, da s svojo malopridnostjo dokažejo, da je življenje vendarle lepo. Kajti kadar spoznaš, ko uvidiš, da si bil v sponah slinastega pajka, kaj je lepšega kot spoznanje, da si zopet prost, da je vse za teboj in da slinajsti pajek ne more več za teboj.

* * *

Potem imamo tu oba, ki sta na robu nečesa, kar bi bilo lahko tragedija in kar ni komedija. Lahna, prijetna epizoda je, od zgodnjega večera, morda do tretje ure zjutraj, ko so obale Seine narahlo obdane od meglic, ko se ne vidi stolpov Notre-damske cerkve in ko zapirajo svoja uslužna vrata poslednje botege siromašnega Pariza.

Avtor si je dovolil še več! Pokazal je nedvomno, da je prijatelj brezdomcev, ki so izgubili tla pod nogami in ki blodiijo po morju velemesta. Ni jih pokazal kot zagrenjene cinike, ki sovražijo svet in vso svojo okolico — nasprotno, kot aristokrate azilov jih pokaže, ki žive svoje življenje v svoji veliki bedi z velikim dostojanstvom, ki izvira iz dobrote srca in snažnosti duše.

* * *

Kot sem že dejal: drugič se srečava z gospodom Marcelom Achardom in to pot mu še topleje stisnem roko in krepko priznam: življenje je lepo, navzlic in navkljub!

Janko Moder:

Dramaturgovi pomenki

Še o slovenski izvirni drami.

V prejšnji številki Gledališkega lista sem v grobih obrisih načel vprašanje o slovenski izvirni drami. Nisem prvi in upam, da ne bom zadnji, ki bi ji s svojimi vrsticami iskreno rad pripomogel k rešitvi iz čudne okorelosti in praznote. Ker je bil prvi članek dokaj bežen in splošen, se bom poskušal v prihodnje še kdaj ozreti na pogoške, katerih je v slovenskem dramatskem ustvarjanju največ in ki tako po svoje pripomorejo, da se naš dramatik nekako ne more prikopati niti do literature, kaj šele do odra. Ta stavek naj velja za idealni primer, ne za ugotavljanje dejstva, kajti dejstvo je velikokrat dosti drugačno, da namreč kako delo še zdavnaj ni literatura, pa le pride na oder, ali da je sicer literatura, pa ne odrska, in pride na oder, kjer žalostno usahne.

Mislim, da zadenem precèj v črno, če vzamem za osnovno pomanjkljivost slovenskih dramatikov njihovo nepoznanje človeka z njega telesno in duševno dejavnostjo, skratka nepoznanje življenja. Ne mislim začenjati kake nove šole ali se navduševati za ta ali oni slog, poudaril bi rad samo eno: Drama je kakor roman in pesem lahko samo literatura, namenjena za tiho uživanje med štiri stenami, lahko pa je tudi osnutek, iz katerega naj resnični poustvarjajoči umetniki — igralci — ustvarijo pravo občestveno umetnino. Jasno je, da je resnični dramatik samo tisti, ki piše za oder, ki ustvarja take osnutke, namenjene oživitvi na odru. Kdor bi dramatiko pojmoval drugače, bi se odrékal najelementarnejši in hkrati najčudovitejši sili te vrste umetnosti. Če likovna in znakovna umetnost oblikujeta prostor in čas, potem je literatura poklicana za oblikovanje življenja. Najbolj pa je vezana na oblikovanje življenja dramatika, saj morajo vse osebe z vsemi svojimi značilnostmi in usodami oživeti med nami na odru, prebuditi se morajo v re-

snično, čeprav še tako pesniško izmišljeno življenje. Kakor pesnik in pisatelj tako tudi dramatik lahko ustvarja nove pokrajine in še nevidene svetove, vendar mora misliti na to, da bodo morali ob uprizoritvi kakor koli postati ti svetovi vidni, te pokrajine užitne in sprejemljive. Človeške usode so lahko prikazane v vseh odtenkih od skrajnega naturalizma do najabstraktnjšega simbolizma, le enega se mora držati dober dramatik: ves čas mora vedeti, kaj hoče. Ne sme se prepustiti snovi ali slogu, da ga potegne za seboj, premoti in zamori. Zavedati se mora, da je on tisti, ki oblikuje in ustvarja, in da ni že snov sama po sebi umetniška. Če naj drama oblikuje življenje, potem ga mora dramatik poznati v vseh odtenkih in podrobnostih in se ne sme zateči k formalnemu shematiziranju in opisovanju.

Prej sem zapisal, da slovenski dramatiki predvsem ne poznajo življenja. Po večini srečujemo pri nas dve skrajnosti: ali pretirano skrb za golo zunanost ali pa vtopitev v izključno ponotranjenost.

Ti »zunanjci« dramatiki bi se morali zavedati, da drama ne more zrasti iz zunanjih dejstev, ampak iz notranjih konfliktov. Kdor nabere samo zunanjih dogodkov, dosti smrti, nesreč, bliska, groma in podobnega, znese sicer lahko največji bavljav, ni pa še rodil dobre drame (pa naj še tako pripoveduje v spremnem pismu, da je delo ефекtno in ginljivo).

Nekateri bi se radi rešili te zunanostne, po nekaterih napačnih oznakah »ljudske« dramatike, a pogosto zaidejo v drugo skrajnost: v teoretiziranje brez živih osnov in brez odmeva v človeških srcih. Deluje jim sam razum, ki z znanstveno preciznostjo privede vnaprej zastavljeno tezo do rešitve, srce pa je ostalo kdo ve kod. Po navadi razumejo naši dramatiki pod idejo ali problemom drame čimbolj neživljenjsko tezo, ki ji kot dobri učenci Aristoteloze poetike poiščejo še bolj skonstruirano antitezo. Če je glavni junak veren, naj bo njegov zoprnik brezbožnik in naj se vso dramo prepirata o svojih nazorih. Pri tem pozabljajo, da drama ni obravnava, ampak udejstvitev znanstvenih ugotovitev in oživitev nazorov in psi-

holoških danosti, skratka oživitv oseb, izmed katerih mora vsaka imeti svojstven pomen in namen v celotni umetnini. Kakor slikar ne more za isto podobo nametati disharmoničnih barv, pa čeprav misli prikazati kontrast, tako tudi dramatik ne sme v svoji umetnini iskati diametralnih nasprotij, če jih ne zna povezati v skladno celoto. Svojstvenost vsake posamezne osebe in njene usode mora odsevati tudi iz besedila samega, ki mora tako po svoji zunanji obliki in svoji notranji vsebini razodevati vlogo konkretne osebnosti. Kajti drame niso pisane za lektorja, ki z večjo ali manjšo skalo glasovnih odtenkov pač lahko prebere povest ali roman, marveč so pisane za različne igralce z različnimi značajskimi danostmi. Tako imenovane knjižne drame so pogosto pisane skozi prizmo preozke dramatikove osebnosti, ki se ni znal razmahniti v raznolikost življenja in v značajske označitve, marveč je ostal pri monotonosti, izumetničenosti in suhi formalnosti z enotnim uradnim besedilom.

Ob študiju življenja, njega polnosti, sočnosti in vsestranosti, more rasti in zoreti dramatik. Čim globlje bo prodiral v skrivnost življenja, tem globlje bo tudi posegal v skrivnost dramatike. Dejstvo pa je, da se tudi dramatik ne more prisiliti in izučiti. Tudi za dramatika je potreben dar, o katerem je težko pisati in govoriti, ker se ne da ujeti v besedo, marveč ga je mogoče samo čutiti ali ne čutiti iz del, če ga namreč umetnik ima ali pa tudi kljub vsej dobri volji in formalnemu prizadevanju in resničnemu hotenju — nima.

Herausgeber: Die Intendanz des Staatstheaters in Laibach. Vorsteher: Oton Župančič. Schriftleiter: C. Debevec. Druck: Maks Hrovatin. — Alle in Laibach. Izdajatelj: Uprava Drž. gledališča v Ljubljani. Predstavniki: Oton Župančič. Urednik: C. Debevec. Tiskarna Maks Hrovatin. — Vsi v Ljubljani.