

OBRAZ SLOVENSKEGA GLEDALIŠKEGA IGRALCA

IVO GRAHOR

I

Zla usoda slovenskega gledališča v preteklosti, kratki obstoj stalnega, moderno opremljenega odra, nezadostni razvoj slovenske drame, pomanjkanje šole in kritike, vse to nam kaže, da je moral prvi rod slovenskih poklicnih igralcev, ki je nastopil šele v našem stoletju, sprejeti nase mnogo več kakor igre in režije. Združiti je moral v sebi tudi samostojnega dramaturga in vzgojevalca, da se je mogel samostojno odločiti za pravo pot in za pripravo umetniškega naraščaja. Tako je moral nastati pri nas poleg igralca Verovškove vrste docela poseben tip osrednje gledališke osebnosti, kakršno moremo zaslediti sicer tudi drugod, ki se je pa pri nas še posebno vidno izoblikovala in ji lahko priznavamo nekakšno našo izvornost.

Prvič smo dobili slovensko osrednjo gledališko osebnost z igralcem, režiserjem in pedagogom Ignacijem Borštnikom. Strokovno enako odločno, a dokaj bolje pripravljen je stopil na tako mesto režiser Milan Skrbinšek, ki praznuje letos petindvajsetletnico svojega rednega delovanja na slovenskem odru.

Kakor njegov prednik se tudi Skrbinšek udeje v vseh smereh gledališkega dela: kot odličen igralec, poznavalec dramatike, teoretik in praktik gledališča, marljiv pedagog, nepopustljiv borec in pisatelj. Med največje zasluge, ki jih ima za naše kulturno življenje, moramo brez dvoma šteti njegov boj za slovensko klasično dramo, zlasti njegov trud za uprizoritev vseh odrskih del Ivana Cankarja, povsod, kjer je deloval: v Ljubljani, Trstu, Celju, Mariboru in na ljubljanskem šentjakobskem odru.

II

Členoviti razvoj slovenskega gledališča ima v vseh svojih fazah od prve (dijaške) slovenske predstave v letu 1670. pa do svoje sedanje dobe, ki je po razvoju že četrta, toliko izrazitih potez, da bo zmerom poučen tudi za zgodovinarja, tembolj pa za kritika in dramaturga, za oceno trenutnega kulturnega dela in za smernice v bodočnost. Spajal bo našo dramsko umetnost z umetnostjo tistih narodov, ki jih, kakor nas, dosedanji svetovni pregledi gledališke umetnosti niti ne omenjajo. Naš oder bo po vsej pravici nastopil v družbi z odri zatiranih narodov, saj se slovenska kultura še do zadnjih časov ni dvigala po meri lastnih moči in stremljenj, ampak le toliko, kolikor je uspela v boju ali pa v okviru drugih kulturnih in političnih enot.

Bistveno je torej potrebno, da si vsak pogled na celotno stanje slovenske drame prečistimo že na prizmi, ki se imenuje publika in je dejansko dosti več ko le enkratna dvorana vsake predstave, tudi več ko le uživalec poedinih literarnih del — ki je ves narod, in gledališče je združeno z njim v skupno usodo, življenje ali pa odmiranje. Toda ne samo v zapadni Evropi srednjega in novega veka, ne samo v Rusiji in na vzhodu, tudi pri nas je bila usoda gledališča usoda — razredne — družbe. S tega vidika pa se odkriva neposredno spoznanje, da socialna tla za gledališče dandanes najbrž niso nič ugodnejša, kakor so bila drugod in morebiti tudi pri nas že v preteklosti. Zgodovinski podatki nam prav vsiljujejo potrditev te misli, ko beremo v

Trstenjakovi knjigi o ljubljanskem gledališču v letih 1765. do 1796. Osem sto prostorov za osem tisoč prebivalcev in pozneje celó tisoč prostorov z dragimi ložami in za „visok spored“, to so številke, ki pomenijo za gledališče že ugodne gospodarske in socialne razmere. Nehote se dandanes spominjamo takratnega trgovskega in obrtniškega stanu in mecenatstva, ki je družilo na primer barona Zoisa s prvimi klasičnimi poleti slovenskega leposlovja in odra. In zdi se nam docela prirodno, da je takrat nastalo Linhartovo delo. Toda zadoščala je skoraj že sama baronova smrt, da so slovenske predstave v dežel-nem gledališču za tri desetletja prenehale in da je moralo nato „Slovensko društvo“ začeti odločen boj za slovenski oder. Število predstav se je dvignilo po revolucionarnih letih 1848. in 1849. do desetih, nato pa je uprizorjanje iger poginilo še pred opustitvijo ustave (leta 1851.). A prav tista leta se je slovensko meščanstvo zateklo k ideji stalnega gledališča ter ustanavljalo gledališko društvo na delnice in s poklicnimi igralci, ki se pa žal niso prijavi-li, kakor se tudi podpisane delnice niso plačale. V ustavni dobi po letu 1860. se je šele začelo novo — politično in odrsko življenje. Čitalnice so se povsod posvečale gledališkim igram, začela se je plodovitost pisateljev in skladateljev, prevajalcev in založništev. Slovensko gledališče je postalo prvi bojevnik za narodne pravice. Zlasti v mestih Ljubljani, Idriji (ki je imela tudi nemško gledališče), Mariboru, Celju, Kranju, Novem mestu, pa tudi v Trstu in Vipavi je postajalo gledališče ognjišče narodnega duhá. Potem se je razvnel v Ljubljani boj za nemško deželno gledališče, kjer so smeli čitalniški diletanti pri-rejati v začetku le po eno slovensko predstavo na mesec. Iz ljubljanske čital-nice porojeno „Dramatično društvo“ — z voditelji, kakršni so bili odločni Fran Levstik, Jurčič in Stritar, je doživelo ob gostovanju v deželnem gleda-lišču že tak naval lastnega občinstva (na igro „Inserat“), da so ljudje morali stati celó zunaj in se je morala igra še desetkrat ponoviti. Enajst predstav iste igre pomeni še dandanes takšen uspeh, da se nam zdi ta „Inserat“ mejnik.

Zanimivo je tudi opazovati ofenzivo slovenskega teatra proti deželnemu odboru, kateremu ta napredek očitno ni bil ljub in mu je zato poskušal križati pot z birokratičnimi, celó v dramaturgijo in gospodarstvo čitalnice posega-jočimi „podporami“. Leta 1871. so pa šteli tudi že 68 igralcev, kar bi bilo lepo število, če ne bi bili ti igralci le kup diletantov. Nato vidimo na odru prvič devet „angažovanih“ moči, medtem ko so vse druge, razen petih, pre-jemale nagrade. Nastali primanjkljaj v proračunu je nabral podporni odbor v treh mesecih, a ne samo 1700, ampak kar 1800 goldinarjev. Ali ni to spet nenavadno nagla organizacija? In spet sledi (v dveh letih) katastrofa. Leta 1878./79. ni imel čitalniški oder nobene „angažovane“ moči, dà, niti kapel-nika ne: deželni odbor je bil znižal podporo od 2400 na 1000 goldinarjev. Naslednje leto ni bilo nobene predstave, nato od treh do dvanajst na leto, do leta 1886. — Občinstvo je popustilo. A med tem je že nastala — sicer skromna — slovenska in — obilnejša — prevodna literatura. Dobili smo celó priročnik za diletante. Društvo je uprizorilo v pet in dvajsetih letih 477 pred-stav. Leta 1886. je Ignacij Borštnik prevzel igro, režijo in pouk v dramatični šoli in tudi „Glasbena matica“ je že delovala.

Ganljivo je, kako so se Slovenci borili za svoje gledališče, dokler jim je pomenilo simbol. Ustvarili so najlepši dokaz, da je umetnost najvišja oblika

boja za obstanek ali vsaj najplemenitejša. O tej lepi resnici govori tudi nadaljnji razvoj slovenskega gledališča. Ob zidavi prvega slovenski besedi namenjenega hrama (leta 1892.) se je navduševala vsa dežela, vzniknila je skrb za naraščaj in izvirno igro. Tem bolj počasen pa je bil napredek odra v novem stoletju, ko gledališče ni bilo več osrednja javna zahteva. Politični razvoj se je bil vdel v konkretne dnevne uspehe strank. Imovitejše meščanstvo je krenilo svoja pota in umetnost mu je bila zabava, ki jo je pa v razkošnejši obliki nudilo nemško gledališče. Slovenska kultura je ostala že drugič pastorka, sicer že naša, a ne manj zanemarjena. Pokazalo se je, kako je naše meščanstvo duhovno pasivno. Ta doba je najbolje opisana pri komentarju Cankarjevih pisem v letošnjem „Ljubljanskem Zvonu“ št. 2/3. Med vojno se je v našem gledališču naselil kinematograf; kljub dolgim pogajanjem režiserja Skrbinška (ki je nekaj časa kot častnik živel v Ljubljani), da bi se uvedla dramska sezona, je uprava dovolila samo koncertno-gledališke večere.

Kakšno je bilo v prvem desetletju osebje, o katerem govore poročila v zvezi s Cankarjevimi poskusi, da bi ustvaril Slovencem klasično dramo in tako dvignil gledališče? To so bili iz večine še sami naši začetniki in diletanti in tuji začetniki, ki so se pa pri nas preizkusili in postali dobri igralci, največkrat Čehi; pozneje so odšli vsi svojo pot v boljše službe, a dokler so bili pri nas, so govorili skoraj vsi slabo slovenščino. Med smotrnimi režiserji so bili po večini tujci do leta 1909., ko je pričel H. Nučič. Premalo je bilo še slovenskih igralcev. Borštnik je že odšel v Zagreb, preden je pri nas dorasel domač in izobražen umetniški naraščaj. V tem času je bila za naše gledališče še sreča, da si je pridobilo prva leta (1894—1901) odličnega igralca in režiserja Innemanna, ki je dal največ, kar nam je pomogla tujina.

Ni dvoma, da je neugodna sestava osebja še povečevala razdaljo med občinstvom in gledališčem ter zadržala tudi nastanek izvirne slovenske drame. Posledica je bilo že odmiranje tega slovenskega gledališča, ki je dozorelo do krize v letih 1912. in 1913. Po tej sezoni je Ljubljana na anketi že nasvetovala odpuščenim slovenskim igralcem, naj si izbero drug poklic. In prav v tem odločilnem trenutku se je dopolnila osamosvojitve slovenskega gledališča. Družba poklicnih igralcev pod vodstvom mladega režiserja Milana Skrbinška je z veliko turnejo po vsej Sloveniji dokazala zmago slovenskega poklicnega igralca, na katerega je naše kulturno življenje čakalo toliko let, a mu ob njegovem nastopu ni moglo zagotoviti obstanka.

III

Milan Skrbinšek je iz letnika 1886. (rojstni dan 19. februar). Kot železničarjev otrok je rasel do srednje šole v Mariboru. Precej dobre gmotne razmere so omogočile, da se je mogel šolati na ljubljanski realki, kjer je že kot prvošolec sam ustanovil diletantski oder. Sodelavci so mu bili poznejši slavni igralci: Križaj, obe operni pevki Peršljevi in Skrbinškova sestra Štefanija, zadnja Lavra ob Borštnikovem „Očetu“, ki so se združili v trden krožek. Njihov oder se je selil po ljubljanskih stanovanjih, vrtovih, dvoriščih in gostilniških prostorih; na sporedih so bile najbolj znane narodne igre („Deseti brat“, „Rokovnjači“, „Divji lovec“), s katerimi je krožek gostoval v mnogih krajih ter posebno v Brežicah lepo uspeval. Pri teatru ti dijaki še niso niti statirali,

zato pa je izpopolnjeval njihovo organizacijo listič („Diletant“), ki je razen poročil in pridobljenih ocen iz dnevnikov prinašal tudi lastna (Skrbinškova) literarna dela. Seveda so vsi pridno obiskovali gledališče, kjer je takrat deloval izraziti igralec in režiser Dragutinović (hrvatski Žid). Tega so tudi povabili, da bi jim pomagal, a jim ni bil prav všeč.

Skrbinškova odločitev, da se posveti slovenskemu gledališču, je že iz srednješolskih let.

V mladih letih se je Skrbinešek zanimal za arhitekturo, vendar pa si je moral po vojaški dobi izbrati na dunajski visoki šoli gradbeni oddelek, in ko v njem ni vzdržal, se je vpisal na vseučilišču, da bi študiral romanistiko. Na Dunaju se je naposled odločil, da je vstopil v dramatično šolo „Otto“, kjer mu je bil učitelj dvorni igralec Seydelmann. Ta šola je dobila ime po svojem ustanovitelju, vodil pa jo je leta 1908./1909. že Guttmayer. Skrbinšku se je odpirala sicer pot na nemške odre, vendar pa si je bil že sam izbral nalogo, da bo deloval pri slovenskem narodnem gledališču. Zategadelj se je bil dogovoril s takratnim intendantom Govekarjem. Debutiral je v sezoni 1908./1909. v naslovni vlogi „Desetega brata“ z velikim uspehom. Nato je sklenil tudi pogodbo, ki mu je omogočala, da je nastopal v glavnih vlogah. Igral je že takrat najrajši karakterne, tudi komične vloge, medtem ko so se mu zdeli ljubimci in idealni junaki premalo zanimive naloge. Med največje uspehe so mu šteli karakterno patološko vlogo Coupeauja v Zolajevem „Ubijalcu“, naslovno vlogo „Vraga“ in ravnatelj v „Maski satana“. Dve leti sta bili dovolj, da se je začel uveljavljati tudi kot uspešen režiser resnih in težavnih iger. Vmes je vodil še prosvetne večere in zasebno dramatično šolo, poglobljaj svoje znanje klasične literature in slovenščine, ki se mu je zdela na našem odru dotlej pastorka, zlasti kolikor je bila še zavisna od neslovenskih igralcev. Čutil je, da tiči teater po sistemu še v diletantizmu, da je brez ustvarjalnih režiserjev, čeprav je znal ceniti vrsto močnih igralcev, ki jih je videl na tem odru izza leta 1899. (Kreisovala, Rückova z izjemno dobro slovenščino, Nigrinova, Deyl, Tyšnov, Boleska, Lier; potem domači: Borštnik, Borštnikova, Danilova, Verovšek, Nučič). Borštnik ni rad režiral; po letu 1909. so vodili igre razen Nučiča še Verovšek, Danilo in v sezoni 1911./1912. Skrbinešek. Igrali so še Winterjeva, Bukškova, Juvanova. Skrbinškove vloge so bile po prvem nastopu s Spakom skoraj v vseh igrah ljubljanskega sporeda.

IV

Ljubljansko gledališče se je kot prvo dvignilo na stopnjo umetniškega odra in do klasične drame. Razen Ljubljane so imela vsa naša mesta že v letih pred vojno močne diletantske odre, na katerih so gostovali slovenski in hrvatski igralci. Najuspešnejše med temi gledališči je bilo tržaško. Trst kot največje slovensko mesto sicer ni bil slovenski, razen v nekaterih okrajih, čisto slovenska pa je bila njegova okolica. Številno močno občinstvo je omogočalo čitalnicam redne predstave.

Slovensko javno življenje v Trstu se je organiziralo in razcveto zlasti po devetdesetih letih in do prvih let svetovne vojne. Novo „Dramatično društvo“ s prvim režiserjem Grebencem si je leta 1894. najelo dvorano nemškega telovadnega društva. Pozneje so bile njegove redne tedenske predstave v lepi

redutni dvorani gledališča „Politeama Rossetti“, okrog leta 1900. v teatru „Armonia“, ki ga zdaj ni več, in v teatru „Fenice“, kjer so z velikim uspehom kot gostje nastopili Dobrovolny, Danilo in mladi Nučič pred dvema tisočema občinstva; čeprav so bile vse te dvorane obsežne, jih je vendar slovensko občinstvo vsakikrat napolnilo. Na višku sta bili slovenska opera in opereta, seveda s pomočjo odličnih gostov iz Zagreba, Ljubljane in drugod, a tudi Trst sam je vzgojil nekaj mlajših moči. Še bolj se je oder utrdil v lastni dvorani, ko je bil zgrajen hotel Balkan, v katerem so se naselila mnoga naša društva. Številni nadarjeni domači igralci in diletanti so z Verovškom, Danilovo in Dragutinovičem dobili spretno režiserje. Poklicni igralci so bili tudi Bratina, Veble (dekorater) in Vebletova, izmed domačih pa so se odlikovali Ponikvarjeva, Sršen, v letih 1906. do 1910. Mekindova, Janova, Štularjeva, Železnikova, kot intendant in komik Rajner (Hlača), intendant Zorc, režiser Jaka Štoka (pisatelj burk), igralci Požar, Zvezdan, Sila, Podkrajšek, Smrkolj in drugi. Gostovala sta največkrat Danilo in Daneš, enkrat tudi oba Borštnika. Izmed mlajših talentov so se izučili v Trstu sedanji znani igralci Pregarc, Terčič, Kralj. Repertoar so vztrajno modernizirali zlasti Verovšek, Danilova, Dragutinović in Skrbinšek. Tržaško gledališče je prirejalo gostovanja po vsem Primorju, a po vojni se je vzdržalo še nekaj let, dokler ni asimilacijska politika zatrla tam vsega našega javnega življenja.

Skrbinška je zanesla v Primorje že doba vojaških vaj, ki jih je odslužil v Pulju; mudil se je pa tudi v gorskih Ukvah, kjer ga je zajela svetovna vojna. S petim bataljonom celovškega pehotnega polka je odšel na rusko fronto in dobil že meseca oktobra leta 1924. majhno rano. Vrnil se je v Ljubljano in po dopustu kot nesposoben za fronto služil v municijski tvornici v Wöllersdorfu. Kot nadzorni častnik je živel nekaj časa v Žalcu, potem kot referent vojaškega potniškega urada v Ljubljani in naposled v Trstu. Že leta 1916. je gostoval za angažman v Zagrebu. Prosil je za premestitev. General Borojevič je njegovo prošnjo odobril, ni pa je potrdilo zagrebško poveljništvo, češ da prosilec v njej ni poudaril hkratu veselja za vojsko. Tako kljub popolnemu uspehu v prvi poskusni vlogi ni mogel sprejeti mesta na zagrebškem odru. — V Trstu je kot rezervni častnik zrežiral nekaj del in tik ob koncu vojne objavil v „Slovcu“ članek glede ustanovitve „jugoslovanske dramatične šole“. Ob preobratu je ostal v Trstu in prvo zimo prevzel vodstvo slovenskega gledališča. Režiral je ves repertoar, ki ga je dvignil do Ibsena in Strindberga, naposled pa mu dodal vrsto slovenskih del Ivana Cankarja (vsa, razen Jakoba Rude), E. Kristana, Funtka, Finžgarja, Kmetove i. dr.

V Trst so ga povabili še iz Maribora leta 1921. na Cankarjevo tretjo posmrtnico, ki jo je priredilo društvo v Škednju. Njegove recitacije iz najlepših Cankarjevih del so mu iznova pridobile občinstvo, pri katerem se je bil že pred štirimi leti udomačil. Drugi večer je režiral „Kralja na Betajnovi“ in igral v njem glavno vlogo. S to svojo veliko ustvaritvijo se je poslovil od Trsta in tudi od Primorja, kajti poslej se je tam udeležil le še Cankarjeve proslave v Kanalu leta 1926., ko je v Gorici priredil dvotedenski dramski tečaj.

Po tržaški dobi je bil angažiran kot režiser in glavni karakterni igralec v snujočem se sarajevskem „Narodnem pozorištu“. Ker se pa to sezono še niso mogle pričeti predstave, je prirejal skupno z Marijo Vero in režiserjem

Nadvornikom komorne večere, ki so umetniško krasno uspeli. Takrat je igral Otela, Holoferna, Lövborga itd.

V tem času mu je ponudil angažman beograjski intendant Grol, a Skrbinšek se je rajši preselil v Celje, kjer je vodil sezono 1919./1920., ki se je pričela zelo pozno. Tudi v Celju je ustanovil dramatično šolo in vzgojil nekaj poklicnih igralcev. S pogodbo je bil lahko zadovoljen, saj mu je priznavala popolno svobodo dela in omogočevala razveseljiv uspeh. Prvič se je takrat v Celju pripetilo, da so lahko ponavljali isto igro trikrat in celo večkrat pred polno dvorano. Uspela je tudi dramatična šola, kjer je kot vesten učenec pričel svojo kariero sedanji igralec in režiser Kosič. S celjsko dobo je zaključil Skrbinšek hkratu organizacijsko dobo, veliko organizacijsko delo, ki je bilo zlasti zaradi dolge vojne nujno potrebno.

Maribor je poklical Skrbinška za režiserja, dramaturga in vodjo šole leta 1920. Čeprav mu je ob tistem času intendant osiješkega gledališča ponudil ravnateljstvo drame, je vendar rajši odšel v Maribor, kjer je prijateljski sodeloval z Nučičem; toda po njegovem odhodu intendantskega mesta ni prevzel, ker je želel, da se opereta ukine.

Doba Skrbinškovega delovanja v Mariboru je bila pomembna za organizacijo in reorganizacijo vsega slovenskega gledališča, zlasti kot zveza odrov z osrednjim, državnim gledališčem. V Ljubljani so nekateri kulturni delavci in mladina že prej zahtevali, da se mora pridobiti Skrbinšek za ljubljansko kot glavno slovensko gledališče. Res je leta 1922. prevzel v Ljubljani po dolgih letih spet svoje prvotno mesto ter postal duša slovenskega gledališkega življenja. Tu se mu je vsaj v bistvu izpolnila želja, da je mogel uprizoriti klasične, vredne avtorje, čeprav ni mogel določati dela po svojem načrtu, brez katerega se režiserska osebnost njegove vrste in podjetnosti ne more popolnoma zadovoljiti. Delovanje na ljubljanskem odru obsega njegove največje ustvaritve. Poglobil se je v klasično dramo literarno in igralsko. Njegovo mladostno navdušenje za Raimunda je po poti k Ibsenu in Strindbergu zajelo Cankarja, Sofokla, Shakespeareja in Molièrea. Kot modernega režiserja in igralca ga zanima Shaw, ki se mu zdi sicer le preveč humorist, premalo brižen za človeške vrednote. V moderni slovenski dramatiki pa doslej še ne vidi pisatelja, ki bi bil pravi dramatik in naslednik Ivana Cankarja.

V

Po vojni so bile glavne Skrbinškove vloge Mefisto, Holofern, Gobsek, Norec („Kar hočete“), Klavdij („Hamlet“), dr. Rudgeon („Zdravnik na razpotju“), Mamon („Slehernik“), Keržencev, Karenin, Razkolnikov, Dimitrij, Fouché, Jorišaka, Lindquist, Polkovnik („Konec poti“), Saint-Just, Kaliban, Češki kralj („Zimska pravljica“), Shylock. V njegovih slovenskih vlogah prednjači Kantor, ki mu slede Ščuka, Zlodej, Jakob Ruda, Župnik (prej Jerman in Komar), Rihtar, Jernej.

Skrbinšek nam ustvari vsako leto po tri ali štiri glavne vloge. Skupaj je njegovih vlog nad petdeset, kar že samo po sebi potrjuje, da je on steber slovenskega gledališča. Razen tega nas zadovoljujeta umetniška vrednost njegovih likov in uspeh igre. Z njegovim delovanjem se je način igranja premaknil na

realistična tla. Že s prvimi vlogami v klasični drami je premagal romantični idealizem dotedanje slovenske igre, od leta do leta pa se je izpopolnjeval kot oblikovalec močnega zunanjega izraza in ostro razčlenjujoče misli. Njegova odločna igra ima neposreden učinek in občinstvo ga ceni kot vedno vrednega, resnega igralca, čigar ime obeta zmerom vsebinsko bogat večer.

Kot režiser je zajel zlasti domačo dramo in ji s svojimi enakovrednimi zasnovami pridobil ugled. Bil je že zaradi svoje ljubezni zanjo poklican, da jo uveljavi po svojem pojmovanju in svojem načrtu. Splošno dajejo njegove priprave vedno dograjena dela, analitično in oblikovno poglobljena, stvarno izvedena in vestno doigrana do malenkosti. Kakor njegove miselno močne in duhovno usmerjene osebe, tako so bile tudi njegove režije ekspresionističnih del pri nas dogodki v stilnem razvoju.

Priznavajoč kritiko, o kateri sodi, da se je po svetovni vojni tudi pri nas zelo povzdignila, šteje prvih dvajset let svojega dela v razvojno dobo. Igralsko ustaljenost in svoj vzpon opaža v zadnjih štirih letih. Režiser Ciril Debevec si sme šteti v zaslugo, da je spoznal Skrbinškovo igralsko individualnost ter ji dal razmaha v primernih velikih vlogah. Hkratu je omeniti izčiščenost slovenske besede in slovenskega govora, ki se jima je Skrbinšek kot Štajerec zmerom vdajal z veliko opreznostjo in se mu zdi, da je šele z Debevčevim delom tudi ta stran igre pri nas urejena in izpopolnjena.

Glede zahtev in potreb našega gledališča si je Skrbinšek že zgodaj ustvaril trdno sodbo in jo podal v člankih, ki so jih objavljali časniki („Slovenec“, „Dan“, „Slovenski Narod“) in revije. Njihov namen je bil, da bi vplival celotno reformatorski na naše gledališče, ki naj bo resna institucija, resen kulturni zavod s pretežno slovanskim repertoarjem. Velika je bila njegova skrb za izobrazbo igralca, pri katerem zahteva razen nadarjenosti tudi široko obzorje. Nič manj vestno pa ne poudarja nujne skrbi za pripravo naraščaja, zlasti kar je prenehala delovati dramatična šola. Skrbinšek poskuša zadetati to nedopustno vrzel s svojim trudom za odrsko izobrazbo diletantov, ki je z njimi v trajnem stiku, tako z neposredno pomočjo in nasvetom kakor literarno z jasnimi študijami gledališke tehnologije in igralske tehnike. V tej smeri je pričel objavljati članke že v glasilu stanovskega društva „Maski“ v mariborski gledališki reviji „Drami“. Za ljubljansko revijo „Dramo“ prispeva temeljite študije o šminkanju in vaje za diletante. Nadejati se smemo, da izidejo ti koristni strokovni spisi kmalu kot urejena knjiga.

Za umetniško smer slovenskega gledališča imajo velik pomen njegovi eseji, posebno „O slovenskem gledališču“ („Dom in Svet“, 1917.) in njegova posmrtnica Verovšku („Slovan“, 1915.). Z Verovškom ga ni družilo le pet let skupnega dela, ampak tudi skupna velika in strastna ljubezen do gledališča. Ocenja ga kot močnega umetnika, ki ni imel dovolj priložnosti za izraz, zaslužnjega malim in zabavnim vlogam, ko je hrepenel po velikih vlogah, a za boje ni imel dovolj samozavesti. Spominja se ga kot široke, razcvetele duše, lahko razgibljivega intuitivnega daru. Prav nasprotno se mu je zdel Borštnik po sebi razglabljač, težji, trgajoč iz sebe. Kakor sodelovanje z njima, bo ostalo trajno koristno tudi njegovo skupno delo z mlajšimi močmi sedanjega slovenskega gledališča in njegovo zvesto prijateljstvo z režiserjem zagrebškega gledališča Hinkom Nučičem, ki je letos praznoval svojo delovno petintridesetletnico.

Njegove skušnje, njegova velika izobraženost in njegovo spretno pero mu določajo to nalogo.

Skrbinšek se je vselej in povsod bojeval za samostojno slovensko gledališče. Iz te potrebne in dolgotrajne bitke se je kazala njegova vera v umetnost žive besede, ob tem boju pa je tudi umljivo, zakaj se ni navduševal za zgolj teoretične estetske šole, ki so se razbohotile v novem stoletju. „*O novi režiji na odru*“ pravi v neobjavljenem članku iz leta 1932.:

„Jaz sem v prid resnemu in plodonosnemu delu v gledališču nasprotnik onih režiserskih eksperimentov, ki imajo v prvi vrsti namen, da vplivajo senzacionalno in služijo šele v drugi ali tretji vrsti delu samemu ali pa celó uničujejo njegov pravi vpliv. Spremljam sicer razvoj novega sloga in izkustva pri iskanju sodobne izraznosti, gledališke umetnosti, toda prvo mi je in mora biti nam vsem namen, da bi izrazili na odru čim vplivneje duhovno vsebino odrskega dela, povedali namreč isto, kar je hotel z njim povedati avtor.“

„Estetične in dinamične smernice za to, da bo odrska umetnina povedala isto, kakor napisana drama, so dane že v osnovi dela samega.“

„Torej ne poskušaj frapirati z novo inscenacijo, ki si si jo izmislil in ki naj priča o tvoji režiserski fantaziji, temveč slúži s sceničnim materialom, ki ga imaš na razpolago — delu!“

„Vnanja oblika je v določenih primerih torej lahko zelo gibljiva. Nepremakljiva pa je — ideja dela. Ta mora biti seveda v okviru vseh teh uprizoritev v duhovnem pogledu enako jasno izražena.“

„Bodimo elastični v našem kulturnem stremljenju. Veselimo se zato tudi vseh novodobnih struj, ki jih zasledimo izven svojih kulturnih mejá, ali čisto spontano tudi v nas; a bodimo oprezni, da pri tem ne zamorimo na odru tistega, kar je najvažnejše: *pesnikove ideje in živega človeka kot nosilca te ideje! Torej avtorja in igralca, ki naj bosta režiserju glavni material za odrsko umetnino, ki jo on ustvari.*“

„*Proti mehanizaciji odra ni drugega zdravila kakor njegova — humanizacija!*“

VI

Iz vseh teh Skrbinškovih aforističnih pripomb k najnovejšim odrskim teorijam in slogom, ki jih ne odklanja, ker so njihovi uspehi v bistvu vselej takrat uspehi, če so pristen izraz, a jim nasproti postavlja kot dokaz za pravilnost svojega pojmovanja rusko naturalistično igro Hudožestvenikov, in iz sedanjih njegovih izjav vidimo, da mu je oder živa beseda. Življenje, človek, ideja, beseda — so njemu vir, rojstvo, zmisel in sredstvo umetnosti, ki ji je večna naloga, da prikazuje lepoto. Poudarek racionalnosti, pojmovanje ideje (misli) kot vsebine umotvora in besede kot osrednje oznake gledališča čutimo pri njem — ne samo kot gledališkem igralcu (v nasprotju s filmskim), temveč tudi v njem kot človeku. Živahna čuvstvenost in močna razumska usmerjenost sta se združili v njegovi polni moški dobi v igri, ki je naturalistična, zvesta — idejno avtorju, likovno življenju; celotno njegovo idealistično pojmovanje življenja se izraža idejno in zato v ekspresionizmu, ki ga je prenesel k nam kot igralec (Gobsek) in kot pisatelj, kar nam najlepše dokazuje drama „*Labirint*“, ki je njegovo največje literarno odrsko delo.

VII

Skrbinškovo dramo „Labirint“ je že v istem letu, ko jo je dokončal, uprizorilo mariborsko gledališče.

Med znanimi Skrbinškovimi leposlovnimi deli naj navedem zbirko otroških iger („Božji volek“), ki jo je izdala Mladinska matica. Obsežneje in marljiveje se je udeleževal kot dramaturg in prevajalec. Priredil je dramaturgijo „Hlapca Jerneja“, nista pa še znani njegovi dramaturgiji „Gospe Judit“ in „Gadjega gnezda“. „Matajevega Matijo“ je igralo letos šentjakobsko gledališče v Ljubljani s precejšnjim uspehom.

Skrbinškovih prevodov iz pet in dvajsetih let je menda nekaj nad petdeset. Izšla sta le „Zemlja“ in „Vozel“ (Petrovič). Ostale prevode hranijo gledališki arhivi in so jih uporabljali že mnogi odri, vzeti pa so iz francoske, italijanske, nemške in srbskohrvatske literature. Kot knjižico je izdal tudi spis „Diletantski oder“.

S tem pregledom Skrbinškovega literarnega dela, ki bi mu že samo delalo čast tudi kot pisatelju, naj zaključim svoj poskus, da bi podal zunanji opis njegovega delovanja. Pet in dvajset let slovenskega odrskega življenja je v umetniškem in organizacijskem razvoju združenega z njim. Še bolj pa je vsa Skrbinškova osebnost združena s slovenskim gledališčem, ki je zlasti v tej razgibani dobi zahtevalo od poklicnega igralca samozavest, vztrajnost, požrtvovalnost in zrelo ustvarjanje.

OBISK PRI SLIKARJU

K. DOBIDA

Francè Kralj ima kar dve delavnici: atelje v svoji hiši, ki stoji tam zunaj na robu mesta, kjer se pohlevne trnovske hišice izgubljajo v Mestni log, ki je prav zdaj v zgodnji pomladi še posebno mikaven. Dela pa tudi v delavnici, ki jo ima kot profesor na srednji tehnični šoli.

Kraljeva hiša je prav za prav hišica, ena prvih v Gerbičevi ulici. Izpočetka je bila majhna, pa je prizidal in jo dvignil, tako da je dovolj prostora zanj in za družino. Atelje je tesen in ozek. Prepoln je izvršenih in začetih del, pripravljenih platen in osnutkov. Po kotih stoje plastike, na stojalih vise slike, mnoge so kar naslonjene pri zidu druga ob drugo. Med njimi je vse polno novih, ki čakajo na razstavo.

Atelje v šoli je ves drugačen, prostoren, visok in svetel. Kar preveč počejjen se mi zdi, vse je v redu, uravnano, kakor pač mora biti v šoli. Če ga ne bi oživljale neštete slike, kiparski osnutki in dovršena dela, bi bil skoraj pust.

Že precej časa Francè Kralj ni razstavljal. Številni plodovi pa pričajo, da pridno dela. V dve smeri gre v glavnem njegovo zanimanje: pokrajina in akt. Po vrsti slika ljubljanske vedute. Kakor je že pred leti nekajkrat naslikal mesto z Gradu, tako ga ta motiv še zmerom enako privlačuje. Velika platna govore o tem. Tu je pogled zviška čez grajsko poslopje proti Tivoliju, šentjakobska četrt, Zvezda z okolico, Šentpeter in poljanski okraj s cerkvijo sv. Jožefa. Tudi z nebotičnika mu je mesto zanimivo. Ujel je Grad v snežnem metežu in pogled na Trnovo v megli. Z Rožnika je naslikal panoramo mesta