

- T o n e (*težko*). Tu je vaša ječa! Tu sem tudi še jaz! Jaz vam hočem, jaz vam morem marsikaj! Pa ostanite! Ali pamet bo prišla nad vašo blodnjo!
- F r a n c e (*ostro*). Niste vi ta pamet! Nad njo je pravica! Na moji strani je pravica, božja in posvetna!
- T o n e. Bedak, še nihče ni jedel od pravice!
- B r e d a (*se glasno ihte zgrudi v Tonetovo naročje*).
- I v a n k a (*trepetaje*). Preteklost se bo bila z nami . . . to, kar je bilo, s tem, kar bo . . .
- F r a n c e (*odločno*). Dosojeno je! (*Sleče plašč, trdo stopi proti srednjemu stolu in sede.*) Gospodar se je vrnil!
- I v a n k a. Beživa . . . beživa . . .
- F r a n c e. Pred kom bi bežal? Kje je sovražnik? . . . (*Dvigne pest.*)
- B r e d a (*slabotno*). Kaj poreko . . . kaj poreko . . .
- I v a n k a. Zdaj se zgleduješ po drugih . . . Sramote se bojiš . . . O, Breda! Srce te zove pred sodbo . . . Breda!
- F r a n c e. Ne, Ivanka! Zdi se ti tako! To so živci po tej strašni hudi uri! Kar je slabega zraslo, to se vse poruši! Kar je dobrega palo, na novo zraste! In poreko, Breda, da sem poln sile in vere stal ob tebi —
- T o n e (*hripavo*). — iz groba, z vso trohno —
- F r a n c e (*osorno*). Molčite vi! Življenje prinašam —
- T o n e (*se obupno zakrohoče*).
- B r e d a (*kriče plane proti Francetu*). Ne — jaz drgetam pred teboj kakor v mrazu — hlad gre od tebe kakor od mrliča — ti življenje rušiš, rušiš . . . (*omahne, Tone jo ujame, France se umakne*).
- I v a n k a (*se med obema možema zgrudi na kolena proti sliki Marije na steni, pred katero brli večna luč*). V hudi uri — usliši nas — o — o —
- (Dalje prihodnjič.)

## OB KONCU GLEDALIŠKE SEZONE

A N T O N O C V I R K

### I.

Nad vse važno je, strniti ob koncu gledališke sezone celoletno podrobno, analitično razglabljanje in ocenjevanje uprizoritev v poslednjo sintetično celoto in v zaključno sodbo o umetniški višini sezone. Prav tako važno je, pokazati na plodnost ali brezplodnost celoletnega truda, naznačiti smer, v kateri se je gledališče gibalo, cilj ali brezciljnost gledališkega nehanja, od katerega je tako kruto odvisna vrednost ali nevrednost umetniških hotenj vodstva in igralcev, kakor tudi razvoj gledališča samega.

Pri tem končnem razmišljanju o poteku minule sezone bi sicer moral predvsem ocenjevati režijske in igralske stvaritve, ki so nad vse važne prav za umetniško vrednost gledališča; toda brezcilnost gledališkega vodstva — od katerega sta odvisna režiser in igralec in od katerega je odvisen organski razvoj gledališča, duhovne podobe naše duševnosti — me sili, da se moram pomuditi pri njegovem delu, pri njegovi politiki in kulturni višini. Nemoč gledališkega vodstva je predvsem očita v r e p e r t o a r j u, ki je plod nesodobnega, umetniško neprefinjenega diletantizma, z našo duševnostjo nesoglašajoče astilnosti in brezciljne gledališke usmerjenosti, in je plod negotovega tipanja pod vplivom tujerodne gledališke smeri. Zato je razumljivo, da se uprava ne trudi dvigniti iz mrtvila dandanes že itak ob stran potisnjenega gledališča, ki se bo moralo sicer — pri nas — brezpogojno umakniti močnejšim umetnostim, dasi tujerodnim vplivom, kozmopolitičnega «zvočnega filma», če se bo še dalje izživljalo v brezplodnem igračkanju, nejasnem tipanju, brezidejnosti in neumetništvu. Prepričan sem, da nam mora biti «zvočni film» danes še simbolen opomin, da pa utegne biti jutri že naš gledališki pogin — in to ne samo v drami, ampak še prav posebno v operi, ki je dosegla letos višek mrtvila, repertoarne malosmiselnosti, nesodobnosti in umetniškega diletantizma. Če pogledamo na naše gledališče iz umetniške perspektive, potem pomeni v celoti bore malo. Imamo komaj nekaj nadpovprečnih igralcev in pevcev, ki pa še niso slovensko gledališče.

Naše gledališko izživljanje se mora perokreniti v popolnoma svojsko, zgolj narodno pomembno in umetniško visoko smer, če bo hotelo doseči pravi, našemu življenju in čuvstvovanju umetniško soroden odraz in lik. Razgibati se bo moralo v globino, ne v sodobno širino, ki je često plod rafiniranega evropskega sladostrastneža ali nervozno zdivjanega, stilno neurejenega, v novostih in blodnih poizkusih izčrpanega gledališkega Dona Kihota; prisluhnti pretajnemu viru večno snujočega duha slovenskega genija, ki je v Cankarju izpovedal našo najbridkejšo resnico in lepoto. Ob njem bomo morali rasti in skozi fluid njegove metafizične duhovne podobe bomo morali zreti na svet, ki bo zrcalil vso široko prostranost večnega duha, oblikovanega v stoobraznih umetninah vseh narodov in časov. Takrat bomo doživeli svet skozi sebe in mu vdahnili svojo osebnostno potezo v kreativnem igralskem izživljanju, ki se bo imenovalo slovensko in obenem občečloveško.

Toda zdi se mi, kakor da je zaman občutil Cankarjev duh veliko karikaturu slovenskega lažiumetnjakarja in širokoustnega rodoljuba, da bi prikazal smešno nebogljenost plitkega in du-



ševno nedoraslega narodnega prvaka, ki ne bo nikoli dojel skrotovičeno nakazne podobe svoje nemoči.

## II.

Sestava repertoarja in razporedelba del je bila tudi letos brez stilne enotnosti, brez organične zvezanosti in brez ideje, ki je edine važnosti za dobro zasnovano, umetniško zlito in notranje enotno celoto. Repertoar je sestavljen iz del, ki nikakor niso v soglasju med seboj, dasi so med deli izredne umetnine («Faust», «Vihar», «Strahovi», «Nevesta s krono»). Obenem je prepleten z deli najrazličnejših literarnih vrednosti, stilov, časov in idej, s starimi in obrabljenimi komedijami («Za ljubezen so zdravila», «Utopljenca», «Vdova Rošlinka»), z nebogljenimi literarnimi pozikami («Brez ljubezni», «Ljubimec svoje žene» i. dr.) in z novejšimi, predmestnimi, za literarno neizobraženo maso napisanimi veseloigrami, ki žive od plehkkih domislekov in naivnih situacij («Naš gospod župnik», «Glavni dobitek» i. dr.).

Prepričan sem o dejanski veljavnosti svojih svoj čas sicer le teoretično izrečenih misli o repertoarju slovenskega gledališča. Še vedno trdim, «da mora biti repertoar slovenskega gledališča komponiran zgolj z vidika umetniške vrednosti del, v logični in estetično neoporečni vrsti, da stilni prehodi ne motijo med seboj, da morajo biti dela zbrana v psihološki zavisnosti od naše duševnosti, ki je edini sodnik. Predvsem pa mora repertoar obsegati najboljša naša dela, ker s tem je dana možnost naše kulturne rasti, ki se bo očitovala v samolastni produkciji! Nimamo dramatikov, nimamo dram? Imamo Cankarja! — Vsaktero dvorezno in nečisto hotenje, ugajati visokemu občinstvu in dvoriti hkratu slepim instinktom malomeščanskega okusa s puhlo in neslano — slovenskemu človeku tujo — kramo, nasprotuje etičnemu in idejnemu smislu slovenskega gledališča in se mora dokončno uničiti.» («Premišljevanje o slovenskem gledališču», Lj. Zvon, 1950, str. 153.)

Letošnji repertoar razpada v glavnem v dva dela: na pravi repertoar, ki obsega sedem dram in dve veseloigri, in na priložnostni repertoar, ki obsega enajst del (dram in veseloiger), tri otroške igre in ljudsko brezbarvno dramo INRI.

O pravem repertoarju, ki ga tvorijo: Goethejev «Faust», Ibsonovi «Strahovi», Strindbergova «Nevesta s krono», Schillerjev «Don Kárlós», Raynalov «Grob neznanega vojaka», Shakespearejev «Vihar», in Sherriffov «Konec poti» ne bom posebej govoril, ker so podrobne ocene že izšle. Ugotoviti pa moram, da je večji del dram režijsko ali igralsko propadel, prav posebno «Faust»,

ki pomeni največji umetniški padec letošnje sezone, nato «Strahovi» in končno srednje izoblikovani «Vihar», ki je mimo scenične bujnosti in teatralične živosti igralsko nenov, neumetniški in shakespearsko nedoumet. Nad vsemi dramami se po umetniški kvaliteti, to je po igralskem in režijskem razmahu, izredno dvigneta «Nevesta s krono» in «Konec poti». Literarno nadpovprečni sta tudi obe veseloigri: ljubka in naivna komedija «Čvrček za pečjo» (Dickens), polna mehke človeške dobrotnosti in prisrčnosti, s tipizirujočo karakterizacijo oseb poenostavljena in dramatično vzvalovljena, je sicer fabulativno narahlo moralizujoča, toda človeško iskrena, prepletena z mnogimi čuvstvenimi globinami, izlivi in s končnim rahlim zaključkom — in moderna «optimistična komedija» Marcela Acharda «Življenje je lepo», poema pesniške prožnosti, vsebinsko zajeta iz velemestnega vagabundstva, toda nad vse prijetno človeško izdelana in dramatično živo zgrajena. Vkljub nekaterim preenostavnim zaključkom in medlim občutjem je nekaj živih in prisrčnih tipov. Pri nas je komedija zaradi nerazumevanja režijsko in predvsem igralsko propadla.

Drugi del repertoarja je izpolnjen z dramatičnimi poizkusi, novotarijami in zelo slabimi veseloigrami. «Intimna drama» Vel. Jankovića «Brez ljubezni» je odrsko slaba in življenjsko brez globlje resničnosti, kaže v medlih in nejasnih obrisih spačeno sliko neke sodobnosti in skuša učinkovati s sila vsakdanjo, popolnoma nedramatično filozofijo, ki si išče problemov, kjer jih ni. — Literarno še slabša in odrsko manj močna je prav tako «komedija» M. Dimitrijevića «Ljubimec svoje žene», kjer se nič ne dogodi, ampak zgolj govori. Snov je nedramatična, niti novelistična ni; osebe v «komediji» pa so mrzle in neživljenjske. — Literarno negotna, odrsko nejasna in notranje nedramatična je tudi M. Begovićeva «tragikomedija» «Pustolovec pred vrati», kjer se tepeta med seboj moderna analitična fantastika z bolno simboliziranim, fiktivnim življenjskim ozadjem, kar povzroča v igri tragikomično zavozljanost, nedognanost in pesniško neresničnost. Ta blodna raztrganost se kljub bujni navidezni teatraliki razbohoti v neke filozofsko psihološke parbolične nadpomene, ki pa so le nebogljeni učinki od živcev razbičane fantazije in nimajo nikakega odrskega, ne igralskega sokovja. Preobilica osebno nepreživljene filozofije, enostavno prikazana psihoanalitična nelogičnost scene in s silo uprizorjena somnambulnost pa razbijeta že itak slabo karakterizacijo oseb in idejo dela. — Po dramatični moči višja od imenovanih treh iger, toda po literarni vrednosti in po idejnosti neumetniška je moralizujoča drama W. S. Maughama «Sveti plamen», ki ima



svoje osrednje žarišče v dialektično razpleteni moralični tendenci, ki naj ponazori pisateljevo etično prepričanje. Drama se v začetku vzpne v detektivskem zaletu, obstane pa v umetno raztegnjenem tretjem dejanju, kjer se razlije v moralično pridigo in filozofiranje s končno poanto o pravicah matere nad življenjem svojih otrok: «Jaz sem mu (sinu) življenje dala, jaz sem mu ga tudi vzela!» Osebe so zgolj nosilci morale in so človeško neresnični. Postava majorja Liconda pa je v drami sploh nepotrebna. Razen teh del je po pesniški sili nedvomno najmočnejši znova ponovljeni Klabundov «Krog s kredo». — Žal, da je dramatično negibčen in idejno tu pa tam prenaiven.

Večina veseloiger je brez kvalitativne vrednosti. Gledališko vodstvo jih sprejema v repertoar zgolj iz denarnih vzrokov, čeprav dokazujejo dejstva, da gledališče kljub stalnemu nedeljskemu občinstvu ne uspeva nič bolje, da pa umetniško občutneje propada.

«Velika abeceda uspeha» (Marcel Pagnol) spada k mnogobrojnim komedijam enoletnicam, kajti njih pesniška vrednost je tako majhna, kakor je velika njih hipna slava. «Abeceda» je fabulativno naivna in vsebinsko stara. Učitelj Topaz se sredi igre prelomi, kar je tudi v komediji psihološko nemogoče, kaj šele komično. — Prav enaka po vsebinski zastarelosti in okornosti je veseloigra «Naš gospod župnik» (André de Lorde in Pierre Chainé), ki bolj tipizira kakor karikira in ki sta mu dramaturga preokorno vlila v žile nekoliko sodobne morale. — Po samostojni koncepciji in dramatičnosti še pohlevnejša je Lipahova burčica «Glavni dobitek», ki kaže z vsakim besednim dovtipom ljubljansko malomeščansko revščino in pisateljevo neizvirnost v situacijah, preočito komično prisiljenost in čudovit okus naše gledališke uprave, ki se je vendarle oddolžila slovenski muzi na tako dostojen način. «Glavni dobitek» je edino letošnje novouprizorjeno slovensko delo in uprava je upravičeno lahko ponosna. — Poleg Nestroyjeve komedije «Za ljubezen so zdravila», ki so jo presadili z vso banalno neslanostjo v Narodno slovensko gledališče in ki mu daje pravi predmestni zvok v stilu nove Krpanove kobile, smo dobili iz lanske sezone še Nestroyjeva «Utopljenca» s prav isto estetsko vrednostjo kot lani, in do mozga prežvečeno Golarjevo «Vdovo Rošlinko», ki nas noče nobeno sezono zapustiti ter je po mnenju uprave najbrže umetniško pomembnejša kot katerakoli Cankarjeva komedija.

Iz pregleda letošnjega repertoarja je razvidno, da je težišče našega gledališča v slabi drami in komediji. Posebno postane to razvidno, če še pomislimo, da so igrali «Fausta», «Strahove», «Ne-

vesto s krono», «Grob neznanega vojaka» in ostale drame poleg premiere le še za vse abonmaje ter da so se vlekli komedije razen «Cvrčka» in «Življenje je lepo» preko vse sezone. — Iz pregleda je tudi razvidno še nekaj važnih dognanj. Predvsem je važen odnos gledališke uprave do slovenske umetnosti, do naše ustvarjajoče dramske literature. Nato je važen njen odnos do občinstva, ki se kaže v dveh smereh: ali v njegovem podcenjevanju ali v precenjevanju; končno pa je še važen odnos uprave do režiserjev in igralcev.

### III.

Osnovna poteza naših režij še ni stilna enotnost, tisto metafizično jedro individualnih posebnosti, ki bi kazalo na svojsko ustvarjanje iz našega duhovno-vizionarnega sveta in iz našega občutja kot središčne praoblake, iz katere bi se porajala vsaka še tako osebno pojmovana režiserjeva stvaritev. Dojeli smo se podzavestno, nakazali smo smer svojemu odrskemu izživljanju v podincih, do «svoje podobe» se še nismo povzpeli. Režiser, ki se mora še nenehoma boriti s snovjo — zunanjo izraznostjo —, ta še ni ustvarjalec, temveč je bolj ali manj večšč inscenator, lahko je tudi izreden virtuoz v obvladanju zunanje režije. Njegovo delo pa še ni razodetje, v njem še ni umetniškega diha, ki mistično veže v nadtvarnem ujemanju vsebino z obliko v svojevrstnem stil, ki ima za podlago življenjsko energijo nadrealne resničnosti. Pri vsaki umetnini odloča moč izoblikovanega življenja, ki poraja iz sebe vseobjemajočo idejo kot svojo najvišjo potenco.

Prava režiserjeva naloga je torej prodreti v kozmos drame, oblikovati ga kot edini v sebi popolnoma zaključen svet, ki ima svojo posebno zakonitost; prikazati na odru — v sceni in igri — osnovno njegovo vsebino in idejo. Z ustvaritvijo novega življenja na odru je podana že moč druge umetniške realnosti. Po moči in prepričevalnosti te umetniške realnosti se dá soditi na režiserjevo osebnost, ki je dvignjena nad zgolj formalističnimi težnjami in sposobnostmi. Vsaka umetnina pa ima svojo posebno umetniško vsebino. Jasno je, da je doživetje faustične duševne razgibanosti, ki se izživlja v večnem hlepenju po poslednjem spoznanju, v vzdušju, občutju, vsebinskem in stilno dinamičnem zanosu popolnoma različna od shakespearske elegično zveneče umetniške samoizpovedi v demoničnem liku — Prosperu («Vihar») in od mogočne simbolike, ki je skrita v drami. Ta dvojnost mora biti režiserju popolnoma jasna in ga mora voditi pri oblikovanju obeh dram. Predhodnik take — notranje — režije je pri nas M. Skrbinek. Do tega ga je privedla njegova demonična na-



rava, ki je rila v globine različnih svetov. — Velik režiser je uravnan v osebno religijozno doživljanje življenja, ki ga ponazoruje skozi stobarvno prizmo svojega svetovnega in etičnega nazora. Zato je režiser prav tako občutljiv pri izberi del kakor igralec, ki si išče svoji naravi prikladne vloge in more podati dobro le ono, kar je njegovemu ustvarjalnemu občutju blizu. Tega razumevanja naša uprava nima. Ona vidi v režiserju brezosebnega rokodelca, zato mu nalaga najrazličnejša, njegovi naravi nasprotujoča dela. Odtod letošnji popolni odrski neuspeh «Fausta», «Strahov» in drugih del.

V naši drami imamo predvsem dve režijski smeri. Posebnost prve, ki jo zastopa O. Šest, je zunanja dinamika, ki temelji na vizualnosti, barvitosti, scenični pestrosti in na tehničnem razmahu. Posebnost druge, ki jo zastopa C. Debevec, je poglobljenost v notranjo dinamiko dela, oseb in vsebine: v dojetje središčne stilne posebnosti drame, ki je pri Debevcu prevečkrat miselno poudarjena in je bila nakazana pri Skrbinšku v podzavestnem, emocionalnem doživetju. Ta smer, ki je pri nas še zelo mlada in še nima svoje popolne podobe, je bližja umetnosti od prve.

O. Šest je kot režiser zelo pester. Toda prav ta pestrost mu škoduje. Zdi se mi, da mu gre preveč za kvantiteto režij in premalo za kvaliteto. Zato je večina letošnjih dram v njegovi režiji radi površnosti propadla. «Faust» ne prenese eksperimentov v inscenaciji, še manj banalnosti, ki učinkujejo mimo vsebine s svojo preočito tendenco. Tudi «Vihar», ki je v Šestovem občutju še najbolj posrečeno insceniran, je izgubil v scenično najbolj živih prizorih vso vsebinsko vrednost. Režiser je iskal sebe, ne dramatika. Barvitost mora imeti svoj vzrok v vsebini dela in z njo mora režiser nekaj povedati. Zato je Šest prešel vse simbolne pomene v «Viharju». Šest nima pravega zmisla za igralca (režija Fausta, Prospera, Bonaparta itd.), zato ne ve z njim ustvarjati, tudi za enotnost ansambla nima čuta, komaj včasih za maso, toda le na zunaj. Tudi moderna lahkotnost in enostavnost režije, ki se je Šest kaj rad oklepa («Pustolovec pred vrati», «Faust»), mora imeti vsebinsko podlago, sicer je nezmisljena. Domisleki morajo imeti svoje težišče v delu, ne pa v sceni («Življenje je lepo»). Posebno ponesrečeno pri Šestovih režijah je uprizarjanje pijanskih scen (Auerbachova klet, Trinculo-Stephano-Kaliban). Zbanalizira jih in prikroji instinktom občinstva.

Vse veseloigre («Velika abeceda», «Naš gospod župnik», «Utopljenca») v Šestovi režiji so neznailne, scenično nemogoča pa je posebno komedija «Za ljubezen so zdravila». Prav tako srednje

uprizorjene so drame: «Brez ljubezni», «Ljubimec svoje žene» in «Pustolovec pred vrati». V šestovem stilu sta scenično najboljši komedija «Življenje je lepo» in «Vihar», dasi igralsko ne zadovoljujeta.

Režija C. Debevca je usmerjena v notranjost drame, v njeno globino. Skuša jo miselno in čuvstveno dojeti, igralsko in odrsko izčrpati in jasno izoblikovati v ideji in igri. Glavni podarek daje Debevec igralcu, igralski skupnosti v igri in popolnemu zlitju scenične izdelanosti z igro, kar odmakne izvajanje od mrzle teatraličnosti. V nasprotju s Šestom pozna Debevec popolno logičnost scene, le da se pri njem včasih preočito kaže zgolj miselna osnova režije, ki je posebno vidna v miselni preračunanosti scene in izvajanja («Don Karlos», «Pohujšanje v dolini šentflorjanski»). Igralca kot najvažnejši člen v drami pritira do izredno učinkovitih, stilno zelo srečnih domislekov, ki temeljijo na psiholoških spoznavah. Zato govorimo pri Debevcu predvsem o režiji igralca in je pri njem mnogo bolj zavedno osebnostno izvedena kot pri Skrbinšku, ki je igralca potegnil vedno za sabo, ali pa ga stiliziral. Posebno močna pa je Debevčeva režija igralske skupine. Predvsem skrbi Debevec za enotno igralsko ujemanje, za ritmično ubranost, sozvanjanje in stilno enotnost. Ta poteza je edinstvena pri nas in nas lahko privede do mogočnih igralskih stvaritev.

Letošnje Debevčeve režije so vse značilne, niso pa vse močne. Njegov repertoar je literarno visok in neoporečen. Od «Dona Karlosa», ki je svojski po pojmovanju klasične nemške igre in morda prav zato mrzel in preveč miselno zaobjet, se dvigne moč Debevčeve režije do «Groba neznanega vojaka», ki ima poudarek v psihološki analitičnosti in notranji igri, se v «Cvrčku za pečjo» razbohoti v prijetno čuvstveno veseloigro in doseže največji letošnji umetniški višek v «Nevesti s krono» in «Koncu poti». «Nevesta s krono» je dosegla svojo umetniško izoblikovanost prav v igralski enotnosti, ki je tako bogata, tako sveža in svojska, da razprede krog izživljanja od igralca še v bogato pravljico širino. Prav isto je pri «Koncu poti», kjer je, radi izredno pogojenih tipov, dvignil posameznega igralca visoko nad povprečnost. Celotne nekatere scenične pomanjkljivosti, ki so vidne pri obeh igrah, izginejo spričo igralsko tako močnih stvaritev.

Klabundov «Krog s kredo» ne prinese kljub novo ustavljenemu četrtemu dejanju v dramatičnosti igre ničesar in je šel mimo nas precej medlo in igralsko okostenelo.

Skrbinškova režija «Svetega plamena» je scenično zanimiva, pripravljena in tudi izdelana, toda manjka ji predvsem



notranje sile. Igralsko ni pomenila. «*Strahovi*» v režiji Marije Vere so, žal, bili poizkus.

Lipahova režija «*Glavnega dobitka*» je prav v skladu z vrednostjo dela in se more mirno postaviti ob neduhovito režijo «*Vdove Rošlinke*».

#### IV.

Naši igralci kot igralska celota niso pomembni prav zaradi stilne razbitosti in predvsem zaradi neenotne igralske izraznosti. Po igralski višini in nadarjenosti so značilnejši nekateri posamezni igralci. Izhodišče našega igralca je še vedno igralska samovzgoja, ki si išče vzgledov ob posnemanju ter počasi tipaje rije do lastnega izraza. Večina jih obtiči v prvih razvojnih stopnjah, igralsko okrní in si pomaga le z rutino. Razumljivo je tedaj, da naš igralec ne išče vase za vsakim novim likom, ampak da ponavlja vedno znova v primernih različicah svojo enkratno stvaritev. Vzrokov taki igralski okostenelosti je več in ne tiči toliko krivda v igralcu samem, kakor v napačni igralski vzgoji, nepravilni ceni igralca, malobrižnosti vodstva, v slabi režiserjevi šoli in često v nekritičnem občinstvu. Velik nedostatek pa je, da nima naš igralec nobene izrecno slovenske dramatične vzgoje, ki bi ga priučila slovenske odrske govorice in pravilnega pojmovanja slovenskega jezika. Prirodna nadarjenost je komaj igralčeva prva stopnja, ki ga s pomočjo strokovne vzgoje privede do igralske samostojnosti in umetniškega oblikovanja. Prva skrb uprave bi torej morala biti, da bi ustvarila igralski seminar, kjer bi se vzgajal predvsem igralski naraščaj, ki tiči sedaj po zakotnih tečajih, ali pa si mora iskati vzgoje v tujih igralskih akademijah.

Med naše najvidnejše igralce spada po nadarjenosti, globini, igralski moči, motivni bogatosti, znanju in stvaritvah — M. Skrbinšek. Njegove letošnje vloge kažejo močno igralsko osebnost, izoblikovanost in umetniško višino. V Skrbinšku se strinjata dva igralska načina: teatraličen in demonsko stiliziran. Kadar najde obema človeško podlago in čuvstveno vsebino, ustvari umetniški lik. Njegova najosebnejša črta je demonizem, to je njegov osebni stil. Skrbinškov *Mefisto* je pretežno trpel na premočnem demonizmu (Prolog). Zrastel je sicer igralsko do izredne scene (Pogovor Mefista z učencem) — ki je edina v uprizoritvi Fausta in jo prištevam Skrbinšku samemu —, toda potem je znova padel. Mimo *Župana* v «*Nevesti s krono*», kjer se je demoničnost človeško očistila v mistični zagonetnosti, se je prikazala nato v vsej svoji nečloveški grozotnosti v *Kalibanu*, ki je svojevrsten Skrbinškov lik, toda izven Shakespearejeve za-

misli. Človeško resničen in umetniško velik je bil Skrbinšek v svojih mirnih vlogah. Od hladnega vojvode Albe se je povzpел do človeško živega Starca v «Grobu neznanega vojaka» in je našel umetniško višino v Tackletonu, ki je letos njegova najmočnejša vloga in najbolj sugestivna. Posebnost pri Skrbinškovih likih so izredne maske, ki bi zaslužile posebno razpravo. Svoje najbolj človeško čustvo je pokazal v Polkovniku («Konec poti»), ki spada med njegove močne vloge.

Po igralski moči Skrbinšku letos najbližji je Emil Kralj. Notranje je on drugi pol Skrbinškove narave: enostaven, miren, preprost, čustveno primaren, enoobrazen, zelo teatraličen in intelektualno mnogo manj razgiban. Letos se je povzpел do izredno zrelih vlog, ki obetajo res mnogo. Vsak svoj lik izčrpa zgolj v eni smeri, a ga vendar tako človeško poda, da vsebinsko popolnoma zadošča. Vse miselno razgibane vloge navadno igra zgolj teatralično. Takšen je njegov Marki Poza, premalo schillerski, prav tako tudi Engstrand, ki ga je rešil le teatralično, ali Mož v «Pustolovcu pred vrati». Vse močnejši in po naivni resničnosti svojski je v čustvenih vlogah. Tu je dosegel svoj umetniški odraz v Matsu, ki je poleg izrazito mehkega Caleba njegova čustveno najboljša vloga. Mats je Kraljeva umetniško preobličena narava. Človeško razvit in ob Matsu umetniško pomemben je bil njegov Osborne. Njegova mirnost pa je bila notranje skrajno dinamična. Igralsko je bil v «Viharju» kot Alonzo edini dober, toda osebno manj značilen.

Igralska moč I. Levarja tiči v široki liniji, v oblikovanju zunanje razgibanih junakov. Levar ne grize vase, ne išče vsebinsko in oblikovno novih lic in likov, ampak živi v vedno isti igralski maski. Prav isto je z njegovo mimiko in kretanjem. Izrazito se to kaže v izgovarjavi, ki je recitativno melodična, neizpremenljiva, odvisna le od modulacije in patosa. Levar živi tekst, ne linije junaka, ki ga oblikuje. Zato je njegov Faust propadel, ker mu ni našel jedra. Zato je Manders medel in Bonaparte («Življenje je lepo») igralsko okoren. Neshakespeareški in igralsko neresničen je tudi njegov Prospero, ki ga je Levar pojmoval preveč recitatorsko in svečeniško. Da ni Levar mnogo-obraznik in večš teatralik kaže vloga Smrti iz «Pustolovca». Edina vloga je bil Filip II., ki je tudi njegova posebnost. Tu je našel preko teksta silovitega zamaha v oblikovanju Filipove osebnosti. Levar kot Rožmanov Janez pa je nemogoč.

J. Cesar je naš edini situacijski teatralik in komik. Toda njegova igralska komika trpi na neizdelanosti, ni prefinjena, ampak je še trda, brez psiholoških domislekov. (Primerjaj komiko Pavlova kot Potkolesina!) Cesar je večš tipizator, toda le



prerad se ponavlja. Žal, da ga uprava kvari z ničvrednimi, šablonskimi vlogami in mu s tem ovira umetniški razmah. Tak je njegov Siebel, Stephano in Florjan Špeh. Iz učitelja Topaza je napravil lik, pa se je v njem prelomil. Kot Župnik ni vzdržal in je mahedravo zahajal v šablono. Boštjan Brvar je ponovitev Topaza. Njegova izredna in igralsko velika vloga je John. Tu je Cesar ustvarjal. Sijajen je tudi kot Matsov ded, kar kaže, da je v Cesarju veliko vsestranskega talenta.

F. Lipah je besedni komik in včasih dober stilist. Zdi se mi pravi tip za stiliziranje junaka. Njegov Wagner je mišljen pravilno, igralsko pa ni povsem doživljen. Višek mimične komike je Brissot, zelo močan. Mimo kopice «vlog» je prijeten kot Gonzalo, nov in svojski pa kot Trotter. To je njegova najboljša letošnja vloga.

C. Debevec — igralec — je znatno šibkejši od režiserja. Pri njem prevladuje inteligenca nad ustvarjalno močjo. Večkrat je zato hladen. Debevec je pri nas v igri prvi uveljavil situacijske domisleke, kar kaže na osebnost. Mimo Ozvalda, ki je najmanj njegov, je dosegel čustveno igralski višek kot Povodni mož. Vojak je po igralski sili močnejši od Stanhopea.

Sl. Jan ni obrnjen na znotraj, njegovo igralsko izživljanje temelji na zunanostih: na širokem, lokovitem gibanju in deklamatorsko patetičnem govoru. Na tem bolehata Don Karlos in Ferdinand. Oblikovne pestrosti nima in psihološko je dokaj nerazgiban. Njegova najmočnejša letošnja vloga je impulzivni, ognjeviti Raleigh, igralsko tudi nepričakovano svež.

E. Gregorin je tipizator duhovniških likov (Pastor). Izrazita vloga je Domingo, igralsko tudi najboljša. V salonskih igrah je premedel, osladen in narejen (Kosta Todorović, Gjuric). Mimo Antonija v «Viharju» je kot gospod Muche igralsko izoblikovan.

Železnik je bil izreden kot Hibbert, kjer je dvignil lik do značilne karakteristike, kot Sebastjan ni vzdržal, toda «Dobro vzgojeni mladenič» je bil dober. — Potokarjev «Narednik» je omembe vreden.

\*

Med igralkami je po svoji igralski razgibanosti, čustveni moči, globini in svežosti najvidnejša M. Šaričeva. Njena bit je eterično prosojna in ni telesno tvarna. Njena narava izdihava neko žensko zagonetnost, ki je prej simbol duhovnega bistva ženskosti kot pa telesne polnokrvnosti. (Takšne — zgolj ženske — naše gledališče nima.) Ta poteza daje igranju Šaričeve neko pasivnost, ki se očituje v poduhovljeni telesnosti, neko mirno vda-

nost in nedoumnost. Ona igra vedno sebe. To se kaže v njeni igri. Očito je predvsem doživetje, ki učinkuje včasih bolj po pristnosti čustva kot igralski sili. Šaričeva je zelo blizu stilizirani igri, tu dobi njena osebnost nov, nadtelesen poudarek. Toda ona je predvsem komorna igralka, uglašena (glas, postava, mimika) za psihološke ali sanjsko nadrealne like. Zato je Kersti umetniški lik in človeško resničnejši od Elizabete. Šaričevi naravi je tuja schillerska žena. Svoj igralski višek je dosegla kot Auda. Ta njena vloga je po obsegu igralskega doživetja močnejša od Kersti, po stvaritveni učinkovitosti medlejša. Čuvstveno pristnost je umetniško izoblikovala v Dotki, ki je poleg Kersti in Aude letos njen tretji umetniški lik. Stella ji je po naravi tuja, zato je ni izigrala. Tudi v Arielu se ni mogla razgibati. Arielova dinamika in bogata simbolnost sta izven izrazne možnosti njene umetnosti.

Marija Vera spada med naše igralsko najbolj dovršene igralko. Njena igra kaže uglajenost, finost in globoko duševno inteligentnost. Ni impulzivna, pač pa umirjeno zrela. Ibsenov stil ji je zelo blizu, tudi njegova moralna in psihološka analitičnost. M. Vera preoblikuje Ibsenove ženske like v žive postave. Žal, da igra zelo malo. — Helena Alvingova je njeni naravi blizu, toda ni ji našla pravega igralskega izraza. Kot Kerstina mati je segla globlje in ustvarila resnično postavo, Vojvodinja Olivareška spada med njene veličastne vloge. Vsak gib je tu svojski in učinkovit, prav tako vsaka beseda. Kot Mrs. Tabret je živela vlogo in je ustvarila mimo pisatelja resnično mater. To ni več mrzla mati, ki modruje, ampak živa, ki ljubi in čuvstvuje.

Letošnje vloge M. Nablocke so večinoma nezanimive in igralsko medle. Nablocka je močna igralka velike duševne razgibanosti. Njeni naravi bližja je blazirana, rafinirana velemestna dama kot pa tragično zapuščena ženska, dasi jo oblikuje z občutjem in prepričevalnostjo. V svoje erotične vloge vlije mnogo čutnosti. Nablocka ni Marjetica, ker ne more do pristne dekliške naivnosti. Zaradi tega je bila njena vloga dokaj prisiljena in nedoživljena. Pola, Jelena, gospa Cousinetova in Suzy Courtois niso njene ženske postave.

Mira Danilova se je našla edino kot Brita. Vsa njena impulzivna temna narava je prišla tu do popolne veljave. V Danilovi je več volje nego moči in njene vloge kažejo veliko miselne pregnetenosti. Njenemu igralskemu izrazu so bližje zavratne, satanske ženske od notranje čistih in jasnih. Zato je njena Eboli na višku, ko spletkari, in je igralsko izrazitejša od Regine. Pri M. Danilovi je veliko borbe za izraz. Njena mimika je trpko



grenka, njen obraz je vedno enako mračen. Miselne vloge podaja s patosom in podčrtuje njih temno stran (Sestra Waylandova). Zato M. Danilova ne more biti M i k y.

C. M e d v e d o v a je zunanje dovršen, teatraličen talent, poln ognjevitosti, nebrzdanosti in odrske gibčnosti. Radi tega je trpela njena M a r t a. Igralsko dovršena je bila mimo raznih Lucij Plevelovih kot M i s t r e s s F i e d l i n g. Njena M a t i l d a pa je zgolj odrska.

Vida J u v a n o v a je letos oblikovala dve veliki vlogi: B e r t o in A g n e z o. Dasi je po telesu Berti bližja, ji ni bila po duši, obtičala je na površju. Agneza ji je bila prikladnejša, toda mrzla. Njen glas je premonoton.

## V.

Vsekakor koristna in plodna je misel, dvigniti gledališko sezono z g o s t o v a n j i. Gostovanja tujih igralskih skupin na našem odru morejo biti važna za razvoj našega gledališča. Njih pomembnost pa tiči le v njih prvovrstnosti. Samo takrat so gostovanja res potrebna, kadar morejo nuditi našemu igralcu vpogled v tuje umetniško ustvarjanje, oblikovanje in podajanje res močnih igralskih osebnosti in kadar morejo bistriti okus občinstva ter ga uvajati v razumevanje igralske umetnosti. Vsakršna druga gostovanja, ki so igralsko manj vredna od naših predstav in nimajo nikakega umetniškega vzleta, so nepotrebna in celo škodljiva. Vsebina tujega igralskega stila obstoji v igralskem izrazu, prednašanju in občutju. To ne sme siliti našega igralca v posnemanje, dvigniti ga mora le moč igralske tvornosti, to je tistega umetniškega jedra, ki je občečloveško. Vsaktera druga posnemanja zavajajo igralca le v prevzemanje zunanjih, teatraličnih efektnosti, ki pa so brez pravih notranjih, igralsko tvornih sozvanjanj. Igralec prav lahko odstrè tujo zunanjo stilno posebnost ter tako doživi njegovo pravo notranjo umetniško vsebino. Kdaj je igralec duševno oplojen in kolika je njegova duševna razsežnost, se da soditi po vplivu gostovanj, kar je važno za študij igralčeve osebnosti in njegovega stila.

Letošnja sezona je bila natrpána z gostovanji. Pri pregledu različnih igralskih družin, ki so nas obiskale, se kmalu pokaže smer gledališkega vodstva. Vsekakor ni bilo docela pravilno, da so si gostovanja sledila kar drugo za drugim. — Skupina «M o s k o v s k e g a h u d o ž e s t v e n e g a t e a t r a» je bila kot igralska celota raztrgana in samo še na posameznikih blesti odblesk nekdanje slave. Igralsko pomembni so bili samo: P. P a v l o v kot Porfirij Petrovič, Ljubim Torcov in Podkolesin; H m a r a kot Razkolnikov in V. G r e č e v a kot Pulherija Ivanovna, Ana Iva-

novna in Fekla Ivanovna. — Zanimivo je bilo nato tudi gostovanje «Comédie française», ki so nas stilno uvedli v nov svet, in gostovanje praških igralcev (Dostalova, Vojta, Vydra, Scheinpflugova). — «La petite Scène» je v celoti igralsko hladna razen par igralcev in je učinkovala samo v stilizaciji Molièrove «Prisiljene žentve» in komedije Anatola Franèea («Komedija tistega, ki se je poročil z nemo žensko»). — «Sinja ptica» je pomenila zgolj scenièno in odrsko kabaretsko novost, ne pa kot umetniška skupina. — Nepotrebnost pa je bilo gostovanje ljudskega odra «Die Tegernseer» in prav posebno Hrvaških seljakov s «Prigorsko svatbo».

Zelo zanimiva bi bila tudi gostovanja posameznih tujih igralcev v znanih in pri nas že oblikovanih vlogah.

## VI.

Posebno poglavje našega kulturnega življenja je opera. Zaslužil bi temeljite in stvarno kritiène študije, ki bi utemeljila: pomen slovenske opere, njen namen, njeno vrednost (pevsko, igralsko, muzikalno, režijsko in scenièno) in njen dosednji razvoj. Popolnoma jasno je, da je naša opera v celoti umetniško šibka in kulturno pasivna. Saj nikakor ne ustreza težnjam sodobne opere, je brez jasnega cilja in brez pojmovanja svojih umetniških nalog, ter se izživlja v nestilnosti, v starih, do mozga premletih opernih delih in pevsko okostenelem prednašanju. Tudi operni repertoar je dvolièen: hoèe z operami zadovoljevati muzikalno izobraženo občinstvo, z operetami pa muzikalno neuko, predmestno množico. Letošnji repertoar je naravnost tip operne brezcilnosti. Opozoril bi rad le na najvažnejše repertoarne nezmiselnosti. Ali je morda znak naše operetne višine Zellerjev «Tièar», morda Lortzingov «Carintesar», morda Straussova «Beneška noè» in druge? Poleg Verdijevega «Ernanija», Bellinijeve «Norme» in podobnih poslušamo prav tako že do neokusnosti pevsko in igralsko okostenelega «Gorenjskega slavèka», «Prodano nevesto», Křenekovega nezmiselno dojetega «Jonnyja» in veèno se ponavljajoèe opere v osladni zastareli izvedbi, režiiji in sceni. Ali ne obsega pravi letošnji repertoar zgolj Wagnerjeve «Valkire» — pevski in odrski pozkus — in niè bolj uspelega «Lohengrina»? Nova je še «Hasanaginica» (Šafranek-Kaviè) in umetniško nepomembno, muzikalno nebogljeno, vsebini Cankarjeve farse neskonèno oddaljeno Bravničarjevo «Pohujšanje v dolini šentflorjanski».

S tem še je komaj nakazal uvod v kritièno razpravo o slovenski operi. O režijski in scenièni izvedbi del v operi sploh



ne morem govoriti. (Izvezam Debevčevo režijo «Pohujšanja»!) Znova bom samo opozoril na režijo obeh Wagnerjevih del (Krivecki), na okostenele režijske domisleke pri italijanskih operah, na omledno režijo «Evgenija Onjegina (Krivecki), «Gorenjskega slavčka», «Bohème», «Norme» in drugih. Končno pridem do največjega slovenskega oksimorona, do Povhetovih operetnih režij, kjer ni najti razen plitke tradicionalistične režije niti drobtine režijskega znanja in sposobnosti.

Jasno je tudi, da opera ne pozna ne režije pevca ne režije pevskega zboru, komaj režijo baleta. Na globino režijskih domislekov da slutiti zvočnik, najnovejša scenična naprava pri «Črnih maskah», s katero je režiser razbil poslednjo pevsko in igralsko iluzijo. O igralsstvu pevcev si pri nas niso na jasnem in povsem prevladuje, kljub Šaljapinovim igralskim stvaritvam, prepričanje, da bodi operni izvajalec zgolj pevec ne pa tudi igralec. Seveda o napačnosti tega nazora ne bom razpravljajal.

Na isti višini kot repertoar in režija je tudi naš operni pevec. Izvezam res kvalitativno redke in izredne pevce. Velika hiba večine pevcev je izgovorjava. Ne znajo pravilno izgovarjati in peti slovenskega besedila. Po pevski kvaliteti je večji del pevcev-solistov pevsko še nezadosten. Marsikomu služi naša opera le za šolo. Kako naj poobčutim Marčecovo nedognano in neizšolano petje, ki je povsem šele na svojem pevskem začetku? In Marček poje Lohengrina! Pevskemu zboru popolnoma manjka pravih tenoristov in sopranistinj. Višek naše pevske umetnosti pa je opereta. Pojmovanje operete pri nas je naivno. Kajti ne zavedamo se, da mora biti operetni izvajalec res tudi velik pevec, ne pa zgolj slab igralec. Naša opereta pa poudarja zgolj njegovo problematično igralsko stran (Drenovec, Povhe, Peček in podobni).

O muzikalni izvedbi, o orkestralnem podajanju, o zborovskem petju in o posameznih solistih bi bila nujna obširnejša študija.

## VII.

S tem je očitno pregled minule sezone. Še dokaj malenkosti bi bilo treba omeniti (n. pr. «Gledališki list»), toda v njih ni glavno težišče. Zanimiva in prav tako važna bi bila tudi študija o našem občinstvu, ki je neke vrste soigrajoči del gledališča in ki vsaj podzavestno soglašja in podpira obstoj takega gledališča, kot je. Tak psihološki oris bi odkril najrazličnejše podtalne vzroke naše gledališke krize in razblinil marsikatero iluzijo. Seveda živi duševno globlji del občinstva v večni opreki z gledališko smerjo, toda njih protest je molčeč.

S tako zgodovino minule sezone stojimo pred novo, o kateri pa še ne vemo ničesar.