

presegli strukturalizem, sta portretni študiji (Proustov monolog, Kronika osirotelega starca) za to novo stopnjo vsekakor najtipičnejši. Kritično ironičnost, ki je, kot vse kaže, zrasla Mešku iz nekdanjega občutka skromne naivnosti, posredujeta deli Vulgus in populo ter Oglas pod šifro »Priateljici«. Kolikor si Meško dopušča tako, vsekakor izvirno likovno interpretacijo zelo vsakdanjih problemov — ob tem, sicer skromnejšem delu Meškovega opusa, bo verjetno treba še posebej spregovoriti, saj gre za označitev neposredne umetnikove družbenosocialne angažiranosti — pa odpirata preostali olji (Zlata obleka, Velika pozabljena ikona) s svojo specifično, zastrto ikonografijo nova pota. Želimo si, da bi jim mladi slikar lahko kmalu dal duška.

Aleksander Bassin

GLOSE

NEPOČESANE MISLI O GLEDALIŠČU

Objavljamo utrinke iz daljšega razgovora o slovenskih gledališčih, ki so se ga pred časom pred mikrofoni RTV Ljubljana udeležili direktor ljubljanske Drame Bojan Štih, direktor Mestnega gledališča ljubljanskega Lojze Filipič, rektor Akademije za gledališče, radio, film in televizijo Filip Kumbatovič, svetnik v republiškem sekretariatu za kulturo in prosveto Dušan Tomšič in gledališki kritik Vasja Predan.

Téma razgovora — slovensko gledališče in slovenska gledališka kultura — je tokrat osvetljena z lučjo gospodarske reforme, ki je to jesen vrgla svojo senco na vse kulturne ustanove, saj deli v novem položaju vseh družbenih služb gledališče večino problemov z drugimi kulturnimi ustanovami ali širše — z vsem tako imenovanim negospodarskim področjem. Hkrati pa je kajpak v tem kritičnem trenutku prišlo na plan znova vse tisto, kar že dolgo let sem ni urejeno: od bistvenih vprašanj načrtne slovenske kulturne politike do umetniških profilov posameznih ustanov in njihove perspektive, skratka do vsega tistega, kar se zatika že vrsto let in prihaja na dan vedno znova v rednih časovnih obdobjih kritične vesti in kritičnega položaja, preprosto zato, ker v teoriji in še manj v naši vsakodnevni praksi ni rešeno.

Uvodni del razgovora je zavzelo razpravljanje o odnosu družba — kultura oziroma družba — gledališče, kar je pravzaprav pendant terminu kultura — politika. Po tem splošnem načelnem obravnavanju položaja slovenskih gledališč, podprtem s konkretnimi podatki o subvencioniranju, so udeleženci razgovora skušali ugotoviti, kako se stanje, v katerem so slovenske gledališčne hiše, zrcali na repertoarne profile gledališč, na njihovo programsko politiko, na obseg in kakovost dela, na možnost posredovanja gledališke kulture čim širšemu krogu slovenskih ljudi, na vzgojo novih gledaliških delavcev itd. O vsem tem, v omenjenem zaporedju tém, objavljamo torej zaokrožene misli z edinim namenom znova ugotoviti nekatere probleme v slovenskem gledališkem življenju in nanje opozoriti pristojne kreatorje kulturne politike. Pričujoče glose objavljamo desifrirane z magnetofonskega traku.

★

BOJAN ŠTIH: Prepričan sem, da ne razpravljamo samo o odnosu med gledališčem in družbo, marveč o problemu, ki je neizmerno globlji. Gre za to, ali bomo v sedanjih razmerah sprejeli formulo *kulturna družba* ali pa bomo iz našega družbenega in nacionalnega življenja odstranili kulturo in umetnost. S tem se dotikamo materialnega in duhovnega položaja glasbe, upodabljalno umetnosti, gledališča, literature, kulturne vzgoje človeka. Prepričan sem, da je vloga kulture v družbi precej pomembnejša od preprostega pozitivnega ali negativnega finančnega računa. Finančne investicije na kulturnem področju, če smemo sploh ta izraz uporabljati, so resda lahko velike, toda njihova pomembnost in koristnost se mora potrditi v duhovni in moralni kvaliteti umetniškega in kulturnega ustvarjanja. Sedanji položaj je težak, saj nobena kulturna in umetniška institucija ne more živeti z dodeljenimi sredstvi tako, da bi lahko izpolnila svoj program, in to kljub maksimalnemu varčevanju, ki smo ga vajeni že desetletja. Mislim, da je čas, da najdemo za kulturo ustrezna

sredstva. Zakaj človek brez duha in kulture je bitje, ki je osiromašeno do tiste tragične meje, ko subjekt postane samo še nekak pasivni spremljevalec objektivnega družbenega življenja.

*

VASJA PREDAN: Skoraj izključno veljavno geslo naše družbe je slej ko prej nenehno gmotno boljšanje življenjske ravni. Z njim, s tem geslom se vse začneja, vse končuje. Kakor je naravno, da se razumna misel ne more upirati temu geslu in njegovemu razumnemu uresničevanju, tako je prav tako naravno, da utegne ekskluzivno prizadevanje za uresničitev tega gesla imeti tudi ekskluzivne, da ne rečem usodne posledice: zapostavljanje in zanemarjanje duhovne, kulturne sfere — mitomansko povečevanje gmotne. Praktična konsekvence takega nazora in ravnanja je industrijska in potrošniška družba ter beg od svobode v socialno alienacijo, njen nosilec in spodbudnik pa tako imenovana porabniška miselnost, ki oznanja nedotakljivost sveta predmetov in v njihovem malone ekstatičnem povečevanju ter sočasnem zaslužnjevanju človeka odtuja, izničuje človekost.

Dasiravno bi bila socialistična družba dolžna angažirati vso svojo vest in zavest proti odtujevanju in izničenju — če naj upraviči svojo vlogo in naslov — nam številna znamenja čedalje ostreje izpričujejo, da ni tako, točneje, da ves ta angažma najpogosteje ostaja letargično uklenjen med besedne gostosevce slovesnih traktatov in priporočil. Odnos družba-kultura torej eksistira tudi v tej »prozaični« obliki.

Kako naj gledališče kot ena izmed najbolj kritičnih manifestacij in institucij družbene vesti in zavesti bije bitko proti odtujevanju in izničenju, kako naj se postavlja nasproti porabniški miselnosti in ekskluzivnemu kraljestvu sveta predmetov, ki tudi njemu grozi z izničenjem? Kadar mislimo na program, izpoved, idejo gledališča, so stvari navzlic zapletenosti in literarno-dramaturško-ustvarjalni odvisnosti — jasne. Odgovor na to vprašanje je navsezadnje že štiri stoletja zapisan — in domala utrudljivo ponavljan pa citiran — v Shakespearovem Hamletu. Žal, danski kraljevič ni mogel dati takega učinkovitega preroškega odgovora na tisti drugi del vprašanja, ki zadeva tako imenovano gmotno poluto odnosa družba-gledališče. Nanj morajo dajati odgovor iz dneva v dan vsi tisti dejavniki, ki sem jih imenoval v začetku. In če so jih doslej dajali v obliki še tako vserazumevajočega rotenja, je slej ko prej očitno, da njihov napor ni presegel platonične vznemirjenosti pri tistih, ki v svojem birokratično-tehnokratskem napuhu menijo, da so tako rekoč počelo in konec, edini nedotakljivi arbiter tega sveta. Vdati se brutalnim zakonom industrijske družbe in njene nedotakljive porabniške miselnosti, bi pomenilo za gledališče: bolj ali manj nanagloma odmreti, prepustiti se vsevladju skomercializirane stihije. Od vserazumevajočega rotenja je tedaj treba preiti na neodjenljivo in uporniško terjanje — tak bi moral biti odgovor sodobnega, angažiranega Hamleta. In tak naj bo. Principom aktivnega in kritičnega humanizma, ki je ali bi vsaj moral biti eden izmed temeljev za socializiranje družbe, bo tak Hamlet najresničnejši zaveznik.

*

DUSAN TOMSE: V letu 1964 je bilo za institucionalizirano gledališko dejavnost v Sloveniji porabljenih približno milijardo in pol dinarjev, kar pomeni 0,21 % narodnega dohodka v minulem letu. Ocena te sorazmerno

visoke absolutne številke se spremeni, če ji odštejemo lastne dohodke in sredstva za druge oblike gledališkega izraza, predvsem opere, in obstanemo pri ugotovitvi, da je znašala družbena subvencija dramskim gledališčem, zakaj o teh govorimo, lani pol milijona dinarjev. To pomeni, da smo vsakemu prebivalcu Maribora, Celja in Ljubljane, ki je lani obiskal gledališče, iz družbenih sredstev primaknili okrog 1200 dinarjev. Gledališki obiskovalci, ki živijo zunaj teh mest, so bili deležni bistveno manjše družbene podpore le blizu 300 dinarjev in še od tega je malone polovica prispeval sklad za pospeševanje kulturnih dejavnosti SRS, kot da gre za izjemno, enkratno kulturno akcijo. S tem hočem opozoriti, da so sredstva za smotrno gledališko življenje v Sloveniji sorazmerno majhna in da so hudo neenakomerno razporejena. Gledališča niso z ničimer stimulirana, da bi svoje predstave posredovala tudi zunaj mestnih središč, saj jim ustanovitelj daje denar le za delo v matični hiši, gledališki ljubitelji v drugih občinah pa ga ne zanimajo. Zato je kajpada število tistih, ki jih dosežejo žive gledališke predstave, sorazmerno majhno, komajda vsak peti prebivalec slovenske deželice pride enkrat na leto v teater.

V tem dejstvu vidim nekaj naših, tolikanj na glas deklarirani kulturni politiki docela nasprotnega, saj trdimo, da naj bodo kulturne dobrine načeloma dostopne vsakemu občanu, resnica pa je močno drugačna. Mehanizem financiranja štirih dramskih gledališč, ki so nam od sedmih še ostala, ostaja namreč v okviru mestnih občin, kjer so ta gledališča doma in v občinskih skupščinah se o njih pogovarjajo vse bolj pogosto kot o nekakšnih luksuznih komunalnih servisih. Celo Drama SNG v Ljubljani, ki prejema polovico svojih sredstev iz republiškega proračuna, je dotirana za svojo »eksistenco«, ker se pač spodobi, da jo imamo, ne pa za dobre in dobro obiskane predstave v Ljubljani in zunaj njenega mestnega obzidja. Tako o nacionalni kulturni politiki in slovenski gledališki kulturi govorimo vsi, uresničuje ali ne uresničuje pa se znotraj občinskih finančnih ograd.

*

FILIP KUMBATOVIČ: Zbodel me je izraz subvencionirani gledalec, ki že precej časa v naših diskusijah o finansiranju ne samo gledališč, ampak kulturnih ustanov nasploh. K temu bi pripomnil, da vse države, v katerikoli družbeni ureditvi, ki pretendirajo na dolgoročnejšo kulturno politiko, subvencionirajo vse svoje gledalce s tuje vred. Če greš v katerikoli gledališko mesto v Evropi, ki zasluži to ime, vidiš, da ne more gledalec pokriti svojega sedeža le po uradniških računih. Tu gre za nekaj drugega. Če državljani producirajo toliko in toliko dobrin s svojim delom, mora nujno nekaj iti v dolgoročno investicijo in zato tudi ljudje po vsem svetu subvencionirajo svoje kulturne ustanove, ponekod bolj srečno, ponekod manj. Gre pa predvsem za proporc, kakšna je duhovna produkcija nekega naroda in kakšna njegova materialna produkcija. Mislim, da je materialna produkcija v Sloveniji vsaj tolikšna, da bi lahko vzdrževali teh nekaj minimalnih ustanov. O tem proporc, zakaj ti dohodki ne dotekajo v kulturo, uradno nikoli pravzaprav ne moremo ničesar zvedeti, ker imam, kakor sem že zapisal v anketi o kulturi in politiki, znova vtis, da sta se ti dve srenji spet oddaljili druga od druge, namesto da bi se s skupnimi akcijami združili v resnično kulturno politiko.

*

DUSAN TOMSE: Gledališča so se po reformi znašla v primerjavi z gospodarskimi organizacijami v hudo neenakem položaju: stroški za njihovo delo so se močno povečali, cene svojih proizvodov, to je vstopnine, pa ne morejo zvišati, saj bi s tem izgubili kupce, to je obiskovalce. Ostajajo tedaj v kleščah proračunov, ki pomenijo tri četrtine njihovih dohodkov, se prebijajo od predstave do predstave in razmišljajo, kako bo v prihodnjem letu, ko bodo proračuni razmeroma revnejši. Velik, ne majhen čudež je, kako more na primer celjsko gledališče živeti, delati in celo gostovati s 14 člani igralskega zbora in čista sramota je, da puščamo mladinsko gledališče v Ljubljani životariti v razmerah, ki bi komajda zadoščali polpoklicni igralski skupini, ko hkrati vemo, da dela v sosednji republiki Hrvaški osem otroških in mladinskih gledališč.

*

FILIP KUMBATOVIČ: Ker me je že, kako bi rekel, biografija obremenila s tem, da se ukvarjam tudi z zgodovino, moram povedati, da smo po sto letih od ustanovitve Dramatičnega društva, ki je bilo osnovna celica naše prihodnje gledališke kulture, spet na neki točki, tako rekoč na ničli naše gledališke nepolitike, in da je treba tu nekaj ukreniti. Morali bi nacionalno, socialno reprezentanco naše dežele pregledati pod drugimi aspekti. Mislim, da je za vse nas doma in za tiste zunaj, ki gledajo našo deželo kot zanimivo življenjsko srenjo, kultura nedvomno veliko večja reprezentanca kakor marsikaj drugega, kar se pod tem zbirnim nazivom skriva in kar pod tem zbirnim nazivom vendarle nekako drži svoj standard. Če bi šli v podrobnosti, bi videli, da nam je, recimo, v sto letih uspelo, da smo domačim avtorjem, tako rekoč le onemogočili pisati in uprizarjati igre, ker si, s tem da, recimo, napišeš igro v takem, ne samo gmotnem, ampak moralnem položaju, da te kratko malo mine volja ukvarjati se s to zadevo. Mislim pa, da je to vendarle eden izmed bistvenih delov repertoarja, za katerega moramo tudi skrbeti. Morebiti se spominjate, kaj vse smo govorili o avtorskih honorarjih: tu pa ne gre samo za honorarje, ampak za družbeni položaj avtorja v naši okolici, v družbenem miljeju in da je avtor porinjen povsem v zadnji plan. In če je tako, je popolnoma jasno, da bo tudi naš gledališki repertoar samo neki odsev ali pa neka pritaknjena stran k temu, kar smo včasih imenovali reorganizacija naše gledališke kulture. In naposled mislim, da je vendarle treba že javno spregovoriti in tudi nekaj ukreniti o udeležbi dela narodnega dohodka v kulturi, posebej pa še v gledališki kulturi: zakaj, če bi to primerjali z drugimi deželami, pademo tako rekoč ne več v tekst, ampak že prav pod črto, med obrobne pripombe.

*

BOJAN ŠTIH: Repertoarne podobe zaradi trenutnih finančnih težav nismo spremenili. To pomeni: program, ki smo ga objavili spomladi, je ostal enak. Seveda pa smo prisiljeni poseči v bistveni del gledališke predstave, a to je oprema predstav in se zateči k nekaterim kostumografskim in scenografskim improvizacijam. Samo en podatek: na Poljskem porabi gledališče kot je naša Drama za opremo ene predstave toliko, kolikor mi porabimo za opremo štirih ali petih predstav. V dunajskem Burgtheatru prav tako. Iz gornjega je mogoče marsikaj razbrati in ugotoviti. Zaradi varčevanja smo prve predstave letošnje sezone opremili iz starih dekoracij in s starimi kostumi. Pri predstavah klasičnega repertoarja (Molière, Čehov, Linhart) pa kaj takega seveda ni mogoče delati.

Ta »notranja rezerva« pa je, če smemo to imenovati sploh rezervo, tako minimalna, da se v celotnem proračunu gledališča komajda pozna. Če izvajamo program še naprej in s sedanjimi finančnimi sredstvi, to delamo zaradi izrednega varčevanja, predvsem pa zaradi nizkih osebnih dohodkov umetniškega in tehničnega osebja, ki so v primerih z dohodki v drugih javnih in gospodarskih ustanovah resnično neboljani. Če bodo cene materiala, s katerim opremljamo predstave (elektrika, kurjava, dekoracija — les, železo, tekstil in podobno) tako naraščali, kot naraščajo zdaj, se bomo znašli čez nekaj mesecev še v hujšem položaju. Že danes imamo vaje tako rekoč v temi, ker varčujemo z elektriko. To so resnični podatki, ki morda zvenijo kot anekdota; hkrati pa so tudi tragična dejstva, ki jih tako obiskovalci, kakor tisti, ki se ukvarjajo s financiranjem kulture komajda poznajo. Tovarš Filipič je omenil še en problem. Kmalu se bomo morali namreč odreči tistim delom, za katere je treba plačevati visoke tantieme. To zadeva predvsem sodobne avtorje. Tuje avtorje moramo plačevati v devizah oziroma v visokih dinarskih zneskih, domačim avtorjem pa moramo odvajati del dohodka, ki je za nas visok, za avtorja pa majhen. Orientirati se bomo morali predvsem na tiste ustvarjalce, ki so že prenehali biti breme sodobne družbe iz preprostega razloga, ker so že definitivno in neponovljivo pred petdesetimi ali več leti umrli.

☆

DUŠAN TOMŠE: Naše nezadovoljstvo ne sloni samo na ugotovitvah o slabih delovnih prostorih in zastareli odrski opremi naših gledališč, marveč se dotika tudi gledališkega šolanja, literature in sistematične vzgoje novega občinstva. Gledališki poklici niso tolikanj vabljivi, še manj pa zanesljivi, da bi se zanje ogrevala množica mladih ljudi. To velja še posebej za neumetniška dela v gledališčih, ki terjajo visoko strokovno znanje in izkušnost. Le redke tehniške in druge strokovnjake prikuje k odrskim deskam ljubezen do muhaste muze, večina pa se spričo strašljivo nizkih osebnih prejemkov kmalu umakne v pridobitne delovne organizacije. Tu se začenja pomanjkanje vsakršnih interesentov za specializirane gledališke poklice in tu se skriva razloga za strokovno oporečnost nekaterih predstav, saj njihovi ustvarjalci za kvaliteto svojega dela niso stimulirani.

☆

VASJA PREDAN: Vpričo nenehno napetega gmotnega položaja, ki je od njega seveda odvisna tudi oprema predstave, njena vizualna podoba, je tudi gledališka kritika v popolnoma nenavadnem položaju. Več ko očitno je namreč, da mora gledališkega razsojevalca vselej zanimati edinole tako imenovana končna podoba uprizoritve. Kritiki ne sme in ne more ali vsaj ne bi smel upoštevati številnih neprijaznih okoliščin, ki so bile soudeležene pri nastanku določene odrske umetnine, dasiravno je o njih morebiti poučen. Kakor je sicer okrutno, če na priliko več, kako in čemu je neki igralec indisponiran, in da ima za indispozicijo popolnoma upravičene razloge, pa jih pri presoji ne upoštevaš, ker jih ne moreš in ne smeš upoštevati, tako je tudi z drugimi dejavniki, ki ustvarjajo gledališko predstavo; pri presoji, denimo, avtentičnosti ideje, funkcije in stila kostumov se prav nič ne morem ozirati na to, ali so ti kostumi narejeni iz novih gradiv ali pa so nemara le s polovično ustreznostjo prenarejeni iz tako imenovanega fundusa. Nič drugače ni s scenografijo, kadar je prisiljena ostati v mejah gmotnih in torej uporabnih pa likovnih skromnosti.

nič drugače ni z vsemi drugimi prvinami, ki sodelujejo pri odrski kreaciji, z režijo luči in njenih možnosti ali nemožnosti, efektov itn. itn.

Te preproste in zadavna vsepovsod znane resnice stoje pri nas — zlasti v manjših teatrir in tistih zunaj republiških središč — na glavi. A ker za tak položaj najpogosteje niso kriva gledališča, marveč tako imenovana »objektivna« dejstva in možnosti, je tudi kritika potisnjena v matno pozicijo: kriteriji se znajdejo v neki misteriozni odvisnosti od popolnoma banalnih, neumetniških faktorjev. Tedaj ne bi bilo nič presenetljivo, ko bi v prihodnje namesto idejne in umetniške presoje morali kritiki pisati poročila in nizati podatke in »poka-zovavce« o takšnih in takšnih materialnih in finančnih postavkah, ki je zavoljo njih predstava obtičala v sferah amaterizma ali kvečjemu polprofesionalne improvizacije. Nemara bi potlej bilo vsem in vsakomur jasno, da stoji svet na glavi, zadeva pa je groteskna in ne potrebuje nobenega nadaljnega komentarja.

*

FILIP KUMBATOVIČ: Mislim, da repertoarnega vprašanja v razmerah, v katerih danes živimo, najbrž ne bomo mogli rešiti, ker se nadaljuje to, kar smo do zdaj imenovali komercializacijo gledališča, kot odsev industrijske, civilizacijske manije s potrošniško mentaliteto. To pomeni pravzaprav zelo zapoznel in zelo drag ponavljalni izpit iz 19. stoletja; zdaj namreč spreminjamo svoja gledališča v bulvarna gledališča, bulvarov pa nimamo. Direktorji bodo prisiljeni iskati dela z najmanjšo zasedbo, kjer bodo direktor ali dramaturg ali režiser z večjo ali manjšo invencijo zasedli nekaj imenitnih solistov, ki bodo pač igro vzdržali na repertoarju toliko in toliko časa. Če pristanemo na to, potem moramo črtati iz celotne svetovne dramatike približno 80 % vsega. S tem pa seveda ne moremo zadovoljiti potreb celotne dežele. Ker pa se zdaj s komunami zapiramo v tako rekoč popolnoma fevdalno omejene enote in če pri tem vztrajamo, potem se bo seveda frekvenca gledalcev v posameznih centrih na našem gledališkem zemljevidu tako spremenila, da bomo imeli na koncu res samo tri kraje, kjer bodo ljudje hodili v gledališča, vse drugo pa bo kulturna puščava.

*

DUŠAN TOMŠE: Resnično smo lahko zadovoljni z občinstvom, ki so si ga gledališča že pridobila. Povečan obisk v mestih, predvsem pa radost, ki spremlja gledališča na gostovanjih po manjših krajih, nas zavezuje, da storimo za to in prihodnje občinstvo mnogo več kot doslej. Treba bo premišljenih dogovorov za gostovanja, stalnejša finančna sredstva zanje, boljše opremljene in vzdrževane dvorane pa seveda tako kadrovske okrepitve gledališč, da bodo gostovanja zmogla. Šele tedaj, ko bomo to uresničili, ko gledališča ne bodo domena nekaterih mestnih prebivalcev, bomo lahko upravičeno govorili o slovenski gledališki kulturi.

*

FILIP KUMBATOVIČ: O teh kadrih za gledališče. Videli smo, da vrsta mladih igralcev, nadarjenih, diplomiranih itd. zadnja leta sploh ni marala v stalni angažma, ker si s tem ni mogla ustvariti nobene realne eksistence, pač pa so z zelo spretnimi mahinacijami našli celo kombinacijo priložnostnih del. Če je igralec statiral v gledališčih, sodeloval v radiu ali v kakšni manjši vlogi

v filmu ali pri televiziji, je prišel približno na plačo solista, ki je recimo deset let pri gledališču. Če bi pa šel v eno samo gledališče, kar bi bilo nujno, ker se hiše formirajo vendarle iz organskega sožitja in organskega dotoka mladih sil, bi pa ostal približno na standardu snažilke. Te kombinacije z borzo, z medsebojno tovariško delovno borzo se mi zdijo veliko bolj nevarne kakor to, da je danes, pravzaprav v tem trenutku dotok v gledališče onemogočen s personalno strukturo gledališč. In to ima seveda svoje posledice tudi za gledališko vzgojo. Ljudje, ki danes študirajo, seštevajo svoje možnosti, od tiste minimalne štipendije, ki ne zadošča niti za 14 dni prehrane, do tam, kjer lahko najdejo razne priložnostne nastope v gledališčih in drugod; to pa jih odvaža od osnovne zavzetosti za gledališki študij, in bojim se, da bo to stanje še trajalo. In seveda: s tem pa homo dobili tudi tak priliv v gledališča, ki gledališč kvalitetno ne bo dvigal. Zakaj človek ne živi od talenta, ampak živi od zbranega dela, ki ga opravlja dan na dan.

*

BOJAN ŠTIH: Mislim, da vprašanje o katerem smo zdaj spregovorili nekaj besed, ne zadeva samo mladega igralskega naraščaja, marveč gledališko, umetniško osebje v celoti. Zakaj osebni mesečni prejemki umetnika, ki mu lahko priznamo evropsko kvaliteto dosegajo komajda 100.000 mesečno. Zato se mora slovenski igralec zaposlovati tudi priložnostno. Razumljivo je, da zaradi tega trpi njegovo delo v domači ustanovi pa tudi tam, kjer se zaposli priložnostno. Igralčev delovni dan se tako podaljša včasih na 10 ali celo 12 ur. Predstava, skušnja, nastop zunaj domače ustanove itd. — začaran krog bitke za dohodek. Rad bi opozoril na dejstvo, ki je zelo karakteristično: slovenski gledališki umetnik je v evropskem merilu med umetniki z najkrajšo življenjsko dobo in najkrajšo dobo odrske zmogljivosti. Medtem ko boste našli v francoskih, angleških, ruskih in drugih gledališčih igralce šestdesetih ali sedemdesetih let pri polni moči, se je vrsta slovenskih igralskih generacij zaradi velikih delovnih naporov, zaradi socialno šibkega položaja mnogo mnogo prezgodaj izčrpala. Mislim, da takšno izčrpavanje poraja hude probleme in vodi v težaven položaj vsako profesionalno gledališče. Slovenski igralec ne dobi za visoko umetniško ustvaritev nobenega priznanja — ne moralnega in ne finančnega. Res je, naš gledališki prostor je omejen. V večjih evropskih središčih predstave dalj časa živijo, ker je pač večje zaledje v publikii. Zato se mi zdi, da mora biti orientacija naših gledališč tale: s predstavami v domači hiši, z gostovanji ohraniti pri življenju čim dlje je mogoče svoje kvalitativne napore (repertoarne, igralske in režijske). Repertoarna podoba slovenskega gledališča ne sme biti podobna sporodu v kinematografu. Ponavljam, družbeni in socialni položaj odrskega umetnika, avtorja dram, tehničnega osebja je zdaj eno naših najvažnejših vprašanj. V časopisu sem bral pretresljivo novico. Pomanjkanje krvne plazme na slovenskem je nastalo tudi zaradi tega, ker hodijo naši krvodajalci prodajati svojo kri v Avstrijo in Italijo, zakaj tam dobijo zanjo večji honorar. Mi svoje odrske krvi, žal ne moremo nikomur drugemu prodajati razen slovenskemu človeku. In če ta človek ne more ali noče kupiti te odrske krvi, ki je pretočena v tisoč predstavah vseh slovenskih gledališč enega leta, naj ji vsaj prizna, da je ta kri bila pretočena za njega.