

GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

DRAMA
1946—1947



5

Eugene O'Neill
Ana Christie

Šestakov — Smasek
Veliko potovanje

Premiera dne 3. novembra 1946

Ana Christie

Drama v treh dejanjih. — Spisal Eugene O'Neill.

Prevedel Oton Župančič

Režiser: Vladimir Skrbinšek

Johnny, krčmar	Milan Brezigar
Larry, natarar	Branko Starič
Pismonoša	Janez Rohaček
I. delavec	Stane Česnik
II. delavec	Maks Bajc
Chris Christopherson, kapitan...	Pavel Kovič
Ana, Chrisova hči	Tina Leonova
Mat Burke, kurjač	Vladimir Skrbinšek
Marthy Owenova	Elvira Kraljeva
Strojnič	Janez Albreht

Zaradi obolenosti T. Leonove je prevzela vlogo Ane Christie M. Danilova

Dekor izvršila gledališka slikarna pod vodstvom ing. arch. Ernesta Franca

Inspicent: Branko Starič — Odrski mojster: Anton Podgorelec

Šef razsvetljave: Adolf Premk

Premiera v soboto 21. decembra 1944

Veliko potovanje

Vesela igra za pionirje v treh dejanjih (7 slikah) — Spisal N. J. Šestakov

Prevedel in priredil Emil Smasek

Scenograf: Vladimir Rijavec

Režiser: Emil Smasek

Gledališki igralci	S. Jan
Milan	M. Vakselj
Slavko	B. Starič
Danica	D. Počkajeva
Majda	M. Potokarjeva
Spion	E. Gregorin
Gospod Pajk	V. Skrbinšek
Gospa Zemelknedl	R. Bojčeva
Marino Fabbri, mornar iz Trsta	B. Miklave
Nikos Dadamos, grški mornar	D. Makuc
Kapitan	J. Albreht
Grški general	P. Kovič
Grški častnik	D. Škedl
Debeli ječar	M. Brezigar
Suhi ječar	F. Milčinski
Partizan	S. Česnik

Potniki, grški stražniki — Odmor po 2. in 4. sliki

Kostume izdelala gledališka krojačnica pod vodstvom

Jožeta Novaka in živke Jančeve

Inspicent: N. Simončič — Odrski mojster: A. Podgorelec

Šef razsvetljave: V. Lavrenčič — Lasuljar: A. Ceci

Cena Gledališkega lista din 6.—



GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

1946-47

DRAMA

Štev. 5

Za proslavo 35 letnice umetniškega delovanja
Ivana Levarja, ki je bila dne 14. XII. 1946, je
poslal Oton Župancič jubilanu naslednje pismo:

Dragi prijatelj!

Misel mi jadno preleti pet in trideset, štirideset let, in nenadoma me obkolijo fantastični velikani iz raznih dežel in raznih stoletij, v čudnih tujih in domačih nošah iz davnih dob in sedanjosti.

Vladarji in berači, zanesenjaki, oznanjevalci novih resnic in ver, sužnji strasti, slavohlepja, greha in zločina, apostoli ljubezni, človekoljubja, pa sebe-ljubi, zatopljeni vase in v svoje koristi, pa zopet asketi, predani bližnjemu, družini, narodu. In vsi govore en sam, kakor v nekakih mogočnih zvočnikih ojačen jezik, ki je hkrati oglušujoč grom in razločna mirna govorica, domača meni in vsem — slovenščino iz Levarjevih ust. Patos brez patetike, nabit z vsebino in resnico! —

Drugi naj slave Tvoje zasluge za naše gledališče, naj naštevajo Tvoje vloge in merijo obseg Tvoje odrske umetnosti. Meni dovoli samo, da se Ti naj-srčneje zahvalim za tisto intimnost, s katero si me objel takoj, ko sva se v narodnem gledališču znašla ob skupnem delu, za toplino, s katero si od prvega trenutka spremljal moje prizadevanje za naš jezik na odru. Dobro še pomnim, s kakšno — rekel bi — hlastežnostjo si planil po slovenskem Othellu, kako si mi ga še mokrega pulil izpod peresa in se naslajal ob slovenskem zvoku tega, kar si poznal dotlej iz tujih prevodov. Tebi — kakor tudi meni — je bila beseda nekaj svetega, veselil si se njene pojavnosti, ki pa Tebi — kakor meni ne — ni bila samo vnanji zvenk, temveč priča silnega notranjega napona, duševne razgibanosti, razburkanosti čustva, ki proži vnanjo igralsko kretnjo in daje glasu živo izrazitost. Beseda, nabrekla od preobila doživljaja, strasti, bolečine in radosti, zlasti Shakespearova beseda. Te je mikala, kakor sploh Shakespeare in veliki dramatik svetovnega slovstva; ni čuda; saj si samo v tako širokem, malone neomejenem okviru našel primerno torišče za neoviran razmah svojih sil, prostora za svoj veliki format. —

Zal bom gledal nocoj tvojega Glembaja samo v duhu: kljub temu bom pretresen ob spominih na Tvojo monumentalno stvaritev. Želim Ti, da bi po tej pogrebni, po teh biljah, zapetih stari dobi, nastopil še v kaki veliki postavi novega sveta, ki se dandanes pred našimi očmi poraja. In da bi svojim go-lencem na akademiji vceplil vsaj nekaj svoje žive in životvorne umetnosti.

Živi še dolgo, zdaj je vredno živeti,

Tvoj

OTON ŽUPANCIČ

O' NEILL: »ANA CHRISTIE«

(Iz razgovora z režiserjem Vladimirjem Skrbinškom
pred premierov ljubljanski Drami.)

»Kolikor vem, letos že tretjič režiraš »Ana Christie«. Ali je to zgolj slučaj ali pa se vračaš k temu delu iz neke notranje potrebe?«

»Res, režiral sem »Ana Christie« že v Mariboru in v Skoplju in ni naključje, da jo letos spet postavljam na oder. O' Neill je zelo pomemben ameriški dramatik, njegove drame so umetniško-literarno močne in odrsko učinkovite. Posebno blizu mi je »Ana Christie«. Osebe, ki nastopajo v njej, so zdravi, v svojem bistvu pošteni, preprosti ljudje. Ljudje iz nižin življenja, v katerih pa družbena ureditve, ki duši in ubija vse, kar je človeškega, le ni ubila človeka v njih. Vzroki njihovih spodrskov so izven njih, v družbi, kar čuti



Prizor iz I. dejanja »Ana Christie«

(P. Kovič — kapitan Chris, B. Starič — Larry, E. Kraljeva —
Marthy Owenova)

Ana, ki pravi očetu: »Ti nisi kriv in tudi jaz nisem kriva — in tudi on (Mat) ne! Vsi smo uboge pare!«

Drama temelji na treh glavnih osebah. Ana Christie je kot mlado dekle, za katero se oče ni zmenil, šla služiti in prišla v družino, kjer so jo imeli kot lastnino in z njo tudi tako ravnali. Bila je blago, nekaj, kar gospodar uporablja za delo in včasih tudi za svojo osebno zabavo. Po nujnosti življenja je osamljena Ana zabredla vedno globlje, tja do javne hiše, a zdravi, topli človek v njej je ostal nedotaknjen.



Prizor iz II. dejanja »Ana Christie«
(T. Leonova — Ana, V. Skrbinšek — Mat Burke)

Anin oče, stari zapiti mornar Chris, ki gara za druge, čeprav je navidezno samostojen, čuti, da je nekaj narobe z njegovim življenjem, a ne vidi pravih družbenih vzrokov. Po njegovem mnenju je »stari satan — morje« kriv vse nesreče in na to morje skuša zvaliti vso krivdo s sebe.

Osrednja misel, ki je najbolj poudarjena, pa je borba med privzgojeno in nehote privzeto dvojno moralo meščanske družbe ter med ljubeznijo do dekleta, ki po tej morali ni poštena. Mladi mornar Mat Burke je poštena, skoraj otroška duša, vendar pa vsaj za hip podleže predsodkom in nazorom družbe, ki je zlagana ustvarila tudi zlagano moralo. V njem je ta borba in šele, ko pride do zadnjega spopada, ko gre življenje za življenje, se zlomijo predsodki v njem in zmaga preprosti, zdravi človek, ki verjame. Vkljub življenjskim udarcem se zdravi človek ne dá ubiti; ta misel, ki zveni iz vse drame, me najbolj privlačuje k ponovnemu delu.«

»Ali nam lahko kaj poveš o svoji režiji?«

»O svojih režijah nerad govorim! Naj govori predstava sama. »Ana Christie« je realistična drama, pri kateri ni treba nobenega drugega iskanja kakor izluščiti vse poudarke glavne avtorjeve misli in izkristalizirati značaje. Če se nam je to posrečilo, bomo videli po uspehu predstave.«

E. S.

NAJNOVEJŠA DRAMA O' NEILLA

Gledališče na Broadwayu v New-Yorku je imelo letos oktobra premiero, ki je vzbudila široko pozornost: O' Neill je po daljšem presledku dovršil novo dramo in jo izročil Theatru Guild, v katerem so bile vse predstave te igre razprodane že pred premiero za mesec dni vnaprej. Češki književnik dr. Jan Löwenbach, ki živi v New-Yorku, poroča o novi drami največjega ameriškega dramatika med drugim naslednje:

To dramo je treba pred predstavo prebrati, kajti spisana je v raznih odtenkih njujorškega slanga, ki ga z odra kaj težko razumeš. Naslov ji je »Ledeni mož prihaja«. Ko se razgrne zavesa, imaš vtis, kakor da se je začela predstava Gorkega »Na dnu«. V krčmi bankrotiranega politika Hope-a sedi družba filozofirajočih pivcev, modruje nekoliko o svojih načrtih, ki so podobni gradovom v oblakih in pri-

čakuje prihod svojega »pokrovitelja« Rickmana. V dialogu pade kdaj pa kdaj beseda o »ledenem možu«, o katerem tudi Rickman, ko se naposled pojavi, namiguje nekam tajinstveno. Ledeni mož — to je smrt, ki je prinesla mir njegovi ženi. Rickman je trgovec z železnino, potuje po svetu, zapravlja, pijačjuje, vara svojo ženo — toda žena ga neugnano ljubi in mu vse odpušča. Rickman pa prav tega ne mara in jo naposled iz sovraštva ubije. To pa izvejo njegovi prijatelji šele ob koncu igre, v četrtem dejanju, ko jim kakor kakšen junak Dostojevskega, Tostoja ali Gorkega odkrije svoj zločin. Tedaj ga zgrabi roka pravice, ledeni mož prihaja tudi po njega.

Vzporedno s tem poglavitnim zapletom drame teče zgodba bivšega anarhista Larryja in njegovega sina Parrita, ki je izdal gibanje in lastno mater policiji in katerega Larry toliko časa vrtinči, da mladenič stori samomor. Toda ne prva ne druga zgodba ni poglavitna vsebinska značilnost najnovejše O' Neillove drame. Njo predvsem označuje atmosfera okolja, oris njujorske beznice, v kateri se zbira »propadle eksistence«, dno vlemestne družbe tam, kjer je dolar, ne človek merilo vseh človeških zadev. Bivši časnikarji in politiki, bivši vojaki in cirkuški glumači, žeparji in prostitutke se tu v brezupnem nastrojenju opajajo s cenenim whiskijem in še cenejšimi sanjarijami, pri tem pa obirajo drug drugega in se grizejo med sabo, vse samo zaradi tega, ker se boje pogledati v obraz kruti resničnosti.

O' Neill je v tej drami segel v svojo preteklost, ko je bil sam pomorščak in je obiskoval razne beznice v spodnjem New-Yorku. V nji prikazuje okolje in ljudi, ki jih je poznal in iz katerih skuša izkresati iskro prave človečnosti, prav kakor njegovi ruski slovstveni vzorniki. O tej svoji igri in nje ideji je izjavil O' Neill tole: »Če ima igra neko filozofijo, tedaj je ta, da ima sleherno človeško bitje neki svoj 'grad v oblakih', ki mu naposled, ko ga vse drugo zapusti, edini ostaja.« Toda te stare filozofije ne kaže O' Neillova drama kot nekaj nauk, temveč jo zaznavamo iz njegovega močnega občutja življenjske resničnosti in skušenj z ljudmi.

»Ledeni mož prihaja« je igra, ki zapusti močan odrski vtis, čeprav dejansko ni dobra, dognana drama. Resnična drama se dogaja nekje za kulisami: je to drama žene, ki mora poginiti, ker preveč ljubi svojega izprijenega in propadajočega moža. To dramo tudi čutimo in prav njen skriti tok povzroča tisto napetost, ki označuje vso to izredno dolgo igro. (V knjižni izdaji šteje »Ledeni mož« 270 strani, predstava sama pa traja čez štiri ure.)

B.

OB »VELIKEM POTOVANJU«

Bilo je pred desetimi leti. Bil sem tedaj akademik na ljubljanski univerzi in iskal zveze med pedagogiko, ki sem jo študiral in med gledališčem, ki me je bolj zanimalo. Takrat sem našel prva poročila o tem, da ima Sovjetska zveza prava poklicna gledališča za otroke, v katerih igrajo odrasli igralci otrokom in mladostnikom in to vsak dan. Hotel sem dobiti čimveč znanstvenega materiala o delu v teh gledališčih in tekste iger, ki jih igrajo. Predapril-ska Jugoslavija pa je budno pazila, da bi ne prišle take »pohujšljive« knjige k nam. Vkljub največji budnosti pa le ni vsega opazila: iz inozemstva so prihajale ilegalno in pollegalno razne knjige, ki so nam dale pravo podobo Sovjetske zveze, resnično podobo, ki je bila v ostrem nasprotju s tendenčno izkrivljeno in zlagano sliko, kakršno je v svoji nemoči razširjala stara, razpadajoča družba. Med takimi knjigami so prišla preko Švice in Českoslovaške tudi prva dela o sovjetskih gledališčih za otroke.

Ena izmed prvih sovjetskih gledaliških iger za otroke, ki sem jih v tem času dobil, je bil »Putj daljokij« N. J. Šestakova. O avtorju sem vedel, da je mladinski pesnik in da piše svoja dramska dela izključno za gledališče za otroke. Znana so njegova dela: »Aul Gidže«, v katerem opisuje osvoboditev narodov Srednje Azije po oktobrski revoluciji in to ne samo osvoboditev iz carske »ječe narodov« v svobodno življenje, marveč tudi osvoboditev žena in otrok iz suženjske morale starega patriarhalnega sistema; »Mik« je igra, ki je nastala kmalu po nastanku nacionalnega socializma v Nemčiji, in kaže v obliki fantastične pravljice borbo proti fašizmu; »Prepričljivi proces« je drama, namenjena mladostnikom. V igri so prikazane nečlovečnosti preganjanja židov in — kar je glavno — sociološki izvori rasizma in antisemitizma; »Hiša strahov« pa je vesela komedija iz življenja sovjetskih otrok.

»Putj daljokij« je najboljše in najbolj znano delo N. Šestakova. Ta igra je šele popularizirala med otroki Moskovsko gledališče mladih gledalcev, ki jo je prvo uprizorilo. »Putj daljokij« je po vsebini in po obliki svojevrstno delo, saj zahteva sodelovanje gledalcev — otrok pri predstavi. V Sovjetski zvezi imenujejo ta tip igre »pijesa-spektakl«. Igra se pričenja v gledališču, v Moskvi, otroško občinstvo je pritegnjeno k sodelovanju in pomaga reševati sovjetskega pionirja, ki so ga na kitajski meji zgrabili in zaprli protiljudski kitajski generali. Njegov oče, gledališki igralec, ga gre rešit, z njim gredo trije sovjetski pionirji — in z njim gre vse občinstvo, ki pomaga svojim junakom, katere zasleduje špijon. Pot gre preko Leningrada in Vladivostoka na Kitajsko, rešitev uspe, vsi

Nikolaj J. Šestakov



se srečno vrnejo v Moskvo in z njimi prideta v deželo svobode dva mornarčka, ki sta pomagala pri rešitvi, Francoz Paul Marty in Kitajček Cho. Iz vse igre veje dih svobodnega, srečnega življenja v družbi, kjer ni izkoriščanja človeka po človeku, in kjer so vsi, tudi najmlajši, polnopravni člani nove skupnosti.

Takrat, pred desetimi leti je bila ta igra dokument srečnega in polnega življenja mladine v Sovjetski zvezi. To je bilo pravo nasprotje naše takratne družbene stvarnosti, v kateri se je napredna mladina borila proti protiljudski oblasti in korumpiranim režimom. Odložil sem takrat igro z mislijo: »Kdaj bo prišel ta čas srečnega življenja tudi za nas?«

Leto 1941. Vojna. Varno sem skrnil »Putj daljokij«, ko sem zapuščal svoj dom. Fašistična okupacija, prvi partizanski streli, narodni upor, narodno-osvobodilna vojska, zmaga, svoboda — novo življenje, nove naloge. Prva zahteva po vojni — obnova, materialna in kulturna obnova. Eden najbolj živih faktorjev nove Jugoslavije — mlado pokolenje, novi rod s svojo mladinsko in pionirsko organizacijo. Vzgoja tega mladega pokolenja je ena izmed najvažnejših naših nalog, vzgoja z vsemi sredstvi, tudi z gledališčem.

Sedaj je prišel čas, da se je »Putj daljokij« izpremenil v »Veliko potovanje«. Naše novo življenje, naša nova stvarnost je šele omogočila presaditi to delo na naša tla, v naš svet, kar je nujno.

saj je uprizoritev te igre brez najožje povezanosti z življenjem, ki ga žive mladi gledalci, nemogoča. Navdušenost in podjetnost pionirjev v novi Jugoslaviji je osnova, iz katere raste predelava. Igra se sedaj prične v gledališču, ki jo uprizori (lani v Mariboru, letos v Ljubljani), slovenskega pionirja so zaprli grški monarhofašisti, rešuje ga njegov oče, gledališki igralec, z njim gredo slovenski pionirji v Trst in od tam z ladjo po Jadranskem morju v Grčijo. Špijon Jegulja in kulturbundovka gospa Zemelknedl sta junakom za petami, toda pomagata jima mornarčka Marino Fabbri, Italijan iz Trsta in Nikos Dadamos, sin padlega grškega partizana. Dati osebam druga imena je seveda premalo, vsa igra je morala dobiti domače vzdušje in bila je potrebna dramaturška predelava. Tako so nastali novi prizori v ječi in prizor na jugoslovansko-grški meji, v katerem se »dobri plačuje in hudo kaznuje«, več scen je bilo predelanih in premontiranih, vse iz nujnosti igre čimbolj približati našemu življenju in našim pionirjem.

Režijska koncepcija je izhajala iz naslednjega: jasno je treba oblikovati osnovno idejo igre — rešitev po krivici zaprtega slovenskega pionirja, jasno je bilo treba prikazati pogum in srčnost naših pionirjev, tovarštvo in medsebojno pomoč mladine, bratstvo naprednih ljudi brez ozira na narodnost, pa tudi mračno snovanje mednarodne reakcije in tiranijo preostankov fašističnega sveta, pri vsem tem pa se ozirati na to, da je igra namenjena otrokom od 7. do 12. leta, torej gledalcem, ki imajo mnogo manj življenjskih izkušenj kakor odrasli, gledalcem, ki v tej starosti prehajajo iz pravljичnega sveta vedno bolj v realno življenje. Zato ima uprizoritev tudi svojstven stil. »Veliko potovanje« je po svojem bistvu moderna varianta stare pravljice o junaku, ki reši zakleto kraljično iz krempljev hudobnega zmaja. Gradnja igre je ista kakor gradnja pravljice, pa tudi posamezne osebe imajo svoje odgovarjajoče like v pravljici. Ali ni gledališki igralec prostodušen kakor otrok in prebrisan kakor pravljичni junak? In njegov protiigralec, špijon, ali ne podoben nekoliko omejenemu zlobnežu iz stare pravljice? Ali ni gospa Zemelknedl podobna nevarni, a vendar zaradi svoje neumnosti nekoliko komični čarovnici? Gospod Pajk, ki prede mreže svoje reakcionarne politike, ali ni v sorodstvu z demonskim, grozotnim čarovnikom? Ali ne spoznamo v kapitanu angleške ladje krutega, oblastnega gospodarja iz narodne pripovedke? Ali ni minimalna razlika med grškimi monarhofašističnimi ječarji in grotesknimi, to je groznimi in istočasno komičnimi razbojniki stare pravljice? Ali ni naš partizan na straži v tej igri pravični, modri sodnik? Manjka samo še dobrotna vila, ki z nadnaravno močjo rešuje junake,

kadar je stiska najhujša in položaj brezupen. Tudi to dobrotuo vilo imamo — to so mali gledalci sami, ki posegajo v potek dejanja. Te sličnosti, ki niso zgolj zunanje analogije, so služile režiji in igralcem pri tem, da so svojim realistično podanim likom dali rahel nadih nečesa, kar približa otrokom te figure in jim jih čimbolj plastično postavlja pred oči.

Glavni ideji igre, na eni in oziru na sposobnost dojemanja otroškega občinstva na drugi strani so služile tudi ostale komponente uprizoritve. Scena je realistična, vendar ni v njej naturalističnih detajlov, kakor jih zahteva odrasli, ampak je scena kakor slikanica za otroke, ki je postala tridimenzionalna. Razsvetljava je morala podčrtati vsebino v nekaterih prizorih. Poseben poudarek na razsvetljavi je v 2. sliki (telefonski razgovor med špijonomom), kjer naj modri in zeleni svetlobni stožec podčrtujeta nekoliko grozotno vzdušje, in v 7. sliki (jugoslovansko-grška meja), kjer naj tudi razsvetljava pričara ob jugoslovanski mejni stražnici kraj miru in varnega zavetja ter spremlja s svojo toplino ozir. hladnostjo posamezne skupine igralcev (junake ozir. protiigralce). Kot glasbena spremljava ima poseben vsebinski pomen pesem »Mi smo slovenski pionirji«, ki kot osnovni motiv prepreda vso igro, posebno nalogo pa ima glasba v 7. sliki, kjer naj s partizansko pesmijo dvigne čustveno učinkovitost prizora.

Take so bile naše priprave, naš študij, toda srečanje z najvažnejšim faktorjem te igre, z mladim občinstvom, nas je še čakalo. Kakšno bo sodelovanje? To je bilo glavno vprašanje. Dne 20. decembra 1946 se je vršila interna predstava za pionirje osnovne šole v Št. Vidu pri Ljubljani. Predstave so se udeležili tudi ljubljanski pedagogi, profesorji in učitelji s posameznih šol. To je bilo prvo srečanje igralcev z mladimi gledalci, ki naj aktivno sodelujejo pri igri, in to srečanje je bilo — kakor kažejo vsi znaki — obojestransko zadovoljivo.

V nasprotju z igrami za odrasle delo ob igri za mladino s premiero ne konča. Treba je ugotoviti in raziskati vplive predstave na otroke. Ti izsledki služijo kot korektiv tej igri in kot vodilo za nadaljnje delo pri drugih igrah za otroke. V ta namen služi opazovanje reakcij otrok med predstavo in analize otroških dopisov in risb. Za to je potrebno ugotoviti vplive predstave na čimvečje število otrok in sedaj, po nekoliko predstavah v Ljubljani, še ni mogoče dati potrebnega statističnega materiala, vendar lahko navedemo že prve ugotovitve.

Opazovanje otrok med predstavo je pokazalo, da oblika aktivnega sodelovanja odgovarja otrokom od 7. do 12. leta, katerim je



»Veliko potovanje« — 5. slika

»Veliko potovanje« predvsem namenjeno, da jih zadovoljuje igra, ki zahteva od njih sodelovanja bolj kakor igre, pri katerih samo gledajo, kajti oni ne gledajo »Veliko potovanje«, oni »se gredo« »Veliko potovanje«. Izkušnja uči, da otroci od 6. do 10. leta čisto pri zelo napetih scenah iger za otroke skušajo pomagati svojim ljubljencem na odru in da v okviru običajnih iger čisto moteče vplivajo, tu se pa njihova spontana reakcija aktivnega poseganja v igro smotrno uvršča v potek dejanja. Pri tem smo upoštevali, da aktivizacija otrok nikakor ne sme postati golo igračkanje, ampak da posežejo mladi gledalci v dejanje tedaj, kadar je njihova pomoč s potekom dejanja na odru vsebinsko utemeljena in kjer jih njihovo čuvstvo samo sili k aktivnosti. Še važnejša kot psihološka pa je vzgojna plat te aktivizacije: pri igri za otroke ne sme biti poudarek na dobrih besedah, ampak na dobrih dejanjih, še večja pa je vzgojna vrednost, če otroci sami sodelujejo pri teh dejanjih. To se zrcali tudi v otroških dopisih. Naj sledi tak tipičen dopis.

Desetletna Iva Štrukelj iz Št. Vida pri Ljubljani piše:

»Včeraj smo imeli predstavo. Bilo je tako:

Na oder je prišel tovariš in nam povedal, da ne bo igre. Rekel je, da je tovariš, ki igra glavno vlogo, zelo žalosten in da ne more igrati. Vsi smo poklicali tov. Jana in ga vprašali, zakaj ne more igrati. Rekel je, da mu je brat pisal pismo, da so Grki zaprli njegovega sina Milana. Potem



»Veliko potovanje« — otroška risba

je rekel, da si bomo sami izmislili drugo igro. In res je bilo tako. Iz dvorane so prišli na oder pionir Slavko in dve pionirki, Danica in Majda.

Tudi mi smo igrali, seveda ne na odru. Tam so zgradili avto, sedli vanj in se peljali v Trst. Iz Trsta so se peljali z ladjo naprej v Grčijo.

Med potjo so se morali skrivati, da jih niso dobili špijoni. Pri vsem tem pa smo jim pomagali pionirji v dvorani.

Ko so prispeli v Grčijo, sta jim pomagala še dva mornarčka. In res so srečno rešili Milana. Potem so prispeli v Ljubljano.

Prva je bila Danica pri nas in nam povedala, kako moramo narediti, ko prideta mornarčka. Skozi dvorano sta prišla mornarčka. Vsi smo jima ploskali. Slavko in Danica sta jih pozdravila v imenu vseh slovenskih pionirjev in jima podarila šopke.

Vsi pionirji pravimo, da ne bi mogli rešiti Milana, če bi nas pionirjev ne bilo.

V mnogih dopisih otroci opisujejo one prizore, ki so jim bili najbolj všeč. Večina otrok piše o kratki, a idejno in vsebinsko zelo važni, v izvedbi z lučjo in glasbo čustveno močno poudarjeni sceni na jugoslovanski meji. Na pr.:

»... Meni je bilo najbolj všeč, ko je stal na straži partizan ...« (Osemletna Kregar Nuša.)

»... Najlepše je bilo, ko je stražil partizan na meji.« (Osemletni Hribovšek Marko.)

»... Najbolj se mi je dopadlo, ko je partizan stal in stražil na meji.« (Desetletna Bobič Mij.)

Otroških risb je bilo manj kakor dopisov. Po številu risb je na prvem mestu partizan na straži, na drugem mestu je ječa, na tretjem ladja.

Doslej imamo dopise in risbe samo z ene šole in potrebno bo za ugotovitev vplivov predstav še mnogo takih dopisov in risb ter anket z deco, vendar pa izhajajo že iz tega skromnega materiala, da je igra dosegla pri otrokih z ozirom na razumevanje dejanja, čustveno sprejemanje in aktivno sodelovanje svoj namen.

Emil Smasek

ČEŠKI GLEDALIŠKI ESEJ

Igralčeva in režiserjeva umetnost živita in umreta z njim. Po smrti ostane le spomin nanju, nekaj slik in kritik. Prav zato je pisanje gledališke kritike tako odgovorno delo, čeprav se te odgovornosti ne zaveda vsakdo, ki seže po peresu in plane po gledališču. Nešteto primerov imamo iz raznih področij umetnosti, ko kritika ni našla ob času pravega razumevanja za to ali ono delo, vendar je takšno napako moglo naslednje pokolenje popraviti, ker je bilo pač delo, bodisi roman, pesmi, skladba, slika itd. tu in to v isti obliki, kot takrat, ko se je pojavilo, a je bilo od kritike morda zavrženo. Upanja po posmrtni pravičnosti in razumevanju svoje umetnosti gledališki tvorec nima, kajti iz slik ne more nihče ugotoviti višino njegove nadarjenosti in popolnost njegove umetnosti, če je ni vsaj nekajkrat dovolj jasno in trdno zabeležila kritika. Prav zato je tudi strah pred njo pri reproduktivnem umetniku veliko večji in tudi spričo vsega tega dejansko upravičen. Mnogo gledaliških tvorcev zato niha med veliko osebno občutljivostjo in stremljenjem — ugajati občinstvu. Koder kritika ni na višini in ne more vršiti v potrebni meri svoje naloge, tam je raven občinstva močno odločujoč činitelj za vzpone in padce tega ali onega odrskega umetnika. Jasno je, da je tudi gledališko vodstvo soodgovorno, ker je kakovost igralčeve zaposlitve v zvezi z večjimi ali manjšimi možnostmi njegovega uspešnega umetniškega razvoja.

Vse te — včasih zelo zapletene okoliščine silijo tega ali onega gledališčenika, da sam vzame pero v roke in sam nekaj napiše o svojem delu, bodisi v obrambo, bodisi v tolmačenje. Še srečnejši pa so tisti gledališki tvorca, ki so našli v kakšnem kritiku opisovalca in tolmača svoje umetnosti, v kritiku, ki je poleg svojih običajnih ocen v dnevnem časopisu ali mesečniku zmogel napisati tudi esejistično študijo o njih. Kam naj se obrne mlad slovenski igralec, ki bi rad spoznal umetnost Borštnika in Verovška? Naj brska po starih časopisih in išče kritik? Kje bo našel sliko Borštnika na pr. v Strindbergovem »Očetu« ali Cankarjevem »Kralju na Betajnovi«, saj niti prav več ne vemo, ali takšne slike sploh kje so? Ali bi ne bilo prav in lepo, če bi imel mlad slovenski igralec v svoji knjižnici monografijo o Borštniku in Verovšku z uvodnim esejem, ki bi prikazal njuno umetnost, in s slikami, ki bi oživilje esejistovo besedilo? Kaj vemo o Nigrinovi, o Naviginu, ki je pel v opernih gledališčih širom Evrope?...

Pred desetimi leti je umrl Rado Železnik, ki je ustvaril vrsto čudovitih odrskih likov. Kdo se ga še spominja? In Boris Putjata in Joško Kovič? In Janko Rakuša, ki so ga ustaški rablji obesili, ker je bil član

OF? Kje so pisane priče njih umetnosti, kje podobe njihovih stvaritev? Toda o gledališkem tvorcu je treba pisati predvsem, dokler je živ, dokler je njegova umetnost živo in neposredno prisotna vsem.

Naš odnos do gledališke umetnosti je še vedno bolj literaren.* Zato poslušata, gledata in ocenjujeta tako občinstvo kot večji del kritike predvsem dramatsko delo, v manjši meri pa igralčev in režiserjevo ustvaritev. Odtod tudi pomisleki in včasih celo odpor zoper to ali ono ponovitev ali obnovitev z novo zasedbo in režijo. Smotrne ponovitve, prezasedbe in obnovitve so za umetniški razvoj gledališča nujno potrebne, saj so pregled napredka in upadka. Ne le opera, tudi drama mora imeti svoj železni repertoar, v katerega sodijo najboljša domača in tuja dela in v katerih se morajo preizkusiti zdaj ti zdaj oni igralci, zdaj ta, zdaj oni režiser. Taka obnovitev in prezasedba ni le umetniško tekmovanje posameznikov, temveč tudi pokolenj. Pri krstnih predstavah ali manj znanih tujih delih sledi večji del občinstva predvsem delu in dejanju, pri »Hamletu« pa, ki ga stalni gledališki obiskovalec po vsebini že dobro pozna, sledi nehoti režiserjevi in igralčevi obrazložitvi, ki jo sprejema ali odklanja. Pri takih primerih gre predvsem za oceno višine gledališke umetnosti (režiserske, igralske, inscenacijske itd.), kajti dramatsko delo je že davno dognano, toda v novi odrski obliki in v novi igralski in režiserski obrazitvi more biti novo in prerojeno. Nova uprizoritev že večkrat uprizorjenega in znane umetniškega dela ni za gledališče nič manjši dogodek kot krstna predstava. Pregled gledaliških umetniških sil je — merilo vzpona ali upadka.

Za uspešni razvoj gledališke umetnosti niso potrebni le nadarjeni igralci in režiserji, niti le smotrna vodstva in vzorne akademije za gledališko umetnost, niti le dnevna in revijalna kritika, temveč poleg vsega tega še gledališka esejistika in gledališka veda (dramaturgija, estetika odrske igre, stili igralske in režiserske umetnosti, zgodovina igraltva, režije, inscenacije itd.). Dokopati se moramo do spoznanja, ki je pri gledališko nadpovprečnih in kulturnih narodih že davno uveljavljeno, namreč, da sta velik igralec in velik režiser prav tako važna in pomembna tvorca narodne in ljudske kulture kot velik pesnik, romanopisec ali dramatik — in da je njuna umetnost prav tako vredna pozornosti kritika, esejista, zgodovinarja in umetnostnega znanstvenika. Ozmimo se samo po ruski literaturi na tem področju! Monografije o velikih igralcih niso pri njih nobena novost in redkost. Beograjska »Prosveta« je izdala prevod študije Nemiroviča-Dančenka, o igralcu Borisu Ščukinu, predstavljalcu Lenina in raznih drugih odrskih likov, študijo o V. I. Kačalovu, znamenitem igralcu-hudožestveniku, ki ga je pred dobrimi dvajsetimi leti videla in slišala tudi Ljubljana, itd. Mladi sovjetski igralec si more ustvariti s številnimi kritičnimi in esejističnimi deli o velikih ruskih igralcih in režiserjih celo knjižnico, iz katere more črpati za svoj študij marsikaj koristnega in mikavnega, kar mu ne rabi le za vzpodbudo, temveč tudi za znanje.

Med zapadnimi Slovani posvečajo največjo pozornost gledališki strokovni in znanstveni literaturi Čehi, katerih gledališka umetnost je poleg sovjetske tako po svoji kakovosti kot tudi po svoji umetniški in idejni progresivnosti v zapadni Evropi zavzela v drugi polovici dobe med prvo in drugo svetovno vojno prvo mesto. Gledališka umetnost in literatura o njej imata pri njih že veliko tradicijo. Marsikateri izmed gledališnikov je tudi sam napisal kaj zanimivega in tehnega o gledališkem vprašanju. Že J. K. Tyl (1808—56), avtor drame »Jan Hus«, ki jo je takoj po lanskem

osvobojenju z uspehom obnovil novi vodja Narodnega divadla v Pragi, Jindřich Honzl, urednik revije Otázky divadla a filmu, pisec raznih razprav in študij o sovjetskem gledališču itd., dramatik, igralec, režiser itd. je napisal nekaj zelo zanimivih misli o gledališču in o svojem razmerju do njega.

Naš gledališčnik je uporabljal v zadnjih tridesetih letih za svoj teoretični študij po večini nemško strokovno literaturo. Malo je bilo tistih, ki so v izvirnikih študirali rusko gledališko književnost, saj je bila zaradi cenzurnih in policijskih razmer v stari Jugoslaviji težko dostopna. Še manj pozornosti pa je bila deležna češka strokovna literatura, čeprav ji nikakor ni mogoče odrekati pomembnosti in tehtnosti. Češko gledališče je za časa prve republike naredilo velik razvoj in nikakor ni pretirana trditev, da je v zadnjih letih pred nemško okupacijo pomenilo višek zapadnoevropske gledališke umetnosti.

To dokazujejo tudi številne gledališke publikacije, ki so izšle v tem obdobju, ki se začena z imenom režiserja K. H. Hilara, z avangardističnim režiserjem E. F. Burianom pa dosega svoj gledališko-revolucionarni in reformatorski višek. Tako Hilar kakor E. F. Burian sta tudi gledališka teoretika, katerih strokovna dela mora poznati sleherni, ki se hoče ukvarjati z vprašanji zapadnoevropske gledališke umetnosti.

Vzporedno z razvojem češke gledališke umetnosti sta se razvijala in poglobljala gledališka kritika in esej. Gledališka kritika je zmeraj budno spremljala delo češkega režiserja, igralca, scenografa itd. ter si ustvarila trdno tradicijo, s katero navezuje tudi sedaj po drugi svetovni vojni. To ji nikakor ni težko, kajti značilnost boljšega dela češke gledališke kritike je vedno bila njena naprednost in širokost. To je usposabljal najboljši njene zastopnike, da so se hitro znašli ob takih novih pojavih, kakor je bilo znamenito »Osvobojeno gledališče«: Voskova in Wericha in novotarsko delo režiserjev E. F. Buriana, Honzla, Frejke in dr.

Dve veliki osebnosti sta zvezani v zadnjih štiridesetih letih pred to vojno z razvojem gledališke kritike in gledališke umetnosti na Češkem: Dr. Jindřich Vodák in F. X. Šalda. K njima se priključuje še profesor dr. Tille. F. X. Šalda je sicer posvetil več pozornosti književnosti sploh, toda njegov spis »O naši moderni gledališki in dramski kulturi« (O naši moderni kulturi divadelne dramatične, Praha 1937) je študija, s katero je pisec prodril globoko v problematiko izvirne češke gledališke in dramske tvorbe. Kljub temu in kljub smotni in globoki delavnosti dr. Tilleja, ki je svojo gledališko znanost mogel uveljavljati tudi na praškem vseučilišču, pa je razvoj češke gledališke umetnosti v tem obdobju najbolj povezan z delom kritika dr. J. Vodáka. Njegovo več desetletij trajajoče neumorno delo obsega več tisoč gledaliških kritik in poročil, beležk, polemik itd., saj je šel o njem glas, da ni zamudil niti ene pomembnejše premijere v Pragi, najsi jo je uprizorilo tudi kakšno amatersko gledališče.

Ne vem, če se more katero narodno gledališče v zadnjih štiridesetih letih ponašati s kritikom, ki bi tako pozorno in hkrati tako vzpodbudno spremljal razvoj gledališke umetnosti pri svojem narodu, obenem pa sproti izpričeval vedno sveže poznavanje svetovnega gledališča. Zato ni čuda, da je v jubilejnim obzorniku, posvečenem njegovi 70 letnici l. 1937., sodelovalo tolikšno število piscev različnih evropskih narodnosti in da je uvod napisal sam prezident republike dr. Beneš. Kdaj je še kje kakšen gledališki kritik dosegel tolikšno pozornost, zlasti pa kritik, ki je za svojega življenja izdal eno samo svojo razpravo v posebni knjižici? Toda

ta knjižica, v kateri je natisnjena njegova razprava »Ideja narodnega gledališča« (Idea národního divadla, Praha 1933) pomeni za češki gledališki esej idejni temelj.

Vse ostalo je dejansko žrtvoval dnevnemu časopisju in revijam. Toda prav s to vsakodnevno povezanostjo z življenjem, z gledališčem in javnostjo, se je trajno ukoreninil v zgodovino češke gledališke kritike ter ji ustvaril trdne, nespodmakljive temelje, na katerih morejo graditi najmlajša pokolenja naprej. Že l. 1929. mu je V. Blahník posvetil svojo zajetno zgodovino svetovnega gledališča (Světové dějiny divadla).

Že v prejšnjem stoletju je bilo gledališče češkemu narodu središče njegovega kulturnega in umetniškega življenja — tako drama kot opera — hkrati pa je bilo tudi narodno-politična tribuna v boju zoper nemški imperializem. Simbolno je ta povezanost med narodom in gledališčem izražena z napisom »Narod sebi«, ki je vdolben v grb Narodnega divadla v Pragi. Zapisali so ga pred davnimi desetletji, ko jim je požar uničil staro gledališče, a so novega postavili dejansko s pomočjo najširših množic češkega naroda od delavca, kmeta do narodno zavednega meščana.

Ta povezanost in tradicija sta usposobila češko gledališče, da je tudi po nemški okupaciji pomenilo za češki narod narodno-kulturno trdnjavo, ki so jo nacisti sicer ves čas naskakovali, ki pa je zaradi svoje trdoživosti preživela vse njih napade. Narodna zavednost in politična naprednost češkega režiserja in igralca je bila vzrok, da so nacisti spravili marsikoga izmed njih v ječe in taborišča, kjer so nekateri tudi shirali kot žrtve nacizma, kot na pr. režiser Oldřich Stibor in igralec Josef Skřivan. »Divadelni zapisnik«, gledališko publicistična ilustrirana revija, ki jo ureja znani kritik in gledališki teoretik dr. Träger, je spominu obeh posvetila v letniku 1946. posebne številke.

»Divadelni zapisnik« je začel izhajati takoj po osvobojenju ter si je gotovo po zaslugi svojega urednika pridobil najširši in najkvalitetnejši krog sodelavcev. Skupaj z revijo »Vprašanja gledališča in filma«, ki jo ureja prvi režiser Nar. gledališča v Pragi, Jindřich Honzl, častno predstavlja sodobno češko gledališko esejistiko in kritiko, hkrati pa nudita te dve reviji nazorno podobo sodobne češke gledališke umetnosti. Honzlova revija je po svoji umetniški usmerjenosti nekoliko nagnjena k surrealizmu, »Divadelni zapisnik« pa skuša združiti v sebi vse umetniške tvorne smeri in osebnosti. Zato je krog njenih sodelavcev širši kot pri Honzlovi reviji »Otázky divadla a filmu«, dasi ni mogoče odrekati visoke kvalitetenosti niti eni niti drugi.

Obe reviji posvečata v enaki meri veliko pozornost sovjetski gledališki umetnosti, s katero je bilo že pred to vojno mnogo čeških gledališčenikov tesno povezanih, saj so bili medsebojni stiki že v tistih časih zelo veliki. Češkoslovaška gledališča so od vseh zapadnoevropskih gledališč že prej uprizarjala največ sovjetskih dramskih del na svojih odrih.

Češki gledališki esej in kritika nadaljujeta tudi po osvobojenju svojo kvalitetno tradicijo. Ni mogoče podati o tem dovolj podrobnega pregleda, ker še zaradi neurejenih razmer ne dospe k nam vse, kar bi bilo potrebno, toda že obe zgoraj navedeni reviji potrjujeta to trditev. K njima se je v letošnji sezoni še priključil Gledališki list praškega Narodnega gledališča, ki tako po svojem velikem formatu kakor tudi po vsebini predstavlja tretjo reprezentativno gledališko esejistično in kritično revijo. Dragocenost vseh treh revij so ilustracije, ki poleg člankov

nudijo tudi nečeškemu bralcu smotrni vpogled v sodobno češko gledališko in dramsko tvorbo.

O problemih novega češkega gledališča, ki bi ustrezalo novim razmeram v češkoslovaški republiki, je napisal dr. Jan Kopecký vrsto člankov, ki jih je zbral v knjižici pod naslovom »O nové české divadlo«. (Praha 1945.) Članki nosijo naslove: Konec kupčevanja z gledališčem. Razdelimo si področja. Skrb za mladega gledalca. Za strokovno in odgovorno kritiko itd. Nekaj člankov je pisec objavil najprej v komunističnem dnevniku »Rude pravo«. Dr. Kopecký je postal pred kratkim dramaturg Nar. gledališča v Pragi. V kritiki in esejistiki predstavlja najmlajše in politično najprogresivnejše pokolenje.

Med najznamenitejše in najbolj sposobne sodobne češke gledališke esejiste in kritike pa je vsekakor šteti dr. Josefa Trägera, ki si je že pred vojno priboril ugledno mesto med takratnimi prvimi češkimi kritiki. Njegovo dosedanje delo priča, da sta Vodák in Salda dobila v gledališki kritiki in esejistiki svojega vzornega naslednika. Dr. Träger ni miroval niti za časa protektorata in je na pol ilegalnih sestankih prijateljev češkega gledališča predaval o nekaterih perečih zadevah češkega gledališča. Dve takšni predavanji je takoj po osvobojenju izdal v lepo opremljeni knjižici pod naslovom »Dve přednášky z války o divadle« (Dve predavanji iz vojne o gledališču). Predavanji nosita naslov: »O izstupu današnje gledališke konvencionalnosti pri nas« in »Smisel današnjega našega gledališkega dela«. Knjižica je posvečena spominu po nacistih ubitega režiserja Oldřicha Stibora.

V prvem predavanju govori pisec o trajnih osnovah češke gledališke umetnosti v sklopu svetovnega gledališkega prizadevanja, hkratu pa opozarja na izrodke konvencionalnosti, ki so se pojavili v češkem gledališču za časa protektorata. V obeh razpravah se dr. Träger ne ukvarja le z idejno in vsebinsko problematiko gledališkega ustvarjanja, temveč posveča svojo kritično analizo v isti meri tudi oblikovnim in stilnim problemom, ki so zlasti zadnje čase postali spet zelo pereči. Dr. Trägerovo razpravljanje je jasno in smotrno, prav tako pa stvarno in udarno. Obe študiji sta vzorno pisani kritični analizi češkega gledališča med vojno, hkratu pa sta tudi važni opozorili za bodočnost.

Spominu režiserja Hilara je posvetil dr. Träger esej »O Hilarovi«, ki je tudi izšel l. 1945. v posebni knjižici. Trägerov esej je do zdaj najbolj sintetična in nazorna podoba tega znamenitega češkega režiserja, čigar delo pomeni globoko in trajno zarezo v razvoju češkega gledališča po prvi svetovni vojni.

Ob sedemdesetletnici prvaka današnjih čeških igralcev Václava Vydra, ki je pred leti gostoval tudi v Ljubljani, sta skupaj z znanim scenografom Vlastislavom Hofmanom izdala knjigo pod naslovom »Igralce razzvanega stoletja« (Herec rozervaného století. Vytvarna monografie Václava Vydry. 1946, Athos, Praha). — Uvodni esej, ki ga je napisal dr. Träger, je prav tako kot zgoraj omenjeni esej o Hilaru, zgoščena, a živa in nazorna podoba gledališkega umetnika Václava Vydra. Scenograf Hofman je prispeval trideset risb Vydrovih igralskih likov, ki jih je bil narisal sproti pred vsako premijero. Tako so objektivni in neposreden portretni dokument Vydrovih odrskih likov. Mojstrstvo scenografa Hofmana se izraža tudi v teh risbah. Vse tri omenjene publikacije pričajo o veliki višini sodobnega češkega eseya, ki je dobil v dr. Trägeru vzornega in tvornega sodobnega zastopnika.

Dr. K. B.

GLEDALIŠČA ZA OTROKE V SLOVANSKIH DRŽAVAH

Sovjetska zveza je prva država na svetu, ki je načrtno ustvarila posebno poklicna gledališča za otroke z lastnimi stavbami, profesionalnimi igralci, tehničnim osebjem, gledališča, ki so namenjena otrokom in ki igrajo vsak dan. Pred vojno je bilo v Sovjetski zvezi 57 takih gledališč, sedaj je njihovo število kot posledica vojne nekoliko manjše. Sedaj so najbolj znana gledališča za otroke v Moskvi (»Centralno otroško gledališče«, »Moskovsko gledališče mladih gledalcev« in »Gledališče mladih gledalcev moskovske oblasti«), v Leningradu (»Leningrajsko gledališče mladih gledalcev« in »Novo gledališče mladih gledalcev«), v Kijevu, Harкову, Rjazanu, Novosibirsku, Irkutsku, Sverdlovsku in Jaroslavlju.

Pričetki teh gledališč segajo v leto 1920, ko so se organizirala prva taka gledališča v Moskvi in v Leningradu, kasneje pa po njihovem vzoru po vsej Sovjetski zvezi.

Ena izmed prvih delavk za gledališče za otroke je Natalija Sacova, ki je organizirala l. 1920. »Moskovsko gledališče za otroke«, ki je delovalo do l. 1935. Najbolj znana predstava tega gledališča, ki je doživela več ko 300 uprizoritev, je pantomima »Zamorček in opica« z glasbo L. Polovinkina, znanega komponista otroških pesmi.

L. 1921. se je osnovalo v Leningradu »Leningrajsko gledališče mladih gledalcev« (»Leningradskij teatr junih zriteljev«, okrajšano »Lentjuz«), kateremu sta dala svojstven umetniški pečat režiserja A. A. Brjancev in B. Zon. Z imenom gledališča sta hotela poudariti, da bodi to gledališče res last otrok in izraz TJUZ za gledališče za otroke se je udomačil po vsej SZ. Pred vojno so igrali v Lentjuzu predvsem realistične igre in klasike (za višjo stopnjo) ter dramatizacije znanih povesti za otroke, na pr. »Prigode Toma Sawyerja« po Mark Twainu, »Til Ulenspiegel« po de Costerju itd. Po vojni je ostal Brjancev v Lentjuzu, B. Zon pa je ustanovil »Novi TJUZ«. Največji uspeh je imela v lanskem sezoni v Lentjuzu pravljica igra S. Maršaka »Dvanajst mesecev«, v »Novem Tjuzu« pa Svarceva dramatizacija Andersenove pravljice »Snežna kraljica«.

V Moskvi je največje gledališče za otroke »Centralno otroško gledališče« (pred vojno je nosilo ime »Državno centralno gledališče mladih gledalcev«). Lani je imela v tem gledališču največji uspeh igra »Vesele sanje«, ki jo je napisal S. Mihalkov, znani mladinski pesnik in avtor besedila himne sovjetskih pionirjev. Igra izhaja iz realnega življenja in preide v pravljčni svet sanj. Vanja, sin odrskega delavca, je bolan in ne more na premiero Gozjičeve pravljice igre »Žaljubljen v tri oranže«, toda v sanjah doživi vso pravljico in sam poseže vanjo in z njim tudi mladi gledalci.

Najbolj priljubljena med otroki in med odraslimi pa je igra Valentina Katajeva »Sin polka«, ki jo je avtor, ko je obiskal Jugoslavijo, izročil ljubljanski Drami za uprizoritev. Katajev je dramatiliral svoj roman »Sin polka«, ki je bil nagrajen s Stalinovo nagrado. (Roman bo izšel v slovenskem prevodu v založbi »Mladinska knjiga«.) To je zgodba vojne sirote, ki bega med bojnimi vrstami in ki ga neki sovjetski polk posinovini in sprejme v svoje vrste. V zadnjem času končujejo v ateljejih Sojuzdetfilma v Moskvi s snemanjem filma »Sin polka«. Vlogo malega Vanje igra desetleten deček, ki je bil med vojno sam tak izgubljenček in ki je sam res postal sin polka.

Posebno pozornost je vzbudila v Moskvi tudi nova otroška opera »Maša in medved«, ki jo je napisal sovjetski skladatelj Nikolaj Krasev



na besedilo N. Bulatova, ki je črpal snov za svoj libreto iz narodne pravljice.

V Čehoslovaški je dvojje poklicnih gledališč za otroke. Prvo je »Praško gledališče za mladino« (»Pražské divadlo pro mládež«), ki ga vodi Mila Mellanová. To gledališče deluje že deset let, ustanovljeno je bilo v jeseni l. 1935. Gledališče ima 20 odraslih poklicnih igralcev in je imelo v lanskí sezoni 6 premier z 258 predstavami. Gledališče igra vsak dan, večkrat tudi dvakrat dnevno. To gledališče je oficielno gledališče »Zveze češke mladine«, obisk organizirajo učitelji in profesorji ljudskih, meščanskih in srednjih šol ter mladinska organizacija.

Na repertoarju so bili češki avtorji (Marie Holková: »Pepelka«, Jaroslav Vrchlický: »Midasova ušesa«), sovjetske igre (M. Lubimova: »Serjoža«, M. Pinčevski: »Štokljin mladič« in Andersen-Svarc: »Snežna kraljica«) ter zgodba po J. Vernu: »Dve leti počitnic«.

Druugo praško gledališče za otroke je »Gledališče mladih pionirjev« (»Divadlo mladých pionýru«), ki obstoja šele eno leto. Vodi ga Václav Vaňátko, učenec E. F. Buriana. To gledališče je gostovalo tudi v Ljubljani ob priliki svoje turneje po Jugoslaviji s svojo montažo »Mladina na vasi gre z letnimi časi«. Gledališče mladih pionirjev je med otroki zelo priljubljeno, tudi tu organizirajo obisk napredni praški učitelji. Taka organizacija obiska omogoča strogo ločitev otrok po starostnih stopnjah, kar je zelo olajšalo delo gledališču. Repertoar Gledališča mladih pionirjev je obsegal v prvi sezoni naslednje igre: češke: V. Vaňátko: »Mladi partizan«, ki je doživela največ repriz (120) in bila najbolj priljubljena, ker je bila to edina igra iz dobe narodnega odpora in borbe proti okupatorju; Zdenka Vovsová: »Kočica«; brata Čapek: »Ljubezen, usodna igra«; V. Vaňátko: »Kako so cvetice prezimovale«. Sovjetske igre: N. Saccová: »Zamorček in opica«; Gajdar: »Timur in njegova komanda«. Jugoslovanska igra: Branko Čopić: »Udarniki (slovenski prevod izdala Mladinska knjiga pod naslovom »Pionirji iz Tihega dola«), ki je imela velik uspeh in je še na repertoarju. Gledališče mladih pionirjev daje skoraj vsak dan dve predstavi.

Bolgarija ima eno poklicno gledališče za otroke, »Bolgarsko otroško gledališče« v Sofiji, ki uprizarja predvsem pravljíčne igre na osnovi bolgarskih narodnih pravljíc in sovjetske igre.

Poljska še nima posebnega gledališča za otroke. Poljsko gledališko življenje se težko obnavlja. Skoraj vsa gledališča so bila med vojno uničena (v Varšavi je ostalo samo eno), najboljši igralci poklicnega gledališča so padli (več ko ena tretjina vseh igralcev) in je zato veliko pomanjkanje igralcev ter gredo sedaj vsi naporí za obnovo gledališč za odrasle.

Podoben položaj je v Jugoslaviji. Tudi tu nam primanjkuje igralcev za posebno gledališče za otroke, tudi potrebnih stavb ni, zato so Narodna gledališča posameznih republik prevzela nalogo, da igrajo, kolikor morejo, ne da bi to motilo ostalega dela, tudi za otroke. Beograjsko gledališče bo uprizorilo Čopíčeve »Udarnike« v novi dramaturški predelavi kot pantomimo z glasbo Mihovila Logarja, zagrebško gledališče pa pripravlja »Rdečo kapico« Vladimirja Nazora, na repertoarju pa ima tudi »Veliko potovanje« in dramatizacijo povesti Mate Lovraka »Tovarišija Petra Grče.«
E. S.

Lastnik in izdajatelj: Uprava Slovenskega Narodnega gledališča
Predstavník Janko Liška. Uredník Emil Smasek. Tiskarna Slovenija
Vsi v Ljubljani.