

V historiografiji slovenskega gledališča je splošno sprejeta teza, da so bila dramatična društva najpomembnejši dejavnik postopnega prehoda iz diletantizma v profesionalizacijo slovenskega gledališča. V zgodovini slovenskega gledališča pa je obstajal tudi vzporedni tok – delavski odri, ki so jih ustanovili v mnogih slovenskih mestih zlasti po koncu prve svetovne vojne. To so bili amaterski odri, ki jih je bolj kot ustanavljanje poklicnih in narodnih gledališč vodila ideja socialne emancipacije. Nekateri med njimi, zlasti Delavski oder v Ljubljani, so uprizarjali kakovostne predstave. Avtorjeva teza je, da je bilo to mogoče zato, ker je Delavski oder v času, ko sta ga vodila Bratko Kreft in Ferdo Delak, razvil značilni način uprizarjanja in ni podlegel skušnjavi, da bi vstopil v neproduktivno (in vnaprej izgubljeno) tekmovanje s poklicnimi slovenskimi gledališči. Poleg tega nam lahko Brechtova zamisel o »enostavni igri«, ki naj bi bila »alfa in omega proletarske igralske umetnosti«, pomaga razložiti uspeh Delavskega odra. Brecht meni, da so igralci, ki prakticirajo »proletarsko igro«, amaterji, vendar pa nikakor niso diletanti. V prispevku avtor predstavi ugotovitve o repertoarju in uprizoritvenih praksah Delavskega odra v Ljubljani z vidika te Brechtove konceptualne in metodološke razmejitve, ki jo – po analogiji z njegovim »potujitvenim učinkom« – imenuje amaterski učinek »proletarske igre«.

---

**Ključne besede:** Delavski oder, delavsko gledališče, amatersko gledališče, proletarska igra, Bratko Kreft, Ferdo Delak, Bertolt Brecht

---

**Dr. Aldo Milohnić** je izredni profesor na AGRFT Univerze v Ljubljani, kjer predava zgodovino gledališča. Od leta 2013 je predstojnik akademijskega Centra za teatrologijo in filmologijo. Je urednik številnih zbornikov in tematskih števil kulturin časopisov, soavtor več knjig, avtor številnih znanstvenih in strokovnih člankov ter znanstvenih monografij *Teorije sodobnega gledališča in performansa* (2009) in *Umetnost v času vladavine prava in kapitala* (2016). Področja njegovega raziskovalnega dela so zgodovina in teorija gledališča, sodobne performativne prakse ter sociologija kulture in umetnosti.

aldo.milohnic@guest.arnes.si

# Delavski oder in amaterski učinek »proletarske igre«

---

Aldo Milohnič

AGRFT, Univerza v Ljubljani

---

## Uvod

Ob mreži dramatičnih društev, iz katerih so postopoma nastajala slovenska poklicna gledališča, so bili delavski odri vzporedni tok v razvoju slovenskega gledališča v prvi polovici 20. stoletja. To so bili amaterski odri, ki jih je bolj kot ustanavljanje poklicnih in narodnih gledališč vodila ideja socialne emancipacije. Do zdaj so bili samo delno raziskani in želja Ferda Delaka, da bi bili dokumentarni prispevki, ki jih je pred več kot pol stoletja zbral v knjigi *Delavski oder na Slovenskem*, некоč uporabljeni »kot trdno gradivo za resnično zgodovino« (6) tega izjemno zanimivega in samosvojega pojava v zgodovini slovenskega gledališča, žal še vedno ostaja neuresničena. Namen tega prispevka je, da z orisom nekaterih pomembnih dosežkov ljubljanskega Delavskega odra in z analizo ključnih značilnosti njegovih uprizoritvenih metod primakne vsaj en kamenček v ta še vedno dokaj luknjičasti mozaik »resnične zgodovine« delavskih odrov na Slovenskem.<sup>1</sup> Pri tem izhajam iz predpostavke, da so nekateri med njimi, zlasti Delavski oder v Ljubljani, uprizarjali kakovostne predstave, in zagovarjam tezo, da je bilo to mogoče, ker je Delavski oder v času, ko sta ga vodila Bratko Kreft in Ferdo Delak, razvil značilni način uprizarjanja in ni podlegel skušnjavi, da bi vstopil v neproduktivno tekmovanje s poklicnimi slovenskimi gledališči.

## Ustanovitev Delavskega odra

Slovensko ozemlje je bilo, zlasti v dvajsetih in tridesetih letih, prepredeno z delavskimi odri, niso pa bili vsi enako dejavni in uspešni. Poleg ljubljanskega, ki je bil gotovo najpomembnejši, so bili dokaj aktivni tudi delavski odri v Trstu, na Jesenicah in v Trbovljah. Da so bili delavski odri izjemen in samosvoj pojav v kontekstu amaterskega gledališkega ustvarjanja, med njimi zlasti »osrednji« Delavski oder v Ljubljani, je menil tudi Dušan Moravec, ki mu je posvetil nekaj strani v svojem pregledu zgodovine slovenskega gledališča med 1. in 2. svetovno vojno – izjemoma, saj se je v tej knjigi

---

<sup>1</sup> Članek je nastal v okviru raziskovalnega programa Gledališke in medumetniške raziskave P6-0376, ki ga financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

ukvarjal izključno s poklicnimi odri. A Delavskemu odru se preprosto ni mogel izogniti, saj je šlo pri njem, kot pravi, »za prizadevanja po uprizarjanju tudi drugačnih, še neznanih, sodobnih in z revolucionarnimi idejami prežetih odrskih del ali pa za novo interpretacijo že znanih« (*Slovensko gledališče* 243). Poleg tega je kulturnemu življenju Ljubljane »dal izziv Delavskega odra [...] živ in spodbuden utrip, ki ni ostal docela brez vpliva tudi na pota Narodnega gledališča« (245).

Po 1. svetovni vojni je že leta 1919 delavsko kulturno in izobraževalno društvo Svoboda organiziralo gledališko skupino. Prvi preboj je bila uprizoritev *Jakob Ruda*, ki se je zgodila 23. aprila 1920 in se spremenila v veliko delavsko manifestacijo. Že naslednji dan se je zgodil krvavi obračun žandarjev z delavci na Zaloški cesti, kjer je bilo ubitih trinajst demonstrantov, med njimi tudi petletna deklica, najmanj trideset jih je bilo ranjenih. In sicer samo zato, ker so želeli priti v središče mesta, da bi demonstrirali v podporo stavkajočim delavcem na železnici. Kmalu po tem dogodku je sledila monarhistična represija: tako imenovana »Obznana« (prepoved delovanja Komunistične partije) leta 1920 in Zakon o zaščiti države leta 1921. Svoboda ni bila prepovedana, ampak je bilo njeno delovanje kljub temu oteženo.

Leta 1926 je Bratko Kreft (takrat 21-letni študent) v reviji Svoboda objavil članka, ki sta pomembna za zgodovino delavskih odrov pri nas: »Proletarski oder« in »Repertoar prolet-odra«. Njegova ključna teza je, da mora proletariat ustvariti lastni tip gledališča, bojevitega in družbeno angažiranega. Prvi korak k temu cilju je, da delavski odri opustijo uprizarjanje meščanske dramatike in ustvarijo svojo lastno, do takrat pa naj si pomagajo s socialno angažiranimi dramami. Kreft kot možne primere tovrstne dramatike izpostavi dramtizacijo *Hlapca Jerneja*, *Golgota* Miroslava Krleža, *Tkalce* Gerhardta Hauptmanna, *Stroje* Uptonja Sinclairja, *Rušilce strojev* Ernsta Tollerja ipd.

Kreft je kmalu pristopil h konkretni uresničitvi teh teoretskih izhodišč; tako je že prihodnje leto v delavskem tisku objavil (v imenu pripravljalnega odbora), da se pod okriljem Delavske in telovadne zveze Svoboda »snuje v Ljubljani Delavski oder, katerega namen je gojiti dramatiko med delavstvom«. To naj bi bila nujna naloga, saj se »meščanski odri in Narodno gledališče sploh nič ne brigajo za moderno proletarsko dramatik«, poleg tega pa je treba ujeti priključek z drugimi državami, v katerih »igrajo [...] ravno taki delavski odri veliko vlogo v izobraževalnem delu proletariata«. Zato apelira »predvsem na mlade sodruge in sodružice, da se čim številnejše prijavijo k Delavskemu odru« (Kreft, »Delavski oder« 4).

## Kreftovo obdobje

Tako je ob koncu leta 1927 Kreft prevzel odgovornost za ustanovitev in vodenje Delavskega odra, ki ga je sprva nameraval poimenovati Proletarski oder, a se je temu imenu odrekel zaradi političnih pritiskov.<sup>2</sup> Molièrova komedija *Scapinove zvijače*, prva predstava, ki jo je Kreft režiral na Delavskem odru (premiera je bila 12. februarja 1928), je bila »prehodna« – repertoarno še v horizontu starega »dramskega odseka« ljubljanske Svobode (kjer so jo igrali že pred ustanovitvijo Delavskega odra), režijsko pa že v znamenju novih, modernejših prijemov. Že naslednjo uprizoritev lahko uvrstimo med pomembne dosežke njegovega zgodnjega ustvarjalnega obdobja; to je bila uprizoritev *Krize* (30. aprila 1928 na odru ljubljanske Drame), socialne drame Rudolfa Golouha, ki je dvignila veliko prahu, še preden se je zgodila. Samo šest dni pred premiero je namreč Svoboda prejela odlok policijskega komisarja o prepovedi predstave. Prepoved je ostro kritiziral delavski tisk, ki ga je, poleg same prepovedi, sprovciral datum izdaje odloka, ki je bil natanko na dan osme obletnice pokola demonstrantov na Zaloški. Temu so sledili protesti, tako da je oblast popustila in na koncu vendarle dovolila uprizoritev. Besedilo je bilo zelo aktualno (stavka, socialna stiska delavcev v času krize, njihova neenotnost itn.), prvič pa se pojavi uporaba množic na odru – v predstavi naj bi nastopilo približno sto igralcev, zboristov in godbenikov, med njimi (v vlogi delničarja Coucharda) takrat komaj 18-letni dijak, pozneje pa zelo vpliven politik Edvard Kardelj.<sup>3</sup> Kljub temu da je oblast dovolila le premiero in eno ponovitev (12. maja), načrtovano ponovitev v Mariboru pa onemogočila, je bila *Kriza* velik uspeh Delavskega odra, saj se je delavska publika v nabito polnem avditoriju ljubljanske Drame brez težav identificirala z vsebino Golouhove igre, ki izpostavlja eksistenčno stisko delavstva v času naraščajoče ekonomske krize in političnega razsula v državi.<sup>4</sup> Poleg tega je tudi mejnik v načinu uprizarjanja socialno angažirane dramatike, saj je Kreft lucidno premaknil težišče uprizoritve na vznemirljive množične prizore, k njihovi teatralnosti pa sta dodatno prispevala delavska godba in pevski zbor.

Naslednje leto je nameraval uprizoriti Tollerjeve *Rušilce strojev*, ampak vmes se je zgodila uvedba diktature kralja Aleksandra (t. i. šestojanuarska diktatura), ki je še dodatno okrepila cenzuro, in že naštudirana predstava ni smela na oder.<sup>5</sup> Zato je poskusil z uprizoritvijo besedila, ki ga je lažje spravil skozi cenzurni urad: z Bataillovo dramatisacijo Tolstojevskega *Vstajenja*, ki se je dobro odrezala pri kritiki in tudi pri

<sup>2</sup> Tako namreč odločitev za poimenovanje »delavski oder« razlaga igralec in režiser ljubljanskega Delavskega odra Fran Petrè: »V ustih samih delavcev je izraz [proletarski] zvenel nekako ponosno, samozavestno. Toda vseh ni bil oblastem in čim večji je bil pritisk, tem redkeje so ga rabili v tisku. V takih razmerah je prevladala blažja oznaka *delavski oder*« (Petrè, »Proletarski odri« 14).

<sup>3</sup> Golouh se spominja, da naj bi poleg Kardelja v prestavi nastopila še dva prihodnja politika – Boris Kidrič in France Kimovec (Golouh, *Pol stoletja* 363).

<sup>4</sup> Kako nestabilno je bilo politično življenje v takratni Kraljevini SHS, nam veliko pove že podatek, da se je med letoma 1921 in 1928 zamenjalo kar 25 vlad, torej bi bila povprečna življenjska doba posamezne vlade zgolj štiri mesece.

<sup>5</sup> Premiera naj bi se zgodila 11. maja 1929, uprava Narodnega gledališča je že odobrila najem Opere, celo generalcko so že izvedli, ampak policija premiere ni dovolila (prim. Moravec, »Od viharika« 189).

publiki. V predstavi, ki so jo premierno uprizorili 1. decembra 1929 v dvorani Delavske zbornice na Miklošičevi (današnja Slovenska kinoteka), je kot debitantka igrala tudi Sava Sever. V začetku prihodnjega leta je prišla na repertoar Delavskega odra Gogoljeva *Ženitev*, ki jo je režiral Fran Petrè, v vlogi ženina Podkoljosina pa je nastopil kipar, slikar in ilustrator Nikolaj Pirnat. Aprila je Kreft režiral Raynalov *Grob neznanega junaka* (pod spremenjenim naslovom *Balada o vojni in ljubezni*). V predstavi je nastopil tudi kot igralec, poleg njega (in seveda številnih drugih) še Sava Sever. To je bila obenem njegova zadnja predstava na Delavskem odru, saj je ob koncu sezone sprejel mesto režiserja v ljubljanski Operi.

## Delakovo obdobje

Skozi težavno obdobje šestojanuarske diktature (do septembra 1931) se je Delavski oder prebil brez večjih dosežkov, a bolj kot to je bilo pomembno, da je ohranil kontinuiteto delovanja. K temu je pripomogla tudi uvedba tako imenovanih »delavskih prosvetnih večerov«, hibridnih izobraževalnih, kulturnih in umetniških dogodkov, ki so bili sestavljeni iz predavanj, glasbenih in pevskih nastopov ter recitacij. Uprizorili so tudi več iger, med njimi npr. *Na dnu* Gorkega (premiera je bila 29. novembra 1931 v Varaždinu, v okviru proslave 25. obletnice tamkajšnje Svobode, režiral pa je Fran Petrè) in Cankarjevega *Jakoba Rudo* (3. januarja 1932, režiral je Jože Kranjec).

Leto 1932 je pomemben mejnik v zgodovini Delavskega odra. Takrat je namreč nastalo nekaj predstav v režiji Ferda Delaka, ki so – po zgodnjih Kreftovih prebojih – Delavski oder dokončno postavile na zemljevid slovenske gledališke avantgarde. Po Delakovem začetnem »ogrevanju« s pripravo dveh delavskih prosvetnih večerov v marcu in aprilu je 23. maja sledila premiera prelomne in danes že znamenite uprizoritve njegove dramatisacije Cankarjevega *Hlapca Jerneja in njegove pravice*. Odločitev za lastno dramatisacijo je bila pričakovana, saj s prejšnjo, ki jo je pripravil Milan Skrbinšek za krstno uprizoritev v Mariboru leta 1922, ni bil zadovoljen.<sup>6</sup> Sicer pa je Delak o dramatisaciji in uprizoritvi *Hlapca Jerneja* razmišljal že v dijaških letih na novomeški gimnaziji (čeprav takrat še ni imel tako odklonilnega mnenja o Skrbinškovi dramatisaciji) in ga pozneje, ko se je leta 1930 mudil na Dunaju, kjer je režiral v tamkajšnjih delavskih gledališčih, že skoraj uprizoril.<sup>7</sup> To mu je končno uspelo z ljubljanskim Delavskim odrom. Pa še kako mu je uspelo!

<sup>6</sup> Kot lahko izvemo iz njegovega kratkega zapisa v reviji Tank o drugi Skrbinškovi uprizoritvi te dramatisacije, ki je bila 15. oktobra 1927 v ljubljanski Drami. V njem pravi, da je *Hlapec Jernej* »v Skrbinškovi dramatisaciji izgubil vso učinkovitost in ni bil režijsko ne realističen, niti stiliziran«, poleg tega pa so bili »pri tem ponesrečenem večeru« tudi igralci »napačno zasedeni« (Delak, »makroskop« 111).

<sup>7</sup> O tem poroča Dušan Moravec v knjigi *Iskanje in delo Ferda Delaka*: »Tam je besedilo res že priredil s takim namenom [da bi ga uprizoril] in tudi že pripravljaval uprizoritev z ansamblom proletarskega amaterskega gledališča 'Theater der Roten Hilfe'. Tekle so že vaje, menda je prišlo celo do generalke na odru Volkstheatra, pa je spet posegla vmes policija« (73).

Delakova ključna dramaturška inovacija je bila uporaba t. i. »govornega zbora«, ki je posebljal hlapca Jerneja, nasproti temu kolektivnemu igralcu pa je postavil le enega igralca, ki je zaporedoma interpretiral njegove antagoniste. S tem preprostim, a izjemno učinkovitim konceptualnim premikom je Cankarjevo parabolo pripeljal do svojega pojma: če Jernej znotraj literarnega besedila funkcionira kot alegorična prisposoba vseh hlapcev, privzame v Delakovi odrski različici čutno nazorno podobo pomnoženih teles, množice ali *multitude* (v žargonu operaistične politične teorije) brezpravnih iskalcev pravice. S tem dramaturškim in režijskim manevrom je jalovo individualistično tavanje od Poncija do Pilata prestavil na raven kolektivne akcije, ki prav tako ne zagotavlja vnaprejšnjega uspeha, a če nič drugega, (do)pušča vsaj hipotetično možnost zanj. Zato tudi odprti epilog v njegovi verziji, v kateri Jernej ne konča na grmadi, temveč povabi tudi druge hlapce Jerneje, naj mu sledijo: »kdor ima pipo, naj si jo prižge; dovolj je kuriva«. Na strani antagonista pa lahko zaznamo nasprotno dramaturško gesto, saj razne Jernejeve nasprotnike (mladi Sitar, župan, sodnik, župnik) interpretira le en igralec. Ta metaforična zgostitev antagonista v eno telo s številnimi obrazi (a brez uporabe mask, kot je bilo v navadi v starogrškem gledališču) je personifikacija gosposke, vladajočega razreda, ki je sicer sestavljen iz številnih komponent, a jih drži skupaj eno samo »vezivo« – kapital. In kjer je kapital, je nujno tudi kapitalist, ki je sicer zgodovinska figura, saj se skupaj s spremembami kapitalističnega produkcijskega načina spreminjajo tudi njegove personifikacije, a navsezadnje ne gre za *osebo*, temveč za družbeno *razmerje*. Kapitalist je torej le personifikacija učinka kapitala – menjave »opredmetenega dela kot menjalne vrednosti za živo delo kot uporabno vrednost« (Marx 98). Sodeč po odzivih v takratnem tisku, Delak ni podlegel morebitni skušnjavi, da bi to večglavo figuro sploščil v karikirano antropomorfnu pošast (to bi kompleksnost razmerja zreduciralo na agitpropovsko maniro), temveč je Jernejevega nasprotnika portretiral kot navadnega posameznika, ki je izjemen le zato, ker v družbeni strukturi zaseda vladajoče, torej privilegirane pozicije. To razmerje, ki ga nekoliko posplošeno lahko opredelimo kot socialno distanco, je Delak, spet povsem preprosto in estetsko izčiščeno, ponazoril s fizično distanco med prostorsko nižje pozicioniranim zborom hlapcev in višje (na pedestal) postavljenim nasprotnikom. K tako lucidnemu in svežemu branju Cankarjevega *Hlapca Jerneja* in k preciznemu prenosu tega dramaturškega koncepta v tridimenzionalno izrazno polje gledališkega odra so dodale svoje tudi projekcije odličnih risb Ljubivoja Ravnikarja, preprosta scenografija (praktikabli in zavese iz rdečega blaga) in ne nazadnje premišljena zasedba individualnih in zborovskih vlog, ki je vsakemu članu amaterskega ansambla omogočila, da je k uspehu uprizoritve prispeval svoj maksimum. Občinstvo je bilo navdušeno (tako zelo, da naj bi se stavba ljubljanske Opere, v kateri je bil *Hlapec Jernej* uprizorjen, kar »tresla«<sup>8</sup>), v medijih so se vrstili hvalospevi, predstavo pa so ponovili še dvakrat v Ljubljani in štirikrat na gostovanjih v Celju, Zagrebu, Mariboru (2000 gledalcev!) in na Ptujju.

8 Če lahko zaupamo poročilu Nikolaja Pirnata v Jutru, v katerem pravi, da je bil »teater dobesedno nabit, hišo so od scene do scene pretresali gromoviti aplavzi, podkrepljeni s cepetanjem nog« (Pirnat 3).

Velik uspeh *Hlapca Jerneja* je bil močan sunek v jadra Delavskega odra in zlasti njegovega zagnanega režiserja; kot kažejo datumi premier jeseni 1932, Delak ni hotel sedeti na lovorikah, temveč se je s še večjo vnemo vrgel na delo: 9. oktobra je uprizoril Čapkovega *Švejka* (spet v lastni priredbi in s spremenjenim naslovom *Dobri vojak Švejk poseže v svetovno vojno*), 23. oktobra *Ptičke brez gnezda* Karla Schönherra, 13. novembra *Magdo* Alojzija Remca in 20. novembra *Kariero Možine* Angela Cerkvénika.<sup>9</sup> Nobena ni mogla ponoviti senzacionalnega uspeha *Hlapca Jerneja*, čeprav se mu je *Švejk* zelo približal s tremi ponovitvami, razprodano dvorano Delavske zbornice in prav tako navdušenim občinstvom. Na začetku prihodnjega leta sta skupaj s soprogo, plesalko Katjo Delak, poskrbela za še en uspeh Delavskega odra – priredila sta Župančičevo otroško poezijo in z malimi igralci Otroškega odra Svobode, ki sta ga vmes ustanovila, ustvarila otroško predstavo *Ciciban*, ki je po premieri (1. februarja) na odru ljubljanske Drame doživela še dve ponovitvi, potem pa gostovala v Mariboru, Kranju in drugih slovenskih mestih. Za to predstavo je kostume kreiral nepogrešljivi Ljubo Ravnikar, pri naslednjem Delakovem srečanju s Cankarjem, uprizoritvi *Hlapcev*, ki se je (zaradi Delakovih poti v tujino, režije *Desetega brata* v Mariboru in uredniškega dela na ljubljanskem radiu) zgodila šele 15. oktobra 1934, pa je spet ustvaril risbe, ki so jih v predstavi projicirali z diapozitivov. A ta Delakov poskus novega branja *Hlapcev* s precejšnjimi posegi v besedilo, ki so dokaj poenostavili kompleksnost Cankarjeve igre in jo zato tudi vsebinsko osiromašili, ni bil niti približno tako posrečen, kot je bil *Hlapec Jernej* ob začetku njegovega sodelovanja z Delavskim odrom. *Hlapci* so bili obenem njegova zadnja tamkajšnja režija – tako kot je s Cankarjem začel, je z njim tudi končal svoje sodelovanje s tem samosvojim amaterskim gledališčem. Takrat se je končalo tudi najplodnejše in najpomembnejše obdobje v celotni zgodovini ljubljanskega Delavskega odra, saj je monarhistična represija, ki se je v drugi polovici tridesetih let samo še stopnjevala, dokaj oslabela in proti koncu že zdesetkala njegov ansambel. V zadnjih letih njegovega obstoja se je poredkoma še zgodila kakšna predstava, po letu 1938 pa je njegovo delovanje že povsem ugasnilo.<sup>10</sup>

## Predstava kot manifestacija delavskega upora

Gledališka stroka je v Delavskem odru prepoznala izjemen umetniški pojav že v času njegovega obstoja, ta ocena pa se ni spremenila niti s primerne zgodovinske distance.<sup>11</sup> Delavski oder je namreč uspel razviti lastno, prepoznavno poetiko,

<sup>9</sup> Leta 1932 je bil Delak na višku ustvarjalne moči, saj je poleg vseh teh številnih režij na Delavskem odru in vodenja njegovega »govornega zbora« posnel film *Triglavske strmine* (premierno so ga predvajali 16. avgusta v Ljubljani), režiral štiri uprizoritve v ljubljanski Operi itn.

<sup>10</sup> Po 2. svetovni vojni, v povsem spremenjenih družbenih in političnih okoliščinah, se je sicer zgodil poskus njegove obuditve (1956–1960, ko ga je vodil Dušan Tomše), a ukvarjanje s tem delom njegove zgodovine bom tokrat omejil zgolj na bežno omembo, saj se v tem prispevku ukvarjam predvsem z obdobjem, ko sta ga vodila Kreft in Delak. Sicer pa je v novejšem času o tej, povojni fazi Delavskega odra pisal Primož Jesenko v knjigi *Rob v središču* (133–142).

<sup>11</sup> Kot značilen primer lahko navedem sklepno misel Dušana Moravca o Delavskem odru iz njegove knjige *Slovensko*

pritegnil je izjemno veliko gledalcev in tako pomembno okreplil tretjo smer v razvoju slovenskega gledališča. Vsaj nekaj časa je namreč vztrajal ob občutni konkurenci klerikalnih in liberalnih odrov; v Ljubljani sta to bila katoliški Ljudski oder in nekoliko bolj liberalno usmerjeno Šentjakobsko gledališče.<sup>12</sup> Vidimo, da imajo ti odri svoje ustreznice v takratnem slovenskem političnem spektru, ki je bil razdeljen na liberalce, klerikalce in socialiste (ter komuniste kot radikalnejše pripadnike leve). Temu spektru je sledila tudi politična usmerjenost takratnih medijev, ki niso skrivali političnih simpatij in je bilo njihovo poročanje povsem očitno strankarsko-ideološko obarvano. Tudi njihovi gledališki kritiki in poročevalci niso bili imuni na te ideološke skušnjave in le redki med njimi so se uspeli povzdigniti na raven objektivnejše, ideološko manj pogojene presoje. Ob prebiranju kritik in poročil o uprizoritvah v Kref-Delakovem obdobju Delavskega odra lahko kljub temu opazimo več primerov tega, ideološko manj obremenjenega poročanja v liberalnem in klerikalnem tisku (ob pričakovanem navdušenju v socialističnih in delavskih medijih), kar še dodatno pritrjuje tezi, da je v tem obdobju Delavski oder segal po visokih standardih umetniškega ustvarjanja.

Seveda se je tudi Delavski oder moral prilagajati političnim okoliščinam, da bi sploh lahko deloval, a le kolikor je bilo nujno potrebno. Kompromis je bila že opustitev besede »proletarski« in odločitev za »delavski« v imenu gledališča, večkrat je bilo treba »zmehčati« tudi repertoarno politiko, da so se izognili cenzuri in so predstave sploh lahko prišle pred občinstvo (nekaj jih je bilo kljub temu prepovedanih) itn. Po drugi strani pa Delavski oder svoje političnosti ni nikoli skrival, za njegove ustvarjalce je bila vsaka predstava obenem tudi manifestacija delavskega upora in del splošnega boja za pravičnejšo družbo. Zato je bil nenehno na očeh oblasti in je imel, ne glede na omenjene kompromise, pogoste težave s cenzuro.

V igralskem ansamblu so sicer bili tudi uslužbenci, občasno so nastopali tudi mladi intelektualci in kulturniki, nekatere sem že omenil (Fran Petrè, Nikolaj Pirnat, Edvard Kardelj, Boris Kidrič, France Kimovec itn., navsezadnje pa tudi igralka Sava Sever, gledališka režiserja in ustvarjalca Bratko Kref in Ferdo Delak), a velika večina je bila delavcev, ki so se ljubiteljsko ukvarjali z gledališčem. Bratko Kref je režijsko metodo oziroma način uprizarjanja prilagodil tem okoliščinam, pri tem pa se je seveda zgledoval tudi po delavskih odrih v tujini. Ta pristop je potem nadaljeval Ferdo Delak.

*gledališče od vojne do vojne*: »V veliki večini primerov je mogoče ocenjevati prizadevanja Delavskega odra, tako v Kreftovem kakor v Delakovem obdobju, ne le kot revolucionarno novost, temveč kot umetniška dejanja in odločilno dopolnilo naše takratne gledališke omike« (329).

<sup>12</sup> Med slednje bi pogojno lahko uvrstili tudi narodna gledališča, ki so nastala iz prvotno amaterskih dramatičnih društev, a ko so se enkrat prelevila v poklicna gledališča, so postala zgodba zase, saj so produkcijski pogoji v poklicnih gledališčih kajpada bistveno drugačni kot v amaterskih, zato bi jih lahko primerjali le pogojno in z velikimi metodološkimi zadržki.



## Repertoarna politika, kolektivna igra in govorni zbor

Katere so značilnosti te metode? Najprej premišljena repertoarna politika, ki jo je v grobem skiciral Bratko Kreft (v že omenjenem članku »Repertoar prolet-odra«) še pred ustanovitvijo Delavskega odra. Izbira socialno in politično angažiranih besedil, ki so tematizirala borno življenje mestnega proletariata in obubožanega kmečkega prebivalstva<sup>13</sup> (npr. *Kriza*, *Hlapec Jernej* ipd.) je pomembno prispevala k izjemnemu interesu delavske publike in hkrati omogočila večje poistovetenje amaterskih igralcev s svojim gledališčem, jih dodatno motivirala, da so se angažirali pri pripravi predstav. Zato razen v zadnjem obdobju (po Delakovem odhodu) to gledališče ni imelo večjih težav z angažiranjem amaterskih igralcev.

Kolektivna igra je naslednja pomembna značilnost te metode. Tako Kreft kot Delak sta namreč pogosto stavila na množične prizore, kar je kmalu postal »zaščitni znak« Delavskega odra. Poudarek na kolektivni igri je bila preudarna odločitev, saj je pomenila kar trojni prispevek k velikemu uspehu tega amaterskega gledališča: prvič, prispevala je k razbremenitvi posameznika, to je k premestitvi uprizoritvenega bremena z individualnega igralca na kolektiv (kar se zdi primernejše za amaterje); drugič, okrepila je participativnost, saj je prav zaradi množičnih prizorov pri večini gledaliških produkcij lahko sodelovalo večje število članov ansambla; in tretjič, ta metoda je pripomogla tudi k ustvarjanju skupnosti, bila je občestvotvorna, ideološko kohezivna, in sicer na kar dveh ravneh: po eni strani je simbolno povezala same akterje (ustvarjalce), po drugi strani pa je ustvarjalce bolj neposredno povezala z njihovim občinstvom (npr. kot zbor v antičnem gledališču, udeleženci v pasijonskih igrah ipd.).

Tretji prijem, ki je bil nemara tudi največji presežek v načinu igre na Delavskem odru, je bila Delakova vpeljava t. i. »govornega zbora« (poleg tega poimenovanja so uporabljali tudi več drugih: govornilni, recitacijski, občasno tudi deklamacijski zbor). To seveda ni bila njegova originalna iznajdba, saj njegovi začetki segajo že v čas 1. sv. vojne in oktobrske revolucije v Rusiji, kjer so ga imenovali *teatr čteca* (gledališče bralca, čitatelja), zelo popularen pa je bil tudi med delavskimi gledališči v Nemčiji, kjer

<sup>13</sup> V kako težkih razmerah je životalo delavstvo v času velike ekonomske krize (ki je z vso močjo izbruhnila prav v času, ko je Kreft ustanovil Delavski oder, in se je nadaljevala celotno Delakovo obdobje), lepo oriše Golouh v svojih spominih: »Zaradi nadprodukcije dobrin, ki je bila naravna posledica medsebojnega gospodarskega tekmovanja kapitalističnih skupin in neurejenih socialnih razmer, je bilo nenadno obsojeno na brezdelje in pahnjeno v morečo bedo na stotisoče delavcev. Hudo je bilo takrat prizadeta zlasti slovenska industrija, ki je najprej začela zmanjševati število delovnih dni, nato pa trumoma odpuščati zaposlene delavce, ki so protestirali in se upirali – štrajkati pa niso smeli, ker je bilo dovolj blaga na zalogi in se podjetjem s produkcijo ni mudilo. To so bili črni dnevi za delavstvo, ki je pohajalo praznih rok, ker se tudi država ni dosti zmenila zanj« (*Pol stoletja* 300). Naprej navaja pretresljivo poročilo dopisnika Svobode iz Zagorja ob Savi, ki piše o odpuščanju rudniških delavcev: »Ni kruha, ni oblečila; dolina je polna živih mrličev, ki hodijo okrog podobni duhovom, ki strašijo ...« (prav tam 300). Še hujše razmere so bile v nekaterih drugih delih kraljevine, npr. v Hercegovini, kjer je prebivalstvo poleg ekonomske krize prizadela tudi strahovita suša, ki je uničila pridelke, tako da so dobesedno jedli travo in umirali od lakote. Dramatičnost situacije lahko ponazori kratka novica z naslovom »Šel v smrt, ker ni mogel gledati, kako otroci gladujejo«, na katero sem naletel v časniku Jutro (29. 4. 1928): »O groznem primeru bede poročajo iz Kukavice v Hercegovini. Petdesetletni seljak Božo Školjič, ki je zaradi izredno slabe letine zapadel v veliko bedo, se je v hlevu obesil. Zapustil je štiri male otroke in poslovilno pismo, v katerem izjavlja, da gre v smrt, ker ne more gledati, kako mu otroci od gladu umirajo« (5).

so mu rekli *Sprechchor*. Ker sta bila oba vodilna režiserja ljubljanskega Delavskega odra zelo dobro seznanjena z aktualnim dogajanjem v takratnih tujih levo usmerjenih gledališčih (Kreft zlasti z avantgardnimi tendencami v gledališču ruske revolucije, Delak pa z avstrijskimi in nemškimi delavskimi gledališči, vključno s Piscatorjevim proletarskim gledališčem), sta oba vnašala v svoje projekte na Delavskem odru razne elemente teh uprizoritvenih praks in jih prilagajala domačim razmeram. Ko se je vrnil v Ljubljano, je Delak najprej prevzel vodenje govornega zbora, ki je nastopal v okviru delavskih prosvetnih večerov, tako da ga je moral samo še vključiti v svoj uprizoritveni koncept, ki ga je tako sijajno, celo spektakularno uresničil v *Hlapcu Jerneju*.

Govorni zbor se je tako dobro prijel, da sta v »zlatih časih« v okviru Delavskega odra delovala kar dva taka zbora; drugega je vodil Mile Klopčič (Petrè 45). Prav on je zelo zavzeto zagovarjal in spodbujal ustanavljanje govornih zborov pri delavskih prosvetnih društvih in delavskih odrih. Tako je leta 1929 objavil celo serijo člankov o govornem zboru v reviji Svoboda. Poglavitni teoretski vir, iz katerega je črpal ideje pri pisanju teh člankov, je bila knjiga Karla Vogta *Praxis des Sprechchors*, ki je v istem letu izšla pri berlinski založbi Der Sturm (pri prav tisti, s katero je nekaj let pred tem navezal stike takratni urednik Tanka Ferdo Delak).

Oglejmo si nekaj poudarkov iz treh Klopčičevih člankov o govornem (oziroma kot ga sam imenuje, recitacijskem) zboru: »Načelo rec. zbora je: kolektivizem. Množica govori množici; pri tem publika pozabi, da je publika in zdi se ji, da govori sama« (»O recitacijskem« 32). Govorni zbor je obenem tudi gibalni zbor: »Zbor nastopa na sceni, se giblje in recitira besedilo, ki ga je pesnik napisal malone v obliki kolektivne drame. To je gibalni recitacijski zbor« (»Še o recitacijskem« 232). Kdo naj bo član govornega zbora? »Kdor ima pač veselje do tega« (233). Je treba govorni zbor dirigirati? »Nikakor ne. [...] Recitacijski zbor nikakor ni le monumentalna deklamacijska skupina, nova estetična draž, ni vsota deklamatorjev« (233). Kaj počne govorni zbor? »Zbor dokumentira doživetje množice. [...] Dejstva govore svojo neusmiljeno govorico. [...] A recitiranje mora biti dramatično. Niti epično niti lirično. [...] Že z zahtevo, da mora biti recitiranje dramatično, je upravičeno tudi gibanje zbora. [...] Vsak glas mora biti določen od vsega telesa, od kretenj. Glas in kretnja morata neovirano izhajati iz sproščenih udov« (233). Zakaj je pomembno gibanje govornega zbora? »Gibanje ustvarja prostor. Če se skupine zgrinjajo skupaj, se prostor zožuje, če se skupine razmikajo, se razmika tudi prostor« (234). V tretjem članku pa Klopčič potegne črto z ugotovitvijo, da je v prejšnjih dveh »opisal v glavnem bistvo in razvoj recitacijskega zbora iz samo-deklamacijskega v gibalno-deklamacijski zbor« (»Iz režijske knjige« 264) in to ponazori z odlomkom iz Vogtovega besedila za govorni zbor *Vojna*.

Pri idejnem ogrodju te udarne naprave delavskega gledališča – govornem in hkrati tudi gibalnem zboru – že na prvi pogled opazimo presenetljivo sodobno razumevanje

telesnosti na odru, prav tako idejo prostorske razpostavitve, pri kateri odrski rekviziti niso več nujno potrebni, saj imamo govorno-gibalna zborovska telesa na odru, s katerimi kreiramo prostor (ga zgoščamo ali razmikamo), navsezadnje pa lahko v spoprijemu govora in giba, kar je še ena pomembna razsežnost govornega zbora, prepoznamo celo Brechtov *gestus*, pomembno pojmovno orodje njegove gledališke teorije, pri katerem sta glas in gesta neločljivo zvezana v učinek telesne z-govornosti. Ta elokventnost pomnoženih teles govornega zbora je prav gotovo eden izmed pomembnejših prispevkov amaterskih igralcev delavskih gledališč k eksperimentalnim gledališkim praksam minulega stoletja.

## Amaterski učinek proletarske igre

Delavski oder je z uporabo teh specifičnih uprizoritvenih strategij proizvedel učinek, ki ga po analogiji z Brechtovim potujitvenim učinkom imenujem amaterski učinek proletarske igre. V spisu »Šest kronik o amaterskem gledališču« je namreč Brecht vpeljal konceptualno razliko med amaterizmom in diletantizmom.<sup>14</sup> Za Brechta je amaterizem pozitivna oznaka, diletantizem pa mu pomeni slabo različico amaterizma, tisto, ki ni zmožna razviti lastnega načina umetniškega izražanja, tisto torej, ki ne zmore preseči posnemanja profesionalcev v umetnosti (prim. Brecht, *Dijalektika* 92). Na prvi pogled to morda spominja na sistem Stanislavskega, pri katerem se igralski začetniki že na prvi vaji učijo, kako se znebiti »naivnega diletantskega spakovanja« (Stanislavski 43), ki je preobloženo z igralskimi šablonami in klišeji. A podobnost je bolj naključna kakor sistemska, kajti Stanislavski ne pozna razlike med diletantizmom in amaterizmom, medtem ko pri Brechtu najdemo zasnutek konceptualne ločnice med tema izrazoma.

Glavna značilnost amaterskih (oziroma »proletarskih«) igralcev je »enostavna igra«, ki je, kot pravi, »alfa in omega proletarske igralske umetnosti« (Brecht, »Nekaj o proletarskih« 324). Če sledimo logiki Brechtovega argumenta, potem enostavnost njihove igre nima nič skupnega s posnemanjem diletantskih igralcev. Igralci, ki prakticirajo »proletarsko igro«, pravi Brecht, zmorejo na enostaven in vsem razumljiv način spregovoriti o zapletenih in nepreglednih razmerjih med ljudmi naše dobe.

Amaterska umetnost (v brechtovskem smislu) ni slaba kopija profesionalnih umetniških praks; pri njej ne gre za posnemanje elitne kulture kot ideološkega ideala diletantskega igralca, glasbenika ali slikarja. Nasprotno, amaterski umetnik vztraja pri specifični lastni poziciji, se do nje opredeljuje afirmativno, jo jemlje kot potencialno strukturno prednost in zavestno ostaja izven horizonta profesionalnega elitizma.

<sup>14</sup> V enem izmed svojih komentarjev v knjigi izbranih Brechtovih spisov o gledališču *Dijalektika u teatru* Darko Suvin razlaga, da je Brecht nameraval napisati kompleksno besedilo s tem naslovom, a sta nastala le prvi del (»Se spleča govoriti o amaterskem gledališču?«) in kratek načrt za preostalih pet delov – drugi del naj bi posvetil razliki med amaterjem in diletantom (prim. Suvin v Brecht, *Dijalektika* 92; prim. tudi Milohnić, 25–26, in ur. komentar v Brecht, *Grosse kommentierte* 1084–1085).

Ta Brechtova konceptualna in metodološka razmejitev na amaterizem in diletantizem nam torej lahko pomaga razložiti uspeh Delavskega odra v času, ko sta ga vodila Bratko Kreft in Ferdo Delak. Takrat je namreč Delavski oder razvil lastno – značilno in prepoznavno – metodo uprizarjanja ter ni podlegel skušnjavi, da bi vstopil v neproduktivno (in vnaprej izgubljeno) tekmovanje s poklicnimi slovenskimi gledališči. Naredil je natanko to, kar je Brecht nekaj let pozneje (1939) svetoval amaterskim igralcem nekega delavskega gledališča na Švedskem: »Amater mora poiskati svojo umetnost« (*Dijalektika* 92). Delavski oder je iskal svojo umetnost in jo pod vodstvom Bratka Krefta in Ferda Delaka, dveh mladih, toda razgledanih in nadarjenih umetnikov, tudi našel. Uspelo mu je zato, ker se ni zatekal k *reprodukciji* uprizoritvene manire tedanjega poklicnega meščanskega gledališča, temveč je vztrajal pri *produkciji* lastnega sloga in je tako ustvaril največ, kar lahko doseže amatersko delavsko gledališče – učinek proletarske igre.

## Literatura

- Brecht, Bertolt. *Dijalektika u teatru*. Izbral in prevedel Darko Suvin, Nolit, 1979.
- »Se spleča govoriti o amaterskem gledališču?« *Umetnikova pot*, izbral in prevedel Dušan Voglar, Cankarjeva založba, 1987, str. 321–323.
- »Nekaj o proletarskih igralcih.« *Umetnikova pot*, izbral in prevedel Dušan Voglar, Cankarjeva založba, 1987, str. 324–325.
- *Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Uredil Werner Hecht et al., zv. 22.2, Aufbau-Verlag/Suhrkamp Verlag, 1993.
- Delak, Ferdo. »makroskop – ljubljanska drama.« *Tank*, št. 1½–3, 1927, str. 111.
- Delak, Ferdo, urednik. *Delavski oder na Slovenskem*. Mestno gledališče ljubljansko, 1964.
- Golouh, Rudolf. *Pol stoletja spominov: panorama političnih bojev slovenskega naroda*. Inštitut za zgodovino delavskega gibanja, 1966.
- Jesenko, Primož. *Rob v središču: izbrana poglavja o eksperimentalnem gledališču v Sloveniji 1955–1967*. Slovenski gledališki inštitut, 2015. Dokumenti SLOGI, letn. 51, št. 92.
- Klopčič, Mile. »O recitacijskem zboru.« *Svoboda*, letn. 1, št. 2, 1929, str. 31–33.
- »Še o recitacijskem zboru.« *Svoboda*, letn. 1, št. 10, 1929, str. 232–234.
- »Iz režijske knjige rec. zbora.« *Svoboda*, letn. 1, št. 11, 1929, str. 265–266.
- Kreft, Bratko. »Proletarski oder.« *Svoboda*, letn. 2, št. 1, 1926, str. 5–7.
- »Repertoar prolet-odra.« *Svoboda*, letn. 2, št. 3, 1926, str. 36–38.
- »Delavski oder v Ljubljani.« *Delavska politika*, 19. oktober 1927, str. 4.
- Marx, Karl. »Obdobja ekonomskega formiranja družbe [iz Očrtov kritike politične ekonomije, 1857–1858].« Karl Marx, Friedrich Engels: *Izbrana dela*, zv. 4, Cankarjeva založba, 1968, str. 47–99.
- Milohnič, Aldo. »Radikalni amaterizem.« *Dialogi*, letn. 49, št. 3–4, 2013, str. 24–30.
- Moravec, Dušan. *Iskanje in delo Ferda Delaka*. Mestno gledališče ljubljansko, 1971.
- *Slovensko gledališče od vojne do vojne*. Cankarjeva založba, 1980.
- »Od viharnika do novega realista (in nazaj) (Bratko Kreft).« *Slovenski režiserski kvartet (z gostom)*, Slovenski gledališki in filmski muzej, 1996, str. 175–233.
- Petrè, Fran. »Proletarski odri v Ljubljani in okolici med obema vojnama.« *Delavski oder na Slovenskem*, ur. Ferdo Delak, Mestno gledališče ljubljansko, 1964.
- Pirnat, Nikolaj [N. P.]. »Hlapec Jernej in njegova pravica.« *Jutro*, 25. maj 1932, str. 3.
- Stanislavski, Konstantin Sergejevič. *Sistem I: igralec in njegovo delo*. Mestno gledališče ljubljansko, 1977.