



GLEDALIŠKI LIST

1952/53

DRAMA

Štev. 5

ARTHUR MILLER

SMRT TRGOVSKEGA POTNIKA

PREMIERA dne 16. II. 1953.

ARTHUR MILLER

SMRT TRGOVSKEGA POTNIKA

Nekaj zasebnih pogovorov v dveh dejanjih z rekviemom

Prevedel Janko Moder

Režija: Slavko Jan

Scena: ing. arch. Ernest Franz — Glasba: Bojan Adamič

Willy Loman, trgovski potnik	Janez Cesar
Linda, njegova žena	Vida Juvanova
Biff } sinova	{ Lojze Rozman (debut)
Happy }	{ Bert Sotler
Bernard	Branko Miklavc
Ženska	Mila Kačičeva
Charley	Edvard Gregorin
Stric Ben	Maks Furijan
Howard Wagner	Boris Kralj
Jenny	Helena Erjavčeva
Stanley	Drago Makuc
Gospodična Forsythova	Majda Potokarjeva
Letta	Duša Počkajeva
Telefonist	Branko Starič
Natakar	Anton Homar

Godi se v hiši in na vrtu Willyja Lomana in na raznih krajih sodobnega New Yorka in Bostona, ki jih ta obišče.

Kostume po načrtih *Sonje Dekleve* izdelala gledališka krojačnica pod vodstvom *Cvete Galetode* in *Jožeta Novaka*.

Inspicent: *Branko Starič*. — Odrski mojster: *Anton Podgorelec*. —

Razsvetljava: *Vili Lavrenčič*. — Masker in lasuljar: *Ante Cecič*.

Cena Gledališkega lista din 35.—

Lastnik in izdajatelj: Uprava Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani. — Urednik: Ivan Jerman.

Zunanja oprema: ing. arch. Janko Omahen.

Tiskarna Slovenskega poročevalca. — Vsi v Ljubljani.

GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

1952-53

DRAMA

Štev. 5

Dr. Bratko Kreft:

ŽIVLJENJE IN SMRT MALEGA ČLOVEKA

V sodobni umetnosti spet vre kakor po prvi svetovni vojni. Iskanje novih načinov in oblik zavzema osrednje mesto v prizadevanjih sodobnega umetnika, ki skuša držati razrvanemu času zrcalo. Ne da se zanikati, da je to vrvenje form in stilov, ki se manifestirajo v umetnosti danes, neposreden izraz razrvanosti in negotovosti človeka in časa. Opažajo se pojavi misticizma in pesimizma celo pri pesnikih in pisateljih, ki so morda še nedavno pisali himne in ditirambe novemu življenju ali pa življenju sploh. Ni mogoče vsega tega aprioristično zavračati kot dekadenco, potrebno in koristneje bi bilo zamisliti se ob tem problemu in se vprašati, kaj pa če le niso vzroki in korenine za vse to tudi v objektivnem svetu in ne le v subjektivnih pesnikovih sferah.

Prizadevanja — ustvariti nekaj novega, se razen v liriki zelo odražajo tako v romanu kakor v dramatiki. Tudi pri nas imamo doslej že dva zanimiva primera, Kulundžičevo dramo »Človek je dober« in Davičov roman »Pesem«, o katerih se veliko govori, a manj piše, čeprav je Milovan Djilas napisal panegiričen članek o Davičovem romanu. Pozornost zaslužita i roman i članek, ker se iz obeh odpirajo nove perspektive za našo literaturo, ki je res tavalna preveč v kalupih in ustaljenih, mirnih vodah, kar je imelo za posledico, da tudi notranje ni bila dovolj eruptivna in elementarna. Eden izmed vzrokov, zakaj ni bila, je gotovo v tem, ker je živela v velikem strahu pred pozitivnim junakom in dejanjem, ki si ga je vsakdo predstavljal po svoje in o katerem je bilo izrečenih veliko lepo zvenečih definicij in zahtev, ki pa ga kljub temu niso mogle izzvati v umetnosti, vsaj ne v tisti meri, da bi mogel trajno zaživeti in biti vzgled vsem drugim.

Pri iskanju in občudovanju novih oblik pa se, kakor običajno, godijo pri mnogih zaradi slabega poznavanja razvoja umetnosti v zadnjih petdesetih letih tudi snobistična oboževanja vsega, kar koli piše nekoliko »drugače«, kar se rado včasih manifestira predvsem v neki nejasnosti in megljenosti. Marsikaj, kar danes zlasti pri nas nekateri smatrajo za novo, je bilo prav tako novo že pred štiridesetimi in tridesetimi leti, ko so nastopale v svetovni umetnosti številne struje za revolucionarno preoblikovanje umetnosti od futurizma preko ekspresionizma do konstruktivizma in dadaizma. Prizadevanja po novih izraznih sredstvih in oblikah so potrebna in nujna, ker pač gre tudi življenje svojo pot naprej. Vprašanje je le, koliko se v novih oblikah odraža le civilizacija in koliko kultura, če razumemo pod civilizacijo neke časovne manifestacije človeškega napredka, ki so v svojem času lahko zelo močne in vplivne, od tistih, ki predstavljajo nekaj trajnejšega, nekaj, kar je žlahtna usedlina civilizatorične nadstavbe, ki je spremenljiva in zato minljiva.

Kako se menjajo v umetnosti oblike in ne le ideje, nam je priča razvoj, ki ga je napravila dramatika od svojih početkov do danes. Ozmimo se samo na tehnično in artistično plat razvoja od dionizijskih sprevodov do klasikov stare dramatike Sofokla, Ajshila in Evripida. Za rast tragedije iz dramskega oratorija do Shakespearove dramatike je bilo treba dolgih stoletij. Ajshil je uvedel drugega igralca, ki je tudi prvotnega odgovarjalca zboru (hypokrites) pritegnil v dejanje. Sofoklej je uvedel še tretjega igralca, ki je znova omejil vlogo zboru, dokler ni bil pri Evripidu zbor sploh postavljen tako daleč v ozadje, da je bolj ali manj spremljalni, včasih pa celo čisto sam zase meditativni množični element. Vsekakor je Evripides praoče moderne dramatike, kajti njegov nastop v starogrški tragediji pomeni revolucijo oblike in ideje, saj je celo dotlej nedotakljivo vsebino podedovanih zgodb svobodno prikrojeval. Nihče ni človeških strasti tako brezobzirno razgaljeval v stari tragediji kakor Evripides. A ne le to: tudi bogovom ni izpričeval več tistega spoštovanja in nedotakljivosti kakor Sofokles in Ajshilos. Zato se ni čuditi, da mu konservativni A. W. Schlegel ni mogel dati tistega priznanja, ki ga zasluži, kljub temu, da je že Aristoteles zapisal, da je Evripides pesnik največje tragičnosti.

Novejša ameriška dramatika, ki se marsikje naslanja na ekspresionistično dramaturgijo in dramatiko, kar je eden izmed njenih najvidnejših zastopnikov Tennessee Williams v uvodnih pripombah k svoji drami »Steklena menažerija« tudi priznal, skuša novotarska prizadevanja ekspresionistične dramatike izpred tridesetih let nadaljevati in razvijati. Pri tem se poslužuje raznih tehničnih pridobitev filma in moderne gledališke električne osvetljave — sredstev, ki jih nobena prejšnja dramatika in gledališče nista imeli na razpolago, vsaj ne v tako dejavni in pri predstavi sodelujoči obliki, kakor je to danes v modernem gledališču, zlasti v Ameriki, kjer je gledališko-tehnična plat, ravno kar se tiče osvetljave, na višku. Ni čuda torej, da so poleg raznih literarnih prizadevanj po novih oblikah in izraznih sredstvih v dramatikii in gledališču vplivale spodbudno na ameriške dramatike ravno te tehnične pridobitve. To nam med drugimi primeri priča tudi Millerjeva drama »Smrt trgovskega potnika«. Vloga luči je v ameriškem gledališču prešla iz običajne odsrke razsvetljave v dejavni člen predstave kakor na pr. godba. Zato je tudi v Ameriki nastal pojem »muzika luči«, ki s prelivanjem in barvnim spreminjanjem svetlobe spremlja potek dejanja kakor neka svojevrstna vizualna glasba raznobarnih žarkov.

Miller nam kaže v svoji drami prerez iz življenja družine povprečnega ameriškega trgovskega potnika, ki zaradi gmotnih skrbi zaide v takšno stisko, da se naposled ubije. Življenje Lomanove družine je vsaj na zunaj potekalo ves čas skoraj nekam idilično in preprosto, toda sedaj, ko se je začela v družini kriza, se gledalcu in članom družine izpričujejo stvari, ki jih takrat, ko so se dogajale, niso niti dojeli niti opazili. Willy Loman je veljal svoji ženi Lindi za krepostnega in zvestega moža, čeprav v resnici vsaj formalno pravno ni bil; vendar se v drami izpričuje njegova nezvestoba bolj kot posledica okoliščin kakor pa kot izraz moralno negativnega Willyjevega značaja. Vsaj tako nam Willyja prikazuje drama. Eden izmed številnih križev te družine sta tudi sinova Biff in Happy, ki kljub vsej prisrčnosti, s katero ju avtor oriše, ne izpolnjujeta upov očeta in matere. Tista, ki vse tegobe življenja in svoje družine samozatajevalno prenaša, je mati Linda, žena, ki se je odrekla vsemu, kar bi jo moglo mikati izven kroga njene družine. Willy pa ne trpi le zaradi gmotnih stisk, marveč tudi zaradi svoje vesti. Zgodba v drami bi bila zelo preprosta,

skoraj bidermajerska, če je ne bi avtor s svojim izvirnim prijemom dvignil v tragedijo. Nad vsemi ljudmi, ki nastopajo v njej, lebdi neka okrutna usoda, ki je močnejša od njih volje, kajti tudi Lindina potrpežljivost in mirno prenašanje vseh križev je bolj posledica ženske predanosti usodi, kakor pa vere, da se more življenje spremeniti in zlepšati. Lomana je izčrpal dolgoletni boj za vsakdanji kruh. Moči so mu začele pešati, zato izgublja tla pod seboj.

Da predohi gledalcu dramo te družine, se posluži avtor nekaterih prijemov, ki jih tradicionalna realistična drama izključuje, toda kljub tem, za naše razmere bolj kakor kje drugje, nenavadnim prijemom, ne bi mogli trditi, da ni drama realistična. Ravno nasprotno: prav zato, da bi okrutna realnost bila čim bolj živa pred nami, se avtor posluži takšnih nerealnih sredstev, kakor so skoki iz neposrednega sedanjega dogajanja v dramo v preteklost. Ti prizori pa so zaradi spomina, ki je še živ, še vedno dejavni in to celo zaradi sedanjega zapletka, ki jih znova obudi, da so pričujoči in po svoje, kot del Lomanove notranjosti, tudi v sedanjosti dejavni. Avtor vidi čisto pravilno v soglasju z izsledki psihoanalize, ki je že nekaj časa sem velika moda ameriške literature, da stvari, ki so se nekoč dogodile, niso le nek bežen spomin, da se niso vse niti zbrisale niti zabrisale, marveč da vsaj nekatere morejo odločilno vplivati na dejanja v sedanjosti, ker so postale dejavne v Lomanovi duševnosti, ki je tudi del objektivnega in realnega sveta te drame. Loman ni izjemen ali celo patološki tip, vloga stvari, ki so se nekoč zgodile, je pomembna in vsakem občutljivejšem in globlje čutečem človeku.

Tu se torej posluži avtor v motiviranju dejanja svojega junaka ne le lastnosti njegovega značaja, marveč tudi odtisov in posledic nekdanjih dogodkov in doživetij v njegovem življenju. To sicer samo po sebi ni kdo ve kako novo, ker je podobne stvari imela že ekspresionistična drama. Podoben primer imamo na pr. v prividnem prizoru v Krleževem »Vučjaku«, ki ga žal zaradi prevelike yneme po realizmu nismo zaigrali, ker je bil sam avtor zoper to, toda danes bi ga prav gotovo, ker prehajamo počasi vendarle od formalnega, lahko bi že rekel birokratskega pojmovanja realizma, v realizem bistva.

Arthur Miller razbija s svojo dramatsko tehniko tudi običajni realizem odrske scene, čeprav ima za osnovno glavno prizorišče Lomanovo hišo, ki jo prikazuje v prerezu pritličja in prvega nadstropja. Pred tem insceniranim prizoriščem pa so prizori, ki se dogajajo drugje, a jih je avtor postavil vendarle pred glavno prizorišče in z njim povezal, kakor je njih dogajanje in pomen za potek drame vključil v osrednje dogajanje teh »nekaj zasebnih pogovorov v dveh dejanjih z rekvikom«, kakor je zapisal pod naslov svoje drame. Ta način mu je omogočil, da namesto razgovorov o preteklosti, ki živi v spominu Willyja in Linde, prikaže isto preteklost neposredno in v dramatski obliki. Ta vidni tehnični prijem bi bil zgolj novotarski artizem in tehnicizem, če bi ga avtor notranje ne utemeljil. Ti prizori so živ del notranjosti Willyja Lomana. V njegovem svetu, ki ga je dramatik obrnil navzven, so realno pričujoči in dejavni prav tako, kakor neposredno dogajanje sedanjosti, kar je za razumevanje drame potrebno ponovno poudariti. V nekem oziru je imela to tehniko že dramatika elizabetinskega gledališča, v katerem se dramatiki niso niti najmanj ozirali na enotnost kraja, saj niso niti iskali iluzionistične inscenacije, ki je tudi ne bi mogli izvesti, kakor je ni moglo pri Shakespearu prepričljivo realizirati niti novejša gledališča z vsemi najmodernejšimi tehničnimi sredstvi, marveč se nasprotno vrača k preprostosti elizabetinskega odra vsaj

po sistemu, čeprav mu skuša dati moderno obliko. Ta boj zoper konvencionalno pojmovani odrski realizem se vrši danes v vsem modernem umetniško resnem gledališkem svetu, ki se skuša znebiti nepotrebnih navlak mehanično pojmovanega odrskega realizma in naturalizma. Vsak predmet, ki je na odru, mora imeti svojo funkcijo in ne sme biti postavljen zgolj zaradi samega sebe ali zaradi podobe. Moderna režija, ki si prizadeva že okrog petdeset let reformirati odrsko umetnost, se je v svojih prizadevanjih večkrat morala posluževati starih del, ki jih je ali prikrojjevala za svoj stil ali pa jim ga celo vsilila, tako da je prišlo do raznih nesorazmernosti in nasprotij med predstavo in dramatskim delom. Zadnje čase pa je opazati v svetovni dramatik, da skušajo dramatik na osnovi nove odrske tehnike ustvariti tudi novo dramaturgijo in dramatiko, ki se marsikje navezuje na prizadevanja ekspresionizma. Ta takrat ni mogel uspeti, ker je tehniko prehitel in zahteval precej več, kakor je ta zmogla. Danes je stvar že drugačna.

Millerjeva drama o življenju in smrti trgovskega potnika je eden izmed takšnih korakov nove dramatsko-odrsko tehnike sodobne ameriške dramatike. Ni nepomembno, če omenim, da je doslej delo uspelo še pri vseh uprizoritvah po raznih svetovnih odrih. Drama sama je pretresljiva podoba malomeščanskega življenja v »obljubljeni deželi«, ki jo v tej drami večkrat imenujejo džunglo — ime, ki ga je za Ameriko ovekovečil že Upton Sinclair v svojem znanem istoimenskem romanu. Tudi naš Louis Adamič je dal eni izmed prvih svojih knjig naslov »Smeh v džungli«, ker je upal, da se bo s humorjem prebil skozi njo, na koncu pa je tudi on storil tragično smrt v džungli — proti svoji volji, nasilno ubit. Tudi Willy Loman stori smrt proti svoji volji, čeprav naredi samomor, toda to je le pravno-formalno dejstvo, kajti v smrt ga je poslala džungla življenja. Njena nasilnost in neizprosnost ni nič manjša, kakor je bila usoda v grški dramatik, čeprav je bila tam metafizični pojem, tu pa je realistično, lahko rečem, materialno dejstvo. Sicer pa je to bila tudi že takrat, le pojmovali so jo kot neko nadzemsko silo, danes pa vemo, da je v svojem bivanju in dejavnosti tostranska in stvarna. Na to nas opozarja tudi Miller s svojo dramo. Človeka ne ubijajo le vsakdanje gmotne stiske, nešteto vidnih in nevidnih sil mu dan in noč streže po življenju.

TEČAJI ZA DRAMATIKE V ZDA

Prvo predavanje za dramatike je 1907. leta organiziral profesor George Pierce Baker na Harvardski univerzi. Ta novotarija bi bila morda pozabljena, če ne bi bil Edvard Sheldon, Bakerjev učenec, prodal Fisceru svoje prve igre »Salvation Nella«. Novica je imela velik odmev, neprijeten za puritansko univerzo. Broadwayu se je zdela šola za dramatike smešna. Toda na ducate mladine je komaj čakalo, da se vključi v tečaj prof. Bakerja. V naslednjih petnajstih letih so izšli iz teh tečajev dramatik Eugen O'Neill, George Abbot, Sidney Howard, Philip

Barry, S. N. Behrman, Thomas Wolf in Theresa Helburn.

Med ustanovitelji gledališča Guild so bili trije Bakerjevi učenci. Po uspehih O'Neilla, Barrya in Sidneya Howarda so se poklicna gledališča nehala posmehovati misli, da bi se pisanje dram dalo poučevati. Posledica je bila, da so tudi številne druge univerze uvedle tečaje za dramatike.

Kljub Bakerjevemu uspehu ni bila Harvardska univerza naklonjena tem tečajem. Znano je, da se dramatik največ nauči, če vidi svoje delo na odru, kar pa zahteva dosti časa, truda

in sredstev, za kar je končno potrebno gledališče. Sredstev pa univerza ni hotela dati, ker je menila, da bi bilo nedostojno ali vsaj nešolsko, če bi imela gledališče na svoji ustanovi. 1925. leta je odšel profesor Baker na univerzo v Yale, ki mu je zgradila gledališče, da je lahko vodil šolo z vsemi vejami gledališke umetnosti. Iz te šole prihajajo režiserji, inscenatorji, tehniki, igralci in dramatik. Glavni predmet pa je poučevanje pisanja dram.

Na kakšen način poučujejo profesor Baker in mnogi njegovi nasledniki na kakšnih dvajsetih univerzah, kako je pisati drame?

Profesor Baker daje prav tistim, ki trdijo, da se pisanje drame ne da naučiti. Nikomur ni mogoče vcepiti daru slikarja ali glasbenika, če ga sam nima. Tudi ne misli, da bodo vsi njegovi učenci dramatik. V vseh umetnostih je mnogo poklicanih, a malo izvoljenih. Prof. Baker trdi, da se dá avtorja naučiti, kako naj zamišljeno temo spravi v odrsko obliko. Pojasnjuje mu zakonitosti, ki zahtevajo, da se dejanje logično razvija. Čeprav ima učenec smisel za dialog, iznajdljivost, dar za karakterizacijo, začne pisati dramo kot novelist novele, ali romanopisec roman. Naučiti se mora, da pisatelj pripoveduje, kaj se je zgodilo, dramatik pa mora pripovedovati, kaj se dogaja. Romanopisci ne uspevajo v gledališču, ker se njihove zgodbe odigravajo na obsežnem prizorišču in ne na omejenem odrskem prostoru.

Pisatelj opisuje in pripoveduje. Dramatik pa mora zgodbo časovno zgotoviti, do skrajnosti skrečiti pripovedovanje, osebe mora videti kot igralce na odru. Natančno mora vedeti, kje so, zakaj so tu in ne tam, kdaj in kako prihajajo na oder, kdaj in kod odhajajo, kako naj govore, da bodo vplivale na igralce in predvsem na publiko. Vse to n. pr. lahko pripovedujemo mlademu dramatiku, lahko mu tudi postrežemo z zgledi znanih avtorjev, lahko beremo njegove poskuse

pred skupino součencev, in če je le mogoče, jih izvajamo pred publiko.

Baker dela tako, da zbere največ do 12 učencev dvakrat na teden za kaki dve uri. Prebere jim igrice, ki jo je dijak napisal, zli pa le odlomek. Sledi razprava o jasnosti dela, o resničnosti, o značaju oseb, o dramatičnem razvoju, o dialogih itd. Ob vsaki priliki aplicira že obdelane principe na snov, o kateri razpravljajo. Profesor vodi razpravo in po njej svetuje mlademu avtorju v zasebnem razgovoru, kaj naj popravi. Zanimivo je opazovati, kako poslušalci instinktivno reagirajo. Njihovo vedenje in izraz na obrazu pove, ali jih stvar zanima ali dolgočasi.

Toda s samim branjem in razpravami stvar še ni opravljena. Pričnejo z vajami na odru. Tu šele avtor spozna kako malo je računal s tehničnimi težavami. Vidi, da ima opraviti z igralci in režiserjem, ki hoče vse popraviti. Pri predstavi pa ugotovi na svojo žalost, da to ni tisto, kar je hotel povedati. Redek je mlad dramatik, ki ve vnaprej, kako bo njegov delo vplivalo na publiko. Med skrbmi in zmotami se uči vse življenje. Zato sodi ameriška šola, da je uprizorjanje del mladih avtorjev zelo važno. Dijak ima priliko, da se uči v prijateljskem vzdušju. Neuspeh v poklicnem gledališču pa mu lahko zagrani delo za vse življenje.

Profesorji ne poučujejo po knjigah. Važnejše so jim praktične vaje in individualne kritike.

Profesor Baker je v knjigi »Tehnika drame« razložil svoje principe. Izšle so še druge knjige, v katerih poskušajo nekateri spraviti tajnost gledališča v eno formulo. Nekatere izmed teh knjig imajo veliko vrednost in dijaki segajo s pridom po njih. Profesor Kenneth Rowe z Michiganske univerze, učitelj Arthura Millerja, obravnava v svoji knjigi »Napišite igro« enodejansko dramo (Riders to the Sea) J. M. Sydneya in Ibsenovo »Noro«. Analizira besedilo vrsto za

vrsto, ponekod besedo za besedo, da pokaže, kaj se da doseči, kako si morajo prizorji slediti, kako so risane osebe itd. Taka analiza je dragocena za mladega dramatika, pa tudi za izkušenejšega. Vprašali so Maxvella Andersona, kaj dela, kadar ne piše. Odgovoril je, da bere najboljše drame najboljših avtorjev.

Kdor bi hotel kaj več vedeti o teh tečajih naj prebere knjigo Samsona Raphaelsona »The human nature of Playwriting«. Samson Raphaelson je dober dramatik (Accent on Youthe), ki predava na univerzi v Illinoisu. Svoja stenografirana predavanja je izdal v knjigi, v kateri obravnava ideje in teme, ki zanimajo povojno mladino. V tej knjigi pripoveduje, kako pomaga profesor učencu, da piše v skladu z zahtevami odra, z logiko itd.

Temo drame izbere učenec sam po pravilu, da bo dobro obdelal samo tisto snov, ki ga zanima in ki jo temeljito pozna. Seveda poskuša profesor odvrniti učenca od tem, ki jim še ni dorasel. Vendar misli večina profesorjev, da je bolje, pustiti učencu, da se loti snovi, ki ga mika, če tudi je pretežka, kot pa predpisati snov, ki mu ne zbudí emocije. Dijakom priporočajo, naj si predvsem pri svoje osnove dramske koncepcije, preden bi si otežili posel s pisanjem v verzih.

Ta študij na univerzah je storil, da išče mladina mimo Broadwaya lastna izrazna sredstva.

V svobodi izbiranja snovi pa je neka izjema. Pred tridesetimi leti je na univerzi v Sev. Karolini profesor Frederick Koch, ki je bil zelo privlačen mož, naložil svojim dijakom, naj pišejo »ljudske igre« o gorjancih, o ribičih, o revnih belcih in črnih. To misel so mu navdihnile igre, ki jih je videl v Abbey Theatre v Dublinu. Dijaki so se z veseljem lotili dela. Morda jim je bilo to oddih po matematiki in drugih predmetih. Napisali so kopico krajših igric, ki so si povečini bile podobne kot jajce

jajcu. Iz tega tečaja je izšel samo en resničen dramatik, Paul Green. Upoštevati namreč moramo, da ti dijaki niso bili tako nadarjeni kakor Irca Synge in Yeats. Bili so zelo mladi, brez vsakega gledališkega znanja in le redki izmed njih so hoteli postati poklicni dramatik. Nesporna posledica tega pa je bila, da je zaživelo gledališče v Severni Karolini (kjer ni bilo dotlej nobenega poklicnega gledališča) in da je publika trumoma obiskovala predstave.

V Ameriki so se vedno učili ob enodejankah. Za začetek mora dijak dramatizirati krajšo novelo. Ker so osebe in situacije že dane, se lahko osredotoči na dramsko tehniko. Zanimivo je, da večina dijakov posega po Lakijevih zgodbah, ki so polne trikov ali presenetljivih zaključkov. Navadno je dijak presenečen, ko vidi, da nenadno presenečenje malo ali pa prav nič ne učinkuje na odru. Pričakovanje zbuja v gledalcu zanimanje. In če je temu pričakovanju zadoščeno, je gledalec zadovoljen. Nikdar ne sme reči gledalec: To je prišlo nepričakovano, temveč vedno: To je naravno.

Ljudje sprašujejo, kaj postanejo ti učenci-dramatik? Kje so njihove drame? — Kaj pa postanejo študenti slikarskih, glasbenih ali drugih umetnostnih akademij? Najtalentiranejši ali najvztrajnejši zagledajo morda svoje delo na poklicnem odru. Drugi postanejo scenaristi ali režiserji, bodisi v Hollywoodu, bodisi pri radiu ali televiziji. Zdi se, da se s študijem v tečajih za dramatike zelo okoriščajo režiserji. Elis Kazan, eden izmed vodilnih ameriških režiserjev, je bil vnet študent »tečaja za avtorje« na univerzi v Yale. Kakor smo že omenili, so trije izmed ustanoviteljev »Theatre Guild« absolventi »šole za dramatike« in med njimi je Theresa Helburn glavna činiteljica ameriškega gledališča. Lahko trdimo, da je poznanje problemov dramatike osnova za vse umetnike gledališča, filma, radia in televizije.



Arthur Miller

**KAJ PRAVI ARTHUR MILLER,
AVTOR »SMRTI TRGOVSKEGA
POTNIKA«
O »SOLI ZA DRAMATIKE«**

Značilna je pripomba G. R. Eatona o šoli za dramatikere: »Vrednosti filozofskih ali drugih kateder ne sodimo po številu poklicnih filozofov in fizikov, ki pridejo z univerz. Nesmiselno bi bilo, če bi kaj več zahtevali od »šole za dramatikere.«

Ze kot djjak sem se tega dobro zavedal, vendar moram priznati, da mi je bilo često odveč, ko sem moral dan za dnem poslušati nezanimive igre ljudi, ki so se samo zato vpisali v šolo in plačevali šolnino, da so si zagotovili poslušalce za dela, ki bi nikoli ne smela biti napisana.

In vendar mislim, da čas, ki sem ga prebil v tej šoli, ni bil izgubljen. Kakor mnogi, sem imel tudi jaz zelo visoko mnenje o dramski umetnosti. Bral sem o velikih uspehih Broadwaya, toda čutil sem, da se to njegovo početje ne ujema z mojimi predstavami o pravem gledališču. Čutil sem se osamljenega. Sčasoma bi mi to bilo postalo neznosno, če bi mi ne bil pomagal nekdo, na čigar mnenje

sem se lahko zanesel in ki je pri-trdil mojim nazorom. Bil je to Kenneth T. Rowe, profesor na Michigan-ski univerzi. Njegova edina napaka je bila brezmejna prizanesljivost. Za najrahljejši žarek upanja v najobup-neje napisani drami bi šel v ogenj.

Cut za dramatikere je prirojen, toda to je premalo. Kako naj vemo, ali ga imamo. Svoje prvo delo sem napisal, ko še nisem imel petnajst let in ko sem videl šele dve predstavi in pre-bral nekaj Shakespearovih tragedij. Odkrito povem, da sem dolžino ene-ga dejanja igre uravnaval po uri, ker mi je sošolec, ki je hodil v gledališče, povedal, koliko povprečno traja eno dejanje. Poln strahu, znoječ se od tesnobe sem prisostvoval branju svo-je prve drame prav tako kakor poz-neje pri premierah svojih dram na Broadwayu. Če so se sošolci zasmeli ali sošolke zajokale, sem videl, da jim je šlo moje pisanje do živega. Spoznal sem, da je pisateljjevanje res-ničen poklic. Bil sem priča najčudo-vitejšemu pojavu. Kombinacije besed in prizorov, ki sem jih sestavil, so vplivale na meni popolnoma tuje ljudi.

O teh drobnih zmagah pa s' nisem delal iluzij. V moji preteklosti ni gledališče nič pomenilo. Viški dra-matske umetnosti so se mi zdeli ne-dosegljivi. Mislim, da nimam kaj iskati v gledališču. Toda male začetne zmage, čeprav so bile neznatne, so me utrdile za vse bodoče preizkušnje.

Solski razred je bil moje prvo gle-dališče, nekakšen preizkus, vodnik pri učenju. Kenneth Rowe me je sistema-tično seznanil z zgodovino dramske umetnosti in me obvaroval pred mno-gimi dvomi.

Kaj sem se naučil, je težko pove-dati. Pisateljjevanje ni znanost. Ne da se pisati po »pravilih«. Najvažnejše pri mojem učenju je bilo, da je pro-fesor tako dolgo netil moje želje, po-stati dramatik, dokler nisem bil o tem



Ing. E. Franz — Scena: Smrt trgovskega potnika

povsem prepričan. To me je napotilo, da sem začel 1938, ko sem končal šolo, pisati igre. Leta 1945 sem doživel krstno predstavo svojega prvenca. Clovek, ki ga gledališče ne vleče, ki piše za denar, bi imel o šoli za dramatike svoje mnenje. Prepričan pa sem, da bi bila tudi takemu šola koristna, ker bi ga naučila, ostreje razlikovati in bi mu dala višje mnenje o gledališču.

Sola za dramatike ne »dela« dramatikov. Teh ne more delati nihče.

V sodobni Ameriki se mora pravi pisatelj boriti proti neverjetnemu razvrednotenju vrednot, ki mu je vzrok »komercializacija« vseh umetnosti. Potrebno je dosti energije, da umetnik ne izda svojega ideala. Ti mali šolski otočki so edina mesta, kjer cenijo vrednost dela više kot pa materialni uspeh. Mislim, da rojen dramatik v taki šoli lahko samo pridobi. Lahko izoblikuje svoj talent in si u-rdi voljo za nadaljnje delo.

Po članku Walterja Eatona v reviji »Le Théâtre dans le Monde« — J. Jerman.

V Ptujju je dne 21. novembra 1952 nenadno umrl član Društva slovenskih književnikov dr. Alojzij Remec, slovenski pesnik, pisatelj in dramatik.

Rodil se je dne 10. aprila 1886 v Trstu kot sin poštarja in je v vasici Oseku med Ajdovščino in Gorico preživel svoja zgodnja otroška leta. Gimnazijo je obiskoval v Trstu in nato študiral v Nemškem Gradcu. Po prvi svetovni vojni je bil odvetniški koncipient v Ljubljani, nato pa od leta 1927 odvetnik v Ptujju, kjer so ga Nemci leta 1941 prijeli in izgnali v Srbijo, v Vrnjačko banjo, odkoder se je po osvoboditvi vrnil v Ptuj.

Remec je že v gimnaziji začel pesnikovati in priobčevati črtice v tržaški »Edinosti«. Njegov profesor slovenščine dr. Ivan Merhar ga je pri tem zbadal, češ med slepci je enooki — kralj. Prav zato je Remec nadaljeval in jel priobčevati svoje pesmi v dijaških listih in Domu in svetu. Leta 1908 je napisal zgodovinsko povest »Veliki punt«, prvo slovstveno obdelavo tolminskega upora, ki je postala priljubljeno ljudsko čtivo in je zato izšla v drugi izdaji — redek dogodek v naših tedanjih založniških razmerah. Z daljšo zgodovinsko novelo »Anno Domini...« (črna kuga na Goriškem 1682) in dijaško zgodbo »Skrjančki« iz graških časov je nadaljeval svojo prozo. Po prvi svetovni vojni je napisal ljudsko povest »Andrej Košuta« ter zbral svoje črtice in novele v zbirkah »Iz moje domovine« in »Naši ljudje«. Svojo epigonsko predvojno poezijo je po doživetjih svetovne vojne poglobil, kar je ugotovil že Pregelj, in bil v neki meri napovedovalec povojne revolucije v slovenski poeziji. To je dovoljevalo izbor njegovih pesmi v slovensko antologijo, duševni nastroj Remčev pa mu je narokoval dobrohotno in priporočilno oceno pesniškega pojava Antona Podbevška 1920 v vrsti ostalih mladih slovenskih pesnikov, ki jih je povojni

čas silil v svobodnejši in prevratni pesniški izraz.

Se pred prvo svetovno vojno se je Remec lotil dramske snovi in napisal dramo »Pavla«, ki so jo tedaj dokaj nezapaženo uprizorili visokošolci v Ljubljani, doživela pa je svojo gledališko krstno predstavo v Mariboru 16. junija 1921 kot »Učiteljica Pavla« in so jo še istega leta poleti predstavili Ljubljani ob gostovanju pod Nučičevim vodstvom za igralski kongres. Po tem realističnem poizkusu prikaza življenja na podeželju se je začela vrsta Remčevih dram, odrskih del enega izmed najplodovitejših slovenskih dramatikov. Sledila je komedija povojnega življenja »Kirke« (Maribor 9. maja 1922), kmečka drama »Užitkarji« (Maribor 5. januarja 1923), ki je izšla v Celju v dveh izdajah, »Magda« (Maribor 24. maja 1924, Ljubljana 20. decembra 1924), zgodovinska drama »Zakleti grad« z motivom njegove novele »Anno Domini...« (Maribor 19. novembra 1926). Vrsto njegovih dram je nadaljeval po drugi vojni z medvojnima dramama »Volkodlaki« (uprizoritev na prostem v Ptujju je bila med redko doživetimi predstavami prav tam), »Talci v Kraljevu« in pravljlično igro »Miklavžkove vragolije«. Ostra ocena njegove »Magde« v Ljubljani mu je dala pobudo, da se je skušal poglobiti v problem moderne drame, snoval komedijo »Jaz bi rad rdečih rož...« na motiv Lovrenčičeve pesmi in skoraj dovršil realistično kmečko dramo »Organist Marko«.

Nastavki Remčeve dramatike so realistični in je obžalovati, da jih ni riel poglobiti in da te njegove drame niso prišle pod ostrejši kritični nož, ki bi mu omogočil plodnejši pregled njegovega začetnega dela. Tako pa je Remec pod vplivom raztrganih let po prvi vojni in neprebavljenega ruskega in drugega sodobnega čtiva zapadel v problematično kinematografično tehniko svoje »Magde«, ki ni mogla prepri-

čari. Njegovo duševno stanje v tistem času nekoliko označuje njegova izjava, da je njegovo najvišje hrepenenje, ako bi mogel zajeti v dramatični obliki: misterij Slovenstva.

Naposled se je Remec vnovič lotil proze in napisal v obliki romana svoja doživetja po letu 1941, katerega prvi del »Opustošena brajda« je izdala

Mohorjeva družba, drugi del pa je menda še v rokopisu. Vendar pa Remec v svojih zadnjih spisih ne razodeva dovolj močne pisateljske sile, ki bi mu bila potrebna za oblikovanje njegove zasnove o »misteriju Slovenstva«, katerega grobo, naturalistično ostrino je moral doživeti ob dogodkih druge svetovne vojne. Jt

GASTON BATY

Umril je zadnji od »Cetvorice« (Cartel), ki so jo tvorili: Pitoëff, Jouvet, Dullin in Baty, štiri slavna imena, ki so prešla v zgodovino francoskega gledališča.

Baty se je rodil v Pelussinu, velikem trgu v pokrajini Loire. Studiral je v Oullinu blizu Lyona, domovine lutkarja Guignola, ki je postal v Franciji slaven. Ze v zgodnji mladosti je kazal Baty veliko ljubezen do lutk. Imel je svoje lutke, svoje malo lutkovno gledališče.

Pred prvo svetovno vojno je bil v Nemčiji, kjer je od blizu opazoval poskuse preporoda umetnosti, zlasti še gledališča. Spoznal se je s težnjami Erikerja in Maksa Reinhardta. V Pariz se je vrnil ko je Jacques Copeau začel s svojim gledališčem v Vieux Colombier. Leta 1925. se je pridružil Gemieru in sodeloval pri več njegovih režijah. Z uprizoritvijo Lenormandovega »Simmouna« je končno realiziral svoje režiserske zamisli, ki so zbudile mnogo pozornosti. Zapustil je Gemiera, zbral nekaj prijateljev in ustanovil svojo prvo gledališko družino. Z njo se je nekaj časa potikal po raznih dvoranah Pariza, dokler se ni za štiri leta nastanil v majhnem študiju na Champs Elysées. Zatem je eno sezono delal v Théâtre de l'Avenue. Ko je odkril na Montparnassu staro gledališče, ga je predelal in moderniziral po svojem okusu. V tem gledališču je s predstavo »Maya« dosegel triumfalni uspeh, ki je utrdil posebnost Montparnaškega gledališča in njegovega ustanovitelja.

Baty je bil edini izmed »Cetvorice«, ki ni igral komedij. Vera, inteligenca in žilava volja so navdajale tega velikega umetnika, ki edini od »Cetvorice« ni nikdar nastopil kot igralec. Znal pa je z veliko sugestivnostjo prenašati svoje zamisli na igralce, ki so igrali namesto njega.

Iz fanatične vere v gledališče so se mu rodile drzne formule, s katerimi je opravičeval morda nekoliko samovoljno tehniko, s katero je skušal uveljaviti svoje režiserske zamisli. Igralci so ga oboževali in se ga čvrsto oklepali. Z vnemo in veliko prizadevnostjo so postali, sledeč svojemu mojemu, eno izmed prvih gledališč Pariza.

V nobenem drugem gledališču »Cetvorice« niso bile igralčeva narava, osebnost in samostojnost tako zlite v neizpremenljivo raven ansambla, v katerem sta čisto igrala razsvetljevalec in šef mehanike važno in vidno vlogo. Mnogotere talente in vrline ansambla je vodila nevidna volja Gastona Batyja. Njegova osebnost je dajala delu, ki ga je interpretiral, čisto neoseben, kolektiven karakter. Interpretiral pa je dela takó, kakor če bi vse vloge igral sam. S kostumi, šumi, posebno pa še z razsvetljavo je dosegal pravo manifestacijo homogenega vzdušja na odru, ki je dihal nepremagljiv gledališki čar.

Ostali ansamblji »Cetvorice« se niso nikoli mogli držati na isti ravni. Pri Jouvetu, Pitoëffu, Dullinu se je raven spreminjala po materialnih zahtevah

in stilu iger. Baty pa je, odkar je bil na Montparnassu, razvil svoj stalni stil, ne glede na stilne zahteve uprizorjenih del. S svetlobnimi čarovnjami, z glasbo, plesom, petjem, z romantičnimi pokrajinami, s slikovitimi ulicami in uličicami, s portali, bleščečimi se v soncu, z morečimi puščavami je ustvarjal pašo za oči in srce. Predvsem pa je znal mojstrsko ravnati z lučjo. Grandiozno in fantastično je uprizoril »Fausta«. Vendar pa se njegov stil ni prilegal Goethejevi mojstrovini, ki se je v njegovi režiji zdrobila. Dokaz, da moramo služiti avtorju.

Njegove predstave so zbujele spoštovanje, toda kljub vsem umetnijam in tehniki niso pretresale. Stilizacija je bila često prisiljena, ostala je

optična in poetična iluzija, ker se je beseda uveljavljala v vlogi tehničnih elementov uprizoritve.

V naslednji izjavi je Baty strnil svoje poglede na gledališče: »Moje misli so preproste. Vedno sem spoštoval avtorja. Spoštujem ga bolj kakor ga spoštujejo v Comédie Française, ker uprizarjam klasike brez črt. Če režiram 'Caprices de Marianne', režiram tako, kot jih je napisal Musset, v devetih slikah in ne v dveh dejanjih, kakor to povsem nelogično delajo na sploh. Vendar pa besedilo ne more vsega povedati. Besedi so postavljene meje. Jaz pa hočem raztegniti to mejo do tja, kjer se pričinja misterij, tišina, atmosfera. To izraziti je režiserjeva naloga. Preprosta naloga.«

GLEDALIŠKA KRONIKA

Dr. Bratko Kreft: Puškin in Shakespeare. Državna založba Slovenije v Ljubljani je izdala 112 strani obsežno razpravo, ki pomeni važen donos slovenskemu slovstvu o Puškinu in hkrati naši dramaturški književnosti. Razprava, katere odloemek je objavil že pred vojno »Ljubljanski Zvon«, je bila Kreftova doktorska disertacija. Pisatelj si je v njej zadal rešitev problema, ali je Puškin napisal svojo dramo »Boris Godunov« pod vplivom Shakespeara, vprašanje, ki je že dlje časa zanimalo razne puškinoslovce. Na podlagi obširnega znanstvenega gradiva, ki ga je bilo treba preučiti tudi v knjižnicah zunaj Ljubljane, prihaja Kreft do svojega znanstveno utemeljenega zaključka, da je Puškin »našel svoj osebni odnos do Shakespeara in po vsej pravici smemo trditi, da je bil to odnos genija nasproti geniju... Iskal je teorijo in primer romantične tragedije, kakor jo je pojmoval sam, pri tem pa nehoti odkril in utemeljil realistično poetično tragedijo in njeno dramaturgijo.« Kakor je razprava pomemben plod naše mlade primerjalne slovstvene zgodovine, pomeni po drugi plati važno dopolnitev izdaje Puškinovih

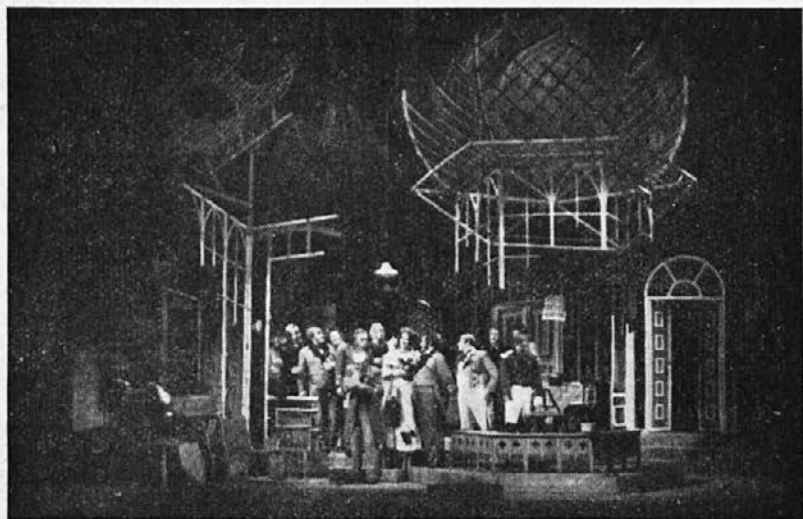
izbranih spisov v slovenščini, ki jo ureja Mile Klopčič in vzbuja upravičen up, da bodo sčasoma tudi slovenski dramatski pisatelji deležni podobne pozornosti v znanstveno dokumentiranih izdajah.

Maksim Gaspari — sedemdesetletnik. 26. jan. 1953 je praznoval 70-letnico svojega rojstva akad. slikar Maksim Gaspari, čigar slikarsko delo je temeljilo na likovnem izrazu slovenske kmečke domačnosti in naše folklore, močno vzljubljenem po vsej slovenski zemlji, dasi je bil Gaspari žele med obema vojnama povezan kot slikarski sodelavec s slovenskim Etnografskim muzejem v Ljubljani. Takisto je slikar povezal svoje delo z uprizoritvami slovenskih kmečkih iger žele v sezoni 1931/32, ko je scenično opremil krstno uprizoritev Golarjeve ve-sele igre »Dve nevesti« v Lipahovi režiji. Toda Gaspari je bil v stikih s slovenskim gledališčem že prej, ko je začel prvi med slovenskimi slikarji — če izvzamemo poizkuse Miljutina Zarnika ob koncu prejšnjega stoletja — objavljati karikature slovenskih igralcev. Njegovemu grafičnemu grotesknemu ironiziranju slovenske

N. V. GOGOLJ — REVIZOR

Režija: M. Mahnič

Scena: arh. V. Molka



Revizor — scena



Marja Antonovna — D. Počkajeva, Hlestakov — B. Miklavc, Ana Andrejevna — M. Kačičeva



Poglavar — P. Kovič



Revizor — prizor iz zadnjega dejanja

gledališke stiske od leta 1913 dalje sta se pridružila tudi Lojze Dolinar in Hinko Smrekar. Še posebej je omeniti raznovrstne Gasparijeve karikature tedanjega staroste slovenskih igralcev Antona Cerarja-Danila, ki jih je slikar v seriji nadaljeval po prvi vojni, karikatura Antona Verovška in naposled veliko risbo slovenskega dramskega osebja v sezoni 1912/13, ki visi danes v Slovenskem gledališkem muzeju v Ljubljani.

Etbina Kristan: Gospodar. Mestno gledališče v Ljubljani je uprizorilo to Kristanovo dramo, ki jo je napisal med obema vojnama za časa svojega bivanja v Ameriki in jo je tam tudi prvič uprizoril s slovenskimi diletanti v svoji režiji, medtem ko je sam igral glavno vlogo. Dramo je v starem svetu natisnila 1938 slovenska delavska revija »Vzajemna Svoboda«. Dramo, v kateri Kristan razpreda svoje misli o kapitalističnem »gospodarju« (problematika, ki ga je zanimala od njegove prve drame »Zvestoba«, delno v njegovih ostalih dramah, predvsem pa v »Tovarni«), je pisatelj nekoliko predelal. Zdi se pa, da so bile poleg tega v ljubljanski uprizoritvi črtani nekateri odlomki na škodo posameznih prizorov in oseb. Predstavo je sicer »nosil« kot gost Lojze Potokar, član Drame SNG v Ljubljani, v glavni vlogi »gospodarja«. Toda uprizoritev je še mnogo bolj zanimiva z zgodovinske plati. Zadnja Kristanova drama »Tovarna« je bila v slovenskem deželnem gledališču uprizorjena 19. marca 1912. Ne glede na to, da so »Tovarno« uprizorili slovenski delavci v Trstu novič 1913, da so jo ponovili nato še v Slovenskem gledališču prav tam v sezoni 1919/20, pa je moralo miniti nekaj več kakor štirideset let, da se je na odru v Ljubljani zopet pojavila drama Etbina Kristana. V obdobju med obema vojnama se ni usodila pokazati niti ljubljanska drama niti mariborsko gledališče novemu gledališkemu občinstvu eno izmed dram Etbina Kristana, tega nadarjenega dramatika, sopotnika slovenske moderne in Cankarjevega dramskega tovariša. Zanimiva obletnica vsekakor!

30-letnica igralskega delovanja Dragice Stiploškove-Pregarčeve. Dne 7. novembra 1952 je praznovala v Narodnem kazalištu na Reki 30-letnico svojega igralskega delovanja Dragica Stiploškova-Pregarčeva z vlogo Gige v Begovičevi drami »Brez tretjega«, ki jo je režiral Ferdo Delak, v moški vlogi pa v njej sodeloval nekdanji član slovenskih gledališč v Trstu in Ljubljani Josip Martinčević. Stiploškova je igrala med obema vojnama v raznih jugoslovanskih gledališčih, najdlje v Sarajevu, in je zdaj med prvimi igralkami mladega hrvaškega gledališča na Reki, ki ga vodi v. d. upravnika Ferdo Delak in kjer sodeluje več slovenskih igralcev, poleg Martinčevića Tone Koren, Pavla Udovičeva-Smojvera, Edo Verdonik, Branka Rasbergerjeva-Verdonikova itd. Stiploškova je v reški uprizoritvi Kreftovih »Celjskih grofov« igrala kraljico Barbaro. Poleg tega se je s slovenskim gledališčem povezala kot življenjska družica slovenskega igralca Rada Pregarca in njegova sodelavka v najtežjem času igralčeve hude bolezni.

Petdesetletnica smrti Emila Zolaja (29. septembra 1902), znamenitega francoskega romanopisca, je tudi pri Slovencih vzbudila spomin na pisatelja, čigar izbrana dela po svoji malomarnosti pogrešamo v slovenskih prevodih. Njegova trilogija o treh mestih bo zdaj izšla v prevodu dr. Črnagoja. Prvi roman »Lurd« prinaša v slovenski izdaji Kreftovo študijo o Zolaju, ki upošteva Zolajevo prizadevanje v dramatik, dasi ni bilo uspešno. Omenja njegove teoretične članke in eseje o dramatik in gledališču. Bolj od teh se je pod vplivom Zolajevega naturalizma zrevolucioniralo gledališče in ob koncu prejšnjega stoletja dobilo novo osnovo, ki je utemeljila tudi visoki razvoj ruskega umetniškega gledališča. Deloma je Zola vplival na slovensko naturalistično drama (Gangl), toda že potem, ko se je »novostrojujarski« prvobornitelj Govekar odpovedal naturalističnemu »zanosu«. Pripomniti je, da slovensko gledališče Zolajevih izvirnih dramskih del ni uprizorilo. Na slovenski oder je prišel Zola v dramtizaciji Busnacha in

Gastineauja šele 29. decembra 1912. To je bila dramatisacija Zolajevga romana »Beznica« (»L'Assommoir«), v slovenskem prevodu J. Pretnarja »Ubijač«. Vendar slovenska uprizoritev ni bila namenjena kakoli zapoznelti renesansi Zolaja pri Slovencih, temveč udeležencem slovenskega protialkoholnega kongresa. V svojem dramaturškem razboru uprizoritve je sodil Etbin Kristan, da Zola, »ko je sestavljal svojega 'Ubijalca', gotovo ni mislil na gledališče. Zato tudi drama ne dosega romana in ne more povečati slave velikega naturalista... Seveda se na deshak izgubi čar Zolajevage pripovedovanja in opisovanja; za to nas ne oškodujejo nerodni monologi in tendenčno podčrtane pridige. Manjka nam na odru motivacije, katere avtor v romanu ni ostal dolžan. Zato pa se silijo posamezni enostranski momenti vse preveč v ospredje. Tako je navadno z vsemi dramatisacijami in drugače pravzaprav tudi ne more biti, zakaj elementi romana so pač drugačni kakor elementi drame.« Vrsto Zolajevih likov tega romana iz serije romanov družine »Rougon-Macquart« so oblikovali naslednji slovenski igralci: Danilova (Gerveza), Skrbinšek (Coupeau), Šetfilova (Virginija), Danilo (Lantier), Bohuslav (Lorileux) itd. Mariborska uprizoritev dramatisacije v sezoni 1922/23 je le dokaz o odvisnosti repertoarja prvih sezon mariborskega gledališča od predvojnega repertoarja slovenskega gledališča v Ljubljani ali pa spomin režiserja Bratine na njegovo vlogo Poissona v ljubljanski uprizoritvi. V sezoni 1912/13 je slovensko gledališče v Ljubljani uprizorilo tudi opero češkega komponista Karla Weisa »Naskok na mlin«, katere besedilo je posneto po znani istoimenski Zolajevi noveli iz francosko-nemške vojne 1870/71, že večkrat prevedeni v slovenščino. jt

Društvo slovenskih dramskih umetnikov je imelo 20. januarja svoj občni zbor, na katerem so bila obravnavana važna umetniška in organizacijska vprašanja, posebno še v zvezi s samoupravljanjem gledališča. Na občnem zboru je bil izvoljen nov odbor, ki se je na prvi seji konstituiral takole:

predsednik L. Drenovec, podpredsednik VI. Skrbinšek, I. tajnik St. Potokar, II. tajnik D. Skedl, blagajnik P. Kovič, odborniki: M. Danilova, S. Cesnik, B. Sotler, F. Jamnik in M. Veber iz M. G. V nadzornem odboru so: St. Sever, I. Jerman, I. Tovornik iz SNG Maribora in en član tržaškega gledališča, ki bo naknadno določen.

GLEDALISCE V BELGIJI

L. 1950 je belgijsko prosvetno ministrstvo določilo, kako podpreti gledališko umetnost. To so storili zato, da bi povečali vzgojno in socialno vlogo gledališča in da bi decentralizirali njegovo delovanje. L. 1951 je država določila 17 milijonov frankov (340.000 dolarjev) subvencije gledališču. Polovico te vsote so prejela francoska in polovico flamska gledališča. Subvencijo so razdelili med tri misije: 1. misijo za »Narodno vzgojo« (širjenje gledališča med najrazličnejše plasti prebivalstva). To nalogo sta prevzela Narodno gledališče Belgije in National Vlaams Toneel van Belgie za dobo šestih let. 2. misijo »Literarno gledališče sta prevzela za dobo treh let »Théâtre Royal du parc« in »Koninklijke Nederlandsche Schouwburg«, 3. misijo »Novo gledališče« (uprizorjanje sodobnih del pa sta prevzela za dobo treh let »Rideau de Bruxelles« in »Koninklijke Vlaamse Schouwburg«.

Država daje gledališčem najširšo avtonomijo, zahteva pa od njih neko minimalno število predstav na leto, matineeje za dijake, predstave za vojake, omejuje pa število veseliger in tujih del.

Razen tega podpira država še podeželska gledališča, gledališča na prostem, domačo dramsko produkcijo, prispeva k opremi dragih uprizoritev itd.

Vzgojna misija je bila pred šestimi leti poverjena Narodnemu gledališču. Od tedaj je gledališče pomnožilo svoja gostovanja in pridobilo na obiskovalcih. V začetku je imelo Narodno gle-

dališče v Bruxellesu 20.000 obiskovalcev in 35.000 na deželi. Z leti pa se je to število dvignilo v Bruxellesu na 87.000 (od tega 8.500 abonentov in na deželi na 120.000 (25.000 abonentov).

Narodno gledališče v Bruxellesu ima dve gledališči; eno uprizarja samo belgijske avtorje, drugo pa je najbolj uspelo z Millerjevo dramo »Smrt trgovskega potnika«, z izvrstno predstavo »Riharda III.« in z »Zlahtnim meščanom«.

»Novo gledališče« je v desetih letih uprizorilo najvažnejša tuja dela in več domačih.

»Théâtre du Parc« izvaja program »Literarnega gledališča«. Po tradiciji je to prvi oder v Belgiji. Tudi to gledališče je dvignilo obisk na 160.000 (11.000 abonentov). V zadnjem času kliče pogosto v goste »Comédie Française«, »Théâtre Hebertot« itd. in tudi samo gostuje v Parizu.

ZDRUZENE DRŽAVE

Izmed 84 gledališč na Broadwayu zasluži pozornost kakih 20. Izven Broadwaya vlada stalna in intenzivna gledališka dejavnost. Čeprav je pomanjkanje stalnih gledališč veliko, pa kar mrgoli neštevilnih gledališč po šolah in univerzah. V večjih mestih kažejo vedno večje zanimanje za stalna gledališča. Gledališče »51« v Dallasu je uprizorilo poleg repriz še kakih šest novitet. To gledališče služi za vzor in spodbudo na novó se snujočim stalnim gledališčem. Pasadena Playhouse nenehno preizkuša nova dela. V Houstonu (Texas) so z velikim uspehom odprli novo mično poklicno gledališče. Ustanavljanje stalnih gledališč daje za bodočnost dobre perspektive.

Mesec »Mednarodnega gledališča« pod pokroviteljstvom A. N. T. A. in nacionalne komisije Unesco je zbudilo veliko zanimanje med igralci, gledališkimi ravnatelji in javnostjo zaradi svojega pomena za mednarodno zблиževanje.

L. 1950 je kakih 475 gledaliških družin sodelovalo pri akciji »Mednarodnega gledališča«, letos pa jih je bilo

nad 600. Interes, ki ga je vzbudila ta akcija za mednarodno kulturno dejavnost, je zajel mnoge univerzitetne in občinske kroge. Casopisje je obširno komentiralo ta dogodek, prav tako radio in televizijska postaja.

* * *

Peter Potter, mlad angleški režiser, je obiskal Svedsko, Dansko, Nemčijo, Francijo in Svico in pravi: Kaj me je najbolj presenetilo? V vseh teh petih državah, ki sem jih obiskal, imajo prava narodna ali državna gledališča, ki so zadostno subvencionirana. Tudi mesta prispevajo k subvenciji, predvsem v Nemčiji vzdržujejo gledališča izključno mesta. Francija je dežela avtorjev, ki si jih izposoja po večini vsa Evropa. Kateri drugi narod na svetu se more postavljati s toliko prvovrstnimi avtorji kot so: Anouilh, Montherlant, Sartre, Salacrou, Camus, Mauriac, Aymé, Roussin? Evropska narodna gledališča so na zelo visoki ravni in dajejo igralcem stalnost, ki je sicer zelo kočljiva.

17. marca prične sezona v Shakespear Memorial Theater v Stratfordu. Sezono bodo odprli z »Beneškim trgovcem«. Na repertoarju so še »Rihard III.«, »Antonio in Kleopatra«, »Ukročena trmoglavka« in »Kralj Lear«. Shylocka, Antonia in kralja Leara bo igral Michael Redgrave, Riharda III. pa Marius Goring.

Prihodnja premiera v Drami bo v drugi polovici februarja, Linhartov »Matiček se ženil« v režiji in inscenaciji arh. V. Molke. Matička bo igral Lojze Rozman, barona Naletela Stane Sever, Rozalo Ančka Levarjeva, Nežiko Vika Grilova.

* * *

S premiero Smrt trgovskega potnika pričnemo s predstavami v dramskem gledališču, ker je prvi del prezidave — podaljšanje odra v globino končan. Vendar pa bomo še igrali vzporedno tudi v operi kadar bo to mogoče, da bomo lahko izpolnili obvezo do naših abonentov.

I. J.

Gostovanje Slovenskega gledališča iz Trsta po Jugoslaviji. V jeseni 1952 je bilo Slovensko narodno gledališče za Svoobodno tržaško ozemlje na gostovanju po Jugoslaviji. Obiskalo je Beograd, Zagreb in Ljubljano z uprizoritvijo Krleževih »Glembajevih« v režiji dr. Gavelle in James-Goetzove »Dedinje« J. Babiča. Prodorneje sta o gostovanju pisala dr. Vladimir Bartol v »Primorskem dnevniku« in dr. Andrej Budal v tržaških »Razgledih«. Tržaške slovenske igralce so i v Beogradu i v Zagrebu sprejeli posebno pozornost. Toda pri sedanjem položaju gledališke kritike v Beogradu, ki v neki meri nalikuje položaju gledališke kritike v Ljubljani, Tržačani niso mogli v spominsko knjigo zabeležiti natisnjenih gledaliških kritik s priznanjem za njihov igralski napor. Pač pa se jim je v tem oziru oddolžil vsaj Zagreb, kjer so gostovali samo z »Glembajevimi«. Oba zagrebška dnevnik »Vjesnik« in »Narodni list« sta posvetila članke Nakrstovi kreaciji Leona Glembaya. Dr. Geno Senčič je napisal, da ne poroča o Nakrstovi kreaciji zato, da bi ga poudaril kot »zvezdnika«, nego da na naslov Nakrsta,

»igralca, kakršnega je redko videti,« izreče priznanje tudi vsemu kolektivu. Nakrstov Leone mu je doživljaj, ki se težko pozabi. »Vse: Nakrstova postava lika, zunanja karakterizacija, fineše v intonaciji, globok predor in vživljanje v lik, fini čut za vse dramske akcente, se je združilo v to, da je pred gledalci nenavadno sugestivno zaživel povsem plastičen lik, ki je živel z vsakim živcem, gospodoval sceni, besedilu in ideji drame. Nakrst je postavil kabinetno figuro, ki je dokazovala redke in velik igralski talent, dognana kulturo, dovršeno poznavanje igralskega obrta, gledališko iznajdljivost in osebni umetniški okus... Ta Leone je bil prav tak, kakršnega si je zamislil pisatelj...« — Tržaško gledališče je pripravilo v Beogradu in Zagrebu tudi razstavo fotografij svojih uprizoritev in igralcev, ki pa v Ljubljani zaradi pomanjkljivega prostora ni dovolj opozorila nase. V Ljubljani so Tržačani dvakrat uprizorili »Dedinjo« z odlično glavno vlogo Štefke Drolčeve. Ta uspeh jim je zagotovil novo gostovanje s to igro v Mestnem gledališču januarja 1953.

jt



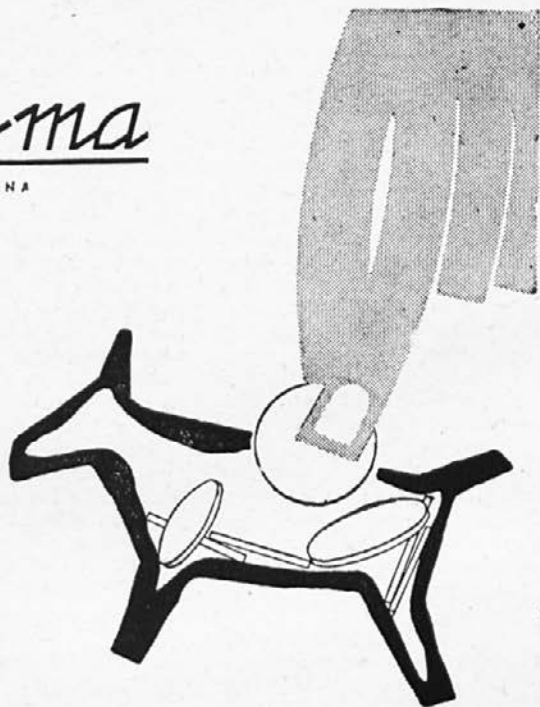
Zaključni prizor
Othella v Južni
Afriki

„Pavliha“ vsako soboto

Za dobro voljo

Na-ma

LJUBLJANA



Delavci in nameščenci!

*Izkaristite abročno nakupovanje
blaga — nudimo vse razen živil,
kemikalij in tobačnih izdelkov!*