

SLOVENSKO  NARODNO

GLEDALIŠČE U LJUBLJANI

GLEDALIŠKI LIST

DRAMA

1950 – 1951

3

J. B. Molière

LJUDOMRZNIK

Premiera dne 29. oktobra 1950

J. B. Molière:

LJUDOMRZNIK

KOMEDIJA V PETIH DEJANJIH — PREVEDEL JOSIP VIDMAR

Inscenator: inž. arh. Viktor Molka

Režiser: Vladimir Skrbinšek

Alcest, Celimenin ljubimec	Vladimir Skrbinšek
Filint, Alcestov prijatelj	Ivan Jerman
Oront, Celimenin ljubimec	Maks Furijan,
	Maks Bajc
Celimena, Alcestova ljubica	Ančka Levarjeva
Elianta, Celimenina sestrična	Vladoša Simčičeva
Arsinca, Celimenina prijateljica	Vida Juvanova
Acast } markija {	Demeter Bitenc
Clitandre }	Dušan Škedl
Bask, Celimenin sluga	Marjan Benedičič
Stražnik maršalskega sodišča Francije	Jože Zupan
Dubois, Alcestov sluga	Bojan Peček

Prizorišče: v Parizu v Celimenini hiši

Režiser-asistent: Dimitrije Radojević

Scenska godba: Vilko Ukmar

Kostume po načrtih Mije Jarčeve izdelala gledališka krojačnica pod vodstvom Cvete Galetove in Jožeta Novaka

Inspicent: Marjan Benedičič — Odrski mojster: Anton Podgorelec —

Razsvetljava: Vinko Sablatnik — Lasuljar: Ante Cecić

Odmor po I., III. in IV. dejanju

GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

1950-51

DRAMA

Štev. 3

Dr. Bratko Krefc:

MOLIÈROVA ČRNA BOL

(Ob slovenski krstni predstavi »Ljudomrznika«)

»Ne, zdaj preveč stvari mi dušo biča.
Pojdite sami, mene pa pustite
v ta temni kot in k moji črni boli.«

Alcest, V. 2 prizor.

»Ljudomrznik« zavzema v Molièrovem genialnem delu čisto posebno mesto. Med njegovimi pomembnejšimi komedijami je edino delo, kjer ni zgodba sposojena ali po tuji predelana, prav tako pa je edina njegova komedija, ki je docela preskočila svoj okvir in — lahko se reče — stopila v svet tragedije. Alcestov značaj in njegova končna usoda, vse to je tako strašno tragično, kakor so tragični Hamlet, don. Kihot ali Faust. Morda celo bolj, kajti vse te tri reši smrt pred trpljenjem, Alcest pa živi po petem dejanju naprej.



Molière

Njegova črna bol ni pozdravljena in pri njegovem občutljivem in čistem značaju mu niti resignacija ne more trajno pomagati.

Izdan od vseh strani, zasut s krivico
umaknem jaz se iz te blodne jame,
morda se najde kje kak skrit kot zame,
kjer biti časten mož imaš pravico.

S temi besedami izgine konec petega dejanja z odra in mi vemo, da takšnega koticčka ne bo našel na svetu, če bo hotel biti še Alcest. Beži pred ljudmi in življenjem, saj mu je svet blodna jama. To je njegovo bridko spoznanje, njegova črna bol. Na prvi pogled se ti zdi, da ta Molièrova komedija nima veliko dejanja. Res je, vnanjega dejanja je v njej zelo malo, precej manj kot v drugih njegovih delih, zato pa zajema v svoje dejanje moralno kritiko vse družbe in časa, ko na primeru Alcestovega značaja in njegove usode dokaže, na kako slabih нравnih temeljih sloni družba in njeni zastopniki. Brezobzirno izreka Alcest takoj v prvem prizoru svojo kritiko nad takratno vladajočo družbo, njeno zlaganostjo, modo, književnostjo in tako dalje. Pred Beaumarchaisjevim »Figarom« je »Ljudomrznik« najostrejša in najneposrednejša kritika družabnih in družbenih razmer, čeprav jo izreka zgolj iz moralnega in ne iz socialno-političnega vidika, kakor je to primer pri »Figaru« ali v »Gorje pametnemu« Gribojedova. Nič ne pomaga vse prigovarjanje prijatelja Filinta, ki je neke vrste realist in prakticist, čeprav ni slep za grehote ljudi in družbe. Alcest je fanatik svojih nazorov in brezobziren kritik vsega, kar se ne sklada z njegovimi moralnimi principi. Ti pa niso zgolj nekaj osebnega, subjektivnega, kajti v tem primeru bi bil Alcest le čudak in res smešen značaj, vreden komedije, kateremu bi se upravičeno smejali. Takemu pa, kakršen je, se ne moremo smejati, ker daleč preseza njegova kritika meje osebne moralne občutljivosti, ker je idejno osnovana v boju zoper laž in krivico v družbi sploh, zoper hinavščino in žensko spogledljivost, zahrbtnost in kolikor je še raznih čednosti, ki jih je njegova doba v toliki meri častila, da Molière ni mogel strpeti, dokler ni zlil v »Ljudomrzniku« svojega žolča na ljudi in družbo. Tako je gneven, da kar bruha žolč iz njega. Brez humorja je, ki ga mora imeti sicer vsaka prava komedija, če noče, da bi se spremenila v dramo ali celo v tragedijo. Celo v Gogoljevem tako gnevnom »Revizorju« je veliko več humorja in komičnosti, kakor v Molièrovem »Ljudomrzniku«.

Sicer pa ni nič čudnega, če samo malo pomislimo, kaj vse bije po Alcestu. Njegov napad je v resnici obramba samega sebe in svojih moralnih načel pred zlobo in pokvarjenostjo ljudi. Zato je moralna tendenca tako očitna v tem delu, toda sama po sebi bi to tudi le ostala in bi pomenila le pridigo v literarni obliki, če bi Molière ne zajel svojega Alcesta iz živa, tako globoko iz človeka in družbe, da se je po njegovi umetnosti moralna tendenca spremenila v idejo, ki živi iz značaja in dejanja. Saj so značaji v »Ljudomrzniku« razdeljeni med dobre in slabe, med svetle in temne (na eni strani Filint z Elianto, na drugi pa Celimena, Arsinoa, Oront in markija), toda to črno-belo risanje, o katerem smo v zadnjem času spet začeli pisati tudi pri nas in to precej krivo, je umetniško utemeljeno in človeško prepričljivo.

Zastopniki romantičnih estetskih teorij tega niso razumeli, kar zgovorno priča A. W. Schlegl, ki v svojo sramoto »Ljudomrznika« ni doumel, kakor ne doumejo umetniškega klasicizma tisti, ki ga ocenjujejo strujarsko ter ne znajo ločiti Molièra, Racina in Corneilla od njihovih psevdoklasicističnih epigonov. Krilatice o črno-belem risanju še ni zadosten dokaz, da neko delo ne more biti dobro zlasti, če je vržena aprioristično; vprašanje je v tem, kako je pisatelj stvar izvedel. Saj se nam isto vprašanje porodi ob slabih delih romantike, čeprav skušajo »slabe« in »negativne« značaje opravičiti z nekimi svetlejšimi potezami, ki pa jim prav tako ne verjamemo, kakor slabo orisanim črno-belim značajem, če niso njih bistvenih, prvobitnih negativnih lastnosti pisatelji orisali tudi v njih objektivni funkciji.

Revolucija spreminja ekonomske in moralne temelje družbe, zato je njeni ideologiji bližja Aristotelova teorija o neposrednem etičnem smotru umetnosti, zato sta ji bližja klasicizem in razsvetljenstvo, kakor tista romantika, ki skuša v vsakem značaju utemeljiti dobro in opravičiti slabo. Komedioografi so bili vedno bičarji družbe, z moralne ali socialno-politične plati, če vzamemo za osnovo komedije tisti tip, ki ga je ustvaril Aristofanes in ki ga je do precej večje umetniške dognanosti dvignil Molière. Kar je Shakespeare za tragedijo, to je Molière za visoko komedijo. Razlika njune umetnosti ni v večji ali manjši kakovosti, marveč v različnosti njunih človeških in umetniških značajev, razlika njunih temperamentov. V nečem pa je vendarle Molière večji ko Shakespeare: v svoji neposredni in brezobzirni kritiki ljudi in družbe. V tem je tudi revolucionarnejši.

čeprav je v smislu schleglovske romantične estetike manj poetičen in manj neposredno čustven. To je res, toda tudi Molièrov razumniški, arhitektonsko strogi in stvarni klasicizem ima svojo poezijo: poezijo razuma, stvarnosti in logike, ki je tako nepremakljiva, tako umetniško in človeško ukoreninjena tudi v »Ljudomrzniku«, da razumemo, zakaj ne more biti na pr. Oront pozitiven junak in dober pesnik, naj si ga sicer ceni ves dvor. Takemu, umetniškemu tipiziranju klasicizma se je Shakespeare najbolj približal z Jagom v »Othellu.«

Pripovedujejo, da je pri prvi uprizoritvi »Ljudomrznika« občinstvo zaploskalo Orontu, ko je prebral svoj sonet. Tako zelo je Molière v njem zadel okus takratne družbe, ki pa je bila v nadaljnjem razgovoru med Alcestom in Orontom osramočena. Občinstvo je seveda zaradi tega bilo nejevoljno nad vso komedijo. Kritiko takratne modne poezije je v »Ljudomrzniku« izrekel Molière prav tako ostro, kakor je v enodejanki »Improvizacija v Versaillesu« branil svojo umetnost. Komedija mu je služila tudi za polemiko, kar vemo še iz »Učenih žensk« in »Smešnih precioz«. Sicer pa, ali ni v bistvu vsaka komedija polemika, z ljudmi in družbo sploh? Molière je v tem tako neposreden kot Aristofanes, le da gre idejno globlje iz časovnosti v tipičnost. Zato nam je tudi danes še živ, bližji in razumljivejši ko Aristofanes, pri katerega kritiki in satiri je več neposredne povezanosti.

Kakor je Shakespeare izpovedal svoje misli o umetnosti v Hamletovih besedah igralcem, tako je med drugim podobne izpovedal Molière v »Ljudomrzniku«, ko pravi:

»... da neprečutena je pesem muka
... in vaš izraz z naravo se ne sklada.
... Ta cvetni slog, ki si tako ugaja,
niti resnice nima ne značaja;
le igra je besed in spakovanje:
te govornice ni nikjer v naravi.
Bojim za dobe se okus sedanje, —
očetov naših bil je grob, a pravi.

Kako globoko je bil v njem ukoreninjen umetniški čut preprostosti in pristnosti v dobi, ko je vsa vladajoča družba na čelu z Ludvikom XIV. oboževala v literaturi in družabnem občevanju »cvetni slog« v besedah in kretnjah, ko je bila daleč od narave in tega, kar je v žlahtnem smislu v pojmu ljudsko, nam najzgovorneje priča naslednji hip v Alcestovem spopadu z modnim dvornim pesnikom, Orontom, ko mu Alcest zoper

njegovo zlagano dvorjansko pesem navede kot primer prave poezije-ljudsko pesem. Ali ni bilo to drzno, napredno, da celo revolucionarno dejanje? Ali ni to dokaz, da je delo, ki je res umetniško, tudi napredno, čeprav morda ni v svojem času čisto v skladu z dnevnimi potrebami in zahtevami? Umetnost je preživela že marsikatero idejo in religijo. Če bi to ne bilo res, bi Sofokljev »Edip« ne živel še danes, ko že več tisoč let ne živi vera v grške bogove in ko so njih templji le še muzejski predmeti.

Med velikimi možmi, ki »Ljudomrznika« niso razumeli, je bil tudi J. J. Rousseau, idejni predhodnik velike francoske revolucije. V svojem sicer zanimivem pismu o gledališču, ki ga je pisal d'Alembertu, med drugim očita Molièru, da je napravil iz Alcesta smešno figuro, da, celo, da je smešil čednost! To je vsekakor Rousseaujeva velezmota. Molière je na primeru bridkih Alcestovih izkušenj dokazal, da je v tako izprijeni družbi donkihotsvo, če jo skušaš le s kritiko in pridigami popravljati, kajti do korenin pokvarjene in zlagane družbe ne boš popravil; poslednji izhod je, da jo odpraviš, da jo odmeteš, pa še to ni vedno dovolj, kakor dokazujejo številni primeri porevolucionarnih obdobij, saj grehote v družbi spet zrastejo kakor hidri glave, čeprav jih sekaš. Res je, Alcest je na koncu do dna zagrenjen, pesimist in resigniranec, toda ali niso vse te, le za površnega človeka negativne lastnosti, v svojem notranjem bistvu progresivne? Ali ni ravno tragična Alcestova usoda najstrašnejši protest zoper grehote družbe in ljudi, ali ni Molièrovo moralno ogorčenje več ko protest, ali ni že revolucionarstvo, ki sega preko časa in razmer?

Mislim, da je.

Nobenega svojega dela ni napisal Molière s tolikšno osebno prizadetostjo kakor »Ljudomrznika«. Zanj se res sme reči, da ga je napisal s krvjo. Njegovo življenje je bilo življenje Alcesta iz »Ljudomrznika«, saj so ga grdobjije razmer in ljudi v resnici še bolj preganjale. Koliko pisateljevih boleti in ran se skriva za to veliko umetnino, ki je najgloblja in najbolj osebna umetniška izpoved njegovega tako iztrpinčenega duha, njegovega tako bridkega in tragičnega življenja, v katerem so ga preganjali in mučili razni Oronti, Akasti in Klitandri, kakor so ga zasmehovale in varale Arsinoe in Celimene. Ne gre za skladnost vseh biografskih podrobnosti med Molièrom in Alcestom, med Molièrovo ženo Armando Bejartovo in Celimeno, marveč za bistvo, kar je Molière doživel in pretrpel. Vse to je v popolnem

soglasju z Alcestom. Strahotna je Alcestova tragika, ko ve, kakšna je Celimena, a jo vendar ljubi — tragika srca in razuma.

Človek se vpraša, kako je mogel Molière izliti na družbo toliko gneva v dobi razsvetljenega absolutizma Ludvika XIV., kako je mogel tako svobodno napadati vidne njene zastopnike iz dvorjanstva in meščanstva. To svobodo so mu omogočala na eni strani protislovlja med plemstvom in kraljem, ki se je v boju za svojo vladarsko oblast moral naslanjati na meščanstvo, kateremu je pripadal tudi Molière, na drugi pa osebna zveza med njima, saj je bil največji komediograf novejšje dobe njegov komornik, ki mu je smel zvečer odkriti posteljo. Razni dvorjani so ga za to bolj zavidali, kakor za njegovo pisateljsko darovitost. Veliko senc pada na Ludvika XIV., toda to, da je bil zaščitnik in podpornik Molièra, mu šteje v dobro, kakor šteje v dobro Elizabeti Angleški, da je mogel za njenega vladanja tako svobodno ustvarjati Shakespeare. Saj sta morala vsak po svoje odplačati nekaj davka tudi za to, kar je morda pri Molièru bolj neposredno čutiti ko pri Shakespearu, zlasti ob zaključku »Tartuffa«, toda odkupiti si s tem svobodo za tolikšno umetnost, kakor so Molièrova dela, daleč odtehta njegove poklone Ludviku XIV., tragiko človeka in umetnika ter njegovega poslanstva v družbi pa strahotno povečuje. To izpričujejo tudi Alcestove besede v boju z Orontom:

»Dokler mi kralja ne veli upor,
naj hvalim stvar, ki vse se zanjo žene,
bom trdil, bogme, da sonet je smešen
in da poet njegov naj bo obešen.«

S tem poklonom kralju ga je hkrati razorožil, kajti kralj bi se osmešil, če bi prikimal Orontu.

Molière se je bil vse življenje, ker je bil vse življenje predan »pravičnosti togotni« kakor Alcest. Ob spoznanju, da živi v »tolovajski jami«, se skuša Alcest rešiti v mirni kot:

»Dokler ljudje živite kot volčje,
ne bom, vi izdajalci, živel z vami.«

In kam se je rešil Molière? V svojo umetnost.

»Ljudomrznik« je Molièrov upor zoper ves človeški rod, kakor pravi Alcest v začetku prvega dejanja, ko je spoznal, kakšna je družba:

»Povsod le nizko laskanje, povsod
krivica, grabež, podlost in izdaja.«

Vse, kar vidimo in slišimo v »Ljudomrzniku«, nas izziva in opominja k razmišljanju že več stoletij. Tudi danes nas zadeva v živo, saj vemo, da je tisti idealni svet, ki si ga želi Alcest in mi z njim, še vedno precej daleč.

Zdi se mi, da se je v preteklosti Goethe najbolj približal temu svojstvenemu, a genialnemu delu svetovne dramatike, ko je zapisal:

»Resnobo si oglej »Ljudomrznika« in se vprašaj, če je kedaj kakšen pesnik svojo notranjost popolneje in ljubezniveje upodobil. Radi bi vsebino in obdelavo tega dela imenovali tragično, vsaj takšen vtis je zmeraj pri nas zapustilo, ker postavlja oko in duha tisto, kar pogosto spravlja v obup tudi nas in kar bi nas kakor njega rado pregnalo iz sveta.

Tu vidimo čistega človeka, ki pa je kljub pridobljeni veliki izobrazbi ostal naturen in ki bi bil prerad tako s samim seboj kakor z drugimi resničen in temeljit; toda vidimo ga v spopadu z družbenim svetom, v katerem brez hinavščine in plitvosti ne moreš živeti. Proti takemu je Timon (Goethe je mislil tu na Shakespearovega »Timona Atenskega«) zgolj komična oseba«.

*

MOLIÈRE

15. januarja 1622 se je rodil v Parizu Jean Baptiste **Poquelin**. Sprva je študiral pravo.

1643 je vstopil z imenom »Molière« v igralsko družbo L'illustre Théâtre, ki je gostovala po deželi in postal kmalu njen direktor. Kmalu za tem začne pisati komedije.

1658 se vrne Molière v Pariz.

Od leta 1661 igra njegova družba v kraljevi palači in si pridobi kraljevo naklonjenost.

1662 se poroči Molière z igralko Armando Bégardovo, s katero pa ne živi srečno.

1672 napiše svoje zadnje delo »Les femmes savantes«.

17. februarja 1673 se mu pri četrti predstavi komedije »Namišljeni bolnik« vdere kri, nekaj ur nato umre.

MOLIÈRE IN SLOVENSKO GLEDALIŠČE

Četudi je bil Molière med slovanskimi jeziki najprej prevajan v slovenščino, je imel pri svojem srečanju s slovenskim gledališčem svojevrstno usodo: minila je dolga vrsta let že rednih sezon slovenskega gledališča, ko je bil prvič igran — in še tedaj je bil komaj dostojno sprejet; takisto je moralo vnovič preteči nekaj let, da smo ga za stalno uvedli v naš repertoar.

Frankopanov prvi poizkus prevajanja Molièra.



Krsto Frankopan je prvi prevajal Molièra v slovenščino

mesu ali dveh jo je celo stopnjeval. Po Matičevem mnenju Frankopan ni hotel za premalo laskavo vlogo prevarjenega soproga uporabiti Hrvat, temveč zanjo izbral (po Držičevem vzorcu, ki je v dubrovniški komediji za tako vlogo izbral meščana iz Kotora) — Slovenca, vlogo ljubimca in zapeljivca pa je pripisal hrvaškemu plemiču. Dejanje se v lokalizaciji odigrava na Slovenskem in je prevajalec prejkone mislil na naše obmejne kraje v bližini Hrvaške, kjer so Frankopani imeli svoja posestva.

Poleg Matiča je o Frankopanu kot književniku in prevajalecu pisal tudi S. Ježić v zagrebškem »Savremeniku« 1915, po njem pa v reviji ŽiS 1927, 1. knjiga Ibis (Božidar Borko) v članku »Slovenski pesnik knez Frankopan«. Wollman v svojem delu o slovenski drami sodi, da je Frankopanov prevod »pomenljiv kot eden izmed prvih prevodov Molièrovega komada in slednjič po svoji duhoviti lokalizaciji, ki je umela s prekipevajočim humorjem združiti zakonske rogove s slovenskim Rogatecem.«

Naj omenimo, da je bil Molière v hrvaščino prevajan šele po Frankopanovem poizkusu slovenskega prevoda, v ruščino pa prvič šele leta 1757.

Slovensko gledališče — brez Molièra

Kljub taki dragoceni tradiciji Frankopanovega poizkusa, s čimer si je prevajalec po Matiču zagotovil v zgodovini slovenske drame, vsaj časovno prvo mesto, pa so pretekla dolga leta prvih gledaliških sezon »Dramatičnega društva« v Ljubljani in tudi 15 sezon »Slovenskega deželnega gledališča« v Ljubljani brez Molièra.

Po vrsti so se pojavljali na slovenskem odru: Scribe 1868, Schiller 1875, Goldoni 1876, Murger 1878, Gogolj 1887, Goethe 1888, Hebbel 1890, Sardou 1891, Krylov 1892, Ibsen 1892, Shakespeare 1896 itd. — še vedno brez Molièra.

Dasi je bilo slovensko gledališko življenje prvih let gledališča v Ljubljani naslonjeno na nemško kulturno področje in dunajsko gledališko dogajanje, se vendar že pojavljajo Slovenci z znanjem francoščine. Mladi rod na Dunaju je že stremel za širšo evropsko izobrazbo: v šolskem letu 1881/82 predava v dunajskem akademskem društvu »Slovenija« K. Jurtela o Lafontaineju, nekaj zatem 1888/89 bere K. Janežič v istem društvu del svojega prevoda Molièrovega »Skopuha« z naslovom »Harpagon« (4. prizor III. dejanja). Kmalu nato prevede isti Janežič vsega Molièrovega »Skopuha«, toda njegov prevod obleži v gledališkem arhivu in ni bil igran.

Ko se ob prvem predvajanju Shakespearea 1896 oglase glasovi, ki zahtevajo klasike, naštevajo med njimi tudi Molièra. Toda tem željam slovensko gledališče še ni moglo ustreči.

Prvi Molière na slovenskem odru.

Slovenska »moderna« je cenila Molièra in Cankarju je bil Molière eden najljubših pisateljev. Toda ne prevaja ga. V odnosu slovenskega gledališča do Molièra nastane korenita izprememba šele po letu 1906., ko je po Govekarjevem odstopu postal intendant »Slovenskega deželnega gledališča« v Ljubljani prof. Friderik Juvančič.

Dne 1. januarja 1907 je bila krstna predstava Molièrove enodejanke »Gizdavič« (Les précieuses ridicules), ki jo je prevedel Juvančič in »Narodov« poročevallec Fran Kobal navdušeno pozdravil: »Suoči je bil za slovenski dramski oder pomemben večer: uprizoril se je prvič v nas Molière, menda sploh prvič v Ljubljani. Klasična literatura Francozov je v nas vobče prav malo znana. Zato tem priskrbenjša zahvala intendantu g. Juvančiču, ki ji je s svojim dovršenim prevodom odprl pot tudi na naš oder.«

Ne bi bili na Slovenskem, ako ne bi doživel Molière ob svojem prvem nastopu pri nas tudi nekaj tipično slovenskega. Opazka »Slovenčevega« poročevalca o Molièrovi enodejanki je razdražila »Narod«, da mu je odgovoril v polemičnem slogu



Friderik Juvančič,
Molièrov prevajalec

takratne politično in kulturnobojno napete razdraženosti: »Molière ni našel milosti v »Slovenčevih« predalih. Seveda: spisal je »Tartufa«, vsled katerega so ga hoteli sezgati na grmadi in vsled katerega so mu pred četr-tisočletjem v krščanski ljubezni odrekli krščanski pogreb. Pokopali so ga bili ponoči in pokopati so ga hoteli drugič snoči. Toda izbrali so premajhnega grobokopa. Molière je bil med tem vzrastel v velikana...«

Na občnem zboru »Dramatičnega društva« 1907 je intendant Juvančič zato v svojem poročilu o prejšnji sezoni izrečno poudaril, da je »o priliki uprizoritve »Gizdavk« prevejal naš oder prvikat duh Molièra, najboljšega komediografa vseh časov in narodov«, obenem pa je načeloma sprožil vprašanje prevajanja iger iz originala, eno dokaj zanemarjenih vprašanj našega gledališča. Daudetova »Arležanka«, ki so jo prav tedaj igrali, je bila preložena »prek nemščine in da vsled tega ni učinkovala z ono živo poezijo, po kateri se odlikuje original,« še hujši je bil prevod Mirbeauovega igrokaza »Kupčija je kupčija«, ki da je bil vprav »škandalozen« in delo »prvotno lokalizirano na najbolj stupiden način, ki je sploh mogoč.« Tako je Molière pri nas povzročil ostro remeduro v vprašanju prevodov, dasi je debata na občnem zboru »Dramatičnega društva« 1907 izzvenela vse preveč v besedni dvoboju med Juvančičem in Govekarjem, intendantu Frideriku Juvančiču pa prinesel vzdevek »francoski intendant«, ker je prevedel »Gizdavki« po pripombi Slovenčevega poročevalca »direktno iz francoščine, kar si šteje v posebno čast in zaslugu«.

23. februarja 1908 je bila slovenska krstna predstava Molièrovega »Namišljenega bolnika« v Juvančičevem prevodu. »Vprizoritvi nimamo česa oporekati, bila je prva predstava na slovenskem odru, ki je bila v dekoracijah in v igri dosledno stilizirana. Vsa nagajivost, koketna formalnost, umetno stilizirana okretnost v občevanju za časa Ludvika XIV. se je igralcem neprisiljeno posrečila...« (SN 25. februarja 1908).

Takoj nato se je tema dvema prevodoma pridružil Molièrov »Tartuffe« v prevodu Vladimirja Levstika. Vloge za to uprizoritev so že bile razdeljene, a v tem prevodu komedija ni bila nikoli igrana, ker so uprizoritev preprečile takratne napete politične razmere v deželi.

Po 300 letnici svojega rojstva si Molière osvoji slovensko gledališče.

Molièrov »Namišljeni bolnik« v Juvančičevem prevodu je bil po daljšem premoru sicer zopet uprizorjen l. 1918. v Danilovi režiji, v letu 1920. pa je ljubljanski »Ljudski oder« uprizoril »Scapinove zvijače« v prevodu mladega literata Brankota Jegliča (u. 1921), vendar si je Molière osvojil slovensko gledališče šele ob 300 letnici svojega rojstva.

Leta 1922. je Juvančič, tedaj upravnik Narodnega gledališča v Ljubljani, pripravljaval uprizoritev komedije »Zlahtni meščan« v svojem prevodu za proslavo 300 letnice. Nekaj dni pred proslavo pa je odstopil kot upravnik, krstna predstava »Zlahtnega meščana« v režiji B. Putjate in z glasbo L. M. Škrjanca pa je bila v opernem gledališču 25. februarja 1922. V znamenju političnega in kulturnega prijateljstva s Francijo je bila predstava v navzočnosti francoskega konzula še posebno slovesna proslava Molièra, ki so ji sledile še nekatere proslave Molièra na univerzi in po šolah.

Ni naključje, ako se je Molière po 300 letnici rojstva udomačil na našem odru: raven našega gledališča se je dvignila, razvoj našega igralskega izraza je naravnost izzival najtežje preizkušnje za uprizoritev najbolj zahtevnih svetovnih dramatikov. Poleg tega so se starejšim prevajalcem pridružili med obema vojnama še novi in zato so bile nekatere Molièrove komedije prevedene v slovenščino tudi po večkrat.

Da izpopolnimo podatke Emila Smaska v članku »Molièrove komedije na našem odru« v »Gledališkem listu« sezona 1947/48, štev. 4. glede slovenskih prevodov Molièrovih del, navajamo v naslednjem slovenske prevajalce:

Dr. Janežič K.: »Skopuh«.

Juvančič Friderik: »Smešne precioze« (Gizdavki), »Namišljeni bolnik«, »Skopuh«, »Žlahtni meščan«.

Levstik Vladimir: »Tartuffe«.

Jeglič Branko: »Scapinove zvijače«.

Snyderl Maks: »Skopuh« (drugič).

Debeljak Anton: »Naobraženi meščan« (drugič).

Kovič Joško: »George Dandin ali prevarjeni soproga«.

Kuret Niko: »Scapinove zvijače« (drugič), »Skopuh« (tretjič).

Koštiar Ivan: »Jurij Tepček« (George Dandin) — (drugič).

Albreht Fran: »George Dandin« (tretjič).

Zupančič Oton: »Tartuffe« (drugič), »Ljubezen zdravnik«.

Vidmar Josip: »Izsiljena ženitev«, »Šola za žene«, »Učene ženske«.

»Ljudomrznik« in »Sganareel ali namišljeni rogonosec«.

Izbrani prevodi Molièrovega celotnega dela bodo izšli v knjigi »Zbrano delo«, ki ga je 1947 začela izdajati Državna založba Slovenije v Ljubljani.

Janko Traven:

OB 30-LETNICI »GLEDALISKEGA LISTA«

Nekaj paberkov iz zgodovine »Gledališkega lista«

Dne 16. septembra 1920 je izšla prva številka »Gledališkega lista« Narodnega gledališča v Ljubljani.

Po podatkih Šlebingerjeve bibliografije slovenskega tiska »Slovenski časniki in časopisi« v slavnostnem zborniku »Razstava slovenskega novinarstva v Ljubljani 1937« je leta 1920 začelo izhajati na Slovenskem 33 novih slovenskih časnikov in časopisov. Od vseh teh 33 listov, ki so tega leta v času gospodarske stiske po prvi svetovni vojni poskusili pomnožiti gozd slovenske publicistike, jih je mnogo ostalo le poizkusov: do danes se je od njih ohranil le še edini naš »Gledališki list«.

Trdovratnost, s katero je list trdoživo dokazoval svojo voljo do življenja, je koreninila v nekih posebnih razmerah slovenskega gledališkega življenja med obema vojnoma.

Dasi ga je za njegovega življenja slovenska dnevniška publicistika spremljala prav skopo in mu dajala prav malo vzpodbud, je našel pohvalno priznanje ob robu opazk slovenske gledališke kritike: tako sta ga že zgodaj omenila Juš Kozak (LZ 1922), ko je opozoril na prve Zupančičeve dramaturške članke v listu, in France Koblar, dolgoletni zvesti spremljevalec slovenskega gledališkega dogajanja (DS,

predvsem pa v obeh zbornikih »Slovenci v desetletju 1918—1928« in »Spominski zbornik Slovenije« (1939); med mlajšimi ga je kritično rešetal Ciril Debevec (še preden je postal član dramskega osebja odnosno urednik lista) za dnevnik, ki pa članka ni bil objavil.

Lansko leto sem ob proslavi 30-letnice lastnega doma ljubljanske Drame v slavnostni številki »Gledališkega lista« (sezona 1948/49, št. 7) poskusil v kratkem pregledu podati razvojno pot lista za bibliografskimi podatki o ostalih poizkusih gledaliških listov na Slovenskem. Zdaj se nam je nabralo nekaj zgodovinskega gradiva, ki ga objavljam za dokumentacijo početne težavne poti tridesetletnega ljubljanskega »Gledališkega lista«.

I.

Z odlokom prosvetnega ministrstva št. 1241 z dne 20. julija 1920 je bilo ljubljansko gledališče poddržavljeno, z odlokom št. 1380 z dne 5. avgusta 1920 pa je prevzelo prosvetno ministrstvo, umetniški oddelek. Ljubljansko Narodno gledališče v popolno in neposredno državno upravo in istočasno imenovalo nekdanjega intendanta prof. Friderika Juvančiča za upravnika.

Spočetka je bila gospodarska podlaga gledališča z državnimi krediti dovoljno zagotovljena. Uprava je bila zato mnenja, da more v okviru denarnih možnosti začeti s tistim delom gledališke tvornosti, ki je bil do tega časa skorajda čisto nerazvit odnosno zelo zanemarjen: gledališka publicistika.

Po pariškem vzorcu — gledališko življenje v Parizu je Juvančič poznal izza svojih študij v tem mestu — je novi upravnik ob sodelovanju dramaturga Otona Zupančiča zasnoval ustanovitev posebnega gledališkega tednika. Po poročilih sodobnih dnevnikov (glej SN 8. septembra 1920) začne »gledališka uprava izdajati tedenski repertoar s poročili o avtorjih, njih delih ter z referati o gledališki režiji, dramski in operni umetnosti vobče. Tednik bo urejal Oton Zupančič. — Hkrati začne izhajati nova »Taliija«, ki bo prinašala repertoarne igre. Kot prvi zvezek izide Gogoljev »Revizor« v novem prevodu dra. Ivana Prijatelja«.

Juvančič je s tem hotel obnoviti izdajanja repertoarnih iger po vzoru »Dramatičnega društva«, ki pa je že ob koncu prejšnjega stoletja prenehalo še pod Levstikovim idejnim vodstvom započeto zbirko »Slovenska Taliija«. Nadaljnji poizkus knjigarne A. Gabrščka v Gorici pred prvo svetovno vojno se ni obnesel, deloma iz gmotnih razlogov, deloma pa iz stvarnih: zbirko je urejal Fran Govekar po potrebah izobraževalnih društev. Po prvi svetovni vojni je nameraval te vrste gledališko publicistiko obnoviti A. Pesek, pred prvo vojno nekaj let odbornik Dramatičnega društva in avtor ljudske igre »Slepa ljubezen«, v svoji Zvezni tiskarni pod naslovom »Nova Taliija«. Zbirka pa čez prva dva zvezka (Skrbinškov Diletantski oder in Navinškova Lepa maska v prvi izdaji) ni prišla, dasi je prospekt napovedoval skoraj ves v Ljubljani odigrani repertoar.

Juvančičeva zbirka je dobila naslov »Gledališka knjižnica«, izšel pa je samo prvi zvezek z »Revizorjem«, za drugi zvezek je bila napovedana druga izdaja Kraigherjeve »Školjke«, ki pa v tej zbirki ni izšla. Prodaja »Revizorja« ni šla tako po sreči, da bi omogočala nadaljnje zvezke, ne glede na posledice prve krize v vodstvu gleda-

VEZONA 1920/21 * ŠTEVILKA 1



GLEDALIŠKI LIST

IZDAJA UPRAVA NA
KOLENEGA ELEKTRIKARJA
V LJUBLJANI * UREJA
OTON ZUFANČIČ

CENA 2K



GLEDALIŠKI LIST.

IZDAVA KOLENEGA
ELEKTRIKARJA
V LJUBLJANI * UREJA
OTON ZUFANČIČ

CENA
2K

ŠTEŠO.

GLEDALIŠKI LIST

VEZONA
1923/24



ŠTEVILKA 21

IZDAJA UPRAVA
NARODNEGA
GLEDALIŠČA
V LJUBLJANI



GLEDALIŠKI LIST

NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

IZDAVA * UREJA KURJAVIČ

ŠTEVILKA 1
26. SEPTEMBER
1923

1

CENA 2K

Naslovne strani Gledaliških listov iz prvih let izhajanja

lišča 1922: slovensko izobraženstvo v letih vladne inflacijske finančne politike ni imelo denarnih možnosti za kupovanje knjig. Tudi sicer je Prijatelj prevod doživel odklonilno kritiko Josipa Vidmarja, ki je po odklonilni kritiki Glonarjevega prevoda Leonida Andrejeva komedije »Gaudeamus« v »Naših zapiskih« 1920 prevzel ocenjevanje ruskih prevodov za »Ljubljanski zvon«.

Prva številka »Gledališkega lista« je imela vsekakor ugodnejši odziv. Izšla je za premiero na novo naštudirane Cankarjeve komedije »Za narodov blagor« z uvodnim Župančičevim člankom o tej komediji. Vidmar je pisal o Leonidu Andrejevu ob krstni predstavi »Anfise« v Vovkovem prevodu, dr. Pavel Kozina o Savinovi operi »Lepa Vida«, Juvančič o prognozah nove sezone z zaključno gledališko kroniko. Od pisateljev, ki jih je list napovedal kot sodelavce: Fran Albrecht, Anton Funtek, Pavel Golia, Fran Govekar, Matej Hubad, Friderik Juvančič, Pavel Kozina, Alojzij Kraigher, Anton Lajovic, Ivan Prijatelj, Ivan Vavpotič, Josip Vidmar, Oton Župančič i. dr., ta ali oni ni sodeloval. Namesto njih so prišli že v prvem letniku novi: Milan Pugelj, Osip Šest, Boris Putjata itd.

Vendar kaže nekaj številke, da je bil urednik večkrat v zadregi zaradi gradiva. V hitrici je moral nekajkrat napisati (nepodpisane) članke, od katerih nekaterih v svoje zbrano delo ni prevzel.

Gradivo pa, ki je zbrano v prvem letniku, je bilo za naše gledališko občinstvo velikega vzgojnega pomena in ima danes svojo posebno vrednost za našo gledališko zgodovino. Vsebinsi prve številke, ki sem jo spredaj omenil, se priključujejo nekatere naslednjih številke, pri čemer naj ne pozabim številke, izdane ob prvem gostovanju Hudožestvenikov v Ljubljani z Župančičevimi zaključnimi mislimi.

Ves letnik je grafično opremil akad. slikar Ivan Vavpotič z naslovnim risbo na ovitku, ki kaže moderni oder s scenerijo klasične tragedije. V notranjost lista je natrosil Vavpotič mnogo vinjet, sledeč svoji igrivi fantaziji, nekoliko v slogu risb za začetnice posameznih poglavij pri svojem, deset let prej risarsko opremljenem Jurčičevem Desetem bratu: med prizori iz gledališkega življenja so bile pomešane karikature, med katerimi je vzbujala pozornost »kritika«.

Z drugim letnikom je prevzel uredništvo lista Milan Pugelj, ki je razširil vsebino na leposlovje, začel priobčevati pesmi in prevode Čehova, Nušiča i. dr. Ali ga je k temu silila zadrega z gradivom, ali namera, da bi pridobil za bralce lista čim več širšega občinstva? Gmotne neprilike večine gledališkega občinstva so se v inflacijskih letih večale. Podražitev tiskarskih stroškov je stalno poviševala ceno listu, od prvotne cene posamezne številke 1 jugoslovanske krone je narasla na 1 dinar in poskočila kmalu na 2 dinarja, kar je bila za navadnega obiskovalca gledališča po relaciji 1:4 ob zamenjavi kron v dinarje občutna podražitev, četudi se je obseg lista povečal. Prav povečanje obsega lista in pa zmanjšanje prodaje posameznih številke (list od vsega začetka ni imel rednih naročnikov) je pripomoglo k temu, da je postal »Gledališki list« v sezoni 1921/22 pasiven.

Vendar je izšlo v listu tačas dokaj člankov, važnih za naše gledališko življenje: Juvančič je objavil Cankarjeva pisma z navodili ob krstni uprizoritvi »Pohujšanje v dolini Sentflorjanski« v letu 1907., Ferdo Kozak poročilo o uprizoritvi »Hamleta« po hudožestvenikih v Pragi itd.

Medtem pa so se zgodile v upravi gledališča važne izpremembe. V začetku februarja 1922 se je s posebnim razglasom poslovil od osebja obeh gledališč upravnik Juvančič, češ da je glede »na svoje zdravstveno stanje naprosil kr. vlado«, naj ga razreši dolžnosti upravnika (»Jutro« 5. februarja 1922). »Slovenec« je ob upravnikovem slovesu pripomnil, da Juvančič »mora zapustiti svoje mesto vsled velikih nerednosti, ki so se dogajale pri gledališču. Njegovo mesto je ponudeno g. ravnatelju M. Hubadu, ki se ga pa brani prevzeti ravno vsled teh nerednosti. Z gospodom Juvančičem gre pa tudi dosedanji administrativni ravnatelj g. Iv. Rus. Njegove posle je že prevzel ravnatelj g. Lindtner. Proti gg. Juvančiču in Rusu je uvedena najstrožja preiskava.«

Kriza v vodstvu gledališča je povzročila nekaj razprave o našem gledališkem vprašanju. Še istega dne, ko so izšle v dnevnikih vesti o odstopu Juvančičevem, je Anton Lajovic v »Jutru« ugotovil v članku »Problem ljubljanskega gledališča« tole: »Naše gledališče je sedaj že dve leti v državnih rokah, vendar ne napreduje, temveč propada... Zalibog so nekateri upravitelji naših državnih institutov delali z denarjem na jako lahkomišeln način, češ saj država ima, torej naj plača. To je greh. Prva naloga vsakega upravnika državne institucije je, dan in noč skrbeti za to, kako z najmanjšim izdatkom denarja in dela doseže največji energetični efekt.« V svojih pripombah k temu članku je Fran Govekar v SN 9. februarja 1922 zagotavljal, da se ne poteguje za mesto upravnika, kar je bilo res; v istem letu je Govekar tudi odklonil ponudeno mu mesto upravnika v mariborskem gledališču.

Matej Hubad je bil imenovan za novega upravnika, dejansko pa je zaradi boleznj mesto prevzel šele 7. marca 1922. »Slovenec« je njegovo imenovanje sprejel 18. februarja 1922 takole: »Po precej neprosto voljnem odstopu prof. Juvančiča je bil imenovan intendantom g. Matej Hubad... Dediščina, ki jo je prevzel g. Hubad, ni ravno taka, da bi ga človek zavidal: nad enmilijonski deficit, kopica nezmožnih in neuporabnih moči tako v operi, kakor tudi v drami. Takoj ob nastopu je pričel g. Hubad s čiščenjem.« V svojem razgovoru, ki ga je z novim intendantom priobčilo »Jutro« 19. februarja 1922, je Hubad izjavil: »Tudi mi se moramo ravnati po devizi, ki vlada danes vse državno življenje: štediti. Saj sem prevzel gledališke uprave z nad milijonom kron deficita. Tako seve ne moremo naprej...« Izrekel se je proti združitvi obeh gledališč, da bi opera in drama igrali v enem poslopju in ob koncu poudaril: »Moja deviza je in ostane: Čista umetnost in red, red v osebнем oztrju, v upravi, na odru in v repertoarju.«

Podrobnosti te prve krize v podržavljenem slovenskem Narodnem gledališču v Ljubljani ne spadajo v naš zgodovinski oris. Ugotoviti moramo le, da je bil prva žrtev denarnega nerada v upravi — »Gledališki list«. Že 17. februarja 1922 je javilo »Jutro«: »Gledališki list, ki ga je izdajala uprava ljubljanskih gledališč, je zaradi prevelikih stroškov nehal izhajati.« Zadnja, 19. številka, je objavila še repertoar za gledališki teden od 8.—14. februarja 1922. Tako je čiščenje prizadelo eno izmed važnih slovenskih gledaliških pridobitev v obnovljenem gledališču, kar se je še posebno pokazalo v naslednjih letih.

In »Gledališki list« bi bil bržčas za vedno zaspal, da ga ni rešilo — Združenje gledaliških igralcev v Ljubljani.

To združenje se je ustanovilo v Jugoslaviji kmalu po ustanovitvi države. Istočasno, kakor je gledališka uprava pokrenila »Gledališki list«, je začel ljubljanski krajevni odbor združenja jeseni 1920 izdajati gledališko revijo »Maska«, ki naj bi izhajala dvakrat na mesec v Ljubljani kot strokovno gledališko glasilo za vse jugoslovanske igralce. Urejeval jo je Rade Pregarc, ki se mu je pridružil Silvester Škerl. Dasi je list prinašal članke v slovenskem in srbsko-hrvaškem jeziku in jih tiskal tudi v cirilici, izdajatelji niso zmogli finančnih bremen ob naraščajoči inflaciji in pomanjkanju plačujočih naročnikov. Poizkus je zapustil združenju dolgove in hudo omajal ljubljansko igralsko organizacijo. Tik pred igralskim kongresom poleti 1921 je prevzel predsedstvo krajevnega odbora Anton Cerar-Danilo, v odboru pa se je vedno bolj začel uveljavljati Alojzij Drenovec. Danilo je zaključil edini letnik »Maske« s kongresno številko.

Ko je kmalu nato postal Drenovec predsednik, je začel uveljavljati svoje organizacijske zmožnosti. Uredil je denarno stanje, pod njegovim predstvom je združenje v Ljubljani ustanovilo dramatično šolo — ki jo je spčetka vodila Avgusta Danilova, že jeseni 1922 pa so učiteljski zbor šole povečali —, ustanovili so dramatično šolo v Trbovljah, prevzeli Mestno gledališče v Celju itd.

Po sporazumu z novo gledališko upravo je na pobudo predsednika Drenovca krajevni odbor združenja prevzel izdajanje »Gledališkega lista« že teden dni potem, ko je izdajanje opustila gledališka uprava. Prva številka, ki jo je izdalo združenje, je bila v sezoni 1921/22 po redu 20. s sporedom za 21. gledališki teden. Presledka je torej bilo le teden dni.

List je izpremenil zunanost. V 20. številki so na ovitku uporabili risbo akad. slikarja Franceta Kralja, ki jo je prej nosila »Maska«, z 21. številko pa ovitek znakazili z brezizraznim enostavnim grafičnim tiskom imena lista in ta ovitek vzdržali do konca sezone. Zamenjali so tiskarno — iz Učiteljske so prešli v Zvezno —, da bi zmanjšali izdatke, in zato hkrati izbrali nekoliko slabši papir. Da izdajanje lista gmotno zagotovi, je novi izdajatelj z 21. številko uvedel oglase, spčetka na 7 straneh, nato na 6 in končno še na 3 straneh. Oglasi so dohajali iz vrst ljubiteljev gledališča. Naj omenim, da je bil eden prvih inserentov Prva slovenska filmska »tovarna« V. Bešter v Ljubljani. Proti koncu sezone je list začel na posebnih prilogah prinašati podobe gledaliških igralcev, za kar si je združenje v klišarni Jugoslovanske tiskarne pridobilo 5% popusta pri računih za klišee. Cena posamezni številki je bila zvišana na 2,50 din.

Na občnem zboru združenja 10. oktobra 1922 je predsednik Drenovec ugotovil: »Ker je bivša gledališka uprava gospodarila z nespretno roko, oziroma se premalo brigala za pravočasno dovolitev doklad, je interimna uprava opustila Gledališki list. Vzeli smo svinčnik, malo računali in list prevzeli. Tudi tu smo uspeli, dokazali, da s pravo kalkulacijo ni mogoče podleči in napravili smo lep dobiček, četudi smo prevzeli list že skoraj v poletni sezoni, ko gledališki obisk ni več posebno velik.«

»Gledališki list« je v lasti združenja za preostali del sezone 1921/22 izkazal 23.451,70 dinarjev dohodkov in 21.032,10 dinarjev izdatkov, torej višek 2.419,60 dinarjev. Izhajal je v 500 izvodih. V novem lastništvu

je bil urednik lista (za malenkostno nagrado) Gustav Strniša, inšratni del je oskrboval J. Zorman, upravnik pa je bil J. Plut, vsi igralci.

Dasi je združenje dokaj spretno poskrbelo za gmotno plat izdajanja »Gledališkega lista«, pomeni ta del sezone za list nazadovanje. Slabšo zunanost smo že ugotovili. Očitno pa je nazadoval tudi vsebinsko. Urednik lista Strniša je bil avtor skoraj nič zapažene, svoje prve pesniške zbirke, ki je izšla med prvo vojno v Kranju, v sezoni 1918/19 je bil — igralec v ljubljanskem gledališču, odšel nato z Nučičem v Maribor, se zopet vrnil v Ljubljano in tu začel objavljati svoje pesmi v »Ljubljanskem zvonu«. Iz kroga svojih znancev je pritegnil k sodelovanju s pesniki Ivana Albrehta, Peterlina (oba: Petruško in Batoga), Golarja itd., sam poizkušal prevajati iz ruščine — ni pa mogel dati listu nikakršnega posebnega uredniškega poudarka, nikakršnega izraza za važno gledališko pedagoško nalogo pri občinstvu.

Toda združenje je list ohranilo v najhujšem času krize. Po Šleibingerjevi bibliografiji je od začetka leta 1919 do konca leta 1921 začelo izhajati 121 novih slovenskih časopisov in časnikov. Le 38 od teh je preživelo leto krize 1922. Četudi odračunamo od 121 novih listov tiste revije odnosno zbornike, katerih namen je že bil, da izidejo samo enkrat, izračunamo lahko, da jih je komaj ena tretjina preživela to leto. Med njimi je bil — ljubljanski »Gledališki list«.

(Dalje.)

Mirko Mahnič:

ZAPISEK O OBČINSTVU, KRITIKI IN GLEDALIŠČU

Spričo napačne miselnosti, ki nalaga vso odgovornost za uspešno rast slovenskega gledališkega življenja edino igralcem in režiserjem, bi v tehle vrsticah rad opozoril na dva činitelja, ki se te odgovornosti dovolj ne zavedata, se ji le prevečkrat celo izmikata ali pa si jo vsaj napačno tolmačita. Mislim na naše gledališko občinstvo in na našo gledališko kritiko.

Predvsem se naše, večinoma izrazito pasivno občinstvo ne zaveda, da je odrsko delo produkt srečanja dramatika, igralcev in občinstva in da se velika gledališka epoha lahko pojavi samo takrat, kadar se močna publika sreča z močnim dramatikom in močnimi igralci (misli iz franc. revije *Masque*, 1945, št. 1). Naše gledališko občinstvo se ne zaveda pomena svoje navzočnosti, ki predstavlja temeljno postavko gledališke umetnosti. Prav tako kot Beaumarchais 1782. leta zahteva od policije, da mu dovoli vsaj enkratno uprizoritev »Figarove svatbe«, »ker delo mora biti prej igrano (t. j. mora stopiti v stik z občinstvom), kajti igra je izoblikovana šele po prvi uprizoritvi«, tako tudi igralec čuti nujno potrebo po občinstvu, saj je njegova umetnost neločljivo povezana z njim. Igralec namreč ni in ne more biti samostarski umetnik kot na pr. Grohar ali Cézanne, igralčeva umetnost je nujno povezana s projiciranjem njegovih ustvarjalnih darov v občinstvu in šele občinstvo daje tej projekciji poslednjo barvitost, plastiko in zvonečnost.

Naše občinstvo pa je vse preveč pasivno prisostvujoče, ko bi moralo biti aktivno navzoče, sodelujoče. Res da je vsa naša gledališka kultura zelo mlada, da se ne more meriti na pr. s francosko, ki jo je

že pred sto in več leti negovalo tako občinstvo, kakršnega poznamo iz starega vaudevillskega songa, ki je bil zelo priljubljen za časa Direktorija:

N'a-t-on pas. vu ce peuple enfin
Subsistant comme par miracle
Pendant le jour mourir de faim
Et le soir courir au spectacle...*

Drži pa, da bi naše občinstvo kljub temu lahko v večji meri sodelovalo pri oblikovanju slovenske gledališke kulture, če bi svojo navzočnost obogatilo z večjo duhovno zbranostjo in urejenostjo, z osebno prizadetostjo, z večjim razumevanjem in občutjem za najbolj tenke nianse igralskih problemov.

Ne gre namreč tu za burno odobravanje in proteste, za tako imenovano »živahno« publiko, gre za ubrano, umetniško občutljivo gledališko občestvo, ki zmore izžarevati tako atmosfero, v kateri so igralcu dani vsi pogoji za nemoteno oblikovanje.

Naše občinstvo le prevečkrat toži nad slabim igranjem, nikoli pa se ne vpraša, če ni takega igranja samo zakrivilo. Jasno je namreč, da so večeri, ko je komad publiki všeč, in spet večeri, ko ji je isti komad zoprni. V zvezi s tem pa bi bilo napačno trditi, da je tu vedno kriv samo igralec. Navadno je krivo občinstvo, ki ni moglo ustvariti potrebne atmosfere. Igralcu prav gotovo ni vseeno, če ustvarja sredi tenkočutnega in discipliniranega občinstva ali če igra sredi raztresenega, duhovno nepripravljenega ali celo z dolgočasnega publika.

Morda bi pri nas nikoli toliko ne razmišljali o različnih gledaliških krizah, če bi jih tudi občinstvo pomagalo reševati. In prav gotovo nikoli ne bomo mogli govoriti o triumfu slovenske gledališke umetnosti, če mu tudi občinstvo ne bo pripravljalo poti.

Na tem mestu bi moralo stati obširnejše poglavje o naši gledališki mladini. Dovolj bo, če tu ugotovimo, da so tradicionalne postojanke na dijaškem stojišču zelo zapuščene, bolje rečeno, da jih ne oživljajo več nekdanja zanesenost, ostra kritičnost in velika ljubezen do slovenske gledališke umetnosti. Dovolj, če ugotovimo, da oči slovenskih igralcev s tiho otožnostjo še vedno uhajajo tja, kjer so dobivali nekoč toliko moči, priznanja in dragocenih napotkov.

Mislím, da so si pri nas predvsem gledališki umetniki na jasnem, da je naša povojna gledališka kritika — razen nekaj izjem — zelo slabotna in da še zdaleč ne služi dvigu slovenskega igralsstva. Očitati ji moramo več napak. Predvsem zmeraj spregovori **prepozno**. In ko po enem, dveh, celo treh mesecih spregovori, se sramežljivo **izogne analizi posameznih kreacij** in se zateče k razvlečenemu, večkrat malo izvirnemu komentiranju komada in njegovega avtorja. Če že govori o igralskih likih, govori o njih z besednim »zakladom« poznočitalniške dobe in na ta način oškoduje igralca in velik del občinstva, ki bi sicer z večjim razumevanjem in užitkom spremljalo oblikovanje posameznih igralcev. Zgodi se — namenoma ali ne? — da izpušča

* (Nisi videl te raje, ki je kakor po čudežu ostala pri življenju, kako je čez dan umirala od lakote, zvečer pa drvela, v gledališče?)

imena mladih igralcev, ki so ustvarili vidnejše vloge in s tem porazno vpliva na rast mlajšega igralskega kadra. Itd.

Predvsem pa pogrešamo pri nji (seveda so tu spet izjeme) dobrotamernosti, bogatih dognanj in tudi taktnosti, torej vsega tistega, kar je od nekdanj odlikovalo dobro kritiko.

Kadar govorimo o slovenski gledališki umetnosti, vedimo tole: slovenski igralec ji že dolgo časa vestno plačuje svoj davek; zdaj sta na vrsti tudi kritika in občinstvo.

FERDO DELAK

Ob 25 letnici njegovega gledališkega udejstvovanja

Dne 21. oktobra 1950 je praznoval režiser Ferdo Delak v Zagrebu 25 letnico svojega gledališkega udejstvovanja z režijo Božičeve drame »Umik« v Hrvaškem narodnem gledališču. Dasi je bil Delak že pred vojno in zopet danes zaposlen kot režiser na raznih hrvaških gledališčih odnosno pri gledališču v Zagrebu, je njegovo delo ozko povezano s slovenskim gledališkim dogajanjem.

Rodil se je leta 1905 v Gorici, študiral nato gimnazijo v Mariboru in Novem mestu, v Ljubljani na filozofski fakulteti in hkrati v igralški šoli. V tem času pred četrto stoletjem, ko se je v Ljubljani in v slovenskem kulturnem življenju deloma že razvihralo kipeče in spočetka dokaj razborito literarno življenje prvih let po prvi svetovni vojni, ki mu je sledilo nekaj let zatišja, je to nekam omrtvičeno življenje razburil Ferdo Delak z



Ferdo Delak

izdajanjem mednarodne revije »Tank«, v kateri je poskusil združiti razboritejšo mlajše sile med našimi kulturniki. Te revije sta izšli samo dve številki (ali natančneje: dva zvezka po 1 in pol številke) in ni zapustila posebnih sadov, v kolikor ni skušala po svojih mednarodnih zvezah vzbuditi tudi v velikem svetu zanimanje za kulturni napor slovenskega narodiča. Dejansko pa je pomenila nekakšen zaključek svojstvenih izdaj jugoslovanskih revij od ljubljanskega »Svetokreta«, »Treh labodov«, »Rdečega pilota« do zagrebškega »Zenita«. Tako je ostal »Tank« (1927) »mednarodna revija nove umetnosti« le kratka epizoda v njegovem življenju.

Kmalu se je Delak nameraval posvetiti igralškemu poklicu na odru ljubljanske Dramе. To pa je bilo v času, ko so bili ponovno omajani finančni temelji ljubljanskega gledališča in se je igralška organizacija ostro borila proti metodam in praksi tedanjega upravnika Narodnega

gledališča. V tem boju je leta 1927 in 1928 sodeloval Delak z vso silo svojega organizacijskega daru. Že prej je bil objavil svoje zamisli glede reforme gledališča v svoji enkratni izdaji »Novega odra« l. 1925, vendar njegovo mlado hotenje ni izzvalo take pozornosti v javnosti, da bi mu omogočila treznejši premislek o svojih namerah.

Že kot član dramskega osebja je z nekaterimi tovariši, s katerimi se je združil v nevezano idejno skupnost »Novi oder«, nastopil na dramatičnem in recitacijskem večeru 3. marca 1925 v Ljubljani. Kritika je pohvalila njegovo realistično predvajanje dramatisiranega prizora ob Kettejevi pesmi »Pijanec«, toda je v ostalem manj ugodno ocenila nastop skupine kot poizkus, ki se preveč ukvarja z inscenacijo odra in skuša rešiti sodobni problem gledališča na nezadostni način.

Že v tem času se je mnogo pečal s problemi moderne inscenacije na gledališkem odru in je bil pri natečaju za scenične osnutke ob veliki gledališki razstavi na ljubljanskem velesojmu jeseni 1927 tudi nagrajen za svoje osnutke. S tem svojim delom je nadaljeval še leta 1929 (scenični osnutki za Kogojevo opero »Črne maske«). Toda s svojimi nazori o igralskem udejstvanju ni mogel docela prodrati. Zato se je rajši odločil za pot na študije v veliki svet.

Dlje časa se je mudil v letih 1930 in 1931 v Parizu, Berlinu in na Dunaju ter diplomiral na akademiji Mozarteum. Nekako ob tem času je našel hkrati priložnost za drugo stran svojega udejstvanja in skrbel za obveščevanje mednarodnega sveta o slovenski kulturni dejavnosti. Dobil je zvezo z Waldenovo skupino ob berlinski reviji »Der Sturm« in uredil posebno številko te revije, posvečeno mladim silam slovenskih literatov, slikarjev itd. z njihovimi prispevki.

Po vrnitvi v domovino se je v Ljubljani posvetil operni režiji, gostoval kot režiser tudi v Mariboru in vodil v Ljubljani delavski ljudski oder z očitnim poudarkom naprednih delavskih kulturnih stremeljenj. Na svojstven način je dramatisiral Cankarjevega »Hlapca Jerneja« in je ta dramatisacija izšla tudi v knjigi in v hrvaškem, nemškem, francoskem in esperantskem prevodu. Tej njegovi »kolektivni dramati na besede Ivana Cankarja« (1932) so sledile še nove dramatisacije Jurčičevega »Desetega brata« (1933), »romantična odrska zgodba« Jurčičevih »Rokovnjačev« (1936) in končno »Dobri vojak Švejk poseže v svetovno vojno«, vesela kalvarija v 12 slikah na besedilo Jaroslava Haška (1937). »Jernejeva pravica« je izšla vnovič v novem natisku 1945 v Trstu. Hkrati je sodeloval kot kulturni referent pri ljubljanski radijski oddajni postaji in pristopil k početkom realizacije za prve slovenske filme (»Triglavske strmine«), večje zadevne načrte mu je onemogočila vojna.

Tedaj pa je Delak deloval kot režiser že na številnih jugoslovenskih odrih (Zagreb, Novi Sad, Skoplje, Banjaluka, Osijek in zopet Zagreb). Dozdaj je skupno zrežiral več kot 200 odrskih del.

Dasi je bilo Delakovo udejstvanje pri Narodnem gledališču v Ljubljani pred vojno prvenstveno v operni režiji, je kljub temu njegovo glavno zanimanje veljalo dramski režiji. Za časa svojega bivanja v Ljubljani je stremel za tem, da najde odgovarjajoč režijski izraz v ljudski igri, ki pa jo je pojmoval moderneje, realneje in napredneje od naših nekdanjih poizkusov ljudskih iger. Zato se je precej posvečal

dramatizacijam in uvedbi zborne igre na delavskem odru v Ljubljani. Svojim zamislim o moderni dramski režiji se je mogel z vso silo posvetiti šele na jugoslovanskih odrih zunaj Slovenije.

Leta 1932 je v ljubljanski Operi režiral predvsem Machovskega opero »Hlapec Jernej« ob proslavi 40-letnice otvoritve »Slovenskega deželnega gledališča v Ljubljani« in dve hrvaški operi: Hatzejevo »Adel in Mara« ter Gotovčev »Morana«. Tem režijam bi bilo še prišteti režijo Offenbachove »Bobinsonade« in režijo poizkusa Gregorčeve slovenske operete, ki se je imenovala v slogu časa »jazz - opereta«, »Erika«. Dasi je kritika deloma priznala njegov režijski napor, delo operne režije Delaka osebno ni zadovoljevalo. Duška svojim zamislim si je bolj dal ob režijah na delavskem odru »Svobode« v Ljubljani, ki so njegovim opernim režijam sledila v naslednjih letih.

Po teh letih poizkusov je šel po raznih odrih v Jugoslaviji, kakor smo omenili, in vojno preživel v Zagrebu.

Ob osvoboditvi se je odzval klicem iz osvobojene Primorske, kjer so že leta 1945 začeli snovati slovensko gledališče.

Tako je bil nekaj časa upravnik »Slovenskega Narodnega gledališča za Trst in Slovensko Primorje« in bojeval v Trstu prve ogorčene boje za boljše življenjske pogoje in razvoj tega našega gledališča. Hkrati je začel snemati prve poizkusne prizore za prvi slovenski umetniški film »Na svoji zemlji«.

Nato se je vrnil na Hrvaško narodno gledališče v Zagrebu, kjer se udejevuje zadnja leta kot režiser. Najpomembnejše Delakove režije zadnjega časa v Zagrebu so Ostrovskega komedija »Še tak lisjak se nazadnje ujame«, Shawov »Hudičev učenec« in Božičeva drama »Umik«. Prav tako je v Zagrebu režiral hrvaško uprizoritev Cankarjevega »Kralja na Betajnovi«. S tem nadaljuje svoje že pred vojno započeto udejstvovanje umetniškega tolmača slovenskih kulturnih manifestacij v ostalih republikah Jugoslavije. Prav zadnja leta je prevedel v hrvaščino mlajša slovenska odrska dela in namerava s tem svojim delom še nadaljevati.

jt.

Dr. Bratko Kreft

V 1. številki »Gledališkega lista« na strani 5. v življenjepisu dr. Bratka Krefta **popravi**, da se je rodil 11. februarja 1905 v Mariboru.

Prav tam popravi, da se je 1924/25 najprej vpisal na dunajsko univerzo, nato pa naslednje študijsko leto na ljubljansko univerzo.

EDO GROM

(1889—1950).

Dne 27. maja 1950 je v Mariboru umrl Edo Grom, slovenski igralec še iz časov pred prvo svetovno vojno. Bil je že dlje časa težko bolan in na odru od l. 1940 ni več nastopal.

Rodil se je v Novem mestu 16. marca 1889. V začetku našega stoletja je kot šestnajstletni mladenič nastopil med novomeškimi diletanti v Govekarjevi dramatizaciji Jurčičevih »Rokovnjačev« v vlogi Nandeta Basaja. Slučajno je bil pri tisti predstavi navzoč Fran Govekar, ki mu je odprl pot na ljubljanski oder in s tem v vrste slovenskih poklicnih igralcev.

Leta 1906. je začel obiskovati v Ljubljani dramatično šolo in se potem sam izobraževal ob zgledih tedanjih prvih igralcev v »Slovenskem deželnem gledališču«. Predvsem ga je privlačeval zglede Hinka Nučiča, katerega igralska pot se je začela nekoliko pred njim. Grom je bil angažiran s sezono 1908/09 in začel spočetka igrati manjše vloge v dramskih igrah, moral pa je v takratnem težavnem položaju gledališča sodelovati tudi v opereti in operi, pri čemer mu je bil v pomoč njegov glas. Preživel je težka leta stiske ljubljanskega gledališča in sodeloval tudi na turnejah članov ljubljanske drame, predvsem na velikem gostovanju po vsej Sloveniji spomladi 1914, ki ga je vodil kot režiser mladi Milan Skrbinšek.

Ko je gledališče v Ljubljani ob začetku prve svetovne vojne prenehalo, je odšel z nekaterimi drugimi igralci v Osijek in nato v Varaždin. Ob ustanovitvi slovenskega mestnega gledališča v Mariboru ga je leta 1919. poklical med svoje osebje vodja gledališča Hinko Nučič.

Z vstopom v mariborsko gledališče si je Grom omogočil svoj pravi igralski vzpon. Igral je vrsto večjih in glavnih vlog. Tako v Cankarjevem »Pohujšanju« Krištofa Kobarja, v »Hlapcih« župnika in Kalandra, v komediji »Za narodov blagor« Gornika, v slovenskih celjskih dramah Friderika in Hermana II., v »Mercadetu« Marcadeta, v »Liliumu« Lilioma, v »Othellu« Othella itd. Takisto je sodeloval v mariborski opereti. Oktobra 1931 je praznoval v Mariboru 25 letnico svojega igralskega delovanja z vlogo cesarjeviča Rudolfa v tragediji »Mayerling« Clauda Aneta.

Gledališki kritik B. Borkó je v »Jutru« 1931 sodil o njem, da je njegova »delavnost že sama po sebi vredna hvale, vendar je marljivost g. Groma samo motor, ki žene njegove sposobnosti. Če se g. Gromu kakšna vloga res prilega, tedaj jo igra z vso svojo osebnostjo, z vsem elanom in poda v nji svoj maksimum.«

»Elegantni Angleži, grofi in baroni so, zdi se mi, njegova posebnost. Smoking in kotleti, malo nadut izraz lica in evo nam pristnega Angleža, ki ga podaja Grom z njemu prirojeno fineso. A mnogokrat je ustvaril tudi slovenskega kmeta in meščana. Tipična kmečka korenina — a vendar jih podaja z nekim posebnim dostojanstvom. Močan in trd, deloma tudi ošaben je v svojem vedenju, ali srce je dobro in mehko, in dobrotu premaga kmečko ošabnost...« tako ga je skušal ob 10 letnici mariborskega slovenskega gledališča orisati Pavel Rasberger, njegov tovariš na odru, ki mu je letos napisal topli osmrtnici v »Slov. Poročevalcu« in mariborskem »Vestniku«.

jt.

Charles Dullin:

ROJSTVO IN ŽIVLJENJE ODRSKIH LIKOV

Vprašal sem nekoč gledališkega direktorja: »Prejemaš mnogo rokopisov?« Odgovoril mi je: »Da, mnogo rokopisov, a malo tekstov.« Prav tako je z odorskimi liki: mnogo vlog je na svetu, resničnih likov pa malo. Toda resnični liki prežive svoje avtorje; v njihovem imenu se bijejo dalje, prejemajo udarce kritike, vzbujajo navdušenje na eni in nerazumevanje na drugi strani. To so polbogovi: pred seboj imajo večnost, toda nikdar ne sede udobno na Olimpu.

Hamlet se bo na prašnih odorskih deskah večno zavijal v svoj črni plašč, šepavi Rihard III. pa bo neprestano grizel svoje sovraštvo in grozo ter umrl vedno iste silovite smrti, da se potem ponovno rodi in znova umre.

Trigej (iz Aristophanove igre »Mir«) bo zaman pozival ljudstva, naj izvlečejo »mir« iz vodnjaka, kamor ga zapira večno povračajoči se bog vojne. Drugi bodo budili revolucije. Preneki bo nosil plamenico vsega pokolenja. Vplival bo na mladino in izzival ogorčenje betežnih starcev.

Toda vsi brez izjeme potrebujejo pri svojem utelešenju sokrivca, ki jih bo za nekaj časa oživel na odru sveta. In kakor so zi znali podjarmiti avtorja, tako se bodo trudili, da si podjarmijo svojega interpreteta. Vpregli ga bodo v trdo življenje, **dokler jim ne izroči svojega »funta mesa«**, ki ga izterjujejo okrutneje od samega Shylocka. Zaman se bomo trudili, da bi uklonili žilavo voljo teh likov minljivemu konformizmu sodobnosti; vselej bodo iznašli sredstvo, da pokažejo v luči reflektorjev svoje resnično obličje.

Danes so veliki odorski liki redki. S tem, da smo odvzeli gledališču verski značaj in obredno svečanost, s tem, da smo zahtevali od igralca, naj bo podoben človeku s ceste, smo zamenjali vloge; danes boš prej našel junaka v dvorani kakor na odru.

Če se avtorju ob snovanju odorskega lika primeri, da stopi ta nenadno predenj ves živ in vtelešen, v obleki, ki jo bo nosil, včasih celo z vedenjem, ki bo zanj značilno — naj se mirno preda ustvarjalnemu delu. Ne bo se zmotil. Lik ga bo sam prijel za roko in ga vodil dalje. Avtor zdaj ne bo več tipal za besedami, ker bo lik sam spregovoril. Prav zato so nemara resnični avtorji vedno nadvse zaverovani v svoje poslednje like, ki šele zorijo v njih. Zato jih kljub bolečinam in razočaranjem, ki jim jih prizadevajo, branijo s toliko zgovornostjo in jim ostajajo zvesti, dokler nalahno ali trdo ne potrka na njihova vrata novi prišlec.

*

Čisto drugačno pot pa ubira ob iskanju odorskega lika igralec. Tu je potrebno mnogo časa, preden pride do sožitja med njima. Izkaže se, da za igralca ne velja pregovor, ki pravi: »Kar si dobro zamislil, boš tudi jasno povedal«. Igralec bo pogosteje hodil **po poti intuicije** kakor po poti dedukcije. Avtor in režiser mu bosta zaman govorila o psihologiji lika, o okoliščinah in ozadju komada, igralec bo dolgo ostal gluha za vse zunanje vzpodbude. Če omenjena avtor in režiser nista izkušena praktika, ki dodobra poznata igralčevo delovanje, bosta kaj rada in pogosto sama sebi rekla: »Kakšen tepec!

Saj ne razume ničesar, kar mu govoriš!« Če pa jima je znano skrito delo, ki se med vajami vrši v notranjosti dobrega igralca — in to pogosto brez njegove vednosti — bosta prežala na ugodni trenutek, da pomoreta pri rojstvu določenega lika. Igralec se ves ta čas pogosto vede kot mesečnik. Govorica mu je jécava, besedilo spačeno in prepolno napak, najpreprostejši gibi nerodni. Zaskrbljeno pogleduje režiserja in moleduje za odobritev, toda režiser odkimava: »Ne... ne še!« Včasih se taki trenutki sprevržejo v napade srditosti, potem v prerekanje z grožnjami o odpovedi. »Saj sem vedel, da ta vloga ni zame«, pravi igralec. Seveda govorim samo o nadarjenih igralcih in umetnikih. Drugi tega nemira ne poznajo; niti niso posebno nerodni niti nujno slabi. So pač to, kar so: ostajajo na višini svoje značilne prijaznosti ali nadutosti. Nikoli ne čakajo, da izrečete svojo pripombo. Kakor hitro odprete usta, vam poreko: »Da... da... seveda... razumem«, — ter ponove točno to, kar so storili pred eno minuto, ali pa izbuljijo steklene oči in poreko užaljeno: »Vi me vendar ne boste učili moje obrti, gospod!«

Toda resnični, pravi umetnik se muči v nestrpnem pričakovanju. Vsak nič ga vrže s tira, dokler ni nekako ves napolnjen in prepojen s svojim likom. Takrat si reče: »Zdaj ga držim!« Držim ga: v resnici se je lik polotil njega, lik ga drži.

Vse to sem izkusil kot režiser. Zdaj pa povem odkritosrčno, kaj sem doživel — ali mislim, da doživljam — kot igralec. Za primer bom navedel nekaj likov, ki sem jih igral. Začnem pri tistem, s katerim sem pred mnogimi leti prvič zaslovel: Smerdjakov v »Bratih Karamazovih«. Bilo je leta 1911. V prvih petih letih, ki sem jih preživel v Parizu, sem odigral lepo število melodram prebil 2 leti v Antoinovem Odéonu, hodil na turneje v provinco, ustanovil na veselilnem prostoru v Neuillyju »Zabavno gledališče« (Théâtre de la Foire), vmes pa redno beležil spodrsljaje h »Gilovemu zajcu«, zatočišču vseh po sili beračev.

Zadnjo vlogo sem odigral v »Umetniškem gledališču« (Théâtre des Arts), pod vodstvom Jacquesa Rouchéja: lik Pierrota v »Otroškem mestu« (Carneval des Enfants), ki ga je napisal Saint-Georges de Bouhélier. Popoldne sem bil pri bralni vaji za »Karamazove«, ki jih je priredil Jacques Copeau s Crouéjevim sodelovanjem. Copeau je prebral dramo. Navzoči so bili Henry Krauss, ki je bil izbran za vlogo očeta Karamazova, van Doren, ki je dobila vlogo Katarine, Margel, ki je dobila Dušenko, in Gary, ki je dobil Ivana. Igralca, ki so mu namenili Smerdjakova, ni bilo. Jaz sem bil s tovarišem Bloudeaujem in Milletom v kotu foyerja ter molče sprejemal burne vtise, ki sem jih silovito doživljal. Za vruga, sem si mislil, spet vloga zame, ki mi bo šla po vodi... vendar dobro čutim, da jo bom igral jaz.« Toda zasedba, ki je bila čez nekaj ur objavljena, mi je odkazala le vlogo epizodne osebe. Po večerni predstavi sem stopil za tovariši v neki bar na Clichyjski aveniji, kjer smo prebili del noči. Proti drugi uri zjutraj priteče gledališki groom in mi ves zasopel sporoči: »Pridi takoj v gledališče! Durec in avtor hočeta za vsako ceno takoj govoriti s teboj. Brž grem za njim in premišljam, kakšen bo pogovor, katerega nedvomni vzrok je zasedba Smerdjakova. In res: Durec je pregovoril Copeauja, naj pred kakršno koli odločitvijo govori z mano.

Copeau me je dolgo in pozorno meril od nog do glave ter sklenil, da me preizkusi takoj naslednjega dne.

Z vlogo v žepu sem se vrnil k tovarišem, da jim sporočim novico, toda kmalu sem jih zapustil, ker se mi je mudilo v samoto, da bi laže užival svojo srečo. V takih trenutkih je omama, ki nam jo nudi umetnost, zelo blizu tiste, ki nam jo nudi ljubezen. Ostanek noči sem prebil v delu. Kot igralec melodram sem se navadil obrti, s katero sem kaj hitro utrdil svoje vloge. Obetal sem si, da si bom s to spretnostjo že na prvi vaji zamajal odločitev v svojo korist.

Zjutraj sem si navsezgodaj kupil roman Dostojevskega, ki sem ga hotel čimprej prebrati. Prva vaja mi ni prinesla niti razočaranja niti vzpodbude. Copeau in Rouché sta me gledala z dokaj naklonjenimi očmi. Durec je razpostavljaval igralce in se ni menil za besedilo. Pri drugi vaji mi je samozaveš nekoliko zrasla. Igralec, ki je igral Ivana in je bil vaje buljvarske komedije, se je razburjal ob vsaki zapleteni Ivanovi repliki ter končno vrnil vlogo. Taki pripetljali vedno povzročajo nered. Nekaj dni je moral brati vlogo Copeau, kar me je spravilo z njim na isto raven in utrdilo moj položaj. Nato je vlogo prevzel in izoblikoval Durec sam.

Kljub vzpodbudam, ki sem jih bil deležen, nisem bil zadovoljen s seboj. Lik mi je lebdel jasno pred očmi, toda čutil sem, da ga oblikujem preveč na zunaj. Svojskost moje pojave, moja fizična izrazitost bi utegnila pregoljufati druge, mene nikoli.

V želji, da bi natanko razčlenil značaj Smerdjakova, sem napisal o njem zajetno študijo in jo natrpal s kopico drobnih opomb. Tu sem si natanko določil vse, kar mi je storiti, vse od svojstvenosti hoje do drgetanja ustnic pred božjastnim napadom. Vse to je nekoliko povečalo mojo zmedo ter mi za nekaj časa odvzelo spontanost in pristnost. Ker sem bil pri vajah zelo iskren in ognjevit, so pričeli režiser in prireditelja sami od sebe izkoriščati mojo silovitost. Vendar sem čutil, da me to oddaljuje od vzora. K sreči pa so mi prinesla nekatera razburjenja, ki sem jih močno doživljal, odkritja, ki sem jih bil zaman iskal pri razčlenjevanju. Tako me je nekoč odrski učinek, ki mi ga je nakazal režiser, nenadno siloma potegnil v tisto drugotno stanje, ki je igralcu potrebno. Drugič je usmeril prirodni ton, v katerem sem povedal eno samo repliko, mojo celotno igro ter me izvelkel iz običajne gledališke konvencije. Tisto, kar sem dognal v svoji imenitni študiji, se je zdaj izrazilo samoniklo, živo in mimo moje zavesti. Copeaujeva kritična bistroumnost je mojemu trdemu prizadevanju čudovito pomagala. Od dne do dne sem bolj čutil, kako se lik useda vame. Vendar so mi bile še mnoge strani nejasne ter so se rezko odražale od celote.

Na dan generalke, 5. aprila 1911, sem bil ves izgubljen. Durec mi je rekel prejšnji večer: »Ob stiku z občinstvom boste perfektni!« Beseda »perfektni«, mi je ohromila vse ude. Če gre samo za to, da bom perfekten, je vseeno, če se pri pričr vržem v Seino. Nekaj ur pred predstavo sem z razbeljeno glavo blodil okrog parka Monceau; mučil me je občutek, da je moja igra v zadnjem prizoru strašno klavrna. Obnavljal in obnavljal sem jo v sebi, ne da bi se pri tem okoriščal z besedilom. Iznenada, ko sem prišel do točke, kjer moram zaprositi Ivana, naj mi zadnjikrat pokaže tiste rublje in ko mu

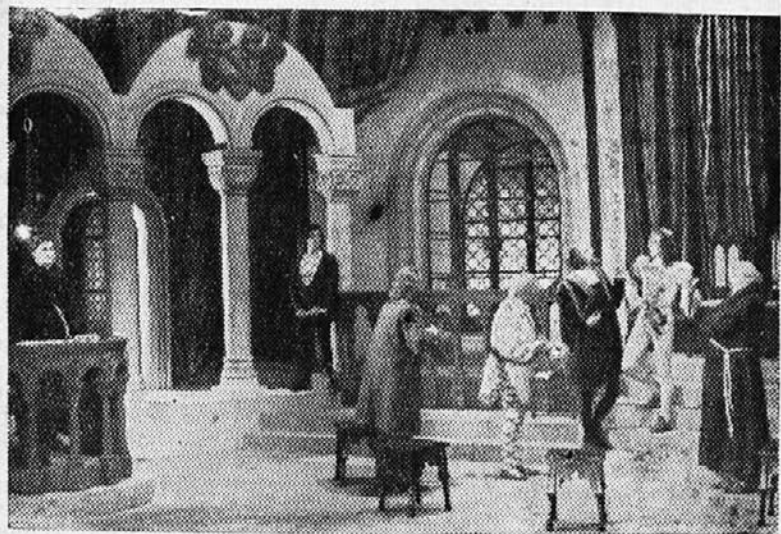
zavpijem: »Zbogom, Ivan Fjodorovič!«, sem začutil nepremagljivo željo, da bi stekel.

V tem hipu sem hodil vzdolž ograje monceaujskega parka ter se nehote pognal ob njej v dir, kakor da moram ujeti lik, ki se mi je prikazoval z druge strani ograje, kjer je plezal po stopnicah, da se obesi. Ko sem zvečer pri predstavi zadel ob stopnice tragičnega stopnišča, kjer je potekal moj pogovor z Ivanom pred zločinom, sem jel iznenada ves bloden plezati po stopnicah, kakor prikazen, ki sem jo bliskoma uzrl v nekem neznanem razsvetljenju.

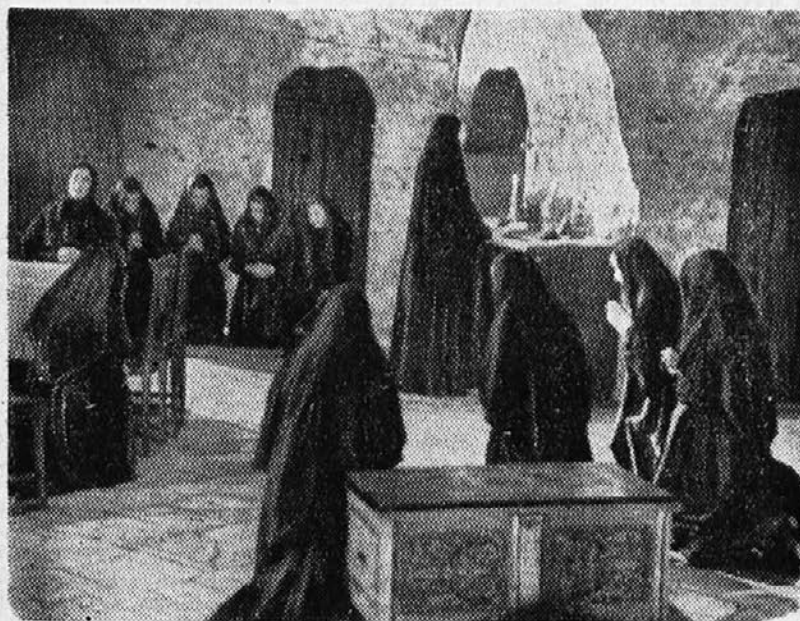
Ta pojav, animaličen in duhovem hkrati, ko prešine duha, in telo potreba po nekaki spojitvi, ki naj izrazi neki lik, mi je prinesel možnost obvladanja tega lika ter mi hkrati v celoti odkril enega velikih zakonov igralčeve umetnosti. Pred tem odkritjem sem se nagibal k slabi navadi, da sem zatiral **nagon** na račun **razumske** gradnje; vso važnost sem pripisoval razumevanju besedila, njegovi besedni moči in literarnim odtenkom, to pa je jemalo igri resničnost in življenjsko prepričljivost. Po šolanju pri melodrami, morda celo kot odpor proti nji, po delu pri Antoinu, ki je deloval name v nasprotni smeri, ko je vse ponižal do vsakdanje resničnosti in neusmiljenega racionalizma (kar je bilo enako napačno kakor romantična, vznesena zapletenost, ki sem jo bil spoznal pri igralcih melodrame), sem začutil, da si očistim duha ob podpori poezije besedila in pesnikovega genija, kar me je zavedlo v nekakšno poetično recitiranje; v gorečnosti izpreobrnjenca sem zastavljal problem od zunaj, pustil sem, da so opravičeno govorili o meni: »Dullin... da... inteligen ten igralec...« — toda pod laskavim videzom te oznake se je skrival resen očitek. Smerdjakov pa me je naučil, da sem začel uporabljati prava sredstva. Reči moram, da sem se odslej dalje tako kot igralec kakor tudi kot režiser vselej trudil, da mi kritični čut in razum ne preglasita nagona, s čimer ne mislim reči, da se mi je to zmeraj posrečilo.

Ta izkušnja mi je pomagala, da sem se razmeroma mlad znašel na trdnih nogah. Hkrati z njo pa sem takoj začutil potrebo po nujni preobrazbi: otresti se jarma naturalizma, prevzeti od melodrame vse, kar ima teatralno pristnega, zatekati se k avtorju kot prvotnemu viru navdih in odkazati nagonu, ki je vsekakor najčudovitejši igralčev dar, njegovo pravo mesto. Vse to sem nedvomno že prej čutil v sebi, ko sem pred nekaj leti skušal oživeti na veseljenem prostoru Neuillyja »Italijansko komedijo«, — bežen poskus, pomembnejši po svoji nori tveganosti kakor po umetniški plodnosti, in ki je vreden omembe edinole po tem, ker je dal naslutiti mojo metodo »improvizacije« za vzgojo mladih učencev (glej gledališki list 1949-50). Bila je prva težnja po gledališču za ljudstvo, ne po »ljudskem gledališču«, težnja po uvedbi plastičnega elementa v igri, težnja po novi urejenosti predstave.

Copeau, ki me je prijateljsko vzljubil, mi je pomagal v tej smeri do naglih uspehov. Razumela sva se čudovito. Pri delu z njim nisem prišel nikdar do nesoglasja. Njegov tako točni kritični čut in njegova fantazija sva vplivala name na moč blagodejno. Ustanovitev »Starega golobjaka« (Vieux Colombier), priprava prvih predstav v njegovem podeželskem letovišču v Limonu in sezona 1913 so zame neizbrisni



Prizor iz Krestovih »Celjskih grofov«



Prizor iz prvega dejanja drame »Dom Bernarde Albe«

spomini. Moj odhod na vojsko 1914. leta je moral prekiniti in prelomiti to srečno obdobje moje mladosti.

Moja poznejša srečanja z odrskimi liki so številna. Domala vsi so se pojavili pred mano enako: mimogrede, ko sem jih najmanj pričakoval. Zelo pogosto so spregovorili šele, ko sem bil že v kostumu in maski. Prvi odrski nastop Baldovina v Pirandellovem »Uživanju časti« z oprijemajočo se obleko in slamnikom, mi je dal pri prvih korakih ves ton in izraz lika, njegovo zadržanost za celoten potek igre. Tudi Avgust v Salacroujevem »Atlas-Hotelu« je prišel k meni v zadnjem trenutku, ko sem si pred zrcalom v foyerju pogladil plešasto lasuljo; iznenada sem ga uzrl v novi komični luči, preskočil vse stopnice, ki vodijo v mojo garderobo, ter v naglici dodal svoji maski nekaj sprememb, ki so mi določile vso svojskost govornice in igre.

Toda je še druga zvrst likov; so liki, ki se vam prikažejo toliko, da že mislite, da jih obvladate, pa jih v resnici nikoli ne obvladate docela. To so veliki odrski liki kakor Harpagon, Rihard III. Občutek imam, da bi jih mogel igrati tisočkrat in da mi bodo na vsaki predstavi odkrili novo, še nevideno posebnost svoje narave in značaja. Neko komično svojstvenost Harpagona mi je n. pr. odkrila likovna umetnost. Tako odkrit Harpagon me je oddaljil od nevarnosti, da bi se mi sprevergel v abstraktni značaj ter me priganjal dalje, da sem iskal v njem sebičneže, skopega meščana, grotesknega zaljubljenca, kar me je dovedlo do težavne sinteze, potrebne za pojmovanje celotne komedije. Kar zadeva Riharda III., se mi redko primeri, da bi ga obvladal od začetka do konca predstave. Zmeraj se mi zgodi, da se mi za kak hip izmuzne, včasih imam občutek, kakor da me med tem ali onim prizorom krivo gleda. To se dogaja zato, ker nastopa v različnih starostnih dobah, v različnih stopnjah naraščajoče zlobe, brez vmesne priprave. Njegove zarote, sovraštva, kesanje, slutnje, smrt: same bežne podobe — brez tistih navadnih vezi, ki olajšujejo gradnjo nekega lika. Z Rihardom III. nikdar ne uživaš, z njim se večno samo prepiraš.

Teže mi je povedati, kje sem srečal Volpona. Prvič se mi je prikazal v pragozdu elizabetskega ozračja. Uzrl sem ga, ko se je utrgal iz teme čarobne goščave, kjer se klatijo Hamlet, Macbeth, kralj Rihard in Vojvodinja Amalfi; nato je stopil v moje lastno življenje, med moja potovanja, kjer je mimogrede stopil iz kake palače; zagledal sem ga v dokumentarnem filmu o Daljnem vzhodu, sedečega na lahkem dvokolesnem vozičku, ki ga je vlekli kuli, sijajno odetega, vsega pokritega z dragulji. Drugič sem ga videl pri kazenski razpravi na zatožni klopi. Ko je šel iz dvorane, je pri vratih veselo poskočil na eni nogi in pripomnil: »Nedolžen kot lilija!«

Izmakljivi Volpone je pogosto spreminjal svoje lice: zdaj je bil dočista obrtit, zdaj so mu padale na ustnice redke brke; najpogosteje pa je nosil drobno orientalsko bradico, ki je močno izstopala iz suhega lica... nekoliko žolčen, predrzen ali klečeplazen, veličasten in kočljivo pošten... toda vselej z ostrim pogledom, ki predira duše in s košatim kožuho nastim ovratnikom, ki mu daje videz srebrne lisice... So tudi odrski liki, pri katerih mislimo, da jih naša telesna zunanost, naša narava, naš igralski temperament izključujejo, pa jih bomo vendar ustvarili laže kot kdorkoli. Med te bi štel Balzacovega Marcadeta. Ko mi je omenila Simonne Jolivet to vlogo, sem zatulil

nanjo. Spomnil sem se neke predstave »Mercadeta« v Odéonu. Takrat se mi je videla brezbarvna, dolgovozna in dolgočasna. Simonne Jollivet mi je jela pripovedovati, kako je po dognanih izročilih mislil o sebi in komadu Balzac; kako daleč je bila zamisel te vloge, napisana na Frédéricu Lemaître po njegovem uspehu v Robertu Macairu, od naturalistične slike, ki mi jo je zapustila predstava v Odéonu. Toda taka vloga je terjala igralca, ki more izzveneti v komiki tragično in ki zna biti pri vsem tem nekoliko prismojen. To pot sem našel lik — ne sicer brez truda, pa vendar brez pretiranega obupavanja — preko režije, za katero me je navdihnila Simonne Jollivet. To me je nekoliko spomnilo mojih začetkov s Smerdjakovom. Vrh vsega sem pripravljal komad v najhujši materialni stiski, brez prebite pare, otepajoč se resničnih upnikov, nevarnejših od onih, ki sem jih postavljaj na oder. Pisalna miza, na katero sem se kot Mercadet po njihovem zadnjem obisku mrtvaško bled zgrudil, je bila le simbol moje lastne pisalne mize. Tudi takrat sem na večer pred generalko mislil, da je vse izgubljeno. Preklinjal sem komad in prigovarjanje Simonne Jollivetove. Drugi dan je bil Atelier spet enkrat rešen. Čez mesec dni so se moji upniki pomirili in vloga, v kateri skrajja nisem videl ničesar, se je uvrstila med moje najljubše.

Naj še spregovorim z mladim tovarišem, na katerega pogosto mislim ob pisanju te knjige, ki nikakor noče biti samo preprost spominski zapisek. Če bi namreč pričala samo o pestrosti moje življenjske poti, bi jo pri priči uničil. Vendar menim, da je v naši umetnosti težko izluščiti tehniko nekega igralca brez upoštevanja njegove narave in temperamenta in da moramo zato odkriti marsikatero intimno podrobnost ali celo slabost, ki bi jo raje pustili v senci. Toda vse drobne zgodbe morajo priti na dan, da se odkrije bistvo: strastno iskanje zakonov igralčevega ustvarjanja. Nikakor si ne domišljam, da sem jih odkril, vendar gojim skromno željo, da bi pripomogel nekaterim do lažjega obvladovanja teške umetnosti, ki se nenehno suče po temnih poteh nagona in razuma, intuicije in dedukcije. Glava sama ne zadošča; glava zapoveduje in nadzoruje; to je nedvomno veliko, toda ni vse.

Mislim, da se bo problem osebne tehnike zastavljaj znova za vsakega igralca novega pokolenja. Estetski nazori se spreminjajo, mode vplivajo na gledališče bolj kakor na druge umetnosti. Toda vse spremembe se v nekem trenutku konkretizirajo v nekako sintezo. Mislim, da igralec, ki je igral po gledališčih mestnih četrti melodrame, prebrodil naturalistično krizo Antoina, zapadel vplivu gibanja, ki ga je sprožil Rouché v »Umetniškem gledališču« ter se nekako očistil v **dramatskem kotlu**, ki ga je predstavljaj izkušnja »Starega golobnjaka« z Jacquesom Copeaujem in odkoder so izšla gledališča Cartela, mislim, da tak igralec lahko zaigra marsikaj, česar niso zahtevali od njega v vlogi Buridana ali pismošoše v »Blanchetti« pri tem pa mora imeti še sposobnost, da si prilasti koristne strani vseh poznejših smeri. Boril sem se proti Antoinovim estetskim nazorom in hkrati sem mu neskončno hvaležen, da me je znova naučil 1. poglobljati se v svoje notranje delo, 2. jemati kot oporo in prvotno izhodišče resničnost, 3. vlogo govoriti. In šele, ko sem skušal obogatiti svojo

mного bolj zunanjo, toda bolj teatralno tehniko melodrame, sem našel to, kar bo kdo drug po svoje izluščil kot posebnost mojega lastnega dela.

Če bi me direktorski posli le prepogosto ne ovirali pri igralskem delu, bi si želel študirati vsako vlogo po postopku, ki si ga zamišljam takole:

Prva doba inkubacije je potrebna; komad večkrat preberem in prebiram. Prizadevam si, **dobro prisluhniti avtorju**. Ne pišem več zajetnih študij, kakršno sem napisal o Smerdjakovu, ogibljem se vsakršne teorije, **poslušam** in dojemam. Vsako situacijo si skušam zamisliti čimbolj realistično, dejal bi celo čimbolj vsakdanje. Ta trdni človeški temelj mi je potreben, da se ne izgubim. Na prvih vajah si ne prizadevam več kakor nekoč, da bi v naglici predrvel vse hkrati, temveč mirno čakam, da pride lik k meni. Svojemu soigralcu odgovarjam na moč preprosto in naravnost. Zvečer se povrnem k istemu delu ki naj osvetli besedilo. Preden prežvečim besede, prežvečim misli. V tej mirni zbranosti si vbijem v glavo enkrat za vselej dihanje besedila, ritem prizorov, lirični pomen notranjih doživetij, raznolikost situacij in čustvene odtenke.

Besedila se učim na pamet s tem, da **žvečim besede** in pri tem zelo močno izgovarjam konzonante; tako pridobim mnogo časa, saj se tako otresem skrbi glede memoriranja in izreke. Igranja se ne morem lotiti, preden se nisem iznebil obojega.

Kadar imam srečo, da lahko pošljem koga v dvorano, ki mu zapupam, se trudim, da bi se okoristil z njegovimi pripombami.

Treba je zgrabiti duha in nikdar hlapčevati mrtvi črki. Če mora režiser kdaj intonirati, se varujmo posnemanja, ki je skoraj vedno neprebavljivo. Osebno tolmačenje je nujno.

Kolikor mogoče zgodaj se ukvarjam s svojo lašuljo, kostumom, z drobnimi malenkostmi obleke, ki utegnejo prinesiti mojemu liku večjo izrazitost. Dobro vem, da izzove uspeh mnogo prej tisoč drobnih stvari kakor transcendenčne ideje. Če imam ob sebi spretnega igralca, mi olajša trud vse, kar prinese njegova osebnost: **vedno nam koristi soigralec, ki nas skuša nadvladati, zakaj prav s tem nam najbolj služi.**

Skoraj vedno napoči čas, ki ga je zelo težko prebresti. Nastopi navadno takrat, ko je lik izdelan: nekaj dni smo gnali figuro k neki stopnji dovršenosti, nenadoma se spusti zanka in vse delo je porušeno. Počutimo se prazne in brez moči. Sicer pa tudi komad doleti ista kriza. Zaman si prigovarjamo, da je to prehoden pojav, da smo te bolečine že kdaj občutili in da jih je nato srečen trenutek spet pregnal. Vendar zato nismo nič manj potrni in ne brez vzroka: če se to stanje nadaljuje, se nam lik izmuzne za zmeraj. Toda navadno je prav ta trenutek, ko se nam bo lik — kakor sem dokazal z nekaterimi osebnimi prigodami — sam neopazno vrinil pod kožo.

Nisem igralec, ki ga muči trema. Generalke delujejo name v drugi smeri: ohladijo me, včasih celo oledenijo. Zares živ sem v vlogi šele po nekaj predstavah pred prvim občinstvom. Vendar vsakokrat, kadar začutim, da mi srce bije prehitro in da mi prevzema dušo neka praznота, napravim mirno in lepo počasi nekaj dihalnih vaj. Le redkokdaj se zgodi, da me pri tem trema ne popusti. Mlademu tovarišu najtopleje priporočam to metodo, ki ima nesluteno pomirjevalno moč.

Nauči naj se tudi, kako hitro, že ko prvič igramo v neki dvorani, spoznamo njene prednosti in pomanjkljivosti.

Sodim, da mora biti dober igralec že po prvih replikah zmožen uravnati probnost glasu in igro za celotno predstavo. Ta čut, ki je bil včasih mnogo bolj razvit, sta mikrofoni in raba malih dvoran zelo izkazali. Če ima dvorana več galerij, se moramo ravnati po najvišji. Tudi za usmerjevanje pogleda si poiščite obod balkonov. Nič ne moti bolj kakor pogled, ki se zapiči v parter, kakor da tam išče povabljenca. Ko se boste tako navadili hitro presoditi akustiko dvorane, boste že ob prihodu na oder instinktivno občutili navzočnost dobre ali slabe publike. Staremu izvedencu niti ni treba stopiti na oder, pravo publiko bo zavohal izza kulis kakor lovski pes; en sam grgrajoč vzdih, en sam neumestni smeh zadošča, da si je na jasnem o občinstvu.

Nikdar ne smemo igrati za publiko, nasprotno, publiko moramo prisiliti, da sama igra z nami. To se pravi, da moramo ustvariti z njo stik, brez katerega ni uspeh dramatičnih trenutkov. Najboljša pot, da pripraviš publiko k sodelovanju, je ta, da vložiš v vse, kar počneš na odru, največjo mero pristnosti. Vendar so kljub temu dobri igralci, ki ne izžarevajo tistega magnetizma, ki malo po malem elektrizira vso dvorano. Narava jim ni dala tega daru. Trudijo se, da bi dobro izigrali zaželeno učinke, in jih zgrešijo vprav zaradi prevelikega truda. Kakor hitro začuti publika prizadevanje, se nasrši kakor miš pred pastjo, obrne hrbet in isto stori tudi odrski lik. Igralec ostane na odru sam. Repliko moramo znati uveljaviti nevede in nehote. Ko sproži ta replika dejanje ali poveča dinamiko dialoga, moramo ostati v figuri brez najmanjšega ozira na učinek. Tu ima opravka tisti vzvišeni igralčev vpogled v igro, ki neprestano nekoliko nadzoruje njeno notranje snovanje. Zakaj igralec se mora imeti vselej toliko na vajejih, da zaloti napako celo v najburnejšem zanosu. Zmotno ali hinavsko je govoriti, da resnična pristnost izključuje ono dvojnost, ki tvori v jedru problem, katerega je zastavil Diderot v »Paradoksu o igralcu« in ki bi jo mogel ponazoriti s številnimi primeri, ki sem jih videl v teku svojega delovanja. Igralka, ki se pred omedlevico s prepadenim licem neopazno poravnava gube svoje obleke, da bi ne bil njen padeč smešen; igralec, ki je zapazil v zadnjem hipu, da ni nujno potrebnega rekvizita in mu skuša v naraščajoči vznesenosti najti nadomestek, da pri tem publika v njegovi igri ne zapazi najrahljše raztresenosti in da celo njegova soigralka uzre spremembo šele po nepričakovanem izidu prizora, ki ga je hipoma preokrenil, — vse to so le neznamni pripetljaji, ki se v različnih oblikah zakonito ponavljajo. Seveda imajo ti pripetljaji svoj smisel le takrat, kadar ne spremeni igralec v svoji vlogi ničesar in kadar ostane v njej absolutno pristen.

Če začutimo v zanesenem prizoru, da nam čustvo nenadoma pojenjuje, imejmo pogum in ne lotevajmo se hlinjenja pretiranega zanosu; če nam v komičnem prizoru živahnost nenadoma odpove, nikar surovo ne otežujmo igre; če je dvorana hladna in brez razumevanja, se potrudimo, da bomo igrali bolje kakor navadno za nekaj izjemnih gledalcev, ki so vedno med publiko; če je dvorana slabo zasedena, ne posnemajmo igralcev, ki se jim ob takih večerih ne ljubi utrujati se zaradi nekaj ljudi, kar je nevljudno in hkrati neumno; v tej dvorani je morda petdeset oseb, katerih mnenje se bo upoštevalo in ki bodo zgubili vero v vas. Med predstavo se kolikor mogoče izogibljimo

nevažnostim in zakulisnemu brbljanju, ki zmanjšujejo duhaprisotnost in razpoloženje za igro. Kajpak, prav lahko je in nobene virtuoznosti ni treba za to, da se pove debela šala in nato obrne k publiki prepaden obraz. Toda za tako igro tiči laž in zloraba zaupanja, ki spreminjata igralca v cirkuškega pavliho in propadlega glumača. Spoštovanje umetnosti in občinstva daje igralcu dostojanstvo izbranca.

Vse to je lahko, če med nevažnimi slučajnostmi uprizoritve ne zapustimo lika, ki smo ga poklicali utelesiti. Njegova pristnost nam bo sama narekovala vedenje. Odrski lik ni muzejska izkopina niti abstrakten »značaj«, naš lik je živo bitje. To mi potrjujejo vsi, ki sem jih spoznal v pisanem svetu gledališča, kjer se tudi med najbolj svežimi spomini živi znanci na lepem sprehajajo med fiktivnimi bitji: ta ali oni lik iz melodrame, ki sem jo igral na Montparnassu ali pri Gobelinih, mi je ušel k družini tovarišev »sladkih besed, vse slajših kot med«, s katerimi sem se takrat shajal v malih barih v ulici Biot ali pri »Gilovem zajcu« kjer zdaj veselo živi svoje tostransko življenje. In zopet bi ne mogel priseči, ali mi ni ostala Milady de Winter iz prikupne melodrame »Trije mušketirji« v spominu resničnejša od grofice, ki me je v tistih starih časih ljubeznivo vozila od predstav v svoji dvovprežni kočiji.

(Poslovenila Djurdja Flere)

Fr. Lipah:

RAZVOJ NASE DRAME V LUČI DNEVNIH KRITIK

(Nadaljevanje)

Konec »Eveline« pred ljubljanskim vzklicnim senatom. Gledališki tajnik Daneš-Gradiš je bil obsojen pred okr. sodiščem v Ljubljani na 7 dni zapore, oziroma na 490 Kron denarne globe, ker je ob demonstraciji povodom vprizoritve »Eveline« razžalil gospoda skladatelja, okr. sodnika Lajovica ... 19. avg. t. l. se je zaveda končala pred vzklicnim sodiščem. (Prišlo je do poravnave, op. pis.) ... G. Lajovic je izjavil: »... v svoje zadoščenje moram zahtevati od gospoda Daneša, da se zaveže plačati konzervatoriju Glasbene Matice 100 Kron.« Gospod Daneš je sprejel ta pogoj ... Dr. Vodušek je predlagal, naj se zniža kazen gospodu Danešu na najmanjšo mero. Vzklicni senat je nato znižal gospodu Danešu kazen na 10 Kron globe, oziroma v 24urni zapor. (»Slov. N.« 20. avg. 1919.)

*

O premieri opere »Madama Butterfly« je napisal Marij Kogoj:

— Preden začnem, moram povedati, kako mislim, da imamo približno ceniti naše uprizoritve. Mnogo jih je, ki mislijo, da je to napraviti kolikor mogoče milo, jaz mislim, da ne moremo biti nikoli dovolj strogi v tem, kako vzamemo vsako vprizoritev in sem mnenja, da jo imamo vzeti vsekako tako, kakor bi jo vzel pameten tujec, ki bi mimogrede pošel v naše gledališče, ki je muzikalno strog in prav posebno ljubi glasbo svojega rodu ni način njegovega muziciranja. Da bi torej tak človek bil zadovoljen z našimi vprizoritvami, bi že morale doseči precejšnjo stopnjo umetniškega. Skrbeti za to, da se to zgodi, mislim, je tudi naloga kritike! In zakaj bi tudi ne imeli dobre umetnosti, če jo imamo

lahko? Da dosedaj in za sedaj tudi ni še tako strogo, ne vzamem toliko za zlo, dokler smo še v takem stanju, da gledališče smatramo za nedoraslega otroka. — (»Slov.« 21. sept. 1919.)

*

V kritiki za Adamovega »Postiljona« pravi: — Če bi g. Drvota gostoval, bi bila stvar drugačna. Ali že drugo leto je pri nas in mislim, da ni treba posebnega talenta za to, da človek razume, kaj se napram slovenskemu občinstvu spodobi. Mislim torej, da bo tudi g. Drvota uvidel, da Slovenija ne bo s tem zadovoljna, da se naš jezik v gledališču tako pači, da takega zavoda ne bo pustila pačiti z napakami, ki nastanejo iz brezbriznosti in malomarnosti, zlasti še v prepričanju, da se s tem omalovažuje oni del narodne kulture, ki je našemu ljudstvu najpoprej ljub. Ne moremo torej biti zadovoljni z nobenim petjem, ki nam jezik kvari. (»Slov.« 23. sept. 1919.)

*

Takrat so obiskovalci gledališča med odmori še kadili po hodnikih in pri vratih, zato jim je policija zapretila z globo do 200 Kron, oziroma z zaporom do 14 dni.

*

Danilu se menda ni zdelo vredno potruditi, da bi igral bolje, kot je igral. (»Tat«, Slov. 7. okt. 1919.)

*

Marij Kogoj piše v dveh podlistkih o operi in podržavljenju gledališča in odklanja F. Govekarja kot bodočega intendantanta.

*

Priobčevali bomo kritike o Danilu, mladim igralcem za tolažbo in nauk, kako je mogoče pri teatru častljivo starost dočakati — vsem nepovoljnim kriticam navkljub.

*

Na »Ljudskem odru« Z. Borštnikova v »Maski satana« 8. dec. 1919., vlogo gled. ravnatelja je igral Silvester Škerl z velikim uspehom. Isti oder je imel 30. dec. svoj »prvi dram. večer« s Strindbergovo »Pred smrtjo« in R. Braccovo »On, ona, on«, v kateri je zopet gostovala Z. Borštnikova.

*

Včeraj je preteklo leto dni, kar je umrl pisatelj Ivan Cankar, ki je prehodil težko pot slovenskega pisatelja trpina od prve knjige do »Podob iz sanj« in nam zapustil neprecenljiv zaklad svojega bogatega jezika in svojih idej. Umrl nam je mnogo prezgodaj. Danes čutimo to, ko bedni nimamo nikogar več, ki bi jih tako razumel kot jih je razumel on. (»Slovenec« 12. dec. 1919.)

*

Ko bivšega »Nar. gled.« ni več, polagam slovenskemu gledališkemu konzorciju na srce, da naj do popolnega prevzetja že podržavljenega gledališča gleda na to, da postane operno gledališče po repertoarju v resnici nekoliko bolj kraljevsko.

Marij Kogoj, »Slov.« 21. dec. 1919.

*

Čarobni večer priredi v Narodnem domu 28. dec. Abdul Riza beg; na programu telepatija, magija, iluzijske kemije, hipnotike. Posebna privlačnost: »Zlati dež«. Cene so se morale zaradi velikih režijskih stroškov povišati.

8. dec. so igralci in upravniki sarajevskega Narodnega pozorišča Emil Nadvornik, tragedinja Marija Vera in Milan Skrbinšek priredili »pozorišne komorne igre«, ki so izpadle zelo dobro in so žele obilo zasluženega priznanja občinstva in kritike. Igrali so V. dej. Vojnovičeve »Imperatrix«, V. dej. »Othella«, III. dej. »Hedde Gabler« in V. dej. »Judite«.

»Prodana nevesta«. V pevskem oziru je bila letošnja uprizoritev boljša od lanske, za kar se imamo v prvi vrsti zahvaliti baritonistu Čermaku, ki ga je gledališko vodstvo odpustilo — saj je bil nastavljen tudi za to sezono, a je bil sam tako bistroumen, da je ravno še pravočasno ušel nam naravnost v naslodo.

Pa je to bil tudi edini korak, ki ga je ta pevec z uspehom napravil za časa svojega delovanja pri našem gledališču, za kar bodi čast in slava vsem onim, ki so imeli opraviti s tem, da je bil ta pevec sprejet in obdržan, najbolj pa njemu samemu za odločnost, s katero je napravil ta svoj edini, veliki čin.

Marij Kogoj, »Slov.«

8. dec. je poslal ljubljanski pododbor Združenja gledaliških igralcev SHS Gledališkemu konzorciju v Ljubljani prošnjo, da bi ta povišal zaradi nastalih draginskih razmer vsem igralcem gaže v tem razmerju: gaže do 1000 kron 40 odstotkov povišanja, gaže nad tisoč kron 30 odst. povišanja. Gledališki konzorcij je prošnjo odbil in nas napotil na državno pomoč. Vseh članov obeh gledališč je 110 (plus 50 orkester). Razen 20 do 25 solistov imajo gažo (brez državnih doklad) od 200 do 500 kron, večina solistov pa manj kot 1000 kron. Operno gledališče je vedno razprodano, dramsko do 85%. Opera igra 6 krat, Drama 7 krat na teden. »Dovoljujemo si vprašati Gledališki konzorcij, kam in zakaj razsipa denar, katerega pridobijo z neumornim trudom tisti, ki so tako mizerno plačani. Dovoljujemo si vprašati deželno vlado, ki nam je pred kratkim darovala visoki naslov Kraljevega slovenskega narodnega gledališča, kaj je storila za kontrolo delovanja Gled. konzorcija in kdaj misli stvarno nas sprejeti v svoje kraljevsko naročje.

»Slov.« 8. dec. 1919.

(Dalje prihodnjic.)

Prijateljem Gledališkega lista. Za izpopolnitev svoje zbirke »Gled. lista« potrebujemo posamezne številke ali celotne letnike 1923/24, 1924/25, 1930/31, 1931/32, kakor tudi drugih letnikov. Prosimo, da nam jih pošljete ali ponudite v nakup.

Gledališki arhiv dramskega gledališča v Ljubljani.

Cena Gledališkega lista din 15.—

Lastnik in izdajatelj: Uprava Slovenskega Narodnega gledališča v Ljubljani. Predstavniki: Juš Kozak. — Urednik: Ivan Jerman. Tiskarna Slovenskega poročevalca. — Vsi v Ljubljani.