



GLEDALISKI LIST  
DRAME SNG

1959-60

8

Dopisniki »Gledališkega lista« Drame SNG v tujini: Mikołajtis Ziemowit, Warszawa, za Poljsko; — dr. Miroslav Pavlovsky, Brno, za Češkoslovaško; — Ossia Trilling, London, za Anglijo in Francijo; — dr. Friedrich Langer, Wien, za Avstrijo; — Fred Alten, Basel, za Svico; — dr. Paul Herbert Appel, Hamburg, za Zvezno republiko Neračijo in Gerhard Wolfram, Berlin, za Demokratično republiko Nemčijo.

---

Gledališki list Drame Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani. — Lastnik in izdajatelj Slovensko narodno gledališče Ljubljana. — Urednik Lojze Filipič. — Osnutek za naslovno stran: Vladimir Rijavec. — Izhaja za vsako premiero. Naslov uredništva: Ljubljana, Drama SNG, poštni predal 27. — Naslov uprave: Ljubljana, Cankarjeva cesta 11. — Tiska tiskarna Časopisnega podjetja »Delo«, Ljubljana — Redakcija osme številke XXXIX. letnika (sezona 1959-60) je bila zaključena 25. januarja, tisk pa je bil končan 20. februarja 1960.

GLEDALIŠKI LIST  
DRAME  
SLOVENSKEGA  
NARODNEGA GLEDALIŠČA  
LJUBLJANA  
SEZONA 1959/60—ŠTEV. 8  
DEVETINTRIDESETI LETNIK

MOLIÈRE  
DON JUAN  
ALI  
KAMENITI GOST

MOLIÈRE:

# DON JUAN

ali

# KAMNITI GOST

Komedija v petih dejanjih

POSLOVENIL JOSIP VIDMAR

Režiser: MILE KORUN

Scena: VLADIMIR RIJAVEC

Kostumi: akad. slikarka kostumov:

ALENKA BARTL-SERŠEVA

Lektor: MIRKO MAHNIČ

Don Juan, sin don Louisa . . . . .	BORIS KRALJ
Sganarel, don Juanov sluga . . . . .	LOJZE ROZMAN
Elvira, don Juanova žena . . . . .	SLAVKA GLAVINOVA
Gusman, Elvirin oproda . . . . .	POLDE BIBIČ
Don Carlos, Elvirin brat . . . . .	ANDREJ KURENT
Don Alonso, Elvirin brat . . . . .	RUDI KOSMAČ
Don Louis, don Juanov oče . . . . .	STANE POTOKAR
Frančišek, berač . . . . .	BRANKO MIKLAVC
Sarlota, kmetica . . . . .	DUŠA POČKAJEVA
Maturina, kmetica . . . . .	VIKA GRILOVA
Pierrot, kmet . . . . .	DRAGO MAKUC
Komendnikov kip . . . . .	JOŽE ZUPAN
La Violette . . . . .	DANILO BENEDIČIČ
Ragotin, don Juanov služabnik . . . . .	ALI RANER
Gospod Dimanche, trgovec . . . . .	PAVLE KOVIČ
La Ramée, razbojnik . . . . .	ALEKSANDER VALIČ

Spremstva don Juana, don Carlosa in don Alonsa

Prikazen

Dogaja se na Siciliji

Kostume in sceno izdelale gledališke delavnice SNG pod vodstvom  
ravnatelja ing. arch. **Ernesta Franza**

Inspicent: **Vinko Podgoršek**

Razsevtljava: **Lojze Vene,**

**Jože Boštjančič**

Odrski mojster: **Vinko Rotar**

Masker in lasuljar: **Anton Cecič**

# LEGENDA O DON JUANU

Prva znana dramska obdelava legende o iskalcu ljubezni in nemirnem uporniku Don Juanu je izšla leta 1620 v Barceloni z naslovom »El Burlador de Sevilla, y combinado de piedra. Comedia famosa. Del Maestro Tirso de Molina«. Romanisti še vedno raziskujejo, ali je ta podatek točen in ali je bil menih Tirso de Molina res avtor prvega dramskega zapisa donjuanske legende. Nekateri ga pripisujejo celo Calderonu. Sicer je pa ta prvotni tekst danes po Molièru, Byronu, Puškinu, Grabbeju, Frischu in Anouilhu zanimiv le še kot vir in objekt primerjalnih študij. Dejstvo je, da je bil lik Don Juana prvič slovstveno-gledališko oblikovan v južni Španiji, kot je bil njegov antipodni nordijski pobratim Faust v severni Nemčiji.

Motiv se je iz Španije hitro prenesel v Italijo, kjer sta ga pred Molièrom oblikovala Cicognini in Giliberto, pozneje pa tudi Goldoni. Cicogninijev tekst so prenesle v Pariz italijanske gledališke družine *commedie dell'arte*, seve prirejenega za svoj stil. Kot je znano, so italijanski igralci v Parizu nastopali v istem gledališču kot Molièrov ansambel. Tu je komedijo o Don Juanu v italijanski uprizoritvi spoznal Molière, a primerjava dokazuje, da je poznal tudi prvo špansko varianto in pa svobodni francoski prevod Gilibertove verzije, ki jo je oskrbel Dorimon po tem, ko so jo v Parizu že igrali italijanski igralci kot *commedie dell'arte*.

Po Molièru so med francoskimi pisatelji donjuansko snov obravnavali med drugimi Thomas Corneille, Musset, Merimeé in Anouilh, med Angleži Byron, med Švicarji Frisch, med Rusi Puškin in med Nemci Grabbe ter Lenau.

Molièrov »Don Juan« je nastal na prelomu leta 1664/65 in doživel premiero 15. februarja 1665. Molière se je lotil donjuanske snovi po prepovedi »Tartuffa«, ki ga je v prvotni verziji uprizoril 12. maja 1664.

Kritiki in slovstveni zgodovinarji soglašajo v sodbi, da je Molière daleč prerasel znane mu fabulativne predloge in okvire ter ustvaril povsem novo, izvirno, enkratno umetnino. Legenda o Don Juanu mu je dala le okvir za upodobitev družbenega življenja Francije v 17. stoletju. Neizprosni kritik slabosti in napak, Molière, pa se je tudi tokrat spoprijel s premogočnim sovražnikom, s klerom. Kljub kraljevi zaščiti je moral po premieri »Don Juana« črtati nekatera mesta, a po petnajsti predstavi je moral delo umakniti z repertoarja. Kler je spoznal, da mu je Molièrov Don Juan prenevaren sovražnik, zakaj kritika svetohlinstva in hinavščine se je tu razrasla že v kritiko religije in v borbo proti njej. Zato je kler prisilil Molièrovega Don Juana k molku za celih 176 let. Nova uprizoritev in šestnajsta repriza Molièrovega »Don Juana« je bila šele leta 1841 in še takrat v »prečiščeni«, se pravi skrajšani in okleščeni varianti.

Pri vseh predmolièrskih, pa tudi še v poznejših zapisih in dramskih upodobitvah donjuanskega motiva je s kamenitim kipom simboliziran bog oziroma religiozno-moralni kodeks ter družbena konvencija, maščevanje kamenitega gosta pa kot kazen božja za razvratneža in grešnika. Tudi pri Molièru Sganarel kar naprej svari gospodarja pred jezo božjo in pred božjo kaznijo. Toda ali ima Sganarel prav?

Prav gotovo ne. Tudi Molière je v kamenitem kipu resda hotel simbolizirati in prikazati neko višjo pravičnost, toda kvalitativno nekaj docela drugega kot pri vseh ostalih oblikovalcih donjuanske snovi je pri Molièru razlog za kazen, in razzodba, v èem je za Molièra Don Juanov greh. Skoraj ves èas komedije je Molière na Don Juanovi strani. Sganarellove groznje in svarila uèinkujejo dep-lasirano in smešno, zakaj Don Juan ima, kot je videti, vseskozi prav. Njegova izjemna vitalnost, šarmantna samozavest, duhovitost in pogum so poteze, ki so simpatične in ki upravièujejo njegove erotično-moralne nazore ter njegova dejanja.

Preobrat pride šele v zaèetku 5. dejanja (2. prizor). V tem velikem monologu Molièrov Don Juan prizna, da je krenil za Tartuffom: »Dandanes to ni nikakršna sramota: svetohlinstvo je modna grehota in vse modne grehote imajo ljudje za kreposti. Oseba praviènika je najboljša vloga, ki jo more èlovek igrati. Danes ti nudi poklic svetohlinca èudovite ugodnosti. Umetnost hinavèenja užíva velik ugled... Vse druge èloveške slabosti so izpostavljene graji in vsakdo ima pravico napadati jih odkrito; svetohlinstvo pa je privilegirana grehota, ki s svojo roko lahko tišèi usta vsemu svetu in ki užíva brezskrbnost popolne nedotakljivosti... Pod to udobno varstvo se nameravam zateèi in z njegovo pomoèjo spraviti svoje zadeve v red. Svojih sladkih navad zato ne bom opustil, toda skušal jih bom skriti in se zabavati brez trušèa. In èe bi me hotel kdo razkrinkati, vem, da se bo brez mojega prizadevanja zavzela zame vsa bratovščina in da me bo branila zoper vse in vsakogar. Skratka, to je pot, da bom lahko nekaznovano poèel, kar bom hotel. Postavil se bom za sodnika nad ravnanjem drugih, grajal bom ves svet in bom širil dobro mnenje samo o sebi.«

S to veliko in hudo obtožbo se je Molière maščeval za poraz pri »Tartuffu« in dal podobi svojega Don Juana novo karakternò dimenzijo ter moralno obremenitev, ki v resnici ne more ostati nekaznovana, pa naj jo že kaznuje ali bog ali usoda ali višja praviènost.

Tu je kljuè k Molièrovemu »Don Juanu« in zlasti na prvi pogled problematiènemu koncu komedije. Utemeljena je domneva, da je Molière »Don Juana« sploh napisal zaradi poraza s »Tartuffom« in zato, da bi izpovedal, èesar s prepovedanim »Tartuffom« ni mogel, namreè svojo strahotno obsodbo svetohlinstva in hinavščine. Molière je svojega Don Juana obsodil in unièil ne zaradi donjuanstva, še manj zaradi uporništvà proti moralnemu kodeksu katolicizma, marveè zaradi tega, ker je Don Juan zagrešil za Molièra najveèje in najhujše zloèinstvo: hinavščino in svetohlinstvo.

Tirso de Molina ali neznani španski pisatelj je prvi upodobil Don Juana kot grešnika, zapeljivca, objestneža in pavliho, ki ni ateist, je pa že upornik, poln revolta proti družbeni, religiozni in moralni konvenciji. Z Molièrom postane Don Juan mnogo veè: materialistièni filozof in naèelni ateist. Kakorkoli se razne upodobitve Don Juana razlikujejo druga od druge, so vendarle vse reakcija na vsemogoèni katolicizem dobe, ki je s togimi dogmami in asketskimi pravili vzbujal revolt. In ob vseh izpremembah in preobrazbah ostaja Don Juan, kot ga tako ustrezno oznaèuje belgijski pisatelj A. Serstévens, avtor pregledne študije o donjuanski legendi, v svojem bistvu uporniški nimernež, družbeni outsider, ki lomí vsa-

kršno konvencijo in družbene sponе. Upornik in iskalec ljubezni. Iskalec ljubezni, — ki kot Faust v sferah razuma in misli — skuša in želi prekoračiti meje človeških in človekovih možnosti v sferah čustva. Upornik, ki v posameznih trenutkih postane Titan. In mimo Byronovega ima takih titanskih trenutkov prav gotovo največ ravno Molièrov Don Juan.

L. F.

A. SERSTÉVENS:

## ROJSTVO DON JUANA

Don Juan se je rodil v svetu domišljije, v katerem so se rodile tako številne velike podobe.

Oče mu je bila Pohota, ki nekatere nesrečnike sili, da hrepene po vseh ženah, če so lepe in mlade; mati mu je bila krščanska religija, ki je ljubezni vzdela okus po grehu, kajti preden se je razširila beseda evangelija, smrtniki niso videli v ljubezni drugega kot močan in minljiv užitek, kar v resnici tudi je.

Cerkev je prepovedala eros izven zakonske zveze. Človek, ki se je prvi — odkar je zavladało krščanstvo — odkrito uprl proti temu pisanemu zakonu, razglašivši nebesom in peklu navkljub pravico svoje strasti, ta človek je ustvaril okvir, v katerem se je izoblikovala podoba Don Juana.

Osvobojen spolnega suženjstva se upornik opaja s svojo svobodo. Ker javnost sodi, da je izven zakona, jo upornik izživa in prezira. Njegova drznost in hrabrost je večja kot njegova ljubezen. Duša mu sanja o osvajanjih, duh pa se upira starim vrednotam. To ga vodi v negacijo in brezverstvo. V nekem smislu postane izraz individualizma in protireligioznega razpoloženja. V tem se pa tudi razlikuje od običajnega ženskarja in zapeljivca.

Don Juan bi bil mogel postati tudi condottiere, gusar ali konkvistador, toda ljubil je samo ljubezen. Junaški podvigi bi pripomogli Don Juanu do bojne slave, če bi ne bil preveč ljubil ženskih las, sladkega sopenja žena in njihovih poljubov. Toda dolgo časa, potem ko je očaral in zapeljal ženo, potem ko je bila njegova, je občutil neko čustvo pričakovanja in triumfalno omamo zmage kot vojskovodja, ki je po obleganju zavzel tuje mesto...

Domovina Don Juana je kljub vsemu Španija. Duh španskih ljudi, polteni misticizem, ljubezenski ogenj in značilnosti časa, odkritja in osvajanja — vse to je gnalo ta narod, da ustvari podobo posebnega človeka, v kateri se odražata okus in čustvovanje dobe.

# SODOBNA COMMEDIA DELL'ARTE

LÉON CHANCEREL

Na kongresu gledaliških zgodovinarjev v Benetkah je predsednik francoskega društva za gledališko zgodovino Léon Chancerel poročal o poizkusih sodobne Comedie dell'arte v Franciji in pri tem obnovil izkušnje, ki sta si jih pridobili Družina popotnih komedijantov (Compagnie des Comédiens Routiers) in Gledališče strica Sebastijana (Théâtre de l'Oncle Sébastien), pri katerih je sam sodeloval kot ustanovitelj, učitelj in igralec.

V Franciji vidimo po Eugène Scribeu, kako spretni trgovci ali gledališki obrtniki odrivajo igralsko umetnost v *filistrstvo ali v rutino*, jo odvrtačo od njene prave vloge ter ji jemljejo veljavo. Večina med njimi ne pozna gledališkega razvoja, tako da nikoli niso raziskali globokega pomena, prvobitnosti in pravega bistva svojega poklica. Zaprti v zatohle delovne kabinete so brez vsakršne prave zveze z igralci, katerim zaupajo skrb za ožvitev svojih del, prav tako tudi z gledališkimi tehniki, odrskimi mojstri, dekoraterji, kostumerji ter električarji. A dramski kritiki — prav redke izjeme pustimo ob strani — presojajo stvari ob popolnem nepoznavanju, (saj to ni za nikogar več skrivnost) in se omejujejo na to, da sipajo na vse strani hvale in graje, pogostoma ene in druge krivične, in na kratka poročila brez sleherne vsebine. Ta neprizadetost je zlasti občutna, kadar govore o *Commedii dell'arte*, o besedi, ki jo radi kar meni nič, tebi nič nepravilno, ne da bi vedeli, kaj se skriva v njej, zdrdrajo, tako da jo najpogosteje celo pišejo nepravilno: *comœdia*, *comœdia*, *comœdia dell'arte*!

Ali se danes sploh lahko vrnemo k načelom in k postopkom *Commedie*? Na to vprašanje odgovarjam pritrdilno.

In dodajam: ta vrnitev je potrebna. In če to trdim, trdim to to zategadelj, ker smo deset let, med leti 1929 in 1940 vzdrževali Družbo popotnih komedijantov, ki je delala po teh načelih in po teh metodah, in so njene na ta način uprizorjene predstave doživle v Parizu in v Belgiji, Nemčiji in v Švici prodoren, pogosto celo navdušen sprejem pri celo različnem občinstvu. Brez napačne skromnosti lahko trdim, da so si naše stvaritve, pa naj so bile še tako nedognane, pridobile številne posnemalce. Igralci, režiserji, vodje gledaliških družin in celo gledališki ravnatelji mlajšega rodu, dandanes že priznani, so ne glede na to, ali so ostali zvesti našim načelom ali ne, odslužili v tej novi družbi dell'arte svojo vajeniško dobo.

In kakor imam na drugi strani še pri sedemdesetih letih to srečo, da nisem nikoli izgubil stika z mladino, lahko ugotavljam spričo mnogih mladih poklicnih igralcev in amaterjev, ki mi zaupajo svoje težnje in svoje probleme, željo, da bi se tudi oni radi učili te *Commedie*, in nagnenje, ki ga razodevajo, da bi spoznali njeno zgodovino in njene skrivnosti, da bi tako brez ohlapne in puste navlake, vendar na trdnih temeljih in po natančnih pravilih, zasnovali gledališče, ki bi bilo res mlado, res novo, ki bi imelo svoj spored, svoje stalne osebe, svoje maske, svoj lastni stil, skratka, gledališče, ki ne bi bilo podobno nobenemu drugemu; kratko in malo radi bi obnovili to, kar je nam uspelo že pred četrto stoletja



z *Družbo popotnih komedijantov*, ki jih je zadnja vojna razgnala in jih oropala delovnega središča, ki smo ga bili zasnovali in ga leta 1937 srečno zgradili v eni izmed najbolj priljubljenih četrti Pariza, ob Italijanskih vratih, kakšnih deset minut od Univerzitetnega mesta.

Gre torej za dve dognani dejstvi: prvič, da je od leta 1929 do zadnje vojne obstajala v Franciji prava komedijantska družina, in drugič, da teži novi rod po študijskem središču za raziskave in uprizarjanje, oboje pod skupnim imenovalcem *Commedie*.

Sedaj pa vam moram povedati, kako se je zamisel takšnega središča porodila v meni in hkrati še v dveh mojih najdražjih tovariših — ob prvi spodbudi našega učitelja Jacquesa Copeauja. To je dolga zgodba, ki jo bom nekoč povedal, saj je zelo zelo poučna. Če se mi zdi, da vam moram danes na kratko priklicati v spomin nekaj podatkov o nji, zraven pa še nekaj bistvenih dejstev, je to zato, da pokažem, kako si še tako očitna resnica le zlagoma utira pot in da ne smemo nikdar obupati, saj bo njena ura prišla in takrat se bo ta resnica uveljavila in opravila svojo nalogo.

Okrog leta 1910 so se našli trije mladeniči, do malega iste starosti, ki se pa niso poznali, pa jih je nekaj let pozneje življenje nujno moralo združiti v eno samo voljo in hotenje, posvečeno gledališkemu ustvarjanju. Dva izmed njih sta bila igralca — bila sta Louis Jouvet in Charles Dullin. Tretji še sam ni prav vedel, ali naj bi postal slikar, pisatelj ali profesor umetnostne zgodovine. Gledališče ga ni mikalo — vsaj ne industrializirano in rutinersko gledališče te dobe. Pač pa je sebi in otrokom svojih prijateljev v zabavo ustvaril lutkovno gledališče, *svoje* gledališče, *svoj* spored in *svoje* stalne osebe, kakšnih deset stalnih oseb, ki jih je oblekel po lastni zamisli v sodobni kostum. Tako je nehote ustvaril personal, soroden *Commedii*. Ob teh lutkah se je izučil za vodjo družine, za *capo comico* in za komedijskega scenarista. Ta tretji »razbojnik« — sem bil jaz.



S. Sever kot št. 8, J. Cesar kot št. 3 in E. Gregorin kot št. 9  
v »Dvanajstih porotnikih« R. Rosea in H. Budjuhna.

1913 — Jacques Copeau ustanovi Stari Golobnjak (Le Vieux Colombier). Med svoje pglavitne učence — izrazil je premalo krepak — in sodelavce šteje Charlesa Dullina in Louisa Jouveta, ki ga je vzel za prvega pomočnika, glavnega režiserja in vodjo delavnice. Jaz še nisem bil zraven, niti še ne kot gledalec. Saj so mi lutke docela zadoščale. Izbruhnila je vojna. Stari Golobnjak so zaprli. Jovet in Dullin sta se odpravila na fronto. Copeau je stalno nesposoben.

1915 — Copeau je v Italiji. V Florenci sreča Gordona Craiga, ki je ustanovil svojo šolo v Areni Goldoni. Nikomur ni neznan, s kakšnim razsežnim znanjem se je Gordon Craig poglobil v duha Commedie dell'arte. O tem se pogovarja s Copeaujem in mu daje na voljo ne le svoje znanje in svoje ideje, marveč tudi knjige in dokumente, ki jih je zbral. Za mladega ustanovitelja Starega Golobnjaka je bilo to prebujenje in razodetje. Pri priči je doumel, kaj vse lahko prispeva študij Commedie dell'arte k njegovim načrtom o obnovi gledališke umetnosti. Ves se vname za to, da bo, »brž ko bo spet mir, zasnoval sodobno Commedie dell'arte in postal njen Ruzzante, Goldoni, Gozzi in Molière«. Kako naj bi realiziral to zamisel, o tem ima takrat le še medle predstave, vendar zaupa svoj načrt Andréu Gideu<sup>1</sup> in Jovetu, ki se prav tako navdušita za to misel. Povrh tega se je Jovet (česar Copeau ni vedel) že prej seznanil s Commedio in je sanjal o tem, da bi ustvaril svojo masko po zgledu Komičnih starcev.

Poznejša korespondenca med Jovetom in njegovim učiteljem je nenavadno pomembna. Delno je bila objavljena v »*Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Berrault*« (v drugem in sedmem zvezku).

»Gre za to«, pravi Jovet, »da bi ustanovili *bratovščino burkežev* (bilo naj bi jih kakšnih deset); vsak izmed njih naj bi si izbral stalno osebo, masko, ki ustreza njegovemu značaju in telesnemu ustroju; te maske naj bi ustrezale staremu izročilu, vendar naj bi bile sodobne po težnjah, po poklicih, po razredih, po opravkih našega časa.« Ta načrt naj bi pripravile dolgotrajne literarne raziskave, opazovanja, razmišljanja, različna dognanja, in seveda tudi praktično delo, predvsem temeljite telesne vaje, na katere je bil Copeau prav malo pripravljen. In naposled bi veljalo najti tisto deseterico dovtetnih igralcev, čeprav je zamrlo že sleherno izročilo, iz katerega bi se lahko porajale in živele stalne komedijske osebe. Kakor je Copeau kmalu dognal, je šlo za dolgotrajen napor, ki bi zahteval malone celo človeško življenje študija in izkušenj.

Tako se je začela dolgotrajna pustolovščina, ki resda še ni zaključena, o kateri pa sklepam po nekaterih znamenjih, da se bliža pravemu razvoju. Vsekakor se napovedujejo zanjo življenjski pogoji, ki jih v letu 1915 še ni bilo.

Velja si tudi priklicati v spomin, da je tisti čas tudi Charlesa Dullina (ki je bil mobiliziran kakor Jovet) prav tako vznemirjala Komedija mask. Saj je celo v premorih na fronti s svojimi tovariši uprizarjal kratke improvizirane prizore, ki jih je naš prijatelj Duchartre tako čudovito priklical v spomin<sup>2</sup>. Kakor vse kaže, je ostal Dullin vse življenje zvest svojim sanjam o Družbi komedijantov, saj je prav po načelih in delovnih metodah Commedie vzgojil mlade igralske kandidate v šoli gledališča Atelier.

Ta čas je Kostantin Miklačevski nadaljeval v Rusiji svoje raziskave o *Commedii*, vendar nikakor le iz veselja do zgodovinskega



»Dvanajst porotnikov«: J. Zupan kot št. 1, J. Souček kot št. 2, J. Cesar kot št. 3, M. Furijan kot št. 4, A. Kurent kot št. 5, A. Vallč kot št. 6, F. Presetnik kot št. 7, S. Sever kot št. 8, E. Gregorin kot št. 9, P. Kovič kot št. 10, B. Kralj kot št. 12 in L. Drenovec kot Sodni sluga.

raziskovanja, marveč, da bi v njej za praktične namene odkril prvine delovne metode in gledališkega stila. (*Compagnie du Théâtre ancien.*)<sup>3</sup>

1917 — Vlada zaupa Copeauju nalogo, naj seznaní Ameriko z duhom mladega francoskega gledališča. Jouveta in Dullina odpuste iz vojske in oba se v New Yorku pridružita svojemu pokrovitelju. V tej družini je mladi igralec Marcel Millet. Ta se je izuril najprej v potujoči družini priljubljenega Lousia Foucarda iz Marsella, nato pri Janselu, po gledališko Chichoiso ali Pitalugueu, ki je takrat po starem izročilu komedijantov še igral v narečju. Ta improvizator ni maral igrati po ustaljenem besedilu (la broche, knjiga), pač pa je še igral »à la cane«, se pravi, po scenariju, po svobodni priredbi slavnih besedil, kamor so komedijanti uvedli svoje stalne osebe, svoje stalne vloge. Kakor pri igralcih *Commedie*, je imel tudi tu vsak svojega Zibaldona, kjer si je zaznamoval nastope, odhode, zaplete, lazzije, govorance, besedne igre, dialoge in tirade, ki so ustrezale njegovi stalni osebi.

Tudi to je bilo za Copeauja razodetje.

Seveda je Marcel Millet našel v Jovetu in Dullinu prava tovariša za svoje igralstvo. In nekega večera so vsi trije pred navdušenim Copeaujem improvizirali po Chichoisovem načinu burko z naslovom: »Doktor iz Martiguesa«. Dullin je bil bolnik, Marcel Millet si je izbral vlogo vseznalskega trgovskega potnika, martiškega doktorja pa je igral bodoči uprizoritelj Knocka, Jovet.

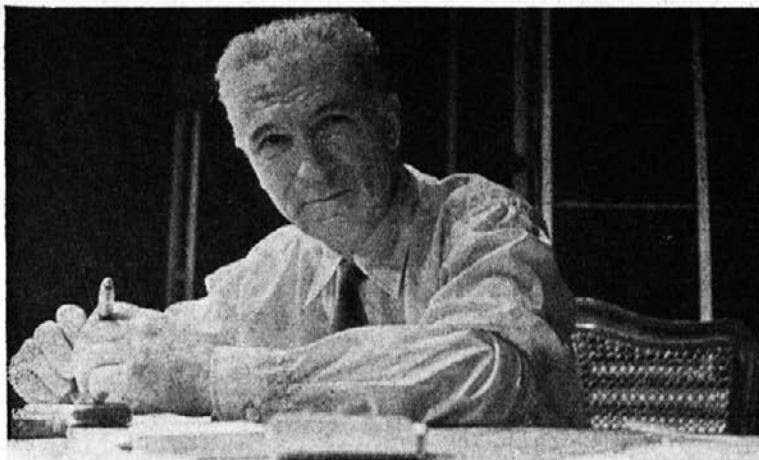
»To je naša prihodnost«, je izjavil Copeau... »Skraja velja začeti! Brž ko se vrnemo v Pariz, odprem Stari Golobnjak z improvizirano komedijo v petih dejanjih.« Kakor veste, iz tega ni bilo nič. Ekonomske zahteve so zavrle sleherno raziskovalno delo.

1920 — Snidem se s Jacquesom Copeaujem. Ta se še ni odrekel velikemu načrtu. V leseni baraki, zgrajeni na gledališkem dvorišču, se mladi učenci lotevajo umetnosti improvizacije in igre z maskami. Ta čas sem napisal nekaj scenarijev za uvod k uprizoritvama »Zdravnika proti svoji volji« in »Scapinovih zvijač«, vendar sem opravljal predvsem delo kronista in arhivarja.

Marec 1923 — Uspel sem s scenarijem, v katerem sem uporabil tradicionalno figuro zdravnika, ki prepričuje povsem zdravega pacienta o tem, da je na smrt bolan. Copeau je igral zdravnika, Vitray zdravega pacienta (*L'Homme Sain*). Jaz sem bil šepetalec za kulisami — tki. suggeritore.

Ta nastop v komedijantskem stilu je zabaval publiko in je iznenadil nekatere kritike. Eden izmed njih je celo napisal, da je bila v tem nastopu »mikavnost velike komedije«. Vse to je spodbudilo Julesa Romainsa, da je čez nekaj let napisal *Knocka* in omogočil Jovetu eno njegovih najboljših uprizoritev.

Oktober 1924 — Copeau se odloči zapreti svoje gledališče, da bi, kakor pravi, »začel vse znova daleč stran od ekonomskih skrbi, konkurence in bulvarnega nemira, zakaj režijski in igralski uspehi niso zadovoljili njegovih teženj«. Odšel je v Burgundijo. Tam najame Copeau star gradič v Morteuilovem zaselku, blizu Memignyja, Saône et Loire, in se naseli v njem s svojo družino, z učenci svoje šole in s peščico igralcev. (Bilo nas je vsega enaintrideset, zvečine družine z majhnimi otroki.) — Naposled, tako smo si mislili, bomo vendar lahko delali v miru, ustvarjali vse znova z delovnimi metodami *Commedie dell'arte*. Prazno upanje.



Ivan Jerman je v vlogi Porotnika št. 11 na premieri proslavil petintridesetletnico umetniškega dela.

Copeau, utrujen, prezgodaj ostarel, izmučen, nezadovoljen s seboj in z drugimi, ni bil tisti mojster igre, tisti uprizoritelj, tisti vodja, ki je vanj Juovet pred desetimi leti zaupal ves svoj up. Vendar smo začeli mimo njega (malone proti njegovi volji) ustvarjati nekatere stalne osebe. Tako je postal Auguste Boverio čudovit Bitouille, tip po izročilu Pulcinella, vendar Pulcinella, ki je bližji Punchu in Robertu Macaireu kakor pa neapeljskemu Zanni. Kar žarel je v iznajdljivosti in življenjski zagnanosti. Jean Villard, po gledališko sprva Plombin, nato Gilles, kar je ostal tudi v kabaretu, se je uveljavil kot drugi Zanni. Michel Saint-Denis je z nazivom Jean Bourguignon oživljal duha vinskega bratca. Jaz sem ponazarjal Jeana-Sébastiena Congrea, tipa z rumeno masko in z dolgim, zašiljenim nosom, arhivarja in paleografa z naočniki, zbiralca lepakov, člana Instituta in lovca metuljev. Ta stalna oseba je izšla iz tipologije komičnih starcev, pravzaprav iz družine tradicionalnih pedantov. Te improvizacije smo imeli zelo radi in smo se pri njih tudi veliko naučili. Vendar mojstra ni bilo zraven.

1929 — V spoznanju, da iz vsega vendar ne bo nič, sem se vrnil v Pariz. Ko sem že obupaval nad gledališčem, se je ob nekaterih ugodnih okoliščinah zbralo okrog mene nekaj posebno nadarjenih mladeničev. Pridobil sem jih za svojo stvar in jim posredoval svoje izkušnje iz *Comédie*. Elemente igre smo vadili tako, da smo vzeli za izhodišče igro z maskami in improvizacije na klasične teme in tipe, za katere sem pripravil celo zbirko. Tako se je polagoma, iz leta v leto, porajala prava igralska družina kolektivnega duha, v kateri so bili Olivier Hussenot, Bernard Lajarrige, François Châtelard, Maurice Jacquemont, Yves Joly, André Schlessler, Hubert Gignoux, Jean-Pierre Grenier in pa še nekaj drugih »zagrizencev«. Tako je torej že pred drugo svetovno vojno obstajala v Franciji prava komedijantska družina, *compagnia dell'arte*. Naši prvi poskusi

so uspeli. Vendar sem spoznal, da bi bilo treba še mnogo rodov, preden bi dohnali metodo in slog, ki bi poglobila obnovo gledališkega pojmovanja. Spoznal sem, da bi bilo treba najprej delati za občinstvo, ki še nima zmedenih pojmov o gledališču, ki še ni razvajeno ali pokvarjeno, se pravi, občinstvo na otroški stopnji. In to se nam je videlo toliko nujnejše, ker so bile takratne uprizoritve za otroke povsem brez poezije, brez umetnosti, brez gledališkega čuta, brez okusa, prirejene le po komercialnih zahtevah, tako da so grdo izrabljale otroški čut. Iz našega odpora do tega stanja se je rodilo *Gledališče strica Sebastijana*, ki je doživelo od leta 1933 pa do vojne sijajne uspehe in je vzpodbudilo po svetu veliko vrnetih posnemalcev in privrženecv.

V vseh igrah, ki smo jih po scenarijih igrali otrokom, mlajšim od dvanajstih let, njihovim staršem in učiteljem, so se obnavljale, si nasprotovale, se privlačevale in se spopadale stalne osebe, ki so otrokom kar brž prirasle k srcu; obe Pavlihi Pouique in Lududu, glumač Silvester (Silvestre le Saltimbanque), Princ štirih cest (Prince des Quatre Chemins), Konj Piaf, Janez (Jean-des-Grenouilles), mali slon Babar, nojevka Andrienne, Dirabelle ali Francinet, Jegulja Jean Sébastien (Jean Sébastien Congre), ki smo ga zasnovali v Burgundiji, se je razvil v strica Sebastijana. Ta je bil vselej enako tepast in klepetav, togoten, vendar poln človeške topline in žlahtno smešen. Izbrali smo si snov, ki smo jo vsi skupaj pripravili za uprizoritev; vsak je oblikoval svojo stalno osebo in se v vseh situacijah vadil po svojem značaju, tako da je v kolektivni stvaritvi izrazil svojo naravo, svojo nadarjenost, svojo iznajdljivost in tako vzpodbujal iznajdljivost svojih soigralcev. Naši mladi gledalci so odzivno sodelovali pri igri in so nas kdaj pa kdaj izzvali,



**Reginald Rose in Horst Budjuhn: »Dvanajst porotnikov«. Prevod: Mile Klopčič, režija: Slavko Jan, scena: Vladimir Rijavec, kostumi: Mija Jarčeva.**





**Reginald Rose in Horst Budjuhn: »Dvanajst porotnikov«. Prevod: Mile Klopčič, režija: Slavko Jan, scena: Vladimir Rijavec, kostumi: Mija Jarčeva.**



**Rose - Budjuhn: »Dvanajst porotnikov«. Prizor iz 2. dejanja.**

da smo igro med samo predstavo spreminjali po njihovi všeči — imeniten teater, ki nas je vse dvignil v svobodne sfere poezije, čeprav smo stregli zahtevam precizne gledališke igre po večnih zakonih in pravilih, ki jih je že nekoč formiral Perrucci in smo jih kakor po čudežu znova odkrili, vendar ne v knjigah, v teoriji, marveč v praksi na odru. Resda, čudovita in poživljajoča igra z nepredvidenimi peripetijami.

1939 — Vojna je zavrla naše delo, razpršila komedijantsko družino in razbila instrument, ki sem ga toliko časa oblikoval. Zbogom, naše drago Gledališče strica Sebastijana in njegovo osebje, tolikanj pri srcu otrokom<sup>4</sup>.

## In za zaključek:

Želel bi, da bi naše mlado združenje načelo in sprožilo pobudo, da bi se v kakšni deželi na svetu (najbolje v Italiji) ustvaril mednarodni center za raziskave in stvaritve, ki bi deloval s potrebnimi dotacijami, po principih in metodah *Commedie dell'arte*.

Vendar bi morale biti po mojem mnenju predstave prvih desetih let, ki bi vznikle po zgornjem načrtu, kakor leta 1933, namenjene — ne odraslim, pač pa otrokom. Saj so otroci tisti, ki bodo gledališko prevzgojili starše in učitelje, saj bodo oni tisti, ki bodo kot odrasli ali umetniki ali kritiki ali izkušeni in zahtevni gledalci v gledališču, ki bo ustrezalo težnjam ali netežnjam svojega časa — v gledališču satire in ljubezni, v gledališču, ki se bo rodilo iz igralčeve umetnosti pod znamenjem čiste igre, burleske in poezije.

---

1) Glede Andréa Gidea opozarjam na njegov »Dnevnik« (str. 259 v izdaji »La Pléiade«).

2) *La Comédie Italienne*, Librairie de France, 1924, ki jo je pravkar izdal v na novo pregledani in pomnoženi izdaji.

3) Glej njegovo čudovito knjigo *La Commedia dell'arte*, izdano l. 1915 v Rusiji, l. 1927 pa prevedeno v francoščino. Za svojo osebo moram priznati, da ji dolgujem marsikaj.

4) L. 1957 pa je Gledališče strica Sebastijana znova odprlo svoja vrata. Njegov ustanovitelj je zaupal vodstvo dvema svojim mladima tovarišema, ki po prav istih metodah in z isto srečo oživljata tisočletno tradicijo.



# DEVETDESET LET NARODNEGA GLEDALIŠČA V BEOGRADU

Konec decembra 1959 je osrednje srbsko narodno gledališče proslavilo devetdesetletnico obstoja in plodnega dela. Jubilejne slovesnosti so se začele 21. decembra s slavnostno akademijo, na kateri je govoril upravnik Narodnega pozorišta dr. Milan Bogdanović in ki jo je operni orkester začel z uverturo dolgoletnega glasbenega vodje Narodnega pozorišta, Slovenca Davorina Jenka. Na interni jubilejni slovesnosti dne 22. decembra 1959 so bratskemu gledališču ob jubileju čestitali predstavniki vseh gledaliških institucij Jugoslavije.

Predstavnik Slovenskega narodnega gledališča iz Ljubljane je v pozdravnem govoru med drugim dejal:

»Misel, ki je vtkana v redko visoki jubilej osrednje gledališke institucije srbskega naroda, njegovega Narodnega pozorišta, vsebuje veliko občudovanje dela, ki so ga opravili, in dosežkov, ki so jih ustvarili srbski gledališki delavci v preteklosti, ponos ob današnjem visokem umetniškem, v plemeniti konkurenci s svetovnimi gledališči izpričanem nivoju Narodnega gledališča, in trdna vera, da se bo ta doseženi nivo, zakoreninjen v bogati tradiciji, toda črpajoč življenjsko silo iz živega utripa sodobnega človeka, še nadalje dvigal in še nadalje rastel.

Osrednja gledališča jugoslovanskih narodov so bila v preteklosti in so danes tesno povezana tako glede na umetniške ustvarjalce, repertoar in gostovanje kot glede na estetska in idejna hotenja: oblikovanje moralno-etične podobe našega človeka, črpajoč pri tem sredstva iz svojih nacionalnih kultur, ki pa se z dosežki bratskih kultur drugih jugoslovanskih in tujih narodov medsebojno oplajajo in krepe.

In ko se danes mlajše Slovensko narodno gledališče pridružuje iskrenim čestitkam ob jubileju svojemu starejšemu pobratinu, Narodnemu pozorištu, mu želi v tem smislu kar najvišjih in največjih uspehov in da bi kljub častitljivim letom ostalo vedno mlado, živo in dinamično!

Dovolite mi, da zaključim s starim slovenskim pozdravom in voščilom:

Na mnoga leta in — srečno!«

Do 29. decembra 1959, ko so bile jubilejne slovesnosti zaključene s premiero Krleževe drame »Aretej«, so se vrstila gostovanja (Srbsko narodno gledališče iz Novega Sada, Narodno gledališče BiH iz Sarajeva in Pionirsko gledališče »Boško Buha« iz Beograda) ter domače predstave.

Ob jubileju bratskega gledališča objavljamo jubilejna zapiska upravnika NP dr. Milana Bogdanovića in ravnatelja Drame NP Milana Djokovića.

# PODOBA NARODNEGA GLEDALIŠČA

(OB DEVETDESETLETNICI NARODNEGA GLEDALIŠČA  
V BEOGRADU)

Pred desetimi leti je Narodno gledališče v Beogradu slavilo svojo osemdesetletnico. Danes slavi devetdesetletnico. To so datumi, ki potrjujejo polno vitalnost skoraj stoletnega delovanja ene najstarejših in najbolj slavnih gledaliških institucij naše dežele in njene kulture. Ko se bo leta 1969 izpolnila prva stoletna perioda zgodovinsko izredno pomembne kulturne funkcije Narodnega gledališča in bomo ob koncu prvega stoletja njegovega delovanja pretehtali njegovo plodnost in ustvarjalnost, pri čemer bosta za presojo vseh potene njegove zrelosti upoštevana kot zelo pomembna in zanesljiva elementa prav ti dve predstoletni proslavi, bo postalo prepričevalno jasno, da je Narodnemu gledališču zajamčena zavidanja vredna usoda večstoletnih gledaliških zavodov kot so Comédie Française v Parizu, Burgtheater na Dunaju, Old Vic v Londonu, MHAT v Moskvi in še mnogi drugi. In ne samo njemu pri nas, kajti gledališka umetnost v Jugoslaviji je že krepko stopila v svoje novo stoletje.

Med našimi gledališči, ki so si zanesljivo zagotovila trajnost, ima Narodno gledališče prednost, da je v svoji aktivnosti najbolj celostno in najbolj konstantno: devetdeset let deluje na istem mestu, pod isto streho, na istem odru, pred istim občinstvom med vedno novimi pokolenji, devetdeset let v neprekinjeni kontinuiteti, razen pod bombami in pod zavojevalci. Razen tega je Narodno gledališče v Beogradu devetdeset let svojega obstoja delovalo in se razvijalo v nacionalno samostojnem okviru, v pogojih nacionalno svobodne družbe, torej od samega začetka svojega življenja in dela tudi z nedvomno nacionalno samozavestjo, razen tega in v smislu tega pod ustreznimi družbeno političnimi pogoji.

Popolnoma razumljivo je, da je Narodno gledališče potemtakem moglo od samega začetka formirati in fiksirati svoje osnovne značilnosti in da jih je v izraziti evoluciji ohranilo tudi vse do danes. Osrednje gledališče Srbije je bilo v prvih desetletjih obstoja kot odmev njenih stanj, teženj in potreb od vsega začetka in od prvih trenutkov prežeto z nacionalnim duhom in usmerjeno po nacionalnih smernicah, toda pod pečatom poudarjenega in nekoliko še vedno romantičnega nacionalizma mladega srbskega meščanstva. Toda z razvojem se tradicionalni srbski nacionalizem in patriotizem vse bolj in bolj konkretno prežema z aktualnimi in bolj aktivnimi nacionalnimi vsebinami, postaja borben, nacionalno osvobodilen, moglo bi se reči, nacionalno revolucionaren, s tem pa tudi širši in zgodovinsko bolj realen. Tudi Narodno gledališče se postopoma lušči iz svojega prvotnega romantičnega srbizma in se vse bolj usmerja progresivno jugoslovansko. Za Narodno gledališče je v resnici mogoče reči, da se je že pred ustanovitvijo prve Jugoslavije v svojih težnjah in z vsebino svojega dela usmerilo jugoslovansko. Ta značaj mu je dal predvsem nacionalni repertoar, ki je imel jugoslovanske poudarke že od začetka stoletja. Jugoslovansko pa je bilo Narodno gledališče tudi glede na sestav svojih



*Akademski slikar Mića Popović: zgradba Narodnega gledališča Beograd l. 1869.*

umetniških sil. Skozi vseh devet desetletij, od prvega dalje, je Narodno gledališče imelo med svojimi umetniki tako Srbe kot Hrvate in Slovence. Po letu 1918 Narodno gledališče zelo hitro postane jugoslovanski kulturni faktor.

Ta napredni jugoslovanski karakter Narodnega gledališča, ki je bil dosežen z evolucijo, je spremljal tudi razvoj družbeno progresivnih teženj. V družbeno političnih pogojih, ki so vladali v nekdanji Srbiji in v času stare Jugoslavije med neprestanim menjavanjem reakcionarnih režimov, se jim je v neizbežni meri moralo pokoravati tudi Narodno gledališče, toda nikoli toliko, da bi se izpremenilo v tribuno reakcije. Nasprotno, Narodno gledališče je od vsega začetka imelo trenutke bolj ali manj poudarjenega odpora proti nazadnjaštvu. Že v devetdesetih letih prejšnjega stoletja so z njegovega odra odmevale protireakcionarne ideje in podžigale pri občinstvu pritirežimske manifestacije. V 20. stoletju je protirežimski karakter Narodnega gledališča postal tako rekoč zakonitost, a med obema vojnama, ko je bilo gledališče povezano z borbeno naprednimi in prorevolucionarnimi družbenimi gibanji v vsej Jugoslaviji, je ta progresivni karakter Narodnega gledališča že formirana stvarnost. Narodno gledališče se je postavilo na stran progressa, do reakcionarnih režimov je postajalo vse bolj nestrpno, in obratno, režim je postajal v odnosu do Narodnega gledališča vse bolj nestrpen. S tem se je Narodno gledališče pripravilo, da se spontano priključi narodno-osvobodilni borbi in revoluciji; fašizmu se ni pokorilo, marveč se je aktivno, moralno in stvarno, povezalo z ljudskimi revolucionarnimi gibanji. In tako se je Narodno gledališče docela naravno znašlo na budnem stražarskem mestu, da takoj in pripravljeno stopi v kulturno službo revolucije.

Razumljivo je, da se umetniška podoba Narodnega gledališča ni mogla formirati in fiksirati neodvisno od vplivov vseh teh družbenih silnic, pod katerimi je dobivalo organsko podobo. Na začetku je imelo svoj romantični zanos, ki se je kazal v patriot-skem zanosu repertoarja in v eksaltirani patetiki igre. Toda to obdobje je bilo kratko, saj ni ustrezalo niti racionalni mentaliteti publike niti vse bolj izrazitemu in ostremu realizmu življenja. Gle-dalec je od teatra zahteval, da ga zabava, toda tudi, da mu koristi in da ustreza njegovim potrebam in razpoloženjem. In Narodno gledališče se je takoj usmerilo v najboljši tuji repertoar, ne da bi se pri tem ločilo od nacionalne dramatike, ki jo je izbiralo vse bolj po kvaliteti in zavrglo njeno prazno in gostobesedno patetiko.

Predor kvalitetne življenjske vsebine v besedo, ki jo je gle-dalec poslušal z odra, je vse bolj terjal, da je bilo treba to besedo izpovedovati resničneje ter s tem igro vse bolj usmerjal v realizem.

Seveda, na formiranje realistične igre, ki je postala ena naj-višjih kvalitet Narodnega gledališča že pod konec prejšnjega in na začetku našega stoletja in ki je dala našemu gledališču največje realistične igralce, je močno vplival tudi realistični stil dunajskega in budimpeštanskega gledališča, pozneje pa tudi pariškega in ru-skega. Prvenstvene pobude za realizem v umetniškem delu Na-rodnega gledališča pa so bile vsebovane v družbenih silnicah same naše sredine. In tako je Narodno gledališče z realizmom delovalo najbolj neposredno in najbolj prepričevalno, posređovalo je našemu človeku najbolj izbrane vsebine, ne da bi pri tem zanemarjalo nujnost, da tudi zabava, ter s tem postalo in ostalo narodni kulturni vzgojitelj, neke vrste ljudska univerza na tistem področju kulturnega delovanja, ki se imenuje gledališče in ki je v nacio-nalnih in internacionalnih razmerjih med področji, ki vplivajo na ljudi najbolj plemenito.

Ko govorimo o realizmu Narodnega gledališča kot o osnovni koncepciji njegovega dela, se sam od sebe ponuja pojem elastič-nosti. Realizma Narodno gledališče nikoli ni razumelo dogmatično in okorelo, ozkosrčno in v nasprotju z bolj svobodnimi in umetniško bolj svežimi in živimi iskanji. To je realizem, ki dopušča vso umetniško svobodo in vsak eksperiment, ki njega samega ne negira in ne uničuje. To je realizem, ki popolnoma ustreza ideo-loškim postavkam našega pojmovanja umetnosti, ki dopušča vso umetniško svobodo, toda tudi brani življenjsko resničnost, pozitivne koncepcije v pojmovanju in razlaganju samega življenja. To je realizem, ki vzpodbuja svobodo ustvarjalne imaginacije do tiste mere, preko katere bi se sprevrgla v neke vrste nezvestobo pro-gresu in začela delovati regresivno. Narodno gledališče se zaveda svoje obveznosti, da tak realizem, ki ga je negovalo v svoji pre-teklosti in ga z evolucijo razvilo do stopnje izredne umetniške ustvarjalne svobode, pa tudi odgovornosti, še vnaprej pogloblja, razvija in neguje.

MILAN DJOKOVIĆ:

## ETAPE DRAME

Jesenskega večera 12. novembra 1869 so se prvič odprla vrata komaj dozidane hiše Narodnega gledališča v Beogradu. V dvorano, ki je bila razkošno razsvetljena s plinskimi svetilkami iz plinarne za gledališčem, so vstopali državniki, visoki uradniki, bogati trgovci in obrtniki z ženami, pokriti s fesi. Mesto je komaj začelo svobodno dihati. Samo dve leti pred tem so Srbijo, stisnjeno v zmanjšane meje, po stoletni okupaciji, ki so jo prekinjale krvave borbe, Turki za vedno zapustili. Toda svoboda ne pomeni miru: nedaleč od gledališča še stoje ruševine Stambol-kapije in spominjajo prebivalce na neštivilne borbe, katerih glave so krasile njene zidove; v Srbiji se tudi po umoru kneza Mihajla ne umirijo dinastično-tujске borbe.

Beograd je tistega leta imel okoli 25.000 prebivalcev, računajoč tudi kmete in vrtnarje, ki so imeli njive in vrtove samo za streljaj tistega časa od gledališke hiše.

In ta Beograd je dobil svoj gledališki repertoar. Nacionalne pisatelje na čelu s Sterijo in svetovne pisatelje na čelu s Shakespearom. V tem gledališču so se smejali in jokali; v njem pa so se utrinjale tudi prve misli o družbenih problemih: samo leto dni po otvoritvi gledališča pride na repertoar Gogoljev »Revizor«, ta globoko impresivna panorama korumpirane carske birokracije, da bi družbi, v kateri se je birokracija komaj porajala, pokazala njen pravi obraz.



Stane Sever v naslovni vlogi Anouilhove komedije »Ornifle« ali »Sapica«.

Premiere so bile pogoste: povprečno po okoli 20 v sezoni, a ena izmed sezon je zabeležila 36 premier, ker je bilo treba ohranjati pri življenju interes majhnega kroga občinstva. Domači pisatelji so se dovolj hitro uveljavljali in gledališka kronika prvih 25 let do leta 1894 je zabeležila 119 del iz nacionalne dramske književnosti in 472 prevedenih del. Med tujimi pisatelji so do tega obdobja prvo mesto zavzemali francoski z 231 deli, za njimi pa so s 146 deli bili nemški pisatelji.

V tem obdobju so se na odru Narodnega gledališča prvič pojavili kot dramski pisatelji Djura Jakšić, Laza Kostić, Milovan Glišić in Branislav Nušić izmed onih, katerih dela imajo trajno vrednost, pa tudi drugi, ki so jih sodobniki občudovali, ki pa danes niso več pomembni (Djordje Maletić, Matija Ban, Jovan Subotić, Milorad Šapčanin, Dragutin Ilić), in končno oni, ki so danes popolnoma pozabljeni (Nedeljko Nedeljković, Nikola Djorić, Stevan Jevtić, Toša Pinterović).

Poleg srbskih dramskih pisateljev so bili v repertoarju tudi Hrvati Mirko Bogović, Ivan Kukuljević-Sakcinski in Josip Freudenreich.

Med igralci je eno najbolj pomembnih mest zavzemal Hrvat Adam Mandrović, glasbeno vodstvo pa je dolga leta pripadalo Slovencu Davorinu Jenku.

O okusu tedanje publike je gledališki kronist zapisal, ko je strnil 25-letno bilanco: »Slabši ali močnejši obisk gledališča ni vedno odvisen samo od repertoarja in od igre igralcev; to je često odvisno tudi od drugih vzrokov, ki so izven gledališke strehe. Glede na številke dohodkov bi mogli reči, da je naša publika v teh 25 letih z majhnimi izjemami najrajši obiskovala in gledala: prvič srbska narodna dela (zgodovinska ali iz sodobnega življenja); drugič igre s petjem; tretjič igre z veliko sceno in z velikim številom oseb; četrtič vesele igre, ki prehajajo bolj v burko. Resne komedije in tako imenovana fina konverzacijska dela niso najbolje uspevala«.

Pozneje, v obdobju pred prvo svetovno vojno, so se v repertoarju pojavila nova imena: Sima Matavulj, Vojislav Ilić, Svetozar Džorović, Aleksa Šantić, Bora Stanković, Vojislav M. Jovanović, Milivoj Pređić, Janko Veselinović, Dragoslav Nenadić, če navedemo samo najbolj pomembne; toda Nušićevo ime zdaj že dominira na beograjskem odru.

Beograjsko gledališko življenje, strnjeno v enem samem gledališkem zavodu, je kot eno od svojih bistvenih značilnosti tudi vnaprej ohranilo stalno razvijanje zvez z ostalimi jugoslovanskimi gledališči. Prva igralka Narodnega gledališča v Beogradu na prelomu stoletij je bila Slovenka Vela Nigrinova.

Na začetku našega stoletja je Narodno gledališče posvečalo posebno pozornost nacionalnemu repertoarju. Toda režija in scenografija tega časa sta še vedno ostajali v območju preživelih metod in oblik. V tem pogledu je bil storjen velik korak naprej z angažiranjem Rusa Aleksandra Ivanovića Andrejeva, ki je postal leta 1912 glavni režiser, in Čeha Vladimira Baluzeka, ki je postal scenograf.

Na večer pred prvo svetovno vojno je Narodno gledališče odigralo svojo zadnjo predstavo dne 28. junija in ansambel se je



Slavka  
 Glavinova kot  
 Grofica in  
 Stane Sever kot  
 Ornifle v  
 Anouilhovi  
 komediji  
 »Ornifle«.  
 Režija:  
 F. Jamnik,  
 scena: ing.  
 arch. N. Matul,  
 kostumi:  
 M. Jarčeva.



nato razšel na počitnice. Kmalu za tem so mnogi člani ansambla obleki uniforme.

Po končani vojni so igralci našli svoje gledališče v ruševinah. Že v decembru 1918. leta pa so bile uprizorjene prve improvizirane predstave v dvorani kina Kazino (današnji kino Kozara). Med tem, ko so tekle priprave za obnovitev velike hiše in med tem, ko so razpravljali o predvojni ideji, da bi vojaško konjeniško šolo preuredili za drugo gledališko hišo, so igralci igrali pod zelo neugodnimi pogoji. Tedaj se je rodila ideja, da naj ansambel odide na gostovanje. Ansambel je bil razpolovljen: del članov je odšel v Banat, del pa v Bosno in Hercegovino ter prišel tudi v Dalmacijo do Splita in Dubrovnika. Ta turneja predstavlja prvo veliko gostovanje v novi državi.

V obnovljeno »Manežo« se je Narodno gledališče vselilo januarja 1920, v obnovljeni veliki hiši pa je gledališče ponovno začelo z delom šele 6. junija 1922.

Skupno z Opero, ki je bila medtem že ustanovljena, je Narodno gledališče v obeh svojih hišah moglo razvijati polno aktivnost in izpopolnjevati svoji dve osnovni veji udejstvovanja. Tretja, balet, je bila od začetka samo dopolnilo operi.

Prebivalstvo Beograda je v tem času že doseglo številko 150.000. Okus občinstva se je znatno izboljšal. Tako na primer v sezoni 1920—21 najdemo na čelu repertoarnega spiska in na čelu spiska glede na število predstav Williama Shakespeara.

Ker je delovala v dveh hišah, je Drama lahko izbirala repertoar v zelo širokem diapazonu od lahke komedije, ki je zabavala in jamčila dohodke, do visoke literature, razen tega je lahko pomagala domačinom avtorjem.

Poleg prej omenjenih se v repertoarju Narodnega gledališča zdaj začno pojavljati nova imena. Zdaj je že jasno čutiti linijo jugoslovanske drame in na odru Narodnega gledališča se igrajo dela vseh naših pisateljev. Dominirata pa dve imeni: Branislav Nušić in Miroslav Krleža.

Nivo predstav se viša. Predstava ni več v tolikšni meri ustvaritev posameznika, ki jo »nosi« in ji vliiva moč, pač pa vse bolj in bolj postaja skladna celota, v kateri so posamezni deli dobro povezani in trdno uravnoteženi.

Režiserja Mihajlo Isailović, Srb, ki se je umetniško formiral v Nemčiji, in Rus Jurij Rakitin dvigneta nivo režije do tiste višine, do katere je Evropa v gledališki umetnosti prišla pred prvo svetovno vojno.

Domači režiser Branko Gavella je v tem obdobju z vrsto predstav Drame Narodnega gledališča ustvaril nove barve, po katerih so se te predstave glede na iskanje novih izraznih oblik mogle primerjati s tistim, kar je tedaj v svetu dosegla moderna režija.

Tudi igrilstvo je ob bolj studioznem delu dosegalo visoke umetniške rezultate. Talentu se je pridružilo studiozno delo in ta srečna kombinacija je tako pri starejši kot pri mlajši generaciji rodila umetniške rezultate, ki v svojih najboljših momentih niso zaostajali za najboljšimi evropskimi gledališči.

6. aprila 1941 navsezgodaj zjutraj, ko so prišli v hišo prvi delavci, da bi pripravili dnevno predstavo, so na Beograd nenadoma zgrmele Hitlerjeve bombe. To jutro je Narodno gledališče postalo ena prvih žrtev zahrbtnega napada. Zgorela ni samo gledališka hiša z vsemi dragocenimi napravami, marveč je zgorela tudi, kar je neprecenljiva škoda, najbogatejša zbirka dokumentov o razvoju srbskega gledališča, ki je nikoli več ne bo moč docela obnoviti.

Po temnem obdobju fašistične okupacije se je konec oktobra 1944 v porušenem in požganem Beogradu življenje začelo iz temeljev obnavljati. Tedaj je bilo obnovljeno tudi Narodno gledališče in njegova Drama.

Z enotami Narodnoosvobodilne vojske in Partizanskih odredov Jugoslavije so prišli v Beograd tudi člani Gledališča narodne osvoboditve. Njihove programe, ki so jih do tedaj izvajali na fronti, je beograjska publika gledala kot prve predstave Narodnega gledališča; v njegovo Dramo so se vključili tudi igralci — borci. Obnovljeni ansambel je takoj začel pripravljati prvo premiero, dramo ruskega pisatelja Leonida Leonova »Vdor«. S sremske fronte



Edvard  
Gregorin kot  
Machetu in  
Stane Sever  
kot Ornifle v  
Anouilhovi  
komediji  
»Ornifle«.  
Režija:  
F. Jamnik,  
scena:  
ing. arch. N.  
Matul,  
kostumi:  
M. Jarčeva.



je bilo v Beogradu še slišati topovsko streljanje. Predstave so se v začetku začenjale ob 3. uri popoldne, nato pa vedno ob poznejši uri, kakor se je pač fronta pomikala proti zahodu in severu, kamor se je sovražnik v krvavih borbah umikal pred našo in sovjetsko armado.

Do leta 1947 je Drama igrala v obeh svojih hišah. Tega leta pa je staro »Manežo« prevzelo Jugoslovansko dramsko gledališče. Tedaj se je začelo obdobje utesnjenega dela tako za Dramo kot za Opero z Baletom v pričakovanju nove operne hiše.

Drama je od osvoboditve do danes pripravila 94 premier. Med temi je bilo 42 premier nacionalnih avtorjev. Od tega 11 novih sodobnih.

V minulih 15 letih je ansambel doživel nekajkrat delne spremembe. In stalno smo ga pomlajevali.

Ni naša stvar, da ocenimo umetniški razvoj Drame in njenih dosežkov v kompleksu beograjske in jugoslovanske gledališke omike; naša dolžnost pa je, da povemo, da tisti del ocene, ki ga daje občinstvo s svojim obiskom, vedno, tudi v zadnjem času, beleži jasno pozitivno bilanco.



Duša Počkajeva  
kot Margueritte  
in Stane Sever  
kot Ornifle  
v Anouilhovi  
komediji  
»Ornifle« ali  
»Sapica«.

Danes ima Beograd okoli pet sto petdeset tisoč prebivalcev in to samo na ožjem mestnem območju, se pravi, da je dvajsetkrat večji kot je bilo mesto, v katerem se je začelo življenje te hiše pred devetdesetimi leti. Skupno število beograjskih premier včasih ni večje kot je bilo število premier Narodnega gledališča v prvih desetletjih njegovega življenja. To je najbolj prepričevalen znak, da so se kulturne razmere iz temeljev izpremenile v pozitivni smeri. Zanimanje za kulturo je silno naraslo. Četudi se je istočasno zelo razširila skala zabavnega življenja, je gledališka umetnost ohranila svoje vdane privržence in njihovo število se je v Beogradu procentualno celo povečalo.

V pričakovanju, da dobi Beograd novo operno hišo, je Drama danes v fazi priprav, da svojo popolno osamosvojitve dočaka sposobna za poln razmah umetniških sil in za afirmiranje določenih novih elementov v stilu dela. Ta trenutek pričakujemo še pred stoletnico Narodnega gledališča. Do tedaj pa je naše prvo vprašanje stalnejši oder izven ožjega mestnega centra, na katerem bi mogli uprizarjati svoj repertoar in na njem realizirati del planiranih premier v sezoni. Eksperimentalni oder predvidevamo v delu svoje sedanje hiše.

# ŠVEDSKO NARODNO GLEDALIŠČE – NAJVEČJE POTUJOČE GLEDALIŠČE V EVROPI

Značilnost Švedskega narodnega gledališča je v dejstvu, da igra na 600 odrih ter med svoje občinstvo šteje desetino vsega prebivalstva dežele. To sliko dopolnjuje še skoraj 2000 predstav letno, razdeljenih na približno 30 turnej, kot tudi podatek, da ŠNG prejema subvencije od države in od občin, kar tvori njegovo trdno gospodarsko bazo. Letos slavi Švedsko narodno gledališče četrstoletnico obstoja. V 25 letih se je razvilo v največji gledališki zavod v deželi. Njegov namen že od vsega začetka je bil: ponesti v švedsko provinco visoko kvalitetno gledališko umetnost.

Tako veliko potujoče gledališče je pač edinstveno, zato se tudi organizacijski in tehnično-praktični problemi rešujejo povsem drugače kot pri stalnih gledališčih. Da bi podali kar najbolj vsestransko sliko organizacije dela 13 ločenih ansamblov (turnejskih ekip), kolikor jih je odšlo lani iz Stockholma na 13 turnej v teku enega samega meseca, o študiju turnejskih predstav in njihovi poti po vsej državi, naj spregovore člani organizacijskega in umetniškega osebja Narodnega gledališča:

## HANS ULLBERG, RAVNATELJ NARODNEGA GLEDALIŠČA:

»Po vseh mestih in večjih krajih podeželja deluje danes skupno nekako 70 krajevnih zvez Narodnega gledališča, ki vpisujejo in organizirajo abonmaje ter sploh skrbe za obisk. To omrežje krajevnih celic, ki smo ga v teku let postopoma in vztrajno utrjevali, je bilo od nekdaj temelj, na katerega se je naslanjalo Narodno gledališče. V manjših krajih province pa pripravljajo predstave organizacije, ki so lastniki gledaliških dvoran, obenem pa predstavljajo veliko ljudsko gibanje.

Za poglobitev osebnih stikov in za preudarjanje skupnih aktualnih problemov v krajevnih zvezah se zastopniki krajevnih zvez vsako leto zbere na pokrajinski konferenci, a vsaki dve leti na državnem kongresu, na katerem so zastopane vse krajevne zveze.

Samo ob sebi umevno je, da se 600 odrov, ki jih v teku leta obiše Narodno gledališče, razlikuje po velikosti in tehničnih možnostih. Zaradi tega so formirane tri turnejske skupine (A, B in C); prva (A) gostuje na velikih odrih, tretja, (C) pa na najmanjših odrih, in katerih so možne le predstave z omejenim številom ansambla in z najpreprostejšo sceno. To in tako razdelitev so narekovali izključno tehnični pogoji, in zato nima nikake zveze z umetniškim nivojem predstav. Da bi izpolnili tehnično opremo gledaliških odrov, je Narodno gledališče v zadnjem času uvedlo brezplačno gledališko-tehniško posvetovalnico, h kateri se zadnje čase vse pogosteje zatekajo po nasvete posebno ob prezidavah in novogradnjah gledaliških dvoran.

Kljub temu Narodno gledališče na turnejah uprizarja tudi tehnično zahtevne predstave, od katerih naj omenim na primer »Elektro v črnini«, »Zaslanjano deklec«, »Malo čajnic« in »Othella«, kakor tudi nekatera operna dela, kot »Rigoletta« in »Lepo Heleno«.

Narodno gledališče sprejme letno v občasni angažma okoli 250 igralcev, režiserjev in scenografov, od katerih je večina seveda anga-

žirana samo za posamezne predstave. Večji del ansambla sestavljajo svobodni umetniki, drugi pa so izposojeni od stalnih gledališč. Zal pa v naši deželi, tako željni gledališča, primanjkuje igralcev srednje generacije visokih umetniških kvalit. To dejstvo je tudi ena izmed odločilnih ovir, zaradi katerih se Narodno gledališče za sedaj komaj drzne misliti za razširitev svoje dejavnosti.«

#### REŽISER:

»Skušnje za predstave imamo v Stockholmu. Ker Narodno gledališče nima lastnih dvoran za skušnje, moramo študirati in pripravljati predstave v najetih dvoranah z odri, kakršne so posejane po vsem Stockholmu. Skušnje za posamezno predstavo trajajo 5—6 tednov; zadnji teden jih vedno prenesemo na oder v kraju, kjer bo turnejska premiera. To je teden glavnih in generalnih skušenj v kostumih, maski, v sceni in z vsemi akustičnimi efekti, a, kot rečeno, na premierskem odru turneje v provinci. Prve dneve tega zadnjega tedna izpolnijo tehnične skušnje. Vse tehnične pripomočke kot n. pr.: reflektorje, reostate, magnetofone, ojačevalce in zvočnike ima turnejska ekipa s sabo.

Intimna zlitost izoblikovane predstave in zunanje okvira najrazličnejših odrov je prav zaradi posebnega značaja potujočega gledališča težko dosegljiva. Tudi v drugih ozirih se potujoče gledališče bori s problemi, ki so stalnim gledališčem neznani. Glede na vedno drugačna odrišča in igralne ploskve mora biti tudi aranžma izpremenljiv. Da bi umetniška raven predstav ne padla, se morajo igralci neposredno prilagajati vsakokratnim pogojem. Od časa do časa režiserji obiskujemo turneje in nadziramo predstave.«

#### SCENOGRAF:

»Scene Narodnega gledališča morajo biti predvsem spremenljive, se pravi, da jih je moč po potrebi zmanjšati ali reducirati in prilagoditi štiridesetim odrom, katerih globina variira med 5 in 10 m. Samo prva turnejska ekipa (A) mora obiskati navedenih 40 odrov. Scene morajo biti prenosne in trpežne, ker se mesece dolgo nalagajo na avtobuse in tovorne avtomobile in večer za večerom gradijo in razdirajo. Zaradi tega posamezni scenski deli tudi ne smejo biti pretežki, preširoki in previsoki in detajli morajo razen tega biti izdelani tako, da olajšujejo gradnjo scene in preprečujejo prehitro obrabo in poškodbe. Za popravila slikarskih ploskev je vsaka turnejska ekipa preskrbljena tudi z barvami za kulise.

Da bi se izognili morebitnim obsežnejšim popravilom v kraju premiere, za poizkušnjo postavimo vsako sceno že v Stockholmu, preden jo odpošljemo na turnejo, in jo temeljito prekontroliramo.«

#### VODJA TURNEJE:

»Vodje posameznih turnej smo odgovorni za izvedbo vsake planirane predstave. K naši nalogi spada tudi nadzor nad transportom in gradnjo scen. Od prvih skušenj dalje smo z ekipo in se seznanjamo z vsemi potankostmi predstav. Na turnejah urejamo finančne zadeve, izplačujemo honorarje igralcem in odpošiljamo z dnevnimi poročili tudi obračun prejemkov krajevnih zvez in dnevne obračune centrali v Stockholmu. Če je sila, vskočimo tudi kot 'deklé za vse' v igralski zbor.«



**Ivanka Mežanova kot Supo in Stane Sever kot Ornifle v komediji  
J. Anouilha »Ornifle« ali »Sapica«.**

#### ŠEF TURNEJ:

»Pravočasno pred začetkom turnej obvesti centrala Narodnega gledališča krajevne zveze o predvidenem repertoarju, iz katerega si posamezni kraji izberejo dela, ki jih nato sporoče v Stockholm. Na osnovi teh naročil določi šef turnej smer in pot turnejskih ekip. Dnevne razdalje ne smejo presegati 200—250 km. Po drugi strani pa prva potujoča skupina (A) često igra tudi po več zaporednih predstav na istem odru, v nekaterih krajih tudi do 6 dni. Potujemo z avtobusi, le v izjemnih primerih z vlakom.«

#### VODJA PROPAGANDE:

»Ves reklamni material, kot: letake, plakate, razstavne fotografije, časopisne beležke in klišeje, oskrbimo v Stockholmu in potem razdeljujemo krajevnim zvezam. Predstavnikom teh zvez je s tem poverjena skrb za lokalno propagando. K premieram so povabljeni predstavniki večjih časopisov; seveda pa tudi krajevni listi prinašajo ocene predstav v tamkajšnjem kraju.

Za vzbujanje in poglobljanje zanimanja za gledališče prireja Narodno gledališče v povezavi z različnimi kulturnimi organizacijami vrsto sobotnih in nedeljskih tečajev s predavanji in diskusijami o posameznih predstavah. Razen tega so obiskovalcem na razpolago gledališki listi z uvodnimi študijami o vseh literarno pomembnih odskih delih našega repertoarja.

**Gradivo je dal na razpolago Svedski inštitut, Stockholm; — prevedla M. T.**

## EDINBURŠKI FESTIVAL 1959

Povprečni Anglež ima številko trinajst za usodno, slabo številko. In nespametni pomen številke trinajst deluje večkrat tako, da ljudje — navadno popolnoma nezavedno — v zvezi s tem povzročijo nesrečo ali zmedo.

Letošnji Edinburški festival je bil trinajsti po vrsti. Čeprav so časniki že pred meseci pisali, da je videti letošnji festivalni repertoar prav tako zanimiv kot prejšnja leta, smo slišali tudi izjave, da veliko število provincialnih gledališč — s sorazmerno neznano Švedsko kraljevo opero in skoraj popolnoma neznanim — vsaj v Angliji — Finskim narodnim baletom — ne napoveduje tako visoke kakovosti uprizoritev, kot bi jo lahko pričakovali glede na to, da je prav zaradi visoke kakovosti postal Edinburški festival eden najbolj slavnih in programsko najbolj obširnih festivalov.

Sedaj, ko je festival že zaključen, je jasno, da je bil z umetniškega vidika izmed vseh trinajstih festivalov najmanj zanimiv. Izmed osmih uradnih in dvanajstih neuradnih (torej tistih dramskih predstav, ki so bile uprizorjene zunaj uradnega festivalskega programa), sta bili samo dve pravi svetovni premieri (Erica Linklaterja **Breakspear in Gascony** in **Why the Chicken** Johna McGratha); dve drugi deli uglednih avtorjev (**Cock-a-doodle Dandy** irskega komunističnega dramatika Seana O'Caseya, in **The Baikie Charivari** pokojnega škotskega dramatika Jamesa Bridieja) sta bili uprizorjeni že prej in sicer prva igra v Angliji, druga pa na Škotskem.

Po dramski plati se je odlikovala igra **The Three Estates**, 400 let stara satira na državo, religijo in politiko škotskega pisatelja Sira Davida Lindsaya. Satiro so za Edinburški festival preuredili že štirikrat. Uprizorjena je bila v odprti dvorani brez proscenija, na dvignjeni ploščadi, ki jo je občinstvo obkročilo s treh strani. Satiro je režiral veliki Tyrone Guthrie, edini angleški režiser, ki docela obvlada probleme odprtega odra. V satiri, ki se norčuje iz slabosti fevdalne aristokracije in iz cerkve, ki jo nadzoruje država (in ne iz cerkve, ki nadzoruje državo), je bilo tako polno naukov za današnji čas kot v času prve uprizoritve. Adaptacija sodobnega škotskega dramatika Roberta Kempa je dokaj verna prvotnemu originalu. Vsaka vloga sijajne zasedbe je bila do kraja izkoriščena. Satiri je režiser dodal še pevske vložke in sicer tako, da so imeli daljši prehod videz melodrame s to razliko, da še nobena opera ni tako kratkočasila ali izžarevala take življenjske sile z bleščečo akcijo in ostro karakterizacijo.

Gledališče Old Vic (z dramo **The Duple-Dealer**) in gledališče English Stage Company (z O'Caseyevim igro) sta imeli premieri v gledališčih Old Vic in Royal Court v Londonu. Razen **The Three Estates** so vse druge predstave »uradnega« programa izvedle škotske provincialne družine. **Breakspear in Gascony** (Perth), **Candi-da** Bernarda Shawa in Bridiesova igra so bile uprizorjene preveč stereotipno. Sicer pa tudi igra in režija nista bili na tisti višini, ki bi jo na takem festivalu pričakovali.

**Cock-a-doodle Dandy** je mešanica fantazije in burke, lokalizirana v oddaljeni irski vasi. Avtor, ki je napisal tudi dramo **Juno**





Stane Sever kot Ornifle in Drago Makuc kot Fabrice v Anouilhovi komediji »Ornifle« ali »Sapica«

in pav ter Prug in zvezde, je vodilni sodobni irski dramatik, ki prebiva v Angliji, da bi se, po lastnih besedah, izognil korobaču irskega katolicizma v rodnem Dublinu. V njegovi poslednji igri je hči krajevnega trgovca obsojena, da je začarala kraj z velikanskim petelinom, ki se potepa v okolici. O'Casayeva igra je naperjena proti nadvladi duhovščine nad irskim življenjem. Polna je odličnih, a nikoli do kraja razvitih situacij, pisana v avtorjevem posebnem čudovitem poetičnem jeziku. Pretežno irska zasedba, ki jo je trdno in živahno vodil režiser George Devine, je močno pripomogla k temu, da je postala O'Casayeva igra pièce de résistance festivala.

**The Baikie Charivari** se prav tako ukvarja s problemom človeka, ki ga je zapeljal hudič. Ta fantazijska igra temelji na motivu »Punch and Judy«, ki izvira iz italijanske commedie dell'arte. Kot večina Bridiesovih iger ima tudi ta dobro dramsko idejo, ki pa ostaja neizkoriščena, ker se avtorju v zadnjem dejanju izmuzne snov iz rok ter se razplete v neprepričljiv zaključek. Igro je režiral Peter Duguid z ansamblom Citizens' Theatre v Glasgouu. Uprizoritev je relativno uspela zaradi škotskih igralcev, ki so dali predstavi nekaj kvalitete škotskega **Slehernika**. **Candida**, ki velja za najboljšo Shawovo igro — gotovo je najbolje zgrajena —, je vzbudila upanje, da bo festival obnovil svoj sloves. Režiserju Perthu in njegovi uprizoritvi drame Erica Linklaterja **Breakspear in Gascony** je bilo prepuščeno, da obnove slavo škotskih provincialnih gledališč. Delo je pisano zgovorno in je prenapolnjeno s humoriističnimi vložki. V bistvu pa je to kljub srednjeveškemu franco-

skemu obeležju satira na témo modernega sveta. Meta avtorjevih humorističnih domislekov so urejene institucije ortodoksne religije, militarizem, meščanstvo, plemstvo in končno zadržanje srednjeveškega dekleta ob izgubi devištva. Ironija smeši predvsem duhovnika, ki časti hudiča — vedno znova se ponavljajočo figuro škotske dramatičke. Sicer pa delu res ne manjka soli.

Delo **The Double-Dealer** (prvič uprizorjeno leta 1693) je uprizoril Old Vic, ki je prav s to igro začel letošnji festival. Od kvarteta klasičnih komedij Williama Congrava, je ta najmanjkrat uprizarjana. Režiser Michael Benthall je delo režiral tako, da so igralci na koncu vsakega prizora zapeli kuplet; to in pa stilizirana scena Desmonda Heeleya je vzbudilo vzdušje moderne gledališke revije. Congravejeve igre bi lahko imele, čeprav se preveč ukvarjajo s problemi prešuštva in zakonske zvestobe, mnogo globlje namene — kot na primer Molièrove, od koder izhaja priložnostno njegov navdih: to je nič manj kot socialna kritika. »Kreiranje hinavščine« pripada naravno samo angleškim igralcem, zlasti ker so sposobni, da se tudi pošalijo z občinstvom. Nekaj temu podobnega najdemo pri Brechtu, kar ima svoje globoke korenine v tradiciji britanskega »music-halla«. **Why The Chicken** Johna MacGratha je izvajala skupina nekdanjih študentov oksfordske univerze.

(Nadaljevanje prihodnjič)

Iz rokopisa prevedel F. Jerman

## UPRAVNIK COMEDIE FRANCAISE ODSLOVLJEN

Francoski tisk je te dni zelo poudarjeno poročal, da je minister za kulturo republike Francije razrešil upravnika Comédie Française Clauda de Boisangerja. V tej zvezi poročevalci govorijo o permanentni akutni krizi v Comédie Française. V dvanajstih letih je ta stara francoska gledališka hiša pogoltnila kar pet čestitljivih upravnikov. Pri vsaki izpremombi, do katere pride v francoski vladi — in teh je bilo v zadnjih letih res nič koliko — se zamaje tudi stol upravnika Comédie Française. Pierre Dux, ki je bil štirinajst let societer Comédie Française in je leta 1945 po umiku nemških okupacijskih čet iz Pariza za leto dni prevzel vodstvo ustanove, da bi jo pozneje za stalno zapustil in postal zvezdnik in eden najboljših plačanih igralcev bulvarskih gledališč, je sedaj ob razrešitvi upravnika Boisangerja izjavil: »Kriza traja že zelo dolgo. Od trenutka namreč, ko so iznašli železnico, ki omogoča gostovanje igralcev, da sploh ne govorim o filmu, radiu in televiziji, ki zvaljajo igralce iz gledališč«. Da bi saniral to parmanentno krizo osrednjega francoskega narodnega gledališča, je predsednik De Gaulle Comédie Française in ostala francoska državna gledališča lani podredil posebnemu kulturnemu ministrstvu na čelu s pisateljem Andréjem Malrauxom. Francoska vlada je tedaj soglašala s predlogi za reformo, ki jo je zasnova minister Malraux. Malraux je od Comédie zahteval predvsem: »Več Racina in manj Labicha!« Za novega upravnika Comédie Française je lani A. Mal-



raux za šest let imenoval aktivnega diplomata Clauda de Boisangerja. Zgodovina francoskega teatra pozna en sam podoben primer: upravnik Emile Fabre je moral dne 4. februarja 1934, v politično izredno razgibanem času, demisionirati, na njegovo mesto pa je bil imenovan visok policijski uradnik, M. Thomé. Toda samo za dva dni. Po tem dvodnevem intermezzu je Emile Fabre še dolgo krmaril zgodovino Comédie. Sedanja kriza se bo, kot vse kaže, končala docela drugače. Namesto novoletnih čestitk je kulturni minister André Malraux upravniku Boisangerju, ki ga je dobrega pol leta pred tem sam imenoval za dobo 6 let, svetoval, naj odstopi. S 1. januarjem letos je namreč Comédie Française občutno zvišala vstopnino, ne da bi za ta ukrep prosila in dobila soglasje pristojnega kulturnega ministra ter finančnega ministra. Ta samovoljnost naj bi bila po splošnem vtisu poglobitni očitek proti sedaj že bivšemu upravniku. Minister Malraux je zvišanje vstopnine preklical in odredil, da se vsem, ki so medtem kupili vstopnice po zvišanih cenah, razlika vrne.

Umetniški zbor Comédie Française je pred kratkim zapustil tudi prominentni režiser Jean Meyer in prevzel vodstvo »Théâtre du Palais Royal«, kjer je Jean-Louis Barrault pred tem uprizoril Offenbachovo opereto »Pariško življenje« in z njo dosegel izreden umetniški uspeh. Jeana-Louisa Barraulta je minister A. Malraux imenoval za upravnika novega gledališča, bivše druge hiše Comédie Française, palače Odeon, z novim naslovom »Théâtre de France«.



**Nanta-Fix**

**KREMA ZA LASE**  
 položne mehke, stršeče  
 lase ter zmeška trde.  
 Lase postanejo mehki  
 in se svetijo. Fix kroma  
 las ne zamata in jih  
 tudi ne zlepi.

**Proti bolečinam vseh  
 vrst (glavobolu, zobobolu,  
 revmatičnim bolečinam,  
 nevralgijam itd.)**

**z a h t e v a j t e  
 v l e k a r n a h**

le originalno škatlico  
 tablet **COFFALGOL**  
 le originalno škatlico  
 tablet **COFFALGOL** jšim  
 ali tablete z močnejšim **OL!**  
 učinkom **PHENALGOL!**  
 izučuje:

**Lek**

**Tovarna farmacevtskih  
 in kemičnih proizvodov**

**L J U B L J A N A**

# TOVARNA KLEJA

LJUBLJANA

ŠMARTINSKA CESTA 50

Telefoni: 30-368 in 30-611

Brzjav: »OSSA«

Proizvaja:

kostne in kožne kleje, želatino tehnično in prečiščeno, tehnične maščobe, gnojila in krmila

*Prijavite pravočasno svoje potrebe, ker vas med letom zaradi omejene proizvodnje ne bomo mogli upoštevati*

IZVOLITE IZBRATI...!

ENA IZMED 4 AROM BO  
USTREZALA TUDI  
VAŠEMU OKUSU:

M O C C A  
R U M  
O R A N Ž A  
L E Š N I K

ZAHTEVAJTE  
POPULARNO »KRAŠEVO«

»Krem«

ČOKOLADO!



Schwarzkopf izdelke za nego las  
proizvaja tovarna »ZLATOROG«  
v Mariboru



# Knjižne novitete

**Ana Seghers: MRTVI OSTANEJO MLADI**

platno, 1600 din

**Fryd: KARTOTEKA ŽIVIH**

platno, 1300 din

**Jirasek: PROTI VSEM,**

platno 1400 din

**Hvat: SKRIVNOSTNA CELINA**

broširano, 1000 din

Knjige dobite pri

*Državni založbi  
Slovenije, Ljubljana*

Mestni trg 26

Copova 3

Trg revolucije 19

CELJE: Trg V. kongresa 3