



# GLEDALIŠKI LIST

1953/54

DRAMA

Štev. 7

*Tirso de Molina*

**DON GIL V ZELENIH HLAČAH**

PREMIERA v torek, 2. marca 1954

Tirso de Molina

# Don Gil v zelenih hlačah

Komedija

Iz španščine prevedel in priredil Janko Moder

Režiser in scenograf: inž. arh. Viktor Molka

Dona Juana . . . . .	Vika Grilova
Don Martin . . . . .	Bert Sotlar
Dona Inés . . . . .	Mila Kačičeva
Don Pedro, oče . . . . .	Maks Furijan
Dona Clara . . . . .	Vida Levstikova
Don Juan . . . . .	Dušan Škedl
Quintana, služabnica . . . . .	Tina Leonova
Caramanchel, sluga . . . . .	Branko Miklavc
Osorio . . . . .	Jurij Souček
Don Diego . . . . .	Pavle Kovič
Don Antonio . . . . .	Aleksander Valič
Celio . . . . .	Maks Bajc
Fabio . . . . .	Boris Kralj
Decio . . . . .	Stane Česnik
Valdivieso, služabnik . . . . .	Boris Kralj
Aguilar, strežaj . . . . .	Maks Bajc
Birič . . . . .	Jože Zupan

Muzikantje

Godi se v Madridu

Scenska glasba: Bojan Adamič

Kostume po načrtih Alenke Bartl-Seršove izdelala gledališka krojačnica pod vodstvom Cvete Galetove in Jožeta Novaka

Inspicent: Marijan Benedičič — Odrski mojster: Vinko Rotar — Razsvetljava: Vili Lavrenčič — Masker in lasuljar: Ante Cecić

---

Cena Gledališkega lista din 40.—

---

# GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

1953-54

DRAMA

Štev. 7

Dr. Bratko Kreft:

## TIRSO DE MOLINA IN NJEGOV „DON GIL“

Vse premalo uprizarjamo dela španske dramatike. Tudi literarno jih še zmeraj premalo poznamo in cenimo, čeprav so v resnici velika zakladnica gledališke in dramske umetnosti. Dela Lope de Vege in Calderona de la Barca uspešno tekmujejo z angleško in francosko klasično dramatiko. Res je, da je marsikaj v klasični španski dramatiki včasih bolj literarno nakazanega, včasih bolj scenarij kakor pa dovršeno in zaključeno dramsko delo, toda ne glede na to so v njej pravi biseri. Vsaj dva od njih smo na našem odru že uprizorili, Calderonovega »Sodnika zalamejskega« in puntarsko dramo »Fuente Ovejuna«. Značilnost španske klasične dramatike je njena tesna povezanost z gledališčem. Že španski narodni značaj je zelo »dramatičen«, temperamenten in eksploziven, v klasični dobi pa tudi teatraličen. Ko se je Spanec nekoč predstavljal, je naštel dolgo vrsto imen ki so vsa skupaj tvorila njegovo ime. Brez dolgega imena ni bilo pravega Španca v takratni družbi. Zato tudi sluga nič kaj ne obraja don dozdevnega Gila ker se predstavi s tako kratkim imenom. Ka rza skopljenca ga ima tudi s te plati.

Kakor ni Shakespeare edini znameniti dramatik elizabetinske dobe, ki je silno bogata s talenti in geniji, tako tudi nista Lope de Vega in Calderon de la Barca edina pomembna dramatika svojega časa, čeprav se drugi ne odlikujejo po tolikšnem številu pomembnih dramskih del. Vsi so pisali v neki vihri, v neki ustvarjalni vročičnosti, zato si niso prizadevali le v kvaliteti, marveč tudi v kvantiteti, saj so nekateri napisali kar po več sto dramskih del, s katerimi so tekmovali med seboj v španskem gledališču za simpatijo igralcev, gledaliških ravnateljev in občinstva, ki tudi ni bilo od muh. Poročajo, da je bilo zelo izbirčno in tudi zelo temperamentno, če mu kaj ni bilo všeč. Zato je bilo tudi strah in trepet avtorjev in gledališnikov. Zato se tudi marsikatero špansko dramsko delo konča z besedami te ali one osebe, po navadi komične, ki ali prosí ali poziva občinstvo na plosk. Tudi Shakespeare je ponekod storil isto. Občinstvo ni bilo deveta briga za španski teater, kar je povsem razumljivo, saj gledališče živi in mre prav od polnega in navdušenega avditorija kakor od dobre gledališke umetnosti. Ta boj je večer, kakor je v novejšem času precej trajen tudi boj med literaturo in gledališčem, kajti rado se godi, da kritika pojmuje delo gledališča in dramatike zgolj ali pa vsaj preveč literarno, da premalo misli na gledališče in njegovo umetnost kot tako. Žal tudi mi še mnogo zaostajamo ravno v tem smislu, kajti za gledališko umetnost ni le dovolj, če občudujeta občinstvo in kritika le literarno delo Shakespeara, Molièra, Cankarja itd., marveč da znata

dojemati in z zanimanjem slediti tudi tvornosti in kreacijam igralcev, skratka gledališču. Pri klasičnih delih je vsebina vsakemu dobremu gledališkemu obiskovalcu že znana, zato vsebina in avtorjevo besedilo ne moreta več vplivati neposredno in literarno, na novo učinkujejo le v igralski in režiserjevi interpretaciji. Gledališče je tisto, ki mora dati s svojo tvornostjo in izvornostjo vsaki novi uprizoritvi sicer znanega dela nov čar in novo mikavnost. Kadar bo gledališki obiskovalec pri nas hodil v gledališča tudi zaradi igralca in ne le zaradi literature, kadar ga bo zanimala kreacija ene in iste vloge v različnih interpretacijah, takrat bo storjen velik korak v razvoju naše gledališke kulture, v katero je treba računati prav tako raven gledalca in seveda tudi kritike. Tako pa se dogaja, da se za alternacije v vlogah skoraj nihče ne zmeni, kar je zelo tipično. V gledališče je treba hoditi v isti meri zaradi gledališkega tvorca kakor zaradi dramatike. Bili so časi, ko dramatike v smislu literature, kakor jo pojmuje danes, sploh še ni bilo, pa je kljub temu gledališče že obstajalo ter živelo bujno in živo življenje celo ob skromni literaturi, a iz toliko večje gledališke umetnosti. Klasični dramatik od Shakespearea do Lope de Vege in Molièra so se zmeraj zavedali, da morajo dati tudi gledališču svoje, zato je njih dramatika ne le literarna, marveč tudi odrska, igralska, režiserska in to v najlepšem smislu te besede, čeprav je za te žlahtne specifičnosti gledališke umetnosti pri nas še premalo smisla pa tudi premalo strokovnega znanja in nadarjenosti s strani kritike. Pri nas se še zmeraj pišejo o ustvaritvah slovenskih gledališnikov bolj ali manj naključne in priložnostne dnevne ali nočne impresije, ki so rade zelo subjektivne in večkrat zato tudi zelo krivične. Izjeme so le Kalanovi jubilejni eseji, pa še pri teh se mora pisec včasih naslanjati tudi na viře v preteklosti, ki niso niti dovolj zanesljivi niti dovolj tehtni — z nekaj častnimi izjemami. Na gledališko umetnost gledajo še vedno z neke površne, omalovažujoče strani. Zato tudi sme o njej pisati vsakdo brez znanja in priprave, kajti poznati nekaj knjig o dramaturgiji in zgodovini dramatike, se še ne pravi poznati gledališko umetnost, kajti gledališče ni niti le trobilo ali gramofon literature, marveč ima tudi svoje specifične ustvarjalne zakone, ki so se rodili že takrat, ko dramatike kot literature še ni bilo, gledališka umetnost pa je že bila. Prav to stanje nepoznavanja in pomanjkanja nadarjenih in strokovno dovolj podprtih kritikov povzroča, da še niti danes nismo nič na boljšem, odnosno, da smo celo na slabšem, kajti tako neodgovorna, nekvalitetna, strokovno nizka, naravnost diletantska, slaba in površna, kakor je večidel danes, kritika že dolgo ni bila. Marsikak »kritik« se je v zadnjih letih rodil iz redakcijske ali linijske ali pa še kakšne druge stiske in potrebe. Zato je v »kritiki« tudi toliko kričačev, ki skušajo s svojim vpitjem prekriti lastno praznoto in neznanje v gledališki umetnosti. Tolikšnega samozvanstva in govekarstva že ni bilo od Govekarjevih časov sem. Stvar je resnejša, kakor se zdi na prvi pogled, umetniško, etično in idejno, kajti ne zadeva le gledališča, marveč vso našo umetnost, zlasti pa literaturo.

Kam bi prišla naša politika, če bi se na isti način in s podobnimi nihilističnimi tendencami pisalo o njej tako, kakor se more pisati o umetnosti? Pisati o krizi našega gledališča, kakor da je to največja, najgrozljivejša kriza slovenske socialistične sodobnosti, kakor da je to osrednji pro-

blem, ali ni ravno to znak nečesa dekadentnega? Ali ni večji problem vprašanje literarnega ustvarjanja in možnost in nemožnost slovenske knjige — torej moralni in gmotni problem slovenske sodobne literature sploh? In vse, kar je s tem povezano!

Pred menoj leži knjiga »Kainz als Hamlet« od Konrada Falkeja. V njej je od prvega stiha do zadnjega, od prvega prizora do poslednjega, v katerem nastopa Hamlet, popisano, kako je Kainz igral Hamleta. Tako je njegova ustvaritev ohranjena tudi s pisano besedo, da more biti celo za šolsko knjigo. Ali bi ne bilo vredno in prav, če bi bil kdo takrat, ko je Levar še živel, napisal nekaj podobnega o njegovem Learu, o Železnikovem Divišku in Pubi Fabriciju, o profesorju v Okencu in o župniku v »Kralju na Betajnovi«, kakor ju je ustvaril Jožko Kovič, ali pa o Lipahovem učitelju Hvastji iz »Hlapcev«, o Mariji Veri kot materi v »Ženah na Niska-vuoriju« in še o marsičem lepem in velikem, kar se je zgodilo in se še dogaja v slovenskem gledališču. Igralske kreacije so lahko pomembne in velike celo v literarno problematičnem delu. Toda tako pisati je treba znati, kajti takšno pisanje je tudi ustvarjalno delo, brez katerega je vsaka stvar, ki izide pod imenom »kritika«, muha enodnevnica, ki zapušča za seboj le madeže. Odpira se nekaj osnovnih vprašanj, ki so zelo pereča in potrebna, da se o njih razpravlja globlje in z vso resnostjo, z znanjem in odgovornostjo, ne pa s kavarniško zaletelostjo in klubsko ali klikarsko pristranostjo.

Tirso de Molina, klasik zgodnje španske dramatike, spada med tiste mojstre, ki nikoli niso pozabili, da je treba dramatsko delo pisati za oder, za igralce, da torej mora imeti tudi v sebi vse elemente gledališke umetnosti poleg literarnih. Ta lok pa je zelo širok in čim sposobnejši je dramatik, tem bolj ga lahko napenja, kar izpričujejo tudi Shakespearove komedije, saj je Shakespear dal nekaterim naslove, s katerimi je laskal njegovemu okusu, kakor na pr. »Kar hočete« ali »Kakor vam drago!«, čeprav smo se teh naslovov tako navadili, da ne čutimo več iz njih, da jih je avtor napisal občinstvu za vabo, pa tudi za lahko, dobrodušno ironijo. Tudi Tirso de Molina je napisal svojo razposajeno komedijo »Don Gil v zelenih hlačah« za občinstvo in za gledališče, za smeh, za sprostitvev obeh, igralcem, da se naigrajo, občinstvu, da se nasmeje. Toda s tem še ni rečeno, da ni napisal tudi literarno dobre komedije. Nasprotno, dramaturško so zapletljaji izvedeni do virtuoznosti, osebe so žive in zmeda tako čudovito prepričljiva v svetu gledališkega čaranja, da je v hipu gledališkega dogajanja v interpretaciji dobrih, intuitivnih igralcev verjetna in prepričljiva in to vse po svoji igrivosti, ki je tako literarna odlika, kakor tudi gledališka.

Klasična dramatika je zmeraj zahtevala od igralca svoje in v neki meri celo več, kakor moderna, psihološka, ki je izšla iz naturalizma, saj je zadnja igralcu in režiserju skoraj vse predpisovala, vso psihologijo, ves značaj, vso odrsko podobo s tlorisom vred. Zato je tudi spravljala v svoji pretirani meri gledališko umetnost marsikje v Prokrustovo posteljo. Temu sta se med drugimi že pred petdesetimi leti uprla znamenita gledališka puntarja in novotarja Tairov in Majerhold. Zlasti Tairov je že zelo zgodaj nastopil zoper »gramofonstvo gledališča«, ki ga je literatura in z njo seveda kritika terjala od njega. Svoje misli je zbral v knjigi »Osvobojeno

gledališče«, kjer je — naslanjajoč se na znamenito umetnost klasične *commedie dell'arte* — postavil idejo »gledališča zaradi gledališča«. V strokovni literaturi ni nič manj pomembno, kakor knjiga Stanislavskega o igralcu.

Vsa klasična komediografija od Lope de Vege skozi Shakespeara do Molièra se v mnogem naslanja na *commedie dell'arte*, to se pravi na sproščeni teater, na gledališko umetnost, na izvorno igralčevo tvornost, kajti igralec mora in tudi more v njej manifestirati svojo individualnost in svojo umetnost kot tako, ki zlita z literarno podobo osebe ustvari šele tisti živi in sugestivni lik, ki pri predstavi — poslednji in zaključni fazi gledališkega ustvarjanja, ki zajema ves oder in literaturo, učinkuje in prepričuje. Takšne vrste dramatike je tudi »Don Gil«, ki izkorišča in povezuje vse najznačilnejše elemente takratnega španskega gledališča in komedije kot literature. Igralcem in režiserju nudi dovolj široko in svobodno torišče za udejstvovanje in ustvarjanje, gledališču pa dovolj prilike za smeh in za žlahtno gledališko razvedrilo.

Tirso de Molina se je v resnici pisal Gabriel Tellez in je bil frater reda usmiljenih bratov v Toledu. Kdaj je bil pravzaprav rojen, niti ne vedo natančno, ker je letnica 1584, ki jo navajajo za njegovo rojstvo, dvomljiva. Niti se ne ve, čigav sin je bil. Donna Blanca de los Ris je trdila, da je nezakonski sin vojvode de Osuna. Studiral je na univerzi v Alcalá de Henares. Leta 1600 je prišel v Madrid, naslednje leto pa je bil že v samostanu »mercedov« na Guadalajari. Kot dramatik se javlja leta 1606, ko živi že spet v Madridu. Deset let kasneje ga najdemo v Seville, kjer si dobi dovoljenje za potovanje v Indijo, izkrca pa se na otoku Santo Domingo. Leta 1618 se vrne in prebiva nekaj časa v Madridu, potlej pa v Toledu. Leta 1621. objavi svoje prozno delo »Cigarralles de Toledo« (»Toledski vrtovi«), hkrati pa je dotlej napisal že precej dramatskih del. Bržkone so ga za njegove gledališke uspehe mnogi zavidali, kajti leta 1623 so ga denuncirali inkviziciji (tudi v »Don Gilu« jo omenja), češ da ni spodobno za fratra usmiljenih bratov, da piše gledališka dela. Svet v Castilli mu je zato prepovedal, da bi še pisal igre, česar pa — kakor je videti — ni upošteval, saj poročajo, da je napisal okrog 400 gledaliških del (autos, verske igre, zgodovinske in sodobne igre, tako imenovane »comedias de costumbres«, med katere spada tudi »Don Gil«.) Leta 1638. je napisal svoje poslednje dramatsko delo, naslednje leto pa je objavil »Zgodovino reda Usmiljenih bratov« (»Historia de la Orden de la Merced«). Zadnja leta pred smrtjo je bil celo predstojnik tega reda v Soriu, kjer je leta 1648 umrl. V uvodu k njegovi igri »El condenado per desconfiade« (»Obsojenec zaradi nevere«) piše urednik med drugim: »Tirso je bil sedemintrideset let mlajši ko Cervantes, dvaindvajset let mlajši ko Lope de Vega, tri leta mlajši ko Ruiz de Alarcon (pisec igre, po kateri sta napisala Corneille in Goldoni svoji komediji »Lažnik«), šestindvajset let starejši od Calderona, triindvajset let starejši od Rojas Zorille in šestintrideset let starejši od Mereta.« To so glavni dramatikl klasične dobe španskega gledališča.

Značilno za Tirso de Molino, kakor tudi za dobo in družbo je, da je ta menih pisec najbolj erotične drame, kar jo pozna takratna literatura in ki so jo za njim prepesnjevali razni veliki pisci od Molièra do



Byrona, Puškina in naših časov. Njen glavni junak je postal sinonim za največjega ljubimca in pustolovca v ljubezni, čigar ime in pojava je še danes strah in trepet vseh tercialk in puritancev. To je Tirsov don Juan, glavni junak njegove drame »El burlador de Sevilla y Convidado de piedra« — »Seviljski razuzdanec ali Kameniti gost«. Igra spada, kakor domnevajo, med njegova prva, mladostna dela in ni najboljša, čeprav najbolj znana, toda izven Španije bolj znana po njenih prepesnikovalcih kakor po delu njenega prvega stvaritelja. Tirsov don Juan še kljub svojemu erotičnemu libertinstvu ni brezbožnež, kakor je že pri Molièru, toda v bistvu je njegov ljubavni svobodnjaški značaj vendarle že dan z vsem svojim cinizmom in ljubavnimi pustolovščinami, značaj ki veliko ljubimka, toda nikoli pravzaprav ne ljubi, ker ljubezni sploh ne prizna. Delo se odlikuje po realizmu dialoga in po živih značajih. Med njegove najboljše verske igre štejejo že omenjenega »Obsojenca zaradi nevere«. Med komedijami sploh nosi krono »Don Gil« (»Don Gil de las calzas verdes«), med najboljše psihološke igre pa »El vergonzoso en palacio« (»Nesramnež na dvoru«?).

Tirso se je boril za stare gledališke svoboščine, za gledališko staro pravdo, za njegovo sproščenost in veseljaško, komedijantsko razposajenost. Klasicistične enotnosti, klasicistična dramaturška pravila in zakoni, za katere se je tako zavzemal Cervantes, so mu deveta briga — podobno kakor Shakespearu. V svoji dobi je moral biti silno priljubljen in popularen, neugnan temperament, saj ga niti inkvizicija ni mogla ukrotiti, da bi ne pisal gledaliških iger, kar je na drugi strani spet pričla, kako popularna je bila dramatska in gledališka umetnost v tistem času. Videti je, da so ji ljudje rajši sledili kakor katekizmom, ali pa vsaj v isti meri, sicer pa — v katerih verskih obredih pa ni veliko teatra, še prav posebej v španskih, kar je mogoče videti še danes. Kljub vsemu zlahtnemu teatraličnemu je v njegovih osebah toliko realizma in življenjske resničnosti, da še danes prepričujejo, čeprav prevladujeta zgodba in zaplet s številnimi spletkami, kakor pričla ravno »Don Gil«, o katerem pravi nemški dramaturg in gledališki zgodovinar: »Tirsovo mojstrsko delo, ki je svojo mikavnost že večkrat izpričalo tudi v našem času, »Don Gil v zelenih hlačah«, tudi v resnici dokazuje, da so pisec in njegovo gledališče znali zamenjavo situacij spraviti na genialno višino.«

V »Don Gilu« živi, kakor v mnogih komedijah tistega časa, tradicija *commedie dell'arte*, ki ji je Tirso de Molina dal tudi vredno in prepričljivo literarno obliko z živimi, poskočnimi stihii in rimami, s komičnimi situacijami in humorno dovtipnostjo — smejoč in zabavajoč se nad zaljubljenostjo mladcev in dekličev, ko hkrati poje hvalnico ljubezni same — veseli menih, ki ni pozabil v trdem ovratniku, da je človek vendarle samo človek in da to niti ni tako slabo in nelepo, saj so celo njegove ljubavne norosti mikavne, kar z dobro voljo tisočič izpričuje njegov klasičen »Don Gil«.

## OB PRVEM TIRSU V SLOVENŠČINI

O španskem dramatiku Tirsi de Molini mi je s šolskih klopi ostalo v spominu samo to, da je avtor prvega »Don Juana« in začetnik pozneje tako pogostega donjuanskega motiva v literaturi in glasbi. Samo to... in vendar je bilo že to dovolj, da me je nekajkrat hudo mikalo, da bi se поблиže seznanil z njim. Toda iztaknil sem le dve, tri predelave njegovih iger, ki mi o njegovi umetniški moči niso kaj prida povedale, in o njem sem po raznih literarnih priročnikih zasledil le po nekaj bornih vrstic ob celih straneh, posvečenih njegovima velikima sodobnikoma rojakoma Miguel Cervantesu in Lope de Vegi. Spričo njenih mogočnih postav je Tirso de Molina ostajal v svoji meniški ponižnosti nekako v senci, ob strani... Nemara po krivici in iz pristranosti?

Vsiljevala se mi je muhasta primerjava s sosednjo Francijo, kjer je koj ob zatonu španskega zlatega veka vzcvetela velika trojica: Corneille, Racine in Molière, in mi stanovitno prišepetavala misel o tem, da je vsake dobre teatarske stvari tróje (le Shakespeare je en sam!) in da je imela pri starih Grkih teatarska deteljica še celo štiri peresa: Ajshilos, Sofokles, Evripides in Aristofanes. Kaj ko bi v zasenčenem Tirsu tičal nekakšen Aristofanes španskega gledališča, človek med božanstvi svoje stroke?

Nemalo sem bil zato vesel, ko se je režiser ing. Molka odločil za uprizoritev Tirsovega »Don Gila v zelenih hlačah« in me je vodstvo gledališča naprosilo, naj ga prevedem. Lotil sem se dela z ognjem in spoštovanjem do avtorja. Pri tem sem ugotovil, da sem imel pri svojem sklepanju o njem le deloma prav: Tirso ni Aristofanes, a

vendar je v njem nekaj tako pristno človeškega, preprostega, lahko bi dejal ljudskega, da mi je bilo ves čas ob prevajanju nekako hudo, da se moram držati verza z vsemi njegovimi lisicami in sponami. A sem se držal in ohranil v prevodu tudi vse vnanje muhe tedanjega španskega teatarskega jezika: kratek trohejski verz, povezan v strogo oblikovane štirivrstične in petvrstične kitice, pomešan tu in tam z jambskim enajstercem v osemvrstičnih stancah in decimah, in z nekitičnim štiristopnim trohejem z asonanco (ki ga je pri nas tako mojstrsko uvedel Prešeren). Ko je bilo delo prevedeno, sem čutil prav v zunanji zvestobi izvirniku tu in tam razkol med obliko in vsebino, kajti kljub Tirsovi stvarnosti in preprostosti v jeziku je bila v njegovi dobi le težnja po baročnem ocvetličnem izražanju, danes pa duh časa terja vse kaj drugega kot verz in prevajalec tudi ne more iz svoje kože. Mikalo me je, da bi celotni prevod predelal še bolj v smislu svobodnejše prepesnitve, kajti ne le za antične pisce, tudi za marsikakega španskega avtorja izpred tri sto let — iz dobe commedie dell'arte in improvizacije — je potrebna (ali pa vsaj koristna) posebna prevajalska tehnika, kar je Župančič neponovljivo dokazal pri svojem prevodu igre o Tirsovem sodobniku Ciranoju de Bergeracu, in kar Sovre dokazuje s slehernim svojim prevodom antičnih del.

Toda že je prišel inženir Molka in mi razložil svojo režijsko zamisel, slonečo predvsem na tem, da bo skušal z uprizoritvijo obuditi predstavo španskih komedijantov, o kateri imamo marsikak dragocen drobec ohranjen v literaturi tistega časa, pa tu



di v življenjepisih in zgodovinah. Ker so španske igralske družine tako v besedilu kot v inscenaciji marsikaj improvizirale in igrale brez zavese, kar neposredno pred gledalci, tudi mi ne bomo spuščali zastora ne pred igro ne po nji in tudi za posamezne spremembe ne. Vse potrebne rekvizite bodo po tedanjem zgledu na golem odru (ki naj približno nakazuje — recimo — nekakšno zavetno dvoirišče ali pa še drznejše: oder ljubljanske Drame, ki so vanjo prišli gostovat španski komedijanti) razpostavljali igralci sami kar vpličo občinstva in pripeljali jih bodo s seboj na svojem komedijantskem vozu, kakor so jih vozili še pred nedavnim tudi na našem jugu »za vozom boginje Talleje« ...

Tehnična težava je nastajala z zapolitvijo premorov, ki se ob spreminjanju inscenacijskih elementov nujno zavlečejo. Prizorišče si je režiser sicer zamislil v tlorisu in v opremi silno preprosto — po zgledu nekdanjih prizorišč *comédie dell'arte* — vendar je hotel tudi preurejanje odra živo vključiti v samo »predstavo«, tako da bi bilo postvarjeno čim pristnejše komedijantsko okolje, zato se je bilo bati, da bi utegnil biti ta »kulisarski teater« za gledalce nemara le preveč neza-

nimiv. Najti je bilo treba nekakšnih intermedijev, ki bi jih bilo mogoče odigrati nekako izven »prostora«, a bi vendarle sodili v celotno igro in sestavljali z njenimi »na odru, v prostoru« odigranimi člani skladno celoto. Tako je nastal okvir igre, ki je zvest tedanji španski komedijantski praksi, in nastali so uvodi v posamezna dejanja, ki pa so po smislu organsko vzeti iz Tirsovega izvirnega besedila, le svobodneje obdelani. Izmed prireditev »Don Gila v zelenih hlačah«, ki jih poznam (češka, nemška, italijanska in slovaška), tako naša še najmanj posega v Tirsov izvirni tekst (razen s črtami), temveč ga le uokvirja, hkrati pa ubija še eno muho: dolge, monologno komponirane tirade iz izvirne komedijske ekspozicije prenaša proti sredini in jih postavlja v bolj dramatično obliko.

Upam, da bo »novo ime« španskega komediografa — tretjega peresa španske pisateljske deteljice — prijetno presenetilo in ne le zabavalo, temveč tudi šibalo, tako da bo Tirso de Molina kmalu tudi pri nas star znanec, kakor je že drugod po svetu, in da bomo o njem vedeli ne le to — kakor doslej — da je med kakimi pet sto igrami napisal tudi praigro o Don Juanu in o kamnitem gostu, temveč tudi kako je pisal. jm.

## GOSTOVANJE SAVE SEVERJEVE V BEOGRADU

**Gostovanje Save Severjeve v beograjskem Narodnem pozorišču 27. jan. 1954 v vlogi baronice Castelli-Glembay.** O tem gostovanju piše kritik Eli Finzi v »Politiki« dne 1. februarja:

Slovenska umetnica Savka Severjeva, ki je gostovala v Narodnem pozorišču v vlogi baronice Castelli-Glembaj v Krleževi drami »Gospoda Glembajevi« je stara znanka beograjske publike. Kot prvakinja Jugoslovanskega pozorišča in kot gost je že prej ustvarila nekaj sugestivnih

likov, predvsem posebno pojmovano in toplo tolmačeno Lauro iz Krleževe »V agoniji«.

Baronica Castelli-Glembaj Savke Severjeve sodi vsekakor v vrsto zrelih intelektualno in emocionalno trdno postavljenih vlog te vestne, inteligentne in nadarjene igralka. Komplicirana, v marsičem protislovna narava te Glembajevske ženske, občutljive in grobe, rafinirane in prostaške, dame in vlačuge, zahteva nenavadno obsežno skalo izraznih možnosti. Prav v sposobnosti direktno izraziti »vizu-

elno« močne notranje procese je Savka Severjeva za naše relacije nedosežen mojster. V tej njeni tako redki in pri nas tako izjemni igralski sposobnosti vidim eno bistvenih odlik modernosti njenega odrskega talenta, njene umetniške sodobnosti. Savka Severjeva je v jugoslovanskem merilu med redkimi umetniki, ki pojmujejo in občutijo moderno dramsko književnost, ki imajo kot igralci kaj povedati — in s kakšno sugestijo! — o sodobnem človeku in sodobnem življenju s sodobnimi, umetniškimi izraznimi sredstvi.

Za razliko od dosedanjih igralskih podajanj baronice Castelli-Glembaj; ki so se poglavito opirala na efektivne zunanje elemente drame družbenega razkroja in jo s tem tudi osiromašile, je Savka Severjeva hotela in tudi uspela razgaliti njeno notranjost, osvetliti vso njeno naravo v vsaki stopnji skozi vrsto varljivih trenutkov, sestavljenih iz sramu in grdobe, pokvarjenosti in perversnosti, hinavstva in laži, podlosti in gnusobe, prav tako pa tudi iz solz in bede, ponižanja in odpovedi, šibkosti in nemoči, spoznanja in zavesti.

Z živimi psihološkimi pobudami in refleksi, ki jih je v tekstu dovolj, je postal lik baronice Castelli-Glembaj intenzivnejši in vsa drama notranje polnejša. Bila pa je tudi nevarnost, zlasti pri predstavi v Narodnem pozorišču, pri kateri so mračni toni posebno poudarjeni tako pri Ignacu (Ljubiša Jovanović) kot pri Leonu (Raša Plaović), da bi se takšna humanizacija lika ne sprevrgla v svojo igralsko apologijo. Tej nevarnosti se je Savka Severjeva izognila, zlasti v zaključnem prizoru III. dejanja, ki ga je odigrala kot direktno nasprotje in naravno dopolnitev prejšnji izpovedi pred Leonom z brezumnim strahotnim razkritjem prostaške strani baroničinega značaja v hipu, ko se ji majejo tla pod nogami in krogli interesi prevpijejo vse sentiment-

talne erotične težnje in lepa človeška stremljenja.

V povprečni interpretaciji bi bil podan pravi in zakrinkani obraz kot izraz pobud iste narave, zakrinkano kot spontana iskrenost, prav kot preračunana dvoličnost. Savka Severjeva je razbila primitivno shemo, ki ne računa s težino in protislovjem človekovih vzgonov in nagnjenj. Njena baronica ni samo »črna« ali samo »bela« kadar izraža pozitivna ali negativna nagnjenja, niti kadar je iskrena, niti kadar se pretvarja. Ona je enotno, celotno bitje z neverjetno iznijansiranimi občutki, s prepletenimi mislimi in kompliciranimi postopki. V smehu je morda resna, v laži — iskrena in v trenutkih zbuje »erotične inteligence« — razsodna, v izumetničenju — naravna!

Seči v igralskem podajanju tako daleč in povsem moderno psihološko tolmačenje, ki dekomponira granitno enotnost lika v kito sila tankih in razpletelih vlaken, katerih niti se daje bolj slutiti kakor videti, zahteva izredno razvit dar ustvarjalne fantazije, izrazit občutek za bistveno in popolno obvladanje igralskih sposobnosti. Savka Severjeva je v baronici Castelli-Glembaj vse to pokazala. Čeprav je ustvarila to Glembajevsko osebnost iz samih drobnih posamičnosti. Savka Severjeva je v baronici žela vsako strast z ostrino protislovnosti, zrelativizirala vsak postopek z nasprotnimi razpoloženji, ki se skrivajo za njimi, ji je uspelo postaviti na oder čisto jasen reliefen lik, ki je v osnovnih črtah prav monumentalen. Obsežna skala izraznih možnosti, zlasti glasovnih, ki jih suvereno obvlada, je omogočila Savki Severjevi, da je vse te tako različne in nasprotno intencije in izraze prikazala z enako močno prepričljivostjo in prirodnostjo.

Resna, sugestivna in zrela umetniška kreacija.

# ŠE O GOSTOVANJU NAŠE DRAME V ZAGREBU

(Konec)

Nenadno je v groteskni osuplosti, neumno iznenaden, s kroglo že v prsih ne veruje, da se je resnično ubil, da pa je v apatični nezavednosti to kljub temu storil — ki pa na zunaj »objektivno«, ne pa tudi resnično subjektivno demantira Lavrino povsem pravilno spoznanje, da je tak bednik, ki nima niti moči, da bi se ubil. Njegov samomor je njegova zadnja prigoda kakor tudi vse njegove dotedanje spekulantske ali hohštaperske avanture v življenju. To je samo nov poizkus izsiljevanja denarja od Lavre, najprej z grožnjami, potem pa z nagonsko gesto, kate-re posledic se čisto ne zaveda, ker v

podzavesti vendar pričakuje, da bo ostal živ. Zato nima in ne more imeti tak njegov samomor v sebi nič tragičnega in pretresljivega. Sam v sebi se zlomi, v padcu se stisne kot zveržena harmonika in zapušča vtis groteskno izmaličenega lika v panoptiku krivih ogledal. Tragičnost se pokaže šele tedaj, ko se pojavi Lavra in prepadeno zastrmi nad truplom. — Povsem drugačen je samomor Lavre na koncu drame. Sava Severjeva je dala izreden lik Lavre z enostavno, naravno igro, brez velikih gest in patetične emotivne intonacije, toda izdelan v podrobnih detajlih do prave življenjske prepričljivosti. S to

## Ben Hecht in Charles MacArthur: PRVA STRAN

Režiser: Fr. Jamnik

Scena: N. Matul — M. Korun



Prizorišče

vlogo me je prepričala, da je danes naša največja tragedkinja. In režiser Bojan Stupica je z njo prav fantastično izvedel finale drame — njen samomor. Ko v Lavri dozoreva odločitev o samomoru, potem ko se je prepričala o brezčutnosti in advokatskem sofizmu svojega ljubimca dr. Križovca, odide s scene in — se ustrelji. Ko pa skoči na sceno Križovec, pozvan po strelu, se hkrati pojavi izza kulis Lavra v ostrem, zadnjem življenjskem nagonu, že smrtno zadeta. Pojavi se nagnjena — kakor odsekana veja — in pada v ostrem, poševnem zaletu — toda povsem ravna, vsa trdna kakor njena zadnja odločitev v življenju. Kratek, rezek krik (za katerega na prvi mah

ne veste, odkod prihaja — od Lavre, ali verjetneje od služkinje) prav v trenutku njenega padca, je tako vibrantno realističen, da zvočno izredno ojači, popolnoma zaokroži ves izvrstni finalni prizor — kakor tista neobhodna pika, brez katere je beseda tudi samo prazna črta. — Tudi Vladimir Skrbinšek je izvrstno izklesal dr. Križovca v njegovi flegmatični, nekoliko nadležno vsiljeni pazljivosti in tipično odvetniški sofisteriji. Majhno, toda zelo zanimivo iznenadenje predstave je bila Marija Nablocka kot grofica Petrovna. Zaigrala je lik tipične ruske emigrantke zelo realistično, z vrsto subtilnih in minucioznih igralskih detajlov, povsem različno od groteskno karikirane interpre-



Bensinger — B. Miklauc, Endicot — B. Kralj, — Schwartz — A. Valič  
 Mc Cue — M. Bajc, Johnson — J. Souček, Murphy — D. Makuc, Wilson —  
 J. Zupan, Kruger — St. Cesnik

tacije, kakršna nam je v spominu na odlično igro Bele Krleže. K uspešnemu scenskemu vzdušju je mnogo pripomogla tudi zelo dobra inscenacija, zlasti v drugem dejanju, v katerem je masivno kvadratno izrezljani strop docela zapiral v intimnost odra to komorno delo in osamljenost Lavrine psihološke agonije. — Igralci ljubljanskega Narodnega gledališča so navdušili zagrebško občinstvo, ki je pokazalo, da ve dobro sprejeti in oceniti najvišje odrske uspehe. Slovenski umetniki so doživeli v Zagrebu tak aplavz, ki ga moremo primerjati samo z navdušenim odobravanjem ob gostovanju Jugoslovanskega dramskega gledališča iz Beograda.«

Ob tej oceni, ki je zaslužila, da smo jo objavili dobesedno, so se o slovenskih umetnikih razpisali tudi

drugi listi. Tednik »Vjesnik u srijedu« je v svoji številki z dne 16. decembra 1953 objavil poročilo, ki ga je napisal Ratko Ognjen in ki se glasi: »Ljubljansko Narodno gledališče se je zagrebškega občinstva nenavadno dojmilo po svoji izvrstni interpretaciji druge drame ciklusa — »V agoniji«. Iznajdljivo in bogato izcizelirano režijo Bojana Stupice je obnovil Vladimir Skrbinek zelo vestno v vsakem detajlu igre in odrskih situacij. Psihološko dovršeno funkcionalno, z zelo enostavnimi detajli, je bila poudarjena sila in stopnjevanje notranjega, emocionalnega doživljanja v različnih trenutkih. Neko docela navadno zunanje sredstvo (n. pr. dobro postavljen stol, na katerega sede v pravem trenutku igralec zelo dojmljivo), ali drža in gibljaji telesa



Serif — P. Kovič, Pincus — L. Potokar, župan — St. Potokar



so vzdali igri posameznih igralcev nenavadno plastično in sugestivno izrazno silo, ki je gledalce držala v nenehni napetosti. To je bila redko gledana razburljiva, polnokrvna igra, v enotnem slogu in ritmu od začetka do konca. Razen nekoliko monotone aktivnosti Lavre pri njenem krojaškem poslu v prvem delu igre, se ne more tej uprizoritvi prav nič stvarnega očitati. Sava Severjeva je zaigrala Lavro v nepozabljivi interpretaciji, brez vsakega patosa in narejene poze, vsa nabita z doživljenimi in poglobljenimi emocijami, ki so našle v vsakem trenutku igre najbolj naravni realistični izraz i v gesti i v intonaciji. Njena nema igra se je v posameznih prizorih dvigala do najvišje kakovosti igralske umetnosti. Stane Sever je ustvaril težko vlogo barona Lenbacha na nov način s tem, da je izdelal ta desperatorski in bedni lik deklasiranega aristokrata do

polne grotesknosti — celo samega samomora. Tudi Vladimir Skrbinšek je podal slogovno skladen, igralsko zelo izrazit lik hladnega, preračunljivega odvetnika Križovca. Marija Nablocka je oživila živopisno figuro ruske emigrantke grofice Petrovne na zanimiv, docela realističen način in se popolnoma skladala v splošni slog igre te seriozne komorne uprizoritve.

Tednik »Naprijed« je v svoji številki z dne 18. decembra 1953 objavil poročilo Zvonimira Berkoviča, ki izvaja med drugim: »Ljubljanski prvak Vladimir Skrbinšek je igral Križovca drugače, gotovo različno od dobro nam znane Strozzijeve interpretacije. Medtem ko je bil Strozzijev Križovec hladen, ciničen odvetnik, duhovno popolnoma skrušen, je Skrbinšek podal v isti vlogi hladnega, nemočnega človeka, bednega Križovca, ki se boji Lavre, njene superierne inteligence, moralne in karakterne nad-



Johnson — J. Souček, Peggy — M. Potokarjeva, Burns — Gregorin

močnosti, Križovca, ki je v paničnem strahu in se boji vsake besede v tej eksistencialni diskusiji. — Sava Sevrjeva nam je kakor Vika Podgorska dala svojo Lavro takšno, kakršna po Krleževem besedilu mora biti. Lavro je mogoče igrati samo na en način, alternativa je izključena. Križovec, Lenbach in druge glembajevske figure so v življenju igralci, z masko na njih obrazu, njihovi gibi so dresirani in v skladu s ceremonijalom družabnih konvencij. Zato imajo avtentični igralci Dujšin, Strozzi in drugi ne samo pravico ampak tudi dolžnost, da interpretirajo te maske vsak na svoj način. Lavra pa je brez maske, po napotkih svojega avtorja je »iskrena, odprta, naravna, nenarejena, po svoji naravi tiha in delikatna in kadar jo dogodki silijo na značilna spoznanja, pokaže divjo moč značaja.« Obe igralki i Severjeva i Podgorska sta iskali Lavro, prisluškovali njenemu glasu v sebi in kadar sta jo našli, je resničnost njihovih interpretacij zazvenela kot čisto zlato.

Tednik »Novine mladih« je v svoji številki z dne 19. decembra 1953 prinesel naslednje poročilo, signirano z M. M.: »Ljubljanski drami je ambient Krleževih dram razmeroma mnogo bližji in Ljubljančani so razmeroma dali tudi mnogo boljše izvedbo. Njihova interpretacija je nedvomno ena izmed boljših izvedb te drame v Jugoslaviji. Dva velika igralca, oba Severa, sta briljirala v obeh dejanjih in si osvojila simpatije zagrebškega občinstva, ki je videlo že mnogo odličnih izvedb »Agonije«. Dober prevod Jusipa Vidmarja in točno poznavanje nemščine je omogočilo igralcem, da se ne ozirajo na tehnične in — da tako rečemo — »lokalne« težkoče drame in da vso silo

posvetijo edini nalogi: umetniški interpretaciji. Predstava je imela samo eno veliko napako, in ta je, da je »Agonija« v očeh zagrebškega občinstva že tako klasična drama, da so njeni domači interpreti najboljši in verjetno nenadkriljivi v teh vlogah. Vika Podgorska, Hinko Nušič in Tito Strozzi so postali na neki način sinonimi za Lenbacha, Lavro in Križovca, zato vsak drug igralec, ki se pojavi v teh vlogah, ni več »tisto«. Domača zagrebška predstava »Agonije« je postala pojem Krleže v gledališču in igralci, ki so v nji igrali, so bili rojeni za to vlogo. In zato Stane Sever, kakorkoli je bil dober kot Lenbach, nikoli ne bo tisti pravi Lenbach, kakor je edina Lavra Vika Podgorska in edini Križovec Tito Strozzi. (Ko ga je nekaj poizkusil zamenjati Nikša Stefanini, ni bil nič drugega kot njegova slaba kopija). Če izvezemo tisto, česar slovenski umetniki niso krivi, nam ostane samo spoštovanje za vrednost in solidnost njihovega dela. Zlasti je ugajala Marija Nablocka, interpret ruske emigrantke, ki je to vlogo odigrala na poseben in za nas nov način. Četudi je ta izvedba bila na potrebni umetniški višini, je zameriti prirediteljem, da te drame ob tej proslavi (zlasti prav ob tej proslavi) ni odigral naš domači trio, ki je s to dramo dosegel dozdej že toliko uspeha...«

Tako je gostovanje Drame SNG ob Krleževi proslavi v Zagrebu pokazalo in dokazalo, da so njeni igralci v svojih kreacijah še vedno pri vseh svojih močeh in da znajo s svojim umetniško dognanim nastopom osvojiti občinstvo in kritiko ter dokazati visoko stvariteljsko raven našega osrednjega gledališča.

# MARGINALIJE

## Prošnja

Prepričani smo, da je nujno potrebno sodelovanje kritike in gledališča. Ker so v nekaterih kritikah posamezna mnenja manj precizno obdelana, si seveda gledališče potem ne more ustvariti jasne slike, kaj bi se prav za prav moralo ali v repertoarju ali v uprizoritvi izpremeniti. S tako željo se obračamo na Vasjo Predana, da bi nam podrobneje formuliral dve trditvi v kritiki »Posmeh ameriškega časnikarstvu« (»Borba« 22. februarja 1954), ki bi bili za nas zanimivi. Hvaležni bi mu bili, če bi trditev: »Ne glede na vsesplošno repertoarno mešanico (ta oznaka morda povsem preprosto, a zato dovolj nazorno razjasnjuje nenačrtno načrtnost programske linije v letošnjem delu SNG), v kateri ima Hecht-Mac Arthurjeva komedija kar se da trdno častljivo mesto...« z jasnejšo in bolj izčrpno formulacijo nenačrtnosti dopolnil. Prav tako bi mu bili — še posebno režiser — hvaležni, če bi detajlno navedel drobnarije, o katerih piše: »Če te kvalitete veljajo za prvo ali del drugega dejanja, četudi bi lahko navedel vrsto drobnarij, kjer bi režiser lahko na zanimivejši način sproščal fantazijo...« Nedvomno bi kritika s tem pridobila in njeno sodelovanje z gledališčem bi se poglobilo. Ogladnik.

## Kritiku...

V »Slov. Poročevalcu« se je kritik Javoršek zaletel v naš Gledališki list. Pravi, da je najdražji Gledališki list in v tej sezoni nekvaliteten. Kar se cene lista tiče, mislim, da je tov. Javoršek edini tujec v Jeruzalemu, kar se pa kvalitete tiče, meče po svojem merilu tudi Gledališki list v isti koš, kamor je v tej sezoni zmetal že vso Dramo. Če je gledališče slabo, tudi njegovo glasilo ne more biti boljše

po njegovem vztrajnem in doslednem mišljenju, le da je pozabil uvrstiti v to kategorijo tudi del časopisne kritike.

V »Slov. poročevalcu« z dne 14. II. 1954 pod naslovom »Pomembna predstava Mestnega gledališča v Celju« piše tov. Javoršek v poročilu o uprizoritvi Petra Ustinova »Ljubezen štirih polkovnikov«: »Nerazumljivo je samo to, da se sveža dramatska dejavnost v naši deželi kaže trenutno v manjših in obrobni gledališčih, kjer nimajo na razpolago ne takšnih materialnih sredstev in ne tako izbranega in velikega ansambla kakor v osrednjem gledališču.«

Nad to ugotovitvijo se je treba zamisliti. Morda bi kazalo popraviti neugodno in sodobnosti neustrezajoče stanje osrednje Drame z zamenjavami ansamblov in sredstev med osrednjim in manjšimi ter obrobni gledališči. Če bi taka selitev zadela na prehude težave, bi morda zadostila vztrajnim, skoraj bi rekel v tej sezoni načrtnim zaletavanjem v delu osrednje Drame kaka posamična premetitev, namestitev ali zamenjava. Sonce osvetljuje zvezde — ne narobe. Torej po Osvaldovo: Dajte nam sonca!

## Odnosi med kritiko in gledališčem.

Da se razumemo! Gre za izboljšanje odnosov med kritiko in gledališčem. Zelo pozno in morda ne na najboljši način smo reagirali na skoraj istosmerjeno kritiko v tej sezoni, ki bi ji lahko dali skupen naslov: Quo vadis SNG?, kakor nam piše neki anonimus. Pred leti smo tudi pozno in s precejšnjo težavo odgovorili predhodnikom današnjih kritikov, ko je bila Drama »muzej«, po katerem so se sprehajale zgodovinske okostnjene shakespearevske in druge kla-

sične figure. Tudi zdaj smo v zastanku, ko so se te figure umaknile modernejšim avtorjem, ki nam pa kar po vrsti — po mnenju kritike — ne povedo ničesar. Podrobnejša analiza

kritike in dela Drame plus čas bodo pokazali, da v odnosih med njima res ni nekaj v redu in ali so temu krivi objektivni ali subjektivni momenti.  
Spreglednik

## GLEDALIŠKA KRONIKA

### Tehnični svet pri SNG v Ljubljani.

Pri SNG je izvoljen Tehnični svet za reševanje problemov, ki se tičejo tehničnega osebja in tehnične službe. Vsaka hiša, t. j. Opera, Drama in ateljeji so izvolili po 8 zastopnikov. Ti so delegirali vsak po 3 zastopnike v eksekutivo. Na sestanku 17. febr. v Operi je bilo ob prisotnosti upravnika SNG tov. J. Kozaka izvoljeno predstavništvo Tehničnega sveta. Za predsednika je bil izvoljen šef krojaške delavnice tov. Jože Novak, za tajnika pa operni šef razsvetljavec tov. Silvo Šinkovec. Na tem sestanku je bila dana pobuda za ustanovitev društva tehničnega osebja.

**Gostovanje Elvire Kraljeve v Kranju.** Član Drame SNG v Ljubljani Elvira Kraljeva je 4. in 7. februarja 1954 gostovala v Prešernovem gledališču v Kranju pri tamošnji uprizoritvi Vojnovičeve drame »Ekvinokij« v vlogi Jele.

**Slovensko narodno gledališče za Svobodno tržaško ozemlje** je v prvi polovici februarja 1954 gostovalo v Mestnem gledališču v Ljubljani z uprizoritvijo Cankarjeve farse »Pohujšanje v dolini Šentflorjanski«. Na povabilo Uprave SNG je gostovalo v nedeljo 14. februarja 1954 tudi v ljubljanski Drami z dramsko reportažo Jožeta Zemljana »Odločitev« z dvema predstavama. Po naključjih, ki za to reportažo niso dovoljevala do tega časa javne uprizoritve v Trstu, je to bila tržaška premiera, četudi odigrana v Ljubljani. Posebnost uprizoritve je bilo narečje slovenskih ribi-

čev ob tržaški obali, za katero je besedilo igre priredil Miha Grljan (režija Jože Babič, scena Jože Cesar). Z večerno predstavo je tržaško gledališče hkrati proslavilo 70-letnico Ivana Regenta, voditelja tržaških slovenskih delavskih množic in pospeševalca slovenskega gledališča v Trstu v času pred prvo svetovno vojno in neposredno po njej.

### Gostovanje v Kamniku in v Litiji.

Člani ljubljanske Drame so gostovali dne 6. decembra 1953 z dvema predstavama Shawove pravljice v petih dejanjih »Pygmalion« v režiji Vladimira Skrbinška v Kamniku, v nedeljo, dne 14. februarja 1954 pa s popoldansko predstavo v Litiji.

### Sarajevo hoče še eno gledališče.

Sarajevo, glavno mesto republike Bosne in Hercegovine, je v polnem razvoju, ki mu ga še v izdatnejši meri napovedujejo v bližnji prihodnosti (arhitekti izdelujejo zanj načrte, ki naj upoštevaajo, da bo mesto doseglo milijon prebivalcev). Kulturnike najbolj zanima sporedni razvoj kulturnega življenja v mestu, ki je ob dosežanju, kulturno ne posebno razgibanem prebivalstvu doživel že dozdaj močen priliv prebivalcev, želečih si ustrezne kulturne ravni. Klic po novem gledališču, ki naj bi ga v osnovi omogočalo številčno naraščajoče prebivalstvo mesta, prihaja v času, ko so sicer dane takim stremljenjem bitne gnotne osnove tudi v denarnih ozirih, vprašanje pa je, koliko temu ustreza dvig duševne ravni ondotnega prebivalstva. Mimo teh

vprašanj, ki se jih je v glavnem dotikala anketa sarajevskega tednika »Sedam dana« in na katera so odgovori poudarjali teže rešljive možnosti o prostoru, zlasti pa o bodočem občinstvu novega, nameravanega gledališča, so se pojavila nekatera mnenja, ki so sicer poudarjala potrebo novega gledališča, na noben način pa gledališča, ki bi bilo novo za vsako ceno. Sarajevo sicer ima neko gledališko tradicijo in po mnenju režiserja Jurislava Korenića je obstoječe Narodno gledališče v Sarajevu v glavnem premostilo vse probleme na potu razvoja od nekdanjega provincialnega gledališča do ustanove z zahtevo višjega umetniškega kriterija. Vendar je sarajevsko gledališče prispelo do razpotja, s katerega more preskočiti na raven vodilne umetniške ustanove ali pa pasti nazaj na raven gledališča boljše provincialne kvalitete. Od osvoboditve do danes se trije činitelji gledališča (pisatelj, igralec in gledalec) razvijajo docela neharmonično, kar je dovedlo do krize našega repertoarja in sloga, ki se kaže tudi v vseh jugoslovanskih vodilnih gledališčih. Najbolj se je razvil drugi činitelj (igralec), ki mu v polnem naporu ustvarjanja manjka prvi činitelj (pisatelj), ki je zaostal toliko, da se je začel igralec v sebi rušiti in da je pri iskanju pomoči izgubljal orientacijo in povlekel s seboj še tretjega činitelja (gledalca) v tisto zvrst gledališča, ki beži stran od današnjega, in draži v njem tisto, kar ni nikdar bilo niti ideal niti cilj poštenega in revolucionarnega umetnika. Iz Narodnega gledališča tako nastaja nekakšno Ljudsko gledališče, iz ustanove pa, iz katere bi morali slišati borbene besede ali stihe velike literature, se širi duh malomeščanstva in sloga, ki je zastarel za nekaj desetletij. Analiza položaja sarajevskega gledališča (v boju, ki so ga morala prestati vsa oblikujoča se gledališča malih narodov, tudi slovensko)

pa je v tej anketi v neki meri pretrpela svoj lokalni okvir. Zlasti velja to za mnenje Ivana Fogla. Potem ko se je izjavil za še eno gledališče v Sarajevu, je podkrepil svoj predlog z mnenjem, da želi gledališče posebnega tipa, s posebnim, na široko zastavljenim sporedom. Zastavlja alternativno: gledališče sodobnega pisatelja ali pa gledališče sodobnega jugoslovanskega pisatelja od Cankarja, Kamova in zgodnjega Krleže naprej. Novo gledališče bi torej moglo imeti splošni jugoslovanski značaj, kar utemeljuje z ugotovitvijo, da imamo množico dramskih besedil, ki bi morala doživeti svojo obnovitev. Poleg tega še vedno nimamo ustreznega tolmačenja nekaterih naših dramskih pisateljev, n. pr. Nušića. takisto do neke mere tudi Krleže. V razpravi o naših gledaliških problemih je bilo zastavljeno tudi vprašanje odnosov našega nacionalnega stila in repertoarja. Fogl meni, da je vprašanje zastavljeno napačno, ker se stilu vzdajajo posebnosti (naš nacionalni stil), o repertoarju pa razmotrivajo na ravni svetovne dramaturgije. Vsa pomembnejša svetovna gledališča pa so našla svoj stil predvsem na posebnosti repertoarja. Ni stila interpretacije brez določenega, stilsko odrejenega slovstva ali slovstvene scenske osnove (Commedia dell'arte). Comedie Française, Old Vic, MHAAT so imeli v času svojih največjih uspehov za osnovo ne le delo ene generacije ampak celo le delo enega dramskega pisatelja. Ta gledališča tudi še danes v glavnem igrajo Racina, ali Shakespeara, ali Čehova in Gorkega. Torej domače pisatelje. Brez domačega pisatelja ni nacionalnega stila interpretacije in boj za nacionalni stil pomeni predvsem boj za domačega, v primeru našega gledališča za sodobnega pisatelja. Nam je potrebno gledališče z našo problematiko, z našim pisateljem kot temeljem. Odnos naših gledališč do domačih sodobnih pisate-



ljev pa je nesprejemljiv. S takim odnosom ne bomo nikdar postavili jugoslovanskega gledališča kot neke posebne vrednosti specifičnih barv, sozvočij, pogledov in smisla. Zato se Fogl izjavlja za gledališče našega domačega pisatelja, ker se bo v tem primeru zahtevala kvaliteta dramskega slovstva. Vedno je bilo tako, da je neko razvito gledališče svojo vrednoto vsililo vsem gledališčem v državi kot splošno narodno vrednoto. Pri nas je tak primer Jugoslovansko dramsko pozorišče in temu se je treba upreti. Ne s tem, da bi onemogočili to izredno kvalitetno gledališče, temveč s tem, da omogočimo ustvaritev nasprotnega pola. Edina možnost za to bi bilo narodno gledališče v smislu Foglovih izvajanj. Vrednote takega gledališča nam še niso znane, ker tako narodno gledališče še ne obstoji kot posebnost s svojim programom in stilskim obeležjem. Tip dedanjenega »narodnega gledališča« kot splošni tip po Foglovem mnenju izumira in zato se nujno mora pojaviti posebni tip gledališča s specifičnimi in različnimi cilji in repertoarji. En tip take vrste naj bi bilo gledališče sodobnega narodnega pisatelja. Fogl meni, da bi tako gledališče v

Sarajevu rešilo najvažnejši problem našega gledališča in bi po svojem značaju povzdignilo sarajevsko kulturno sredino na raven jugoslovanskih umetniških in kulturnih stremljenj. Vsekakor zanimive ugotovitve, ki prihajajo iz oblikujočega se novega kulturnega središča z željami, da bi se uveljavilo tudi v splošnem jugoslovanskem merilu s svojim posebnim konceptom in zasnovano gledališča. Morda se bo prilagajajoč se tem stremljenjem počasi dvignila tudi splošna kulturna raven prebivalstva v prej še zelo zapuščeni Bosni in Hercegovini.

**Dr. Kreftova gledališko-slovstvena študija »Puškin in Shakespeare«,** ki jo je zelo pohvalno ocenil dr. Jožef Gregor, znani gledališki strokovnjak in vodja gledališkega oddelka v dunajski Narodni knjižnici, je predmet obširnemu članku Umberta Urbanija v tržaškem dnevniku »Il Corriere di Trieste« z dne 23. februarja 1954. Urbani, ki publicistično pridno zasleduje jugoslovanske in zlasti slovenske kulturne dogodke, je v tem članku izčrpno podal vsebino knjižice in študijo v končnem povzetku laskavo pohvalil.

---

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

Zunanja oprema: ing. arch: Janko Omahen.

Tiskarna Umetniškega zavoda za litografijo. — Vsi v Ljubljani.



*Za ples  
in gustom zabavo  
ima najnovejše  
vzorce = novosti*

VELEBLAGOVNICA  
***Na-ma***  
LJUBLJANA