



# √ GLEDALIŠKI LIST

1953/54

DRAMA

Štev. 8

*Maksim Gorki*  
**VASA ŽELEZNOVA**

PREMIERA V SREDO, 24. marca 1954

MAKSIM GORKI

# VASA ŽELEZNOVA

Poslovenil Mile Klopčič

Scenograf: **ing. Ernest Franz**

Režiser: **Stane Sever**

Akad. slikar kostumov: **Alenka Bartl-Seršova**

Vasa Železnova . . . . .	Mira Danilova
Sergej Petrovič, bil kapitan, plul po Črnem morju, potem služil na rečnih ladjah . . . . .	Lojze Potokar
Prohor Borisovič Hrapov, Vasin brat . . . . .	Edvard Gregorin
Natalija } Vasini hčerki . . . . .	Draga Ahačičeva
Ljudmila } . . . . .	Vika Grilova
	Mihaelova Novakova
Rašela, Vasina snaha . . . . .	Sava Severjeva Ančka Levarjeva
Ana Onošenkova, Vasina tajnica in zaupnica . . . . .	Vida Juvanova
Meljnikov, član okrožnega sodišča	Jože Zupan
Jevgenij, njegov sin . . . . .	Drago Makuc
Gurij Krotkih, ladjarski načelnik .	Aleksander Valič
Liza } sluzkinji . . . . .	Vida Lestikova
Polja } . . . . .	Helena Erjavčeva
Pjattjorkin, bivši vojak, zdaj ladjar na reki . . . . .	Stane Česnik

Kostume izdelala gledališka krojačnica pod vodstvom Angelce Humarjeve  
in Jožeta Novaka

Inspicent: Vinko Podgoršek — Odrski mojster: Vinko Rotar — Razsvet-  
ljava: Lojze Vene — Masker in lasuljar: Ante Cecič

---

Cena Gledališkega lista din 40.—

---

# GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

1953-54

DRAMA

Štev. 8

Dr. Bratko Kreft:

## DRAMA O RAZKROJU MEŠČANSKE DRUŽINE

Posebnost tiste literature, ki se zavestno ukvarja s socialnimi problemi in jih umetniško upodablja, je običajno v tem, da kljub vsemu izrednemu, posamičnemu in individualnemu vpliva kot celota in po osebah tipično. Če s te strani gledamo dramo »Vasa Zeleznova« Maksima Gorkega, se ne moremo izogniti neki socialni tipičnosti, ki jo ta drama prikazuje, čeprav riše sicer propadanje družine Zeleznovih in v neki meri celo tragični konec njene poslednje oblastne in odločne zastopnice Vase, ki stori vse, ki ne okleva niti pred zločini, samo da bi rešila posest in moč Zeleznovih. Malo je primerov takšnih ženskih energičnih in gospodarskih likov v svetovni dramatiki, kakor je Vasa Zeleznova, ki je tip zgodnje kapitalistke. Človek in pol je, gospodar, da mu ga ni para, v svojih dejanjih brezobzirna, da ne izbira sredstev, če hoče kaj doseči, smel bi reči: nekakšen ruski ženski Kantor. Sociološko gledano je to prav tako drama meščanske družine v času prve kapitalistične akumulacije kakor Cankarjev »Kralj na Betajnovi«. Literarno stilno je sicer med njima velika razlika, saj je Cankarjeva drama realistično simbolistična, tudi njen dialog je literarno dvignjen v značilni Cankarjev dialoški stil, medtem ko je drama Gorkega realistična, upravičeno bi rekli celo naturalistična, saj v njej močno odmeva celo dednostna teorija, ki je bila fiziološko in psihološko vodilo Zolajevyega naturalizma in ki je močno odjeknila tudi v Krleževih »Glembajevih«. Sergej Petrovič Zeleznov je alkoholik in razvratnež. Posledice njegovega alkoholizma se poznajo na njegovi hčerki Ljudmili, na njenem infantilizmu in prekomerni naivnosti, ki so jo v gledališču Leninovega komsomola pritrirali celo do neke behavosti.

Paralela med Cankarjevim »Kraljem na Betajnovi« in »Vaso Zeleznovo« pa se vsiljuje še neke drugje. Ne samo sociološko, marveč tudi po nekaterih osebah in dogodkih. Vasa Zeleznova sicer ni neposredni in dejanski morilec svojega moža, kakor je Kantor svojega brata, toda prisilila ga je vendarle, da vzame strup in da naredi samomor, čeprav vsa stvar ni čisto jasna pri avtorju. Vasa upa, da je s tem rešila čast in gmotno moč Zeleznovih, a se seveda prevara, kajti razkroj je globlji. Ljudmila spominja na Nino, ki sicer trpi za preganjavico, ker slutí, kako je bil njen oče ubit, dedno obremenjeni pa sta obe, saj sta obe hčerki

zapravljaljivcev. Vlogo uporniškega Maksa ima v drami Gorkega revolucionarka Rašela, ki pa je povsem realistična in tudi njen izpad zoper Vaso je neposredno političen, v besedah in stilu dialoga realistično konkretno, medtem ko govori Maks Kantorju v simbolih in primerah. Sorodnost vzdušja in nekaterih oseb je seveda literarno naključna, saj je bila Cankarjeva drama napisana več let prej, opozarja pa nas, kako podobno družbeno okolje in stopnja družbenega razvoja oblikujeta podobne značaje in ljudi ter podobno psihologijo, prav tako pa podobne zapletljaje in boje.

Že 1910. leta je ruski marksistični literarni kritik in teoretik V. Vorovski opozoril v svojem eseju »Dve materi« na lik matere v romanu »Mati«, Nilovne in na Vaso Železnovo iz istoimenske drame, ki je izšla takrat v prvi redakciji. Ko je leta 1935. neko sovjetsko gledališče hotelo uprizoriti prvo redakcijo, mu je Gorki obljubil, da mu bo poslal nekaj popravkov, v resnici pa je dramo tako spremenil, da je nastalo novo delo, ki se močno razlikuje od prvega. Razlika ni le v dejanju in nekaterih oseh, tudi nekaj imen je drugačnih. Prva redakcija, ki je izšla tudi v slovenščini v knjigi »Štiri drame« Maksima Gorkega, je imela podnaslov »Mati«.

Nilovna je proletarska mati, Vasa Železnova pa buržuazna, kakor pravi Vorovski. Obe materi stojita čisto na nasprotnem stališču: »... Zahvaljujoč se brezupnemu siromaštvu ni Nilovna odvisna od materialnih stvari, ker jih niti nima. Stvari nimajo oblasti nad njo, ne gospodarijo z njo, ona ni njihov suženj. Svoboden človek je in njena čustva so svobodna. Njena materinska ljubezen more brez bojazni iti po vseh nevarnih poteh njenega sina, ker zanjo ni nevarnosti, da bi se spopadla s kakšno silo, ki bi jo svojevoljno napravila za svojo sužnjo. Edina sila, ki ji stoji nasproti je vnanje zatiranje, toda pota njenega sina gredo premišljeno proti tej sili zato, da se spopadejo z njo.

Nasprotno pa je Vasa predala svojo voljo, svoj um, svoje moči zlodju zlatu in vsa njena čustva in ravnanja so podrejeni volji tega gospodarja. Stvari in denar — to so pravi gospodarji v domu Železnovih. Stanovalcem tega hrama določajo vse misli, predpisujejo jim ravnanja in prišepetavajo besede. In težko je tistemu, ki se upira njihovi volji.

Vse matere so čudovite, pravi Vasa, — velike grešnice, a tudi velike mučenice. Strašen bo zanje sodni dan... toda pred ljudmi se ne bom kesala. — Tudi Nilovna se ne kesala pred ljudmi, nasprotno, zavestno se upre utrjenim družbenim razmeram. Toda zanjo ni strašen 'sodni dan', ker ni grešnica. Materinska ljubezen naredi obe mučenici, toda kako asmerjata svojo materinsko ljubezen, kake smotre ji postavljata, to dela iz ene svetnico, iz druge pa grešnico. Materinska ljubezen sili Nilovno na pot samopožrtvovalnosti, na delo za dobro vseh trpečih, na koncu konca za dobro vsega človeštva. Vaso pa zapira njena materinska ljubezen v ozek krog egoistične živalske povezanosti z njeno »nično« družino in jo tira v zločin in greh. Nilovna s svojimi lastnimi rokami razdira ozko družinsko ognjišče in njegovo blago toplino, toda s tem pomaga pri ustvarjanju velike, neizmerno človeške sreče. Vasa pa vse svoje življenje zida in zida gradove blagostanja za svojo družino, naposled pa je sama 'strašen razkrajajoč kvas razpadanja lastne družine in svoje družbe.

Dve materi, ki sta izšli iz iste družbe, iz katere sta prinesli podobne duševne probleme, prežete z enakim čustvom materinske ljubezni, ki sta prišli v različne družbene pogoje, sta postali nasprotnost druga drugi, večni in neizprosni sovražnici. Druga nasproti drugi stojita kot dobri in zlobni genij. Kar ena gradi, druga ruši, kar ena ljubi, druga sovraži, čemur se ena klanja, druga razdira. In med njima ni miru ne konca njuni brezobzirni borbi, dokler so takšne družbene razmere, ki z jeklenim nesmiljenjem delajo iz mater ali »mučenice ali grešnice«.

Dramska tehnika »Vase Železnove« je fragmentarna. Prva redakcija nosi oznako »Prizori«, kar pa velja tudi za drugo. Tudi Čehov je imenoval svojega »Strička Vanjo« — prizori iz vaškega življenja. Naturalistična dramatika, iz katere sta izšla tako Čehov kakor Gorki, si je prizadevala, da bi jemala naravnost izseke iz življenja, neposredne prizore in ne literarno urejenih in smotno zgrajenih dram, kajti v življenju teh ni, vsaj ne v takšni strnjeni obliki. Čeprav je Vasa osrednja oseba te drame, bi moglo vsako dejanje nositi svoj naslov, saj ima slednje neko svojo ekspozicijo. Tako je prvo dejanje drame Sergeja Petroviča, drugo drama Rašela, matere-revolucionarke, tretje pa šele drama Vase Železnove, odnosno vsaj njen zaključek. V prvi redakciji ni tolikšnega neposrednega političnega poudarka, kakor ga prinaša v drugo redakcijo Rašela; občutje brezupja in razpadanja pa je prav tako močno. V prvi, ki tudi ni tako dramatična, je morda občutja celo več, saj je v tem Gorki rad sledil Čehovu, ki je dramatsko in dramatično dogajanje sploh prenašal na občutje, na znamenito nastrojenje, ki ga je na odru znalo mojstrsko ustvariti šele Umetniško gledališče Stanislavskega in Nemiroviča-Dančenka. Gorki je vpletel med čehovska občutja še socialni in politični element, brez katerega sicer tudi Čehov ni, toda Gorki ga poudarja, medtem ko je pri Čehovu zavil v njegov znameniti podton.

Takšna dramatika zahteva silno veliko od režiserja in igralca, saj mora podobno, kakor v marsikaterem starejšem, klasično-renesančnem, zlasti pa španskem delu, prinesiti igralec marsikaj že seboj na oder. Zato je tudi v predstavah Čehova in Gorkega v Umetniškem gledališču toliko režijskih in igralskih podrobnosti, toliko naturalističnih artističnih rekvizitov, ki prepletajo besedilo in dialoge.

Iz vsega dogajanja v tej drami se dvigata glavni nasprotnici: Vasa in Rašela. To nista le osebi, marveč osebnosti, nista le osebni, marveč tudi družbeni in politični nasprotnici. Boj med njima je v človeškem smislu boj dveh mater, ki se borita za istega otroka, ki je eni vnuk, na katerega hoče prenesti Vasa nele vse svoje premoženje, marveč tudi vse svoje načrte in »ideje«, ker so njeni otroci za nič, drugi pa sin, ki ga hoče Rašela prav tako vzgojiti po svoje, to se pravi revolucionarno. Vasa in Rašela si stojita nasproti kot materi in kot družbeni in politični nasprotnici. Drama »Vasa Železnova« spada med vrsto političnih dram Maksima Gorkega, ki se začenjajo z »Malomeščani«, nadaljujejo v »Sovražnikih« in zaključujejo z »Jegorjem Buličovom« in »Dostigajevom«. Posebna odlika »Vase Železnove« je kratek, odsekan in jednat dialog, ki je zdaj občutje, zdaj spopad, zdaj epika, zdaj lirika, kar pa vse skupaj mora na odru ustvariti mračno scenično atmosfero propadajočega sveta Železnovih in Hrapovov, na drugi strani pa boj dveh nasprotujočih si družbenih sil.

# STANE SEVER O IGRALSKIH IN REŽIJSKIH VPRAŠANJIH

(Iz razgovora)



Stane Sever

Stane Sever pri uprizoritvi Gorkega drame »Vasa Zeleznova« debutoval v Drami SNG v Ljubljani kot režiser. Mladi igravec, ki je začel v Drami nastopati kot statist od leta 1932 naprej, je s tem stopil v novo obdobje svojega razvoja. Kot igralka ga cenimo zlasti po vrsti umetniško zaigranih igralskih vlogah v vseh povojnih sezonah, malokomu pa je znana dokaj trda pot njegovega življenja, ki jo je moral prehoditi, da je po premaganju najrazličnejših težav v zadnjih sezonah med obema vojnama dosegel svoj sprejem med ansambel ljubljanske Drame. Še kot deček je v svoji mladosti sodeloval v improvizirani igralski skupini, nato v različnih igralskih krožkih na Viču, pri Obrtniškem odru in pri Šentjakobskem gledališču, tem odkrivališču naših igralskih talentov. Kot dijak na učiteljski (Sever se je pripravljala na učiteljski poklic in je maturiral v Mariboru, potem ko ga je njegovo igrilstvo na ljubljanskem učiteljsku

pripeljalo do hudih konfliktov z ravnateljstvom, ki so imeli za posledico izključitev) je nastopil v dveh Cankarjevih igrah »Za narodov blagor« in »Lepa Vida« ter pri tej priložnosti prvič nastopil tudi na deskah ljubljanske Drame. Po maturi se je ponudil vodstvu mariborskega gledališča, pa ni uspel. Po odslužitvi vojaškega roka se mu je izpolnila dolga želja, da je bil — potem ko že dolga leta ni nihče našel sprejema v ansambel ljubljanske Drame — sprejet skupno s Francetom Presetnikom kot pogodbeni igravec. Za svojo avdicijo je bil pripravil Hermana iz Celjskih grofov poleg nekaj drugih točk, med njimi iz Hamleta. Tako se je začela njegova igralska pot v osrednjem slovenskem gledališču, ki je z njegovo namestitvijo priznalo njegov talent, priznan mu je prejel od drugih slovenskih igralcev in ne nazadnje od Milana Skrbinška, ki ga je že bil sprejel v svojo občasno gostovalno igralsko skupino.

Naprosili smo Staneta Severja, da nam ob svojem prvem nastopu v Drami kot režiser pove nekaj besed o režijskih in igralskih vprašanjih sodobnega slovenskega igralca.

**Kaj te je nagnilo k temu, da se boš lotil ob svojem igralsvu tudi režije?**

Pri svojih prvih javnih nastopih v zadnjih letih med obema vojnama sem pravzaprav začel že kot režiser. Pri Sokolskem društvu na Viču sem v letih 1934 in 1935 sodeloval pri dveh predstavah na prostem, na letnem telovadišču v velikem obsegu kot režiser. Režiral sem »Tugomerja« in »Celjske gro-

fe«. Za amaterske pojme sta bili ti dve predstavi velik uspeh, saj si jih je ogledalo okoli 6000 oseb. Mi-mogrede omenjeno sem pri teh dve priložnostih nastopil tudi kot igravec, tako da sem v »Celjskih grofih« igral glavno vlogo Hermana, pri »Tugomerju« pa žensko vlogo stare Vrže, ker ni bilo na razpolago nobene primerne igralka. To sta bila kar dva zanimiva poizkusa za mene kot igralca in kot režiserja. Pozneje sem se kot režiser poizkusil v Sentjakobskem gledališču, kjer sem režiral »Lepo pustolovščino« francoskih pisateljev Caillavet, de Flers, Rey. Kot poizkusni režiser sem se kar dobro počutil, delo mi je šlo nekako izpod rok.

Ko so me s sezono 1937-38 sprejeli v ljubljansko Dramo, sem se posvetil toliko igraltvu, da nisem mislil pač na nič drugega. V začetku letošnje sezone mi je naključje poverilo režiserski posel. Prevzel sem v Mestnem gledališču v Ljubljani režijo izvirne slovenske drame Vasje Ocvirka »Ko bi padli oživali«, potem ko je bil prvotno določeni režiser Jože Tiran poklican na orožne vaje.

Dasi sem že nekaj let sèm občutil neko notranjo potrebo po režiji, h kateri so me nekako silili različni vzroki in lastna razmišljanja o raznih gledaliških problemih, bi se morda še ne bi bil spuščal k temu, če se ne bi tako očitno pokazalo, kako manjka sodobnemu slovenskemu gledališču režiserjev.

To me je nagnilo, da sem ob koncu lanske sezone izrazil vodstvu Drame svojo željo, da bi z mlajšimi člani ansambla naštudiral Shakespeareovo komedijo »Kar hočete«. Vodstvo ni odklonilo moje želje, pač pa je bilo mnenja, da bi bil za začetek Shakespeare morda pretežak in naj si izberem drugo režijo. Zato pa mi je novi Umetni-

ški svet v Drami po svoji reorganizaciji pri svojih pripravah za drugo polovico letošnje sezone s popolnim razumevanjem mojega hotenja poveril režijo Gorkega drama »Vasa Železnova«.

Ko se je tako uresničila moja želja po režiji, naj opomnim še eno pobudo, ki me je zlasti k temu nagnila. Želel sem naštudirati Shakespeara z mlajšimi člani zlasti zato, ker vem, s kakšnimi težavami se bori mlad igravec, ko pride z Akademije, in mu še manjka dognanega igralskega izraza. Menim, da bi bil zanje najbolj pripraven prav Shakespeare, ker je najbolj bogat na izrazu in resnično kar ponuja najrazličnejše igralske like v svojih neštetih prizorih za oblikovanje zlasti mlajših igralcev, ki se ob takih priložnostih morejo marsičesa naučiti. Pri tem bi jim mogli biti Shakespeareovi liki skoraj neizčrpen vir prvenstveno za študij, nič manj pa za oblikovanje. Imam svojo zamisel in koncept o režiji omenjene Shakespeareove komedije, katere študij bi mogel mlajšim igralcem samo koristiti. Študij za to igro sem nameraval razširiti na podrobnejše poznavanje celote, vseh Shakespeareovih del in vsega zadevnega okolja. K temu me niso samo silile izkušnje z mladimi študenti igraltva, ko sem na Akademiji za igralsko umetnost v Ljubljani predaval dramsko igro, ampak tudi podrobno opazovanje uspehov mladih igralcev, ki so prišli s te Akademije in nastopili svojo igralsko pot v našem ansamblu. Upam, da se mi bo ta moja želja še kedaj izpolnila in da se bom svoji zamisli mogel oddolžiti.

### **Razložil svoj režijski koncept!**

Predstavljam si gledališče brez senzacij, brez zunanjih podčrtavanj, gledališče, ki daje predvsem to, kar je resnično človeškega. Zame je vabljev dosledni realizem in

mislim, da tega našemu gledališču manjka, zlasti mladim ljudem.

Naši mladi gledališki kritiki jemljejo realizem kot zastarelo smer našega gledališča, resnica pa je drugačna, ker gre pri tem za novo smer v našem gledališču. Pred vojno je naše gledališče imelo bore malo realizma, morem reči še več, da je realizem bil nezaželena smer v našem gledališču. Šele v povojni dobi se je posrečilo v tej smeri pripraviti zgledne predstave, med katerimi imam uprizoritev Cankarjevih »Hlapcev« za tak primer. Ta uprizoritev mi velja hkrati za velik uspeh slovenskega gledališča v tej novi povojni realistični smeri, zrasli med nami kot protiutež idealistični med obema vojnama, ki jo je netil zapozneli ekspresionizem. Zato se čudim mladim kritikom, da si želijo vrnitve v preteklost, toda gledališče mora iti naprej.

Vsako dramsko delo nosi v sebi svojo zakonitost. Če režiser deluje v smeri te zakonitosti, jemljem to za realistično oblikovanje dela. Pri Shakespeareovih delih je treba upoštevati pogoje njegovega teatra, iz podreditve tem pogojem izvira realistični koncept, kar marsikoga bega. Ali se dá *commedia dell'arte* realistično igrati? — more se, če se upoštevajo zakonitosti *commedie dell'arte*. Sprejemam vsako igro v svoj realistični režijski koncept, ne samo realistično pisanih iger. Predvsem pa mi leži na duši naše domače dramsko slovstvo s Cankarjem na čelu, ki mu še veliko dolgujemo. Mislim, da smo dali med njegovimi igrami približno podoben »Hlapcem«, kakor si jih je Cankar zamislil. Njegovemu »Pohujšanju« se nedvomno še nismo toliko približali, njegovo mojstrsko delo »Kralj na Betajnovi« še vedno čaka resnične in prave podobe. Mislim, da ni nobenega drugega dramatika, ki bi čutil do njega toliko dolga,

kakor prav do Cankarja. Če bi hoteli govoriti o stilu slovenskega gledališča, menim, da je osnovni pogoj za to, da se naučimo najprej igrati Cankarja in priti do njegove prave teatarske podobe. Stil slovenskega teatra je v slovenskem človeku, poznati slovenskega človeka in najti njegovo podobo na odru v domačih igrach. Za časa Cankarjevega življenja njegova dramska dela niso imela pravega uspeha, nekatera so celo propadla, in vendar še danes slovensko gledališče počasi odkriva način, kako bi se približali režijski in igralsko njegovim delom. V primerjavi s Cankarjem so vsi drugi slovenski dramatik prehitro klonili, prenehali s svojim ustvarjanjem in celo vrgli puško v koruzo in prehajali v stanje, da niso mogli več ustvarjati. Cankar je zgled, kako je treba vztrajati na svojih položajih in nam nudi z vsem svojim življenjem vzor slovenske kljubovalnosti, vztrajnosti in ustvarjalnosti kot tipičnega bistva slovenstva, ki ga nam je odkrivati tudi v njegovih likih in v celotni podobi njegovih dramskih del, da bi stilno utemeljili slovenskost našega gledališča.

#### **Koliko sodi Gorkega drama o Vasi Zeleznovi v tvoj režijski koncept?**

V okviru tega, kar sem dozdam povedal, je logično, da sem se ogibal zunanjih poudarkov in vse teatarske navlake, kakor to imenujem v svoji terminologiji. Tudi se nisem oziral na to, če bo kdo izjavil, da mu je v posameznih prizorih dolgočasno. Slo mi je za čiste medsebojne odnose ljudi, ki živijo na odru. Kajti ženskih likov, kakor je Vasa, je v svetovnem slovstvu malo ali pa nič, zlasti s tako razsežno skalo doživetij. Če je za slovenskega karakternega igralca ideal igrati Kantorja, more biti za veliko igralko želja, igrati Vaso.



V svojem režijskem konceptu pa sem se skušal ogniti temu, kar bi pomenil slab vzor zlasti v ruski režiji, ki smo jo videli pred leti. Vaso so igrali kot kapitalista, predstavnicu izkoriščevalskega razreda, manj pa so jo upoštevali kot človeka. Združiti to oboje, pa je po mojem največja naloga igralke, ki predstavlja Vaso.

### **Kako vključuješ svoje igrilstvo v obrazloženi svoj splošni režijski koncept?**

Bistvo realistične igre je, da igralec na odru svojih likov ne predstavlja, temveč da jih živi. Prevečkrat ostajamo na pol poti tega, to pa zaradi terminskega tipa gledališča, ki je uveljavljen pri nas. Namesto da bi zaživel v igralskem liku pred nami človek v celoti, je le prevečkrat nedonosenček.

Glede svojih igralskih vlog imam svoje želje, mislim pa, da je danes slovensko gledališče še vedno v takem položaju, da ne more zadostiti vsem željam posameznih ustvarjalcev. Zavedajoč se tega položaja nisem pri tem nič sentimentalni ali nesrečen. Zadovoljen sem, če odigram svojih pet vlog v repertoarju naše gledališke ustanove, pa da je pri tem vsaj vsaka šesta taka, da ustreza najbolj globoke- mu bistvu tega, kar želim s svojim igrilstvom. Hkrati imam upanje, da mi čas le še prinese izpolnitev želja. Želim igrati Kantorja, da bi manifestiral svoje prej obrazložene misli o tipičnem slovenskem igralskem liku Cankarjeve dramatike. Mislim, da sem v takem obdobju svojega razvoja, da bi lahko igral Cyrana de Bergeraca.

S takimi vlogami bi v sedanjem življenjskem obdobju odgovoril sebi in svojemu umetniškemu hotelju mimo zadovoljstva, da v določeni dobi svojega življenja nekaj sebi ustrežajočega dovršiš. Ob ta-

kih pomembnih vlogah imam občutek, da se na novo rodim in da z novo radostjo nadaljujem svojo pot v življenje. Primer za to: moja vloga Jermana v Cankarjevih »Hlapcih« — ko se je izluščil iz mene in sem ga odigral, sem uvidel, da ga drugače ne morem igrati. Po zunanji fiziognomiji bi si ga morda le drugače predstavljal, kot sem sam, po čustvovanju, agiranju ga nisem mogel igrati drugače. Občutek imam, da sem nekje s tem Jermanom prav tako odgovoril na težave slovenskega inteligenta kot pisatelj. Med take svoje vloge, kakor je bil Jerman, štejem tudi vloge Vengerja-Ugarkoviča iz Krleževega »Vučjaka« in barona Lenbacha istega pisatelja drame »V agoniji«. Igral sem jih iz svojega občutka in najglobljega bistva, da sem prav tako otrok njih dobe, da sem prav tako občutil to tragiko ljudi iz začetka 20. stoletja in da sem se jim zato najlaže približal.

Studij vsake take vloge me zelo okupira. Ta plat igralskega življenja je našemu gledališkemu občinstvu po večini popolnoma neznan, zlasti pa to, koliko mora igralec delati zunaj gledališkega posloplja, koliko časa mu vzame oblikovanje posameznega igralskega lika, kadar mu nastaja od početne zasnove do končne podobe. Večina našega občinstva še danes meni, da prihaja igralec le takrat v gledališče, kadar ima odigrati predstavo. Zlasti podlega takemu mnenju tisto gledališko občinstvo, ki je prišlo po vojni v obilnejšem številu v naše gledališče in prav nič ne pozna procesov nastajanja in oblikovanja igralske vloge. Delno smo tega sami krivi, ker premalo pišemo o tem in ne znamo take problematike zgovorno tolmačiti. Že davno gojim željo, da bi začel pisati o igralski problematiki, pripravim si že načrt, ko si urejam svoje misli, me pre-

seneti začetek sezone z bučnostjo poklicnih skrbi in me docela okupira.

### **Kaj sodiš o odnosih med gledalčim in občinstvom?**

Dotok novega gledališkega občinstva je bil zlasti takoj po vojni izreden. Kakor je bilo to v zvezi z aglomeracijo in oblikovanjem naših mest, v konkretnem primeru Ljubljane, ki po vsem sodeč še daleč ni prišlo in ne bo prišlo tako hitro do zaključnega obdobja, pa se vendar odpira problem, katerega reševanje bo vendar potrebno načeti: ali je osrednje slovensko gledališče namenjeno samo kakemu deset tisoču rednih obiskovalcev, ali pa naj se mu odpro nove možnosti za čim bližji stik z večjim številom občinstva drugih mest in podeželja, naše slovenske province, ki bi jim morala biti gledališka umetnost osrednjega slovenskega gledališča prav tako namenjena in si je to občinstvo tudi želi videti. Delno morejo rešiti to vprašanje gostovanja ljubljanskega gledališča, ki si jih želi vodstvo našega gledališča prirejati še v večjem obsegu in pogosteje, če bi bila za to na razpolago denarna sredstva. Istemu smotru prispevajo svoj delež gostovanja, ki jih prireja v sklopu repertoarja ljubljanske Drame tudi Društvo dramskih umetnikov. Pri tem smotr prav tako zainteresirani igralci, ki se dobro zavedamo, komu mora biti namenjeno slovensko gledališče. Temu vprašanju bo treba v bodoče posvetiti vso pažnjo, četudi se ga v vsej njegovi ostrini ne zaveda naša kritika. O naši gledališki kritiki kot očitnem glasu gledališkega občinstva sodim, da bolj odbija dotok novih ljudi v vrste našega stalnega gledališkega občinstva, kot pa da bi jih privabljala. Mimogrede naj omenim zgodbo o začudenju

Slovenca, bivajočega zunaj mej Slovenije v eni izmed ostalih jugoslovenskih republik, ko je bral o uspešnih gostovanjih ljubljanske Drame po glavnih jugoslovenskih središčih in v zamejstvu, potem ko si je na podlagi kritik v naših revijah in drugih listih ustvaril docela izmaličeno podobo o umetniški vrednosti slovenskega gledališča in njegovih igralcev. Menim, da naša sedanja gledališka kritika prečesto škoduje. To pa zlasti našemu občinstvu, manj igralcem, dasi je naš igralec več ali manj dovteten za strokovno kritiko in jo upošteva. Ko pa igralec sprevidi, da vé kritik o njegovi in sploh o gledališki umetnosti manj kot sam, mu ne verjame nič več.

### **Kaj sodiš o sebi kot filmskem igralcu?**

Filmski lik oblikujem prav tako kot onega na odru. Vendar je proces dela na odru različen od onega pri filmu. Medtem ko na odru v gledališču igralec svojo vlogo vzdržema zaživi, mora računati pri filmu s svojo zasnovano odposnetka do posnetka in si ohranjati svoj koncept za večkratno pretrgano podajanje. Prav zato filmska igra ne more zadovoljevati igralca v taki meri, kot se to zgodi na odru. Kar je pri filmu zlasti vabljivo, je to, da lahko uporabljáš različna drobna izrazna sredstva, ki z njimi na odru zaradi oddaljenosti od gledalca ne moreš operirati. Ta izrazna sredstva moreš v filmu uporabljati z najiskrenejšimi doživetji. Menim, da je filmska igra zelo vzgojna za gledališkega igralca, česar obratno ne morem trditi. Filmska igra tira in sili v iskreno doživljanje, medtem ko to v gledališču nadoknadiš z drugimi sredstvi, kar utegne marsikaterega igralca zapeljati. Film je primarno doživljanje. Vendar pa filmska ka-

mera neusmiljeno razkrinkuje vse podrobnosti, zlasti pa kakršnokoli nagnenje k prevari v igralskem smislu, ker lahko vsako malenkost trajno obdrži na filmskem traku.

Ob sedanjem položaju slovenskega filma mislim, da ga ne bomo rešili s koprodukcijo kakršnekoli vrste, kakor nismo rešili vpra-

šanja slovenskega gledališča pred prvo svetovno vojno s češkimi in po njej z ruskimi igralci. Moramo zaupati vase in čim prej začeti z izdelovanjem filmov iz naše domače klasike in seveda v sodelovanju z našimi domačimi, slovenskimi igralci.

Trajan.

## Tirso de Molina: DON GIL V ZELENIH HLAČAH

Režija in scena: ing. arch. V. Molka



Dona Inés — Mila Kačičeva, Don Pedro — Maks Furijan, Don Martin  
— Bert Sotlar



Dona Inés — M. Kačičeva, Don Juan — D. Škedl, Dona Clara — V. Levstikova, Don Gil — V. Grilova



Prihod komedijantov

Janko Traven:

## MAKSIM GORKI IN SLOVENSKO GLEDALIŠČE

Repertoar Slovenskega deželnega gledališča v Ljubljani se dlje časa ni izdatneje izpopolnil z deli iz ruskega dramskega slovstva, tudi potem ko je Dramatično društvo že sprejelo Hostnikov prevod drame Ostrovskega, pa je kljub Hostnikovim protestom ni sprejelo v delovni repertoar, tudi potem ne, ko je Borštnik v novi gledališki stavbi obnovil uprizoritev Gogoljeve komedije »Revizor« iz leta 1887, tudi ne po prehodnih uprizoritvah dveh iger Krylova in ponovni obnovitvi »Revizorja« v Inemannovi režiji tik ob prehodu v novo stoletje.

Za pomembno izpremembo in dopolnitev repertoarja našega gledališča glede ruskega dramskega slovstva je bil potreben nov val v razvoju slovanskega čustvovanja, ki je zapustil svoje sledove v našem prevodnem slovstvu in dal nekatere druge pozitivne rezultate, četudi je bil v svojih družabnih in socialno-političnih izrastkih duhovito uporabljana tarča sarkazma mladega Ivana Cenkarja. Ta slovanska kulturna orientacija je prihajala z dveh smeri: iz vrst sopotnika slovenske »moderne« dr. Ivana Prijatelja, ki se pripravlja po študijskih potovanjih v Rusijo na svojo vseučiliško kariero, smer torej, ki prihaja iz akademsko izobraženih vrst, dopolnjuje svoje slovstvene študije s prevodi in ki jo po drugi plati izpopolnjuje delavnost spremljevalcev iz drugega idejnega tabora in jo izkazuje predvsem dr. Evgen Lampe in dr. Fran Grivec; nadalje pa prihaja nova orientacija iz malomeščanskih vrst, kjer začenjajo intenzivno gojiti učenje ruskega jezika in prispevajo plodove svojega študija v vrsti novih prevodov ruskega slovstva.

Publicistika dr. Ivana Prijatelja, stolujočega na Dunaju, je ob koncu

prejšnjega stoletja zavzela svoje mesto v mesečni reviji »Lj. Zvon«, ki jo zalaga s slovstvenimi študijami o Tolstoju (ob katerega prvih prevodih njegovih romanov si brusi mladi Vladimir Levstik svoje prve prevajalske uspehe), Gogolju, Čehovu in zlasti Gorkem. Potem ko je dunajskim nemškim literatom predstavil Gorkega s svojimi komentarji in tudi prevodom v nemščino, prevaja Prijatelj tudi za »Lj. Zvon« Čehova in kot posebno značilnost Maksima Gorkega zgodbico »Šestindvajset in en«. To je bilo leta 1901. Takoj zatem povzemajo prevajanje črtic Maksima Gorkega najrazličnejši naši listi in njim na čelu publikacije mlade »Jugoslovanske social-demokratske stranke«, katere »Majski spis za leto 1902« objavi brez prevajalčevega imena prevod Gorkega zgodbe o Jemeljanu Piljnanju. Po izdaji antologije ruske poezije v slovenščini, ki nekako zaključuje prevodna prizadevanja iz ruskega slovstva pri Slovencih v prejšnjem stoletju, pomeni Prijatelj poseg poglobitev in razširjenje teh prizadevanj, v prvem obdobju dopolnjenih z njegovim prevodom Čehova zbirke črtic »Momenti« v knjigi.

Po drugi plati se zbira slovensko malomeščanstvo pod vodstvom dr. Ljudevita Jenka, zdravnika v Ljubljani, v novem društvu »Ruski kružok«, ustanovljenem v letu 1899, v katerem podučuje Jenko brezplačno ruščino. Podobna društva so takoj potem ustanovili v Idriji, Celju, Trstu in Gorici. Poleg učenja ruščine so pospeševala tudi študij ruskega slovstva, kar je imelo za posledico, da po Slovenskem in zlasti v Ljubljani zlepa ni cvetela v takem obsegu prodaja ruskih knjig v izvorniku. Kakor je tolmačil »Lj. Zvon« pojav teh društev, pri tem ni šlo več za romantično vse-

slovansko navdušenje, temveč je ob molku čustev spregovoril hladni, trezni razum, da so razlogi za učenje ruščine povsem praktične narave. V tem društvu se je pričela ruščina poznejša prevajalka Tolstojevе drame »Moč teme« in izbranih novelic in črtic »Ruske moderne« v knjigi Minka Govekarjeva. Hkrati z njo pa prvi knjižničar društva »Ruski kružok« Fran Govekar, tajnik v Slovenskem deželnem gledališču v Ljubljani, z vsemi njegovimi ambicijami, ki ga pozneje ob njegovem znanju ruščine in češčine po materi Čehinji usposablja za urednika mesečne revije »Slovan« nasproti mnenju dr. Ivana Prijatelja, ki gleda v njem zahodnjaka, temelječega po vsem svojem začetnem slovstvenem delu v francoskem naturalizmu.

Živahno delo obeh teh skupin sopada s splošnim evropskim zanimanjem za mlado rusko slovstvo, kar dokazuje ob raznih člankih o ruskem slovstvu v vseh treh slovenskih slovstvenih revijah »Lj. Zvanu«, »Dom in svetu« in »Slovanu« množica drobnih notic o raznih ruskih pisateljih in njihovih delih. Svoj višek najde to zanimanje ob prvi drami Maksima Gorkega »Na dnu«, o kateri zabeležujejo njen uspeh pri krstni predstavi v Moskvi ob koncu decembra 1902, nadaljnjo njeno pot po nemških gledališčih, njen prehodni neuspeh v Peterburgu, uspeh v berlinskem »Malem gledališču« pod vodstvom tedaj pri nas še prav nič znanega Maksima Reinhardta, uspeh gostovanja tega gledališča z isto dramo na Dunaju in naposled ob velikem gostovanju moskovskega umetniškega gledališča po Srednji Evropi s Prago vred. Kljub prevaranim nadam, da bi dospelo to gledališče gostovat tudi v Ljubljano, ali vsaj v Zagreb, se v nadaljnjem stopnjuje podrobno zanimanje za vsako novo dramsko delo Maksima Gorkega, od katerih poročja Vladimir Jelovšek o praški uprizoritvi »Malo-meščanov«, zabeležujejo skoraj vsi

listi uspehe in neuspehe njegovih dram kot »Letoviščarji«, »Brez opor« itd.

Ob takem zanimanju ni ostalo ravnodušno tudi slovensko gledališče, ki je začelo že ob koncu stoletja v svoji načrte repertoarja sprejemati ruske dramske pisatelje, med njimi najprej Čehova dramo »Utva«. Načrt za 1902-03 je prinesel Tolstojev dramo »Moč teme«, načrt za sezono 1903-04 Bataillovo dramatizacijo Tolstojevga romama »Vstajenje« in Gorkega dramo »Na dnu življenja«, ki jo navaja repertoarni načrt tudi za sezono 1904-05 skupaj s Tolstojev dramo »Moč teme«, Gogoljevo »Snubitev« in Čehova »Črešnjevim vrtom«.

Od vseh teh dram repertoarnih načrtov so uprizorili ob koncu sezone 1903-04 le Bataillovo dramatizacijo, ki naj bi bila pomenila višek sezone. Gorkega »Na dnu« in Tolstojeva »Moč teme« sta prišli na vrsto šele v sezoni 1904-05.

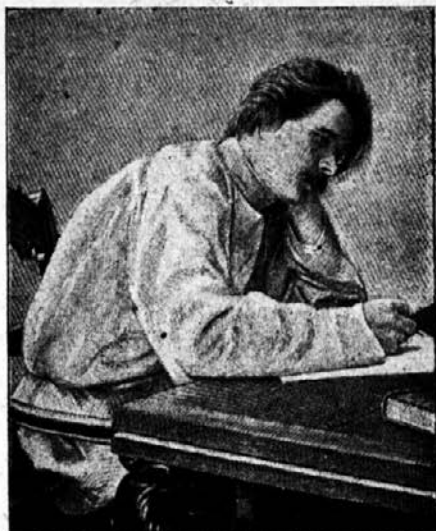
Medtem so Gorkega dramo »Na dnu« uprizorili že v srbskem gledališču v Beogradu in v hrvaškem v Zagrebu, ki se jima je priključilo slovensko gledališče s slovensko krstno predstavo šele v torek, 25. oktobra 1904. Dramo je prevedel Fran Kobal, režiral pa jo je mladi češki igralec Jaroslav Tyšnov in postavil z njo svojo najboljšo predstavo za časa svojega angažmaja v Ljubljani.

Dasi je bila Gorkega drama vsaj po pisanju listov o njej po imenu in vsebini dokaj znana ljubljanskemu gledališkemu občinstvu, je njeno uprizoritev uvažala daljša notica v »Slov. Narodu«, česa da gre po Evropi glas, da je Gorkijeva drama tako originalna po vsebini in obliki, »da se ne more meriti ž njo nobeno drugo dramsko delo«. Potem ko je članek našel uspehe raznih uprizoritev po Evropi, opozoril na Gorkijevu častno nagrado, na obilnost njegovih honorarjev, zaradi katerih da je Gorki tudi po ruskih pojmi bogat

mož z dvema hišama, je na kratko označil posamezne osebe drame. O »romarju« Luki sodi kot o glasniku pisatelja, da je podoben Akimu v »Močji teme« in da ostaja njegova filozofija kot naivna narodna filozofija brezuspešna »spričo brutalne naivnosti, v kateri igrata želodec in seksus glavno vlogo. Na slovenskem odru je uprizoritev te drame literaren in dramatski dogodek prve vrste. Dramatično društvo izvršuje s tem le svojo dolžnost, ki ga teži že dolgo časa. Letos pa je uprizoritev možna, ker imamo zadostno velik ansambel, primerne dekoracije in kostume«. Prav tako je pospremil krstno predstavo v istem dnevniku s podlistkom Ferdinand Tuma, opozarjajoč na socialna dejstva ruskega življenja.

Po poročilu, ki ga je v istem dnevniku napisal najbrž Miroslav Malovrh, je bilo »občinstvo globoko ganjeno. Moč tega umotvora je neodoljiva in premaga vsako apatijo in vsako blaziranost«. Predstava naj bi bila »uzorna«, ker je bilo vse »edinstvena celota. Vsak igralec je natančno vedel, kaj mu je storiti, kam mora stopiti, kako mora kaj izvesti, in zato se je vse ujemale, zato se je vsak prizor lepo izvedel, zato je vsaka beseda prišla do veljave...« Sklepati moremo, da si je bil Tyšnov temeljito ogledal uprizoritve te drame v Pragi, morda pa tudi rusko gostovanje. Uspeh je bil očiten in je uprizoritev poleg glavnih igralcev vsega ansambla opozorila zlasti še na dva mlada slovenska igralska talenta: Bergantovo, poznejšo Bukšekovo in Daneša-Gradiša.

Kmalu zatem, ko se je že končala rusko-japonska vojna, ki je v mnogem še bolj pobudila zanimanje za rusko slovstvo, naj bi se bil Gorki predstavil slovenskemu občinstvu še z eno dramo, ki jo je brščas na pobudo Govekarjevo prevedel S. Domicelj »Malomeščani«. Kljub prevodu



Prva fotografija Maksima Gorkega, objavljena v slovenskih revijah, ki ga naj bi kazala v carski ječi

pa te drame niso uprizorili. Delno je bilo temu vzrok dejstvo, da je Govekar prenehal biti intendant slovenskega gledališča, ko je na njegovo mesto stopil izrazito zahodno usmerjeni in v Franciji šolani profesor Friderik Juvančič. Delno pa so bili za to vzroki bolj globoki.

Do časa prve ruske revolucije je veljal Gorki le za ruskega pisatelja, ki mu je veljalo splošno zimanje. Pod vplivom ruskega poraza v vojni in revolucije se je slika kmalu izpremenila, kakor to razkriva naslednji odlomek članka o Gorkem, napisan v poznem poletju 1905: »Revolucionarnega duha, ki je zadnji čas zavel po celi Rusiji, pripisuje ruska vlada v veliki meri Maksimu Gorkemu in njegovim spisom, ki se sedaj čudovito razširjajo po Rusiji. Delovanje Gorkega ni nič drugega kot krepak protest proti življenjskim

razmeram Rusije, njegove rodne zemlje. On je napel vse sile, da potrese to zemljo, da se začne sramovati socialnih ran in madežev, ki jih je on začel neusmiljeno odkrivati. On slika, da s svojim slikanjem ustraši. To je Gogolj, samo manj jasen, manj miren: to je besni Gogolj. Gorkij ni samo revolucionarec, on je nihilist. Pred radikalnim nihilizmom Gorkega ne najde milosti nobeno načelo: liberalni doktrinarci vedo marsikaj o tem. Oni so najprej pritrjevali strupenim izlivom tega izgubljenega si-

nu, a on zdaj podira brezobzirno vse idole in stare bogove... Če se ne motimo je to prava jakobinska teorija (ob citatu iz romana »Foma Gordjejev«). Oni, ki se naslanjajo z deli Gorkega, se ne morejo s tem ravno pohvaliti. Kajti Gorki niti njih ne more trpeti: on je revolucionaren socialist in radikalen nihilist.

S temi ugotovitvami se je nekako končalo prvo srečanje z Gorkim v slovenskem prevodnem slovstvu in slovenskem gledališču pred petdesetimi leti.

## GLEDALIŠKA KRONIKA

Precejšnje zanimanje je zbudila objava sporeda gledališča Stratford-upon-Avon, kjer se je 16. marca pričel Shakespearov festival. V zadnjih šestih letih se je bila utrdila tradicija, da na festivalu nastopata vsaj dva najpomembnejša igralca angleškega odra. Letos so s to tradicijo prelomili. Vodilne vloge so zaupane mlajšim igralcem in igralkam. Letošnja petindevedeseta sezona ima na sporedu: Othello, Sen kresne noči, Romeo in Julija, Ukročena trmoglavka in Troilus in Kresida. Čeprav ne nastopajo stari igralci, so bile predstave že pred šestimi tedni prodane.

• •

Anglija ima tri milijone lastnikov televizijskih aparatov. Pri naglem širjenju televizije so nekateri prerokovali gledališču smrt. Računali so, da bo v kratkem najmanj 80 odst. gledališkega osebja brez dela. Enako so prerokovali, ko je Al Jolson prvič zapel »Sonny Boya« v govorečem filmu. Praksa je pokazala drugače. Angleška gledališča vidijo v televiziji bolj svojega zaveznika kakor pa sovražnika. Izkazalo se je, da so predstave in igralci, ki jih vidi publika doma v svojih aparatih, posebno privlačni in do so take predstave boljše obiskane. Ljudje, ki vidijo

gledališke osebnosti v televiziji, jih hočejo videti tudi v gledališču. Enake izkušnje imajo tudi v Ameriki. Ko je Alicia Markova plesala »Les Sylphides« v televizijskem sporedu pred 30.000.000 gledalcev, je bila to sijajna reklama za njen nastop v čikaški operi. Morala je svoje nastope podvojiti. Mnogi veliki londonski hoteli so namestili po sobah televizijske aparate. Vendar hodijo gostje raje v gledališča kot da bi v sobi gledali prenos predstav.

• •

V letošnji gledališki sezoni v Parizu imajo največji uspeh in najbolj gredo tuja dela — predvsem angleška. Celo Roussinova »Helena ali veselje do življenja«, ki jo igrajo v Theatre Madelaine, je napisana po John Erskinovi noveli. V Michodièru je imela že 300 predstav Hartagova »Postelja z baldahimom« v priredbi Coletta. V Ambassadeur-u igrajo Frederick Knottova »Popoln zločin«, Obe stvari igrajo v seriji pri razprodanih hišah. V »Charles de Rocheford Theatre« dajejo »Mož z dežnikom«, ki sta jo napisala Dinner in Moran in ki jo je priredil Pol Quentin. Gledališče Renaissance igra Patrick Hamiltonovo »Vrv«. Jacques Devalovemu »Tovarišu«, ki so ga igrali v gledališču



»Sarah Bernard« in pozneje v Athenee, je sledil manj uspešni Edvard VII. V Gramont-u je na sporedu Rattiganovo »Globoko sinje morje«, v Monceau pa Jerom K. Jeromov »Najemnik dvoriščnega stanovanja«. Na spored še pridejo: Shakespeare: Rihard II., v T. M. P., Roger Mc Dougall: Zaklad, v Boufes Parisiens, O'Neill: Strast pod brest, v Comédie des Champs Elysée in »Prelestne ure« v gledališču Antoine. Delo je napisala italijanska pisateljica Anna Bonnici. Nadalje francoska dela: A. Dumas »Kean«, ki ga je za oder priredil J. P. Sartre, Jean Anouilh »Škrjanček«, novo verzijo Svete Ivane, Claudel »Krištof Kolomb« in Giraudoux »Uboga Lukrecija«. Že peto leto igrajo komedijo »Tu sem — tu ostane« Jeana Valmy-a in Raymonda Vincy-a. V Nostambules teatru igrajo Ugo Bettijevo igrano »Kozji otok«. V njen nastop Alain Cuny, ki ga Cocn-teau prišteva v kategorijo največjih sedanjih tragedov Laurena Oliviera in Marlona Branda. Cuny-eva najljubša vloga je Macbeth, sicer pa je slikar in kipar.

Slavno angleško »Old Vic« gledališče je pričelo letošnjo sezono v kraljevem gledališču v Bristolu s tragikomedijo italijanskega pisatelja Alberta Colantuonija »Bratje Castiglioni«, ki je Evropi znana že nad dvajset let. Demp Caray, sijajni režiser tega gledališča je izjavil, da ima namen realizirati nenavaden program, začevši z lažjimi deli vse do klasičnih tragedij.

Gledališče »Via Manzoni« v Milanu je odprlo letošnjo sezono z »Brati Karamazovi«, dramo v petih dejanjih, ki sta jo po Dostojevskega romanu napisala Jacques Copeau in Jean Croné.

Računajo, da bodo kmalu odprli pri gledališkem muzeju v milanski Scali

knjižnico, ki bo imela 40.000 knjig, ki jih je zapustil milanski občini Renato Simoni s svojo gledališko zbirko vred. Knjižnica bo nameščena v šestih sobah. Od teh spadajo štiri k muzeju, dve sobi pa je odstopilo gledališče. Ena soba je določena za čitalnico. Stroške za ureditev prostorov bodo krile javne organizacije in zasebniki.

Založba Les Editions du Seuil de Paris je sklenila z zastopniki Ugo Bettija pogodbo za izdajo vseh njegovih gledaliških del, proze in poezije. Celotna izdaja bo obsegala približno trideset zvezkov. V prvih štirih zvezkih bodo natisnjene štiri nove igre ali pa igre, ki so istočasno na letošnjem repertoarju štirih pariških gledališč.

Il Piccolo Teatro della Cita di Milano je 12. okt. 1953 odprl sezono z Goldonijevo »Premeteno vdovo«. Režiral je Giorgio Strehler. Delo je imeo velik uspeh v Milanu in v Benetkah. Oktobra je v tem gledališču gostoval »Theatre National Populaire«, ki ga vodi Jean Vilar. Uprizorili so v Vilarovi režiji Moliérovega »Don Juana« z velikim uspehom pri publiku in pri kritiki.

Broadway. Po André Gidovi na pol avtobiografski noveli »Nemoralnež« sta napisala igrano Ruth in August Goetz, ki obravnava zakon s homoseksualcem. Novela je bila objavljena pred 52 leti. Kritika je delo odklonila, češ, da ni za uprizoritev. Režiser Billy Rose je v 15-minutni televizijski oddaji razpravljaval z uglednimi osebnostmi o delu, želeč zainteresirati za predstavo čim širši krog publike.

Po angleški reviji »Theater World« in italijanski reviji »Ente Italiano per gli scambi teatrali«

**Problematika naših gledališč.** Ob povodu, da je Svet proizvajalcev v Beogradu odbil predlog izvršnega sveta občine v Beogradu odobritev povečanja izdatkov za tamošnja gledališča, je Oskar Davičo v mesečniku »Nova misao« napisal kratek članek, naslovljen »Gledališča in gledališče«. V njem izraža svojo sodbo, da so vzroki nedvomne krize gledališke umetnosti ustvarjalne narave in da so jo v glavnem izzvali pogoji in razmere, v katerih naša gledališča žive. Sodbo o gledališčih v Beogradu je strnil takole: »Ali ni Jugoslovensko dramsko pozorišče štiri leta odbijalo, da bi uprizorilo Ibsena? Grešil bi tisti, ki bi mislil, da tega niso storili iz strahu, ker bi se s tem to gledališče zamerilo vladajočemu okusu, ki jim že s četrto ali peto variacijo na motiv renesančne komedije še vedno napolnjuje in razprodaja hišo? Ali ni Narodno pozorišče postalo iz drugih, toda podobnih neumetniških motivov zoprnih muzej voščenobrezkvrnih romantičnih likov in — kratko rečeno — gnjavatorsko s svojim »nacionalnim« repertoarjem in svojim slogom režije in igre navzlic dejstvu, da razpolaga z odličnimi igralskimi močmi? Ali ni Beogradsko dramsko pozorišče pod masko eksperimentiranja ponižalo gledališko umetnost na cirkuški spektakl in ali niso te cirkusijade, ki so jih nekateri kritiki sprejeli kot resnične umetniške ustvaritve, vendarle neumetniška revščina? In provinca (srbska)? Ali naj vam govorim o ravni nekaterih režiserjev, pisateljev in igralcev iz Valjeva, Mitrovice, Vršca, Kragujevca?« V nadaljnjem se obrača Davičo proti gledališkemu stilu naših gledališč, importiranjem po zgledu ruskih gledališč, želi nov jugoslovanski slog, ki naj bi ga prinesle svobodne skupine igralcev in režiserjev zunaj okvira današnjih, po državi finansiranih in podpiranih gledališč, in meni, da bi taki svobodni ansambli mogli v večji

meri pritegniti h gledališču tudi naše pisatelje, ki se dozda »še niso mogli stvariteljsko navdušiti za uradniško prakso naših gledališč«. Nasprotni številnim, po njegovem zoprnim in slogovno se ponavljajočim odrom in središču in na deželi, katerih raven, repertoar in igra po njegovem včasih niti ne prehaja iz okvirov dilatantizma, postavlja svobodne gledališke dvorane, ki naj bi jih dajale na razpolago za določeno časovno obdobje po minimalni ceni občine igralskim skupinam, ki naj bi se od časa do časa menjavale. Podjetja, organizacije, sindikati, tovarne, časniki itd. naj bi postali mecenatska središča, ki bodo dajala igralskim skupinam potrebna sredstva. To bo odločilne važnosti zlasti za mlajše igralce. In če ti igralski kolektivi ne bodo povzročali velikih aparatov, ki bi zaradi velikih odgovornosti in majhnih intrig pozabljali na temeljno nalogo: neprestano, ustvarjalno iskanje i motivov za igro i stil igre, na stalno, nepretirano ustvarjanje, bomo prej, kot upamo, videli jugoslovansko dramo igrano na naš, jugoslovanski način, na temelju obstoječih in še ne obstoječih jugoslovanskih gledaliških igr.

**Anketa o gledališču.** Dva jugoslovanska tednika, beogradske »Nedeljne informativne novine« in zagrebški »Vjesnik u srijedu« sta priredila ob koncu lanskega leta anketo o gledališču in zastavila različna vprašanja, n. pr. književnikom: Katere sodobne drame bi bilo sprejeti v repertoar? gledališkim delavcem: Kaj mislite o odnosu: naš gledališki slog — repertoar? igralcem: Kaj mislite o odnosu: repertoar — igralski izraz? Odgovore sta priobčevala v prvih letošnjih številkah. Dasi so bila vprašanja zastavljena zelo na splošno, bi se dalo vendar v odgovorih povedati marsikaj, kar danes zelo pretresa našo gledališko problematiko v jugoslovanskem in slovenskem merilu, dasi so

Don Gil — V. Grilova,  
Caramanchel —  
B. Miklauc



se odgovori v marsičem dotikali le neposredne srbske in hrvaške gledališke problematike, predpostavljajoč bržčas mnenje obeh uredništev, da obsega tako zožena problematika le dveh glavnih mest že tudi splošno jugoslovansko gledališko problematiko. Morda anketa povsem ni uspela, vendarle zabeležujemo kot kronisti glavna gesla posameznih odgovorov. Māta Milošević: Za vsestransko izmenjavo gledališč v vprašanih naše gledališke umetnosti. Ač Stipčević: Brez domačega repertoarja ni specifičnega odrskega izraza. Milivoje Živanović: Dušimo svojo domačo dramo... P. Dinulović: Treba je s svojo glavo iskati primerno pot! Dr. M. Fotez: Repertoar je temeljni očitelj za izgradnjo gledališkega sloga. Oton Bihajli-Merin je predlagal tri drame. M. Pavlovič: Ne ugaja mi sodobna ameriška drama. Vladimir Kovačić: Ni nmodernih dram... Borislav Mihailović: Za večjo smelost v izbiri repertoarja. Bora Glišič: Večino gledališč na svetu vodijo književni teoretiiki... zakaj? Minja Dedič: Estetska kategorija »Naš gledališki slog« ne

obstoji. Branko Pleša: Repertoar — sredstvo za višji cilj. Dr. Ivo Hergešič: Gledališče ne bi smelo biti »omnibus«. Milan Djoković: Gledališču več ugodne klime, za razpravljanje o slogu pa je treba osvetliti mnogo prvin. Josip Kulundžić: Mar sploh obstoje nacionalni stili gledališke umetnosti? Ljubiša Jovanović: Neresnična podoba življenja ne more koristiti igralcu kot inspiracija. Aca Stojković: Stil je tisto, kar skozi sedanjost govori gledalcu. Miča Tomič predlaga rešitev današnjega repertoarja po zgledu zamejstva, kjer nekatera gledališča prepuščajo sestavo izvajalcem, kar omogoča njegovo prednost, ki je v življenjskosti. Od Slovencev se je anketi odzval samo dr. Bratko Kreft (mar so pozvali samo njega?), ki je prispeval zabeležko o gledališkem slogu in repertoarju. Kaže, da so se anketi odzvali v glavnem prizadeti iz Beograda, kjer so zadevna vprašanja zlasti zadnji čas ob tekmovanju treh ondotnih gledališč živo v ospredju. Večina prizadetih iz Zagreba je molčala, morda zaradi skrbi, ki tarejo ondotno

gledališko življenje še vse bolj, nego kjerkoli drugje. Vsekakor pa ožina zastavljenih vprašanj ni mogla izčrpati vseh vprašanj sodobnega gledališča v Jugoslaviji in je ostala kot časniška anketa kljub priporočljivi pobudi le torzo. Slejkoprej velja to tudi za slovenske gledališke probleme, ki jih različne okolnosti ne tirajo prav v tiste vode, ki bi jih bilo želeti z večjo prodornostjo in ljubeznijo do stvari očistiti.

### **PRIHODNJI PREMIJERI**

Po uspelem gostovanju v beograjskem Narodnem pozorištu, kjer je režiral Cankarjeve »Hlapce« se je vrnil v Ljubljano režiser Sl. Jan in pričel s pripravami za prihodnjo dramsko premijero Shakespeareove tragedije »Romeo in Julija«. V njej bo zaposlen ves moški dramski ansambel. Glavne vloge bodo interpretirali mladi člani naše Drame. Delo bo na novo insceniral ing. arch. Viktor Molka, ki je tudi insceniral »Hlapce« v Janovi režiji v beograjskem Narodnem pozorištu. Kostimirala bo Mija Jarčeva. Ker so za tako obsežno delo, za katerega upravičeno računamo, da bo ostalo na repertoarju več let tudi zaradi zanimive menjave igralcev in igralk v glavnih vlogah, potrebne vaje, ki presegajo pri nas sicer normirano število vaj, ne bo imela Drama v aprilu nobene premijere. »Romeo in Julija« bo prišel na oder prve dni meseca maja.

Poleg »Romea in Julije« je obvezana Drama uprizoriti še deseto delo v tej sezoni. To bodo »Molčeca usta« (Johnny Belinda) pisatelja Harisa v režiji in inscenaciji ing. arch. Viktora Molke. Glavno vlogo gluhonemega dekleta bo igrala Ančka Levarjeva.

Preostali čas do konca sezone bo porabila Drama za gostovanja, za katera je na vseh straneh močan interes, seveda če bodo to dopustila redna finančna sredstva, ali če bo za to dobila posebno subvencijo, ker so stroški za prevoz kulvis in osebja tako visoki, da dohodki takih predstav še približno ne morejo pokriti izdatkov.

Kot glavna naloga pa je postavljena pred ansambel naštudiranje vsaj dveh del za prihodnjo sezono, kar je garancija, da bo prihodnja sezona tekla brez repertoarnih zadreg.

### **OBCNI ZBOR ZDUS**

16. t. m. je imelo Združenje dramskih umetnikov Slovenije svoj redni občni zbor v dramskem gledališču, ki so se ga poleg delegatov vseh gledališč Slovenije udeležili direktor Drame Mile Klopčič in zastopniki našega tiska. Občni zbor je razpravjal o poklicnih zadevah dramskih umetnikov, ki zadevajo še neurejene odnose s filmom in radijem. Govora je bilo tudi o vrsti umetniških vprašanj, ki terjajo nujno rešitev, ki so pa vezana na daljšo dobo in ki zahtevajo določene ekonomske pogoje, tako n. pr. izdajanje gledališke revije, organizacija gledaliških festivalov, uprizoritev vzornih predstav itd. Posebno poglavje pa tvori sodobna gledališka problematika od repertoarja, režije, stila, igranja, kriterijev, odnose do občinstva in kritike — vse pojmi, ki so jasni, ki pa so se pri nas temeljito zmešali po krivdi raznih »vedežev«.

Občni zbor je soglasno izvolil ves stari odbor s predsednikom L. Drenovcem. S tem je potrdil pravilnost in uspehe dosedanjega odbora in mu ponovno poveril vodstvo društva.

---

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

Zunanja oprema: ing. arch: Janko Omahan.

Tiskarna Umetniškega zavoda za litografijo. — Vsi v Ljubljani.

POSTAVLJANJE LONČENIH PEČI,  
KAMINOV, ŠTEDILNIKOV; OBLA-  
GANJE STEN, POLAGANJE TLAKA

PEČARSTVO

**TONE KOVČE – ZVONE**

**LJUBLJANA, CELOVŠKA CESTA 102**

TELEFON 20-993

IZDELAVA KVALITETNA  
CENE KONKURENČNE

GOSTINSKO  
PODJETJE

**DAJ-DAM**

*se priporoča za obisk in nudi  
okusno pripravljena jedila  
in izbrane pijače po zmernih  
cenah*



# DRŽAVNA ZALOŽBA SLOVENIJE

LJUBLJANA, Mestni trg 26

izdaja knjige slovenskih pisateljev in pesnikov, knjige svetovnih klasikov, sodobno politično literaturo, revije, slovarje itd.;

ima na zalogi strokovno in poljudnoznanstveno literaturo;

zalaga šolske knjige, glasbene izdaje, učila in vse vrste tiskovin;

ima stalno na zalogi šolske in pisarniške potrebščine, slikanice, igrače itd.

Posebno opozarjamo obiskovalce gledališča na naslednja dramska dela:

Goethe: IFIGENIJA NA TAVRIDU . . . . .	ppl.	din	103.—
Gribojedov: GORJE PAMETNEMU . . . . .	pl.	din	87.—
Koblar: STAREJŠA SLOVENSKA DRAMA . . . . .	pl.	din	87.—
Kozak: PROFESOR KLEPEC . . . . .	ppl.	din	66.—
Kozak: VIDA GRANTOVA . . . . .	ppl.	din	57.—
Gorki: SOVRAŽNIKI . . . . .	ppl.	din	69.—

ki jih dobite v

DRŽAVNI ZALOŽBI SLOVENIJE

## *Se zanimате za dela s področja književnosti in umetnosti?*

V naši knjigarni »NEBOTIČNIK« si lahko nabavite naslednje  
izdaje:

BELINSKI: Članki in eseji o književnosti, 509 strani, platno  
250.— din.

ČERNIŠEVSKI: Estetski odnos med umetnostjo in stvarnostjo,  
156 strani, polplatno 180.— din, polusnje 290.— din.

GORKI: O literaturi, 550 strani, polplatno 295.— din, polusnje  
445.— din.

LENIN: O kulturi in umetnosti, 147 strani, polplatno 75.— din,  
platno 95.— din.

LUKACS: Razprave in eseji o realizmu, 245 strani, polplatno  
245.— din, polusnje 355.— din.

MARX-ENGELS: O umetnosti in književnosti, 221 strani,  
platno 100.— din.

MEHRING: Prispevki k zgodovini književnosti, 496 strani,  
polplatno 345.— din, polusnje 480.— din.

PLEHANOV: Umetnost in literatura, I. del, 418 strani, pol-  
platno 275.— din, platno 290.— din, polusnje 330.— din.

PLEHANOV: Umetnost in literatura, II. del, 435 strani, pol-  
platno 275.— din, platno 290.— din, polusnje 330.— din.

Knjigarna »Cankarjeve založbe« v Nebotičniku pa Vas lahko  
postreže tudi z vsemi drugimi deli slovenskega in jugoslo-  
vanskega knjižnega trga.

Naš »Antikvariat« na Miklošičevi cesti števil. 16, ki je znan  
po svojem izbranem asortimentu kot eden najbogatejših anti-  
kariatov v Jugoslaviji, Vam nudi bogato izbiro tehničnih,  
političnih in leposlovnih knjig v številnih jezikih.

*Cankarjeva založba Ljubljana - Nebotičnik*



KDOR ŠTEDI, KUPUJE NAŠO KONFEKCIJO, KI JE IZDELANA  
SOLIDNO IN ELEGANTNO IN JE NAJCENEJŠA