



SLOVENSKI
GLEDALIŠKI IN FILMSKI
MUZEJ



IGOR PRETNAR

129941

IGOR PRETNAR

DOKUMENTI

DOKUMENTI SLOVENSKEGA GLEDALIŠKEGA

IN FILMSKEGA MUZEJA

LETNIK XXVII, ŠT. ~~54-55~~, 1991

56-57



LJUBLJANA 1992

55940788

IGOR PRETNAR

GLEDALIŠKI IN
FILMSKI
USTVARJALEC



SLOVENSKI
GLEDALIŠKI IN FILMSKI
MUZEJ

I.

IGOR PRETNAR

GLEDALIŠKI USTVARJALEC

V Slovenskem gledališkem in filmskem muzeju smo ob 10. obletnici smrti režiserja Igorja Pretnarja načrtovali posebno monografsko izdajo, posvečeno njegovemu gledališkemu in filmskemu opusu, pa tudi njegovemu prispevku k slovenski kulturi v najširšem pomenu besede. Zaradi objektivnih težav je ta načrt žal ostal na pol poti, kar nas je primoralo, da smo del zbranega gradiva objavili v zborniku 40 UDARCEV, del pa ga v dopolnjeni obliki objavljamo v pričujoči publikaciji.

I.

IGOR PRETNAR

GLEDALIŠKI USTVARJALEC

Igor Pretnar se je po drugi svetovni vojni vpisal na tedaj novoustanovljeno AIU (oddelek režija), kmalu zatem pa šel na izpopolnjevanje v Sovjetsko zvezo na VGIK. Zaradi političnih razmer se je po dveh letih predčasno vrnil domov in začel svojo poklicno pot pri Triglav filmu. Tu je nekaj časa redno, nekaj časa pa honorarno, delal kot režiser in vodja programskega oddelka. Preizkusil se je kot režiser kratkih dokumentarnih filmov in režiral del prvega slovenskega omnibusa **Na valovih Mure**. Po petih letih dela pri Triglav filmu se je lotil tudi gledališke režije. Proti koncu sezone 1953/54 je debitiral v Prešernovem gledališču v Kranju z delom Maxwella Andersona **Zašlo je sonce**. V naslednji sezoni je za Herbertom Grünom prevzel mesto umetniškega vodja Prešernovega gledališča v Kranju in obenem režiral tudi štiri od devetih uprizoritev v tej sezoni. Preostalih pet je zaupal M. Kraglju, J. Galetu, D. Tomšetu, V. Štiglicu in J. Šenku. Sredi sezone je opravil kot gost svojo prvo režijo v Mestnem gledališču ljubljanskem (**Grlice glas**) in si v naslednji sezoni zagotovil delovno mesto režiserja tega gledališča. Tu je do leta 1974 izoblikoval 34 premier in med leti 1969-1972 opravljal tudi dolžnosti direktorja. Tako je poglobitveni del svojega gledališkega dela posvetil prav tej hiši. Vmes je trikrat gostoval v ljubljanski Drami, z dvema režijama v celjskem gledališču in proti koncu življenja tudi dvakrat v Mariboru. V Mestnem gledališču ljubljanskem je z izjemo sezone 1958/59, ko je posnel film **Pet minut raja**, praktično kontinuirano režiral po dve do tri uprizoritve letno. Po tem, ko je prevzel mesto direktorja te ustanove in postal redni profesor za dramsko igro ter predstojnik Katedre za dramsko igro in evkinetiko na AGRFT, pa je le še tu in tam režiral posamezna dela v Mestnem gledališču ljubljanskem, ljubljanski Drami in mariborski Drami. Zadnje Pretnarjevo gledališko delo so Cankarjevi **Hlapci** v mariborski Drami pol leta pred smrtjo leta 1977. Hkrati, ko je delal za gledališče pa je Pretnar v vseh teh letih režiral tudi vrsto slovenskih filmov, s katerimi je dosegel vidne uspehe in zanje prejel tudi Prešernovo nagrado.

V tem poglavju skušamo zarisati le temeljne poteze Pretnarjevega gledališkega opusa.

Gradiva o Pretnarjevem gledališkem delu je ohranjenega dovolj. V petih slovenskih gledališčih je zrežiral 46 predstav in pri tem za skoraj polovico uprizoritev tudi prispeval besedilo v gledališki list, gledališka kritika pa je tudi redno spremljala njegovo delo. Kar nekajkrat je bil povabljen k raznim anketam, kjer je lahko izrazil svoje poglede na določene probleme slovenskega gledališča. Tako je zbranih nad dvajset njegovih besedil in vsaj desetkrat toliko sestavkov o njegovem delu. Da bi dobili približen vtis o Pretnarjevih dosežkih v gledališču, smo se odločili citirati odlomke iz Pretnarjevih zapisov in kritik, ki so izšle ob njegovih režijah. Z zavestjo, da je metoda iztrganih citatov tvegana, smo se odločili upoštevati le tiste izjave, ki zadevajo neposredno Pretnarjev delež. Čez to smo segli le v tistih primerih, ko je Pretnarjeva interpretacija besedila spodbudila vprašanja o ustreznosti ali neustreznosti

pojmovanja avtorja oziroma uprizarjanega dela. Pretnarjeve režije obravnavamo kronološko in ne po gledališčih.

1. Anderson M.: ZAŠLO JE SONCE. PG Kranj, 6. 5. 1954

Že ob prvem gledališkem nastopu v Kranju je *Pretnar* svojo predstavo pospremil s sestavkom v gledališkem listu (*Karakterji v drami Zašlo je sonce. Gledališki list Kranj, 1953/54, št. 8*). V njem je skušal najprej zarisati "osnovno idejo", zatem pa predstaviti karakterje posameznih vlog. Iz sestavka je razvidno, da je dobro poznal tudi druga dela Maxwella Andersona. *Pretnar* je sicer uvidel temeljno idejo dela, da "maščevanje nima smisla, vse je v odpuščanju", vendar jo je zabilisal in poudaril manj izrazito misel, da "v kapitalističnem svetu za reveže ni niti pravice, niti osebne sreče". Pri tem je bil popolnoma prepričan, da mu avtor takšne korekture ne bi zameril, saj le-ta tudi sam v svojih delih po drugi svetovni vojni demantiral vodilno misel v delu *Zašlo je sonce*. *Pretnar* bi rad plastično predstavil "resnično podzemlje New York Cityja z vsemi svojimi grozotami in poezijo obenem", četudi je domneval, da so nekateri liki, kot so gangsterji in sodnik, našemu svetu tuji. Prepričan pa je bil, da so nam blizu tisti liki, ki hrepenijo "po pravici, sreči in ljubezni, ki je v kapitalističnem družbenem sistemu ne morejo doseči". *Pretnar* kljub temu, da delo ne nosi optimističnega sporočila, izpoveduje lastno prepričanje, da bo "slednjic le vzšlo sonce, ki bo posijalo tudi na to deželo". Ob problemu justičnega umora v Ameriki je *Pretnar* začutil možnost, da opozori na slabosti kapitalističnega družbenega sistema in izrazi svojo lastno vero v socializem. *Janez Žrnovc* (*Tragedija iz ameriškega podzemlja. Glas Gorenjske, 30. 4. 1954*) je predstavil resnični dogodek, na katerem delo temelji, ter zarisal kratek potek dogajanja v delu, s katerim se je kranjskemu občinstvu predstavil "mnogo obetajoč filmski režiser ki je pred kratkim dokončal s snemanjem prvega slovenskega 'omnibus filma: Na valovih Mure'".

Jože Javoršek (*Maxwell Anderson: Zašlo je sonce. Slovenski poročevalec, 9. 5. 1954*) je *Pretnarjeve* režijski koncept odklonil, češ da je preveč zanemaril poetičnost, ki je bistvena sestavina Andersonovega dela. Ker se je *Pretnar* drame lotil "s prijemi odrskega realizma, kot smo ga vajeni pri poustvarjanju nordijcev in njihovih sorodnikov", je *Javoršek* opazil, da se "prikažejo v Andersonovem delu samem napake, ki v ozračju poetične drame ne bi bile napake". Zaradi *Pretnarjeve* režije "vrsta logičnih nesmislov, neutemeljenih poznanstev, za lase privlečenih srečanj, vrsta prizorov z nasilnim šahiranjem ljudi po sceni in še marsikaj dramaturško pregrešnega udari na dan", tako da ta "svetovno cenjeni Anderson" zapusti vtis da je "nekam reven dramatik". Pač pa je *Javoršek* opazil "mnogo posrečenih režijskih prijemov in imenitno postavljenih prizorov", ki pa se žal "ne zlivajo v skladno celoto, ker jim manjka režijskega ritma in logike". Iz *Javorškove* ocene je moč razbrati, da je mladi režiser zgrešil stil, ker je delu "ukradel poetičnost", da je nadarjen za detajle, ne obvlada pa še celote. Četudi je *Javoršek* zaključil, da predstava "ni bila nadpovprečna in da ni zadostila kvalitetnemu igranju ameriške dramatike na Slovenskem", je vseeno menil, da je "kranjska igralska družina tudi z Andersonovo dramo 'Zašlo je sonce' obogatila ljudi in jih iz delovne vsakdanjosti potegnila v svet premišljevanja in kulturnih doživetij". *H. Grün* je (*Prvi gledališki nastop Igorja Pretnarja. Ljudska pravica, 9. 5. 1954*) poznal *Pretnarja* po kratkih filmih, ki "so se odlikovali po dokajšnji obrtni spretnosti, redki domiselnosti in zgledni meri dobrega okusa" in je menil, da je tudi z režijo tega kar zahtevnega besedila dokazal, da smo "dobili z njim novo, vsega upoštevanja vredno ime, ki se bo tudi v prihodnosti dostojno uveljavljalo ne samo v slovenskem filmu, temveč tudi v slovenskem gledališču". Posebej je opozoril, da delo *Zašlo je sonce* sestavljajo raznorodne prvine, "ki delu sicer jemljejo enovitost sloga, a mu po drugi plati tudi dajejo prav svojevrsten mik". *Grün* je skušal te posebnosti dela tudi definirati: "verno, podobarsko, natančno prikazovanje življenjskih posebnosti podzemlja, otroško prostodušna vera v moč naključja, ki se razodeva v preprostem in ganljivem snovanju same zgodbe, in naposled visoki pesniški zanos cele vrste govorniških vložkov, ki jih v izvorniku celo podčrtava stih". *Grün* je videl pri tako raznorodnem delu dve možni odrski realizaciji. Takšno, kjer "komaj spojene enote... še dosledneje razdelimo, bodisi umetno ustvarimo tesnejše medsebojne vezi prizorov". Režija bi ta problem lahko rešila "s kar se da bogatim in pisanim izrabljanjem vseh možnosti, ki jih nudi igrivi čar odrskih luči". *Pretnar* se je temu sredstvu "povsem odrekal, čeravno delo kar izzivalno terja takšen prijem". *Grün* je pozdravil



Anderson M.: *Zašlo je sonce,*
PG Kranj, 1954/55

Pretnarjevo odločitev, "da je ubral vso uprizoritev na tih (za sluh ponekod celo pretih) zven pridušene, počasne, s številnimi premori zadržane, često kar spevne ali govorniško izoblikovane igralske govornice, ki se ne ozira vselej na neposredno 'resničnost' in na znanstveno utemeljeno 'doživljanje'", saj na ta način režiser "ustvarja silno napeto razpoloženje, ki se stopnjuje in stopnjuje" in s tem tudi uspešno zabriše nekatere nepovezanosti med posameznimi enotami odrskega dogajanja. Čeprav je tudi Grün opazil v režiji pomanjkljivosti, je bil manj kritičen od Javorška predvsem zato, ker se je zavedal kompleksnosti problema, ki izvira iz literarne predloge. Grün je tudi pozdravil Pretnarjevo "drznost v iskanju samostojnih tolmačenj pisateljevega besedila", čeprav se v oceno predelave ni hotel spuščati. Pomembno je, da je Grün opazil Pretnarjevo "uspešno vzgojiteljsko-voditeljsko roko, ki zna naravnati ves igralski zbor v enotno, uravnovešeno celoto". Tudi *Miloš Mikeln* (Maxwell Anderson: *Zašlo je sonce*. Ljubljanski dnevnik, 11. 5. 1954) je bil mnenja, da je Pretnar "najmočnejši v vzdušju" in mu priznal, da je izoblikoval "svojestven ritem ter tako združil zaokroženo formalno stran z močno poudarjeno vsebinsko stranjo uprizoritve, kar se pri realistično postavljenih uprizoritvah zgodi le redkokdaj". Mikeln je zavrnil Javorškov očitek, da je Pretnar zanemaril poetičnost, z besedami: "kolikor je poetičnosti v posameznih prizorih, je prišla dovolj do veljave". Pretnar je po njegovem mnenju zlasti uspel poudariti "idejo, ki je bila pri avtorju nekoliko manj poudarjena, namreč, da v kapitalističnem svetu za reveže ni niti pravice niti osebne sreče". Tudi Mikeln je prepričan, da je "Pretnarjeva režija kot odrski debi resničen uspeh", četudi je "drama *Zašlo je sonce* režijsko trd oreh". Dodal je celo, da ta uprizoritev ni le uspeh za debitanta, pač pa pomeni tudi "resen uspeh Prešernovega gledališča, tako repertoaren kot še bolj igralski, saj je bil ansambel to pot zelo uravnovešen, izenačen po kvaliteti in na visokem nivoju". Tako je tudi Mikeln že ob prvi Pretnarjevi gledališki režiji opazil predvsem njegov občutek za delo z igralci. *France Bratkovič* (Poetična ali socialna drama? Glas Gorenjske, 15. 5. 1955) je svojo misel, da je literarna predloga "polna navideznih neverjetnosti in gledana skozi očala ibsenovske dramaturgije tudi nerodnosti", dopolnil z ugotovitvijo, da so "protislovja le navidezna". Ker je avtor "ustvaril dramski svet s svojsko zakonitostjo, notranjo dramsko povezanostjo in resničnostjo", v delu *Zašlo je sonce* "ni nič iracionalnega, nesmiselnega in logično neutemeljenega". Bratkovič v predstavi tudi ni pogršel poetičnosti, nasprotno, bil je prepričan, da je bil "režijski prijem Igorja Pretnarja pravilen: ne idila, temveč obtožba!". Podobno kot Grün je Bratkovič opazil,

da je Pretnar učinkovito ustvaril na odru "težko breznadno atmosfero" in "dosegel dramsko napetost s preprostimi, toda močnimi prijemi". Bratkovič je prvi gledališki kritik, ki je opozoril na vpliv Eisensteina na mladega režiserja. Prijemi, ki jih uporablja Pretnar, naj bi bili značilni "za njegovega učitelja in (verjetno) vzornika Eisensteina". Čeprav je Bratkovič zabeležil tudi pomanjkljivosti Pretnarjeve režije ("Mizanscena je še včasih malce okorna in vidno hotena. Stilno popolnoma drugačni lirični intermezzo bi pač moral iztrgati iz mračnega podzemlja in dvigniti nekam višje"), pa je podobno kot Mikeln in Grün tudi Bratkovič zelo ugodno ocenil Pretnarjevo delo z igralci saj so "po večini vse odrske postave, tudi najmanjše,... skrbno naštudirane in na odru polno zadihajo". *Marinki Golouh* (Maxwell Anderson: Zašlo je sonce. Socialistična misel, 1954, št. 7-8) se je kljub sodbam o raznorodnosti prvin v literarni predlogi, delo zdelo umetniško prepričljivo. Tudi Pretnarjev režijski koncept je "jasen, dognan" in "delo z igralskim ansamblom.... neverjetno uspelo". Golouhova ni želela govoriti o posameznikih, pač pa je ocenila "vtis kolektiva". Za Pretnarja je laskava ocena, da je pri rednem obiskovalcu kranjskega gledališča "predstava... zapustila vtis, kot da je to neki čisto nov, neverjetno ubran ansambel, ki mu posreduje veliko umetnino".

V ocenah Pretnarjevega debuta beremo o vrsti značilnosti njegove režije, ki jih bo še razvijal in bo zanje tudi kasneje dobil najugodnejše kritike. Gre za realističen koncept, spretno oblikovano razpoloženje in kvalitetno delo z igralci. Ugovore, da je izbral neustrezen stil uprizoritve, pa bo tudi še kdaj prebral. Aktualizacija besedila je bila zapažena in razmeroma uspešen debi je Pretnarju prinesel angažma v Prešernovem gledališču v Kranju.

2. Howard C.: POKOJNI CHRISTOPHER BEAN. PG Kranj 14. 10. 1954

V sezoni 1954/55 je Pretnar najprej režiral Howardovo delo **Pokojni Christopher Bean**. Tudi tokrat je v gledališki list prispeval svoj sestavek (Smisel Howardove komedije. Gledališki list Kranj, 1954/55, št. 2). Kot poznavalec filma je bralcu posredoval zanimivost, da je Sidney Howard avtor scenarija slavnega filma **V vrtincu**, ki so ga pred kratkim Slovenci mogli videti v kinu. Tokrat je analiza dela nekoliko širše zasnovana — Pretnar je zasledil v uprizarjanem delu tipično ameriški problem, ki pa hkrati razkriva "občečloveško idejo, ki je aktualna povsod... da denar ni vse; so gotove moralne in etične vrednote, ki so več vredne kot materialne dobrine". To delo naj bi bila obsodba pohlepa po denarju, ki človeka "lahko pripelje do kaj nizkih in podlih dejanj". Howard je po Pretnarjevih besedah obtožil ameriški business, ki človeka spreminja v "brežčuten stroj". Pretnar napoveduje komedijo, ki pa ni zgolj zabavna, saj je bila napisana "z družbeno-kritično in vzgojno tendenco". Avtor naj bi ne bil le kritičen do pojava, ampak "pokaže tudi, v kakšni smeri naj bi se razvijali odnosi med ljudmi, odnosi polni topline in humanosti". Slabosti so prikazane tako, "da se jim nasmejemo, vendar pa tudi zgrozimo nad njimi". *Miloš Mikeln* (S. Howard: Pokojni Christopher Bean. Ljubljanski dnevnik, 19. 10. 1954) je do literarne predloge zadržan: "ni slabo, uprizoritve nevedno delo, a tudi ni repertoarno odkritje, ki bi ga bilo treba pozdraviti s klobukom v rokah". Mikeln je zapisal, da je gledališče pogumno, ker je uvrstilo to delo v repertoar, vendar "ne zaradi nečesa novatorskega, za nas novega v vsebini in formi, temveč zaradi tveganja pri uprizoritvi tega dela". V Pretnarjevi uprizoritvi je začutil "pomanjkanje komedijskega ritma v prvem dejanju", hkrati pa "spretno roko, tenak posluš za vse poudarka vredne sekvence ter tragični podtekst v komediji", pa tudi, da je režiser obogatil dejanje in tekst z "duhovitimi drobnimi domisljicami". *France Bratkovič* (Howard: Pokojni Christopher Bean. Glas Gorenjske, 23. 10. 1954) je zapisal uničujočo oceno literarne predloge, ki da je slabo grajena, nizke kvalitete, nosi banalno idejo in oblikuje karakterje, ki so "izrazito dvodimenzionalni, risani v plakatski tehniki". Prijeto ga je presenetil režiser, ki mu je "iz Howardove brezoblične gmote uspelo napraviti predstavo". Za mladega režiserja je vsekakor pohvalna sodba, da je "razkosane ude Christopherja Beana... povezal v organsko celoto", četudi je kritik dodal, da je "bila tu in tam vezna žica opazna". Bratkovič je še zapisal, da je Pretnar v delo ustvarjalno posegel "z domiselnim pripravljanjem prehodov in transponiranjem posameznih likov" in uspel "vnesti manjkajočo notranjo dramsko logičnost". Žal pa kljub vidnim prizadevanjem iz raznorodnega dela ni mogel izoblikovati enotne umetnine. Predvsem mu "raznorodnih pisateljevih likov... ni uspelo uglasiti v enoten igralski slog". Vzrok za to vidi Bratkovič v delu samem, saj se "na odru... istočasno pojavljajo ljudje iz drame, socialnokritične komedije in farse ter vsak čas

preusmerjajo gledalčeva občutja". V nasprotju z Bratkovičem pa je bil *Jože Javoršek* (Druga premiera v Prešernovem gledališču. Slovenski poročevalec, 23. 10. 1954) delu relativno naklonjen, češ da upodablja problematiko, ki je tudi pri nas aktualna. Kaže namreč ljudi, ki nimajo ustreznega odnosa do umetnosti. Bolj kritičen pa je bil do režiserja, ki bi moral bolj jasno izluščiti "pretresljive podobe človeških značajev" in bolj okrepiti "aktualnost", zaostri idejno jedro v satiro. Po Javorškovih besedah je slabost uprizoritve v "premalo ustvarjalnem oblikovanju odrskih usod". Kljub temu, da so bili igralci v kranjskem gledališču po kvaliteti neizenačeni, bi moral Pretnar vendarle bolj izrazito izoblikovati podobe ljudi. Tako pa je "mirna in tehnično kvalitetna režija... skrila Howardove človeške like pod nekakšno motno steklo, skozi katerega večkrat s težavo prepoznamo prave poteze Amerikančevih ljudi".

Vsekakor druga kranjska režija Igorja Pretnarja kaže, da je poskušal nadgraditi besedilo, vendar mu kritiki v celoti niso priznali uspeha. Nekateri so krivdo za neuspeh pripisovali bolj literarni predlogi, drugi pa neustrezni realizaciji. Iz ocen je moč razbrati, da aktualizacija ameriškega besedila ni bila le Pretnarjev domislek, ampak zahteva časa.

3. Saroyan W.: ČUJTE, LJUDJE! PG Kranj, 18. 12. 1954

4. Sartre J. P.: OBZIRNA VLAČUGA. PG Kranj, 18. 12. 1954

Prešernovo gledališče v Kranju je prvo v Sloveniji tvegalo uprizoritev Sartra. **Obzirno vlačugo** je skupaj z delom ameriškega avtorja Williama Saroyana **Čujte, ljudje!** režiral Igor Pretnar že leta 1954. Saroyana je v gledališkem listu predstavil *Janez Žmavc* kot ameriškega Čehova, ki gradi na odnosih med ljudmi in v zdušju, hrepenenju po lepoti in harmoniji. Besedilo je umestil v Ameriko le toliko, kolikor je le-ta okvir dogajanja. Žmavc ni poudarjal socialno kritične dimenzije besedila, ampak njegovo poetično moč. *Pretnarjeva* analiza Sartrovega dela je bistveno drugače zastavljena. Dela predstavnika filozofske struje, ki je bila uradni ideologiji ne le tuja, ampak "sumljiva", "reakcionarna", so bila nezaželeni. Pretnar je zato skušal v gledališkem listu na primeru Balzaca in Tolstoja prepričati, da umetnik, kljub svojim "reakcionarnim" političnim in filozofskim pogledom na svet, lahko ustvari "napredno" umetnino. Sodil je, da je Sartre umetnik preglasil Sartra filozofa in da zato **Obzirna vlačuga** ni manifestacija filozofskih tez in političnih nazorov "vodilnega predstavnika filozofske struje eksistencializma v Franciji". Še več, Pretnar je bil prepričan, da eksistencializma "v pričujoči drami ni, z majhno izjemo na koncu, kjer je še rahlo čutili Sartra eksistencialista, vendar v tako neznamenit meri in s tako različnimi možnostmi idejne interpretacije, da se v uprizoritvi tudi ta sled lahko docela izbriše, ne da bi pri tem bistveno 'popravljali' avtorja". Zagotavljal je, da to Sartrovo delo "lahko smatramo za napredno", saj način obravnave problema rasnega razlikovanja v Ameriki dokazuje, da Sartre "ostaja... na stopnji kritičnega realizma". To pa je po Pretnarjevem mnenju "glede na to, da je delo nastalo takorekiv v centru zapadnoevropske reakcionarne filozofske struje, kar dovolj, da označimo delo za napredno". Pretnar je v **Obzirni vlačugi**, zasledil "upor neorganiziranega poedinca... zoper nasilje in krivice". Po njegovih besedah naj bi šlo za upor "človeka, ki je prežet z manjvrednostnimi kompleksi, s kompleksi, s katerimi ga je prepojil kapitalistični sistem in takozvana 'višja družba' s svojo filozofijo o 'nadčloveku'". Osredotočil se je na lastnosti osrednjega lika, vlačuge, bitja ki "ga smatramo za nekaj, kar je najbolj zavrženo in nizkotno, (pa) lahko stoji moralno in etično mnogo višje od ljudi, ki so obdani z mitom plemenitosti in častivrednosti, slave in odličnosti...". Ravno v tem sporočilu je po Pretnarjevem mnenju Sartrova **Obzirna vlačuga** "morda tudi najbolj pretresljiva". Režiser je tudi poudaril, da namerava uprizoriti Sartrovo **Obzirno vlačugo** tako, "kot jo razumemo mi, tako kot gledamo nanjo mi, ljudje, ki se zavedamo svojega socialističnega svetovnega nazora, svojega leninskega pogleda na umetnost in življenje in nas pri tem ni strah idealističnih očitkov o staromodnosti in preživelosti". Pretnar se je seveda zavedal svojega odmika od ustaljene interpretacije besedila, saj je priznal "prilagoditev" našim tedanjim razmeram z besedami: "Nam ni bilo važno, kako igrajo Sartra v Franciji, kakšen je njegov 'obvezni' stil, nam je bila važna predvsem vsebina in to, kaj lahko pove našemu človeku".

Prav takšna aktualizacija pa je pobudila številne obširne kritične zapise. Ostro jo je odklonil *Jože Javoršek* (Glejte Amerika!. Slovenski poročevalec, 26. 12. 1954), ki je zatrdil, da ni sprejemljivo "ločiti stil od vsebine". Neustrezen stil režije je skazil sporočilo Sartra, saj "v



Sartre J. P.: *Obzirna vlačuga*,
PG Kranj, 1954/55

neizmerno resni, ibsenki in poglobljeni konceptiji ni prostora za ironijo in tisti lahkoten sarkazem, s katerim je Sartre osmešil naivno psihiko Američanov". Zlasti pa je zgrešena interpretacija vlačuge, saj "Sartre dokazuje, da so Američani hudodelci v svojem razmerju do črncev in da jih etično prekaša celo neumna vlačuga. V kranjski uprizoritvi je vlačuga tolikanj kulturna, da ni prav nič čudnega, če je postala borec za človečanske pravice črncev". Sartrovo sporočilo je tako režiser bistveno spremenil, "celi vrsti prizorov (je) iztrgal strupeno želo in ga nadomestil s standardnim in nestrupenim gledališkim rekvizitom romantičnega igranja". Javoršek je opozoril, da se s spremenjenim stilom menja tudi vsebina, sporočilo dela. V takšni obliki, kot jo je ponudil Pretnar, se Javoršku **Obzirna vlačuga** zdi "veliko manj aktualna, veliko manj verjetna itd, itd". Pretnar je z željo po izvornosti dosegel nasprotni učinek od pričakovanega. Javoršek je s poudarjeno mislijo, da je stil neločljiv od vsebine odklonil Pretnarjevo režijo **Obzirne vlačuge**, pohvalil pa njegovo zasnovno enodejanke **Čujte, ljudje!**, saj je "odlično zadel vse, kar je avtor hotel povedati. S tankim poslušom je dojel skalo lirčnih občutij od črnih, sivih do svetlih in krvavordečih tonov. Z občutljivim očesom je komponiral barve in sence prizorišča ter vse režijske opravke usmeril k enemu samemu smotru: službi avtorju in avtorjevi ideji". Prav Pretnarjeva režija te enodejanke naj bi bil dokaz, da je "spreminjanje avtorjevega 'stila' samo naupravičeno početje, ki dokazuje ali prepotentni individualizem ali pa neizkušenost v posamezni veji gledališkega ustvarjanja". Jože Javoršek gledališkemu večeru ni odrekel zanimivosti, očital je le, da so se "mešale kvalitete režije in igre z nekaterimi nekvalitetnimi pojmovanji gledališča, ki so jih po svetu že davno odpravili". Tudi **Boris Grabnar** (Radovednosti je zadoščeno. Ljudska pravica, 23. 12. 1954), ki je posredoval informacijo, da sta bili dve deli razmeroma uspešno združeni v večer pod skupnim naslovom **Glejte, Amerika!**, je zaznal Pretnarjevo korekturo Sartra: "kljub kričeči različnosti v ideološki osnovi obeh del, ... se je uprizoritvi posrečilo izluščiti skupno humanistično jedro - čeprav ne brez nekoliko samovoljnega posega v samo besedilo Sartrove 'Obzirne vlačuge'". Grabnar je bil prepričan, da je režiserjevo poseganje v besedilo univerzalna izkušnja vseh časov in gledališč, zato te pravice tudi Pretnarju načeloma ni odrekel: "nihče ne more režiserju zabraniti, da bi ne smel potemtakem prav s tem delom izpovedati svoje napredne misli, pa čeprav za ceno malenkostnih korektur". Prepričan je bil, da se to "Sartru danes v svetu ni zgodilo prvič". Še več, Sartrovo delo **Umazane roke** je po Grabnarjevem vedenju "za svoje interese temeljito izkoristila vsa reakcija, celo proti volji avtorja". Čeprav so bile Pretnarjeve

korekture Sartra na videz malenkostne, saj se "teksta... skoraj ni dotaknil", pa so bile vendarle takšne, "da so... zadele^š bistvo Sartrove filozofije, ki jo izpoveduje tudi tu, kakor v vseh svojih delih". Po Grabnarjevih besedah Sartre prikazuje "brezupen... propad" vlačuge, v Pretnarjevi režiji pa "ta poraz vendar ni tako popoln". Pretnarjeva vlačuga je "predvsem aktivnejša", "ni več osamljen individuum, ampak začuti svojo povezanost - ne le z ubitim črncem -... ampak smiselno preko njega tudi z vsemi ostalimi zaničevanimi množicami". Takšna interpretacija je povzročila, da "drama izzzveni bolj borbena in uporna misel dobi skoro nekaj družben smisel", kar pa je po Grabnarjevi oceni "seveda nekaj čisto nasprotnega od Sartrovih filozofskih pogledov". Grabnar je v **Obzirni vlačugi** zasledil Sartrov boj "za individualizirano človeško etiko, ki jo uničujejo nasilne družbene sile", saj je "individuum vedno sam, brez zveze s progresivno družbeno silo. Boj tega individuumu je brezupen, njegov propad neizogiben". Grabnar je to Sartrovo resnico razširil čez okvire prizorišča dogajanja, ki je v tem primeru Amerika, češ "družba jemlje človeku človečnost, njegovo subjektivnost", pri čemer "je Sartru vseeno, kdo ta družba je: ameriški rasizem... ali pa odvisna francoska komunistična partija sredi pretekle vojne, ki s stalnim spreminjanjem linije brani misliti in jemlje človeku njegovo subjektivnost". Grabnar se je zavedal, da se bodo tega ovedli le poznavalci, za večino pa bo **Obzirna vlačuga** samo "pretresljiva obsodba ameriškega rasizma,... kar navsezadnje tudi je". Pomemben del sporočila je tako, četudi na neavtentičen način, ostal živ, zato je bil Grabnar do Pretnarja prizanesljivejši kot Javoršek. Zapisal je celo, da je bila "uprizoritev... na dostojni višini". Dodal je, da režija Igorja Pretnarja "ni operirala z močnimi zunanji učinki, temveč z bolj preprostimi sredstvi in je samo z napetim in dramatičnim potekom dogodkov znala dobro poustvariti pravo vzdušje ter dosegla lepo nazornost psiholoških situacij in konfliktov". Tudi Grabnar je bil drugemu delu, ki je zapolnilo večer skupaj z **Obzirno vlačugo**, pa ni bilo obremenjeno "z bremenom filozofskega sistema", bolj naklonjen, ker "nudi obilno... izredno subtilne poezije in prekipevajočih čustev... in se vse prepleta s čudovito ubranostjo".

France Bratkovič je že v naslovu povedal, da bo pisal o Sartru, ki ni Sartre (Sartre, ki ni Sartre. Glas Gorenjske, 1. 1. 1955), saj je poznal bistvo "modne filozofske struje povojnih let, ki je danes že močno v upadanju". Dela eksistencialistov so pisana "na teze te filozofije, po kateri so najpomembnejša gibala beg pred seboj, tesnoba, življenjski gnus, pohlep po oblasti, strah in pogum. Za eksistencialista družbe kot celote ni, obstoja samo skupek posameznikov. Družbena etika in morala, čast, ponos, dolžnost in spoštovanje na človekovo opredelitev nimata vpliva. Svoboden je v izbiranju dobrega in zlega, toda prav v svobodnosti in neizogibnosti opredeljevanja je vir razdvojenosti bitja, kar poraja občutek tesnobe, gnusa ali strahu". To razmišljanje je Bratkovič sklenil z ugotovitvijo, da vsa Sartrova dela "odražajo vsa načela eksistencialistične filozofije" in tudi **Obzirna vlačuga** ni nobena izjema. Bratkovič je ugotovil, da po Sartru "ljudje niso niti dobri, niti slabi, temveč preprosto so, bivajo" in opozoril, da je Sartru rasna diskriminacija in Amerika "le kulisa, pred katero razstavlja svoj pogled na človeka in vidike, s katerih on presoja družbene odnose in razredni boj". Vprašanje, koliko svobode si lahko privoščijo režiser, je vehementno zaključil z izjavo, da je "meja... tam, kjer se z režijskim posegom spremeni osnovna ideja pisateljevega dela. To pa se je Pretnarju zgodilo". Bratkovič je opazil, da je Pretnar "usmeril vse luči odrskih žarometov izključno v socialno-kritično tematiko Sartrove igre". Žal se njegovo videnje razhaja s Sartrom. Pretnarjevi "konceptiji je v prvi vrsti potreben pozitiven junak, ki ga v igri ni. Zato zidealizira režiser omejeno Sartrovo prostitutko z instinkti malomeščanske gospodinje v tragično junakinjo, ki naj simbolizira upor malih ljudi proti tiraniji ameriških denarnih mogotcev". Kljub vsemu je bil Bratkovič prepričan, da Pretnar ni mogel povsem preglasiti Sartra, saj "iz socialno-kritične preobleke še zmeraj proseva eksistencialist Sartre". Saroyana je Bratkovič proglasil za pesnika "ubogih in zatiranih ljudi Amerike" in ocenil, da so njegova dela veliko pretresljivejša kot Sartrova, saj se v "njegovih navidez spokojnih delih" skriva protest, ki je "neprimerno ostrejši od Sartrovih tirad". Zlasti mu je bila blizu Saroyanova "vera v moč dobrote in ljubezni, vera v bodočnost zatiranega rodu". Sožitje literarne predloge in uprizoritve je bilo po Bratkovičevem mnenju zelo srečno, saj se je "v odrski realizaciji... ideja pesnika zlila z umetniškimi prizadevanji režiserja Igorja Pretnarja in scenografa Nika Matula v harmonično celoto". Tu je Pretnar pokazal "izredno čist posluš za vse... čustvene odtenke od najsubtilnejše lirike do pekla v človeku". Čeprav se je Bratkoviču zdelo "krivično do velikega umetnika, da je dodan kot privesek senzaciji večera-Sartru", danes verjamemo, da je prišlo v Kranj

“presenetljivo veliko obiskovalcev iz Ljubljane”(Grabnar) prav zaradi Sartra. *Grabnar* je poročal, da je bilo med Ljubljančani “poleg poklicnih ljudi tudi precej takšnih ljubiteljev gledališča, ki so se napotili tja iz golega zanimanja - in to kljub slabemu vremenu”. Zanimanje za to predstavo je bilo tolikšno, da so mesec dni po premieri z njo gostovali v Mestnem gledališču ljubljanskem, aprila naslednje leto pa v Celju. Za celjsko gostovanje so celo ponatisnili gledališki list. Pri ocenjevanju Pretnarjeve režije in Sartrovega idejnega sveta je bil najbolj svojstven *Miloš Mikeln* (Dva gledališka obiska. Ljubljanski dnevnik, 25. 1. 1955). Zapis je nastal ob kranjskem gostovanju v Mestnem gledališču ljubljanskem mesec dni po premieri v Prešernovem gledališču. Obsežen izbor citatov, ki govorijo o podobi Amerike, je Mikeln zaključil z lastno mislijo: “S temi neurejeno nanizanimi drobcji iz transatlantskih pogovorov na temo KAJ JE AMERIKA se nismo nameravali opredeliti niti za pro- niti za antiameriško stran. Hoteli smo samo pokazati, da stvar ni tako žurnalistično preprosta, kot bi človek sodil po kranjski (in podobnih) panorami GLEJTE, AMERIKA. Pomen te vrste interpretacij je isti kot pomen Ehrenburgovih ali Iljfovih pamfletov, njihova vrednost pa je v tem, da popolnoma napačno osvetlijo predmet razprave”. Mikeln je na ta način zavrnil poenostavljeno, črno-belo podobo Amerike, ki bi jo eventualno nameravala ponuditi kranjska predstava. Povsem nova je tudi Mikelnova predstavitev Sartra, saj je zapisal, da “Sartra danes na zapadu imenujejo najvidnejšega predstavnika prosovjetske in prokomunistično orientirane zapadne inteligence”, in da “kot filozof, dramatik in politični aktivist balansira z eksistencializmom in vulgarnim marksizmom”. Mikeln je posređoval trditve zapadnih kritikov, da je “eksistencialist Sartre izpraznil marksizem in ga spremenil v sam sebi vrteč se sistem mesijanskih postulatov”, v oklepaju pa dodal, da tega “ni storil samo Sartre”. Mikeln je tako prvi omenil Sartrovo koketiranje s komunizmom. Ni analiziral literarne predloge, skušal je le doumeti Pretnarjevo hotenje “čimmočnejše podčrtati v njej vse, kar je mogoče za dnevno uporabo imenovati napredno”. Tudi za Mikeln je bila to profanacija Sartra, saj je ocenil, da je Pretnar “Saroyanovo poetično enodejanko postavil na oder z bolj produktivnim hotenjem in realnejšim smotrom in z njo tudi neprimerno bolj uspel”.

Pretnar je tako uspel z avtorjem, ki je bil soroden Čehovu, njegov poskus presaditi Sartra v naš tedanji čas in prostor, ki je bil eksistencializmu neprijazen, pa se je ponesrečil. Ocenjevalci so pričakovali Sartra v izvirni obliki in svojega razočaranja niso mogli ali hoteli prikriti. Naslov *Glejte, Amerika!* dopušča misel, da bi Sartre utegnil služiti gledališču bolj kot ilustracija problemov Amerike skozi oči zahtev uradne ideologije tedanjega časa. Ker pa je kritika širše zastavila problem, smo vendarle v Sloveniji, tudi ob tej uprizoritvi zvedeli nekaj več o Sartru in eksistencializmu.

5. Druten J.: GRVICE GLAS. MGL, 9. 2. 1955

V času, ko je še vodil kranjsko gledališče, si je kot gost z režijo dela *Grlice glas utrl pot* v v Mestno gledališče ljubljansko, ki mu je ostal zvest domala do smrti. To delo je prvo v Jugoslaviji v sezoni 1953/54 uprizorilo Prešernovo gledališče v Kranju v režiji Dina Radojevića. V gledališkem listu je *Pretnar* (Grlice glas. Gledališki list MGL, 1954/55, št. 7) obiskovalcu gledališča predstavil avtorja in njegovo lahkotno komedijo. Nakazal je vprašanje meje med zdravo čustvenostjo in sentimentalnostjo ter na kratko označil tudi karakterje te komedije. *Jože Jerko* (John van Druten: Grlice glas. Slovenski poročevalec, 23. 2. 1955) je sicer zabavni, lahkotni komediji *Grlice glas* odrekel umetniško vrednost, Pretnarju pa priznal, da je bil njegov odnos do predloge “pravilen” in da so “jasno izdiferencirane zamisli posameznih likov in vsega dogajanja... pripomogle do realizacije avtorjevih hotenj”. Mizanscena je bila “domiselna”, hkrati pa je opazil “prisrčno komične situacije, ki jih sam tekst ne vsebuje”. *Boris Grabnar* (Spet ena iz Amerike. Ljudska pravica, 12. 2. 1955) in *Vasja Predan* (Ljubezan na Brodwayu. Ljubljanski dnevnik, 14. 2. 1955) sta v Pretnarjevi režiji zasledila nekoliko preserne elemente glede na lahkotnost besedila. *Predan* je Pretnarju zameril “preintenzivno in odvečno hotenje po pretresljivi dramatičnosti”, kar naj bi kvarilo “šarmantno razpoložensko komedijo”. Kritik je tudi zapazil, da je ponekod zdravo čustvovanje prekril “zlasti v zadnjem dejanju sentiment”. *Predanovi* analizi pomanjkljivosti Pretnarjeve režije sledi nizanje njenih odlik. Te so : “razgibani dinamični lok uprizoritve..., vrsta duhovitih, očarljivih domislic in drobnjarij,... jasna značajna razmejitev junakov... preprosta, neprisiljena mizanscena in sploh

formalna perfekcija". Boris Grabnar je priznal, da je Pretnar "znan ustvariti toplo in življenjsko vzdušje, dosegel, da teče konverzacija gladko in živahno in v prijetnem ritmu", očital pa mu je, da je zgrešil ton komedije s tem, da je "nekoliko preveč poudaril resne, 'filozofske' razgovore", tako da so postali "le nekoliko prisiljeni in so malce zadrževali sicer tekoče dialoge".

Ocene Pretnarjeve režije **Grlice glas** so si enotne v tem, da je režiser dal lahkotni komediji ponekod preeresne poudarke.

6. Torkar I.: PISANA ŽOGA. PG Kranj, 13. 5. 1955

Ko je Pretnar režiral Torkarjevo **Pisano žogo**, se je prvič srečal z izvirnim slovenskim delom in se hkrati dokončno poslovil od kranjskega gledališča. Kot že velikokrat doslej, je tudi tokrat v gledališkem listu objavil svoja razmišljanja. Iz intervjuja z *Igorjem Torkarjem* (Vprašanja za avtorja. Gledališki list Kranj, 1954/55, št. 8) je razvidno, da je osnova **Pisani žogi** filmska črtica Lager, ki "je bila pri prvem natečaju za filmske scenarije leta 1946 nagrajena s prvo nagrado". Pretnar je v svojem sestavku (Ob naši krstni uprizoritvi. Gledališki list Kranj, 1954/55, št. 8) izrazil prepričanje, da je **Pisana žoga** kvalitetno delo in bo občinstvu všeč. Cenil je predvsem psihološko poglobljenost dela. Od drugih del s tematiko NOB, ki niso "posegala v človekovo notranjost, njegovo psihologijo", se razlikuje po tem, da se "ukvarja skoraj izključno samo z individualnimi usodami in problemi svojih oseb". Pretnar je sodil, da je Torkar s **Pisano žogo** "načel področje, ki nam bo nedvomno dalo še mnogo dobrih dram". V sestavku Dramaturška vloga barve (Gledališki list Kranj, 1954/55, št. 8) je Pretnar razkril in teoretično utemeljil svoj eksperiment z barvo, ki ga bo v skladu z avtorjevimi zahtevami uporabil pri realizaciji gledališkega dela. Izčrpno je razložil načela svojega učitelja Eisensteina, ki je v svojih filmih z barvo skušal zarisati razpoloženja in se oddaljil od naturalistične uporabe barve. Razložil je, da je tudi v gledališču potrebno podčrtati psihologijo, vzbuditi asociacije in pojasnil, zakaj je izbral določeno barvo v posameznih dejanjih te uprizoritve. V izbranih ključnih, prelomnih situacijah se je odločil menjati barvo reflektorjev, pa tudi njihovo smer. Zavedal se je, da z eksperimentom veliko tvega "po tehnični in po umetniški strani", saj gledališka teorija in praksa v uporabi barve in luči zaostajata za filmom, tako da je potrebno še marsikaj preveriti in utemeljiti. Torkarjevo **Pisano žogo** je kranjsko gledališče premierno predstavilo na celjskem gledališkem festivalu in ne v matični hiši, zato večina kritičnih zapisov prihaja v obliki festivalskih poročil. *Vasja Predan* (Zadnja noviteta: Pisana žoga. Ljudska pravica, 17. 5. 1955) je ocenil, da je kranjsko gledališče "v ne docela dognani režiji Igorja Pretnarja... Pisano žogo uprizorilo z veliko pieteto do dramske novitete". Ko je nekaj dni zatem tudi Mestno gledališče ljubljansko pripravilo premiero **Pisane žoge** v režiji Staneta Severja, se je Vasja Predan (Življenje na papirju, Ljudska pravica, 25. 5. 1955) ponovno lotil ocenjevanja, tokrat primerjalno. Dal je prednost Pretnarjevi režiji, ker je bila "kvalitetnejša, bližja avtorjevi zamisli". Prav izraba luči in barve je bila pri Pretnarju močnejša in ustreznejša. Tako je Pretnar po Predanovi oceni "v resnici poskušal čarobno ostvariti barvno kompozicijo in je zavaljavo tega vključil barvne luči kot bistveni soustvarjalni element. Še več: mimo barvanja atmosfere je režiser hotel tudi intimna razpoloženja posameznih junakov razmejiti s kolorom". Predan je za Pretnarjem ponovil, da ideja ni izvirna, saj jo je utemeljil Eisenstein, in dodal da je to za naše gledališke razmere "svež poskus". Ocenil je, da je poskus "sicer uspel", da pa je mogoče režiserju očitati "naivnost v pripisovanju določene vloge posameznim barvam (krivda-rdeča, očiščenje-belo, itd)". V uprizoritvenem konceptu je Predan tudi pogrešal "več diskretnosti". Režiser se je namreč odločil "v razčlenitvi besedila... za 'glasno' interpretacijo", s čimer pa žal "ni mogel prebroditi avtorjevih plitvin, nasprotno, celo podčrtal jih je". "Veliko kulturo in estetski čut" pa je Predan opazil v Pretnarjevi mizansceni. Po Predanovi sodbi Stane Sever, v nasprotju s Pretnarjem, ni uspel izrabiti barvnih elementov, pravilno pa se je odločil "za skorajda komorno interpretacijo". Igralskemu deležu Mestnega gledališča ljubljanskega je Predan dal prednost pred kranjskim, scenograf v Kranju pa je "s preprosto, estetsko invenciozno, zgolj z zavesami razčlenjeno in s funkcionalnimi scenskimi elementi menjajočo se stilizacijo brez dvoma bolj uspel", kot pa scenograf Mestnega gledališča ljubljanskega, ki je "ostal morda pri dobri zamisli, a zelo nedomiselnih realizaciji". Od Predana tudi izvemo



Torkar I.: *Pisana žoga*, PG Kranj, 1954/55

zanimivost, da je za kranjsko uprizoritev glasbo napisal France Lampret, za ljubljansko pa Blaž Arnič. Dodati velja še, da je bil Predan skeptičen do Torkarjeve idejne zasnove dela, odnosa do NOB, torej tiste dimenzije, ki ji je Pretnar priznal novost in kvaliteto. Kranjsko uprizoritev je primerjal z ljubljansko tudi *Miloš Mikeln* (Festivalna izvirna dramatika. Ljubljanski dnevnik, 31. 5. 1955). Pretnarjevi režiji je priznal uspeh zlasti v tistem delu, ki zadeva uporabo barv: "Preprosto in prikupno sceno Saše Kumpa je osvetlil v vsaki sliki drugače, toda vedno z določenimi ekspresionistično jasnimi barvami, ostro izdiferenciranimi med seboj in ustrezajočim osnovnim razpoloženjem vsake posamezne slike", manj uspešen pa se mu je zdel Pretnarjev odnos do "dikcije, ki je bila ponekod le preveč privzdignjena in nenaravna". Mikeln je visoko ocenil "čisto mizansceno z jasno izrisanim dinamičnim lokom predstave" in zaključil, da je Pretnar "ustvaril formalno skoraj brezhibno odrsko podobo". Tudi Mikeln je opazil, da je Severjeva režija bolj obrnjena navznoter, v igralca, in da je bil manj uspešen v igri z barvami. Po Mikelnovem mnenju pa se, žal, tudi ponotranjena igra Severju ni posrečila in je ponekod zapuščala mučen vtis med občinstvom namesto dramatičnega na odru. *Slavko Fras* (Igor Torkar: *Pisana žoga*. Večer, 17. 5. 1955) je ocenil da literarni predlogi manjka dramatičnosti, Pretnar pa je "namesto da bi po možnosti vnesel v predstavo nekaj tempa in scene koncentriral, ... vse skupaj še retardiral". *Drago Šega* (Igor Torkar: *Pisana žoga*. Slovenski poročevalec, 22. 5. 1955) je gostovanje pozdravil, saj se je kranjsko gledališče z njim "dobro predstavilo". Predvsem je poudaril, da sta režiser Igor Pretnar in scenograf Saša Kump "zelo zvesto in točno poustvarila nad realnost privdignjeno vzdušje avtorjevega dela". Prav režija in scenografija sta dali "uprizoritvi ustrezen stil in se pokazali domiselni tudi v detajlni izvedbi".

Pretnar ni tajil svojega vzornika. Znanje, s katerim se je obogatil med študijem v Sovjetski zvezi, je skušal preveriti v praksi. Z uspelim eksperimentom se je za vselej poslovil od Prešernovega gledališča.

V tistem času je bil *Pretnar* kot umetniški vodja Prešernovega gledališča v Kranju povabljen k anketi o izvorni slovenski dramatiki (Prvi festival slovenske in jugoslovanske sodobne drame. Gledališki list Celje, 1954/55, št. 12-14). Med vzroki za krizo v izvorni slovenski dramatiki je omenil idejni kaos raznih meščanskih idej, v katerih tavajo talenti, pomanjkanje obrtno-dramaturškega znanja ter stanje, ki ni dopuščalo, da bi se dramatiki s pisanjem ukvarjali profesionalno. *Pretnar* je posebej poudaril, da morajo znati umetniki prisluhniti razmeram tudi v velikih časih, saj le tako lahko nastanejo velike umetnine. Med sodobnimi slovenskimi dramatiki je dal prednost Torkarju, Kreftu in Boru; opazil je tuje vplive, vendar se mu niso zdeli pomembni. Opozoril je na vplive filmske dramaturgije ter na razvoj odrske tehnike. *Pretnar* je bil prepričan, da bo nekaj časa treba vzpodbujati domačo tvornost in to s kriteriji, ki naj bi bili milejši od tistih od tujih del. Celjsko gledališče in Mestno gledališče ljubljansko sta bili po *Pretnarjevem* mnenju najširokogrudnejši do domačih dramatikov. Priporočal je uvedbo študija dramaturgije na AIU. V repertoarjih slovenskih gledališč je opazil določeno idejno zmedo, zato svetuje, naj bi gledališča vsako sezono uvrstila v svoj repertoar več del z isto idejno usmeritvijo in ne del, ki so idejno med sabo diametralno nasprotna.

7. Leskovec A.: DVA BREGOVA. MGL, 5. 10. 1955

Ko se je *Pretnar* zaposlil v Mestnem gledališču ljubljanskem, so mu dali možnost, da "razgrne svoje pogleda na praktično gledališko delo" (Kaj pravi režiser. Gledališki list MGL 1955/56 št. 2). *Pretnar* se je zavedal, da po petih gledaliških in eni filmski režiji še težko govori o "svoji ustaljeni in fiksni metodi dela". Bil je samokritičen in ni bil povsem zadovoljen z doseženim. Priznal je, da mu je bila pri delu za izhodišče metoda Stanislavskega, s katero se je seznanil v času študija v Sovjetski zvezi. Pojasnil je, da ima do teorije Stanislavskega ustvarjalen odnos in da je pri nas prevladujoče zmotno prepričanje, da je metoda Stanislavskega "stil igre... v mejah naturalizma in strogega realizma". V resnici naj bi bila metoda Stanislavskega le "metodologija igralčevega psihofizičnega študija vloge, ki ga zanesljivo in jasno vodi k razkrivanju bistvenih avtorjevih misli. Vse to pa na ustvarjalen nešablonski 'laboratorijski' način dela". *Pretnar* je zanimal, da bi metoda Stanislavskega predpisovala stil, pač pa je le "najboljši pripomoček igralcu, da pravilno in avtorju ustrezno zadene stil igre". Ugotovil je, da repertoar narekuje stil in da nobeno naše gledališče nima izoblikovanega svojega značilnega stila. Igralci večinoma oblikujejo svoje vloge intuitivno. Tudi tisti posamezniki, ki oblikujejo "vloge pretežno na razumski podlagi, z razumsko konstrukcijo vloge in posameznih zunanjih učinkov", to delajo še vedno brez "globlje analize". Zato *Pretnar* z igralci delo in vloge najprej analizira, zatem pa skrbi, da ne bi igralec besedila mehanično osvojil, ampak preko improvizacije na odru, pri čemer mora upoštevati avtorjeve misli. Improvizacije "vodijo igralca k ustvarjalni osvojitvi avtorskega teksta drame kot glavnemu sredstvu na sceni, ne da bi pri tem nasilno delil psiho-fizični proces nastajanja lika". Tokrat je razkril svojega drugega vzornika, katerega izhodišča je spoznal v Sovjetski zvezi. Razložil je svoje razumevanje teoretske osnove metode Stanislavskega in pojasnil tudi nekatere konkretne delovne postopke.

Uvodne misli k uprizoritvi *Dveh bregov* je zapisal dramaturg *Dušan Moravec* (Zakaj dva bregova. Anton Leskovec. Gledališki list MGL, 1955/56, št. 2), ki je citiral Koblarjevo misel, da je Leskovec ekspresionistični realista. Kritiki so v *Pretnarjevi* postavitvi razbrali dosledno realističen koncept. *Jože Javoršek* (Dva bregova. Slovenski poročevalec, 9. 10. 1955) je primerjal Leskovca z Brechtom in trdil, da sta za oba značilna ekspresionizem in groteska, zato je *Pretnarju* očitil, da v uprizoritvi ni bil "rešen slogovni problem". Ponovil je svoje prepričanje, da sloga uprizoritve ni mogoče ločiti od sloga literarne predloge. Če je Leskovec zdrsnil v realizem, je to lahko le "slabe vrste realizem" in v realistični preobleki "celotna predstava izgubi svoje umetniško poslanstvo". *Javoršek* je odkrito zapisal, da je v tej predstavi *Pretnar* sicer "ponovno dokazal, da je eden naših najboljših mladih režiserjev", da je "njegovo delo z igralci... spoštovanja vredno", "njegove režijske domislice pa raznovrstne in privlačne", vendar je obžaloval, ker se ni mogel "pokloniti pred njegovim osnovnim prijemom". Tudi *Jože Šircelj* (Leskovčeva Dva bregova. Ljudska pravica, 9. 10. 1955) je opazil prevladujoči realistični ton *Pretnarjeve* režije, ki je "očitno slonela na tezi, da je bil Leskovec ekspresionistični realista, ne pa ekspresionistični realista". Ker pa je bil *Šircelj*



*Leskovec A.: Dva bregova,
MGL, 1955/56*

ekspresionizmu nasploh, pa tudi slogovni neenotnosti **Dveh bregov** nenaklonjen, je Pretnarjev ustvarjalni delež pozdravil. Zlasti je Pretnar uspel z igralci, saj je izoblikoval "veliko predstavo, ki se je odlikovala po res dobri ansambelski igri, kakršne v Mestnem gledališču ljubljanskem že dolgo nismo videli". S pravnimi prijemi je po Širceljevem mnenju Pretnar "znan poudariti vse, kar je v drami res dramatično napeto in človeško tehtno". Posebej dobra se mu je zdela odločitev, da je "v zadnjem dejanju angažiral namesto statistov skoraj ves preostali ansambel in tako ustvaril dobro kolektivno igro". Kljub vsemu je Šircelj predstavo kot celoto sprejel z mešanimi občutki. Četudi je Pretnar "ustvaril tisto pravo vzdušje pravega teatra, ki potegne občinstvo za seboj, ga zamami, da napeto sledi dogajanju na odru", je navdušenju sledilo spoznanje, da je režiser "pravzaprav pokazal samo čednosti neke slabosti, ki ji je ime ekspresionistična drama, ali bolje, drama, ki jo je napisal ekspresionistični realista na začetku svojega razvoja - Anton Leskovec". Ob izraziti nenaklonjenosti literarni predlogi je Šircelj zaključil, da je Pretnar "znan rešiti vse, kar se je rešiti dalo". Če je Javoršek vztrajal, da mora režiser dosledno spoštovati stil avtorja, pa je *Miloš Mikeln* (Srečanje dveh bregov. Ljubljanski dnevnik, 14. 10. 1955) zatrdil, da sta avtor in režiser v "naših časih totalnega teatra" enakovredna in zato velja, da lahko "slab avtor v dobri režiji pridobi nekaj dimenzij, ki jih v tekstu ni bilo". Tudi Mikeln je opazil, da se Pretnar "stilno nikjer ni približal avtorju", razen "delno v prizorih beraške veselice, kjer je moral v nekaj modernizirani ekspresionizem, če je hotel sploh kaj narediti iz teh prizorov". Leskovec in Pretnar sta "dva nepomirljiva stilna nasprotnika, od katerih se eden ni mogel, drugi pa ni hotel ukloniti". Pretnar je zmagal, vendar po Mikelnovi sodbi ne v škodo avtorju. Četudi bi bili lahko nekateri prizori v "stilno ustrežnejši uprizoritvi... močnejši", je Mikeln opazil, da se je tudi Leskovec v vrsti prizorov "opazno bližal" realizmu. Prav tem pa je Pretnar dal "svoj zven, tistega, ki jim ga avtor ni dal".

Dokaj soglasna je ocena, da je Leskovčevo delo dobilo v Pretnarjevi režiji realistično preobleko, zabilisal je elemente ekspresionizma. Taki zasnovi so nekateri kritiki pritrjevali, drugi so jo zavrnil. Ponovno pa so opazili, da je opravil kvalitetno delo z igralci.

8. Axelrod G.: SEDEM LET SKOMIN. Drama SNG Ljubljana, 15. 11. 1955

V začetku sezone 1955/56 so Pretnarja angažirali kot režiserja Mestnega gledališča ljubljanskega in dober mesec po tem, ko je tam pripravil svojo prvo režijo, je v ljubljanski Drami režiral delo Axelroda **Sedem let skomin**, ki je bilo hkrati na repertoarju tudi v celjskem gledališču (premiera 10. 11. 1955). Pretnarjev sestavek (Razgovor, ki... ga ni bilo. Gledališki list Drama, 1955/56, št. 2) se razlikuje od vseh dotedanjih po zafrkljivem tonu. V fiktivnem razgovoru režiserja z avtorjem, v katerem se lotevata problema moške nezvestobe oziroma skomin po drugi ženski, je Pretnar ošvrknil kritike, ki vselej očitajo režiserjem neustrezno izbiro stila, in napovedal "zabavno, eksperimentalno predstavo". Fran Albreht (Na robu. Slovenski poročevalec, 20. 11. 1955) je najostreje protestiral proti uvrstitvi tako malovrednega dela v repertoar osrednjega slovenskega gledališča. Zlil je ves svoj bes na literarno predlogo, tako da se režije v prvem sestavku praktično ni dotaknil. Pobudil je žolčno polemiko, v kateri je sodeloval dramaturg ljubljanske Drame *Lojze Filipič* (Krapanova kobila zopet v slovenskem gledališču. Naši razgledi, 28. 1. 1956), pa tudi *Stane Sever* (Slovenski poročevalec, 3. 12. 1955 in Naši razgledi, 24. 12. 1955), ki mu je Albreht očital neresnost zaradi navdušene realizacije vloge v malovrednem delu. Polemiko, ki je potekala v dnevnem časopisu je Filipič sproti ponatiskoval v gledaliških listih ljubljanske Drame (1955/56, št. 5 in št. 6). Albreht je delo **Sedem let skomin** etiketiral z vzdevki "barska komedija", "cirkus", "razširjen kabaretni skeč" itd. in tudi nadaljeval polemiko (Besede, besede... Naši razgledi, 28. 1. 1956). Ljubljanski Drami je očital, da spet gosti Krapanovo kobilo. Odklonilen do dela je bil tudi *Jože Javoršek* ob oceni celjske uprizoritve (Mizantropski zapiski. Slovenski poročevalec, 16. 11. 1955). Razumsko hladno je pristopil k njemu *Vladimir Kralj* (George Axelrod: Sedem let skomin. Naša sodobnost, 1956, št. 2), ki je ločil literarno vrednost besedila od teatralne in se hkrati vprašal, ali je moč "tako zahtevno in bravurno delo ustrezno uprizoriti na našem bidermajerskem, tehnično tako okornem in skromnem odru, kot je oder SNG?" Hkrati je Kralj navedel primere iz svetovne gledališke zgodovine, ki dokazujejo, da gledališki uspeh dela ni vedno odvisen od vrednosti literarne predloge. Še več, tudi znameniti igralci često zablestijo v delih, ki jim literarna zgodovina ne pripisuje vselej trajnejše vrednosti. Zanimivejša je ocena *Vasje Predana*, (Šampanjec s peno in brez nje. Ljudska pravica, 22. 11. 1955), ki primerja Pretnarjevo režijo v ljubljanski Drami z režijo Mirča Kraglja v celjskem gledališču. Četudi sta oba režiserja našla "pravilno rešitev: lahkotnost, sproščenost, konverzacijsko jadrnost in naravnost učinkovito preproščino smeha in vedrine, situacijsko smešljivost", se po Predanovi sodbi "odrski podobi... v marsičem razlikujeta", saj sta si oba režiserja dovolila tudi veliko svobode. Pretnar je "prilil smehu še posmeh, (ki ga ima avtor tako rekoč v neznamni meri) in s tem požlahntil vrednost dela", Kragelj "žal, tega ni storil, bolj od Pretnarja pa je podčrtal vnvanji-tehnični blišč (to velja zlasti za impresivno svetlobno iluzijo bara...), ki je brodwaysko naravo in štimungo komedije brez dvoma domiselno ponazarjal". Pretnarjeva režija je močnejša od Kragljeve v ritmu in dinamični predstavi, "ostvaril (je) iskro, hitro stopnjevitost dogajanja", Kragelj pa je v nasprotju z njim "zgubljal sled v nerazumljivih premorih in situacijah". Ko je Predan primerjal med seboj predstavi kot celoti, je dal nesporno prednost Pretnarjevi zamisli in realizaciji. Zaradi posmeha in "iskrosti dogajanja" ji je prisodil "simbolni vzdevek — šampanjec s peno", Kraglju pa očital, da mu je "vsebinsko pomenska in dinamična pena, kljub večji vnvanji domiselnosti shlapela". Tako kot so pred leti Pretnarjevi režiji dali prednost pred Severjevo, ob hkratnih uprizoritvah Pisane žoge v Kranju in Mestnem gledališču ljubljanskem, je tudi tokrat Predan bolj pritrjeval Pretnarjevi režiji kot Kragljevi. Kljub temu je Pretnar v ljubljanski Drami kasneje režiral le še dve deli (Ženitev leta 1961 in Volkove in ovce leta 1974).

9. Golia P.: SRCE IGRAČK. MGL, 26. 12. 1955

Ob prvem srečanju z mladinskim delom se je Pretnar (Našemu mlademu gledalcu. Gledališki list MGL, 1955/56, št. 6) obrnil na predšolske otroke na njim razumljiv način. Preprosto in hkrati čustveno obarvano jih je spraševal, kako reagirajo v določenih situacijah, ki terjajo dobrosrčnost. Poudaril je vzgojni namen besedila. Edina ocena, ki smo jo mogli zaslediti (bm.: O Jurčku in Andrejčku. Ljubljanski dnevnik, 28. 1. 1956), trdi, da je "zgodba že preživela in je ne more niti še tako dober režiser oživiti na odru tako, da bi zabilisal v nji vsako sled sladkobe". Kljub temu pa je kritik ugotavljal, da so "otroci igro doživeli, so sodelovali in

odnesli spomin na lep dogodek". Zato je hkrati obžaloval, da so otroška dela v repertoarju gledališč le v času novoletnih praznikov in ne tudi kdaj med letom.

10. Odets C.: PREMIERA V NEW YORKU. MGL, 31. 3. 1956

Že naslednje delo, ki ga je Pretnarju zaupalo Mestno gledališče ljubljansko, je bilo ponovno izpod peresa ameriškega avtorja. **Premiera v New Yorku** obravnava značilno ameriško temo. *Pretnar* je v gledališkem listu (Drama o borbi za človeka. Gledališki list MGL, 1955/56, št. 9) predstavil zgodbo o reševanju zapitega igralca in o soočenju sveta umetnikov s svetom brezdušnih producentov. Ponudil je optimistično sporočilo predstave, ki se glasi: "borite se za svojo etično podobo, borite se za sočloveka. Nikdar ni prepozno". Čeprav se zgodba dogaja v Ameriki, se je Pretnar zavedal, da je družbenokritična dimenzija v ozadju in da gre v "prvem planu" za notranji boj, intimne spopade, premagovanje lastne zasvojenosti z alkoholom in pomoč ljubeče okolice pri tem. Zanimivejša od analize uprizarjanega dela je Pretnarjeva razlaga režijskega izhodišča. Odločil se je za prijem filmskega režiserja Wiliama Wylerja, "za katerega je karakteristično, da ga v njegovih filmih kot režiserja 'sploh ni videti'". Ta režiser se odreka "zunanjih efektov... domislekov, ki bi odvajali gledalčevo pozornost od osnovne zgodbe, od osnovne ideje dela". Da bi razkril vsebino, se predvsem posveča "delu z igralcem". Stilno to ni "naturalizem, temveč realizem, prežet s poezijo". Pretnar se je zavedal, da mora biti vse "brez šablone in rutine... mizanscena preprosta, a vendar izrazita in verjetna" in da se mora "... 'zunanja režija'... umakniti igralcu". *Miklavž Prosenec* (Dvakrat gledališče. Ljudska pravica, 5. 4. 1956) je ocenil, da je Pretnar osrednji problem boja pijančeve žene za možovo osebnost res realiziral tako, kot je napovedoval v gledališkem listu. Napravil je "komaj opazen, a nadvse pomemben moderen premik: namesto da bi poudaril okolje, v katerem se zgodba dogaja in podčrtaval že brez tega dovolj nazorno ameriško značilnost v delu, je postavil v ospredje človeka z njegovimi notranjimi in zanj bistvenimi potezami". Tako je Pretnar na ustrezen način "mogel problematiko obenem zaostri in posplošiti". Prosenec je bil prepričan, da je bila predstava "nadpovprečne vrednosti", to pa je režiser dosegel z "nešetetimi drobnimi, posrečenimi domisleki, dognano mizansceno in zgovornim, doživetja polnim ozračjem". Edinole glasba je bila "preveč melodramatična, romantična" in "za ustvarjanje vzdušja ni bila najbolj srečno izbrana". Tudi *Slavko Fras* (Premiera v New Yorku. Ljubljanski dnevnik, 7. 4. 1956) je zabeležil, da je Pretnar "razvijal dogajanje v skopih scenskih in mizanscenskih mejah s preprosto umirjenostjo in je vnašal dinamiko zgolj v nastopajoče like". Zanimivejša je njegova ugotovitev, da igralec Miro Kopač, ki je v tej predstavi proslavljal svojo 35-letnico dela, žal ni imel sposobnosti razpoznati tistih fines, "ki bi napravile... bizarne značajske prehode verjetnejše..."

Nobenihih resnejših ugovorov zoper Pretnarjev koncept niti zoper realizacijo ni zaslediti. Delo, ki bi dopustilo družbeno kritično zaostritev, je Pretnar bolj usmeril v intimni del zgodbe. Zanimivo je, da je napovedal oblikovalsko izhodišče filmskega režiserja in ga tudi v resnici uporabil.

11. Gorkij M.: MALOMEŠČANI. MGL, 12. 12. 1956

Presenetljivo drugačen ton je *Pretnar* ubral ob uprizoritvi **Malomeščanov** Maksima Gorkega (Malomeščani. Gledališki list MGL, 1956/57, št. 5). Narekovale so ga politične okoliščine, saj so priprave potekale "v dnevih največje povojne mednarodne napetosti". Pretnar je zato pri označitvi Gorkega in **Malomeščanov** z močno čustveno obarvanim besednjakom poudaril vlogo pisatelja "v borbi delavskega razreda za zmago socializma v vseh deželah sveta". Ugovarjal je tistim, ki so trdili, da Gorki ni več moderen in pojasnil zakaj je Gorki nekaterim "trn v peti": "umetnik je s svojo odkrito, krepko in impresivno besedo še vedno močno orožje v rokah delavskega razreda in napredne miselnosti ter kot tak na polju umetnosti sovražnik št. 1 vseh nasprotnikov socializma in vere v človeka. Poleg tega pa razkrivajo vsi nasprotniki Gorkega v svoji opoziciji tudi svojo duhovno revščino in nemoč v reševanju uprizoritvenih problemov, ki jih postavljajo pred ustvarjalca njegova dela, pri katerih se pač ne more delati raznih 'poceni ekshibicij' z raznimi 'modernističnimi prijemi', ki pa razen praznega efekta nimajo druge vrednote. Najlaže je operirati z efekti in raznimi 'izmi', zelo težko pa je preprosto,



Gorkij M.: *Malomeščani*, MGL, 1956/57

neprisiljeno in na umetniški način razkrivati misel, idejo drame in njene vsebinske kvalitete". To zaostreno formulacijo je zanimivo brati v luči tedaj porajajočih se eksperimentalnih oziroma alternativnih scen v slovenskem gledališkem prostoru (Oder 57, Eksperimentalno gledališče, Ad hoc). **Malomeščane** je Pretnar zaostril v "borbo novih ljudi — in to razredno borbo z malomeščanstvom". Po analizi karakterjev je poudaril, da je tudi "pri nas pojav malomeščanstva še zelo pogost", zato "najbesede Gorkega tudi z našega odra bičajo in udarjajo tja kamor je hotel avtor ter vzpodbujajo in hrabrijajo tiste, ki še verjamejo v človeka, v njegovo moč, borbenost in — zmago". Pretnar je režiral **Malomeščane** kot družbeno angažiran oblikovalec, stilno pa Gorkega opredelil kot romantičnega realista. Gledališki list je prinesel tudi odlomek iz pisma Gorkega K. S. Stanislavskemu pred začetkom študija **Malomeščanov** (Gorki o svojih junakih. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega, 1956/57, št. 5).

Po oceni *Vladimirja Bartola* (Vzpon v razvoju. Ljudska pravica, 22. 12. 1956) je Pretnar **Malomeščane** "veliko učinkoviteje utelesil preko igralcev na odru, kakor jih pa razčlenil v gledališkem listu", čeprav tudi gledališkemu listu ni odrekel zanimivosti. Predvsem je Pretnar ustvaril "tisto mučno, živčno in morečo atmosfero, tisti 'malaise', ki se plazi kakor težka megla skozi propadajočo rodbino malomeščanskih Bessemjonovih". Sodelujoči igralci so po Bartolovem mnenju "ustvarili... živ organizem, ki je bil v celoti dovolj harmonično ubran, a v nekaterih kreacijah naravnost odlični", zato so **Malomeščani** "močna in skrbno pripravljena predstava" in pomenijo "vzpon v razvoju Mestnega gledališča". *Stanka Godnič* (Gorki in igralci. Slovenski poročevalec, 19. 12. 1956) je razmišljala o stilu igre posameznih igralcev. Ugotovila je da je Pretnar kljub režiji, ki je bila "vseskozi preiščena, študijozna in dognana" in je posvečala "pozornost tudi najdrobnejšim detajlom", tako da je bilo "vse izdelano, preiščeno, vse usmerjeno v nazorno poustvarjanje razpoloženja", vendarle uporabil stilno raznorodne elemente, zaradi česar je kvaliteta nihala: "Pomagal si je včasih s preizkušeni

realističnimi preigravanji, včasih je podkrepil dogajanje in razpoloženje tudi z rahlimi simbolističnimi elementi". Četudi je Godničeva dobrohotno ugotavljala, da je "v vsej tej množici premišljenih drobnih efektov" Pretnar "le malokdaj zdrsnil", pa je neprizanesljivo ocenila, da je Pretnar pogrešil "najbolj krepko na koncu... v zadnjem dejanju", kjer je "dogajanje tiral do kočljivo močnih, skoraj teatraličnih izbruhov in ga žal tudi zgrešeno teatralično zaključil". Tako je (verjetno proti pričakovanju) ob prvi režiji ruskega besedila, ki naj bi mu bilo tako zaradi ideje, kakor zaradi študija v Sovjetski zvezi blizu, Pretnar moral prebrati kar resne očitke. Predvsem na račun neenotnosti igralskega koncepta.

12. Howard S. C.: POKOJNI CHRISTOPHER BEAN. MGL, 2. 3. 1957

Naslednjo Pretnarjevo režijo v Mestnem gledališču ljubljanskem predstavlja **Pokojni Christopher Bean**, ki ga je pred tremi leti že režiral v Kranju, zato je v gledališkem listu (Pokojni Christopher Bean. Gledališki list MGL, 1956/57, št. 7) ponatisnil že objavljene misli. *Stanka Godnič* (Pokojni Christopher Bean. Slovenski poročevalec, 10. 3. 1957) in *Vladimir Bartol* (Howardova komedija v Mestnem gledališču. Ljudska pravica, 16. 3. 1957) sta v celoti dokaj ugodno ocenila predstavo brez poglobljenih analiz, pa tudi brez resnejših očitkov.

13. Torkar I.: POZABLJENI LJUDJE. MGL, 18. 5. 1957

Režija **Pozabljeni ljudi** pomeni drugo Pretnarjevo srečanje s pisateljem Igorjem Torkarjem. V gledališkem listu (Ob novem krstu. Gledališki list MGL, 1956/57, št. 7) je Pretnar obudil svoje prijetne spomine na kranjsko **Pisano žogo**, s katero mu je dramatik kot dober poznavalec gledališča dal lepo možnost za uspel eksperiment. Ugotovil je, da **Pozabljeni ljudje** ne dajejo možnosti za zunanji eksperiment, ki ga je nudila **Pisana žoga**, zato pa je "po vsebinski problematiki... globlje in zanimivejše in nudi zopet obilo možnosti v oblikovanju karakterjev, atmosfere, skratka pri delu z igralcem", kar pa je po Pretnarjevem umetniškem prepričanju itak "osnovni element režiserskega dela v gledališču". *Vladimir Bartol* (Igor Torkar: Pozabljeni ljudje. Ljudska pravica, 28. 5. 1957) je v Pretnarjevi režiji, ki se ji pozna, da je bila "izvedena z veliko ljubeznijo do avtorjevega dela", našel nekaj pomanjkljivosti in nekaj vrlin. Ker je Pretnar režiral s "celo preveliko ljubeznijo" do avtorja, ni posegal v besedilo. S "črtanjem in večjo zadržanostjo v izbiri sredstev pri ustvarjanju razpoloženja" bi bil lahko "dosegel večjo strnjenost", kar bi bilo predstavi nedvomno v prid. Kljub temu Bartol ni zanikal, da je Pretnar "nastopajoče like... človeško globoko zajel, jih ostro karakteriziral in jim dal ustrežajočo tipiko". Prav tako je Pretnar dosledno oblikoval "osnovni razpoloženjski ton predstave". *Dragana Kraigher* (Krstna predstava Pozabljenih ljudi Igorja Torkarja v Mestnem gledališču. Tribuna, 29. 5. 1957.) podobno kot Bartol ni bila povsem zadovoljna z jezikovno podobo predstave, ki jo je skušal utemeljiti v gledališkem listu *Janko Moder* (O pogovornem jeziku v Pozabljenih ljudeh. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega, 1956/57 št. 7). Gre za izrabo dialektov, ki naj bi karakterizirali družino v "špelunki", prizorišču dogajanja. Kljub temu je bila "po igralskih stvaritvah ena najboljših predstav v letošnji sezoni". Igor Pretnar je po sodbi *Dragane Kraigherjeve* "dokaj zadel atmosfero okolja", "oživil avtorjeve osebe, ki jih je tudi psihološko okarakteriziral z okusom za mero". Bartol in *Kraigherjeva* imata podoben odnos do uprizoritve, povsem drugače pa je naravnana ocena *Tita Vidmarja* (Pozabljeni ljudje v Mestnem gledališču. Slovenski poročevalec, 5. 6. 1957). Ta je **Pozabljeni ljudi** vehementno in dosledno zavrnil: "Ob takem gledališkem doživetju je nesmiselno govoriti o mizansceni in igralcih. Dogaja se na odru, da igralec 'skoči' ali 'pade' iz vloge - in to je snov oziroma priložnost za kritikovo posredovanje. Toda če tekst sam neprestano 'meče' igralca iz vloge, ki jo skuša oblikovati po svojem človeškem in umetniškem instinktu - tedaj mora opravljati igralec sifzifovo delo, ki ga ni mogoče ocenjevati z običajnimi merili". Morda velja omeniti, da je *Dušan Moravec*, dramaturg Mestnega gledališča ljubljanskega, pred premiero v gledališkem listu (Drama o pozabljenih ljudeh. Gledališki list MGL, 1956/57, št. 9) zapisal, da "**Pozabljeni ljudi** šteje (m) za vrh Torkarjevega dela: preprostejša in globlja je ta igra od vsega, kar je napisal pred njo". Verjel je, da je Torkar med tistimi slovenskimi dramatikami, ki bodo na jugoslovanskih odrih najpogosteje uprizarjani.



Torkar I.: Pozabljeni ljudje, MGL, 1956/57

Tako je režiser ob obetavnem poskusu doživel očitek, da je bil preveč zvest avtorju. Prebral je, da je kot izjemen oblikovalec atmosfere in karakterjev izoblikoval izjemno predstavo. Oglasil pa se je tudi kritik, ki je ocenil, da takšnega gledališkega dela sploh ni vredno ocenjevati.

14. Čehov A. P.: STRIČEK VANJA. MGL, 5. 10. 1957

Glede na številne ocene, ki so doslej zaznavale Pretnarjev čut za oblikovanje atmosfere in karakterjev, je pravzaprav logično, da je posegel tudi po Čehovu. Pred uprizoritvijo je v gledališkem listu objavil svoja razmišljanja o dramatik Čehova (Čehov dramatik-novator. Gledališki list MGL, 1957/58, št. 1) in o karakterjih **Strička Vanje** (Odlomki iz režiserjeve razčlembene vaje. Gledališki list MGL, 1957/58, št. 1) *Janko Traven* je posredoval vedenje o dotedanjih uprizoritvah tega dela v slovenskem gledališču (Striček Vanja v preteklem slovenskem gledališkem dogajanju. Gledališki list MGL, 1957/58, št. 1), iz katerega je razvidno, da so nas šele ruski igralci po prvi vojni naučili pravilno dojemati in interpretirati Čehova. *Vasja Predan* (Posluh za Čehova. Ljudska pravica, 19. 10. 1957) je menil, da je Pretnar Čehova "ne le razumel, marveč hkrati imenitno realiziral". Predanov zapis je analitičen, zato velja navesti obsežnejši odlomek: "S tenkim posluhom je usmerjal dialoge, luščil iz njih postave junakov, izvabljal otožno, komorno, samoanlitično, melanholično, nekoliko 'zastrupljeno' besedo iz interpretov, vzporedno s tem pa pomenljivo pazil na dejavne premore, na tišino, ki pri Čehovu često bolj kriči ko najbolj glasna beseda". Ker se je Pretnar zavedal, da v "čehovljanskih ljudeh... ni nič patosa, nič takoimenovane privzdignjenosti; je le desperatni notranji ogenj, usodni notranji zanos", je "terjal od igralcev preprosto zavzetost, ponekod zavreto do grotesknega nasprotja". Žal je Pretnarju "ravnovesje v nekaterih poudarjeno otožnih situacijah zdrselo iz sicer enovitega režijskega koncepta". Kljub vsemu je bil Predan mnenja, da se "Striček Vanja kot celota uvršča med pomembne umetniške dosežke Mestnega gledališča v Ljubljani". *Stanka Godnič* (Melanholija in smeh. Slovenski poročevalec,



Čehov A. P.: *Striček Vanja*,
MGL, 1957/58

12. 10. 1957) je zapisala, da so se s Čehovom gledalci sicer že srečali, vendar je Pretnarjeva režija tako izjemna, da "se nam zdi, da je bilo prejšnje srečanje le nekakšna priprava na to gledališko čisto, učinkovito uprizoritev". Ugotovila je, da v tej predstavi "res ni slabosti ali pomanjkljivosti, ki bi nas neprijetno prizadele", saj je Pretnar pomagal ustvariti to celoto "s smiselno razčlemba, smiselno odrsko razporeditvijo in režijskim vodstvom, v katerem je v vedno slišni molovski lestvici izzvenelo čehovljansko razpoloženje". Podobno kot Predan, je tudi Godničeva opazila, da je bilo "mogoče... intimnosti in razpoloženja celo malo preveč". To pomanjkljivost je pripisala "prepočasem tempu" in "za akustične zmožnosti dvorane preveč komorni igri". Najbolj laskava za Pretnarjeva je ocena Godničeva, da "letošnji Striček Vanja... ni le pomemben dogodek v razvoju Mestnega gledališča. Je tudi pomemben dogodek v tistem poglavju naše gledališke zgodovine, ki bo poročala o Čehovu na slovenskih odrih".

15. Brenkova K.: ČAROBNA PALČICA. MGL, 1. 12. 1957

Ob koncu leta je bila v Mestnem gledališču ljubljanskem spet na programu otroška predstava. Tokrat **Čarobna palčica** Kristine Brenkove. Da bi mladim obiskovalcem sporočilo predstave kar najbolj približal, je *Pretnar* (Igrica zoper strah. Gledališki list MGL, 1957/58, št. 5) opisal vsakodnevne situacije, ki vzbudijo v otroku nepotreben strah. Za konec je dodal anekdoto o kurirčku Marku, ki sicer v uprizarjanem besedilu ne nastopa, njegov pogum pa naj bi bil otrokom za zgled. Zapis je zaključil z željo da postane "naš narod res narod pogumnih ljudi in se mu ne bo treba bati nikakršnih sovražnikov!". *Stanka Godnič* (Pravljica iz naših dni. Slovenski poročevalec, 8. 12. 1957) je ocenjevala, da sta bila avtorica in režiser "preveč zahtevna do mladih gledalcev". Sodobna pravljica o vojnih sirotah z vzgojno tendenco pregnati "otroško plašljivost" je imela po njenem mnenju nekaj "že zastarelih gledaliških pravljicnih trikov". Kljub raznorodnosti v pravljici, ki meša sodobno snov z elementi klasičnih pravljicnih motivov, pa je Godničeva ugotovila, da reakcije otrok, način, kako "želijo posegati v dogajanje na odru in aktivno sodelovati v njem", dokazujejo, da se jim je uprizoritev približala. Podobno kot Godničeva je tudi *Vasja Predan* (Sodobna otroška igra. Ljudska pravica, 28. 12. 1957) opazil, da je Kristina Brenkova, želela pravljичno delo osvoboditi zunanjega blišča. V skladu s tem hotenjem tudi režiser Pretnar "ni hlalst za slepečimi teatrkimi efekti", pač pa se je prepustil "toku neizumetničene odrske invencije". Kljub temu

je bil Predan prepričan, da bi režiser za nekatere scene, kjer avtorica meša pravljичne motive z vsakdanjostjo, "lahko našel naravnejšo rešitev".

Mestno gledališče ljubljansko je za objavo v Zborniku izoblikovalo anketo (Kaj pravijo režiserji ob 75. premieri na našem odru. Zbornik Mestnega gledališča ljubljanskega, 1957/58, str. 15), na katero je odgovarjal tudi Igor Pretnar. Izjavil je, da mu je bilo skoraj vse, kar je delal na tem odru zelo pri srcu. Ker je moral izbrati najljubše režije se je odločil za : **Strička Vanjo**, **Malomeščane in Pozabljene ljudi**. Med svojimi "velikimi željami", je navedel naslednja dela: **Tri sestre**, **Cyrano de Bergerac**, **Gospod Puntila in njegov hlapec Matti**, med "manjše želje" pa je uvrstil dela: **Arzenik in stare čipke**, **Elektro v črtni** in **Stenice** Majakovskega.

16. Weigl H.: NAMIŠLJENI ZDRAVNIK. MGL, 20. 11. 1959

Namišljenega zdravnika Hansa Weigla (Gledališki list MGL, 1959/60, št. 3) je Pretnar označil kot uspelo, običajno veristično komedijo, ki se ponorčuje iz slabosti psihoanalize in psihiatrov. To umetniško manj zahtevno, preprosto in vedro komedijo, "ki nikogar ni hotela žaliti", je po oceni *Stanke Godničeve* (Zabava z utrinkom umetnosti. Delo, 27. 11. 1959) občinstvo pristrčno sprejelo. Godničeva je zabeležila da je Pretnar režiral "v lahkotnem ritmu, preprosti mizansceni in sproščeni vsakdanji konverzaciji". Tudi Pretnar (Namišljeni zdravnik, Ljubljanski dnevnik, 24. 11. 1959) je opazil, da je prevladovala "sproščena, neteatralna in jadrna konverzacija" in da je Pretnar delo obogatil "s številnimi domislicami", da je znal "poiskati besedne in situacijske poante, ne da bi kdajkoli pretiraval". Potemtakem je Pretnar lahkotno komedijo spretno postavil na oder in zanjo dobil enodušno priznanje občinstva in kritike.

17. Williams T.: TETOVIRANA ROŽA. MGL, 7. 5. 1960

Nekaj kritičnih pripomb pa je moral Pretnar prebrati na račun svojih razmišljanj pred uprizoritvijo Williamsove **Tetovirane rože** (Posmeh nazadnjaštvu. Gledališki list MGL, 1959/60, št. 9). Ob analizi dogajanja in karakterjev italijanskih priseljencev v Ameriki je skušal definirati stil dela. Sodil je, da ne gre za psihološko dramo temveč za "dramo posmeha in ironije, v kateri je ta posmeh in smešenje važnejše od dramatičnosti in mestoma poetičnosti dela". Da bi svoja izvajanja podprl, je Pretnar izbral nekaj situacij in citatov iz uprizarjanega besedila. Družbenokritično zaostritev napoveduje ugotovitev, da je "nazadnjaštvo, zaostalost in predsodke več ali manj primitivnih ljudi... izkoriščala in jih še izkorišča katoliška cerkev", zato je avtorja "zamikalo, da s kritično ostjo udari tudi po teh pojavih in jih osmeši". Svaril je pred karikiranjem in tudi opozoril na pretresljive elemente v delu.

Vasja Predan (Williamsova Tetovirana roža. Ljubljanski dnevnik, 10. 5. 1960) je v Williamsovi obravnavi človeških čustev, ki se porodijo iz konflikta med naravo in družbeno konvencijo zapazil bogato slojevitost, barvitost in zapletenost, zato se ni strinjal s Pretnarjevimi pisnimi izvajanja. Pač pa je v režiserjevi odski realizaciji zasledil širše dimenzije, skladne z zahtevami literarne predloge. Režiser je tako "z veliko estetsko mero, z idejno jasnostjo in stilno razumno opredeljenostjo realiziral 'Tetovirano rožo' kot erotično poetični problem ter izpostavil usodo Serafine kot križanje čutnosti, čustvenosti, strastnosti, primitivne religiozne vkljenjenosti". Predanova predstava, kako je treba Williamsovo delo izoblikovati na odru je in Pretnarjevi režiji našla ustrezno realizacijo: iz barvite palete čustev, "paradoksov pa nasprotij se izkristalizira tudi morala drame", ki jo je Pretnar "dovolj jasno realiziral". Ustvaril je "dovolj temperamentno-časih siloma preforsirano - dramo, ki ji ni manjkalo niti čustvenosti in poetičnosti pa tudi ne komično-posmehljive paradoksalnosti." Pretnar se je po Predanovih besedah izognil naturalizmu in "dogajanje šestokrat imenitno stiliziral in celo simboliziral". Prav tako ga ni zavedlo pretirano psihologiziranje in tudi "v dinamičnem pogledu" je Pretnar **Tetovirano rožo** realiziral "s pravomernim občutkom". *Lojze Smasek* (Tragikomedija, imenovana življenje. Večer, 11. 5. 1960) je označil **Tetovirano rožo** kot tragikomedijo. Takšno je videl v Pretnarjevi režiji, ki ji je pritrjeval: "Igor Pretnar se je pogumno odločil za tragikomedijo in ne za tragedijo, kot bi avtorja 'popravljal' večina poustvarjalcev. Rezultat: polnokrvna, izredno življenjska predstava". Režiserjevo roko je čutil "predvsem v delu z igralci", prepričali so ga celo tisti igralci, "ki jih je običajno mogoče samo prenašati". *Marina*



Williams T.: *Tetovirana roža*, MGL, 1959/60

Golouhova (*Tetovirana roža*. Delo, 15. 5. 1960) je podobno kot *Predan* polemizirala s Pretnarjevimi izvajanji v gledališkem listu, češ da ni "nikjer rečeno, da gre za dramo posmeha in ironije, v kateri je posmeh in smešenje važnejše od dramatičnosti in poetičnosti dela". Ni mogla skriti razočaranja nad tem, da je prav Pretnar tako dojel Williamsovo besedilo. Enostranostim, ki jih je Pretnar zagrešil v gledališkem listu, pa se je tudi po mnenju Golouhove kot režiser predstave spretno izognil. Za Golouhovo je tako postala *Tetovirana roža* v režiji Igorja Pretnarja "prijeten domač gledališki dogodek", še več "presenečenje - ker je vsekakor pogumno dejanje spraviti *Tetovirano rožo* na majhen oder Mestnega gledališča, izvesti jo kljub ansamblu, ki mu je mediteranski temperament vendarle tuj". Premiera je po mnenju kritičarke "v glavnem uspela prikazati okolje in tudi kompleksni, čustveno - čutni, zdaj poetični, pa spet rahlo komični in psihološko poantirani svet glavnih junakov in ves avtorjev podtekst". Kaže, da se je Pretnar enostranostim v pisani besedi v režiji spretno izognil. Kritiki so oboje zabeležili.

18. Stevens L.: ZAKONSKI VRTILJAK. MGL, 26. 11. 1960

Za nekaj časa je Pretnar opustil pisanje analiz v gledališki list, morda zaradi reakcij kritike na njegov zapis ob režiji *Tetovirane rože*. Tako je *Dušan Moravec* uvedel delo, ki obravnava ljubezenski trikotnik. Ta se dogodi zakoncema, strokovnjakoma za socialno in seksualno psihologijo (Gledališki list MGL 1960/61, št. 4). Dramaturg Mestnega gledališča ljubljanskega je odkrito povedal, da gre za lahkotno komedijo, ki ima namen "predvsem prevetriti ozračje in sprostiti igralca in gledalca pred novimi nalogami, predvsem pred našim 'jubilejnim' Cankarjem". *Stanka Godnič* (*Zabavno ironična meditacija*. Delo, 2. 12. 1960) je menila, da se je Pretnar s svojo režijo spretno izognil karikaturi, "poudarjal predvsem lahkotnost in zabavno ironičnost dela, skrbel.. za dovolj hiter ritem in uglajeno komornost konverzacije". Zakonski vrtiljak je po njenih besedah "v dnevno Mestnega gledališča ljubljanskega prinesel vedrino in sprostitvev ter tako ustregel namenu, zaradi katerega je bil uvrščen v program".

Stevens L.: *Zakonski vrtiljak*,
MGL, 1960/61



19. Cankar I.: *ZA NARODOV BLAGOR*. MGL, 21. 2. 1961

S Cankarjevo komedijo *Za narodov blagor* je Mestno gledališče ljubljansko proslavilo svoj jubilej - stoto premiero. Analizo komedije in osrednjega lika je v gledališkem listu objavil temeljit poznavalec Cankarja, dramaturg Mestnega gledališča ljubljanskega *Dušan Moravec* (Napadena je rodoljubna buržoazija. Ščuka. Gledališki list MGL, 1960/61, št. 6). Moravec je v svojih razčlembah napovedoval nove interpretacijske posebnosti. V Cankarjevi kritiki ni hotel več videti napada na konkretne osebe in je zato zavrnil ugibanja, koga je Cankar s posameznimi liki žigosal. Zato je bilo pričakovati, da igralci ne bodo predstavljali določenih protagonistov Cankarjevega časa. Kritični zapisi o tej uprizoritvi so zanimivi zato, ker jih ne zanimajo le formalni elementi režije, ampak tudi interpretacija nosilne misli.

Vasja Predan (*Za narodov blagor*. Naši razgledi, 11. 3. 1961) je zabeležil, v čem je novost Pretnarjevega videnja te komedije: "Spopad provincialno ambicioznih politikantskih prvakov v Narodovem blagru je režiser Igor Pretnar oblikoval zelo preiščeno, ogibajoč se na eni strani konkretne historične interpretacije s konkretnimi historičnimi aluzijami in na drugi ostre groteskne tipizacije. Z redukcijo zgodovinskih okvirnic, s posploševanjem ter z večjim poudarkom na provincialni moralni poniglavosti, ki se ne drobi v grotesknihih efektihi, je tako Pretnar našel nekakšno novo varianto interpretacije Narodovega blagra. Četudi je ta koncept moral deloma zapostaviti komedijske elemente, je vendarle dovolj zanimiv in studiozen. Žal je uprizoritvi manjkalo tempa in tiste ritmične jadrnosti, ki se z njo Cankarjeva komedija odrsko učinkovito stopnjuje zlasti v prvih treh dejanjih". Kljub navedenim pomanjkljivostim Pretnarjeve režije je Predan menil, da je ta uprizoritev "kot celota z uspehom predstavila umetniško zmogljivost Mestnega gledališča ob njegovi stoti premieri". *Stanka Godnič* (Jubilejni Cankar v Mestnem gledališču. Delo, 23. 2. 1961) je opazila, da jubilejna predstava "ni imela zunanega jubilejnega blišča", pač pa je bila to "uglajena, lepa uprizoritev, ki bi ji mogli očitati le pretežak, prepočasen tempo in nekaj šibkejših igralskih likov". Pretnar se je namreč v tej uprizoritvi Cankarja "usmeril... v poudarjanje družbeno kritičnih in satiričnih prvin" in zanemaril dejstvo, da temu Cankarjevemu delu "ne manjka tudi vesele komike in groteske". Hkrati ko je Pretnar zanemarjal lahkotnejši ton, pa je "da bi še bolj poudaril širšo družbeno kritično veljavnost komedije", "opustil.. gledališko prakso maskiranja glavnih likov v znane politične osebnosti Cankarjevega časa". *S. F.* (Jedka komedija. Tribuna, 6. 4. 1961) si je šel



Cankar I.: *Za narodov blagor*, MGL, 1960/61

ogledat reprizo, ki je stekla "brez viharjev navdušenja, v tihi intimnosti". S. F. je sodil, da je Cankarjeva komedija *Za narodov blagor* bila silno aktualna in vznemirljiva v času nastanka, zdaj pa je že zgubila "nekaj gledališke aktualnosti", ker "neposrednega objekta Cankarjeve jeze ni več", za "tiste vrednote... ki... imajo svojo trajno ceno", pa tudi "naša publika često nima dovolj posluha". Prav na poudarjanju teh vrednot pa je gradila vsa Pretnarjeva režija. S. F. je zapisal, da so tradicionalne uprizoritve gradile predvsem na karikiranju. Pretnar se je temu izognil, namesto tega pa je znal "poiskati v delu in v karakterjih tiste prvine, ki dajejo posameznim likom človeško individualnost in psihološko trdnost". Prav ta posebnost je po besedah S. F. dala predstavi "intimnejšo intonacijo", zaradi katere je predstava izzvenela "prav prikupno". Zanimivo je zapažanje kritika S. F., da je v uprizoritvi "spešen tempo in nekako filmsko kadriranje dogajanja, ki je bilo očitno zelo umestno,... izdajalo Pretnarja filmskega delavca".

Zagotovo je Pretnar svojo postavitev zasnoval v skladu z napovedmi Dušana Moravca, ki pomeni določen odmik od dotedanjih interpretacij. Vse kaže, da so zaradi idejno kritičnih zaostritev manj prišli do izraza komedijski elementi tega Cankarjevega dela. Kritiki so podrobno analizirali novosti v videnju Cankarja, te pa so kot kaže, manj zanimale občinstvo.

20. Gogolj N. V.: ŽENITEV. Drama SNG Ljubljana, 14. 4. 1961

Po Cankarju se je Pretnar kot gostujoči režiser ponovno preizkusil v ljubljanski Drami. Dali so mu možnost, da uprizori Gogoljevo *Ženitev*. Napodpisani sestavek (Nikolaj Vasiljevič Gogolj in njegova *Ženitev*. Gledališki list Drama, 1960/61, št. 5) utemeljuje uvrstitev dela v repertoar, Gogoljevo navodilo igralcem (Nikolaj Vasiljevič Gogolj igralcem), pa svari pred karikiranjem. Jože Koruza (Gogoljeva *Ženitev* v Ljubljanski Drami, Delo, 20. 4. 1961) je zabeležil, da je Pretnar "zamisel uprizoritve zasnoval realistično pod očitnim vplivom ruske



Gogolj N. V.: *Ženitev*, MGL, 1960/61

gledališke tradicije, zlasti Moskvskega umetniškega gledališča". Pretnarjev koncept, "ki temelji na izoblikovanju značajev, zvesto Gogoljevi zamisli in oznaki ter na ustvarjenju pristnega okolja", in način interpretacije posameznih oseb, ki "sloni na ostri karakterizaciji", je Koruza spomnil na uprizoritev *Mrtvih duš* v izvedbi gostujočega MHT pred nekaj leti. Tak stil igranja "ustreza igralskemu konceptu starejšega dela ansambla, ki se je oblikoval pod vplivom ruskega realističnega gledališča". "Kljub dobri igri in solidni režiji" je bil Koruza mnenja, da "ne moremo šteti uprizoritve med uspešne". Svoj kritični zapis je Koruza zaključil z obširnimi razmišljanjem, zakaj Gogoljeva *Ženitev* v teh časih ni več aktualna in zanimiva in bi se morala umakniti sodobnim komediografom z aktualnimi besedili. Podobno misel je zapisal na drug način S. F. (Gogoljeva *Ženitev*. *Tribuna*, 22. 5. 1961): "Celotna postavitvev je kar dovršeno obdelana, Gogoljevi komični kontrasti dovolj izrazito podčrtani. A solze na koncu popolnoma izostanejo. Zakaj? Omejenost in puhlost Gogoljevih tipov prav nič več ne prizadene". Tudi S. F. je klical po sodobnem Gogolju, ki se bo lotil aktualnih tem, Pretnarjevi režiji pa ni očital večjih pomanjkljivosti. Misli je celo, da je bila "dovolj pregledna". Zanimivo je ponovno zapažanje S. F., da je v tej Pretnarjevi gledališki režiji zaslediti domislice, "ki spominjajo na filmsko postavitev stvari. Često je čutiti, kot da bi pripravil igralce za nastop pred filmsko kamero". S. F. je tudi opisal konkreten prizor, za katerega se zdi, "da kar kliče po filmskem velikem planu".

21. Strgar V.: *HEROICA*. MGL, 30. 9. 1961

V začetku naslednje sezone (1961/62) je v Mestnem gledališču ljubljanskem Pretnar pripravljal krstno premiero Strgarjeve *Heroice*, približno istočasno kot v celjskem gledališču Branko Gombač (premiera 6. 10. 1961). Gre za prvenec ljubitelja gledališča, delavca, ki se je lotil teme NOB. Hkrati, ko je gledališka kritika najostreje in v en glas zavrnila ceneno, sentimentalno in zlagano besedilo, je tudi Pretnarjeva režija doživela najostrejšo kritiko doslej.

Marjan Javornik (Dramatizirana balada. Delo, 4. 10. 1961) takorekoč ni mogel verjeti svojim očem: "Začuden sem dvakrat pogledal gledališki list, če se nisem morda zmotil v imenu. Doslej sem namreč Igorja Pretnarja poznal kot režiserja, ki je dovolj solidno obvladal svojo obrt in ki je hkrati skušal slehernemu delu, ki ga je pripravljal, vtisniti tudi lasten pečat, pečat njegove osebnosti in duhovnega sveta. Režije 'Heroice' pa nisem mogel spraviti v sklad s tem imenom. Zdi se mi nemogoče, da ne bi opazil osnovne šibkosti dramskega besedila. Še več. Namesto da bi dovolj pogumno krotil igralce, ki jih je besedilo samo krepko zanašalo v omledno mehko in sentimentalnost, je to potezo na odru še potenciral. Na drugi strani pa ni znal iz dela izluščiti tistih elementov, ki so resnično baladni, polni atmosfere in umetniško dokaj zreli". *Vasja Predan* (Heroica. Naši razgledi, 4. 11. 1961), ki je sicer večino ocene pravzaprav posvetil uničujoči analizi literarne predloge, tudi ni prizanesel režiserju Pretnarju: "Uprizoritev Heroice v ljubljanskem Mestnem gledališču je pretirano, domala neumljivo obremenjena z ganljivostjo. Resda je to dominantna poteza drame, nobenega dvoma pa ni, da bi redukcija ganljivosti na minimum vsaj za silo lahko 'stregnila' Strgarjevo delo. In prav to je pglavitna slabost režije Igorja Pretnarja, ustvarjalca, ki bi spričo ugleda, kakršnega ima, ne smel dovoliti, da se Heroica razvodeni v ganotju še bolj, kot dopušča besedilo". Toliko evidentnejša je Pretnarjeva krivda, če je njegovo režijo primerjal s celjsko, ki je bila "nekoliko bolj stvarna, trezna in manj sentimentalno postirana", čeprav tudi ta ni mogla povsem skriti "izrazite naklonjenosti do cenenga izvabljanja čustvenih dražljajev". *Vasja Predan* je svojo oceno **Heroice** v Mestnem gledališču ljubljanskem brez usmiljenja zaključil z ugotovitvijo, da je bila "v tekstovnem in gledališkem pogledu izredno nesrečen začetek nove sezone". Nesrečno izbrano besedilo je pri kritikih obeh predstav naletelo na resne zadržke. Ker je Pretnar tiste čustvene poudarke, ki bi se jim moral izogniti, dodatno stopnjeval, Heroica z njegovo režijo ni pridobila, pač pa le izgubila. Tokrat se je tudi prvič zgodilo, da je Branko Gombač, ki je isto delo režiral v Celju, dobil ugodnejšo oceno kot Pretnar za istočasno postavitev v Mestnem gledališču ljubljanskem.

22. Katajev V. P.: DAN ODDIHA. MGL, 4. 10. 1961

Nič manj neusmiljeni niso bili ocenjevalci njegove naslednje režije, katere premiera je bila slab teden za **Heroico**. *Vasja Predan* (Dan oddiha. Ljubljanski dnevnik, 6. 10. 1961) je zapisal: "Če je Pretnarju Heroica stilno ušla iz rok, tedaj je v Dnevu oddiha zgubil občutek za mero". Celoten koncept je bil toliko zgrešen, da predstave nič ni moglo rešiti: "namesto da bi situacijo posmehljivo stiliziral in nemara satirično obarval, je dovolil, da so se spremenile v pravo pravcato burko. Te temeljne anomalije nista mogli rešiti niti dinamika, niti temperamentno vzdušje dogajanja". *Marjan Javornik* (Dvakratna komedija. Delo, 7. 10. 1961), ki je pri **Heroici** "pogrešal režiserjev ustvarjalno kritični odnos do besedila", je tokrat režiserju očital "premekho roko v dirigiranju", podobno kot Predan pa "tudi nekoliko premalo komedijskega posluha". Četudi so "zapleti in razpleti večkrat resnično naivni", se je Javornik spraševal, kje je vzrok, da so tudi "zlahnejše stvari ostale prikrite ali pa vsaj manj očitne: pri režiserju ali v ansamblu?". Velik del krivde je pripisal ansamblu, saj "igralci skoraj po pravilu pozabljajo tekst, se motijo in opletajo v besedi, skorajda ni govora o pravih poudarkih, zlasti ne o logičnih stavčnih akcentih". Kritik je zapazil tudi koketiranje s "povprečnim okusom gledalcev". Javornikova ostra kritika ne govori samo o Pretnarjevi ustvarjalni krizi ampak predvsem o krizi ansambla MGL.

23. Arbuзов A. N.: IRKUTSKA ZGODBA. MGL, 6. 11. 1962

Gledališki list je objavil prevod avtorjeve zgodbe o nastanku dela (Aleksij Nikolajevič Arbuзов), sestavek novega dramaturga Mestnega gledališča ljubljanskega - *Lojzeta Filipiča* (Ne irkutska, temveč naša zgodba) in po dolgem času zopet tudi *Pretnarjevo* besedo pred uprizoritvijo (Ljubezen in delo oblikujeta človeka. Gledališki list MGL, 1962/63 št. 3). Pisatelj je umetniško oblikoval pripoved o brigadirjih, ki so po smrti svojega tovariša njegovi vdovi požrtvovalno stali ob strani." Ta živi zgled novih, socialističnih odnosov" je Arbuзов nekaj časa na pobudo prijatelja nameraval oblikovati v filmski scenarij, na koncu pa je ostal pri gledališkem delu. *Filipič* je zapisal, da so slovenska gledališča po "nesmotni in nekritični hipertrofiji sovjetske dramatike" v prvih povojnih letih izgubila zanimanje zanj. Zaradi

aktivističnih klišejev je bila sčasoma storjena krivica vrednejšim, zanimivejšim sovjetskim delom, kakršna je **Irkutska zgodba**. Zanj naj bi bila značilna "poetičnost, topla neposrednost, intimni lirizem, upodabljanje pristnih in primarnih odnosov med ljudmi". V tem delu je poudarjeno kot vrednota ustvarjalno delo. Že z naslovom članka je Filipič izrazil željo, da to postane "naša zgodba". Pretnarjev ton je bil od Filipičevega bistveno drugačen, čeprav je tudi Pretnar analiziral problem ljubezni in dela. Zanj je **Irkutska zgodba** pomembna, ker je "dragocen element v oblikovanju idejnega profila našega gledališča". Tako je zapisal, da gre za izpoved in borbo "zoper tehnokratsko miselnost, zoper 'frižideromanijo' in 'mercedesomanijo', zoper odmiikanje od duhovnih vrednot.... odmiikanje od človeških stikov, vrženih na oltar ekonomizacije in komercializacije, zoper negacijo humanizma, ki ga hočejo nekateri diskreditirati s stalinističnim nazivom 'sentimentalni humanizem', zoper sramotenje zdravega čustvovanja.... ki ga hočejo nekateri estetsko degradirati z nazivom 'sentimentalnost'". Pretnar je našel "privržence" takšnega pojmovanja "tudi v našem javnem in kulturnem življenju" in poudaril, da je uprizorjena drama z njimi "v ostrem spopadu". Pretnar je šel naravnost preteče dalje: "Če kdo pljune na svoje srce in na srčno kulturo, je to njegova osebna stvar, če pa hoče s tako črno kugo okužiti tudi svojo okolico pod videzom raznih estetskih in filozofskih teorij, potem to ni več njegov osebna stvar, ampak stvar DRUŽBE, pri čemer pa tudi umetnost ne more ostati neprizadeta, ker je pri vsem tem sama najbolj ogrožena. Zato se ne smemo čuditi, če bo prav 'Irkutska zgodba' trn v peti nekaterim zagovornikom amerikanizacije našega življenja". Karakterji v tem delu, po Pretnarjevi oceni, niso črnobeli pač pa živi in polnokrvni.

Kritiki so bili drugačnega mnenja. *Vasja Predan* (*Irkutska zgodba*. Ljubljanski dnevnik, 8. 11. 1962) je ugotovil, da je sovjetsko delo zaradi dolgoletne odsotnosti te dramatike vzbudilo "izjemno zanimanje", temu pa je sledilo "izjemno razočaranje". Ocenil je, da "navkljub temu, da pomeni 'Irkutska zgodba' sprostitev in počlovečenje tistega, kar je stalinistična doktrina totalno zatrla — se pravi: človeka", pomeni "drama le preskok iz skrajnosti v skrajnost: iz sheme dogmatičnega heroiziranja v shemo razvodenega in ganljivega čustvovanja". Predan je zaključil, da gre za "vzhodno" in "zahodno" ganljive, ljudske igre, ki beži od resnice življenja. Ker pa beg od resnice ne more biti niti umetniško prepričljiv niti osveščujoč, je **Irkutsko zgodbo** Predan označil za "sentimentalno narkozo". Predan je odločno odklonil sporočilo dela, ugotovil pa je tudi to, da je uprizoritev pomanjkljivosti dela še stopnjevala s tem, da "poudarjeno in z dokajšnjo mero privzdignjenosti patetizira prav tista mesta v drami, ki so najbolj očitno ganljiva". Zaradi vsega tega je bil "come back sovjetske dramatike.. vse prej ko srečen". *Ala Peče* (*Arbuzov: Irkutska zgodba*. Delavska enotnost, 10. 11. 1962) je **Irkutsko zgodbo** razumela kot dramatizacijo "Marx-Engelsove ugotovitve o delu, človeku in njuni vrednosti v življenju". Ni mogla sprejeti Arbuzovih podob ljudi, ki so "preveč dobri, preveč mehki", kar je domnevno posledica vpliva "sovjetskega prikazovanja socialističnih ljudi v zadnjih desetletjih". Menila je, da je kljub družbeni kritiki, ki "tu in tam zacinglja iz tega sodobnega dramskega teksta", osnovni ton "lirično pretresljiv, mestoma jokav", ker pa je Pretnarjeva režija to "le še poudarila, je bolj podoba kot pa izpoved o sovjetskem človeku". *Vladimir Bartol* (*Razgovor po premieri*. Primorski dnevnik, 11. 11. 1962) je v obliki pisma iz Ljubljane objavil ironični razgovor med gledalcem, recenzentom, Mefistom in režiserjem. Citiral je režiserjevo misel, da bo predstava "trn v peti nekaterim zagovornikom amerikanizacije našega življenja". Recenzenta je zbodlo, da je delo "brez konflikta in brez negativnih karakterjev", kar je verjetno "preostanek iz polpretekle dobe, ko je veljalo načelo, da v sovjetski družbi ne more biti konfliktov". Mefisto je pričal, da so ga sicer "takrat, v polpretekli dobi brcnili z odra, ampak v življenju je bilo dela (zanj) na pretek. Procesi in obsodbe na tekočem traku". Kljub enoličnim značajem recenzent ni zavračal predstave v celoti prav zaradi "umne režije in zasedbe". *Evelina Umek* (*Ljubezan in delo oblikujeta človeka*. Tribuna, 21. 11. 1962) je kljub pomislekom še verjela, da delo "zdravilno vpliva na pesimizem, na dehumanizacijo v vsakem izmed nas". To, da je Pretnar "poudaril skupinske prizore", je zanj pomenilo "prijetno spremembo". *Marjan Javornik* (*Mlado ustvarjalno razpoloženje*. Delo, 11. 11. 1963) se je najprej ozrel na pozitivne strani uprizoritve. Te so ustvarjalno razpoloženje igralcev in "nenavadna afiniteta režiserja, ki je znal povezati vsa prizadevanja v prijetni, homogeni, kultivirani in čustveni ritem, v skladnost in pristnost medsebojnih odnosov, skratka v nasprotje tistega stanja, ki bi ga lahko včasih imenovali utrujenost gledaliških

herojev". Ta sodba je zlasti zanimiva zaradi Javornikove uničujoče kritike ansambla ob uprizoritvi *Dneva oddiha*. Od tod dalje pa je Javornik analiziral pomanjkljivosti in se vprašal, v kolikšni meri jih je pripisati avtorju, in v kolikšni meri "interpretatorju". Ali je "idealizirana in sladka romantika, ki v posameznih trenutkih očitno premočno bruha iz uprizoritve, slovenski nadomestek za ruski temperament, ali pa je imanentni del avtorjevega umetniškega in družbeno-nazorskega koncepta?". Vsekakor je bil Javornik prepričan, da bi se režiser moral "zateči tudi k potrebnemu retuširanju". V predstavi se "včasih zavestno koketira s to romantiko in idiliko, ki zvaljba solze v oči". Spraševal se je, ali gre pri tem za "zavestno usmerjenost ali pa za iskreno naivnost". Odklonil je čustveni svet *Irkutske zgodbe* na katerem je "temeljlil režiserjev koncept". Delo ga je spominjalo na "moderno varianto starega pasijona", kajti "religiji dela" se mora podrediti vse. Ker snov ni bila obdelana z umetniško močjo, je Javornik menil, da celota ne presega politične propagande.

Tako je iz različnih kritik razvidno, da *Irkutska zgodba* niti sama, niti v režiji Igorja Pretnarja, umetniško ni prepričala. Pustila je vtis agitke, cenene ganljivke.

24. Stehlik M.: TIGROV KOŽUH. MGL, 6. 3. 1963

Igor Pretnar v gledališkem listu (Vesela igra s satiričnimi pretenzijami. Gledališki list MGL, 1962/63 št. 7) delu sodobnega češkega ustvarjalca ni pripisoval velike literarne vrednosti, pač pa je ponovil splošno znano resnico, da literarna umetnina ne nudi vselej tudi bogastva odrskih možnosti. *Tigrov kožuh* po Pretnarjevi oceni velja uprizarjati zaradi "odrskih kvalitet" in kritične osti, ki jo nosi v sebi. Ta ost "se zadirja v nekatere lastnosti sodobnega meščanstva v deželah s socialistično družbeno ureditvijo". Zanimajo ga predvsem ljudje, "ki živijo sredi socialistične družbe, vendar ne najdejo kontakta z njo". *Tigrov kožuh* ima v tem delu vlogo simbola "pohlepa po dobrinah, ki si jih vsi želimo, ki pa si jih tudi marsikdo hoče privoščiti na nemoralen način". Pretnar je napovedoval smešenje teh slabosti in se vprašal: "zakaj se jim ne bi smejali? Posebno če se smejemo sami sebi". Mariborsko gledališče je v naslednji sezoni uvrstilo v svoj repertoar isto delo (premiera 15. 12. 1963) in v gledališkem listu ponatisnilo ta Pretnarjev sestavek (Gledališki list Maribor, 1963/64, št. 1-5). *Vladimir Bartol* (Miroslav Stehlik: *Tigrov kožuh*. Primorski dnevnik, 21. 3. 1963) je precej nazorno popisal pot tigrovega kožuha, okoli katerega se zapleta vsa komedija. V delu je zaznal številne satirične osti, ki pa bi bile učinkovitejše, če bi bile bolj zgoščene. Delo sodobnega češkega dramatika je Pretnar režiral "v živahnem tempu, ki je v marsičem reševal vse preveč prozorna komična 'presenečenja'". Tudi zaradi močnega igralskega deleža pa je bil Bartol prepričan, da je "vsekakor zanimiva in živahna predstava, ki bo v nemajhni meri... privlačevala občinstvo". To je pravzaprav najprizanesljivejša ocena. *Ala Peče* je že v naslovu sestavka (*Tigrov kožuh* ne greje. Delavska enotnost, 9. 3. 1963) nakazala svoj odnos do predstave. Literarni predlogi ni priznala niti satiričnih niti komedijskih kvalitet. Podoba malomeščanov v "uniformiranem socializmu" in podoba preprostega delavstva Pečetove ni prepričala. Spraševala se je, čemu naj se pravzaprav smeji: "Bulvarskim dialogom? Smešnosti, ki je brez vsake človeške topline?" Na zastavljeno vprašanje ni vedela odgovora. Delo so dobesečno "reševali s svojim znanjem" režiser in igralci, ki so ga "skrbno naštudirali". Zgroženo je zaključila: "Ne morem si... zamisliti, kako banalno bi lahko izzvenelo to delo v rokah slabe gledališke družine". Tudi *Javornik* je svoj odnos razkril z naslovom sestavka (*Rutinska komedija*. Delo, 10. 3. 1963). Sodil je, da bi bila obravnavana tema o razkroju malomeščanstva lahko hvaležna komedijska snov, vendar se avtorju poskus ni posrečil. Delo je plehko in ni izzvalo niti sproščenega smeha. Četudi se je strinjal, da slaba literarna predloga načelno dopušča zanimivo odrsko realizacijo, je Javornik ugotovil, da se v tem primeru to ni zgodilo. Tudi uprizoritev "ni bila drugo kot rutinirana izvedba, z bledimi igralskimi klišeji, katerim se niso mogli izogniti niti igralci, ki imajo po navadi v sebi dovolj umetniške sile, da zmorejo marsikdaj več od avtorjeve osnove". Javornik je zato presodil, da "ves napor režiserja Pretnarja in prizadevanje igralskega ansambla" nista rodila umetniškega rezultata. *Lojze Smasek* (Na bulvarju. Večer, 11. 3. 1963) je zavrnil podobo malomeščanov in zmagovitega proletariata, kakršnega je prikazal Miroslav Stehlik. Zanj je bilo "vse skupaj... predvsem mučno kljub nekaj posrečenim bodicam in spretno izpeljani kolobociji z zamenjavami kožuha".

Če je Pretnar v delu videl zanimive uprizoritvene možnosti, pa je kritika kljub igralskim prizadevanjem in režiserjevemu naporu **Tigrov kožuh** takorekoč v en glas zavrnila.

25. Jovanović B.: PRIMER TOVARIŠA KOPRIVICE. MGL, 26. 11. 1963

Avtorjev zapis (Gledališki list MGL, 1963/64, št. 4) razkriva, da ga je navdihnil časopisni članek leta 1961, ki je opisoval resnični dogodek, druga pobuda pa je bil "znani referat na tretjem plenumu centralnega komiteja ZKJ" in "zgodovinski govor tovariša Tita v Splitu". Tudi nekateri drugi dogodki in gradiva so pisatelja prepričali, da mora umetniško obdelati deformacijo samovoljnih voditeljev. Delovni naslov **Odprti partijski sestanek** je kasneje spremenil v **Iz oči v oči**. Takšen je bil tudi naslov filma, ki ga je režiral Branko Bauer. Na pobudo Mestnega gledališča ljubljanskega se je filmski scenarij pojavil v predelavi Miloša Mikelna na odru Mestnega gledališča ljubljanskega pod tretjim naslovom: **Primer tovariša Koprivice**. *Igor Pretnar* (Drama zoper molk. Gledališki list MGL, 1963/64, št. 4) je bil naklonjen aktualnemu angažiranemu besedilu. Zagotavljal je, da noče konkurirati filmu, prepričan je bil le, da je delo "v svoji komorni zasnovi tudi formalno zelo blizu gledališki predstavi" in zato je prav, da pride tudi do odrske postavitve. Pretnar je bil prepričan, da so za deformacije krivi tudi tisti, ki jih molče prenašajo, zato se je odločil da bo "glavna ost drame naperjena zoper MOLK". Ljubljanski dnevnik (Slavnostna občinska seja s predpremiero v MGL, Ljubljanski dnevnik, 27. 11. 1963) je prinesel vest, da so prejšnji večer predpremiero **Primer tovariša Koprivice** povezali z obiskom ustvarjalcev filma **Iz oči v oči**, ki je na puljskem festivalu tega leta dobil Zlato areno za najboljši film leta. Pred premiero pa so v Mestnem gledališču ljubljanskem imeli slavnostno sejo občinske skupščine Ljubljana-Center, posvečeno 20-letnici AVNOJ. *Vasja Predan* (Primer tovariša Koprivice. Ljubljanski dnevnik, 27. 11. 1963) je ocenil delo zgolj kot "dramatiziran in dramatičen sestanek pa nič več", saj se v njem samo "razkrijejo naše skupne slabosti, naš konformizem in naš avtokratizem". Pretnar je v svoji režiji "ubral najbolj razumno interpretativno pot oživljanja Jovanovičevega besedila", tako, da so bili udeleženci sestanka nastopajoči in hkrati avditorij. "Odtod docela 'veristična' igra, odtod odsotnost kostumov in maske, odtod želja po kar najbolj neposredni, malone 'zasebni', sproščeni, naradni konverzaciji". Predan je interpretar moč poočital, da jih je zato tu in tam zaneslo in niso več ločili "med 'zasebnim' in kreativnim". Kljub pomanjkljivostim je bil Predan mnenja, da je to predstava, "ki bi si jo moralo ogledati čimveč gledalcev". *Lojze Smasek* (Dramatičnost resnice. Večer, 3. 12. 1963) je pozdravljal avtorjev poskus upodobiti "kos avtentičnega... življenja", vendar mu je odrekal prepričljiv umetniški dosežek. Čeprav je fotografija perečega aktualnega problema mojstrska, je še vedno zgolj fotografija in nič več kot to. Temu primerna je bila tudi uprizoritev. Podobno kot Predan je bil tudi *Borut Trekman* (Primer tovariša Koprivice. Naši razgledi, 7. 12. 1963) prepričan, da je Pretnar za to "reportažo" izbral "najustrežnejši uprizoritveni prijem: ustvaril je dokaj homogeno predstavo". Zlasti se mu je zdel zanimiv poskus, vključiti v dogajanje občinstvo. Prepričan pa je bil, da bi uprizoritvi koristilo, če bi Pretnar črtal določene segmente besedila, ki so bili "v filmu zelo učinkoviti, pa v zvrst teatra sploh ne sodijo". *Vesna Marinčič* (Milutin Koprivica iz oči v oči. Mladina, 7. 12. 1963) je v svojem zapisu primerjala uprizoritev s filmom **Iz oči v oči**, ki ga je Ljubljana videla dan pred premiero **Primer tovariša Koprivice** v Mestnem gledališču ljubljanskem. Film je umetniški reportažni zapis nekega odprtega partijskega sestanka. Marinčičeva je menila, da je gledališko besedilo ostalo razmeroma zvesto filmskemu scenariju, hkrati pa je nanizala nekaj prizorov, ki so v gledališki predstavi izpuščeni. Zdelo se ji je da je bil Pretnar ponekod "premalo inventiven". Opozorila je tudi na razliko v temperamentu igralcev: "Naši mirni Slovenci so vloge filmskih oseb (vročerkvni bitij s sunkovitimi gestami)... degradirali v veliko bolj miroljubne gledališke igralce". Režiser Pretnar je po besedah Marinčičeve premalo upošteval različnost medijev, zato so se nekateri "liki, ki so na filmskem platnu plastični in življenjski, na odru spremenili v statiste, ki imajo nalogo, da z medklici in medstavki stvar poživijo". Marinčičeva je priznala, da je šla v gledališče pod vplivom odličnega filma in to je "tem težje za gledališče, ki se po njem ravna in nič več...". Veliko bolj je uničujoča ocena v *Tribuni* (Primer tovariša Koprivice. Tribuna, 11. 12. 1963). Poskus odrske priredbe filmskega scenarija je ocenjevalec imenoval "svojevrstno zmoto". Kakor se je ob **Samorastnikih** (Pretnarjev film iz leta 1963) pokazalo nerazumevanje posebnosti literarne in filmske zvrsti umetnosti, tako se je v tem primeru pokazalo neupoštevanje različnosti odrske in filmske



Jovanović B. – Mikeln M.: Primer tovariša Koprivice, MGL, 1963/64

umetnosti. Ocenjevalec je bil tudi od vseh najbolj kritičen do idejnega sporočila besedila, ki se mu je zdelo "deklarativno, agitatorsko, propagandistično". Najostrejša pa je sodba, da "gledališko amputiran filmski scenarij igralcu ne nudi nobenih pravih možnosti za res avtentično, polno izpoved, nobene možnosti za ostvarjanje organsko zaključenih likov, ampak ostaja ves čas na nivoju deklarirane teze oziroma določenih vnanjih karakternih bizarnosti". Kot vsem drugim kritikom, se je tudi temu zdelo vredno omeniti Pretnarjev "imeniten domislek direktne igre na publiko: najbolj frontalne prizore je igral pri osvetljeni dvorani". Rešitev notranjih monologov pa se mu je zdela stereotipna, saj je bil "tekst posnet na magnetofon". Tudi menjava prizorišč ni bila "dovolj jasno zrežirana". Tako za kritika Tribune **Primer tovariša Koprivice** "pomeni pravzaprav precej kaotično sintezo filmskih režijskih rešitev pa teatrskih, idejno postavljeno še kar ostro, ampak odločno preveč deklarativno". Igor Pretnar ni v celoti uspešno zaključil tveganega poskusa uprizoriti priredbo filmskega scenarija v gledališču. Četudi režiser sam ni hotel odrske realizacije primerjati s filmsko upodobitvijo, so kritiki primerjavo opravili in dali prednost filmu.

26. Vurnik F.: POŠTA "BALON". MGL, 21. 12. 1963

Delo je (21. 12. 1963) napovedalo "novo obliko gledališkega dela za mladino, pravzaprav za literarni večer, oblikovan z gledališkimi sredstvi in dopoljen s projekcijo serije najboljših ilustracij mladinskih tekstov iz izdaj Mladinske knjige". Gledališki list ni prinesel razen podatkov o predstavi nobenega uvoda, nismo pa tudi zasledili nobene ocene.

27. Nušič B.: POKOJNIK. MGL, 13. 5. 1964

Ob koncu sezone 1963/64 je Mestno gledališče ljubljansko počastilo 100-letnico rojstva Branislava Nušiča z njegovim **Pokojnikom**. *Borut Trekman* (Branislav Nušič: Pokojnik.

Dnevnik, 14. 5. 1946) je o predstavi, ki je bila "sicer zelo solidna", zapisal, da je to "spet izrazito slovenska varianta Nušiča". Pretnar je dopustil, da je "tragični element na nekaterih mestih preveč prevladal", premalo se je posvetil komični karakterizaciji (oziroma tipizaciji) posameznih oseb in tudi "ni znal vlti uprizoritvi tistega pristnega nušičevskega vzdušja, ki ga znajo tako imenitno poustvariti srbski interpreti". *Marjan Javornik* (Nerazrešena dilema, Delo, 19. 5. 1964) je odprl vprašanje koncepta slovenskih postavitev Nušiča, ki ga doslej še nismo znali ustrezno rezeti. Spominjal se je Korunovega poskusa stilizacije **Avtobiografije**, ki pa je konec koncev ostala tudi le evropeizirana verzija in ni zadela srbskega in hkrati nušičevskega temperamenta. Izkazalo se je, da je Nušič trd oreh za vsakega slovenskega režiserja, toliko trši, če ga mora predstaviti "s sorazmerno povprečnim ansamblom", v katerem pa "razen enega ali dveh skorajda ni igralca s komično žilico". V Pretnarjevi režiji je predstava od "satirične komedije težila k zaostreni politični agitki". Tako je "namesto komedije z galerijo bogatih in živih tipov... nastala po dramaturški strani nekoliko naivna gledališka igra z akcentuiranimi družbenimi ali političnimi replikami". Kritik je režiserju priznal le to, da je uspel izoblikovati uprizoritev, ki je "z majhnimi izjemami obrtno na dostojnem povprečju", "brez sleherne malicioznosti" pa je izjavil, da je zgolj dokaz, da "Nušič brez komike ne ostane Nušič."

Četudi so kritiki priznali, da Slovenci nasploh ne znamo uprizarjati Nušiča, in četudi so ansamblu Mestnega gledališča ljubljanskega očitali pomanjkanje dobrih komedijantov, je jasen in nedvoumen tudi očitek, da je Pretnar na račun komičnega preveč in neustrezno poudarjal družbenokritične elemente.

28. Kerr J.: MARY, MARY. MGL, 4. 12. 1964

Brez vsakršnih večjih ambicij je Mestno gledališče ljubljansko napovedovalo komedijo **Mary, Mary** (fv.: Mi se bomo kar smejali... Gledališki list MGL 1964/65, št. 4), četudi vsebuje "ob domislicah in smešnicah, ki bodo nedvomno zabavale... tudi resnejši del,... če bomo voljni pomisliti nanj". Da gre za uspešno, povejo z objavo podatka, da je izšla v zbirki *The Best Plays* (1960-1961). *Vasja Predan* (Jean Kerr: Mary, Mary. Ljubljanski dnevnik, 5. 12. 1964) je zaznal nevarnost, "da bi se vsa reč kaj lahko sprevrgla v burkico s preskušenim in že znanim arsenalom čutnih in ceneno spektakularnih učinkov", vendar so se ji tako igralci, kakor tudi režiser Igor Pretnar spretno izognili. Predan je ocenjeval, da je Pretnar "izpričal dovolj decentnega občutka za ironizacijo... čeprav bi bilo mogoče ironijo še intenzivirati in z njo bi se smeh spremenil v posmeh". To pa bi bilo po Predanovi sodbi za "te vrste komedijo več kot dovolj". Predan zagotavlja, da bo predstava polnila gledališče in njeno blagajno, vendar nič več kot to. *Marjan Javornik* (Komedijska brez ambicij. Delo, 11. 12. 1964) je razložil, da je bil "vodilni motiv Pretnarjeve režije" usmerjen v nagovor gledalcem "nikar se samo ne smejte, ampak tudi razmišljajte". Po Javornikovi sodbi je imel režiser možnost izbrati tudi "burkasto-amerikanizirano" pot, vendar je presodil, da je z izbranim načinom lahko povedal več "kakor je na videz v delu" in "izvabil moralno-etične čeprav nekoliko sentimentalne tone", ki sicer so v komediji. Pretnar je "ustrezno profiliral posamezne like ter ustvaril prijetno komiko, ki je imela tudi notranjo vsebino.... Ob vsem te pa se je izkazal sicer za nekoliko počasnega, a vendarle sproščenega in temperamentnega animatorja uprizoritve, ki je znal oblikovati ali pa spodbujati vrsto decentnih komičnih detajlov". *Vladimir Bartol* (Jean Kerr: Mary, Mary. Primorski dnevnik, 8. 12. 1964) je poročal, da se je "občinstvo... ob marsikateri duhoviti domisljici od srca nasmejalo in... nagradilo izvajalce s prav krepkim aplavzom". *Dušan Jovanović* (Mary, Mary. Tribuna, 16. 12. 1964) je poleg psiholoških dimenzij skušal opozoriti tudi na sociološko dimenzijo medosebnih odnosov. Pretnarju je priznal, da je njegova "režija pravilna in je v skladu s tekstom vztrajala na težišču konfliktnih situacij", pa tudi, da je "izoblikoval zabaven in 'lušten' večer... ne da bi preveč vsiljeval gledalcu svojo iznajdljivost", vendar pa je obžaloval, da režiser ni bolj poudaril družbeno kritične resničnosti **Mary Mary**, kar bi dosegel s z ironiziranjem sporočila, in da ni dal večeru še več zabavnosti. Slednje bi dosegel, če bi bila "ritem in dinamika predstave burnejša".

Lahkotno komedijo je tokrat Pretnar režiral solidno, le z odenki bi lahko dodal nekaj elementov družbene kritičnosti in zabavnosti.

29. Čehov A. P.: PLATONOV. MGL, 24. 2. 1965

Razmišljanja o' Platonovu' (Gledališki list MGL, 1964/65, št. 6) izpod peresa Igorja Pretnarja so uvod v gledališki dogodek. Pretnar je predstavil prvenec A. P. Čehova, katerega uprizoritev v neokrnjeni obliki bi trajala 8 ur. Priredba, ki je temelj tej uprizoritvi, izvira iz gledališča Vahtangova. Pretnar je razložil, da je izvirnik stilno dokaj raznoroden. Raznorodnosti ni bilo mogoče zabrisati niti v priredbi, niti jih ne bo odpravila uprizoritev. Pretnar jih ni razumel le kot pomanjkljivost, pač pa tudi kot zanimivost, ki kaže sorodnost Čehova z moderno dramatikom. Pretnarjevi režiji **Platonova** je bil najbolj naklonjen *Vladimir Bartol* (Platonov. Primorski dnevnik, 6. 3. 1965) ki je menil, da je bila predstava "izredno skrbno in premišljeno pripravljena", saj je režiser "mojster 'štimunge' in tudi odlični psihološki in karakterni interpret". Bartol se je zahvaljeval gledališču, režiserju in "vsem izvajalcem za močno predstavo". *Vasja Predan* (A. P. Čehov: Platonov. Ljubljanski dnevnik, 25. 2. 1965) je pozdravil uprizoritev, saj **Platonov** že nakazuje smer razvoja zrelega Čehova, Pretnarjeva režija pa je bila v skromnih odrskih okoliščinah zelo studiozna. Pomanjkljivosti uprizoritve, ki jih je Predan opazil, so objektivno pogojene. Zaradi literarne predloge igra ni mogla biti slogovno enotna, pa tudi "sila skromne dimenzije odra" ustvarjalcem niso dopustile, da bi "svojo kreativnost popolnoma sprostili". Kljub temu se **Platonov** v "literarno pomemben, gledališko zahteven in idejno sodoben repertoar... vključuje kot njegov živi integralni del". Predan je priznal Pretnarju, da "Čehova zna režirati: ustvaril je avtentično ozračje potapljanja, izoblikoval njegovo kontrapunktno melodijo, izostril figure in se ognil možnostim sentimentalizma". *Marjan Javornik* (Novi Čehov. Delo, 28. 2. 1965) je gledal na **Platonova** bolj kot na zanimivost, ki je v ljudeh vzbudila pričakovanje. Žal je tako raznorodno besedilo težavno celo za režiserja, "kakršnen je Igor Pretnar, ki mu je ta poet razpoloženja in nemoči blizu, in je z njim ustvaril že več zrelih režijskih kreacij". Niti Pretnar se ni mogel izogniti "nihanju med odlično izoblikovanimi čehovljanskimi prizori štimunge ter mrtvimi koti neizpoljenosti in naivnosti situacij, kakršne so vse variante branja pisem". Zlasti se je zdel Javorniku problematičen drugi del, "ki postaja izrazito akcijski", in za katerega je že Pretnar v gledališkem listu zapisal, da je v njem Čehov "več pozornosti posvetil zunanjemu dramatskemu dogajanju". Javornikovi najhujši očitki režiserju pa so povezani s prizori, kjer se je sprevrnilo v "komiko celo tragično", pri čemer Javornik ni imel v mislih "tistega prepletanja komičnega s tragičnim, ki je za Čehova značilno", pač pa tiste "nadrobnosti, ki so vzbujale neprimerni smeh zaradi igralsko ali režijsko neizdelanih prehodov v igri in kontrastov, ki so posledica nekakšnih kratkih stikov v uprizoritvi ali priredbi". Prav nič pa ni bila prizanesljiva *Vesna Marinčič* (A. P. Čehov: Platonov. Mladina, 6. 3. 1965). Niti delo samo niti izvedba si nista zaslužili prijaznih besed. Marinčičeva je zapisala, da je do neke mere zadovoljil le splošni vtis. Sicer pa "nobena oseba, noben prizor zase in še najmanj dialog, (gledalca) ne bodo prepričali". Gledalec bo po predstavi "vstal..., se poklonil Čehovu in odšel. Hvaležen, da so mu prinesli z ostalimi štirimi urami". *Andrej Inkret* (A. P. Čehov: Platonov. Igra brez naslova. Naši razgledi, 27. 3. 1965) je razmišljal o dveh možnostih uprizoritve **Platonova**. Potrebno se je odločiti, ali bo predstava: "skušala ujeti predvsem atmosfero in vsebino ruskega provincialnega miljeja (torej 'pravega' Čehova zrelih let) ali pa bo poudarila predvsem dramo, ki jo doživlja glavni junak Platonov....". Ker to vprašanje ni bilo ustrezno premišljeno, tudi ni bilo ustrezno razrešeno. Tako so v Pretnarjevi režiji "dramaturške pomanjkljivosti, ki jih je... zagrešil študent Čehov sam", postale še očitnejše. Inkret je ugovarjal Pretnarjevi tezi, da je raznorodnost tista lastnost tega dela, ki ga približuje sodobni dramatik. To je dokazala tudi ta predstava, ki je bila "razbita med igro in režijo...". Imela je vse značilnosti "neizenačenih predstav". Drugače kot Javornik in Bartol je Inkret sodil, da "atmosfera provincialnega miljeja (in to je bil bržkone posel režije) ni zaživela, ostala je inertna v formalno zastavljeni mizansceni in melodramskem igranju (znamenitih) pavz (tako značilnih šele za starega Čehova". Za Inkreta pa je bil uspešen prav tisti del, o katerem je Javornik zapisal, da se je Pretnarju ponesrečil. Takole je zapisal: "Nasprotno pa je drugi del predstave zaživel učinkovito, polno, zares moderno in prav nič dolgočasno". Kaže pa, da zaslug za uspeh ni pripisoval režiji, saj je dodal: "Glavno težo tega dela predstave, ki pomeni... preskok drame na Platonova, torej iz miljejske atmosfere v individualno psihologijo osrednjih akterjev, pa so seveda nosili igralci. Očitno je, da je njihovim ustvarjavnim pobudam tudi Pretnar kot režiser samo sekundiral, saj bi sicer med obema deloma predstave ne moglo priti do takšnih

kvalitativnih nesorazmerij". Prav napadalen pa je bil v ocenjevanju *Platonova Filip Kalan* (Odmevi z ekrana 65. Sodobnost št. 7, 1965). Uvrstitev tega dela v repertoar "priča o umetniškem pogumu in o veselju do eksperimenta", toda "da so ta dramski poizkus velikega dramatika uprizorili tako zelo neeksperimentalno in z vsemi avdiovizualnimi izrazili že nekoliko osivelega realizma, zbuja sum, da se ta naša družina le ne mara zameriti mestnim očetom, ki so le rajši za soliden izdelek, kakor za nepreizkušeno novost". Filipu Kalanu se je zastavljalo celo "retorično vprašanje, ali se je Igor Pretnar, ki je vodil to uprizoritev, res kdaj učil pri neugnanem ruskem eksperimentatorju Sergeju Mihajloviču Ejzenštejnu, ali pa je bila to le bevrzna epizoda v Pretnarjevih mladih letih". Nedvomno so Čehova Pretnarju zaupali zaradi uspeha s **Stričkom Vanjo** pred leti. Žal Pretnar uspeha ni ponovil. Pomanjkljivosti literarne predloge niso bile uspešno nadgrajene.

30. Schisgal M.: LBEZN. MGL, 17. 2. 1966

Mestno gledališče ljubljansko je v isti sezoni kot Študentsko aktualno gledališče (Trg revolucije 1/1) vstilo v program sodobnega ameriškega avtorja Schisgala. Študentsko aktualno gledališče je v režiji Dušana Jovanovića uprizorilo njegovega **Tigra** (Ingo Paš: Tiger. Tribuna, 11. 5. 1966), Mestno gledališče ljubljansko pa **Lbezen**. Poklicna gledališča po tem pri nas dokaj neznanem avtorju niso poslej več posegala vse do lani, ko je Lubezen spet uprizorilo celjsko gledališče v režiji D. Mlakarja. Kritiki so se v precejšnji meri spraševali o ustreznosti uprizoritve. Četudi si je *Vladimir Bartol* (Murray Schisgal: Lbezen. Primorski dnevnik, 1. 3. 1966) pri branju besedila režijo predstavljal drugače, se mu tudi Pretnarjeva ni zdela "le sprejemljiva, temveč v marsičem tudi posrečena". Pretnar je "dal poudarek predvsem komedijskim elementom, tako da je potekala predstava vseskozi živahno in napeto... izbral tri dobre in ustrezne igrance" tako da je predstava "zbudila močno zanimanje in odobravanje". *Vasja Predan* (Murray Schisgal: Lbezen. Ljubljanski dnevnik, 18. 2. 1966) je svoj zapis začel z ugotovitvijo, da je dramatika absurda obravnavala vrsto tem, problematiko ljubezni pa obšla. Schisgal pa se je lotil prav ljubezni. Kritik je videl vsaj dve možni interpretaciji: "oblikovati erotično-zakonske preobrate... z zaupljivo, verujočo prizadetostjo ali obarvati situacije in tudi intimnejšo vsebino s parodijo in groteskno domiselnostjo". Pretnar se je pravilno odločil za drugo različico, ki je bližja avtorjevi zamisli, vendar bi bilo to treba "zamiselnopolniti še z večjo obilico komedijskih, zlasti situacijskih domislic, hkrati pa ostreje izrisati stilno podobo". Približal naj bi se bolj groteski "ki je bolj bridka in manj burkasta". Predan je sicer v izvirniku zasledil elemente bulvarnosti, vendar se mu je zdelo, da so bili v uprizoritvi nekoliko preveč poudarjeni. Najbrž zato, ker je Mestno gledališče bolj zanesljivo v "interpretaciji bulvarne komike.... manj izkušeno v groteskni ali parodiistični stilni ostrini". Ker pa v celoti "teče predstava dovolj zvesto po avtorjevih napotkih, da je razgibana in v nekaterih nadrobnostih komedijsko nad vse živo razigrana", si bo "gotovo pridobila naklonjenost občinstva". *Marjanu Javorniku* (Komedijska o zlaganosti. Delo, 26. 2. 1966) se je zdela predstava "v povprečju na dostojni višini, nagnjena prej v lahkotnost kot v družbeno kritičnost". Podobno misel kot Predan je Javornik zapisal z drugimi besedami: uprizoritev se je bolj spogledovala "z bulvarno komiko", bila je "bolj hrupna in pregnana kot pa zmerom s tenkim poslušom odmerjena v taktu in uglašena na tišjih komedijskih strunah". Hkrati, ko je Pretnar "v sebi presenetljivo odkrival svež komedijski in parodijski karakter", je zagrešil tudi napako: igralcem je "preveč popuščal", zato so ti "vsak po svoje oblikovali lik kot tip, kot nakakšnega posebneža, kot narejeno osebo, ne pa običajnega človeka". Tudi *Lojze Smasek* (Smeh na dveh ravneh. Večer, 22. 2. 1966) je opazil, da je bila Pretnarjeva režija nedosledna, liki s svojimi "nenavadnostmi" niso bili vselej prepričljivi, včasih so napravili vtis lutk in ne ljudi. Schisgal naj bi po Smaskovem mnenju kazal "ljudi, ki ne doživljajo, pač pa se gredo doživljanje". Žal so se v Pretnarjevi nedosledni režiji "izmikali iz sveta naših odjemalskih zmogljivosti". Po mnenju Lojzeta Smaska "Pretnarju... niso uspele 'priroste' situacije". Toliko bolj pa so uspeli "vsakdanji odnosi, ki so se kopali v sproščenem naravnem humorju". *Andrej Inkret* (Murray Schisgal, Lbezn (Luv). Naši razgledi, 12. 3. 1966) je bil do Pretnarjeve režije najbolj kritičen. Prvi očitek je letel na oblikovanje prostora "z docela konvencionalnih bulvaroverističnih izhodišč", ki je bil tudi okvir napačno izbranemu stilu igre, saj je bila "za vse igravske deleže značilna neka posebna bulvarnost". Inkret je s podrobnim razčlenjevanjem značilnosti Schisgalove "teatralike situacij" in psihologije obširno utemeljeval zakonitosti uprizaranja

Schisgalovih del. Pri igralcih je zasledil "spakovanje in afektacijo, ki naj bi zamenjala potrebno enovitost situacije (se pravi igravca in prostora) in hkrati povzročala tudi smešne in preproste groteskne učinke". "Schisgalova teatralika, pogoj tej igri", je bila v Pretnarjevi režiji "v osnovi zanikana". Inkret je neusmiljeno zapisal, da je Pretnar "postal slab in svoje stare struknje ponavljajoči obrtnik". Š. Z. (Schisgal, (Lbezn) Luv v Mestnem gledališču. Tribuna, 2. 3. 1966) je cenil, da je neustrezna izbira prostora onemogočila kakršenkoli mizanscenski poseg, v celoti pa je bila "ena najbolj mlačnih... predstav".

Domala vsi kritiki so terjali drugačno zasnovno odrske postavitve Schisgala in Jovanović je v ŠAG v resnici tega avtorja oblikoval na bistveno drugačen, nekonvencionalen način.

31. Shaw G. B.: NIKOLI NE VEŠ. MGL, 16. 6. 1966

Proti koncu sezone so Pretnarju zaupali zgodnje delo G. B. Shawa **Nikoli ne veš**, ki je nastalo ob prelomu stoletja, in je bilo ob tej, doslej ednini slovenski postavitvi, staro blizu sedem desetletij. *Borut Trekman* je v gledališkem listu (Komedijski paradoksov. Gledališki list MGL, 1965/66, št. 9) v zarisu Shawove umetniške biografije in značilnosti njegovih del zapisal tudi prepričanje, da je Shaw ustvaril "učinkovito komedijo, polno tipično shawovskih dramaturških prijemov, ki so značilni tudi za Shawova umetniško najzrelejša dela". Tudi je bil prepričan, da je delo "še danes zanimivo", zato je verjetno doživelo "v zadnjem času skoraj nekakšno renesanso in ga po svetu precej igrajo". Podobne argumente za uprizoritev tega dela je zapisal *Milan Stante* (Po dolgem času Shaw. Delo, 16. 6. 1966).

Marjana Javornika (Zadnja premiera v sezoni. Delo, 24. 6. 1966) nista prepričala. Ni se strinjav, da ima delo kvalitete zrelega Shawa, zanikal je aktualnost teme, in odklonil odrsko postavitve. Pretnarjeva uprizoritev je bila po Javornikovih besedah sicer "mizanscensko in situacijsko dovolj razgibana, manj bleščava v domiselnosti, prijetna pa v nekakšni podeželski humornosti", vendar pa je "zgrešila pravo smer, ko je koketirala z romantičnim obnavljanjem ozračja okrog zgodbe, ki je že sama na sebi izgubila pravi stik s sodobno resničnostjo". Tema dela je le še "kuriozum... za stare mamice, če so kdaj pred dolgimi desetletji prišle v stik s sufražestvom". Bila je privlačna le "za tiste, ki so naklonjeni bolj sentimentalni, ganljivi emociji". V Pretnarjevi režiji vrline zrelega Shawa "gledališko niso bile izkoriščene, če so morda že bile spoznane" in Javornik je obžaloval, da "ni prišlo do tistega čudovitega razgibanega dvoboja, dialoga med avtorjem in gledalcem, ki se po navadi dogaja ob Shawu, dialoga, ki se ga avtor — rekel bi — zmerom zaveda, gledalec pa le redkokdaj". Da problem, ki ga delo obravnava, ni več aktualen, je zapisal tudi *Lojze Smasek* (Ne najboljši Shaw. Večer, 21. 6. 1966). Zato je pozdravljal Pretnarjevo odločitev, da je zrežiral "komedijo, ki se dogaja nekoč in ne danes... (saj) problematika ne bi prenesla modernizacije", žal mu je bilo le, da ni komedije "uprizoril kot dobrodušno posmehljiv, prefinjeno ironičen spomin na nekdanje dni". *Vasja Predan* (Bernard Shaw: Nikoli ne veš. Ljubljanski dnevnik, 17. 6. 1966) je Pretnarjevo režijo sprejel zadržano. Spominjal s je beograjske predstave izpred leta dni, ki se je odlikovala po "imenitnih igralskih kreacijah". Ljubljanska uprizoritev je bistveno slabša prav zaradi igralske slogovne neenotnosti, saj je bilo moč opaziti vse, od "stiliziranega naturalizma do nespretne teatralnosti, a tudi avtentične shawovske ironije". Tudi predstava kot celota je bila "zlasti stilno neizčiščena". Četudi "sta Shawov smeh in posmeh pogostoma prišla do učinkovite komedijske veljave", pa je uprizoritvi "manjkalo... galantnosti in tiste tenkočutne ironije, ki to komedijo žlahtni in jo vzdiguje nad izdelke stereotipne bulvarne komediografije". Pretnar je s svojo režijo uspel le deloma. Bil je "domisel v situacijah in mizansceni,... scenografija in... kostumi so pristno oživljali čas in prostor, a temperament in celotno ozračje komedije sta bila premalo izbrušena, preveč teatralna". Najmanj kritičen do tega Shawovega dela in Pretnarjeve režije je bil *Vladimir Bartol* (G. B. Shaw: Nikoli ne veš. Primorski dnevnik, 25. 6. 1966). Po njegovih besedah je ta komedija, ki govori o problemih angleške družbe v viktorijanski dobi "še danes prav živa zaradi sveže izdelanih karakterjev in kajpada zaradi avtorjeve hudomušne in prizanesljive ironije", pa tudi Pretnarjevi režiji je pripisal "tisto sproščenost in živahnost, ki jo terja ta komedija". Po Bartolovi oceni so bili tudi "karakterji... dobro postavljeni" in "celota lepo zaokrožena. Tempo je bil zmeren, toda to živahno igranje komediji ni škodilo".

To delo, pri nas sicer priljubljenega Shawa, se v Mestnem gledališču ljubljanskem in v režiji Igorja Pretnarja, ni predstavilo v posebej posrečeni obliki. Kritiki so delu odrekli aktualnost, režiji pa, da ni znala izluščiti elementov zrelega Shawa.

32. Cocteau J.: PISALNI STROJ. MGL, 17. 1. 1967

Jean Cocteau, ki so ga največkrat uprizarjali študentje na AGRFT, od poklicnih gledališč pa le Mestno gledališče ljubljansko, pomeni prvo Pretnarjevo srečanje s francosko dramatikom. *Borut Trekman* (Čisto gledališče. Gledališki list MGL, 1966/67, št. 5) je zarisal podobo francoskega vsestranskega umetnika, ki je med drugim ustvarjal za gledališče in film, ter definiral temeljne značilnosti nekaterih njegovih umetnin. *Pisalni stroj* je predstavil kot delo, ki obtožuje lažno malomeščansko moralno, opozoril pa je tudi na Cocteaujevo težnjo po združitvi bulvarke in kriminalke ter težnjo po čistem gledališču.

Vasja Predan (Jean Cocteau: Pisalni stroj. Ljubljanski dnevnik, 18. 1. 1967) je opazil, da tovrstna dela slovenska gledališča uprizarjajo preveč resnobno, prav Mestno gledališče pa se je že nekajkrat zelo uspešno približalo sproščeni interpretaciji bulvarnih del. Režiser pa je tokrat "ostal na pol poti". "Režija Igorja Pretnarja je bila usmerjena v razigran konverzacijski stil, ki so se iz njega izrisovale tudi osebe Pisalnega stroja, dramski esprit in odnosi med protagonisti. A v trenutku, ko je Cocteaujevo besedilo ponudilo vsaj nekaj namigov za nekakšno resnobno ganjenost... se je predstava znenada 'psihologizirala' in zastrla tisti element 'igre', ki je vsemu navkljub tudi tu neskaljena". *Lojze Smasek* (Bulvarka z globljim pomenom. Večer, 21. 1. 1967) je delo označil kot "čistokrvno bulvarko", ki daje možnosti "za uživanje v gledališču". Pretnar si je "prizadeval za delu primerno lahko in sproščeno in govorno kolikor je le mogoče tekočo uprizoritev", vendar mu to v celoti ni uspelo, "predvsem tam ne, kjer ni imel... pri roki primernih igralcev". Čeravno je izobilkoval "vrsto resnično uspelih konverzacijskih prizorov", pa se Smasek ni strinjal "s prehudo dramatiziranimi psihološko pretežkimi, zunanje razburkanimi predstavitvami zapletov... ko bi bila primerna samo zadržana, navznoter obrnjena prizadetost". Podobno je doživel pomanjkljivosti Pretnarjeve režije *Marjan Javornik* (Večer romantične kriminalke. Delo, 24. 1. 1967): "Sicer dobro razčlenjeno, dinamično in nekajkrat celo duhovito zasnovno je vsekakor zavrlo, kadarkoli si je prizadevala postati 'psihološka' in družbeno-kritična. Namesto v lahko in francosko eleganco se je v teh delih zavila v podeželsko sentimentalno romantiko".

Ponovil se je pogosti očitke Pretnarju, da lahkotnemu delu skuša dajati pretežke poudarke.

33. Anouilh J.: VALČEK TOREADORJEV. MGL, 6. 5. 1967

S to burko v petih dejanjih je Mestno gledališče ljubljansko zaključevalo sezono 1966/67. *Borut Trekman* je tega, pri nas pogosto uprizarjanega francoskega umetnika, predstavil predvsem kot odličnega teatralika (Razžaljeni moralist. Gledališki list MGL 1966/67, št. 8) in pričakovati je bilo zanimiv gledališki dogodek. Vendar pa je bilo o tej Pretnarjevi režiji zapisanega malo, a še to ni bilo preveč prijazno. *Vasja Predan* (Jean Anouilh: Valček toreadorjev. Ljubljanski dnevnik, 9. 5. 1967) je menil, da ponuja "takale 'dobro narejena burka obilje zanimivih uprizoritvenih možnosti'", vendar pa se je Igor Pretnar "držal umirjenih, preskušanih in zatorej ne več kot solidnih oblikovalnih poti". Čerprav je občinstvo uprizoritvi "pazljivo sledilo... in izvajalce ob koncu nagradilo s pristržnimi aplavzi", pa je prepričan, da bi režiser lahko "mirne vesti skrajšal" besedilo, ki je v tej postavitvi trajalo malone tri ure. *Marjan Javornik* (Anouilh za slovo od sezone. Delo, 11. 5. 1967) je predstavi kot celoti očital, da "idejni profil... ni bil jasno izdelan". Zapošavljen je bil "ob dokaj upravičeni skrbi, naj bi uprizoritev ves čas disciplinirno držala na vajetih burko, da se njena bohotnost ne bi prelila čez rob". *Andreju Inkretu* (Jean Anouilh: Valček toreadorjev. Naši razgledi, 24. 6. 1967) se je komaj zdelo vredno pisati o tej predstavi. Predvsem ga je presenečala v uprizoritvi "odsotnost vsakršnega smisla za humor... pomanjkanje občutka za tehnično spretno in funkcionalne odrske situacije, za ritem in za igrjo, ki bi se mogla vsaj malo vzdigovati nad raven dovolj utrujenega pretiravanja v kretnjah in besedah". Brez notnega koncepta in brez naštetih kvalitete pa po Inkretovem mnenju te Anouilhove burke ni možno uprizarjati. Po Inkretovi sodbi je to "v najosnovnejših potezah izredno nerodna uprizoritev". Toliko manj je Inkretu neuspeh razumljiv, ker bi režiser

razbral lahko osnovni koncept v angleškem filmu, ki ga je po tem delu posnel režiser John Guillermin in so ga vrteli tudi pri nas.

Zagotovo je **Valček toreadorjev** po teh ocenah eden manj posrečenih Anouilhov v slovenskem gledališču.

34. O' Neill: ELEKTRA V ČRNINI. MGL, 15. 12. 1967

Obsežen gledališki list je gledalca skušal temeljito pripraviti na predstavo. *Borut Trekman* je skušal približati občinstvu avtorja in njegovo delo (Oživitev mita. GL MGL, 1967/68, št. 6) s svojimi razmišljanji, prevodi člankov *Barbare in Arthurja Gelba* (Kako je nastajala O'Neillova Elektra; Strahovi nad dramatikom), zapisom *Franceta Koblarja*, ki je primerjalno zarisal Aishilovo in O'Neillovo videnje antičnega mita (Aishil in O'Neill). Po dolgem času pa je tudi *Igor Pretnar* spet pred uprizoritvijo objavil v gledališkem listu svoj sestavek (Zgodovinsko ozadje O'Neillove "Elektre"). Njegov sestavek ni analiziral uprizarjanega dela, pač pa je le popisal nekaj dogodkov iz državljanske vojne med ameriškim severom in jugom. V tisti čas in prostor je namreč O'Neill postavil dogajanje **Elektre v črnini**. Temeljne značilnosti O'Neillove oživitve antičnega mita (dramaturške, psihološke in sociološke razsežnosti dogajanja) je nakazal Borut Trekman.

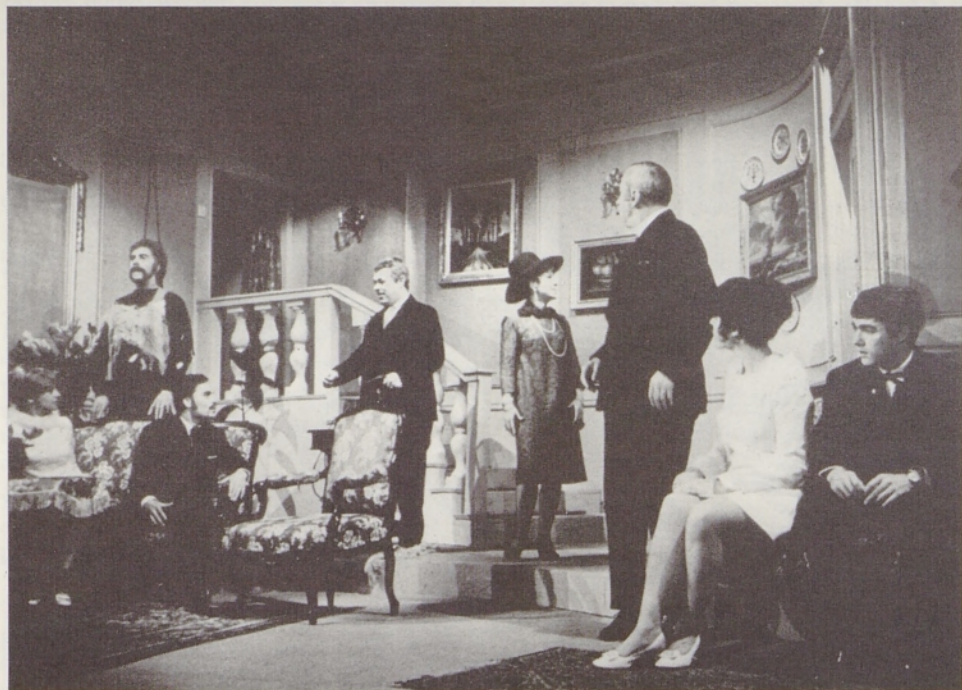
Tvegani dramatikov poskus oživljanja antičnega mita je po sodbi *Lojzeta Smaska* (Čehov in O'Neill. Večer, 20. 9. 1967) dramaturško spodletel. Četudi je **Elektra v črnini** "zanimivo in bogato delo", pa avtor preveč na silo daje današnjim dogodkom "mitološke silnice" in tudi "v likih iz časa ameriške državljanske vojne in njihovih medsebojnih odnosih živi 'mehanizem' antičnega mita vse prevečkrat občuten kot tujek". Režiser Pretnar v prizadevanju, da bi "mu podelil klasično preprostost in jasnost in plastično izklesanost" žal ni uspel. *Vasja Predan* (Eugene O'Neill: Elektra v črnini. Ljubljanski dnevnik, 19. 12. 1967) je, poleg vprašanj o današnji aktualnosti O'Neillovega načina obravnave antičnega mita, sprožil vprašanje odrske priredbe obsežne trilogije. Da bi iz nje napravili triurno predstavo, jo je bilo namreč potrebno "strniti, krčiti in prirediti ter hkrati nujno oskubiti njegovo vsebinsko in izpovedno mnogoličnost". Z razumevanjem je ugotavljal, da se je Pretnar "že pri okrajšani verziji trilogije znašel pred domala nerešljivimi oblikovalnimi problemi". Obiskovalci predstave so tako nujno gledali "le sinopsis trilogije, zgolj fabulativni potek, razgiban z vnanjimi dejanji, ne pa vsega tistega, kar je 'pod površjem življenja', kakor je bil lasten namen opredelil avtor sam". Problemi krčenja besedila so porodili nove probleme pri izbiri ustreznega uprizoritvenega koncepta. Predan je videl "domala strukturo 'kriminalke'" celotno dogajanje se je spremenilo "v vnanje poudarjeno aktivnost, krčevitost in skrivnostnost, ki je vsebovala celo prvine romantičnih strasti". Igralski in scenski zasnovi Predan sicer ni očital nedoslednosti, kljub temu pa je zapazil, da tudi doslednost "ni mogla odpraviti oddaljenosti, ki se je izrisala med psihopatološko vizijo človekove usode in njenega posebnega gledališkega izraza na eni strani in med našim današnjim kritičnim sprejemanjem na drugi". Četudi bo občinstvo uprizoritev dobro sprejelo "zlasti zavoljo akcijske razgibanosti" je Predan prepričan, da predstava ni odgovorila na pomembna vprašanja. Pretnarjeva problematična priredba O'Neillovega besedila je botrovala uprizoritvi, ki je tudi ni moč pretirano ugodno ocenjevati. *Marjan Javornik* (Ameriška trilogija. Delo, 19. 12. 1967) je zapisal, da evropska gledališča le redko sežejo po O'Neillovi trilogiji v celoti, zato je razumljivo, da je tudi naša odrska realizacija zaživila v priredbi. Dalje je opozoril, da **Elektro v črnini** velja uvrstiti v repertoar le, če ima gledališče v svojem ansamblu dve izjemni igralki. Če teh ni, je vsak trud zaman, ne more ga nadomestiti niti "velika studioznost, kakšno so v uprizoritvi izpričali režiser in igralci". Tudi Javornik je opazil Pretnarjev temeljiti poseg v besedilo, da bi ga skrčil "časovni okvir, kakršnega dopušča abonmajsko, stalno gledališko občinstvo". Pretnar je črtal "osebe, ki so imele funkcijo nekdanjega klasičnega zbora in tudi posamezne replike, ki niso bile v najneposrednejši fabulativni in vsebinski zvezi z osnovnim dogajanjem", s tem pa je umetnini odvzel bistvene sestavine. Podobno kot Predan je tudi Javornik ugotovil, da se je uprizoritev tako "osredotočila... na akcijo in se osiromašila za določene človeške razsežnosti nastopajočih oseb, tudi za razsežnosti, ki nastajajo kot posledica posameznih razpoloženj in manj vidnih motivacij". Podobno kot Predan je bil Javornik prepričan, da sta priredba in uprizoritev pomanjkljivosti izvirnika še stopnjevali. Režiji se ni posrečila "čista zasnova",



O'Neill E.: *Elektra v črnini*, MGL, 1967/68

čtudi ji je Javornik priznal "studioznost, ki je... skušala izoblikovati monumentalnost, ji vtisniti elementarnost in skopo fabulativno okrajšavo 'nadgraditi' z dopolnili skrivnostnega, iracionalnega". Javornik je opazil, da sta zaradi konvencionalne razdelitve po slikah, ki jo je ohranil Pretnar bistveno trpeli "dramatičnost in ritmičnost predstave", motilo je "po kratkih prizorih nenehno spuščanje zaves". V največji meri pa je neuspehu uprizoritve botrovalo pomanjkanje ustreznih igralcev. Javornik je sodil, da "repertoar, kakršnega pretežno ima gledališče po svoji funkciji v ljubljanski gledališki kulturi, ne oblikuje igralcev, ki bi bili sposobni odlično interpretirati takšne vloge, ki jih označujeta modernost in hkrati klasičnost". Javornik je na ta način posredno očital Mestnemu gledališču ljubljanskemu napačno odločitev, da je to delo uvrstilo v svoj repertoar. Neposredno, eksplicitno je to zapisal Aleksander Zorn (*Elektra v črnini* v Mestnem gledališču. *Tribuna*, 8. 1. 1968): "Gre za delo, ki terja moč Drame slovenskega narodnega gledališča". Tudi Zorn je očital predstavi "razbitost dogajanja, ki jo je doseglo številno spuščanje zastorov, spremljano z zvočnimi efekti, ki naj bi gledalca spuščali globlje v miselno in čutno sfero konkretnih odrskih dejanj". Na moč podobni Javornikovim so Zornovi očitki glede igre oziroma priredbe besedila. Neugodno je učinkovalo "večkrat prisiljeno, skoraj nedognano gibanje na odru.... dejanja so izpadla zato akcijsko, kar je v jedru fabule, če že ne zgrešeno pa vsaj močno pretirano". Pomembna sporočila O'Neilla so doživela "z akcijsko pretiranostjo zvođenost in degradacijo".

Tvegani poskus ni uspel, vzrokov so kritiki videli več. Tako v delu samem, v Pretnarjevi priredbi in režiji, pa tudi v zmogljivosti igralcev, zlasti igralk Mestnega gledališča ljubljanskega.



Ustinov P.: *Komaj do srednjih vej*, MGL, 1967/68

35. Ustinov P.: KOMAJ DO SREDNJIH VEJ. MGL, 25. 4. 1968

Peter Ustinov (O igri *Komaj do srednjih vej*. Gledališki list MGL, 1967/68, št. 9) se je strinjal z opažanji nekaterih angleških kritikov, da ima "igra resne podtone, čeprav je na videz fantastična komedija". Pretnar tokrat ni padel v past, ki se ji že velikokrat ni znal ustrezno izogniti. Pogosto so mu pri komedijah, ki so dopuščale idejno zaostritev, kritiki očitali preresne poudarke, ki so bili v škodo zabavnem elementom. Tokrat je spet lahko prebral prijazne besede o svojem delu. Tako je *Vasja Predan* (P. Ustinov: *Komaj do srednjih vej*. Ljubljanski dnevnik, 26. 4. 1968) zapisal: "režiserju Igorju Pretnarju, scenografu Milanu Butini, kostumografiji Mariji Kobijevi in tudi igralcem (se je) posrečilo duhovito in nazorno, okusno in smiselno oživiti 'simbioznega' duha ironije in resnobe vsaj do 'srednjih', če že ne do 'najvišjih' vej. Tisto, kar je pri tej zadnji premieri letošnje sezone v MGL nemara najbolj očarljivo, bi imenoval nevsiljivost. Ali točneje: razumna pretencioznost gledališke nadgradnje komedije. Pa naj gre za hudomušno in hkrati bridko privzdignjeno ozračje, ali za konverzacijsko prožnost, ali za tipološko plastiko oseb". Iz *Predanovih* besed je moč razbrati, da je Pretnarjevo uprizoritev dela Ustinova *Komaj do srednjih vej* tudi občinstvo lepo sprejelo, še več, *Predan* je prepričan, da je "komedija tudi pri nas dosegla svoj namen... če je publika z enako živahno pazljivostjo doumela tekst, kot je sprejela predstavo". Tudi *Marjan Javornik* (Modernizirana viktorijanska šola. Delo, 3. 5. 1968) se je strinjal, da je "to sodobno variacijo romantične štorije, ki ostane v prikupnem spominu zaradi vedrine, optimizma, duhovitega dialoga in celotnega avtorjevega šarma", režiser prelil na oder tako, da je "ustvaril prijetno predstavo, ki je v njej prevladovalo sproščeno vzdušje, ki jo je pretkala nepretenciozna, a naravna humornost, kjer so bile osebe več ali manj srečno obarvane in komedijsko tipizirane". Ustrezni zasedbi vlog je Javornik pripisal precejšnjo zaslugo za to, "da so bile v uprizoritvi še bolj zabrisane družbene ostrine kontrastov in bolj poudarjen avtorjev nedolžni šarm nepretencioznega komediografa". Tudi Javornik je izrazil željo, da bi uprizoritev pustila za sabo, kljub lahkotnosti tudi globlje sledi:

"Upam, da nam uprizoritev ni bila vseč samo zato, ker nas kljub resničnim ali pa varljivim podtonom resnobe ne sili prevzeto k razmišljanju o drugih razsežnostih sodobnega sveta".

Ta Pretnarjeva režija je bila sprejeta z velikimi simaptijami, ker komediji ni odvezel njenega čara.

36. Lebovič D.: SREBRNE VEZI. SLG Celje, 27. 9. 1968

Po dolgih letih zvestobe MGL je v sezoni 1968/69 Igor Pretnar opravil dve režiji v celjskem in le eno samo v matičnem gledališču. Ob začetku sezone se je tako lotil Lebovičevih **Srebrnih vezi**, dela, ki je bilo na zadnjem Sterijevem pozorju predstavljeno širši jugoslovanski javnosti. Žal ga Slovenci nismo najbolj sprejeli. Kritiki so na sodobnem besedilu o nevihti v gorah, kjer se preizkuša človeška solidarnost in požrtvovalnost, zasledili vrsto skonstruiranih prizorov in neprepričljivih momentov. Igor Pretnar je v predstavo vnesel nekaj svojih akcentov, ki jih je *Lojze Smasek* (Več vrst sebičnosti. Večer, 1. 10. 1968) le deloma sprejel: "Igor Pretnar je zrežiral Srebrne vezi kot sugestivno kriminalko z osnovo, ki spodbuja k razmišljanju, vendar je bil nekoliko krivičen pri razdeljevanju naklonjenosti; udbovca je naredil za nekaj odtenkov preveč simpatičnega, ministra za nekaj odtenkov prečnega it., kar je nekoliko načenjalo Lebovičev misel o ljudeh, ki so vsi sebični, le da različno, in ki jih je treba, tako ali drugače prepričati, ne prisiliti, da to ne bodo več". *Marjan Javornik* (Lebovičeve "Srebrne vezi" v Celju. Delo, 15. 10. 1968) je Pretnarjevo režijo ocenjeval hkrati s pomanjkljivostmi literarne predloge. Pretnarjeva režija je "zvesto sledila dobrim in slabim stranem besedila". Ponovno je moč prebrati, da je Pretnar dal uprizoritvi "v realističnem stilnem okviru adekvatno atmosfero" in znal "imenitno poskrbeti za dialog". Javornik je zapisal, da Pretnar z režijo ni hotel resneje posegati v besedilo, "ni težil k temu, da bi postal psihološko verjetnejši in tudi ni izrazil pospesoval tempa in akcije, da bi se močneje približal detektivski zgodbi". Tudi z dialogi, ki so v Lebovičevem delu posebej kvalitetni je Pretnar delal tako, da je "dejansko prišla do izraza spretna in mestoma celo duhovita konverzacija". Dialogi so veliko prispevali k "splošni malomeščanski atmosferi", ki jo je Pretnar imenitno občutil in poudaril "kot nasprotje zahtevi po humanizmu". Vsaj Javornik je ocenjeval, da se je Pretnar besedila lotil dovolj previdno, tako da krivde za neprepričljivost ni moč pripisati njemu. Pretnar "ni mogel odločilno spreminjati teksta, da bi iz deskripcije ustvaril konflikt, ki bi po človeških in umetniških razsežnostih postal tragičen". Javornik se ni lotil vprašanja primernosti Pretnarjevega barvanja karakterjev, zapisal je le, da "osebe pomenijo poskus individualne karakterizacije", vendar pa ostajajo dokaj shematične, "predvsem nosilke določenih funkcij in določene razporeditve v ideji, na svoj način osebno anonimne".

Kritika se pri oceni oblikovanja karakterjev med sabo nekoliko razlikujta. Neizrazita literarna predloga ni mogla biti Pretnarju dober temelj za izraziti umetniški dosežek.

37. Gorkij M.: MALOMEŠČANI. SLG Celje, 24. 1. 1969

Po dolgem času je Pretnar spet objavil svoje pisne priprave na režijo (Iz režiserjeve razčlembе. Gledališki list SLG Celje, 1968/69, št. 6). V bistvu je predelal članek, ki ga je že objavil pred svojo prvo režijo **Malomeščanov** v Mestnem gledališču ljubljanskem v sezoni 1956/57. Besednjak, ki ga je Pretnar uporabljal se bistveno ne razlikuje od tistega pred leti. Misli o malomeščanstvu, revoluciji, borbi proletariata potekajo zelo podobno, četudi gre za nove formulacije. Res pa je, da tokrat Pretnar ni spregovoril več o pojavu malomeščanstva, ki da je tudi pri nas še vedno zakoreninjeno, in tako besedila ni aktualiziral v tedanji naš čas in prostor. Očitno se je to izhodišče poznalo tudi v uprizoritvi. *Jože Koruza* (Maksim Gorki: Malomeščani. Delo, 28. 1. 1969) je tako zapisal, da je Pretnar "zasnoval uprizoritev v skladu s tradicijo ruskega uprizarjanja realističnega repertoarja in brez poskusov moderniziranja ali aktualiziranja dela". Če je Koruza opazil, da Pretnar ni "pretirano sledil opombam Gorkega in je zlasti zanemaril nekatere nebstvene naturalistične detajle" in da je bilo "težišče njegove režije na idejno-vsebinski liniji dramskega teksta in na čimbolj plastični karakterizaciji dramskih oseb", pa je hkrati prepričan, da **Malomeščani** ne sodijo "v tisto zakladnico evropske dramatike, ki jo je vredno vedno znova oživljati". Dela Gorkega so po Koruzovem mnenju le še možnost, da se igralski ansambli preizkusijo "v realistični igri po vzoru MHAT",

druge vrednosti nimajo več. V nasprotju s Koruzo pa je bil kritik Večera (Iskanje izhoda. Večer 27. 1. 1969) prepričan, da je delo Gorkega še vedno zelo aktualno, saj "odnosi, ki bi morali že zdavnaj odmreti vladajo še danes". Režiser je "poskrbel za zelo intenzivno predstavo, ki sta bili njeni poglobitvi značilnosti temeljito, detajlno oblikovanje vlog in pa krepka čustvena zagnanost". Predstavo je kazilo nekaj nekontroliranih izbruhov čustev, kljub temu pa je Pretnar uspel z "vrsto imenitnih... razpoložen" in lepim številom "dobrih igralskih stvaritev". Tudi *Marjan Javornik* (Gorki: Malomeščani, Delo, 4. 2. 1969) je sodil, da dela Gorkega niso le "literarni dokument svoje dobe", kar naj bi tudi "celjska uprizoritev... ponovno dokazala". Spominjal se je tudi Pretnarjeve prve režije **Malomeščanov** in ugotavljal, da je "Pretnarjev osnovni režijski koncept povsem identičen" s tedanjim. Tudi v pomanjkljivostih, "vse do stopnjevanega patosa in nekaterih nerodnih živčnih eksplozij nastopajočih oseb". Pretnar je svojemu nekdanjemu konceptu pretirano zvest in je tudi spregledal "kako se mu hotena 'štimunga' sprevača, ker je igralec zaradi tega ali onega ne more nositi". Kritič je na ta način opozoril, da enega koncepta ni mogoče enakovredno realizirati v različnih igralskih ansamblih, kar je tokrat Pretnar v svoji vnemi, da bi razlizarali svoje videnje, prezrl. Hkrati ko je Javornik Pretnarju priznal zvestobo avtorju, ki se je kazala v tem, da je "predstavo režiral izredno skrbno, studiozno, upoštevajoč temeljne idejne poudarke", pa je ugotovil, da "njegovo vztrajanje pri historičnem stilu ni bila najsrečnejše izbrana možnost". Javornik je zapisal ta sklep po obširnem in temeljitem premisleku, ali je čustveni zanos časa, v katerem je delo nastalo, pa tudi stil igre, ki ga je po mnenju Stanislavskega terjala umetnost Gorkega, v spremenjenih razmerah, še sprejemljiv. Zdelo se mu je, da takšen Gorki "deluje... malce naivno, morda malce staromodno s svojo realistično tehniko v času, ko se na svetovnih in naših odrih križajo različni poskusi, da bi našli sedanjí industrijski dobi ustrezen gledališki izraz". Če je Koruza verjel, da je ob tem delu moč le še preizkusiti historični stil neke dobe, pa je Javornik zapisal, da se je treba anahronizmu izogniti, zato "tembolj velja iskati nov odnos do njegove podobe".

Pretnar je z **Malomeščani** odprl vprašanje aktualnosti besedila in vprašanje ustreznosti izbire stila uprizoritve. Vztrajanje pri konceptu izpred več let v drugem gledališču, z drugim ansamblom, je tudi porodilo pomisleke.

38. Ayckbourn A.: POLOVIČNE RESNICE. MGL, 3. 4. 1969

Skoraj leto dni po svoji zadnji režiji v Mestnem gledališču ljubljanskem je Pretnar ponovno dobil v delo lahkotno komedijo mladega sodobnega angleškega avtorja. *Lojze Filipič* je v gledališkem listu (Alan Ayckbourn: "Polovične resnice", Gledališki list MGL, 1968/69, št. 6) s citati nekaterih angleških kritik ob londonskih uprizoritvah tega dela napovedoval zabaven in veder večer, odrsko učinkovito sodobno komedijo zmešnjav brez vsakih globokoumnih tendenc. Najbolj je takšnim razmišljanjem sledil *Lojze Smasek* (Mojstrsko igralstvo. Večer, 18. 4. 1969), ki je v isti oceni obširno obravnaval delo Arthurja Millerja **Cena**. Na kratko je odpravil **Polovične resnice** kot "zelo nezahtevno delo, ki uspešno spravlja v smeh tisto občinstvo, ki je prišlo v gledališče po golo razvedrilo in nič drugega. Omogočajo pa ga predvsem nekateri resnično izvorni posrečeno komični igralski dosežki (Zlatko Šugman in Tina Leonova)". Tudi *Jože Koruza* (Alan Ayckbourn: Polovične resnice. Ljubljanski dnevnik, 4. 4. 1969) je posvetil uprizoritvi kratak zapis, saj je šlo za "sicer domiselno zgrajeno, vendar lahkotno delce s skromno duhovitostjo". Koruza je zapazil, da se je Pretnar literarne predloge "lotil z vso resnostjo in je skušal iztisniti iz nje čimveč odrske učinkovitosti". Osnova "njegovega režijskega koncepta je realistična", v veliki meri je izrabljaj "predvsem svetlobno poantiranje nekaterih prizorov in rekvizitov". To je Koruza imenoval "odrsko inačica filmskega prvega plana". Koruza je zapisal, da se Pretnarjeva režija **Polovičnih resnic** odlikuje "po skrbni in domiselni izdelavi detajlov", celotna predstava pa se "razblinja zaradi zmotnega režiserjevega prepričanja, da komedija nujno terja zadržan tempo". *Snežna Šlamberger* (Inačica Komedije zmešnjav. Ljubljanski dnevnik, 3. 4. 1969) je citirala Šugmanove besede, da to delo terja "ritardando (zadržan tempo), saj se prek nesporazumov ne da preiti na hitrico in so tu pavze prav tako pomembne, kot tekst". Tudi *Marjan Javornik* (Delo, 6. 4. 1969) je očitno, da je "povsem nepotrebna... večkratna razvlečenost igre", pozdravil pa je Pretnarjev rahlo stilizirani in romantizirani pristop in razumno stališče, da v delu ni skušal najti več, kot v resnici v njem

je. Zapisal je, da je bila Pretnarjeva režija "povsem korektna, z veliko rutine, pa tudi zelo dobrim okusom", dodal pa, da komedija "daje več priložnosti za razmah režiserske in igralske fantazije". Režiser ni zapazil, da se "v rahlo privzdignjeni komiki... kdaj pa kdaj, žal prereditko, posmehne tudi fina, blagohotna ironičnost". Prav tu je Javornik zasledil škodljivo razvlečenost igre in dobil občutek, da "med režiserjevo idejo in igralsko močjo... ni bilo pravega sozvočja".

Ob Pretnarjevi neizraziti, a solidni režiji lahkotnega angleškega besedila, se je porodilo vprašanje o ustreznosti tempa predstave.

39. Axelrod G.: ZBOGOM, CHARLIE! MGL, 5. 2. 1970

Igor Pretnar, zdaj že tudi direktor Mestnega gledališča ljubljanskega, je znova segel po avtorju, katerega delo *Sedem let skomin* je pred leti zbudilo hude polemike. *Lojze Filipič* (Ob Axelrodovi komediji "Zbogom Charlie". Gledališki list MGL 1969/70, št. 6) je ob zarisu temeljnih značilnosti Axelroda in njegovega dela izdatno citiral Herberta Grūna, prevajalca in razlagalca dela *Sedem let skomin*. Zabeležil je takšne lastnosti kot so skonstruiranost, bizarnost, fantastična prismuknjenost in šokantnost, kar vse tudi lahko vzbuja pomisleke in odklanjanje. Besedilo je v resnici pobudilo najrazličnejše ocene. *Andrej Trupej* (George Axelrod: *Zbogom, Charlie*. Mladina, 24. 3. 1970) je zapisal, da je režiser "skušal vdahnuti odrsko barvitost, razgibanost, namenoma je podčrtal tudi satirične elemente, da bi s tem dodal predstavi vsaj nekaj več vrednosti, ki jo slab tekst odvzema". Toda Pretnarjev trud ni obrodil sadov in Trupej je bil prepričan, da "kljub želji občinstva za lahkotnejšim repertoarjem, ne ustreza izboru teženj sodobnega gledališča". Zanimiva je Trupejeva informacija, da so v slovenskem kinu pred časom vrteli film, ki je nastal po delu *Sedem let skomin* in je v njem igrala Marilyn Monroe. *Jože Koruza* (*Zbogom Charlie*. Ljubljanski dnevnik, 27. 2. 1970) je prav tako sodil, da kljub domiselni režiji "pravega uspeha... zaradi slabše napisanega in manj zanimivega teksta ni". Glavno slabost odrske postavitve tega dela pa je videl Koruza v tem, da ni skušala "z gledališko inventivnostjo preseči teksta". Jože Koruza je terjal nadgradnjo besedila, *Lojze Smasek* (Brez glavobola. George Axelrod: *Zbogom Charlie*. Večer, 3. 3. 1970) pa je bil prepričan, da je Pretnarjeva zvestoba besedilu, uprizoritvi v prid: "Igor Pretnar je zrežiral Axelrodovo bulvarsko sproščeno, domiselno, k sreči ne požlahtnjujoče, temveč kategoriji primerno. Ni silil iz lahkega v težko. In tako je bilo prav, saj ni prišlo do razhajanja teksta in uprizoritve". Smasek je tudi poudaril, da je Pretnar posrečeno izbral rekvizite, izrabil luč in sugestivno delal z igralci. *Veno Taufer* (George Axelrod: *Zbogom Charlie*. Naši razgledi, 20. 3. 1970) je pozdravil Pretnarjevo previdno ravnanje z besedilom, ki ni izgubilo zanimivosti pred koncem večera, pa tudi to, "da ni naložil Axelrodovemu tekstu več duhovitosti in domislic, kot bi jih anekdotično krhko tkivo komedije preneslo". To da "predstava teče gladko in vedro", se je Tauferju zdelo za delo kakršno je *Zbogom, Charlie!* "še posebej primerno". Tudi delež scene je ustrezno pomagal pri tem, da je "bizarna fantastika naravno prišla do izraza". *Marjan Javornik* (Komedijske metamorfoze. Delo, 6. 3. 1970) je bil režiji naklonjen, saj je "ohranila romatnično-realistični stil komedije in je zelo domiselno oddaljevala realistikdo od fantastike, vselej učinkovito in rahlo potrka na gledalčevo zavest, kadar ga hoče duhovito in hudomušno opozoriti, da prihaja igra iz ene slogovne plasti in drugo". Tudi Javornik je, podobno kot Taufer, priznal Pretnarju občutek za uprizarjano besedilo: "Pretnarjevo občutje je narekovalo izrazito veder, rahlo privzdignjen, dobrodušno humoren, recimo tudi optimističen ton uprizoritve. Umirjenost, discipliniranost, previdnost pred kakršnokoli nabuhlostjo raznih komičnih efektov, stilsna čistost-to so pravi in lepi atributi te režije".

Če so imeli nekateri kritiki pedsodek do besedila, pa Pretnarjeva režija ni doživela resnejših očitkov.

40. Hemingway E.: PETA KOLONA. MGL, 26. 5. 1970

V počastitev 25-letnice osvoboditve je Mestno gledališče ljubljansko uvrstilo v svoj repertoar *Peto kolono* Ernesta Hemingwaya. Gre za delo, ki ga je avtor po prvi uprizoritvi prepovedal uprizarjati in je v slovenskem prevodu Herberta Grūna čakalo 15 let, dokler niso umetnikovi dediči preklicali avtorjeve prepovedi.



Hemingway E.: Peta kolona, MGL, 1969/70

Gledališki list (Uvod k igri "Peta kolona", Gledališki list MGL 1969/70, št. 8) je prinesel Hemingwayevo pripoved o nastanku besedila v času španske državljanske vojne, od koder tudi delo zajema. Ob tej režiji je Petnar lahko prebral vrsto ugodnih ocen kritikov. Tako je *Andrej Trupej* (Hemingway: Peta kolona. Mladina, 14. 7. 1970) zapisal, da je Petnar "zvesto sledil Hemingwayevemu tekstu" in se izognil slehernemu "eksperimentiranju". Trupej je ocenil, da je uprizorjanje Hemingwaya zahtevno, saj "avtor ni odrski ustvarjalec temveč predvsem literat, ki zahteva veliko več". Domneval je, da bo morda koga motilo to, da Petnarjeva režija "ostaja v celoti, od začetka do konca v klasičnem okviru", vendar je bil hkrati prepričan, da je to "brez dvoma edina rešitev za podajo takšnega teksta". *Marjan Javornik* (Epizoda iz revolucije. Delo, 5. 6. 1970) je menil, da "imajo srečne kvalitete te uprizoritve dobršen izvor predvsem v Hemingwayevi literaturi". Delo ga je prepričalo z notranjo dinamiko, mojstrskim zarisom okolja in ozračja ter izoblikovanostjo človeških podob. Prav te lastnosti je "režiser Igor Petnar v odmerjenem psihološko-realističnem pristopu izredno srečno prelinil v gledališko govorico", ne da bi vsiljeval svoj pogled na obravnavano temo. Ta dosledna odrska realizacija pa po Javornikovih besedah ni izvirala iz neinventivnosti, pač pa je temeljila na sposobnosti "osebnosti, ki znajo v svojem doživljajskem in interpretacijskem repertoarju odkriti sorodnost z avtorjem in vendar prekvasiti ta poustvariteljski odnos z lastno kreativnostjo". *Veno Taufer* (Ernest Hemingway: Peta kolona. Naši razgledi, 19. 6. 1970) je sicer videl tudi zahtevnejšo a seveda bolj tvegano realizacijo Hemingwayevega besedila, ki bi opravila analizo "hemingwaystva, njegovega mita bojevništva in zvestobe ter nekega travmatičnega strahu pred nemožnostjo, kot enega važnih elementov generacije, ki je izbojevala dve vojni in nekaj državljskih oziroma narodnoosvobodilnih revolucij", vendar pa je z razumevanjem sprejemal dejstvo, da se je Petnar odločil za "preprostejšo, konec koncev spričo literarne šibkosti teksta tudi gledališko zanesljivejšo pot". Tudi neproblematizirana *Peta kolona*, ki predstavlja "preprost gledališki večer" se je Tauferju zdela sprejemljiva, saj "pokaže gledavcu dovolj napeto, dovolj romantično zgodbo... da ostaja

publiki všečno tisto, kar je pri Hemingwayu všečno, namreč možnost izenačenja z njegovo romantično čustvenostjo in čutnostjo ter pozo". Pretnarjeva režija je "iz preprostega teksta naredila gladko potekajočo predstavo in ga vsaj po odrski plati nevsiljivo... celo obogatila".

Besedilo je pobudilo različne sodbe, režiserjeva zvestoba izvirniku pa je naletela na ugoden sprejem pri vseh kritikih.

41. Kerndl R.: SREČAL SEM DEKLE. MGL, 25. 5. 1971

Gledališki list ni izšel. Delo so naštudirali samo za RTV. Rekonstruirali smo zasedbo vlog, zapisov o njem pa nismo zasledili.

42. Erdman N. R.: SAMOMORILEC. MGL, 5. 10. 1971

Lojze Filipič (Samomorilec Nikolaja Erdmana še živi. Gledališki list MGL, 1971/72, št. 1) je predstavil Erdmanova dela kot umetniško prepričljiva, "slogovno, dramaturško in izpovedno še danes izredno sodobna in aktualna", tudi pol stoletja po nastanku. **Samomorilca** je ocenil kot visoko umetnino, ki ji čas ne bo odvzel vrednosti, kljub temu, da so avtorja dnevno-politične razmere porevolucijske Rusije zaradi družbene kritičnosti osamile. Meyerhold je na primer **Samomorilca** v tridesetih letih pripeljal le do generalke, premiera pa je bila prepovedana.

Borut Trekman (Odličen začetek. Ljubljanski dnevnik, 6. 10. 1971) je ob uprizoritvi Erdmanovega **Samomorilca** v Mestnem gledališču ljubljanskem zapisal, da "sodi med najpomembnejše odrske dosežke tega gledališča v zadnjih letih". Tako besedilo kot uprizoritev sta si pri Trekmanu zaslužila atribut "imenitno". Delo je Igor Pretnar režiral "z izjemnim posluhom za ubranost in posebnimi dramaturških sestavin in smislom za izrazito (pa hkrati nevsiljivo) tekstualno poantiranje". Trekman mu je priznal ustvarjalni delež, saj "njegovo dognano teatersko nadgradnjo besedila odlikujeta nazorna odrska plastika in sijajno koncipirana mizanscena, posebno pa še vodenje in oblikovanje posamičnih figur, katerega posledica je (v naših gledaliških dokaj redka) kolektivna igralska izenačenost". Trekman je pritril tako sceni kot ironično nadahnjениm kostumom, in ponovil misel da "je igralski zbor opravil svojo nalogo z izjemnim kreativnim žarom in kvalitetno izenačenostjo". *Lojze Smasek* (Večplastni "Samomorilec". Večer, 8. 10. 1971) je zapisal, da je bila Pretnarjeva režija zasnovana tako, "da je bila to najprej učinkovita komedija, toda ne samo to, temveč tudi igra o premetenem izkoriščanju, pri čemer pa je zelo pazil, da ni šel v pretirano karikiranje" in skupaj z igralci izoblikoval "sugestivno predstavo, ki je pošteno ogrela premiersko občinstvo". *Jože Snoj* (Dobro delo, dobra predstava. Delo, 7. 10. 1971) je bil mnenja, da bi režiser lahko izdatno krajšal besedilo, ne da bi se mu bilo "treba bati, da bi predstava zgubila kaj svoje konkretnosti". Podobno kot Trekman, le z drugimi besedami, je Snoj pisal o izenačeni ansambelski igri, saj se je Pretnar spretno izognil "zvezdniški predstavi". Ždi se, da se je na Snojevo naslonila ocena *Andreja Trupeja* (N. R. Erdman: Samomorilec. Mladina, 2. 11. 1971), ki je tudi očitala režiserju, "da je premalo posegel v besedilo in ni napravil nekaj prepotrebnihih dramaturških črt v uvodni ekspoziciji, ki je mestoma predolga in razvlečena." *Veno Taufer* (Nikolaj Erdman: Samomorilec. Naši razgledi, 5. 11. 1971) ni bil brez zadržkov do besedila, ki bi bilo morda bolj aktualno pred kakšnim desetletjem in pol. Nanje učinkovalo kot "groteskna agitka". To je povzročila "zgolj skiciranost večine likov". Kritično se je lotil dramaturgije, ideje, pa tudi uprizoritve: "Režiser Igor Pretnar je z večjo resnobno zavzetostjo poudarjal tekstovno plat agitke-moralke, kot pa sproščal drugo, verjetno gledališko učinkovitejšo, to je kontrapunktično, karuselsko, ritmično naglo gledališko strukturo te agitke-groteske". Zaradi uprizoritvenega koncepta, je bila po Tauferjevem mnenju "skorajda predolga triurna predstava, v kateri so kljub uprizoritveni dodelanosti ostala v precejšnji meri neizkoriščena komična jedra in eksplozivne situacij". K zabavnosti večera je po Tauferjevih besedah največ pripomogel Polde Bibič in tako korigiral tisto pomanjkljivost, ki jo je zakrivil režiser s tem, da je "predstava... potekala preveč masivno za nagel tempo, kot ga nakazujejo kontrapunktični odnosi". Mestno gledališče ljubljansko je bilo s **Samomorilcem** povabljen na Borštnikovo srečanje. Tu je Bibič za svojo vlogo dobil Borštnikovo diplomu in Nagrado občinstva, režiser Igor Pretnar pa Borštnikovo diplomu in nagrado za režijo. Utemeljitev se je glasila takole: "Predstava 'Samomorilec' je v režiji Igorja Pretnarja uporabila številne možnosti izredno

duhovitega besedila s presenetljivim posluhom za njegove satirične in kritične prvine". Z nagrajeno predstavo je Mestno gledališče ljubljansko gostovalo v Trstu in Gorici. Primorski dnevnik je ponatisnil *Filipičev* članek iz gledališkega lista (Primorski dnevnik, 9. 12. 1971). O prijetem sprejemu pa pričata kar dve poročili v Primorskem dnevniku (Gostovanje MGL s komedijo N. R. Erdmana Samomorilec. Primorski dnevnik, 11. 12. 1971. Koren Jože: Erdmanov "Samomorilec" v izvedbi Mestnega gledališča ljubljanskega. Primorski dnevnik, 11. 12. 1971). Nagrada na Borštnikovem srečanju priča o zelo uspehi režiji Igorja Pretnarja.

V tem času je Pretnarja vse bolj zaposlovalo organizacijsko delo, ki si ga je naložil kot direktor Mestnega gledališča ljubljanskega. V sezoni 1971/72 je režiral le *Samomorilca*, v naslednji sezoni pa ni opravil nobene režije. V intervjuju (Dušan Željeznov: Izrazit napredek domače ustvarjalnosti. Ljubljanski dnevnik, 24. 10. 1970) se je Pretnar razgovoril o finančnih zadregah v kulturi in MGL posebej. Zadovoljen je bil s tem, da MGL z uspehom uprizarja slovenske novitete in ugotavljal, da je slovenska dramatika v svoji kvaliteti dosegla zavidljivo raven. Boleče za Pretnarja je bilo, da so mu obljubljali filmske režije, kar pa se je le redkokdaj uresničilo. Verjel je, da bi morali Slovenci posneti letno vsaj pet do šest igranih filmov.

Pretnar je vse manj režiral in se pripravljaval za pedagoško delo na AGRFT. Komisija, ki je o Igorju Pretnarju razpravljala 6. septembra 1972, je objavila svoje poročilo v Gledališkem listu AGRFT (1973, št. 11 str. 577-578). Člani komisije so bili red. prof. Jože Gale, red. prof. Vida Jan-Juvanova, izred. prof. France Jamnik, izred. prof. Miran Herzog in izred. prof. dr. Mirko Zupančič. Utemeljitev, ki se je sklicevala na zakon o visokem šolstvu in predlagala pedagoškemu svetu AGRFT, da Pretnarja izvoli za rednega profesorja, se glasi: "Pretnarjevo dolgoletno umetniško delo je znano in priznано. V gledališču se je uveljavil tudi kot pedagog in gledališki vodja. Pretnarjevo znanje je obsežno in zelo sistematično urejeno, njegova človeška toplina pa vnaša v to znanje še posebno kvaliteto. Vrsta Pretnarjevih režij je pokazala svojo moč predvsem v zelo tankočutnem delu z igralci, v iskanju človeka znotraj katerekoli dramske kompozicije. Pretnarjeva režija Strička Vanje je še zmeraj gledališki vrh razumevanja Čehova. Igor Pretnar je pomembna gledališka osebnost današnjega časa. Zato ga komisija predlaga za izvolitev na delovno mesto rednega profesorja dramske igre".

Redni profesor na AGRFT je postal 1. 1. 1973, nekaj mesecev kasneje pa tudi predstojnik katedre za dramsko igro in evkinetiko (1. 10. 1973).

V sezoni 1973/74 se je pojavil v treh gledališčih. V mariborski Drami je ob 150-letnici rojstva Ostrovskega režiral delo *Še tak lisjak se nazadnje ujame*, v ljubljanski Drami pa njegove *Volkove in ovce*. Vmes je v Mestnem gledališču ljubljanskem pripravil *Komedijo ljubezni* N. Cowarda.

43. Ostrovskij A. N.: ŠE TAK LISJAK SE NAZADNJE UJAME. Drama SNG Maribor, 3. 11. 1973

Gledališki list je pred premiero prinesel sestavek o Ostrovskem (A. N. Ostrovski. Iz spremne besede B. Fatura h knjižni izdaji Nevihte, 1949. Gledališki list Maribor, 1973/74, št. 2) in zapis o uprizarjanem delu (Partljič T.: Še tak lisjak se nazadnje ujame-tudi 1973. Gledališki list Maribor, 1973/74, št. 2). *Partljič* je napovedal, da bodo v uprizoritvi "skrbeli predvsem za sodoben gledališki izraz" in aktualizirati besedilo z "nenasilnimi asociacijami", saj dela ne uprizarjajo le zaradi jubileja, "ampak zaradi svežine, ki jo je (delo) ohranilo do današnjih dni".

Lojze Smasek (Volkovi ujeli lisjaka. Večer, 6. 11. 1973) je verjel, da delo po tolikih letih ni izgubilo aktualnosti, zlasti osrednji problem karierizma. Za uprizoritev pa je bila značilna "dolga vrsta ostro profiliranih, drobnjarskem psihologizirnih izmikajočih se, zato pa značajskih in problemske silnice velikopotezno predstavljajočih likov v nadvse zgovornih odnosih (mizanscensko izraznih, med figurami miselno in čustveno iskrične napetostne loke ustvarjajočih)". Scena "je bila preveč dobesedna za aktualnost prehudo zaskrbljena-glede na generalno režijsko usmeritev", predstava kot celota pa je bila "k razmišljanju vabeča komedija, brez nepotrebne burkaštva, brez grotesknih pretiravanj, z velikim posluhom za odkrivanje značajskih posebnosti in sugestivnih odnosov med posameznimi figurami". Ponovil je, da se

je le "satirično-kabaretno uglašena" scenografija preveč razhajala z režijo. Tudi *Vasja Predan* (Lisjak 73. Delo, 6. 11. 1973) se je kar izdatno pomudil pri sceni in kostumu, ki nista bili v skladu s celoto. Z izjemo likovne podobe, pa je v Pretnarjevi režiji vse "izmojstveno z izobraženim čutom za satiričnost in komičnost, za ritem in skladnost, za poantiranje besednih in mizanscenskih domislic, za odrskost v celoti in še posebej za imenitno, hkrati ekspresivno in artistično s pravo mero vodeno igro". Tolikokrat hvaljena Pretnarjeva sposobnost za delo z igralci je tudi tokrat izrazito prišla v veljavo: "v ansambelski in individualni igri je... spodbudil pri igralcih mariborske Drame nove oblikovalske vzgone, resda take, ki jih je bilo pazljivo oko nemara že kdaj zaznalo, a so zdaj prišli do veljave z novimi poudarki in zlasti s primerno kreativno discipliniranostjo, ki ni dovoljevala lagodnosti, marveč intenziteto, brzdala pa je tudi pretiravanja, ki jih besedilo, ne tako bridko kot pri Gogolju, a v realistični tipologiji pripravno tudi za hiperbole, vendarle omogoča". Analizo posameznih igralskih dosežkov je Predan zaključil z oceno, da je Lisjak "obstal na polovičnem dosegu kompleksne aktualizacije, izpostavil pa je zanesljive in bogate izraznosti igralskega ansambla mariborske Drame". *Borut Trekman* (A. N. Ostrovski: Še tak lisjak se nazadnje ujame. Naši razgledi, 22. 2. 1974) je zapazil, da se je Pretnar odločil delu odvzeti "navazanost na čas, ki je vanj dejanje postavljeno, in jo skušal inovirati in aktualizirati ne samo s pomočjo notranje, tekstovno-izpovedne interpretacije, ampak tudi z vnanjo scenično podobo". Komedija Ostrovskega se mu za tako uprizoritveno prenovo ni zdela primerna, zato Pretnarjev poskus ni uspel. V njegovi režiji je "odrsko dogajanje... zgubilo dobršno mero svoje sočnosti, realistična tipologija Ostrovskega... je prišla premalo do izraza, marsikje se je zgrudila tudi humorna karikiranost osrednjih akterjev v komediji". *Marjan Brezovar* (Dvorezna varnost. Ljubljanski dnevnik, 6. 11. 1973) tudi ni bil naklonjen Pretnarjevi režiji, četudi je "korektno sledila" literarni predlogi. Čeprav je "pregledno interpretirala potek zgodbe" in je bila "morala zgodbe... prav tako razvidna", ga je uprizoritev pustila nekako neprizadetega. Kljub napovedani aktualizaciji in kljub temu, da je obravnavani problem še vedno aktualen, se mu je zdelo, da je bila "predstava... predvsem informacija o času, ki ga ni več", režija je bila v Brezovarjevih očeh "akademsko nevtralna, brez intenzivnejše opredelitve do teksta... hote zadržana", sam pa bi si od nje želel "več teatralične razgibanosti in optične barvitosti, saj bi prav sproščen komedijski vrvež dal sporočilo tega dela večjo prepričljivost".

Iz kritik je razvidno, da je bila ta uprizoritev bolj ali manj ponesrečen poskus aktualizacije starejšega ruskega besedila. Moč Pretnarjeve režije se je pokazala v uspešnem delu z igralci.

44. Coward N.: KOMEDIJA LJUBEZNI. MGL, 27. 2. 1974

Gre za zadnjo režijo, ki jo je Pretnar izoblikoval v Mestnem gledališču ljubljanskem. *Lojze Filipič* je v svojem sestavku (Komedijski ljubezni. Gledališki list MGL, 1973/74, št. 6) zapisal, da gledališka zgodovina N. Cowarda šteje "za najboljšega anglosaškega komediografa dvajsetega stoletja po G. B. Shawu, njegovo 'Komedijo ljubezni' pa za najboljšo komedijo zadnjih petdesetih let". *France Vurnik* (Komična romanca. Ljubljanski dnevnik, 28. 2. 1974) je menil, da je uprizoritev "posrečeno zasnovana kot televizijska oddaja z uvodno projekcijo oseb in njihove funkcije v predstavi". Po dolgem času zopet preberemo misel, da je "režiser vodil potek dogajanja 'filmsko' naravno, kakor je bilo za takšno konstrukcijo situacij najprimernejše". *Vurnik* je tako komediji kakor uprizoritvi pritrjeval, poročal pa je tudi, da sta "zanimanje in odziv občinstva... skozi predstavo opazno naraščala in se kar živahno razživela". *Lojze Smasek* (Nekoliko drugače. Večer, 2. 3. 1974) je v *Komediji ljubezni* našel predvsem izziv za igralce in "režiserja kot njih spodbujevalca in usmerjevalca". Pretnar je "poskrbel za neburkaško osnovno usmeritev predstave... za njeno učinkovito komedijsko poantiranost, poleg tega pa še za dolg niz podčrtujočih detajlov, ki je v njih mozaična prisotnost pomagala graditi prepričljivost celote".

Pretnar je kot bolj ali manj neopazen animator v filmskem slogu uspešno postavil delo na oder.

45. Ostrovskij A. N.: VOLKOVI IN OVCE. Drama SNG Ljubljana, 9. 5. 1974

Uvodnik k predstavi je zapisal *Josip Vidmar* (Volkovi in ovce. A. N. Ostrovski /1823-1886/. Gledališki list Drame SNG Ljubljana, 1973/74, št. 5) in z njim zarisal tako poglobitve razsežnosti ustvarjalnosti Ostrovskega, kakor tudi problematiko, ki jo obravnava uprizarjano delo. *Jože Snój* (Večer igralcev. Delo, 11. 5. 1974) je že v naslovu povedal, kje je uspeh dramske predstave. Igralci so " naredili — kljub nekaterim odmikom v prenatlačeno 'operetnost', ki temu ansamblu v tej sezoni očitno še zastaja v krvi.. enotno in smotrno predstavo, napolnjeno s številnimi zares lepimi igralskimi stvaritvami". Ob "neizstopajočih posegih režiserja" je predstava "izzvenela predvsem... pod obetavnim znamenjem še zmeraj dobrih igralcev". *France Vurnik* (Predstava komikov solistov. Ljubljanski dnevnik, 10. 5. 1974) je ocenil, da je prednost Ostrovskega "poleg komičnih karakterjev tudi to, da noče ničesar spreminjati, da ne moralizira, samo ogledalo postavlja pred tiste, ki se hočejo videti v njem". Vurnik je potrdil pravilnost Pretnarjevega razumevanja besedila, ugotavljal je le, da "je iskal v komediji več satire in karikature, kot pa jo delo ima". Po Vurnikovem mnenju "so igralci imeli na voljo mikavne priložnosti za sprostitve svojega igralskega daru", vendar bi "bili lahko še bolj sproščeni, če ne bi režiserjeva volja usmerjala njihove igre v karikiranje". Tudi *Rapa Šuklje* (A. N. Ostrovski: Volkovi in ovce. Naši razgledi, 21. 6. 1974) je videla v *Volkovih in ovcah* predvsem možnost, da je "velika garda igralcev ljubljanske Drame... znova dokazala, da je igralskega znanja, daru, discipline in odrske očarljivosti... na pretek, samo če se imajo priložnosti razviti". Vse kaže, da jim je Pretnar dal to možnost z režijo, ki "je uspešna in nevsiljiva, moderna v živem tempu, tipiziranju figur brez psihologiziranja, v vizualni zaostritvi situacij, predvsem končnih, v nesentimentalnem izkoriščanju fizičnih prednosti in posebnosti igralcev". Šukljeta je zapisala oceno, ki jo je bilo moč že nekajkrat prebrati ob Pretnarjevih režijah, da se "na splošno... vendarle drži preskušanih poti". Ob gostovanju v Trstu je *Sergij Verč* (Gostovanje Drame SNG iz Ljubljane s satirično komedijo Ostrovskega. Primorski dnevnik, 25. 5. 1974) zabeležil, da je Pretnar delo režiral "z domiselno mizanscensko razgibanostjo in občutkom za komedijsko mero".

Ostrovskij je tako v Mariboru kakor v Ljubljani Pretnarju dal možnost, da je izkoristil predvsem svojo sposobnost voditi igralce.

46. Cankar I: HLAHCI. Drama SNG Maribor, 15. 10. 1976

V počastitev 100 letne rojstva Ivana Cankarje je mariborska Drama uvrstila v svoj repertoar njegove *Hlapce*. Režijo so zaupali Igorju Pretnarju, ki je pravkar uspešno zaključil projekt, povezan s tem imenom. Režiral je film *Idealist*, ki je imel za osnovo Cankarjevo besedilo *Martin Kačur*. Pred leti (1960/61) je Pretnar pod dramaturškim vodstvom Dušana Moravca v Mestnem gledališču ljubljanskem dokaj uspešno režiral komedijo *Za narodov blagor*. V intervjuju (Gledališki list Maribor, 1976/77, št. 1) je obudil spomin na to svojo režijo, pa tudi na svoje študentsko statiranje v istem delu, ki ga je takoj po osvoboditvi režiral Bojan Stupica. Njega je citiral, ko je razlagal, da se mora režiser včasih zanesti nase, na svoje videnje dela. Izkušnje, ki jih je pridobil pri delu z *Martinom Kačurjem*, je sklenil uporabiti pri režiji *Hlapcev*. Tako je napovedal, da bo v *Hlapcih* poskusil "čimbolj razkriti notranje — intimne in čisto človeške silnice... in čimbolj pridušiti zunanje — aktualno, parolarsko komponento". To odločitev je podprl z mislijo, da vnanje "v današnjem času ne najde več prave resonance, ker je seveda odmaknjena že skoraj čisto v zgodovinske sfere". Zanimali ga bodo predvsem odnosi: Jerman-Komar-Župnik in Jerman-Lojzka-Anka. Zanimiv je tisti del pogovora, v katerem je primerjal oba medija-gledališče in film. Po tem, ko je imel za sabo nad 40 gledaliških režij, je izjavil, da čuti "večje ustvarjalne možnosti in svobodo pri filmski režiji kot pa pri gledališki" in mu je "zato filmska režija le bližja kot gledališka". Izkušnje enega medija uspešno prenaša v drugega, v obeh pa mu je "osnovna preokupacija in največja ljubezen: delo z igralcem".

Pretnarjev *Idealist*, zadnji film, ki ga je pravkar zaključil, je bil tudi neprimerno topleje sprejet od *Hlapcev*. V *Hlapcih* je moteče delovala scena, problematična pa se je kritikom kar po vrsti zdela tudi režijska zasnova. Tako je *Lojze Smasek* (Akrobati iz koristi. Večer, 18. 10. 1976) ob ugotovitvi, da je Pretnar poudarjal bolj človeško kot družbeno plat, zapisal, da se "kakim

posebnim iskalstvom dramaturško-režijske oziroma odrsko-dogajanske sorte.. ni zapisal", zato tudi "ne navdušuje", vendar je res, da "s svojo izvedbeno ubranostjo in sporočilno jasnostjo pritegne tudi današnje gledalstvo". *Jože Snoj* (Šolska didaktika. Delo, 20. 10. 1976) je z ogorčenjem zapisal, da je "Pretnarjeva mirna, zamudna, nespakljiva, a žal tudi pusta režija Hlapcev... površinski osnovni koncept... pripeljala že na rob amaterizma". To svoje izvajanje je Snoj podprl z analizo igralskega deleža. Pretnar je porinil "Cankarjevo že tako dovolj problematično vzvišeno dikcijo v recitiranje, šibko vnanjo napetost te Cankarjeve drame v zastoje s tiradami prek mrtvo nelagodnih statistikov ali prek praznega prostora, ki se ni in ni mogel napolniti z vzdušjem, Cankarjeve stilizirane značajske tipe, v popreproščene karikature iz skečev, Cankarjevo samoironiziranje, kolikor ga v Hlapcih je, v sveto zaverovano povelečevanje idealistove tragike, Cankarjev satirični žolč in brezup neko splošno primerno in šolsko overovljeno didaktiko". Po Snojevih besedah se je v osnovi Pretnar Cankarjevega besedila napak lotil in zato pomanjkljivosti in posebnosti zaostрил na povsem nesprejemljiv način. Snoj se je spraševal, "kako je mogoče na profesionalnem odru tako znižati že zdavnaj uveljavljeno kvaliteto tradicionalnega umevanja in uprizarjanja tega Cankarjevega dela". Ta Pretnarjev koncept je dregnil v "ustaljeno literarnozgodovinsko in še kakšno predvsem pa umetniškoidejno vrednotenje te dramatisirane tragedije pokončnega idealista v zverženem, pritlikavem, hlapčevskem okolju lastnega naroda". Pretnarjev zavestni odmik v intimno sfero, proč od družbenega, pa je najbolj vzpodbodel *Vasjo Predana* (Ivan Cankar: Hlapci. Naši razgledi, 26. 11. 1976). Ta je v obširnem zapisu premislil Janov in Korunov koncept uprizoritve **Hlapcev**. Ocenil je, da je "Pretnar oba modela obšel. Ni ju ignoriral, a očitno jima je hotel dodati svojo različico", ki pa je "hkrati problematična in nezadostna". Predana je zavrnil tako izbiro stila igre, saj je "uprizoritev vzdignil (ali potopil) na ravnino komornega recitala", kakor tudi Pretnarjevo interpretacijo osrednjega problema **Hlapcev**. Z zamenjavo zaostritve oblast-upor v področje ljubezenskega poloma se je preveč poudarila melodramatična sestavina, "ki prekriva važnejše pomenske prvine Hlapcev". Nenačuden je očitek Pretnarju, da so bili igralci dokaj neizenačeni tako da "ni mogoče govoriti o kaki ansambelsko enoviti igri... s kakršno smo se v mariborski Drami razmeroma pogosto srečali". Privzdignjeni stil in recitatorstvo ter zlasti motečo scenografijo so opazili vsi, tudi *France Vurnik* (Kakor velika maša... Ljubljanski dnevnik, 20. 10. 1976). *Andrej Inkret* (Zapravljena priložnost. ITD, 29. 10. 1976) je ocenil Pretnarjevo režijo kot "korak nazaj od modernih, predvsem pa intenzivnih in izostrenih odrskih interpretacij, kakršnih se v zvezi s Cankarjem (in s Hlapci) spominjamo iz zadnjih desetih let; to je bila vrnitev k staremu, naivnemu, puščobnemu konvencionalnemu gledališču, postavljenemu sicer z nekakšno velikopoteznostjo, a brez izvirnega izziva v razumevanju besedila in v njegovem teatralnem aranžmaju". Novosti, ki jih je skušal uveljaviti Pretnar, so ostale le "pri zunajih, kar preveč preprostih in prozornih intervencijah". Pretnar je pri poudarjanju Jermanove ljubezenske bolečine prepisoval iz **Idealista** in mariborski **Hlapci** so se "spremenili v kaj preprosto ljubezensko melodramo, v njeni senci pa so utonila vsa druga — težka — Jermanova vprašanja". Tisto, kar pa je po Inkretu "ostaló pri Pretnarju zunaj erotičnega problema, je bila.. satirična karikatura po kaj starem vzorcu, sestavljena razen tega s kaj robato teatraliko". Inkret je igralsko, režijsko podobo takole orisal: "Kar zadeva Pretnarjevo gledališko 'vizijo' je spet mogoče reči, da je ostajala na ravni deklarativnega in kar se da patetičnega, predvsem pa linearnega, poenostavljujočega razreševanja situacij: še najbolj je bila podobna nekakšni operi, polni čisto solističnih partij, recitacijskih arij in pomenljivih poz-brez razvidnega prizadevanja, da bi se odkrili, denimo, odnosi med nastopajočimi junaki ali da bi se uprizoritev ujela na skupnem igralskem imenovalcu. Vozili so jo vsak po svoje, mariborski komedijantje, brez izbirčnosti v uporabi igralskega materiala, med drastičnim karikiranjem in monumentalnim patosom-kakor da so se le po naključju srečali v skupni igri". Inkret je svojo oceno zaključil z ostro sodbo, da so bili mariborski **Hlapci** v Pretnarjevi režiji zgolj "zapravljena priložnost".

Ob svoji zadnji gledališki režiji je Pretnar doživel daleč najbolj uničujočo oceno. Njegovo prizadevanje, da bi ponudil izvirno interpretacijo, ni obrodilo sadov. Nikoli doslej tudi še ni prebral tako negativne ocene o svojem vodenju igralcev.

Namesto zaključka.

Iz številnih zapisov, ki pogosto obsegajo več strani, smo skušali izluščiti le tiste sodbe, ki v grobih obrisih predstavljajo temeljne značilnosti Pretnarjeve gledališke režije. Bibliografija člankov, ki se nanašajo na njegovo delo, pa naj napoti bralca k morebitnemu podrobnejšemu branju.

Francka Slivnik

II.

DUŠAN MORAVEC

PRVI GLEDALIŠKI VEČERI IGORJA PRETNARJA

(Zapiski o skupnem delu)

Sredi sezone 1954-55 je postajalo vse bolj očitno, da temelji mladega Mestnega gledališča ljubljanskega stoje. Ansambel se je izpopolnil in konsolidiral, ob mladih igralcih pa so vse pogosteje nastopali ugledni slovenski umetniki starejše generacije, tudi Marija Nablocka, Elvira Kraljeva in Mira Danilova, Lojze Potokar, Janez Jerman in Stane Sever. Na sporedu so bila tudi izbrana, pri nas še neznana dela svetovne dramske književnosti — naj bo omenjena samo pretresljiva sodobna tragedija Irwina Shawa **Pokopljite mrtve**, svojevrstna neapeljska igra Eduarda de Filippa **Filumena Marturano** ali pa poetična drama Christophera Fryja **Gospa ne bo zgorela**. Poskrbeli smo za nekaj nenavadnih večerov, bodisi tujih (Chitra Rabindranatha Tagora) ali domačih (Vilharjeve šaloigre, povezane v čitalniški večer). Poiskali smo možnost za odrsko realizacijo Cankarjevega **Martina Kačurja**, obudili tisti čas še komaj zaželeni **Dogodek v mestu Gogi** Slavka Gruma in botrovali nekaterim novostim domačih avtorjev (Vasja Ocvirk, Mira Mihelič, Igor Torkar).

Gledališče je imelo enega samega stalnega režiserja, Jožeta Galeta–Tirana je vse preveč zaposlovalo ravnateljjevanje, da bi se mogel v miru posvetiti svojemu najljubšemu opravilu. Vabili smo goste in vse raje so prihajali: po Mirku Mahničju tudi Ferdo Delak, dr. Bratko Kreft in Stane Sever, ki ga je tisti čas vse bolj mikala dramska režija; v zadnji sezoni sta se jima pridružila še domala pozabljeni Ciril Debevec in umetniški vodja tržaškega gledališča Jože Babič. Te obiske smo cenili, vedeli pa smo tudi, da bi delo laže teklo, ko bi imeli vsaj še enega režiserja "pri roki", v stalnem angažmaju.

V tej zadregi me je iznenada vprašal Jože Tiran: "Poznaš Pretnarja? Sta si z Igorjem kaj bližja?" Poznal sem ga zmlada, bolje rečeno iz otroštva. Bila sva skoraj soseda, v središču stare Ljubljane: od Wolfove ulice do Prešernovega (takrat še Marijinega) trga je bilo le nekaj korakov, čez vrtove pa je bilo mogoče tudi zaklicati. V spominu mi je ostal ljubezniv fantič (bil sem cela štiri leta starejši od njega!), ki je vselej sedel v svoji sobi obdan z živopisanim svetom igračk, od katerih so se mnoge samodejno premikale po zloščnem parketu. Zavidal sem mu to kraljestvo, čeprav ga ni zaklepal pred obiskovalci in živo sem se spomnil nanj dve desetletji

in več zatem, ko je pripravljaj eno svojih prvih gledaliških predstav, Golievo pravljico igrano Srce igračk.

Kmalu zatem so se najina pota ločila; drugačne šole, "generacijska razlika", ki je bila takrat kajpada občutnejša kakor pozneje; velika vojna, ki sva jo preživljala vsak drugje, četudi na isti strani; naglica prvih let po osvobojenju; Igorjeva Moskva; moje dramaturško delo v enem izmed novih gledališč in njegove prve režije v drugem. Srečanja so bila vse bolj priložnostna, oba s Tiranom pa sva poznala Igorjeve prve gledališke večere v kranjskem Prešernovem gledališču. Razodevali so skrbnega, zavzetega ustvarjalca; humanista, ki je enako kakor midva pojmoval poslanstvo gledališča, verjel v moč odrske besede in pisateljeve misli (kadar ni verjel, se ni odločal za njegovo delo); priznaval igralcu prvo vlogo na odru; zavračal prav tako ceneno eksperimentiranje, za katero ni našel utemeljitve v delu samem, kakor tudi golo naturalistično projekcijo na odru.

Ko je padla odločitev, da odpremo v mladem gledališču še eno delovno mesto stalnega režiserja, izbira ni bila težka: Igor Pretnar. V februarju 1955 je pripravil kot gost van Druzenovo igrico **Grlice glas**, v oktobru istega leta je že kot redni član uprizoril do takrat prezrto dramo Antona Leskovca **Dva bregova**.

V sezoni, ko je vodil Prešernovo gledališče v Kranju in režiral v njem temeljna dela, je izpričal mladi režiser izjemno afiniteto do ameriške dramatike, ki nam je bila do nedavna komajda znana. Izbiral pa je iz tega novega odrskega sveta predvsem take igre, ki so razkrivale "drugačno Ameriko", prav ta pa je vabila tudi nas pri iskanju značilnih sodobnih del (T. Williams, **Steklena menažerija**; I. Shaw, **Pokopljite mrtve**), četudi ta črta ni bila vselej zapažena ali prav razumljena. Hoteli smo pokazati, v Kranju in pri nas, Indijo Koromandijo brez rožnate tenčice. Pretnar je skušal uveljaviti tak cilj zlasti v svojevrstno sestavljenem večeru, ki so mu dali skupno ime **Glejte, Amerika!** Dogodek je bil izzivalen — prvokrat je prihajal na slovenski oder še veliko pozneje nezaželeni Sartre, četudi le s (po tematiki nefrancosko) enodejanko **Obzima vlačuga**, ob njem pa William Saroyan z "enodejanko iz ameriškega življenja" in z imenom **Čujte, ljudje!** Ob prvem primeru so očitali Pretnarju, prvemu režiserju Sartra pri nas, samovoljno interpretacijo, sklicujoč se na njegove besede — ni mu bilo važno, kako igrajo Sartra Francozi in kakšen je njegov "obvezni stil", važna mu je bila predvsem vsebina in to, "kar lahko pove našemu človeku". Režiserjeva zamisel je bila po presoji kritike diametralno nasprotna avtorjevi, bolj ibsenska kakor sartrovska, idejna podoba "iznakažena", saj je režiser spremenil "stil" in "vsebino", zaigral enodejanko neizmerno resno, s samovoljno prepoudarjeno uporno mislijo. Navajam te očitke, ker se iz vseh let skupnega dela ne spominjam primera, ko bi bilo mogoče očitati Pretnarju nezvestobo pisateljevi misli, kaj šele ponarejanje. Če so bili upravičeni, se zastavlja vprašanje, ali bi šlo lahko za mladostno vihravost (te pri njem nikoli ni bilo zapaziti), za vplive ruske šole, za strah, da bi "izvirni" Sartre še teže prešel bariere? Že pri drugi enodejanki istega vrečera je bil poznejši interpret Čehova in Gorkega, kakor vselej poslej, zvest izbranemu delu: isti kritiki so pisali, da je služil avtorju in njegovi ideji in odlično zadel vse, kar je hotel pisatelj povedati.

Med igre iz "one druge" Amerike, ki smo jih v tistem času radi izbirali in jih je Pretnar rad uprizarjal, sodi (po Babičevem Srečnem fantu) njegova uprizoritev (prav tako Odetsove) **Premiere v New Yorku** (Country girl) ob koncu prve ljubljanske sezone. V tej tragediji pozabljenega umetnika je videl osnovno idejo v misli "ljudje, borite se za svojo etično podobo" in vsiljevala se mu je celo primera z njegovim ljubljencem Gorkim — kakor ta, tako se mu je zdelo, hoče tudi Clifford Odets vzklikniti "človek, to zveni ponosno". Ko je razpredal Pretnar svoje misli o tej "drami o borbi za človeka", je razodel tudi svojo misel o režiji: prav Odetsova drama zahteva režijski prijem, ki ga imenuje "wylerovska režija", opirajoč se na hotenje filmskega režiserja W. Wylera, ki ga v njegovih filmih "sploh ni videti" — nikakih zunanjih efektov, ves svoj trud vlaga v razkritje vsebine, v delo z igralci. Tako izhodišče je bilo Pretnarju vzor, hkrati pa se je tudi ob tem primeru uprl naturalizmu, ki bi ga kaj lahko zavedel, in zagovarjal realizem, prežet s poezijo: vse mora biti verjetno, zares, brez odrske laži, šablone in rutine; medsebojni odnosi jasni, mizanscena preprosta, a vendar izrazita in verjetna. Takoimenovana "zunanja režija" naj se umakne igralcu, njegovi besedi, mimiki, gesti.

Igor je rad pospremil svoja umetniška prizadevanja z razmišljanji, ki naj bi v gledaliških listih ali v letnih zbornikih pomagala graditi most med odrom in občinstvom. Pomembno je, da pri tem ni šla njegova pisana beseda nikoli navzkriž s tem, kar so ljudje videli na odru. Na pogled se zdi to umevno samo po sebi, žal pa ni vselej tako. Poznamo primere, ko je kritik "raztrgal" režiserjev koncept že kar ob njegovem objavljenem ekspozeju in lahko bi ga, tudi ko bi si predstave sploh ne ogledal; poznamo pa tudi drugačne primere, ko je režiser zgledno razčlenil dramo in obrazložil svojo zamisel, na odru pa o vsem tem ni bilo sledu. Pretnar takih težav nikoli ni imel; trdno je stal tako za svojo pisano besedo kakor za uprizoritevjo, ki sta bili vselej identični in trdno je vztrajal pri svojem konceptu, četudi se je komu zdel sporen. Po neki kontrolni vaji sem začuden obstal ob igralčevi kreaciji, ki se ni skladala z vizijo ob branju in s tem, o tem sem bil prepričan, tudi z avtorjevo zasnovo. Z igralci sem se o takih primerih pogovarjal samo prve čase; po bridkih izkušnjah sem pozneje imel le še za svojo pravico in dolžnost, da opozarjam nanje režiserje. Igor je, nemara utrujen od pravkar prestane preizkušnje, mirno poslušal in prav tako mirno zavrnil pomislek, ne da bi utemeljil svoj "prav": "Jaz sem tako hotel."

Nič ne tajim: ta Igorjeva trdnost mi je imponirana, čeprav se nisem strinjal z njegovim lakoničnim pojasnilom. Všeč mi je bila njegova pokončnost in samozavest, ki je nikoli ni prikrival (ali pa jo je nemara kdaj le igral?).

Pretirana bi bila trditev, da sva bila intimna prijatelja, vendar veliko več kakor dobra kolega in strpna sodelavca z mnogimi sorodnimi in v podrobnostih kdaj tudi domala enakimi pogledi na poslanstvo gledališča in na probleme, ki se odpirajo dan za dnem v taki zapleteni ustanovi. Čeprav je znal biti v izbranih trenutkih tudi pristrčen, je bil veliko pogosteje rahlo zadržan, kdajpakdaj skorajda visokosten. Tudi o njem bi lahko zapisal, kar sem svojčas o Lojzetu Filipiču: imel je svojo "kamrico", kamor ni dovolil stopiti nikomur. Bila je drugačna kakor Lojzetova: ta je v njej hranil in prikrival bolečino, Igor ponos; obe pa sta bili, kakor bi dejal Cankar, zaklenjeni.

Nemara je sam občutil v svojem resnobnem temperamentu (osebnem in gledališkem) premalo posluha za humor, ki je bil v našem ožjem vsakodnevnem krogu (Tiran in Delak, če omenjam samo tiste, ki so se prav tako kakor Igor že poslovili) nenehno navzoč. Ko se je (več let zatem) z izbranimi besedami in s prijateljsko zavzetostjo poslavljaj od nekdanjega ravnatelja, ni govoril samo o Delakovem pomenu za Mestno gledališče ljubljansko, ampak še posebej o prijetnem vzdušju v (tistem edinem) prostoru takratne direkcije, kjer smo presedeli vsak dan toliko ur v razgovorih in razpravah (tudi to je bilo naše nepogrešljivo delo, izmenjava mnenj o svetovnem in slovenskem teatru in o naši hiši posebej); prav v tistem govoru je posebej omenil humor Ferda Delaka kot eno njegovih "neprecenljivih človeških vrednot", ki jo je Igor znal ceniti (in mu jo je nemara kdaj celo zavidal?). Sam je bil bolj spremljevalec teh pomenkov, kadar so se raziskrili in so padale ironične in tudi sarkastične bodice vsevprek; malokdaj je pripovedoval "šale", tako značilne za Tirana — ta se je poslovil kar z dvema zapored, dva dni pred nenadnim slovesom od odra in življenja.

Prav na to vrzel v Pretnarjevem (tudi gledališkem) temperamentu sem večkrat pomislil, kadar mu je kritika očitala resnobnost njegovih vedrejših uprizoritev. Rad je imel komedijo, zavedal se je njenega pomena in nepogrešljive vloge v slehernem dramskem sporedu; sprejemal je tudi taka dela in šel je kdaj, da bi premagal svoje zadržke, celo čez rob, vendar je čutil (in vsi smo vedeli) da je njegov pravi svet drama, intimna, razmišljajoča, družbeno angažirana, drama z odsevom vsakodnevnih problemov našega (pol)preteklega časa.

Igor Pretnar se kot dramski režiser ni predajal naključjem, ne zahtevam ožjega gledališkega vodstva in ne poprečnemu okusu meščanskega avditorija. Vselej se je o pravem času pozanimal, kaj bo dobrega prihodnje leto in si skušal zagotoviti, če je bilo le mogoče, najbolj izbrana dela; včasih je katero tudi sam predlagal in njegovi nasveti nikoli niso bili repertoarni usmeritvi mladega gledališča v škodo; nikoli, skoraj nikoli, to je sam priznaval, ni sprejemal dela "po službeni dolžnosti" (tlako je opravljal večidel Jože Tiran in je zato prebiral pogosto temu primerne kritične pamflete) — terjal je enake prednosti kakor najbolj iskani gostujoči režiserji.

Zašli smo predaleč — te misli, kolikor so veljavne, bi sodile na konec razmišljanja o vlogi Igorja Pretnarja ne le v Mestnem teatru ampak tudi v slovenskem gledališkem prostoru. Kje so bila njegova težišča, kje repertoarne prvine, ki jim je bil najbolj zavezan, kakšna interpretacijska naravnost, umetniški cilj in metode dela?

O njegovi prvi ljubezni, ki je bila živa še posebej v kranjski sezoni, smo že govorili: umetniška resnica o "drugačni" Ameriki. Kmalu se ji je pridružila druga, še bolj očitna, globlja in intimnejša: Anton Pavlovič, tako ljub nama obema, z nizom svojih liričnih komedij, ki terjajo tenkočutnega igralca in "skritega" režiserja s tenkim darom za svojevrstno odrsko razpoloženje. In ob njem pisatelj, ki je bil Pretnarju enakovreden: Maksim Gorki. Čehov mu je bil poet malega človeka, "dramatik-novator", ki je prenesel vso težo umetniškega izraza in zunanosti navznoter, poetični realist, ki je domiselno vpletal simbole v dogajanje svojih dramskih besedil (mrtva utva, požar v **Treh sestrah**). Tudi Gorki mu je bil vse prej kakor naturalist, ta smer naj bi bila avtorju in režiserju enaka tuja in spontano se jima je rodil "stil romantičnega realizma". Ob teh dveh avtorjih je do dna spoznal, da ob njunih dramah ni mogoče delati "poceni ekshibicij" z raznimi "modernističnimi prijemi" in zapisal je misel, ki ga je vodila pri vsem njegovem delu: "Najlaže je operirati z efekti in raznimi 'izumi' zelo težko pa je preprosto, neprisiljeno in na umetniški način razkrivati misel drame in njene vsebinske kvalitete." Čehov mu je kazal, kako se ne sme, Gorki pa, kako je treba živeti. Slednji mu je bil most med klasično rusko in sovjetsko literaturo in zaupno je verjel: ko bo socializem dokončno zmagal na vseh kontinentih, bodo imela dela Maksima Gorkega (in celo) svojo umetniško vrednost. Njegova uprizoritev **Malomeščanov** (1956) je bila eden najtrdnjših in najlepših mejnikov v razvoju mladega Mestnega gledališča, predstava z žlahtnimi igalskimi stvaritvami in odrsko atmosfero, nemara še bližjo Čehovu kakor Gorkemu; režiserjevo roko je bilo čutiti le daleč zadaj in visoko nad vsem tem dogajanjem — Igor Pretnar je ostajal zvest davni (in prav tako davno ovrženi) resnici, da je režiser najmočnejši takrat, kadar ga ni videti. Tako je bilo tudi z uprizoritvijo **Strička Vanje**, ki jo je usmerjala skrbna in občutljiva Pretnarjeva roka. Čehovljansko občutje, tako značilno za to delo in našo uprizoritev, nam je z zanesljivim peserom ohranil Vasja Predan v enem svojih prvih kritičnih zapisov — zakaj bi iskali bolj izbranih besed?

"S tenkim posluhom je usmerjal dialoge, luščil iz njih postave junakov, izvabljal otožno, komorno, samoanalitično, melanholično, nekoliko "zastrupljeno" besedo iz interpretov, vzporedno s tem pa pomenljivo pazil na dejavne premore, na tišino, ki pri Čehovu često bolj kriči ko najbolj glasna beseda, na tisto podtekstno spremljavo, ki jo ustvarja otožni glas kitare, skrivnostna cvrčkova pesem, škrebļanje dežja, tuljenje vetra, ropotanje oknic itd. Nič ni patosa, nič tako imenovane privzdignjenosti v čehovljanskih ljudeh; je le desperatni notranji ogenj, usodni notranji zanos."

Bolje bi ne bilo mogoče govoriti ne o Čehovu, ne o Pretnarjevi režiji: "posluh za Čehova", tako je Predan naslovil svoj kritični zapis, ki to pot kar ni mogel biti kritičen, saj je poročevalec brez zadržkov zapisal, da je pri predstavi — tega pa ponavadi kritiki niti ne doživljajo niti ne razglašajo — "trepetal".

V sedmih letih najinega skupnega dela je uprizoril Igor Pretnar na odru Mestnega teatra petnajst dramskih del; šest je bilo med temi izvornih: dve novosti (posebej je cenil Torkarja, ki mu je botroval že v Kranju), dve otroški (nikoli se ni branil takega opravila), dve iz domače zakladnice. Tudi Cankarja; čeprav sem imel sprva vtis, da mu ni najbližji (ob poznejših **Hlapcih** je moral prebrati marsikatero neprijazno misel), mu je ob komediji **Za narodov blagor** uspelo (ob dragoceni pomoči interpretov, kakršna sta bila Vladimir Skrbinšek in Stane Sever), da je na novo osvetlil nekatere prizore (izognil se je "maskam" sodobnikov in dal tudi s tem satirični komediji globlji, nadčasovni pomen) in like (Severjev Gornik), pri tem pa kakor domala v vseh svojih režijah, ohranil zvestobo avtorjevi misli. Najznačilnejši pa je bil njegov prvi nastop ob angažmaju: že nekaj mesecev prej, ob debiju s komedijo **Grlice glas**, se je pozanimal, kakšne bodo repertoarne značilnosti prihodnjega leta in njegovo pozornost je posebej pritegnila naša odločitev, da bomo obudili Leskovčevo "dramo iz življenja beračev", **Dva bregova**.

Želja se mu je izpolnila in prav s to vablivo igro je začel svojo pot na novem odru. Dela se je priprijel z vsem svojim znanjem, ki je bilo več kakor "solidno" (tak epiteton je pogosto spremljal njegove režije), z dragocenimi izkušnjami dveh moskovskih let in z izjemnim darom za ustvarjanje odrskega vzdušja, ki ga je še določneje izpričal pozneje ob **Stričku Vanji** in **Malomeščanih**. Še zmeraj mislim, da je bila to srečna predstava in da je bilo delo Pretnarju blizu. Tudi kritika je sicer priznavala, da gre za enega najboljših in najbolj domiselnih mladih režiserjev pri nas, še posebej je cenila njegovo delo z igralci, vendar je brez potrebe in skorajda nasilno iskala "antipodičnost" med avtorjem ekspresionistom in režiserjem realinom, kar je simbolično poimenovala kot drugo "srečanje dveh bregov". Mislim, da tega neskladja, kaj šele nasprotja v Pretnarjevih **Dveh bregovih** ni bilo. Pred premiero sva oba, režiser in dramaturg, skušala pojasniti svoje poglede na uprizoritev res nekoliko nevsakdanjega domačega dramskega dela. Pretnar je govoril predvsem o svoji metodi pri interpretaciji besedila, likov in vzdušja, sam pa sem se pomudil z nekaterimi fragmentarnimi zapiski ob Leskovčevem delu in njegovem mestu v razvoju slovenske dramatike. Še zmeraj mislim, da je bila pravilna temeljna oznaka — bil je ekspresionist, ki je zorel v realista (tudi Koblar je že prej govoril o "ekspresionističnem realistu") in še posebej dopolnilo: "Ne v zapisovalca vsakdanjosti. Veroval je, kot je sam dejal, v novi realizem". Res, v **Dveh bregovih** se prepleta oboje, ekspresionizem in realizem, preprostost in eksotičnost, defetizem in vera v življenje, Ronina drama in živopisana freska beraškega sveta. O vsem tem sva takrat z Igorjem velikogovorila in pristajal je na moje misli. Zato tudi njegova interpretacija ni mogla biti in ni bila poenostavljeni realizem, tako kakor Leskovčeva drama ni čisti (v tem primeru zapozneli) ekspresionizem. Tako v drami kakor v naši odrski realizaciji se je prepletalo oboje, zato je bilo iskanje "antipodičnosti" ne le nepotrebno, ampak tudi nesmiselno.

Pretnar sam v Gledališkem listu ob premieri ni določneje opredelil svojih pogledov na Leskovčevo dramo, podrobno pa je razložil svoje misli o metodi, ki jo je skušal uveljaviti prav ob **Dveh bregovih**. Priznal je, da bazira njegov način dela na "sistemu" Stanislavskega, vendar je pri tem poudaril "v osnovi", kajti gola shematična kopija se mu za naše razmere ni zdela umestna. V dveh moskovskih letih se je s tem "sistemom" dobera seznanil, zato je zlahka zapazil, da v naši nedavni diskusiji o Stanislavskem nihče ni prodril v bistvo tega "sistema", ki ga zamenjujejo s stilom in sicer v mejah naturalizma in strogega realizma, dejansko pa je ta sistem "metodologija igralčevega psihofizičnega študija vloge, ki ga zanesljivo in jasno vodi k razkrivanju bistvenih avtorjevih misli". Pri tem je pravilno ugotavljal, da o stilu gledališča lahko govorimo samo takrat, kadar gre za odre z izbranim sporedom (primer Stanislavski-Čehov). Posebej pa je opozoril tudi na spremenjeno metodo, za kakršno se je odločil sam Stanislavski v poznejših letih in s katero je zavrgel svoje nekdanje dolgotrajno delo "za mizo". Po volji mu je bila mojstrova odločitev, naj teče v tej prvi fazi le razumska analiza, pri kateri igralec še ne ustvarja, potem pa naj ga režiser čimprej aktivira s tem, da pride na sistem "analize drame in vloge v dejanju". V tej fazi (že na odru) naj delajo igralci improvizacije na konkretne prizore iz drame z improviziranim tekstom, ki pa mora izražati avtorjeve misli.

Režiser **Dveh bregov** se je odločil, da preizkusi to metodo prav ob Leskovčevi drami in nemara ni zgrešena trditev, da se je tudi s tem odrekel poenostavljenemu realizmu. Pozneje je še pisal o tem, kako so igralci sprejemali novi način dela, spčetka mnogi tudi z dvomi ali celo negotovanjem. Bili so prisiljeni k nenehni aktivnosti in pazljivosti, zanje ni mislil zgolj režiser, vsak hip so lahko pričakovali vprašanje, bili so v neprestani napetosti, zato so se nekateri počutili kot šolarčki. Iz razgovora po končanem študiju pa je režiser spoznal, da so vsi brez izjeme sprejeli novo metodo ne le kot zanimivo, ampak tudi koristno. Ne vem, koliko je uporabljal ta način dela tudi poslej — pri Čehovu in Gorkem prav gotovo; zavedal pa se je, da terja vsaj štirideset vaj, zato se mu je moral na primer ob pripravah za Odetsovo **Premiero** v **New Yorku**, četudi nerad, odreči.

V četrti Pretnarjevi sezoni je dočakalo mlado gledališče petinsedemdeseto predstavo; med temi je bilo enajst njegovih. Ob tej priložnosti smo povabili režiserje, naj bi za naš takrat že tradicionalni letni Zbornik odgovorili na dve vprašanji: kaj so doslej najraje delali pri nas in kaj bi radi v bodoče? Igorjev odgovor je bil najkrajši in najbolj konkretni. Priznal je — ne tajim, da mi je bilo kot dramaturgu to lepo priznanje — da mu je bilo skoraj vse odbrano "zelo

pri srcu". Posebej pa je omenil štiri dela: ni težko uganiti, da sta bili med temi **Striček Vanja** in **Malomeščani**, o katerih je tudi največ pisal; med domačimi še **Dva bregova** in pa Torkarjevi **Pozabljeni ljudje**. Največja želja za prihodnost mu je bila dobro napisana sodobna drama iz našega današnjega življenja (vse kaže, da se mu ne v sodelovanju z menoj ne z Lojzatom Filipičem ni izpolnila). Med tujimi deli so ga posebej vabile **Tri sestre** Antona Pavloviča, Rostandov **Cyrano** in Brechtov **Gospod Puntilla**; vse te želje so ostale neizpolnjene — prvi dve igri sta bili malo prej na sporedu ljubljanske Drame, tretja je (več let pozneje) prišla na spored, vendar je ni režiral Pretnar. Navedel je še nekaj "manjših", med katerimi se mu je čez leta izpolnila vsajena, O'Neillova **Elektra v črnini**, vendar je niso uvrstili med vidnejše vzpone na njegovi umetniški poti.

Ko sem se jeseni 1962 poslovil od Mestnega gledališča ljubljanskega, mu je ostal Igor zvest še celo desetletje in vodil je na njegovem odru devetnajst novih premier. Najina srečanja so bila ta čas bolj naključna, "strokovni" pomenki, prej tako pogosti, vse bolj maloštevilni. Poslednji je tekel sredi hrupa in izpuhov Poljanske ceste, blizu Vibafilma nekaj mesecev pred premiero **Idealista**. Igor je poznal mojo občutljivost, kadar je šlo za odrsko podobo Cankarja. Izmenjala sva veliko pogledov, ko je pripravljaval **Narodov blagor**; razhajanj skorajda ni bilo. Ko sem že prej uvrstil v spored preprosto, zvesto in neambiciozno dramatisacijo **Martina Kačurja**, se je prav tako ogreval zanjo kakor Jože Gale. Pozneje smo vsi trije veliko razmišljali o ekranizaciji tega Cankarjevega kratkega romana — že Galetova uprizoritev na dramskem odru je živo opozorila na dragocene možnosti, ki jih hrani v sebi besedilo. Dolga leta so minila od prve zamisli do končne odločitve; to pot je zmagal Pretnar. Verjel sem, da bo njegova občutljiva roka prav vodila to nelahko delo; v nekaterih podrobnostih me je čudila le izbira igralcev. Ni bil presenečen, tudi ni rekel "jaz sem tako hotel". Zavzeto, skorajda ljubeznivo me je prepričeval, da mu ne govorim prvi o tem ("tudi moja mama mi je svetovala enako"), vendar, videl bom, kako mu je uspelo ohraniti ne le Cankarjevo misel, ampak tudi intimnost, vzdušje, podobe ljudi — "le enkrat boš slišal krik v vsem filmu."

Res, napravil je več kot bi bilo mogoče pričakovati. Žal ni bilo priložnosti, da bi mu rekel dobro besedo o Kačurju, ki je prav toliko Cankarjev kakor njegov. Pomislek o zasedbi pa vendarle ni zbledel.

III.

ZASEDBA VLOG V GLEDALIŠKIH REŽIJAH IGORJA PRETNARJA

1954

Zašlo je sonce

Gledališče:

Avtor:

Prevod:

Režija:

Scena:

Kostumi:

Vloge — igralci:

Trock

Shadow

Garth

Miriamne

Esdras

Rokodelčič

Prvo dekle

Drugo dekle

Sodnik Gaunt

Mio

Carr

Herman

Lucia

Piny

Mornar

Policaј

Radikalec

Seržant

Moža v sivem

Prešernovo gledališče Kranj, premiera 6. 5. 1954

Maxwel Anderson

Janez Žmavc

Igor Pretnar k.g.

Niko Matul

Tanja Bedenkova

Jože Pristov

Mirko Cegnar

Laci Cigoj

Anka Čigojeva

Marijan Dolinar

Jože Kovačič

Klio Maverjeva

Nada Bavdaževa

France Trefalt

Janez Eržen

Bogdan Fajon

Tone Dolinar

Metod Mayr

Mara Černetova

Jardo Gogala

Janez Grašič

Lado Štiglic

Tone Eržen

xxx

xxx

Pokojni Christopher Bean

Gledališče:

Avtor:

Prevod:

Režija:

Scena:

Prešernovo gledališče Kranj, premiera 14. 10. 1954

Sidney Howard

Rapa Šuklje

Igor Pretnar

Niko Matul

Kostumi: Milena Kumar

Vloge — igralci:

Dr. Hagget France Trefalt
 Mrs. Haggett Vera Blanč
 Ada Haggett Nada Bavdaževa
 Susan Haggett Anka Cigojeva
 Warren Creamer Laci Cigoj
 Taleant Lado Štiglic
 Rosen Metod Mayr
 Davenport Jože Pristov
 Abby Angelca Hlebčetova

Čujte, ljudje!

Gledališče: Prešernovo gledališče Kranj, premiera 18. 12. 1954

Avtor: William Saroyan
 Prevod: Janez Žmavc
 Režija: Igor Pretnar
 Scena: Niko Matul
 Kostumi: Milena Kumar

Vloge — igralci:

Mladenič Jože Kovačič
 Dekle Anka Cigojeva
 Moški Mirko Cegnar
 Ženska Angelca Hlebčetova
 2. moški Lado Štiglic
 3. moški Metod Mayr

Obzirna vlačuga

Gledališče: Prešernovo gledališče Kranj, premiera 18. 12. 1954

Avtor: Jean Paul Sartre
 Prevod: Ljubo Kotnik
 Režija: Igor Pretnar
 Scena: Niko Matul
 Kostumi: Milena Kumar

Vloge — igralci:

Črnc Franc Trefalt
 Lisa Nada Bavdaževa
 Fred Jelica Siardova
 John Laci Cigoj
 James Lado Štiglic
 Senator Tone Dolinar
 Moški Jože Pristov
 Mirko Cegnar
 Metod Mayr
 Milan Pavlin

1955

Grlice glas

Gledališče: Mestno gledališče ljubljansko, premiera 9. 2. 1955

Avtor: John van Druten
 Prevod: Herbert Grün
 Režija: Igor Pretnar k.g.
 Scena: Milan Butina

- Kostumi: Nada Souvan
- Vloge — igralci:
Sally Middleton
Olive Lashbrooke
Bill Page
- Pisana žoga**
- Gledališče: Prešernovo gledališče Kranj, premiera 13. 5. 1955
- Avtor: Igor Torkar
Režija: Igor Pretnar
Scena: Saša Kump
Kostumi: Nada Souvan
Glasba: France Lampret
- Vloge — igralci:
San
Gaša
Renc
Cene
Moški glas
- Jože Kovačič
Nada Bavdaževa
Laci Cigoj
Mirko Čegnar
Jože Pristov
- Dva bregova**
- Gledališče: Mestno gledališče ljubljansko, premiera 5. 10. 1955
- Avtor: Anton Leskovec
Režija: Igor Pretnar
Scena: Saša Kump
Kostumi: Mija Jarčeva
- Vloge — igralci:
Rona
Komposarica
Macafur
Flore Briga
Župan
Krištof Bogataj
Polica
Križemsvet
Razpotnik
Arčon
Kit
Šoba
Muha
- Iva Zupančičeva
Ruša Bojčeva
Polde Dežman
Saša Miklavc
Jože Lončina
Janez Presetnik
Franci Prus
Miro Veber
Franjo Kumer
Angel Arčon
Marjan Cigoj
Meta Pugljeva
Metka Bučarjeva
Janez Albreht, Franek Trefalt, Danilo Bezljaj, Milan Kalan, Hugo Florjančič, France Presetnik, Mirko Zupančič, Julka Staričeva, Alenka Svetelova, Vera Murkova, Nika Juvanova, Janez Rohaček, Miro Kopač, Judita Hahnova.
- V manjših vlogah sodelujejo:
- Sedem let skomin**
- Gledališče: Drama SNG Ljubljana, premiera 15. 11. 1955
- Avtor: George Axelrod
Prevod: Herbert Grün
Režija: Igor Pretnar k.g.
Scena: Sveta Jovanovič
Kostumi: Mija Jarčeva
Glasba: Bojan Adamič

Vloge — igralci:

Richard Sherman
 Ricky
 Helen Sherman
 Miss Morris
 Elaine
 Marie Kako-se-je-že-pisala
 Dekle
 Dr. Brubaker
 Tom Mackenzie
 Richardov glas
 Mlada dama
 Dekletov glas
 Radijski napovedovalec

Stane Sever
 xxx
 Tina Leonova
 Ivana Mežanova
 Helena Erjavčeva
 Marija Šemetova
 Majda Potokarjeva
 Janez Cesar
 Boris Kralj
 Ivan Jerman
 Boža Weissova
 Vida Leystikova
 Dušan Škedl

Srce igračk

Gledališče:

Avtor:
 Režija:
 Scena:
 Kostumi:

Mestno gledališče ljubljansko, premiera 26.
 12. 1955
 Pavel Golia
 Igor Pretnar
 Milan Butina
 Milan Butina

Vloge — igralci:

Knez
 Knežna Maja
 Direktor gledališča
 Prvi igralec Spiritus
 Gospa Žabura
 Njen sin Lojzek
 Njen sin Tonček
 Andrejček
 Njegova mati
 Lakaj Hugo
 Lakaj Bruno
 Stražar
 Zdravnik
 Velika punčka
 Mala punčka
 Pici-puci-pacica
 Pajac
 Kositrni vojak
 Pajaci, punčke, lutke, medved, zajček, psi-
 ček, muca in druge živali in igračke

Franci Prus
 Julija Staričeva
 Janez Rohaček
 Jože Lončina
 Metka Bučarjeva
 Iva Zupančičeva
 Alenka Svetelova
 xxx
 Slavka Glavinova
 Laci Cigoj
 Miro Veber
 Polde Dežman
 Janez Albreht
 Vera Murkova
 Mira Sardočeva
 Vladoša Simčičeva
 Lucijan Orel
 Saša Miklavc

1956

Premiera v New Yorku

Gledališče:

Avtor:
 Prevod:
 Režija:
 Scena:
 Kostumi:

Mestno gledališče ljubljansko, premiera 31. 3.
 1956
 Clifford Odets
 Ivan Černagoj
 Igor Pretnar
 Sveta Jovanovič
 Nada Souvanova

Vloge — igralci:

Frank Elgin, igralec
 Georgie, njegova žena
 Bernie Dodd, režiser

Miro Kopač
 Slavka Glavinova
 Janez Albreht

Larry, inspicient
 Phil Cook, producent
 Paul Unger, pisatelj
 Nancy Stoddard, igralka
 Ralph, garderober

Jože Lončina
 Janez Presetnik
 Laci Cigoj
 Mira Sardočeva
 Franci Prus

Malomeščani

Gledališče:

Avtor:
 Prevod:
 Režiser:
 Scena:
 Kostumi:

Vloge — igralci:

Bessemjonov, Vasilij Vasiljevič, 58 let, premožen meščan, načelnik pleskarskega ceha
 Akulina Ivanovna, njegova žena, 52 let
 Tatjana, učiteljica, 28 let njuna
 Perer, bivši študent, 26 let otroka
 Nill, rejnec Bessemjonova, strojevodja, 27 let
 Perčihin, daljni sorodnik Bessemjonova, trgovčič s pticami, 50 let
 Polja, njegova hči, šivilja, hodi delat na dom, 21 let
 Jelena Nikolajevna Krivcova, vdova po kaznilniškem nadzorniku, podnajemnica pri Bessemjonovih, 24 let
 Teterjov, cerkv. pevec podnajemnika pri Šiškin, študent Bessemjonovih
 Cvetajeva, učiteljica, Tatjanina prijateljica, 25 let
 Štepanida, kuharica
 Ženska s ceste
 Zdravnik

Mestno gledališče ljubljansko, premiera 12. 12. 1956

Maksim Gorki
 Mile Klopčič
 Igor Pretnar
 Milan Butina
 Mija Jarčeva

France Presetnik

Meta Pugljeva
 Saša Miklavc
 Judita Hahnova
 Janez Presetnik
 Marjan Kralj k.g.
 Miro Kopač

Julka Staričeva
 Alenka Svetelova
 Iva Zupančičeva

Janez Albreht
 Mirko Zupančič
 Alenka Svetelova
 Nika Juvanova
 Ruša Bojčeva
 Metka Bučarjeva
 Danilo Bezljaj

1957

Pokojni Christopher Bean

Gledališče:

Avtor:
 Režija:
 Prevod:
 Scena:
 Kostumi:

Vloge — igralci:

Dr. Hagggett
 Mrs. Hagggett
 Ada Hagggett
 Susan Hagggett
 Abby
 Warren Creamer
 Tallant
 Rosen
 Davenport

Mestno gledališče ljubljansko, premiera 2. 3. 1957

Sidney Howard
 Igor Pretnar
 Rapa Šuklje
 Niko Matul
 Marija Pavličeva

Jože Lončina
 Ruša Bojčeva
 Iva Zupančičeva
 Julija Staričeva
 Vladoša Simčičeva
 Mirko Zupančič
 Franjo Kumer
 Janez Albreht
 Franček Drofenik
 Angel Arčon

Pozabljeni ljudje

Gledališče:

Avtor:

Režija:

Scena:

Kostumi:

Vloge — igralci:

Arja, natakarica, ki je lepa
Tilka, plaho dekle, ki kuha in pospravlja
Ror, star postrežek, ki je zapit in ima platfus, 61 let

Gospod Niko, bivši lastnik manjšega obrata za kovinsko galanterijo, ki je obseden od izumiteljstva

Klemen, z vzdevkom "Drekpumpar", čistilec greznic, ki sanja o gledališču, 26 let

Vane, z vzdevkom "Paradajz", vrtnar mestne vrtnarije, ki je rdečelas, 28 let

Lipe, z vzdevkom "Čajkovski", prodajalec časopisov, ki igra na ogrlice, 39 let

Professor Mende, z vzdevkom "Platon", bivši profesor, norec, ki ni nevaren, 59 let

Andro, z vzdevkom "Fiks", večni študent, ki je tudi lep, a pokvarjen in zgubljen

Uta, cipa, ki je črnolasa, 31 let

Bela, cipa, ki je svetlolasa, 44 let

Polikarp, z vzdevkom "Breznogi", zidarski težak, ki je pohabljen, 34 let

Flori, z vzdevkom "Vilon", pijanček, dobričina, ki ni slab pesnik, 48 let

Marta, z vzdevkom "Nuna", cestna pometalčica, ki je jetična

Detektiv

Policaј

Mestno gledališče ljubljansko, premiera 18. 5. 1957

Igor Torkar

Igor Pretnar

Vladimir Rijavec

Mija Jarčeva

Julija Staričeva

Judita Hahnova

Miro Veber

Danilo Bezlaj

Saša Miklavc

Miro Zupančič

Jože Lončina

Janez Albreht

Franček Drogenik

Iva Zupančičeva

Ruša Bojčeva

France Presetnik

Janez Presetnik

Slavka Glavinova

Franjo Kumer

Angel Arčon

Striček Vanja

Gledališče:

Avtor:

Prevod:

Režija:

Scena:

Kostumi:

Glasba:

Vloge — igralci:

Sreberjakov, Aleksander Vladimirovič, upokojen univerzitetni profesor

Jelena Andrejevna, njegova žena, 27 let

Sofija Aleksandrovna (Sonja), njegova hči iz prvega zakona

Vojnička, Marja Vasiljevna, vdova tajnega svetnika, mati prve profesorjeve žene

Vojnicki, Ivan Petrovič, njen sin

Astrov, Mihail Lvovič, zdravnik

Teljegin, Ilja Iljič, obubožani posestnik

Marina, stara pestunja

Delavec

Mestno gledališče ljubljansko, premiera 5. 10. 1957

Anton Pavlovič Čehov

Josip Vidmar

Igor Pretnar

Milan Butina

Alenka Bartl-Seršova

Stanko Prek

Edvard Gregorin

Nika Juvanova

Iva Zupančičeva

Vladoša Simičičeva

Janez Presetnik

Janez Albreht

Maks Bajc

Marija Nablocka k.g.

Mirko Zupančič

Čarobna paličica

Gledališče:

Mestno gledališče ljubljansko, premiera 1. 12. 1957

Avtor:

Kristina Brenkova

Režija:

Igor Pretnar

Scena:

Marlenka Stupica

Kostumi:

Valči Illovarjeva

Vloge — igralci:

Polonca

Alenka Svetelova

Primož

Pavle Jeločnik

Marja

Nada Bavdaževa k.g.

Jagoda

Julija Staričeva

Čene

Saša Miklavc

Lojze

Milan Kalan

Marjan

Judita Hahnova

Milan

Iva Zupančičeva

Helena

Metka Bučarjeva

Ana

Vera Murkova

Tujka

Nika Juvanova

1959

Namišljeni zdravnik

Gledališče:

Mestno gledališče ljubljansko, premiera 20. 11. 1959

Avtor:

Hans Weigel

Prevod:

Janko Moder

Priredba:

Ivo Juriša

Režija:

Igor Pretnar

Scena:

Vladimir Rijavec

Kostumi:

Marija Kobijeva

Vloge — igralci:

Neki Harry, ki ni zdravnik

Maks Bajc

Pat Vandermeelen, mož in oče

Miro Kopač

Nellie, žena in mati

Ruša Bojčeva

Peggy, hčerka

Iva Zupančičeva

Frank, sin in pacient

Franek Trefalt

Mimi, hišna

Meta Pugljeva

dr. Hladny, zdravnik

Janez Albreht

1960

Tetovirana koža

Gledališče:

Mestno gledališče ljubljansko, premiera 7. 5. 1960

Avtor:

Tennessee Williams

Prevod:

Mira Mihelič

Režija:

Igor Pretnar

Scena:

Sveta Jovanović

Kostumi:

Mija Jarčeva

Glasba:

Stanko Prek

Vloge — igralci:

Assunta

Metka Bučarjeva

Rosa delle Rose

Anka Cigojeva

Serafina delle Rose

Nika Juvanova

Estelle Hohengarten

Judita Hahnova

Strega

Meta Pugljeva

Giuseppina

Ruša Bojčeva

Violetta
 Mariella
 Peppina
 Oče de Leo
 Zdravnik
 Gdč. Yorkova
 Flora
 Bassie
 Jack Hunter
 Trgovski potnik
 Alvaro Mangiacavallo
 Otroci: Salvatore, Vivi, Bruno

Nada Bavdaževa k.g.
 Alenka Boletova k.g.
 Mara Černetova k.g.
 Miro Kopač
 Angel Arčon
 Vladoša Simčičeva
 Vera Murkova
 Alenka Svetelova
 Mirko Zupančič
 Janez Albreht
 Dare Ulaga
 xxx

Zakonski vrtiljak

Gledališče:

Mestno gledališče ljubljansko, premiera 26. 11. 1960

Avtor:
 Prevod:
 Režija:
 Scena:
 Kostumi:

Leslie Stevens
 Malia Golobova
 Igor Pretnar
 Sveta Jovanović
 Valči Ilovarjeva

Vloge — igralci:

Paul Delville
 Content Delville
 Katrin Sweg
 Ross Barnett

Franci Presetnik
 Tina Leonova
 Anka Cigojeva
 Vladimir Skrbinšek

1961

Za narodov blagor

Gledališče:

Mestno gledališče ljubljansko, premiera 21. 2. 1961

Avtor:
 Režija:
 Scena:
 Kostumi:

Ivan Cankar
 Igor Pretnar
 Milan Butina
 Marija Kobijeva

Vloge — igralci:

Aleksij pl. Gornik

Stane Sever k.g.
 Danilo Bezljaj
 Vladimir Skrbinšek

Dr. Anton Grozd, dež. poslanec, občinski svetnik itd.

Katarina, njegova žena

Matilda, njegova nečakinja

Dr. Pavel Gruđen, drž. poslanec, občinski svetnik itd.

Helena, njegova žena

Jožef Mrmolja občinska svetnika

Klander občinska svetnika

Mrmoljevka

Julijan Ščuka, žurnalist

Siratka, literat

Fran Kadivec, jurist, sorodnik Grozdov

Profesor Kremžar

Stebelce, poet

Slabo oblečen mladenič

Hišna pri Grudnovih

Občinska svetnika

Peter, sluga pri Gorniku

Tina Leonova
 Nada Bavdaževa
 Jože Lončina

Nika Juvanova
 Miro Kopač
 Franjo Kumer
 Vera Murkova
 Janez Albreht
 Franek Trefalt
 Dare Ulaga
 Maks Bajc
 Franček Drogenik
 Milan Kalan
 Metka Pugljeva
 Milan Brezigar
 Franci Presetnik
 Mirko Zupančič

Ženitev

Gledališče:

Avtor:

Prevod:

Režija:

Scena:

Kostumi:

Drama SNG Ljubljana, premiera 14. 4. 1961

Nikolaj Vasiljevič Gogolj

Josip Vidmar

Igor Pretnar k.g.

Vladimir Rijavec

Mija Jarčeva

Vloge — igralci:

Agatja Tihonovna, trgovčeva hči, nevesta

Arina Pantelejmonovna, teta

Fekla Ivanovna, posredovalka

Podkoljosin, aktiven dvorni svetnik

Kočkarjov, njegov prijatelj

Jajčnica, Eksekutor

Anučkin, pehotni častnik v pokoju

Ževakin, pomorščak

Dunjaška, hišna

Staričkov, gospodar

Stjepan, Podkoljosinov sluga

Mila Kačičeva

Elvira Kraljeva

Vida Juvanova

Stane Potokar

Bert Sotlar

France Presetnik

Janez Rohaček

Maks Furjan

Helena Erjavčeva

Jože Zupan

Aleksander Valič

Heroica

Gledališče:

Avtor:

Režija:

Scena:

Kostumi:

Mestno gledališče ljubljansko, premiera 30. 9. 1961

Vinko Strgar

Igor Pretnar

Sveta Jovanović

Valči Illovarjeva

Vloge - igralci:

Doktor Robert

Njegova žena

Sonja, devetnajstletna

Frenč, osemnajstleten

Lukec, osemleten

Nemški oficir

Dva nemška vojaka

Vladimir Skrbinšek

Meta Pugljeva

Anka Cigojeva

Dare Ulaga

Lev Kreft

Saša Miklavc

xxx

Dan oddiha

Gledališče:

Avtor:

Prevod:

Režija:

Scena:

Kostumi:

Mestno gledališče ljubljansko, premiera 4. 10. 1961

Valentin Katajev

Dušan Moravec

Igor Pretnar

Milan Butina

Anja Dolenčeva

Vloge — igralci:

Zajcev, preskrbovalni agent, blizu 60 let

Klava Ignatjuk, študentka, prej popularna traktoristka, 24 let

Kostja Goluškin, njen mož, 25 let

Vera Karpovna, upravnica počitniškega doma

Miusov, načelnik centralne baze, 45 let

Dudkin, profesor

Dudkina, profesorjeva žena, starejša dama, ki se dela mlado

Roza Jeremejevna, žena Zajceva

Maks Bajc

Alenka Svetelova

Franek Trefalt

Tina Leonova

Danilo Bezljaj

Janko Hočeva

Ruša Bojčeva

Vera Murkova

Zdravnik
Vratar v počitniškem domu
Šura
Kuhar

Franjo Kumer
Milan Brezigar
Judita Hahnova
Franci Prus

1962

Irkutska zgodba

Gledališče:

Mestno gledališče ljubljansko, premiera 6. 11. 1962

Avtor:

Aleksej Arbutov

Prevod:

Mile Klopčič

Režija:

Igor Pretnar

Scena:

Milan Butina

Kostumi:

Mija Jarčeva

Glasba:

Bojan Adamič

Koreograf:

Henrik Neubauer

Vloge — igralci:

Zbor
Valja, blagajničarka v prodajalni
Larisa, prodajavka
Stepan Jegorovič Serdjuk, vodja moštva na velikem premičnem ekskavatorju
Sergej Sariogin, vodja izmene, mojster strojnik na ekskavatorju
Viktor Bojcov, prvi pomočnik strojnika, električar
Rodik, drugi pomočnik strojnika, hidravlik
Denis, ključavničar na ekskavatorju
Afanasij Lapčenko, pomožni delavec na ekskavatorju
Zinka, Denisova žena, betonirka
Maja, Rodikova sestra, dijakinja desetega razreda iz Moskve
Njura, monterka
Bolniška sestra, pestunja
Prvi fant
Drugi fant
Kolja, deček
Lera, njegova znanka

Mirko Zupančič k.g.
Alenka Svetelova
Tina Leonova
Franci Presetnik

Saša Miklavc

Janez Eržen

Franek Trefalt
Franček Drofenik
Dare Ulaga

Anka Cigojeva
Nada Bavdaževa

Vera Perova
Metka Pugljeva
Milan Kalan
Pavle Jeločnik
Franci
Vesna

1963

Tigrov kožuh

Gledališče:

Mestno gledališče ljubljansko, premiera 6. 3. 1963

Avtor:

Miroslav Stehlik

Prevod:

Janko Moder

Režija:

Igor Pretnar

Scena:

Milan Butina

Kostumi:

Saša Pauličeva

Vloge — igralci:

Mamka Chamostejlova
Lojza
Libor Milouš
Milena
Robert Donat
Rena

Ruša Bojčeva
Julij Guštin
Franek Trefalt
Judita Hahnova
Danilo Bezljaj
Nika Juvanova

Primer tovariša Koprivice

Gledališče:	Mestno gledališče ljubljansko, premiera 26. 11. 1963
Avtor:	Bogdan Jovanović
Prevod:	Miloš Mikelc
Režija:	Igor Pretnar
Scena:	Sveta Jovanović
Kostumi:	Marija Kobijeva
Vloge - igralci:	
Radovan, sekretar organizacije ZK v podjetju	Janez Eržen
Simić, direktor	Vladimir Skrbinšek
Dušanka, tajnica	Ruša Bojčeva
Milan Koprivica, strojnik	Franci Presetnik
Katja, urednica, njegova žena	Tina Leonova
Kosjer, inženir	Ivan Jerman
Ilija, prejšnji sekretar ZK v podjetju	Angel Arčon
Brko, zidar	Franjo Kumer
Sremac, skladiščnik	Milan Brezigar
Raka, delavec	Julij Guštin
Steva, delavec	Slavko Strnad
Mitke, šofer	Franček Drogenik
Trajče, brezposelni delavec	Jože Lončina
Jova, delavec	Maks Bajc
Dača, delavec	Franek Trefalt
Vera, strojepisica	Nada Bavdaževa
Malibrk, šef računovodstva	Daniilo Bezljaj
Paja, tehnik	Milan Kalan
Mika, šofer	Dare Ulaga
Stanka, Stevova žena	Metka Pugljeva

Pošta "Balon"

Gledališče:	Mestno gledališče ljubljansko, premiera 21. 12. 1963
Avtor:	France Vurnik
Režija:	Igor Pretnar
Vloge — igralci:	
Pisatelj	Angel Arčon
Ona	Alenka Svetelova
On	Saša Miklavc
Dedek Mraz	Franci Prus
Medveda	Franc Rigler
Posneti glasovi:	Štefan Jakopič
	Nada Bavdaževa, Vera Perova, Franček Kumer, Lado Rabzelj, Ljubo Renko, Gregor Berden, Milan Skitek, Eva Scagnetti

1964

Pokojnik

Gledališče:	Mestno gledališče ljubljansko, premiera 13. 5. 1964
Avtor:	Branislav Nušić
Prevod:	Mile Klopčič
Režija:	Igor Pretnar
Scena:	Milan Butina
Kostumi:	Marija Kobijeva

Vloge — igralci:

Pavle Marić
Milan Novaković
Spasoje Blagojević
Gospod Djurić
Ljubomir Protić
Anta
Mladen Djaković
Mile
Detektiv
Rina
Vukica
Agnija
Ana
Zofija

Mary, Mary

Gledališče:

Avtor:
Prevod:
Režija:
Scena:
Kostumi:

Vloge — igralci:

Bob McKellaway — mlad, neodvisen založnik; bliža se štiridesetim
Mary McKellaway — njegova prejšnja žena; ločila sta se pred letom dni in Mary zdaj samostojno opravlja svoj poklic
Tiffany Richards — Bobova zaročenka, dvajsetih let, bogata
Oscar Nelson — odvetnik, strokovnjak za davščine, prijatelj Boba in Mary; blizu petdesetih
Dirk Winston — filmski igralec, Bobov tovariš iz vojnih dni

1965

Platonov

Gledališče:

Avtor:
Prevod:
Režija:
Asistent režije:
Scena:
Kostumi:
Glasba:

Vloge — igralci:

Anna Petrovna Vojniceva
Sergej Pavlovič Vojnincev
Sofija Jegorovna
Porfirij Semjonovič Glagoljev 1
Kirill Porfirjevič Glagoljev 2
Gerasim Kuzmič Petrin
Pavel Petrovič Ščerbuk

Saša Miklavc
Janez Eržen
Dare Ulaga
Angel Arčon
Franek Trefalt
Maks Bajc
Danilo Bezljaj
Milan Kalan
Franci Prus
Mira Bedenkova
Vera Perova
Ruša Bojčeva
Alenka Svetelova
Judita Hahnova

Mestno gledališče ljubljansko, premiera 4. 12. 1964

Jean Kerr
Dušan Tomše
Igor Pretnar
Milan Butina
Marija Kobijeva

Janez Eržen

Alenka Svetelova

Irena Prosenova k.g.

Franci Presetnik

Franek Trefalt

Mestno gledališče ljubljansko, premiera 24. 2. 1965

Anton Pavlovič Čehov
Janko Moder
Igor Pretnar
Dušan Mlakar
Milan Butina
Mija Jarčeva
Bojan Adamič

Nika Juvanova
Saša Miklavc
Judita Hahnova
Maks Bajc
Franc Markovčič
Franjo Kumer
Milan Brezigar

Ivan Ivanovič Trilecki
Nikolaj Ivanovič
Timofej Gordojevič Bugrov
Mihail Vasiljevič Platonov
Aleksandra Ivanovna
Katja

Franci Presetnik
Dare Ulaga
Jože Lončina
Janez Eržen
Tina Leonova
Nada Bavdaževa

1966

Lbezn

Gledališče:

Avtor:
Prevod:
Režija:
Režiserjev svetovalec za pantomimične elemente:
Scena:
Kostumi:
Glasba:

Mestno gledališče ljubljansko, premiera 17. 2. 1966

Murray Schisgal
Janko Moder
Igor Pretnar
Valdés Andrés (Kuba)

Sveta Jovanović
Marija Kobijeva
France Lampret

Vloge — igralci:

Harry Berlin
Milt Manville
Ellen Manville

Janez Eržen
Zlatko Šugman
Leontina Skrbinškova

Nikoli ne veš

Gledališče:

Avtor:
Prevod:
Režija:
Asistent režije:
Scena:
Kostumi:

Mestno gledališče ljubljansko, premiera 16. 6. 1966

George Bernard Shaw
Stojan Cigoj
Igor Pretnar
Dušan Mlakar
Milan Butina
Mija Jarčeva

Vloge — igralci:

Clandonova
Gloria
Dolly
Philip
Dr. Valentine, zobozdravnik
Fergus Crampton
Finch M'Comas, odvetnik
Bohun, svetnik
Natakar
Sobarica

njeni otroci

Vera Murkova
Alenka Svetelova
Nada Bavdaževa
Milan Kalan
Zlatko Šugman
Franci Presetnik
Franjo Kumer
Franeek Trefalt
Vladimir Skrbinšek
Mira Bedenkova

1967

Pisalni stroj

Gledališče:

Avtor:
Prevod:
Režija:
Scena:
Kostumi:

Mestno gledališče ljubljansko, premiera 17. 1. 1967

Jean Cocteau
Radojka Vrančičeva
Igor Pretnar
Milan Butina
Milan Kobijeva

Vloge — igralci:

Fred, 50 let
 Didier, 46 let
 Pascal Maxime, 23 let
 Solange, 43 let
 Margot, 28 let
 Gospodična s pošte, 24 let

Franci Presetnik
 Franjo Kumer
 Franček Drofenik
 Nika Juvanova
 Alenka Svetelova
 Anka Cigojeva

Valček toreadorjev

Gledališče:

Avtor:
 Prevod:
 Režija:
 Scena:
 Kostumi:

Mestno gledališče ljubljansko, premiera 6. 5. 1967

Jean Anouilh
 Radojka Vrančičeva
 Igor Pretnar
 Sveta Jovanović
 Marija Kobijeva

Vloge — igralci:

General
 Generalica, njegova žena
 Estelle
 Sidonie
 Gaston, njegov tajnik
 Gospodična de Sainte-Euverte
 Gospa Dupont Fredaine, lepa šivilja
 Zdravnik
 Župnik
 Hišna I.
 Hišna II.

njegovi
 hčerki

Vladimir Skrbinšek
 Tina Leonova
 Vera Perova
 Nada Bavdaževa
 Ivan Jezernik
 Maja Sugmanova
 Alenka Svetelova
 Maks Furijan
 Milan Brezigar
 Metka Pugljeva
 Mira Bedenkova

Elektra v črnini

Gledališče:

Avtor:
 Prevod:
 Režija:
 Scena:
 Kostumi:

Mestno gledališče ljubljansko, premiera 15. 12. 1967

Eugene O'Neill
 Mira Miheličeva, Janko Moder in Mirko Rupel
 Igor Pretnar
 Sveta Jovanović
 Mira Jarčeva

Vloge — igralci:

Ezra Mannon, brigadni general
 Christine, njegova žena
 Lavinija, njuna hči
 Ori, njun sin
 Adam Brant, kapitan jadrnice
 Peter Niles, topniški stotnik
 Hazel Nielsova, njegova sestra
 Seth Beckwith, sluga pri Mannonovih

Vladimir Skrbinšek
 Nika Juvanova
 Judita Hahnova
 Saša Miklavc
 Dare Ulaga
 Franc Markovčič
 Anka Cigojeva
 Milan Brezigar

1968

Komaj do srednjih vej

Gledališče:

Avtor:
 Prevod:
 Režija:
 Scena:

Mestno gledališče ljubljansko, premiera 25. 4. 1968

Peter Ustinov
 Ciril Kosmač
 Igor Pretnar
 Milan Butina

Kostumi:

Marija Kobijeva

Vloge — igralci:

Lady Fitzbutress
 Helga
 General Sir Mallaleieu Fitzbutress
 Robert
 Lesley
 Judy
 Tiny Gilliatt Brown
 Vikar
 Basil Utterwood

Tina Leonova
 Anka Cigojeva
 Franci Presetnik
 Niko Goršič
 Tone Kuntner
 Maja Šugmanova
 Janez Škof
 Vladimir Skrbinšek
 Ivan Jezernik

Srebrne vezi

Gledališče:

Slovensko ljudsko gledališče Celje, premiera
27. 9. 1968

Avtor:

Dorđe Lebović

Prevod:

Majda Križajeva

Režija:

Igor Pretnar

Scena:

Milan Butina

Kostumi:

Irena Felicijanova

Vloge — igralci:

Stara
 Potepuh
 Gvozden
 Mala
 Beli
 Major

Nada Božičeva
 Pavle Jeršin
 Franci Gabrovšek
 Minu Kjudova
 Janez Bermež
 Jože Pristov

1969

Malomeščani

Gledališče:

Slovensko ljudsko gledališče Celje, premiera
24. 1. 1969

Avtor:

Maksim Gorkij

Prevod:

Mile Klopčič

Režija:

Igor Pretnar

Scena:

Milan Butina

Kostumi:

Mija Jarčeva

Vloge — igralci:

Bessemjónov, Vasilij Vasiljevič, premožen
 meščan, načelnik pleskarskega ceha
 Akulína Ivánovna, njegova žena
 Peter, bivši študent njuna
 Tatjana, učiteljica otroka
 Nil, Rejenec Bessemjónova, strojevodja

Jože Pristov

Perčihin, daljni sorodnik Bessemjónova, tr-
 govčič s pticami
 Pólja, njegova hči, šivilja, hodi delat na dom
 Jelena Nikolájevna Krivcova, vdova po kaz-
 nilniškem nadzorniku, podnajemnica pri
 Bessemjónovih
 Teterjón, cerkveni pevec podnajemnika pri
 Šiškin, študent Bessemjónovih
 Cvetájeva, učiteljica, Tatjanina prijateljica
 Štepanída, kuharica
 Ženska s ceste
 Zdravnik

Nada Božičeva
 Franci Gabrovšek
 Marjanca Krošlova
 Janez Bermež
 Bogomir Veras, debut
 Angel Arčon k.g.

Minu Kjudrova
 Mija Mencejeva

Sandi Krošl
 Marko Simčič
 Jana Šmidova
 Marija Goršičeva
 Anica Kumrova
 Branko Grubar

Polovične resnice

Gledališče:

Avtor:
Prevod:
Režija:
Scena:
Kostumi:

Vloge — igralci:

Greg
Ginny
Phillip
Sheila

Mestno gledališče ljubljansko, premiera 3. 4. 1969

Alan Ayckbourn
Irena Frelihova
Igor Pretnar
Milan Butina
Darja Vidičeva

Zlatko Šugman
Marija Lojk-Tršarjeva
Franci Presetnik
Tina Leonova

1970

Zbogom, Charlie!

Gledališče:

Avtor:
Prevod:
Režija:
Scena:
Kostumi:
Glasba:

Vloge — igralci:

Charlie
Rusty Mayerlingova
Franny
Jennifer
George Tracy
Alex Mayerling
Irving

Mestno gledališče ljubljansko, premiera 25. 2. 1970

George Axelrod
Janko Moder
Igor Pretnar
Sveta Jovanović
Marija Kobijeva
Bojan Adamič

Milena Zupančičeva
Judita Hahnova
Nika Juvanova
Anka Cigojeva
Milan Kalan
Franjo Kumer
Julij Guštin

Peta kolona

Gledališče:

Avtor:
Prevod:
Režija:
Scena:
Kosutmi:
Glasbena in zvočna oprema:

Vloge — igralci:

Dorothy Bridges
Philip Rawlings
Robert Preston
Max
Ravnatelj hotela
Anita, zamorska cipa
Petra, sobarica
Antonio
1. tovariš
2. tovariš
Tovariš Wilkinson
Električar
Civilist

Mestno gledališče ljubljansko, premiera 26. 5. 1970

Ernest Hemingway
Herbert Grün
Igor Pretnar
Sveta Jovanović
Mija Jarčeva
France Lampret

Milena Zupančičeva
Dare Ulaga
Saša Miklavc
Janez Eržen
Danilo Bezlaj
Nada Bavdaževa
Metka Pugljeva
Jože Lončina
Franček Drogenik
Tone Kuntner
Ivan Jezernik
Andrés Valdés
Angel Arčon

Vojak
Dekle
Gardist

Franc Markovčič
Anka Cigojeva
Julij Guštin

Srečal sem dekle

Gledališče:

Mestno gledališče ljubljansko, premiera 25. 5. 1971

Avtor:
Prevod:
Režija:
Scena:
Kostumi:
Naštudirano samo za RTV

Kerndl Rainer
Gitica Jakopin
Igor Pretnar
Sveta Jovanović
Marija Kobi

Vloge — igralci:

Ona
On

Milena Zupančič
Janez Eržen

1971

Samomorilec

Gledališče:

Mestno gledališče ljubljansko, premiera 5. 10. 1971

Avtor:
Prevod:
Režija:
Scena:
Kostumi:
Glasba:

Nikolaj Robertovič Erdman
Mile Klopčič
Igor Pretnar
Sveta Jovanović
Mija Jarčeva
France Lampret

Vloge — igralci:

Semjon Semjonovič Podsekálnikov, brezposelnež, samomorilec
Marija Lukjanovna Podsekálnikova, njegova žena
Serafima Iljinična, njegova tašča
Aleksander Petrovič Kalabuški, njen sošed, pred kratkim ovdovel, lastnik streljarne, organizator
Margarita Ivanovna Peresvetova, njegova ljubica
Aristarh Dominkovič Gološčapov, predstavnik inteligence
Kleopatra Maksimovna
Raisa Filipovna, njena tekmica
Jegor Timofejevič
Valdemar Arsenijevič Pugačov, mesar
Oče Jelpidij, duhovnik
Viktor Viktorovič, pisatelj
Zinka Padespanj, dama na žlahtnem glasu
Grunja, dama na žlahtnem glasu
Starka
Kostja, natakár
Madmoiselle Henriette, modistka
Prvi pijanec
Drugi pijanec
Pogrebnik
Gluhonemi
Prvi fantič z venci
Drugi fantič z venci

Polde Bibič
Maja Šugmanova
Tina Leonova
Franc Markovčič
Anka Cigojeva
Francšek Drogenik
Mira Bedenkova
Alenka Svetelova
Ivan Jezernik
Jože Lončina
Janez Eržen
Tone Kuntner
Majda Grbčeva
Nada Bavdaževa
Vera Murkova
Julij Guštin
Judita Hahnova
Danilo Bezljaj
Angel Arčon
Milan Brežigar
Andrés Valdés
Rajko Stupar
Janez Starina

1973

Še tak lisjak se nazadnje ujame

Gledališče:

Avtor:

Prevod:

Režija:

Scena:

Kostumi:

Drama SNG Maribor, premiera 3. 11. 1973

Aleksandr Nikolaevič Ostrovskij

Vladimir Levstik

Igor Pretnar

Sveta Jovanović

Mija Jarčeva

Vloge — igralci:

Jegor Dmitrič Glumov

Glafira Klimovna Glumova

Nil Fedosejič Mamajev

Kleopatra Lvovna Mamajeva

Kruticki

Ivan Ivanič Gorodulin

Sofija Ignjatevna Turisina

Mašenjka, njena nečakinja

Jegor Vasiljevič Kurčajev

Golutvin

Manjefa

Služabnik Mamajeva

Služabnik Krutickega

Grigorij, služabnik Turusina

Janez Klasinc

Majda Hermanova

Boris Brunčko

Milena Muhičeva

Arnold Tovornik

Franci Gabrovšek

Angleca Jenčič-Jankova

Nataša Sirkova

Evgen Car

Volodja Peer

Pavla Brunčkova

Franjo Vičar

Jože Samec

Jože Zupan

1974

Komedija ljubezni

Gledališče:

Avtor:

Režija:

Scena:

Kostumi:

Glasba:

Mestno gledališče ljubljansko, premiera 27. 2. 1974

Noel Coward

Igor Pretnar

Sveta Jovanović

Marija Kobijeva

Bojan Adamič

Vloge — igralci:

Armanda Prynne

Viktor Prynne, njen mož

Luiza, služkinja

Sibila Chase

Eliot Chase, njen mož

Milena Zupančičeva

Janez Škof

Olga Gradova

Maja Sugmanova

Zlatko Sugman

Volkovi in ovce

Gledališče:

Avtor:

Prevod:

Režija:

Scena:

Kostumi:

Glasba:

Drama SNG Ljubljana, premiera 9. 5. 1974

Aleksandr Nikolaevič Ostrovskij

Milan Jesih

Igor Pretnar

Sveta Jovanović

Alenka Bartlova

France Lampret

Vloge — igralci:

Meropija Davidovna Murzavecka, starejša deklica, lastnica velikega, vendar zadolženege imetja, oseba, ki ima v guberniji močan vpliv

Štefka Drolčeva

Apolon Viktorovič Murzavecki, mladenič, odpuščen praporščak, nečak Murzavecke

Dare Valič

Glafira Aleksejevna, siromašno dekle, sorodnica Murzavecke	Marija Benkova
Jevlampija Nikolajevna Kupavina, bogata mlada vdova	Majda Potokarjeva
Anfisa Tihonovna, njena tetka, starka	Duša Počkajeva Angelca Hlebčetova
Vukol Naumovič Čugunov, bivši član okrožnega sodišča	Aleksander Valič
Mihail Borisovič Linjajev, bogat zaliti gospod, častni mirovni sodnik	Janez Albreht
Vasilij Ivanovič Berkutov, posestnik, sosed Kupavine	Boris Kralj
Klavdij Gorecki, nečak Čugunova	Tone Gogala
Pavlin Saveljič, prvi lakaj pri Murzavecki	Marjan Hlastec
Vlas, točaj pri Murzavecki	Vinko Podgoršek
Kornilij, lakaj pri Murzavecki	Marjan Benedičič

1976

Hlapci

Gledališče:

Avtor:

Režija:

Asistent režije:

Scena:

Kostumi:

Koreografija:

Vloge — igralci:

Župnik

Nadučitelj

Jerman

Komar

Hvastja

Lojzka

Geni

Minka

Zdravnik

Poštar

Župan

Anka, županova hči

Jermanova mati

Kalander, kovač

Kalandrova žena

Pisek, pijanec

Nace, kmet

Kmetica

Krcmar

1. Kmetica

2. Kmetica

Delavec

Stari kmet

Kmet

Drama SNG Maribor, premiera 15. 10. 1976

Ivan Cankar

Igor Pretnar

Iztok Valič

Mirko Lipužič

Alenka Bartlova

Lojzka Žerdinova

Marjan Bačko

Roman Lavrač

Boris Kočevar

Franci Gabrovšek

Volodja Peer

Milena Muhičeva

Anica Vebletova

Breda Pugljeva

Janez Klasinc

Peter Ternovšek

Boris Brunčko

Anica Sivčeva

Angelca Jankova

Rado Pavalec

Majda Hermanova

Ivo Leskovec

Evgen Car

Pavla Brunčkova

Jože Zupan

Milena Godinova

Hermina Kočevarjeva

Jože Samec

Franjo Vičar

Borut Pečar

Zbrala Francka Slivnik

IV.

ČLANKI, IZŠLI OB PRETNARJEVIH REŽIJAH V SLOVENSKEM GLEDALIŠČU

1. Anderson M.: ZAŠLO JE SONCE. PG Kranj, 6. 5. 1954

Pretnar Igor: Karakterji v drami Zašlo je sonce. Gledališki list Kranj 1953/54 št. 8 str. 6-11 (6. 5. 1954)

Žmavc Janez: Tragedija iz ameriškega podzemlja. Pred premiero v Prešernovem gledališču. Glas Gorenjske 30. 4. 1954 št. 18

Žmavc Janez: Maxwell Anderson v Prešernovem gledališču. Ljubljanski dnevnik 5. 5. 1954 št. 103

Grün Herbert: Prvi gledališki nastop Igorja Pretnarja. (S sliko.) Ljudska pravica 9. 5. 1954 št. 109 str. 7

Javoršek Jože: Maxwell Anderson: "Zašlo je sonce". Premiera v Prešernovem gledališču v Kranju. Slovenski poročevalec 9. 5. 1954 št. 107

Mikeln Miloš: Maxwell Anderson: Zašlo je sonce. Uspel odrski debut režiserja Igorja Pretnarja v Kranju. Ljubljanski dnevnik 11. 5. 1954 št. 108 str. 3

Bratkovič France: Poetična ali socialna drama? Uprizoritev ameriške tragedije "Zašlo je sonce" v PG. Debut režiserja Igorja Pretnarja. (S sliko.) Glas Gorenjske 15. 5. 1954 št. 20

Golouh Marinka: Maxwell Anderson: "Zašlo je sonce". Socialistična misel 1954 št. 7-8 str. 498-500

2. Howard S. C.: POKOJNI CHRISTOPHER BEAN. PG Kranj, 14. 10. 1954

Pretnar Igor: Smisel Howardove komedije. Gledališki list Kranj 1954/55 št. 2 (14. 10. 1954)

Christopher Bean. Odlomek iz drugega dejanja. Gledališki list Kranj 1954/55 št. 2 (14. 10. 1954)

Mikeln Miloš: S. Howard: Pokojni Christopher Bean. Uprizoritev Prešernovega gledališča. Ljubljanski dnevnik 19. 10. 1954 št. 245 str. 5

Bratkovič France: Howard: Pokojni Christopher Bean. (S sliko.) Glas Gorenjske 23. 10. 1954 št. 43

Javoršek Jože: Druga premiera v Prešernovem gledališču. S. Howard: Pokojni Christopher Bean. Slovenski poročevalec 23. 10. 1954 št. 249

3. Saroyan W.: ČUJTE, LJUDJE! PG Kranj, 18. 12. 1954

4. Sartre J. P.: OBZIRNA VLAČUGA. PG Kranj, 18. 12. 1954

Žmavc Janez: William Saroyan se je rodil ... Gledališki list Kranj 1954/55 št. 4. (18. 12. 1954). Ponatis ob gostovanju v Celju 14. 4. 1955

Pretnar Igor: Ko človek premišlja o Sartrovi "Obzirni vlačugi" ... Gladališki list Kranj 1954/55 št. 4 (18. 12. 1954). Ponatis ob gostovanju v Celju 14. 4. 1955

Grabnar Boris: Radovednosti je zadoščeno. (Ob premieri Sartrove "Obzirne vlačuge" in Saroyanove enodejanke "Čujte, ljudje!" v Kranju). (S sliko.) Ljudska pravica 23. 12. 1954 št. 304 str. 6

Javoršek Jože: Glejte, Amerika! Zanimiv gledališki večer v Kranju. Slovenski poročevalec 26. 12. 1954 št. 301

Bratkovič France: Pripombe k dvema enodejankama "Glejte, Amerika". Sartre, ki ni Sartre. Sartre "Obzirna vlačuga", Saroyan "Čujte ljudje" v PG. Glas Gorenjske 1. 1. 1955

Mikeln Miloš: Dva gledališča obiska. V ljubljanskem Mestnem gledališču sta gostovali Prešernovo gledališče iz Kranja in Slovensko narodno gledališče iz Trsta. Ljubljanski dnevnik, 25. 1. 1955

5. Druten J.: GRVICE GLAS. MGL, 9. 2. 1955

Pretnar Igor: Grlice glas. (John van Druten). Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1954/55 št. 7 str. 163-166 (9. 2. 1955)

Grabnar Boris: Spet ena iz Amerike. Premiera komedije "Grlice glas" Johna van Drutna v Mestnem gledališču v Ljubljani. (S sliko.) Ljudska pravica 12. 2. 1955 št. 36 str. 6

Predan Vasja: Ljubezen na Broadwayu. Johna van Drutna "Grlice glas" v Mestnem gledališču. Ljubljanski dnevnik 14. 2. 1955 št. 37

Jerko Jože: John van Druten: "Grlice glas". Uprizoritev Mestnega gledališča v Ljubljani. (S sliko.) Slovenski poročevalec 23. 2. 1955 št. 45

Dolžan Matko: V MG postajajo neresni. Tribuna 5. 3. 1955 št. 4-5

6. Torkar I.: PISANA ŽOGA. PG Kranj, 13. 5. 1955 (premiera na festivalu v Celju)

Pretnar Igor: Dramaturška vloga barve. Gledališki list Kranj 1954/55 št. 8 (13. 5. 1955)

Pretnar Igor: Vprašanja za avtorja. Gledališki list Kranj 1954/55 št. 8 (13. 5. 1955)

Pretnar Igor: Ob naši krstni uprizoritvi. Gledališki list Kranj 1954/55 št. 8 (13. 5. 1955)

Fras Slavko: Festival slovenske in jugoslovanske sodobne drame. Igor Torkar: "Pisana žoga". Peta in zadnja slovenska krstna uprizoritev. Večer 17. 5. 1955 št. 114

Predan Vasja: Zadnja noviteta: "Pisana žoga". Ljudska pravica 17. 5. 1955 št. 114 str. 6

Šega Drago: Zapiski s celjskega gledališkega festivala. Igor Torkar: Pisana žoga. Slovenski poročevalec 22. 5. 1955 št. 117

Predan Vasja: Življenje na papirju. Ob krstu Torkarjeve "Pisane žoge" na celjskem festivalu in ob premieri v ljubljanskem Mestnem gledališču. Ljudska pravica 25. 5. 1955 št. 121 str. 9

Belak Slavko: Igor Torkar: Pisana žoga. Slovenska noviteta v Prešernovem gledališču. Glas Gorenjske 28. 5. 1955 št. 22

Javornik Marjan: Festivalna izvirna dramatika. Igor Torkar: Pisana žoga. Ljubljanski dnevnik 31. 5. 1955 št. 126

Mikeln Miloš: Festivalna izvirna dramatika ... in dvoje uprizoritev. Ljubljanski dnevnik 31. 5. 1955 št. 126

7. Leskovec A.: DVA BREGOVA. MGL, 5. 10. 1955

N. K.: "Dva bregova" v Mestnem gledališču. Ljubljanski dnevnik 4. 10. 1955

Moravec Dušan: Zakaj "Dva bregova". Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1955/56 št. 2 str. 39-41 (5. 10. 1955)

Moravec Dušan: Anton Leskovec. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1955/56 št. 2 str. 42-46 (5. 10. 1955)

Pretnar Igor: Kaj pravi režiser. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1955/56 št. 2 str. 47-52 (5. 10. 1955)

Javoršek Jože: Dva bregova. Leskovčeva drama v ljubljanskem Mestnem gledališču. Slovenski poročevalec 9. 10. 1955 št. 236

Šircelj Jože: Leskovčeva "Dva bregova" na odru ljubljanskega Mestnega gledališča. (S sliko.) Ljudska pravica 9. 10. 1955 št. 237 str. 7

Mikeln Miloš: Srečanje dveh bregov. Ljubljanski dnevnik 14. 10. 1955

8. Axelrod G.: SEDEM LET SKOMIN. Drama SNG Ljubljana, 15. 11. 1955

Pretnar Igor: Razgovor, ki ga ni bilo ... Gledališki list Drame SNG Ljubljana 1955/56 št. 2 str. 87-89 (15. 11. 1955)

Albreht Fran: G. Axelrod: Sedem let skomin. Režija I. Pretnar, scena S. Jovanović. Slovenski poročevalec 20. 11. 1955 št. 271

Predan Vasja: Šampanjec s peno in brez nje ali Axelrodovih "Sedem let skomin" v ljubljanski Drami in celjskem gledališču. (S sliko.) Ljudska pravica 22. 11. 1955 št. 274

Sever Stane: Igralec in kritik. Slovenski poročevalec 3. 12. 1955 št. 280 str. 4

Albreht Fran: O naši odski kulturi. Naši razgledi 24. 12. 1955

Filipič Lojze: Krpanova kobilica zopet v slovenskem gledališču?! Gledališki list Drame SNG Ljubljana 1955/56 št. 5 str. 218-221 (25. 1. 1956)

Filipič Lojze: Krpanova kobilica zopet v slovenskem gledališču?! Naši razgledi 28. 1. 1956 št. 2 str. 43

Albreht Fran: Besede, besede ... Naši razgledi 28. 1. 1956 št. 2 str. 43-44

Albreht Fran: Besede, besede ... Gledališki list Drame SNG Ljubljana 1955/56 št. 6 str. 267-270 (2. 3. 1956)

Kralj Vladimir: George Axelrod, Sedem let skomin. Naša sodobnost 1956 št. 2 str. 167-168

Javoršek Jože: Mizantropski zapiski. Slovenski poročevalec 16. 11. 1955 (Ob celjski uprizoritvi istega dela)

9. Golia P.: SRCE IGRAČK. MGL, 26. 12. 1955

Pretnar Igor: Našemu mlademu gledalcu. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1955/56 št. 6. str. 162-163 (26. 12. 1955)

bm.: O Jurčku in Andrejčku. Nekaj drobnih zapiskov o dveh mladinskih gledaliških predstavah. Ljubljanski dnevnik 28. 1. 1956 št. 23 str. 6

10. Odets C.: PREMIERA V NEW YORKU. MGL, 31. 3. 1956

Pretnar Igor: Drama o borbi za človeka. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1955/56 št. 9 str. 257-259 (31. 3. 1956)

Prosenč Miklavž: Dvakrat gledališče. Novost v ljubljanskem Mestnem gledališču. Clifford Odets: Premiera v New Yorku. (S sliko.) Ljudska pravica 5. 4. 1956 št. 81 str. 6

Fras Slavko: "Premiera v New Yorku". Uprizoritev Clifforda Odetsa drame "Country Girl" v ljubljanskem Mestnem gledališču. Ljubljanski dnevnik 7. 4. 1956 št. 83

11. Gorkij M.: MALOMEŠČANI. MGL, 12. 12. 1956

Pretnar Igor: Malomeščani. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1956/57 št. 5 str. 115-120 (12. 12. 1956)

Gorki o svojih junakih. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1956/57 št. 5 str. 120-121 (12. 12. 1956)

Godnič Stanka: Gorki in igralci. (S sliko.) Slovenski poročevalec 19. 12. 1956 št. 298

Bartol Vladimir: Vzpon v razvoju. Maksima Gorkega "Malomeščani" v Mestnem gledališču. Ljudska pravica 22. 12. 1956 št. 300 str. 6

12. Howard S. C.: POKOJNI CHRISTOPHER BEAN. MGL, 2. 3. 1957

Pretnar Igor: Pokojni Christopher Bean. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1956/57 št. 7 str. 177-180 (2. 3. 1957)

Godnič Stanka: "Pokojni Christopher Bean". Komedija, ki vzbuja nekoliko grenek nasmeh. Slovenski poročevalec 10. 3. 1957 št. 57

Bartol Vladimir: Howardova komedija v Mestnem gledališču. Sidney Howard: Pokojni Christopher Bean. Ljudska pravica 16. 3. 1957 št. 63 str. 7

13. Torkar I.: POZABLJENI LJUDJE. MGL, 18. 5. 1957

Moravec Dušan: Drama o pozabljenih ljudeh. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1956/57 št. 9 str. 223-224 (18. 5. 1957)

Pretnar Igor: Ob novem krstu. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1956/57 št. 9 str. 225-227 (18. 5. 1957)

Moder Janko: O pogovornem jeziku v "Pozabljenih ljudeh". Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1956/57 št. 9 str. 227-229 (18. 5. 1957)

Bartol Vladimir: Ljubljansko Mestno gledališče. Igor Torkar: Pozabljeni ljudje. Ljudska pravica 28. 5. 1957

Kraigher Darinka: Krstna predstava "Pozabljenih ljudi" Igorja Torkarja v Mestnem gledališču. Tribuna 29. 5. 1957 št. 10

Vlidmar Tit: "Pozabljeni ljudje" v Mestnem gledališču. Slovenski poročevalec 5. 6. 1957 št. 131

14. Čehov A. P.: STRIČEK VANJA. MGL, 5. 10. 1957

Pretnar Igor: Čehov kot dramatik-novator. (S sliko.) Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1957/58 št. 1 str. 5-7 (5. 10. 1957)

Pretnar Igor: Odlomki iz režiserjeve razčlembene vaje. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1957/58 št. 1 str. 8-12 (5. 10. 1957)

Traven Janko: "Striček Vanja" v preteklem slovenskem gledališkem dogajanju. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1957/58 št. 1 str. 16-17

Godnič Stanka: Dan pred premiero. (S slikami.) Slovenski poročevalec 4. 10. 1957 št. 233

Godnič Stanka: Melanholija in smeh. (S slikami.) Slovenski poročevalec 12. 10. 1957 št. 240

Predan Vasja: Posluš za Čehova. Ob uprizoritvi "Strička Vanje" v ljubljanskem Mestnem gledališču. (S sliko.) Ljudska pravica 19. 10. 1957 št. 246 str. 6

15. Brenkova K.: ČAROBNA PALIČICA. MGL, 1. 12. 1957

Pretnar Igor: Igrica zoper strah! (S slikami.) Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1957/58 št. 5 str. 96-99 (1. 12. 1957)

Predan Vasja: Sodobna otroška igra. (S sliko.) Ljudska pravica 28. 12. 1957 št. 30 str. 6

Godnič Stanka: Pravljica iz naših dni. Slovenski poročevalec 8. 12. 1957

16. Weigl H.: NAMIŠLJENI ZDRAVNIK. MGL, 20. 11. 1959

Pretnar Igor: *Hans Weigl:* Namišljeni zdravnik. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1959/60 št. 3 str. 49-51 (20. 11. 1959)

Predan Vasja: Namišljeni zdravnik. Ljubljanski dnevnik 24. 11. 1959 št. 274

Godnič Stanka: Zabava z utrinkom umetnosti. (S slikami.) Delo 27. 11. 1959 št. 208 str. 6

17. Williams T.: TETOVIRANA ROŽA. MGL, 7. 5. 1960

Pretnar Igor: Posmeh nazadnjaštvu. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1959/60 št. 9 str. 171-175 (7. 5. 1960)

Predan Vasja: Williamsova "Tetovirana roža". Ljubljanski dnevnik 10. 5. 1960 št. 109

Smasek Lojze: Tragikomedija, imenovana življenje. Tennessee Williams: Tetovirana roža. Ljubljansko Mestno gledališče, 7. 5. 1960. Večer 11. 5. 1960 št. 109

Golouh Marina: "Tetovirana roža" v ljubljanskem Mestnem gledališču. Delo 15. 5. 1960 št. 132 str. 6

18. Stevens L.: ZAKONSKI VRTILJAK. MGL, 26. 11. 1960

Moravec Dušan: Prvi val ... Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1960/61 št. 4 str. 45-47 (26. 11. 1960)

Godnič Stanka: Zabavno ironična imitacija. Zakonski vrtiljak v ljubljanskem Mestnem gledališču. (S slikami.) Delo 2. 12. 1960 št. 328 str. 6

19. Cankar I.: ZA NARODOV BLAGOR. MGL, 21. 2. 1961

Moravec Dušan: "Napadena je rodoljubna buržoazija..." Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1960/61 št. 6 str. 75-79 (21. 2. 1961)

Moravec Dušan: Ščuka. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1960/61 št. 6 str. 81-87 (21. 2. 1961)

Godnič Stanka: Za narodov blagor. Jubilejni Cankar v Mestnem gledališču. (S sliko.) Delo 23. 2. 1961 št. 52 str. 5

Predan Vasja: Za narodov blagor. Naši razgledi 11. 3. 1961 št. 5 str. 116-117

S. F.: Jedka komedija. Cankar v Mestnem gledališču. Tribuna 6. 4. 1961 št. 5

20. Gogolj: ŽENITEV. Drama SNG Ljubljana, 14. 4. 1961

Nikolaj Vasiljevič Gogolj in njegova "Ženitev". Gledališki list Drame SNG Ljubljana 1960/61 št. 5 str. 147-150 (14. 4. 1961)

Nikolaj Vasiljevič Gogolj igralcem. Gledališki list Drame SNG Ljubljana 1960/61 št. 5 str. 151 (14. 4. 1961)

Koruza Jože: Gogoljeva Ženitev v ljubljanski Drami. (S sliko.) Delo 20. 4. 1961 št. 108 str. 8

S. F.: Gogoljeva "Ženitev". Tribuna 22. 5. 1961 št. 9

21. Strgar V.: HEROICA. MGL, 30. 9. 1961

Moravec Dušan: Marsikdo, ki v teh dneh ... Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1961/62 št. 1 str. 1-3 (30. 9. 1961)

Strgar Vinko: Avtorjevo pismo. (S sliko.) Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1961/62 št. 1 str. 4-5 (30. 9. 1961)

Javornik Marjan: Dramatizirana balada. Ob uprizoritvi "Heroice", dramskega prvenca V. Strgarja v ljubljanskem Mestnem gledališču. (S slikami.) Delo 4. 10. 1961 št. 272 str. 6

Ivanc Miran: Metafizika družine. Po krstni predstavi "Heroice" v ljubljanskem Mestnem gledališču. (S sliko.) Delavska enotnost 7. 10. 1961 št. 40 str. 7

Predan Vasja: Heroica. Naši razgledi 4. 11. 1961 št. 21 str. 505

22. Katajev V.: DAN ODDIHA. MGL, 4. 10. 1961

Moravec Dušan: Ko smo se odločili ... Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1961/62 št. 2 str. 17-18 (4. 10. 1961)

Kreft Bratko: O dramskem delu Valentina Katajeva. (Odlomek.) Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1961/62 št. 2 str. 19-26 (4. 10. 1961)

Predan Vasja: Dan oddiha. Ljubljanski dnevnik 6. 10. 1961

Javornik Marjan: Dvakratna komedija. Druga premiera nove sezone Mestnega gledališča v Ljubljani: Valentin Katajev, Dom oddiha. (S sliko.) Delo 7. 10 1961 št. 275 str. 5

23. Arbuzov A. N.: IRKUTSKA ZGODBA. MGL, 6. 11. 1962

Arbuzov Aleksej Nikolajevič: Kako je bila napisana "Irkutska zgodba". (S sliko.) Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1962/63 št. 3 str. 77-85 (6. 11. 1962)

Filipič Lojze: Ne irkutska, temveč naša zgodba. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1962/63 št. 3 str. 86-88 (6. 11. 1962)

Pretnar Igor: Ljubezen in delo oblikujeta človeka. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1962/63 št. 3 str 89-91 (6. 11. 1962)

Predan Vasja: Irkutska zgodba. Ljubljanski dnevnik 8. 11. 1962

Pečč Ala: A. Abruzov: Irkutska zgodba. (S sliko.) Delavska enotnost 10. 11. 1962 št. 44 str. 9

Bartol Vladimir: Razgovori po premieri. (Namesto recenzije.) Mestno gledališče ljubljansko. Aleksej Arbuzov: Irkutska zgodba. Pismo iz Ljubljane. Primorski dnevnik 11. 11. 1962 št. 254

Javornik Marjan: Mlado ustvarjalno razpoloženje. Mestno gledališče v Ljubljani. Aleksej Arbuzov: Irkutska zgodba. (S sliko.) Delo 11. 11. 1962 št. 311 str. 4

Umek Evelina: Ljubezen in delo oblikujeta človeka. Tribuna 21. 11. 1962 št. 22

24. Stehlik M.: TIGROV KOŽUH. MGL, 6. 3. 1963

Stehlik Miroslav: Avtorjev zapisek. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1962/63 št. 7 str. 129 (6. 3. 1963)

Pretnar Igor: Vesela igra s satiričnimi pretenzijami. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1962/63 št. 7 str. 130-131 (6. 3. 1963)

Nekaj besed o avtorju. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1962/63 št. 7 str. 134 (6. 3. 1963)

Pečč Ala: "Tigrov kožuh" ne greje. (S sliko.) Delavska enotnost 9. 3. 1963 št. 9. str. 8

Javornik Marjan: Rutinska komedija. "Tigrov kožuh" Miroslava Stehlika v ljubljanskem Mestnem gledališču. (S sliko.) Delo 10. 3. 1963 št. 67 str. 6

Smasek Lojze: Na bulvarju. Ob Tigrovem kožuhu Mestnega gledališča ljubljanskega in Odkri-tosrčni lažnivki mariborske Drame. (S sliko.) Večer 11. 3. 1963 št. 58

Bartol Vladimir: Miroslav Stehlik: Tigrov kožuh. Premiera v ljubljanskem Mestnem gledališču. Primorski dnevnik 21. 3. 1963 št. 68

25. Jovanović B.: PRIMER TOVARIŠA KOPRIVICE. MGL, 26. 11. 1963

Jovanović Bogdan: Avtorjev zapisek. (S sliko.) Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1963/64 št. 4 str. 41-43 (26. 11. 1963)

Pretnar Igor: Drama zoper molk. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1963/64 št. 4 str. 44-47 (26. 11. 1963)

T.: Slavnostna občinska seja s predpremiero v MGL. Ljubljanski dnevnik 27. 11. 1963 št. 324 str. 4

Predan Vasja: Primer tovariša Koprivice. Ljubljanski dnevnik 27. 11. 1963 št. 324 str. 4

Smasek Lojze: Dramatičnost resnice. B Jovanović-M. Mikeln: Primer tovariša Koprivice, jugos-lovanska krstna uprizoritev v Mestnem gledališču ljubljanskem, 27. novembra 1963. Večer 3. 12. 1963 št. 280

Marinčič Vesna: Milutin Koprivica iz oči v oči. Film leta "Iz oči v oči" in njegova gledališka priredba "Primer tovariša Koprivice" obenem. (S sliko.) Mladina 7. 12. 1963 št. 48 str. 17

Trekman Borut: Primer tovariša Koprivice. Naši razgledi 7. 12. 1963 št. 23 str. 464

Primer tovariša Koprivice. Tribuna 11. 12. 1963 št. 26

26. Vurnik F.: POŠTA "BALON". MGL, 21. 12. 1963

Prva izvedba mladinske igre. Delo 21. 12. 1963

27. Nušič B.: POKOJNIK. MGL, 13. 5. 1964

Djoković Milan: Branislav Nušič. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1963/64 št. 9 str. 106-108 (13. 5. 1964)

Življenjepisni podatki o Branislavu Nušiču. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1963/64 št. 9 str. 109 (13. 5. 1964)

Bibliografija Nušičevih del. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1963/64 št. 9 str. 110-111 (13. 5. 1964)

Trekman Borut: Branislav Nušič: Pokojnik. Ljubljanski dnevnik 14. 5. 1964 št. 130 str. 2

Javornik Marjan: Nerazrešena dilema. Nušičev "Pokojnik" v ljubljanskem Mestnem gledališču. Delo 19. 5. 1964 št. 135 str. 5

28. Kerr J.: MARY, MARY. MGL, 4. 12. 1964

Vurnik France: Mi se bomo kar smejali ... Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1964/65 št. 4 str. 103-104 (4. 12. 1964)

Predan Vasja: Jean Kerr: Mary, Mary. Ljubljanski dnevnik 5. 12. 1964 št. 331 str. 2

Bartol Vladimir: Jean Kerr: Mary, Mary. Primorski dnevnik 8. 12. 1964 št. 280

Ala Peče: Za en večer smeha. Delavska enotnost 10. 12. 1964

Javornik Marjan: Komedija brez ambicij. Jean Kerr "Mary, Mary" v ljubljanskem Mestnem gledališču. Delo 11. 12. 1964 št. 335 str. 7

Marinčič Vesna: Dostojevski in "Mary, Mary!" Mladina 12. 12. 1964

Jovanović Dušan: Mary, Mary (MGL). Tribuna 16. 12. 1964 št. 29 str. 7

29. Čehov A. P.: PLATONOV. MGL, 24. 2. 1965

Pretnar Igor: Razmišljanja o "Platonovu". Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1964/65 št. 6 str. 163-165 (24. 2. 1965)

Kdaj je nastala "Igra brez naslova". Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1964/65 št. 6 str. 165 (24. 2. 1965)

Predan Vasja: A. P. Čehov: Platonov. Ljubljanski dnevnik 25. 2. 1965 št. 53 str. 2

Javornik Marjan: Novi Čehov. "Platonov" kot sedma premiera na ljubljanskem mestnem odru. Delo 28. 2. 1965 št. 56 str. 6

Bartol Vladimir: A. P. Čehov: Platonov. Primorski dnevnik 6. 3. 1965 št. 55

Marinčič Vesna: A. P. Čehov: Platonov. Mladina 6. 3. 1965 št. 9 str. 7

Inkret Andrej: A. P. Čehov: Platonov. Naši razgledaj 27. 3. 1965 št. 6 str. 122

Kalan Filip: Odmevi z ekrana 65. Sodobnost št. 7, 1965

30. Schisgal M.: LBEZN. MGL, 17. 2. 1966

Kerr Walter: Murray Schisgal — "LBEZN". Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1965/66 št. 3 str. 35-39 (17. 2. 1966)

Peck Ira: Pogovor z avtorjem. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1965/66 št. 3

Predan Vasja: Murray Schisgal "Lbezn". Ljubljanski dnevnik 18. 2. 1966 št. 46 str. 7

Smasek Lojze: Smeh na dveh ravneh. Po premieri Lbezni Murraya Schisgala v Mestnem gledališču ljubljanskem in Zasebnega ušesa in Javnega očesa Petra Schafferja v SLG Celje. (S sliko.) Večer 22. 2. 1966 št. 43 str. 8

Javornik Marjan: Komedijska o zlaganosti. (S sliko.) Delo 26. 2. 1966 št. 54 str. 5

Bartol Vladimir: Murray Schisgal: Lbezen. Premiera v Mestnem gledališču ljubljanskem. Primorski dnevnik 1. 3. 1966 št. 50

S. Ž.: Schisgal (Lbezn). Luv v Mestnem gledališču. Tribuna 2. 3. 1966 št. 15

Inkret Andrej: Murray Schisgal, Lbezn (Luv), Mestno gledališče ljubljansko. Naši razgledi 12. 3. 1966 št. 5 str. 102

31. Shaw G. B.: NIKOLI NE VEŠ. MGL, 16. 6. 1966

Trekman Borut: Komedijska paradoksov. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1965/66 št. 9 str. 131-137 (16. 6. 1966)

Stante Milan: Po dolgem času Shaw. Pred zadnjo premiero letošnje sezone v Mestnem gledališču ljubljanskem. (S sliko.) Delo 16. 6. 1966 str. 5

Predan Vasja: Bernard Shaw: Nikoli ne veš. Ljubljanski dnevnik 17. 6. 1966 št. 162 str. 7

Smasek Lojze: Ne najboljši Shaw. G. B. Shaw: Nikoli ne veš, premiera v Mestnem gledališču ljubljanskem. Večer 21. 6. 1966 št. 142 str. 8

Javornik Marjan: Zadnja premiera v sezoni. B. Shawa "Nikoli ne veš" v Mestnem gledališču ljubljanskem. Delo 24. 6. 1966 št. 168 str. 5

Bartol Vladimir: G. B. Shaw: Nikoli ne veš. Pismo iz Ljubljane. Primorski dnevnik 25. 6. 1966 št. 149

Kreft Bratko: Poslednja premijera ove sezone u ljubljanskem Gradskom pozorištu. Šo i naše vreme. Politika 31. 7. 1966

32. Cocteau J.: PISALNI STROJ. MGL, 17. 1. 1967

Trekman Borut: Čisto gledališče. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1966/67 št. 5 str. 87-90 (17. 1. 1967)

Cocteau Jean: Predgovor k "Pisalnemu stroju". Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1966/67 št. 5 str. 92 (17. 1. 1967)

Cocteau Jean: Pisalni stroj. Odlomek iz 2. dejanja. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1966/67 št. 5 str. 93

Predan Vasja: Jean Cocteau: Pisalni stroj. Ljubljanski dnevnik 18. 1. 1967 št. 15 str. 7

Smasek Lojze: Bulvarka z globjim pomenom. Jean Cocteau: Pisalni stroj, premiera v Mestnem gledališču ljubljanskem 17. januarja 1967. (S sliko.) Večer 21. 1. 1967 št. 16 str. 9

Javornik Marjan: Večer romantične kriminalke. Uprizoritev Cocteaujevega "Pisalnega stroja" v ljubljanskem Mestnem gledališču. (S sliko.) Delo 24. 1. 1967 št. 21

33. Anouilh J.: VALČEK TOREADORJEV. MGL, 6. 5. 1967

Trekman Borut: Razžaljeni moralist. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1966/67 št. 8 str. 179-183 (6. 5. 1967)

Jolivet Philippe: Anouilhov "Valček toreadorjev". Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1966/67 št. 8 str. 183-84 (6. 5. 1967)

Predan Vasja: Jean Anouilh: Valček toreadorjev. Ljubljanski dnevnik 9. 5. 1967 št. 124 str. 7

Javornik Marjan: Anouilh za slovo od sezone. Uprizoritev v Mestnem gledališču ljubljanskem. (S sliko.) Delo 11. 5. 1967 št. 125 str. 5

Inkret Andrej: Jean Anouilh: Valček toreadorjev. Mestno gledališče ljubljansko. Naši razgledi 24. 6. 1967 št. 12 str. 318

34. O'Neill E.: ELEKTRA V ČRNINI. MGL, 15. 12. 1967

Trekman Borut: Oživitev mita. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1967/68 št. 6 str. 91-94 (15. 12. 1967)

Gelb Barbara in Arthur: Kako je nastala O'Neillova Elektra. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1967/68 št. 6 str. 94-98 (15. 12. 1967)

Koblar France: Aishil in O'Neill. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1967/68 št. 6 str. 100-102 (15. 12. 1967)

Gelb Barbara in Arthur: Strahovi nad dramatikom. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1967/68 št. 6 str. 102-108 (15. 12. 1967)

Pretnar Igor: Zgodovinsko ozadje O'Neillove Elektre. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1967/68 št. 6 str. 109 (15. 12. 1967)

Javornik Marjan: Ameriška trilogija. Ob uprizoritvi O'Neillove "Elektre v črnini" v Mestnem gledališču ljubljanskem. Delo 19. 12. 1967 št. 343 str. 5

Predan Vasja: Eugene O'Neill: Elektra v črnini. Ljubljanski dnevnik 19. 12. 1967 št. 343 str. 7

Smasek Lojze: Čehov in O'Neill. V drami SNG Ljubljana je bil uprizorjen Ivanov Antona P. Čehova v Mestnem gledališču ljubljanskem pa Elektra v črnini Eugena O'Neilla. Večer 20. 12. 1967 št. 294 str. 8

Zorn Aleksander: Elektra v črnini v Mestnem gledališču. Tribuna 8. 1. 1968 št. 11

35. Ustinov P.: KOMAJ DO SREDNJIH VEJ. MGL, 25. 4. 1968

Ustinov Peter: O igri "Komaj do srednjih vej". Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1967/68 št. 9 str. 160 (25. 4. 1968)

Ustinov Peter: Lepega dne sem zagledal drevo ... Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1967/68 št. 9 str. 161 (25. 4. 1968)

Pogovor Sonie Lescautova s Petrom Ustinovom. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1967/68 št. 9 str. 161-162 (25. 4. 1968)

Predan Vasja: Peter Ustinov: Komaj do srednjih vej. Dnevnik 26. 4. 1968 št. 114 str. 8

Javornik Marjan: Modernizirana viktorijanska šola. P. Ustinov "Komaj do srednjih vej" v ljubljanskem Mestnem gledališču. Delo 3. 5. 1968 št. 119 str. 3

36. Lebovič Đ.: SREBRNE VEZI. SLG Celje, 27. 9. 1968

Lebovič Dorđe: O svoji drami. Gledališki list SLG Celje 1968/69 št. 1-2 (27. 9. 1968)

Smasek Lojze: Otvoritev gledališke sezone v Celju. Več vrst sebičnosti. Djordje Lebovič: Srebrne vezi, premiera v SLG Celje. (S sliko.) Večer 1. 10. 1968 št. 230

Javornik Marjan: Lebovičeve "Srebrne vezi" v Celju. (S sliko.) Delo 15. 10. 1968 št. 283 str. 5

37. Gorkij M.: MALOMEŠČANI. SLG Celje, 24. 1. 1969

Pretnar Igor: Iz režiserjeve razčlembe. Gledališki list Celje 1968/69 št. 6 (24. 1. 1969)

Igor Pretnar. Gledališki list Celje 1968/69 št. 6 (24. 1. 1969)

Stanislavski ob krstni uprizoritvi "Malomeščanov". Gledališki list Celje 1968/69 št. 6 (24. 1. 1969)

Iskanje izhoda. Maksim Gorki: Malomeščani. Slovensko ljudsko gledališče Celje. (S sliko.) Večer 27. 1. 1969 št. 21

Koruza Jože: Maksim Gorki: Malomeščani. Premiera SLG Celje. Delo 28. 1. 1969 št. 26 str. 10

Javornik Marjan: Gorki Malomeščani. Premiera SLG Celje. Delo 4. 2. 1969 št. 33 str. 5

38. Ayckbourn A.: POLOVIČNE RESNICE. MGL, 3. 4. 1969

Filipič Lojze: Alan Ayckbourn: "Polovične resnice". Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1968/69 št. 6 str. 138-143 (3. 4. 1969)

Šlamberger Snežna: Inačica Komedije zmešnjav. "Polovične resnice" v Mestnem gledališču. Dnevnik 3. 4. 1969 št. 91 str. 10

Koruza Jože: Alan Ayckbourn: Polovične resnice. Angleška komedija na odru Mestnega gledališča ljubljanskega. Dnevnik 4. 4. 1969 št. 92 str. 3

Javornik Marjan: Variacije na staro temo. Alan Ayckbourn: Polovične resnice. Delo 6. 4. 1969 št. 94 str. 2

Smasek Lojze: Mojstrsko igralstvo. Arthur Miller: Cena; Alan Ayckbourn: Polovične resnice-novi uprizoritvi Mestnega gledališča ljubljanskega. Večer 18. 4. 1969 št. 91

39. Axelrod G.: ZBOGOM, CHARLIE! MGL, 25. 2. 1970

Filipič Lojze: Ob Axelrodovi komediji "Zbogom, Charlie!". Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1969/70 št. 6 str. 110-112 (25. 2. 1970)

Koruza Jože: Zbogom, Charlie! Premiera ameriške komedije v MGL. Dnevnik 27. 2. 1970 št. 55 str. 5

Smasek Lojze: Brez glavobola. George Axelrod: Zbogom, Charlie! Premiera komedije v Mestnem gledališču ljubljanskem. Večer 3. 3. 1970 št. 51

Javornik Marjan: Komedijske metamorfoze. "Zbogom, Charlie!" Georga Axelroda v Mestnem gledališču ljubljanskem. Delo 6. 3. 1970 št. 63 str. 5

Taufer Veno: George Axelrod: Zbogom Charlie. Mestno gledališče ljubljansko. Naši razgledi 20. 3. 1970 št. 6 str. 177-178

Trupej Andrej: George Axelrod: Zbogom, Charlie. Mladina 24. 3. 1970 št. 11 str. 9

40. Hemingway E.: PETA KOLONA. MGL, 26. 5. 1970

Hemingway Ernest: Uvod k igri "Peta kolona". Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1969/70 št. 8 str. 135-136 (26. 5. 1970)

Javornik Marjan: Epizoda iz revolucije. "Peta kolona" E. Hemingwaya v Mestnem gledališču ljubljanskem. Delo 5. 6. 1970 št. 150 str. 5

Taufer Veno: Ernest Hemingway: Peta kolona. Mestno gledališče ljubljansko. Naši razgledi 19. 6. 1970 št. 12 str. 366

Trupej Andrej: Hemingway: Peta kolona. Mladina 14. 7. 1970

41. Kerndl R.: SREČAL SEM DEKLE. MGL ZA RTV LJUBLJANA, 25. 5. 1971

42. Erdman N. R.: SAMOMORILEC. MGL, 5. 10. 1971

Filipič Lojze: Samomorilec Nikolaja Erdmana še živi. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1971/72 št. 1 str. 3-10 (5. 10. 1971)

Trekman Borut: Odličen začetek. Erdmanov Samomorilec v Mestnem gledališču ljubljanskem. Dnevnik 6. 10. 1971 št. 27 str. 3

Snoj Jože: Dobro delo, dobra predstava. "Samomorilec" N. R. Erdmana v Mestnem gledališču ljubljanskem. Režiser- Igor Pretnar. Glavni igralec- Polde Bibič. Delo 7. 10. 1971 št. 273 str. 5

Smasek Lojze: Večplastni "Samomorilec". Nikolaj Robertovič Erdman: Samomorilec, satirična komedija v petih dejanjih, otvoritvena premiera nove sezone v Mestnem gledališču ljubljanskem. Večer 8. 10. 1971 št. 234

Trupej Andrej: N. R. Erdman: Samomorilec. Mladina 2. 11. 1971 št. 42 str. 13

Taufer Veno: Nikolaj Erdman: Samomorilec. Mestno gledališče ljubljansko. Naši razgledi 5. 11. 1971 št. 21 str. 641-642

Filipič Lojze: Erdmanov Samomorilec še živi. Pred gostovanjem ljubljanskega Mestnega gledališča. (S sliko.) Primorski dnevnik 9. 12. 1971 št. 288

Gostovanje MGL s komedijo N. R. Erdmana Samomorilec. Primorski dnevnik 11. 12. 1971

Koren Jože: Erdmanov Samomorilec v izvedbi Mestnega gledališča ljubljanskega. Sinoči v Kulturnem domu za abonma SG. Primorski dnevnik 11. 12. 1971 št. 290

Člani in sodelavci — gostje Mestnega gledališča ljubljanskega — nagrajenci Borštnikovega srečanja 1971. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1971/72 št. 4 str. 49-54 (S sliko.) (7. 1. 1972)

43. Ostrovskij A. N.: ŠE TAK LISJAK NE NAZADNJE UJAME. Drama SNG Maribor, 3. 11. 1973

A. N. Ostrovski. Iz spremne besede B. Faturja h knjižni izdaji Nevihte, 1949. Gledališki list Drame SNG Maribor 1973/74 št. 2 str. 30-32 (3. 11. 1973)

Partljič Tone: Še tak lisjak se nazadnje ujame-tudi 1973. Gladališki list Drame SNG Maribor 1973/74 št. 2 str. 34 (3. 11. 1973)

Brezovar Marjan: Dvovrezna varnost. Ob predstavi A. N. Ostrovskega: "Še tak lisjak se nazadnje ujame" v SNG Maribor. Dnevnik 6. 11. 1973 št. 303 str. 5

Predan Vasja: Lisjak 73. Komedija A. Ostrovskega "Še tak lisjak se nazadnje ujame" v Mariboru. Delo 6. 11. 1973 št. 302 str. 8

Smasek Lojze: Volkovi ujeli lisjaka. Aleksander Nikolajevič Ostrovski: Še tak lisjak se nazadnje ujame. Premiera v Drami SNG Maribor. Večer 6. 11. 1973 št. 258 str. 7

Trekman Borut: A. N. Ostrovski: Še tak lisjak se nazadnje ujame. Drama SNG Maribor. Naši razgledi 22. 2. 1974 št. 4 str. 96-97

Švajncer Marija ml.: Mirni lisjak. Dialogi 1974 št. 1 str. 56-57

44. Coward N.: KOMEDIJA LJUBEZNI. MGL, 27. 2. 1974

Filipič Lojze: Komedija ljubezni. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1973/74 št. 6 str. 58-59 (27. 2. 1974)

sz: Drevi premiera v MGL. Angleška "Komedija ljubezni". Dnevnik 27. 2. 1974

Vurnik France: Komična romanca. O sinočnji premieri v MGL: Noel Coward. Komedija ljubezni - režija Igor Pretnar. Dnevnik 28. 2. 1974.

Snoj Jože: Vesele zdrahe. Cowardova "Komedija ljubezni" v Mestnem gledališču ljubljanskem; režiser I. Pretnar, scenograf S. Jovanović. Delo 1. 3. 1974

Smasek Lojze: Nekoliko drugače. Noel Coward: Komedija ljubezni. Premiera v Mestnem gledališču ljubljanskem. Večer 2. 3. 1974

45. Ostrovskij A. N.: VOLKOVI IN OVCE. Drama SNG Ljubljana, 9. 5. 1974

Vidmar Josip: Volkovi in ovce. Gledališki list Drame SNG Ljubljana 1973/74 št. 5 str. 1-2 (9. 5. 1974)

Vidmar Josip: A. N. Ostrovski (1823-1886). Gledališki list Drame SNG Ljubljana 1973/74 št. 5 str. 4-9 (9. 5. 1974)

Vurnik France: Predstava komikov solistov. Sinoči je bila v ljubljanski Drami premiera komedije A. N. Ostrovskega "Volkovi in ovce" v režiji Igorja Pretnarja. Dnevnik 10. 5. 1974 št. 125 str. 5

Snoj Jože: Večer igralcev. Komedija ruskega klasika A. N. Ostrovskega: "Volkovi in ovce". Nekaj lepih igralskih stvaritev. Enotna smotrna predstava. Premiera v ljubljanski Drami SNG. Delo 11. 5. 1974 št. 109 str. 2

Verč Sergij: Gostovanje Drame SNG iz Ljubljane s satirično komedijo Ostrovskega. Primorski dnevnik 25. 5. 1974 št. 123 str. 2

Šuklje Rapa: A. N. Ostrovski: Volkovi in ovce. Drama SNG Ljubljana. Naši razgledi 21. 6. 1974 št. 12 str. 321

46. Cankar I.: HLAPCI. Drama SNG Maribor, 15. 10. 1976

Partljič Tone: Hlapci na mariborskem odru. Štirikrat na repertoarju pred vojno vedno za otvoritev sezone. Gledališki list Drame SNG Maribor 1976/77 št. 1 str. 6-8 (15. 10. 1976)

Pogovor z režiserjem Igorjem Pretnarjem. Gledališki list Drame SNG Maribor 1976/77 št. 1 str. 9-12 (15. 10. 1976)

Smasek Lojze: Akrobati iz koristi. Ivan Cankar: Hlapci, premiera v Drami SNG Maribor. Večer 18. 10. 1976 št. 244 str. 4

Snoj Jože: Šolska didaktika. Zamudna, nespakljiva in pusta režija Igorja Pretnarja. Premiera Cankarjevih "Hlapcev" v mariborski Drami. Delo 20. 10. 1976 št. 246 str. 8

Vurnik France: "Kakor velika maša..." Nova postavitev "Hlapcev" v mariborski Drami. Dnevnik 20. 10. 1976 št. 287 str. 5

Inkret Andrej: Zapravljena priložnost. ITD 29. 10. 1976 št. 44 str. 10

Šifrer Jože: Šolska didaktika. Delo 30. 10. 1976 št. 255 str. 19

Snoj Jože: Šolska didaktika. (Delo 20. in 30. oktobra) Delo 6. 11. 1976 št. 260 str. 18

Predan Vasja: Ivan Cankar: Hlapci. Drama SNG Maribor. Naši razgledi 26. 11. 1976 št. 22 str. 588

Drugo

Poročilo o izvolitvah in strokovno mnenje (komisija: Jože Gale, Vida Jan-Juvanova, France Jamnik, Miran Herzog, Mirko Zupančič) izvolitev za rednega profesorja dramske igre. Gledališki list Akademije za gledališče radio film in televizijo 1973 št. 11 str. 577

Pretnar Igor. Univerza v Ljubljani. Biografije in bibliografije univerzitetnih učiteljev znanstvenih delavcev in sodelavcev. Tretja knjiga 1966-1976 II. del. Ljubljana, 1981 str. 1190-1191

Umetniško vodstvo našega gledališča. Pretnar Igor. (Biografski podatki.) Zbornik Mestnega gledališča ljubljanskega 1957 str. 21

Pretnar Igor. (Biografski podatki ob gostovanju.) Gledališki list Celje 1968/69 št. 6 (24. 1. 1969)

Pretnar Igor. Slovenski gledališki leksikon. Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 56, II. zv. Ljubljana, 1972 str. 550-551

O gostih in o našem gledališču. Po gostovanju Burgtheatra in TNP in ob gostovanju naših gledališč v inozemstvu. Naši razgledi 30. 6. 1955 št. 8 str. 188-194

Kaj pravi režiser. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1955/56 št. 2 str. 47-52 (5. 10. 1955)

Pretnar Igor: Vplivi oktobrske revolucije na umetniško ustvarjanje. (S slikami.) Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1957/58 št. 4 str. 73-74 (8. 11. 1957)

Kaj pravijo naši režiserji ob 75. premieri na našem odru. Zbornik Mestnega gledališča ljubljanskega 1957/58 str. 15

Izrazit napredek domače ustvarjalnosti. Razgovor z novim direktorjem Mestnega gledališča ljubljanskega. Zapisal Dušan Željeznov. Dnevnik 24. 10. 1970 št. 289 str. 5

Pretnar Igor umetniški vodja Prešernovega gledališča Kranj. Odgovor na anketo. Gledališki list Celje 1954/55 št. 12-14 str. 163-166 (9. 2. 1955)

Majhna anketa med slovenskimi poklicnimi gledališči. Pripravil Herman Vogel. TT 15., 22. 11. 1972 št. 46 str. 7, št. 47 str. 7. Sodelovali so Bojan Štih, Jože Babič, Filibert Benedetič, Igor Pretnar, Tone Partljič

Od kod tak uspeh med ljudmi? Podatki in ugotovitve Mestnega gledališča ljubljanskega. Zapisal France Forstnerič. Večer 9. 6. 1973 št. 132 str. 4

Mikeln Miloš, Igor Pretnar in Dušan Moravec: poslovilne besede na komemoraciji za Ferdom Delakom, dne 19. 1. 1968 v Mestnem gledališču ljubljanskem. (Sliko.) Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1967/68 št. 8 str. 138-142 (29. 2. 1968)

Pretnar Igor: Slovo od prijatelja in umetnika. (Ob smrti Mira Kopača.) Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1961/62 št. 5 str. II-X (8. 12. 1961). Govorili so Igor Pretnar, Ferdo Delak, Mica Černigoj, Jože Gale, Mile Pani, Saša Miklavc

Prešernovi nagrajenci. Delo 8. 2. 1977 št. 31 str. 7. Boris Kobe, Branko in Ivan Kocmut, Lojze Krakar, Miha Maleš, Igor Pretnar, Tatjana Remškar. Objavlja tudi Dnevnik 8. 2. 1977 št. 37 str. 5

Ustvarjalne dileme. Govorijo letošnji Prešernovi nagrajenci in nagrajenci Prešernovega sklada. naši razgledi 11. 2. 1977 št. 3 str. 66-68. Sodelujejo: Boris Kobe, Branko Kocmut, Ivan Kocmut, Lojze Krakar, Miha Maleš, Igor Pretnar, Tatjana Remškar, Jože Babič, Darijan Božič, Hubert Bergant, Tone Lapajne, Janez Marinšek, Koni Steinbacher, Milan Stibilj, Valentin Polanšek, Zvone Šedlbauer, Janez Vidic, Radojka Vrančič, Joco Žnidaršič, Jože Dobrin, Zala Dobnik, Hugo Porenta, Milan Štrukelj, Alenka Velkavrh

Zbrala Francka Slivnik

V.

REŽIJE IGORJA PRETNARJA V SLOVENSKEM POKLICNEM GLEDALIŠČU

I. Prešernovo gledališče Kranj

1. Anderson M.	Zašlo je sonce	6. maja 1954
2. Howard S. C.	Pokojni Christopher Bean	14. okt. 1954
3. Saroyan W.	Čujte, ljudje!	18. dec. 1954
4. Sartre J. P.	Obzirna vlačuga	18. dec. 1954
5. Torkar I.	Pisana žoga	13. maja 1955

II. Mestno gledališče ljubljansko

6. Druten J.	Grlice glas	9. feb. 1955
7. Leskovec A.	Dva bregova	5. okt. 1955
8. Golia P.	Srce igračk	26. dec. 1955
9. Odets C.	Premiera v New Yorku	31. mar. 1955
10. Gorkij M.	Malomeščani	12. dec. 1956
11. Howard S. C.	Pokojni Christopher Bean	2. mar. 1957
12. Torkar I.	Pozabljeni ljudje	18. maja 1957
13. Čehov A. P.	Striček Vanja	5. okt. 1957
14. Brenkova K.	Čarobna paličica	1. dec. 1957
15. Weigl H.	Namišljeni zdravnik	20. nov. 1959
16. Williams T.	Tetovirana roža	7. maja 1960
17. Stevens L.	Zakonski vrtiljak	26. nov. 1960
18. Cankar I.	Za narodov blagor	21. feb. 1961
19. Strgar V.	Heroica	30. sept. 1961
20. Katajev V. P.	Dan oddiha	4. okt. 1961
21. Arbuzov A. N.	Irkutska zgodba	6. nov. 1962
22. Stehlík M.	Tigrov kozuh	6. mar. 1963
23. Jovanović B.	Primer tovariša Koprivice	26. nov. 1963
24. Vurnik F.	Pošta »Balon«	21. dec. 1963
25. Nušič B.	Pokojnik	13. maja 1964
26. Kerr J.	Mary, Mary	4. dec 1964
27. Čehov A. P.	Platonov	24. feb. 1965
28. Shisgal M.	Lbezn	17. feb. 1966

29. Shaw G. B.	Nikoli ne več	16. jun. 1966
30. Cocteau J.	Pisalni stroj	17. jan. 1967
31. Anouilh J.	Valček toreadorjev	6. maja 1967
32. O'Neill E. G.	Elektra v črnini	15. dec. 1967
33. Ustinov P.	Komaj do srednjih vej	25. apr. 1968
34. Ayckbourn A.	Polovične resnice	3. apr. 1969
35. Axelrod G.	Zbogom, Charlie!	25. feb. 1970
36. Hemingway E.	Peta kolona	26. maja 1970
37. Kerndl R.	Srečal sem dekle	25. maja 1971
38. Erdman N. R.	Samomorilec	5. okt. 1971
39. Coward N.	Komedija ljubezni	27. feb. 1974

III. Drama SNG Ljubljana

40. Axelrod G.	Sedem let skomin	15. nov. 1955
41. Gogolj N. V.	Ženitev	14. apr. 1961
42. Ostrovskij A. N.	Volkovi in ovce	9. maja 1974

IV. Slovensko ljudsko gledališče Celje

43. Lebovič Đ.	Srebrne vezi	27. sept. 1968
44. Gorkij M.	Malomeščani	24. jan. 1969

V. Drama SNG Maribor

45. Ostrovskij A. N.	Še tak lisjak se nazadnje ujame	3. nov. 1973
46. Cankar I.	Hlapci	15. okt. 1976

Zbrala Francka Slivnik

VI.

IGOR PRETNAR – FILMSKI REŽISER

V neko bodočo zgodovino slovenskega filma bo Igor Pretnar kot filmski režiser najbrž vpisan kot "marginalna" ali bolje kot tipična figura slovenskega filmskega ustvarjalca, saj je v dobrih dvajsetih letih svoje prisotnosti v okviru celovečerne filmske proizvodnje zrežiral pet projektov, natančno štiri samostojne in še tretjino v omnibusu. Pretnar je namreč debitiral leta 1955 s filmom **Tri zgodbe**, kjer je prispeval tretjo epizodo z naslovom **Na valovih Mure**, da bi kasneje posnel filme, **Pet minut raja** (1959), **Samorastniki** (1963), **Lažnivka** (1965) in **Idealist** (1976). Seveda je Pretnar tipična figura slovenskega filma predvsem v nekem matematičnem oziroma statističnem pogledu, kajti do režiranja celovečernih filmov je prihajal približno vsakih pet let. No "tipična" figura slovenskega filma je Pretnar morda tudi zato, ker je več kot polovico svojega sicer "skromnega" filmskega opusa zasnoval na klasični slovenski literaturi, na Cankarju, Vorancu in seveda tudi na Mišku Kranjcu. Vendar pa Pretnarjev pristop k razmerju literatura — film ni zaznamovan s kakšno transparenco, se pravi, s filmsko presojnim odslikavanjem literarne predloge, ampak bi ga prej morda lahko označili — seveda brez estetskega presojanja — kot izzivalno ali celo paradoksalno naravnavanje. Še posebej v primeru Ivana Cankarja in Prežihovega Voranca, manj seveda pri ekranizaciji Kranjčeve novele **Na valovih Mure**. Pretnarjev prispevek v omnibusu **Tri zgodbe** ima morda drugačen pomen in razsežnost kot pa "redikalizirana" predelava Cankarjevega **Martina Kačurja** in Vorančevih **Samorastnikov**. Drugačno pač toliko, ker v tem primeru ne gre toliko za vprašanje razmerja med literaturo in filmom, ampak za razmerje med filmom **Tri zgodbe** in slovensko filmsko konstelacijo v petdesetih letih. Nacionalna filmska proizvodnja po drugi svetovni vojni, se pravi v času, ko se je slovenski film profesionaliziral oziroma oblikoval kot specifična oblika kulturne industrije, se je pravzaprav preiskovala v različnih "izvirnikih" in "ponaredkih". Seveda je bila prva naloga po drugi svetovni vojni narediti "svoj" film, se pravi film **Na svoji zemlji** (režija F. Štiglic, 1948), ki naj bi bil tudi film "svoje zemlje", ali z drugimi besedami, čim bolj izviren, avtentičen in "samosvojski". In če je v Štigličevem prvencu filmski entuziazem botroval kar precejšnji meri "neponarejenosti", potem pa se je slovenski film kaj kmalu srečal s kinematografsko realnostjo, kar lahko prevedemo s triado politika-ideologija-ekonomija. V petdesetih letih se je slovenski film tako znašel v razkoraku — če nekoliko pretiravamo in se na ta način tudi izognemo poskusu kakšnega končnega in objektivnega sistematiziranja — med "Leninom" in "Hollywoodom", med **Svetom na kajžarju** (režija F. Štiglic, 1952) in **Vesno** (režija F. Čap, 1953). No, v vakuumu med tema dvema "kinematografskima" konceptoma pa se je napovedoval t.i. "slovenski filmski stil", ki je slonel na realistični literarni tradiciji, tako teatralno-monumentalnega (**Jara gospoda**, režija B. Stupica, 1953), kakor tudi lirično-poetičnega tipa (n.pr. epizoda **Na valovih Mure** I. Pretnarja v filmu **Tri zgodbe** (1955)). Toda "slovenski filmski stil" se je napovedoval in se še vedno samo napoveduje, kajti pri filmu je več kot absurdno govoriti o kakšni nacionalni morfološki



Igor Pretnar na snemanju filma

Pet minut raja

karakteristiki, pa čeprav je puristična slovenska filmska kritika velikokrat vztrajala oziroma skušala artikulirati neko nacionalno filmsko specifikko. Za Pretnarja po filmu **Tri zgodbe** bi lahko rekli, da je ostal "tradicionalist", kakor pa da bi inavguriral kakšen "nacionalni filmski stil". Vsekakor ne "tradicionalist" v apriori negativnem pomenu besede, ampak "tradicionalist", ki je svoje režijske postopke gradil na preizkušanih, lahko bi rekli celo klasičnih pripovednih sistemih, da bi jih sedaj bolj sedaj manj uspešno pervertiral, se od njih distanciral oziroma izpostavil njihovo lastno paradoksalno dimenzijo. To velja za "absurdne" elemente filma **Pet minut raja**, za "predimenzionirani" monumentalizem **Samorastnikov**, za "fantazijsko/fantazmatsko" razsežnost **Lažnivke**, za "brechtovske" vložke v **Idealistu**. A ob vseh teh "zaumnostih" svojega filmskega realizma je ostal predvsem "tradicionalist", ki ga ni vznemiril modernizem francoskega novega vala v šestdesetih letih in ki se je povsem ognil radikalni kritičnosti t.i. novega jugoslovanskega filma filma, še posebej "črnega vala".

Ta kratki uvod o filmskem režiserju in publicistu Igorju Pretnarju skuša podati le nekaj "občih" oznak oziroma drobnih opazk, ki sicer nekam napotujejo, odrekajo pa se kakšni vehementni, redukcionistični in prestižni estetski in zgodovinski umestitvi Pretnarjevega filmskega prispevka. Prej bi lahko rekli, da je svojevrstna monografija o filmskem opusu Igorja Pretnarja zajeta v zborniku *40 udarcev*, ki nosi podnaslov *Slovenska filmska publicistika o slovenskem in jugoslovanskem filmu v obdobju 1949-1988* (zbirka Slovenski film 8, izdal Slovenski gledališki in filmski muzej, Ljubljana 1988). V tem zborniku sta objavljena tudi dva eseja o Pretnarjevih filmih, ki sta bila pisana za nesojeno in nerealizirano monografijo o Igorju Pretnarju kot gledališkem in filmskem režiserju, ki bi morala iziti prav v zbirki Slovenski film, a do tega zaradi objektivnih razlogov ni prišlo. Gre za teksta Stojana Pelka "Pretnarjev paradoks" in Silvana Furlana "Podobe ženske in Lažnivka". Kolikor k tema dvema esejema dodamo še sijajna spisa Vladimirja Kralja "K Prežihovim **Samorastnikom** v filmu" in Andreja Inkreta "Kačurjev problem", je znotraj zbornika *40 udarcev* na svojevrsten način zajeta tudi monografija o filmskem režiserju Igorju Pretnarju.

Pretnar pa ni samo režiral, ampak je kar precej tudi pisal o vprašanih filma in kinematografije. Poskusil se je kot filmski kritik, napisal je nekaj esejev o specifičnih elementih in dimenzijah filmskega medija in njegovega razmerja do drugih umetniških praks, predvsem do gledališča, prav tako pa je napisal tudi vrsto tekstov o aktualnih kulturno-političnih problemih

kinematografije. Pri tem pa se je skoraj nemogoče izogniti ugotoviti, da je bilo njegovo pisanje bolj ali manj ideološko obarvano, da je pač mnogokrat stavil na sorealistično estetiko in kasneje "samoupravno" razlago kulturno-umetniških fenomenov. Toda ta stava je bila velikokrat le zunanji privesek, pod katerim pa je le mogoče razbrati Pretnarjev zagovor kulturne avtonomije. Tokrat predstavljamo Igorja Pretnarja kot filmskega publicista s teksti, v katerih razmišlja o razmerju med filmom in gledališčem, se spominja učnih let pri režiserju in profesorju S.M. Eisensteinu in dogovarja na vprašanje, kakšen poklic je filmska režija.

Silvan Furlan

VII.

IGOR PRETNAR

GLEDALIŠČE IN FILM

Minilo je pol stoletja, odkar je bila v Parizu prva filmska predstava in odkar se je rodila nova zvrst umetnosti — kinematografija kot mlajša sestra gledališke umetnosti, katera pa je takrat vse prej kot prijazno spremljala nastanek in razvoj svojega sorodnika. Razlogi tega odprtega nasprotja nam bodo razumljivi, če pomislimo, da je kinematografija vznikla v času razcveta kapitalizma, v času, ko je pojem dobička zavzel prvo mesto v političnih in kulturnih vprašanjih. Lastniki gledališč so se bali filma kot svojega tekmeca v boju za dobiček. Ker pa se je buržuazija zavedala možnosti večjih dobičkov od filma, mu ni bilo več mogoče zavreti zmagoslavne poti v svet.

Ko se je pojavil zvočni film, je odprta borba pravzaprav prenehala in prešla v bolj skrite in izolirane oblike, ki so se pojavljale v vidu raznih teorij "manjvrednosti" filma pred gledališčem in v vprašanjih ali je film sploh umetnost ali ne.

Danes so vzroki temu prikritemu boju, ki se včasih pojavlja predvsem v državah, kjer je kinematografija šele v razvoju, povsem drugačni, kot so bili nekaj desetletij nazaj. Danes to ni več boj za obstanek ene ali druge panoge umetnosti, zlasti v državah s socialistično ureditvijo, ker slednja zagotavlja obstoj in neovirani razvoj vsaki panogi umetnosti. Vzroki prikritemu antagonizmu so predvsem v ozkem "strokovnjakarskem" mišljenju nekakšnih teoretikov, fanatičnih privrženecv gledališča ali filma, ki razen svoje umetnosti ne poznajo in ne priznavajo nič drugega. Ako natančneje presodimo in ocenimo "filozofijo" teh "strokovnjakarjev", bomo prišli do zaključka, da slednja vznikne predvsem iz nepoznavanja specifičnih svojstev gledališča in filma ter razlik med njima. Slednja nas torej postavlja pred nalogo, ugotoviti, kje so meje med enim in drugim in katere so specifične lastnosti ene in druge umetnosti. To je tudi namen tega članka, ki pa seveda nima pretenzije postavljati aksiome in dogme, ampak daje ves problem zgolj na diskusijo.

Problematična je seveda tudi terminologija, tako gledališka kot filmska, kjer do danes nimamo še tozadevno jasno in precizno izraženih terminusov. Zato utegne del morebitnih nejasnosti odpasti prav na rovaš te pomanjkljivosti. Nekaj izrazov, ki se mi zdijo zelo natančni in točni, se mi je zdelo potrebno povzeti od sovjetskega teoretika marksistične estetike Sergeja Obrazcova.

Mislím, da je potrebno v samem začetku razdeliti vse panoge umetnosti v dve skupini. Prva naj bi sestavljala vse tiste, ki predstavljajo obdelano materijo. To so materialno-prostorninske umetnosti: slikarstvo, grafika, kiparstvo, arhitektura. Drugo skupino naj bi sestavljale panoge umetnosti, ki predstavljajo predvsem proces — akt, to je glasba, literatura in vse oblike gledališke umetnosti, katerih se bom v naslednjem podrobneje dotaknil.

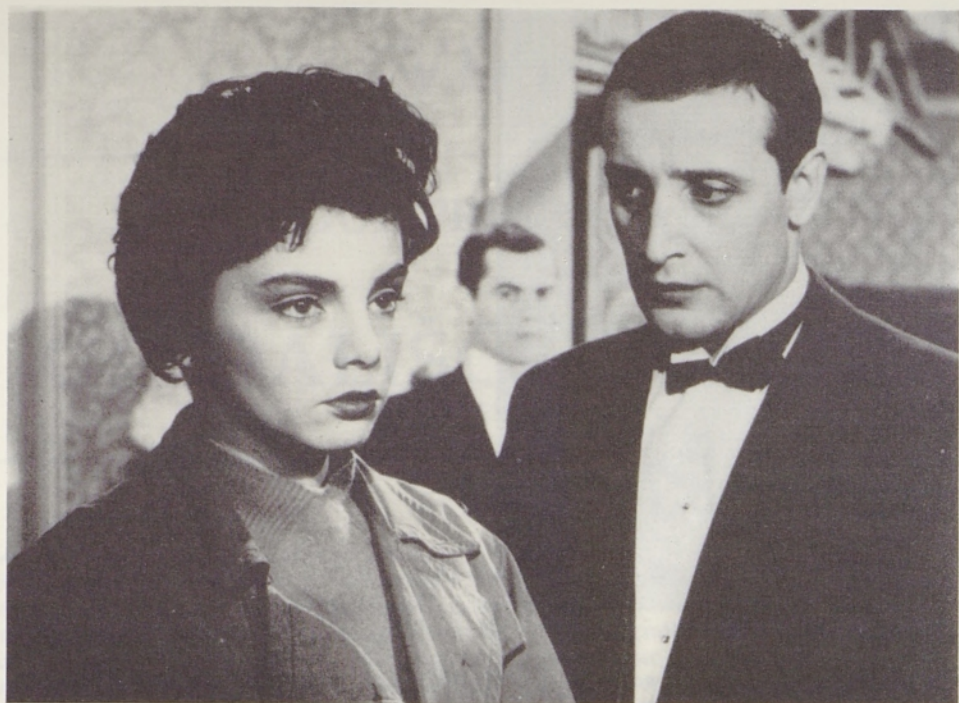


Na valovih Mure

Gledališko umetnost bi delili na dramsko gledališče ali teater, opero, opereto, balet, lutkovno gledališče, cirkus in končno kinogledališče v katerem ločimo: črnobeli, barvni, plastični, risani in lutkovni film. Vse te panoge so torej vezane vse na oko in sluh gledalca v gledališki dvorani, kjer zasledujejo proces-akt, ki jim ga podajajo izvajalci-igralci (v filmu slednjo funkcijo lahko prevzame tudi priroda).

Razlika med literaturo in gledališko umetnostjo je samo v tem, da se vrši pri gledanju gledališke ali filmske predstave proces zunanjega sprejema oblike, barve zvoka in gibanja, pri čitanju literarnega dela pa proces notranjega "gledanja in slišanja", z drugimi besedami, dela asociativna fantazija naših čustev.

S tem v zvezi se pogosto diskutira o vprašanju, ali je film bližji drami ali romanu. Če se vzame pojem drame že kot dramsko predstavo in ne kot literarno delo ter se presoja zgolj s stališča gledalca, bo po gornjem brez dvoma držalo, da je z ozirom na sorodni proces sličnost z dramo, ali točneje izraženo z dramsko predstavo, večja kot z romanom.. Vendar, če se postavimo na stališče ustvarjalca in primerjamo roman, film in dramo (kot zvrst literature) po njih oblikovni strani, bomo pa opazili večjo sorodnost med romanom in filmom. To trditev ni težko dokazati. Dočim sloni drama več ali manj zgolj na dialogu in so avtorske remarke zgolj skromne, se roman ne omejuje zgolj na dialog, temveč opisuje tudi dejanje, psihološko stanje oseb, okolico — to je vse tisto, kar v filmu gledamo. V romanu lahko pisatelj svoje junake z bliskovito naglico prestavlja iz kraja v kraj, iz časa v čas, tu zanj ni zaprek in omejitev, kakor jih tudi ni v filmu, nasprotno pa ima dramski pisatelj v tem oziru precej zvezane roke. Tako v filmu kakor v gledališču pa razlikujemo dve "vrsti časa", ki imata različne funkcije. Prva vrsta je sižejni ali literaturni čas, ta redko kdaj sovпада s praktičnim časom, v katerem se izvrši gledališki proces. V dveh urah predstave v kinu ali gledališču lahko po sižejju (vsebini) preteče leto ali pa deset ali celo sto let. Vsako naslednje dejanje, slika ali posnetek nas lahko pomakne v popolnoma drug čas in ne samo naprej, temveč tudi nazaj. V tem oziru se film razlikuje od gledališča samo po tem, da so skoki po sižejnem času v filmu bolj česti in obsegajo po navadi večja časovna obdobja kot v gledališču. Razen sižejnega časa ločimo še čas, ki je potreben za sam proces izvajanja na odru ali pred kamero za fizična dejanja izvajalcev — igralcev, kar je osnovno orodje režiserja in igralca. In prav ta "čas", in ne sižejni čas, ustvarja melodijo, ritem in tempo v zvoku in gibanju. Film se lahko poslužuje organizacije tega časa tako kot gledališče, razen



Pet minut raja

tega pa lahko dela s tem časom to, kar gledališču ni mogoče. Film namreč lahko podaljša ali skrajša čas fizičnega dejanja. Pri prehodu iz ene mizanscene v drugo s preprosto izmenjo posnetkov, se čas fizičnega dejanja zmanjša, (to kar ni mogoče v teatru). Fizični čas pa se lahko razširi ali skrči tudi brez vsake montaže, znotraj samega posnetka, s hitrejšim ali počasnejšim snemanjem, kar ima za posledico, da na platnu izgledajo fizična dejanja igralcev počasnejša ali pa hitrejša kot so bila v resnici.

Če z ozirom na zgoraj navedene razlike v režimu časa med gledališčem in filmom naredimo zaključek, bomo rekli, da film more ne samo reproducirati režim gledališkega časa, ampak, da ima razen tega celo možnost še povečati moč njegove izraznosti.

Nekateri iščejo osnovne razlike med filmom in gledališčem v tem, da v gledališču vidimo plastično, da imamo torej občutek globine scene, medtem ko tega v normalnem črno-belem in barvastem filmu nimamo. Vendarle, če se natančneje poglobimo v dani problem, moramo ugotoviti, da je ta občutek samo navidezen. V gledališču ima gledalec frontalno pred seboj omejen prostor v obliki škatle, na katerega gleda vedno z istega mesta. Od tukaj dejansko ne občuti prostranstvo scene, temveč sliko prostranstva scene. Popolnoma logično je, da so tej "škatli" podrejene tudi mizanscene. Osnovna gibanja igralcev so frontalna iz kulise v kuliso ali pa po negloboki diagonali. Kulise omejujejo prostranstvo znotraj scene in onemogočajo, da bi se lahko razen tega prostranstva videlo še kaj drugega.

Poglejmo sedaj prostranstvo, ki ga dojemamo s filmskega platna. Gledalec vidi vse, kar se dogaja, s točke snemalne kamere ali točneje filmskega objektiv. Dejansko gledalec ni priklenjen na svoj sedež, ampak se giblje s snemalno kamero po prostoru, se bliža in oddaljuje od predmetov ali igralcev, jih spremlja v vozečem posnetku ali panorami. Tudi v gledališču je mogoča panorama (vrtljiv oder), vendar se le ta bistveno razlikuje od filmske. V gledališču je to gibanje predmetov okoli gledalca, v filmu pa gibanje gledalca okoli predmetov. Skratka



Samorastniki

gledalec v kinu se nahaja v nenehnem gibanju v samem prostranstvu, katerega on sprejema in ne zunaj njega kot v gledališču.

Medtem, ko je torej gledališki režiser v postavljanju mizenscene omejen na prostor, ki mu ga določajo kulise, pa režiser v filmu ni omejen z mejami izraza, ki mu ga določa dani objektiv, ker ima slednji, kot sestavni del kamere, neomejene možnosti gibanja v prostranstvu.

Slednji očitek filmu zaradi njegove neplastičnosti pa bo odpadel z uvedbo plastičnega-stereoskopičnega filma. S pojavu plastičnega filma prerokujejo nekateri propad gledališča. Če bi ostalo samo pri teh razlikah, ki smo jih doslej našli in katere niso tako zelo bistvene, bi morda lahko bili istega mnenja. Tu pa ne moremo mimo ugotovitve sovjetskega estetika Sergeja Obrazcova, ki mu je po mojem mnenju uspelo ugotoviti glavno in osnovno razliko med gledališčem in filmom. Obrazcov pravilno ugotavlja, da je film reprodukcija in da je tu gledalcu prikrajšan užitek, da neposredno opazuje in sodeluje pri ustvarjalnem aktu — procesu igralca. Reprodukcijska postavlja v principu umetniško delo v pretekli čas, vse kar se vidi v gledališču, se dogaja ob istem času z gledalčevim dojetjem, z njegovimi občutki. Vse, kar se vidi na filmskem platnu, se je zgodilo popreje in zato ob različnem času z gledalčevim dojetjem. Medtem ko v gledališču obstoji medsebojni kontakt med igralcem in gledalcem, kjer ne daje samo igralec občinstvu, ampak tudi prejema od njega, pa tega v filmu ni.

Majhen primer bo dovolj nazorno osvetlil gornje: Če bo občinstvo gledalo na platnu Gostičev koncert in bo izvedelo, da bo isti koncert pel v sosednji dvorani Gostič sam, se bodo prav gotovo vsi preselili v sosednjo dvorano. Možnost, da bi gledalec imel užitek faktičnega prisostvovanja pri ustvarjalnem procesu, da bi se ta dogajal pred njim na očeh, te možnosti film nima in mu jih tudi nobena tehnika ne more dati. Iz tega lahko naredimo zaključek, da



Lažnivka

bodo ljudje kljub tehnični izpopolnitvi filma še vedno radi obiskovali gledališke dvorane in da s te strani gledališču ne grozi nobena nevarnost.

Ko smo na ta način ugotovili, kje je bistvena razlika med obema sorodnikoma, je potrebno ugotoviti še nekaj manj bistvenih, toda važnih in zanimivih razlik. Tako je zanimivo dejstvo, da v gledališču vse umetne ponarejene stvari vplivajo naravno. Gledalec popolnoma mirno sprejema to "pogojenost" oblakov, drevja, bliska, viharja in raznih rekvizitov kot n.pr. sadja itd. Vedno pa vzbudi senzacijo in vpliva nenaravno, če se v gledališču pojavi prava mačka, pes, konj ali podobno. Tedaj gledalca v prvi vrsti zanima, kako se bo ta ali ona žival na odru obnašala, kako se bo obrnila, ali bo morda celo zbežala z odra v parter.

Nasprotni pojav opazimo v kinu. Zadosti je, da gledalec za nekaj sekund opazi, da hiša ni hiša, ampak kulisa ali pa da je oblak ponarejen in že se v njem pojavi občutek negodovanja. Nasprotno pa pojava raznih živali vpliva na gledalca popolnoma naravno. V filmu (razen v pravljичnem filmu, pa še tu je uspeh dvomljiv) si ne moremo misliti, da bi igralci igrali živali, v gledališču pa živali najpogosteje igrajo igralci. Razlog temu je treba iskati v tem, da se v filmu pojavljajo živali in sploh vse stvari v resnični okolici, v resnični prirodi in tako v ničemer ne nasprotuje obkrožujočemu, med tem ko se živali v gledališču pojavljajo sredi naslikanih "pogojnih" reči in naslikane prirode, same (živali) pa ostanejo resnične in tako nasprotujejo obkrožajočemu okolju. Iz tega lahko naredimo zaključek, da je organsko v gledališču samo to, kar je spremenjeno — igrano in ne ostaja "to kar je". Zato se na sceni gledališča nimajo pravice pojavljati pravi psi in konji, zato jih pa prekrasno "odigrajo" igralci, ki v tem oziru nimajo postavljenih mej. Nasprotno je v filmu organsko samo to, kar je resnično, oziroma dobra imitacija (ne slika!) resničnosti.

Mnogo je sporov tudi v vprašanih razlike med gledališko in filmsko igro. Tukaj se mi zdi, da so važne predvsem sledeče ugotovitve: V filmu igra igralec "po koččkih", ki niso vedno med seboj zvezani po logičnem zaporedju, in na tak način igralec "odigrava" svojo vlogo po nekaj mesecev, medtem ko v gledališču igralec odigra svojo vlogo v enem večeru, v logičnem zaporedju in brez prekinitvev, (razen onih, ki so utemeljene po sijejni liniji in odmoru). To in



Idealist

pa razne tehnične neudobnosti v filmu (postavljanje luči itd.) dajejo povod trditvam, da ima igralec v gledališču več ustvarjalnega užitka kakor v filmu. To bo brez dvoma držalo. Vendar se razlika v tem pogledu zelo zmanjša pri onih filmih, kjer režiser uporablja pred snemalno dobo sistem dobe vaj, ki je precej slična onim v gledališču. Naslednje ugotovitve pa nam bodo pokazale nekatere prednosti filmske igre, prednosti, ki jih igralec v gledališču nima. Igro se registrira na filmski trak s pomočjo filmskega objektiva, ki ima to svojstvo, da je bolj oster in zahteven kakor človeško oko in se, kakor smo že omenili, lahko v največji meri približa ali oddalji igralcu. To seveda postavlja igralca pred nalogo popolne koncentracije na znotraj, doživljenja vloge in mu prepoveduje vsakršen lažni patos ali nadigravanje (slednje je v gledališču do neke mere potrebno zaradi distance med igralcem in gledalcem). Vsaka še tako intimna mimika ali igra oči, katera bi se v gledališču prav zaradi distance med igralcem in gledalcem izgubila, se v filmu ohrani. Ista svojstva obvlada mikrofona, ki sprejema igralčev glas in ga prenaša na zvočni trak. Vsak vzdih, vsak tresljaj, vsako intonacijo pa tudi vsako napako neusmiljeno zabeleži. Zato igralcem ni treba skrbeti za jakost glasu, da bi jih lahko slišali in razumeli tudi gledalci v zadnji vrsti gledališke dvorane. Zgoraj opisani svojstvi objektivna in mikrofona zahtevata torej od igralca v filmu rasničnost čustev in izključujeta vsako laž v igranju. Film nudi igralcu možnost, s katero gledališče ne razpolaga — možnost kontrole samega sebe. Igralec lahko že kmalu po snemanju gleda samega sebe na platnu, opazi svoje dobre in slabe strani, opazuje rast in razvoj lika, ki ga igra; torej vse to, kar pri gledališču sloni zgolj na rami režiserja. In še nekaj, kar je prav tako pomembno. Igralec v filmu nima slabega dneva. Če je bil posnetek slab, če je ta ali oni prizor slabo odigran, se ga enostavno izloči in ponovi, tu ne obstoje nikakršne meje. Ko pa je film gotov, se igralcu ni treba več bati, da bo imel pri premieri ali kadarkoli pozneje slab dan, kakor se to včasih zgodi v gledališču. Njegova igra bo ves čas predvajanja filma na isti višini.



Idealist

S stališča režije razpolaga filmski režiser z daleč večjimi izraznimi možnostmi kakor režiser gledališča. To je bilo lahko razvidno že iz razlik, ki smo jih ugotovili predvsem pri obravnavanju problemov "časa" in "kraja". Tu bi se dotaknil predvsem onih možnosti, ki jih še nismo obravnavali. V prvi vrsti naj omenim glasbo, katero uporabljata kot izrazno silo tako filmski kot gledališki režiser, vendar slednji v veliko manjši meri. Glasba namreč nima v gledališču take izrezne moči kot v filmu. Ta trditev bi se dala pojasniti s tem, da se glasba v filmu organsko veže s filmsko sliko, da pomeni slika + dialog + glasba novo snov in ne zmes. Glasba v filmu torej nima funkcije "dopolnila" kakor ga ima scenska glasba v gledališču, ker se ne veže organsko s sliko na odru, razen v primeru, če ima glasba sižejno funkcijo v drami. Na primer v zadnjem dejanju "Treh sester" Čehova, ko iz mesteca odhaja brigada in vojaška godba igra poslovilno koračnico, ali v dramah, ko osebe iz drame po sižeju igrajo na klavir ali kak drug instrument.

Prav tako bogati izrazne možnosti filmskega režiserja element montaže, ki nastopa sicer tudi v gledališču (zamenjava slik in dejanj), vendar v zelo grobi in primitivni obliki.

Osnovo v večjih izraznih možnostih pa daje filmskemu režiserju vedno bogatejša filmska tehnika. Tehnika ima svojo vlogo tudi v gledališču (mašinerija scene, luč itd.), vendar zdaleka ne tako velike kot v filmu, kjer je neobhodno potrební pogoj za ustvaritev filma. Žerjavi, vozeči posnetki, triki, preliví, možnosti nad vse natančne osvetlitve danega objekta, vse to daje režiserju izredno široke izrazne možnosti. In končno, kakor je tehnika potrebna pri proizvodnem procesu, tako je tehnika neobhodno potrebna pri predvajanem procesu (kinoprojektor). Prav dejstvu obveznega pogoja prisotnosti tehnike pa se imamo zahvaliti masovnosti filmske umetnosti. Po zaslugi tehnike se lahko izdelá neomejeno število kopij filma (v Sovjetski zvezi dosega število kopij tudi število 1000). Film gre na vse strani sveta in ga gledajo milijoni in milijoni gledalcev. Dovolj značilno sliko daje naslednja primerjava števila. V 40tih letih obstoja Moskovskega hudožestvenega teatra je Gorkega dramo "Na dnu"

gledalo 1 milijon gledalcev. Isto število gledalcev je videlo film "Čapajev" v dveh dnevih predvajanja tega filma. Zaključek je popolnoma jasen — danes izmed vseh umetnosti pripada filmu vodilna vloga v kulturno-družbeno-političnem življenju. Zanikati to dejstvo je nemogoče in nesmiselno.

Ko smo poleg naštetih razlik med filmom in teatrom, katere zagotavljajo nemoten razvoj eni in drugi vrsti umetnosti, ugotovili še nekaj drugih več ali manj važnih razlik, je pa potrebno, da se dotaknemo še možnosti vplivov ene umetnosti na drugo. Kritik Herbert Grün skuša v svoji kritiki filma "Na svoji zemlji" (Nova obzorja) pobijati moje domneve, da bo slovenski film pozitivno v realistični smeri vplival na igranje naših gledaliških igralcev. On ugotavlja, da je filmska igra eno, gledališka pa drugo, o kakšnih vplivih ene na drugo po njegovem torej ne more biti govora. S tem je Herbert Grün, verjetno povsem nehote izvršil grob prekršek zoper dialektiko, ker s svojo trditvijo zanika potemtakem tudi vpliv filmske umetnosti na teatsko ali obratno in vpliv kakršne koli panoge umetnosti na drugo sploh. Da pa to ne drži, priča dovolj zgovorna kulturna zgodovina in tega ne oporekajo niti buržoazni teoretiki. Ako se še nekoliko pomudimo pri trditvi Herberta Grüna, bomo še bolj podvomili v verjetnost njegovih izvajanj. Filmska igra je eno, gledališka je drugo, to drži, vendar med enim in drugim ni takih gorostasnih meja, kot jih hoče postaviti Herbert Grün. Sergej Obrazcev v svojih "Beležkah režiserja" zelo dobro ugotavlja, da nekateri zaslepljeni teoretiki zelo često spregledajo zvezo med sistemom Stanislavskega in igro najboljših kinoigralcev. Razen tega je majhna, toda pomembna razlika v sami terminologiji: filmska igra, gledališka igra in igranje igralca, ki ga uporabljam jaz v svoji kritiki filma "Na svoji zemlji", kajti igra igralca — umetnost igralca — to je element, ki prisostvuje v gledališču in filmu in vpliv enega na drugega ali obratno mora biti nesporen. To dokazuje proces, ki se je odigral v Sovjetski zvezi: realizem Hudožestvenega teatra in sodelovanje igralcev tega gledališča v filmu so bistveno pripomogli k temu, da je sovjetski film že v dobi nemega filma skrenil s formalističnih poti na pot realizma. In zakaj se ne bi pri nas odigral proces v obratnem smislu, ko naše gledališče nima realističnih tradicij, slovenski film pa je bil postavljen že v samem začetku na realistično osnovo. Brez dvoma pa je, da ne bo izključeno in prvenstveno film tisti, ki bo vplival na realistično smer našega gledališča, ampak bo to v prvi vrsti kulturno-politična smer naše Partije, uveljavljanje marksistično-leninistične filozofije med širokimi masami, katerim bo razen realizma, ki je v današnjem življenju samemu, v izgradnji socializma, privzgojila realistične poglede tudi na umetnost.

Prav gotovo so v tej smeri važni tudi nekateri pojavi v gledališču samem; stremljenja nekaterih igralcev in režiserjev, take vprizoritve kakor jih je dal Stupica in kakršna je bila Janova režija "Hlapcev". Zahteve po realizmu bodo med našimi gledalci od dneva do dneva vedno večje. Slovensko gledališče kot kulturno-družbeno-politična ustanova ne more capljati za ljudskimi množicami temveč mora igrati avantgardno vzgojno vlogo, zato je zanj boj za realizem življenjskega pomena, pred katerim bi si bilo napačno zakrivati oči in še bolj napačno in pogubno odklanjati pomoč od drugih panog umetnosti in tako tudi od mlajšega brata — filma.

Zaključek vsega zgoraj navedenega nam mora biti jasen. Sodelovanje med filmom in gledališčem bo rodilo samo pozitivne, zelo obilne sadove, to sodelovanje je nujno. Delavci ene in druge panoge umetnosti se morajo zavedati specifik in meja med eno in drugo umetnostjo. Združuje jih pa pri nas skupni in edini cilj: izgradnja socializma, ideološka preobrazba našega ljudstva in borba proti preostalim usedlinam kapitalističnega sveta. Naloge, ki je dovolj odgovorna, velika in plemenita, da jo je vredno vršiti roko v roki v bratski medsebojni pomoči in končni uspeh pri obeh ne bo izostal.

Filmski vestnik 1949, št. 4-7

VIII.

IGOR PRETNAR

SPOMINI NA EISENSTEINA

Pred svojim odhodom na Vsesovjetsko državno šolo za kinematografijo v Moskvi, kamor so me poslali jeseni 1946, sem se ukvarjal zgolj z gledališčem. Bil sem pravi začetnik, ki se je po nenavadni igri okoliščin ločil od gledaliških desk in se napolnil v daljnjo Moskvo, da bi študiral filmsko režijo. Zato sem se znašel v precejšnji zadregi, ko mi je dekan Akademije za igralsko umetnost navedel nekaj imen profesorjev-režiserjev, pri katerih lahko študiram filmsko režijo: Jutkevič, Eisenstein, Kulešov, Rajzman. Sklenil sem, da se bom o tem posvetoval s sovjetskimi kolegi. Ko pa sem prvega znanca vprašal za nasvet, pri čemer sem mu naštel navedena imena, je poskočil in dejal: "Človek božji, saj menda niste skregani s pametjo; kaj sploh razmišljate, če lahko izbirate! Na vsak način boste izbrali Eisensteina!"

Tako sem postal učenec režiserja, ki mu gre častno mesto v svetovni filmski zgodovini in ki mu je bilo tedaj usojeno le še leto in nekaj mesecev življenja.

Ko sem ga prvič videl in se seznanil z njim, je bil nenavadno dobre volje. K predavanju je prišel naravnost iz Kremlja, kjer so ga obvestili, da se lahko začne pripravljati na "popravljanje" že posnetega drugega dela **Ivana Groznega** in na snemanje tretjega dela tega filma. Ves je žarel od navdušenja, sreče in ustvarjalnega poleta. "Toda preden bom začel s snemanjem, bo minilo še najmanj leto dni...", nam je pripovedoval, "počakati moram, da Moskvin dokonča snemanje za Kozinceva, pa tudi ne glede na to je treba še marsikaj pripraviti in preučiti." Temperamentno se je sprehajal med klopmi na oddelku in ob tem silovito mahal z rokami. Bil je tako živahen in gibčen, da se nam je to spričo okornosti in obilnosti njegovega telesa zdelo kar nenavadno.

Nato je Sergej Mihajlovič začel s svojim predavanjem. Govoril je o tem, da je treba pri režiranju heroičnih in izjemno dramatičnih trenutkov uporabljati drugačne, nerealistične prijeme — v nasprotju z običajnimi, manj dramatičnimi trenutki. Trdil je, da kljub uporabi tako enih kot drugih, medsebojno zelo različnih sredstev, ostane slog režije enoten. Kot praktičen primer je navedel gledališko predstavo "Mlada grada" režiserja Gerasimova, ki je v celoti uporabljala zgolj realistična izrazna sredstva, kar je bilo po Eisensteinovem mnenju ustrezno v prvih treh dejanjih, nikakor pa ne v četrtem, kjer prihaja močno do izraza motiv heroizma, ki terja drugačne režijske prijeme. Toda ti prijemi ne temeljijo zgolj na uporabi glasbe, ampak zavisijo predvsem od mizanscene. Ko človek govori vznemirjeno, je treba uporabiti drugačen način igre kot takrat, ko govori umirjeno. Tudi vrstni red besed v tem primeru ni več prozaičen. Zato mora postavitev takšnih scen temeljiti na povsem drugačnih elementih. Kot dokaz, da je mogoče kljub uporabi različnih elementov ohraniti enoten stil, je Eisenstein navedel tale primer: V zgodnjem obdobju sovjetskega filma sta obstajali dve smeri, dve šoli — leningrajska in moskovska, pri čemer je bila ena predstavnik poetičnega, druga pa prozaičnega filma.

Vendar pa je pozneje najboljše rezultate v sovjetskem filmu obrodilo povezovanje obeh usmeritev, obeh šol. Primer takšnega povezovanja in dokaz enotnosti stila najdemo tudi pri Shakespearu. Kadar potrebuje verze, piše v verzih, ko mu bolj ustreza proza, uporablja prozo.

Ura je minila kot bi trenil. Slušatelji so zamišljeno obsedeli v klopih, mojster pa se je s hitrimi koraki že spuščal po stopnicah. Pred inštitutom ga je čakal njegov stari Steyr 220, s katerim se je odpeljal domov. A slušatelji so bili tako prevzeti, da so še več ur po njegovem predavanju premišljevali in razglabljali o njegovih besedah. Eisenstein je namreč predaval izjemno sugestivno, domiselno, iz njega je žarčila rasnična genialnost.

Pri vsem tem pa je Sergeja Mihajloviča že tedaj mučila huda srčna bolezen. To so vedeli vsi, tudi on sam. Zdravniki so mu prepovedali vsakršno napornejše delo, on pa se na te nasvete in navodila ni oziral. "Človek živi, dokler dela — če ne dela, je mrtev!", se je glasila njegova maksima. Zato je neustrašno delal naprej, vso pozornost je posvečal svojim učencem in se ni oziral na pretečo nevarnost.

Spomnim se, da sta ga ob neki priložnosti dva mlada baletnika, sicer člana Velike opere, naprosila, naj z njima naštudira baletne scene na glasbo iz Bizetove opere "Carmen". Vsi smo pričakovali, da bo zaradi svoje boleznii zavrnil sodelovanje pri tako napornem delu. A tega ni storil, ampak je bil takoj pripravljen sodelovati ter je to delo celo vključil v naš izredni študijski program. Eisenstein je osebno opravil montažo glasbe in postavil mizansceno. A ne le to, z njima je naštudiral tudi vse baletne gibe, in to tako, da je vsak element vedno sam predstavil tudi s plesom. Njegovo poznavanje glasbe, ritma in plesa je bilo naravnost fantastično.

Vendar je bila po mojem ena njegovih največjih odlik v tem, da je bil v celoti dialektičen duh. Njegov razvoj se ni ustavil niti za minuto — vse do smrti, čeprav je bil že v letih, ko si marsikdo ne prizadeva več za nikakršnim razvojem, spremembo pogleda na svet in novim mišljenjem. Prav v zadnjih letih svojega življenja se je odločil za docela revolucionaren odnos do dela z igralcem. Od svoje prve faze, ko mu je igralec pomenil zgolj predmet, ki se v ničemer ne razlikuje od mize ali stola, se je — ko je ustvarjal drugi del Ivana Groznega — razvil v ustvarjalca, ki je zmožek delu z igralcem posvetiti pozornost, kakršno takšno delo zasluži. Dobro se spomnim, kako nam je govoril o delu z igralcem, o komponenti, ki tri ali štiri leta poprej sploh še ni bila vključena v program njegovih predavanj.

"Zapomnite si", nam je govoril, "da se mora režiser, preden prične delati z igralcem, poglobiti tako v lik osebnosti, ki jo igralec predstavlja, kot v lik igralca, ki naj to osebnost oblikuje. Najprej moraš odpreti oči in se spremeniti v interpreta vloge. Poglobi se v vlogo, vživi se vanjo, kot da jo boš sam igral — in od tod boš zajemal nasvete, ki jih boš dajal igralcu. Pri poskusnih prizorih in snemanju se mora režiser v trenutku znajti v likih vseh nastopajočih oseb. Jasno je, da mora tudi igralec 'takoj zadeti svojo osebnost'. Pred snemanjem posameznih kadrov igralcu ni treba biti nenehoma 'v vlogi', kot se dogaja v gledališču, saj tega tudi fizično ne bi prenesel, toda znati se mora hitro skoncentrirati in se 'takoj znajti v liku' osebe, ki jo predstavlja. Če igralec zgolj mehanično oblikuje lik, ki mu ga je predstavil režiser, je to slabo znamenje. Igralec mora v svoj lik vnesti tudi svoje občutke."

Po osebni plati je bil Sergej Mihajlovič zelo prisrčen, četudi ne pretirano skromen, saj se je zavedal, kaj ve in kaj pomeni, in tega ni prav nič skrival. Do študentov je bil strog in ne preveč prepričan v njihove sposobnosti. Spomnim se, da sem ga nekoč srečal na stopnišču inštituta. Ustavil me je in vprašal, kaj menim o njegovih predavanjih. Ko sem mu odvrnil, da bi s težavo našel besede, s katerimi bi dovolj živo ocenil pomen in kvaliteto njegovih razlag, se je nasmehnil in rekel: "Veste, povedal bi še marsikaj, kajti ne povem vsega, ker bi ne imelo smisla. Prepričan sem namreč, da me moji učenci ne bi razumeli..." Nato me je vprašal, kako živim, a še preden sem mu uspel odgovoriti, je nadaljeval: "Veste, režiserju mora biti predvsem prirojeno, da je tesno povezan s svojim delom. Vse, kar v življenju opazuješ in počneš, moraš kot režiser početi zgolj z vidika filma!"

Med številnimi obsodbami in kritikami, ki jih je Eisenstein doživel, je bil najpogosteje omenjan formalizem. A če so njegovi kritiki upravičeno izrekli tovrstne sodbe v zvezi z njegovimi zgodnjimi deli, bi morali nedvomno opaziti tudi velike spremembe, ki so se z leti pojavile pri njem in v tej usmeritvi. Formalno plat filma je obvladal dovršeno, v kar nihče ni dvomil,



Igor Pretnar v času študija v Moskvi

vendar je v svojih zadnjih delih in tudi v predavanjih zagovarjal načelo, da mora forma izhajati iz vsebine. V zvezi s tem se dobro spomnim predavanja o mizansceni, kjer je vsa svoja dognanja usmeril v to, da bi nam čim bolj plastično vbil v glavo, kako je treba v mizansceni posameznih kadrov zajemati vse elemente iz dramaturške podlage in iz značajev oseb. Če bi zanemarili mizansceno, bi bilo učinkovito, vendar ne bi bilo v sozvočju z zahtevami dramaturgije in značajev.

Eisenstein je veliko delal s študenti tudi individualno. Posamič smo ga obiskovali na domu. To je bil za vsakogar od nas, njegovih učencev, velik praznik. Od številnih obiskov na njegovem domu mi je nedvomno najbolj ostal v spominu zadnji...

Bilo je zadnje dni januarja 1948, dan ali dva pred začetkom semestralnih počitnic. Odpravil sem se z enega konca Moskve, kjer sem stanoval, na drugi konec, kjer je živel Sergej Mihajlovič. Bila je prava sibirski zima, pot, na katero sem se podal s trolejbusom, pa je po dolžini nekako ustrezala razdalji med Ljubljano in Kranjem. A kljub temu nisem bil niti malo nejevoljen, kajti ure, ki sem jih prebil pri Sergeju Mihajloviču, so pomenile bogato plačilo za vse neprijetnosti dolge poti in hude zime. Zavijal sem se v plašč in se med vožnjo, ki se nikakor ni hotela končati, pripravljaj na pogovor z njim. Vsakdo, ki se je odpravljaj na uro pri Eisensteinu, se je moral vselej skrbno pripravljaj, saj ga je sicer mojster hitro odpravil. "Kdor želi kaj izvedeti, mora tudi veliko vpraševati", je zmeraj ponavljaj svojim študentom. Takratna moja ura pri njem je bila po načrtu namenjena drugemu delu **Ivana Groznega** in obenem vprašanjem barvnega filma. Le nekaj dni pred tem nam je namreč Sergej Mihajlovič pokazal drugi del **Ivana Groznega**, ki je bil sicer povsem dokončan, vendar pa je državna cenzura prepovedala njegovo javno predvajanje. Moji vtisi ob gledanju tega filma so presejali vsa pričakovanja. Po končani projekciji smo vsi, kolikor nas je bilo v projekcijski dvorani, negibno obsedeli in še kakšne tri minute nismo bili sposobni spregovoriti nobene besede. To je za mojstra pomenilo večje priznanje od še tako velikega aplavza. Drugi del **Ivana Groznega** je nedvomno ustvarjalni višek Sergeja Mihajloviča Eisensteina. Žal je to umetniško delo vse do preteklega leta ležalo skrito nekje v arhivih "Mos-filma", zato so ga lahko videli le maloštevilni srečneži. V preteklem letu je bil film prvič javno predstavljen na filmskem festivalu v Bruslju, v okviru

svetovne razstave. Vendar pa ob tej priložnosti ni bila prikazana originalna kopija. Posebna privlačnost tega filma je namreč v tem, da v zadnji tretjini prehaja iz črno bele tehnike v barvno. Eisenstein je ta prehod izpeljal mojstrsko in za gledalce takorekoč neopazno, saj je vsebinsko upravičen in tudi po formalni plati skrbno pripravljen s tonalnimi prehodi. V kader s divjo orgijo opričnikov, spodbujeno z bremenom njihovega nasilja, je Eisenstein vpeljal barve, ki dramaturško podčrtujejo temeljno idejo in pomen scene. Toda v Bruslju so prikazali zgolj črno belo kopijo tega filma.

Mimo ateljeja "Mos-filma" sem se peš odpravil proti visokim zgradbam, kjer so stanovali režiserji, snemalci, scenografi in drugi uslužbenci te filmske organizacije. Okrog mene se je raztezala širjava, prekrita z debelo snežno odejo, kar me je nehote spomnilo na sceno bitke iz **Aleksandra Nevskega**. Sergej Mihajlovič je imel dokaj skromno stanovanje. Poleg kuhinje in kopalnice je vključevalo še spalnico, delovno sobo in sobo, ki je bila polna polic, prenatrpanih s knjigami vseh vrst in v vseh mogočih jezikih. Tu je živel sam, le čez dan je prihajala starejša ženska, ki mu je kuhala in pospravljala. Sprejel me je v delovni sobi in mi kot zmeraj ponudil belo kavo. In že se je začel pogovor.

Govoril sem mu o svojih vtisih ob gledanju drugega dela **Ivana Groznega** in ga obenem prosil, naj mi pove, zakaj je bil film prepovedan. Sergej Mihajlovič se je nasmehnil in pričel pripovedovati:

"Film o **Ivanu Groznem** sem si zamislil v treh delih, kot trilogijo, ki pa po mojem mnenju pomeni sklenjeno celoto in sem jo potemtakem imel za celostno delo, ne oziraje se na členitev v tri dele. Drugi del prikazuje Ivanove opričnike z njihovimi negativnimi lastnostmi, se pravi, njihove orgije, zločine in nasilje, v tretjem delu pa sem nameraval prikazati progresivno vlogo, ki so jo odigrali v ruski zgodovini, se pravi, njihov boj za nacionalno svobodo in močno državo. Potemtakem je bila moja napaka nekako podobna tisti, ki bi jo naredili vi, Jugoslovani, če bi v nekem filmu prikazali le boj partizanov z domačimi izdajalci-četniki, boj proti Nemcem pa bi kratko malo zanemarili."

Nato sva se pogovarjala o barvnem filmu. Sergej Mihajlovič je bil ob tem še bolj živahen.

"Glejte", je rekel, "pravkar sem začel pisati daljšo razpravo o tem vprašanju. V barvnem filmu se je doslej razkrival bodisi naturalizem bodisi čisti formalizem, z drugimi besedami, prizadevanje, da bi barvo prenesli na ekran v takšnem odtenku, kakršnega srečamo v življenju. Predstavnik te usmeritve je Dovženko. Sam temu nasprotujem. Menim namreč, da mora imeti barva v filmu svojo poetično in dramaturško funkcijo. Po tej plati skorajda ni razlike med uporabo glasbe in barve. Obe je treba v filmu uporabljati, kadar sta nosilki dramaturške funkcije. Barva oziroma glasba uravnava v tem primeru drugo raven dogajanja. To pa je raven *asociacije*. Glasba se ravna po fizičnih dejanjih oseb, ampak po njihovi notranji emocionalnosti. Na neki način je asociacija podteksta — njegova mimika. Podobno ja z barvo. Vendar pa kaže barvam že v začetku dati ekspozicijo. Gledalcu je treba vsiliti asociacijo barv. Trditev, da vsaka barva že a priori pomeni in simbolizira neko določeno občutje, na rimer črna barva — žalost, rdeča — ljubezen, rumena — ljubosumje ipd., je nesprejemljiva. Pomembno je, kakšna je dramaturška ekspozicija barv. Pri tem lahko barva odigra povsem drugačno vlogo, kot nakazuje omenjena šablona. Če na začetku filma prikažeš kakšen nesrečen dogodek in tedaj prevladuje bela barva, bo ta barva skoz celoten film zbujala neprijeten vtis — kot asociacija na tisti nesrečni dogodek. Enak učinek je, razumljivo, mogoče doseči s katero koli drugo barvo."

Spomnil sem se, da je prvi eksperiment te vrste izpeljal Eisenstein že v črno belem filmu, konkretno v **Aleksandru Nevskem**, kjer nosijo nemški vitezi bela, ruska vojska pa temna oblačila. Že na začetku filma vidimo v belo oblečene viteze, ki ubijajo starce, ženske in otroke, požigajo hiše itn. Skoz celoten film nas bela oblačila vitezov spominjajo na njihove zločine. Narobe pa temna oblačila ruske vojske zbujajo v nas optimizem in vedrino.

Spričo zanimivega pogovora je ura hitro minila in treba se je bilo posloviti. Dogovorila sva se za naslednjo uro po semestralnih počitnicah. Niti slutil nisem, da sva se razšla za vedno. Bil sem že skoraj pri vratih, ko mi je dal dragocen nasvet, ki sem si ga še posebej zapomnil, ker so bile to zadnje besede, ki sem jih slišal iz njegovih ust.

“Veste, mladenič”, je rekel zamišljeno“, ko nekaj režirate, se morate zmeraj zavedati, da je to morda vaša zadnja režija in je treba vedno izrabiti svojo kreativnost do zadnjega. Tisti, ki misli, da bo ob drugi priložnosti pokazal več, tisti, ki skuša kaj prihraniti za prihodnjo režijo, ne dela prav.”

Prvi šolski dan po semestralnih počitnicah je bil 11. februarja. Ko sem zjutraj prišel na inštitut, sem na hodniku opazil listek, na katerem je z drhtečim, drobnim rokopisom pisalo: “Nocoj je umrl Sergej Mihajlovič Eisenstein, režiser in profesor našega inštituta.”

Umrl je med delom, za pisalno mizo, povsem sam, nikogar ni bilo ob njem v zadnjih trenutkih njegovega življenja. Z zadnjimi močmi je dokončal začetni stavek v razpravi o barvnem filmu. Zadnje zapisane besede so segle prek ravne črte na papirju in se spodvile navzdol... Klonil je nad pisalno mizo in njegovo srce je prenehalo biti...

Ležal je na odru moskovskega “Filmskega doma”. Ob krsti častna straža njegovih najbližjih sodelavcev. Tam stojijo Aleksandrov, Tisse, Moskvina, Nižni, Golovna in Čerkasov. Močna figura Čerkasova drhti, v očeh se mu lesketajo solze... Orkester na odru igra prvi stavek Šeste simfonije Čajkovskega. Ljudje prihajajo, postojijo, odhajajo. Za menoj nekdo šepetaje: “Šele zdaj, ko je umrl, nam bo postalo jasno, kaj smo z njim imeli in kaj smo izgubili z njegovim odhodom...”

Naslednjega dne se je v krematoriju zbrala majhna skupinica sodelavcev in učencev, nikakršnih govorov in ceremonij ni bilo, vse je bilo odveč... Krsta se je pričela spuščati nekam navzdol, nekakšna črna vrata so se zaprla za njo in le malo zatem se je njegovo telo začelo spreminjati v pepel.

Katedra za teorijo režije na Vsesovjetski državni šoli za kinematografijo v Moskvi je ostala prazna. Nihče ni imel poguma, da bi po Sergeju Mihajloviču Eisensteinu predaval ta predmet. To je nedvomno najzgovornejši dokaz njegovega znanja in njegovega pomena...

Režiser Sergej Apolinarič Gerasimov je 16. februarja začel svoje predavanje z besedami:

“Eisenstein je bil prvi, ki je — v filmu ‘Oklepnic Potemkin’ — odgovoril na vprašanje, kaj mora storiti umetnik v času velikih socialnih pretresov.”

Filmska kultura 1959, št. 10

IX.

IGOR PRETNAR

KROKI O POKLICU, KI MU PRAVIJO REŽIJA

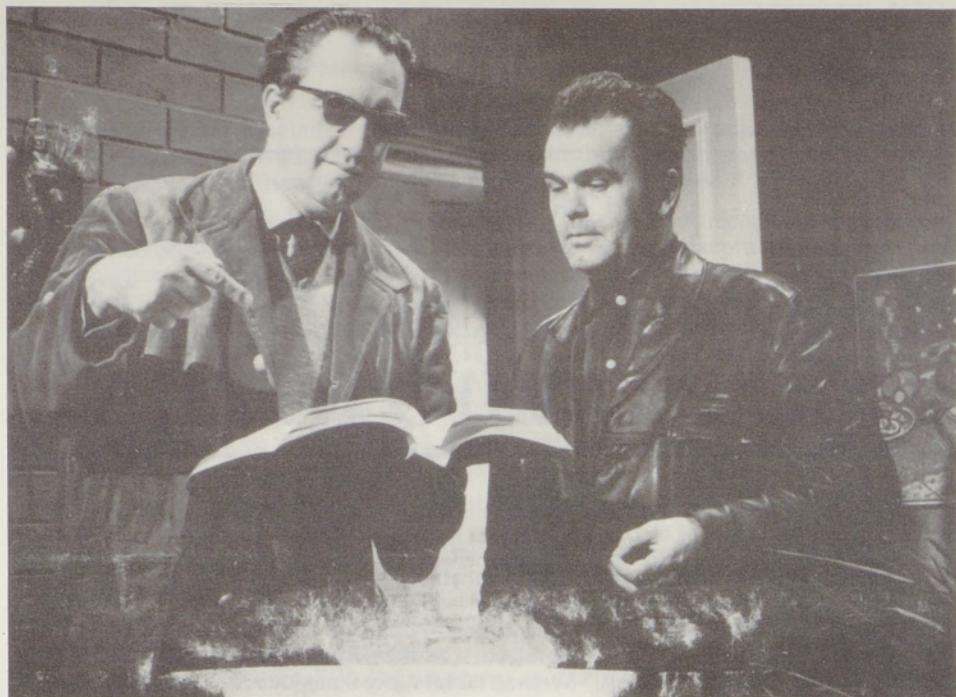
Dobro se spominjam prvega predavanja režiserja Bojana Stupice nadobudnim študentom režije na takratni Akademiji za gledališko umetnost v Ljubljani. Bilo je to prvo leto po osvoboditvi, polni zaupanja v bodočnost in v lastne umetniške sposobnosti smo sedeli v šolskih klopeh. V to veselo in optimistično razpoloženje so nepričakovano trdo in rezko zazvenele Stupičeve besede: "Fantje, izbrali ste si režiserski poklic, zavedajte se, da ste s tem žrtvovali nekaj let svojega življenja!" Verjetno takrat nihče izmed nas, ki smo ga poslušali, ni preveč resno vzel njegovih besed. Danes, dvajset let pozneje, ko zdavnaj nismo več študentje in smo že na tem, da nas prično prištevati med starejšo generacijo, se šele prav zavedamo tehtnosti in resničnosti teh besed.

Prav tako mi je ostalo dobro v spominu prvo predavanje na Visoki filmski šoli v Moskvi. Eden izmed profesorjev je dejal: "Družbena funkcija, položaj in odgovornost filmskega režiserja so enaki družbeni funkciji, položaju in odgovornosti ministra!" Takrat smo to jemali zelo resno in se nam je zdelo tudi strašno imenitno. Danes, osemnajst let pozneje, se zavedam, da bi tako sicer moralo biti, toda pri nas prav gotovo ni!

Kaj je režija? Predvsem strast, k cilju težeča zavestna sila, katera z železno roko formira življenje in ga obuja. Kaj pa je to življenje? V prvi vrsti ideja, kajti človek brez idej ne živi, samo obstaja. Režija je neprekinjen boj za uresničevanje zamisli, generalni boj pa ima režiser takrat, ko je njegovo delo predvajano gledalcem. Toda takrat je v bistvu režiser že neaktiven, njegov izdelek je že na celuloidnem traku in tako postane samo opazovalec in registrator tega boja.

Zame je najlepši tisti del bitke, ko si aktiven, delo samo, kajti potem ko je dela konec in ko ne moreš ničesar več napraviti, potem se počutiš majhnega in nebogljeneга pred mogočim nasprotnikom — občinstvom.

Toda naj začnem pri tistem, zame tako razburljivem trenutku, ko dobiš v roke scenarij bodočega filma, ki naj bi ga realiziral. Na eni strani strah, da mi scenarij ne bo všeč in potem tudi filmske realizacije ne bo, vsaj z moje strani ne, in po drugi strani velika želja in upanje, da bi bil scenarij dober, da bi me navdušil! Večkrat zavis od vtisa, ki ga dobiš pri prvem čitanju, vse. Zato se prvega čitanja nikoli ne lotim takrat, kadar za to nimam najboljših možnih pogojev. Ti so: zbranost, mir, dobra volja in dosti časa, da lahko delo preberem v celoti, na en mah. Kakšna radost, če je scenarij dober! Že se pojavljajo vizije scen, likov, režijskih prijemov, slišim glasbo, vidim igralce v posameznih vlogah. To so seveda spontani občutki, ki so pozneje podvrženi kontroli treznega premišljevanja, študija in analiz. Potem pride delo s scenarijom. Pri proučevanju scenarija ugotoviš navadno še nekaj pomanjkljivosti, ki jih je treba popraviti in pa scenarij je treba predvsem uglasiti na režiserjeve strune. Pri tem pa hočem vedno ohraniti osnovno avtorjevo misel, njegova hotenja in slog. Tako delo mi je ljubše, kakor pa da bi si pisal



Igor Pretnar na snemanju filma *Lažnivka*

scenarij sam, kar sicer prakticirajo mnogi režiserji. Zdi se mi, da bi se pri pisanju scenarija že preveč izčrpal in mi ne bi ostalo več dovolj ustvarjalnih sil za režijsko nadgradnjo. Kot avtor bi tudi težje opazil napake v scenariju, ki ti sicer kot neavtorju takoj padejo v oči. Izjema so scenariji po literarnih predlogah, kjer je ustvarjalni proces bistveno drugačen od tistega pri pisanju originalnega scenarističnega dela.

Seveda pa o scenariju ne odločata samo avtor in režiser, temveč nastopajo tu še razni sveti ter producent. Skratka za ustvarjalce napočijo navadno najbolj mučni trenutki odločanja o tem, ali se bo film realiziral ali ne, kaj je treba še popraviti, spremeniti z ozirom na mnejnje tega ali onega in ne nazadnje prereče vprašanje, ali bodo sredstva za realizacijo ali ne, ali je projekt predrag, kje bi se dalo kaj poceniti in temu podobno. Včasih minejo pri reševanju teh vprašanj tedni pa tudi meseci. To obdobje "čakanja" kakor ga imenujemo, ni prav nič stimulatивно za avtorsko ustvarjalnost in elan. Včasih res z dolgotrajnim popravljanjem dosežemo, da se izboljša kaka podrobnost, morda dosežemo tudi pocenitev, toda pri tem nihče ne pomisli, da je že preveč izčrpal in ohromil režiserja-ustvarjalca in mu pristrigel peruti, ki so mu potrebne za ustvarjanje celote!

Če so viharji končno bolj ali manj srečno previharjeni, začnem z etapo v filmskem ustvarjanju, ki mi je nekako najlubša — pisanje snemalne knjige. Tu, v tem procesu, po mojem film prazprav nastane. To je obdobje, v katerem je režiser v vsem svojem delu najbolj sam s seboj in s svojimi junaki, najbolj svoboden in najbolj ustvarjalen. Tu se odloča za koncept v celoti in podrobnostih. Tu dobijo v celotni kompoziciji svojo veljavo posamezni prizori, posamezni liki. Porajajo se montažni zametki, likovne kompozicije, vloga glasbe, zaživi mizanscena v celem in se razdeli na posamezne kadre. To so lepi trenutki, ko vse nastaja v domišljiji, tam nekje zunaj Ljubljane, v hotelski sobi, kjer lahko pozabim na vse drugo, kjer sta dan in noč napolnjena samo z bodočim filmom in njegovimi junaki, z reševanjem umetniških in tehničnih



Igor Pretnar na snemanju filma *Lažnivka*

nalog, ko včasih ure in ure iščeš idejo kako najbolj uspešno izraziti določeno misel. Nato pa ropot pisalnega stroja, k z mrzlično naglico prenašam zamišljeno na papir.

Rad imam temeljito obdelano snemalno knjigo, zdi se mi, da v tistem miru hotelske sobe in med sprehodom po tihem gozdu lažje premišljam in se za nekaj odločim kot pa pozenje v ateljejskem vrvežu. Nikoli ne morem napraviti mizanscene, če nimam živo pred očmi prostora, v katerem se bodo gibali igralci. Zato je moj prvi sodelavec scenograf, ki mi napravi skice objektov. Prostor zaživi pred menoj, igralci se pričnejo gibati po njem. Vidim jih, kako hodijo, kaj delajo, skušam ujeti njihove karakteristike, kajti vsakdo se giblje v skladu s svojim značajem in trenutnim psihičnim stanjem.

Žal nisem dober risar, tako da si kompozicij posnetkov ne rišem. To nadomestim s podrobnim opisom posnetka, ki si ga zelo živo in plastično predstavljam. Moji zapiski o kompoziciji posnetka drugemu ne povedo dosti, toda meni pozneje v ataljeju vzbude docela jasno predstavo tistega, kar je bilo zamišljeno v procesu obdelave snemalne knjige.

Ko je snemalna knjiga končana, me vedno obhaja mešanica sreče, zadovoljstva in žalosti. Končano je neko delo in povrh tega prijetno delo. Ta prijetna zavest ostane, pojavi pa se tudi vprašanje, ali je delo dobro opravljeno. Dileme, ki so pri ustvarjalcih večno prisotne.

Iz tihe in mirne hotelske sobice se preselim v prostran in hrupen atelje. Prične se snemanje, delo z ekipo, sodelavci, umetniškimi in tehničnimi. Režiser postane veliki general male vojske. Prične se bitka. Zamisli iz snemalne knjige uspešno prenašati na filmski trak. To je osnovna naloga. Na prvi pogled preprosto, a v bistvu zelo težko. Vendar ima tudi to delo svoj veliki čar. Pod lučjo reflektorjev ustvarjaš življenje, vse se giblje in vse deluje po tvojih navodilih, kamera pa vse to fiksira na filmskem traku. Snemanje mi nudi največ veselja pri delu z igralcem. Mislim, da je to eno izmed najvažnejših režiserjevih opravil. Od dela s posameznikom, do težnje ustvariti homogen igralski ansambel. Rad imam igralca, imam ga



Igor Pretnar na snemanju filma *Lažnivka*

za sovjega osnovnega sodelavca, njegov uspeh štejem kot svoj uspeh in enako njegov neuspeh kot svoj neuspeh.

Tečejo razburljivi dnevi, noči. Ure in ure v ateljeju, v projekcijski dvorani, v montaži za montažno mizo. Dva, trije meseci minejo tako v peklenskem tempu, brez redne prehrane, brez rednega počitka. Toda vsega tega v ustvrjalni strasti takrat ne občutiš. Zdržiš napore, ki jih v običajnem življenju sploh ne bi prenesel. Bolezni, ki bi te sicer prikovala v posteljo, si ne moreš privoščiti. V ateljeju ali v eksterieru te čaka skoraj sto sodelavcev, ki brez tebe ne morejo delati. Vsak izgubljen snemalni dan pa stane okoli milijon dinarjev! Ta odgovornost mobilizira do skrajnosti vse psihične in fizične moči. Seveda pa se kasneje, ko je film že posnet, večkrat pokažejo posledice takega dela.

Končno ugasnejo luči v ateljeju, snemanje je končano, napoči trenutek slovesa z večjim delom ekipe, poženem se v zadnjo etapo dela, v montažo in zvočno obdelavo filma. Iskanje ritma, zaporedja s komponistom. Posamezni prizori že zaživijo na montažni mizi, na filmskem platnu projekcijske dvorane. Poraja se celota, posamezni prizori se medsebojno vežejo. In slednjič se rodi film.

Ko tako stojim pred končanim delom in ga gledam na platnu, sem poln nejasnih občutkov. Preveč sem še v delu samem, preveč ga poznam, vsak posnetek, vsako podrobnost, da bi si lahko ustvaril jasno sodbo o njem, ali odgovoril na tolikokrat zastavljeno vprašanje: "Kako si zadovoljen s filmom?" Sodbo prepustiš kritiki in občinstvu. Prične ste tista generalna bitka, v kateri si že brez moči, oziroma je tvoje edino orožje ustvarjeno delo. Nastopi trenutek, ko vsakdo lahko napiše o tvojem delu vse, kar hoče in kar se mu zazdi, kajti kritika običajno ni podvržena kritiki in je zato verjetno najmanj odgovoren poklic med poklici. Tako si večkrat vzrok tudi osebnih žalitev, dobro čutiš, kako je kakšnemu kritiku všeč, da si te je lahko "privoščil", veš, da so temu večkrat vzrok tudi tvoje idejne pozicije, ki si jih sicer večinoma

ne upajo napasti odkrito, ampak skrivajo bistvo svojih napadov za plaščem estetskih kriterijev. Seveda obstaja tudi poštena in objektivna kritika. Tudi tako takoj spoznaš, večkrat tudi ta ni ugodna zate kot avtorja filmskega dela, toda taka kritika te ne žali, kvečjemu koristi ti, ne povzroča morečih noči brez spanja kot ona nepoštena.

Ostane ti presoja občinstva kot poslednjega sodnika. Tu lahko dobiš nekaj zadoščenja za neprijetnosti kritike, kajti naposled delaš film le za ljudi, hočeš jim nekaj povedati, neko resnico, nekaj novega, ali pa jih hočeš razvedriti, zabavati. Če si našel pot do src in razuma gledalcev, če si jih pripravil do razmišljanja, jih pretresel ali razvedril, potem se tudi uničujoča kritika razblini v nič. Če pa tega nisi dosegel, če nisi vzbudil zanimanja gledalca, potem ti tudi najbolj superlativne kritike ne morejo pregnati zavesti, da si delal film za — nikogar! To je seveda najhujši poraz, ki ga lahko doživiš pri svojem delu. Kajti film je umetnost ljudskih množic in ne peščice snobov, ki znajo sicer močno trobentati, pa vendar ljudi ne pretrobentajo. In tu je največja odgovornost filmskega avtorja, tu je boj ali dobljen ali pa izgubljen. Razume pa se, da je treba bojevati boj z umetniškimi sredstvi in zdravim okusom, kajti tisti ustvarjalec, ki se bori za občinstvo z nepoštenimi sredstvi, je izdajalec svojega poklica.

Nekaj let zatem ko si film končal, tedaj lahko v miru polagaš račun sam pred seboj. Sam sebi si neizprosni sodnik, vidiš napake, ki jih drugi niso niti opazili. Bogatejši z izkušnjami skušaš premagati trpka razočaranja in se poženeš v novo delo, zopet zbereš vse svoje sile in pričneš z zanosom, kakor da bi delal svoj poslednji film. In tako je pravzaprav vsak tvoj film — zadnji.

Ekran 1966, št. 31-32

X.

FILMOGRAFIJA

1949 OBZORNIK ŠT. 31 KONGRES KPS

p — Triglav film
s — Igor Pretnar
f — France Cerar, Ivan Marinček,
Milan Kumar, Anton Smeh,
Metod Badjura, Rudi Vavpotič,
Viki Pogačar
g — Pavel Šivic
m — Igor Pretnar
t — Herman Kokove

asist. snemalca — Veka Kokalj
asist. montaže — Boris Strohsack

met — 534 m
tp — 35 mm, č/b, st.
od — 25. I. 1949
h — Arhiv R Slovenije

PLANICA 1949

p — Triglav film
s — Igor Pretnar
r — Igor Pretnar
f — Rudi Vavpotič, France Cerar, Viki
Pogačar, Anton Smeh
g — Herbert Svetel
m — Igor Pretnar
t — Herman Kokove

asist. režiserja — Marjan Lipar
asist. snemalca — Rudi Indolf
napovedovalec — Marjan Lipar
oprema — Peter Trpin
trik — Ludvik Burnik

met — 1118m / Po letu 1956 je bil film
predelan in skrajšan /
tp — 35 mm, č/b, st.

od — 6. VIII. 1949
h — Arhiv R Slovenije

VISOŠKA KRONIKA /DAVČA/

p — Triglav film
s — Drago Šega
r — Igor Pretnar
f — Milan Kumar
sc — Boris Kobe
k — Nada Souvan
g — arhivska
m — Igor Pretnar
t — Rudi Omota
ms — Sava Višnjeji

i —
Lukež — Stane Potokar
Izidor — Bert Sotlar
Jeremija — Edvard Gregorin
Ana — Elvira Kraljeva
Margareta — Alenka Svetel
Maks — Maks Furijan
Othinrih — Jože Zupan
Stara mati — Avgusta Danilova
asist. režiserja — Mirko Grobler
asist. snemalca — Veka Kokalj
oprema — Ciril Petan
vodja snemanja — Marjan Bačko

met — 290 m
tp — 35 mm, č/b, st.
od — maj 1950

Fragment celovečernega filma, ki ni bil
realiziran.

h — Arhiv R Slovenije

1951

**OBZORNIK ŠT. 53
ODREDOV NOGOMETNI NARAŠČAJ
(točka 2)**

p — Triglav film
s — Igor Pretnar
r — Igor Pretnar
f — Franc Cerar
m — Milka Badjura
t — Herman Kokove

met — 298 m
tp — 35 mm, č/b, st.
od — 15. IX. 1951
h — Arhiv R Slovenije

**OBZORNIK ŠT. 45
STARO IN NOVO (točka 1)**

p — Triglav film
s — Igor Pretnar
r — Igor Pretnar
f — Rudi Vavpotič
m — Igor Pretnar
t — Herman Kokove

met — 340 m
tp — 35 mm, č/b, st.
od — 29. XII. 1951
h — Arhiv R Slovenije

1952

PLAZOVI NA TOLMINSKEM

p — Triglav film
s — Igor Pretnar
r — Igor Pretnar
f — France Cerar, Viki Pogačar,
Anton Smeh, Stevan Labudović,
Janez Mally

g — arhivska
m — Igor Pretnar

met — 248 m
tp — 35 mm, č/b, st.
od — 27. 5. 1952
h — Arhiv R Slovenije

SPOMINI NA PARTIZANSKA LETA

p — Triglav film
s — Igor Pretnar
r — Igor Pretnar
f — Rudi Vavpotič, Viki Pogačar
g — arhivska
m — Igor Pretnar

met — 356 m
tp — 35 mm, č/b, st.
od — 6. 10. 1962
h — Arhiv R Slovenije

1954

PLAVŽ V ŠTORAH

p — Triglav film
s — Igor Pretnar
r — Igor Pretnar
f — Veka Kokalj
g — arhivska
m — Darinka Peršin

met — 100 m
tp — 35 mm, č/b, st.
od — 27. 12. 1954
h — Arhiv R Slovenije

1955

NOVI OBZORNIK II

p — Viba film
rd — Igor Pretnar

NOVICE /točka 4/

s — Igor Pretnar
r — Igor Pretnar
f — France Cerar
g — arhivska
m — Igor Pretnar

met — 350 m /v celoti/
tp — 35 mm, č/b, st.
od — 10. 6. 1955
h — Arhiv R Slovenije, Viba film

TRI ZGODBE
NA VALOVIH MURE

p — Triglav film
s — Igor Pretnar po noveli Miška
Kranjca Na valovih Mure

r — Igor Pretnar
f — Rudi Vavpotič
sc — Tone Mlakar
k — Mija Jarc
g — Bojan Adamič
m — Boris Strohsack
t — Franjo Jurjevec
i —

Kati — Julka Starič
Naci — Bert Sotlar
mlinar Blaž — Lojze Pogačar
Mariča — Nika Juvanova
Vanek — Slavko Belak
Jurij Souček

asist. režiserja — Mirko Grobler
vodstvo filma — Ante Blaj,
Milan Guček

met — 966 m
tp — 35 mm, č/b, st.
od — 21. II. 1955
h — Arhiv R Slovenije, Viba film

1959

PET MINUT RAJA / PET MINUTA RAJA /

p — Bosna film, Sarajevo
 s — Vitomil Zupan
 r — Igor Pretnar
 f — Eduard Bogdanić
 sc — Veselin Badrov, Mirko Lipužič
 k — Alenka Bartl
 g — Bojan Aadamič
 m — Vanja Bjenjaš
 t — Dragutin Jelić
 ms — Sonja Zečević
 i —
 Lucijan — Lojze Rozman
 Stevo — Stevo Žigon
 Lisette — Mira Nikolić
 Milan Vujanović, Boris Kralj, Strahinja Petrović, Dubravka Gall, Milorad Bajić, Saša Kovaljev, Vanja Bjenjaš, Ficko Kalman, Luka Delić, Ermanno Stell, Janko Hočevnar, Laci Cigoj, Ranko Gučevac
 snemalec — Ognjen Miličević
 arhitekt — Vlado Branković
 asist. režije — Gojko Šipovac, Nikola Džurdžević
 luč — Boško Kovačević
 pomočnik dir. — Džordže Nikolić
 tajnica — Ljubinka Kuruzović
 asist. scenografa — Džemo Kesović
 asist. snemalca — Hakim Tanović, Tomo Ljevak
 asist. montaže — Blanka Jelić
 asist. ton. snem. — Vilič Dževad
 šumi — Jože Vizjak
 pirotehnika — Jovan Škundrić
 fotograf — Suljo Balić
 direktor filma — Vladimir Džamonja
 met — 2560 m
 tp — 35 mm, č/b, st.
 od — 23. VII. 1959
 h — Jugoslovenska kinoteka, Beograd

1963

SAMORASTNIKI

p — Triglav film
 s — Vojko Duletič /po noveli Prežihovega Voranca Samorastniki/
 r — Igor Pretnar
 f — Mile de Gleria
 sc — Mirko Lipužič
 k — Mija Jarc, Marija Kobi
 g — Bojan Aadamič
 m — Milka Badjura
 t — Erik Molnar
 ms — Berta Meglič, Šučo Šarkič
 i —
 Meta — Majda Potokar
 Ožbej — Rudi Kosmač

Oče Karničnik — Vladimir Skrbinšek
 Mati Karničnica — Sava Severjeva
 Volbenk Karničnik — Lojze Rozman
 Vida Juvan, Maks Furjan, Aleksander Valič, Ruša Bojc, Stane Sever, Jože Zupan, Milan Brezigar, Franci Presetnik, Polde Bibič, Metka Bučar, Janez Jerman, Maks Bajc, Mario Šubic, Janko Moser, Elvira Kralj, Tina Leonova, Janez Rohaček, Marjan Hlastec, Helena Erjavec, Oskar Kržišnik in otroci Franček Kumer, Leon Kreft, Eva Scagnetti, Drago Lotrič, Ludvik Žorga, Helena Potokar, Irena Humar, Vojko Gričar, Aleksander Adjelović
 snemalec — Srečo Pavlovčič
 asist. režije — Neda Vilar, Dušan Mlakar, Cvetana Sabo
 asist. kamere — Silvo Hodnik, Anton Robinik
 asist. scenografa — Eli Likar, Liljana Adlešič
 asist. montaže — Jelena Robinik, Darinka Peršin
 asist. tona — Milan Andjelković
 lektor — Jože Ftičar
 glasbeni vodja — France Lampret
 grafična oprema — Ciril Petan
 oprema dekorja — Vladimir Pogačnik
 fotograf — Kristina Staut
 rekviziter — Ignac Loparnik
 vodja gradenj — Janez Okorn
 glavni osvetljač — Janez Stare
 garderoberki — Francka Pristovnik, Dragica Nikolič
 laboratorij — Fimservis
 direktor filma — Lado Vilar
 pomočnik dir. — Janez Križaj
 met — 2600 m
 tp — 35 mm, č/b, wide-screen
 od — 16. VII. 1963
 h — Arhiv R Slovenije, Viba film, Vesna film

1965

LAŽNIVKA

p — Viba film
 s — Dragoslav Ilić
 r — Igor Pretnar
 f — Mile de Gleria
 sc — Mirko Lipužič
 k — Marija Kobi
 g — Bojan Aadamič
 m — Milka Badjura
 t — Marjan Meglič
 ms — Berta Meglič
 i —
 Branka — Majda Potokar
 Bata — Bata Živojinović

Duško Antonijevič, Vera Šipov, Alenka Rancič, Angela Hlebce, Snežana Mihajilović, Irena Prosen, Ruša Bojc, Sava Sever, Boris Kralj, Janko Hočevar, Franek Trefalt, Danilo Benedičič, Lidija Kozlovič, Borut Berger, Joco Turk, Ivo Zor, Vera Murko, Marija Mastnak, Franc Trefalt, Lucijan Orel

snemalec — Srečo Pavlovčič
 arhitekt — Ela Likar
 asist. režije — Dušan Mlakar
 pomočnik režije — Irena Felicijan
 tajnica režije — Neli Raner
 režiser volonter — Dragoslav Ilič
 asist. snemalca — Tone Robinik
 asist. tona — Milan Andjelković
 asist. montaže — Darinka Peršin
 vodja snemanja — Borut Bizovičar
 glasbeni sodel. — France Lampret
 rekviziti — Vladimir Pogačnik,
 Franjo Lunder

izdelava mask — Andra Avčič
 grafična oprema — Ciril Petan
 fotograf — Kristina Staut
 garderobier — Dragica Nikolič
 tajnica — Jana Kavčič
 direktor filma — Lado Vilar
 pomočnik dir. — Milivoj Stanjko
 laboratorij — Filmservis, Ljubljana

met — 2504 m
 tp — 35 mm, č/b, st.
 od — 13. VII. 1965
 h — Arhiv R Slovenije, Viba film

1976

IDEALIST

p — Viba film
 s — Vitomil Zupan, Igor Pretnar /po literarni predlogi Ivana Cankarja Martin Kačur — življenjepis idealista./

r — Igor Pretnar
 f — Mile de Gleria
 sc — Mirko Lipužič
 k — Alenka Bartl
 g — Bojan Adamič
 m — Dušan Povh
 t — Herman Kokove
 ms — Berta Meglič

i —
 Martin Kačur — Radko Polič
 Tončka — Milena Zupančič
 Ferjan — Dare Ujaga
 Zapoljski župnik — Stevo Žigon
 Zapoljski nadučitelj — Janez Rohaček
 Blatnodolski župnik — Arnold Tovornik
 Blatnodolski župan — Janez Albreht
 Minka — Marjeta Grego-
 rač

Marija Benko, Angel Arčon, Franček Drogenik, Joško Lukež, Janez Bermež, Mila Kačič, Janez Eržen, Dušan Škedl, Maks Furjan, Stanislava Boninsegna, Franci Prus, Jure Kavšek, Maks Bajc, Vladimir Jurc, Marinka Štern. Vinko Podgoršek, Lojze Sadar, Franc Uršič, Anica Sinkovec, Peter Militarov, Marjen Trobec, Franc Severkar, Ruša Bojc, Pavla Brunčko, Zvone Agrež, Bert Sotlar, Tomaž Pipan, Boris Kralj, Sandi Krošl, Ivo Zor, Dare Valič, Ivo Bersinič, Matevž Polič, Marjetka Zupančič, Andrej Medžeral, Maja Boh, Nada Bevdaž, Tone Kuntner

režija — Dušan Mlakar,
 Tugo Štiglic,
 Andrej Mlakar,
 Cvata Sabo,
 Andrej Zajc

kamera — Črt Škodlar,
 Jernej Pengov

kostumi — Alenka Hočevar,
 Drago Habazin,
 Ljubica Pleič,
 Edo Čadež,
 Franc Glavan,
 Stane Jamnikar,
 Zvone Mlinar,
 Rudi Zdešar,
 Metod Klemenčič

maska — Lea Hočevar,
 Fani Drupal

organizacija — Boško Klobučar,
 Pavle Kogoj,
 Marcel Buh,
 Majda Povh

montaža — Dušan Povh,
 Darinka Peršin,
 France Lampret

tonska oprema — Jože Trtnik,
 Jože Vizjak

met — 3333 m
 tp — 35 mm, barvni, wide-screen
 od — 15. 4. 1976
 h — Viba film, Arhiv R Slovenije

XI.

BIBLIOGRAFIJA

(FILM)

Članki v slovenskih revijah in časopisih

- 1949 *Adamič Ernest*, Proizvodnja dokumentarnih filmov Triglav filma 1949. Filmski Vestnik 1950 št. 1-2 str. 28-29 /**Planica 1949**/
- 1950 *Adamič Ernest*, Slovenski film v preteklem letu. Ljudska pravica 6. IV. 1950 št. 38
- 1953 *Belak Slavko*, Med slovenskimi filmskimi delavci na Muri. Mladina 17. X. 1953 št. 40 /**Na valovih Mure**/
Mikeln Miloš, Novi slovenski filmi v letu 1953. Ljubljanski dnevnik 24. IV. 1953 št. 93 /**Na valovih Mure**/
Omnibus ... Film 1953 št. 5 str. 7 /**Na valovih Mure**/
Omnibus se je premaknil. Film 1953 št. 6 str. 83 /**Na valovih Mure**/
- 1954 *Mikeln Miloš*, Slovenski film v letu 1953. Ljudska pravica — Borba 19. I. 1954 št. 15, 20. I. 1954 št. 18 /**Na valovih Mure**/
Musek Vitko, Prvi slovenski omnibus-film. Tovariš 1954 št. 4 str. 93 —, **Na valovih Mure**. Film 1954 št. 2 str. 20
Prvi omnibus film v Jugoslaviji. Film 1954 št. 10 str. 148
- 1955 *Brenk France*, Korak, ki je zastal ... Ob novi slovenski filmski predstavitvi. Ljudska pravica 10. IV. 1955 št. 85 /**Tri zgodbe**/
- Hočevar Darka*, Prvi slovenski omnibus. Pred premiero. Tribuna 5. III. 1955 št. 4-5 /**Tri zgodbe**/
Mikeln Miloš, Po desetih letih, **Tri zgodbe**. Beseda št. 3-4 str. 247-250
Musek Vitko, Pred premiero slovenskega filma **Tri zgodbe**. Ljubljanski dnevnik 1. IV. 1955 št. 77
Petan Žarko, Debut mladih. Ljubljanski dnevnik 8. IV. 1955 št. 83 /**Tri zgodbe**/
Šimenc Stanko, **Tri zgodbe** — sedmi slovenski film. Glas Gorenjske 9. IV. 1955 št. 15
Štih Bojan, Trije slovenski filmi. Naši razgledi 9. IV. 1955 št. 7 str. 169-170 /**Tri zgodbe**/
Taufner Veno, **Tri zgodbe**. Delavska enotnost 8. IV. 1955 št. 14
Sedmi slovenski umetniški film **Tri zgodbe** plus **Plat zvona**. Slovenski poročevalec 5. IV. 1955 št. 80, 6. IV. 1955 št. 81
- 1957 *Šimenc Stanko*, Prežih v filmu. Prežihov spomenih. Založba obzorja Maribor 1957 str. 359-363 /**Na valovih Mure**/
- 1959 *Bernik Stanko*, Puljski obračun. VI. festival jugoslovanskega filma je končan. Mladina 12. VIII. 1959 št. 32
—, Še enkrat Pulj 1959. Mladina 19. VIII. 1959 št. 33

- Brenk France*, Po šestem festivalu jugoslovanskega filma v Pulju. Delo 14. VIII, 1959 št. 103
- Budimlič Abid*, Naši producenti pripravljajo za Pulj **Pet minut raja**. Film št. 6 str, 142-143
- Golouh Marina*, V kinu nam kažejo. Delo 24. XII. 1959 št. 211 /**Pet minut raja**/
- Kraigher Dragana*, Mar samo pet minut? Tribuna 14. XII. 1959 št. 18 /**Pet minut raja**/
- Pulj v teledokumentu. Delo 11. VIII. 1959 št. 100
- Stefanovič Arsa, V Pulju nagrajeni filmi Pet minut raja. Komunist 11. IX. 1959 št. 37 str. 8
- 1960 *Pavlin Mile*, **Pet minut raja**. Borec 1960 št. 1 str. 38-39
- Tršar Toni*, Ne gora k Mohamedu ... Igor Pretnar o problemu scenarija. Ljubljanski dnevnik 13. VIII. 1960 št. 189
- Bernik Stane*, Filmska podoba Prežihovih **Samorastnikov**. Problemi 1963, št. 12, str. 1181-1186
- 1963 *Bozovičar Iva*, **Samorastniki** in Voranc. Delavska enotnost 28. IX. 1963, št. 38
- Brenk France*, Prežihovemu Vorancu in **Samorastnikom** v opombo. Naši razgledi 5. X. 1963 št. 19 str. 384-385
- Duletič Vojko*, **Samorastniki**. Namesto običajne ocene filma — scenaristovo mnenje. Tedenska tribuna 1. X. 1963 št. 39
- , **Samorastniki**. Ekran 1963 št. 7 str. 7-8
- Golob Srečko*, Skoro, kot smo si želeli... Prežihovi in Pretnarjevi **Samorastniki**. Večer 22. X. 1963 št. 247
- Godnič Stanka*, X. filmski festival v Pulju, 4. VIII. 1963. Št. 211
- , Priznanje ustvarjalnemu pogumu. Po desetem filmskem festivalu v Pulju. Delo 6. VIII. 1963, št. 213
- Grafenauer Niko*, Sandi Čolnik, Odnos Med literaturo in filmom. (Dve sodbi o **Samorastnikih**.) Sodobnost 1963 št. 11 str. 1046-1050
- Klobovoz Jože*, **Samorastniki**. Naši razgledi 5. X. 1963 št. 19 str. 385
- Konjar Viktor*, Trije filmi — le slabe tri četrtine pričakovanja. Mlada pota 1969-60 št. 5 str. 295-297 /**Samorastniki**/
- Kralj Lado*, O novem slovenskem filmu **Samorastniki**. Tribuna 9. X. 1963 št. 273
- Kralj Vladimir*, K Prežihovim **Samorastnikom** v filmu. Naši razgledi 19. X. 1963 št. 20 str. 399-400
- Mnenja o filmskih **Samorastnikih**, Delo 2. X. 1963, št. 270 (Gitica Jakopin, Jože Koruza, Ali Raven, Veno Taufer, Mitja Mejak)
- Ljubič Milan*, **Samorastniki**. Pionir 1963/64št. 4 str. 112-113
- Marinčič Vesna*, **Samorastniki**. Mladina 5. X. 1963 št. 39
- Mikeln Miloš*, Puljski festival 1963. Naši razgledi 10. VIII. 1963 št. 15 str. 306 /**Samorastniki**/
- Tršar Toni*, O **Samorastnikih** brez patetike. Ljubljanski dnevnik 6. X. 1963 št. 273
- 1964 *Musek Vitko*, **Samorastniki**. Ekran 1964 št. 13/14 str. 1242-1244
- 1965 *Godnič Stanka*, Skromen slovenski delež. Po puljskem festivalu. Delo 3. VIII. 1965 št. 208 /**Lažnivka**/
- Grafenauer Niko*, Nekaj misli o jugoslovanskem filmu. Ob letošnjem Puljskem festivalu. Dialogi 1965 št. 11 str. 613-617
- Hribernik Jože*, **Lažnivka**. Tribuna 22. XII. 1965 št. 11 str. 5
- Novakovič Slobodan*, **Lažnivka**. Novi filmi 1965 št. 16/17 str. 32-35
- Šuklje Rapa*, Prikupna lažnivka. Naša žena 1965 št. 9 str. 287-299
- , Filmi na temo NOB. Borec 1965 št. 1 str. 89-93, št. 2 str. 180-187, št. 3 str. 270-279
- Zajec Matjaž*, **Lažnivka**. Ekran 1965 št. 29 str. 695-697
- 1966 *Čolnik Aleksander*, **Lažnivka**. Sodobnost 1966 št. 31-32 str. 216-217
- Godnič Stanka*, Filmski korak k Cankarju. "Martin Kačur" je postal v dognani režiji Igorja Pretnarja, ob scenarističnem sodelovanju Vitomila Zupana in upodobitvi Radka Poliča "Idealist". Delo 28. IV. Ž
- 1976 *Sitar Sandi*, Proti Fraku in talarju-sam. Po premieri slovenskega filma **Idealist** po Cankarjevi povesti "Martin Kačur". Dnevnik 28. IV. 1976 št. 115
- Vuk Vili*, Za narodov Blagor. **Idealist**, slovenski film, režija Igor Pretnar, svečana premiera v ponedeljek 26. aprila 1976. Večer 28. IV. 1976 št. 99
- Zajec Matjaž*, **Idealist** za vse čase. Kritično ob premieri novega slovenskega filma. Mladina 6. V. 1976 št. 18

- Šimenc Stanko*, Cankar v filmu. Snovanja 1976 št. 3 str. 46-47 /Priloga Glasa 6. V. 1976/
- Kolšek Peter*, Slovenska filmska klasika, Cankarjev in Pretnarjev **Idealist**. Naši razgledi 21. V. 1976 št. 10 str. 269
- , Kaj je novega v Pulju? Naši razgledi 13. VIII. 1976 št. 14
- Poniž Denis*, Od besede k sliki, od misli k podobi. Naši razgledi 21. V. št. 10 str. "69-270 /**Idealist**/
- Konjar Viktor*, Igor Pretnar. Ekran 1976 št. 3 tdr. 8-11
- O Pretnarjevem filmu, Ekran 1976 št. 3 str. 8-11 (Aleš Erjavec, Lev Kreft, Šašo Schrott, Štanko šimenc, Branko Šömen, Milan Štante, Vili Vuk, Matjaž Zajec.) /**Idealist**/
- Pulj pozlatil **Idealista**. "Velika zlata Arena" Pretnarjevevemu **Idealistu**. Delo 4. VIII. 1976 št. 180
- Schmidt Goran*, Portret filmske produkcije. Sodobnost 1976 št. 8-9 str. 794-800 /**Idealist**/
- Golob Srečko*, Dva filmska Cankarja. Dialogi 1976 št. 11 str. 701-702 /**Idealist**, Na Klancu/
- B. B., **Idealist** ali poraženec? Novemu slovenskemu filmu ob rob. Delavska enotnost 8. V. 1976 št. 18
- Inkret Andrej*, Kačurjev problem. Ekran 1976 št. 3 str. 11-15 /**Idealist**/
- Kante Lojze*, Cankar v Trstu. Po premieri **Idealista**. ITD 3. XII. 1976 št. 49
- Lovec Zdenka*, Slovenski **Idealist**. Ob uprizoritvi slovenskega filma **Idealist** po Cankarjevem romanu Martin Kačur. Primorske novice 28. V. 1976 št. 22
- Mikec Franc*, Cankarjev "Kačur" na platnu. Dolenjski list 29. IV. 1976 št. 18 str. 26 /**Idealist**/
- Poštrak Janez*, **Idealist**. Cankarjev Martin Kačur v filmski upodobitvi. Glas 25. V. 1976 št. 40 str. 5
- Simičič Samo*, "Idealist". Prosvetni delavec 21. V. 1976 št. 10
- "**Idealist**" ali živi Cankar na platnu. Nov slovenski film za Cankarjevo stoletnico. Primorski dnevnik 25. IV. 1976 št. 98
- Godnič Stanka*, Slovenski večeri. Nedokončana predstava **Belih trav**. Petek z **Idealistom** in **Čuvajem plaže v zimski sezoni** festivalski. Delo 2. VIII. 1976 št. 178
- , Zadnji prispevek. O zadnji četrtini del iz nove jugoslovanske filmske proizvodnje in nekaj nagradah, ki so bile podeljene. Delo 4. VIII. 1976 št. 189
- , Tematski krogi. Delo 7. VIII. 1976 št. 192 /**Idealist**/
- Grmek Sergej*, Prva nagrada slovenskemu filmu **Idealist**, nagrada za režijo Goranu Paskaljeviću. Primorski dnevnik 6. VII. 1976 št. 180
- 1977 *Anderle Manja*, Spomin na Igorja Pretnarja. Dnevnik 28. VII. 1977 št. 202
- , Umrl je Igor Pretnar. Dnevnik 9. IV. 1977 št. 97
- Godnič Stanka*, Igor Pretnar. In memoriam. Naši razgledi 2. IV. 1977 št. 8 str. 209
- Igor Pretnar. In memoriam. Ekran 1977 št. 12 str. 3
- Igor Pretnar. Namesto nekrologa. Dokumenti SGM 1977 št. 30 str. 223-255
- Inkret Andrej*, Igor Pretnar. In memoriam. ITD 14. IV. 1977 št. 15
- Jannik France*, Igorju Pretnarju. Pismo s pomanjkljivim naslovom. — List AGRFT 1977 št. 13 str. 757-759
- Klopčič Matjaž*, Franček Drogenik, Polde Bibič, Igorju Pretnarju v slovo. Poslovilne besede na Žalah. GL MGL 1977 št. 1 str. 16-19
- Partljič Tone*, Umrl je Pretnar. GL Mb Drama 1976/77 št. 4 str. 140-141
- Redni prof. Igor Pretnar -režiser. Objave Univerze za študijsko leto 1976/77 št. 3/4 str. 160-161
- Štih Bojan*, In memoriam Igor Pretnar. poslovilna beseda na javni žalni slovesnosti v MGL. GL MGL 1977/78 št. 1 str. 12-15
- Umrl je Igor Pretnar. Primorski dnevnik 19. IV. 1977 št. 79
- Vuk Vili*, Igor Pretnar. Večer 9. IV. 1977 št. 83
- 1987 *Pelko Stojan*, Pretnarjev paradoks. Problemi — razprave 1987, št. 279-280

Člankih v jugoslovenskih revijah in časopisih

- 1955 *Adamović Dragoslav, Tri priče.* NIN 20. II. 1955 št. 135
Boglič Mira, Tri priče. Vjesnik 8. IV. 1955 št. 3140
Čolić Milutin, Tri priče. Politika 14. VII. 1955 št. 15184
D. I. Tri ptiče. Zadruga 14. IV. 1955 št. 528
F. K., Tri Priče. Narodna armija 10. XI. 1955 št. 853
Marku Saša, Tri priče. Nova Makedonija 5. IV. 1955 št. 3227
N. J., Tri priče. Slobodna Dalmacija 12. X. 1955 št. 853
Raspor Vicko, Prelomna godina? Politika 28. II. 1955 št. 15068 /*Tri zgodbe/*
- 1959 *Adamović Dragoslav, Pet minut raja.* NIN 22. XI. 1959 št. 464
Boglič Mira, Pet minut raja. Vjesnik 13. XII. 1959 št. 4666
Čolić Milutin, Pet minut raja. Politika 27. XI. 1959 št. 16638
D. K. Pet minut raja. Tribuna 14. XII. 1959 št. 18
Lehpamer Marko, Pet minut raja. Studentski list 15. XII. 1959 št. 21
Milošević Mihailo, Pet minut raja. Borba 27. XI. 1959 št. 279
Timotijević B., Pet minut raja. Železničke novine 9. XII. 1959 št. 5
- 1960 *Adamović Dragoslav, Pet minut raja.* Filmska kultura 1960 št. 15 str. 72-74 1963
Boglič Mira, Samonikli. Vjesnik 18. X. 1963 št. 5987
Brajović Toman, Samonikli. 4. jul 29. X. 1963 št. 70
Ivanda Branko, Samonikli. Studentski list 29. X. 1963 št. 23
Kostić B. Aleksandar, Samonikli. Beogradska nedelja 6. X. 195 št. 107
Kujundžić Miodrag, Samonikli. Dnevnik 7. XI. 1963 št. 6108
Lehpamer Marko, Samonikli. Razlog 1963 št. 9 str. 718-724
Munitić Ranko, Samonikli. Filmska kultura 1963 št. 36 str. 65-68
Novaković Slobodan, Samonikli. Mladost 9. X. 1963 št. 369
- Obradović Dragoslav, Samonikli.* Rad 5. X. 1963 št. 41
Rastegorac Ivan, Samonikli. Student 29. X. 1963 št. 22
Volk Petar, Samonikli. Književne novine 18. X. 1963 št. 208
- 1976 *Belić Dragan, Tri tematska područja.* Opređeljenja jugoslovenskog filmskog autora svode se na baštinu, obradu istorijskih događaja i na traganje za temama sadašnjice. Borba 10. VII. 1976 /*Idealist/*
Bogdanović Žika, Oblaci nad Pulom. NIN 15. VIII. 1976 št. 46-47 /*Idealist/*
Boglič Mira, Hoće li kornjača prestići zeca. Vjesnik 3. VIII. 1976 /*Idealist/*
 —, *Idealist.* Vjesnik 26. XI. 1976 št. 10514
Munitić Ranko, Vlakovi bez voznog reda. Jedan pogled na peron Pulskog festivala. Delo 12. VIII. 1976 /*Idealist/*
Ranković Milan, Između istorijske i umetniške istine. Pula 76. Filmska kultura 1976 št. 105-106 /*Idealist/*
Stanisavljević Miša, Čemu tolike reči? Književna reč 10. IX. 1976 /*Idealist/*
Štaka Aco, Idealist. Oslobođenje 4. XII. 1976 št. 10238
- 1977 *Boglič Mira, Pet minuta raja.* Vjesnik 15. IV. 1977
 —, *Tri priče.* Vjesnik 19. IV. 1977
 —, *Samonikli.* Vjesnik 19. IV. 1977
 —, *Lažljivca* 19. IV. 1977
Dimitrovski Duško, Igor Pretnar. Sineast 1977 št. 35-36
 In memoriam. Igor Pretnar. Filmograf 1977 št. 4
Kalafatović Bogdan, Idealist. Književna reč 1977 št. 70
M. B. M., Idealist. Borba. 6. V. 1977
Obradović B., Idealist. Borba 14. I. 1977
Sremac Rudolf, Igor Pretnar i literatura. Filmska kultura 1977 št. 110-111
Šitl Bojan, Igor Pretnar. Scena 1977 št. 3 str. 63-84
Volk Petar, Verovanje u umetnost. Borba 16. IV. 1977 št. 107 /*Igor Pretnar/*

Člankih v tujih revijah in časopisih

- 1955 *Bystrov Vladimir*, PRVICH DESET LET JUGOSLOVANSKE KINEMATOGARFIE. — Film a Doba 1955 št. 11-12 str. 558-561 /**Tri zgodbe**/ *Joachim Robin Jon*, Festival a Pula. Cahiers du Cinéma 1955, št. 51 str. 27-29 /**Tri zgodbe**/ *Pronin, V.*, Na fesivale jogoslaven-skogo filma. Iskustvo Kino 1955 št. 12 str. 112-114 /**Tri zgodbe**/ *Znidaršič Marin*, Yugoslavia. Films and Filming 1955 v. 1 št. 12 str. 26
- 1956 *Mustrović Mirza*, Revelation du cinema yugoslave. Cinéma 56 1956 št. 11 str. 20-25 /**Tri zgodbe**/
- 1963 *Carina Kosta*, Yugoslavia 's 10th. Films in Review 1963 št. 8 str. 501-502 /**Samorastniki**/ *Svilenov Atanas*, Pula. 1-1963 godina. Kinoizkustvo 1963 št. 11 str. 47-54 /**Samorastniki**/
- 1964 *Boisset Yves*, Lettre de Belgrade. Cinéma 64 1964 št. 86 str. 81-84 /**Samorastniki**/
- 1965 *B. K.*, Laska a trest. /**Samorastniki**/. Filmovy Prehled 1965 št. 33 Čolić
- Milutin, Jugoslovanskij film včear i dnes. Kinoizkustvo 1965 št. 9 str. 39-51 /**Pet minut raja, Samorastniki**/ *Filmografija*, Iskustvo Kino 1965 št. 11 str. 106-108 /Premiere v SSSR. **Samorastniki**/ *Hoffman Hilmar*, San Francisco: Humor und Sekt. Film 1965 št. 1 str. 41 /**Samorastniki**/ *Martin Lucifero*, Pola, nacista di un cinema? Cinema Nuovo 1965 št. 1965 št. 177 str. 371-372 /**Lažnivka**/ *Stefanov Ivan*, Pula — 1965. Kinoizkustvo 1965 št. 10 str. 61-63 /**Lažnivka**/
- 1966 *Svilenov Atanas*, Lažkinjata /**Lažnivka**/. Kinoizkustvo 1966 št. 3 str. 37-38
- 1976 *Frydova Pavla*, Pula 1976. Film a Doba 1976 št. 12 str. 699-700 /**Idealist**/
- 1977 Les plamares de l'ette: Moscou. Le Film Français 1977 št. 1685 str. 5 /**Idealist**/ *X.* Miedzynarodni festiwal filmow jugoslowianskich w Moskwie. Filmovy servis prasowi 1977 št. 17 str. 30-31 /**Idealist**/

Članki Igorja Pretnarja v slovenskih revijah in časopisih

- 1947 O državnem inštitutu kinematografije v Moskvi. Ljudska Pravica 27. I. 1947 št. 22
Perspektive umetniškega filma. Ljudska pravica 1. V. 1947 št. 101
Filmske novice iz Sovjetske zveze. Ljudska Pravica 9. V. 1947 št. 108
Češki film **Surena**. Ljudska Pravica 14. XII. 1947 št. 298
- 1948 Prvi slovenski umetniški film **Na svoji zemlji**. Ljudska pravica 2. XII. 1948
- 1949 Nemški film **Zakon v sencih**, Ljudska pravica 5. I. 1949 št. 4
Angleški film: **Oliver Twist**. Ljudska pravica 26. IV. 1949 št. 99
Državljan Kane. Ljudska Pravica 28. VIII. 1949 št. 203
Ob filmih **Sodišče časti** in **Proces**. Ljudska Pravica 8. IX. 1949 št. 213
- Ameriški film **Izgubljeni dnevi**. Ljudska Pravica 29. X. 1949 št. 256
Barvni film **Ali Baba in štirideset razbojnikov**. Ljudska Pravica 6. XI. 1949 št. 263
Ameriški film **Bumerang**. Ljudska Pravica 9. XI. 1949 št. 274
Gledališče in film. Filmski Vestnik 1949 št. 4-7 str. 13-17
Informbiro in film. Filmski Vestnik 1949 št. 4-7 str. 1-2
Nekaj misli o filmskem scenariju. Mladinska revija 1949/50, št. 2 str. 89-92
Straža na Renu. Filmski Vestnik 1949 Pšt. 4-7 str.
Snemali smo film **Pljanica 1949**. Tovariš V/1040 št. 39 str. 653
- 1950 Pet let jugoslovanskega filma. Mladina 28. XI. 1950 št. 49

- Novi jugoslovanski film **Rdeči cvet**. Ljudska pravica 2. XII. 1950 št. 287
- Film **Sirota Stina**. Filmski Vestnik 1950 št. 1-2 str. 22-23
- Pomembna reorganizacija naše kinematografije. Filmski Vestnik 1950 št. 9-10 str. 123-124
- O filmskih sporedih, dvoranah in še kaj. Ljubljanski dnevnik 18. VIII. 1951 št. 42
- O letošnjih filmskih festivalih. — Filmski Vestnik 1950 št. 9-10 str. 131-133
- Nekaj o režiji. Filmski Vestnik 1950 št. 9-10 str. 136-137
- Pet let jugoslovanskega filma. Mladina 28. XI. 1950, št. 49 str. 6
- Bakonja fra Brne**. Ljudska Pravica 26. V. 1951 št. 122
- Francoski film **Brata Bouquiquant**. Ljubljanski dnevnik 11. VIII. 1951 št. 36
- Razmišljanje o filmu **Sciuscia**. Ljubljanski dnevnik 30. VII. 1951 št.
- Ameriški film **Dedinja**. Ljudska Pravica 25. VIII. 1951 št. 160
- Bakonja fra Brne**. Film 1951 julij str. 10
- Naša prva filmska komedija **Plavi 9**. Tovariš II/1951 št. 4 str. 61
- Pomlad v Beli krajini**. Slovenski poročevalec 3. II. 1952 št. 28
- Našli so se**. Ljubljanski dnevnik 12. II. 1952 št. 36
- Molk je zlato**. (Francoski film.) Ljubljanski dnevnik 13. III. 1952 št. 62
- France Brenk: Zapiski o filmu. Beseda 1951/52 št. 6 str. 273-274
- Zadnji obisk pri Eisensteinu. Film 1952 št. 2 str. 24
- Nekaj misli o mehiškem filmu **Biser**. Film 1952 št. 3 str. 39
- Otvoritev 14. filmskega festivala v Benetkah. Ljubljanski dnevnik 26. VIII. 1953 št. 198
- Drugi dan filmskega festivala v Benetkah. Ljubljanski dnevnik 27. VII. 1953 št. 199
- Jara gospoda** v Benetkah. Ljubljanski dnevnik 28. VIII. 1953 št. 200
- Naša domača filmska komedija. **Vsi na morje**. Film 1953 št. 2 str. 20
- Vsevolod I. Pudovkin. Film 1953 št. 8 str. 117
- Pogovor z Igorjem Pretnarjem. Film 1953 št. 10 str. 146 / intervju/
- 1954 **Na valovih Mure**. Film 1954 št. 2 str. 20
- Pogovor z Igorjem Pretnarjem režiserjem filma **Na valovih Mure** in predsednikom Društva filmskih delavcev Slovenije. Ljubljanski dnevnik 27. III. 1954 št. 72 / intervju/
- Pred novim slovenskim filmom **Na valovih Mure**. Kramljanje z režiserjem Igorjem Pretnarjem. Tribuna 2. IV. 1954 št. 6 str.4 / intervju/
- 1955 Razgovor z mladimi režiserji. Igor Pretnar. Ljubljanski dnevnik 1. IV. 1955. št. 77
- O slovenski filmski proizvodnji. 7 dni 7. I. 1955 št. 1; 21. I. 1955 št. 3 (T. Hojan, F. Brenk, I. Pretnar, S. Sever, B. Adamič)
- 1957 Pogled nazaj — pogled naprej. Film 1957 št. 1 str. 14-15, 17 (izjave Brane Tuma, J. Gale, M. Finci, R. Sremac, V. Stojanović, I. Pretnar)
- 1960 Filmska kritika in publicistika. Filmski razgledi 1960 št. 2 str. 11-13
- 1963 Problemi državnega filma včeraj danes in jutri. Kod in kam — domači film? Ekran 1966 št. 31-32 str. 14-19
- 1965 Trije režiserji o svojih novih filmih. Ekran 1965 št. 23-24 str. 103 (F. Kosmač, I. Pretnar, J. Babič)
- 1966 Kroki o poklicu imenovanem režija. Ekran 1966 št. 31-32 str. 14-19
- 1971 Cenzorji o cenzuri. Zapisal Janez Mally. Dnevnik 24. I. 1971 št. 22 (O filmu **Maškerada** so dali izjave: V. Musek, S. Godnič, I. Pretnar, R. Gordon, Dj. Šmicberger)
- 1976 Ob Cankerjevi stoletnici. Rojstvo **Idealista**. Režiser Igor Pretnar o nastajanju njegovega celovečernega filma o Cankarjevem junaku Martinu Kačurju. Delo 8. IV. 1976 št. 83 / intervju/
- Pretnar Igor: **Glorija** njegova največja želja. ITD 13. VII. 1976 št. 33 /intervju/

Članki Igorja Pretnarja v jugoslovanskih filmskih revijah

- 1959 Teze za razmatranje triju pitanja. Film danas 1975, str. 107-108
- 1959 Sjećanje na Eisensteina. Filmska kultura 1959, št. 10, str. 38-40
- 1960 Problemi scenarija u našoj proizvodnji. Filmska kultura 1960, št. 19, str. 1-13

Knjižne publikacije

Šimenc Stanko, Slovensko klasično slovstvo v filmu. Ljubljana 1979 /**Ma valovih Mure, Samorastniki, Idealist**/
—, Slovensko slovstvo v filmu. Ljubljana 1983. /**Tri zgodbe, Samorastniki, Idealist**/ 40 udarcev. Slovenska filmska publicistika o slovenskem in jugoslovanskem filmu v

obdobju 1949-1988. Ljubljana 1988 (Vladimir Kralj, K Prežihovim **Samorastnikom** v filmu; Taras Kermauner, Sodobna tematika v slovenskem filmu; Andrej Inkret, Kačurjev problem; Stojan Pelko, Pretnarjev paradoks; Silvan Furlan, Podobe ženske in **Lažnivka**.)

Izbrala Lilijana Nedič

KAZALO

Igor Pretnar se je rodil 3. aprila 1924 v Ljubljani očetu dr. Janku Pretnarju in materi Mari, rojeni Nič. Obiskoval je realko v Ljubljani, dokler ni bil zaradi ilegalnega dela interniran / Italija 1941-1943/. Nato je bil leto dni vključen v italijansko partizansko gibanje /1943-1944/, potem pa do konca vojne borec v Prešernovi brigadi. Realno gimnazijo je končal l. 1945 / pri Stalni izpitni komisiji za srednješolske izpite za borce in aktiviste/ in se vpisal na Akademijo za igralsko umetnost, kjer je eno leto študiral režijo v oddelku prof. Bojana Stupice. Od 1946. do 1948. leta je študiral režijo na VGIK /Vsesovjetski državni šoli za kinematografijo/ v Moskvi pri prof. Sergeju Mihajleviču Eisensteinu, Sergeju Osipoviču Jutkeviču, Pavlu Pavloviču Gridasovu in Sargeju Apolinariču Gerasimovu. Udeleževal pa se je tudi individualnega pouka, ki ga je vodil S. M. Eisenstein doma, dve leti pred svojo smrtjo. Šole ni končal, ker se je moral po junijski resoluciji Informbiroja l. 1948 vrniti v domovino. V času svojega bivanja v Moskvi je bil zelo aktiven; pripravljaval je članke o jugoslovanski kinematografiji, bil je asistent Donskoja pri filmu **Vaška učiteljica** in sodeloval s S. Jutkevičem pri pripravah na snemanje filma o boju tržaškega ljudstva za svobodo /po drami Koženikova in Pruta: Usoda Reginalda Herita/. Od 1948. do 1954. leta je bil deloma redno, deloma honorarno zaposlen pri Triglav filmu v Ljubljani kot vodja programskega oddelka in kot režiser, v sezoni 1954/55 pa kot umetniški vodja in režiser v Prešernovem gledališču v Kranju. Od 1955. do 1972. leta je bil v Mestnem gledališču ljubljanskem režiser, od 1969. do 1972. leta pa tudi ravnatelj.

Na AGRFT je bil redni profesor za dramsko igro v letih 1973-1977, od 1. 10. 1973 pa tudi presdtojniak katedre za dramsko igro in ekvnetiko.

Poleg režiserskega in pedagoškega dela je pisal tudi članke, ocene in teoretične prispevke o filmu ter članke o gledaliških uprizoritvah. L. 1951 je bil odlikovan z redom zaslug za narod 3. stopnje. Za svoje filmsko delo je dobil več priznanj /Pulj 1955: Nagrada žirije kritike za režijo filma **Na valovih Mure**; Pulj 1959: Nagrada za najboljši film ex. equo, in posebno priznanje žirije kritike za film **Pet minut raja**; Pulj 1963: Srebrna arena za film **Samorastniki**, Zlata arena za režijo filma **Samorastniki**; Pulj 1976: Velika zlata arena za film **Idealist**; Prešernova nagrada 1977 za režijo filma **Idealist** in celoten filmski opus.

Igor Pretnar je umrl 8. aprila 1977 v Ljubljani.

91

REŽIJE IGORJA PRETNARJA V SLOVENSKEM FOKLORNIEM
GLEDALIŠČU

93

KAZALO

IGOR PRETNAR – FILMSKI REŽISER

5

UVOD

7

IGOR PRETNAR
GLEDALIŠKI USTVARJALEC

53

PRVI GLEDALIŠKI VEČERI IGORJA PRETNARJA

59

ZASEDBA VLOG V GLEDALIŠKIH REŽIJAH IGORJA
PRETNARJA

78

ČLANKI, IZŠLI OB PRETNARJEVIH REŽIJAH V
SLOVENSKEM GLADALIŠČU

91

**REŽIJE IGORJA PRETNARJA V SLOVENSKEM POKLICNEM
GLEDALIŠČU**

93

IGOR PRETNAR – FILMSKI REŽISER

96

**IGOR PRETNAR
GLEDALIŠČE IN FILM**

104

**IGOR PRETNAR
SPOMINI NA EISENSTEINA**

109

**IGOR PRETNAR
KROKI O POKLICU, KI MU PRAVIJO REŽIJA**

114

FILMOGRAFIJA

118

BIBLIOGRAFIJA

Dokumenti slovenskega gledališkega in filmskega muzeja Letnik XXVII, št. 54-55, 1991

Izdaja Slovenski gledališki in filmski muzej v Ljubljani

Uredništvo:

Silvan Furlan, Bojan Kavčič, Liljana Nedič, Frančiška Slivnik, Štefan Vevar

Urednik:

Bojan Kavčič

Uredniški svet:

akad. Dušan Moravec, Stanko Šimenc, Zdenko Vrdlovec, Miha Zadnikar, dr. Mirko Zupančič

Oblikovanje, tehnična ureditev:

Boštjan Fabjan

Realizacija:

A'DVA, Kočevje, 1992

CIP - katalogizacija v knjigi
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

792.027(497.12):929 Pretnar I.
791.44.071.1(497.12):929 Pretnar I.

IGOR Pretnar : Gledališki in filmski ustvarjalec / urednik Bojan Kavčič. - Ljubljana : Slovenski gledališki in filmski muzej, 1991. - (Dokumenti Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja)

1. Pretnar, Igor 2. Kavčič, Bojan
29494272

Po mnenju Ministrstva za kulturo št. 415-257/92 z dne 16. 3. 1992 sodijo DOKUMENTI SGFM med proizvode, za katere se plačuje 5 % davek od prometa proizvodov