

drama

SLOVENSKEGA
NARODNEGA
GLEDALIŠČA



5

gledališki list

Gledališki list Drame Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani.
— Lastnik in izdajatelj Slovensko narodno gledališče Ljubljana. —
Urednik J a n e z N e g r o — Osnutek za naslovno stran: ing. arh. Uroš
Vagaja. — Izhaja za vsako premiero. Naslov uredništva: Ljubljana,
Drama SNG, poštni predal 27 — Naslov uprave: Ljubljana, Cankarjeva
cesta 11. — Tiska tiskarna Časopisnega podjetja »Delo«, Ljubljana. —
Številka 5., let. XLIV., sezona 1964-65.

IZ VSEBINE:

Vasja Predan: Ob novem Millerju, str. 206 — Arthur Miller: Ne samo s spoštovanjem do nje — tudi z ljubeznijo, str. 208 — Po padcu Arthurja Millerja, str. 212 — Elia Kazan: Manifest za novo gledališče, str. 221 — Dr. Kajetan Gantar: Aristofanes in stara komedija, str. 232 — Pogovori in pričevanja (Danilo Benedičič, France Jamnik, Janez Jerman), str. 242, 244, 247 — Razmišljanje o govorjenju na odru (Mirko Mahnič), str. 251 — Iz arhiva Slovenskega gledališkega muzeja, str. 253 — Vesti iz Drame, str. 257.

ARTHUR
MILLER —

PO
PADCU

VELIKI ODER

ARTHUR MILLER

PO PADCU

(After the Fall)

Prevedel: JANKO MODER

Režiser: SLAVKO JAN
Asistent režije: KARPO AČIMOVIĆ
Lektor: MIRKO MAHNIĆ

Scenograf: VLADIMIR RIJAVEC
Kostumograf: MIJA JARČEVA
Glasba: DARIJAN BOŽIĆ

O s e b e :

(po vrstnem redu nastopov — premierska zasedba)

Quentin	BORIS KRALJ
Felice	ANGELCA HLEBCETOVA
Maggie	DUŠA POČKAJEVA
Holga	MARIJA BENKOVA
Dan	ANDREJ KURENT
Ike	JOZE ZUPAN
Mati	VIDA JUVANOVA
Elsie	IVANKA MEZANOVA
Lou	DANILO BENEDIČIĆ
Louise	IVA ZUPANČIČEVA
Mickey	JURIJ SOUČEK
Carrie	VIDA LEVSTIKOVA
Moški	KRISTIJAN MUCK
	VINKO HRASTELJ
Fantje	JOŽE MRAZ
	MITO TREFALT
Predsednik	DARE VALIČ

V vlogah starke, dekleta, črnca, krojača, letališkega uslužbenca, porotnikov in svatov sodelujejo še LUČKA DROLČEVA, LENKA FERENČAKOVA, IVAN JEZERNIK, JANEZ KEBER, DRAGICA KOKOTOVA, METKA LESKOVSKOVA in SANDI PAVLIN

Vodja predstave: BRANKO STARIĆ
Odrski mojster: ANTON AHACIĆ
Razsvetljava: LOJZE VENE,
LADISLAV HUDNIK

Sepetalka: VERA PODGORSKOVA
Masker in lasuljar: ANTE CECIĆ
Frizerka: ANDREJA KAMBICEVA

Sceno izdelale Gledališke delavnice SNG pod vodstvom
ing. arh. ERNESTA FRANZA

Kostume izdelale gledališke krojačnice pod vodstvom
STANETA TANCKA in ELI RISTIČEVE

Vodja mizarskih del: VIKTOR LOGAR

Vodja slikarskih del:
LADO SKRUSNY



OB NOVEM MILLERJU

Gledališkega historika, ki bo preiskoval tvornost slovenskih polklicnih gledališč po drugi svetovni vojni, čaka med drugim tudi zanimiva naloga: poskušati bo moral raziskati razloge, ki je zaradi njih ameriška moderna dramatika v repertoarjih naših gledališč dobila tako ugledno mesto. Pri tem opravilu bo kajpak srečal vrsto imen: Eugena O'Neilla, Arnauda D'Usseaua in Jamesa Gowa, Garsona Kanina, Lillian Hellmanovo, Arthurja Millerja, Tennesseeja Williamsa, Cliforda Odetsa, Richarda Nasha, Williama Ingea ter slednjič Edwarda Albeeja, če omenim le nekaj značilnejših osebnosti in zamolčim vrsto tistih bulvarnih enodnevnih čarjev, ki na ameriškem dramaturškem nebu ne presejajo naglo minljivega, trenutnega leska konfencioniranih odrskih komedov. Vprašati se bo moral, če nam ta imena in njihova dela niso pomenila zgolj literarne »informacije«, ali pa je nemara vendarle šlo za neko globljo naklonjenost, za imenovalca skupnega nemira, za nekakšno »univerzalno« odzivnost, ki je iz teh del žarela in je oplajala tudi našo vednost o današnjem svetu. Prepričan sem, da bo pri iskanju teh in takšnih razlogov, pobud in navdihov za tako intenzivno uprizorjanje ameriške dramatike taisti historik moral razčleniti tudi sociološke in kulturno-politične inspiracije, ki so zavoljo njih slovenska gledališča sprejemala malone vse, kar je prišlo izpod peres količkaj vrednih sodobnih ameriških dramskih pisateljev. Pri iskanju in analiziranju teh in podobnih razlogov slednjič ne bo mogel mimo neke specifično naše repertoarne resnice, če smem tako imenovati programsko situacijo pri nas v letih, ki so neposredno sledila vojni: že površen pogled v strukturo teh repertoarjev in programov bo namreč pokazal malone okupacijo sovjetskih dramskih besedil, ki so bila zvečine premrežena z enodimenzionalno deklarativnostjo, pisana v razglašnem stilu socrealističnega manirizma, tako kot ga je koncipirala znana fadjejevska estetika. Ali ni domala nenavadno živ interes za ameriško dramatiko — potem, ko je upor zoper kominformistično nasilje prebudil tudi upor zoper okostenelo doktrino socrealistične literarne teorije (mimogrede: ta doktrina na Slovenskem tudi sicer nikdar ni imela veliko negovalcev) — bil normalna reakcija na omenjeno »okupacijo«? In ali ni ta reakcija spričo svoje odporiške narave bila prav tako predimenzionirana in se je, če jo presojamo z današnjega kritičnega aspekta — nehote in nevede sprevrgla v nasprotno skrajnost, ki z strani nje takratna kritika (z nekaterimi izjemami) pa tudi praktična dramaturgija nista znali treznejše presojati resnične vrednosti, pomembnosti ali efemernosti, izvirnosti ali neizvirnosti, idejnih inovacij ali zgolj transformacij, ki so jih dela vsebovala. Naj bo že tako ali tako — te analize bodo lahko brez dvoma nenavadno zanimive in pri-
vlačne.

Med imeni, ki bo z njimi ilustrirala svoja dognanja (ne da bi dvomila v pomembnost, izvirnost, dramaturške in idejne inovacije), bo *Arthur Miller* vsekakor na prvem mestu, saj so slovenska gledališča z izjemo dramskega prvenca — tragikomedije *Človek s pasjo srečo* — preigrala vsa njegova dela od *Vseh mojih sinov* do nocojšnje drame *Po padcu*.

Dramski opus Arthurja Millerja je po obsegu sicer nezajeten, toliko bolj pa je za sodobno ameriško dramsko snovanje magistralna idejno-

problemska vsebina njegovih del. Nemara bo kdo oporekal, ker Millerjevo pomembnost omejujemo na ameriško dramaturgijo, vendar navzlic vsem idejno-vsebinskim in dramaturško-tehničnim inovacijam ne gre pozabiti, da je Millerjeva dramatika slej ko prej svojsko opleniten in iz specifik ameriškega družbenega prostora porojen, s prvimi psihoanalize prepojen ponavljalni zrelostni izpit evropske meščanske dramaturgije in nemara je prav ta resnica Millerju izbojevala vzdevek in sloves »ameriškega Ibsena«.

Če zanemarimo že omenjeni, neuspeli prvenec, je devetinsitridesetletni Miller doslej spisal in slovenskemu gledališkemu občinstvu predstavil naslednja dramska dela: družbenokritično dramo z usodnimi, zločinskimi zablodami industrijca Joa Kellerja Vsi moji sinovi, tragedijo tako imenovanega malega ameriškega »bussinesmana« Willyja Lomana Smrt trgovskega potnika, apologetično fresko macchartyjevske histerije in antimacchartyjevskega uporništva — parabolično pomaknjeno v preteklost — Lov na čarovnice, iz sivine stehnizirane vsakdanjosti k svetlobi hrepenečo molso sonato Spomin na dva ponedeljka, dramo pogubnih patoloških strasti Pogled z mostu in naposled nocojšnjo dramo vesti in moralne odgovornosti Po padcu.

Ze zgolj ti skopi prilastki k posameznim delom nam razkrijejo dvoje centralnih intencij in lastnosti Millerjeve dramatike, ki bi ju lahko strnili v tole skupno, zgoščeno opredelitev: analiza moralno-človeških blodenj v kontekstu socialno-konfliktnih situacij.

Če izvezamo obe enodejanki, kjer je Millerjeva pozornost obrnjena v svet izjemnih situacij — Spomin na dva ponedeljka nas s poetično nadahnjeno bolečino in z avtobiografskimi aluzijami vodi v sivo, enolično minevanje življenja v trgovini z avtomobilskimi deli, kjer med galerijo uradniških vijakov skoraj cankarjansko sanja o »velikem svetu« eden izmed mladeničev, Pogled z mostu pa obravnava malone z dimenzijami antične drame problem krvoskrunstva in oživlja v pošastnih sencah »atmosfera začudenja nad tem, kako in zaradi kakih in katerih razlogov človek spravlja svoje življenje v nevarnost, ga tvega in izgublja« kot pravi avtor — če tedaj ti dve deli izvezamo, so nosilci Millerjevih idejnih sporočil in tragičnih ali moralnih konsekvenc vselej očetje in možje: Joe Keller (Vsi moji sinovi), Willy Loman (Smrt trgovskega potnika), John Proctor (Lov na čarovnice) in Quentin (Po padcu). Navzlic nedvoumnim in očitnim razločkom, ki z njimi Miller svoje junake v čutno-nazornem in psihološko-idejnem smislu do monumentalnosti izkleše, in navzlic dovolj raznorodnim ravnanjem, umevanjem življenja in odnosu do sveta, ki ga ti junaki izpovedujejo in s svojimi dejanji uresničujejo ali izničujejo — jim je vendarle mogoče določiti neki skupni imenovalec: prisiljeni so skozi in skozi iskati lastno podobo v svetu, ki jih obdaja, in v življenju, ki ga živijo bodisi kot laž ali resnico, kot preseganje prve ali kot trdovratno, tragično iskanje druge. In vsi so kot posamezniki v nenehnem spopadu z družbo ali vsaj s podobo, ki si jo je o njih ta družba ustvarila in po kateri jih bo tudi sodila, obsodila ali prisilila v smrt, v samomor. V specifičnih ameriških zankah tako imenovanih pionirskih zakonov in dejanj sta »Keller in Loman sprejela ameriški mit, prvi, mit o prvenstvu družine, drugi, mit o (poslovnem) uspehu — in prav to sprejemanje mita in pristajanje nanj ju je uničilo«, točno ugotavlja G. Weales. John Proctor se domala s shakespearso strastjo in trdovratnostjo bije za avtentično dostojanstvo človeka v spopadu in »obračunu

s srednjim vekom v dvajsetem stoletju», kot pravi L. Filipič in slednjič: Quentinov boj (mimogrede: drama Po padcu se po problemski prodornosti in pomembnosti, žal, ne da primerjati ne z Lovom na čarovnice ne s Smrtjo trgovskega potnika, če omenimo tidve resnično veliki Millerjevi izpovedi) je navsezadnje le boj za moralnejšo podobo človeka, četudi je Quentin sam v svojem lastnem življenju zgolj tujec, ki vidi v iskrenosti enega izmed pogojev za človekovo moralno urejenost, a ko bi to iskrenost moral sam razodeti, vsekdar zdrsi v območje konvencionalne morale, ki ni in ne more biti avtentično človeška.

Takšen »skupni imenovalec« je kajpada samo ena izmed centralnih potez, ki jo je mogoče odkriti v Millerjevih dramskih junakih — za njeno potrditev bi morali opraviti nadrobno analizo množice drugih likov in njihovih nazorov, dejanj — vendar moremo že s to centralno potezo (tu seveda zavestno izpuščamo tudi širok spekter tistih dramaturških in oblikovnih problemov pa inovacij, ki je z njimi Miller nenavadno iznajdljivo obogatil tehniko analitične drame) priti do naslednjega generalnega spoznanja:

— čeprav je dramatika Arthurja Millerja ustvarjalno zajemala iz tradicije evropske meščanske, predvsem ibsenške drame, se ji je v to preizkušeno idejno in dramaturško strukturo posrečilo vgraditi izvirne, ne samo in zgolj specifično ameriške konture in dimenzije sodobnega sveta in tragičnega človekovega bivanja v njem. V teh dimenzijah pa konturah sta Millerjevi poglavitni vrednosti: *razgaljevanje sodobnih mitov in boj za resnično, avtentično človekovo dostojanstvo.*

Nemara so slovenska gledališča prav zavoljo teh vrednot sprejela Arthurja Millerja za svojega »hišnega avtorja«.

Vasja Predan

ARTHUR MILLER

NE SAMO S SPOŠTOVANJEM DO NJE — TUDI Z LJUBEZNIJO

Bil bi naiven, če bi pričakoval, da bo kdo sprejel in ocenil igro PO PADCU tako kot je, presenetljivo pa je vendarle, kako se sicer razgledani ljudje zmedejo ob očitnem dejstvu, da so lahko dogodki iz piščevega življenja del drame, ki jo piše. Vloga Maggie, ki je menda poglavitni vir vsega hrupa, v resnici ne predstavlja Marilyn Monroe. Maggie je oseba v igri, ki govori o živalsko nevolitativnem človeku oziroma o njegovi nemožnosti, da bi odkril v sebi seme lastnega razkroja.

Maggie nastopa v tej igri zato, ker najrazločneje predstavlja samo-uničenje, ki pride slednjič nad človeka, kadar ta sam sebe smatra za čisto žrtveno bitje. Prav ona najuspešneje predstavlja tako stališče zato, ker je bila najbliže resnični žrtvi — žrtvi staršev, puritanskega seksualnega kodeksa in izkoriščevalskega sistema, kakršen zadene človeka iz filmskega sveta.

Dramski značaj Maggie očitno ni obravnavan samo s spoštovanjem do njenega obupa, marveč tudi z ljubeznijo. Si moremo domišljati, da si nekdo vzame življenje brez strahovitih uničujočih sil, ki se sprošča-



Miller in Marilyn Monroe 1956

jo v njem, da to stori spretno, malone šarmantno, brez tiste groze, ki sledi takemu dejanju?

Če se otipljiveje lotim bistva problema, si drznem to samo zadelj tega, ker so mi v odnosu do spomina na Marilyn Monroe očitali okrutnost, in to prav tisti, ki so se rogali njenim načrtom, ki so bili marsikdaj do nje javno zlobni, osebno in preko tiska in zdaj užaloščeno javkajo, da je Maggino trpljenje povezano s tistim, ki ga je doživela Marilyn. Resnično je videti, da ji hipokrizija, ki jo je vznemirjala v življenju in jo slednjič uničila, ne da miru niti po smrti.

Nedvomno sodi med zabavnejša obdobja literarnega sveta igra, ki ji pravimo Najdimo avtorja: Tolstoj, ki je komaj za silo skrit v Vojni in miru; Fitzgerald za Dickom Diverjem, Hemingway za vsemi svojimi junaki; Goethe za dr. Faustom. In tedaj, ko »odkrijejo« avtorjev jaz, se v bralčevi duši razprostre nekakšno lažno spoznanje; kot da je spoznal prevaro, da so ga skušali prepričati kako je delo, ki ga ima pred seboj umetnost, ne pa prikrit življenjepis.

Bilo bi tedaj isto, če bi od izmišljene zgodbe — najsi bo izražena v dramski ali prozni obliki — terjali, da sme nastati samo iz najči-

stejšega zraka in ali pa bi ji odrekli vsakršno pravico v sleherni estetski kategoriji. Dejstvo je, da enačenje umetnika z njegovim delom nima ničesar opraviti z vrednostjo tega dela (červavno je takšno enačenje za kavarniške čenče zanimiva tema) — in da je ta vrednost odvisna oziroma bi morala biti odvisna od umerjenosti drugim ljudem, ne samo piscu. Romantičnim predstavam navkljub, po katerih naj bi umetnik ustvarjal neznan svet, ki nima z njegovim življenjem nobene zveze, tiči človeška vrednost umetnine prav v izjemni možnosti, da posreduje izmenjavo izkustev, ki bi sicer ostala v temi. Umetnost je ali živa priča življenja ali pa zdrkne na raven artistične, enodnevnosti in modne zabave. Igro o enačenju umetnika in njegove tvorbe se grejo po mojem mnenju zmerom tisti, ki nočejo ali pa ne morejo dojeti objektivnega pomena določene umetnine. Na tak način je moč osiromašiti knjigo ali odrsko delo za vse druge elemente in jima pustiti le informativni pomen.

Ko omenjam umetnost kot pričo življenja, ji želim s tem samo vrniti njeno prvobitno funkcijo življenjske vizije in zavračam misel, da bi morala biti povod zlaganega ugodja. Trdno sem prepričan, da je PO PADCU dramska izpoved o skritem procesu, ki sproža nad našim stoletjem bedeče razkrojevalske sile. Ti elementi so prišli v javnost pač v taki meri, v kolikor mi po mnenju nekaterih domišljija in očitno drugačen namen nista preprečila, da bi uporabil svoja lastna izkustva. Prišel bo čas, za katerega ta trenutek ne vem, če je blizu ali daleč, ki pa je za nekatera moja dela že dozorel, ko identifikacija tém in njihovih oseb v drami ne bo več predmet spotike.

Rad bi samo povedal, da drugačnemu videzu navkljub ta igra ni ne bolj ne manj avtobiografična kot VSI MOJI SINOV, SMRT TRGOVSKEGA POTNIKA, LOV NA ČAROVNICE in POGLED Z MOSTU. Tako na primer nisem poznal nikogar, ki bi zavoljo dejavnosti komisije za raziskovanje protiameriške dejavnosti zagrešil samomor, pač pa so se taki dogodki za časa mojega življenja pripetili, so del življenja, ki ga živim; tak samomor se pojavi v pričujoči igri ne zato, ker sem se sam znašel pred komisijo, pač pa zato, ker (v tematski zgradbi tega dramskega dela) osvetli človekovo nemoč, da bi združeval v sebi mešanico dobrega in zla. Prav tako so drugi karakterji v igri PO PADCU narejeni, ne pa dobesedno preneseni iz življenja; zakaj njena zgodba ustvarja karakterje in njihovo usodo prav toliko, kolikor le-ti ustvarjajo zgodbo.

Tistega, čemur pravijo nekateri opravičilo za Quentina, v moji igri ni najti. Res je v igri ena poglobitnih točk dejstvo, da se krivde v rešnici ni moč iznebiti. Pač pa je — in če naj življenje živimo, tudi mora biti — spoznanje o posameznikovem deležu v zlu, zlu, ki ga vidi in ki se mu stadi. Da sem to podčrtal, je bilo mnogo pomembnejše, kot sem si predstavljal; namesto da bi si nekateri to vzeli k srcu, so si zabili v glavo in razložili, da se Quentin skuša nekako opravičiti — de facto pa išče svojo odgovornost in jo tudi odkrije. Vendar je taka misel mnogim ljudem očitno tolikanj neznana, da smatrajo igro kot opravičevanje. Igra pa ni niti samoopravičevanje niti obtožba drugih; preprosto, javno in jasno prikazuje, kako nekdo zaupa v svoja dejanja. Pač pa se Quentinov določni občutek, da je sam svoje sreče kovač, razpreza tako daleč, da prevzema nase krivdo tudi za tisto, česar ni storil.

Vsa zadeva me spominja na upravičene proteste, ki jih je vzbudila knjiga Hannah Arendtove EICHMANN V JERUZALEMU. Ko sem jo bral, se mi je zazdelo, da je skušala priti avtorica do vablivo preprostih in nadvse očitnih zaključkov, da namreč značilna resnica o Eichmannu ni dejstvo, da je bil pošast, ampak da je za svoje moritve moral imeti moralno privoljenje drugih. Skušajoč podpreti svojo tezo z dokazi, je skušala avtorica razširiti to privoljenje celo na Žide in na dobro hoteče drugoverce, ki so bili vsemu navkljub malone vsi aktivni nasprotniki barbarstva. Vendar se je njena misel, da bi mogli biti »mi« (červno preko najdaljšega ovinka) odgovorni za tisto, kar »mi« črtimo z vsem svojim bistvom, v glavah nekaterih ljudi zasukala tako zelo, da so proglasili Arendtovo za Eichmannovo opravičevalko.

Zmerom in povsod se pojavlja ista dilema: spoznanje, da smo pri vsakem zlu sokrivi nam vzbuja odpor pred rojstvom samim. Zato je mnogo bolj pomirjujoče, če gledamo svet kot skupek popolnoma nedolžnih žrtev in docela pokvarjenih povzročiteljev divjaškega nasilja, ki ga zaznavamo okrog sebe. Zatorej: nikdar in za nobeno ceno ne vznemirimo naše nedolžnosti.

Ampak le kje v deželi je največ nedolžnosti? Mar ni to bolnišnica za duševno bolne? Tam polzijo ljudje skozi življenje do kraja nedolžno,

Miller s prvo ženo



nemočni, da bi se kdajkoli zazrli vase. Zares, popolna nedolžnost je že blaznost. In v tej igri poskuša Quentin obupano odpreti Maggie oči, da bi spoznala svoj razkroj; to dejanje je porojeno iz ljubezni, saj se mora soočiti z lastno sokrivdo, če hoče svojemu prekletstvu naložiti kakšno breme; skratka, če jo hoče rešiti propada, se mora odreči svoji želji po nedolžnosti.

Zadelj povedanega ta igra ne vznemirja ljudi, ker je preveč osebna; po mojem mnenju je bolečina, ki jo izpoveduje, neliterarna; preveč aktualna je in premalo sentimentalizirana. Zato vsi tisti, ki se v pravem življenju na tem svetu raznim Maggie smejejo, ki se rogajo njihovim upom, ki izrabljajo njihovo nevednost, ranljivost in obupno samoto — vsi tisti ne morejo potočiti solzice ali dve in se »dostojno pokloniti«[»] žrtvam lastne hipokrizije. Vse to moja igra hvalabogu prepoveduje.

Prev. D. T.

PO PADCU POVRATEK ARTHURJA MILLERJA

V broadwayskih gledaliških štacunah dovolijo za običajno uprizoritev štiri tedne vaj, ta igra pa se je košatila s tremi meseci. Ko je Millerjeva drama PO PADCU doživela svojo z bliščem odeto premiero, je moralo prej preteči četrť leta od dne, ko se je skupinica časopisnih poročevalcev pritihotapila v neko oguljeno plesno dvorano na Manhattanu in zaznala obetavno vzdušje, ki je vladalo na prvi braľni vaji. Kot predstavniki javne radovednosti so poročevalci začeli širiti govorice. Klepetavi daj-dam je označil Millerjevo novo igro kot ponovitev javnosti že znane drame, to je piščeve poroke z ženo-sanj vsakega moškega, s preminulo Marilyn Monroe.

Za radovedneže je bil to suh dan. Televizijskim vpraševalcem je namenil Miller le hladno polivko: prebral jim je kratke in dvoumne podatke iz teksta (»Zgodba se odvija v Quentinovem duševnem, miselnem in spominskem svetu.«) Zatem so vse goste prosili naj odidejo. Ko se je tistega oktobrskega dne zmračilo, je Miller prebral celotno besedilo igre, vendar samo igralcem, ki naj bi igri dali meso in kri. Poslušali so in jokali. V premoru so večerjali in potlej poslušali naprej, menda do osmih ali do devetih in takrat so bili, je dejal Crystal Field, ki je tudi igral, »izmučeni do kraja; osupli«. Celo za teatrske ljudi, ki se radi postavljajo s svojo debelo kožo, je pomenila igra grozljivo seciranje človeškega duha in mozga.

SKRIVNOSTI: Pred tistim obrednim branjem se celo režiser Elia Kazan ni kaj prida brigal za besedilo. S tistim dnem pa se je ansambel zaprl vase in se kaj malo zmenil za zunanji svet. Vaje so potekale v skrivnostni in mračni atmosferi, kakršno je bilo po prvih dneh v Los Alamosu redkokdaj občutiti. »Prav nič mi niso všeč tisti dramatik, ki sodijo o igri, še preden je bila uprizorjena«, je izjavljal Miller. »Take reči mi smrde.« Teden dni pred premiero — ko so abonenti že popadli prve novice o uprizoritvi — se je razpoka v obrambnem sistemu sprevergla v mednaroden časnikarski incident. Neki angleški poročevalec je namreč v svojo deželó pisal o intimni vsebini igre in angleškemu

tisku niso več dovolili pisati o novem Lincolnovem gledališču, kjer je bila Millerjeva igra v središču otvoritvenih slovesnosti.

Nobene premiere še niso na Broadwayu tako željno pričakovali — če izvzamemo O'Neillovo DOLGEGA DNE POTOVANJE V NOC, pri kateri se je vdova odločila zoper piščevo na smrtni postelji izraženo željo, da bi igre ne uprizorili petindvajset let po njegovi smrti. Vse je namreč obetalo, da PO PADCU prav tako izvira iz avtobiografskega pekla, kakor O'Neillova razbita podoba o polomu njegove družine in te novice so sprožile teden dni pred premiero neznansko mnogo šušljanja. Udeleženci krstne predstave so stopali iz avtomobilov in koráčili po zeleni preprogi proti vhodu tako zaskrbljeno, kot da jih čaka v gledališču svečana proslava. Med vso dolgotrajno predstavo je bilo občutiti, da občinstvo pomaga uprizoritvi — vsaj zaenkrat — z najskrbnejšo pozornostjo.

Kasneje je postalo očitno, da je bila taka pomoč tudi potrebna. Namesto bobnečega izganjanja iz človeka zagovora krivde in grmeče usode, ki so ju ljudje pomnili pri O'Neillu, so dobili podatke o življenju enega samega človeka, ki se obrača k občinstvu z neurejenimi retoričnimi tiradami, katerih prevladujoči ton zveni kot samoopravičevanje. Intenzivnost drame se je manjšala z vzporedno željo po spoznanju vzgibov tistega življenja, ki je sprožilo to igro. Kdaj pa kdaj je bilo vseh vzgibov videti tako malo, da je postalo človeku žal za avtorja, ki je zavrgel človeško pravico, da njegovo privatno življenje ostane njegova privatna stvar. S stališča dramaturške presoje je drama PO PADCU razočarala. Kot umetnika in človeka je Arthurja Millerja moč občudovati zavoljo njegove tenkočutne zavesti, da ima vsako človeško bitje lastnosti, ki jih je treba spoštovati; pri tej njegovi igri pa prevlada boleče spoznanje, da mu gre za reševanje njegovih lastnih slabosti.

OBETAJNI ČASI: In tako se je »dogodek, ki bi bil lahko najpomembnejši v zgodovini ameriškega gledališča«, kot je dejal Sir Tyrone Guthrie, začel nekam klavrno. Ob spočetju je bilo novo gledališče Lincoln Repertory Center up in nada vseh tistih, ki bi radi, da bi gledališče v ameriškem življenju pomenilo kaj več kot broadwayski posladek k večerji. Vseeno pa se kažejo znanilci boljših časov. V preteklem letu so zrasla v deželi tri nova dramska gledališča in Lincoln Center (ki si je za stalnega recenzenta pridobil samega Harolda Clurmana) je med njimi brez dvoma najiminenitnejše.

Bralna vaja: Miller, Kazan, Whitehead, Clurman



Pred nedavnim bi celo najbolj zagnan optimist ne verjel, da bo ta kulturno nerazvita dežela imela leta 1964 tri take ustanove kot so gledališče Tyronea Guthrieja v Minneapolisu, Seattlesko gledališče pod vodstvom Stuarta Vaughana in slednjič gledališko hišo, kjer so konec januarja 1964 obsvetile varljive odrske luči Millerjevo igrano. Medtem ko broadwayski producenti stokajo nad vsak dan večjimi izgubami in nad mastnimi dobički, ki si jih nabirajo prekupčevalci z vstopnicami, se poraja nova, višja zvrst gledališča. Zaposneli Amerikanci so povzeli evropski koncept gledališča, ki je tako kot knjižnica in muzej ponos komune, razstavišče za najbolj sodobna dramska dela, ki naj obenem s klasiki formira zaželeno osnovo za civilizirano življenje.

V zdajšnji newyorški kulturni atmosferi bi bil Lincolnov kulturni center očitno nepopolen, če jilharmonični dvorani in novi dvorani za Metropolitansko opero ne bi mogli postaviti ob bok tudi dramskega gledališča. Nobenega dvoma ni, da si ga je občinstvo želelo. Ko je nekdo izustil, da so začeli zidati teater, ki naj bi bil ameriška inačica Nacionalnega gledališča v Londonu, so začela deževati poštna nakazila in sezono so odprli s 725.000 dolarji v blagajni (predplačila za vstopnice). Obenem pa so začele deževati težave. Za dramsko gledališče Lincolnovega centra sta namreč vodji Elia Kazan in Robert Whitehead podpisala pogodbo, da bodo hišo odprli z Millerjevo dramo, kasneje pa sta zvedela, da za začetek sezone poslopje ne bo gotovo.

NENAVADNA GRADNJA: Da ne bi pravkar pečene dramske potice požrl Broadway, je moralo dramsko gledališče Lincolnovega centra začeti pod platneno streho s kovinskim ogradjem, ki so jo nana gloma zgradili s pomočjo bančnega kredita. Porok je bila ANTA (Ameriško Nacionalno gledališče in Akademija, odnekadajšnji dobrotnik novih gledaliških skupin). Tako je postal Miller edini živeči dramski pisatelj, za čigar igro so v New Yorku na vso sapo zgradili novo gledališče. Amfiteatralni avditorij, ki se zajeda globoko v zemljo na Greenwich Village, bo sprejel še dve uprizoritvi sezone 1963/64 — MARKOVE MILIJONE Eugena O'Neilla in ZA KOGA NEKI, CHARLIE S. N. Behrmana. Notranjost je prilagojena uprizoritvenim zahtevam nove Millerjeve drame.

Ko človek vstopa v to gledališče, se mu zdi, da sanja, kako se plazi skozi stranska vrata v neko katedralo. Na zunaj je ta hiša podobna zasnimim lopam za zidarje, ki grade kakšno ugledno javno poslopje. Znotraj pa se oko ustavi na modro oblažinjenih sedežih, modrih preprogah in modro obarvanem odru brez proscenija. Oder sestoji iz ploščadi in vzpenjajočih se stopnic; Arthur Miller je na tem odru družno s Kazanom delal tedne in tedne in ga poskušal podrediti svojim željam, ki so ga v devetih letih zagonetne odsotnosti privedle nazaj v gledališče.

SPROSTITUTEV: Miller je bil prepričan, da bo z igro dosegel največ, kar je sploh mogoče, saj je bilo časa za vaje na pretek. Ceravno je bila uprizoritev videti taka, kot da so mu jo iztrgali iz telesa in se je še drži kri, je bil avtor med vajami razposajen in sproščen. Celo Jason Robards ml., ki igra vlogo, v kateri bo vsak igralec zlahka prepoznal Millerja samega, ni prav dobro vedel, kako more avtor v nedogled sedeti v parterju, stegujoč svoje dolge noge preko naslona in gledati tisto, kar se je pač dalo videti. Miller se je obnašal kot kakšen simpatičen brooklynski fantin (leta 1915 je bil rojen v Brooklynu) in se skušal



Prva izvedba v New Yorku 1964

vsiljivim vprašanjem o novi drami izogniti s šalami. »Z norčevanjem,« pravi Kazan, »se te ubrani, da mu ne zležeš pod srajco.«

Ker je Miller pisatelj tiste sorte, ki ga kar naprej vznemirjajo vsakdanje skrbi vsakdanjega človeka, ljudje tudi vztrajno rinejo v njegovo bližino. V SMRTI TRGOVSKEGA POTNIKA, nagrajeni drami o človeku iz majhnega sveta, ki ga zmotne sanje o uspehu poženejo v propad, so brezštevilni gledalci ugledali zrcalo svoje lastne usode. Nekdo se je z avtobusom pripeljal iz Kalifornije, da bi lahko pred Millerjevo hišo v Connecticutu izkašljala svoje skrbi, misleč, da mu bo ustvarjalec obupanega Willyja Lomana lahko pomagal. Miller, ki ne verjame, da lahko komurkoli pomaga, si je ogradil hišo z dva metra visokim zidom. Če ga srečate na ulici, se vam zdi, da ste ugledali kora-kajoč obelisk.

Ceravno ta človek beži pred vsako domačnostjo, je napisal nedvomno najbolj razgaljeno avtobiografsko dramo, kar jih pomnimo. Celo najbolj bežen opazovalec bo v tesnobno zročem človeku, ki ga igra Robards, v trenutku prepoznal avtorja. Ko se obrisi nesimetrično oblikovanih ploščadi na odru razsvetlijo, se pokaže opotekajoč človek, mašč si ušesa pred mrakobnimi prisluihi. V razgovoru z namišljenim prijateljem (ali morda psihiatrom?) nekje med gledalci v prvi vrsti začne ta človek, Quentin, opisovati svoj povratek iz kraljestva obupa.

ODRAZ ŽIVLJENJA: Očitke, da je igra *PO PADCU* še najbolj podobna stenografskemu zapisniku, zavrača Miller takole: »Tisti človek na odru nisem jaz. Dramatik ne postavi samega sebe na oder, on pač drammatizira določene silnice v svoji notranjosti.« Igra pa je dejansko tako veren odraz avtorjevega življenja, da se gledalec (zavoljo razbite strukture prvega dejanja) med dogodki na odru komajda znajde — razen če mu ni Millerjevo življenje boljše znano.

Podobno kot *Quentin* v igri, je bil Miller rojen v družini, kjer je zmerom znova prevladovalo depresivno vzdušje. Njegova mama je bila močno podobna tisti, ki se pojavlja v igri. Ko so ga vprašali, zakaj sta se on in njegova sestra (igralka Joan Copeland) znašla v gledališču, je Miller z ironičnim nasmeškom odvrnil: »Najina mama je bila zelo dramatična.« Tako kot *Quentin* je tudi Miller delil svoje življenje s tremi ženskami. Njegova soproga št. 1 je bila *Mary Slattery*, kolegica z univerze v Michiganu in mati njegovih najstarejših otrok, *Jane*, 19, in *Bobbyja*, 17, ki sta oba hodila na vaje za Millerjevo najnovejše dramsko delo. Njegovi prijatelji so sodili, da sta si bila zakonca vse preveč podobna: »*Mary* je bila imenitna ženska, ki ji načelno nisi mogel kaj očitati, vendar je imel *Arthur* v mislih njo, ko je osrednjo junakinjo v *LOVU NA ČAROVNICE* obtoževal, da je njen dom hladen.«

Četudi je Millerjeva druga igra *VSI MOJI SINOVI* izjemno uspela (1947), je njegovo življenje s prvo ženo potekalo kaj skromno (vse kaže, da mu je to bilo tudi povšeči). Gledališki ljudje so strmeli, kako je ravnal z denarjem. »Ko ima opravka s poslovnim človekom,« pripoveduje nek njegov prijatelj, »se prelevi še sam v poslovnega človeka, ki mu je vsaka sentimentalnost tuja. Je umetnik z rejeno listnico.« Ko pa se je oženil z *Marilyn Monroe*, ga je naučila trošiti. Preselila sta se na *Manhattan*, kjer je bilo po njeni želji vse opremljeno v belem in Miller je bil ves iz sebe od navdušenja, ko je prvič okusil razkošje; njegova kasnejša nevolja nad ženinim razsipavanjem pa je v novi igri dovolj očitna.

ČRNA LISTA: Prav tako kot *Quentin* se je tudi Miller spopadel s komisijo za ugotavljanje protiameriške dejavnosti. Ni hotel povedati imen svojih prijateljev, ki so bili nekdanj komunisti, ker bi jih s tem spravil na črno listo gledaliških delavcev. S tem si je nakopal vrsto sovražnikov. Ko so *LOV NA ČAROVNICE* igrali v Belgiji, mu niso dali potnega lista in za aplavz se je zahvaljeval tamošnji ameriški ambasador. »Mene to ni nič prizadelo,« pravi Miller danes, »prizadelo je državo; meni stiki z inozemstvom niso potrebni.« (Millerjevi stiki z inozemstvom so trdni, saj so v pretekli sezoni igrali njegova dela v petdesetih evropskih gledališčih.) V času, ko je vladala Komisija, se je njegov prijatelj *Elija Kazan* odločil za nasprotno pot, se pokazal kot izdajalec in njenega prijateljstva je bilo konec, dokler ju *Lincolnov* gledališče ni spet pripeljalo skupaj. Neka oseba v novi igri je *Kazanu* podobna.

Prav tako kot *Quentin* v igri, se je Miller po strmoglavo raztreščenem zakonu navezal na avstrijsko fotografinjo *Inge Morath*, ki mu je rodila deklico. Po službeni dolžnosti kot drugi fotograf se je tudi *Inge* oglasila na Millerjevi samotni farmi v *Connecticutu*. Miller je bil brez poslov in *Inge* se je lotila pranja, pri tem si je opekla roko. Način, kako je prenašala bolečine, je vzbudil Millerjevo pozornost in eden

izmed njegovih prijateljev meni, da je bil ta dogodek povod za kasnejšo poroko. Inge so označili kot »prvo odraslo žensko, ki jo je Miller poročil«, zakaj čez dan se je potikala okrog kot fotoreporter, zvečer pa je znala stisniti med zobe dolgi cigaretni ustnik in zaigrati gostiteljico.

Vse to so dobre novice za tiste, ki želijo Arthurju Millerju dobro. Tudi ti pa se ne morejo znebiti občutka, da predstavlja PO PADCU del padca samega, tujek v telesu, ki je moral priti na dan. Zroč ga s tega stališča, mu je kaj malo v čast, da se je 1100 ljudi svečano obleklo in odšlo v gledališče, kjer naj bi gledali njegove privatne marnje. Vzroke, da bi mu bili za to hvaležni, bi bilo vkljub temu mogoče najti, če bi mu zahvala le kaj hasnila. Po devetih letih odsotnosti si je torej Miller spet izbral gledališče za svoj medij. Prav to gledališče nam je pokazalo dramatika izjemne rasti in ni je združevalne oblike na svetu, ki bi dajala več upov za nadaljnji razvoj, kot ta, za katero je nekoč Miller dejal: »Gledališče bo moralo nekoč vendarle postati tako, da bo v slavo in ponos človeškemu rodu.«

Prev. D. T.

SPOŠTOVANI TOVARIS

SLAVKO JAN,

OB VAŠEM SESTDESETEM ROJSTNEM DNEVU VAM V IMENU UMETNIŠKEGA ANSAMBLA IN TEHNIČNEGA OSEBJA DRAME SNG ISKRENO ČESTITAM. UPAMO IN ŽELIMO, DA BOSTE ŠE DOLGO VRSTO LET S SVOJIMI IZKUŠNJAMI, TALENTOM IN DELOM DEJAVNI SOUSTVARJALEC SLOVENSKE GLEDALIŠKE KULTURE.

BOJAN STIH

Slavko Jan je 6. avgusta 1964 praznoval 60-letnico življenja in 40-letnico umetniškega delovanja.

Počitek v Cerkljah na Gorenjskem (1964, foto Mile Klopčič)

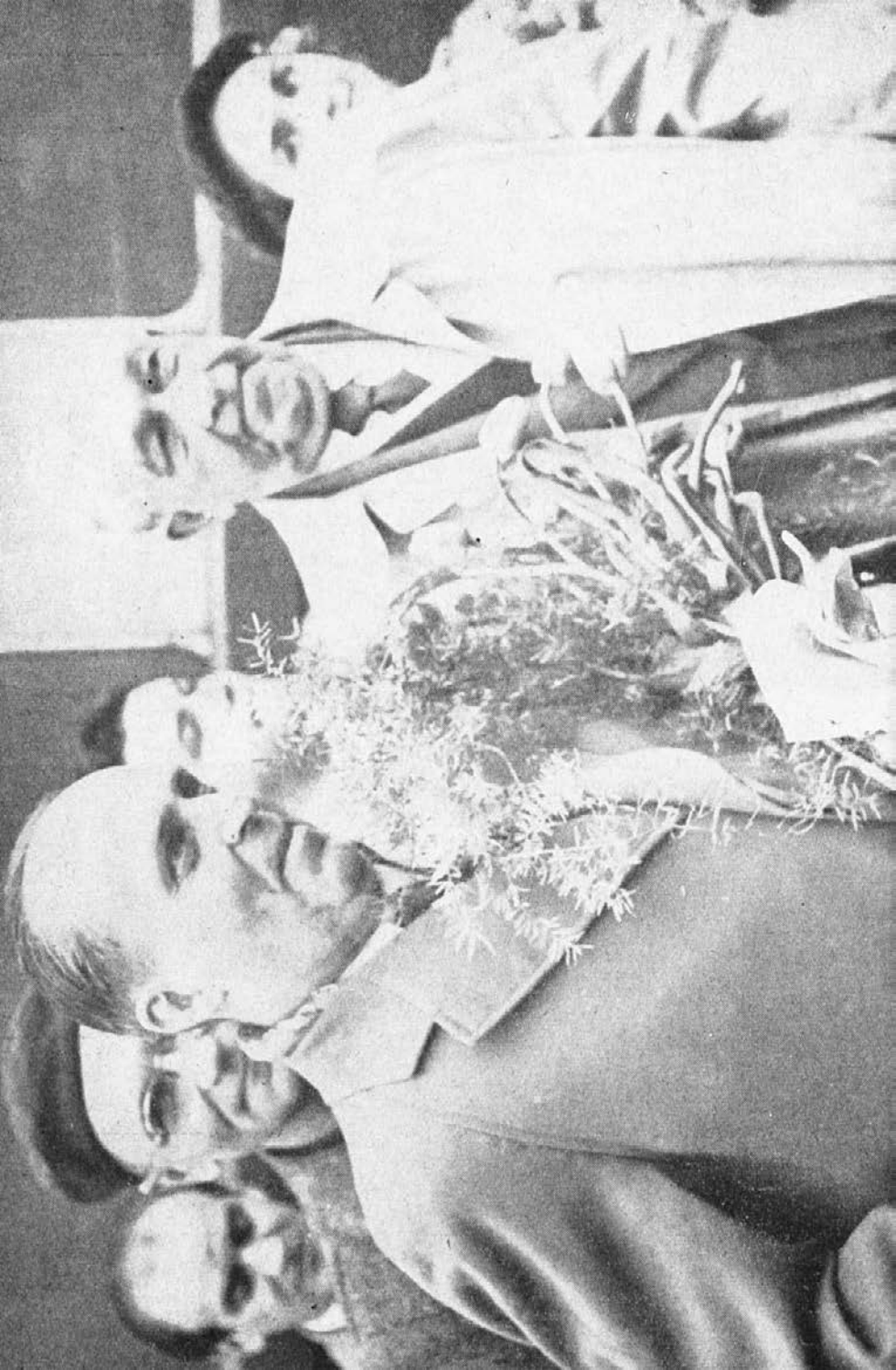
Slavko Jan med hrvatskimi igralci »Hlapcev« (ob njem Mila Dimitrijević, na desni Emil Kutijaro) — HNK novembra 1960

Slavko Jan v Beogradu (1964) — režija Molièrovega Tartuffa (Olga Spiridonović, Mija Aleksić, Ljubiša Jovanović)

Slavko Jan in Juš Kozak na železniški postaji v Lodžu na Poljskem (junija 1957)







ELIA KAZAN

MANIFEST ZA NOVO GLEDALIŠČE

Kakor je znano, se je Elia Kazan, potem ko je zapustil Leeja Strasberga in Actors Studio, posvetil ustanovitvi novega instituta — Repertory Theatre of Lincoln Center; njegove otvoritve čakajo v ZDA kot enega najpomembnejših umetniških dogodkov zadnjih let. Novo ustanovo bodo odprli 23. januarja z uprizoritvijo novega dela Arthurja Millerja: *After the Fall*, dela, ki ga bo režiral Kazan sam, v glavni vlogi pa bo nastopil Jason Robards ml.; temu delu bosta sledila O'Neilov *Marco Millions* in Behrmanova komedija *But for whom Charlie*. V pričujočem članku nam veliki ameriški režiser govori o razlogih, ki so vplivali na njegovo odločitev, in o načelih, ki so ga navdihovala pri programih za Lincoln Center.

Kaj pravzaprav se dandanes dogaja v gledališču? Zakaj ta splošni občutek nezadovoljstva? Zakaj toliko pametnih in v gledališče zaljubljenih ljudi zapušča gledališke predstave in hodi gledat filme, ki so jih naredili Antonioni in Bergman, Kurosawa in Fellini, Satyajit Ray in Truffaut? Naj bodo vzroki kakršni koli, gledališče kot življenjska in potrebna ustanova je za mnoge odmrla. Nekateri redko zahajajo v gledališče, drugi pa sploh ne.

Pred približno tremi leti so Roberta Whiteheada in mene poklicali v Lincoln Center, kjer so nama naročili, naj ustanoviva gledališče.

Kakšno gledališče? Od obstoječih nekatera žive zavoljo igralcev, druga slone na osebnosti kakega režiserja ali impresarija. Seveda bi na našem odru radi gledali nekateri od najboljših ameriških igralcev in se nameravamo okoristiti s sodelovanjem dobrih režiserjev, vendar pa nočemo bahato bleščečega ali stilnega gledališča, pač pa moderno gledališče, ki se loteva perečih problemov, gledališče, ki bo povezano z življenjem naših dni. Hočemo, da bodi gledališče spet *potrebno*, kakor je bilo potrebno v preteklosti, ko so prenašali na oder velike probleme časa in pri tem osvetljevali in pomagali razumeti smisel življenja.

Nekaterim se je zdelo neznansko čudno, da je bilo prvo, za kar sva se z Whiteheadom pozanimala, načrt stavbe za naše gledališče, kakor je bilo razvidno iz najinega prvega sporočila. V stavbi, ki sva si jo zamislila, je mesta za dve gledališči. Najini načrti vsebujejo razvejano dejavnost in računava, da bova večer za večerom istočasno uprizarjala dela, ki utegnejo zanimati 1100 obiskovalcev v večjem gledališču, v manjšem gledališču pa repertoar za bolj izbrano občinstvo. V obeh gledališčih so sedeži postavljeni na poševna, dokaj strma tla — naklon je sila skrbno izračunan — kajti vsem mora biti omogočeno, da vidijo ves oder. Pri tem ne gre za dvorani s krožnim tlorisom, temveč za novo intimno zvezo med odrom in gledalci. V načrtih imava nepretrgano delo z nekaj rezervnimi predstavami, s katerimi bomo po potrebi zlahka in hitro šli na oder: v ta namen bo služil prostor za odrom. Denarja za vse najine zamisli ni bilo dovolj, vendar pa prostor je: imamo premičen »voz« z zunanjo krožno ploščadjo, ki lahko deluje posebej, in mehanizem, ki omogoča hitre spremembe velikih sce-

nerij. Tehnično smo sposobni, da se spopravimo z zahtevami pogumnega repertoarja širokih zamisli in brez kakršnesibodi omejitve.

Neskončno so tudi razpravljali za in proti tako imenovanemu thru-stu — »vpadu« — to je proti podaljšanju odra v dvorano. Zagovorniki te rešitve so trdili, da do pravega gledališkega doživetja pride le, če gledalec, medtem ko gleda igralca, lahko hkrati tudi občuti svojo intimno, globoko povezanost z drugim občinstvom in da se pri tem izbrise vse, kar je bilo ponarejenega v starem iluzionističnem gledališču. Po mnenju drugih pa je bil v dvorano pomaknjen oder le še moda, ki so ji štete ure. Pri odločitvi nikakor nisva mogla dopuščati omahovanja: kakršna koli apriorna in strogo slogovna izbira bi bila nevarna. Nisva hotela ostati navezana na ozadje velikega negibnega okvira, prav tako pa nisva marala velikanskega, hladnega iztegnjenega jezika, ki bi ga morali uporabljati in zasesti, ne glede na to, kakšno delo uprizarjamo. Arhitektonski stroj ne sme po sili postati več kot predstava, slog ne more biti vnaprej določen, temveč mora zrasti iz dela samega. Nesmiselno je vsiliti Čehova drami isto odrsko arhitekturo, ki se prilega shakespearjanskemu repertoarju. Slog predstave mora prikliti iz edinega vira, to je iz posebnega značaja slehernega pisca in njegovega dela.

Tako sva pri arhitektih Eeru Saarinenu in Jo Mielzineru zaprosila za načrt gledališča, kjer bi se predstave lahko odvijale sredi gledalcev, a ki bi ga hkrati lahko hitro preuredili po starem. Uporabljena rešitev predstavlja stalen oder, ki se za približno poldrugi meter podaljšuje v dvorano; vendar pa se prvih šest vrst sedežev da zlahka odstraniti; tako dobimo prostor, kjer lahko namestimo ploščadi z možnostjo različnih preureditev.

Predvsem sva pomislila na pisce. Izdelane projekte sva brž predložila v presojo mnogim od njih; z zadovoljstvom sva ugotovila, kako hitro so razumeli najine misli in se pokazali dovzetni za najine načrte, bodisi glede strukture gradnje in glede najinih načrtov, posebej pa glede obljube svobode, ki je bila v njih zajeta: svobode pred tiranijo prodajalcev vstopnic, pred broadwaysko zahtevo: ali uspeh ali nič. Prav tako v repertoarnem kot v eksperimentalnem gledališču bomo mogli igrati povsem nepopularna dela, dela, ki žalijo del gledalcev zaradi vsebine ali oblike, dela, ki gredo proti toku z duhovnega, umetniškega ali političnega gledišča.

Lincoln Center ima namen, da bo lahko govoril gledalcem: »Predstavljamo vam to delo, naj vam bo všeč ali ne, samo zato, ker menimo, da zasluži vašo pozornost.« ali pa še bolj nesramno: »Ne menimo, da je vaša sodba, naj bo že kakršna koli, pomembna; gledališče je umetnost in ga ni mogoče vselej spraviti na komercialno raven; v našem primeru je pomembno to, da se glas tega pisca čuje in da ga kdo posluša.«

Hočemo, da bodo pisci v našem gledališču gledali kraj, kjer lahko jasno in brez omejitev izrazijo svoja prepričanja, ne da bi se podrejali kakim ustaljenim pravilom ali cenzuri. Radi bi si nekega dne zaslužili ime »Svobodno gledališče«.

Zategadelj se pripravljamo, da bomo uprizorili najboljša od modernih del, hkrati pa nam ne bo žal tudi drugega napora, ki se nam zdi še pomembnejši: imamo cel repertoar ameriških del, napisanih v zadnjih štiridesetih letih, del, ki so postala moderna klasika in ki jih je treba ohraniti pri življenju in uprizarjati na odru. V njih najdemo ameriške izkušnje in zdajšnji položaj; ta dela obravnavajo naše življenje,

predstavljajo našo gledališko dediščino, so del našega narodnega bogastva in jih kot taka moramo vrednotiti. Po najinem mnenju je pomembno, da ohranjamo živa najboljša dela O'Neilla in Odetsa, Sidneya Howarda in Thorntona Wilderja, Georgea Kellyja in Johna Howarda Lawsons in tako dalje, prav do Williamsa in Millerja.

Hkrati s tem bi radi postregli s programom klasikov drugih dob in dežel, z Grki, elizabetinci, Molièrom, Calderonom, Ibsenom, Čehovim, s celotno, povsem znano biblioteko, vendar z eno varianto. Negativno dejstvo običajnih repriz je, da se v ničemer ne dotikajo življenja, ker besedilo ni podoživljeno z novo izkušnjo. Po mojem mnenju ni razloga za uprizoritev dela iz preteklosti, razen če ustvarjalni talent režiserja ni v njem zaslutil novega elementa, zavoljo katerega je uprizoritev, podoživljena z najnovejšimi izkušnjami, postala nujna in taka, da je dala občinstvu možnost, da pri njej sodeluje.

Tradicija, ki ureja uprizarjanje del iz preteklosti, je polna ponarejenih dogmatizmov, od režiranja grških tragedij, ki sloni na poskusih, kakršne je ob koncu 19. stoletja delal atenski, v Nemčiji vzgojeni gledališčnik, do tistega afektiranega in ponarejenega, ki velja za uprizarjanje Molièra.

Slog vsake predstave mora biti ustvarjen prav na novo, se poraja iz osebnosti režiserja, iz tega, kako on vidi in čuti delo, iz tega, kaj bi rad poudaril, iz pomena, ki ga pripisuje piščevemu oznanilu. Mi vsi različno gledamo stvari in nič v umetnosti ni bolj monotonega kot tradicionalno, nič bolj jalovega kot dogmatizem.

In kakor se obračamo na gledališke pisce našega časa, tako se bomo obrnili tudi na najbolj nadarjene režiserje naših dni, da nam bodo oživili sodobne klasike in da nas bodo nanovo in globlje seznanili z literaturo vseh časov. Ni razloga, da bi deli *Tramvaj, ki mu je ime poželenje* ali *Smrt trgovskega potnika* ne mogli biti uprizorjeni povsem drugače kot takrat, ko sta se prvič prikazali na odru. Vendar pa niti v tem primeru nobenega trdnega pravila; saj ni razloga, ki bi nam branil gledati jasno in brez strahu, da bomo »oskrunili« delo preteklosti.

Zdaj pa še besedo o igralcih. Jasno je, da program repertoarnega gledališča vselej vsem igralcem ne leži in da večina igralcev tehnično ni pripravljena in izurjena za zapleten repertoar. Naše gledališče je bogato igralcev, ki so postali zvezdniki zaradi interpretacije ene same osebe ali ponavljanja istega tipa v različnih predstavah. Nasploh obdobje, v katerem njihovo ime ostane na gledaliških lepakih, sovпада s trenutkom zastoja v njihovem igralskem razvoju. Tedaj se preselijo v Hollywood. Iz igralcev postanejo osebnosti: na višku kariere postanejo prava pravcata podjetja. Spet in spet, milijonkrat igrajo vlogo, ki jim je prinesla uspeh, in posreči se jim, da se povzpnejo na raven simbola. Posreči pa se jim tudi, da se na smrt dolgočasijo, brez konca tožijo nad sovražno usodo, nazadnje pa si še polni razočaranj, zatajevane jeze in sovraštva do samih sebe skačejo v lase s prvimi, ki nanj naletijo: z režiserjem, impresarijem, pogodbami. Ostanek njihove prevzetnosti se kaže v upornosti in muhah, podobnim upornosti in muham razvajenega otroka.

Premajhna usposobljenost mnogih naših velikih igralcev preseneča in zbujta strah: njihove glasovne možnosti so omejene, njihov naglas provincialen, na pogled pa so taki, da bogpomagaj: pri tem govorim o resnih igralcih, na višku možnosti, o ljudeh, ki govorijo »samo pa-

metne reči, ki »vedo, kako se dela«, in se tresejo od strahu ob vprašanju, ki sega čez njihovo običajno preprostost, čez »naravno« ravnaje.

To se ne dogaja zaradi lenobe naših igralcev ali zaradi pomanjkanja ambicij ali zanimanja za delo. Tako je pač ustvarjeno naše gledališče: na splošno od igralca ne zahtevajo drugega, kot da je on sam, docela in samo on sam. Igra se cela vrsta realističnih del: doba je »sedanjost«, okolje »domaček«. Od igralca terjajo le neprisljenost in zavzetost, na vsako umetnijo gledajo kot na resno nevarnost, na preprostost pa kot na veliko kvaliteto. Tako pripravljajo igralce k temu, da so preprosti in naravni in odrsko nepomembni.

Ampak zdaj, če bo mogoče, je prišel trenutek, da tvegamo, izzovemo usodo in gremo čez banalnost z upodobitvami, ki so v fantaziji enkratne. Vse to, upamo, ne da bi bili ob tisto posebno vrednost naših vrlih igralcev, je vrednost, ki jo predstavlja neposrednost izraza. Actors Studio je dal zgodovinski prispevek k ameriškemu gledališču. Zdaj ni več skupina upornih mladeničev, temveč se tudi sam ravna po vnaprej ustaljenih shemah in čuti poseben ponos, ko razkazuje svoje sezname zvezdnikov in »imen«. Zasluži pohvalo, ki jo je dobil, prav kakor jo zasluži Lee Strasberg, njegov umetniški vodja. Edino resno pomanjkljivost takega sistema dela predstavlja dejstvo, da smo se vedno ustavljali ob isti točki, pri tem namreč, da smo se brigali za predstavo le s čisto psihološkega gledišča — pri tem ne govorim le o polomu drugih, temveč tudi o svojem. Zal pa »Metoda«, o kateri se govori med današnjimi igralci, nastopa kot obramba pred novimi umetniškimi izzivi in poskusi, da bi po pameti ovrednotili njihovo nesposobnost. Imamo skupino igralcev, ki so ideologi in teoretiki; za nekaj časa bi jih rad vse zabarantal z družbo potujočih igralcev, ki bi znali plesati, peti, zlasti pa zabavati. Glede na vrsto gledalstva in uprizoritve, ki jih imamo na programu, je jasno, da bomo potrebovali nov tip igralca. Potrebovali bomo, skratka igralca, ki je prebolel študij svojih psiholoških sredstev in se je dejansko lotil študija svojih odrskih sposobnosti.

Z Robertom Whiteheadom sva odtod naravnala prve korake. Lincoln Center je nakazal dokajšnjo vsoto, s katero bomo kos izdatkom, ko bomo pripravljali igralce za naše delo. To pripravo bomo izvedli skozi številne stopnje. Prva otipljiva odločitev je bila v tem, da smo poklicali Roberta Lewisa, ki naj bi predlagal program dela za igralce. Psihološka priprava bo tudi zanaprej ostala osnovni element, a temu bo sledilo resno in strogo delo, docela posvečeno študiju odrskih sredstev, glas, izreki, zunanjemu videzu, pručitvi gibanja v skladu z odrskimi zahtevami, v skladu s slogom vsake predstave.

Upava, da imava v Lincoln Centru skupino igralcev, ki ne ve le, kako se dela, temveč tudi to, kdo dela. Meniva, da živi tip poklicnega igralca, ki je ponosen na to, kar zna, in na to, kar lahko stori. V poklicu se pripravlja nov dogmatizem, ki je kot vse oblike dogmatizma jalov, ker teži k zaščiti tistih, ki so v sedlu, tistih, ki so boljše branjeni, dobromiselnih. Igrati, tako mislijo tisti, pomeni preprosto igrati, to se pravi, govoriti, delati, znati delati, biti gospodar odra; ne pomeni poznati besedila, temveč ga znati ponavljati, ne da bi razumeli pomen, kakor so slišali od svojih učiteljev.

Zato smo za našo gledališko družino iskali poseben tip igralca; preveč lahko ga ne bomo našli, a sčasoma in z dobro voljo se nam bo

posrečilo ustanoviti ta ansambel; ponavljam pa, to ni za vsakogar primerno delo. Vsi iz poklica se ga ne morejo lotiti, kajti vsi niso kos temu, da bi igrali vlogo, ki ni po njihovem kopitu. Koliko igralcev uspe v tem, da pozabijo zasluzke in vabe filma in televizije? Koliko ljudi bo vzelo na mar naše pogodbe, če bodo pomislili, da bodo morali živeti s plačo, ki jim jo bomo dajali?

Glede na to, da smo obdržali ceno vstopnic na dostopni višini, bodo igralci, ki jih bova izbrala ali ki bodo sami izbrali ta način gledališkega življenja, prejeli skromnejše plače, kot bi jih lahko dobivali kje drugje. Neki igralec mi je iskreno priznal, da si tega ne more dovoliti. Vendar pa bomo imeli zagotovljeno število plačanih tednov, pravo pravcato letno plačo. Naši dohodki omogočajo dostojno in mirno življenje. Z maksimumom, ki ga bomo plačevali, lahko dajemo dobre predstave. Gre samo za vprašanje ravnotežja; nihče ne bo obogatel, pa tudi uprava se ne bo v ničemer okoristila.

Tudi slava bo razdeljena, kajti nihče ne bo nikoli postal slaven kot Elisabeth Taylor in Marlon Brando. Tistemu, kdor bo igral v Lincoln Centru, bodo v podporo izkušnje stalnega gledališča in zadovoljstvo, da sodeluje pri ustvarjalnem delu. Narobe pa je devdeset odstotkov umetniškega življenja kakega broadwayskega igralca enako ničli.

Kar mene zadeva, nisem še nikoli začel ničesar, kar bi pri mojih prijateljih naletelo na toliko odklonilnih sodb.

Z Whiteheadom bova gledališče vrgla v svet in bova hodila naprej, dokler bova mogla, nadaljevali pa bodo mlajši. Edino, kar lahko ljubiva je, da bova poskusila, poskusila zares. Gledališče ne bo enolično, ne bo teklo po starih tirih, vsaj prazno ne bo. Delava v upanju, da se bodo ljudje odzvali na najin dinamičen program in da občinstvo prav zares išče tisto, kar velja in nekaj pomeni. Veliko upanje slehernega umetnika je, da se mu posreči dokazati, da je stvar, ki ima veljavo zanj, nekaj vredna tudi za druge. Opiraje se na to upanje bova šla naprej. Kaj bo to obrodilo, bomo videli.

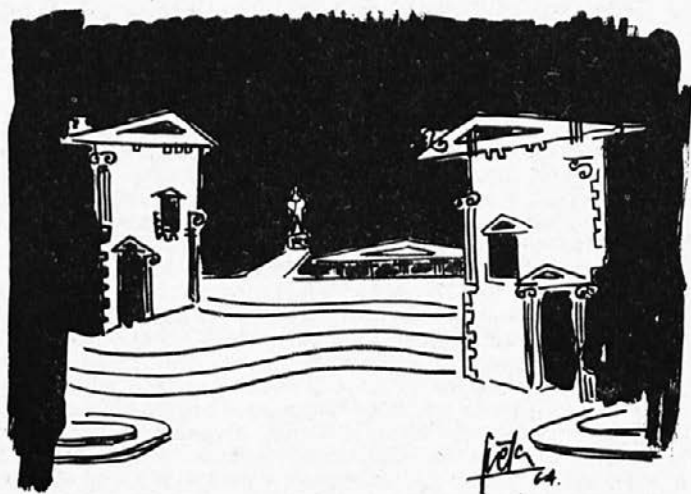
Elia Kazan

ARNOLD WESKER, dobitnik evropske dramske nagrade za leto 1964

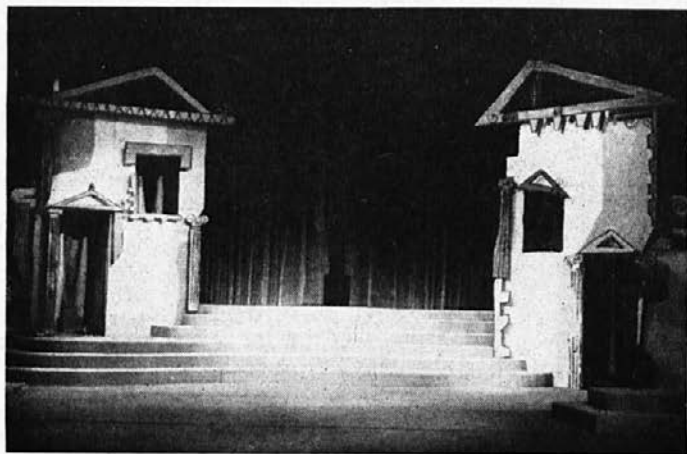
Desetčlanska mednarodna žirija, v kateri so sodelovali znani francoski gledališki umetnik Jean Vilar, nemški režiser in gledališki teoretik Erwin Piscator, ugledni francoski gledališki kritik Jacques Lemarchand, Katina Paxinou, Jacques Huismans, Henning Rischbieter, Raul Radice, Renzo Tian, Ossia Trilling in Marin Esslin je nedavno prisodila mlademu angleškemu dramatik Arnoldu Weskerju visoko in pomembno priznanje za njegovo najnovejše delo »Their very own and golden City.«

Za evropsko dramsko nagrado 1964 leta, ki jo je ustanovila Marzotta fondacija se je potegovalo 30 najvidnejših sodobnih dramatikov iz Francije, Nemčije, Italije, Anglije, Holandske, Irske, Grčije in Belgije. Tako je mladi angleški avtor, njegove Korenine je uprizorilo naše gledališče v letošnji jeseni, prejel eno najvišjih mednarodnih priznanj. Nagrada avtorju znaša 5 milijonov lir, milijonsko nagrado pa bo prejelo tisto gledališče, ki bo prvo uprizorilo nagrajeno delo. Visokim

priznanjem angleške dramske kritike, med katerimi je prav gotovo najpomembnejše tisto, ki ga je napisal Keneth Tynan, angleški kritik in zdaj dramaturg angleškega nacionalnega gledališča, se je zdaj pridružilo tudi mednarodno priznanje. Ugledna mednarodna žirija je priznala Weskerjevemu dramskemu opusu visoke dramske kvalitete, o avtorju pa so mnjenja, da je sodobno gledališko igro spet prestavil v resnično človeško življenje, a svoja dela podprl z moralno ognjevitostjo umetnika, ki se bojuje za humanistično človeško družbo.



Sveta Jovanović: varianta za Aristofanove »Ženske v ljudski skupščini«, ki je bila realizirana



Jutro v korinskem kanalu, ki so ga začeli kopati že v starem veku, do kraja pa je bil izkopen 1893

(Foto: Dušan Skedl)



Režiser: ing. arh. Viktor Molka
Scenograf arh. Sveta Jovanović
Kostumograf: Mija Jarčeva

ARISTOFANES

ŽENSKE V LJUDSKI SKUPŠČINI

(Ekklesiazusai)

Komedija v štirih dejanjih

Prevedel: Marijan Tavčar

O se be :

(po vrstnem redu nastopov — preimerska zasedba)

Praksagora, Blepirova žena	Ančka Levarjeva
Prva žena, tudi v zboru	Ivanka Mežanova
Druga žena, tudi v zboru	Slavka Glavinova
Tretja žena, tudi v zboru	Vida Levstikova
Voditeljica zбора	Helena Erjavčeva
Blepiros, meščan	Aleksander Valič
Sosed	France Presetnik
Hremes, meščan	Janez Rohaček
Meščan	Dušan Skedl
Glasnica, tudi v zboru	Mihaela Novakova
Prva starka	Mila Kačičeva
Mladenka	Majda Potokarjeva
Mladenič	Ali Raner
Druga starka	Sava Severjeva
Tretja starka	Vida Juvanova
Služkinja, tudi v zboru	Marija Benkova





Ančka Levarjeva

Majda Potokarjeva, Mila
Kačičeva in Ali Raner



Levo: Savka Severjeva, Ali
Raner in Vida Juvanova



Valič, Levarjeva, Presetnik in zbor



Zbor



Zbor, v sredini Mihaela Novakova, desno Rohaček in Skedl

Ančka Levarjeva in
Aleksander Vallč



Janez Rohaček in Dušan Skedl

ARISTOFANES IN STARA KOMEDIJA

Aristofanova komedija je pravo nasprotje tega, čemur navadno pravimo „nadčasovna poezija“. Njegova umetnost je najtesneje povezana s časom in prostorom, v katerem je nastala. Brez temeljitega poznavanja tega obdobja in okolja ni mogoče razumeti številnih namigovanj na sodobnike, besednih iger in političnih dovtipov, smešno presukanih citatov in dnevnih čenč, na katerih je zasnovana njegova komika. Zato je to komedijo tako težko posredovati, prevajati in po- doživljati. Če hočemo kak Aristofanov dovtip prav razumeti, ga moramo navadno najprej obširno komentirati in razlagati; če pa kak dov- tip razlagamo, ga s tem prav gotovo ubijemo. Zato je Aristofanes, ki je sicer zbujal salve smeha in krohota pri svojih atenskih sodobnikih, doživel tako malo odrskih repriz v poznejših stoletjih, ali pa je celo naletel na popolno nerazumevanje in odklonitev. Tako je npr. Voltaire o njem zapisal: »Ce poète comique, qui n'est ni poète ni comique...«

Če torej hočemo vsaj malo razumeti in doživeti Aristofana, tedaj moramo predvsem poznati dobo, iz katere je zrasla njegova komedija, in okolje, ki ga je tako učinkovito karikiral v svojih delih.

Aristofanes je eden izmed treh prvakov tako imenovane „stare komedije“. V razvoju starogrške komedije namreč ločimo tri obdobja: staro (do l. 400), srednjo (400—320) in novo (po l. 320) komedijo. „Stara komedija“ je bila izrazito politična komedija, zrasla je iz atenske demokracije, se ob njej razcvetala in z njo ugasnila. Osnovni pogoj za razcvet politične komedije je svoboda govora *parrhesia*, atenska demokracija pa je v svojih najlepših dneh dopuščala tako neomejeno, naravnost razbrzdano svobodo govora, da še danes uspešno spričo osebnih žaljivk in napadov na predstavnike oblasti, ki so si jih stari komiki privoščili v svojih delih. Stara komedija s svojimi žolčnimi iz- bruhi ni prizanašala niti največjim političnim korifejam, kot so bili Perikles, Kleon, Alkibiades, da o številnih manjših ribah sploh ne govorimo. Pri tem gre za izrazito *osebne* žaljivke in *osebne* napade; kajti ost stare komedije ni naperjena proti nekemu sistemu, ideologiji ali političnemu konceptu, marveč predvsem proti osebam, ki so stebri teh sistemov in konceptov. In sicer napadi niso namenjeni napakam, ki jih državni voditelji zagrešijo v svojem političnem delovanju, ampak predvsem napakam, ki kazijo moralni lik njihove osebnosti, pred- vsem zasebni sferi njihovega življenja — njihovim ljubezenskim podvigom in blamažam, grabežljivosti in skoposti, raznim kapricam in telesnim hibam. V tem pogledu je pomenila komedija atenski demo- kraciji to, kar je bila cenzura rimski republiki: ventil, skozi katerega se je sproščala usmratenost, zatohlost in plesnivost atenskega javnega in zasebnega življenja. Seveda atenskih komikov pri bičanju napak ni vodila tista globoka npravstvena resnoba, *gravitas*, ki je krasila rim- ske cenzorje, toda njena učinkovitost ni bila zaradi tega nič manjša, morda celo večja, saj ni temeljila na mrtvi črki zakona, ampak na živi in žgoči besedi humorja, ki ne ugasne.

Stara komedija je torej osebno napadalna in usmerjena v dnevno politiko, kar pa ne pomeni, da se ne loteva tudi večjih in zahtevnejših vprašanj. Zlasti v času peloponeške vojne (431—404), ki pomeni najbolj

žalostno poglavje v zgodovini grškega naroda, je komedija večkrat povzdignila glas razuma, obsojala vojne grozote, zahtevala konec bratomornega klanja in pozivala k nacionalni spravi in pomiritvi, k slogi, kakršna je vladala med Grki v tistih slavnih dneh, ko so njihove združene oborožene sile pri Salamini in pri Platajah potokle orjaško perziško velesilo. Med peloponeško vojno so se za atenskim obzidjem nagnetle množice beguncev s podeželja, predvsem kmetov iz vse Atike. Atenska strategija je namreč v peloponeški vojni računala na odločilno zmago na morju, kjer je bila atenska mornarica skoraj nepremagljiva, medtem ko je podeželsko zaledje začasno žrtvovala napadom in pustošenju spartanskih hoplitov in konjenikov. Atensko geslo v tej vojni je bilo: na kopnem obramba, na morju napad! In tako so spartanska krdela leto za letom nemoteno preplavljala cvetočo Atiko, jo pustošila in spreminjala v pravo puščavo. Kmetje-begunci so z atenskega obzidja s potrtem srcem gledali svoja opustošena žitna polja in požgane domove, zato so kmalu postali najbolj nezadovoljen element v državi, najbolj goreče so si želeli konec bratomorne vojne in čimprejšnjo sklenitev miru. Komedija je postala literarni glasnik njihovih želja in zahtev, obenem pa se je tudi v drugih pogledih tesno naslanjala na sloj kmečkih nezadovoljnih. Z vplivom tega kmečkega ambientsa si lahko razložimo tudi nekatere druge značilnosti stare komedije, kot npr. njeno rahlo konservativno pobarvanost, odpor do novotarij, do sofisticiranih in sokratičnih izobražencev, deloma tudi njeno robato kvanto, ki se ne zadovoljuje samo z dvoumnimi namigovanji, ampak imenuje tudi najbolj opolzke stvari z njihovim pravim imenom; seveda si to zadnjo lastnost lahko pojasnimo tudi s faliskim izvorom atiške komedije nasploh.

Aristofanes je v vsem tem najbolj izrazil predstavnik stare komedije. Njegova igra je politično angažirana in strastno napadalna. Najbolj priljubljena tarča njegovih napadov je Kleon, brezobziren demagog, ki se je po Periklovi smrti povzpел na krmilo države in kopicil čedalje večjo oblast v svojih rokah. Kleon je bil po poklicu strojar, neizobražen robavs, ki pa je znal z močjo spretno besede podžigati ljudstvo in ga pridobiti za svoje ambiciozne načrte. Do nasprotnikov je bil okruten in brez srca; nekoč je nameraval v mestu Mitileni za kazen, ker se je uprlo Atencem, pobiti vse moške, ženske in otroke pa prodati v sužnost; zmernejši politiki so mu v zadnjem trenutku preprečili izvedbo tega sadističnega načrta. Tega Kleona si je Aristofanes neusmiljeno privoščil v svojih komedijah. Napadel ga je že v eni svojih prvih dram, v „Babiloncih“, in čeprav ga je mogočni Kleon tožil pred sodiščem, ga je Aristofanes nato ponovno napadel v „Aharnjanih“, kjer pravi med drugim: »Sovražim te še bolj kot Kleona, ki mu bom razrezal kožo in iz nje strojil usnje za čevlje vitezom.« In Aristofanes je v svoji naslednji komediji, v „Vitezih“, res »razrezal« kožo Kleonu. Ta komedija je pomenila — celo za pojme atenske demokracije — veliko tveganje, kajti Kleon je bil tedaj na višku svoje moči. V „Vitezih“ nastopata v glavnih vlogah Demos in Paflagonijec. Demos je poosebljenje atenskega demosa; prikazan je kot malce naglušen, čemer in starikav možičelj, ki sicer ni neumen, ki pa dovoljuje svojim služabnikom, da počenjajo največje neumnosti. Eden od Demosovih služabnikov je tudi Paflagonijec — pod njegovimi potezami je vsak Atenec zlahka prepoznal lik Kleona. Paflagonijec je do Demosa suženjsko upogljiv in ponižen, neprestano se mu priljuje

in laska, samo da bi si pridobil njegovo neomejeno zaupanje, s tem pa tudi vpliv in oblast. Po značaju je Paflagonijec velik bahač in gobezdač, kramarska duša, ki rad daje in prejema podkupnine, rušitelj miroljubnih mest, denunciant, oderuh in mesar svojih zaveznikov in tovarišev, goljuf, ki se dela Demosu največjega prijatelja, v resnici pa ga z raznimi oraklji vodi za nos; vrh vsega mu smrdi iz gobca, tako da širi okrog sebe neprijeten zadah. V 'Vitezih' slišimo med drugim tudi tele besede, ki prekipevajo od sovraštva (v. 973—976):

Najslajši dan bo sinil vsem,
domačim in vam,
ki ste s tujega semkaj prišli,
če Kleon pogine.

Se srditejši napad na Kleona beremo v naslednji komediji, v 'Osah', kjer pesnik pravi med drugim (v. 1028—1035):

»Ko je pesnik (= Aristofanes) začel uprizarjati igre, se ni lotil navadnih zemljanov; pokazal je pogum kot Herakles in napadel največje mogotce. Odločno in drzno se je že na samem začetku spopadel z ostrozobim psom (= Kleonom), ki so mu iz steklenih oči sijali pogubonosni žarki in ki mu je sto bednih prilizovavcev z jeziki lizalo glavo; glas je temu psu šumel kot hudournik, ki nam nesrečo prinaša, smrdel je kot morski pes, imel je modo neoprano kot Lamija in rit kot kamela.«

Pesnik niti mrtvemu Kleonu ni prizanesel, ampak je navedeni odlomek iz 'Os' ponovil tudi v 'Miru', v komediji, ki je bila uprizorjena že po Kleonovi smrti.

Kot vidimo, stara komedija v resnici ni izbirala sredstev, kadar je hotela nasprotnika osmešiti, onemogočiti in uničiti.

Kleon je bil voditelj najbolj bojevite struje v Atenah, Aristofanes pa eden najbolj vnetih zagovornikov miru, ki je v svojih komedijah rad smešil bojaželjne in ošabno našemljene generale ter opeval blagoslov miru v najbolj vznesenih akordih. Obsodba vojne in poveličevanje miru je osrednja tema treh ohranjenih Aristofanovih dram, Aharnjanov, Miru in Lizistrate; ista želja pa večkrat zveni tudi iz drugih njegovih komedij. Aristofanes sicer ni obsojal vojne nasploh, pač pa takšno nesmiselno, bratomorno klanje, kot ga je za Grke pomenila peloponeška vojna. Na ta spopad je gledal z očmi grškega nacionalista, zato je z vsemi mogočimi sredstvi spodbujal k nacionalni spravi. Najlepši odraz teh njegovih teženj zveni iz 'Lizistrate', kjer naslovna junakinja takole govori spartanskim in atenskim možem:

... Zdaj vas imam,
da vas ozmerjam, kot zaslužite:
Mar niste bratje, ki si z isto vodo
škropite žrtvenike v Delfih, v Pilah,
v Olimpiji (in kaj bi še lahko,
če bi si vzela čas, naštela krajev!)?
In vendar zdaj, ko nam barbar grozi,
helenska mesta in može morite.

Aristofanes pa se ni loteval samo politike, ampak tudi raznih sodobnih pojavov na področju vzgoje, sodstva, filozofije, znanosti in književnosti, pojavov, ki so ogrozili temelje stare miselnosti. Tako

je napr. v ‚Meglah‘ osmešil sodobne filozofske in vzgojne smeri, ki jih je posebej v Sokratu. Znamenito je že samo prizorišče te komedije: po tleh se sklanjajo učenci, ki raziskujejo zemljo, merijo dolžino bolhinega skoka in izvor brenčanja žuželk, učenci v ozadju se ukvarjajo z geometrijo in astronomijo, na sredi učilnice pa je obešena mrežasta košara, v kateri čepi Sokrates, ki raziskuje sonce. Ko vstopi v učilnico Strepsiades, preprost atiški kmet, in vpraša, kaj vse to pomeni, mu Sokrates odvrne:

»To je učenih mož mislišče.«

Sokrates vzame Strepsiada v šolo in ga pouči, da ni Zeus tisti, ki dela dež, grom in blisk, ampak da so povzročiteljice vseh teh pojavov Megle, ki jih Vrtinec spravlja v gibanje; zato je treba božansko častiti Vrtinec in Megle, ne pa Zeusa in bogove. Toda Strepsiades ima za te metafizične spekulacije kaj malo posluha, zanima ga le umetnost, kako bi čimprej prišel do denarja. Sokrates obupuje nad trdoglavim in pozabljivim učencem, nazadnje obupa tudi Strepsiades sam nad sabo, zato zapusti šolo, pač pa svojega sina Feidipida s silo privleče k Sokratu. Sokrates sprejme Feidipida v uk in mu najprej demonstrira spopad med Pravično in Krivično Besedo, v katerem zmaga Krivična Beseda; gre za eno najbolj bleščečih in duhovitih alegorij pri Aristofanu. Feidipides se ob tem ves navduši za Sokratovo sofistično modrost in se kmalu razvije v neprekosljivega dialektika, ki zna dokazati najbolj neverjetne in protislovne trditve. Toda ko se sin, prevzgojen v Sokratovem duhu in poln novih idej, vrne domov, pride med njim in očetom kmalu do konflikta; oče si pri obedu zaželi kake Simonidove pesmi, sin pa ga zavrne, češ da je petje pri obedu staromodno, Simonides pa sploh slab pesnik; dober pesnik je samo Euripides. Ob teh besedah oče vzkipi, vname se prepir, sin pretepe očeta, oče pa odide in zažge Sokratovo »mislišče«.

Aristofanes je v osebi Sokrata združil vse smešne in negativne poteze filozofov raznih smeri, kar jih je poznal, in iz te zmesi ustvaril izredno učinkovito karikaturu, ki pa ima s Sokratovo zgodovinsko osebnostjo le malo skupnega. Saj je znano, da Sokrates ni bil niti prirodni filozof niti sofist: raziskovanje prirode je odklanjal, češ da se mora človek ukvarjati predvsem s samim seboj in spoznavati samega sebe; sofiste pa je sploh srdito napadal in bil njihov najbolj nepomirljiv nasprotnik.

Aristofanes je skušal v Sokratu osmešiti tip filozofa nasploh, pa bodi prirodoslovec, sofist ali sokratik, ne pa konkretnega in zgodovinskega Sokrata. Sokrata je izbral pač zato, ker mu je že s svojo zunanjo pojavo — debelušno postavo, plešasto glavo, potlačenim nosom in bosimi nogami — nudil hvaležen motiv za takšno karikaturu. Vprašanje pa je seveda, ali je mogoče takšno iznakaženje Sokratove osebnosti, tudi če upoštevamo pesniško licenco, z moralnega vidika opravičiti. Znano je, da je bil Sokrates pozneje obsojen na smrt ravno zaradi obtožbe, češ da kvari mladino in ne priznava državnih bogov; ravno te dve lastnosti pa pripisuje Sokratu tudi Aristofanova komedija. Ali je potemtakem tudi Aristofanes prispeval svoj delež k slabemu glasu, na katerega je prišel Sokrates pri atenskem malomeščanstvu? Z drugimi besedami: ali je tudi Aristofanes s svojo komedijo — vsaj posredno — sokriv Sokratove smrti?

O tem vprašanju se je v literarni zgodovini že veliko razpravljalo, vendar se zdi, da so takšna namigovanja pretirana. Med uprizoritvijo 'Megla' in Sokratovo smrtjo je minilo skoraj četrto stoletje in medtem so se Aristofanovi dovtipi gotovo že zdavnaj razkadili. Platon prikazuje v Simpoziju Sokrata in Aristofana v prisrčnem medsebojnem razgovoru; Aristofanes govori v Platonovem Simpoziju govor o vse prešinjajoči sili Erosa, ki je s svojo lahkotno vedrino in miselno globino enakovreden nasprotak Sokratovi globokoumni filozofiji. Platon kot eden Sokratovih najzvestejših učencev in največjih oboževalcev tega gotovo ne bi zapisal, če bi v Atenah količkaj prevladoval vtis, da je Aristofanes sokriv Sokratove smrti.

Aristofanes si je pač privoščil Sokrata s sofistiko in prirodno filozofijo vred, tako kot si je privoščil vsako novotarijo, ker je to, kar je novo in nenavadno, najlažje osmešiti. Kot se je v 'Meglah' spraval na Sokrata, tako se je v 'Zabah' lotil — tedaj že mrtvega — Euripida, Euripides je umrl spomladi leta 406. Bog Dionizos je ves obupan, tragedija, njegova umetnost, je mrtva. Zato se odpravi v podzemlje, da bi svojega ljubljence Euripida pripeljal na gornji svet. Toda v spodnjem svetu sreča Dionizos poleg Euripida tudi Aishila, in tedaj se vname med obema pesnikoma besedni dvoboj za prvenstvo v tragiški poeziji: kdo izmed njiju je bolj vreden, da se vrne na svet in oživi tragedijo? Ta epizoda je dragocena predvsem zato, ker je Aristofanes v njej neposredno izpovedal, kaj misli o bistvu in o poslanstvu tragiške umetnosti, kaj o njenih pglavitnih predstavnikih in kaj o vzrokih njenega propada. Zmagovavec v tem besednem agonu je Aishilos, ki takole opiše poslanstvo tragiškega pesnika:

... A pesnik — tako mu veleva dolžnost — naj grehoto zakriva, in ne razkazuje na odru! Mladino učijo učitelji v šoli, odrasle naj vzgaja poet! Tako mu visoko poslanstvo veleva, povsod samo to govoriti, kar se spodobi.

Razumljivo je, da bog Dionizos — in s tem tudi naš pesnik kot vnet hvalivec starih časov — višje ceni visoko miselnost Aishilovih herojev kot pa pogubno strast Euripidovih »prešuštnic«.

Če bi si podrobneje ogledali zgradbo katere od navedenih komedij, bi ugotovili, da v njih ni neke piramidne kompozicije (kakršna je npr. značilna za tragedijo) in tudi ne neke centralne osi, h kateri bi bil usmerjen zaplet in razplet dejanja. Aristofanove komedije so zgrajene bolj horizontalno kot pa vertikalno, v bistvu so to le zaporedja šaljivih epizod, »séries des sketches«, ki so precej ohlapno nanizane druga poleg druge in ki jih bolj povezuje oseba glavnega junaka kot pa neka vodilna ideja ali napetost osrednjega dejanja.

Aristofanov humor ni zasnovan na karakterni, ampak na situacijski, še bolj pa na besedni komiki. Aristofanes je neizčrpen v kopičenju besednih dovtipov; pri tem sprevrča besedam pomen, zasukava lastna imena ali pa daje junakom govoreča imena, kuje neologizme in dolge umetne zloženke, ki se včasih razraščajo v prav monstrozne jezikovne spake in ki že s samo zunanjo pojavo silijo k smehu. Priljubljeno sredstvo mu je tudi onomatopoiija, s katero kot kak sodobni glasbeni impresionist posnema vse prirodne pojave in vse raznolike glaso-ve živalskega sveta.

Toda Aristofanovo besedno žonglerstvo se ne omejuje samo na posnemanje živali, ampak pride še bolj do izraza v duhovitem posne-

manju vznesenega in nabreklega stila tragedije. Ob njegovih parodijah tragične dikcije so se atenski gledavci dušili od smeha. Sodobno občinstvo, ki ne pozna dikcije antičnih tragedij, je seveda gluho tudi za duhovito zasukanost tega parodičnega tona.

Osnova Aristofanovega besedišča je najčistejša atiščina, predvsem pogovorni jezik s ceste. Zaradi jezikovne čistosti in slovnične pravilnosti so ga imeli tudi aleksandrinski in bizantinski gramatiki v visokih časteh, čeprav so se sicer v svojih komentarjih zgražali nad kosmatostjo njegovih kvant. V veliki meri lahko ravno Aristofanovemu jezikovnemu purizmu pripišemo dejstvo, da nam je od njega ohranjenih kar enajst komedij v celoti, medtem ko imamo od drugih dveh vodilnih predstavnikov stare komedije, od Kratina in Eupolisa, samo nekaj fragmentov, čeprav sta bila Aristofanu v umetniškem pogledu enakovredna ali pa sta ga morda celo prekašala.

Toda Aristofanes ni bil doma samo v slovnično pravilni atiščini, ampak je z enako suverenostjo obvladoval tudi druge jezikovne registre: v njegovih komedijah slišimo poleg čiste atiščine tudi šaljiva oponašanja drugih grških narečij, pa tudi nerazumljivo žlobudravost negrških jezikov; poleg posnemanja živalskih glasov odmevajo vzneseni akordi tragičnega koturna; poleg robatih kletvic zvenijo prese- netljivo nežne pesniške melodije; med najbolj umazanimi pocestnimi kvantami se iskrijo biseri najčistejše lirike. Nekatere izmed njegovih zbornih pesmi spadajo po svoji virtuoznosti in mehki občutja v najvišji vrh antične lirike. Kot primer naj navedem pesem iz 'Megla', s katero voditeljica zbora tudi budi svoje vrstnice-meglice (v. 275—290); pesnik skuša že s samim ritmom in zvenom besed ponazoriti kodranje jutranjih meglic:

Zdaj kvišku vstanite, megle vekovite,
družice v menjavi in rosnopravi!
Domovja prostrana očeta Okeana
takoj zapustimo in naglo povzpni-
mo v goré se, med strme vrhé,
ki krošnje dreves jih krasé,
kjer zgublja pogled se v neskončna obzorja,
čez zemljo mogočno, rednico posevkov zorečih,
čez sveto vodovje studencev in rek žuborečih,
čez bučno valovje kipečega morja!
Ze sonce se dramí, svetlika se v žarkih iskročih
neutrudno nebesno oko;
oblačna bremena dežja odložimo,
v lepoti božanskih oblik se ozrîmo
na daljno, v nižavah ležečo zemljó!

Toda to so samo drobni izseki umetnine, ki je kot celota popolnoma priklenjena na čas in prostor, v katerem je nastala. Škoda, da je obenem z obdobjem, ki so mu bile te komedije namenjene, ugasnil tudi njihov razposajeni smeh. Med Aristofanovimi umetninami je ena sama, ki bi lahko nastala kjer koli in kadar koli in ki za svoje umetniško doživetje ne potrebuje zgodovinske razlage in komentarja. To so 'Ptíci' — čudovita podoba človeškega, bogovskega in živalskega vrveža, v kateri so zabrisane meje med resničnostjo in fantazijo, nad katero se razliva pravljíčni čar in nepotešljiva sla po življenju. 'Ptíci'

zavzemajo s svojo vedrino in sproščenostjo v resnici edinstveno mesto ne samo v antični, ampak tudi v svetovni dramski poeziji in jim lahko postavimo ob stran samo še Shakespearov 'Sen kresne noči'.

Glavna junaka 'Ptičev' sta Euelpides (= Nadogoj) in Pisthetairos (= Zvesti drug). Komedija prikazuje njun beg iz Aten, iz tega usmratenega pravdarskega gnezda, v kraljestvo lahkokrilih ptic. Ptičjemu kralju Smrdokavru izrazita željo, da bi ostala med ptiči, obenem pa mu svetujeta veličasten načrt, naj ptiči zgradijo mogočno državo in zavladajo vsemu svetu. Smrdokavra ta zamisel navduši in na njuno pobudo skliče veliko ptičje zborovanje; njegov klic pticam vsega sveta je čudovita in neprevedljiva igra onomatopoiije, kot velikanska klavirtura, ki ji odpeva ves ptičji svet (v. 227—262):

Epopopoj, popoj, popopopoj, popoj,
hoj, hoj! Vsi sem, vsi sem, vsi sem, vsi sem,
vsi sem, krilati moji brati,
vsi, ki se pasete po posejanih brazdah,
po poljih, tam na kmetih,
ki v rojih nešteti
kradete zrna ječmena,
le sem, ve jate krilate,
ki zobljete drobna semena
in sladko čebljate,
na njivah zoranih ob grudah se gnetete
in z glasom prijetnim žvrgolite in drobite:
čiv-čiv čiv-čiv čiv-čiv čiv-čiv.
In vi, ki vam v zelenju bršljana
najljubša je hrana,
in vi, ki v planinah zobljete
divje olive in jagode vonjive,
tako priletite roji vseh ptic,
tako ko zaslišite klic:
triotó, triotó, totobriks!
Priletite še vi, ki v močvirnih globelih
si z ostrimi kljuni lovite komarjev svojat,
ki bivate v rosnih in vlažnih predelih
sredi maratonskih prelepih livad!
In pridi še, leščerka, leščerka, ti,
ki te pisano perje krasi.
In roji, ki v družbi z vodomci letite
nad morja valovi,
vse ptice
le-sem prihitite,
da zveste novice:
Vsi dolgovratni rodovi
se zbirajo tu!
Med nas prišel je bistroumen mož,
postaren že, a poln mladostnih idej,
izvirnih zamisli in drznih podvigov;
zato zdaj semkaj prihitite, preudarite, razmislite!
Vsi sem, vsi sem, vsi sem, vsi sem!
Toro toro toro torotiks,
kik-kabau, kik-kabau,
torotorotorolililiks!

Zbrani ptiči hočejo najprej oba moža ubiti, toda kralj Smrdokaver jih pomiri, tako da ju sprejmejo v svoje vrste in na njuno pobudo zgradijo veliko mesto, ki mu dajo ime *Nephelekokkygia* (= »Kuku-grad v Oblakih«). Ko se razve novica o ustanovitvi ptičjega mesta in o blaginji, ki se v njem razcveta, se začno za ptičje državljanstvo potegovati ljudje vseh mogočih stanov in poklicev. Sami ptiči pa odpo-vedo pokorščino bogovom in začno v svojih zračnih sferah med nebom in zemljo prestrezati vonj in paro daritvenih živali, ki se dviga od človeških oltarjev v nebesne višave, k bogovom. Bogovom grozi nevarnost, da bodo izstradani, zato naposled kapitulirajo in privolijo v vse ptičje zahteve. Zvestidругu izročijo Zeusovo žezlo in Kraljevsko oblast za ženo. Z veselo svatbo med Zvestidругom in Kraljevsko oblastjo se igra srečno razplete in konča.

„Ptiči“ pomenijo vrhunec Aristofanove umetnosti: epizode so se mu strnile v skladno ubrano kompozicijo, fantazija je našla neizčrpen vir v svetu pravljčnosti, ves kozmos je odpeval njegovi visoko stilizirani besedi. Toda „Ptiči“ pomenijo obenem tudi labodji spev stare kome- dije. Atene so bile tedaj sicer na vrhuncu svoje materialne in kulturne moči, pijane od opojnega zmagoslavja in visokih načrtov. Toda na obzorju so se že zbirali mračni oblaki in naznanjali zaton atenske demo- kracije. Že naslednje leto je sledila usodna siciliska katastrofa (413), v kateri so Atene izgubile dobršen del svojega ponosnega ladjevja in cvet moštva. Poslej je šlo počasi, toda nezadržno navzdol, vse do konč- nega poloma pri Aigospotamoi (405), kjer so Spartanci skoraj brez boja uničili vso atensko mornarico ter ujeli in pobili 3000 Atencev. Naslednje leto so Atene kapitulirale. V mestu je pod vplivom Sparte in ob podpori spartanske garnizije prišla na krmilo trideseterica oligarhov. Oligarhi so nad atenskim ljudstvom izvajali krvav teror, preganjali pobi- jali in morili so atenske domoljube in demokrate, jih izganjali iz države in jim plenili premoženje. Atenska demokracija je bila strta, z njo je ugasnila tudi stara komedija, o kateri bi lahko zapisali Župančičeve besede: »Ti, ki ne dihaš, ako ne v svobodi...«

Tirani so se obdržali na oblasti samo osem mesecev; nato so jih atenski emigranti pod poveljstvom Trasibula strmoglavili, izgnali spar- tansko posadko z Akropole in v mestu spet vzpostavili demokratsko ustavo. Toda obnovljena demokracija ni bila več ista kot poprej, to je bil samo umeten poskus oživitve nečesa, kar je minilo. Prekipeva- joča življenjska sila atenskega demosa je bila izčrpana. To se lepo odraža tudi ob komediji, ki je tedaj povsem izgubila svojo mladostno jedkost in ostrino; postala je krotka in pohlevna. To ni več ognjevita in bojevita stara komedija *archaia*, ampak bledolična in slabokrvna srednja komedija *mése*, ki se izživlja predvsem v alegorijah in v trave- stiranju mitičnih snovi, medtem ko se političnih vprašanj previdno izogiblje.

Prehod iz stare v srednjo komedijo lahko najlepše opazamo ob Aristofanovih „Ženskah v ljudski skupščini“. Osrednja tema te komedije je sicer še zmerom zajeta iz politike; v enem stavku bi jo lahko izra- zili takole: ker moški niso dorasli nalogam, naj ženske prevzamejo oblast v državi! Torej variacija na isto temo kot v Lizistrati, le da je zamisel to pot združena še z groteskno karikaturno psevdo-komunistič- nih idej o skupni posesti materialnih in seksualnih dobrin ter o radi- kalni odpravi zakona in družine kot družbene institucije. Toda kolikor je v tej drami politike, je obravnavana zelo na splošno, brez žgoče

osebne napadalnosti. Če pa le kje iz besedila srši kaka osebna napadalna ost, tedaj je ta ost precej skrhana, ni več tako ostro zašiljena kot v mladostnih delih, in tudi ni naperjena proti najvišjim državnim vrhovom, ampak samo proti manjšim ribam.

Tudi v estetskem pogledu kaže ta komedija vidne znake usihanja Aristofanove ustvarjalne sile. Osrednja zamisel je sicer genialna in vredna velikega komika, toda izvedba te zamisli v detajlih je ponekod šibka. Dovtipi so veliko bolj plehki kot v prejšnjih delih, o kaki občarljivi liriki ni več sledu. Zlasti nizko je pesnik zdrknil v zadnjem delu komedije, kjer prikazuje štiri stare kavke, eno gršo od druge, kako posiljujejo mladeniča, ki je do ušes zaljubljen v prelepo dekle in kar umira od koprnenja po njej. Pesnik je s tem sicer dosegel svoj efekt, toda za ceno takih prizorov, ki jih v svojih boljših letih gotovo ne bi napisal.

Zadnja ohranjena Aristofanova komedija, 'Plutos', spada že popolnoma v srednjo komedijo; pravzaprav je to edino delo srednje komedije, ki nam je v celoti ohranjeno. Glavni junak drame je Plutos, poosebljenje bogastva, njegova nasprotnica pa Penia, personifikacija uboštva. Plutos je bil doslej slep, tako da ni vedel, komu je naklonjen. V igri pa Plutos ozdravi, in poslej je na svetu vse drugače: pravičnejšem je naklonjen, zato obogatijo, krivičneži pa pridejo na psa; bogati starki se ne posreči več, da bi z denarjem priklepala nase revnega mladeniča; bogovi in duhovniki so obsojeni na izstradanje, kajti ljudje so zdaj srečni in zadovoljni, zato nimajo več vzroka, da bi molili še h kakemu drugemu bogu kot Plutosu. Skratka, drama v alegorični obliki prikazuje krivičnost in protislovnost sedanje družbene in svetovne ureditve, v kateri je vse narobe, obenem pa prikazuje utopično rešitev sedanjega stanja.

Tudi o tej komediji lahko rečemo, da njena osrednja zamisel ni slaba, da pa je pesnik opešal ob podrobni izvedbi. Plutos in Penia sta prikazana kot dve povsem anemični bitji, tudi napadalna ost komedije je otopela, dovtipi so postali nedolžni in pohlevni, ostal je samo še moralen pouk in krotek protest proti krivičnosti sedanje družbene ureditve. — Zanimivo pa je, da je ravno to delo, ki je najbolj medlo med vsemi Aristofanovimi komedijami, naletelo na najbolj ugoden odmev v poznejših stoletjih. Tako nam je iz srednjega veka ohranjenih kar 148 rokopisov 'Plutosa' ('Ptiči' so npr. ohranjeni samo v 18 rokopisih); in v tistih rokopisih, ki obsegajo vse Aristofanove komedije, je 'Plutos' vedno na prvem mestu. Tudi renesansa je komedijo visoko cenila in v latinskem prevodu so jo radi uprizarjali dijaki humanističnih gimnazij; 'Plutos' jim je bil *speculum vitae*, ogledalo življenja.

Po 'Plutosu' je Aristofanes napisal še dve komediji, ki pa nam nista ohranjeni; vsega skupaj je napisal 40—44 dram. Letnice njegove smrti ni mogoče natančno določiti, verjetno jo je treba datirati ok. leta 485. Platon se je njegovemu spominu oddolžil z epigramom, ki se v Sovretovem prevodu glasi:

Hárite iskale so tempelj, ki ne bi nikoli razpadel;
tempelj so svoj našle: bil je Aristofanov duh.

Če bi hoteli vsa ta opažanja o Aristofanovem življenju in delu strniti v neko smiselno celoto, bi se znašli v precejšnji zadregi. Lite-

rarna kritika se vse do danes še ni mogla dokopati do neke enotne sodbe o Aristofanu. Mnenja literarnih zgodovinarjev nihajo med velikimi skrajnostmi: Po mnenju enih je Aristofanes eden najstrožjih kritikov atenske družbe in njene morale, mislec, ki nenehno razglablja o sodobnih družbenih, nacionalnih, filozofskih, vzgojnih in literarnih problemih, goreč domoljub in nepomirljiv sovražnik vseh, ki spodkopavajo notranjo npravstveno silo in zunanjo slavo Aten, in zato tako srdito biča in napada bojaželjne generale in demagoge, sofiste in literature Euripidovega kova. Po mnenju drugih je Aristofanes nepoboljšljiv hvalivec starih časov, *laudator temporis acti*, ki ne more razumeti, da so časi Maratona in Salamine, časi pobožne Aishilove tragedije in preproste Solonove etike nepreklicno minili; konservativec, ki se zaletava v vse, kar je novo in napredno — v sofistično skepso, v Euripidovo tragedijo, v ideje utopičnega komunizma — kot bik v rdečo ruto; reakcionar, ki nima posluha za resnične probleme svojega časa, pa tudi kjer vidi te probleme, ne vidi iz njih drugega izhoda kot rakovo pot nazaj. Po mnenju tretjih pa je Aristofanes samo neresen burkež, ki nima drugega namena kot zabavati in zbuhati smeh, »Hanswurst«, kot ga je označil Goethe, ki se niti ne zaveda, kakšno moralno in nacionalno škodo povzroča s svojim rezgetavim krohotanjem, zato mu bodi pač vse odpuščeno.

Resnica bo pač nekje v sredi. Kot vsaka resnična umetnost, tako ima tudi Aristofanova komedija sto in sto različnih obrazov; zato je neizčrpna ne samo v svoji zunanji podobi, ampak tudi neizmerljiva v svojih notranjih razsežnostih. In kritiku, ki to umetnost presoja, igravcu, ki jo posreduje, in gledavcu, ki jo opazuje, ne preostaja drugega, kot da se ob njej drži besed našega župančiča:

In ti, ki ogleduješ razna moja lica,
glej, išči globlje, kje tiči resnica!

POGOVORI IN PRIČEVANJA

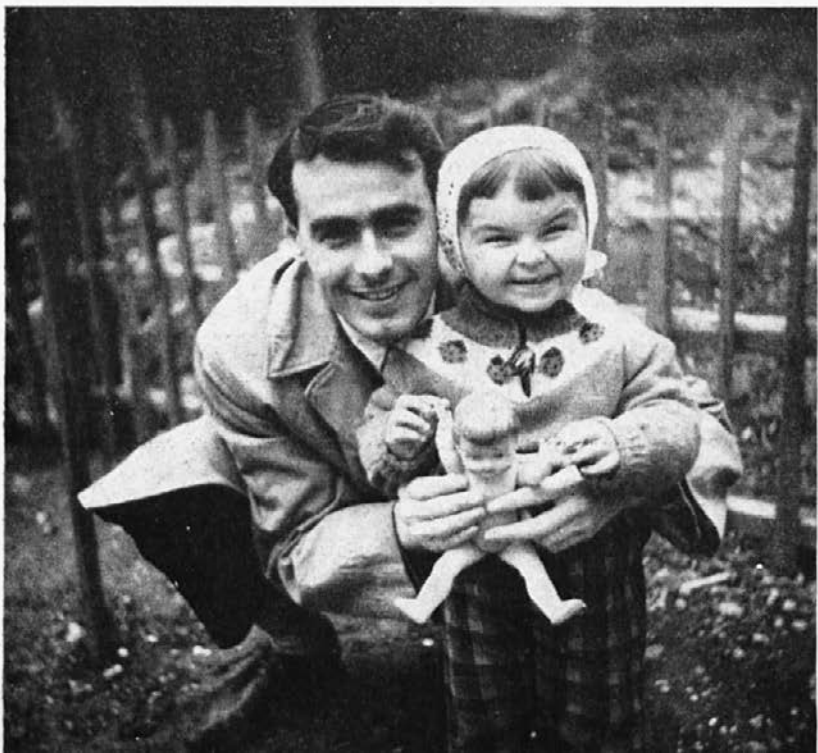
DANILO BENEDIČIČ

Rojen 1933 v Pristavi pri Tržiču. V družini je bilo šest otrok, zaslužil pa je samo oče, ki je umrl, ko je bil Danilo Benedičič še otrok. »Nežnosti in izobilja,« piše igralec, »nisem poznal.« Kmalu po vojni se je zaposlil v tržiški tekstilni tovarni. Šole ni maral, dokler ni začel obiskovati gledališča. »Bilo je v Mariboru,« piše, »leta 1949. Živel sem v internatu Tekstilne šole. Le kdor je imel v šoli dobre ocene, je smel zvečer v gledališče. Bilo mi je žal, toda postal sem odličnjak.« 1953 je začel študirati na Akademiji za igralsko umetnost v Ljubljani. »Odpri se mi je nov svet. Dolgo sem bil zbežan, a čutil sem, da sem izbral pravo pot. Najdragocenejše za igralski poklic sem v času študija dobil od gospe Vide Juvanove.«

Kako ste se počutili ob prihodu v Dramo? Se Vam je zdelo, da Vam še marsikaj manjka? Česa ste najbolj pogrešali?

Igralec Drame sem postal 1957. Začela se je trnova pot, ki traja še danes. Bal sem se odgovornosti, še bolj pa ljudi, s katerimi sem moral delati. Vlog, ki sem jih igral prvih nekaj let, se ne spominjam

Danilo Benedičič z otrokom



rad. Igral sem eno, čutil pa drugo. Proti temu se še danes bojujem. Manjkalo mi je samozavesti. Do te pa, mislim, prideš s kopičenjem znanja in predvsem s spoznavanjem življenja. Če pridem kdaj do vsega tega, se bojim, da bo pozno.

Katere vloge ste si v študijskih letih in posebno ob zaključku učenja na akademiji najbolj želeli? In zdaj?

V vsaki vlogi, ki sem jo igral v času študija pa tudi zdaj, najdem toliko zanimivega — če zanimivosti ni, si jo izmisli režiser — da se mi zdi vredna vsakega truda. Rad igram vsako vlogo, posebnih želja si ne upam imeti. Bojim se enoličnih vlog, želim pa si različnih.

Se Vam zdi, da ste se v letih, ko delate v poklicu, po igralski plati oz. v svojem igralskem prepričanju precej spremenili? Katera so Vaša bistveno nova spoznanja?

Ze nekaj let štejem dolžino svojega življenja s sezonami, ne z leti. Z vsako novo sezono — nove izkušnje. Do bistveno novih igralskih spoznanj nisem prišel. Zelo bi bil srečen, če bi se mi uresničilo vsaj eno spoznanje: biti na odru iskren in naraven.

Lahko poveste, kako delate? Kakšne težave Vas pri študiju vloge največkrat vznemirjajo? Kako jih premagate? Režiserjeva vloga pri tem?

Žal mi je, da sem večkrat površen. Res pa je, da vloge, ki so dobro napisane, bolje razumem in jih igram z večjo vnemo in veseljem. Kadar pa ne najdem v sebi bistvene karakteristike za neko vlogo, si pomagam kakor vem in znam. V tem primeru me tudi režiserjeva pomoč ne reši. Vedno pa čutim, da mi je tudi pomoč nekaterih režiserjev pri ustvarjanju igralskih likov zelo velika, predvsem na aranžirkah.

Česa Vam po Vašem občutku še manjka? Katere igralske lastnosti pri kolegih najbolj občudujete?

Vedno želim biti boljši kot sem. Kolege občudujem. Kadar jih gledam iz parterja, imam tremo, toda vedno sem navdušen.

Ste kdaj resno mislili na kak drug poklic?

Čeprav sem bil že večkrat v precej bridkih socialnih in materialnih težavah, nikoli ne obžalujem, da sem se posvetil igrilstvu. Prepričan sem, da je to lepa umetnost.

Ste v Drami zadovoljni? Si v nji v zvezi z igralskim oblikovanjem še česa želite?

V zadnjih letih so se delovni odnosi med igralci — mislim predvsem na mlajše — in umetniškimi vodstvom našega gledališča, tj. direkcijo in režiserji močno izboljšali. Meni — neizkušenemu igralcu — je le v takih pogojih mogoče napredovati.

Študirate kako vlogo izven repertoarja, zase, za študij, za svoj užitek, za event. kasnejši nastop?

Ne. Dovolj imam dela v dramski hiši pa tudi v drugih igralskih skupinah v Ljubljani rad delam.

Radi berete? Katere domače in tuje pisce?

Rad. Če je knjiga dobra, mi veliko koristi. Uživam, kadar berem Cankarja, Kersnika, Trdino. Rad berem zgodovinske knjige in pravljice. Cenim Dostojevskega, Kafka, Steinbecka in še druge.



FRANCE JAMNIK

diplomiral na ljubljanski slavistiki in na Akademiji za igralsko umetnost. Delal pri filmu, v sezoni 1952/53 postal režiser ljubljanske Drame. Bil na študiju v Parizu in Londonu, kjer je tudi režiral. Pred kratkim na študiju v Rusiji in na Poljskem, kjer bo v letošnji sezoni tudi režiral (Varšava).

Videl si Britanijo, Francijo, dežele slovanske — kaj lahko poveš o gledaliških spoznanjih, ki si jih doživel tam — nam v pohvalo, korist in opombe? Kje si se največ naučil, kaj si najbolj občudoval?

Po potepanju po Zapadni Evropi pred več leti se mi je letos ponudil študijski sprehod po vzhodnih deželah. V diapazonu nekaj let sem lahko različna spoznanja in občudovanja med seboj primerjal v raznobarno razgibanem gledališkem mozaiku današnje Evrope. Nasprotja, ki jih nudijo le primerjave, skoraj nujno vzbujaajo željo po plodni sintezi, ki pa si jo za zdaj lahko zamišljamo samo v teoriji.

Seveda se moremo ob tej priložnosti pogovarjati le v shematičnih obrisih in bežnih trditvah. Zato poenostavljam hote.

Zapadni gledališki svet v mnogočem določa in mu daje podobo ureditev in način življenja v tem delu Evrope. Prav tako tudi na

vzhodu. Verjetno je ena najbolj značilnih potez zapadnoevropskega gledališča njegova tehnična perfekcija, izbrušena virtuoznost, prefinjen artizem in obenem neverjetno disciplinirana prizadevnost.

Vendar, občudujoč te kvalitete, sem pogosto ostajal hladen, intelektualistično razgiban in analitično razsojajoč, zelo redko pa celovito opojen in čustveno prizadet. Mogoče je to naš temperament in značaj, vendar mi je bilo včasih neprijetno, ko sem bolj občutil duhovito in prefinjeno ostroumje, ki je okupiralo moj razum, niso pa mi poskušali ali hoteli osvojiti tudi emocionalne sfere mojega doživljanja.

Ko sem na vzhodu marsikdaj pogrešal artistično tehnične oboroženosti in miselnega ostroumja, ki so mi ga kot rapir z bolj ali manj hladnim rezilom zabadali v možgane veliki mojstri na zahodu, pa so me znova in znova spravljali v zanos, me navduševali in pretresali s svojo človeško in umetniško toplino in obenem nekakšno življenjsko (skoraj že) neobveznostjo — gledališki umetniki — čarovniki —, čeprav sem jim kasneje, že izven objema njihove neposredne magične sile morda očital in zameril, da so me zvalili v naivno otroštvo nekontroliranih predavanj. Včasih je tudi njihov gledališki čar in čustvovanje brez omejitve kot otroštvo.

Mimo vseh enodnevnih modernizmov sem globoko prepričan, da je samo v organski sintezi teh dveh nasprotujočih si gledaliških svetov, čustvovanj in miselnosti odločilno perspektiva resnično vitalnega gledališča v zmedenih iskanjih sodobne gledališke Evrope.

Veliki sodobni režiserji in katera dela si videl?

Ob študiju v Parizu sem imel izjemno ugodno priložnost, da sem lahko spoznal troje vodilnih francoskih gledališč v istem času (1954-55): gledališče Marigny, ki ga je takrat vodil in bil njegov režiser ter igralec Jean-Louis Barrault, Théâtre National Populaire (TNP), v katerem je bil vodilna in ustvarjalna osebnost Jean Vilar in Comédie Française. V Barraultovem gledališču sem bil kakih šest mesecev v neposrednem kontaktu z ustvarjalnostjo tega umetniškega kolektiva in sem skupno s kasnejšimi sporadičnimi obiski lahko zasledoval ustvaritev kakih petih ali šestih predstav. V tem času sem spoznal delovne, moralne in ustvarjalne napore enega najbolj občutljivih in tenkoslušnih ansamblov takratnega Pariza. Večina odlik zahodnoevropskega gledališča je bila takrat zbrana prav v tem gledališču. Visoka kultura, izvirna duhovna pronicljivost in plemenit pogum z živim sodobnim občutkom do problemov današnjega sveta je dajala zavidljivo vrednost skoraj vsem stvaritvam v gledališču Marigny. Poleg imenitnih igralcev, izbrušenih artistov, obdarjenih s plemenito mero okusa in duhovne osveščenosti, je dobročudna umetniška osebnost Jean-Louis Barraulta blago oplajala umetniške doprinose s skoraj otroško naivno zaverovanostjo v skupne umetniške cilje. To je bil v bistvu senzitiven in obenem dinamičen umetniški atelje.

V primerjavi z gledališčem Marigny je bilo Vilarjevo gledališče TNP po svoji družbeni in umetniški vzgojni gledališki funkciji mnogo bolj aktivistično — v najboljšem pomenu te besede. Ogromna voluminoznost zgradbe Palais de Chaillot, razsežne dimenzije odra in avditorija so Jeanu Vilarju vsiljevale določen programski in stilno gledališki koncept. Nočem zmanjševati visoke vrednosti tega gledališča, ki sem ga osebno zelo cenil, vendar sem prepričan, da so se nekateri gledališki obiskovalci — večji ali manjši poznavalci gledališke problematike

— mnogokrat naivno in zmotno zanesli in pretirano glorificirali notranje pobude in ustvarjalne (predvsem formalne) rezultate gledališča TNP. Ob naštetih arhitektonskih pogojih gledališča Jeana Vilarja je treba razumeti marsikatero na videz »revolucionarno« in izumiteljsko posebnost v tem gledališču. Heroična in zgodovinska — skoraj šolsko programska nacionalna orientacija v repertoarnem konceptu je bila nujna, skoraj vsiljena in je zato imela seveda poleg pozitivnih tudi negativne attribute. Osvoboditev gledališkega prostora od kulisne navlake, dramaturška in prostorska funkcija luči, asketska, a vendar plastična izdelanost teksta je spremljala v neki prostorski, dimenzijski nujnosti skoraj uzakonjena in ponavljajoča se dekorativnost kostuma, vsaj za večji del občinstva v velikem žrelu avditorija odsoten obraz igralca, redkost ali vsaj oddaljenost občutljivega gledališkega detajla, odtujenost človeškega glasu — osnovnega umetniškega izrazila igralca, ker ga je občinstvu posredovala sicer dognana tehnika ozvočenja, a za gledališče so bila praktično zaprta vrata vsej dramaturgiji drobnih, intimnih občutljivosti, notranjih dram brez zunanjih dimenzij, a verjetno z dragocenimi globinami in problemi.

Seveda je gledališče TNP s svojim gledališko-vzgojnim konceptom tako v finančnem smislu (izredno nizke cene vstopnic), kot s svojim zares demokratičnim vzdušjem gledališkega ambienta in njegove vsebine sprožilo in vztrajno spodbudilo izjemni val navdušenja za gledališče in s tem prispevalo ogromen delež v dvigu celotne gledališke kulture današnje Francije. Po doživetju Barraultovega gledališča so mogle pač le take subjektivne impresije rezultirati iz skoraj dvome-sečnega bivanja v gledališču TNP in po ogledu številnih njegovih predstav.

Comédie Française mnogokrat označujejo gledališki pasanti s častitljivo in nekoliko zaprašeno gledališko ustanovo. Na prvi pogled je morda res tako. Nikakor ni mogoče v celoti zanikati dejstva, da se je na tradicijo te velike francoske gledališke hiše mestoma že ulegel nekoliko muzealni prah, sklerotičnost šablon in petrifikacija bogatega izročila. Vendar pod to skorjo, ki lahko iščočega navdušenca sprva odbije, pluje in utripa živa kri resničnih ustvarjalcev. Mogoče je res le sonce, ki zahaja in nas ob svojem razdajanju zanesljive zrelosti bolj navdaja z občudovanjem kot pa nas ogreva z navdušenjem in vznemirjanjem. Comédie Française je kot težka in precizna artilerija francoskega igrilstva in bogat arzenal izkušenj ter umirjenih talentov. Zrelo, dobro, staro vino. Velika šola tradicije, francoske gledališke kulture in znanja!

Veliki angleški imperij si v svoji komercialistični prosperiteti vse do zadnjega časa ni dovolil luksuza, da bi si ustanovil stalno nacionalno gledališče. Angleška gledališka situacija se je vse do nedavnega z muko prebijala skozi mrežo tako imenovanih »comercial theaters«. Redki in nič manj kratkotrajni poizkusi gledaliških entuziastov in vztrajnih borcev za pravo gledališko umetnost dopolnjujejo ne kdovekak zavidljivo splošno podobo angleškega gledališkega življenja. Ne-prestan boj za materialno in finančno sanacijo res ni bila plodna stimulacija za ustvaritev umetniških konceptov in za prosperiteto gledališke kulture.

Eden takih vztrajnih gledaliških entuziastov, ena najmočnejših in najbolj razboritih gledaliških osebnosti — predvsem bolj priznana v Zahodni Evropi kot v svoji domovini — je režiser Joan Littlewood, nekdanja umetniški vodja gledališča Workshop theatre v Londonu. Sprva za oficialno Anglijo nezaželen gledališki »enfant terrible« je v tujini, predvsem pa na mednarodni gledališki olimpiadi »Théâtre des Nations« v Parizu vzbudilo to gledališče senzacijo in ponovno poželo najvišja in enodušna priznanja. Izjemni pojav in notranji smisel tega uspeha je mogoče na kratko strniti v dveh temeljnih potezah tega gledališča: skrajna entuziastična predanost zastavljenim ciljem, ponosna odpornost do raznovrstnih komercialističnih vab, zavestno odrekanje lahkotni bližnjici k reklamnemu in finančnemu plasmaju. Z druge strani umetniški koncept tega gledališča, ki ni samo pogumen in iznajdljiv v odkrivanju nove angleške dramatike (tu se je rodil Behan z dramo Qurefelow in Talec ter Delaney — njuna dela so pravzaprav do kraja ustvarjena v intimnem sodelovanju s tem gledališčem), ampak je prvi in morda do sedaj v Zahodni Evropi edini uspešni poizkus ustvaritve tiste plodne sinteze, ki naj bi jo organsko formirala zahodnoevropska gledališka kultura, njen artizem, tehnična perfekcija, izbrušena virtuoznost in duhovito ostroumje v vzhodnoevropsko — če hočete slovansko — zanosno toplino, široko emocionalnostjo in prostodušnim razdajanjem. Pariški in mednarodni gledališki svet je navdušeno osupnil ob tem doživetju, ki je v svojih nedrih obljubljal rojstvo novega evropskega gledališča.

Te imenitne gledališke navdušence sem spoznal in se ob njih razživel, ko sem na njihovo povabilo v tem gledališču režiral Pirandella »Človek, zver in čednost«. Tisti dnevi in noči napornega, trdega in brezumno lepega dela mi bodo verjetno ostali za vselej tisti svetli in opogumljajoči intimni kioski, kamor se radi zatekamo v tihih, plahih urah razmišljanja, iskanj in dvomov in kjer najdemo potrdila in opore za vztrajna verovanja v smiselnost in pomembnost našega dela, in takrat, kadar moramo izmeriti nebeško in zemeljsko stran.

To je bil le spomin. Kje so zdaj ti čudoviti ljudje, kje je zdaj to gledališče, njegova snovanja, njihove obljube in naša upanja?

(Prihodnjič naprej)

JANEZ JERMAN

Rojen 18. 6. 1900 v Zrnovici pri Splitu, igralec od sez. 1920/21 v ljubljanski Drami, le eno sezono v Mariboru. Zavzet delavec v stanovski organizaciji igralcev, v partizanih vodja Partizanske gledališke družine, prvi režiser Klopčičeve »Matere«, organizator pevskega zbora Srečko Kosovel. Prvi slovenski direktor filma (»Na svoji zemlji«), tajnik Drame, urednik Gledališkega lista, zdaj izredni profesor za dramsko igro na igralski akademiji. Njegova žena Vera roj. Neubergerjeva je bila operna pevka od konca prve vojne do 1927, ko je zapustila gledališče in se posvetila družini. Pela je v Ljubljani, Osijeku, Novem Sadu in Mariboru. Umrla je sredi letošnjega poletja. (Glej: Pavel Rasberger, Spominu Ksavere Gajeve, Gledališki list SNG Maribor 1964/5, str. 80.)



Opoldanski počitek: igralec Jerman z ženo (1963)

Igrati si moral vse, ni ti bilo dano, da bi si kaj prida izbiral. Kaj si igral najraje?

Izbirati sploh ne, nikdar in nikoli. Igral sem vse od kraja, kar so mi dali. Odkrito povedano, v tem pogledu pri meni ni nekaj v redu, namreč kar se izbiranja tiče.

Odkrivanje in rast igralcev je bilo prepuščeno bolj slučaju kot pa zavestnemu prizadevanju in hotenju. Znano je in s primeri izpričano, da je začetnik, ki je prišel h gledališču, potreboval 10—15 let, da se je uveljavil v odgovornejših vlogah, da je začel oblikovati svoje igrilstvo. To dobo je AIU s štiriletnim šolanjem skrčila na ničlo.

Najraje sem po Gavellovi terminologiji igral »pametne vloge«. Zelo malo vlog, ki se igrajo same, ki igralca »nesejo«. Lahko bi jih imenoval problemske vloge, vloge ki jih je treba narediti. Res rad sem igral Petra v »Pohujšanju v dolini šentflorjanski«, za katerega — naj ne bom skromen — mi je Oton Župančič rekel, da zaslužim medaljo. Pa dr. Silberbranda v »Gospoda Glembajevič«, Pravdača v »Celjskih grofih«, Schumacherja v »Trobi kakor hočeš«, Velikega inkvizitorja v »Don Karlosu« in morda še kaj.

Ob katerem režiserju si se največ naučil?

Ob konfrontiranju z drugimi igralci in v opazovanju življenja. Na nadpovprečnega režiserja sem prvič naletel v dr. Gavelli. Od njega se je dalo dosti naučiti. Bil je režiser, ki je znal v nekaj potezah prepričljivo orisati igralcu značaj vloge, ki je igralca pogruntal in pristopil k njemu individualno. Gavella je igralca naredil. V nekem pogledu je bil drzen in je znal tvegati. O režiserjih, s katerimi sem delal in še delam, v tej zvezi ne bom govoril. Ne maram pa režiserjev, ki nekaj vsiljujejo.

Delal si pri filmu — bil si direktor filma »Na svoji zemlji«. Poznaš vse težave. Zato bolj kot kdo drug veš, zakaj pri filmu ne pridemo pravzaprav nikamor?

S težavami našega filma se danes ukvarja zelo širok krog poklicanih in nepoklicanih, manj pa poklicnih, strokovno izšolanih ljudi. Ker si me spomnil na naš prvi umetniški film »Na svoji zemlji«, za katerega še danes trdijo, da ga zob časa ni nagrizel, si upam trditi, da si takega luksusa ne bi mogel več privoščiti noben producent, če ne bi zavestno hotel zajadrtati v konkurz. Zakaj? Ker je bila to učna doba z vsemi težavami, z vsemi zelenimi začetniki z menoj na čelu. No, bilo pa je veliko zanesenjaštva, idealizma, energije, sveže neposrednosti doživetja narodnoosvobodilne vojne in pa kvalitetni scenarij Cirila Kosmača.

Od naše majhne filmske produkcije zahtevati, da naj bo tisto bore malo, kar more producirati, prvovrstno v svetovnem merilu, je bilo rečeno krivično, če ne absurdno. Za dober film je potreben dober scenarij in niz povprečnih filmov. Samo večja produkcija z dobrimi teksti, s strokovnimi kadri in zaradi vloge filma v našem družbenem redu z manj stoodstotne komercialnosti dá lahko našemu filmu, da drugače zaživi.

Katere od pokojnih igralcev si najbolj občudoval?

Janeza Levarja, s katerim me je vezalo nekaj več kot kolegijalen odnos. Ta vez so bili temni gozdovi Javornikov in golo pobočje Slivnice, skrivnostni svet kraškega podzemlja ob Cerkniškem jezeru. Ta veliki igralec je bil z vsem svojim silastvom zatreskan v ta čudoviti košček naše zemlje.

In še jih je, ki so bili ne le občudovanja, ampak tudi vsega spoštovanja vredni. O njih morda kdaj pozneje.

Kakšni so tvoji spomini na gledališče v tistem času, ko si ti stopil vanj? Kaj je bilo takrat bolje kot danes in kaj slabše?

Ko sem prišel h gledališču, je bilo bistveno drugače. Bili so težki časi za gledališče. Večna finančna kriza, nizke dotacije, odvisne od centralistične vlade v Beogradu. Borba za obstanek gledališča je bila latentna kot njegova gmotna kriza. Materialne stimulacije ni bilo. Plače nizke in še te v obrokih, tudi v poštnih znamkah. Ni bilo radia, televizije, filma in še drugih virov ne, ki bi dopolnjevali razliko med plačo in stroški za kolikor toliko dostojno življenje. Za igralstvo so se odločali ljudje, ki so res čutili v sebi poklic, ki so bili vztrajni v borbi za svoj in obstoj gledališča. Delovni pogoji so bili težki. Vaje dopoldne in popoldne, zvečer predstava. Še tako naporen in odgovoren večerni nastop ni bil opravičilo za izostanek od popoldanske vaje. Vladal je tempo, tempo.

Med mladimi in starejšimi igralci je bil velik prepad. Da bi se smel udeleževati njihovih pogovorov, ali se jim preveč približati. Kje pa? »Zeleneč«, »krvavi začetnik« in prezirljiv pogled so bili kaj malo spodbudni za mladega gorečneža. Precej grenkih pilul je bilo treba požreti in preboleti marsikatero ponižanje in na odru nekaj pokazati, da so te priznali. Danes je mlad igralec, brž ko prestopi barijero, ki se ji pravi pogodba, enakovreden član umetniškega kolektiva.

Današnje materialne prilike kljub neurejenosti v razmerju z nekaterimi drugimi poklici, ne vzdrže primere s tedanjim stanjem. V tem pogledu je bolje, čeprav upam, da bo gledališki igralec v splošno urejenejših in boljših gospodarskih odnosih in ob širšem razumevanju njegovega ne samo fizičnega, ampak tudi psihičnega nenehnega razdajanja prišel v položaj, ko se bo lahko nedeljiv posvetil odru. Ta poklic je krvav.

Ob mojem vstopu v gledališče je bila ustaljena praksa: 1 bralna vaja, redne vaje, 1 glavna združena s tehnično in lučno vajo, 1 generalna, pri kateri so še vedno popravljali to in ono in predstava. Razčlembene vaje, bralne vaje za mizo, sedanje število rednih vaj, posebne tehnične vaje in vaje z lučjo, 2 glavni, 2 generalni — to so bile pravljice, ki smo jih z nostalgijo prebirali po tuji literaturi. Delovni pogoji so zdaj boljši. S preureditvijo oziroma s prepotrebno adaptacijo odrskih prostorov, bi postali normalni.

Zdi se mi tudi, da smo bili takrat bolj zbrano navezani na gledališče, da smo bolj živeli samo za hišo, kar je bilo seveda pogojeno v takratnih razmerah. Rekel bi, da je bilo v našem poklicu več romantike, da se je naše zanimanje vrtelo v drugih sferah. Motorizacija je bil neznan pojem. Bolj smo bili usmerjeni na takratna vprašanja gledališča, na eksistenco.

O Emilu Kralju — igralcu lahko kaj poveš?

Z njim sva bila v isti garderobi. Če bi stene govorile, bi se nasmejali temu vedremu šaljivcu. Bila sva v nekakih poslovnih stikih. Kovala sva reklamne verze za »Zlatorog« milo in s tem nekaj zaslužila. Ta zvrst poezije ni bila preveč zahtevna, za tiste čase pa menda donosnejša od čiste poezije.

Kako je bilo mogoče v času pred drugo svetovno vojno, oz. pred tridesetimi leti v borih 14 dneh postaviti delo na oder?

Ne v 14 dneh, tudi v enem tednu. Spominjam se, da smo za neko delo imeli bralno vajo v ponedeljek, premiero pa naslednji torek. Ko je pri bralni vaji vprašal neki igralec režiserja Šesta za pojasnilo v zvezi z njegovo vlogo, mu je odgovoril, da dela še ne pozna in da ga z nami vred prvič bere. Igralec je bil navezan nase. Režiser mu je povedal, kje pride na oder in kam odide, za vse drugo je bil odgovor »Vi ste igralec, to morate znati.« Bruhanje premier je bilo mogoče s hitrim učenjem teksta, ne s študijem vloge, po goli intuiciji, po instinktu. Imeli pa smo genijalno šepetalko, gospo Povhetovo. Z njo si lahko zgolj z informativnim znanjem teksta odigral vlogo. Spominjam se prominentnega igralca, ki je težak intelektualen tekst gladko govoril za njo. Hitri študij je bil prava masaža za možgane. Dober spomin pa je bil tudi nekaka kazen za igralca. Tako sva z Vido Juvanovo bila kar poklicna vsakovalca v vloge, razume se brez vaj. Tradicijo 14 dni za pripravo premiere je prelomil dr. Gavella z režijo »Gospoda Glembajevic«. Ni pa šlo brez težav in histeričnih izbruhov. Kot tajnik »Zdru-

zenja gledaliških igralcev» in kot igralec v zasedbi sem z dr. Gavello interveniral pri ravnatelju Golji za podaljšanje študija. Strašno je vzrožil, pograbil klobuk in z besedami »Saj boste uničili gledališče. Na ta način vodite Dramo vi«, odvihral iz pisarne. Gavello me je debelo pogledal: »Pa šta mu je? Mali, ajdemo dalje probat!« In je uspel.

Morali smo dosti igrati, najrazličnejših del, tudi takih, ki niso sodila na deske Drame in ki so nas revoltirala. To smo morali delati zaradi inkasa, od katerega so bile odvisne naše plače.

Tvoja načela in cilji pri vzgoji mladih igralcev na AGRFTV?

Pomagati jim, ne naučiti jih, da bodo dobri igralci. Obrtni del, ali kakor je rekel Levar »meštir« se da naučiti in ga mora vsak igralec suvereno obvladati. Toda to je le tisti neobhodno potrebni temelj, brez katerega ni hiše. Vse drugo se da vzbuditi, obuditi, razviti, voditi od zarodka do oblike, seveda če je kaj v človeku. Ta del je neprimerno težji in odgovornejši. Splošnih pravil ni, kajti, kar je dobro za Jožeta, ni dobro za Mico. S tem je tudi povedano, da je delo z vsakim posameznikom individualno.

Kako ti in tvoja generacija doživljate dejstvo, da ste v gledališču bolj ali manj na stranskem tiru?

Če bi bil zloben, bi rekel, da je to vprašanje past, pripravna za zamero. Za igralca ni stranskega tira, dokler je živa njegova ustvarjalnost, ki se bo uveljavila če ne tu, pa drugje. Pri tem vprašanju gre za neki administrativni ukrep, ki pa je, kar zadeva gledališče, popolnoma zgrešen in tudi škodljiv. Po tem ukrepu mora igralec kakor hitro izpolni leta za pokojnino in doseže predpisano starost, neglede na karkoli, v pokoj. Pretežna večina igralcev pa je na tej meji zakona še sposobna za delo. Ta ukrep odstranjuje iz gledališča stare, izkušene igralce v času, ko še nimajo za seboj ustreznih, sezorelih moči. Ansambel, v katerem ni starih, za delo še sposobnih igralcev, krni svojo potenco in se izpostavlja nepopravljivi škodi, ki jo stežka popravi naslednja pametnejša generacija, obogatena z izkušnjami. Direktor Jan se je v tem vprašanju držal svarilnega zagrebškega primera, medtem ko skuša direktor Štih stvar reševati z občasnimi zaposlitvami upokojenih igralcev. Pa je še nekaj. Vsi prisilno upokojeni igralci so po sedanjem zakonu občutno prikrajšani pri pokojnini. To je diskriminacija.

Kaj je za igralca najbolj dragoceno?

Vse, kar bogati duha in spoznanje, vse kar širi obzorje.

Tvoje najlepše gledališko doživetje?

Nepozabno gledališko doživetje je bilo prvo gostovanje Moskovskega hudožestvenega teatra po prvi svetovni vojni.

RAZMIŠLJANJE

O GOVORJENJU NA ODRU

IV.

18. Ko sva se pred nedavnim z igravcem in skrbnim vzgojiteljem na igravski akademiji prof. Janezom Jermanom pogovarjala o jeziku, se je močno razvnel. Zapisal sem si nekaj njegovih najzanimivejših izjav:

»Kaj v šolah mladih ljudi ne učijo tudi lepega govorjenja?« — »Vraga, včasih je že skoraj vseeno, ali govori igralec ali človek s ceste.« — »Vse kar je narobe okrog jezika me jezi, prav pekli me. Radio, televizija, poklicna gledališča — kaj vse slišimo! In nobene enotnosti! Anarhija!« — »Poslušaj: *dúša* je nekaj širokega, *dúša* pa je — oprosti — pljunek!«

O Župančiču lektorju je povedal tole:

»To so bila doživetja — namreč poslušati Župančiča. Vsaka beseda se mu je iz duše iztrgala. Bral nam je svojo »Veroniko« in *vse nam je bilo jasno*. Še zdaj ga slišim, kako je začel prizor v ječi: O mili Jezus, daj mi znamenje ... Bil je izreden.«

O Župančičevem branju »Veronike« pripoveduje tudi Lipah:

»Nehote se moram spomniti pri tem bralne vaje »Veronike Dese-niške«. To je bil nekak domač praznik. Na odru majhen salon, v par-terju igralci. Zastor se dvigne in Župančič začne brati. V začetku tiho, počasi in kakor da ima tremo. Mi smo sprva kritično poslušali. Toda že v prvi sceni se pesnik vname, kakor da se naslaja ob lastni besedi, govori z akcentom in izklesano, lušči misli in detajle ter servira poslušalcu najtežja mesta z lahkoto, ki je lastna samo mojstru besede. Scena za sceno se je odigravala pred nami, junaki so prihajali in agirali na odru, dejanje je stalo živo pred očmi in vsi smo se že razgo-varjali z vlogami in kreacijami. Med slovenskimi avtorji jih je malo, ki bi znali tako brati; podajati notranji tekstov akcent pa sploh ne zna nihče tako ko Župančič. Včasih nam pri Shakespearu prebere kakšno vlogo: *kdor ga prav posluša, jo ima že naštuđirano*. Župančiču je slo-venska beseda dragocenost in svetost. Kdor bi jo skušal le malo okrniti ali pohabiti, bi imel z Župančičem opravka in to samo enkrat« (NDK 21. I. 1928, za 50-letnico rojstva O. Župančiča).

Ob zgornjem se nam utrne kup misli:

Oba igralca skoraj enako doživita Župančičevo živo besedo in ob nji jasneje doumeta svoje igravsko opravilo.

Lipah ob spominu nanjo izoblikuje oznake odrskega govorjenja, kakršnih na Slovenskem še nismo slišali in ki jih tudi med svetovnimi gledališkimi izkušnjami in spoznanji ni mnogo:

govoriti izklesano (tj. plastično, reliefno),
luščiti misli in detajle,
servirati poslušavcu *najtežja* mesta z *lahkoto*,
postaviti dejanje živo pred oči.

Nekakšen igravski manifest je to in nič čudnega ni, da ga je raz-glasil prav Lipah, saj je bila njegova odrska govorica zmeraj RES-NIČNA, a hkrati tudi zmeraj ZLAHTNA, tako daleč od patosa in dekla-macije. Vsi, ki smo ga slišali, ki smo njegov govor ohranili v ušesih in spominu (imamo ga tudi — a premalo — na filmskem in magneto-fonskem traku), danes zatrdno vemo, da je do svoje govorne popolnosti prišel ne samo

z nenavadnim ustvarjalnim navdihom in posluhom,

ampak z razumnim in razumskim razglabljanjem, razčlenjevanjem, oblikovanjem in pokorščino besedilu ter jezikovnim in govornim zako-nitostim,

z vdano in vneto ljubeznijo do slovenščine

in s spoštovanjem do občinstva, za katerega je hotel biti razločen in razumljiv, ki ga ni hotel ogoljufati niti za zlog, kako bi ga potlej

za izjavo, za misel in čustvo, za dogodke in napetosti, za razvnetosti in očiščenje.

Lipah je — vsaj za moje uho — govorec, ki se je najizvirneje in najpopolneje razodeval. (Lipah ne pozna šablone, rutine in razkazovalnosti, pač pa pristnost, tvornost in igravsko navzočnost.) Predvsem pa mi njegove vloge — Hvastja, Polonij — ki si jih lahko vsak hip prikličem v uho, vzbujajo téle oznake zanj: poet, pevec, skladatelj, muzik, melodik. Vse to ne samo zato, ker bi njegovo odrsko govorjenje skoraj lahko notirali, ampak zato — in spet smo pri vprašanju, ki nas vznemirja — ker je bil v vokalizmu tako natanko ubran in melodično (intonančno) tako nezmotljivo čist. In še nekaj: *z uravnavanjem intonančne napetosti je ustvarjal najrazličnejše sloge* — od kmečkega, pri katerem je melodične loke napejal do skrajnosti, do visokostnega, kjer je lokom rezal vrhove in jim puščal le še komaj zaznavno trepetanje melodijske navzgor ali navzdol.

Župančičev sistem bralne vaje (Veronika Deseniška, Shakespeare — po pričevanju Frana Lipaha in Janeza Jermana), ko bere en sam (naj bo to avtor, dramaturg, režiser ali eden od igravcev) je pri nas verjetno enkrat, čeprav ga v gledališčih po svetu dobro poznajo (glej fotografijo v tej številki: branje Millerjeve drame »Po padcu«). Prepričan sem, da bi ga bilo treba kdajpakdaj uporabiti, a le če imamo dobrega bravca.

Mislím, da je zdaj najlepša priložnost tudi za naslednji predlog: poklicno gledališče — posebno ljubljanska Drama kot nekakšna matična gledališka hiša — *naj bi prirejalo koncertne večere, na katerih naj bi se gojila zares popolna knjižna slovenščina. Z dognano intonacijo seveda!*

Mirko Mahnič
(Prihodnjič naprej)

IZ ARHIVA SLOVENSKEGA GLEDALIŠKEGA MUZEJA

POGODBE IN ZASLUŽEK NAŠIH STARIH MOJSTROV

1. Prepis Verovškove pogodbe iz l. 1895

Pogodba.

»Dramatično društvo« v Ljubljani in gospod Anton Verovšek, igravec v Ljubljani

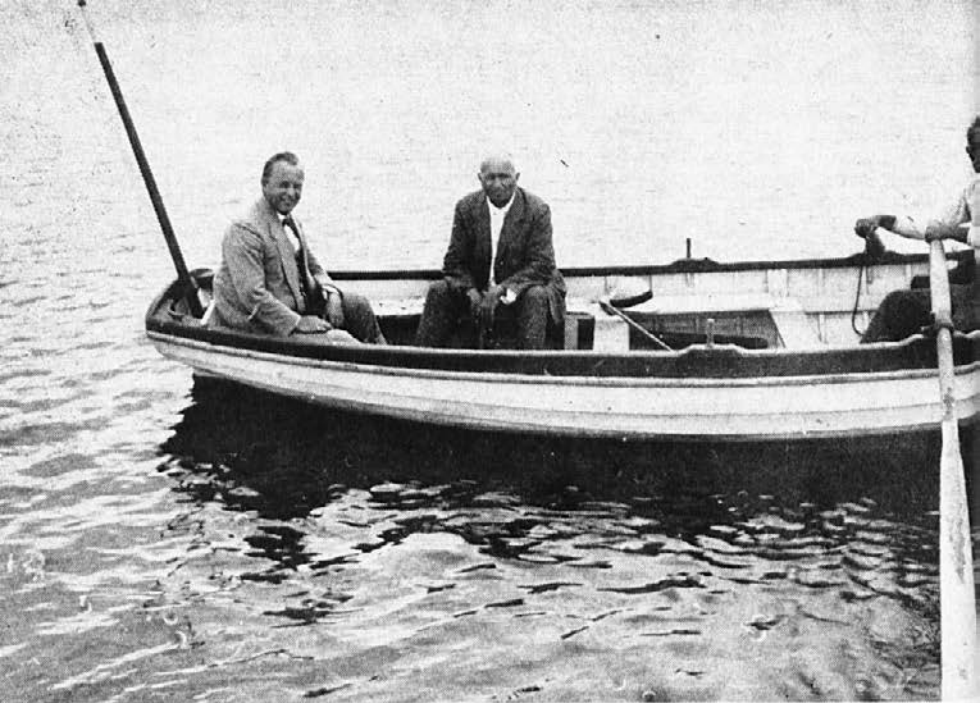
sta sklenila danes sledečo službeno pogodbo:

1. Dramatično društvo nastavi pri svojem podjetju gospoda Antona Verovšek za čas od 1. oktobra 1895 do 1. aprila 1896, ter si pridrži pravico razveljaviti to pogodbo proti trideset dnevni napovedi.

2. Gospod Anton Verovšek se zaveže:

a) po svojih najboljših močeh posvetiti svojo umetnost in nardarjenost kot igralec gledališkemu podjetju »Dramatičnega društva« in sicer kadar, koder in kolikokrat to zahteva repertoire.

b) Se udeležiti točno vseh skušenj in vaj, kakor jih določi društvo, ali vodstvo oziroma režija.



Na smrt bolni Anton Verovšek in Julij Betetto 1913 v Kraljevcih

c) Določila hišnega in disciplinarnega reda priznati in vzdrževati.

d) S to pogodbo angažovane talente nikomur drugemu skazovati za časa pogodbe, kakor le občinstvu, ki ga določi društvo.

e) V vsih prepirih, ki zahtevajo sodnijskega razzodila, se podvreči ljubljanskemu sodišču in to tudi v slučajih če ima svoje bivališče drugod ali če se preseli v inozemstvo.

3. Za vestno izpolnjevanje prevzetih dolžnosti plača »Dramatično društvo« gospodu **Antonu Verovšek**

a) mesečno gažo v znesku štirideset goldinarjev av. v.

b) potne stroške na železnici v...razredu za...oseb... od... do Ljubljane in... (točka prečrtana)

c) neobrestno predplačo v znesku...ki se vrne... (točka prečrtana)

d) (prečrtano) — b) za vsak nastop igralni honorar dva gld.

4. Če je gospod **Anton Verovšek** brez svoje krivde obolel, dobi skozi 14 dni celo, potem 14 dni polovico plače in ako bolezen dalje traja, ima društvo pravico

a) gažo ustaviti do konca bolezni, ali

b) to pogodbo razveljaviti.

Izplačevanje prostovoljne podpore je zavisno od »Dramatičnega društva«. Alikvotni del gaže tudi zapade, če član gledališča iz lastne

krivde ne more ali noče nastopiti; član tudi jamči društvu za vso škodo, ki iz tega izvira.

5. Dogodjaji, katerih ni zakrivilo društvo in ki imajo nasledek zatvoritev podjetja ali popolno nevgajanje člana občinstvu razveljavijo to pogodbo.

6. Ako bi gospod **Anton Verovšek** to pogodbo kakor koli si bodi rušil in ne bi prišel najkasnejši do **10. septembra 1895** v Ljubljano, zapade konvencionalni globi **dvesto gold. av. v.** ki je takoj plačati po menjicnem pravu.

7. Gsp... se odločno odreče kakemu ugovoru zaradi nedoletnosti ter zagotovi, da so dotične produkcije le... sam... last. (Točka črtana.)

8. **Gospod Anton Verovšek** se zaveže, že od **10. septembra 1895 l.** naprej redno prihajati k predpisanim skušnjam ter dobi za vsako skušnjo po 50 kr. in le tedaj, ako ima predstavljati manjše vloge tako zvane »šarže« — samo 30. — Tudi se gospod **A. Verovšek** zaveže, vselej, kadar potreba nanese, proti običajni nagradi štatirati. —

Ta pogodba se dvakrat spiše in obojnostransko do **10. septembra 1895 l.** zamenja.

V Ljubljani 5. septembra 1895

Dr. vit. Bleiweis Trsteniški
podpredsednik

2. Nekatero druge pogodbe iz istega leta

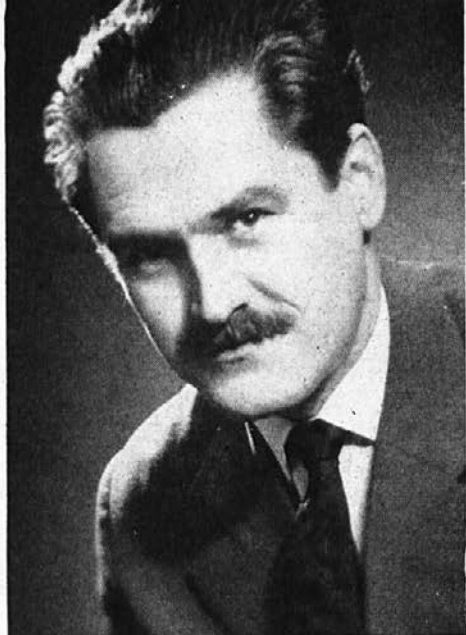
Igralec in pomožni uradnik Dram. društva **Franc Orehek** dobi mesečne gaže v znesku 30 gold. in za vsak nastop 1 gold 50 kr »igralnega« honorarja; igralka **Matilda Nigrinova** v zimski sezoni (tj. 6 mesecev) po 45 goldinarjev mesečne gaže, v poletnem času po 15 gold. mesečne podpore in po 1 gold. igralnega honorarja za vsak nastop. Igralec **Zdravko Urbančič** dobi 30 gold. mesečne plače, pevski honorar za solopartije v operi in opereti po 3 gold., za druge pevske vloške po 1 gld, medtem ko igralnega honorarja za nastope v drami nima. Igralec **Fran Lovšin**, kasnejši gostilničar v Gradišču, je prejemal 30 gold. na mesec in igralni honorar po 1 gold.

Operna pevka **Lidunka Ineman** je sklenila pogodbo za 60 goldinarjev na mesec in za 3 goldinarje za vsak igralni nastop. Zavezala se je, da bo sama vplačevala »določene prispevke za bolniško, penzijsko blagajno in zavarovanje proti nezgodi«. Pogodba tudi določa, da se gospa **Inemanova** »brez dopusta odborovega ne sme vstraniti,« za čas pa, »če se g. **Inemanova** radi otročje postelje ali nosečnosti ne more vdeležiti petja v operi, ne dobi nobene gaže«.

Igralec **Rudolf Ineman** se je pogodil za mesečnih 100 goldinarjev, za igralno nagrado po 3 goldinarje in za običajno benefico (tj. polovico čistega dohodka).

Kapelnik **Hilarij Benišek** je imel 80 goldinarjev na mesec, za dirigiranje pa je dobil od vsakega nastopa 1 fl.

Igralec **Anton Cerar-Danilo** je dobil po 50 goldinarjev na mesec in po 2 goldinarja za vsak nastop, njegova soproga **Avgusta** pa 55 goldinarjev mesečne plače in še »za vsak nastop igralni honorar in sicer po 2 gold. ako igra ulogo starejše in po 1 gold. za ulogo mlajše osebe«.



**BRANE
DEMŠAR-**
član
Drame

Z decembrom t.l. je nastopil mesto dirigenta in glasbenega svetovalca Brane DEMŠAR (1928), ki je dotlej delal v ljubljanski Operi. Novi član Drame je diplomiral na Akademiji za glasbo (odsek za dirigiranje) in opravil debut z dirigiranjem Traviate v ljubljanski Operi, kjer je dirigiral tudi Tajni zakon, Nabucca in Macbetha. Z velikim uspehom je vodil akademski pevski zbor »Vinko Vodopivec«, ki je na jubilejnim tekmovanju v Arezzu pod njegovim vodstvom dosegel tretje mesto. Vodil ga je tudi na gostovanjih po Grčiji in Egiptu. Dirigiral je filmsko in pisal scensko glasbo za Mladinsko gledališče. V Drami je izvežbal in vodil godbo in petje pri »Talcu«. Ze takrat si je v dramskem ansamblu pridobil sloves natančnega in vztrajnega, a ljubeznivega korepetitorja in zanesljivega dirigenta.

Na novem mestu mu želimo uspehov in zadovoljstva.

VESTI IZ DRAME

Novi samoupravni organi Slovenskega narodnega gledališča, ki so bili izvoljeni na volitvah 31. oktobra, so pričeli z delom — Svet Drame SNG bo kot predsednik vodil Janez Negro, dramaturg Drame SNG.

Svet gledališča, ki so v njem predstavniki vseh delovnih enot v sklopu Slovenskega narodnega gledališča, sestavljajo Ivo Anžlovar, Danilo Benedičič, Ladko Korošec, Ivanka Mežanová, Dušan Moravec, Stane Polik, France Presetnik, Erna Repinová, Stane Sever, Bojan Štih, Stanko Tancik, Tone Zupančič in Demetrij Zebre. Slednji, sicer ravnatelj Opere SNG, je bil izbran za predsednika Sveta gledališča.

Umetniški vodja varšavskega »Sodobnega gledališča« (Teatr Współczesny) se je ob zaključku turneje po Jugoslaviji in Bolgariji javil iz Varšave z brzojavko: »Slovensko narodno gledališče, Ljubljana — Smiljan Samec, Bojan Štih, Sveta Jovanović — Pošljamo Vam, dragi tovariši, in prek Vas vsemu ansamblu gledališča, najprisrčnejšo zahvalo za nepozabno prijazen sprejem in kolegialno skrb, ki ste nam jo pokazali v Ljubljani. Ohranili Vas bomo v prisrčnem in hvaležnem spominu. V imenu kolektiva »Sodobnega gledališča« — Erwin Axer.«

Da ne gre pri tem zgolj za izraz vljudnosti, nas prepričuje tudi članek, objavljen v dnevniku »Zycie Warszawy«, katerega prvi stavek pravi: »Najlepše so nas sprejeli v Ljubljani...«

Silvano Ambrogi, pisec »Birozavrov«, katerega izjavo o uprizoritvi v naši Drami smo že priobčili (GL št. 4 — str. 174) je iz Rima poslal naslednjo brzojavko, naslovljeno Drami SNG: »Ob vrnitvi v Italijo želim izraziti svojo globoko hvaležnost za čudovito gostoljubje, ki mi ga je nudila Ljubljana in najbolj živo občudovanje za bleščečo postavitev »Birozavrov«. Zahvaljujem se posebej ravnatelju Bojanu Stihu, režiserju Jožetu Babiču, vsem sijajnim igralcem in razumnemu občinstvu. Z vsem prijateljstvom in naklonjenostjo — Silvano Ambrogi.«

Posle administrativne tajnice ravnateljstva Drame SNG je namesto Marije Kobentarjeve prevzela Cveta Reboljeva, ki je bila pred tem v službi na Upravi SNG.

Vršilec dolžnosti tehničnega šefa Drame SNG je s 1. decembrom postal Vinko Rotar, ki je po upokojitvi opravljal v Drami SNG delo pomožnega električarja.

V začetku decembra so v Trstu odprli novi slovenski kulturni dom; v njem je dobilo svoje stalne prostore tudi tržaško Slovensko gledališče, ki je za otvoritveno predstavo 12. decembra 1964 pripravilo Bratka Krefta »Po brezkončni poti«. V teh prizorih iz Prešernovega življenja je nastopil kot gost tudi član Drame SNG Maks Furijan v vlogi Scheuchenstuela.

Drama SNG že skozi nekaj sezon ni uprizorila nobene mladinske igre; del te dejavnosti je prevzelo Mladinsko gledališče, ki je v tej sezoni uprizorilo že pet iger — Zarka Petana »Starši naprodaja«, sodeloval je tudi naš honorarni član Vinko Hrastelj — Schwarzovega »Golega kralja« z Vinkom Hrasteljem, Pavletom Kovičem in Jurijem Součkom — Mikelnov »Strip trup, denarja kup«, z Maksom Furijanom in Vinkom Hrasteljem — Smiljana Rozmana »Čudežni pisalni strojček«, kjer igrajo tudi Janez Albreht, Vinko Hrastelj, Pavle Kovič in Kristijan Muck. Zadnja uprizoritev Mladinskega gledališča je »Gospod Petelin«, srednjeveški francoski tekst, ki ga je režijsko pripravil France Jamnik z Jožetom Zupanom v glavni vlogi.

Skupina Dramskega studia (prejšnji Ad hoc) je v novembru (21. 11.) v Viteški dvorani Križank pripravila krstno predstavo dramskega prvenca Smiljana Rozmana »Veter«. Pri uprizoritvi so sodelovali tudi člani Drame SNG Polde Bibič, Vinko Hrastelj, Elvira Kraljeva, Kristijan Muck in Dušan Škedl.

V okviru iste skupine so v decembru obnovili Strindbergovo »Gospodično Julijo« z Dušo Počkajevo v naslovni vlogi in z Lojzetom Rozmanom v vlogi Jeana.

Po dolgoletnih pripravah, pričakovanjih in odlašanjih je v ponedeljek 7. decembra 1964 končno pripeljal ob hišo naše Drame prvi kamion z materialom za postavitve delavske barake SGP »Grosuplje«. Ta dan in to dejanje predstavljata začetek praktičnih del za tako nujno adaptacijo naše gledališke hiše.

Igralca Drame SNG Andreja Kurenta in Jurija Součka je Komisija za kulturne stike s tujino izbrala za štirinajstdnevni obisk bukareških in sofijskih gledališč. Oba sta bila v Romuniji oz. v Bolgariji od 10. do 24. decembra 1964.

Ena prihodnjih premier v Drami bo delo zadnjega dobitnika Nobelove nagrade za književnost Jeana Paula Sartra (le-tó je odklonil) »Hudič in dobri bog« (Le diable et le bon dieu) v režiji Franceta Jamnika. To bo prvi Sartre v osrednjem slovenskem gledališču.

D. S.

ZDRUŽENE PAPIRNICE - LJUBLJANA

sedež: V E V Č E — p. Ljubljana-Polje

Ustanovljena leta 1842

IZDELUJE:

SULFITNO CELULOZO I. a za vse vrste papirja
PINOTAN za strojila

BREZLESNI PAPIR za grafično in predelovalno industrijo, za reprezentativne izdaje, umetniške slike, propagandne in turistične prospekte, za pisemski papir in kuverte najboljše kvalitete, za razne protokole, matične knjige, obrazce, šolske zvezke in podobno.

SULFITNO CELULOZO I. a za vse vrste papirja.

SREDNJEFIN PAPIR za grafično in predelovalno industrijo; za knjige, brošure, propagandne tiskovine, razne obrazce, šolske zvezke, risalne bloke in podobno.

KULERJE za kuverte, obrazce, bloke, fomularje, reklame in propagandne tiskovine

KARTONE za kartoteke, fascikle, mape.

RASTER PAPIR brezlesni in srednjefin za šolske zvezke, za uradne in druge namene.

PELURNI PAPIR bel in v barvi.

Z A H T E V A J T E V Z O R C E !

ŽIČNICA

LJUBLJANA, TRŽAŠKA 69

Telefon 21-686, 22-194

Izdelujemo, projektiramo in montiramo industrijske, gozdne, turistične in športne žičnice in žerjave.

Zahtevajte ponudbe tudi za lesno obdelovalne stroje in naprave.

Saturnus

TOVARNA KOVINSKE EMBALAŽE LJUBLJANA

PROIZVAJA VSE VRSTE LITOGRAFIRANE
EMBALAŽE — KOT EMBALAŽO ZA PRE-
HRAMBENO INDUSTRIJO, GOSPODINJSKO
EMBALAŽO, BONBONIERE ZA ČOKOLADO,
KAKAO IN BONBONE TER RAZNE VRSTE
LITOGRAFIRANIH IN PONIKLJANIH PLAD-
NJEV. RAZEN TEGA PROIZVAJAMO ELEK-
TRIČNE APARATE ZA GOSPODINJSTVA KOT
N. PR. ELEKTRIČNE PEČI.

IZDELUJEMO TUDI PRIBOR ZA AVTOMO-
BILE IN KOLESNA, IN SICER AVTOMOBILSKE
ZAROMETE, VELIKE IN MALE, ZADNJE SVE-
TILKE, STOP-SVETILKE, ZRAČNE ZGOŠČE-
VALKE ZA AVTOMOBILE IN KOLESNA TER
ZVONCE ZA KOLESNA. IZDELUJEMO TUDI
PLOČEVINASTE LITOGRAFIRANE OTROŠKE
IGRAČE.



SPLOŠNO GRADBENO PODJETJE GROSUPLJE

Telefon Grosuplje 13
Tekoči račun pri Narodni banki
Grosuplje 600-21
1-18

projektiramo in izvajamo vsa gradbena dela



TOVARNA ELEKTRIČNIH APARATOV LJUBLJANA, Rimska c. 17

IZDELUJE: releje za zaščito, daljinska stikala zračna do 100 A in gljna do 15 A s termično zaščito, zaščito proti požaru, programska stikala vseh vrst, aparate s področja industrijske elektronike, merilne in specialne transformatorje, signalne naprave za elektrogospodarstvo in industrijo.

tops

**TOVARNA PISARNIŠKIH
STROJEV IN PRECIZNE
MEHANIKE - LJUBLJANA**



LJUBLJANA - SAVLJE 18 a • Telefon: centrala 382-271 do 382-274 — glavni direktor 382-270 — komercialni direktor 382-275 — tehnični direktor 382-212 • Telegram: TOPS, Ljubljana.

Državna založba Slovenije

je izdala v letu 1964 v knjižni zbirki

BIOGRAFIJE

v štirih knjigah tri življenjepisne romane o treh znamenitih zgodovinskih osebnostih:

John Erskine: KRATKOTRAJNA SREČA
FRANCOISA VILLONA

Irving Stone: V ZANOSU IN OBUPU
(MICHELANGELO) I. in II. knjiga

Herman Kesten: KOPERNIK IN NJEGOV SVET

V letu 1965 so na programu v knjižni zbirki

BIOGRAFIJE

naslednja dela:

Walter G. Armando: PAGANINI

Charlie Chaplin mlajši: MOJ OČE CHARLIE
CHAPLIN

Werner Steinberg: DAN JE ZALJUBLJEN V NOČ
(roman o H. Heineju)

Irving Stone: LJUBEZEN JE VEČNA (roman o
Mary T. Lincolnovi in Abrahamu Lincolnu)

Na zbirko se lahko naročite v vseh knjigarnah ali pri

DRŽAVNI ZALOŽBI SLOVENIJE
Ljubljana, Mestni trg 26

Kemična tovarna Moste

Ljubljana

Ob železnici 14

Telefon: h. c. 30-351,
komerc. odd. 30-732,
direktor 33-112,
poštni predal 589/XI.

Proizvaja po svetov-
no znani kvaliteti, v
tuzemstvu pa prodaja
po najnižjih cenah:

Aluminijev oksid –
glinica Al_2O_3

Aluminijev hidrat
 $Al(OH)_3$

Aluminijev sulfat
 $Al_2(SO_4)_3 \times H_2O$

Kalijev-aluminijev
sulfat $K_2SO_4 \times$
 $Al_2(SO_4)_3 \cdot 24 H_2O$

Živosrebrov oksid
 HgO

Kalomel Hg_2Cl_2

Zahtevajte ponudbe in vzorce in prepričali se boste!

ETO

UPORABLJAJTE PRI PRIPRAVI MESNIH,
BREZMESNIH JUH TER JUH IZ KOSTI

ETO

JE ODLIČEN DODATEK PRI KUHANJU
SRBSKEGA PASULJA, PASTA FIŽOLA
TER RAZNIH PRIKUH.

NAŠ NASLOV:

JUGOREKLAM

LJUBLJANA, KIDRIČEVA 5

TELEFON 21-965

Izdelujemo vse vrste embalaže v barvnem tisku. Lastna litografija. Za vse reklame se obračajte na nas. Tisk — časopisni oglasi, kino reklama. Naročila sprejemamo ZA CELOTEN TERITORIJ SFRJ

PROJEKTANJSKO
PODJETJE

Projektivni atelje Ljubljana

izdeluje:

kompletne urbanistične elaborate, programe in projekte (regionalne, za vplivna območja, ureditvene, zazidalne in situacijske)

ter projekte:

družbenega standarda industrijskih zgradb za cestna omrežja (v krajih in izven njih) za kanalizacije in čistilne naprave za naselja in industrijo za vodovode za centralno ogrevanje in prezračevanje za statiko in vse vrste konstrukcijskih visokih in nizkih gradenj in se priporoča za naročila!

Sedež podjetja je: LJUBLJANA — KERSNIKOVA 9 — Tel. 30-888

Jugotehnika

- »ELEKTROVAL«, Ljubljana — Mesni trg 15
- »ELEKTROCENTER«, Ljubljana — Čopova 4
- »RADIOCENTER«, Ljubljana — Cankarjeva 3
- »BLISK«, Ljubljana, Titova 61
- »JUGOTEHNIKA«, Ljubljana — Dalmatinova 11
- »RADIOCENTER«, Domžale — Ljubljanska 2
- »RADIOCENTER«, Bled
- »RADIOCENTER«, Kranj — Koroška 9
- »RADIOCENTER«, Maribor — Partizanska 6

SLOVENIJAŠPORT

TRGOVSKO PODJETJE
NA MALO IN VELIKO
V LJUBLJANI

S POSLOVALNICAMI V MARIBORU, KRANJU, CELJU IN JESENICAH VAM NUDI V VELIKI IZBIRI ŠPORTNO IN TELOVADNO ORODJE, CAMPING OPREMO, SMUČARSKO OPREMO, OPREMO ZA PODVODNI RIBOLOV, DVOKOLESA, ŠPORTNO OBUTEV IN OBLAČILA TER DRUGE ŠPORTNE REKVIZITE

Dobra kvaliteta
— zmerne cene.

Oglejte si
bogate zaloge
v vseh
poslovalnicah

SPLOŠNO GRADBENO PODJETJE

SLOVENIJA CESTE

prevzema in izvršuje
vsa gradbena dela na objektih
visoke in nizke gradnje

Specializirano podjetje
za gradnjo cest z različnimi sistemi
vozišč, predorov ter za asfaltna
dela.

Lastna mehanizacija z obrati
za popravilo in izdelavo
gradbenih strojev.

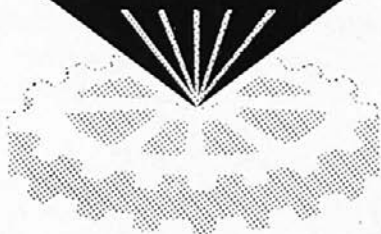
Lastni projektivni biro.
Dobava kmetijskih agregatov
iz lastnih kamnolomov.

LJUBLJANA
Pražakova 1

Podjetje
za promet
z odpadki

DINOS
DINOS
LJUBLJANA

Ljubljana,
Parmova 33



s svojimi odkupnimi postajami v vseh večjih krajih Slovenije

**ODKUPUJE VSE VRSTE ODPADKOV PO NAJVIŠJIH
DNEVNIH CENAH**



SLOVENIJA VINO

Ljubljana, Frankopanska 11

nudi za izvoz in domači trg:

- kvalitetna namizna in steklenična vina, slivovko,
- Wine's Brandy, Vermouth, Extra Bacchus

Priporočamo se za obisk v naši trgovini na Cankarjevi cesti 6
in točilnici v Šentvidu pri Ljubljani.

ZA ZIMO IN ŠPORT HOLA - HOP,

ZA VSAKO PRILOŽNOST

PA NOGAVICE, IZDELEK

TOVARNE NOGAVIC

LJUBLJANA



Blago za večerne obleke, najbolje izberete v trgovinah

Veletekstila - Kresija

Ostale modne predmete (srajce, kravate, pletenine) v galanterijskih trgovinah CVETA, Stritarjeva 6, PERLON, COPOVA 12, AJDOVŠČINA, Gosposvetska 1, MOŠKA IN ŽENSKA MODA, Trubarjeva 27, CVETA, Miklošičeva 22, SVILA, Trubarjeva 9, VELETEKSTIL, Celovška 99, VELETEKSTIL — ŠIŠKA, Zvezna ulica.

**USNJE, USNJENO GALANTERIJO,
ČEVLJARSKO-SEDLARSKO ORODJE
IN POTREBŠČINE — AVTO GUME,
TEHNIČNO GUMO — PLASTIČNE
MASE, PLASTIČNO GALANTERIJO —
TEHNIČNI TEKSTIL, VRVARSKÉ
IZDELKE — ZAŠČITNA SREDSTVA —
KOVINSKO GALANTERIJO
BIŽUTERIJO — DOMAČE IN
UVOŽENE IGRAČE — IZBERITE
V SORTIRANIH ZALOGAH**

VELETRGOVINE

ASTRA LJUBLJANA
BEŽIGRAD 6 — TELEFON: 32-394

COSMOS

INOZEMSKA ZASTOPSTVA

LJUBLJANA, Celovška cesta 34, telefon 33-351

KONSIGNACIJSKA SKLADIŠČA — SERVIS

SEMENARNA LJUBLJANA Gospodetska cesta 5

Prodajamo na debelo in drobno vse vrste in sorte kakovostnih semen krmnih, vrtnih in cvetličnih rastlin.

Cenjenim odjemalcem nudimo bogat izbor zelenjadnih in cvetličnih semen v originalnih zaprtih vrečicah.

Zagotavljamo odjemalcem, da bodo v naših poslovalnicah
v LJUBLJANI, Gospodetska 5, Vodnikov trg 4
v MARIBORU, Dvoržakova 4
v ZAGREBU, Kraševa 2,
v BEOGRADU Prizrenska 5

solidno postreženi po konkurenčnih cenah.

TUBA

LJUBLJANA, KAMNIŠKA 20

TOVARNA KOVINSKIH IN PLASTIČNIH IZDELKOV

proizvaja izdelke iz plastičnih mas za farmacevtsko, kemično, avtomobilsko, elektro in radio-tehnično industrijo, kakor tudi predmete za široko potrošnjo, tehnične izdelke in embalažo iz aluminija, svinčeno ter pokositreno embalažo.



Kirijska
LJUBLJANA

SLAŠČIČARNA Bežigrad

TITOVA 101

TELEFON 37-662

SE PRIPOROČA!

drama



gledališki list