

PREŠERNOVO



GLEDALIŠČE

V K R A N J U

TELEFON ŠTEVILKA 355

# Gledališki list

SEZONA

1945 - 1946

7

BRANISLAV NUŠIČ — CIRIL DEBEVEC

**POKOJNIK**

Cena din 2.—

Branislav Nušić:

# POKOJNIK

KOMEDIJA V TREH DEJANJIH S PREDIGRO

Spisal Branislav Nušić. Prevel Ciril Debevec. Režija Dore Kern

## OSEBE:

Pavle Marić . . . . .	Klavora Ado
Milan Novaković . . . . .	Mayr Metod
Spasoje Blagojević . . . . .	Fugina Ivan
Gospod Djurić . . . . .	Likar Fric
Ljubomir Protić . . . . .	Bratkovič France
Anta . . . . .	Vajt Jela
Mladen Djaković . . . . .	Gogala Jardo
Mile . . . . .	Rode Stane
Aljoša . . . . .	Eržen Tone
Adolf Schwarz . . . . .	* * *
Rina . . . . .	Hlebš Sonja
Vukica . . . . .	Vařacha Milada
Agnja . . . . .	Iglič Božena
Prvi agent . . . . .	Dežman Beno
Drugi agent . . . . .	Vertovšek Milan
Zofija . . . . .	Mali Tinka
Ana . . . . .	* * *
Marija . . . . .	Sagadin Vera

Predigra se vrši pri Mariću, prvo dejanje pri Novakovičevih, drugo in tretje pri Blagojeviću. Med predigro in prvim dejanjem minejo tri leta. — Po prvem dejanju daljši odmor

# GLEDALIŠKI LIST

## PREŠERNOVEGA GLEDALIŠČA V KRANJU

1945—1946 ★ ŠTEV. 7

Branislav Nušić:

### *Pokojnik*

Premijera 28. marca 1946

„V jetniški celici? In zakaj? Mar zato, ker zahtevam, naj mi vrnejo razbojniki ugrabljeno čast, mojé delo in premoženje? Ali sem zato morda agent anarhističnih celic, ker hočem razkrinkati vas, roparje in razbojnike? Ali pomeni to za vas razdiranje družbe in družbenega reda? Mar so perverzne žene, lažni prijatelji, razbojniki na univerzi, tatovi tujega premoženja in krivoprisežniki tisti stebri, na katerih sloni ves ta vaš družbeni red?“ Te besede „pokojnika“ so nedvomno osrednje besede te komedije, s katero se je pokojni B. Nušić poslovil od sveta. Gotovo neveselo slovo tega vodilnega humorista in dovtipneža, ki je več kot trideset let s šalami in smehom govoril svojemu narodu bridke in najtrše resnice o njegovih pomanjkljivostih, napakah in grehah. Za slovo mu je povedal ta svoj dolgo zatajevani obup, ki velja domačemu življenju in današnjemu svetu sploh.

Sveč je propal in pokvarjen. V njem uspevajo samo brezobzirni, ničvredni, tisti, ki se jim ne gabijo nobena sredstva, tisti, ki nimajo pomislekov, ljudje, ki vedo, da je morala eno, življenje pa nekaj drugega. Človek, ki mu je morala življenje, je obsojen, kajti nevaren je temu vesoljnemu „življenju“, ki je vse nekaj drugega kakor morala.

„Pokojniku“ se pozna dvoje stvari: neugnana volja, povedati svojo zadnjo besedo in resnico in naglica, nestrpnost, s katero je hotela ta zadnja izpoved na dan. Nušiću se je mudilo in hotel je biti iskren do kraja. Odtod siloviti vzpon zadnjega dejanja v „Pokojniku“, ki vsebuje morda največje in najstrajšnejše prizore, kar jih je kedaj napisal, a odtod tudi nestrpnost v oblikovanju prvega dela komedije, ki je zgrajen bežno, razmišljeno, in kakor v neučakani misli na zadnje dejanje. To mu je bilo predvsem treba povedati; treba se je bilo posloviti.

Za ljubljanski gled. list: Josip Vidmar.

### *Razgovor z režiserjem*

— S „Pokojnikom“ je napisal Nušić delo, v katerem se je kakor v neki usodni slutnji utrnila iz njega njegova resnična vrednota, dozorela je do tistega zrelega spoznanja, ki ga daje smrtna slutnja, terjajoče od človeka zadnji vzpon in podvig duha.

— V čem se razlikuje „Pokojnik“ od drugih Nušičevih del?

— Zanimivo je, da je pričel svojo odrsko delo s „Sumljivo osebo“, igro, ki je bila napisana povsem pod vplivom Gogolja, toda s to osnovno napako, da ga je kopirala idejno in oblikovno — seveda ga še zdaleka

ni dosegla —; v njej sta bili Nušičeva pisateljska osebnost in svojstvenost komaj naznačeni in zato medli. Tekom let pa se je razvijala in razvila v njegov slog, tako da je njegovo zadnje delo zopet gogolijada — toda tokrat v najboljšem smislu besede: Gogoljevski sta miselna zasnova in dramaturška ekspozicija, oblikovno pa je ostal pisatelj zvest svojemu lahkotnemu slogu, ki se očituje tudi v lagodni vsakdanji govorici, nušičevskih frazah, splošne, nekake skice značaje; v tej igri pa so se razvile iz skiciranih tipov že v simbole.

— V čem je jedro igre in glavno dejanje:

Vsebinsko nam predoči človeka, ki velja (radi udarcev usode, — pregnala ga je iz njegovega življenjskega okolja in delokroga, —) za pokojnika. Ko se kot tak pojavi sredi svojcev, se družba njegovi vrnitvi v življenje upre, ter ga nagonsko in razumsko iz preračunljivosti izloči iz svoje sredine. Skoraj pošastno se dojmi človeka mrtvaški ples svojte, ki „pokojnika“ uniči, stare in potepta, ter mu kratkomalo vzame pravico do življenja. „Pokojnik“, pošten, blagoroden toda pasiven značaj je simbol redkega človeka in pozitivnih človeških vrednot sploh, ki se v prevladajočem kaosu, korupcije, nasilja in premoči utapljaajo, ker ne zmorejo več odpora. V tem načinu tolmačenja idejnega jedra leži vsa teža Nušičevega dela in kdor gleda nanj drugače, ga ni doumel v najglobljem bistvu. Glede na svetovno literaturo, ki jo poznam, smelo trdim, da ima ta igra evropski format, ker je najznačilnejša komedija človeškega cinizma in ima občečloveško veljavo. Način, kako žre hijena — družba poštenjaka in kako zmaga nad njim korupcija, je porazna slika tedanjega sveta. Motiv vrnitve „pokojnika“ vzbuja osocijacije na različne vrnitve, ki jih obravnava vojno leposlovstvo: boj izkoreninjenecv z družbo, ki jim odreka pravico do življenja, vsebuje veliko tragiko. V Nušičevi satiri pa zadobi naravnost pošasten učinek, med smehom nam zastaja dih in nas obhaja groza nad strahoto dogodkov. Višek učinka pa doseže igra v tretjem dejanju z Maričevo obtožbo in žigosanjem tedanje družbe.

Njeni glavni predstavniki so poleg pokojnika še: tip parvenija, ki je pridobil z goljufijo tuje premoženje, človek brez značaja, cinik in lahkoživec, ki mu je morala zakonskega življenja brezpomembna beseda, primer nepoštenjaka v malem, ki ima vedno smolo in nikoli ne uspe, tip učenjaka, ki živi in napravi kariero na račun svojega prijatelja in njemu ukradenega dela in po svoji mehkości in nesebičnosti sijajno označena oseba emigranta. Zanimivo je dejstvo, da niti Nušič, niti naš Cankar nista v vseh svojih igrah ustvarila niti ene pomembne ženske podobe. Pokojnika žena je povprečna, bogata meščanka brez čustvene vsebine in brez moralnih vrednot, druga nastopajoča ženska oseba je površna moderna goska, tretja pa tip stare samice z različnimi neizživljenimi kompleksi.

— Delo je v izvorniku nekoliko obsežno — ali si ga zaradi tega skrajšal?

— Da, črtal sem nekaj dolgoveznosti in lokalizmov ter sem izluščil iz celote predvsem tište bistvene prizore, ki dajejo delu miselni poudarek in osnovi ton, tako da je dobilo značaj občečloveške in ne samo lokalne slike.“

# Naloge igralske umetnosti

Naloga igralske umetnosti kot dela celotne gledališke umetnosti je, da z umetniškim ustvarjanjem vseh v gledališko literarno delo vključenih likov prikaže dramsko delo, ki je napisano v knjigi, v živi prepričevalni podobi na odru.

Šele s tem živim prikazovanjem dramskih del na odru dobe te literarne umetnine svojo končno obliko. Predvsem zato, ker so napisane z namenom, da se vprizore, a tudi v globljem smislu, ker je bistvo vsake zapisane drame v tem, da je kot podoba življenja, ki ga prikazuje, v toliko nepopolna, v kolikor mora poudarjati predvsem dramatične momente življenja. Epična širina in lirična statičnost bi v dramskem delu bile ovira za dramsko dinamičnost.

So dramska dela, ki so v gornjem smislu nehote ali tudi hote premalo dramatična, da bi prišla za vprizoritev v poštev, čeprav zavzemajo v literaturi svoje vredno mesto. Ni namreč treba, da bi njih za vprizoritev neprimerna oblika pomenila njih manjšo umetniško vrednost. Ne! A ta vrednost je tedaj samo literarna. Lahko se pa zgodi, da se takšno nedramatično delo kdaj tudi vprizori; to se pravi, da tvegamo z njim umetnosten eksperiment. In nikakor ni izključeno, da takšno delo na odru trenutno tudi uspe, kar se tiče namreč njegovega splošnega vpliva na občinstvo. A tedaj uspe samo zaradi tega, ker je v njem toliko pesniških in etičnih vrednot, ki občinstvo prevzamejo s svojo lepoto. Nikakor pa se takšno delo, ko je enkrat vprizorjeno, ne pojavlja vedno znova na odru, ker ne zadosti — največjemu pričakovanju občinstva, ki prihaja v gledališče notranje čisto drugače usmerjeno kakor je takrat, ko se pogloblja doma med štirimi stenami v — knjigo! Občinstvo, ki prihaja v gledališče, pričakuje, da ga bodo dogodki na odru prevzemali s svojo dramatično razgibanostjo in z napetostjo celotnega dejanja, da bo sodoživljalo ona trenja med posameznimi liki drame, ki so posledica že vnaprej danih ali v teku dejanja nastajajočih konfliktov med njimi. Zaostritev teh trenj in njih rezultat — vesel ali tragičen — to je tisto, kar občinstvo ob predstavi najbolj mika in pričakuje.

Znano je, da je celo med stalnim gledališkim občinstvom zelo malo onih ljudi, ki bi dramsko delo z užitkom prebirali. To pa zaradi tega, ker je vpliv dramskega dela, če ga samo bereš, za bralca, ki nima one bujne domišljije, ki odlikuje umetnostnega ustvarjalca, zaradi svojega v primeri z romanom ali drugo epično pesnitvijo zelo pičlega besedila pomanjkljiv, torej nezadosten.

Šele vprizoritev ustvarja namreč tudi tiste skrite toke življenja, ki lebde v dramskem delu med vrsticami in za besedami, ter oživlja obenem tudi — idejnost dela.

Iz tega spoznamo, da je igralčeva, oziroma režiserjeva umetnost čisto svojska umetnostna panoga, ki ne poustvarja samo, temveč mora soustvarjati, če naj zaživi dramatikovo delo na odru polno in prepričevalno v oni obliki, ki odgovarja tisti, ki je zaživeta v pesnikovi domišljiji, ki je pa zaradi arhitektonskih in estetskih zakonov dramskega dela ni smel in mogel prenesti v celoti v knjigo, ker bi se sicer moral odločiti, da napiše namesto drame — črtico, novelo ali roman, ki bi mu dovoljeval, da oživi v bralcu z besedami ono splošno nastrojenje, lirično zvenenje in podobo okolja, ki ga pričarata na oder s svojimi sredstvi režiser in igralec.

Iz vsega tega sledi, da je ustvarjalna naloga igralčeve umetnosti zelo globoka in velika Oderskemu tvorcu v knjigi napisana drama niti v toliko ni zadostna podlaga za njegovo umetnino, ki je predstava ali posamezni lik v njej, kakor je muzikalnemu dirigentu partitura opere. V partituri je dinamično svojstvo opere že določeno v onem zvenenju, ki ga je ustvarjal in končno veljavno dognal že komponist v svoji domišljiji; medtem ko mora dramski igralec in režiser vse to zvenenje črpati intuitivno ustvarjati iz svoje domišljije. Odrskemu tvorcu je torej napisana drama samo gmota, iz katere mora ustvariti čisto svojo umetnino! Obdarovan mora biti torej prav tako z veliko in bujno domišljijo, kakor vsak drug umetnik, sicer bi bile njegove ustvaritve le onemoglo jecljanje, ki bi ostajalo daleč za resničnimi umetninami dramatikov, tako, da bi njegovo prikazovanje posameznega lika oziroma celotnega dela zmanjšalo na odru še tisti vtis, ki ga ima za bralca z domišljijo že v knjigi.

Naloga igralčeve umetnosti ni torej samo velika, temveč tudi nad vse — odgovorna!

## Pota do slovenskega teatra

V Gorkega drami „Na dnu“ nastopa poleg drugih življenjskih brodomcev tudi nekdo, ki je bil nekoč, ko ga usoda še ni potisnila k zidu, igralec. Vsi njegovi tovariši ga imenujejo „Akterja“ in tajinstveni Satin pripoveduje o njem: „Zdaj je propadel in zapit, ampak nekoč je bilo z njim drugače. Res, da je besede v vlogi samo zlogoval, ampak tedaj, ko je stopil na oder, se je gledališka dvorana tresla od ploskanja in navdušenja.“

V tej kratki izjavi je zapopadeno več, kot bi človek na prvi hip mislil. Povedano je, da je igralska darovitost nekaj samosvojega, da niso šole, izobrazba, načitanost in podobno, nujnost — nujnost je le božanska iskra, ki tli v človeku, se vname in zagori v mogočno bakljo velikega talenta — genijalnega igralca.

Vendar so ti primeri redki in po večini stopa igralec ali igralka vendar skozi dobo, ki se sme imenovati šolska doba. Naše gledališče je sprejemalo dolgo vrsto let svoj naraščaj iz take praktične življenjske šole in šele najnovejši čas je odprl mladim talentom možnosti strokovnega šolanja. Oglejmo si malo ta razvoj, oglejmo pota, ki so vodila k našemu teatru.

Prvi začetki našega gledališča so izrazito ljubiteljskega značaja. Iz priložnostnih prilik se je pojavila potreba po gledališki predstavi in to so opravili mladi navdušeni bolj ali manj dobro. Iz teh se je v teku let izcimil stalen kader diletantov, in ti diletantje so oddali potem, ko je šla beseda o stalnem gledališču, spet svoj prispevek poklicnih igralcev. Vse je bilo torej praksa in ne šola. — Če pogledamo natančno, je ostalo prav za prav tudi do danes tako, kajti tudi dandanes so diletantski odri oni, ki sejeje, orjejo in oddajo marsikak žlahten sad potem poklicnemu gledališču.

V tistih letih se je oživotvorilo „Dramatično društvo“ (l. 1867.), ki je položilo temelj poznejšemu narodnemu gledališču. Poleg drugega si je nadelo „Dramatično društvo“ tudi nalogo, skrbeti za naraščaj. Vsako leto so bili poleti tečaji in šole, ki so jih vodili priznani igralci in igralkе. Zgodilo se je, da so iz teh tečajev izšli vidni talenti, ki so se kmalu uveljavili. Kje so se ti ljudje nadalje učili? „Dramatično društvo“ je v pomanjkanju domačih igralcev segalo po ruskih, čeških, poljskih — ti so bili učitelji našemu naraščaju, ki je ob velikih naših slovenskih igralcih: Borštniku, Verovšku, Borštnikovi, Danilovi in drugih rasel, se učil in zorel. Domači člani so bili navezani v času dolgih počitnic na skromne podpore, da so stopili preko naše meje pogledat, kako se pleto gledališke zadeve na Dunaju, Pragi, v Berlinu in morda še kje. Vsi drugi centri gledališke kulture so nam bili tuji in o francoskem ali ruskem teatru nismo vedeli prav ničesar.

\*

Tako je živel slovenski teater od ustnega izročila ali pa od gledanja in ni imel prilike zasaditi svojih korenin. Krepki talenti so se pognali preko ozkih sten, a razviti se niso mogli, ker tukaj, ob tem trenutku je nastala nujna potreba po strokovnem znanju in ne samo po opičjem oponašanju navidezne tradicije. Tu zastavi nekako leta 1916. priznani slovenski igralec in režiser Mila n S k r b i n š e k neizbrisno črto: posveti se kot abiturijent realke gledališču, absolvira na Dunaju gledališko šolo in postane nekako prvi poklicni, strokovni igralec. Res je, tudi Borštnik (največji slovenski igralec) je posečal šolo, a on je bil že igralec — v primeru Skrbinška pa je bil to dogodek. Temu so sledili avtomatično

drugi. Naj omenimo samo režiserja prof. O. Šesta. V to dobo spada tudi porast naših opernih pevcev: Betetta, Rijavca, Levarja, ki so s šolo prinesli sloves igralca pevca v našo domovino.

\*

Vse to je bilo do svetovne vojne. Ta je odkrila poleg grozot tudi marsikaj koristnega — odkrila je ruski teater in ob nje koncu je dobilo tudi slovensko gledališče svojo oploditev od enega najslavnejših teatrov na svetu, od „Moskovskega Hudožestvenega teatra“ s svojimi slavnimi igralci in režiserji: Stanislavski, Dančenko, Kačalov, Moskvina, Germanova, Čehova, Križanovskaja, Masalitinov in drugimi, — o katerih smo poprej samo čitali v časopisih. Evropsko gledališče je postalo vseobča last in tudi majhni narodi niso hoteli zastajati. Leta 1919. se je ustanovila v Ljubljani pod okriljem gledališča Dramatična šola, kjer so poučevali najodličnejši strokovnjaki. Žal, je moral ta institut po treh letih zaradi težav prekiniti svoje delo, vendar zaznamuje najodličnejše uspehe, kajti mnogo odličnih članov slovenskega gledališča so obsolventi tega zavoda.

\*

Potreba je ostala. Leta kasneje je ljubljanski drž. konservatorij spet otvoril stolico za deklamacijo in dramsko igro, ki se je zatem na drž. glasbeni akademiji še temeljito izpopolnila.

S tem, da smo dobili doma zavode, ki skrbe za naraščaj gledališča, še ni rečeno, da smo se držali samo naših šol. Število gojencev in absolventov se je znatno povečalo in lahko trdimo, da je danes v gledališču akademska izobrazba že predpogoj. Praga je dala režiserje Debevca, Krefta in Žižka, Dunaj M. Danilovo, Slavčevo, Malca, Berlin Štupico, Košiča, Severjevo, Pariz Šaričevo, Zagreb Boltarjevo. Razen tega so pa ponesle sleherne počitnice veliko število slovenskih igralcev, igralc in režiserjev v tujino, kjer so gledali, študirali in primerjali.

Velik dobrotnik slovenskega gledališča je bilo v Ljubljani „Dramatično društvo“, ki si je stavilo tako ob svoji ustanovitvi nalogo poleg drugega tudi podpirati in vzgajati gledališki naraščaj. Nemalo talentov je to društvo podpiralo in jim omogočilo študij v tujini.

Pa ne samo igralci in režiserji so študirali. Tudi publika! Publika je imela v Ljubljani priliko videti veliko število tujih gostovanj sijajnih skupin in posameznih igralcev. Videli so Hudožestvenike, dunajski Burgtheater, Comédie française, Milansko scalo in dr. Ob vseh teh gostovanjih mirne vesti lahko rečemo: kar tako pa le ni, kar brez cene pa le ni naša reč, naše delo in naša vnema za naše slovensko gledališče! No, danes pa imamo v Ljubljani „Akademijo za igralsko umetnost“, kar bo za porast našega gledališča nedvomno neprecenljive vrednosti!



Ni slučaj, da je delal Peter Malec pred leti kot svojo prvo režijo C. Arxovo: „Izdajo pri Novari“ in da jo je ponovil za deseto obletnico svojega gledališkega udejstvovanja. Vsekakor ima tesen odnos do tega dela, še več, dejala bi, da je ono tipično za njegovo režisersko in igralsko izraznost. Vsebinsko in formalno.

Malcu „leže“ prvenstveno drame arhaične preprostosti in velikih potez drame, v katerih sproži konflikt usodnost človeških pranagonov.

Njegov umetniški Credo je stilizacija. On zlije življenjska spoznanja v čim preprostejšo, poenostavljeno, a zato tem bolj nazorno obliko. Iz mnogoterosti človeka podaja prevladujoče, najznačilnejše. In ker je „Izdaja“ drama, v kateri je pisatelj zasledoval isti cilj, sta se njegovo in režiserjevo hotenje krili. Malec je v svojem udejstvovanju bolj stojičen in bolj plastičen kot motoričen in barvit, ter je našel v tej drami delo, kjer so mu te njegove lastnosti odlično služile.

Ta tragedija ima svoj izvor v zemlji. Ona pokaže borbo malih ljudi iz ljudstva s premajhnim posestvom, ki jih ne more rediti, zato zapadejo v odvisnost fevdalcem, ki jih zlorablajo. Dom zapade v dolgove, Ernijeva žena Amaj hlepi po blagostanju in drugorojenec Gilg mora po svetu žolniriti. Vračajoč se domov zakvarta denar, ki mu ga je dal Mailandec za najem novih žolnirjev. Zato zahteva od brata Ernija, da mu izplača delež na posestvu. Da bi mu ugodil in ker nima denarja, se vdinja Erni Francozu, baijiju dijonskemu, ki mu posodi potrebni denar. A ko mu ga Erni ne more vrniti ob zahtevanem času, se mora odkupiti z izdajstvom. S tem reši sicer čast tridesetih tisočev švicarskih žolnirjev a izgubi pri tem glavo. Njegova edina misel je ohranitev zemlje in posestva rodu, sinu Janezku, ki pa ni njegov, temveč Gilgov, ki mu je zapeljal ženo.

Manj kakor tragedija švicarskega naroda, ki se je vdinjal v 16. stoletju deloma Mailandcu, deloma Francozu — dvema nasprotnikoma in si stal v dveh sovražnih taborih v bratomornem boju nasproti — je povdarjena tragedija malega kmeta, ki zaide v vse to.

\*

Malčev koncept režije je pravilno in trdno zastavljen. Osnova je zemlja in povezanost ljudi z njo. Zato je vsa Turmannova družina: Erni Gilg in mati, kakor personifikacija silnih gorskih gmot, katerih ritem je počasen, težak, tako v kretanju, kakor v mišljenju in govorjenju. Oni so, ko da bi se premikali silni kameniti kipi. So molčeči kakor gore in skopi v izrazu kakor gole skale, samo Amaj je v svoji strasti kakor neprestano bruhajoč ognjenik. To so ljudje nagonov. Kot nasprotje k njim je postavil režiser svet razuma: baija dijonskega in generala Trivulzia, svet, ki machiavelistično računa in se bori za slavo in zmago za ceno življenj in poštenj. Fevdalni svet, ki živi na račun izkoriščanega ljudstva.

Ta igra ni realistična, ljudje v njej so sublimirani v personifikacije pojmov.

Erni je moški princip ustvarjalne moči, Gilg, večni brezdomec, princip destruktivnosti (ko zapelje Amaj, in gre z doma, ko poneveri denar, in terja delež iz posestva, ko skuša izriniti brata s kmetije), mati je princip večno ohranjujoče ljubezni (ko gara za dom, ko odpušča in ne vpraša kdo je kriv in kdo ne), Amaj je posebljen demon — žena s pranagonom samice (ki živi samo za ljubezen in lišp in je sebična do skrajnosti, da zasovraži vse in vsakogar, ki ji nasprotuje), baja je simbol za fevdalni diplomatsko-spletkarski svet, Trivulzio kot general posebljen militarizem, a poglavar Urija čuvar časti in pravice.

\*

O srednjo osebo, Ernija je podal Malec. Prav gotovo je ta vloga njegovemu igralskemu, kakor igra njegovemu režiserskemu bistvu kar najbližja.

Monumentalnost, togost in v tem veličina, to je njegova igralska forma. Njegov Erni je v celoti dognan in konsekventno izpeljan in je čudovit posebno v velikem konfliktu v 2. dejanju. Njegov čustveni izbruh je živ in globoko dojmljiv ter prerese razen v kriku v 3. dejanju, kjer ga zavede stilizacija v ekstrem in učinkuje nenaravno. Malec se dobro zaveda učinka pavz in cezur, toda uporablja jih — tudi kot režiser včasih prepogosto in preraztegnjeno. On je fanatičen iskalec in ustvarjalec forme, velike forme, a dogaja se, da je vselej vsebinsko ne izpolni. Mestoma so tehnični prehodi iz enega v drugo razpoloženje preveč ostri in neorganski. Vse to so malenkosti, ki bi se jim zlahka ognil, če bi imel kontrolo, a ker je bil sam sebi režiser so se mu ponekje izmaknile.

Gilg je v svoji osnovi dionizičen in šele na koncu, v 3. dejanju doživi svojo katarzo in se preokrene. Reš N a c e je bil zunanje na moč postaven žolnir in verjeten tekmeč pri Ernijevi ženi. Spočetka nekoliko neubran med široko zunanjo igro in notranjo trdoto, se je v izrazu npravnega zdravja in močatosti zlasti v 3. dejanju silovito dvignil v krepko, plemenito igro, ki jasno določuje etično razrešitev.

Mater je igrala Gerdejeva. Da je talentirana, o tem ni dvoma. Njeno tehnično znanje in njene odrske izkušnje pa so še premajhne, da bi mogla podati staro ženo, ki zahteva ostre karakterizacije. Podala jo je po najboljših močeh in je storila kar je mogla, a je vendar ni zmogla. Monotonsko ter ritmično enolično govorno besedilo sta vplivala narejeno. Prav tako se je v njenem kretanju izdajala mladost — kljub prizadevanju, da bi s počastnostjo v gibih označila starko.

Mayr, ki je igral baja, ni podal samo državniške pretkanosti, temveč tudi narcisoidno ničemurnost aristokrata-diplomata, ki uživa triumf svojega razuma nad posamezniki in nad množico. Ta inteligentni igralec je znal obenem ironizirati fevdalce, njihovo dobo in zlaganost njihovega človekoljubja in prikazati ves oportunističen slavohlepnega mogotca. Dal mu je poteze degeneracije in njene značilnosti in ustvaril mnogo preko zahtev besedila.

Generala Trivulzia je podal Kern. Bil je bolj viteški kot martialičen, bolj posebljena prožnost kakor moč, bolj kavalir kot vojščak. V tem je podprl misel, da tak general ne more biti zmagovit in da ga mora podpreti zvijača oziroma pomoč drugih v obliki izdajstva. Bil je zunanje izvrstna podoba stasitega Italijana v zelo posrečeni maski.

Urijskega poglavarja je igral Fugina. Značilna poteza tega igralca je, da preseva vse njegove like človečnost in plemenitost značaja. Tudi poglavarja, ki je predstavnik moškega narodnega in poklicnega poštenja in časti in ki mora zaradi tega vršiti težke naloge, je igral z osnovno potezo humanosti in dal tej šarži človeško veljavo.

Vertovšek kot hlapec je bil igralsko zelo dober in viden, kakor doslej zmeraj v svojih vlogah.

Amaj je igrala Hlebčetova, ki se je s to vlogo poslovila od Kranja, dvakrat pa je nastopila v nji Mira Danilova kot gost.

Pri Danilovi blesti talent s kulturo, ki jo dá strokovna izobrazba in mnogoletna izkušnja na odru, pri Hlebčetovi pa učinkuje sicer popolnoma divja in nekultivirana natura s svojo elementarnostjo. Obe imata glavno osnovo za to vlogo: ženskost, ter prainstinkt žene za ljubezen in lišp.

Hlebčetova je temnolasa Amaj, ognjevita kakor vulkan, v njej je vse strasten nagonski izbruh. Ona je samo sebična in samo strastna. Otroka ne ljubi. Ona je demon in personifikacija žene v zlem smislu. S svojim temperamentom in lepoto privlači, a odbija z vreščočim glasom, ki podčrtava antipatičnost in ji dobro služi v tej vlogi. Hlebčetova ni izgradila lika smotrno v dinamičnem pogledu. Danilova pričinja graditi svoj lik iz nič. Počasi, potezo za potezo odkriva Amajin značaj v stopnjujočih se crescendih in decrescendih, s forti in piani, s čutom umetnika, ki obvlada svoj instrument, ki ve, da je stopnjevanje tudi v zadržanosti. Posebno močna je v ljubezenskih scenah z Gilgom; elementarna, a nikoli surova, kriva — a kljub temu ne antipatična. Danilova igra Amaj, ko da je grešila z njim v trenutni zablodi, Hlebčetova zgolj iz nemoralnosti. Amaj Hlebčetove je v osnovi nemoralna, Amaj Danilove je bolj žrtev razmer in svojih trenutnih razpoloženj ter podčrtava miselno jedro igre, da je tudi ona kakor vsa Turmannova družina žrtev gospodarskih in socialnih razmer. V teh dveh različno interpretiranih likih se jasno zrealijo možnosti individualne interpretacije in raznih dramaturških zrelišč in povdarkov. Amaj Hlebčetove je plod elementarne nature, Amaj Danilove pa sad žlahtne kulture. Vsekakor pa je za Hlebčetovo (nepoklicno igralko!) ta nastop vse pozornosti vreden in časten uspeh.

Igra je v resnici vplivala močno in neposredno. Vsi igralci so bili deležni velikega priznanja, ki so ga pošteno zaslužili.

To, kar je ustvarilo „Prešernovo gledališče“ dozdej, je občudovanja vredno in „Izdaja pri Novari“ je ponovno dokazala dvig celega kranjskega ansambla.

# Gledališče v ZSSR

---

---

V Z. S. S. R., kjer je čez tisoč gledališč, je kot vsa umetnost sploh, gledališče tesno povezano z najširšimi ljudskimi množicami in gledališče je kot kruh dostopno vsakomur. To gledališče govori o življenju in ljudeh s tisto zrelostjo in modrostjo in takšno umetniško prepričevalnostjo, da je zares ogledalo časa, merilo skritih misli in polnota zaupanja v bodočnost.

\*

Poleg dramatskih del ruskih klasikov, tako Gribojedova, Tolstoja, Ostrovskega, Gogolja, Čehova, Gorkega imajo preostala evropska gledališča ponajveč dela sledečih sodobnih sovjetskih dramatikov: Trenjov (Ljubov Zarovaža), Leonov (Vdor), Šimanov (Takobo), Kiršon (Čudežna zlitina), Ilf-Petrov (Dvanajst stolov), Gorbatov (Mladost očetov), Kornejčuk (Misija Mr. Perkinsa) ter drame in komedije: Afinogenova, Gladkova, Škvarkina, Katajeva in Bulgakova.

## *Iz gledališke pisarne*

---

### O Reportarju

V kratkem bo premijera Župančičeve tragedije: „Veronika Deseniška“ s Sonjo Hlebšovo v naslovni vlogi. Nadalje igrajo še Varachova, Trefalt, Grašič, Fugina, Luxa, Malec in drugi. Režira Peter Malec.

Za prihodnje mesece pa pripravljamo Škvarkinovo „Tuje dete“, komedijo „Pesem s ceste“, Begovićevo dramatično balado iz dalmatinskega življenja „Grešnica“ in Golijevo mladinsko igro „Princeska in pastirček“. V načrtu imamo tudi slovensko narodno igro: po vsej priliki bomo vprizorili Finžgarjevega „Divjega lovca“.

Uradne ure v tajništvu so za stranke od 15.—18. ure vsak dan razen sobote popoldne.

**TELEFON:** Naš telefonski naslov je: Prešernovo gledališče, telefonska št. 355.