

med najizrazitejše primere ludističnega obdobja v naši dramatik, so ustvarjalci predstave skušali preveriti v vsebinski in izrazni aktualnosti. Pri tem pa so se odrekli radoživi, brezobvezni igrivosti, kakršno terja avtor, in za vsako ceno iskali globlji smisel prikazanega, s čimer pa so zavrli imanentno duhovitost in razposajenost Jovanovičevega besedila. Režiser Janez Pipan si je pomagal z bogato scenografijo in spektakularnimi prvini, drobnih režijskih domislic pa mu ni uspelo povezati v učinkovitejšo celoto. Svoj delež k relativnemu neuspehu je dodala tudi nezenačena igralska zasedba, v kateri sta zadovoljila le Stanko Potisk in Miro Podjed.

Za konec letošnje sezone se je skoraj celoten ansambel predstavil še s Shakespearovim Hamletom v režiji Vide Ognjenović. Veliko priljubljenost te klasične tragedije je potrdila tudi tokratna uprizoritev, saj je izzvala najrazličnejše ocene in komentarje. Najpogostejši očitki so veljali premalo izrazitemu režijsko-dramaturškemu kon-

ceptu uprizoritve in ne povsem dosledni izvedbi, najpogostejše pohvale pa so bile naslovljene Petru Boštjančiču, ki je z vlogo Hamleta marsikoga presenetil in »dokončno« prepričal o svojih igralskih sposobnostih. Seveda so sode, ki izpostavljajo samo glavno vlogo, nedvomno enostranske in krivične do drugih igralcev in sooblikovalcev predstave. Zato bi sam vendarle imenoval vsaj še Milado Kalezičovo, Stanka Potiska, Jano Šmidovo in Sandija Krošla.

Sezona 1980/81 v SLG Celje sicer ni prinesla vrhunske predstave, s kakršnimi se je uveljavilo to gledališče v prejšnjih sezonah (Lepa Vida, Čarovnica, Pohujšanje . . .), ohranila pa je visoko kakovost v sporočilnem in izvedbenem smislu, s katero si zagotavlja osnovo tudi za izjemne dosežke v prihodnje. Seveda pa so izjemne predstave odvisne od spleta ugodnih okoliščin in so lahko tovrstne ambicije le del veliko širše ambicije, ostati angažirano, sodobnosti odprto in izvedbeno bogato repertoarno gledališče.

Slavko Pezdir

## TV DRAMA — DANA JE BILA ALTERNATIVA

Televizija že od vsega početka je in ostaja nekakšen etabliran predmet spora, splošno koristna in presenetljiva družbena vrednota, ki nasilno prodira v človekov intimni svet in se kot taka popolnoma svobodno manifestira kot ideološki manipulator in najbolj popularno — kot pasivizator ljudi. Prek televizije se je posameznik nenadoma spremenil v egoističnega voyeurja, ki se iz svojega naslanjača nasladno vda ja drogi malega ekrana, svetu, ki mu ga ta ponuja. »Okno v svet« je iluzija o življenju. In ta iluzija se je naselila v mnoge domove kot iluzoričen nadomestek resničnega, dejanskega, če hočemo uporabiti Marxov pojem — celovitega.

Skozi svoj osemurni delavnik se človek v bistvu še vedno oddaljuje od svoje polnosti, celovitosti, ustvarjalnosti, kot obratno. Veliki večini posameznikov rabi televizija v prostem času kot nadomestek za resničnost, kot beg in iluzija, ki se zakriva. Komunikacija s sočlovekom izgublja svoj pomen, intenzivnost, na mestu aktivnega subjekta, gibalca se je vgnedil pasivnež, ki sprejema svet magične skrinjice. Televizijski program najraje pristaja (in soustvarja) tega pasivnega gledalca, željnega nepretenciozne zabave in učinkovitih čustvenih voyeur-skih potešitev. Pri tem razlike med družbenimi ureditvami in ustreznimi ideologijami, etikami niso bistveno opazne, največkrat se razlikujejo v stopnji svoje rafiniranosti.

Absurdni prevrat televizijskega (sve-tovnega, človeškega) fenomena danes je pozicija gledalca aktivista. Ta se izpostavi največkrat le v primeru, ko TV domnevno žali gledalčeve etične in estetske omejitve in se ta aktivira kot pisalec protestnih pisem in polemik. Televizija je droga. Tu pritisk na gumb ne pride v poštev. In hkrati je naš pre-izkusni kamen, naše hipokrizije, naših zahtev in želja, naše moči. In prepo-gosto je medij, skozi katerega neodgovorni ljudje izživljajo svoje kvazi-umetniške potenciale.

Morda ni pretirano in tendenciozno, če se ob TV programu sprašujemo o etiki in morali določene družbe, o nje-nem estetskem, duhovnem nivoju. Vrti-mo se v začaranem krogu dialektičnega prepletanja izzvanih in izzivalcev, ki se neprestano prelivajo v svoji vlogi.

—

Televizijska drama, oziroma televi-zijski film sta tisti domet v ustvarjanju TV programa, ki mu v primeri s tele-vizijsko specifično aktualnostjo, ažur-nostjo in minljivostjo pripisujemo naj-višji umetniško-ustvarjalni domet. Včasih se zdi, da je tv drama tista televi-zijska zvrst, ki kar najbolj koketira z duhovno nadgradnjo, kulturo, zave-stjo. Čeprav je v večini primerov ta zvrst prilagojena pogojnemu imperati-vu tv ekrana, ki vključuje neko intim-no, senzibilno in konkretno komunika-cijo s posameznikom, se skuša dvigniti iz tv zakonitosti aktualne ažurnosti v svet splošnega, zavezujočega. V primeri z informativnimi, prenosnimi ali za-bavnimi oddajami skuša igrani dramski spored zapolniti tisto vrzel, ki jo sicer zapolnjuje gledališče, manj kino. Gre za spogledovanjem z našim duhovnim svetom, vendar na novem nivoju. TV ne nudi občutka kolektivnega dogod-ka, ampak je izrazito individualen medi-j, enostranska komunikacija, ki se giblje zgolj v premisah ponujenega dejstva in gledalca. Pred ekranom je posameznik zgolj posameznik, prikraj-

šan za skupnost in njeno valovanje v skupinskem dogodku, valovanju, v rita-tualu kakšna skupne zavesti, pripad-nosti posameznika skupini in skupine posamezniku. TV kot privatna zabava tako s svojo strukturo tv drame gradi ta isti kontekst popolnoma odtujeno. Morda išče rešitev v tem, kar je zelo uspešno napravil švedski režiser Ing-mar Bergman s svojo televizijsko se-rijo Prizori iz zakonskega življenja.

Liv Ullman je komentirala to nada-ljevanko z opazko, da so ljudje potem, ko so jo videli, začeli bolj govoriti med seboj, se pogovarjati o svojih proble-mih, kar sta izzvala junaka nadalje-vanke s svojimi lastnimi. Zdi se, da se je Bergman s tem svojim televizijskim projektom zelo približal idealni obliki TV drame, ki je hkrati specifično tele-vizijska s svojo intimitnostjo prizorišča in atmosfere, s svojo neposrednostjo in skoraj bolečo resničnostjo življenjskih situacij. Hkrati se mu je posrečilo z obilico bližnjih velikih planov, ki raz-galjšajo protagoniste v detaljna čustve-na stanja in izvabljaajo na njihove obra-ze vso možno senzibilnost, ustvariti novo, specifično televizijsko, ali bolje najprikladnejšo obliko televizijskega izraza, ki gradi tudi specifično televi-zijsko identifikacijsko vrednost in pol-je katarze. Stil, ki ga v zadnjem ob-dobju svojega ustvarjanja ta režiser ze-lo rad uporablja tudi na filmu, se je prav v nadaljevanki izkazal kot izred-no uspešen. Razgaljeni obrazi njegovih igralcev, ki do bolečine izražajo svoja raznovrstna psihična stanja, pritiskajo tudi na gledalčevo psiho s svojo agre-sivno, pa vendar tako človeško razga-ljenostjo, skoraj tako, kot je bil skoraj neznosna provokacija Stanovitni princ Ryszarda Cieslaka v postavitvi Teatra Laboratorij Jerzyja Grotowskega.

—

Prva misel, ki me obide, ko sprem-ljam program izvirnih slovenskih tele-vizijskih dram, je ta, da smo še vedno v izraziti fazi iskanja. Hkrati pa se zdi,

da je tudi ta faza večkrat v svoji stagnaciji. Letošnja in delno lanska proizvodnja tv dram in filmov je pokazala, da stara in srednja generacija izrazito stagnira v svoji izrazni moči, ki se prične že pri scenariju, konča pa pri končni realizacijski podobi, ki najraje vztraja na nekakšnem suhoparnem realizmu oziroma kvazi-realizmu v podajanju zgodb, ki se nas v končni konsekvenci prav nič ne tičejo in nas puščajo popolnoma hladne. Izrazit primer tovrstne tv nonšalantnosti je drama *Ko poje čuk*, ki smo jo videli 5. januarja letos. Scenarij Toneta Partljiča, ki je že nekaj časa kot neuspeh poizkus scenarija za film ležal na Viba filmu, je tako v svoji neizdelani, nedorečeni podobi doživel kljub vsemu svojo premiero na tv v režiji Andreja Stojana. Skozi frustracijsko situacijo vaškega življa, incestne odnose, nepoštešenost protagonistov poizkušajo avtorji povedati nekaj več o žalostnih perspektivah življenja na vasi ali življenja v tujini. Bistvo problema pa je popolnoma spolzelo iz rok, išče se v sličicah, ki so nabuhle od deklarativnosti in hkrati popolnoma prazne kakega resničnega socialnega pogleda, življenjskosti. Ni popolnoma jasno, ali pomeni uvrstitev te drame v tv program stisko z izvirnimi dramskimi predlogami ali pa preprosto precej neodgovoren odnos ustvarjalcev do svojega avditorija.

Jančar-Drozgova drama *Dogodki v kotu* s svojo napeto stisko in negotovostjo ljudi, ki jih naključje privede v nenavadna psihična stanja, razkriva človeško krhkost, zlomljivost, negotovost in moč volje do življenja in zdravega optimizma neke žene, ki ima navidezno nenadoma kar dva moža. Drama odlikuje vsaj pretresljiva igra glavne protagonistke Duše Počkaj, ki je bila za to ustrezno nagrajena na minulem Portoroškem televizijskem festivalu.

S Prix futura se ponaša tudi zanimiva in idejno vedno živa dramatizacija teksta Vida Pečjaka z naslovom *Tretje življenje*, v režiji Mirča Kraglja. Gre za futuristično dramo, ki postavlja v bližnjo prihodnost večna, vedno aktualna in nikoli popolnoma pojasnjena vprašanja človeške identitete. Obenem pa etično postavlja tudi vprašanje človekove usode v kolesju znanosti in napredka, ki se razbuhteva v neslutene razsežnosti. Fantazija, utopizem, futurizem — vse to se zdi z distance kaj malo verjetno, vendar zastrašujoče opozorilo, ki pa se v dejansko človeški praksi vsak dan preliva v nevznemirljivo stvarnost, ki zanemarja osnovna etična vprašanja, humanizem, človeško dostojanstvo in integriteto. Pečjakov duhovito-ironičen tekst (v dramatizaciji Branka Gradišnika) o strahotni stiski dekleta, ki ji presadijo tuje možgane, se v preprosti, prečiščeni in učinkoviti režiji Mirča Kraglja na videz igrivo dotika večnih, prastarih dilem in vprašanj, ki je vsak čas odgovarjal nanje sebi primerno, odgovora o bistvu človeka pa eni bilo dokončnega. Avtorji se ironično in prizanesljivo malce ponorčujejo tudi iz naših današnjih vidnih osebnosti, ki jih prepoznavamo v maskah igralcev in besedah.

Brucka je Šprajcova televizijska postavitev dramskega teksta Milana Jesiha-Brucka ali *Obdobje prilagajanja*, ki smo ga imeli pred leti priložnost videti v vsej svoji polnosti v gledališču Glej. Težko bi v Šprajčevi postavitvi tega izredno duhovitega, jezikovno bogatega in večplastnega, grenko-sladkega jesihovskega teksta za televizijo našli kaj več kot zgolj spretno realizacijo, ki je sicer duhovita in zabavna, ne izčrpuje pa teksta v vseh njegovih razsežnostih, ki so mu imanentne in smo jih videli v gledališču.

V bistvu gre v vseh doslej naštetih primerih zgolj za variiranje starega in utrjenega principa, nekakšne utrjene tv estetike suhoparnih televizijskih dram,

ki so največkrat zgolj same sebi namen, saj prebujajo prav tak občutek izdelkov, ki morajo za vsako ceno zapolniti svoj termin, pa naj bo, kakor že je. Presenetljivo je, da našim realizatorjem in piscem tekstov, pogosto pa tudi igralcem, primanjkuje popolnoma banalno — občutka za stvarnost. Vedno znova nam ponujajo bolj ali manj uspešne televizijske izdelke, ki imajo osnovno skupno lastnost: okostenelo deklarativnost, skonstruirano stvarnost, ki ni sposobna zakriti okorelosti, zasilnosti in prisiljenosti. Naši televizijski dramati primanjkuje preprosto življenjskosti, ali, če že hočemo: žlahtnega žurnalizma, ki bi opravičeval svoj medij, svojo zvrst in, seveda, svoje ustvarjalce.

In vendar lahko zapišem, da nam je Franci Slak s svojim televizijskim filmom *Krizno obdobje* pripravil pretrese, nakazal obrat v novo smer in bistveno osvežitev. V čem je ta bistveni preobrat?

Slak je izrazit predstavnik mlade generacije filmarjev, *Krizno obdobje* je njegov uradni filmski debut, s katerim se nadeja predstaviti tudi na puljskem festivalu. *Krizno obdobje* kot televizijski film, posnet na 16 mm trak, bi prav gotovo zdržal (in to dovolj uspešno) tudi veliko filmsko platno, 35 mm trak.

Bistveno je to, da se je Slak odtrgal od ustaljene manire neinventivne filmske estetike, ki operira z zelo preprostim, nezahtevnim in pomensko enoplastnim, revnim filmskim jezikom, kjer je kamera skoraj dosledno »dokumentarni« zapisovalec neke zgodbe, ni pa sposobna s svojimi formalno-tehničnimi možnostmi nadgrajevati izpovednega bogastva drame. Slak in njegov snemalec Radovan Čok sta se bistveno oddaljila od teh izpetih sistemov in sta ustvarila zelo senzibilen filmski jezik, ki daje filmu estetsko prefinjeno, formalno-vsebinsko nekonvencionalno in bogato podobo. In pri vsej natančnosti, s katero se snemalec

in režiser lotevata svojih »sličic«, nam film pripoveduje več kot preprosto, skoraj banalno zgodbo človeka Roberta Battellija, ki v filmu tudi igra sam sebe, s filmskim imenom Pavel Komel.

Poleg glavnega junaka je Slak tudi za druge vloge uporabil skoraj izključno naturščike, ki pa v nekem pogledu pravzaprav niso čisto pravi naturščiki, saj med njihovimi imeni najdemo Petra Božiča, Petra Mlakarja, Ivana Volariča-Fea, Emila Filipčiča, Marka Derganca in druge, skratka, ljudi, ki se v javnosti in celo na filmu že pojavljajo in so po svoje celo vajeni nastopanja. To seveda sploh ni toliko pomembno, kolikor je mnogo pomembnejše, da na njih Slak gradi neke razpoznavne tipe določenih okoliš, ki delujejo v filmu sicer ilustrativno, zanimivo, celo smešno, vendar pa na žalost še vedno premalo ilustrativno. Vsi dogodki oziroma ljudje, predvsem naštetih junaki, se vrtijo okrog Pavla, vendar popolnoma nevtralnno, v ničemer pomembno ne dopolnjujejo njegove čisto navadne zgodbe in v svoji zdolgočaseni praznini in njeni nefunkcionalnosti delujejo bolj kot zbirka zanimivih ljubljanskih »originalov« kakor pa v funkcijski vrednosti same pripovedi.

Pavel Komel je fant, oproščen vojske zaradi udarca v glavo, ki ga je dobil v prometni nesreči; životari v ljubljanskem študentskem življenju, se končno odloči, da bo opustil študij psihologije in se vrnil domov, na Obalo. To tudi stori, vendar naleti doma na nerazumevanje staršev in tudi njegov poizkus, da bi se zaposlil kot učitelj, nima uspeha. Ta popolnoma preprosta zgodba, ki se spogleduje z dokumentarnim filmom, je hkrati kvazidokumentarnost in kvazi igrani film. Vendar je Slaku uspelo v tej svoji na videz spekulativni formi ustvariti ne navadno sugestivni film, ki diha ritem današnjega časa. Pavel Komel kot malce pasiven, neroden, negotov, morda

celo romantično zasanjan človek se nekako ne znajde v svetu, ki ga obdaja. Stvari polzijo mimo njega, kot bi se ga sploh ne dotikale, ali pa vsaj samo bežno. Ne bi ga mogli označiti kot človeka-prazno vrečo, gre pa verjetno za še nerealizirano osebnost, ki še ni našla svoje jasne podobe, ampak doživlja sebe in svet kot megleno, nejasno podobo, prek neke distance. Vendar se upravičeno sprašujemo, kaj je tisto, kar dela Slakovega junaka takega, kot je; pojasnil za njegov lik dobimo v filmu prav malo in sprijaznimo se lahko zgolj z one way ticket, da Pavel tak pač je, sam nasproti svetu v svoji tujosti in nedefinirani težnji. Je nekakšen eksistencialni tujec v svetu, vendar pa tudi ne doživlja zadosti svoje filmske realizacije, če že hočemo, med junakom in svetom ni jasnih razmerij, ni dramaturške napetosti (mislim na možnost dramaturške napetosti znotraj danega koncepta in ne na splošno). Odnos teh dveh polov v Slakovem filmu lahko v končni konsekvenci razumemo že kar kot (malce drastično) romantično razklanost junaka in sveta v neki popolnoma abstraktni sferi. Zunaj teh postavk, v svoji goli dokumentarnosti, izseku iz nekega življenja, izseku iz našega vsakdana sta Slakov film in njegov junak popolnoma simpatična, rahla in filmsko prefinjena pripoved. Njeno najvišjo, spodbudno in navdušenja vredno vrednoto pa vidim v ostri alternativni, ki jo ponuja vsem ustvarjalcem tv drame ali filma, ki lažjejo. Da, lažjejo s svojimi sterilnimi perfekcionističnimi dramaturškimi konstrukcijami brez »duše in telesa«, ki so zgolj same sebi namen, brez krvi, espritja, humorja, z najbolj povprečnim filmskim znanjem, navadnim obrtništvom in ignoranco do gledalca. Naj mi oprostijo vse tiste izjeme, ki potrjujejo pravilo!

Zdi se, da pomeni uspešna Slakova uveljavitev novega, sodobnejšega in obenem bolj avtentičnega stila tudi

zeleno luč za vse druge ustvarjalce, ki so doslej čakali nanjo. In zdi se, da sodi v ta kontekst kot prva posledica tv drama Odmor avtorja Toneta Peršaka in režiserja Marjana Cigliča.

Odmor je v svojih pretenzijah in končni podobi mnogo skromnejši projekt kot Slakov film. Veže ju njuna popolna ignoranca do klasičnega razumevanja zgodbe, dramaturških pravil. Tudi pri Odmoru gre za neko popolnoma preprosto konstrukcijo, saj se drama dogaja za šankom, v bifeju, med službenim odmorom. Vendar pa je prav ta »poetika šanka«, ki je prav za čuda Slovenci sploh še nismo popolnoma odkrili kot našo posebno možnost ambienta, hkrati tudi izdajalska, saj postane ozadje za pretirano izčrpujočo deklarativnost igre. Peršak v svoji igri razkriva svet današnjih antijunakov, ki živijo kar tja v tri dni, brez velikih dogodkov, tragičnih poseganj v svojo eksistenco. Sodobni človek živi, skratka, popolnoma nevznemirljivo življenje in kot poseben tip takega človeka je lepoteč Mare, glavni junak igre. To je človek-prazna vreča. Življenje si je uredil kar najbolje: uspešen v poklicu, urejeno družinsko življenje, udobje, pravnjina mera prestiža in ljubica seveda. V njegovem življenju ni drugih vznemirjenj kot občasni izpadi nezadovoljne ljubice, ki bi rada, da se človek že odloči, hkrati pa se zaveda, da se to ne bo nikoli zgodilo. Mare je s svojo pozicijo čisto zadovoljen, ničesar ni, kar bi ga gnalo v akcijo ali kako spreminjanje danega, preprosto uživa vse, kar mu življenje prinaša, pri tem tudi izdatno izrablja svoj adut — nedvomno privlačnost, ki mu ženske kar meče pod noge. V uri tv programa smo se v modernem okolju enega od ljubljanskih bifejev seznanjali z Maretom, njegovo ljubico in z vsemi njenimi problemi. Okolje je primerno opremljeno s stalnimi tipi, ki sodijo v bife: brez zapitega filozofsko nastrojenga Blaža

ne gre, tu je tudi klasična skrbna go-spodinja in različni naključni gosti.

In vendar je vse to tipično okolje v svoji konstrukciji deklarativno, nasilno v izbiri okolja, ki naj bo ozadje razgovorom v njem. Nič se ne zgodi in hkrati se zgodi prav vse, kar nam je želel avtor povedati. Pri tem je prav tako kot tekst deklarativna tudi kamera, ki se v ničemer ne oddaljuje od golega preslikavanja dogajanja in ne poizkuša nadgraditi igre vsaj z nekaj formalnimi posegi, podkrepitvami realnosti, ki jo prikazuje.

Tako lahko za konec tega kratkega pregleda rečem le to, da se je s Slakovim filmom zgodil bistven premik v novo, polnejšo in bogatejšo estetiko tv drame, filma, v pogledu avtentičnosti in aktualnosti. Izrazito se obrača proč od ustaljenega televizijskega realizma-beležnja in preslikavanja brezkrvnih scenarijev, ki zgolj očrtujejo s svojo deklarativnostjo svet, ki nas obkroža.

Kakšne pa bodo posledice dane alternative, če sploh bodo, bomo videli

v prihodnje. Ena od sugestivnih možnosti je prav gotovo ta, da to možnost izrabljajo tudi mladi ustvarjalci bolj kot doslej. Drži, da televizija potrebuje mlade sile, ki jo bodo prebudile iz inštitucionalne zakrnelosti in zakrknjenosti.

Včasih si želim, da bi lahko doživljala dogajanje na ekranu s tisto odprto naivnostjo, da bi jokala in se smejala, veselila ali jezila, morda odšla priza-deta spat. Toda časi gnilih jajc in bur-nih ovacij so mimo. Danes ostajamo hladni in neprizadeti. Sedimo pred televizorjem in se nam ne zdi vredno niti gumba obrniti. In v tem je osnovna napaka naših domačih tv dram: pušča-jo nas popolnoma hladne, sploh se nas ne tičejo. V njih ni aktualnosti ne umetniške moči in ne resničnosti. So déja vu.

Tudi vse, kar sem napisala, je déja vu, in hkrati naivni poizkus vreči gnilo jajce in navdušeno zaploskati.

Barbara Habič

## MARJAN ROŽANC, METULJ

Književnost V zadnjih nekaj letih je pisatelj Marjan Rožanc izdal nekaj proznih knjig, med njimi je največ pozornosti in priznanj dobila avtobiografska Lju-bezen, spriči svoje otroške perspektive dojemanja velikih navzkrižij in iracio-nalne krutosti vojnega časa, neposrednosti in odkritosti. Metulj\* bi na neki način smeli razumeti kot pozno nada-ljevanje življenjske reportaže, kot vstop v novo obdobje povojnega funkcionira-nja svobode v njenih pojavnih različicah, odsekih in temah. Rožanc je tu izpostavil drugo in drugačno obliko osebnostnega zorenja; v Ljubezni je

bil to še otroški svet v prvih dojema-njih in skustvih odraslosti, vendar še brez spremne refleksije, v Metulju je avtobiografski časovni premik sicer občuten, ni pa take praznine v stopnji razvoja osrednjega lika, da bi jo spreje-mali kot pomanjkljivost. Naj imamo tedaj Metulj za drugi del Ljubezni?

Tu so pozna petdeseta in zgodnja šestdeseta leta v Ljubljani, tu pomen in veličina, zanos pisateljskega ustvar-janja, gradnja nove kulture; tu nostalgija o avtonomnosti in poslanstvu pisa-teljevanja — življenja od peresa; tu spori z ozkimi družbenimi normami; tu spopadi do sodnih procesov; tu bo-hemščina v odkrivanju prvih močnih dimenzij mesta, rušenju konvencij v družabnih odnosih, zlasti med moškim in žensko; tu iluzije o odkrivanju av-tentičnosti sveta skozi literarni medij.

\* Marjan Rožanc, Metulj, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1981, opremil Cveto Jeraša, str. 194)