

RESERNOVO GLEDALISCE • KRANJ • SEZONA 1952-53

3

NORMAN KRASNA • DRAGA RUTH!



PREMIERA V SOBOTO, DNE 3. JANUARJA 1953

NORMAN KRASNA:

# DRAGA RUTH!

Komedija v dveh dejanjih (šestih slikah)

## Nastopajo:

Harry Wilkins, sodnik . . . . .	Jela Vajt k. g.
Edith, njegova žena . . . . .	Vera Blanč - Kalanova
Ruth	Klio Maverjeva
Miriam   njuni hčeri . . . . .	Nada Bavdaževa
William Seawright, poročnik letalstva ZDA . . . . .	Franek Trefalt ml. k. g.
Martha, njegova sestra . . . . .	Mara Černetova
Albert Kummer . . . . .	Marijan Dolinar
Chuck Vincent, narednik letalstva ZDA . . . . .	Janez Eržen
Dora, gospodinja pri Wilkinsovih . . . . .	Božena Igličeva k. g.
Harold Simmons, mornar - prostak . . . . .	Pavle Jeločnik

## Sodelovali so:

Prevod . . . . .	Rade Pregarc
Režija . . . . .	GINO RADOJEVIČ
Scena . . . . .	Šveta Jovanović
Kostumi . . . . .	Mija Jarčeva
Tehnično vodstvo . . . . .	Lado štiglic
Razsvetljava . . . . .	Stane Kropar
Inspicent . . . . .	Pavle Jeločnik
Odrski mojster . . . . .	Janez Kotlovšek
šepetalka . . . . .	Marija šimenčeva
Lasuljarka . . . . .	Vera Srakarjeva
Slikarska dela . . . . .	Saša Kump
šiviljska dela . . . . .	Salon »Jakofčič«
Krojaška dela . . . . .	Jože Kos
Klobučarska dela . . . . .	Salon »Orosele«
Vodstvo mizarskih del . . . . .	Albin Učakar



# Prešernovo gledališče

K r a n j

---

## „Draga Ruth!“

Na svetu nikoli menda dramaturg ni v večji zadregi, kot takrat, kadar naj svojim igralcem in publiki izbere komedijo, ki ne bo klasična, niti moderna programska tezna komedija, ampak čisto preprosto vesela igrica. Komedija, katere edina pretenzija je sprostiti duha in razvedriti srce, zraven pa ni nesлана in za lase privlečena storija, natrcana z grobo situacijsko komiko, pač pa ima vsaj nekaj literarne vrednosti.

»Draga Ruth!« sodi v to, ne preveč pogosto zvrst. Že filmska obdelava komedije, ki je dospela k nam pred odrskim originalom, je izpričala tako svežino in tolik odmik od stereotipne ameriške filmske komedije, ob kateri se človek še najbolj zabava nad naivnostjo scenarija in producenta, da je zbudila zanimanje ne samo enega naših gledaliških ljudi. Zato tudi vidimo »Draga Ruth!« letos na sporedu kar v več slovenskih teatrah.

Norman Krasna je napisal komedijo med vojno z namenom nasmejati in udobrovoljiti vse neštete Bille v nekakšni daljni zmedeni Evropi. Frontnim teatram jo je namenil v prvi vrsti — to kaže že malo zahtevna scena — pa tudi amerikanskemu zaledju. Vljudno si izposodi velikobesedno in nabreklo propagando strokovnjakov za psihološko vojskovanje in se s prizanesljivostjo nasmehne brezpomembnim omejitvam, naloženim narodu, ki je sicer resda v vojni, ki pa si ogleduje vojne strahote iz oddaljenosti nekaj tisoč kilometrov in skozi rožnato nadahnjena očala vojnih dopisnikov.

Z ljudmi, ki naj zažive na deskah, se pisatelj nič kaj prida ne ukvarja, kar z mirno vestjo se posluži že davno znanih ko-



Sodobna ameriška družbena komedija: Garson Kanin, *Cez noč rojena* (*Born yesterday*). Topot — v filmu. Kakor prakticirajo ameriški režiserji zadnje čase čedalje bolj pogosto, so tudi to komedijo (lani je bila uprizorjena tudi v Ljubljani) posneli skoraj brez predelave, natanko po odorskem besedilu. Na sliki: Judy Holliday, William Holden, Broderick Crawford.

medijskih klišejev. Šestnajstletna modrijanka Miriam je dvojčica »Roksina« in v bližnjem sorodstvu z italijansko »Scampolo«, vse tri pa bolj ali manj posrečena kopija Shawove šole. Dostojanstveno namrščeni oče, ki se mu ob prvem milem pogledu hčerkece topi srce iz voska, radovedna mamica, fil'strsko pedantni postarani ženi, očarljiva Colomb'na Ruth, mladi in podjetni cavaliere, tokrat ne v španski plemiški noši, temveč v letalskem kroju, njegov naredniški oproda s priveskom vred — za čuda poznani in domači so nam vsi. Zapletek, na katerem je komedija zgrajena — zamenjava oseb —, je častitljivo star kot boginja Talija sama; tudi vozal razvezuje neizogibni »deus ex



machina«, ki seveda v atomski Ameriki ne priplava na škripcu iz ostrešja, ampak se javlja iz školjke telefonskega aparata, pa zato ni nič manj mogočen od svojega antičnega vzornika.

Kako torej, da leta 1945 ni bila demobilizirana z ameriškimi letalci vred tudi »Draga Ruth!«, kako da še po toliko letih pomaga našemu in še kateremu dramaturgu iz repertoarne zadrege?

Pri vseh naglavnih grehih, kar smo jih tako neusmiljeno naprtili avtorju, osvaja njegova »Draga Ruth!« občinstvo v slehernem teatru, ki ga obišče, saj je Krasna znal stare obledele predloge osvežiti z novimi sočnimi barvami, ki udobrovolijo tudi najbolj čemernega kritikastra. Privlačna sila komedije je v prešernem in nevsiljivem humorju, v lahkotnem in duhovitem, včasih celo originalnem dialogu, v katerem so cvetke suhega ameriškega humorja na srečo prav redko sejane. Situacijska komika, kolikor je v igrici sploh je, je diskretna, povečini se dogaja izza kulis in nam o njej le pripovedujejo. Drobne zmote, majhne madeže in pegice na značajah ljudi obravnava pisatelj z dobrodušnim, vse umevajočim nasmehom — in k prijatelju, ki nam zrcala z našo lastno spako ne moli preveč vsiljivo pod nos, prihajamo zmeraj radi na obisk.

F. B.

## Kdo je Norman Krasna?

Za komedijo »Draga Ruth!« je izvedelo jugoslovansko občinstvo prvič, ko je videlo film (pod istim naslovom), ki so ga v Hollywoodu posneli po tej igri. V »glavi« filma je pisalo, da je avtor predloge neki Norman Krasna, a kakor se godi po navadi, smo to ime komaj opazili, pa tudi če smo ga zaznali, smo ga naslednji hip že pozabili. — Kasneje se je v gledaliških krogih razvedelo, da obstoja na Reki italijanski prevod izvirne igre, kmalu nato, da jo bo igralo zagrebško gledališče »Komedijska«, potem še, da je v repertoarju MG v Ljubljani v prevodu nedavno umrlega Radeta Pregarca.

V vseh mogočih biografskih in bibliografskih slovarjih smo iskali ime avtorja — nikjer ga ni najti. Nihče ne ve povedati, kdo je ta skrivnostni, neznani, duhoviti gospod Norman Krasna. Kako pa Američani s svojimi anglosaškimi jeziki sploh izgovarjajo to — bržčas slovansko — ime? Ali je star ali mlad? Je napisal še kaj? Da navsezadnje ni celo slovenskega porekla? (Znana je med našimi tuzeljenci v Ameriki pesnica Ana Praček Krasna, nekdanjo lepo po domače Krašnjo. Da ni z njo v sorodstvu ali svaštvu?)

Da ni »Draga Ruth!« eden tistih enkratnih uspehov v življenju, ki se ne ponavljajo več? Najbrž. Zato je komedija zaslovela, avtor pa je ostal anonimen. Takšnih primerov brezimnega uspeha je v današnji literaturi še več, zlasti pri filmu, ki avtorjem ne posveča mnogo propagande.

Kdo ve povedati zanesljive podatke o Normanu Krasni?



Še eno krajnsko, ponižno inu lepu prosim! še eno krajnsko! Jest ne lubim obene druge! Samu krajnsko!... (Začetek I. akta: Micka in Ma-Matiček spé pričakujeta barona. Nada Bavdaževa, Janez Eržen.)



# K R I T I K A

Odslej bomo od časa do časa tudi v GL objavljali kritike naših lastnih uprizoritev. Sicer je to v resnici nasprotno običajem in praksi gledališke publicistike, pa se nam zdi, da je vendarle potrebno, doseči tudi kritično poročanje o našem delu, ne pa samo informacije in hvalnice, s čimer so se v pretekli sezoni zadovoljevali prestolniški časopisi. Razumljivo je, da teh kritik ne bo pisal človek iz gledališkega kolektiva, temveč pisec, ki je neprizadet. Tudi se razume, da bo uredništvo GL objavljalo kritike take, kakršne bo sprejelo, brez vsakršnih sprememb, a tudi brez predhodnih sugestij, čeravno bi se včasih morda ne strinjalo s kritikovim mnenjem — bodisi v posameznostih, bodisi v celoti. Prepričani pa smo, da bo strokovna in utemeljena kritika mnogo prispevala k diskusiji in k razčiščevanju pojmov o gledališkem udejstvanju v našem mestu.

## Krajnski komedijanti

Troje gubál je vodilo Bratka Krefta, da je napisal svoje delo »Krajnski komedijanti«. Prvemu slovenskemu dramatik Linhartu, temu ob Zoisu, Vodniku, Japlju, Kumerdeju docela vstran potisnjemu in prav v našo dobo napak ocenjevanemu samoniklemu in genialnemu oblikovalcu slovenske kulture je bilo že vendar enkrat treba postaviti dostojen spomenik; oživeti je hotel v okviru svoje komedije »Županovo Micko«, ki je za samostojno predstavo mnogo prekratka, ki pa ne sme zapasti v pozabo ne le kot dragocena kulturnozgodovinska vrednota, ampak tudi kot politična manifestacija svobodomiselnega slovenskega meščana iz dobe francoske revolucije; tretjič pa je avtor skril v to komedijo nekatero trpko osebno spoznanje in bridke izkušnje in razočaranje, ki jih v letih pred drugo vojno ni doživljal le pisatelj sam, ampak skoraj sleherni slovenski kulturni delavec tega časa.



Jest sim še eniga svojiga duhovniga sobrata inu gorečiga Krajnca seboj perpela! Al ga ne poznate več? (Obisk pri baronu: II. akt. Vodnik, Linhart, Zois, Japelj: Marijan Dolinar, Mirko Cegnar, Nace Reš, Tone Eržen.)

Slavnostno komedijo si je prizadeval napisati, pravi Kreft, in kot tako jo je tudi režiral Andrej Hieng, ki se je s predstavo lepo oddolžil ne le Linhartu, ampak tudi osrednji osebnosti slovenskega prosvetljenstva, baronu Zoisu. Da bi imel komedijski zapletljaj v »Micki« za sodobno publiko še svojo privlačnost, je režiser v kljub res še dokaj živemu jeziku in ljudskemu duhu dialoga očitno podvomil. Torej je mogel izbirati le med zgodovinsko verno kopijo prve uprizoritve ali burkastim diletantizmom naše dobe in se odločil za drugo inačico, ki je občinstvu pristopnejša in zabavnejša, za to pa kvalitetno cenejša. Zabrisal je reminiscence na predvojnne razmere, po katerih je ostala prizadetim vsaj drobna bočica v srcu, ki pa na splošno danes niso več zanimive. Hiengova predstava je bila dinamična, slogovno ubrana in igralsko uravnovešena kot redko dosedaj. V prostoru je bil omejen z dimenzijami odra, v kljub temu pa se je mizanscena v prvem dejanju odvijala kar zgledno



»sproščeno in neprisliljeno. V tretjem dejanju — garderobi — pa se je še sam utesnil z neugodno izbranim tlorisom in se ni mogel izogniti neprijetni gneči na sceni. Tempa igre ni gnal na škodo raznolčnosti, tako da je bil govor povečini kar razveseljivo jasen in razumljiv. Še zmeraj pa je Hieng premalo uporen pri realizaciji režijske zamisli (in popustljiv napram igralcem, ki dogajanja na odru ne spremljajo z notranjo pozornostjo, včasih celo čisto napak reagirajo in se zadovoljujejo s pretirano živahnim gestikuliranjem, da se mi včasih zazdi, kot da gledam preoblečene tržaške fakne pri igri more.

Osrednja figura barona Zoisa se je v realizaciji Naca Reša odkrila v polni življenjski pomembnosti. Osnovno zamisel je vestno in skladno v stalno rastoči črti razvil v pravilno interpretiran značaj, natkal ga je z obiljem premišljeno izbranih življenjskih detajlov, ki šele prerode začetne konture in sence lika v zrelo umetniško



»Fantji! En lep cvet je ta karkol lubezen da...« (»Ta laška pevkinja« prepeva baronovi družčini. Za špinetom jo spremlja njen »direttore« Giuseppe Bartollini: Maks Reš, Angelca Hlebcetova.)



Inu zdej je tak špetir inu prepirenga, de je kaj! Per nas je dones vse zmešanu. Jest čistu nič več ne zastopim. (Micka, dohtarji, arcat inu suknar: Ivan Grašič, Nada Bavdaževa, Marijan Berger, France Trefalt st., Franek Trefalt ml., Lado štiglic.)

stvaritev. S svojim Zoisom Reš ni postavil le najpopolnejšo igralsko stvaritev te komedije, temveč vlogo, ki bo ostala gledalcem v spominku in obogatila galerijo uspešnejših kreacij Prešernovega gledališča.

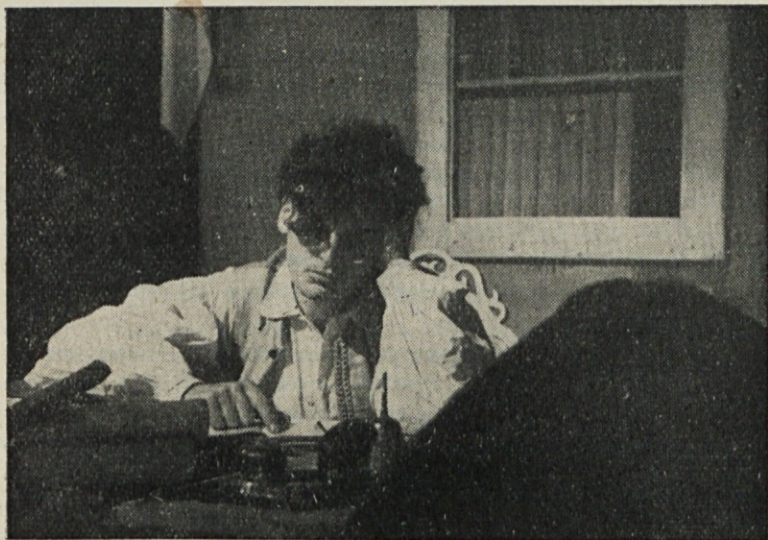
Linhart je bil impulziven, samozavesten mož, ki dobro pozna svojo ceno. Na teh prvinah je gradil svojo vlogo Mirko Cegnar, vendar sem v njegovih replikah pogrešal prepričljive notranje trdnosti. V afektu postane nerazločen. Zdi se, da ga prav zavest te pomanjkljivosti ovira v sproščenem igralskem izrazu. Od vseh igralcev našega gledališča se bo moral Cegnar pretolči skozi najtršo šolo do oplemenitenja izreke.

Dokaj neizraziti Jožefi Linhartovi je dala Mara Černetova potrebno življenjsko svežost; nekoliko gostilniške koketnosti bi k značaju nekdanje oštirske hčere ne bilo odveč; v njeni »Micki« pa je narejenost preveč narejena. Malomeščansko parvenijko Garza-



rolijevo je ustrezno interpretirala Klia Maverjeva, ki je v tretjem dejanju vzorno parodirala Šternfeldovko. (Pri njenem vstopu šele se je začelo občinstvu svetliti, kaj naj pomeni ta čudna veseloligra.)

Grašič, Trefalt ml. in Štiglic kot ljubljanski odvetniki dr. Mrak, Piller in Repič svojih likov niso razvili do polne vsebine. Osnovna obeležja svojih vlog so poenostavili in prezrli še tisto malo karakterizacije, kar je v ekspoziciji podaja Kreft v Matičkovem pripovedovanju. Omenim naj še, da so bili v času prve predstave vsi trije mladi možje pri tridesetih. Tudi Makovcu (Trefalt st.) je manjkalo izrazito poklicno obeležje, dočim bi bil Bergerjev Desselbrunner lahko bolj jeguljast. Kot igralci v »Micki« so se vsi štirje bolj sprostiti in razigrali in je bil n. pr. Berger kar virtuozno začetniški.



Kader so jo zadnič zvečer tukej pozabili, sim jo v svojo kamro vzel inu celo noč po njej pukštobe lovil. Sej ste v njo noter naše življenje toku lepo položili, koker de bi ga naturi ukradli. Al to so vam zgode, da je kej! (Matiček sam — ponoči, ko barona ni doma, prebira kar za gospodarjevo mizo »županovo Micko«: Janez Eržen.)

Duhovniški del Zoisovega kroga, Japlja in Vodnika, sta predstavljala Tone Eržen in Marijan Dolinar. Tone Eržen je svojega te-hanta plastično izoblikoval in ga obarval s toplim diskretnim hu-morjem. Posebno opazna je lepa in čista dikcija tega nadarjenega igralca. Vodnik pač ni bil veseli kapellanus in zadovoljni Kranjc, kakršnega poznamo. Matjan Dolinar za svoj prvi nastop v Kranju ni imel nobene dobre karte v rokah.

Grof Hohenwart v interpretaciji Jožeta Kovačiča je bil samo-zavesten mlad mož, toda premalo »parizarski« in še celo ne aristo-krat afektiranih kretenj, ki bi jih mogel v igri Desselbrunner pa-rodirati. Zato je ta avtorjeva poanta izgubila svoj smisel. Jela Vajt je kot škof Brigido pokazal izredno dosti smisla za drobno, ostro karakterizacijo smešnosti, ki nikoli ne zaide v karikaturu. Ta škof je bil natanko tak, kot ga je označil Linhart sam v pismu prijatelju Kuraltu.

V igralski družini je direktorja Bartollinca odigral Maks Reš primerno. Značaj in neprostovoljno komičnost pozno jesenske subre-ke Lucije Bartollinijeve je Vera Blanč - Kalanova razvila v dina-mično vodviljsko figuro, ki je izzvala pri občinstvu sproščen smeh in veselost. Z Lucijo je Kalanova uspešno segla v novo tln v našem ansamblu še nezasedeno stroko. Angelca Hlebčetova je pevko Su-mano studiozno izdelala in v iskanju novih izraznih možnosti ustva-rila lepo sozvočje barvitenga govora tln vizuelne predstave. Dokazala je, da je inteligentno in bogato niansirano podajanje besedila še zmeraj najvažnejši zahtevak vloge in da šele na tej osnovi svoj lik dalje dopolnjuješ.

Matiček je bil Janez Eržen. On je znal dodati govorjenemu be-sedilu barvo in ton, še več, vdahnil je vanj tisto toplo in prisrčno ljudsko šegavost, ki jo črpaš le še pri redkih, čedalje bolj pozablje-nih studencih. Reproducirati in delno umetno skovani jezik iz dobe prosvetljenstva je v njegovih ustih zvenel neprisljeno in živo, najsubtilnejša barvanja so dala vsaki besedi osvežujoči mik in humor. Da je bil še v gesti in kretnji naravnjejši, za spoznanje bolj prisrčno neroden in manj figarovevski, bi bil Matiček ljudski značaj, kot da je ušel Levstiku iz njegovega »Popotovanja«.

V Micki je debutirala Nada Bavdeževa. Njena Micka je bila živ in odrezav deklíč, trmoglavá, za spoznanje pregroba vrtavka, ki





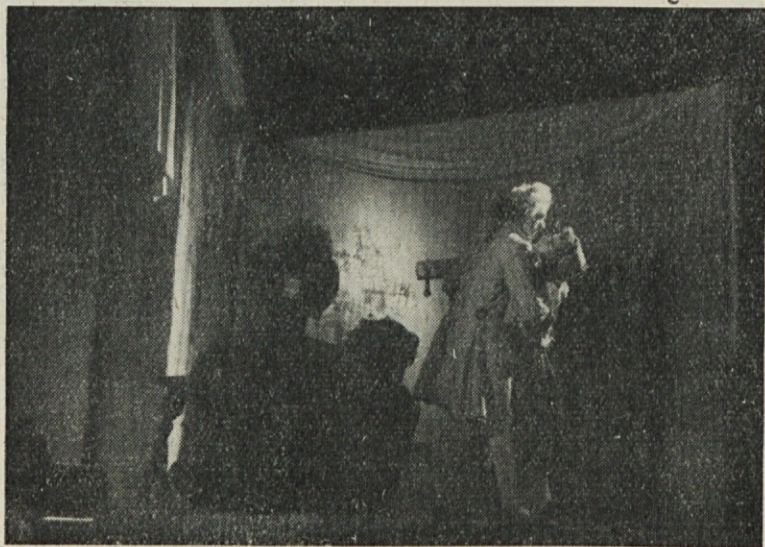
Ta je tedaj tista hiša — enu dekle tukej? — morebiti je raven županova Micka — — koku je zamišlena! — (Prvi nastop gospe Šterfeldovke v prvem aktu »Županove Micke« — druga podoba tretjega akta »Komedijantov«. Micka in Šternfeldovka: Mara Černetova in Klio Maverjeva.)

je publiki ugajala. Bavdaževa je darovita igralka, ki pozna prijeme, s katerimi pritegneš gledalce, manjka pa ji notranje discipline. Vstopi, pri katerih se je pripravljala k besedi kot puran, preden popelje kočijo, so scensko dinamično vsakič sproti zavrli. Poiskati bo morala pot nazaj k svojemu primarnemu neizumetničnemu izrazu in na njem graditi svoje vloge.

Scena, kakor jo je zasnoval arch. Lipužič, je bila za tretje dejanje — dvorana in igralska garderoba v Stanovskem gledališču — sicer skromna, vendarle primerna; Zoisova delovna soba pa nima niti obeležja dobe — pozni rokoko — niti ne podpira avtorjeve in režiserjeve težnje po slavnostni komediji. Da je oder dobil novo, popolnejšo razsvetljavo, ki se je ljudje za odrom kar ne morejo naužiti, smo ugotovili tudi v dvorani.

X  
Režiser Hieng in igralci ter sodelavci Prešernovega gledališča so se »Komedijanti« realizirali na odru duhovito in privlačno predstavili, ki jim je prinesla priznanje vse publike, tudi one, katere kriterij je strožji in pričakovanja zahtevnejša.

—ič



Zdaj sva čistu sama! Jest vas lubim, zapelivka! Nikar se taku ne branite! To je blo po parizarski! Zdej še berž eniga florentinskiga inu bukve so vaše! (Tretja podoba tretjega akta. Grof Hohenwart in Micka: Jože Kovačič in Nada Bavdaževa.)

### Gostje na premieri

Premiero »Krajnskih komedijantov« je obiskala vrsta gostov iz prestolnice, med njimi: prvakinja Drame Mira Danilova, režiser in scenograf ing. Viktor Molka, filmski režiser — naš rojak France Štiglic Tugo, pa tudi nekaj mlajših igralcev in igralk iz SNG. Avtor, ki se je premiere nameraval udeležiti, je moral žal isti dan poslati brzoglav: »nenadoma zadržan pozdrave vsem kreft«.



# Organizacijska problematika slovenskih gledališč

(Odlomki iz daljše študije)

Filip Kalan

Objavljamo v odlomkih nekatere misli iz članka »Organizacijska vprašanja slovenskih gledališč«, ki ga je v 17. in 18. številki štirinajst dnevnika »Naši razgledi« (18. in 31. okt. 1952) objavil profesor AIU in član komisije za pokrajinska gledališča pri Svetu za prosveto in kulturo VLRS, znani slovenski pisatelj in gledališki kritik Filip Kalan. Izbrali smo tiste odstavke iz članka, ki so najbolj splošno zanimivi glede obče problematike naših teatrov, zlasti pa še tiste, ki govore o delu in položaju Prešernovega gledališča. Dasi se uredništvo GL v celoti ne strinja z nekaterimi izvajanjmi Filipa Kalana, je vendarle prepričano, da utegnejo te zanimive, bogate in plodne misli vzbuditi marsikatero koristno razglablanje o naši problematiki. Probleme, ki jih načenjamo z objavo Kalanovega članka, bomo v naslednjih številkah še nadalje obravnavali z objavljanjem gledaliških pisem iz ostalih teaterskih središč (Celje, Postojna, Maribor, Ljubljana).

Uradno stanje v letu 1952 je torej tako, da deluje na slovenskem narodnem ozemlju sedem dramskih gledališč, ki jim pripisujemo značaj poklicnih ustanov, vendar je ena izmed njih izven državnih meja, tako da doživlja docela svojstveno kulturno problematiko.

Ponavljam, da tem ustanovam tak značaj pripisujemo in uradno priznavamo, da pa je njihov obstoj zaenkrat bolj statistično in ekonomsko, kakor pa umetniško dejstvo, kajti resnici na ljubo bodi povedano, da se vsaj polovica teh poklicnih gledališč profesio-

nalizira šele polagoma, iz leta v leto, iz sezone v sezono. Zgodovina namreč ne dela čudežev in nesmiselno bi bilo pričakovati, naj poldrugmilijonski narod spremeni eno samo, kmcamaj napol profesionalizirano gledališče iz leta 1892 v sedmero polnoveeljavnih poklicnih ustanov že leta 1952 in to pod tako vznemirljivimi okoliščinami, da doživlja ta narod prav v tem času dvoje svetovnih vojn in troje temeljitih družbeno političnih sprememb, dokler se naposled ne znajde na četverih državnih ozemljih. To neprijetno resnico si moramo trezno obnoviti, kadar presojava današnjo stopnjo gledališke profesionalizacije in kadar skušamo dognati, kaj lahko v takih razmerah smatramo za poklicno gledališko ustanovo.

Vseskozi zasluži ta naziv šele takšna igralska družina, ki izpolni vsaj petero temeljnih pogojev:

Ti pogoji: da ima gledališče svoje samostojno upravno in umetniško vodstvo, svojo urejeno tehnično službo, svoj strokovno usposobljeni in z javnimi nastopi preizkušeni igralski zbor, svojo ustaljeno delovno disciplino, kot poslednji in poglobitvi pogoj pa tolikšno storilnost, da lahko daje vsaj po štiri do pet tedenskih predstav skozi vso sezono osmih ali devetih mesecev, torej vsaj stopetdeset predstav na leto. In če naj te predstave vzdrže merilo, kakršno služi kritiku pri oceni poklicnega gledališkega dela, tedaj morajo biti takšne, da se ne porajajo več iz priložnostne amaterske radoživosti, marveč, da razodevajo vsaj uspele uprizoritve tega gledališča že prepričevalen značaj umetniške stvarilnosti.

Ali z drugačno besedo:

Kulturna raven poklicnega gledališča mora biti tolikšna, da taka ustanova ne opravlja samo tistega agitacijsko propagandnega in izobraževalnega dela, ki ga kakor že koli opravlja sleherna ljudskoprosvetna igralska združba, pač pa mora tako gledališče vsaj s svojimi uspešnimi stvaritvami že soustvarjati nove kulturne vrednote. Takšnim zahtevam pa ustrezajo pri današnji stopnji našega razvoja zgolj tri poklicne ustanove: ljubljanska in mariborska Drama in z nekaterimi omejitvami tudi tržaška gledališka družina. Druga štiri gledališča si prave pogoje za svojo polno poklicno veljavo ustvarjajo šele polagoma. Te načelne ugotovitve ne kaže zanemariti, če naj trezno presodimo današnje stanje naših poklic-



nih gledališč, ali točno povedano, če naj pravilno razberemo personalne, tehnične in repertoarne značilnosti teh ustanov ob novi sezoni 1952/53.

---

Prešernovo gledališče v Kranju je preživelo srečnejša otroška leta (od prej obravnavanega Mestnega gledališča v Ljubljani — op. ur.), saj je zakoniti dedič bogatega amaterskega izročila v tem kraju in je svoj igralski zbor naglo izpopolnjevalo z absolventi Akademije, tako da vsebuje ta zbor navzlic svoji maloštevilnosti neko trdno strokovno jedro, ki jamči za bodoči razvoj. V dnevnem tisku je bilo objavljenih nekaj zanimivih sporočil o dejavnosti kranjske gledališke družine, tako na primer podatek, da igrajo po navadi že trikrat na teden, da je obisk kar zadovoljiv in da kaže občinstvo »živo zanimanje in smisel za moderno gledališče, kar je pokazalo ob uprizoritvi Priestleyeve revije 'Od raja pa do danes', ki je dosegla največ repriz v sezoni« (Sl. poročevalec, 7. IX. 1952). — Nasploh se da reči, da dokazuje Prešernovo gledališče repertoarno in uprizoritveno izvirnost, da se skuša, kakor Mestno gledališče v Ljubljani, uveljaviti predvsem s sodobnim repertoarjem in da se dokaj naglo profesionalizira, čeprav v igralskem pogledu še preboleva svoje amatersko poreklo.

---

Študij gledališke problematike v samih ustanovah je omogočil strokovnjakom stvarni pregled čez vso deželo po preverjenih podatkih, ki jih dotlej ni bilo mogoče izluščiti niti iz uradnih poročil, niti iz dnevnega tiska. Tako se je pokazalo že sredi tega študija, da so igralski zbori v vseh naših poklicnih gledališčih, všteti ljubljansko Dramo, dokaj nepopolni in ponekod celo nezadostni ne le po številu stalnih članov, pač pa tudi po takoimenovanih strokah. To dejstvo je resda znano večini naših gledaliških ljudi, vendar se niti naši vodilni kulturni delavci, niti poročevalci po dnevnikih in revijah ne zavedajo, da je personalno stanje malodane kritično.

Tri manjša gledališča so po svoji igralski strukturi in po svojem delu še v izrazitem prehodu med amaterstvom in poklicno ustanovo. Prešernovo gledališče v Kranju, ki je še najbolj ustaljeno med njimi, si mora pri vsaki uprizoritvi pomagati z amaterji, saj šteje

X  
sistemizirani igralski zbor komaj trinajst ljudi (8 igralcev in 5 igralk). To stalno sodelovanje z amaterskimi igralci ima svoje dobre in svoje slabe poteze. Na eni strani si gledališče ohranja s tem živi stik z domačim prebivalstvom pri samem odrskem delu, na drugi strani pa si s tem zavira naglo in temeljito profesionalizacijo tega dela, kajti pri tako mešanem igralskem zboru ni mogoče ustvariti ustaljenega delovnega urnika in smotrno menjavati tedenske ponovitve različnih uprizoritev. Vendar to še ni vse, namreč številčno stanje. Kako varljivo je statistični podatek, če ga primerjamo z dejanskim stanjem, kadar posežejo v ustanovo razne zgodbe in nezgode, kakršne se pa vselej javljajo v življenju, to priča kranjski primer. Tako je kranjska številka 13 vsaj za začetek sezone 1952/53 samo papir, kajti 2 člana sta odšla k vojakom, eden je težko bolan, prav tako je na bolniškem dopustu ena izmed članic, tako da razpolaga direkcija v resnici samo z 9 ljudmi.

Menda ni treba poudarjati, da pri igralskih zbora s tako majhnim številom dejavnih članov lahko vsaka še tako neznatna sprememba povzroči popoln zastoj v delu.

---

Statistično obsega torej ves gledališki poklicni sektor na slovenskem ozemlju, všteti tržaško družino, ki je v tem okviru ni mogoče podrobno obravnavati, in goste, ki niso stalno angažirani, teci in piši: 150 igralcev in igralk za sedem dramskih gledališč, kar bi zadoščalo pri nenavadno visoki strokovni usposobljenosti posameznih članov za tri srednja ali za štiri manjša poklicna gledališča. Če primerjamo to stanje z letom 1945, je številčni prirastek resda znaten, saj je število skočilo od 80 na 150, vendar je strokovna raven v celoti malodane ista, merjena po sorazmerju, kajti med temi 150 sistemiziranimi igralci in igralkami je še vedno vsaj tretjina bivših amaterjev, ki po svojih odrskih izkušnjah še kakor niso dosegli svojih starejših poklicnih kolegov, niti si niso prizadevali, da bi si prisvojili vsaj takšno strokovno izobrazbo, kakršno si pridobe absolventi igralske akademije s svojim štiriletnim študijem. Vodstva vseh naših gledaliških ustanov čaka torej še izdatno organizacijsko in umetniško vzgojno delo, če naj se personalno stanje v naših poklicnih gledališčih vsaj kolikor toliko ustali tako po številčnosti kakor tudi po strokovni usposobljenosti.



Mislim, da je treba to stanje presoditi trezno, brez vsakršne pretirane črnoglednosti in brez vsakršne sentimentalne popustljivosti. Če pregledamo razvoj med leti 1945—1952, si lahko vsaj v grobih potezah načrtamo tudi bodoče možnosti. Po izkušnjah minulih sedmih let sklepamo, da si v prihodnjih sedmih letih lahko organiziramo in izobrazimo številčno resda minimalen, strokovno pa visokovreden personal za sedanja poklicna gledališča na Slovenskem, vendar vsekakor le s tem pogojem, da za nobeno ceno ne ustanavljamo več novih poklicnih gledališč, čeprav bi bile morda družbene politične okoliščine za takšno ustanavljanje še tako vabljive v tem ali onem primeru. Takšni primeri so delavska in tujsko-prometna središča, ki nimajo poklicnih gledališč, pa kažejo živahno amatersko dejavnost. Vzemimo samo Jesenice, Ptuj, Koper in podobne kraje, ki dajejo vsako leto nekaj bolj ali manj uspešnih gledaliških prireditev. Če vztrajamo pri zdravi razsodnosti (kar bi bilo želeti) in se ne predamo pretiranemu organizacijskemu zanosu (kar je pri nas v navadi), lahko dosežemo že po dosedanjem razboru slovenskih gledaliških personalij, da bi vnašala vsaka nova profesionalizacija amaterskih družin samo zmedo in nered v labilno stanje poklicnih gledališč, ne glede na to, da bi tako uradno razmnoževanje teh gledališč sproti uničevalo amatersko radoživost naših podeželskih igralcev. To neizpodbitno dejstvo velja temeljito obrazložiti zlasti tistim amaterskim družinam, ki nameravajo opustiti svoj sloves gledališke prostovoljnosti in se čez noč profesionalizirati, kakor na primer Šentjakobsko gledališče v Ljubljani in Okrajno gledališče v Ptuj, zakaj kot amaterski družini bosta nedvomno vselej med prvimi v deželi, med poklicnimi pa bosta, brez zamere povedano, še dolga leta prav zadaj na repu sorodnih ustanov, v večnih stiskah za igralce in za denar in v večnih sporih z zahtevno kritiko. Kakor vselej v življenju, gre tudi v takšnem primeru za pametno izbiro, kajti slej ko prej mora vendar že enkrat obveljati zdravi razsodek, da velja živa amaterska družina več kakor mrtvo-rojeno poklicno gledališče.

Pri dosedanjem razvoju našega igralstva bi bilo seve docela nerealno, če bi zahtevali, da naj bi imeli vsi naši poklicni igralci visoko splošno in strokovno izobrazbo, saj je večina izmed njih

X  
rasla na podeželskih odrih brez prave vzgoje in strokovne pomoči. Vendar mora igralec mimo svojih naravnih darov dokazati tudi nekatere pridobljene lastnosti, kakršne so na primer: čista in gladka govorica, negovana zunanost, telesna prožnost, uglajen nastop v družbi, slovstvena in gledališka razgledanost.

Vsekakor ni pretirano, če zahtevamo od poklicnega igralca, da dovršeno obvlada odrski govor brez vsakršnih narečnih primesi, brez dihalnih napak, brez dikcionalnih nerodnosti, da je večš družabnih in historičnih plesov, kakor tudi sabljanja, da bere in govori vsaj en tuj jezik, in da se polagoma seznanja s poglavitnimi deli svetovne dramatike. Tako je kakor na dlani, da lahko prebere vsak gledališki človek vsaj po eno dramo na teden ali na deset dni, kar znese na leto vsaj 40 del iz svetovnega slovstva, toda tega mlajši igralci po naših ustanovah ne delajo. Tem neukaželjnim državnim uradnikom bi lahko služili za vzor njihovi starejši kolegi, ki so si svojo gledališko izobrazbo priborili v mnogo težavnejših razmerah z vse drugačno vnemo.

Po opazovanjih, ki jih je zbrala komisija za poklicna gledališča med sezono 1951/52, se vsiljuje predlog, naj bi zlasti vodstva mladih gledališč v Kranju, Celju in Postojni sistematično vzgajala svoje igralske zbere z jezikovnimi tečaji, s predavanji o odrskem govoru, z branjem in tolmačenjem domačih in tujih dramskih besedil, s predvajanjem slikovnega materiala iz nauka o kostumih in kar je takega več.

Pa brez zamere:

Pravijo, da je talent vse in da izobrazba nič ne velja. Mislim, da spada ta predsodek v ropotarnico splošne zaostalosti in da nezobrazbenost in tehnična nezmogljivost zavirata vsako pravo delo na odru. Vsekakor mi bodo potrčili režiserji, ki upravljajo svoj delovni čas, svoje živce in svojo domišljijo s tem, da iz dneva v dan in iz leta v leto vzgajajo in uče igralce, namesto da bi — režirali. Uče in vzgajajo naj profesorji na akademiji in predavatelji na tečajih, režiserji pa naj se ukvarjajo s svojim delom. Ta njihova dejavnost ni vzgojiteljska, pač pa umetniško ustvarjalna. V strokovni govorici se ta dejavnost naziva — uprizorjanje gledaliških iger.



### Torej o režiserjih:

Kakor se iz dneva v dan obnavlja stara zmotā, da režiser ne bodi umetnik, pač pa šolmošter, tako se pri nas že dolgih sedem sedem let papagajsko ponavlja trditev, da režiserjev ni. Skratka: govorica gre po deželi, da smo v stalni režiserski krizi. Da režiserjev ni, to ne drži. Naštevam jih kar po abecednem redu in po dveh skupinah. Med prve uvrščam tiste, ki se ukvarjajo samo z režijo: Baranovičeva, Debevec, Jamnik, Košak, Malec, Šest, Žižek. Torej: 7 po številu. V drugo skupino razporejам tiste, ki so ali igralci ali režiserji-gostje ali pa so pretežno zaposleni z drugim delom v gledališču: Babič, Delak, Dolar, Fleretova, Gavella, Jan, Kreft, Mahnič, Molka, Modest Sancin, oba Skrbinška, Stupica, Tiran. Torej: 14 po številu. Prištejmo še študente Akademije, ki so se zadnje sezone uveljavljali v režiji še pred svojim diplomskim izpitom: Hieng, Radojevič, Šenk. Torej: še 3 po številu. Seštejmo, pa dobimo, reci in piši — 24 režiserjev in 7 gledališč.

Da režiserjev ni, ne drži.

Postavimo, da jih je samo dvanajstero. Teh 12 režiserjev mora uprizoriti okrog 40 novih komadov na 7 odrih, ostalih 12 režiserjev pa uprizori ta čas vsaj še 12 drugih komadov. Pri tem številu 50—55 letnih premier — in takšna je povprečna zmogljivost naših gledališč — odpadejo torej na izkušene režiserje po 3 do 4 igre, na p.ložnostne in na goste in na začetnike pa po 1—2 igri. Pretirano to vsekakor ni. V primeru s predvojno dejavnostjo, ko so režiserji kakor Osip Šest, Jože Kovič in drugi uprizarjali tudi po 6 do 10 novih komadov na leto, je to minimalna zahteva za zrelega režiserja, ki dopušča še dovolj študijskega časa za uprizoritev visoke umetniške vrednosti.

Prave režiserske krize torej ni — pač pa veliko nepreverjene papagajščine.

Kriza je drugod — v nedognani organizaciji naših mladih gledališč, v nesmotrni porazdelitvi stalnih režiserjev in režiserskih gostovanj po posameznih ustanovah, v strokovni nezrelosti naših igralskih zborov, v neobveščenosti gledaliških poročevalcev. Veliko negrajanega diletantizma, nepotrebnega poizkušanja, nestrokovne naglice in pre nagljenih sodb gre na ta račun. Vsekakor si moramo biti na jasnem o tem, da se bo začelo pravo ustvarjalno delo po

naših gledališnih šele takrat, ko bomo prenehali z večnimi reorganizacijami, kajti umetniško ustvarjanje se poraja vselej samo v ozračju strokovnega izročila in nemotenega delovnega poleta, ali s tujo besedo — v atmosferi kreativne kontinuitete. Vse te reorganizacije pa ne bodo prenehale vse dotlej, dokler ne bomo vrnili neustreznih gledaliških sopotnikov v njihove civilne poklice, pa naj se pišejo Peter ali Pavel in naj posedajo po uravnih pisarnah ali po igralskih garderobah naših ustanov. Slej ko prej jih bodo nadomestili sposobni in kulturni ljudje. Čez noč to seveda ne gre. Dotlej pa tudi ne bomo mogli docela zanesljivo preveriti strokovne zmogljivosti vseh naših režiserjev, kajti velike režijske zamisli se uveljavljajo samo v takšnem gledališču, ki so se v njem direktor, lektor, dramaturg, režiser, igralci in tehnični delavci združili v enovit stvarilni organizem. Ponemokd traja ta konsolidacija dobrih deset let in izkušnja nas uči, da se ta zamotani razvojni proces znatno skrajša le ob iznajdljivem strokovnem vodstvu in pri umetniško polnovrednem igralskem zboru.

Vse se vrača torej v eno samo vprašanje:

Kako smotrno pospešiti prehod iz amaterske improvizacije v sistematično strokovno delo.

Med mnogotere otroške bolezni naše gledališke dejavnosti, ki jih še nismo obravnavali v teh zapiskih, pa vendar znatno zavirajo uspešno delo po naših ustanovah, moramo šteti tudi neurejeno tehnično službo. Znano je, da se pričinja ta služba smotrno razvijati šele v smotrno urejenih in opremljenih delovnih prostorih.

Lokalna poročila iz Kranja trdijo, da bistvenih prezidav v sedanji stavbi ni mogoče izvesti, kar se pa ne ujema s podrobno analizo stavbnih razmer. Poglavitni nedostatek samega odrišča je ta, da za nemoteni potek same predstave ne zadošča niti kvadratura igralne ploskve, niti kubatura igralnega prostora. Po domače povedano: oder je preplitek, nima niti stranskega odra, niti vrvišča. Nekaj teh nedostatkov se da vsekakor odpraviti. Podaljšajmo oder čez sedanji orkester v dvorano, prebijmo strop nad odrom do dvojne višine portala, kolikor je potrebno za vrvišče in opremimo novi oder z dvojnimi portalom — vse druge delovne prostore pa namestimo v sosedno hišo in opremimo to hišo s primernimi prehodi





iz sedanje gledališke stavbe. Zmanjšano število sedežev v dvorani se da nadoknaditi z zvišanim obiskom. Izkušnja je pokazala, da je dvorana prevelika z stalne predstave. Dotlej so igrali po dva do tri večere na teden, v preurejeni stavbi bi lahko igrali vsaj po štiri do pet večerov. Tako bi se prav šele pričelo redno življenje kranjskih igralcev in gledalcev. Po živahnem odzivu kranjskega občinstva za vse gledališke zadeve bi se dalo sklepati, da bo mestni občina uspelo slej ko prej urediti tudi to stavbno vprašanje, saj beremo v dnevniku (Slov. poročevalec, 7. septembra 1952), da bodo v sezoni 1952/53 dozidali delavnico in skladišče za kulise in dokončno uredili pročelje gledališkega poslopja.

V študijo o organizacijskih vprašanjih slovenske gledališke kulture spada tudi kratka analiza splošnega obiska po posameznih krajih in ustanovah.

Navajam povprečno število obiskovalcev na sezono:

Ljubljanska Drama 110.000 do 120.000. Mestno gledališče v Ljubljani 25.000 do 30.000, mariborska Drama 65.000 do 70.000, Kranj 22.000 do 25.000, Celje 20.000 do 24.000, Postojna 25.000 do 26.000. Pri zadnjih treh ustanovah so všteta tudi gostovanja izven matičnega poslopja po drugih krajih. Če prištejemo k tem številkam še razne druge gledališke prireditve (šolske predstave Akademije za igralsko umetnost, razne matinee, svečanosti in podobno), lahko računamo letni obisk po dramskih poklicnih gledališčih nekako nad 300.000 obiskovalcev. Izkušnja pokaže, da imajo gledališča v krajih, ki so naravna središča svoje pokrajine, boljši obisk kakor tista, ki nimajo takega geopolitičnega zaledja. Tako je značilno za Postojno, da ima večino svojih prireditev drugod po deželi, saj Postojna ni središče Slovenskega Primorja.

Primerjajmo te številke s splošnim indeksom obiska po tako imenovanih »gledaliških deželah« v Evropi:

Maksimalni obisk doseže v teh primerih dvojno, ponekod celo trojno število prebivalcev dotičnega kraja. Pri zelo smotrno urejeni upravnih, tehničnih in propagandnih službi bi lahko dosegli na Slovenskem v prihodnjih 10 letih take gledališki obisk: Ljubljanska Drama 150.000 (pri šestih predstavah na teden), mariborska Drama 100.000 (pri prav takšnem številu predstav), Mestno gledališče v Ljubljani 70.000 (pri petih predstavah na teden), prav tako Kranj

X  
in Postojna (pri štirih ali petih predstavah na teden) in za Celje 90.000 (pri petih predstavah na teden). — Skupno število obiskovalcev bi znašalo torej 550.000 do 600.000 na leto za poklicna dramska gledališča.

Če naj bi naša poklicna gledališča dosegla ta višek letnega obiska, bi morala pač vsaka ustanova zase dognati, kakšne organizacijske, tehnične in propagandne mere j. najbolj ustrezajo.

Zelo ugodne so razmere pri kranjskem gledališču, saj je obisk že pri dveh do treh predstavah na teden malone dvakrat večji od števila mestnih prebivalcev (Kranj šteje okrog 14.000 ljudi): Pri cenejših prometnih okoliščinah bi se akcijski radij te ustanove znatno razširil in zajel Škofjo Loko, Tržič, Radovljico, Bled in delno celo Jesenice, in če bi se ponovitve stopnjevale na 4—5 predstav na teden, bi obisk že po nekaj letih dosegel zahtevani maksimum.

---

Docela nova problematika se odpira gledališkim ljudem ob repertoarnih in stilnih vprašanih današnjega gledališča. Ta vprašanja zahtevajo posebno historično in estetsko utemeljeno študijo, ki ne spada v okvir te razprave. Temeljno vprašanje take študije bi moralo upoštevati predvsem posebni historični, geopolitični in družabni značaj slovenske gledališke kulture, ki že od nekdaj razbira svoja pota med izročilom evropskega vzhoda in zapada in si v tej dinamiki ustvarja svojo samoniklost. Med praktičnimi vprašanji take raziskave bi kazalo poudariti nezadostno skrb naših prosvetnih ustanov za študijske možnosti naših gledaliških ljudi v tujini. Mimo skromne množine strokovne literature, ki pronica v gledališke knjižnice, ni bilo med leti 1945—1952 prav ničesar storjenega, da bi si vodilni gledališki strokovnjaki in pa gledališki naraščaj ogledali razne ustanove v tujini in sistematično študirali razvoj gledaliških ved in samih uprizoritev po gledaliških središčih evropskih držav, kajti razen nekaterih posameznikov, ki so odšli kot delegati na razne kongrese ali pa za krajšo dobo na to ali on oprireditve v tujino, ni bilo omogočeno niti enemu slovenskemu gledališkemu človeku, da bi za daljši čas sistematično zasledoval gledališko problematiko tujih gledališč. To je vsekakor eden izmed temeljnih nedostatkov v naši gledališki politiki, ki se vidno odraža v vsem našem delu.



# IZ DRAMATURGOVE BELEŽNICE

## I. Konverzacija v verzih in še kaj

(T. S. Eliot: The Cocktail Party)

Moderna dramatika se zopet vrača k stihu. Poročila o tem presenetljivem in za zdaj še ne pojasnjenem pojavu sodobne literature se čedalje bolj množe. A naj bo to dejstvo samo po sebi še tako presenetljivo, vsaj deloma se da razumeti, dokler beremo romantično-poetične drame Christopherja Fryja, ali Eliotovo religiozno zgodovinsko tragedijo »Umor v katedrali«. Ko sem bral Fryja, sem občutil sicer nekakšen odpor, ker mi ta način verbalistične umetnosti osebno ravno ne prija, vendar sem čutil v sebi vsaj objektivno priznanje neke literarne kvalitete in stvariteljske sile; imel sem do avtorja neki odnos (vseeno kakšnega). Drugače se mi je godilo pri Eliotovi nemara najznamenitejši drami, njegovi sloviti konverzicijski komediji v verzih »The Cocktail Party\*«. Odpora nisem čutil, nasprotno, delo me je celo z nepojasnjeno sugestijo pritegovalo. Vendar sem bil docela konsterniran in nisem prav vedel, pri čem da sem. Šele ponovno branje bi mi nemara razjasnilo vsa notranja gibanja Eliotove pesniške osebnosti, a bržčas bi bilo za popolno razumevanje potrebno tudi detajlno poznavanje njegove literarne in privatne biografije.

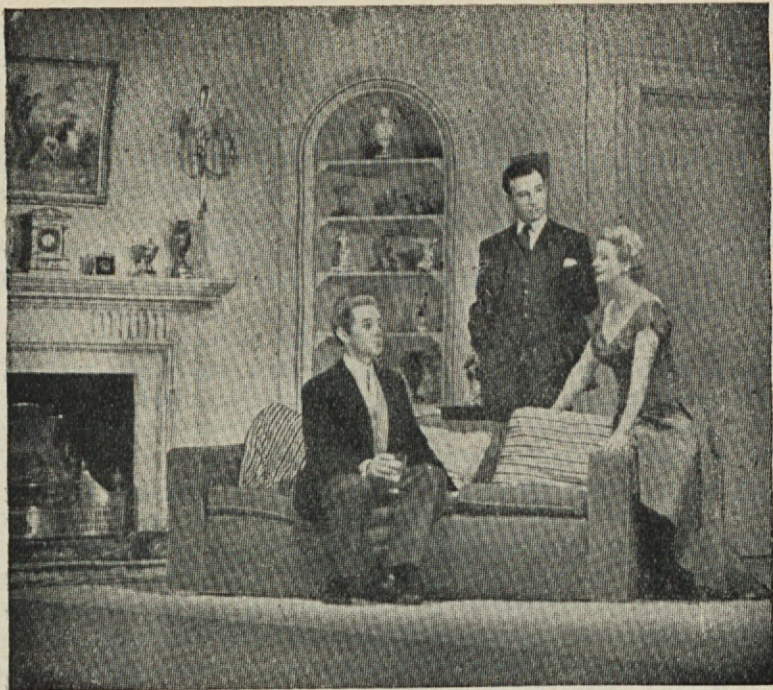
Zunanje oblika drame je tale:

Tri dejanja, prvo in tretje se godi v stanovanju Edwarda in Lavinije Chamberlayne v Londonu, drugo v ordinacijski sprejemnici psihiatra Sir Henryja Harcourt-Reillyja. Prvo dejanje razpada na tri scene, med prvo in drugo mine četrť ure, med drugo in tretjo en dan; drugo dejanje se godi nekaj dni, a tretje dve leti kasneje.

Poleg že omenjenih treh glavnih oseb nastopajo še štiri važne figure (Celia, Peter, Julia, Alex) in tri »šarže«.

---

\*) Ne vem, kako bi se prav prevedel ta naslov. »Cocktail party« je sodobna, čedalje bolj priljubljena in razširjena oblika družabne prireditve (bodisi zasebne, bodisi reprezentančno-javne), ki zavzema tako po slogu kakor po času nekako sredino med popoldanskim vabilom (five o'clock tea) in večernim sprejemom (večerjo, zakusko, plesom). Nosijo se polvečerne (»kocktelske«) toalete, v glavnem se le pije in jé; družba se pogovarja večidel stojé.



Prizor iz krstne uprizoritve »The Cocktail Party« na edinburškem festivalu leta 1949: Alec Guinness kot Sir Henry, Ernest Clark kot Alex, Ursula Jeans kot Lavinia.

Ves tekst je pisan v verzih, ki sicer niso strogo vezani po kakem metričnem sistemu (najbližji so že tako imenovanemu »knit-telverzu«), saj so različno dolgi, tudi število poudarkov ni enakomerno; večinoma so ritmično dvodelni (s cezuro v sredini). Verzi se presenetljivo prilegajo govorni melodiji vsakdanjega konverzacijskega jezika. Nikjer ni nastlnega »poetiziranje«. Ko bi bilo besedilo pisano v tekočih vrstah, bi komaj opazili, da to ni proza. A dasi je ohranjen slog konverzacije, je vendarle poenostavljen (in zato besedilo tudi za tujca, ki angleščini ni popolnoma kos, jezikovno ne more biti težavno).



Vsebina? Malo je je:

Lavinia je po petih letih zakona ušla možu Edwardu, ki je ljubimka s Celijo. V Celijo je bil zaljubljen Peter, ki potoži Edwardu, da se oboževanka ne briga zanj. Kmalu po Lavinijinem odhodu Edward začuti, da ni vesel svobode, temveč si celo želi, da bi se žena vrnila. V tem ga še potrdi neznan skrivnosten obiskovalec, ki se kasneje izkaže kot sloviti zdravnik Sir Henry. Lavinia se vrne. — V II. dejanju obiščejo Sir Henryja Edward, Lavinia in Celia. Vsi so živčno razdejani in se ne znajdejo več v življenju. Edward ne more več živeti ne skupaj z ženo, ne brez nje, Celio muči nekakšen občutek grešnosti, a tudi Lavinia, ki je še najbolj trdna, si ni čisto gotova svoje eksistence. Sir Henry pobota Edwarda in Lavinijo, Celijo odpošlje v nekakšen skrivnosten sanatorij, Peter pa odpotuje v Hollywood, kjer se mu obeta kariera. — V tretjem dejanju je zakonsko življenje Chamberlaynovih spet filistrsko-harmorično, izvemo pa, da je Celia umrla mučeniške smrti kot misijonska bolničarka nekje v tropih. Edward in Lavinija ostaneta sama in vse je v redu.

To je vse.

Komedija?

Ključ idejnemu jedru Eliotove komedije bi nemara utegnili najti v štirih citatih. Sir Henry pravi (I/3, str. 63) takole:

Kar vemo o drugih ljudeh  
je zgolj naš spomin na trenutke,  
ko smo jih poznali. In potem so se spremenili.  
Če se delamo, da so isti oni in mi,  
je to le koristna in potrebna družbena konvencija,  
ki jo včasih kaže zlomiti. Tudi ne pozabimo,  
da ob vsakem srečanju srečamo tujce.

Tu je šele nakazana naslednja misel, ki se iz te predpostavke nujno razvije: če se človek vsakokrat srečuje z novim, tujim človekom, je nujno, da so soljudje naših predstav le utvara. Celia pravi (II, str. 122):

To je strahota. Moremo res ljubiti  
samo, kar naša lastna domišljija ustvarja?  
Smo prav zares vsi neljubljeni, nezmožni sprejeti ljubezen?  
Potem pa smo sami, in če smo sami,  
sta ljubljene in tisti, ki ljubi, enako neresnična  
in tisti, ki sanja, ni nič bolj resničen od svojih sanj.

Vendar je Eliot — vsaj tako se zdi — prav daleč od filozofskega razglašanja tega najpopolnejšega subjektivizma. Nasprotno. Z groze sklepa tako, kot pravi Edward (I/3, str. 87):

Kaj je pekel? Sam sebi si pekel.

Pekel je samota in vse druge podobe v njem  
so zgolj prividi. Ničesar ni, pred čemer naj bi bežal,  
ničesar, kamor naj bežim. Vsekdar je človek sam.

Toda tako, kot se po Sir Henryjevem posredovanju razreši že sama zgodba bodisi v dejavni žrtvi (Celia), bodisi v preprostem, četudi filistrskem, vsakdanjem — zdravem življenju (Edward, Lavinia), tako najde Sir Henry tuči na filozofskem poprišču tole praktično razrešitev tragičnega spoznanja o samoti slehernega človeka:

Pol vse krivice, kar je je storjene na tem svetu,  
je delo tistih, ki se hočejo čutiti imenitne.  
Saj ne kanijo biti krivični — a krivica jih pač ne zanima.  
Ali pa je ne vidijo, ali jo opravičujejo,  
ker so preveč zaposleni z brezkončno borbo,  
da bi mislil dobro o sebi.

Sir Henry — avtorjev glasnik — torej nedvomno obsoja moralne (beri nemoralne) rezultate solipsizma. Najbolj nevarni niso tisti, ki vedé stopajo preko trupel, marveč oni, ki iz samozaverovane brezbržnosti zanemarjajo sočloveka.

Znan slovenski dramaturg dr. Vl. Kralj je v zvezi z Anouilhovim »Popotnikom brez prtljage« (NR. 15 XI. 1952) duhovito označil sodobno francosko dramsko poezijo kot »izpoved domotožja po individualizmu«. Primerjajmo s Sartrovim geslom »Pekel je tvoj bližnji« gornji Eliotov citat o peklju. Angleži (ravno Elliot kot najuglednejši je zgled in primer) so že za znaten korak dalje od Francozov:

»The Cocktail Party« je izpoved teženja proč od individualizma, teženja nazaj v človeško bratstvo, ki ni ne »slonokoščeni stolp«, ne kasarna.

Komedija je bila prvič uprizorjena na edinburškem festivalu leta 1949, režiral jo je E Martin Browne. Sir Henryja je igral eden najuglednejših živečih angleških igralcev Alec Guinness (poznano ga iz filmov »Oliver Twist« in »Pot do plemstva«), Lavinijo pa znana Ursula Jeans. — Knjižno izdajo so pripravili Eliotovi stalni založniki »Faber & Faber Ltd.« v Londonu leta 1949/50.



## II. Molière anno 1900

(Jean Anouilh: Colombe)

Prebral sem jo z dvojnimi interesom: kot najnovejši (1951) uspeh tako slavnega, dasi meni osebno ne preveč simpatičnega avtorja, drugič pa tudi z mislijo na eventuelno uprizoritev pri nas. Že prej so mi mnogi pravili, da na to možnost sploh ni misliti, češ da je igra (drama? komedija? tragedija? tragikomedija?) preveč in preizrazito pariška. Pri branju se mi to ni potrdilo, čeprav se godi v Parizu, v družabnem okolju, ki ga pri nas skoraj ni, ali ga vsaj ni bilo v tistem času (1900) in je tudi dandanašnji tako maloštevilno, da ga malokdo pobliže pozna: teatarska gospôda.

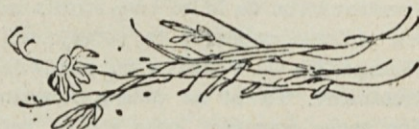
Osrednja oseba ni naslovna junakinja Kolomba, temveč njena tašča Mme. Alexandra, slavna tragedka, risana v ostrih konturah z dosledno stiričnim črtalom. Ta gospa je komaj še živ in verjeten človek, je bolj karikatura gledaliških »zvezd« in komediantstva vobče. Človek, ki tudi v življenju neprestano »igra«, to se pravi pozira, človek, ki ne zna več govoriti, temveč le še deklamirati — in tudi to le o enem edinem predmetu: o sebi. Dva sinova ima (seveda od dveh različnih očetov izmed svojih sedmerih bivših mož): Armand in Julien. Prvi je simpatičen nepridiprav in nebodigatreba, v bratovskem odnosu pa je bil vedno drugi, šibkejši, vedno je prihajal šele za Julienom in je za njim paberkoval. Tudi pri Julienovi ženi Kolombi, bivši cvetličarki, se to zgodi. Ko je namreč Julien (po poklicu pianist, po značaju moralni pedant) poklican na vojaško službo, izroči svojo mlado ženo materi — dasi je z njo sprt — in ta zares prevzame v »varstvo« mlado, nepokvarjeno ženo (la colombe = golobica!), jo uvede v gledališko življenje, kjer postane ta deviška žena kaj kmalu cilj snubljenja vseh starih pohotnežev Aleksandrinega teatra. Dobi jo pa — Armand. — Julien se vrne na 24-urni dopust, sprevidi situacijo, se s Kolombo na dolgo in široko porazgovori — sevé brez rezultata —, in zvečer pojde žena na souper v bogato restavracijo, da bi se »dogovorila za angažman« — v kabaretu. Višek cinizma usode: s te večerje mu pošlje pladenj dobrot, pašteto, šampanjca — v bistvu pa vendarle samo odpadke z mize svojih ljubimcev. Tu bi se drama končala, da ni avtor pritalnil še lirično sceno spomina: kako sta se Julien in Kolomba

X  
prvikrat srečala, kako sta šla — vsej okolici nakljub — naproti iluziji sreče in ljubezni.

Dialog je poln duhovitosti in dovtipov, zlasti v figuri gospe Aleksandre in njenih prirepanikov, a tudi poln resnobnih aforizmov, zlasti v dialogih Julien—Armand in Julien—Kolomba. Poglavitne vrednote dela so tri: 1. ostro karikirana, satirična podoba stare oblastne komediantke; 2. sicer nekoliko črnobelo risana, a psihološko in dramatično dognana figura moderniziranega Alcesta (Molièrov Ljudomrznik), 3. debaterska filozofija o odnosu med možem in ženo, kot jo razvija v velikem obračunu sama Kolomba.

Molière Francozom ne daje in ne daje miru. Saj je ves dialog pisan v stilu sodobne konverzacijsko-debatne drame; saj je scenična zamisel povsem sodobna (rezana inscenacija, sam gledališki oder kot prizorišče dogajanja) — pa je vseeno neoporočeno dejstvo, da je Kolombi botroval komediant Poquelin. Molièrski je ves način ostro senčenega slikanja nenaturalističnih značajev, molièrska je bridka filozofija, molièrski je problem moralne pedanterije in ljudomrzništva in ljubosumja, molièrska je končno tudi gradnja, ki je nerazrešena in se zadovoljuje s tem, da pokaže tragikomično situacijo (kajti Molièrovi zaključki z nasilnimi razrešitvami so le pritaknjeni; v resnici ostajajo vse njegove bridke komedije odprte in nerazrešene).

»Colombe« je zelo obsežna (blizu 200 strani). Ob našem slovenskem tempu odrskega govorjenja bi jo bilo treba znatno krajšati. To bi bilo sicer težko, a vseeno izvedljivo. Izplačalo bi se poskusiti, kajti zdaj se, da je to eno najboljših Anouillovih del; prav nič igračkasto, temveč bridko resno; ne sicer vezano na tesno opredeljen čas, temveč na neki splošni problem morale in ljubezenske psihologije. V našem času, to je v času, ko vlada vsepovsod splošna kriza monogamije, pa nedvomno aktualno.





## Gledališke zanimivosti

**Dr. Gerhard Krause v Ljubljani.** V petek, 7. novembra 1952, je predaval v tovariškem krogu Kluba kulturnih in znanstvenih delavcev hamburški docent glasbenih ved in teatrologije dr. G. Krause. Téma predavanja je bila: »Zanimivosti sodobnega evropskega gledališča«. Kdor pa je pričakoval sklenjenega predavanja o smereh, problemih in pojavih sodobnega evropskega teatra, ta je bil nujno razočaran, kajti gost je govoril bolj statistično-anagrafsko, manj problemsko. Po toplih in resničnih, vsem iz srca povedanih, toda dokaj splošnih besedah o združevalnem poslanstvu gledališke in glasbene umetnosti je dr. Krause, ki sam sebe rad naziva »misijonarja glasbe«, prešel k naštevanju gledaliških stavb, vodilnih imen igralcev, pevcev, avtorjev in režiserjev — zlasti iz skandinavskih dežel, ki so mu najbližje in najljubše. Pripoved je spremljal s projekiranimi slikami iz episkopa. — Zanimivi so bili med drugim nekateri stvarni podatki, n. pr. ta, da imajo Nizozemci šele 5 let svojo nacionalno opero; da se je v zadnjih letih razvilo tudi islandsko narodno gledališče v Reykjaviku (v poslopju bivšega ameriškega vojaškega skladišča) in pod. Na vprašanje, katera drama današnjega evropskega repertoarja je zapustila v njem najmočnejši vtis, je brez pomisleka odgovoril: **Bernanosova »Bojazen milosti**«, ki jo zdaj igrajo v Münchenu in na Dunaju. (Pri nas poznamo Bernanosa le po romanu »Dnevnik vaškega župnika«.) Po Krausejevem pripovedavanju pa se je poslušalcem zazdel najzanimivejši drug primerek sodobne dramatike: **»Dajte ljudem živeti**«, ki jo je napisal pri nas docela neznan, a po svetu že dlje časa ugledni in znameniti švedski pripovednik in pesnik, lanski Nobelov nagradenec **Per Lagerkvist**. Ta lirična drama je zasnovana vizionarno-simbolistično, saj združuje na odru celo vrsto zgodovinskih osebnosti: Sokrata, Gordana Bruna, Devico orleansko, Francesko da Rimini, linčanega zamorca Joa Browna in druge — same žrtve nasilne smrti. Vsem je skupen refren: »O b t o ž u j e m o !« Le eden med njimi ne »obtožuje« — to je Jezus Nazareneec, in eden je reprezentant moralstva, dasi sam žrtev umora (se pravi samomora) — Juda Ishariot.

Med drugimi podatki nas je tudi zanimalo doslej neznano dejstvo, da vodi finsko nacionalno opero v Helsinkih naš rojak Leon Funtek.

Dasi je bilo podobnih drobnih zanimivosti še več, velja o celoti Krausejevega — s stereotipnim humorjem začinjenega predavanja vendarle, da je bilo bolj manifestacija gledališkega bratenja nego pouk o zanimivostih svetovnega teatra, zlasti še, ker se predavateljev sploh ni dotaknil problematike modernih slogovnih stremiljenj.

**James Joyce na odru.** Najtežje razumljivo, do skrajnosti zapleteno, docela »podzavestno« delo »očeta modernega romana« Jamesa Joyca »Finnegan's Wake« (njegovo zadnje delo, izšlo 1939), so poskusili v Ameriki dramatizirati. Z velikimi težavami je ta eksperiment uspel — tako da imamo zdaj najdoslednejšo surrealistično dramo svetovne literature. Slog igranja se spreminja iz dejanja v dejanje. (Po »Theatre Arts«.)

## Gledališče vesti

V dneh od 10. do 17. oktobra je bila gost Prešernovega gledališča vodilna jugoslovanska strokovnjakinja govorne in dihalne tehnike **Vera Adlešič-Popović**. V kratkem, 36-urnem tečaju je pregledala govorni »material« večine našega ansambla (vseh prisotnih), predelala z njimi osnovne vaje in jim nakazala, v katero smer naj vsak posamezni poslej vadi, da odpravi svoje govorne napake. Poslej bodo redne govorne vaje po predpisih prof. Adlešičeve nepogrešljiv sestavni del dnevnega reda vseh naših igralcev. Posebne pozornosti je vredno dejstvo, da sta se tečaja z veliko vneto udeležila tudi dva nepoklicna igralca (Berger, Štiglic). — Že v teh kratkih dnevih so se pokazali prvi sledovi pozitivnih rezultatov tehničnega dela, ki se bodo z vztrajnim delom skozi mesece in leta še čedalje bolj pomnožili. V načrtu imamo, da prof. Adlešičevo še večkrat povabimo vsaj na kratke kontrolne obiske.

Dne 26. novembra se je začel v Prešernovem gledališču tečaj angleščine za umetniško in pomožno osebje. Tečaj vodi tov. **Sonja Sterletova**, profesorica na I. gimnaziji v Kranju. Udeležujejo se g. ves ansambel in nekateri izmed ostalih članov kolektiva. Z rednimi



tedenskimi urami se bodo naši igralci skušali priučiti angleščini vsaj toliko, da bi mogli zasledovati gledališke revtje in dramske tekste. — Prireditelj tečaja je uprava gledališča v sodelovanju s sindikalno podružnico.

Dne 2. oktobra je skupina članov PG (ki so se jim pridružili še nekateri zunanji prijatelji teatra, vseh skupaj nas je bilo trinajst) obiskala Celje, da bi si ogledala prvo reprizo otvoritvene predstave letošnje sezone. To je bila nam vsem dobro znana Priestleyeva revija »Od raja pa do danes«. Razumljivo je, da nas je ta uprizoritev še prav posebno zanimala. Delo je režirala **B. Baranovičeva**, novo angažirani stalni režiser tega odra. S posebno kolegialno ljubeznivostjo je našo skupino sprejel novi umetniški vodja, dramaturg **Lojze Filipič**, ki je star prijatelj PG, saj je z nami že večkrat sodeloval. Po predstavi pa smo se v intimnem tovariškem krogu seznanili tudi z upravnikom **Mr. Gradišnikom** in člani ansambla.

Zanimivo je, da je celjsko občinstvo, ki je po svoji strukturi (tako bi vsaj sklepali) dokaj podobno našemu, to delo sprejelo neprimerno bolj hladno nego naši obiskovalci. Kje je temu vzrok, je težko ugotoviti — zlasti nam, ki smo gledali mehote skozi prizmo naše lastne uprizoritve in zato nismo imeli možnosti objektivne presoje. Deloma so tudi Celjani uporabili nekatere glasbene vložke **Bojana Adamiča**, deloma so jih nadomestili z drugimi. Sceno jim je zasnoval (sicer v drugem stilu, a po isti temeljni zamisli) **ing. arch. Ernest Franc**, ki je tudi našemu občinstvu že znan kot scenograf (»Vesele Windsorke«, »Proč od vsega«). Z interesom smo ugotovili, da se kljub drugače zastavljenemu stilu ujemajo z Radojevičevu uprizoritvijo, kar jasno kaže, da ista drama tudi v docela drugačni zamisli včasih nujno terja isto zunanjo podobo.

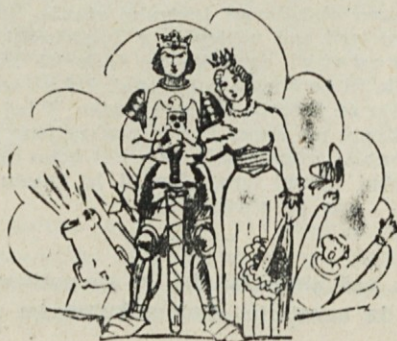
Ob tej priliki smo si tudi ogledali novo gledališko stavbo, v kateri so zdaj gradbena in urejevalna dela že dosegla zaključno fazo. Z velikanskim navdušenjem in s primernim deležem tihe prijateljske zavisti smo občudovali teatrsko stavbo, ki bo najlepša v Sloveniji, a gotovo tudi ena najlepših v Jugoslaviji. Mesto Celje je z lastnimi sredstvi zgradilo ta čudoviti hram, z njim je ustvarilo spomenik, ki bo trajno dokazoval, koliko smisla in razumevanja imajo v Celju za potrebe svojega teatra. V tej stavbi bo prava slast igrati in režirati, ne samo, ker je poskrbljeno za vso udobnost občinstva in ansambla, ampak tudi zato, ker bodo dane vse tehnične možnosti za sodobni odrski izraz. Da bi le kmalu tudi mi mogli slediti Celjanom — kar se stavbe tiče!

V zameno za naš gledališki list, ki ga pošiljamo vsem gledališkim vodstvom in nekaterim drugim kulturnim ustanovam, pre-

jemamo gledališke liste drugih teatrov. Doslej smo našli največ zanimivosti v GL Mestnega gledališča v Celju, ki ga ureja dramaturg Filipič. V treh številkah, kolikor je bilo v letošnji sezoni premier, smo našli nekatere zanimive pobude tudi za naše delo. Posebne pozornosti je vredno dejstvo, da je 2. številka GL, ki je izšla ob premieri »Sneguljčice«, napisana in urejevana v celoti za najmlajše obiskovalce: tako prinaša pristržno opisani Obisk pri stričku Gošči, nekaj prikupnih pravljicinih risb in besedilo pesmi. Bogata je tudi vsebina tretje številke (Potrč, »Krefli«), v kateri je poleg Potrčevega in dramaturgovega članka tudi informacija o Potrčevi literarni poti ter ponatis kritike o »Kreflih«, ki jo je svojčas napisal vodilni slovenski dramski kritik dr. Vl. Kralj. Razen tega objavlja GL v nadaljevanjih tudi zanimiva razmišljanja o igralski umetnosti, ki jih je napisal prvi jugoslovanski režiser, učitelj najmlajše generacije slovenskih režiserjev dr. Branko Gavella. Zanimivo je, da imajo celjski gledališki obiskovalci možnost, naročiti si GL v abonmaju, tako da ga prejemaajo po pošti na dom kakor revije ali časopise.

Zanimivo je, da hodi MG v Celju v repertoarnem oziru zelo podobna pota kakor mi. Prva premiera je bila »Od raja pa do danes«, druga — »Sneguljčica«, tretja »Krefli«, četrta pa bo zopet — »Draga Ruth!«.

V soboto, 20. decembra 1952, se je poročil član našega ansambla Metod Mayr z Ivo Faletičevo iz Kranja. Kolegi iskreno čestitajo!





Vinjeta na naslovni strani je posneta po anonimni karikaturi švicarskega risarja (»Annabelle«).

---

---

Gledališki list Prešernovega gledališča. Letnik III. (sezona 1952-53), št. 3. Obseg dve poli. Naklada 800 izvodov. Lastnik in izdajatelj uprava Prešernovega gledališča; predstavnik Alojz Gostiša; odgovorni urednik Herbert Grün; tisk Gorenjske tiskarne. Vsi v Kranju.

CENA 20 DINARJEV

