

SLOVENSKO  NARODNO

GLEDALIŠČE V LJUBLJANI

GLEDALIŠKI LIST

DRAMA

1951—1952

3

GARSON KANIN:

ČEZ NOČ ROJENA

PREMIERA DNE 16. NOVEMBRA 1951

Garson Kanin

ČEZ NOČ ROJENA

Igra v treh dejanjih — Prevedel Janko Moder

Režiser: V. Molka — M. Mahnič

Scena: V. Molka — E. Franz

Billie Dawnova	Duša Počkajeva
Harry Brock	Edvard Gregorin
Paul Verrall	Demeter Bitenc
Ed Devery	Maks Furijan
Senator Norval Hedges	Vladimir Skrbinšek
Gospa Hedgesova	Helena Erjavčeva
Eddie Brock	Maks Bajc
Pomočnik direktorja	Lojze Drenovec
Helen, sobarica	Ruša Bojčeva
Brivec	Jurij Souček
Maniker	Terpin
Sražilec čevljev	Boris Kralj
Sluga	Homar

Godi se v Washingtonu D. C.

Prvo dejanje: v septembru leta 1945 — drugo dejanje: dva meseca pozneje — tretje dejanje: pozno v isti noči

Napev komponiral: Bojan Adamič

Kostume po načrtih Sonje Deklevove izdelala gledališka krojačnica pod vodstvom Cvete Galetove in Jožeta Novaka

Inspicent: Marjan Benedičič — Odrski mojster: Anton Podgorelec — Razsvetljava: Vinko Sablatnik — Lasuljar: Ante Cević

Ker je moral režiser Viktor Molka oditi k vojakom, je po njegovem režijskem konceptu dokončal režijo igre »Čez noč rojena« Mirko Mahnič. Prav tako je ing. Franz dokončal sceno po Molkovih osnutkih.

GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

1951-52

DRAMA

Štev. 3

NEKAJ INFORMACIJ O AMERIŠKI DRAMATIKI IN GLEDALIŠČU

Nekakšno uradno evropsko mnenje o preteklem in sedanjem stanju ameriške dramatike in ameriškega gledališča je žrtvistih na hitro izrečenih, z ničimer podprtih in le iz nekega nedoločene občutka izhajajočih trditev, ki smo jih navajeni izrehati o vsem, kar je ameriškega. Ker pa gre za mnenje o stvari, ki zadeva ameriško kulturo, literaturo in umetnost, smo netočnosti v izvajanjih toliko bliže, kolikor manj verjamemo v neke visoke duhovne kvalitete prekooceanskega sveta. To mnenje še posebno podpira splošno evropsko pomanjkanje literature o tem problemu, saj je odlična Gregor - Fülöp Millerjeva knjiga »Das amerikanische Theater und Kino« iz 1931. leta le malo komu utegnila priti v roke, knjiga »Theatro d'America«, ki jo je napisal Gigi Cane in je izšla letos (poznamo jo samo po izčrpnih oceni Lorenza Giglija) — kolikor sem mogel ugotoviti — še ni prestopila meje naše republike, v leksikonih, v informativnih knjigah o Ameriki in v literarnih zgodovinah (na pr.: Régis Michaud, Die amerikanische Literatur der Gegenwart iz l. 1931) pa spet najdeš o ameriški dramatiki le skopa poročila. Ta siromašnost evropskih informacij nas preseneča, saj se samo v študiji dr. J. Gregorja lahko prepričamo, da se ameriški literarni in gledališki zgodovinarji s temi problemi temeljito ukvarjajo. Da se z njimi vsaj nekoliko seznanili tudi naše gledališko občinstvo — to je namen tu objavljenih izpiskov.

* * *

Kadar govorimo o ameriški gledališki umetnosti, moramo nehote pomisliti na primitivno umetniško ustvarjanje Indijancev (maske, kostumi, plesi), potem pa še na dvojno invazijo, ki jo je doživela Amerika: na evropsko in afriško, ki sta obe zapustili določene sledove in v veliki geografski razprostranjenosti izoblikovali toliko med seboj različnih kulturnih oblik, da se je

že samo zaradi tega vseskozi postavljalo vprašanje, ali je neka izrazito ameriška kultura sploh mogoča. Evropa je odjeknila tam v treh variantah: najprej v španski, nato v angleški in končno v nemški. Tako je v novi zemlji deloval vpliv treh teatrsko najmočnejših dežel našega kontinenta in sicer v tistem zaporedju, v katerem so si te dežele teatrsko sledile. Tako so tudi v pomembno stavbo ameriške dramatike vklesana večika imena: Calderon, Shakespeare, Schiller.

Prvo gledališko uprizoritev postavlja dr. Gregor v osrčje stare kulture v Mehiko in sicer v leto 1538. Gigi Cane pa govori o igranju nekega španskega besedila spomladi 1598. William Meiding pripoveduje o jezuitskih igrah v Quebecu v letu 1640. 1684 se v Bostonu uprizarjajo misteriji. Odell spet trdi, da je sezona 1732 »začetek luči«, 1739. leta najavi svoj prihod v Ameriko tudi Harlekin (plakat).

Zgodovina ameriškega gledališča, trdi Gigi Cane, se začne 15. sept. 1752, ko so traged Lewis Hollam, njegova žena in še deset drugih igralcev dobili od guvernerja dovoljenje, da smejo v mestu Williamsburgu (Virginia) stanovati in igrati. Prišli so iz londonskega gledališča Wells, ustanovili Ameriško kompanijo, se preselili v Filadelfijo in postavili stalno dvorano, ki je vzdržala vse do 1912. Na repertoarju Hollamovega gledališča je bil tudi Shakespeare.

Svojo igralsko družino ima tudi New York. Tam igrata David Douglas, prvi ameriški Hamlet, in v začetku 19. stol. Cooper, prvi ameriški Antonij.

Amerika vse do konca 18. stol. še vedno nima svojih dramatikov. Uvaža jih iz Evrope: predvsem Shakespeara, pa tudi nemške dramatike. Letnice 1761, 1762 in 1763 pomenijo prvo uprizoritev Hamleta, Othella in Riharda III. Dve leti pred koncem 18. stol. (1798 do 1800) imenuje Odell »the Reign of Cotzebue«. V začetku 19. stol. igrajo Fletcherja, predvsem pa Cherdanovo »Šolo za obrekovanje«, ki je še danes najbolj priljubljen komad v Ameriki.

Čisto še v senci velike evropske dramaturgije — zlasti Shakespeara — je prva v Ameriki in od Amerikanca Thomasa Godfreyja (1736—1763) napisana tragedija v 5 dejanjih »The Prince of Parthia«, s stih, ki so zelo blizu stihom iz Mackbetha, ter situacijami, ki spominjajo na momente iz Hamleta in Riharda III.

Vendar šele prvo desetletje 19. stoletja pomeni začetek resnično ameriške dramatike, ki že tedaj dobiva vse svoje, še danes značilne poteze.

Pravi »oče ameriške drame« je po mnenju dr. Gregorja William Dunlap, ki je hkrati prvi zgodovinar ameriškega gledališča (*A history of the American Theatre*, New York 1832). Njegova tragedija »André« (1798) kaže očitno sorodnost z modernimi ameriški filmskimi dramami. (Junaka Andréa, reprezentanta britanske moči, je ujela ameriška vojska. Njegov protigravec je ameriški oficir Bland, ki ga je nekoč ujela angleška vojska, pa ga je André osvobodil. Boj med prijateljstvom in dolžnostjo, kar naprej novi zapleti, čeprav še tako znani in obrabljeni, ki naj dvigajo napetost dejanja, vse po načelu moderne ameriške kinoromantike.)

Dramatska pesnika ameriškega osvobodilnega gibanja — motiv, ki je v prvi četrtini 19. stol. razgibaval skoraj vse ameriške pisce — sta tudi Richard Penn Smith in posebno James Nelson Barker z značilno dramo »Superstition« (1824), ki zgovorno prča o nekem tipično ameriškem dramaturškem in gledališkem občinstvu. V igri namreč odkrijemo neko primitivno izobilje motivov, kjer se nasprotju med Angleži in Američani pridružijo temna moč najtršega puritanizma, napad Indijancev, strahotna družinska tragedija, grozotna scena pred sodiščem in končno neki zagonetni neznanec.

Naslednji motiv, ki v tem prvem obdobju izvirne ameriške dramatike pisce najbolj zanima, je vojna med Jugom in Severom (protiigra med oficirji Severa in Juga, ljubezen vojaka severne vojske in dekleta z Juga itd.) Ta motiv živi preko W. B. Howarda in W. Gilletta v 90 letih prejšnjega stoletja vse do A. Thomasa (»Alabama« 1911 — vojna med Severom in Jugom) in končno do avtorjev senzacionalne igre M. Andersona in L. Stallingsa »What price Glory?« iz l. 1926, ki je po predelavi K. Zuckmayerja pod naslovom »Rivala« postala slavna tudi v Evropi, le da je v nji na mesto ameriškega bojnega polja stopila zapadna fronta iz l. 1917.

Lepo število oblikovalcev so našli tudi indijanski motivi (Indian Plays), n. pr. zgodovinska igra »Pocahonta« o lepi indijanski princesi s tem imenom, ki je rešila angleškega kolonista pred smrtnimi udarci bojne sekire, posebno pa motivi, ki obravnavajo vprašanje suženjstva z izrabljenimi situacijami ženske med dvema moškima ali obratno, s tehniko pretiravanja

in prenapenjanja, z neprepričljivo tragiko ter z izrazito tendenco proti »srečnemu koncu«.

Ne smemo pa pozabiti na mogočen razvoj ameriške tragedije, ki jo je — kot vemo — začel Thomas Godfrey. Tu ne moremo mimo plodovitega ameriškega klasika Montgomeryja, ki je v tragediji »Pelopides« obravnaval vstajo Tebancev proti Sparti, v »Oralloosi« vstajo Indijancev proti Špancev, napisal pod mogočnim Schillerjevim vplivom »Gladiatorja« in dosegel višek s tragedijo v verzih »The Broker of Bogota« (1834). Pomembna pisca tragedij sta še N. P. Willis in znameniti G. T. Boker s tragedijo »Francesca da Rimini.«

To ameriško scensko poezijo pa je sredi stoletja prekinilo splošno zanimanje dramatikov za aktualne življenjske probleme, med katerimi je bil zlasti socialni na prvem mestu. Toda med tem ko se v filozofiji, liriki in pripovedništvu afirmirajo velika imena, je gledališče še vedno v fazi odvisnosti in iskanja, še vedno menjava lokalne in evropske sizeje, ribari v klasični in italijanski zgodovini, postavlja na oder Plutarhove junake in normanske bojevnike, beneške patricije in španske avanturiste. Ameriško romantično gledališče še vedno ni izvirno, ameriška dramaturgija še vedno ni samostojna. Nekaj posebnega bi bila le Hulbertova komedija »Americans in Paris« in vrsta dramatizacij posameznih pripovedniških del, med njimi najiminenitnejša dramatičacija »Koča strica Toma«.

Toda kmalu po 70 letih prejšnjega stoletja se zgodovina ameriške drame požene v novo obdobje, ki doseže svoj višek v Eygenu O'Neillu.

Amerikancu je namreč gledališče — prav tako kot šport — v krvi, pravi Regis Michaud. Igrati pomeni zanj delati (to play, to act). Vsakršna storitev ga privlačuje; enako vneto razpravlja o pomembnem podvigu atleta kakor o odrskem izdelku. »Veselje do preoblačenja in maškarade je pri njih zelo močno. Ameriško življenje z vsemi svojimi paradami in obhodi je prava komedija v polnem, da, skoraj antičnem pomenu besede. Ljubezen do življenja na svežem zraku skupno z drugimi ljudmi prav tako kaže neko določeno soglasje med Američani in tistimi množicami, ki so včasih hitele k uprizoritvi misterija« (R. Michaud).

To tipično ameriško razpoloženje je po številnih dramatikih pred in po O'Neillu poživilo dramatično. Ti in ne najmanj tudi občinstvo so začeli reševati dvojno rano ameriškega gledališča: diktaturo trustov in oboževanje starov. To drugo je bilo še posebno trdoživo. Američani potrebujejo neke vrste heroizem in

neko posebno vzgojo, da morejo razlikovati med občudovanjem športnega prvaka na eni in umetnika na drugi strani. In prav gotovo drži, da jim Sarah Bernhardt, Duse in Coquelin niso tako vznemirili živcev kakor Bebe Ruth, Tunney ali Lindberg. Jasno je, da je borba z denarnimi mogotci, predstavniki gledaliških trustov, še posebno trda. Ljudje z »zlatimi možgani«, ki hočejo na Broadwayu opravljati dobro kupčijo, se namreč smejejo duhovni lenobi občinstva. Vendar tu in tam le zgublajo svoje pozicije. Kot protest proti njihovim »dobičgarskim ustanovam« danes že kar mrgoli amaterskih gledališč. Imajo jih že skoro vsa mesta. Največ jih sicer životari samo nekaj tednov ali mesecev, druga pa imajo žilavo življenje in dobro opravljajo svojo nalogo. To so ameriška »mala gledališča«. Ameriška gledališka renesansa pa ima svoj sedež predvsem na posameznih univerzah. Na vseh, ali skoro na vseh so bili ustanovljeni posebni tečaji za dramske kompozicije, mnogo se tam tudi igra. Danes je kaj redka univerza, ki bi poleg nogometnega ali baseball moštva ne imela tudi igralske skupine, in to potujoče igralske skupine, ki se poganja po vsej državi in uprizarja drame, operete ali veseloigre. Še večjega pomena pa je, da so velike vzhodnoameriške univerze Harward, Yale in Princetown odprle prave konservatorije. Znameniti prof. Baker (v Harwardu in potlej v Yali) ter prof. Stuart (v Princetownu) sta vzgojila že mnogo znamenitih piscev in igralcev.

Pred O'Neillom omenimo še nekatere pomembnejše dramatike: Clyde Fitch — ameriški Bernstein, Charles Klein, Eugen Walter ter neizčrpni David Belasco, avtor, igralec (že od 1873) in gledališki ravnatelj v eni osebi, glavni dobavitelj broadwayskega gledališča; drame, melodrame, operni in revijski libreti njegovemu zanesljivemu teatrskemu čutu niso delali težav. Njegova »Madame Butterfly« in »The Girl of the Golden West« uživata svetovni sloves.

Na vrhuncu ameriške dramatike pa stoji Eugen O'Neill, »genialni diletant«, »darilo, ki ga je malo gledališče dalo ameriški dramatici« (Lorenzo Gigli), učenec prof. Bakerja, izrazito ameriški dramatik, »neodvisen in pustolovski do ekscentričnosti«. O'Neill je pravi teatrski otrok. Njegov oče — Irec — je bil potujoči igralec; po njem je sin ljubil gledališče in pustolovščine. Pustolovščine še bolj, predvsem pa morje. Od tod edina tema njegovega pisanja: nagon po daljavi, hrepenenje po morju. Njegovi junaki so razbijalci verig, dvigalci sider. Zakon svobodne samoodločbe je edino, kar priznavajo. In njihovo edino časti-

hlepe je, biti krmar lastne duše. Zemlja jih dolgočasi, morje jih neubranljivo vleče nase. Morje uteleša pravretje človeškega, morje je strast v nenehnem gibanju. Okrutno in uspavajoče hkrati muči in vabi močneje kakor življenje. Morju so posvečene njegove prve drame. V njih je beseda o brezvevtrju in o bajnih sirenah, ki v lepih tropskih pristaniščih zadržujejo mornarje, da v goljufivi mesečini brundajo melanholični »chanty« ali sanjarijo v zakajenih kabinah. Morje očiščuje (Anna Christie). Na zemlji pa hira srce, usiha fantazija, poželjenja rastejo v zločin (Strast pod brestmi). O'Neill je mistik in realist, ogorčen satirik, a še prej poet in lirik, največji sovražnik rutine, po tehniki moderen in samosvoj. Njegovo gledališče je izven časa in prostora, je zaklad čiste fantazije, bogastvo presenečenj in najmočnejših nasprotij.

O'Neillu sledi najmlajša generacija ameriških dramatikov, ki nam — vsaj nekateri med njimi — niso neznani: Tennessee Williams, Clifford Odets, Sidney Kingsley, Arthur Miller, Hellmanova, John Howard Lawson, Paul Green, William Saroyan in drugi.

Kljub neprijaznim kritikam, ki jih je z njimi sprejela Evropa, moramo, ko se seznanimo z nekaterimi njihovimi deli (Millerjevi »Vsi moji sinovi«, »Smrt trgovskega potnika«, drame Hellmanove, komediji »Tetovirana roža« in »Tramvaj z imenom hrepenenje«, ki ju je napisal T. Williams itd.) priznati, da so ta dela polna globine, rahločutnosti, pa tudi jedkosti, da izhajajo iz čistih in toplih odnosov iz človeka in družbe, da so etično polna, umetniško borbena, odrešujoča ter tehnično dovršena.

Zato je evropska, zlasti pa italijanska kritika, ki govori o »moralni lahkotnosti« teh del, napačna. Krivična je, ko jih postavlja v isto vrsto z reportažo, ko ugotavlja, da so se sodobni ameriški dramatiki ločili od svojih snovi, pa se pri tem niso zatekli v neprizadetost realistov, pač pa v brezbriznost časnikarjev, ki jim je vseeno, ali intervjujajo ministra ali bandita; hočejo pač samo presenetiti in nič več, svojo razumnost in svojo občutljivost podrejšajo trikom dramske obrti, ki jo še prej ponižajo na najnižjo stopnjo žurnalizma.

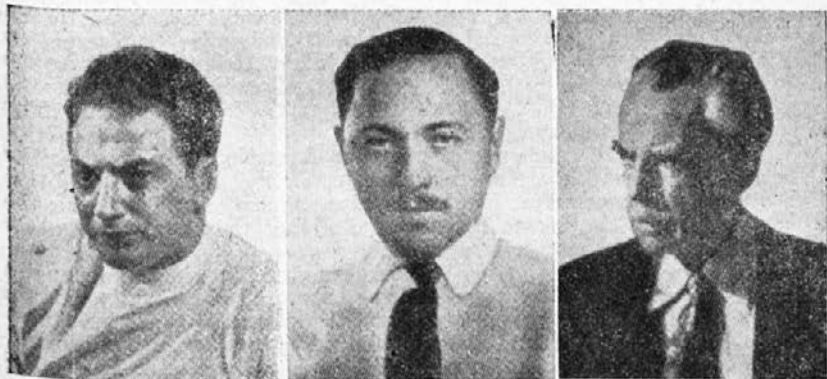
Najmlajši ameriški dramatiki ne rušijo O'Neillovega izročila to trdi n. pr. Giovanni Calendoli. Iz njegovih osnov gradijo naprej in lahko verujemo francoskemu literarnemu zgodovinarju, ki piše: »Gledališki produkciji v Ameriki prerokujemo skorajšnjo najsijajnejšo dobo. Še večja vera pa gre razsodnemu dr. J. Gregorju, ki trdi na koncu svoje študije o ameriškem gle-

dališču: »Uho, ki ga je utrudil jazz, in oko, ki ga je utrudila migetajoča svetloba filmskega platna, se bosta obrnila k novemu gledališču. Kajti na ogromni ameriški zemlji se bo dvignila duhovna stavba novega gledališča.«

To veliko stavbo gradi med drugimi tudi avtor naše komedije — Garson Kanin, ki vemo o njem le nekaj malega povedati: da je »Čez noč rojena« (Born Yesterday) njegov odrski prvenec, da je bil trgovski potnik, komedijski in saksofonist, da je bil vsa štiri leta v ameriški armadi in postal iz prostaka kapitan ter da se je poročil z igralko in dramatsko pisateljico Ruth Gordonovo.

Sicer pa nas predvsem zanima njegovo delo. V njem bomo razen spretne zgradbe, domiselnosti, zdravega humorja, neizumetničenosti in nevsiljivosti in še marsičesa drugega našli tudi stvari, ki so zelo daleč od »moralne lahkotnosti« in »časnikarske brezbriznosti«. In tega se bomo najbrž najbolj razveselili.

M. M.



Eugeny O' Neill

Tennessee Williams

Cliford Odets

S. Jan:

ČETRTI KONGRES MEDNARODNEGA GLEDALIŠKEGA INSTITUTA (ITI) V OSLU

Prav je ugotoviti, da so stiki našega gledališča z gledališkim življenjem v svetu v zadnjem času v začetni stopnji. Čeprav so še plašni, vendar so in treba jih bo stopnjevati.

Začeli so se preteklo leto, ko je naša država s svojim »Nacionalnim gledališkim centrom za Jugoslavijo« pristopila v smislu pravil I. T. I. (L'institut International du Theatre) k tej mednarodni organizaciji. I. T. I. je po svojem namenu in poslanstvu samostojna veja pomembne mednarodne organizacije Unesca in služi v gledališki stroki istim vzvišenim ciljem.

Ce se ne motim, so bili prvi stiki našega gledališča s svetovno gledališko organizacijo vzpostavljeni leta 1926, ko je Firmin Gemier v Parizu ustanovil »Société Universelle du Théâtre«. Kongresa tega združenja se je takrat udeležil prof. O. Šest. Od takrat pa vse do lani, ko je bil v Parizu od 22. do 28. junija 1950 tretji kongres I. T. I., ki so se ga za Jugoslavijo udeležili Milan Bogdanović, Zvonimir Agbaba, Milan Dedinac, dr. Branko Gavella, Dimitar Kjostarov, Juš Kozak, Filip Kumbatovič, Marjan Matković, Milenko Šerban — ni bilo večjih stikov z mednarodnim gledališkim življenjem.

Letošnji četrti kongres je bil v Oslu od 1. do 8. junija. Zasedanje se je vršilo v »Oslo Handelsstands Forening«, Karl Johansgate 37.

Organizacija kongresa je bila s podporo in sodelovanjem norveških gledaliških ljudi, drž. oblasti, častnega odbora ter pod pokroviteljstvom kralja Haakona in princa Olava, odlična. Delegati in opazovalci na kongresu so bili iz Avstralije (1), Belgije (3), Canade (1), Danske (8), Dominikanske republike (1), Finske (8), Francije (5), Grčije (2), Indije (1), Indonezije (1), Irske (1), Islandije (1), Izraela (1), Italije (4), Japonske (1), Jugoslavije (3), Južne Afrike (3), Mexike (1), Nemčije (5), Norveške (13), Nizozemske (1), Španije (1), Švedske (6), Švice (4), Urugvaja (1), Združenega kraljestva (4), Združenih držav Amerike (5), ter dva zastopnika Unesca.

Zastopali so 28 nacionalnih centrov: Avstrije, Belgije, Brazilije, Čila, Danske, Ekvadorja, Finske, Francije, Grčije, Indije, Izraela, Italije, Japonske, Jugoslavije, Kitajske, Južne Afrike, Kube, Mexike, Nizozemske, Norveške, Nove Zelandije, Poljske, Švedske, Švice, Urugvaja, USA in Združenega kraljestva.

1. junija je bil slavnosten začetek kongresa in svečana recepcija. V zgodovinskem norveškem gradu Akershusu nad prekrasnim fjordom Osla je pozdravil kongres predsednik III. kongresa g. Roger Ferdinand ob prisotnosti pokrovitelja ter 100 delegatov in zastopnikov diplomatskega zbora, med katerimi je bil tudi naš poslanik Ljuba Ilić. Sledili so pozdravi g. Moena, ministra za kulturo Norveške in g. Jeana Thomasa, glavnega ravnatelja Unesca ter predsednika ITI za leto 1951-52 g. Axel Otto Normanna.

Popoldne je bila svečana otvoritev mednarodne razstave sodobne gledališke dekoracije, scenjskih osnutkov, osnutkov za kostume, maket, fotografij itd. Drugi in naslednje dni je bilo podrobno delo kongresa, razdeljeno v tri odbore: glavni odbor, v katerem je bil za jugoslovan-

ski center M. Bogdanović, odbor za informacije (za Jugoslavijo M. Matković) in odbor za umetniška vprašanja (za Jugoslavijo S. Jan). Glavne točke razprav in njihovi sklepi bi bili na kratko tile:

Sprejetje proračuna za leto 1952, utrditev odnosov do Unesca, razpravljanje o Mladinskem gledališču (Théâtre de la Jeneusse), sprejem resolucije o ustanovitvi gledališča narodov (Théâtre des Nations) v Parizu, priprave za organizacijo prihodnjega kongresa ITI v Bruslju leta 1953, priprave za konferenco o pravici gledaliških avtorjev. Odbor za informacije in odbor za umetniška vprašanja sta sklenila, da mora mesečna publikacija »Bulletin de l'Institut International du Théâtre« — »Creations mondiales« na vsak način še nadalje izhajati. Imenovana mesečna pregledna publikacija naj vseh 28 držav, članic ITI sprti obvešča o vseh novih gledaliških komadih in njihovih uspehih, s kratko navedbo vsebine, s številom vlog, s potrebami dekoracij, s številom repriz itd. V vsakem centru ITI naj tri osebe predlože ITI v Parizu, kateri komadi v državi so bili v zadnjih 25 letih s tolikim uspehom odigrani, da lahko pridejo v indeks iger, namenjenih za svetovno uprizorjanje. Ta sklep je posebno važen za manjše narode, katerih avtorji na ta način opozore gledališča v svetu na svoja nova dela. Skrb državnega centra ITI je, da poskrbi za prevode teh del v francoščino ali angleščino in jih pošlje v Pariz. Trimesečna gledališka revija »L'Théâtre dans le Monde« (Gledališče v svetu) mora navzlic visoki nerentabilnosti ostati kot strokovna revija, v katero naj vsi člani redno pošiljajo kratka obvestila o gledališkem življenju v državi. Od delavnosti in nedelavnosti posameznih centrov je odvisno, v koliko bo svetovna gledališka javnost obveščena o gledaliških problemih v vsaki državi. Nadaljnji sklep je, da se ponatisne debata o moderni gledališki arhitekturi, ki je bila na III. kongresu v Parizu 1950 in izda tudi slovar gledaliških tehničnih izrazov v petih jezikih: angleščini, francoščini, nemščini, italijanščini in španščini. Govorilo se je še o dramskih šolah, o mednarodnem gledališkem tednu ali mesecu, o odnosu gledališča in kina ozir. televizije, o igrar za mladino. Posebno veliko govora je bilo, kako pritegniti publiko, predvsem delavstvo in mladino v gledališče, kar pri nas že davno ni več problem. Po ostalem svetu, kjer so gledališča privatne ustanove in le v izredno redkih primerih državne oziroma mestne, ali pa samo subvencionirane kot v Norveški in Švedski, je ta problem še vedno odprt in bilo je izredno veliko popolnoma nasprotujočih si mnenj o rešitvi tega problema.

Dolga debata je bila tudi o »stil« v gledališču. Gledališčniki 26 držav so govorili o »naturalizmu«, »realizmu«, »surrealizmu«, »ekspresionizmu«, o oddaljanju enega od drugega. Najrazličnejša mnenja, gledanja, trdovratna zagovarjanja zdaj enega »izma« zdaj drugega. Kresali so se pogledi, misli, iskanja. Pogledi avtorjev, režiserjev, igralcev, gospodarstvenikov, publicistov, kritikov, fizkulturnikov — vsak je imel svoj pogled na »stil« v gledališki umetnosti. Zediniti se niso mogli. Za zaključek je g. Bragaglia iz Italije ugotovil, da je bilo o tem napisanih že toliko knjig, da bi napolnile stene dvorane v kateri je zasedal odbor za umetniška vprašanja in da bo to vprašanje ostalo na dnevnem redu, dokler bodo živeli ljudje, ki bodo iz življenja ustvarjali umetnost.

Razpravljali so tudi o igralškem proletariatu, o zavarovanju za igralcevo onemoglost, o kontraktih, o državnih gledaliških, o izzema-

nju nekaterih privatnih lastnikov, o sprejetju demisije češkoslovaškega centra, o ustanovitvi mednarodne organizacije scenografov v okviru ITI itd.

Sprejet je bil zelo važen sklep, da naj se izda brošura o mednarodni gledališki razstavi, ki je bila v dneh kongresa v Oslu.

Že v uvodu sem poudaril važnost stika naših gledališč s svetovnim gledališkim življenjem. To sodelovanje je dosedaj brez dvoma prvič in najbolj dokumentirano s prireditvijo razstave sodobne gledališke umetnosti, kar je gotovo največji uspeh te mednarodne organizacije in s tem tudi našega centra za Jugoslavijo.

Razstava je bila odprta 1. junija ob 15. uri v Kunsternes Hus z vsem poudarkom v navzočnosti udeležencev ITI, prirediteljev in pokroviteljev. Urejena je čudovito. Razstavljene so številne makete, skice, risbe, fotografije in drugi dokumenti iz gledališkega življenja. 14 držav je udeleženih na tej manifestaciji, katere bogastva in svojskosti so zelo različne. Razstavljale so sledeče dežele (po abecedi): Belgija, Danska, Finska, Francija, Grčija, Holandska, Japonska, Jugoslavija, Nemčija, Norveška, Švedska, Švica, Velika Britanija, ZDA. Sprejet je bil sklep, da naj se s sodelovanjem norveškega centra izda album fotografij vseh udeležencev razstave, da se tako ohrani spomin na to edinstveno mednarodno razstavo.

Pred mano je katalog, kjer so s števkami označeni vsi razstavljeni predmeti. Razstavo in katalog so uredili: Oliver Neerland, Kare Hegle, Arne Walentin, Reidar Revold in Wilhelm Wangenstein. Uvod je napisal Axel Otto Normann, predsednik norveške gledališke zveze in predsednik IV. kongresa ITI v Oslu.

Jugoslovanskemu oddelku je bil dodeljen lep razstavni prostor v desnem krilu pritličja. Razstavljenih je bilo 36 del, od tega 42 skic, scenjskih osnutkov, kostumov, fotografjskih posnetkov ter skupina fotografij v okviru (brez številke) ter tri do štiri lutke.

Seznam v katalogu žal ni popolnoma ustrezal razstavnim predmetom. Na kratko: številke so bile zamenjane. Zato sva z Matkovičem porabila vse popoldne, da sva nanovo uredila pravičen seznam. Ker sva morala prej odpotovati, sva popravljene spisek izročila tov. M. Bogdanoviću, da poskrbi za popravo v katalogu v primeru, če bo razstava publicirana v posebni brošuri.

Tako so bili dejansko razstavljeni sledeči predmeti s števkami kot slede:

FRANZ ERNEST — GLUMACI, opera, režija C. Debevec, Narodno gledališče Ljubljana 1950, št. 1. Skica.

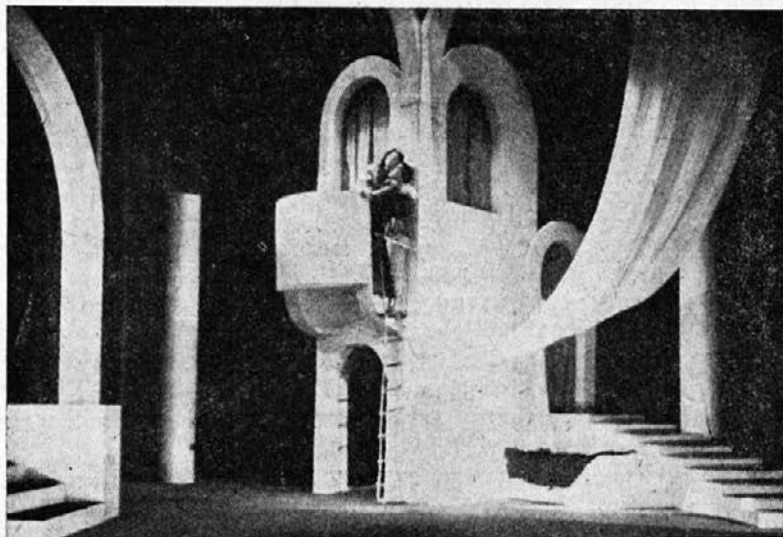
KRALJ LEAR — Shakespeare, režija dr. B. Gavella, Narodno gledališče Ljubljana 1949, št. 2—3. Skici.

ROMEO IN JULIJA — Shakespeare, režija dr. B. Kreft, Narodno gledališče Ljubljana 1940, št. 33. Fotografija.

KAVČIČ MAKS — FIGAROVA ŠVATBA, opera, režija H. Leskovšek, Narodno gledališče Ljubljana 1947, št. 34. Fotografija.

MOLKA VIKTOR — ZA NARODOV BLAGOR — Cankar, režija S. Jan, Narodno gledališče Ljubljana, 1949, št. 4. Slika.

Shakespeare: Romeo in Julija



Režija: dr. B. Kreft

Scena: ing. E. Franz



Valentine Hugo: Scena Pelleas in Melisanda (Claude Debussy
in Maurice Maeterlinck)

- LJUDOMRZNIK — Molière, režija V. Skrbinšek, Narodno gledališče Ljubljana 1950, št. 5. Skica.
- DOM BERNARDE ALBE — Garcia Lorca, režija Molka, Narodno gledališče Ljubljana 1950, št. 6. Skica.
- POHUJSANJE V DOLINI SENTFLORJANSKI — Cankar, režija S. Jan, Narodno gledališče Ljubljana 1950, št. 29—31. Fotografije.
- HLAPCI — Cankar, režija S. Jan, Narodno gledališče Ljubljana 1948, št. 32. Fotografija.
- SOROČINSKI SEJEM, opera, režija H. Leskovšek, Narodno gledališče Ljubljana 1948, št. 36. Fotografija.
- JARČEVA MIJA — TRAVIATA, opera, režija C. Debevec, Narodno gledališče Ljubljana 1949, št. 7. Kostumi.
- EKVINOKCIJ, opera — Kozina, režija dr. B. Gavella, Narodno gledališče Ljubljana 1948, št. 8—9. Kostumi.
- ZAGORODNIUK VLADIMIR — ATALIJA — Racine, Narodno gledališče Beograd 1934, št. 10. Skica.
- RISTIĆ DUŠAN — ROMEO IN JULIJA — Shakespeare, Narodno gledališče Beograd 1950, št. 11. Skica.
- DENIĆ MIOMIR — TOSCA, opera — Puccini, Narodno gledališče Beograd 1940, št. 12. Skica.
- SREDNJEVESKA LJUBEZEN, balet, Narodno gledališče Beograd 1950, št. 13. Skica.
- ZEDRINSKI VLADIMIR — KAVALIR Z ROŽO, opera — Strauss, Narodno gledališče Zagreb 1936, št. 14. Skica.
- PIKOVA DAMA, opera — Čajkovski, Narodno gledališče Beograd 1947, št. 15. Skica.
- VERBICKI ANANIE — KNEZ IGOR, opera, Narodno gledališče Beograd 1947, št. 16. Skica.
- KRIGEK JOVAN — POROKA IZ CETINJ-GRADA, opera, Narodno gledališče Beograd 1951, št. 17. SKICA.
- BABIĆ - JOVANOVIĆ — OHRIDSKA LEGENDA, balet, Narodno gledališče Beograd 1951, št. 18. Kostumi.
- KNEZ IZ ZETE, opera, Narodno gledališče Beograd, 1947, št. 19. Kostumi.
- CYRANO DE BERGERAC — Edmond Rostand, Narodno gledališče Beograd 1948, št. 20. Kostumi.
- SREDNJEVESKA LEGENDA, balet, Narodno gledališče Beograd 1950, št. 21. Kostumi.
- TRIFUNOVIĆ MARIJA — DVA LAZNIČKA, Narodno gledališče Beograd 1949, št. 22. Kostumi.
- TREPŠA MARIJAN — VEČERA, Narodno gledališče Zagreb, št. 23. Skica.

- STUPICA BOJAN** — PRIMORSKE ZDRAHE, režija Stupica, Narodno gledališče Ljubljana 1946, št. 35. Fotografija.
- PETRIČIĆ LJUBO** — HAMLET — Shakespeare, Narodno gledališče Beograd, št. 37—38.
- AIDA, opera Narodno gledališče Beograd, št. 43—44. Fotografija,
- PAVLOVIĆ DARKA** — DUNDO MAROJE, Jugoslovensko dramsko gledališče Beograd, št. 39. Kostumi.
- SERBAN SONJA** — RODOLJUBCI, Jugoslovensko dramsko gledališče Beograd, št. 40. Kostumi.
- BABIĆ LJUBO** — DERENČINSKA SVATBA, Narodno gledališče Zagreb, št. 41. Skica.
- MILANOVIĆ MILO** — ANTIGONA, Jugoslovensko dramsko gledališče Beograd, št. 42. Skica.
- SERBAN MILENKO** — ŠOLA ZA OBREKOVANJE, Jugoslovensko dramsko gledališče Beograd, št. 45. Skica.
- PERA SEGEDINAC, Jugoslovensko dramsko gledališče Beograd, št. 46. Skica.
- GLISIĆ** — PERA SEGEDINAC, Jugoslovensko dramsko gledališče Beograd, št. 47. Kostumi.
- Jugoslovensko dramsko gledališče Beograd — skupina fotografij v okviru (brez številke)

Naš del razstave je dobil priznanje, kolikor mi je znano, samo v eni zadnjih številki revije »Bühnen-technische Rundschau«, ki izhaja v Berlinu in kjer piše, da je vzbudil pozornost jugoslovanski oddelček. Od vseh razstavljenih skic in fotografij je reproduciran posnetek Franzone inscenacije »Romeo in Julija« 1940, ki ga prinašamo, čeprav je izšel zaradi napačne navedbe v katalogu pod avtorstvom Ristića Dušana. Tozadevni popravek je poslal v Berlin Potočnjak Tonček, tehnični šef Jugoslovenskega dramskega pozorišta v Beogradu. Vzporedno z organizacijskim delom kongresa so tekli družbeno-umetniški dogodki v tem nadvse zanimivem severnem mestu, ki je prestolnica ponosnega in samozavestnega malega naroda. Naleteli smo na neštete primere na ulici ali v trgovinah, ob katerih smo ugotovili, da je sled vojne in nacistične okupacije zapustila močno mržnjo do okupatorja, ki se izraža v tem, da nihče noče govoriti nemško čeprav marsikdo zna.

Največje razočaranje doživi tujec, ki se pripelje v Oslo, ko ne vidi zaradi visokih nepristopnih skalnatih sten fjorda, glavnega mesta. Pripelješ se v ravnino, v daljavi obdano z nizkim gričevjem, prepleteno z nešteti svežezelenimi livadami, ki se prelivajo v morje, kot bi stopil z nogo s sveže trave v sladkovodno jezero. Zares čudovita pokrajina v tem znamenitem fjordu, po katerem se voziš s parnikom nad tri ure, preden doseješ na odprto morje. Naš celodnevni izlet na jahti »Cort Adeler« je potekal ob prekrasnem vremenu z vso udobnostjo in razkošnostjo potovanja po morju. Na jahti nam je med vožnjo predavala Gösta M. Bergmann o švedskem gledališču. Nekdo je še predaval o Ibsnu — ime sem zgrešil.

Gledališko življenje v Oslu je zelo zanimivo. Gledal sem štiri predstave v treh gledališčih. Najbolj značilno je, da je način igranja, pri nas bi rekli »stil« — popolnoma različen v vseh gledališčih. V istem mestu uprizarjajo v dveh gledališčih dva komada njihovega klasičnega Ibsena zelo različno. Nationaltheatret je uprizoril kot slavnostno predstavo samo za udeležence kongresa »Bygmester Solness« (Gradbenik Solnes) kot njihovo najznačilnejšo domačo odrsko stvaritev s krasno izvajano Beethovnovno uverturo k »Egmontu«, — Det Norske Teatret — pa izredno zanimivo in odlično uprizoritev »Peer Gynta«, ki je navdušila vse udeležence, le o scenski muziki ni bilo soglasja. Predstava »Peer Gynta« je že nad dve leti na repertoarju in je vzbudila zelo veliko debat in pisanja, zlasti zato, ker je scensko muziko za to uprizoritev komponiral Harald Saeverud. O uprizoritvi so bila daljša predavanja na univerzi. Režiser Hans Jakob Nielsen je v tisku izdal svojo razčlemba, Henrik Rytler pa je presadil Ibsenovega »Peer Gynta« v novo norveščino. Norvežani že nekaj desetletij, zlasti pa po zadnji vojni ustvarjajo nov, književni jezik, ki temelji predvsem na uvajanju najstarejših jezikovnih oblik in izrazov, nabranih na severu svoje države med ljudstvom. Razlika med obema norveškima jezika je zelo velika. Zaradi vseh teh zanimivosti in zaradi odlične igre — Nielsen sam igra tudi glavnega junaka — je predstava stalno na repertoarju in se še vedno oglašajo mnenja za in proti. Ni se mi zdelo, da bi nova scenska muzika podpirala romantično vzdušje drame. Zvenela je vse preveč orientalsko jazzovsko. To mi je potrdila Griegova scenska muzika, ki jo je izvajal veliki filharmonični orkester (95 ljudi) v posebni javni oddaji za udeležence kongresa. V krasni, nadvse moderno urejeni oddajni radijski dvorani so izvajali norveško scensko muziko za »Peer Gynta«, Björnsonovo »Marijo Stuart«, Shakespearovega »Julija Cezarja« in drugo. Se bolj pa me je o tem prepričal večer, ki nam ga je pripravilo norveško igralsko društvo v Folkesmuzeju. V etnografskem muzeju, smo si ogledali Ibsenovo delovno sobo v temno-rdečem baržunu, meščansko udobno urejeno, z velikim originalnim portretom Strindberga v kotu. Razlagalec nas je opozoril, da je Ibsen močno sovražil Strindberga zaradi kritik. Pogled na ta portret svojega nasprotnika ga je inspiriral pri delu. Po ogledu muzeja so nas vodili po vrtu preprostih lesenih kmečkih hiš ali kolib, postavljenih čisto v slogu resničnih tipičnih zgradb iz vse Norveške. Na dvorišču pred skupino takih hiš so nam pokazali folklorno zanimivost: norveško kmečko svatbo in ples. Pri tem pa je najznamenitejša operna pevka prepevala preproste narodne pesmi, med njimi neko otožno, povsem podobno Griegovi Solveigini pesmi. Ta pesem je v meni popolnoma ovrgla mnenje, da Grieg ni komponiral v duhu Ibsenovega »Peer Gynta« kakor mu očitajo.

V tretjem gledališču, sem gledal francosko veseloigro Sauvajona »Edvardovi otroci« (Les enfants d'Edouard) in »Les bonnes« Jeana Geneta.

Z ogledom gledališkega muzeja, ki je razstavljen v majhni stari zgradbi v petih sobah in ki priča o bogati tradiciji norveške dramatike in gledališča, sem zaključil svoje osemdnevno bivanje v Oslu. Z bogatimi vtisi sem se izročil varstvu Scandinavian airlines system, da naju z Matkovičem, upravnikom zagrebškega gledališča, popelje v domovino.

LOUIS JOUVET

16. avgusta je umrl v Parizu Louis Jouvét. Rojen je bil 24. decembra 1891 v Crozan-u (Finistere). Po končanih farmaceutskih študijah je zaman poskušal priti na konservatorij. 1910. leta je nastopil v »Teatre des Arts« v vlogi Zosima v »Bratih Karamazovih«. Nato je z nekaterimi tovariši ustanovil »Theatre d'Action et d'Art«, kjer sta postala z Jacques-om Copeau-em neločljiva sodelavca. 1913. je vstopil v ansambel gledališča »Vieuxe Colombier«. Igral je Geronta v »Scapinovih zvijačah«, Sganarella v »Zdravniku proti svoji volji«, Philinta v »Ljudomrzniku«. 1923. leta je prevzel gledališče »Comedie des Champs-Elysées«. Prva leta so bila zelo težka kljub uspelima predstavama »Mr. le Tronhader« in »Knock«. Publika, ki je stalno spremljala njegove napore, ga ni zapustila. Njegovo gledališče »Comedie des Champs-Elysées« je zaslovelo z Jean Sarmentovim delom »Leopold le bien aimé«. 1928. je uprizoril Giraudoux-jevega »Siegfrieda«, ki je dosegel 290 ponovitev. Med pisateljem in režiserjem je nastalo tesno sodelovanje, ki ga je samo smrt prekinila. 1930. leta je bil Jouvét na turneji po Italiji, Svici in Belgiji. Velike uspehe je dosegel z uprizoritvami »Domino« Marcela Achard-a (270 ponov.), »Amphitruon 38« Jean-a Giraudoux-a (200 ponovitev), »Le prof. d'Anglais« Regis-a Gignonse-a (170 ponov.). Pomembno je v njegovi karieri 1934. leto. Tega leta se je Jouvét s svojo igralsko družino poslovil od gledališča »Comedie des Champs-Elysées« in se naselil v »Athenées«.

Največji triumf je dosegel Jouvét z Arnolhom v »Šoli za žene«. V pričetu druge svetovne vojne pa je »Corsaire« pisatelja Marcela Achard-a navduševal občinstvo. Po zlomu Francije je odšel v Južno Ameriko, kjer je igral do konca vojne. Po osvoboditvi Francije se je vrnil v svoje gledališče. Z labodjim spevom pisatelja Giraudoux-a »La folle de Chaillot« je žel velikanski uspeh. 1924. leta je postal Jouvét profesor konservatorija in 1936. tehnični svetovalec »Comedie Francaise«. 1932. leta je prenesel »Knocka« in »Topaza« v film. To bi bila površna, nepopolna in zgoščena kronika.

*

Jouvét je bil med ustanovitelji »Cartela« (Pitoeff, Baty, Jouvét, Dullin). Gledališča »Cartela« so povedla odrešilno revolucijo gledališča do zmage. Ta revolucija je bila v Franciji končana pred letom 1930, ker so že od 1925. leta gledališča postopoma prevzemala nove metode igranja in režije. Točnega datuma ustanovitve »Cartela« ne vemo. Bilo je to leto 1925. ali 1926. Po odličnih sezonah gledališča »Theatre des Champs-Elysées« so štirje znameniti režiserji čutili potrebo po zbliznanju. To jim je bilo potrebno predvsem zato, da bi lažje prenašali vsakovrstne poklicne in upravne težave. Sklenili so neke vrste simboličen pakt o medsebojni moralni podpori, obdržali pa so vsak svojo umetniško neodvisnost. V začetku te »entente cordiale« so imeli številne sestanke, ki so jim rekli po domače »Cartel«. To ime se je prijelo njihovih gledališč, ki je vsako zase po različnih potih strémelo k istemu cilju: preroditi enotnost ansambla v skupni ljubezni do gledališča, kar pomeni pozabiti nase in se popolnoma predati. Poživiti stara in ustvariti nova pravila, novo koncepcijo režije, igrati izbran repertoar, umetniško izoblikovati modernega igralca, iskati skladnost med podajanjem, kostumom, dekoracijo in lučjo. Bra-

niti pravega duha gledališča, vzbuditi modernim igralcem smisel za režijo, opozarjati jih na kvarne razvade slabega gledališča itd. Na kratko, Cartel je hotel dati igralcu in občinstvu prerajeno gledališko umetnost.

*

Kot režiser je bil Jouvet predvsem tehnik. Lahko bi rekli, da je bil pomlajen klasik, globokega duha. Na negativne in deformistične tendence dobe je reagiral s pocižjo. V njegovem gledališču so bili doma zdravje, moč, eleganca; črnih, sivih ali nevtralnih barv ni poznal. Vse je bilo svobodno, pravilno in jasno. Bil je visoko inteligenten, zmožen na pogled presoditi človeka, situacijo, opaziti najmanjšo podrobnost. Izražal se je kratko, često rezko. V armadi bi bil Jouvet gotovo general. Bil je priča vseh vrst boja za pravično stvar gledališča. Neuspeh je doživel prav malo, bodisi da je bil manj pogumen ali bolj previden od ostalih cartelistov. Z dramo »La machine infernale« Cocteau-a se je afirmiral kot neovržen mojster režije. Res je, da si je mnogo pomagal z izkušnjami Copeau-a, Pitoeff-a in celo Baty-a, ki so se uveljavili dosti pred njim. Kakor oni, se je moral tudi on vztrajno boriti za izoblikovanje tehnike moderne scene, za uveljavljenje svojega »stila«, svojega tipa gledališča. V neutrudnem boju Cartela za moderno gledališko estetiko je igral Jouvet odločilno vlogo. Cenil je moderno mašinerijo na odru in še pomembnejšo vlogo razsvetljave; toda nikdar jima ni dajal prednosti pred tekstom ali pa ju izenačeval z njim. V svojih začetkih je kazal nag-njenje k nekakemu samovoljnemu cinizmu. To je bilo v času, ko je veljala parola »dol cinizem«. Po pravici pa pravijo, da je v cinizmu včasih veličina, ki je v hinavščini zastoj iščemo. Morda je Jouvet edini od četvorice, ki je v režiji najmanj iznašel, toda znal je izkopati nekatere mojstrovine preteklosti in posredovati lepoto in pocižjo. Iskal je predvsem solidne dobre tekste, uspeh mu je bil neobhodno potreben.

Njegovo gledališče ni bilo poskusno gledališče. Bilo je skozi in skozi moderno na preizkušen klasičen način. Klasične oblike vedno ugajalo. Napačno pa je delati klasiko na stari način. To se je preživelo.

S suverenim obvladanjem tehnike je Jouvet realiziral čudeže odrske dovršenosti. Njegova umetnost vzbuja spoštovanje in občudovanje. Pri njem je veljal red, jasnost, natančnost. Učinek gotovega prizora ali replike se je ponavljal z matematično natančnostjo. Nič ni bilo izven pravila.

Jouvet je poznal zgodovino gledališča. Vedel je, da ni mogoče pretrgati s preteklostjo, zato je obnavljal stare oblike, ni jih zamenjaval z novimi. Bil je znanilec novih časov, ne pa popolne prenovitve gledališča. Veliko pozornost je posvečal dramatskemu delu, režiji in igri. Bil je edini od četvorice, ki se ni niti v svojih koncepcijah — izvzemši pri »Revizorju« — niti v izbiri repertoarja nikoli zmotil. V njem se je strogo ločil idealist od realista, umetnik od tehnika. Ustvarjal je bolj z intelektom kot z instinktom. Njegova umetnost ni poznala najglobljih skrivnosti in jih tudi ni hotela, ker ni maral kaliti čiste vode in ji dajati videza globine.

Iz modnih principov opozicije in negacije, ki so ga v začetku dolgo uklepale teorije in formule, se je Jouvet dokopal do realnosti. Zgrabil jo je v njeni trajnosti in aktualnosti.

I. J.

Vedno sem bil prepričan, da si je težko ustvariti trdno sodbo o igralski stvaritvi. Igralčevo umetnost sestavlja vrsta trenutkov, lahko bi jo primerjal s skioptično sliko, ki izgine, ko se rampa stemni. Ta umetnost je nekaj napol resničnega, kar se ne da prijeti. Ko sem bil v mladih letih nekaj mesecev gledališki kritik, mi ni bilo prijetno, ko sem moral po predstavi napisati improvizirano oceno, ki bi bila lahko če bi premišljal, tudi drugačna. Ko sem hotel oceno odložiti, da bi stvar prespal, me je že priganjal urednik, da moram rokopis oddati, češ da čakata stavec in tiskar. Ko sem še okleval, mi je svetoval, naj bom prizanesljiv in naj ne trgam. Zavidal sem ljudem, ki so šli po predstavi v kavarno, kjer so lahko kramljali o uprizoritvi. Spraševal sem se, zakaj mora biti ravno moje mnenje tiskano, ko sem šele dvajset let star in sem še tako malo videl. Če grem v gledališče uživati umetnost, moram biti primerno dojemljiv. Če mi ni kaj všeč, ne razglabljam, se ne zaustavljam, temveč grem dalje. Če mi je kaj všeč, uživam, in si vsitka nočem kvariti s premišljevanjem. S kritikom pa je ravno narobe. Kritik hodi v gledališče zato, da bi presodil, zakaj to ugaja in ono ne. Zato le redko kedaj uživa. Ker pa je gledališče iluzija, se je zelo lahko narediti nedovzetnega. Upreš se in iluzija je preč. S tem pa je postal obisk gledališča nesmiseln in kritik bi bolje storil, da bi ostal doma, če noče uživati prijetne iluzije, ki mu jo daje oder.

V gledaliških krogih se sprašujejo, kaj bi s kritiko. Ravnatelj, režiser in igravec se vendar najbolj razumejo na gledališče, njihova sodba je vzgoja. Tudi publika zna prav dobro presoditi, ali so igralci čemu človeškemu podobni. Umetnik sam pa najbolje čuti, če je občinstvo ganil, pretresel ali zabaval, ali je bil dober ali slab. In kar mu ni uspelo danes, mu bo nemara jutri.

Če je kritiku do tega, da bi bil sodnik, mora poznati zakone in biti nepristranski. Če mu je do tega, da bi bil učitelj, je moral študirati stroko in sprejeti kritiko kot odgovornosti poln poklic. Po navadi angažira časopis kritika zato, ker ima tekoč stil in ne vpraša, ali pozna delo za kulisami. Ker pa poklic in dárovitost ne hodita vedno vstrie, beremo lahko najbolj nesmiselne ocene, ki bi se jim gledališki ljudje smejali, če ne bi šlo za kruh in pa za ugled.

V prirodi igralskega poklica je, da se osebn izpostavlja. Pred nami stoji z dušo in telesom, brez vsakršne obrambe, tarča, ki je vsem na voljo. Predirajo ga hudi pogledi, zaničljivi posmehi ga obsipajo, padajo opazke na račun njegovih oči, nosa, ust. — Ali se Vam ne zdi, da ga je škoda? Saj je prav tak kot mi, s čustvi in strastmi in prav gotovo da vsé kar more, sicer bi si ne upal nastopiti. Danes res ni dober. Morda pa je bolan, a noče povedati, morda mu je hudo, toda o tem bo še manj govoril.

Bil sem kot rečeno nekaj mesecev kritik. Ni bilo ravno zabavno. V tolažbo igralcem povem tole: Če se je moje mnenje razhajalo z mnenjem mojih tovarišev, sem se znašel v osjem gnezdu; ostal sem osamljen, niti odzdravljali mi niso. Ko pa je postalo uredniku nerodno in mi je naročil naj hvalim, kar bi moral grajati, sem moral zapustiti službo.



Fernan Gomez — VI. Skrbinšek, Flores — M. Furijan, Esteban —
E. Gregorin, Juan Rojo — St. Potokar, Alonso — P. Kovič, Ortuno —
M. Brezigar



Kralj Ferdinand — J. Zupan, meščana iz Reala — B. Peček, M. Benedičič,
Don Manrique — B. Miklavc, Kraljica Izabela — V. Grilova

Pascuala — M. Kačičeva,
Mengo — St. Sever, Barildo
— St. Cesnik, zgoraj
Fronoso — B. Sotler,
Laurencia — A. Svetelova



Svatba

Ta služba ni zavidanja vredna in jo lahko smatramo za nepotrebno spričo tega, da se ravnatelj, režiser in umetnik na stvar bolje razumejo. Predvsem režiser, ki je videl morda trideset vaj, ki pozna igro do zadnjih podrobnosti. Tridesetkrat je bilo pretehtano in razčlenjeno prednašanje; pozicije preizkušene in niansiranje preštudirano. Publika, prav tako pametna kot kritik, hoče obdržati svojo sodbo in hoče, da kritika to sodbo potrdi in je ne popravlja.

Ce so se mi igralci pritoževali nad nepravico, zmotami; namernimi zavijanji po časopisih, sem jim odgovoril: Ne berite vendar kritik!

Dokler so na svetu sorodstva in prijateljstva, simpatije in antipatije, katerije in interesi, ne more biti kritik niti objektivni, niti njegovo sodba splošno veljavna.



Skica za kostum

»Crešnjev vrt« in Putjata

Povsem varne moči je Putjata našel le v Šaričevi, Rogozu, Lipahu in morda Veri Danilovi. Pri vseh drugih je moral računati s tem, da jim bo treba vsako duševno nijanso šele podrobno razložiti in sugerirati, če so po svoji naravni nadarjenosti celo sploh za to zadostno do vzetni in zadostno voljni. Nesreča za uprizoritev je, da so »Crešnjev vrt« igrali v Ljubljani pred tremi leti Hudožestveniki. Se tako pravičnim gledalcem je sinoči stal pred očmi vedno ta vrhunski izgled. Kaj šele onim, ki niso dovolj disciplinirani, da bi bili pravični!

A tako ne smemo meriti domačega gledališča. Drvota je bil za naše upravičene zahteve izvrsten tenor, čeprav je bil sodobnik Carusa. In Dunaj ni smešno dolgočasno selo, kljub temu da je tako trdil gospod, ki je pravkar bil dve leti živel v Parizu. Za danes bodi še omejeno, da je Putjata — Bog mu daj trdno zdravje! — dobil lep lovorov venec z narodnim trakom, Nablocka pa krasen šopek.

(Crešnjev vrt — MZ Sl. N. 20. aprila 1923.)

»Hamlet« pri Skružnem

Oba stola v zadnjem prizoru sta tako beraška, da bi spadala med najcenejšo starino. Vsaj njiju hrbta, ki sta zbita iz lat in nebarvanih desk, ne bi se smelo obrniti proti občinstvu ali pa naj beračijo zakrijejo s kako vezeno ali čilimom. Naj bi ju sploh izročili Skružnemu, da ju lepo z barvo ornamentira. Preprostost dekoracije kraljeve dvorane ni istovetna z najžalostnejšim »pofljem«, ki bi mogel ilustrirati kvečjemu revno podstrešno stanovanje.

(»Hamlet« MZ Sl. N. 26. maja 1923.)

Hamletov svak in tuji ruski glasovi

»Hamlet« je postal prava naša narodna drama. Smo lahko ponosni na to. Kdor bi o tej okoliščini še dvomil, naj bi bil pogledal v sinočnjo »izven«-predstavo. Koliko tucatkrat so že dali v zadnjih sezonah »Hamleta«? A gledališče je bilo razprodano, razprodanissimo, celo lože so se šibile neabonentov!

Gotovo je vplivala na obisk tudi nova zasedba obeh ženskih vlog, toda nedeljsko občinstvo vprašuje predvsem po tem, kaj se bo igralo. Dosti jih je, ki imen igralcev niti ne poznajo in ne zasledujejo izprememb v zasedbi. S tem nočem zmanjšati igralstvu, zlasti tudi obema umetnicama zadoščenja, ki so ga morali imeti v tem, da je ta publika zasledovala igro z največjo zamaknjenostjo: tako kakor je Shakespearea dostojna. In tudi našega ravno v tej drami marljivega igralstva. Marija Vera je kreirala kraljico bolj s strani nesamostojne ženske, ki je podlegla sugestiji in brutalnosti svojega drugega soproga. Kljub vsem izjavam duha Hamletovega očeta ni jasno, koliko je bila kraljica pri umoru svojega moža pravzaprav udeležena. Morda tedaj ni naravnost vedela, kaj se je zgodilo, morda se ji je drugi soprog šele pozneje razodel, ko je potreboval za svojo težko vest vsaj eno sočutno dušo. In je njena glavna krivda le ta, da kljub temu zločinca ne more pustiti, kakor jo je strast ljubezni oslepila do gorostasnosti, da ga je poročila že mesec po smrti Hamleta starejšega, dasi je bil

njen svak. Morda tudi je pač slutila, da bo ta ljubi svak, v katerega se je usodepolno zagledala, odstranil zapreko njiju zveze. A kako se je to zgodilo, morda še sedaj ne ve docela točno in le sluti, da ji prvi mož ni umrl kar tako. Vrhutega je tu njena materinska ljubezen do Hamleta sina. In se ji trga duša in jo meče enkrat na to, enkrat na ono stran, ko vidi, da se mož in sin zasledujeta kot dva tигра. Oba bi si rada ohranila, a ne gre. Vera nam je podala tako docela obupano bolj tiho, nesklepčno ženo, ki bolj nevidno strašno trpi. Kdor je od nje pričakoval burnih vnanjih akcentov, ni prišel na svoj račun. Za finejše opazovanje pa je bila ta kraljica človeške silno globoko zasnovana, brez vsake teatralike in pri vsem hudem, kar jo obtežuje, še vedno taka, da bi Krist v njeno blodečo dušo pogledal z iskrico sočutja. Gospa Nablocka je proti tragedinji Veri nekaj umetniški kontrast. Igralka modernih žensk in elegantnih dam in na tem polju brez vseh dvomov jako velika umetnica. Vloge Ofelije si ni želela in jo je prevzela celo z notranjim protestom. Razmere so upravo primorale do tega koraka. In Nablocka, ki je tudi nevajena našega jezika, je vlogo prevzela in jo obvladala v enem tednu tako, kakor more le umetnica. Na vnanje je bila zelo lepa, dasi ji je tista mikavna naivna nota manjkala, ki je lastna Šaričevi in jo vsposablja prav posebno ravno za Ofelijo. Kar se tiče njene igre, je bila — umetniška. Kako naj bi to še posebej povedal? In tudi jezikovno se je dokaj pazila pred hudimi, nam tujimi ruskimi glasovi. Poskusi naj kdorkoli od nas deklamirati samo srbsko pesem, bo videl, kako bo sodil o izgovoru Srb. Ali nemško; vsak količkaj izobražen Slovenec razume popolnoma nemško in piše dostikrat brezhibno nemščino. Toda to, kar mi nemški govorimo, za rojenega Nemca še zdavnaj ni nemščina. To naj imajo pred očmi oni, ki se morda zdaj zmrdujejo, da Rusi na našem odru še ne govore čisto po naše. Še Bog, da so sploh pri nas. Kaj bi bilo, če bi šli? Ali imamo toliko dobre domače izbire? — Obe, Vera in Nablocka sta podali v »Hamletu« polnovredno umetnost: za Nablocko pa je to bila še velika žrtev tako glede vrste vloge kakor glede malenkostnega časa, ki ga je imela za priučenje v jeziku z nepoznanimi ji glasovi. In čez kak teden mora obvladati tudi Desdemono.

(MZ Sl. N. 15. januarja 1924.)

PRIHODNJE NOVOSTI V DRAMI

Drama pripravlja v režiji dr. B. Krefta in inscenaciji arh. M. Hohnjeca Hsiungovo kitajsko igro »Gospa Biserna reka« v prevodu Janka Modra. Nadalje pridejo ponovno na oder Cankarjevi »Hlapci« in Kreftovi »Krajnski komedijanti«, v katerih bo slavil 40-letni jubilej odrskega dela tov. L. Drenovec. Dr. B. Gavella bo režiral Shakespearovega »Riharda Tretjega« v Borovem prevodu.

Cena Gledališkega lista din 25.—

Lastnik in izdajatelj: Uprava Slovenskega Narodnega gledališča v Ljubljani. Predstavniki: Juš Kozak. — Urednik: Ivan Jerman. Tiskarna Slovenskega poročevalca. — Vsi v Ljubljani.