

GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKO NARODNO GLEDALIŠČE

DRAMA

1

Slavko Jan: Ekspoze ob začetku sezone ● Ob slovesu direktorja Mileta Klopčiča ● Dubrovniški kongres ITI ● Lojze Filipič: V petintrideseto leto ● Drama dvajsetega stoletja ● Dramska baladna simfonija ● *Enfant terrible* evropske dramatike ● Herbert Grün: Josipu Vidmarju za šestdesetletnico ● Janko Traven: Jubilej dr. Bratka Krefta ● Ivan Jerman je bil urednik dramske izdaje Gledališkega lista ● Ivan Jerman: Gostovanje Drame v Zagorju ● Prevodi: John Gassner: Sodobna ameriška dramatika ● Federico Garcia Lorca ● Antonio Machado: Pesnik in smrt ● Antonio Marti: Esej o sodobnem italijanskem gledališču ●

OPOZORILO BRALCEM IN SODELAVCEM

Ker je tiskarna preobremenjena, nam v tako kratkem obdobju, v katerem si slede naše prve tri premiere, ni mogla natisniti že pripravljenih števil Gledališkega lista za vsako premiero posebej.

Izdajamo torej za prve tri premiere skupno trojno številko. Veliko pripravljenega gradiva je zato moralo izpasti, nekatere prispevke, ki so tiskani, pa smo močno skrajšali, kar naj, prosimo, sodelavci in bralci blagohotno upoštevajo in nam oprostite!

UREDNIK

Gledališki list Drame Slovenskega narodnega gledališča Ljubljana. Lastnik in izdajatelj Slovensko narodno gledališče v Ljubljani. Urednik Lojze Filipič, Zunanja oprema arh. Sveta Jovanovič. Izhaja za vsako premiero. Tiska tiskarna Časopisno-založniškega podjetja Slovenski poročevalec v Ljubljani. Rokopise je pošiljati na uredništvo dramske izdaje Gledališkega lista, Ljubljana, Drama. Naslov uprave Gledališkega lista: Glavno fajnštvo Slovenskega narodnega gledališča, Ljubljana, Cankarjeva 5.

PO 15.11/1955

**GLEDALIŠKI LIST
DRAME
SLOVENSKEGA
NARODNEGA GLEDALIŠČA
LJUBLJANA
PETINTRIDESETI LETNIK
SEZONA 1955-56 - ŠTEV. 1**

**ARTHUR MILLER
LOV NA ČAROVNICE**

**FEDERICO GARCIA LORCA
SVATBE KRVI**

**NICCOLO MACHIAVELLI
MANDRAGOLA**

OTVORITEV DRAMSKE SEZONE 1955/56
PREMIERA V SOBOTO, 8. OKTOBRA 1955

ARTHUR MILLER

LOV NA ČAROVNICE

Igra v štirih dejanjih (petih slikah) — Poslovenil dr. IVAN ČRNAGOJ

Režiser: SLAVKO JAN

Scena: SVETA JOVANOVIČ

Slikar kostumov: MIJA JARČEVA

Prečastiti g. Parris	STANE POTOKAR
Betty Parris	MIHAELA NOVAKOVA
Tituba	HELENA ERJAVČEVA
Abigail Williams	DUŠA POČKAJEVA
Suzana Walcott	DRAGA AHAČIČEVA
Gospa Ana Putnam	MILA KAČIČEVA
Thomas Putnam	PAVLE KOVIČ
Mercy Lewis	MAJDA POTOKARJEVA
Mary Warren	VIKA GRILOVA
John Proctor	STANE SEVER
Rebecca Nurse	ELVIRA KRALJEVA
Giles Corey	JANEZ CESAR
Preč. g. John Hale	BRANKO MIKLAVC
Elizabeta Proctor	VIDA JUVANOVA
Francis Nurse	LOJZE POTOKAR
Ezekiel Cheever	LOJZE ROZMAN
Ječar Herrick	MAKS BAJC
Sodnik Hathorne	IVAN JERMAN
Namestnik pokrajinskega guvernerja Danforth	EDVARD GREGORIN
Sara Good	VIDA LEVSTIKOVA
Hopkins	ANTON HOMAR

Odmor po tretji sliki

Kostume izdelala gledališka krojačnica pod vodstvom Cvete Galetove
in Jožeta Novaka

Inspicijent: Manijan Benedičič

Odrski mojster: Viniko Rotar

Razsvetljava: Vili Lavrenčič, Lojze Vene

Masker in fasuljar: Anton Cencič

DRUGA PREMIERA V SEZONI 1955/56

PREMIERA v sredo, 12. oktobra 1955

FEDERICO GARCIA LORCA

SVATBE K R V I

Tragedija v treh dejanjih in sedmih slikah

Prevedel: prof. MIRKO MAHNIČ

Režiser in scenograf:

inž. arh. VIKTOR MOLKA

Slikar kostumov: MIJA JARČEVA

Glasba: MARIJAN VODOPIVEC

Koreograf: dr. HENRIK NEUBAUER

Mati	MIRA DANILOVA
Nevesta	IVANKA MEŽANOVA
Tašča	ELVIRA KRALJEVA
Leonardova žena	ANČKA LEVARJEVA
Dekla	MILA KAČIČEVA
Soseda	MILEVA UKMARJEVA
Dekleta	DRAGA AHACIČEVA
	HELENA ERJAVČEVA
	VIKA GRILOVA
	TINA LEONOVA
	VERA PEEROVA
	DUŠA POČKAJEVA
Leonardo	LOJZE ROZMAN
Zenin	MAKS BAJC
Nevestin oče	LOJZE POTOKAR
Luna	BRANKO MIKLAVC
Smrt (kot beračica)	SAVA SEVERJEVA
Drvarji	STANE SEVER
	IVAN JERMAN
	JOŽE ZUPAN
Fantje	ANTON HOMAR
	DUŠAN ŠKEDL
Svatje	MARIJAN BENEDIČIČ
	FRANC DROFENIK
	RUDI KOSMAČ
Deklica	MIHAELA NOVAKOVA

Sodelujejo slušatelji Akademije za igralsko umetnost

Kostume izdelala gledališka krojačnica pod vodstvom
Cvete Galetove in Jožeta Novaka

Inspicent: Branko Starič

Odrski mojster: Vinko Rotar

Razsvetljava: Lojze Vene, Vili Lavrenčič

Masker in lasuljar: Anton Cecič

TRETJA PREMIERA V SEZONI 1955/56

PREMIERA v soboto, 15. oktobra 1955

NICCOLO MACHIAVELLI

MANDRAGOLA

Komedija v petih dejanjih

Poslovenil CIRIL KOSMAČ Verze in prolog napisal JANEZ MENART

Režiser: FRANCE JAMNIK

Scena: inž. arh. NIKO MATUL

Asistent režije:

DRAGO FIŠER

Akad. slikar kostumov: ALENKA BARTL-SERŠA

Glasba: DANE ŠKERL

Callimaco	BORIS KRALJ
Siro	DRAGO MAKUC
Messer Nicia	STANE POTOKAR
Ligurio	JURIJ SOUČEK
Sostrata	MARIJA NABLOCKA
Pater Timoteo	MAKS FURIJAN
Lucrezia	MAJDA POTOKARJEVA
Ženska	VIDA LEVSTIKOVA

Kostume izdelala gledališka krojačnica pod vodstvom
Cvete Galetove in Jožeta Novaka

Inspicijent: Vinko Podgoršek

Odrski mojster: Vinko Rotar

Razsvetljava: Vili Lavrenčič, Lojze Vene

Masker in dasuljar: Anton Cecič



Direktor Slavko Jan

Pred novo sezono

UVODNI EKSPOZE DIREKTORJA SLAVKA JANA

Važno se mi zdi najprej ugotoviti stanje, v katerem je naša Drama in njen razvoj v družbeno-organizacijskem sistemu našega življenja.

Tu moramo govoriti o zgodovinskem prelomu. Od ustanovitve Slovenskega narodnega gledališča v l. 1918 in še njegovega poddržavljenja v l. 1924 je bilo življenje naše Drame v organizacijskem, administrativnem, finančnem, pa tudi umetniškem oziru najtesneje povezano z delom naše Opere. Veselja in krize slovenskega gledališča, skupna pomoč v stiski, skupno reševanje problemov zamotanega gledališkega stroja — vse to je bilo najtesneje vezano na delo naše Opere.

Današnji čas teži k umetniški in finančni osamosvojitvi Drame, Opere in gledaliških delavnic. Smo v času končnih priprav za popolnoma samostojno delo naše Drame, ki bo s 1. januarjem 1956, to je z novim proračunskim letom, definitivno izvedeno. Sistem družbenega upravljanja naših ustanov še nima končne oblike. Trenutno temelji na odločbi Izvršnega sveta naše republike ter s tem v zvezi na pripravi in uveljavitvi Pravilnika o delu UO SNG. V pripravi je zvezni zakon o upravljanju gledališč. Do sprejetja tega zakona ne more biti in tudi ne bo izvedena končna oblika družbenega upravljanja, ki bo pač morala sloneti na nekih načelnih osnovah, veljavnih za gledališča v vsej Jugoslaviji, ki pa seveda ne bo dušila svojevrstnih značilnosti in posebnosti posameznih gledališč.

Že v tem smislu moramo govoriti o zgodovinski prelomnici, ki nam ukazuje izredno odgovornost.

Govoriti moramo zato najprej o smeri naše Drame kot osrednjem slovenskem gledališču tako v repertoarnem kot umetniško-izvajalnem smislu. Misli in smernice, o katerih smo razpravljali na sejah umetniškega sveta, je strnil tov. dramaturg v temle načelnem sestavku direkcije Drame:

»Idejna in estetska programska izpoved nekega gledališča je njegov repertoar. Bolj jasne in bolj stvarne programske izpovedi ni mogoče napisati in formulirati z besedami. In pravzaprav v

*Dramaturg
Lojze Filipič*



načelu ni potrebno, kajti programska izpoved umetniškega ustvarjalca je njegovo umetniško delo, ali točneje, dosežki njegovega umetniškega dela.

Vendar pa pridejo pri delu in v razvoju tako zapletenega umetniškega organizma kot je gledališče, posebej še zaradi skupnostnega, kolektivnega značaja njegovega ustvarjalnega procesa, trenutki, ko velja ‚pregledati daljo in nebesno stran‘, se nemara ozreti na prehojeno pot in na dosežke umetniških prizadevanj na tej poti, ter ponovno osvežiti nekatere stare, sicer znane resnice, razvozlati ta ali oni nesporazum ter jasno in točno določiti načela, smernice in oporišča, po katerih se bo ravnal umetniški organizem določenega gledališča pri nadaljnjem delu.

Jasno je, da velja pri markiranju strme, naporne, nevarne poti, ki se imenuje umetniško gledališko ustvarjalno delo, in nenehno vzpenjanje k dosežkom, ki bi jim šel vzdevek vrhunski, upoštevati splošne smotre in splošna načela, pa tudi posebne smotre in

posebna načela glede na čas in kraj z vsemi nujnimi in objektivnimi družbenimi, ekonomskimi, idejnimi in drugimi determinacijami, glede na družbeno zavest in umetniško ustvarjalno zmogljivost, potenco gledališke družine kot celote in igralskega zbora posebej, ter glede na družbeno zavest in stopnjo umetnostne, estetske, moralno-etične vzgoje ter umetniške sprejemljivosti občinstva.

Na osnovi splošno veljavnih načel in ob upoštevanju posebnih pogojev bo možno jasno in točno določiti položaj, funkcijo, naloge in smotre določene gledališke ustanove in njenega umetniškega organizma, s tem pa tudi njegovo umetniško, idejno in estetsko smer.

Izidimo iz nespornega dejstva, da je naša Drama osrednje in reprezentativno dramsko gledališče slovenskega naroda. Osrednje po lokaciji, še bolj pa po vsebini, po umetniški potenci, po osredotočenju vseh najboljših, najsposobnejših in najpomembnejših gledaliških ustvarjalcev vsega naroda in reprezentativno ne zgolj formalno, nekako po službeni dolžnosti, ali zaradi lokacijskega privilegija, marveč po kvaliteti, širini in globini repertoarja, po umetniški višini izvedb in po sposobnosti, da vsak trenutek pred svetom pokaže umetniško najbolj zrele in najvišje stvaritve, ki jih smore slovenski narod, ali točneje, umetniška gledališka elita slovenskega naroda.

Ali: tako bi vsaj moralo biti.

Nekateri gledališki teoretiki so na osnovi teh dejstev, na osnovi te diagnoze predpisali recept, po katerem je reprezentativnost osrednjega slovenskega dramskega gledališča v tem, da uprizarja samo ali v pretežni večini domačo in tujo klasiko. Neredko je bilo slišati ali brati formulacijo, da naj postane slovenska Drama slovenska Comédie ali slovenski Burgtheater, ali točneje, ekvivalent tema dvema gledališčema.

Poleg tega, da ta in taka zahteva ne upošteva dovolj bistvenih, splošnih in posebnih, zahtev gledališča v našem času, razgalja tudi določene zmote v ocenjevanju vsebine in funkcije obeh omenjenih gledališč.

Res je sicer, da na primer Comédie uprizarja v glavnem klasiko, da ima v železnem repertoarju vrsto čistih in zvestih zgodovinskih rekonstrukcij posameznih predstav in da se je zaradi tega izpremenila v neke vrste praktični mednarodni zgodovinski gledališki seminar, v nekak živ gledališki muzej, v katerega hodi ves svet gledat in občudovat oživljeno in zvesto rekonstruirano francosko gledališko zgodovino od predmoliérske farse do Antoinovega naturalizma. Res je nadalje, da so glede na tradicijo in nekaj stoletni razvoj francoskega gledališča dani vsi pogoji za tako zelo ozko specializirano gledališče, ki živi in dela v nekaj milijonskem

mestu in se zgrinja vanj občinstvo in nekaj deset milijonskega lastnega naroda in še bolj iz vsega sveta. Temelji na tradiciji, kajti 'C'est que le Théâtre Français est la gloire de France'. Temelji na zaverovanosti francoskega naroda v veliko in slavno preteklost, in ko Jean Cocteau imenuje Comédie 'veličastno ladjo v zlatu in rdečem žametu', velja pristaviti, da je ta ladja pritegnila jadra. Zasidrana v zlati dobi francoske kulture se resnično veličastna, a samotna, počasi se premikajoča, ostro odraža na kulturnih obzorjih francoskega naroda, ki v današnjih, zanj vse prej kot lepih in prijetnih ali celo velikih dneh, hrani in oživilja svoj nacionalni ponos s spomini na slavne minule dni.

Toda kdor natančno pozna delo Comédie, ve, da tudi in celo ta klasični in praktično enkratni tip reprezentativnega, ozko specializiranega gledališča goji vendarle tudi moderno dramo, moderno komedijo lažjega žanra in eksperimentalno dramo, in da klasične večere redno dopolnjuje s krajšimi deli lažjega komedijskega žanra, neredko pa celo s komedijskimi deli, ki meje že na moderno bulevardno burko (bulevardsko v slabem pomenu, kajti bulevard v pravem, dobrem smislu pomeni kvaliteto) in ki bi zaradi njih, če bi jih pri nas kdorkoli uprizoril, dolina Sentflorijanska gledališče proglasila za hišo pohujšanja.

Ne glede na to, da ne Comédie ne Burg nista taki, kakršni nam nekateri površni poznavalci radi postavljajo v vzgled in pridno posnemanje, pa je zahteva, naj bi se repertoarna in izvajalska fiziognomija slovenske Drame oblikovala po njunem vzoru, neizvedljiva, kajti za to kratko in malo nimamo ne notranjih ne zunanjih pogojev.

Notranjih: slovensko gledališče je praktično še zelo mlado, njegova zgodovina neraziskana, ali točneje, rezultati zgodovinskih raziskav niso publicirani, gradiva za repertoar pa sorazmerno malo.

Zunanjih: dvomilijonski narod, čigar kulturno središče je mesto z niti ne dve sto tisoč prebivalci, tako ozko specializiranih gledališč niti pri indeksu obiska 4 do 5 (kar predstavlja več kot 100% višji indeks kot ga ima v povprečju Evropa) zaradi ekonomskih razlogov ne prenese.

Prepričani smo torej, da mora reprezentativnost osrednjega slovenskega dramskega gledališča rasti iz drugih osnov in iz drugih kvalitet.

Iz katerih?

Najprej iz tistih, ki so za sleherno gledališče, ki hoče biti umetniška institucija, ne pa tujsko prometna atrakcija in turistični izvozni reklamni artikel, primerna, bistvena, osnovna in odločilna: da je namreč gledališče najbolj živa, najbolj pogumna in prva umetniška tribuna nekega naroda;

iz prastare, a večno nove in večno veljavne Hamletove resnice, da je bil „... namen gledališke igre že od nekdanj, je in ostane: da kaže čednosti njene poteze, pregrehi njeno podobo, svojemu času in družbi njeno obliko in odtisk“.

Izhodiščna točka pravilne repertoarne politike je v naslednjem spoznanju: vsaka gledališka predstava, ki ali strahotno ne pretrese gledalcev bodisi z živim, novim, bolečim življenjskim problemom sodobnosti, bodisi z usodnim, pomembnim, občečloveškim nadčasovnim problemom v klasičnih delih, ali jih ne sprostí v razigran in zdrav smeh, ali pa z drznostjo, eksperimentom in tveganjem ne izzove revolta in najostrejše kritike, je odveč, je celo škodljiva in zanjo je škoda časa, dela in gmotnih sredstev. Z drugimi besedami: sleherna predstava, od katere odhajajo gledalci mlačni in zdolgočaseni, sleherna predstava, ki ne povzroči vala navdušenja ali vala ogorčenja, pomeni polom. Če bi se hotel izraziti drastično: vsaka predstava mora biti ali zasuta z aplavzom ali pa izžvižgana. In kakor se čudno sliši, je vendarle res: izžvižgana predstava pomeni večji uspeh kot predstava z vljudnostnim aplavzom.

V iskanju smeri in stilov se rado pozablja, da v gledališču ne more in ne sme iti za modernizem te ali one vrste ali za katero koli drugo smer samo na sebi, kajti stil je rezultat, ne pa izhodišče, marveč, da gre v prvi vrsti za kvaliteto, za umetniško odkritosrčnost, za pogum, umetniško in človeško prizadetost, da ne gre za formo, ampak za vsebino. Vse to pa pomeni kvaliteto. Kvaliteto repertoarja, kvaliteto režije, kvaliteto igre, kvaliteto scene, kostuma, glasbe, skratka, za kvaliteto vsega gledališkega dela.

Tu je nakazana pot do živega gledališča, v katerem bo gledalec začutil utrip svojega časa, v katerem bo našel svoje probleme, svoje bolečine, pa tudi svoje veselje in svoj sproščeni smeh. Tudi smeh. Kdor se z ognjem in mečem bori proti vedri komediji v naših repertoarjih, dela silo naravi človeka in življenja, poleg tega pa izpričuje zelo togo in enostransko, puristično gledanje na funkcijo gledališke umetnosti v zgodovini in v današnjih dneh.

Vsaka predstava v gledališču mora biti kulturni dogodek prvega reda. Tu se mora nekaj zgoditi, kar ljudi, gledalce, boli, prizadeva, pretresa ali pa razveseljuje in razvedruje, jim odkriva nekaj novega, pomembnega, tragičnega ali komičnega.

Brez tega smo v nevarnosti, da postane obisk gledališča le še navada, malomeščanska družabna obveza ali pa modna revija v foyerih med odmori, da ne govorim o tem, da včasih tudi na odru. Obiskovalci, kolikor jih bo še sploh ostalo, bodo zadovoljni ob zavesti, da so se pokazali v teatru, da zaradi tega in še morda zaradi obiska na koncertih ter zaradi polnih polic lepo vezanih, a nikoli prebranih revij in knjig z zlato obrezo veljajo za kulturne ljudi, gledališki delavci pa bodo zadovoljni, ker so vse planirane

premiere šle mimo nas (včasih dobesedno mimo nas in mimo občinstva) brez treme in tveganja. In zgodi se lahko, da bo paradoks postal resnica: gledališče, najbolj živa od vseh vej umetnosti, bo v naši sredi v miru zaspalo. Imeli bi mrtvo gledališče.

Ugotovili smo torej, da je prvi pogoj reprezentativnosti osrednjega gledališča v izjemno visoki kvaliteti, ki pa rezultira iz pravkar navedenih elementov in so ji pogoj ostri, strogi in dosledni estetski in idejni kriteriji.

Nadaljnji element, ki vodi k reprezentativnosti osrednje slovenske dramske hiše, mora biti širina repertoarja.

Na dlani je namreč, da bomo pri nas morali zaradi posebnih pogojev glede na število prebivalstva itd. ostati pri tipu izrazitega repertoarnega gledališča, se pravi pri eklektičnem repertoarju. Razpon tega repertoarja pa mora biti čim širši. Repertoarni lok mora biti zakoreninjen v domači in tuji klasiki, nakar se mora bočiti preko preizkušenih tehtnih sodobnih, spet domačih in tujih, del v območja najnovejših poskusov evropske in izvenevropske dramatike. Občinstvo mora seznanjati z vsem, kar se omembe vrednega v svetu dogaja. Kar je nezdravega, moramo spoznati zato, da bomo mogli to utemeljeno zavrnuti in se proti temu boriti, kar pa je dobrega, bo oplodilo našo nacionalno kulturo. Kulturna izolacija vodi v zaostajanja in v otepanje z mlino na veter in z nevarnostmi, ki jih v resnici ni ali z nevarnostmi, ki jih bo dovolj razgledano in zrelo občinstvo znalo zavrnuti, čim jih bo spoznalo.

Tako bo zakoreninjen v narodni gledališki kulturi in v koraku s svetovno sodobno dramatikoto tehtnega, lažjega komedijskega in eksperimentalnega značaja, repertoar osrednjega slovenskega gledališča sicer eklektičen, ker zaradi objektivnih pogojev drugačen ne more biti, a zaradi širine, seve širine na osnovi kvalitete, reprezentativen v plemenitem pomenu besede.

Tretji element, ki ga velja tu omeniti, je posebna naloga in posebna skrb, ki jo ima osrednje gledališče do domače dramatike, tako klasične kot izvirne. Glede klasike je njegova naloga, da vedno znova uprizarja in uvršča v železni repertoar domača klasična dela, nadalje, da odkriva še neuprizorjena in neodkrita dela, naroča dramaturške predelave teh del, zakopanih v revijah, arhivih in raznih zapuščinah in to po točno določenem perspektivnem načrtu za nekaj let. Sušo v sodobni domači dramatici mora sanirati z umetnimi ukrepi, kot so razpisi nagradnih natečajev, festivali izvirne drame in podobnim, z organiziranjem posvetovanj z avtorji itd.

Ce sedaj ta teoretična razmišljanja prevedemo v jezik dramaturške prakse in jih na kratko povzamemo, moramo postaviti trditev, da so glavne značilnosti, po katerih in zaradi katerih naj bo repertoar osrednjega gledališča izjemen in reprezentativen, tele:

- zelo strogi estetski in idejni kriteriji kot pogoj vrhunske umetniške kvalitete repertoarja in izvedb;
- izjemna širina repertoarja, oziroma izjemen razpon med klasiko in najnovejšimi poskusi svetovne dramatike;
- izjemne dolžnosti in izjemen odnos do slovenske klasike in do slovenske dramatike sploh; obetajoče poskuse mladih dramatikov uprizarjati v »Bralnem gledališču«;
- odnos med klasiko in sodobno dramatiko naj bi bil v razmerju 4:6;
- odnos v notranji strukturi klasičnega dela repertoarja glede na živo klasiko in pietetno klasiko (dela, ki jih velja uprizarjati bodisi iz pietetnih ozirov do pisatelja, bodisi zaradi posamezne figure, kar se nanaša v prvi vrsti na domača dela), naj bo 3:1;
- dominantni, bistveni in odločilni pogoj pa je kvaliteta in zopet kvaliteta.

K tem izrazito dramaturško repertoarnim teoretičnim mislim še nekaj splošnih pripomb glede izvajalske plati.

Stil posamezne predstave diktira in v bistvenih točkah predestinira že vsaka kvalitetna literarna predloga. Pogoj za kvaliteto in uspeh pa je kolektivno občutje, povezanost, prizadetost in volja do dela. Igralski zbor in vso gledališko družino mora vezati enotno hotenje, ki mu je osnova enotni svetovni in estetski nazor, odnos do umetniškega poslanstva in visoka etična zavest.

Sodobno gledališče postavlja v prvi plan igralca kot nosilca bistvenega elementa gledališke umetnosti, toda samo njegovo umetniško in človeško vredno vsebino, nikakor pa ne tudi nezdravih zvezdnških ambicij in samovoljnosti, da o nedisciplini niti ne govorim. Moderno gledališče postavlja v prvi plan igralsko kvaliteto, umetniško potenco in znanje, prav tako pa določa in precizira odgovorne dolžnosti in pomembne pravice, ki jih ima režiser in ki jih imajo drugi funkcionarji in sodelavci v gledališkem umetniškem organizmu. Pot umetnika je združena z več žrtvami, bolečinami kot radostmi, na njej je veliko več dolžnosti kot pravic in to dolžnosti, h katerim ga ne more nagnati nobena disciplina, če v sebi ne čuti ustvarjalnega ognja in obsedenosti. Razvojna pot umetnosti je posejana z žrtvami, ki so omagale. Vse, ki v gledališče ne spadajo, železni in neizprosni zakoni razvoja prej ali slej izločijo. Vstopnica za delo v gledališču pa je na vesoljnem svetu ena edina. Na njej je zapisano: umetniška potenca, talent, krvavo resno, strastno, zagrizeno, vztrajno in požrtvovalno delo.

Težnje modernega gledališča diktirajo tudi določene izpremembe v uporabi materiala pri scenografiji, kjer se teži k odmiku od iluzionistične kulise masivnega tipa k temu, da igra prostor in človek v prostoru, ki ga scenografsko determinira in dopolnjuje ter omejuje dramaturška uporaba svetlobe in velikanskih možnosti moderne razsvetljave. V zvezi s potenciranjem luči je tudi potenciranje kostuma.

Prav tako sodobno gledališče ne vzdržuje zveze z občinstvom samo v auditoriju, marveč tudi sicer išče njegovega sodelovanja in skuša ustvariti z njim trajen, ne le občasen kontakt in občutek kolektivnega organizma. V ta namen: zveze v 'Gledališkem listu', javni razgovori z občinstvom in morda javne razčlenbene vaje, zlasti za mladino.«

Navedene smernice nam narekujejo pripravo in izvedbo naslednjega repertoarja:

a) naštuđiranje 10 premier iz našega glavnega sporeda pod A (Klasika in tehtna sodobna dramatika);

b) pripraviti dve komediji iz sporeda pod B (Lažja sodobna komedija in eksperimentalna dramatika);

c) dve otroški ali mladinski predstavi in

d) naštuđiranje nove predstave za »Ljubljanski festival 1956«.

Vsega 15 premier, pripravljenih v rednem delovnem času. Ker računamo na željo in pripravljenost ansambla po čim večji aktivnosti, imamo v načrtu tudi dve ali tri predstave »Bralnega gledališča«.

Upravni odbor Slovenskega narodnega gledališča je na včerajšnji seji potrdil tako načelno smer kot tudi naslednji delovni repertoar za novo sezono:

A. Klasika in tehtna sodobna dramatika

Slovenska noviteta

Cankar: **Romantične duše**

Levstik: **Juntez** — v okviru večera slovenskih enodejank Shakespeare: **Henrik IV.**, prvi del, režija dr. B. Kreft, scena V. Rajavec, premiera v decembru 55

Sofokles: **Kralj Edip** in Anouilh: **Antigona** — obe deli na en večer, režija dr. B. Gavella k. g. v februarju 1956

Macchiavelli: **Mandragola**, režija F. Jamnik, scena N. Matul, premiera 15. oktobra 1955

Čehov: **Tri sestre**, režija inž. arh. V. Molka

Giraudoux: **Norica iz Chaillota**

Müller: **Lov na čarovnice**, rež. S. Jan, scena arh. S. Jovanović, otvoritvena predstava sezone 8. oktobra 1955

Williams: **Tetovirana roža**, režija S. Jan

Wilder: **Naše mesto**, rež. dr. B. Kreft

Lorca: **Svatbe krvi**, režija in scena inž. arh. V. Molka —
premiéra 12. oktobra 1955

Brecht: **Kavkaški krog s kredo**, režija F. Jamnik

Marinković: **Glorija**

B. Lažja sodobna komedija
in eksperimentalna dramatika

Axelrode: **Sedem let skomin**, režija J. Pretnar, scena arh.
S. Jovanović, premiéra skupno s CG v začetku no-
vembra

Aimé: **Glava sočloveka**

Kanin: **Zbogom, sanje!**

Rice: **Neapelj videti in — umreti**, režija inž. arh. Bojan
Stupica k. g.

Izmed del, ki so navedena pod A in B, bo Drama za
abonma uprizorila deset del, in sicer osem klasičnih in
tehtnih sodobnih, dve pa iz žanra lažje sodobne komedije
in eksperimentalne dramatike.

Izven abonmaja bo Drama uprizorila dve deli iz
mladinskega in otroškega repertoarja:

Otroška — Golia: **Jurček**, režija inž. arh. V. Molka, pre-
miéra konec novembra 1955

Mladinska — **Slovenska noviteta**, rež. F. Jamnik

Prav tako izven abonmaja bodo uprizoritve »Bral-
nega gledališča«, za katero bosta izbrani najmanj dve deli
izmed naslednjih:

Obetajoče slovenske novitete

Wouk: **Sodna razprava o uporu na ladji Caine**

Becket: **Čakanje na Godota**

Sartre: **Nepokopani mrtveci**

Hamilton: **Vrv**

*Obvestiti vas moramo tudi o razpisu nagradnega natečaja
za izvirno slovensko dramsko delo, ki se glasi:*

**DRAMA SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA
LJUBLJANA**

r a z p i s u j e

N A T E Č A J

za izvirno slovensko dramsko delo
(dramo, komedijo, mladinsko in otroško igro)

Podeljene bodo tri nagrade:

1. nagrada 100.000 din

2. nagrada 75.000 din

3. nagrada 50.000 din

Poleg nagrade bodo uprizorjena dela honorirana po pred-
pisih o avtorskih honorarjih. Za vsa dela se smatra, da so
predložena v uprizoritev Drami SNG in direkcija Drame
si pridržuje pravico, da pod običajnimi pogoji pozneje
uprizori tudi nenagrajena dela.

Natečaj je anonimen. Tekstom naj bodo priloženi polni naslovi avtorjev v zapečatenih kuvertah.

Natečaj traja do 11. decembra 1955 in ta dan je zadnji rok za vlaganje rokopisov.

V pošteev pridejo doslej neuprizorjena in neobjavljena dramska dela. Tipkopise ali dobro čitljive rokopise v najmanj treh izvodih je nasloviti na Direkcijo Drame SNG, Ljubljana, Gradišče 1 — s pripombo: ZA NATEČAJ IZVIRNE DRAME.

ŽIRIJA:

Juš Kozak, književnik in predsednik Upr. odbora SNG
dr. France Koblar, književnik, rektor Akademije za igralsko umetnost in član Upravnega odbora SNG

Janko Kos, književnik in član Upravnega odbora SNG

Slavko Jan, direktor Drame

Lojze Filipič, dramaturg Drame

France Jamnik, režiser Drame

Janez Cesar, igralec Drame.

Direkcija Drame SNG

Petnajst predstav bomo naštudirali s temile režiserji: domači stalni režiserji dr. Bratko Kreft, inž. arh. Viktor Molka in France Jamnik bodo režirali po tri dela, med temi Molka in Jamnik po eno otroško oziroma mladinsko delo, in jaz dve deli. Ostale štiri uprizoritve bodo režirali gostje, vsak po eno delo.

Osnovni pogled pri izbiranju gostov režiserjev je bil: zbrati pri delu v Drami vse najboljše režiserje, ki imajo že po tradiciji velike zasluge za rast našega gledališča in poleg njih poskusiti z obetajočimi mladimi slovenskimi režiserji.

Kar zadeva goste, sem v prijetnem položaju, da lahko sporočim: zagotovitev dr. B. Gavelle, da bo v februarju 1956 režiral pri nas, je dokončna. Režiral bo »Edipa« ali »Godota«. Zagotovitev Bojana Stupice, da bo režiral pri nas, je tudi dokončna. Le ker je prišlo moje povabilo v njegove točno odredjene obveznosti v Zagrebu, se ne ve, kdaj bo lahko prišel. Delal bo pri nas po vsej verjetnosti Elmerja Ricea komedijo: »Neapelj videti in — umreti«; sporočilo o teh dveh gostih mora, mislim, navdušiti vsakega našega igralca. Ostala dva ali tri goste bomo poiskali med mladimi režiserji, ki z našim ansambolom še niso delali. Prvi je na vrsti Igor Pretnar, ki bo režiral komedijo »Sedem let skomin«.

Težave v organizaciji teh premier niso samo v čim smotrnejši zasedbi, tako režijski kakor igralski, temveč tudi v finančni strani in scenografski izpeljavi glede na zmogljivost delavnic. Težave so tudi v času, ki ga imamo na razpolago. Pregled sezone nam pokaže, če računamo, da bi pričeli sezono 8. oktobra in končali z vajami za tekoče obveznosti do srede junija 1956, možnost povprečno 35 vaj za vsako delo. V tem je vračunan obvezni prost dan v vsej sezoni. Seveda je za izvedbo navedenega načrta pogoj tale: študirati

moramo in tudi moremo štiri zahtevne predstave samostojno brez vzporednega študija in najti možnosti za trikratno vzporedni študij tudi po treh del.

V tem dejstvu vidim srčiko napora za naše delo. Če smo se odločili za 15 premier, je potreben izredno discipliniran in potrpežljiv študij in delo igralcev, režiserjev in tehničnega osebja. Tukaj pričakujem jasnega in odločnega stališča, ker bi bil sicer ves napor v predpripravah odveč in vsak račun iluzoren. Računam z željami in obljubami po intenzivnem delu, izraženimi na sestankih.

K temu, bi rekel, rednemu načrtu smo se zaobljubili še za nov izreden poskus dveh ali treh nastopov »Bralnega gledališča« v okviru matinee ali v kaki drugi obliki. Prostor za študij tega dela repertoarja najdem edinole v prostem času, morda tudi popoldne, dvakrat ali trikrat tedensko. Smatram seveda, da je pripravljenost članstva, izražena na sestankih in v dopisu, realnega in ne zgolj deklarativnega značaja.

Otvoritev sezone bo 8. oktobra z »Lovom na čarovnice«, sledila bi 12. oktobra premiera »Svatb krvi« in 15. oktobra premiera »Mandragole«. V prvi polovici sezone bi bil uprizorjen tudi »Henrik IV.« v režiji dr. B. Krefta; premiera je predvidena v prvi polovici decembra, istočasno bi tekel študij komedije iz skupine B »Sedem let skomin« v Pretnarjevi režiji. Predstava je namenjena tudi abonentom. Premiera bo v začetku novembra. Kot prva otroška predstava pride na vrsto Goljev »Jurček« v režiji inž. V. Molke s predvideno premiero v novembru. Fay Kaninove komedija »Zbogom sanje« ... z 12 ženskimi in 4 moškimi vlogami je izbrana za vzporedni študij s »Henrikom IV.«, premiera pa previdena v decembru in je namenjena samo za izvenabonmajske predstave.

Tudi prvi nastop »Bralnega gledališča« je predviden še v tekočem koledarskem letu. Eno režijo v tej skupini bo prevzel tov. Milan Skrbinšek, ki se je po hudi bolezni spet vrnil med nas.

Taka je prva polovica sezone. Druga polovica bo lahko pripravljena pravilneje in smotrneje.

Načrt je seveda izvedljiv samo v skupnem naporu direkcije, umetniškega sveta in vsega članstva, tako umetniškega kot tehničnega. Zato je potrebna umetniška, etična in dnevna disciplina, o kateri pa ne bi hotel govoriti na široko, ker a priori računam z njo. Predpisi o hišnem redu obstoje in kolikor bi ne bili danes več živi, naj se popravijo in dopolnijo. Seveda je moja želja, da bi jih ne bilo treba uporabljati, vendar sem prepričan, da soglašate z menoj, če se bom v posameznih primerih moral sklicevati nanje.

V zvezi s tem mora biti jasno stališče glede sodelovanja naših članov (režiserjev, igralcev, lektorjev itd.) pri drugih ustanovah — gledališčih, filmu, radiu, itd.

Nepravilno bi bilo onemogočati nastopanje članov Drame, ki s svojim sodelovanjem pomagajo pri ustvarjanju marsikaterega filma, in na katere smo lahko ponosni, ali pa sodelujejo kot gostje v Beogradu, Zagrebu, Kopru, Trstu, Celovcu, Kranju in drugod pri delu tamkajšnjih ustanov, in pomagajo pri rasti mnogih naših mladih poklicnih gledališč. Jasno pa nam mora biti, da je prva domača hiša in prvenstvene obveznosti članov do nje. Zato se morejo dovoljevati le dopusti, ki so pravočasno dogovorjeni in organizirani v sporazumu z ustanovo, kjer naši ljudje gostujejo. Dopusti morajo biti dogovorjeni s pogodbami za točno odrejen čas z vsemi posledicami, ki bi sledile iz neizpolnjevanja pogodb. Samo z natančno koordinacijo dela v Drami in v ustanovah, pri katerih sodelujejo naši člani, je možno določanje dopustov.

Odgovoriti moram zdaj na vprašanje, kako razviti in prodati naš delovni napor, ali kako uveljaviti našo aktivnost.

Sistem abonmajev bo tudi vnaprej odvisen od skupne organizacije abonmajev z Opero in mislim, da je za dogleden čas v Ljubljani nujno potreben. Vendar smo za letos glede na naš načrt morali zmanjšati dva abonmaja, tako da imamo zdaj 14 abonmajskih obvez. Abonenti dobe iz skupine A repertoarja 8 predstav in iz skupine B 2 predstavi, tedaj 10 predstav. Ob razpisu abonmaja, ki je objavljen te dni, smo se obrnili na abonente s temile anketnimi vprašanji:

1. Ali ste zadovoljni z repertoarno smerjo Drame SNG?

Da — Ne — Deloma

2. Če niste zadovoljni z repertoarno smerjo Drame, zakaj niste? Česa pogrešate v naših repertoarjih zadnjih let: klasičnih del, sodobnih komedij, eksperimentalnih dramskih del, domačih in tujih? Imate morebiti kak konkreten predlog? Prosimo, navedite ga!

3. Ali ste zadovoljni z izvajalsko, režijsko in igralsko ravniho naših predstav?

Da — Ne — Deloma

Katera predstava Vam je bila v pretekli sezoni najbolj všeč?

4. Ali imate kake pripombe v zvezi z repertoarjem, uprizoritvami, razporedom predstav, kake želje ali predloge? Prosimo, navedite jih!

To je prvi stik z abonenti, poleg tega pa predvidevamo še javni razgovor z njimi in z drugimi obiskovalci ob vpisovanju abonmaja.

Sobote in nedelje so namenjene predvsem izvenabonmajskim predstavam. Toda kje?

Ustaviti se moram ob vprašanju tako imenovane dependanse. Poročilo komisije, ki ste jo izvolili in ji zaupali nalogo, da najde

prostore za izredne predstave in za vaje, je kaj tožno. Poudarjam, da poizkusi še niso zaključeni, vendar mislim, da bo laže najti možnost za predstave lahkotnejšega sporeda kot prostor za vaje. Morda bi bil najboljši izhod, da bi si v Operi zagotovili vsako nedeljo popoldne ali zvečer, kadar pač Opera ne igra — možnost, da bi tam odigrali vse otroške in mladinske predstave ter komedije namenjene za »izven«, istočasno pa bi se v Drami odvijal naš redni in eksperimentalni spored (»Bralno gledališče«).

Težje je po moji sodbi vprašanje glede prostora za vaje. Tu je potrebna odločna akcija, ki naj osredotoči ves naš napor za doseg nadaljevalnih del pri prezidavi Drame. O tem malo kasneje, a vse do takrat nas bodo nujno spremljale velike težave in močno se bojim, da jih bomo morali hoté ali nehote prenašati v domači hiši.

G o s t o v a n j a. Narodno pozorišče iz Beograda, ki je že več let na dolgu s svojim gostovanjem, je danes sporočilo točen datum in repertoar svojih nastopov pri nas v oktobru letos.

Slovensko narodno gledališče iz Trsta in mariborska Drama mi še nista odgovorila, kaj mislita o svojih, tudi že obljubljenih gostovanjih.

Glede naših gostovanj po državi, bodi tistih, ki smo jih še nekako na dolgu (Skoplju in Beograjskemu dramskemu pozorišču) bodi drugih, širših, bo potrebna čim večja iniciativa in aktivnost. Predvsem aktivnost nas samih, da ustvarimo nekaj visoko kvalitetnih uprizoritev, ki bi bile zrele za taka gostovanja in aktivnost, da bi te predstave znali uveljaviti. Pričeti moramo tudi bitko za nastop našega osrednjega gledališča v tujini, ker hočemo in moramo s takim nastopom enkrat za vselej preprečiti, da bi na nas gledali kot na provinco. Prepričan sem, da bi tako gostovanje v državi ali tujini prineslo priznanje in reputacijo naših umetniških zmogljivosti v veliko večji in pravilnejši meri, kot so ga zadnje čase deklarirali mnogi naši kritiki in vsi tisti, ki so se ubadali v našo Dramo.

Po organizaciji prve polovice sezone, bo aktivnost umetniškega sveta in direktcije Drame usmerjena poleg investicij predvsem v vprašanje gostovanj.

O **i n v e s t i c i j a h** bi rad poudaril, da se mi zdi z gospodarstvenega, umetniškega in urbanističnega stališča nujno, da se začeta prezidava hiše nadaljuje in konča. Današnje stanje ni v nobenem pogledu več vzdržno. Mislim, da poslopje naše Drame in njene okolice ne sme biti med najbolj zapuščenimi in najbolj zanemarjenimi »oazami« Ljubljane. Najodločnejše prizadevanje mora prepričati nas in družbo, ki s svojimi sredstvi omogoča investicije, da je večletno nakazovanje čisto lepih vsot, ki jih je treba uporabiti za vzdrževanje in manjša nabavna dela, bolj neekonomsko kot nadaljevanje prezidave in končna ureditev.

Osebná vprašanja: Z enoletnega študijskega dopusta iz Pariza se je vrnil režiser France Jamnik, z odslužitve vojaškega roka pa Boris Kralj. Vl. Skrbinšek na lastno željo odhaja za eno leto k Radiu Ljubljana; na odslužitev vojaškega roka odhaja A. Kurent, B. Sotlar pa na polletni neplačani dopust.

Uredništvo »Gledališkega lista« je prevzel novi dramaturg.

S 1. decembrom nastopi mesto tehničnega šefa Drame Vlado Rijavec, tehnični šef in scenograf SNG v Mariboru.

Še letos, predvidoma sredi sezone, bomo v foyerju odkrili kipe Polonce Juvanove, Frana Lipaha in Marije Vere.

Taka je analiza smeri in načrta našega dela za to sezono. Začenjamo jo v obdobju, ko se je v delo našega umetniškega zavoda in v zavod sam večkrat zapičila beseda kriza. Dovolj je že bilo govora, ali je ta beseda dejstvo ali samo prazen zvok.

Nam je zdaj dolžnost in odgovornost, zbrati in organizirati vse naše sile in ves naš napor, da ne govorim o naših darovitostih, ki so nam v izobilju dragoceno na razpolago, — h koncentričnemu napadu za najboljši repertoar in za najboljše predstave našega osrednjega gledališča. Vse različne individualnosti, ki naj ostanejo individualnosti, saj so kot take temelj ustvarjalne svobode, in tudi temelj umetnosti, vse te različne individualnosti naj se vendarle zberó ob nekem skupnem imenovalcu: vsakemu igralcu, če je pri premieri zaposlen ali ne, vsakemu režiserju, naj režira premiero ali ne, vsemu tehničnemu osebju, mora z zavestjo posebnega poslanstva, za katerega se je odločil iz globoke notranje nuje, biti vsaka nova premiera nad vse važen dogodek. Dogodek, za katerega je drhtel iz etične zavesti, da je plod naporov in vseh zmogljivosti tistega kolektiva, ki se je ves predal uprizoritvi drame, komedije, farse... Vsi se zberimo v utripu za skupno zavest in zmago. Ne bodimo zavistni, če je naš tovariš dobro igral, dobro režiral, dobro osvetljeval, — ne zavistni, marveč naj uspehu tovarišice sledi moj fanatični sklep, da moram tudi jaz uspeti. Ne uživajmo na morda slabšem uspehu tega ali onega večera, temveč iščimo v smislu medsebojne pomoči izhoda iz morebitne nesreče. Zavedajmo se stare resnice, da je gledališka umetnost kolektivna. Zavedajmo se tudi stare resnice, da je gledališče živ organizem, organizem, ki se ne more in ne sme v zaverovanosti váse obdati s cementnim opažem sigurnosti in zato stalnosti. Organizem, v katerem mora vreti tisoč skrbi, tisoč dnevnih težav, tisoč stikov, ki so drug od drugega odvisni, odvisni zaradi edinega rezultata: predstave za gledalce. Naš organizem se mora igralsko, režisersko in tehnično neprestano presnavljati in dopolnjevati, dokler ne bo v njem zbrano vse tisto najboljše, kar premore slovenski gledališki svet.

Tisoč vrednot, katerih pravo vrednotenje pa nam mora biti v visoko kvalitetnih predstavah. Za te dobre predstave nas družba

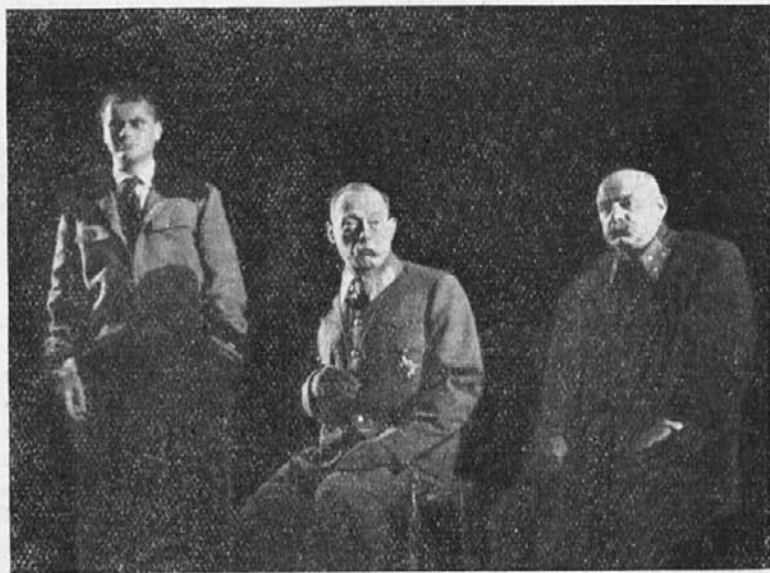
subvencionira. Za te dobre predstave imamo abonente, za te dobre predstave zbirajmo širšo publiko in za te dobre predstave zbirajmo naše mlade navdušence in občudovalce. Naš princip ne sme in ne more biti predstava zaradi predstave, zasedba zaradi zasedbe, temveč vse to zaradi dobre predstave v okviru zmogljivosti igralskega zbora in njegovega kadrskega razvoja.

Za vse to je potrebna velika disciplina, ne samo tista dnevna točnost, ampak disciplina v pomenu pojma, ki je ponos za člana osrednje slovenske Drame. Potreben je tudi strog osebni kriterij, kriterij, ki ne bo razlikoval stare, srednje in mlade kadre, ampak samo dobre igralko in igralce ter režiserje.

Taka disciplina bi bila v smislu tradicije in visoke ravni te hiše, ki jo je imela, in bi zmogla tudi tako težke naloge kot smo si jih naložili za sezono, ki jo pričenjamo v zgodovinskem prehodu na samostojno umetniško in finančno odgovornost.

Pozdravljam Vas, ter vabim vse režiserje, igralko in igralce ter ves tehnični zbor na skupno in uspešno delo v naštetih dolžnostih.

V umetniškem svetu in v direkciji Drame ne boste našli za to le potrebne iniciative, pač pa tudi pogum, izvesti jih.



L. Rozman kot Puceljsky, M. Furijan kot Lukich in L. Potokar kot Horvat v Matkovičevi drami »Na koncu poti« (sezona 1954-55).

Foto Vlastja

V petintrideseto leto

Gledališki list Drame Slovenskega narodnega gledališča stopa z novo sezono v petintrideseto leto rednega izhajanja. Kot doslej bo tudi v bodoče predvsem glasilo osrednjega slovenskega dramskega gledališča, poleg tega pa bo — s širšim krogom sodelavcev in z nekaterimi vsebinskimi razširitvami — vsaj v skromnem obsegu in na skromen način poskušal graditi most čez vrzel, ki zija v slovenski gledališki kulturi: utirati bo skušal pot osrednji slovenski gledališki reviji.

Kot doslej bomo v vvodnih prispevkih seznanjali obiskovalce Drame z uprizorjenimi deli in z njihovimi avtorji. Ob uprizoritvah dramskih del iz tujih književnosti bomo — kadar nam bo uspelo dobiti potrebno gradivo — objavljali študije ali vsaj informativne sestavke o sodobni dramatik in sodobnem gledališču tistega naroda, ali še širše, dramatik kulturnega območja, iz katerega je uprizorjeno delo.

Osrednji del Gledališkega lista bo GLEDALIŠKA TRIBUNA. Strani tega razdelka bodo na razpolago vsakomur, ki bo želel javno povedati karkoli pomembnega, novega, zanimivega ali polemičnega bodisi o splošnih in načelnih, bodisi o konkretnih problemih gledališča in dramatike. Tu bomo objavljali prispevke kritikov, gledaliških teoretikov in praktikov, tudi prispevke, pripombe, želje in predloge obiskovalcev. Na teh straneh se bo lahko razmahnila stvarna in konstruktivna, načelna polemika. Tiskali bomo tudi sestavke, s katerih vsebino se ne bomo strinjali, vendar že skupno z odgovorom uredništva ali katerega izmed odgovornih funkcionarjev našega gledališča ali z odgovorom prizadetega.

K sodelovanju v tem razdelku Gledališkega lista posebej vabimo vse gledališke praktike in teoretike, književnike, kritike, pa tudi vse obiskovalce dramskega gledališča!

Naslednji razdelek našega glasila bo imel naslov GLEDALIŠKI RAZGLEDI. V tem razdelku bomo, kratko rečeno, kot kronisti spremljali gledališko življenje in prizadevanje doma in po svetu. Redno bomo poročali o pomembnejših novih dramskih delih, kolikor nam jih bo spričo znanih težav mogoče od raznih založb in posameznikov dobiti, o vseh novih publikacijah s področja gledališke zgodovine in teorije, dalje o vseh pomembnejših premierah, v Sloveniji, v drugih republikah in v tujini, o festivalih,

natečajih, gledaliških kongresih in posvetovanjih, gradnjah modernih gledališč, novih tehničnih pridobitvah, jubilejih in morda še o čem. Občinstvu bomo razgrnili pregled repertoarjev po svetu in jih primerjali z repertoarji v Jugoslaviji. Pripravljamo daljšo študijo o dramaturgiji Bertholda Brechta in informativne sestavke o Eliotu, Fryju, Ghelderodu in o sodobni ameriški dramatik. Kadar nam bodo na razpolago viri, bomo objavili prevode esejev in razprav tujih avtorjev. V okviru možnosti bomo prinašali tudi slikovno gradivo, predvsem seve iz domačega gledališča, pa tudi iz tujine.

Začeti nameravamo ponovno javno razpravo o vprašanju slovenskega pogovornega jezika, ki je za sodobno gledališče tako zelo važen, pa pravda o njem še ni končana. Med prevajalci in lektorji vladajo nesoglasja, kar se kaže v odrskem jeziku, ki je neenoten. Stanje je nevzdržno, a bo postalo še bolj, če se odgovorni ne bodo vsaj načelno, če že ne v podrobnostih, zedinili in bodo vodili vsak svoje gledališče v drugi smeri.

V Gledališkem listu nameravamo začeti akcijo za oblikovanje slovenske gledališke terminologije. Tu smo doslej storili zelo malo, dočim je delo za enotno pravno, medicinsko in tehnično terminologijo že močno napredovalo. Odločili smo se za drugačno pot kot je sicer v navadi: dokler se ne bo ustanovila komisija strokovnjakov, ki bo, kot drugod, opravljala pripravljalna dela, bomo objavljali predloge posameznikov ali kolektivne predloge posameznih gledališč, se pravi predloge slovenskih izrazov za tujke in spačenke in dajali te predloge v javno diskusijo. K sodelovanju smo že povabili in sedaj še enkrat javno vabimo vse kulturne in znanstvene delavce ter gledališke kolektive naše republike.

Naprosili smo tudi vodstva vseh narodnih gledališč v FLRJ in vodstva večjih gledališč v tujini, naj nam pošiljajo v objavo poročila o gledališkem življenju, o uspehih in težavah, o delovnih pogojih in drugem. Upamo, da bomo s tem uvedli za bralce zanimivo novost in razširili perspektive GL, kajti izvlečki iz tiska ne morejo biti nikoli tako zanimivi in poučni kot avtentična poročila iz prve roke.

Sprožiti nameravamo tudi javno razpravo o tako imenovanem »okroglem gledališču«. Nedavni poskus s takim gledališčem v Ljubljani je dal nekaj praktičnih izkušenj, a teoretično gradivo, ki nam je na razpolago iz tujine, nam bo omogočilo o vprašanju širše, načelno in konkretno, razpravljanje.

V teku sezone bomo objavili zaokroženo in pregledno analizo letošnjega pariškega dramskega festivala s prikazom perspektiv, ki jih ta prireditelj in planirano »Gledališče narodov« odpira za razvoj naše umetnosti, prinašali pa bomo tudi recenzije in kritike pomembnejših domačih in tujih gledaliških publikacij.

Realizacija teh načrtov se ne odvisna samo od uredništva, marveč bolj in prej od pripravljenosti in sodelovanja slovenskih gledaliških delavcev. Dosedanje izkušnje kažejo, da naši književniki neradi sodelujejo v GL in da je treba včasih za prošnje, opomine in rotenja potrošiti več energije, časa in živcev kot bi jih potrošil, če bi kdo določeni prispevek sam napisal. Čas je, da pišočci ljudje izpremene odnos do našega glasila.

Vabimo k sodelovanju vse gledališke praktike in teoretike, vse druge javne in kulturne delavce in obiskovalce!

UREDNIK



E. Kraljeva kot J. March, E. Gregorin kot G. March in M. Kačičeva kot Cook v Galsworthyjevi komediji »O k n a« (sezona 1954-55).

Foto Vlastja



Drama dvajsetega stoletja

Ko so pred časom preplavili svet glasovi o triumfalnem uspehu nove Millerjeve drame v New Yorku in je vsa gledališka Evropa spričo hude krize svoje dramatike mrzlično planila po novi knjigi, smo po prvih straneh močno osupli in začudeni, morda celo rahlo razočarani, obstali. Arthur Miller, dramatik dvajsetega stoletja, da se je umaknil v zgodovino in se lotil snovi, ki je v dramski književnosti raznih narodov že tolikokrat obravnavana in prikazana?

Toda že nas je potegnilo za sabo močno napeto dramsko dejanje, osvojili so nas živi in zanimivi značaji in izza na videz zgodovinskih dogodkov je zrasla pretresljivo pogumna umetniška podoba našega stoletja, prizadeta, a obenem suvereno objektivna in stroga rzsodba velikega sodnika in umetnika v procesu, v katerem je sedel na zatožni klopi naš razrvani in razbiti čas, naše dvajseto stoletje.

Res je sicer, da so pisci zgodovinskih dramskih del od nekdaž radi v zgodovinsko snov hoté in umetno vnašali ideje in težnje svojega časa in v zgodovinske kostume oblačili svoje sodobnike, toda Arthur Miller je v drami *The Crucible* šel mnogo dalje: ustvaril je ostro, jasno, objektivno in resnično sliko svojega časa pod pretvezo bega v zgodovino.

In v čem je osnovna resnica, ki jo Miller v Lovu na čarovnice, v tem svojem pogumnem obračunu z Mac Carthyjem in z vsem njemu enakimi ter podobnimi, izpoveduje?

Nemara najbolj absurdna, tragična, usodna in zastrašujoča protislovnost našega stoletja je v tem:

v času, ko je človeški razum dosegel fantastično in komaj sluteno razvojno stopnjo, obstoje pogoji, v katerih je mogoče ta isti

človeški razum poteptati v blato, pogoji, ki dopuščajo in omogočajo najbolj gnusno in najhujše ponižanje človeka kot razumnega bitja, popolno negacijo zdrave pameti, pogoji, pod katerimi se človeška skupnost utegne izpremeniti v preplašeno, do blazne in živalske histerije zbegano ter podivjano čredo, ki tepta vse, kar se ji skuša upreti, svet pa utegne in more izpremeniti mučilnico, v »the crucible«.

Millerjeva drama je prerasla načrt in okvir: obračun s histerijo maccarthyjevskega tipa.

Razrasla se je v monumentalno dramsko delo shakespearekega formata — po človeških usodah in po dogajanju — in v izredno globoko družbeno in psihološko študijo;

— po stilu in dramaturški gradnji v izjemno čist, enoten in jasen umetniški organizem;

— po ideji v izrazito napredno, prizadeto in pogumno umetniško izpoved; v obračun s srednjim vekom v dvajsetem stoletju;

— kot celota v eno najbolj pomembnih dramskih del sodobnosti, v dramo dvajsetega stoletja.

LOJZE FILIPIČ

B R E Z K O M E N T A R J A

a ad ilustrandum ob uprizoritvi »Lova na čarovnice« objavljam naslednje zanimive vrstice, ki so izšle v 167. št. »PROSVETE«, Chicago, ZDA, 26. avgusta 1955

»S PREISKAVE ‚KOMUNIZMA‘ V GLEDALIŠČIH«

Walterjev (macchartyjevski — op. ur.) kongresni odbor za preiskovanje neameriških aktivnosti je nedavno imel v New Yorku zasliševanja gledaliških igralcev. Hotel je ugotoviti vpliv komunistov v ameriških gledališčih. Preiskava se je slabo obnesla, ker je od 14 prič le ena bila »prijazna priča«, kar pomeni, da je sodelovala z Walterjevim odborom. Vsi drugi igralci so obsojali preiskavo in smešili odbor. Geldališki in filmski igralec George Tyne je obtožil preiskovalce, da skušajo strahovati ameriške igralce. Prav tako je preiskavo obsodil televizijski igralec John Randolph, ki se je skliceval na svoje ustavne pravice in ni hotel odgovarjati na vprašanja članov preiskovalnega odbora.«

Sodobni ameriški dramatik

JOHN GASSNER

Eden najpomembnejših ameriških in svetovnih sodobnih gledaliških zgodovinarjev, dramaturgov, publicistov in kritikov, John Gassner, je izdal lani pri newyorški založbi Crown Publishers obširen zbornik razprav o sodobnem svetovnem gledališču in sodobni dramatik s skupnim naslovom *The theatre in our times*. O knjigi bomo nekoliko obširneje spregovorili v eni prihodnjih števil, od časa do časa pa bomo objavljali iz nje tudi odlomke Gassnerjevih razprav. Tokrat prinašamo odlomek obširnega Gassnerjevega esejja o sodobni ameriški dramatik, ki ga je za naš list prevedel prof. Marijan Tavčar.

UREDNIK.

I

S čim naj bi začel pisec, ki bi dobil nalogo, naj poroča Evropi o ameriških dramatikih po drugi svetovni vojni? Mar naj bi govoril o nič koliko poraznih neuspehih, ki jih je utrpel Broadway?

Menda ne, saj ne smemo soditi razvoja umetnosti po najnevrednejših stvaritvah. Ali pa lahko seznanimo Evropejce o broadwayskih uspehih, in to brez diskriminacije? Težko da, ker bi to izenačilo pisanje iger s stanjem pred okenčkom gledališke blagajne, in pa ker marsikatera popularna igra ne bi imela sploh za nikogar onstran Atlantika, ki z zanimanjem spremlja bolj bistveni razvoj naše drame vse do njene sodobne oblike in sloga, v katerem so drame napisane, kakor pa vprašanje, kakšni so gledališki »slagerji«, ki jih uprizarja Broadway, nobene vrednosti. Ti obziri držijo poročevalca na uzdi, saj imamo le nekaj piscev iger, ki bi prenesli ostrejšo presojo, in med njimi utegnemo naleteti na ljudi, katerih drame so doživle neuspehe, poleg takšnih, ki so imeli na Broadwayu uspeh. In vse to je nemara v prid tako ameriškim kritikom kakor obiskovalcem gledališč. To naj bi jih prisililo, da bi se sem ter tja vprašali, kakšne rezultate bi utegnili dati razgibana dejavnost sezone, če jo — seveda — pogledamo s perspektiv svetovnega gledališča, in kaj bi nezainteresirani tuji opazovalec imel za omembe vredno. Ta perspektiva naj bi nam vrh tega omogočila, da posvetimo pozornost bolj izjemni kakor pa vsakdanji prvini v dramatikovi prizadevnosti in ustvarjalnosti, kar bi mu pomagalo, da se dvigne iz množice pisateljev, ki so »zlate jame« za gledališko središče, kakršno je New York. Podoben pogled na angleška, nemška in italijanska gledališča bi nam povedal, kakšni so bili resnični dosežki svetovnega gledališča naše dobe prva leta po vojni, ne glede na samo produkcijo dobrih, slabih in srednjih dram. Potlej bi lahko primerjali različne dežele med seboj na plodnem temelju, ne toliko raznih usodnih, kolikor posameznih delčkov raztopine, in to brez razlikovanja. Po moji presoji bi po svojem delu zaslužilo prvo mesto povojno francosko gledališče.

Vzlic temu pa nisem, ko sem deval na tehtnico površne rezultate, objavljene v reviji »World Theatre«, mogel na lestvici ocen dodeliti ameriškemu gledališču nečastno nizko mesto. Kakor sleherno drugo nacionalno gledališče, je bilo treba do neke mere tudi ameriško pre-rešetati po kvaliteti njegovih novih dramskih piscev, izmed katerih je marsikateri pokazal stvaritve, ki se približujejo nečemu vrednejšemu — in še precej vrednejšemu, kakor je grobo tesianje iger. Dva med temi novinci, Tennessee Williams in Arthur Miller, sta zares in zaslužno dvignila v tujini precej prahu.

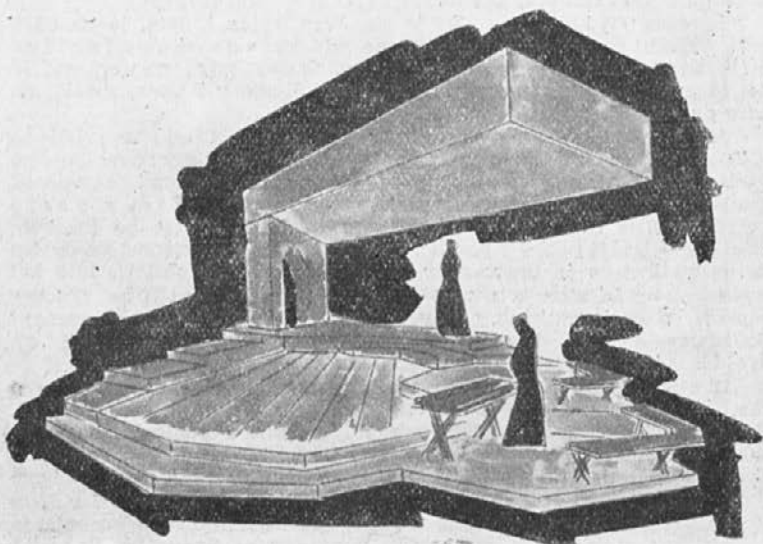
Tennessee Williams, ki je sin Juga, rojen l. 1914, je na odru prvič vzbudil zanimanje s svojo dramo »Steklena menažerija«, in to pomladi l. 1945, ko ni bil več neizkušen, mlad pisatelj, saj je pet let preden se je umaknil iz javnega življenja v Boston, spraval na oder delo v »Theatre Guild«.

Arthur Miller se je rodil v New York Cityju dve leti za Williamsom in si je priboril ime v našem gledališču dve leti po uprizoritvi »Steklene menažerije« z »Vsemi mojimi sinovi«. Tudi on je postal preizkušnja na Broadwayu z »Možem s pasjo srečo« (The Man Who Had All the Luck), ki pa je po kratkem »življenju« l. 1944 prešel v pozabo. Miller, ki kaže nadarjenost predvsem za dramatik, se je pravzaprav prvič predstavil javnosti l. 1945 kot romanopisec, in sicer z uspešno izdajo svojega »Zarišča« (Focus), romana o antisemitizmu. Januarja 1947 pa je prvič presenetil Broadway s togo dramaturgijo in nravno prizadetostjo »Vseh mojih sinov«.

Dve leti zatem sta bila oba mlada pisatelja izmenoma enako pred rampo in do nedavna se je bilo težko odločiti, kateri je pomembnejši. Potem ko je Williams l. 1946 poklonil gledališču pohlevno dramati-zacijo zgodbe D. H. Lawrencea »Dotaknil si se me« (You Touched Me), je znova obrnil Broadway narobe s »Tramvajem Poželenje«, ki je doživel prvo predstavo 3. decembra 1947 v New Yorku. A Miller mu ni ostal dolžan; petnajst mesecev kasneje je vzbudil enako veliko, če ne še večjo pozornost s »Smrtjo trgovskega potnika«. Obe deli je sprejelo številno navdušeno občinstvo, še več gledalcev pa sta pozneje imeli filmski verziji obeh del, ki sta v splošnem verni. Miller je za »Smrtjo trgovskega potnika« stopil pred javnost s tendenčno inačico »Neprijatelj ljudstva« (An Enemy of the People) in jel pripravljati »Lov na čarovnice« (The Crucible), eno izmed najdognejših del sezone 1952/53. Williams je jeseni 1948 prišel na plan s »Poletjem in dimom« (Summer and Smoke), a l. 1951 končal »Tetovirano rožo« (The Rose and Tattoo). Prva drama, ki v nekaterih ozirih spominja na »Tramvaj Poželenje«, je sicer utrpela pri svoji prvi uprizoritvi polom, a je l. 1952, ko so jo postavili na oder v areni gledališča »Circle in the Square«, postala najbolj akklamirana predstava sezone. (»Tetovirano rožo« ima letos v repertoarju naša Drama. Uprizorili jo bomo v režiji S. Jana. Op. uredn.) Williams je nato prav močno zašel v simbolizem in je razširil neko svojo zgodnjo enodejanko v »Cesarsko cesto« (Camino Real), zastran katere je New York l. 1953 precej šušljal in se prerekal.

Mladeniča s Severa in Juga pravzaprav sama izpolnjujeta celotno lestvico sodobne ameriške umetnosti in sloga, ki bi utegnil pritegniti zanimanje evropskega opazovalca. Miller je predstavnik socialnega realizma, ki je značilno za dobršen odstotek sodobnega pisanja dram od Ibsenovega srednjega obdobja dalje, Williams pa poseebla v sebi napor, da bi zmogel realizem, ki se je razbohotil v Evropi hkrati z

neoromantično in simbolistično reakcijo proti naturalizmu. Medtem ko uporablja Miller suho pogovorno prozo, piše Williams muzikalno, poetično in domišljjsko nabrekel dialog. Miller uveljavlja gledališče človeka z ulice in bolj ali manj kolektivnih prizadevanj, Williams pa od nekdanj veljavno avantgardistično gledališče subjektivnosti in osebne senzibilnosti.



Arh. S. Jovanović: scena za Millerjev »Lov na čarovnice«

II

Anthurja Millerja, čigar izvor od Ibsena lahko jasno sledimo, pravilno označuje Herald Churman kot »delivca moralne pravice«. Saj razpleta v »Vseh mojih sinovi« spor med sebičnostjo in družbeno odgovornostjo kot dramo skrite krivde, odkritja in plačila, prav kakor je to storjeno v »Slebrnih družbe«, igri, ki jo lahko povežemo z Ibsenovo zgodnjo tehniko spletk na Scribov način. Vsekakor naša sodba o tej zvrsti dramaturgije ni kaj posebno ugodna, zato pa le-to ostreje ločimo od metode, ki jo uporablja Ibsen v svojih poznejših delih, pa naj gre za »Noro« in »Strahove« ali pa za »Johna Gabriela Borkmana«. V bistvu prihaja pri tem do veljave razlikovanje po častni stopnji ali pa kvečjemu še po razpoloženju. Vsa zadeva se skrči do problema, ali meri delo bolj na vsebinsko plat, v zaplet dejanja, ali pa na idejno, ironijo ali kakšno drugo področje zanimanja, ki mu je bolj namen vzpodbujati kakor pa opijanjati in dražiti domišljijo gledališkega obiskovalca. Obtežilno pismo, ki pride na dan v tretjem dejanju »Vseh mojih sinov«, ko bi ga bili ravno tako lahko odkrili že prej, pritegne našo pozornost, da bi si поблиže ogledali, kako se razvija razplet dejanja. Obrobni

dogodki, ki nam jih pričara Ibsen v »Stebrih družbe«, sodijo v isto vrsto konstruiranja. Požar sirotišnice v »Strahovih« kmalu zatem, ko pastor Manders odkloni zavarovanje te dobrotelne ustanove, sodi v področje podsmeha, ironije, ki jo še podrčta to, da je bila sirotišnica določena za spomenik potepuškem ljubimcu, možu gospe Alving, ter je še dalje podkrepljena s prikazom, kako se zruši celotna zgradba pastorjevih verovanj in pa konvencionalno življenje gospe Alving. Superiornost »Strahov« tako nad »Stebri družbe« kakor nad »Vsemi mojimi sinovi« je potemtakem očitna.

Vendar moramo ob tej zadevi še pribiti, da skonstruirani zaplet dejanja v »Vseh mojih sinovih« (enako kakor v Hellmanove »Straži na Renu« (Watch on the Rhine), »Kobilicah« (The Little Foxes) ali celo v »Drugi strani gozda« (Another Part of the Forest), ni nekaj oddvojenega od drugih področij zanimanja, ki nam jih podaja dramatik. V vsaki značilni »dobri grajeni drami«, ki ji ni namen nič drugega, kakor da privabi gledalce, pa naj bo to Scribova spletkarica na dvoru kraljice Ane »Kozarec vode« ali pa kaka prav zadnja spevoigra, služi izmišljeni razplet zgolj zapletu dejanja, medtem ko pri netipični »dobro zgrajeni igri, postavimo, v »Stebrih družbe« ali »Vseh mojih sinovih«, izmišljeni razplet ni tu čisto samo zaradi zapleta dejanja, temveč zaradi nečesa drugega. Dokaz, misel in pa pisateljeva vnema za nečim »onstran teatra« ovladujejo našo pozornost. Seveda pa moramo priznati, da je konstruiranje v estetskem oziru vlačugarstvo, saj poseže s tem pisec po lahkem, razumljivem načinu odvijanja svoje drame in ideje in pa razrešitve problema. S tem prevzame nase krivdo, kot da dela razliko med sredstvi in nameni, čeprav naj bi bili pri slednjem umetniškem početju sredstva in nameni, ali vsebina in oblika, na vsak način istovetna. Pri vsem tem moramo določiti delu mesto na podnožju ustvarjalne umetnosti – kakor počeno umetnino, ki pa ima navzlic temu veljavo. In prav za to gre, kdadar poslušalci in kritiki, ki jim vsi razen kakih negodnih polizobražencev pripisujejo nekoliko domišelnosti, reagirajo na delo, kakor je bilo pri »Vseh mojih sinovih«, kritično in obenem z dobršno mero spoštljivosti.

Ni pa zgolj »ideja« tista, ki terja to spoštljivost. V igri, kakršna so »Vsi moji sinovi«, priklenejo naše zanimanje prvine, ki so tako onkraj zapleta kakor ideje. Pred našimi očmi zažive značaji, pričarana sta vzdušje in občutje, prikazano je okolje in gledalec dobi vpogled v to, kaj ljudje občutijo, mislijo in modrujejo. Gradnja in pa aktualnost »Vseh mojih sinov« temeljita na realnosti družinskega življenja, kakor ga vidi Miller, na resničnosti Millerjevega Joa Kellerja, ki ga riše le-ta kot pretkanega »možica«, ki ima čut za družino, a ga hkrati muči občutek spretno prikritega obupa, na resničnosti Kellerjeve žene, ki je prikazana kot ljubeča »ženica«, kateri se pojmi »pravice, krivice ali krivde in povzročiti drugotnega pomena, da le življenje še naprej teče v udobju in ljubeznivem medsebojnem razumevanju ljudi, in na razdvojenosti Kellerjevega preostalega sina, čigar sinovska zvestoba je postavljena pred hudo preizkušnjo, ko mora ovaditi lastnega očeta. Vrh tega prikaže Miller, kot bi bilo živo, okolje predmestne sosesčine in pa še prav različne druge nadrobnosti, celó podrtó drevesce na dvorišču za hišo, tem simbolu omejenega načina življenja Kellerjeve družine. Skratka, Miller je svojo igro bolj »ustvaril«, kakor pa si jo je izmišlil.

Millerjeve teze tudi ne smemo pustiti v nemar, saj je kar prežeta z vnmemo in načeli. Vojnega dobičkarja Joa Kellerja, ki je s pošiljanjem pomanjkljivih letalskih delov državi povzročil smrt nič koliko letalcev, riše Miller bolj kot »možica« kakor pa kot kakšnega zaresnega kapitali-

stičnega ničvredneža. Keller opravičuje svoj postopek, češ da je hotel z njim ohraniti svoje majhno podjetje sinovom. Toda zločin razkrije rodni sin in zločinec, ki se znajde brez svojih sentimentalnih opravičil, se sam ubije. Kategorični imperativ opravi tu svoje na način, ki nam priključuje v spomin brezobzirno dramaturgijo skandinavskega mojstra. Ozki prakticismem je moralno na tleh in ima v primeru »Millerjevega konzula Bernicka«, Joa Kellerja kazenske posledice. Pisec žigosa Kellerjevo očetovsko ljubezen in njegovo skrb za blaginjo družine kot prikriti manifestaciji egotizma, ker poskuša Joe zavarovati sinovske interese na račun sinov drugih staršev.

Če se Miller pozneje spominja svoje »dobro zgrajene igre« s podcenjevanjem kot nekakšne konvencionalne vaje, nas to ne sme premotiti, da bi jeli verjeti, da so »Vsi moji sinovi« docela netipični za njegovo dramsko metodo. Saj se je na splošno držal iste linije prikazovanja svoje socialne filozofije tudi pri pisanju »Smrti trgovskega potnika«. Ne oziraje se na kankoli, je ob tem premaknil dramsko dejanje z enega prizorišča na drugo, ne da bi si količkaj prizadeval, da bi postavil realistično sceno. Združil je realistično tehniko z ekspresionistično, stikal ob tem zapleten vzorec tekočih in preteklih dogodkov, hudih trenj in podoživljenih kriz. Vendar pa je vsadil svoje, v domišljiji skovane prizore v vsakdanjo stvarnost; značaji in pa ozadje so v vseh primerih očitno vzeti iz srednjih plasti. Sestava drame združuje tekoče in pretekle dogodke v viziji dramske logike, ko neki zbežan človek, ki se je bil grenko razočaral nad svojim življenjem, kakor tudi nad svojimi pričakovanji glede najljubšega sina, v štirindvajsetih urah preide iz obupa k samomoru. Moževi spomini in prividi se blodno gibljejo v času in prostoru, a jih povezujejo v eno njegove hude notranje borbe in konflikte.

V tej kroniki Willyja Lomana ne srečamo, to vsekakor drži, nobenega spletkarjenja po načinu »dobro zgrajenih iger«, niti ne pride v njej na dan noben zločin, saj gre tu za šestdesetletnega, duševno neuravnovešenega človeka, čigar življenje in pa napake so na tehtnici usode. Vsa razodetja v tej drami so v bistvu samorazodetja Willyja Lomana in njegovega sina, ki ga je bil oče napak vzgojil. Miller sodi možu zavoljo njegovih napak in zablod. To, da deli Loman le-te s prav mnogoštevilnimi »ljudmi s ceste«, kar samo veča pomembnost »Smrti trgovskega potnika«, ga pa še ne more rešiti sodbe. Miller tankovestno pripravi past za njegove bistvene črte značaja in ta past ni nič več nič manj ko celotno Willyjevo zavoženo življenje jalovega oboževanja uspeha, blodnega vrednotenja in kronične nesposobnosti, da bi pogledal resnici v obraz. Willy, ki gre gladko preko pomembnosti neomadeževanosti in poslovne uspešnosti, naivno misli, da je za uspeh v življenju dosti priljubljenost, ki jo prinaša puhla očarljivost. Na tej veri gradi, z njo se širokousti in prepoji še otroke. Toda sodi izrek stvarnosti se konec koncev obrne proti temu prevaranemu možu in Miller, ki oceni ta izrek v bistvu za pravičen, ga tudi z vso strogostjo izpelje. Ura obračuna potrka na vrata te drame z vso neizprosnostjo. »Gyntizem« obsodi in kaznuje »Smrt trgovskega potnika« še bolj neizprosno, kot ga »Vsi moji sinovi«, in to vzdih Millerjevemu velikemu sočutju za zlomljenega moža, ki ni hotel nikdar in nikomur prizadeti niti trohice zlega.

Millerju na splošno ploskajo zavoljo ravnotežja, ki ga vzdržuje med usmiljenjem in pravičnostjo. Edino nedramaturško vprašanje, ki ga ob tem resno načenjajo, je, ali je naš trgovski potnik, ki je zablodil, res vreden tragičnega obravnavanja, in to točko so si kritiki kar posrečeno izbrali. Ne smemo je pa seveda jemati prereno. Saj naša igra,

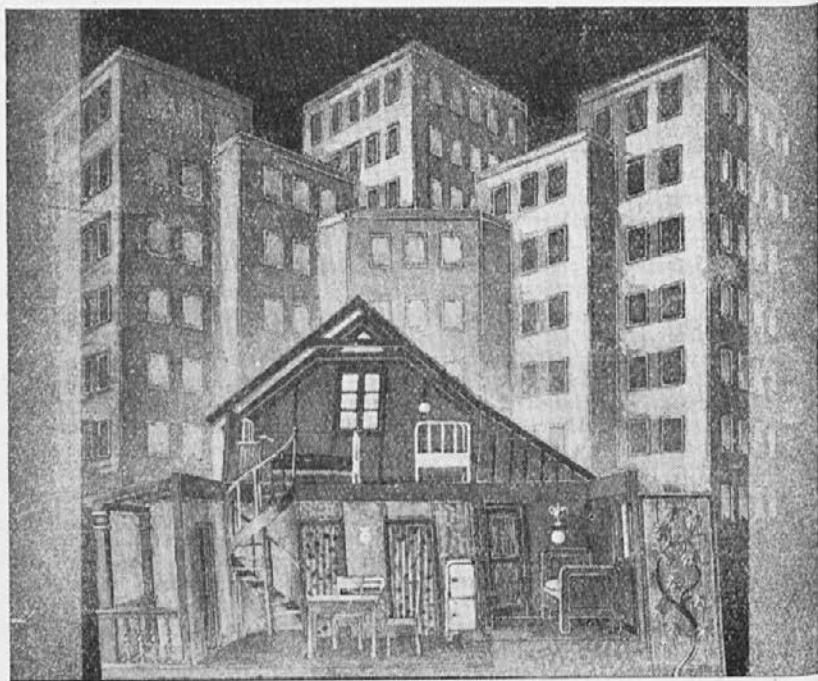
kakor prav vse kaže, ni tragedija v velikem obsegu, in Miller je tudi ni za to namenil. Svojo igro opredeljuje bolj kot tragedijo navadnega človeka in ne tragedijo izjemnega junaka. Našemu piscu se kar lahko pridružimo v mnenju in občutku, da je njegov Willy Loman preveč vsakdanji. Miller hoče prikazati v njem tragično dostojanstvo »povprečneža«, ki noče opustiti idealne predstave o samem sebi, da je pač nepogrešljiva in občudovanja vredna osebnost, neodvisen individuum in oče sina, ki ima pred seboj sijajno bodočnost, in to navzlic objektivnim dokazom o nasprotnem. Millerjev vsakdanji junak je nevsakdanjež spričo svoje strasne vne, v kateri živi in umrje za svoje sanje. Pa so te sanje tega vredne? Mi tej točki ne pritegnemo, in to v razmerju, ki se menjava z našim gledanjem in pa vrednotenjem.

Naj se »Smrt trgovskega potnika« v celoti izkaže kot tragedija ali ne, ta igra je vsekakor izraz simpatičnega in herojskega gledanja na stvarnost, kakor jo pojmujejo dobršen del življenja nikakor ne neznatne plasti ameriške — in ne zgolj ameriške — družbe naše dobe. Prav dvotirnosti razlaganja je za to stvarnost značilna. Willy je sicer res žrtev, a obenem tudi bedak. Družba, ki pretirano šari z materialnimi dobrinami in s svojim vulgarnim gledanjem na uspeh, mu je do temena napolnila glavo s temi nazori. Važno je ob tem seveda, da Willy zares podleže, a na svetu je mnogo Willyjev, čemur povprečna newyorška publika rada pritrdi. To je ena plat Willyjeve tegobe. A Willy je hkrati tudi nameščeneec, ki je postal v službi zavoljo svoje starosti odveč. Kar zrel je za ropotarnico, to pa je usoda, s katero se ne more kar tako pomiriti, celo če bi mu dodelili starostno rento ali pokojnino, enako kot se Othello ne more in ne more z bogati s tem, da bi gledal ob svoji strani ženo, ki bi ne bila vzvišena nad vsemi sumi. (Jago bi se na primer do neke mere mogel s tem sprijazniti, a ravno to je ena izmed mnogih razlik med Jagom in Othello.) Drugače povedano: Willy je kot na cesto postavljeni uradnik »socialen problem«, kot osebnost pa »človečanski problem«, po svojih občutkih in nujnih pretenzijah preveč pomemben, da bi služil samo za primer, v katerega se mora vmešati družbena zakonodaja. Ta igra je pač tako sociološka kot nesociološka in se vsaj nagiba k tragediji.

Ne da bi se še dlje zaustavljali pri rešetanju v zgornji smeri, lahko mirno rečemo, da Miller, pa naj je imel kot pisatelj takšne ali drugačne razloge, v tej svoji igri koleba med družbeno vzročnostjo in pa osebno odgovornostjo za Willyjevo usodo. Za katero obeh vzročnosti se odločimo, je odvisno do našega stališča. Tako komunistični kritiki (kakor njihovi nasprotniki) so se ustavili ob družbeni pogojenosti. Prvi se pritožujejo, češ da je Miller otopil družbeno ost. In to bo vsekakor tudi držalo, saj je pisatelj s tem, da je vrgel krivdo za neuspehe na Willyjevo prismojenost, zmanjšal pomembnost družbene kavzalnosti. Zopet drugi pa bi utegnili tožiti, da je Miller s svojim slikanjem Willyja kot brezvestno odpuščenega nebogljeneza nameščence prenesel iz socialnega gledališča tridesetih let levičarsko gledanje, pa četudi je nedvomno, da je Willy zavozil svoje življenje neodvisno od zgornjega. V igri nam nič ne kaže, da bi bila Willyjeva izbira kariere trgovskega potnika prej družbena in gospodarska nujnost, kot pa zares potreba njegove narave in iluzije, če seveda okolje zadnjim gódi. Dvojni tir Millerjevega slikanja Willyjeve nesreče je nedvomno sestavni del igre. Ni pa nujno, da bi bil le-ta posrečeno izbran, saj zaseje spričo našega stališča do Willyja in pa spričo naše predstave o njegovem položaju, v igro nekaj zmede. Vendar pa dvojnost v »Smrti trgovskega potnika« po drugi plati tudi ni tako velikanska napaka,

kakor trde nekateri kritiki. A dvojnost v življenjski poti in usodi, ki ju ponazarja Millerjev Willy, resnično obstoji.

Glede tragike zadenemo še na neko pomanjkljivost v obdelavi. Saj ni dvoma o tem, da se Willy nikdar ne dokoplje do tragične bistrovidnosti, saj celó zavrne bistrovidnost sina Biffa. Toda, ali bi se sploh mogel sniti s svojo bistrovidnostjo, katere plod bi bil, da bi sprevidel svojo (in Biffovo) neznanost, ne da bi ob tem izgubil svoje herojstvo, — pa naj je to še tako blodno ter moralno in intelektualno omejeno!, — ki pa ga vendarle zagrinja v neko impozantnost? Kot Miller karakterizira Willyja, je ta nezmožen, da bi svoje sanje opustil. In to je njegova tragedija. Le-ta ga vrže med izbrano družčino skrajno občutljivih osebnosti, ki jih Edith Hamilton označuje za edine tragične postave literature. Sporno pa je še, če ga bomo sploh izbrali v to družstvo. V tem vprašanju se utegnemo ostro ločiti; s tem da oddamo glasovnico za njegovo izvolitev ali proti njej, se namreč sami razgaljamo. Ob tem razkrivamo svoje stališče, opredeljenost in vrednotenje, pa naj je moralno ali estetsko, ali pa obojno. A na tej točki zaide naše dokazovanje v slepo ulico, saj se znajdemo na »mrtvem tiru« tega, kar smo mi sami; če torej kdo pričakuje od nas, da bi svoje glasovanje izpremenili, je isto, kakor da terjá od nas, naj bi spremenili sami sebe.



Inž. arh. E. Franz: scena za Millerjevo »Smrt trgovskega potnika«
(sezona 1953-54)

Dramska baladna simfonija

Kjerkoli v zahodnem svetu uprizarjajo dela Garcie Lorce, — in uprizarjajo jih zelo veliko od Pariza do New Yorka, a njegove tekste izdajajo vse pomembne založbe sveta — se kritiki navadno razdelijo v dva tabora. Nekateri sprejemajo Lorcova dramska dela z navdušenjem, drugi jih ostro zavračajo trdeč, da sploh niso drame, a vsi ugotavljajo, da je v njih nekaj izjemnega, zahodno-evropski miselnosti in občutju če že ne tujega, vsaj teže dojemljivega in razumljivega, eksotičnega, vendar impresivnega. Hudi nasprotniki trde celo, da je vsa sila in impresivnost dramskih del F. G. Lorce v omenjeni presenetljivosti, izjemnosti in nenavadnosti značajev in okolja, a sicer da so ta dela prazna in brez vrednosti.

S temi kritiki se nikakor ne moremo strinjati — sicer bi seve ne uvrstili v repertoar naše Drame njegovih »Svatb krvi« —, vendar moramo priznati, da so nekatere komponente, iz katerih izvajajo svoje sodbe, pravilne. A le komponente, ne tudi izvedene sodbe.

Če se omejimo na »Svatbe krvi«, omenimo naslednje točke:

— vsebina dramskega konflikta, njegov nosilec in njegova gonilna sila: človek, je po svojih težnjah, po svoji odvisnosti, po vsej svoji usodi, naši miselnosti in našemu življenjskemu občutju tuj ali vsaj teže dojemljiv;

— drama je stilno neenotna: v njej se prepletajo:

— realistična proza

— privzdignjena proza narodnih običajev

— poetični, lirični deli

— surrealistično-simbolični elementi.

Namesto da bi na osnovi teh komponent pritegnili odklonilni sodbi o Lorcovih dramskih delih, velja raziskati, kje so razlogi, kje so korenine Lorcove »moralne eksotike« in nadalje, ali je »Svatbe krvi« zaradi stilne neenotnosti res moč diskvalificirati kot dramsko delo.

Našemu občutju in naši miselnosti tuja življenjska vsebina Lorcovih junakov je posledica procesov, ki rezultirajo iz krvavega srečanja Orienta kot sinonima svobode, fantazije, primarnega čustva in življenjskega razmaha, s katoliškim inkvizicijskim totalitarizmom in z njegovo nesvobodo, odvisnostjo in strahom. Nasprotja

in posledice tega krvavega srečanja se vlečejo vse do današnjih dni, v njih pa so tudi daljne korenine »moralne eksotike« Lorcovih ljudi: odvisnost od sil izven človeka, strah pred temi silami, zatiranje čustva, misli in hotenja iz bojazni pred njimi, zaradi ozirov, predpisov, zapovedi in prepovedi. Lorcovi ljudje so žrtve tega sistema zapovedi in prepovedi; njihovo hotenje je usmerjeno v zaviranje, v preprečevanje dogodkov, ki bi se po zakonitostih nature človeka in življenja morali odvijati, v utesnjevanju človeka v sebi, v dušenje svoje vroče krvi. Vsi njegovi ljudje so prej in bolj kot sami m e d sabo, v konfliktu z inkvizicijskim sistemom prepovedanega n a d sabo in i z v e n sebe in kadar kri prevlada njihovo premagovanje, padajo po vrsti kot žrtve.

Dramska delā F. G. Lorce, še prav posebno »Svatbe krvi« je nemogoče prav vrednotiti, če ne poznamo njegove lirike. — V njej so močni elementi mavrsko-andaluzijske in ciganske ljudske pesmi z vsebino, ki je tu in tam kulturnega značaja. Odnos do zemlje in okolja je arhaičen, primitiven, hkrati konkreten in abstrakten. Konkretizirani simboli sil izven človeka posegajo v njegovo življenje in ga silijo v poslušnost in odvisnost od družbene konvencije, predpisov o časti, morali in krvni osveti. Značilna je arhaičnost, primitivnost miselnosti in občutja, iracionalni moment v človeku. —

Motivika njegovih pesmi se ponavlja; prevladuje baladnost, temačnost, morilno orodje, kri, kri in zemlja, ter smrt. Zlasti smrt. Nekaj primerov:

B o d a l o. Bodalo / se zadira v srce / kot lamež / v črnico /
Ne. / Ne bodi me z bodalom! / Ne. Bodalo / kot sončni žarek /
zažiga strahotne / globine /.

R a z p o t j e. Vzhodni veter / svetilka / in bodalo / v srcu /.
Ulica / trepeče / kot žica / napeta ... / Povsod / vidim / bodalo / v
srcu /.

P r e s e n e č e n j e. Mrtev je obležal na cesti / z bodalom v
srcu /. Nihče ga ni prepoznal. / Mati! / ... mrtev je obležal na cesti
/ z bodalom v srcu / in nihče ga ni prepoznal /.

P e s e m A m a r g o v e m a t e r e. Nosijo ga na moji rjuhi /
moj oleander, moja palmo /. Sedemindvajsetega avgusta / z majh-
nim, zlatim nožem /. Križ. Naše življenje teče dalje.

Vzdušje v večini Lorcovih pesmi, ki ga ilustrira teh nekaj primerov, je enako ali vsaj podobno vzdušju v »Svatbah krvi«. Prvo doživetje te drame je bilo pri pesniku gotovo v drobni baladi, ki jo je razširil in ji dal dramsko obliko. Nekaj podobnega bi bilo mogoče storiti z večino njegovih pesmi, če predpostavimo, da je v pesnikovi duševnosti primarno doživetje dramske katastrofe, recimo smrti, in da od tod gradi in oblikuje linijo konflikta nazaj do sprožilnega momenta. —

Če, kot omenjeno, kritiki F. G. Lorce trde, da »Svatbe krvi« niso drama, imajo prav le toliko, kolikor drži in je res, da to delo ne ustreza zakonom klasične dramaturgije. Tudi po stilu ni enotno, vendar pa te formalne pomanjkljivosti ne morejo preprečiti, da bi nas »Svatbe« ne pretresle in ne prizadele.

»Svatbe krvi« F. G. Lorce so torej dramsko delo, ki bi ga bilo moč označiti kot

— impresivno, fascinantno arhaično dramsko baladno simfonijo;

— močno dramo upora krvi proti inkvizicijskemu sistemu prepovedanega;

— dramsko pesnitev, arhaično po vsebini, oblikovano z novjšimi izraznimi sredstvi (surrealizem in simbolika);

— stilno sicer neenotno dramsko pesnitev, ki spominja na nekatere elemente vzhodnjaške dramatike in gledališča;

— poetično dramo, kakršno ponovno oživlja močna smer v angleški dramatiki;

— gledališko delo, ki po begu od faktografije in verizma ter po težnji k stilizaciji, poeziji in fantastiki kaže značilnosti nekaterih najnovejših iskanj svetovnega gledališča.

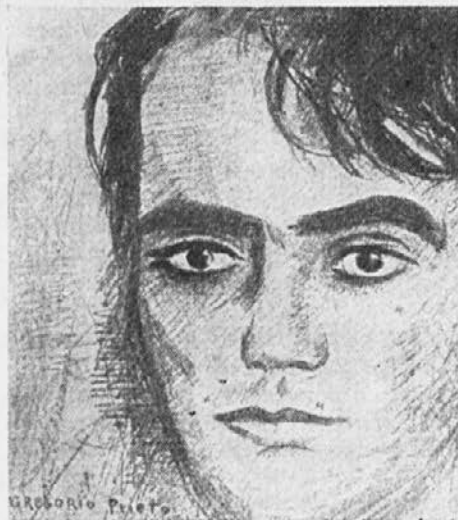
Kdor trdi, da so Lorcova dramska dela nabuhli, umetniško brezvredni obrtniški izdelki modnega pozerja in formalista, odreka avtorju poleg umetniške potence tudi poštenje in iskrenost. Toda ali je mogoče, ne verjeti v iskrenost naslednjih besed, ki jih je govoril Federico Garcia Lorca eno leto pred smrtjo po premieri »Yerme«:

»Nocoj ne govorim kot pesnik in dramatik, niti kot preučevalec bogate panorame človeškega življenja, marveč kot goreči zanesenjak gledališča kot socialne akcije. Gledališče sodi med najbolj izrazita in najbolj uspešna sredstva za dvig dežele in predstavlja barometer, ki kaže njeno veličino in njen padec. Dobro gledališče ... lahko v nekaj letih izpremeni duševno fiziognomijo nekega naroda, a slabo ... gledališče lahko narod uspava in ugonobi.

Gledališče je šola smeha in joka, svobodna tribuna, kjer ljudje vidijo, podvrženo obsodbi, staro in preživelo moralo in žive primere večnih norm človeškega srca in čustev.

Narod, ki ne goji gledališča, je na tem, da umre, če ni že umrl; tako tudi gledališče, ki ne čuti socialnega pulza, zgodovinskega pulza, drame svojega okolja, bistva njegove narave in duha, bodisi s smehom ali s solzami, nima pravice, imenovati se gledališče, marveč zabavišče in kraj, kjer se počne najstrašnejša stvar, kjer se zabija čas.«

LOJZE FILIPIČ



Federico Garcia Lorca

(1899—1936)

John Gassner

Na življenjski poti Federica Garcie Lorce, enega največjih lirskih pesnikov stoletja, ki se je pozneje pokazal tudi kot eden najsposobnejših poetskih dramatikov svojega časa, lahko sledimo nagibanju k ljudski drami z asimiliranjem esteticizma in hkrati bujnega provincializma. Skušnjava esteticizma je bila pri našem pesniku hujša kakor n. pr. pri Syngu,¹ saj se je lahko le-ta z njim veliko bolj uveljavljal, kolikor je seveda to sploh možno. Toda Lorca je bil obenem posvečen še v skrivnosti surrealizma, brez bohemske kričavosti seveda, in se je lotil pisanja že dokaj zrelih iger, ko so bili teatralični stili prav hudo moderni.

Kot slikar, glasbenik, igravec, režiser in povrh še pisec, se je Lorca očitno bolj nagibal k teatralnemu načinu izražanja, kakor je bilo to dano Syngu, temu vase zatopljenemu literarnemu hrčku. Če bi se bil Lorca spustil v pisanje dram in vzel le-to za intelektualno igrčkanje, bi bil to zlahka in z občudovanja vredno domiselnostjo tudi do kraja izvedel in še povrh zabelil dogajanje s pravoverno pesniško rahločutnostjo. Če bi si pa bil Lorca namesto zgornjega rajši izbral umerjenejši način pisanja dram, ki stoji pod vplivom Copeauja,² »čistega srca in bistre pameti«, in naletimo nanj v najčistejši obliki pri Obeyu,³ bi bil verjetno tudi v tem uspel, saj je oba opisana žanra in njune prednosti nadvse sijajno uporabil v »Ljubezni Dona Perlimplina do Belise na vrtu« (Amor de Don Perlimplin con Belisa en su jardín).

Za preučevalca »čistega« gledališča ne more biti nič bolj pomembnega, kakor če se res poglobi v to igro spremenljivih razpoloženj, v kateri se možak petdesetih let oženi z nasladnim dekletom, si omisli zanjo ljubimca in se naposled usmrti, da bi jo poučil o pomembnosti ljubezni. Stihi sami so na poskok, za primer vzemimo Belisine:

¹ Op. prev.: John Millington Synge (1871—1909), irski dramatik;

² Jacques Copeau (1879—1949), francoski igravec in režiser; ustanovil je d. 1913 Théâtre du Vieux Colombier.

³ André Obey, francoski igravec in dramatik.



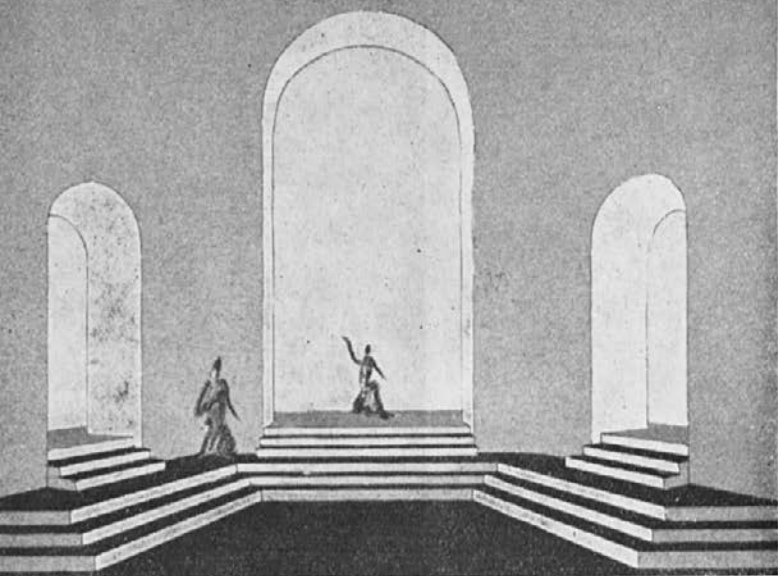
*ni yunita Anna Moravsky - Sahrivita v
Remont de
Lorca J. L. B.*

Amor, amor,
Entre mis muslos cerrados
nada como un pez el sol...
Gallo que se va la noche!
Que no se vaya, no!

katerih svobodni prevod: »Ljubezen, ljubezen; med mojimi sklenjenimi bedri plava sonce ko riba... Petelin, noč se umika! Ne pusti je, ne pusti!« nikakor ni ne dramatski in ne poetski ekvivalent.

Med teatralne detajle, za katere je poskrbel Lorca, sodi izredno prostorna postelja, pet balkonov pred spalnico, od katerih vodi do tal pet lestev, na tleh pa leži pod vsako lestvijo moški klobuk! Na postelji sedi Don Perlimplín s pozlačenimi rogovi, ki mu bujno poganjajo iz čela. Nagle nerealistične spremembe scene in dejanja, ki je docela histrionsko, saj predstavlja soprogo domnevnega ljubimca, ki ga splóh ni, so posebno teatralne.

Lorca v svojih večjih dramah: »Svatbe krvi« (Bodas de sangre), »Yerma« in »Dom Bernarda Albe« (La casa de Bernarda Alba) ohranja vso teatralno inspiracijo, ki sem se je skušal rahlo dotakniti v opombah k »Donu Perlimplínu«. To, da te inspiracije ni bilo moč zajeti na newyorških predstavah, je bilo deloma krivo, da zadnji dve igri pri poslušalcih in recenzentih nista doživeli uspeha, ki jima gre. Lorca je v uspavaniki v prvem in v žalostinki v zadnjem prizoru »Svatbe krvi« hkrati pesnik in gledališčnik. Nič manj ne pritegne gledalca v do maleda dionizijskem prizoru pranja obleke v gorskem potoku, v drugem dejanju »Yerma«. Zna pa biti tudi formalist, posebno v gozdnem pri-



Inž. arh. V. Molka: scena za »Svatbe krvi« F. G. Lorca

zoru »Svatbe krvi« (3. dej., 1. priz.), ki ga gradi po klasični tradiciji španskega gledališča in v njem uporablja »Smrt« in »Mesec« za alegorični figuri, da z njima nakaže usodni dvoboj. Ta prizor je, če ga kje prav zaigrajo, zares magičen, a ob njem prav tako lahko zakrknje srce v nemiru in tragičnem usmiljenju.

Vendar pa je v Lorcovem zrelem delu le toliko gledaliških prvin, da ga nikakor in nikdar ne moremo zamenjati s kakšnim cehovskim pisarjem. Je pa z ene strani lokalni pisec, zakoreninjen v ljudskem načinu življenja in občutja, ki se otepa literarnega in umetnjakarskega igračkanka s pojmi in pa jalovega gledališkega drobtinčarstva, z druge strani pa se je razvil v nekaj več kakor zgolj pisca solidnih ljudskih iger: postal je tragik. Še več: imamo dokaze, da se je zavestno odmikal čisto lirski drami ter se zatekel v naročje poetičnega realizma, kar se vidi v drami družinskega ponosa in poloma »Dom Bernarde Albe«. Ne da bi izgubil izpred oči »poezijo« in »teater«, se je približeval kozmopolitski analitični drami in pa še socialni drami, a v tem mu je falangistični strel l. 1936 pretnal nit življenja.

Newyorški kritiki, ki so obrnili palce navzdol v znak nezadovoljstva s tragedijo, ki jo je zrežiral Boris Tumarin ob zasedbi vlog, ki so govorile in igrale v več različnih slogih, bodo zmigovali z glavo, če se bom navduševal za »Dom Bernarde Albe«. Vendar mi bodo, vsaj tako sodim, nedvomno pritrtili, da je igra zapustila v njih rahlejši vtis pripadnosti Lorca ljubljeni andaluzijski zemlji, kot pa je bilo pri »Svatbah krvi«, ki jih je uprizoril isti režiser. Da je Lorca preživel špansko državljansko vojno — saj mu je bilo komaj šestintrideset let, ko so ga v okolici Granade likvidirali fašisti, — bi se nedvomno z vsem srcem vrgel v reko sodobne dramatike, ki dere prek večine svetovnih meja. Edwin Honig v svoji izvrstni knjigi »García Lorca« citira naslednje njegove besede: »Upira se mi človek, ki je samo Španec in nič več; jaz sem vsakomur brat...«

Prevedel prof. Marijan Tavčar

V Granadi se je zgodil zločin

P E S N I K I N S M R T

Videli so ga, kako hodi sam z Njo
in se ni bal njene kose.
— Že je sonce od stolpa do stolpa; in kladiva
po naklu, po naklu, po naklu kovačnic.
Federico je govoril
uslužen do Smrti. Ta ga je poslušala.
»Ker je včeraj v mojih stihih, draga tovarišica,
rožljaj šklepet tvojih suhih dlani
in ker si dala led moji pesmi
in ostrino svoje srebrne kose moji tragediji,
bom opeval meso, ki ga nimaš,
oči, ki jih nimaš,
lase, ki jih je veter vozlál,
in rdeče ustne, ki so ti jih poljubljali...
Danes kakor včeraj, lepa Ciganka, smrt ti moja.
O, kako lepo je biti sam s teboj
in dihati ta zrak Granade, moje Granade!«

Z L O Č I N

Videli so ga, kako stopa med puškami

po dolgi ulici

v mrzlo polje

ob zori, pod zvezdami.

Ubili so Federica

ob svitanju dne.

Četa morilcev

se mu ni upala pogledati v obraz.

Vsi so zamižali,

šepetali: Še bog te ne bi rešil!

Federico je padel mrtev

— kri na čelu, svinec v životu —

— — V Granadi se je zgodil zločin!

Ali veste? — Uboga Granada — v njegovi Granadi!

Videli smo jih, kako gredo mimo ...

Izklešite, prijatelji,

iz kamna in sanj — v Alhambri

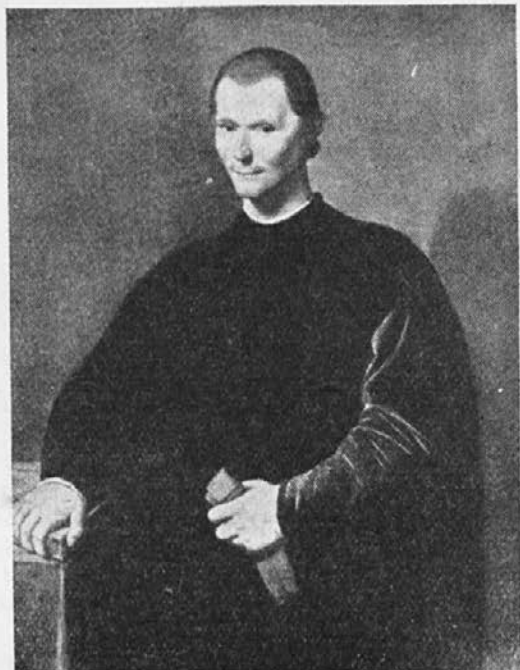
grob pesniku

kje nad studencem, kjer bo voda jokála

in večno pripovedovala:

Zločin se je zgodil v Granadi! v njegovi Granadi!

(Prevedel M. K.)



Enfant terrible evropske dramatike

Razgled po repertoarjih evropskih gledališč kaže, da je število uprizoritev »Mandragole«, renesančne komedije florentinskega državnika in pisatelja zlega slovesa Niccola Machiavellija, (1469—1527) relativno majhno, in da ni v nikakem sorazmerju s pomembnim mestom, ki ga to delo zavzema v svetovni slovstveni zgodovini. Vse uprizoritve — razpolagamo s podatki o prvi uprizoritvi l. 1520 v papeški rezidenci in o uprizoritvah zadnjih let, med drugim v Villarovem TNP v Parizu, pri nas pa v narodnih gledališčih v Banji Luki in na Rijeki, — so pomenile bodisi velik uspeh, bodisi gledališki škandal. »Srednje« uspelih uprizoritev »Mandragole« v analih gledališke zgodovine ni.

Mnenja sem, da je odklonilni odnos do »Mandragole« najmanj tako krivičen kot je krivičen zli sloves, ki spremlja njenega avtorja Machiavellija.

Res je sicer, da je pri roki nič koliko argumentov proti »Mandragoli«, če so komu potrebni; naj omenim le najbolj pogoste:

nenavadna prostodušnost v obravnavi ljubezenskih odnosov, skrajno ostra in negativna sodba o morali tistih, ki so jo pridigali in jo od vernikov terjali, in ne nazadnje moralna delikatnost problema, ki ga komedija obravnava.

Res je nadalje, da je v vseh teh ugovorih proti »Mandragoli« del resnice, toda prav tako je res, da je moč ugovore izpremeniti v zagovor, če upoštevamo naslednje ugotovitve:

— »Mandragola« je vzdana v temelje moderne evropske komedije, še več: »Mandragola« je njen temeljni kamen;

— »Mandragola« je prva realistična komedija evropske renesanse;

— »Mandragola« pomeni prelom v poplavi brezkrvnih, suhih, formalnih rekonstrukcij, prevodov in predelav rimske komedije v zgodnji renesansi;

— v »Mandragoli« zažive renesančni ljudje, kakršni so bili, in prvič se jim iz komedije umaknejo dolgočasne in nesmiselne papirnate lutke epigonstva rimske komedije:

— »Mandragola« sicer ni velika literarna umetnina, a je zato tem bolj zvest, plastičen in poln dokument časa;

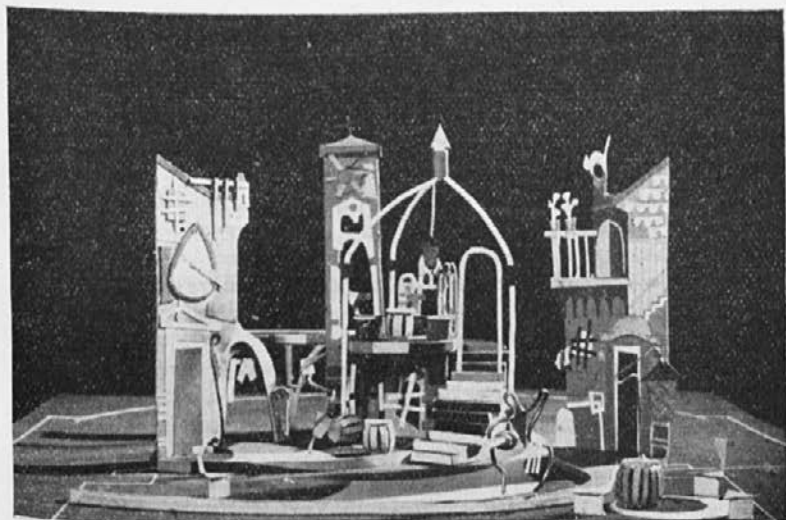
— iz »Mandragole« dobi bralec in gledalec bolj jasno in plastično podobo časa in ljudi v renesansi, bolj spozna miselnost in življenjsko občutje renesančnega človeka kot iz še tako dobro pisanega traktata ali eseja o tem času;

— če si noben esejist in kulturni zgodovinar ne pomišlja, da bi povedal o moralni problematiki renesanse polno resnico, kakršno izpričujejo zgodovinski viri, ni razloga, da bi tudi komedije, ki te iste stvari prikazuje, zaradi puritanskih pomislekov ne uprizarjali;

— študij zgodovine niza dokaz za dokazom, da »Mandragola« ni pretirana, da ljudje v njej niso karikirani, da prostodušnost in svobodnost, s katero obravnava delikatno erotično vprašanje, ni samovoljna, marveč da ustreza zgodovinski resničnosti;

— s tem seveda ni rečeno, da miselnost in življenjsko občutje »Mandragole« ustreza splošni stopnji današnjega kulturnega in civilizacijskega razvoja. Priznati velja, da za mnoge pomeni miselnost »Mandragole« vulgarnost, primitivizem in — če bi pri uprizoritvi zanemarili ali premalo upoštevali merilo razvitega okusa in takta — tudi neokusnost. Toda resnica je taka. Krivec ni tisti, ki »Mandragolo« kot dokument časa uprizarja.

Poudariti pa kaže, da se za uprizoritev »Mandragole« nismo odločili zgolj zaradi navedenih dejstev in zgolj zaradi kulturno-zgodovinskih in slovstvenozgodovinskih razlogov. Taka uprizoritev bi bila akt čiste formalne zgodovinske pietete (uporabljam to besedo, dasi bi utegnil kdo ugovarjati, da je glede na vsebino »Mandragole« deplasirana). Mnjenja sem, da je čisti nonsens, če v



Inž. arh. N. Matul: scena za Machiavellijevo »Mandragolo« (maketa).

Foto J. Kališnik

obravnava renesanse na dolgo in široko pišemo ter šolski mladini predavamo o Boccaciu, Machiavelliju, Rabelaisu ali o moralni pokvarjenosti duhovščine v renesansi, pri tem pa budno pazimo, da bi se kaka založba ne spozabila in ne izdala Decamerona, da bi kako gledališče »moralno ne kvarilo« ljudi in ne vzbujalo »javnega pohujšanja« z »Mandragolo« ali da bi kdo ne prevajal Rabelaisa. Najmanj, kar bi mogli takim postopkom očitati, je nedoslednost. Kajti: pohujšanja se ni bati, saj se nad moralo »Mandragole« lahko kvečjemu zgrozimo. In: gledališče ni pedagoška posvetovalnica za direktno moralno vzgojo, marveč umetniški zavod, v katerem mora vreti živo življenje naših in preteklih dni in edini oblikovalni, če hočete, vzgojni vpliv, ki je gledališču dopusten, je vpliv z umetniškimi sredstvi izoblikovanega, ustvarjenega, živega, brezkompromisno resničnega življenja.

Machiavelli je oster kritik družbene morale svojega časa pravzaprav nehote: registrira, opisuje, ne obsoja. Njegov odnos do stvari je odnos dokumentarista, faktografa, ne osebno prizadetega umetnika ustvarjalca. Toda njegova »Mandragola« kot dokument časa terja obsodbo miselnosti in moralne izprijenosti, ki je v tem dokumentu registrirana. In ker moralna izprijenost na veliko žalost ni zgolj specifična Machiavellijevega časa, velja uprizoritev »Mandragole« smatrati kot potezo v borbi proti temu zlu v človeški družbi sploh. Uprizoritev dobi na ta način širši pomen, preraste

okvir ter pridobi na pomembnosti in dimenzijah. In če bi že hoteli iskati paralel v naših dneh in v sodobni evropski in ameriški družbi, bi — zopet na veliko žalost — morali priznati, da so tudi renesančni radoživi zapeljivci, spletkarji in zvodniki pravi svetniki v primeri z vrstniki v atomskem stoletju. Moralna in erotična degeneracija postaja akutno sociološko vprašanje našega časa, ki je s poklicno prostitucijo blaznih dimenzij, seksualno patologijo nočnih lokalov in farukovskih orgij neprimerno bolj nehuman, izmaličen, umazan in po svoji vsebini ter posledicah bolj grozljiv kot je bila recimo renesansa. Meščanski zakon se krha in lomi. Skozi razpoke v fasadi meščanske moralne korektnosti pa so vse bolj vidne prikrite orgije in razvrat.

Morda nam bo kdo očital, da Machiavellija ponarejamo. Ta očitek bi bil krivičen, kajti ne gre za ponarejanje, marveč za širši, v nekem smislu nadčasovni poudarek na tistem, kar je pri Machiavelliju premalo poudarjeno: na obsodbi zla, ki ga »Mandragola« prikazuje; poudarek na elementu, ki ga pri dokumentaristu in faktografu Machiavelliju pogrešamo: pristranost, prizadetost, sodba in obsodba umetnika in ustvarjalca, izpovedovalca.

Poudarili smo element, ki ga najdemo n. pr. pri Molièru in Beaumarchaisu, zavedajoč se, da je sprožil razvoj, ki je omogočil Molièra in Beaumarchaisa, s svojimi komedijami, posebno z realistično »Mandragolo« prav Niccolo Machiavelli.

Zli sloves, ki ga uživa Machiavelli kot avtor številnih drugih del in spisov, zlasti kot avtor »Vladarja«, je vseskozi krivičen. Machiavelli ni avtor teh idej in teorij, ni oče maksime, da »smoter posvečuje sredstvo«, ni oče legalnega političnega nasilja, zvijače, laži in prevare, marveč je spet samo in zgolj zapisovalec, kronist, regulator in sistematik zakonov, ki so vladali v političnem in javnem življenju njegovega časa. Sam žrtev sistema je v pregnanstvu analiziral zakonitosti tega sistema, jih zapisal in dal sistemu svoje ime.

Toda Machiavelli je žrtev, ne avtor in začetnik machiavellizma.

Štiri sto petintrideset let po nastanku torej prvič prihaja na slovenski oder Machiavellijeva »Mandragola«, enfant terrible evropske dramatike. Nekoliko pozno, a vendarle! Upajmo, da za dolino šentflorjansko ni še to prežgodaj.

LOJZE FILIPIČ

Esej o sodobnem italijanskem gledališču

Antonio Marti

Obljubo, ki smo jo dali v uredniškem uvodniku, da bomo objavljali preglede sodobne dramatik in gledališča tistih narodov, ki jim pripadajo avtorji posameznih del, nam je uspelo za prvi primer že izpolniti. Gledališki, radijski in filmski režiser Antonio Marti se je prvi odzval naši prošnji in nam ob uprizoritvi Machiavellijeve »Madragole« napisal obširen pregled sodobne italijanske gledališke in dramske tvornosti. Zal lahko zaradi tehničnih težav, o katerih je govora na drugem mestu, danes objavimo samo odlomek, nadaljevanje pa bomo prinesli v prihodnjih številkah. Razpravo je iz rokopisa prevedel dr. Ivan Črnagoj. Urednik

UVODNE BESEDE

Odgrniti zastor in prikazati v celoti prostrani in zapleteni svet avtorjev, igralcev in režiserjev, ki oživljajo oder sodobnega italijanskega gledališča, je težka in zamotana naloga. Zaradi pomanjkanja prostora se moramo omejiti na to, da bomo govorili o današnjem italijanskem gledališču kot o logičnem in naravnem proizvodu velikih mož, ki so v predvojni dobi dali italijanskemu odru novo smer. In preko poti, dostikrat speljanih v stran, ki so jih začrtali največji sodobni kritiki, bomo šli svojo ravno in nepristransko pot, označeno z najbolj pomembnimi ljudmi italijanskega odra, ki jih bomo srečali na njej.

SODOBNI ITALIJANSKI IGRALCI

Druga povojna doba, ki je spremenila vrednost denarja in gospodarski položaj velikega dela občinstva, navajenega obiskovati gledališča, zanaša novo in še globljo zmedo v gledališki mikrokozmos. Igralci so se morali združiti v kratkotrajne, tudi trenutne skupine, ki so se včasih zbirale zato, da so izkoriščale zanimanje gledalcev za kako komedijo, ki zaradi okrnjenih repertoarjev v drugi polovici usodnih dvajsetih let ni mogla dospeti do italijanskih odrskih luči. Te nestalne, zasilno organizirane skupine so postavljale drugega poleg drugega elemente, ki niso bili vedno enotni. Toda občinstvo se je navsezadnje naveličalo škandalozne reklame, ki jo je tisti novi repertoar rad uporabljal, medtem ko je pomanjkanje novih del, posebno italijanskih, usmerjalo igralce k posebnjaško zrežiranim predstavam, ki

bi naj privabile občinstvo. Režija je postala prvi in poglavitni činitelj za uspeh kakke drame ali komedije. Zaradi njihovih nemirnih preobrazb je nemogoče opaziti v teh skupinah neko stalno vodilno linijo in jih razvrstiti po žanrih. Toliko bolj, ker so vse polemike in razprave o možnosti ali o nujnosti ustanovitve državnega gledališča v Italiji (polemike in razprave, ki se vlečejo že dolga leta, ne da bi kaj izgubile na svoji abstraktnosti) privedle do mnenja, da je taka ustanova, kakršna je *Comédie Française*, soglasno ali skoraj soglasno zavrnjena kot nepotrebna, če že ne naravnost škodljiva za italijansko gledališko življenje. In do tega ni prišlo zato, ker bi se bil morda kdo v dovolj stvarnem pojmovanju tega problema vprašal, ali je primerno naložiti takemu mnogoličnemu in »nacionalnemu«^{*} ustroju, kakršen je ustroj italijanskega gledališča (zvesto zrcalo pomanjkanja enotnosti italijanske družbe in tistega regionalizma, ki je tipičen za vse kulturne in nekulturne manifestacije našega družbenega življenja) z vrha in umetno neko centralno vodstvo; tako vodstvo je na splošno rezultat dolge tradicije v zgoščevanju življenjskih sokov, ki so se že dovolj na široko raztekli, in priča predvsem o nacionalnem značaju intelektualnega družbenega sloja, ki v Italiji še ni dokončno izoblikovan. Odklonično stališče italijanskih intelektualcev do državnega gledališča ne izvira iz razumske preudarjenega nasprotovanja in ni posledica natančnega preučevanja tega vprašanja, temveč je proizvod duševnega stanja, značilnega za meščansko miselnost, ki se boji birokratičnega (in trgoveškega) okuženja umetniške dejavnosti (s katero je seveda povezana zamisel, da je umetnik »svoboden«^{*} človek, vzvišen nad malenkostna vprašanja vsakdanjega življenja itd.).

To duševno stanje je izraženo z nekakšnim besnim poudarkom v spisih Silvia d'Amica (*«Gledališka kriza»*, 1931, *«Vabilo gledališču»*, 1935, in *«Gledališče ne sme umreti»*, 1945) in ga lahko na kratko označimo z njegovimi lastnimi besedami *«Nobene birocrazie, nobenega sedemindvajsetega»*,* nobenega miru in nobene pokojnine; vse to bi očitno pomenilo smrt umetnosti in poezije, poezije in umetnosti, ki je za nekatere istovetna s potujočim gledališčem in z njegovim romantičnim, hlastnim ozračjem, — od *«vonja po odrskih mizah»* pa do potovanja z vlakom, do zajtrka ob beli kavi in tako naprej.

Zgoraj smo že dejali, da je ravno zaradi tega nomadskega življenja težko razvrstiti gledališke skupine italijanskega teatra in zato moramo pri govorjenju o današnjih igralcih njihova imena kar mešati.

Dva izmed najmočnejših, najvidnejših likov današnjega italijanskega gledališča sta Renzo Rizzi in Memo Benassi: oba sta marljiva, oba obdarjena s potezami izrazite osebnosti; za Benassija lahko navedemo, da se je najbolje izkazal v vlogi Ibsenovega Gabriela Borkmana, kateremu je dal silovit in skrajno človečanski poudarek, Ricci pa z vlogo Hamleta, v kateri je čudovito lepo izraženo ravnotežje med človečanstvom in morečim poglobljanjem vase z rahlim navdihom romantike. Gino Cervi, ki se že dlje časa uveljavlja kot igralec z velikimi darovi v žaloigri in komediji, je pri občinstvu priljubljen zaradi svojih drhtečih, zanosnih recitacij. Izmed drugih igralcev na naših modernih odrih naj navedemo tiste, ki so obdarjeni z veliko tenkočutnostjo in so nada gledališča bližnje bodočnosti: Salvo Randone, Vittorio Gasman, igralec, ki ga danes množice najbolj navdušeno pozdravljajo; Gianni Santuccio, ki je pred kratkim prešel k režiji; Tino Carraro, ki se je s svojim nastopom v *«Prepadu»* uveljavil in napravil

* Sedemindvajsetega v mesecu prejemaajo italijanski delavci in nameščenci plače. — Op. prev.

velik korak naprej; **Eduardo Tonicolo**, **Ernesto Calindri**, **Arnaldo Foa**, **Antonio Pier Federici**, **Pietro di Lullo**, **Antonio Krast**, **Aroldo Tieri**, **Achille Millo** — ti zadnji izhajajo iz rimske »Akademije Svete Cecilije«. Zalkaj živa gojišča igralcev so bile vedno šole: taka je bila milanska filodramatična šola, in tudi florentinska pod vodstvom Luigija **Rasija**. Tem se je zdaj pridružila naraščajoča množica malih gledališč (milanskega, genovskega, tržaškega, bolognskega, palermskega itd.); to je poskusno polje, na katerem se urijo mnoge mladostne sile in podreajo svojo naravo najrazličnejšim modernim poskusom. Razen tega ima italijansko gledališče danes vrsto prikupnih igralk, ki so dostikrat prežete z mladostnim navdušenjem. Poglavitne predstavnice te skupine so: **Andreina Pagnani**, izvrstna igralka vlog, v katerih zavzve čustvo, strast in bolest s pretresljivo noto ženske duše, je ena izmed ljubljensk občinstva, ki ceni tudi drhtečo in inteligentno osebnost **Rine Morelli**, igralka z občutljivim temperamentom, ki je posebno znana zaradi prizadevne razumske interpretacije. **Sara Ferrati** je nastopala tudi v tragičnih vlogah, toda omenjamo jo posebno zaradi njene slikovite interpretacije »gospa Warren« **Bernarda Shawa**. Tudi druge igralk so prevzele vsaka svoj del odgovornosti, če že ne za stalno, pa vsaj za posamezne priliko, kakor je danes navada: **Elena Zareschi**, s svojim posebnim temperamentom, elegantna **Fanny Marchiò**; **Franca Mazzoni**, **Pina Cei**, **Antonelle Petrucci**, in med najmlajšimi **Laura Solari**, **Vivi Gioi**, ki je izšla iz filmskih krogov; **Lilla Brignone**, **Renata Negri**, **Ida Zoppelli**, **Lina Volonghi**, **Lida Ferrero**, **Andreina Paul** in med najnovejšimi razodetji **Ana Proclmer**, ki se je spominjamo v prekrasno podani vlogi **Ofelije** poleg **Vittoria Gassmana**.

Italijansko gledališče je obdarjeno z mnogimi igralkami; želimo, da bi se iz njihovih vrst povzpelle tiste, ki naj bi v začetku drugega petdesetletja tega stoletja obnovile slavo preteklosti.

DESET LET REŽIJE

Približno sredi tega desetletja, odločilnega za oblikovanje gledališkega okusa v Italiji, je bila ustanovljena Akademija za igralsko umetnost, ki nam je s svojim estetskim usmerjanjem vzgojila prvo generacijo izredno nadarjenih in temeljito pripravljenih režiserjev. S tega drugega vidika je najbolj izrazita osebnost **Orazio Costa**. Njegov resni značaj se upira očitnemu pretiravanju odrskih učinkov, in oklenil se je strogega, obrednega pojmovanja gledaliških uprizoritev, tudi iz spoštovanja do naukov **Jacquesa Copeauja**, pri katerem je izpopolnil svojo izobrazbo. Goli učinek zamisli, ki ga ima očitno pred očmi **Costa**, se je sprostil v vsej svoji privlačnosti v »**Pasijonu**«; s tem delom, uprizorjenim na srednjeveški način, je mladi režiser nastopil v začetku. Se iz dode akademijske skupine nam je ostal v spominu **Metastorijev »Attilio Regolo«**. Kmalu je **Costa** razpolagal z zrejšimi igralci in naštudiral **Goldonija** (Fanatični pesnik) in **Shawa** (Vdovčeve hiše, Candida), **Ib-sena** (Hedda Gabler) in **Mauriaca** ter **Bettija** (Nočni veter) z zelo sranežljivo umerjenostjo, v kateri jezikovna natančnost in pazljivost nista oslabili učinkov uprizoritve. Seveda so **Costu** lahko očitali nekaj hladnosti in razumske konstrukcije. In nekateri njegovi poznejši poskusi so doživeli celo ostre kritike: omenimo naj **Čehovljev »Češnjev vrt«**, glede katerega so mu očitali uporabo barvastih zastorov, kar velja za škodljivo slepilo; in **Pirandellovo** delo »**Sest oseb išče avtorja**«, pri katerih je **Costa** tvegala sporno, a zanimivo »**zgodovinsko**« interpretacijo, ker je postavil te ljudi na oder »v maskah«, da je podčrtal na-

sprotje med svetom oseb in svetom igralcev. Taki primeri pričajo o potrpežljivi in premišljeni volji za prilagoditev današnjim dnevom, s katero je prežet Costa. Sicer pa imamo nov, izčrpen dokaz za njegovo vestnost v jezikovni natančnosti, s katero je uprizoril tri Alfierijeve žalostne (Filippo, Oreste in Mirra). V skladu z osnovnimi načeli svoje gledališke miselnosti stremi Costa k individualizaciji enotnega tipa odra in zastorov, ki bi veljal za uprizoritev kakršnegakoli dela; utopistična in teoretična plat te zamisli je odtehtana s čistim in dobrim namenom. Želimo, da bi se zrelosti, ki jo je dosegel Costa, pridružila širša dovzetnost za fantazijske domisleke (katerih pomanjkanje za- drži v nekoliko sholastičnih mejah tako zaslužno uprizoritev, kakršna je Molièrov »Don Juan«).

(Nadaljevanje prihodnjč)

IZJAVA FRANCETA JAMNIKA V »ARTS«

Pariške »ARTS« objavljajo 27. julija 1955 v razdelku »Evropska tribuna« pod naslovom »Nekaj glasov tuje kritike« med izjavami A. M. Baronija (Paris), Paula Ellmarja (Berlin—Zürich), Karla Marie Grimma (Dunaj) tudi izjavo režiserja Drame SNG v Ljubljani in korespondenta Ljudske pravice na pariškem svetovnem dramskem festivalu, Franceta Jamnika, ki se glasi:

»Čim več bo ljudi zdravega in humanega duha, manj bo možnosti za oborožen spopad.«

Pariški festival je olimpiada duha in umetnosti, ki vsakemu narodu daje možnost, da afirmira svojo duhovno vitalnost ne glede na materialno moč.

Poleg pekinške opere je na pariškem festivalu vzbudil največje zanimanje Berliner Ensemble Bertolda Brechta, in sicer z novimi elementi v teoriji in praksi, ki jih vnaša v gledališče.

Ne gre toliko za rezultate, ki jih je Berliner Ensemble prikazal na festivalu, kolikor za perspektive, ki jih odpira za razvoj novega gledališča. Če lahko govorimo o krizi dramske literature in sodobnega gledališča, pa Berliner Ensemble utemeljuje določen optimizem za bodočnost.«



Ob slovesu direktorja Mileta Klopčiča

Izvršni svet Ljudske skupščine Ljudske republike Slovenije je dne 13. avgusta 1955 na lastno željo razrešil direktorja Drame Mileta Klopčiča.

Res čudno naključje naju že od mladih nog spremlja v najinem gledališkem delu. Se kot mlada študenta sva se v letih 1918—1921 srečavala kot soigralca na predstavah, ki smo jih pripravili zagorski dijaki, vsi polni navdušenja ob razpadu avstroogrške monarhije in ustanovitvi države Srbov, Hrvatov in Slovencev. Prav iz tistih časov se ga spominjam, s kakšno zavzetostjo mi je na sprehodih za Medijo bral svoj prevod Tollerjevih »Rušilcev strojev«. Skupaj sva se odločila za vpis v dramsko šolo Združenja gledaliških igralcev v Ljubljani. Kasneje naju je življenje malo razteplo, njega predvsem

v pesništvo in književnost, mene čisto v gledališče. Pisal je »Preproste pesmi«, prevajal Puškina, Heineja, jaz sem jih recitiral, napisal je dramo »Mati«. Se se prepleta najino gledališko delo, saj me je pred tremi leti zamenjal pri vodstvu osrednjega slovenskega dramskega gledališča, in zdaj sem že njegove repertoarne in organizacijske priprave za letošnjo sezono v glavnem prevzel.

Dobro je znano, da vodstveni položaji v gledališkem svetu niso niti lahki niti ne popularni in da so zvezani z veliko odgovornostjo. Zdaj, ko odhaja spet na pot, kjer ga čakajo Puškin, Heine in delo na Akademiji znanosti in pa predvsem ustvarjalno pesniško delo — se mu zahvaljujem s priznanjem za njegovo delo v Drami, kjer je pustil del svojega življenja in želim ter pričakujem, da bi stiki, ki jih je imel z gledališkim delom, ne zamrli.

Slavko Jan



B. Sotlar kot Djuro, S. Potokar kot I. Brlek, J. Zupan kot R. Dorič, S. Česnik kot Joža, D. Počkajeva kot N. Gorsky in A. Kurent kot Ž. Zupan v Matkovičevi drami »Na koncu poti« (sezona 1954-55).

Foto Vlastja

Dramaturg in režiser dr. Bratko Kreft

(Ob razrešitvi dr. Bratka Krefta kot dramaturga in ob 25-letnici
njegovega režiserskega dela v Drami SNG v Ljubljani.)

Širše gledališko občinstvo je pozno zvedelo o prostovoljnem odstopu dr. Bratka Krefta kot dramaturga v Drami SNG v Ljubljani. Nekateri bližnji poznavalci gledališkega življenja so bili koj ob njegovem odstopu mnenja, da je odstop prišel nepričakovano. Vsekakor ne bi bilo umestno, da bi nekaterim dogodkom, ki so prišli kot nujna posledica časa in neprestanih razvojnih možnosti osrednjega slovenskega gledališča, vzdajali videz dramatične napetosti, ki jo je nekako s presekom gordijskega voza sprostil dr. Kreft. To stališče bi lahko kdo osporaval, če bi na nedoločen način spravljal v zvezo in sklad več vprašanj, akutnih v tem gledališču že dlje časa, rešenih pa prav po nekem naključju v zadnjem času, vzporedno in hkrati z drugimi. Morda bi le bilo pravilnejše naše mnenje, da bi bilo prav in na mestu, če bi skušali prodreti v osrčje vprašanj, pa tudi, da bi med prostovoljno odločitvijo dr. Krefta in njegovim dosedanjim delom v slovenskem gledališču iskali določene logične zveze, ki bi laže z več strani osvetlila tudi Kreftovo osebnost kot dramaturga, gledališkega organizatorja in sploh kot gledališčnika.

Te vrstice nimajo tega namena. Ne bi se hotele izogniti bistvu vprašanja, toda navsezadnje velja pri marsikateri trenutni odločitvi za dokončno razčiščenje počakati na določeno časovno perspektivo. To pa ne samo zaradi potrebne distance, temveč še vse bolj zaradi odkritosrčnosti in resnicoljubnosti, s katerima se mora ponašati prava zgodovina, kadar odkriva skrivnosti preteklosti in jih vrednoti po svojih domala nezmožljivih merilih. Zdaj pa sovpada Kreftov prostovoljni umik z ene izmed važnih postojank njegove delavnosti z njegovo 50-letnico, ki jo je naš list že zabeležil, hkrati pa tudi s 25-letnico njegovega plodnega režiserskega delovanja v osrednjem slovenskem gledališču v Ljubljani. Te vrstice bi mogle biti zgolj priložnostne, četudj bi bile napisane na osnovi kronističnega evidentiranja (ne glede na to, da jim je skušal vzdati površni zafrkljivec ceneno znamko poudarjene aktualnosti). Skušale pa bodo povezati vsekakor važno življenjsko odločitev bivšega dramaturga s poizkusom osvetlitve njegove režiserske dejavnosti, ki bo po njegovi izjavi in po izjavi vodstva ostala zagotovljena gledališču še nadalje in s katero bo dr. Kreft mogoč uresničiti prenekatero svojo zamisel. Nadaljeval bo torej tam, kjer je v mladih letih začel. Nedvomno pa bo to nadaljevanje plod umetniško in življenjsko preizkušene slovenskega javnega delavca, ki že od nekdaj teži za tem, da bi svoje delo čimbolj preudarno uporabil za prosep slovenskega gledališča. Temu gledališču se je bil namreč namenil služiti v dobesednem pomenu te besede že od svojih mladih let.

Pisatelj teh vrstic se nadeja, da mu bo potrpežljivi bralec oprostil, če bo zaradi zgoraj omenjene sovpadlosti različnih Kreftovih življenjskih jubilejev morda tu in tam zapisal že znane stvari ali pa ponavljal

že znano, izgovorjeno ali zabeleženo, misel o Kreftovih tvornih silah. Pri tem tolaži pisatelja prepričanje, da je skušal po najboljši vesti strniti neko podobo tvorne ustvarjalnosti dr. Krefta kot dramaturga in režiserja, kakor se nam je bil pokazal ne glede na lastnosti njegovega človeškega bistva, v poizkus orisa njegove dramaturške in režiserske fiziognomije. Če se pri tem ne bo strogo držal časovne zaporednosti, ga opravičuje to, da je zlasti po drugi vojni bila dramaturgova delavnost bolj v ospredju splošnega zanimanja kakor pa v istem obdobju zaradi bolezni nekoliko omejena režiserska delavnost.



Dr. Bratka Krefta je imenovalo za dramaturga Drame SNG v Ljubljani tedanje ministristvo za prosveto LRS dne 8. aprila 1946. Prenehal je biti dramaturg v drugi polovici avgusta 1955, ko je bil po razpisu tega mesta pridobljen nov dramaturg. Dolžni smo povedati, da se je zamenjava izvršila z istočasnim imenovanjem novega ravnatelja, takó da sta i prejšnji ravnatelj i dramaturg sodelovala pri izdelavi repertoarnega načrta, kar je povsem razumljivo, če se upošteva, da delo v času, ki je za pripravo repertoarja najbolj odločilen, ni smelo biti prizadeto, še manj pa okrnjeno in na vrat na nos izročeno novemu vodstvu.

Dr. Kreft je bil peti dramaturg po vrstnem redu, če jih štejemo od časa, ko je bil Oton Župančič izrecno imenovan na to mesto, in ne štejemo k njim tistih umetniških vodij, ki so službo dramaturga

opravljali povezano s svojim vodstvenim položajem, kakor so to bili n. pr. Borštnik, Govekar, Nučič itd. Prevzel je to mesto po izredno plodnem, pionirskem, razsežnem in do podrobnosti še ne pregledanem delu Otona Zupančiča, ki ga je do neke mere nadaljeval Josip Vidmar. S tem pa je samo delno obeleženo delovno področje in okolnosti, v katerih se je kazala Kreftova dramaturška osebnost. Osnove je bil podedoval v domači hiši, v kateri je režisersko deloval od leta 1930, in je s tem pridobil soliden in trden temelj, ki si ga je izpopolnjeval z lastno mu marljivostjo in erudicijo.

Toda okoliščine, v katerih se je imel Krefc lotiti dramaturških poslov, so se znatno razlikovale od onih v času med obema vojnama. Medtem ko je imel Zupančič nadaljevati s svojim delom izpred prve svetovne vojne, v dobesednem smislu dramaturško oblikovati slovensko gledališče domala brez vsakršnih možnosti sklicevanja na kakršnekoli ugovoritve iz tradicije in njih uporabe, je našel dr. Krefc naše osrednje dramsko gledališče sicer utrjeno v tradicijski povezavi Zupančičevih dramaturških dosežkov in izoblikovanosti, zato pa idejno v revolucionjskem prerivanju. Iz revolucionjskih okolnosti je treba izvajati povezanost gledališke in zlasti repertoarne politike s splošnim položajem in razvojem kulture v LRS. Dramaturške in gledališke, organizacijsko in idejno jasne ter oprtljive realnosti so se porajale šele počasi, zelo pa je vplivala na njihovo oblikovanje posnemalna podrejenost analogiji sovjetskih kulturnih razmer. Zato je končni repertoar bolj izraz shematskega urejanja in naslonjenosti na statično podobo repertoarja ruskih gledališč, bolj izraz podrejenosti kot miselne dognanosti. Medtem ko je revolucionjsko vrvenje vplivalo na oblikovanje novega slovenskega gledališča spodbudno, je omenjena podrejenost njegovo delo hromila.

Delo dramaturga v takih okoliščinah se je nedvomno razlikovalo od njegovega dela v prejšnjih časih in naloga zgodovine bo, da bo odkrila vlogo dr. Bratka Krefca v tem času. Nedvomno bo tak prikaz, ki se za sedaj še odmika našim možnostim in tesni referativni obliki našega člančiča, zelo poučen, nič manj pa tudi za poznejše sezone, ko je ob spremenjeni splošni državni, kulturni in gospodarski politiki prišla mnogo bolj do veljave individualna nota oblikovanja gledališke in repertoarne politike. Tudi za to obdobje se še marsikaj odmika našem pregledu, dasi je očitna docela izpremenjena repertoarna politika našega gledališča kot najbolj otipljive značilnosti v izpremenjenih in sproščenih razmerah.

Dramaturgova vloga in njegovi odločni posegi, temelječi na široki razgledanosti, se nam izpričujejo v sestavi repertoarja teh zadnjih sezon, ne glede na to, da je bila tudi tu njegova pobuda vezana na odobritev kolektiva, kakor ga je predstavljal Umetniški svet Drame SNG v Ljubljani. Toda bodoči zgodovinar bo prav v tem obdobju bržčas odkril kali trzavic in nesporazumov, četudi ne bo jemal posegov gledališke kritike v istem obdobju kot nezmotljivo osnovo za svojo kritično obdelavo dobe in ljudi v njej. Pod vplivom sproščenosti naših splošnih političnih, kulturnih in gospodarskih razmer se je v odnosu določenega dela gledališkega občinstva in zlasti njegovega mlajšega dela pojavil določen premik v mišljenju in (določneje izraženo) odmik od veljavne repertoarne politike. Ključ sodobnega življenja, ki naj bi dovajal več sočnosti in utripa sodobnega življenja, ni mogel biti napačno razumljen in je tudi povzročil vpis novih imen v seznam repertoarja. Temu moderniziranemu repertoarju nakljub pa se je mladina še vedno razhajala z gledališkim vodstvom po svojem pojmovanju modernosti. Medtem ko je dramaturg polnil repertoarne načrte z modernimi deli, računajoč modernost do časa med obema vojnama,

(kar pač ni samo časovni kriterij, temveč hkrati kriterij ustvarjalne kakovosti teh let), je nasprotna stran omejevala modernost na čas po drugi svetovni vojni. Daleč sem od tega, da bi iz tega dejstva izvajal kakšne protislovne zaključke površnega domisleka, opozarjam pa na nesporazum, ki se je večal in neposredno peljal do neke vrste razčiščenja položaja.

Ob vsem tem delavnost dr. Krefta kot dramaturga ni mogla prav nič utrpeti na njenih značilnostih, ki ne morejo zajemati samo repertoarne politike kot najbolj vidne oblike dramaturgove usmerjenosti in usmerjenosti celotnega umetniškega vodstva gledališča. Kajti ostala dramaturgova delavnost v skoraj desetletnem vodstvenem položaju je obsegala tolikšen razpon udejstvovanja, da mu dela čast in donša odliko njegovemu delu. Naj mi bo dovoljeno na tem mestu poudariti samo Kreftove temeljite uvode in tolmačenja v igrana dramska dela, bodisi da jih je podajal na razčlembanih vajah, bodisi da jih je predelal za informacijo širšemu občinstvu v »Gledališkem listu«. Ta njegova predavanja so del slovenske dramaturgije, ki je revna, zato pa tembolj zahteva, da jih pisatelj zbere in izda. Za razliko od naših prejšnjih podobnih dramaturških črtic imajo to posebnost, da so pisana iz časa in neposredne povezanosti z velikim prelomom v slovenski duševnosti, kakor jo oblikuje revolucija, in da so presegle dozdaj navadni slovenski okvir in obliko, ker so izražale brezpogojno in intimno navezanost uprizorjenih del z gledališčem, kot umetniško, igralsko in oblikovalno, neposrednim in avtonomno soodgovornim činilcem. Ob teh Kreftovih uvodih so se tudi njegovi dramaturški zapiski uvrščali kot dopolnjujoči in oplojujoči miselni donos slovenski dramaturgiji ter jih bo zato treba izpopolniti in izdati v knjižni obliki.

Ne bi izvajal Kreftove naklonjenosti izvirnemu slovenskemu slovstvu iz dejstva, da je sam odličen dramski pisatelj. Rajši jo izvajam iz njegove primarne dramaturške poklicne zavesti, če je hotela obdržati slovenski značaj. Na to naklonjenost ne meče nobene slabe luči dejstvo, da je bilo izvirnih slovenskih dramskih del v prvi polovici dramaturgove delavnosti več kot pa v drugi. Takisto ne dejstvo, da ni bila vsaka uprizoritev slovenskih izvirnih dram tega obdobja pogodek v črno. Ne glede na vse to je bilo dramaturgu presojevalno merilo vsaj neka stopnja kvalitete, ki naj bi ustrezala splošnemu razvoju slovenskega osrednjega gledališča. Iz tega neposrednega stika s problemi slovenske izvirne dramatike, ki jih je v dobršnem delu okušal Kreft tudi kot slovenski dramatik, so izvirale neštete pobude tudi v javnosti, kako omogočiti slovenski izvirni dramatik boljše razvoj. Ena od teh je imela v mislih ustanovitev posebne stalne Linhartove nagrade za slovensko izvirno dramo, predlog, ki še ni docela uresničen, dasi mu delno skušajo ustreči občasne podelitve nagrad v zadnjem času.

Nedvomno bo težko prikazati vse odtenke dramaturgove delavnosti v obsegu tega člančiča. Na hitro smo razvrstili kratko poročilo o tem in mislimo, da bo dr. Kreft hladnokrvno prepustil zadnjo sodbo o svoji delavnosti zgodovini slovenskega gledališča, katere dobršen del je ustvarjal s svojo energijo človeka, ki prezira ceneno priznanje.

Petindvajsetletnica Kreftovega režiserskega dela v slovenskem osrednjem gledališču bi morala biti predmet obširne razprave, ki jo bo v doglednem času moral dobiti vsak izmed slovenskih režiserjev, bistvenih sodelavcev pri razvoju in vzponu slovenskega osrednjega gledališča. Kakor pa ima vsak izmed njih svoje posebnosti, tako je tudi Bratko Kreft v vsem svojem še ne zaključenem režiserskem delovanju pokazal svoje posebnosti, ki označujejo njega in komaj preteklo gledališko obdobje.

Studiju gledališča je Kreft zgodaj pridružil gledališka doživetja, sprejeta od zahoda in vzhoda. To je bilo v letih, ko se še ni polegel revolucionarni zanos mladine po prvi svetovni vojni, ki pa so mu šele poznejša doživetja dajala pravo mero oblikovanja in odrskega izraza. Kreft je to doživel ob ruskem Umetniškem gledališču, pa tudi revolucionarnem gledališču Tairova, ko sta gostovala po Evropi in delno tudi v naših krajih. Doživel je tudi Reinhardtovo gledališče, ki ni nič manj vplivalo na njegovo oblikovanje s svojo sočno barvitostjo in živahno, pristno gledališko izraznostjo. Če je temu pridružil Meierholda in Vahtangova, je do neke mere izpopolnil svoje prve vtiske, ki so zapustili sledove v njegovih prvih praktičnih poizkusih. Tako se mu je prosto izoblikovala naloga modernega režiserja, ki jo je pred 25 leti ob kritiki določene sezone slovenskega odrskega dramskega gledališča formuliral takole: »...Ustvariti vez, nastrojenje, vdahnuti odrskemu prostoru atmosfero, živost, notranje zvezati igralce med seboj, ob pravem času vsakega poudariti, prisluhniti njih govoru in doživetju, ga voditi in vse to — skomponirati v predstavo...«

S temi načeli v srcu in glavi se je Kreft podal na pot, ki naj bi mu omogočila vstop v slovensko gledališče, pridružil pa jim je kot razumsko vodilo idejni temelj dialektičnega materializma. V neposrednem stiku z razredno zavednim delavskim proletariatom je Kreft našel pred širšo tribuno svojo prvo izrazno možnost pri oblikovanju delavskega gledališkega odra, katerega prvi nastop z Molièrom je povezan z njegovim imenom in katerega prvi veliki uspeh ob uprizoritvi Golouhove drame »Križa« 1928 je ponesel ime delavskih gledaliških prostovoljcev in njihovega režiserja v slovenski svet. To ni bilo politično gledališče v suhem smislu te besede, temveč gledališki izraz množice, povezane v kolektiv zavestnega kulturnega hotenja v novi obliki in z novimi odrskimi doživetji. Nadaljnje Kreftovo delo te smeri je dalo med drugim uprizoritvi Tolstojevskega »Vstajenja« in Raynalovega »Groba neznanega junaka«, pri katerih je pridružil svoji režiserski delavnosti odrsko prirediteljevo igranega dela, prikrojeno svoji miselnosti in duhu časa s poudarkom človečnosti, torej ideje, zavračajoč pri tem enostavnost in primitivnost tendence. Ti poizkusi izražajo neko dvojnost v Kreftovem režiserstvu, ki je že v začetku vezano na prirejevanje besedil in ki od zdaj naprej vključuje to delavnost v neko Kreftovo svojevrstnost. Operetne režije naslednjih let dobijo svoj poudarek po prireditvi besedil v idejnem smislu in na tej podlagi Kreft te uprizoritve sprosti povečini z uspehom, kakor ga doživi »Mascotta« in še nekatere druge, dokler jih ne ustavi neuspeh opere »Fra Diavolo«.

Neposredni stik z dramsko režijo daje Kreftu drugačno obeležje in njegovemu režiserstvu zaznavno globino in izkušeno večino, med drugim nedvomen vpliv dr. Gavelle. Vrsta Kreftovih režij v nadaljnjih sezonah, ko se je sprostil in opustil svoje prvotne, gledališko izrazno nebitvene nagibe, kaže, da je šel njegov razvoj strmo navzgor v smernicah, ki si jih je kot mlad začrtal, in na podlagi praktičnih izkušenj, ki mu jih je posredovalo mlado slovensko gledališče. Četudi mu ni bila prisojena n. pr. nobena Cankarjeva režija, je z nekaterimi režijami izvirnih slovenskih dramskih del uveljavil bistvo modernih režijskih načel, ki so mu dala podlago, da je uveljavil slovensko režijo tudi zunaj Ljubljane na gostovanjih, prav pred kratkim kot prvi slovenski režiser tudi v Celovcu s priznanjem, ki zagotavlja njegove nadaljnje uspehe v režijskem sodelovanju s slovenskim gledališčem, dosedanjim izhodiščem njegovega dela in nepretrgane idejne pripadnosti ter slovenske kulturniške zvestobe.

Ivan Jerman

JE BIL UREDNIK
DRAMSKE IZDAJE
»GLEDALIŠKEGA
LISTA«

(OB SLOVESU
DOSEDANJEGA
UREDNIKA)



Ivan Jerman je odložil uredništvo dramske izdaje »Gledališkega lista« SNG v Ljubljani. Ne vem, ali se je to zgodilo v vzročni zvezi z osebnimi vodstvenimi izpremembami v Drami SNG, ali pa je to bila že dlje časa tiha želja Jermanova, čigar pitijjski izraz obraza ni razodeval nikakršnega znamenja, da bi se bil naveličal pred vsako premiero prask s sotrudniki zaradi prepozno oddanih rokopisov ali še hujših besednih spopadov z obvladovalci stavnih strojev, pa najsi so se pisali Vodnik, Krombholz ali Vlahovič... Naj mi ne zameri novi urednik, da začenjam ta spominski člančič (saj za osmrtnico še ni časa) tako rekoč z anekdoto. Toda nekajkrat smo razdirali take ob stavnih mizah v tiskarni »Slov. poročevalca«, da so sobni starešine v stavni dvorani nemudoma sklenili, da bi utegnili škodovati ugledu tiskarne, če bi takle majhen in nedolžen listič lomili trije možje, ko pa sta za tako delo dovolj dva človeka in je le v izjemnih primerih potrebna Krombholzova pomoč. Modri uredniški preudarnosti Jermanovi je pripisati, da so se ti in taki spori reševali ponavadi v korist lista in je s to koristjo navsezadnje soglašala tudi tiskarna, četudi so njeni vodje še danes prepričani, da je stroj pred človekom in da stroj ukazuje človeku glede natančnih rokov in tiska sploh ter da človek le toliko gospoduje nad strojem, kolikor se to tiče klaviature na stavnem stroju, ki jo konec koncev mora pritiskati človek, in kolikor se tiče rednega mazanja in čiščenja strojev, ki zazdaj še ostaja človekovo delo. Ne bi se rad vtikal v premišljeno in preudarno politiko tiskarniškega vodstva, kadar gre za norme in sploh za obstanek tiskarne, ki se venomer bori za najpotrebnejše obnovitve strojev in ljudi (pa še ne omaga pri tem poslu), moram pa le na tem mestu zapisati, da je

Jermanova zasluga, če o vsem tem bralec lista ni prav nič vedel, ker je urednik znal vse te neprijetne nezgode izza tiskarniških kulis prikriti s plaščem molčečnosti. List je izhajal, je živel, oplajal svoje bralce z domisleki sotrudnikov, vse delo Jermanovo se je pa vpisavalo na nevidni konto urednika, ki se mu te jecljajoče vrstice hočejo za vse njegovo delo le delno, in kolikor to dopušta hrapavi papir, z nedolžnim kramljanjem oddolžiti.

Jerman je prevzel uredništvo dramske izdaje »Gledališkega lista« s sezono 1949/50 in ga obdržal naslednjih šest sezon. Po vrstnem redu oseb, ki so se dotlej menjavale na položaju urednika našega lista, je bil trinajsti. Ne verjamem, da je prav ta številka vplivala na težave, ki jih je imel s sotrudniki in z listom sploh. Vse kaže, da so na to vplivala hudomušna naključja, ki včasih v življenju prenekaterikrat odločilno, spodbudno ali zaviralno, posegajo v njegov potek.

Že začelo se je s tem. Kajti po utrjeni tradiciji, je od začetka našega lista bil njegov urednik dramaturg, ki si s tem sicer ni pridobil lastnega osebnega glasila, list, ki je bil v službi njegovih dramaturških zamisli in splošne gledališke politike našega osrednjega gledališča, pa le. Izjeme so le potrjevale pravilo, saj je poleg tega v življenje našega lista posegel med drugimi Fran Lipah, posebljena gledališka anekdota, in celo Ciril Debevec, posebljena slovenska tiskana dramaturgija in zafrkljivska pikrost. Če je ta usoda doletela tudi Jermana, ga je delno zato, ker je bil dramaturg mnenja, da bo vse svoje dramaturške zamisli uresničil mnogo laže, če jih bo obzirno formuliral in strokovno razlagal v uvodnikih lista, ne da bi se opletal tudi z najbolj zoprnimi tehničnimi platmi urejevanja. Po drugi plati pa je Jermana v to že tako rekoč izbrala njegova iniciativnost, ki mu je že med obema vojnama zagotovila častno mesto med organizatorji našega igralstva, tolmači njegovih nevolj in prerokovalci njegovih boljših časov. Hkrati ga je nagibalo k temu sodelovanje v različnih jugoslovanskih gledaliških revijah, kjer si je odteščeval svojo publicistično žilico. Pleonazem v pluralu mi oprostite, v resnici je šlo samo za dve reviji, od katerih je bila ena »Glumačka reč«, druga pa bolj izzivalna »Mi i Vi« pod uredništvom pokojnega Rada Pregarca.

Leto prevzema uredništva ni obeleževalo nikakih posebnih momentov in urednik se je mogel nadejati, da bo v miru zaključeval redakcijo vsake številke: proslava 30-letnice samostojnega dramskega poslopa je že minila, posledice informbirojske resolucije se še niso pokazale v vsej svoji razsežnosti. Ta mah je torej šlo pri listu za to, da uredništvo vzdrži raven dotedanjih letnikov v zupanju v stabilnost tedanjih gospodarskih razmer. Ne eno ne drugo ni minilo brez posebnih vplivov na list. In urednik se je moral temeljito potruditi, da je vzdržal in obdržal ravno črto lista.

»Gledališkemu listu« se je v gospodarski stabilnosti prvih povojnih let hitro dvigala naklada in v zvezi z njo so naraščala vprašanja, ki jih je bilo treba obravnavati. V prvih štirih sezonah po vojni je zato počasi začel naraščati obseg lista, ki je dosegel s spominskimi izdajami ob tridesetletnici Drame (prim. zlasti Škedlov zbrani repertoar za čas po 1918) v sezoni 1948/49 388 strani, v povprečju prvih štirih letnikov pa je na vsako številko odpadlo nekaj več kot 16 strani. Po obsegu si bomo Jermanovo delo najbolj predočili, če ugotovimo, da je v naslednjih šestih sezonah njegovega urejevanja list v vsaki sezoni redno prehajal čez 200 strani obsega, v sezoni 1950/51 pa celo presegel še nikdar doseženo gmoto 400 stra-

ni. Povprečje za vsako številko Jermanovih sezon je znašalo 25 strani, v življenju našega lista tudi še nikdar doseženo.

V zmoti pa bi bil tisti, ki bi izvajal iz teh podatkov samo materialne razsežnosti, ki so se večale. V resnici je šlo za bistvene izpremembe v vsebini lista, ki jih je priklical razvoj našega gledališkega življenja, potreba popolnejših in obširnejših pregledov tistega in takisto raztegnitev publicističnega priobčevanja na našo bližnjo in daljno gledališko preteklost v obliki ekskurzov v slovensko gledališko zgodovino. Pri vsem tem so se odpirale nove ilustrativne možnosti, ki jih uredništvo ni zametavalo, temveč pospeševalo po izbiri in tehničnih možnostih.

Tako je »Gledališki list« slovenskega osrednjega gledališča v obeh svojih izdajah začel dobivati obliko in vsebinsko podobo, ki sta privabljali v posnemanje vse druge počasi se pojavljajoče gledališke liste slovenskih pokrajinskih gledališč in konec koncev napeljavali in uvajali potrebo slovenske gledališke revije. To je bila želja vseh gledališnikov, toda ostre spremembe v našem življenju po uvedbi nove gospodarske politike niso dopuščale nobenih iluzij, da se izpolnitev te želje odmika bolj od realne izpolnitve, kakor pa so bile močne želje posameznikov po revialnem izrazu našega gledališkega življenja.

Prav ta okoliščina novih gospodarskih razmer, ki se je, umevno, pokazala tudi v upadanju prodaje »Gledališkega lista« med abonenti, trajnimi in občasnimi obiskovalci gledališča v teh letih, je pokazala Jermana v novi luči in prav tako v njegovem elementu. Bilo je treba obdržati list za vsako ceno in nikdar več pasti nazaj v nezgledno posnemanje nerazgledanih prednikov, ki so med obema vojnama dvakrat prepustili list njegovi usodi tudi za ceno, da ne izhaja več. V Jermanu se temu ni uprl samo urednik, temveč igralec, organizator in navsezadnje tudi kulturni delavec, ki se zaveda potreb, je sicer v sili zadovoljen s skrčenjem in omejitvami, vsekdar pa pripravljen, da vzdrži naval in iskro življenja. Tako se je zgodilo, da je list prebrodil najtežavnejše časovno obdobje, dokler mu dotok oglasov požrtvovalnih oglasnikov ni dovoljal dovolj življenjskega eliksira za nadaljnji obstanek in celo za nov razvoj. Vse te preizkušnje je doživljala tudi operna izdaja lista in urednika sta dovolj hladnokrvno in tovariško, vzajemno se podpirajoča, posegala v potek dogodkov, da se list obdrži, ne glede na to, da je imela operna izdaja po številu naklade nekoliko boljši položaj.

Rekli smo, da so zadnji letniki lista izražali neko vidno hrepenenje po slovenski gledališki reviji, ki jo vedno bolj zahteva potreba. S tem pa ni rečeno, da je šlo za zamisel, po kateri naj bi razširjeni »Gledališki list« obeh izdaj osrednjega gledališča skušal unificirati vso gledališko publicistiko in za ceno osrednje gledališke revije zamoriti številne gledališke liste ostalih slovenskih gledališč. Urednik in sotrudniki tega lista so se dobro zavedali, da potrebuje ustanovitev gledališke revije primernih duševnih pogojev, zlasti pa gospodarskih temeljev. Po njih mnenju bo pomenila revija vrh stavbe naše slovenske gledališke publicistike, medtem ko bi gledališki listi še vedno imeli svojo upravičenost za obstoj, kolikor bi se zlasti »Gledališki list« osrednjega slovenskega gledališča po izidu revije takoj povrnil k prvotnemu namenu svojega obstoja in obsegu. Ta je bil: informativni organ gledališča in vez med gledališkim vodstvom in njegovim občinstvom, ki mu gledališče pomeni nekaj več kot zabava.

Gledališki listi slovenskih gledališč z našim glasilom osrednjega slovenskega gledališča so bili dovoljkrat predmet posebne pozornosti kulturnikov srbskega kulturnega področja, zlasti zato, ker srbska gledališča kljub svoji številnosti (tudi v prestolnici) niso zmogla svojih gledaliških listov, ki bi jih ne glede na vsebino mogli postaviti v bok slovenskim gledališkim listom. Taka priznanja je bilo za Jermanovega urednikovanja brati zlasti v »Književnih novinah«. Za Jermana so lahko pomenila zadoščenje, četudi mu ni mogel pomeniti zadovoljive poizkus kategorizacije naših gledaliških listov, podvzet pred nedavnim. Kategorizacija mora imeti za podlago docela izravnano osnovo, ki za oceno upošteva vsak tudi najmanjši vpliv, kadar bi mogel izboljšati gospodarski in vsebinski temelj lista. Če se ta poizkus za naš list ni izrekel docela priznavalno, ni upošteval vseh silnic, ki morejo bitno vplivati na razvoj lista. Denarna podstat je ena takih silnic in naš list je ni bil deležen v tisti meri, kot bi jo bil potreboval, odnosno, kakor so je bili deležni neki podobni listi. Nemogoče je zato bilo, list razširjati preko dvoljenega in denarno utemeljenega obsega. Če ga je ta vzrok pahnil na drugo mesto imaginarne lestvice omenjene kategorizacije, ne pomeni dokončne odločitve. Temeljita revizija take improvizacije bi nedvomno dala drugačen rezultat.

Ne glede na to preidimo dosedanje življenje našega lista v obravnavanem obdobju z določno ugotovitvijo, da je napravil svojo pot navzgor in da je upravičil svoje izhajanje. Nemalo je to bila Jermanova zasluga. Ne samo zato, ker je znal iskati ravnotežje med posebne baže sotrudniki svojega lista in nemirnimi upravitelji tiskarne, ki — dasi naklonjeni slovenskemu tisku in publicistiki — v težavah časa morajo iskati svojega ravnotežja med biti in ne biti, temveč zato, ker je v dobršni meri znal uravnavati tok izhajanja, včasih s humorjem, ki se je od časa do časa pojavil celo na izbranih straneh lista, včasih z jedkostjo, včasih pa s strupenim želom. Zadnje se je zgodilo le bolj poredko, treba pa je omeniti pri tem površnem obrisu njegove uredniške fiziognomije tudi to. Deležen ga je bil vsakdo, ki si je drznil poseči v uravnani tok lista z namerno žalitvijo ali nepremišljenim in neupravičenim napadom. Ne bi rad zaključil teh vrstic z epizodo, omenim naj pa le, da je napad na naš list, ki se je boril z denarnimi posledicami naše nove gospodarske politike, češ da je njegova prodajna cena višja kakor cene drugih, srdito zavrnil. Ne glede na to, da je napad temeljil v nepoznavanju razmer (ali pač prav zato) in ker napadalec ni znal vzporediti neenakomernih ravni, je pičil samo enkrat. Zadostovalo je.

In ker smo že pri Jermanovi publicistični žilici: Jerman je doživljal in doživlja naš teater s svojevrstnim sodelovanjem. Med obema vojnama se je zgodilo marsikaj, kar še hrani njegov gledališki spomin. Kaj bi bilo, če bi se Jerman — pa ne kot odsluženi bivši urednik »Gledališkega lista«, temveč kot sodelavec, ljubitelj in navdušenec slovenskega gledališča — odločil, da bi nam v docela svobodnih črticah opisal svoja doživetja v tem gledališču in svoja srečanja z odličniki med našimi gledališčniki? Morda bi zlasti delo in lik Otona Zupančiča, katerega sodelavec je bil, prišla svojevrstno do izraza, če bi ju opisal tak zakulisni poznavalec slovenskega osrednjega gledališča kot Jerman?! Le malo dobre volje na to misel, s katero zaključujemo črtico o Jermanovem urednikovanju.



Josipu Vidmarju k šestdesetletnici

— KRATEK SPOMIN IN KRATKO RAZMISLJANJE —

Učenci so učiteljem vsekdar krivični. V dobrem in v slabem. Malo je tako strogih, tako zajedljivih satirikov, kot so učenci, kadar pred šolsko uro pletejo pomenek o posebnostih moža, ki bo zdaj zdaj stopil skozi vrata. Malo je tako prizanesljivih, dejavno povelečujočih in slavo-spevnih častilcev, kot so nekdanji učenci, kadar se spominjajo moža, ki jim je prvi odprl svet poklica.

Velikim učiteljem pravi in zvesti učenci vsekdar nasprotujejo. Večno novi spopad zapovrstnih zgodovinskih ali življenjepisnih rodov jih razdvaja še bolj nego sinove in očete. In vendar veliki učitelji v pravih in zvestih učencih vselej zapuščajo neizbrisne sledove osebnosti; spoznanja, ki smo jih prevzeli, hranimo in preoblikujemo, da se ravno z oborožitvijo, ki smo jo prejeli od vodnikov, bojujemo zoper te iste učenike.

Kako je težko, biti pravičen!

— — —

Kar je našo mladost (mislím, da govorim za vse, ne samo po svojem okusu) pri Vidmarju najbolj navduševalo, je njegova neponovljiva sposobnost udarne lepoumniške improvizacije. Še preden smo znali prav ceniti vrednost in izredni razvojni pomen vsebine njegovih estetskih nazorov, smo se že navduševali ob predavateljevi lahkotni in gosposko neomajni okretnosti izraza. Tudi kot akademski učitelj nikdar ni mogel zatajevati poklicnega in interesnega porekla: ne kabinetni učenjak, nikoli, temveč estét in »ljubitelj« v Goethejevem smislu te besede. Toda ta umetniško gibki odnos do spreminjaste snovi — umetnosti same — nikoli ni povzročal, kar pri manj jasnih duhovih tako pogosto povzroča, meglenosti pojmov ali površnosti dokazovanja. Vidmar je sposoben — tudi to je usedlina dolgoletne zasebne vaje v

prizadetih ljubiteljskih pomenkih — v hipnem navdihu improvizirati celo nepripravljen govor, ki bi ga mogli mirne duše stenografsko zapisati in s komaj opaznimi, docela nebistvenimi slogovnimi obrusitvami poslati v tisk: dobili bi zaokrožen, trdno zakoličen in uravnotežen esej.

V neposredni zvezi s to sposobnostjo je tudi njegova moč dokazovanja. Ne da bi bil kdaj izrabljaj izobrazbeno in razumsko premoč, ob doslednem upoštevanju naše duhovne mladosti — nas je vendarle znal vsakokrat znova premagati, čeravno je v seminarjih vselej urejal naše miselne turnirje tako, da smo mu mogli biti enakopravni. Bodisi v disputu, borbenem dvogovoru, — bodisi v samostojnem tekočem predavanju zna Vidmar vselej nenavadno spretno in jasnovidno anticipirati vsak možni poslušalčev ali sobesednikov ugovor ravno nekaj sekund prej, kot bi se sicer oglasil v nasprotnikovi zavesti. Največja umetniža duhovnega dvobojevanja pa je ravno to: saj ni najtežje, najti svoj argument zoper vsak izgovorjeni pomislek ali ugovor; mojstrstvo je, že v naprej vedeti, kaj bi utegnil sobesednik ugovarjati, in že v naprej prestreči udarec. Takšno mečevanje je učinkovito in malone nepremagljivo.

Toda opisovanje vseh teh debatnih okretnosti slavi godovnika samo površno, zunanje. Človek, ki se je — od prvih snopičev »Kritike« do najnovejše polemike okoli Prešerna — tako neizbrisno zapisal v kulturno zavest slovenskega humanističnega izobraženca, je vreden globljega pogleda.

Dva literarnoteoretična strokovna pojma mi bosta za vedno neločljivo zvezana z Vidmarjevim imenom. To sta »konflikt« in »izpovednost«.

Dve leti nam je s kar utrudljivo vztrajnostjo dopovedoval, da je najgloblje bistvo in vrhovna zakonitost dramske umetnosti prikazovanje konfliktov. Neizprosno te terjatve se je pomladno kipečim pripravnikom dostikrat zdela toga, neprožna, samovoljna, klasiistična. In vendar nam ni razlagal zaprašenih poetik. Razčlemba slovstvenih umetnin, razčlemba in presoja, je izvirala vsekdar iz čistih zakonov, ki so skriti že v sami prakali stvaritve. Toda tisto o »konfliktu« se je oglašalo vedno znova. Vse druge terjatve izvirajo iz te prve: ravnovesje značajev in moči, pomembnost spornega vprašanja, urejena organizacija slovstvene gmoče itd. — In šele delovna, »kulturnopolitična« praksa gledališkega vsakdana mi je nazorno pokazala, kako zelo je bil Vidmarjev nauk upravičen, kako čvrsto utemeljen — čeravno se nam je zdel zavoljo nujnih šolskih oblik izpovedovanja shematiziran — in kako globoko humanističen, človeško stvaren, realno dejaven je v smislu in učinku.

Ne enkrat sem se zalotil, da pripovedujem dramskemu pisatelju svojo sodbo o njegovem delu (prvencu ali ne, vseeno) sicer zgolj po ugotovitvah samogibnega »okusa« in »posluha«, torej ne po racionalnih kriterijih teoretične zakonodaje — a da vseeno nehote uporabljam besednjak Vidmarjeve teorije. In natanko sem ob takih primerih vedno znova prisluhnil vase: za trdno vem, da mi je taka orientacija misli izvirala iz neogibne nujnosti snovi; motil bi se, kdor bi dejal, da sem tako govoril le zato, ker me je Vidmar pač naučil nekaterih modrosti, ki bi jih za njim slepo ponavljal, ali da mi je s silo osebnosti izoblikoval okus po svoji podobi. Ne. Kaj kmalu se mi je pokazalo, da vse pripovedovanje o nujnosti »konflikta« ni teoretikova samovolja. In zdi se mi tudi, da sem našel razlago, zakaj mora biti tako, zakaj ne more biti drugače.

Drama, gledališka uprizoritev se začneta šele tam, kjer sta pred gledalcem vsaj dve osebi v pogovoru. (»Monolog« in »monodrama« sta izvennormalna, mejna primera, ki ne dokazujeta nasprotno trditve.) Toda **dvogovor za gledalca** je praktično mogoč samo, če je (bolj ali manj; posameznih »razpoloženskih« in »psiholoških« in »interpretacijskih« premorov ne štejem) — neprekinjen, če se razvija v neprestanem izmenjavanju replik. Tega pa v »resničnem življenju« ni. Skoraj v vsakem razgovoru in pomenku je neprimerno večji del skupnega časa izpolnjen z molkom kakor z besedami. Eno samo izjemo pozna »resnično življenje« — to je prepis, najbolj vidna in opazna manifestacija človeških »spopadov, konfliktov. Da bi torej mogli doseči sklenjen tok dvogovora, mora vsaj v skritih ozadjih drhteti napetost nasprotovanja, če hočemo, da bodi dramski govor posnetek (sicer povečičan in organiziran, a vendarle posnetek) »resničnega življenja«, in če hočemo, da ga gledalec, poslušalec sprejme. Kakor vsi resnično humani in resnično tostranski (realistični« v filozofskem pomenu te besede) nauki o umetnosti izvira tudi nauk o dramskem konfliktu neposredno iz tistega, ki umetnost dojema, ne samo iz tistih, ki jo ustvarjajo.

A tudi o tem govori Vidmarjeva beseda: strogo, neizprosno in prizadeto, mogočno veljavno v smislu praktične človečnosti.

Kako globoko je vsa slovenska književna misel prepojena z usledinami Vidmarjevega dolgoletnega razmišljanja in raziskovanja, sem doživel v razgovoru z nekim prijateljem Neslovincem. Pomenek se je sukalo okrog literarnih reči. Na jezik mi je prišla beseda, ki jo slovtveniki od Trsta do Murske Sobotne neprestano uporabljamo, ne da bi se šele izpraševali, od kod jo imamo, ne, kako se nam je zarasla v zavest: izpovednost. Tedaj sem nenadoma pričel iskati besedo — in izkazalo se je, da je ta — nam docela domači in vsakdanji strokovni izraz — lasten zgolj slovenščini, dočim sem ga moral v tujem jeziku na dolgo in široko, s celo razpleteno teoretično digresijo šele razložiti, preden je sobesednik vsaj približno doumel, kam merim.

Ze marsikateri poklicni strokovnjak je na Slovenskem koval nove izraze. Toda ne pomnim, da bi se bil kateri v svoji stroki tako obče udomačil kot Vidmarjeva »izpovednost« v literaturi. (Kdo še ve za »najstvo« in »kajstvo«?) — Beseda, ki je sprva ustrezala samo enemu, osebno vzniklemu in osebno opredeljenemu pogledu na stroko — je postala danes obča last vseh književnih strokovnjakov, tudi tistih, ki se z Vidmarjevim nazorom nečejo strinjati.

In kar je pri tem nazoru najlepše: Vidmar, ki ga nekateri tako radi psujejo, da je »idealist« in kdo ve kaj še hudega — se je v praktični kritični uporabi svoje doktrine vselej izkazal kot pravcati realista (zopet: v filozofskem, ne pa v stilnozgodovinskem smislu). Zakaj izpovedi nikoli ni iskal le v abstraktni ideološki deklaraciji pisateljev, temveč v sami ustvarjeni podobi, v čutno dojemljivi stvaritvi, v organizaciji umetniškove snovi. Ne, kar Hamlet govori; kar Hamlet je in kar **počenja** — to je Shakespearova izpoved.

— — —

Boj generacij? Kajpada. Koliko je stvari, ki ločijo učitelja in učence. Morajo jih ločiti. Toda proslave in slovesni trenutki so koristna reč: človek se le zamisli. Ko čestita, se skuša spomniti vsega najboljšega in najlepšega — in uvidi, da je vredno in tudi potrebno včasih znova prelistavati zaprašene šolske zapiske.



Sem lepa?
To sem dosegla s
stalno uporabo
Narta kozmetike

Romeo in Julija v Zagorju ob Savi

V okviru 200-letnice rudnika v Zagorju so bile na sporedu tudi razne kulturnoprosvetne prireditve. Uprava rudnika je povabila našo Dramo na gostovanje in hotela s tem še prav posebej povzdigniti svečanost proslave. Vabilu sta se direkcija Drame in njeno članstvo z veseljem odzvala, posebno še, ker nas vežejo prijetni spomini na naše prvo gostovanje v Zagorju s Cankarjevimi »Hlapci«.

Gostovali naj bi v soboto 2. julija s Shakespearovo tragedijo »Romeo in Julija«.

Redek je kraj, ki bi imel tako idealen prostor za uprizoritve na prostem. V pogledu postavitve scene, ki je za zdaj še improvizirana, vidnosti in akustike, si boljšega skoraj ni mogoče želeli. Z majhnimi stroški bi ga bilo moč urediti za redno gledališče, posebno še, ker leži ob novem gledališkem poslopju, ki je v gradnji. Ko bo dom dozidan in izročen svojemu namenu, bo odpadel velik del rizika, ker bi se predstave lahko kombinirale za primer slabega vremena. Že sedanji naravni prostor letnega gledališča sprejme 4000 ljudi, moč bi ga bilo pa še povečati, če pomaknejo avditorij v hrib. Dobil bi večji prostor za sceno in še boljšo akustiko.

V obilici kislih dni letošnjega poletja je bila sobota 2. julija jasen, miren in sončen dan.

Vse Zagorje je bilo prenovljeno, hiše pobeljene in okrašene z zastavami. To ni bil »črni«, ampak »beli« revir.

Prireditelji proslave so nam ob vabilu pripovedovali, kako željno pričakujejo naše gostovanje. Govorili so nam o obisku nekaj tisoč ljudi. Težko smo verjeli, da bo tako. Odkod naj se zbere toliko publike in še za Shakespeara, čeprav vemo, da je gledališka tradicija v revirjih močna in da po osvoboditvi bolj kot kdaj koli podpirajo kulturnoprosvetno delo, ki bo kronano z novima gledališkima stavbama v Zagorju in v sosednjih Trbovljah.

Predstava je bila napovedana za pol deveto uro. Že dolgo pred pričetkom so se začele zgrinjati na prireditveni prostor množice praznično oblečenih ljudi. Prihajalo je staro in mlado. Naval je bil tak, da smo morali začetek za nekaj minut zavleči, da so reditelji, ki so imeli polne roke dela, razmestili obiskovalce. Brez pretiravanja je bilo 4000 ljudi, šteto po prodanih vstopnicah. Bilo jih je pa še več, ker so mnogi prišli v gledališče pri nekontroliranih stranskih dohodih. Bilo je pravo kulturno romanje, ki je navdalo človeka z občudovanjem in ponosom.

Scena je bila prenesena iz Drame, le nebesni svod iz kulis je zamenjalo pravo zvezdnato nebo. Prizorišče je učinkovalo bolj monumentalno in bolj romantično — kot v zaprtem prostoru. Scena in kostumi so bili v čistem nočnem zraku v svitu reflektorjev vse bolj živi in pestri.



Začetek predstave so naznanili plameni dveh kresov, ki so ju zažgali na bližnjih gričih. Oder je zažarel v luči reflektorjev, publika se je umirila. Kako bo sledila?

Ze po uvodnih prizorih so močni aplavzi pričali o stiki občinstva z nastopajočimi. Naravnost čudno je, kako včasih preudarjamo in tehtamo, ali je neko delo za tako in tako publiko, ker pozabljamo, da je dobro napisano, umetniško podano delo dostopno vsaki publikii. Nasprotno, čim preprostejši je poslušalec, nevažen vsakodnevnega stika z gledališčem, bolj neposredno ga uživa, laže ga je pritegniti v čarobni krog dogajanja. To resnico nam je potrdil način, kako pravilno je občinstvo v Zagorju spremljalo in dojemalo igro. Tišina, smeh, tudi zelo hrupen, zaverovanost in pogosti aplavzi tudi med dejanjem, ki jih pri našem občinstvu doma nismo navajeni, so bili v čudovitem soglasju s potekom dejanja na odru. Nobena beseda ali kretnja ni splavala med glavami gledalcev v hladno noč. Vse je vsrkavala vase nepokvarjena, hvaležna publika.

Razumljivo je, da tak odnos ni šel mimo igralca. Ustvarjeno je bilo tisto potrebno strujanje, oder-publika in obratno, ki daje obema, gledalcu in igralcu, popolno umetniško zadoščenje.

Seveda ni manjkalo izrazov pristrčne hvaležnosti s pozivi za ponovno srečanje, ki so dobili tudi viden znak v značilnih darilih. Ravnatelj Drame tov. Mile Klopčič, zagorski rojak, na katerega so prav posebno ponosni, ki pa žal zaradi službene odsotnosti ni bil z ansamblom, je prejel v dar miniaturno, a pravo rudarsko svetilko. Prav tako režiser »Romea in Julije« tov. Slavko Jan, ki se je v imenu odsotnega direktorja in ansambla zahvalil pobudnikom in organizatorjem tega gostovanja za nad vse pristrčen sprejem z obljubo, da bo ljubljanska Drama še prišla v goste, kadarkoli bo za to nanesea priložnost in ji bodo lastne obveznosti dovoljevale.

Takih srečanj si še in še želimo. Utrjujejo v nas zaradi posebnih razmer pogosto omajano vero, vlivajo nam zaupanje v koristnost gledališkega poslanstva, vzbujajo v nas globoke emocije, ki nam dajejo pobudo za nova snovanja.

SLAVKO JAN:

VI. kongres Mednarodnega gledališkega instituta v Dubrovniku

(25.—29. VI. 1955)

Prav se mi zdi navesti nekaj informativnih podatkov o tem važnem gledališkem srečanju.

Najprej nekaj osnovnih misli o ITI (Institut international du Théâtre — ali po angleško: International theatre institute).

Rojen v velikem naročju družine UNESCO pred osmimi leti, s smotrom kot pravijo njegove ustanovne listine:

Cl. 1 a) »Glede na to, da je gledališka umetnost in njen način izražanja vsesplošen vsemu človeštvu, ki ima po vsem svetu vpeljane vezi med širokimi skupinami narodov, z vplivom in močjo, ki jo opravlja med njimi v službi miru — je ustanovljena avtonomna mednarodna organizacija, z imenom Mednarodni institut (I. T. I.). Smoter Instituta je, bodriti mednarodne izmenjave na področju gledaliških umetnosti.«

b) »Zato naj Institut ustanovi mednarodni center, ki mu je naloga, da med vsemi področji gledališča zbira in povezuje stvaritve vseh zvrsti, da organizira mednarodne izmenjave vseh vrst in končno izdaja vse primerne publikacije, ki pospešujejo in omogočajo te njegove aktivnosti.«

Cl. 2. iste ustanovne listine pa pravi, »Institut naj povabi vse države, da ustanove svoje reprezentativne nacionalne centre, da bi lahko sodelovali v Institutu in tako izpolnili številne naloge.«

Strpnost, ljubezen do miru med ljudmi vseh jezikov in vseh barv, ki služijo bogatemu duhu človečanstva; z vsemi umetniškimi prijemi, ki jih premore gledališka umetnost vsega sveta, služiti lepoti in resnici — to so smotri ITI.

Osemletna dejavnost tega Instituta je popisana na njegovih kongresih: Praga, Zürich, Pariz, Oslo in Hag.

Šesti kongres je bil letos v prelepem in zgodovinsko tako značilnem Dubrovniku, kot simbolu naše ljubezni do svobode.

Ne bom pretiraval, če trdim, da je prav ta kongres med najvažnejšimi in najživahnjejšimi zasedanji tega svetovnega gledališkega parlamenta. Ob izredno živahni in pestri udeležbi so padali predlogi in so bili sprejeti sklepi, da smo Jugoslovani lahko ponosni, ker so se prav pri nas rešila ali pa načela vprašanja, ki so izrednega in revolucionarnega pomena za mednarodno gledališko sožitje.

Sam kongres je bil skrbno pripravljen. ITI je v francoščini in angleščini izdal brošuro o samem kongresu. Publikacija je tiskana na lepem papirju in krasi jo več posnelkov Dubrovnika in njegovih »poletnih iger«. Pozdravne besede sta prispevala M. Bogdanović kot predsednik našega nacionalnega centra in André Jossset, generalni sekretar ITI.

Tu beremo še o pokroviteljstvu kongresa s predsednikom republike maršalom Titom na čelu. Člani so: Rodoljub Čolaković, Koča Popović, dr. Siniša Stanković, Marko Ristić, Ivan Šuljak, Josip Vidmar, Mato Jakšić, Blažo Koneski, Jozo Lavrenčič, Velibor Gligorić, Juš Kozak, Nando Roje, dr. Branko Gavella, Mila Dimitrijević in Dobrica Milutinović.

Sledi podroben spored vsega kongresa, ki je delal v lepo urejeni zgradbi Moderne galerije in seznam udeležencev. Tako je razvidna udeležba zastopnikov: Nemčija (4 zastopniki), Avstralija (1), Avstrija (3, med njimi prof. Schmidt, Leopold Kopa), Belgija (4), Kanada (1), Danska (3), ZDA (8, med njimi Elmer Rice, Marc Conelly, Elizabeth Cohen), Finska (2), Francija (5, med njimi Jean Darcante in M. Julien), Grčija (3), Indija (6), Indonezija (1), Italija (5, med njimi Bragaglia in Toracca), Japonska (1), Norveška (4), Nizozemska (4), Poljska (3), Velika Britanija (4, med njimi Rees in John Allen), Švedska (3), Turčija (1), Južna Afrika (1), Urugvaj (1), Jugoslavija (10, M. Bogdanović, M. Matković, J. Kozak, dr. H. Klajn, S. Jan, D. Kjostarov, dr. B. Gavella (ki se je pismeno opravičil, ker je odšel na Češko), M. Crnobori, Lj. Jovanović, S. Sever) in za UNESCO (2).

Skupno 80 gledaliških ljudi: igralcev, režiserjev, dramatikov, teoretikov, kritikov, organizatorjev, ljudi, ki so prišli razpravljati o tematici gledališke umetnosti, o propagandi te umetnosti in o njenih medsebojnih stikih.

V isti publikaciji je objavljen še jugoslovanski nacionalni center, ki je sestavljen takole: predsednik M. Bogdanović, književnik in upravnik Nar. pozorišta v Beogradu, in člani: M. Božić, književnik, Zagreb, Milan Dedić, režiser — Beograd, dr. B. Gavella, režiser in direktor Akademije za igralsko umetnost — Zagreb, V. Gligorić, književnik in upravnik Jugoslov. dramskega pozorišta — Beograd, St. Hristić, skladatelj — Beograd, S. Jan, direktor Drame SNG in režiser, Ljubljana, Lj. Jovanović, igralec Nar. pozorišta, Beograd, D. Kjostarov, režiser, Skopje, dr. H. Klajn, režiser, Beograd, V. Kosić, igralec, Sarajevo, J. Kozak, književnik in predsednik upravnega odbora SNG, Ljubljana, M. Matković, književnik, Zagreb, S. Sever, igralec, Ljubljana, tajnik M. Veselinović, igralec Jugoslov. dramskega pozorišta, Beograd.

Delovni program VI. kongresa v Dubrovniku je druga knjiga, ki jo je pripravil ITI. Obsega vse teme in vprašanja, o katerih naj razpravljajo vsi štirje odbori: glavni — izvršni odbor, odbor za Mednarodno gledališče, odbor za publikacije in odbor za vprašanje: Gledališče in mladina.

Delo teh odborov je teklo dnevno dvakrat, a vsak zase je pripravil poročilo za glavno skupščino, ki je na svojem zaključnem zasedanju vse predloge odobrila in vsi ti predlogi so tako postali veljavni.

Med številnimi sklepi izvršnega odbora, v katerem je zastopal jugoslov. center M. Bogdanović, so važni:

— imeti največjo skrb, obdržati, povečati in omogočiti vsa prizadevanja, ki iščejo ali ki bodo iskala med narodi koordinacijo problemov gledališča za mladino ali mladinskih gledališč v smislu idej ITI;

— skleniti v prid ITI, da bi bile konference umetniškega in tehničnega značaja v okviru Instituta v istem času in v istem kraju kot vsakokratni kongresi;

— sprejeti vabilo centra Indije za sestanek zastopnikov vseh centrov v Indiji v l. 1956, kjer naj bi bila prva svetovna konferenca ITI in kjer bi se njegove ideje in program pričele širiti v Azijo. (Med zborovalci velikansko navdušenje);

— sprejeti povabilo grške delegacije, da bo VII. kongres ITI v Atenah 1. 1957;

— sprejeti vabilo finske delegacije, da bo VIII. kongres ITI v Helsinkih 1959.

Odbor za Mednarodno gledališče, v katerem je Jugoslavijo zastopal dr. H. Klajn, je predložil resolucije: 1. Gledališče narodov v Parizu (Théâtre des nations à Paris);

»VI. kongres ITI, zbran na plenarnem zasedanju v Dubrovniku, prosi Francijo, da ustanovi v Parizu »Gledališče narodov« po poročilih, ki jih je predložil nacionalni center Francije in v smislu njegovega razlaganja. Kongres nalaga izvršnemu odboru, da realizira načrt v soglasju s francoskim članstvom.

V tem smislu nalaga kongres francoski delegaciji, da z najboljšo voljo stori vse, da bi bila ta resolucija čimprej realizirana.

Kongres izraža vse priznanje francoski vladi in mestu Parizu za določilno in odločujoče sodelovanje, ki sta ga pokazala pri rojstvu te velike zamisli.»

2. Mednarodno gledališče v Indiji.

»Po predlogu indijske delegacije priporoča VI. kongres ITI, da se v Indiji ustanovi Mednarodno gledališče za Indijo in pooblašča izvršni odbor ITI, naj dela na tej resoluciji v soglasju s centrom Indije.

Končno pooblašča kongres delegacijo Indije, da v sodelovanju s svojo vlado in z indijskimi avtoritetami čimprej uresniči ta načrt.»

3. »Odbor je po tehtni proučitvi v principu zavrnil načrt ustanovitve Gledališča narodov v Parizu, ki naj bi uprizarjalo repertoarna dela različnih narodov v enotnem francoskem jeziku.« (Tak je bil namreč poseben predlog italijanskega zastopnika Toracce.)

Po teh resolucijah je skupščina zapovrstjo in z ogromnim navdušenjem sprejela predloge odbora, ki sankcionirajo in realizirajo že 1. 1949 v Zürichu spočeto željo po ustanovitvi Gledališča narodov v Parizu, kakor sledi:

»V zvezi z razgovori francoskih delegatov z vladnimi avtoritetami — ministrstvom za narodno prosveto, ministrstvom za zunanjo politiko, kakor tudi s poklicnimi organizacijami: društvom avtorjev, sindikatom direktorjev — je bilo razvidno, da bi francoska vlada bila pripravljena razmotrivati o ustanovitvi Gledališča narodov v Parizu in predložiti parlamentu potrebne kredite in tako omogočiti in zagotoviti njegovo finansiranje.

Z druge strani bi gledališče Sarah Bernhardt, kjer sta do zdaj bila dva festivala mednarodne dramske umetnosti, v soglasju s pariško občino postalo stalno središče in sedež Gledališča narodov. Pogoji in možnosti, ugotovljene pri različnih pariških osebnostih, bi bile:

a) Nacionalni centri ITI bi bili stalni sodelavci, informatorji in propagandisti Gledališču narodov.

b) Gledališču narodov bi bil na čelu direktor, ki bi bil tudi direktor Mednarodnega festivala dramske umetnosti v Parizu.

c) Predstave bi predlagale direktorju Gledališča narodov vlade, kakor tudi nacionalni centri ITI ali pa drugi kulturni organi zainteresirane države.

d) Direktor gledališča bi predložil svoje predloge komisariatu Gledališča narodov, kateremu je zaupana odločitev.

e) Komisariat Gledališča narodov sestavljajo tuji člani izvršnega odbora ITI, generalni sekretariat ITI in od francoske vlade imenovane francoske osebnosti. Francoski člani komisariata naj bi bili v večini. Komisariat bi volil svojega predsednika izmed francoskih članov; podpredsednik bi bil izbran med tujimi člani.

f) Poudariti je treba, da Gledališče narodov, katerega poslanstvo je izključno v širjenju gledališke umetnosti v svetu in v favoriziranju izmenjave med repertoarji sveta, ne bi hlepelo po dobičku.

g) Precizirano je, da bi obsegal repertoar lahko dramske, operne in baletne stvaritve.

h) Nacionalni centri ITI so vabljeni, da v tem smislu delajo pri zainteresiranih vladah, da bi s finančnimi sredstvi omogočili sodelovanje svojega naroda pri Gledališču narodov.

Ko ste prebrali te sklepe, ste videli, da so to zgodovinski sklepi, s katerimi se nacionalnim kulturam v nacionalnih jezikih omogoča vstop v mednarodno gledališko arena. Sklepi torej, katerih izpolnitev si močno in čimprej želimo tudi mi.

Kake velike težave — zaradi različnih družbeno-političnih ureditev in zaradi umetnostno-nazorskih navzkrižij in pojmovanj o osnovah sodobne gledališke problematike širom sveta — je bilo treba prebroditi pri tej zgodovinski odločitvi, nam priča prav tako že več let na dnevnem redu ITI zaznamovana tema »Gledališče in mladina«.

Tudi v Dubrovniku se je v posebnem odboru, v katerem je Jugoslavijo zastopal podpisani, reševalo to vprašanje. Kako zamotan je ta problem v mednarodnem merilu in primerjanju, nam pričata 2 brošuri. Sam ITI je pripravil, a centralni biro omogočil publiciranje zajetne brošure (70 strani), ki se imenuje »Théâtre pour la jeunesse« (Gledališče za mladino) — »Mednarodno poročilo o situaciji mladinskega gledališča ali gledališča za mladino v 27 državah«. Podatke je zbral britanski center in ti podatki opisujejo stanje gledališča za otroke pod 11 leti starosti in za mladino poznejših let v naslednjih državah: Afganistan, Zapadna Nemčija, Avstralija (Nouvelle Galles du Sud, Queensland, Južna Avstralija, Tasmanija, Victorija, Zapadna Avstralija), Avstrija, Belgija, Brazilija, Čile, Danska, ZDA, Finska, Francija, Vel. Britanija, Grška, Haiti, Nizozemska, Indija, Iran, Izrael, Japonska, Luxemburg, Norveška, Nova Zelandija, Švedska, Švica, Zveza južnih Afrik, Jugoslavija in Canada.

Silno zanimivo in pregledno informativno opisovanje mladinske gledališke literature, iger, ki jih igrajo otroci sami, iger, ki jih igra doraščajoča mladina, vprašanj o igralskih pedagogih, o pomenu dramske umetnosti za otroke v šolah, na univerzah, na Akademijah, o marionetah, pevskih nastopih, plesih itd. Neverjetno zanimiva preglednost o tej zamotani in nadvse važni veji udejstvovanja ITI. Zbirka bi zaslužila posebno študijo, za kar pa tu ni prostora. Situacija pri nas v Jugoslaviji ni čisto jasno označena. Preveč je zgolj statistična in ne detajlna, ne omenja niti treh Akademij za igralsko umetnost (Ljubljana, Beograd, Zagreb), niti Glasbenih akademij, niti baletnih šol, niti tečajev za dramatiko pri Ljudski prosveti, niti marionet, ne navaja niti, da poklicna gledališča redno uvrščajo v svoj spored tudi predstave za mladino.

Znani italijanski gledališki delavec A. G. Bragaglia pa je naslovil dubrovniškemu kongresu posebno poročilo »Območja in konkretne možnosti Gledališča za mlade ljudi«, v katerem razlaga svoje stališče in opisuje italijanske prilike v tem vprašanju.

Kot sem že rekel, to vprašanje v Dubrovniku mi našlo rešitve. Značilni pa so sklepi odbora za vprašanje »Gledališče in mladina«.

Sklep, da se ITI udeleži v Bruslju 1958 splošne prireditve, ki bo trajala šest mesecev in na njej naj bi bil tudi:

a) festival mladinskih gledališč ali gledališč za mladino, kjer naj bi nastopala bodisi poklicna gledališča z uprizoritvami za mladino,

Drogerija



Poslušajte se nakupa
o parfumerijah in
drogerijah o Ljubljani

bodisi otroška, amaterska gledališča ali akademije s svojimi uprizoritvami;

b) vršil naj bi se mednarodni sestanek pedagogov za dramsko igro z eksperimentalno demonstracijo vzgojnega sistema na izbranih mladih močeh;

c) organizirana naj bi bila gledališka mednarodna razstava — gledališča za mladino ali mladinskih gledališč, marionet, mladinskih filmov itd. Če bi se ta razstava obnesla, naj bi se njen material po razstavi v Bruslju zaupal odboru Gledališče in mladina pri ITI, ki naj bi ga kasneje posredoval raznim centrom.

Sicer pa naj bo delo odbora Gledališče in mladina osredotočeno v treh poglavitnih točkah:

1. o uporabi svetovne dramske umetnosti za mladino,
2. o gledališču za mladino,
3. o oblikovanju pedagogov za gledališče.

Tu so še sklepi in predlogi odbora za publikacije, kjer je Jugoslavijo zastopal M. Matković.

Bulletin »Créations mondiales«, revija »Théâtre dans le monde«, »Le decor de théâtre dans le monde« (ki bo izšla v januarju 1956), »Zgodovina moderne dramske literature«, »Slovarček gledaliških terminov« v angleškem, francoskem, italijanskem, nemškem, španskem in nizozemskem jeziku, naj se čimbolj popularizirajo in naročajo pri Editions Elsevier S. A. Bruxelles, 26, Chaussée de Charleroi. — Z jugoslovanske strani je sodelovanje pri teh izdajah neznatno in ga bo vsekakor treba v naš prid boljše izkoristiti. Zanimiv je sklep na predlog Jugoslavije, da bi ITI imel v vidu publikacijo v francoščini in angleščini, nekakšno antologijo reprezentativnih del sodobnega repertoarja iz dežel, kjer jezik ne more služiti mednarodnemu uveljavljanju.

S takimi razpravami in značilnimi sklepi je potekel zgodovinski VI. kongres. Na zaključnem zborovanju 29. VI. je ob pozdravih kongresu bilo tudi sporočeno, da Sovjetska zveza s simpatijami spremlja kongres in njegovo delo in ga pozdravlja. Tudi to sporočilo priča o osnovnem smotru ITI, namreč, z gledališko kulturo vseh narodov služiti miru. Avstrijski delegat dr. Frieberger je za svoj center in v sporazumu z avstrijskim ministrstvom za prosveto povabil vse centre ITI na evropsko gledališko razstavo, ki bo od 20.9.—5. 12. 1955 na Dunaju ob otvoritvi stavb Burgtheatra in Državne opere.

Kongres sta z govoroma zaključila Marko Ristić in zastopnik UNESCO. Na novo izpopolnjeni izvršni odbor je nato izvolil za predsednika ITI M. Bogdanovića, dolgoletnega predsednika jugoslovanskega centra.

Med kongresom je bil tudi uradni začetek letošnjih dubrovniških iger in odprta razstava gledališča v Jugoslaviji. Odprl jo je predsednik komisije za kulturne zveze z inozemstvom.

Lepo tiskan katalog te lepe razstave priča, da so bili organizatorji Muzej pozorišne umetnosti v Beogradu (Milan Nikolić), Arhiv Hrvatskog narodnog kazališta (dr. S. Batušić) in Slovenski gledališki muzej (J. Traven).

Pod tremi poglavji (Kratek pregled zgodovinskega razvoja od začetkov do druge svetovne vojne, Sodobno gledališče, Scenografija) in v 11 skupinah so bile vsega razstavljenе 504 številke.

V zvezi s to razstavo moram omeniti in obžalovati, da ni pravočasno izšla bogato zasnovana in ilustrirana publikacija o našem gledališču, ki jo je pripravil urednik M. Matković. Upam, da bo držala napoved, da bo izšla v kratkem.

To bi bilo v glavnem vse o delu kongresa. Naš center pa je poskrbel tudi za prijetno bivanje gostov, ki so bili očividno zelo zadovoljni in očarani nad lepotami Dubrovnika.

Ze sam sprejem, ki je bil po slavnostnem in pompozem začetku dubrovniških iger v starem Doževem dvorcu, nas je razvezal začetnih zadržanosti in razvil se je razgiban razgovor. Se bolj se je razrasla živahnost in kramljanje med svetovnimi gledališkimi sopotniki v nedeljo popoldne, ko nas je parnik popeljal na bližnji otok Koločep. Res je bilo zanimivo in zabavno videti, ko se je proti večeru vsul ves pester roj ženskih in moških gledaliških strokovnjakov v kopalkah, na čelu s predsednikom komisije za kulturne zveze, v prijetno zelenosinje morje, da se ohladi in nabere novih moči za majhno zakusko ob požirku nepozabnega »Grka«. Na povratku v Dubrovnik se je veselo prepevalo, delegat Indije je objemal Veka Afriča in oba delegata Avstrije. Ob splošnem prepevanju vseh vrst pesmi je ladjica plula v pristan. Na tem izletu sem spoznal kulturnega atašeja ZDA v Beogradu, ki je Tereza Mravintz, zelo prijazna Slovenka, doma iz Bele krajine in ki še čisto dobro govori slovensko.

V oficialnem delu sporeda so bile tudi slovesne predstave, ki jih je ITI organiziral skupaj z direkcijo dubrovniškega festivala malašč za delegate.

V tej skupini prireditve vidim za nas edinstveno priložnost, da preizkusimo svojo smer in smotre, in pokažemo strokovnjakom vsega sveta svojo gledališko kulturo. In če bi videli, s kakšnim spoštovanjem in pozornostjo so gostje spremljali predstavo »Hamleta« v dr. Fotezovi režiji na edinstvenem prostoru trdnjave Lovrijenac, ali kako spontano so zaploskali Ofeliji v njeni sceni blaznosti, in pa kako so drugi večer občudovali odlični beograjski balet v letnem gledališču, kjer je plesal »Kitajsko pravljico« in »Licitarsko srce«, obe kompoziciji Krešimira Baranovića in v koreografiji D. Parlića ter pod taktirko O. Danona, in kako so naslednji večer občudovali v spet čudovitem parku Gradac igrano »Ifigenijo na Tavridi« v sijajni režiji dr. B. Gavelle — bi spoznali, kako neizmerno napak je bilo, da je, vsaj po pojmovanju gledaliških organizatorjev v Dubrovniku, iz nerazumljivih okoliščin odpadla prav tako slovesna predstava Krleževe »Agonije«, ki bi jo naj igrala ljubljanska Drama v priznani zasedbi kot na nedavnem gostovanju v Zagrebu za proslavo 60-letnice M. Krleže. Edinstvena zamujena priložnost, ki se verjetno ne bo nikoli več ponovila, je vzbudila splošno obžalovanje vseh jugoslovanskih gledaliških ljudi.

Tako je slovensko gledališko ustvarjalnost zastopalo samo Mestno lutkovno gledališče pod vodstvom J. Pengova, s svojimi dognanimi predstavami »Maček v škornjih«, »Mojca in živali« in »Zlata ribica«. Te predstave so imele velik uspeh in so navdušile vse, ki so jih gledali. Program so razložili v posebnem in zelo okusno opremljenem listu, tiskanem v srbohrvaščini, francoščini in angleščini. List krase izvrstni posnetki naših lutk.



Gospodarsko razstavišče

L J U B L J A N A
LJUBLJANSKI VELESEJEM



organizira poleg stalnih razstav slovenskega gospodarstva specialne razstave in sejme za posamezne stroke gospodarstva republiškega, zveznega ali mednarodnega značaja. Vse večje prireditve so vnesene v mednarodni koledar razstav. V času, ko ni razstav, so razstavniki objekti na razpolago tudi za razne družabne, kulturne in športne prireditve, kongrese, večje koncerte, plesne itd.

V letu 1955 priredi:

- 24. IX.—9. X. I. Obrtniški sejem
- 23.—30. X. IV. Teden usnja in obutve
- 19.—30. XI. II. Mednarodno razstavo
radia in telekomuni-
kacij

Trgovsko podjetje

„Moda“

LJUBLJANA S SVOJIMI POSLOVALNICAMI

„MANON“

„MOŠKA MODA“

„DOJENČEK“

„OKRAS“

NUDI VSEM ODJEMALCEM KVA-
LITETNE PLETENINE, PERILO,
OPREMO ZA DOJENČKE IN
VSAKOVRSNI
NAKIT



Trgovsko
podjetje
s tekstilom
na debelo

„VELETEKSTIL“

prej Tekstil-Obutev

Ljubljana
Nazorjeva ulica 4

Največja izbira tekstilnega blaga
Vedno najnovejši vzorci modnih tkanin
Izbrani izdelki konfekcije, pletenin in tri-
kotaže

Stalna zaloga tkanin za večerne obleke
Tekstilne potrebščine za opremo odrov

Gostišče „PARK” IZOLA

posluje od julija 1955 v najlepšem parku istrskega polotoka. Cenjenim gostom nudi na svojem vrtu prijetno zabavo s plesom, raznimi nastopi ter solidno in ceneno posrežbo — vseh vrst gostinskih uslug.

S pričetkom sezone prihodnjega leta bo gostišče razširjeno v gostinsko podjetje

„Park hotel” Izola

ki bo imelo v svojem sklopu sedanje gostišče, moderno urejene hotelske sobe, restavracijo, bar ter kopališče.

Priporoča se uprava gostišča
»PARK« — IZOLA

**GASILSKE ORGANIZACIJE,
INDUSTRIJE, ZAVODI IN PODJETJA**

kupujte pri našem trgovskem podjetju

GASILSKI SERVIS

Ljubljana
PREŠERNOV TRG 3

ki Vam nudi

**NAJVEČJO IZBIRO VSAKOVRSNEGA GASILSKEGA
MATERIALA!**

NAŠI IZDELKI SO SOLIDNI IN CENE ZMERNE!

Uprava in poslovalnica:
Prešernov trg 3, telefon 21-457

Računovodstvo:
Veselova ulica 9, telefon 20-394

Skladišče:
Levstikov trg 7, telefon 20-230



odkupi vse vrste odpadkov po
najugodnejših cenah

Odkupne postaje po vseh večjih krajih Slovenije

„ ODPAD “
Ljubljana, Parmova 33

Telefon: 32-664, 32-732, skladišče 20-544

Veliko izbiro aktovk, damskih torbic, kovčkov, listnic, denarnic in razne druge usnjene galanterije Vam vedno v veliki izbiri nudi trgovina

USNJENI IZDELKI

LJUBLJANA, ČOPOVA UL. ŠT. 30

PRIPOROČAMO SE ZA NAKUP!

„Gosad“

proizvodno in trgovsko podjetje

Ljubljana

Prečna ul. 4, tel. 30-329

ODKUPUJE:

suhe in sveže gobane (jurčke) in druge vrste gob, nadalje vse vrste zdravilnih zelišč in gozdnih sadežev

PROIZVAJA:

odlično čajno mešanico »Planinski čaj«, dišavice za kuho in kuhinjske začimbe, krmilni prašek REDISOL, razne mešanice za kozmetično in prehransko industrijo. Dobavlja razne droge farmacevtski industriji in lekarnam

IZVAŽA:

suhe in sveže gobe, zdravilna zelišča in eterična olja

Zbrano delo

Ivana Tavčarja

Od zadnjih desetletij prejšnjega stoletja naprej je Ivan Tavčar rasel v eno izmed osrednjih osebnosti našega slovenskega naprednega življenja, v katerem je zlasti nastopal v smislu liberalnega osveščanja našega meščanstva. Toda pomen Tavčarja umetnika je vsekakor neprimerno širši in globlji od Tavčarja politika.

Čeprav je Tavčar utegnil le del svojih sil posvečati leposlovnemu ustvarjanju, odseva njegova vedra, zdrava in topla osebnost iz vsega njegovega dela. Tavčar bo za vedno klasika slovenske pisane besede, njegova dela pa tudi v bodoče železni inventar sleherne slovenske knjižnice.

Zbrano delo Ivana Tavčarja bo izšlo v devetih knjigah. Prve štiri knjige so že izšle in jih novi naročniki prejmejo takoj po vplačilu prvega obroka. Naslednji dve izideta v letu 1955, in sicer V. knjiga septembra, VI. knjiga pa decembra. Po vsej verjetnosti pa bo celotno Zbrano delo Ivana Tavčarja zaključeno do konca leta 1956. Subskripcijska cena je za celotno Zbrano delo Ivana Tavčarja izredno nizka in znaša za vseh devet knjig le 3960 din. Po tej ceni bodo naročniki lahko dobili Tavčarja samo še do konca letošnjega oktobra, ko bo subskripcijska prodaja zaključena. To vsoto pa lahko naročnik plača v dvanajstih zaporednih mesečnih obrokih po 330 din počenši z mesecem naročila.

Zahtevajte prospekt števil. 4, ki Vam ga brezplačno pošlje

DRŽAVNA ZALOŽBA SLOVENIJE V LJUBLJANI

Mestni trg 26



KRAŠ