

POSTNINA PLACANA V GOTOVINI

SLOVENSKO NARODNO



GLEDALIŠČE V LJUBLJANI

GLEDALIŠKI LIST

DRAMA

1951 – 1952

8

**PROSLAVA
40-LETNICE UMETNIŠKEGA DELOVANJA MARIJE VERE**

**JEAN ANOUILH:
POVABILO V GRAD**

Proslava 40-letnice umetniškega delovanja Marije Vere

Premiera v sredo, 30. aprila 1952

JEAN ANOUILH

POVABILO V GRAD

Komedija v petih dejanjih — Prevedel JOZE UDOVIC

Scena: Niko Matul-Mile Korun

Režiser: France Jamnik (debut)

Glasba: Bojan Adamič

| | | | | |
|---|-----------|-------|---|--------------------|
| Horac | } dvojčka | | { | Maks Bajc |
| Frédéric | | | | Branko Miklavc |
| Gospa Desmormortsova, njuna teta | | | | Marija Vera |
| Lady Doroteja India, njuna sestrična | | | | Duša Počkajeva |
| Diana Messerschmannova | | | | Tina Leonova |
| Messerschmann, bogat finančnik, Dianin oče | | | | Maks Furijan |
| Patrice Bombelles, njegov tajnik | | | | Maks Bajc |
| | | | | Branko Miklavc |
| Romainville, svetovljan | | | | Janez Cesar |
| | | | | Stane Potokar |
| Izabela, plesalka v operi | | | | Ivanka Mežanova |
| Njena mati | | | | Marija Nablocka |
| Gospodična Capulatova, lektorica pri gospe Desmormortsovi | | | | Elvira Kraljeva |
| Josué, maître d'hôtel | | | | Aleksander Valič |

Balet naštudiral **Slavko Eržen** — pleše **Lidija Lipovževa**

Mehikanski tango naštudiral mojster **Jenko**

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

Inspicent: **Marjan Benedičič**

Odrski mojster: **Anton Podgorelec**

Razsvetljava: **Lojze Vene**

Lasuljar: **Ante Cekić**

GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

1951-52

DRAMA

Štev. 8

O MARIJI VERI

Skoraj natanko pred 30 leti — 18. majnika 1922 — se je slovenskemu gledališkemu občinstvu predstavila igralka, ki je prišla iz velikega umetniškega sveta. Igrala je Marijo Stuartko, tri dni kasneje pa Elizabeto. Na mah je osvojila občinstvo in prepričala kritiko, da je »klasična tragedinja velike šole in prvega reda«, »tragedinja na višku, na katerem so pač le prvi gledališki umetniki mednarodnega slovesa«.

Gledališki kritik »Ljubljanskega Zvona« Juš Kozak je takrat zapisal: »Vso našo pozornost je vzbudila M. Vera, ki je gostovala v obeh glavnih junakinjah. Jasno se je razlikovala njena preživljena, z vsemi finesami toplega, obsežnega organa podana kreacija od hitro naštudiranih domačih stvaritev. Dočim bi ji v Mariji ta ali oni lahko še v marsičem oporekal, je bila Elizabeta tako izklesana, da je z vsako kretnjo in besedo izžarevala strašni fluidum, ki gazi in stre Marijo. Zazdelo se mi je včasih, kakor bi se odpirala globoka brezna, iz katerih lije lava človeškega srca.«

Slabo leto kasneje je prišla igralka znova gostovat; tokrat z Ibsenovo Heddo, z osebo iz repertoarja, ki ji je bil vseskozi najbližji in ki se je v njem povzpela do edinstvenega mojstrstva.

Tudi zdaj jo je kritika toplo pozdravila in zelo bistro analizirala njeno igro, ki da je bila »natančno preštudirana; niti ena gesta ni bila površna, niti ena beseda brez poante; s svojo opasno koketerijo je zmagovala, s svojo ledeno nadutostjo ubijala; in govoriti zna jasno, polno, z vsemi registri svojega sila prožnega organa«.

V sezoni 1923—24 Marija Vera najprej še vedno samo gostuje (kot Judit v istoimenski Hebblovi tragediji in kot Elida Wangel v Ibsenovi »Gospe z morja«), nato pa se dá angažirati in najprej igra Hamletovo mater, v naslednji sezoni pa tudi že režira (Ibsen: Rosmersholm).

Toda pred tem? Komaj kdo je takrat poznal njeno veličastno preteklost, veliko zgodbo njene bliskovite zmage, njenih evropskih uspehov in njene — lahko trdimo — svetovne slave.

Nekega dne se mlada Frančiška Epihova iz Sežane na Krasu odpelje na Dunaj naravnost v Burgtheater, kjer vidi Kainza in kmalu nato postane gojenka Konservatorija, kjer jo uče profesorji Gregori, Römpler, Meixner in A. Heine. Na šolskih predstavah kritiki takoj opazijo njeno izredno nadarjenost in sredi maja 1907 pišejo o njenem »impozantnem liku«, o njenem »klasično lepem« oblikovanju, o njenem talentu za oblikovanje heroičnih vlog ter pri tem namigujejo na bližnji angažma v Burgtheatru. (Wiener Abendpost, Neues Wiener Tagblatt, Illustriertes Wiener Extrablatt, Neue Freie Presse, Die Zeit.)

V jeseni 1907 je mlada igralka že v Zürichu, kjer v režiji direktorja Reuckerja igra svojo prvo vlogo: Devico Orleansko. To je bilo 28. septembra.

Kritika trdi, da je na mah osvojila občinstvo. V novembru je v isti režiji igrala Hero v Grillparzerjevih »Ljubezni in morja valovih«, potem pa kar naprej vrsto velikih vlog: Elizabeto v Sudermannovi igri »Das Glück im Winkel«, Rodope v Hebblovi drami »Gyges und sein Ring«, Heddo Gabler, Marijo Stuart, princeso Eboli v »Don Carlosu«, Magdo v Sudermannovi »Domovini« itd. Odlične kritike so ji pisali D. Wedekind, dr. H. Trog in zlasti dr. Konrad Falke, ki ji je v maju 1908 posvetil posebno študijo.

Jeseni 1910 jo srečamo v ansamblu mannheimskega dvornega gledališča, kasneje pa postane članica berlinskega Nemškega gledališča. Tu se začenja njena najslavnejša doba, ko postane ugledna članica **Reinhardtovega** ansambla, ki z njim gostuje po vseh večjih nemških mestih in tudi drugod: Budimpešta, Petrograd, Riga.

To je mogočno obdobje sodelovanja z najslavnejšimi igralci. V »Sletherniku« igra z **Aleksandrom Moissijem** (1912), v Hebblovi tragediji »Gyges und sein Ring« s **Fridrichom Kaysslerjem** in **Paulom Wegenerjem**, v Schillerjevem »Don Carlosu« pa z **Albertom Bassermannom**, Moissijem in **Mary Dietrichovo**.

Predvsem pa je to obdobje njenih najčudovitejših kreacij: Kasandra, Ifigenija, Vera v »Sletherniku«, Luč v Maeterlinckovi »Sinji ptici«.

1914 in 1915 je igrala v **Gradcu** in **Innsbrucku**. V Innsbrucku je v Grillparzerjevi žaloigri »Sappho« igrala z **Elizabeto Bergnerjevo** (Sappho — Marija Vera, Melita — Bergnerjeva).

V letih 1916 do 1918 je v gledališču v **Gdanku** izoblikovala vrsto pomembnih likov: Ifigenijo, Amelijo v »Razbojnikih«, Elido v »Gospe z morja«, Lady Milfordovo, Medejo (Grillparzerjevo), Heddo in druge.

Poleti 1918 je delala v **Dresdenu**, v sezoni 1918—19 pa v **Baslu**. (Tu je na pr. igrala tudi Anisjo v Tolstojevi drami »Moč teme«.)

Zdaj se Marija Vera vrne v **domovino** in v decembru 1919 nastopi z Milanom Skrbinškom v Sarajevu, igra tam Heddo, spomladi 1920 priredi dramatski večer v **Dubrovniku** in je konec sezone 1919—20 že v **Novem Sadu**, kjer igra Heddo in z njo gostuje v Beogradu. **Beograd** jo takoj angažira. Od tu gre Marija Vera **poslednjič v tujino** (Zürich) in **prvič v svoje domače gledališče v Ljubljani**.

*

Marija Vera zdaj že trideset let ustvarja v svojem domačem gledališču, kjer jo občinstvo in kritika pozdravljata z nič manjšim navdušenjem, kakršnega je bila deležna v velikem svetu.

Izoblikovala je mogočno galerijo visokokvalitetnih likov — žena, mater in gospa (po C. Debevcu) — ki jih ni moč pozabiti, saj jih je ustvarila s tisto genialno preprostostjo, ki je značilna za zrele umetnine. Ne vemo, kaj bi bolj občudovali pri njej: stilno dognanost, veličastno strahoto ali pretresljivo lepoto njenih kreacij? Ali morda »skoraj vseoblastno moč njene igre, zlasti pa govora, kakor ga redko slišimo«? (F. Koblar.)

Ustavljamo se pred mogočnostjo njene umetnosti, ki nam jo bodo približale analize naših gledaliških strokovnjakov in kritikov. In ko ji izražamo svoje občudovanje, ne moremo mimo njenega pomembnega režijskega dela, prav tako tudi ne mimo pomembnega poslanstva, ki ga opravlja na naši Akademiji za igralsko umetnost.

Njen visoki jubilej je hkrati praznik slovenske gledališke umetnosti. Ta praznik meče svojo dovolj močno in čisto luč v sijaj evropske in svetovne gledališke umetnosti.

M. M.

Štirideset let naporne, smele in zmagovite igralske poti na tujem in doma upravičeno postavlja Marijo Vero ne le med prvakinje slovenske, marveč tudi jugoslovanske gledališke umetnosti. Sodi med tiste redke naše umetnike, ki so že v svoji mladosti uspeli tudi na zamejskih odrih in to celo v nemškem kulturnem območju, ki Slovanom ni bilo niti najmanj naklonjeno. Kljub zavidljivim uspehom v zamejstvu se je jubilatka vrnila že po prvi svetovni vojni v domovino in posvetila najzrelejši del svoje umetniške tvornosti slovenski gledališki umetnosti kot igralka pa tudi kot režiserka, po Osvoboditvi pa tudi kot vzgojiteljica našega igralskega naraščaja.

Za vse njeno delo ji ob njenem umetniškem jubileju izrekamo iskreno zahvalo in priznanje!

*Uprava SNG
in
Ravnateljstvo Drame*



Marija Vera



Marija Vera kot Devica Orleanska (Schiller: Devica Orleanska)



Marija Vera kot Porzia (Shakespeare: Beneški trgovec, režija: Maks Reinhardt)

MARIJA VERA O GLEDALIŠČU IN O SEBI

Malo manj kakor pol stoletja je minilo, odkar se je v prvih letih našega stoletja mlado dekle, po rodu iz Kamnika in tedaj živeče na Krasu, odločilo po lastni volji, da se posveti gledališču. Do časa, ko se je poznejša umetnica Marija Vera odločila, da si na Dunaju poišče strokovno izobrazbo za svoj igralski poklic, ki ga je čutila v sebi kot osnovo za svoje življenje, še ni poznala gledališča kot stvarnost v umetniškem izživljanju naroda. Ni poznala slovenskega gledališča, ki si je v tem času usmerjalo svoje prve korake pri oblikovanju svojega prvega stalnega igralskega osebja in gledališkega občinstva. Prvič je stopila v gledališče, ko so se ji na Dunaju odprle možnosti, da postane svet njenih sanj živa stvarnost in njeno iskanje napotek za trdo delo v igralski šoli.

Ko je Marija Vera že bila igralka umetniškega slovesa v Srednji Evropi pred prvo svetovno vojno in je že igrala z nemškimi igralci in igralkami evropskega slovesa, ni predrl glas o njenem igralskem umetniškem življenju v provincionalno ozračje slovenskih gledaliških prizadevanj. Lipah, ki si je s Skrbinskom med prvimi ogledoval Reinhardtove gledališke nastope na Dunaju in o tem poročal v slovenski publicistiki, pripoveduje o ugibanjih slovenskih študentov, ali je v Reinhardtovem ansamblu v resnici Slovenka, skrita pod umetniškim imenom Marije Vere?

Tako je rasla Marija Vera v svoji igralski umetniški veljavi v času pred prvo svetovno vojno in med njo doma skoraj domala neopažena na svoji življenjski poti. Njena igralska pojava je zato bila v maju 1922, ko je prvič stopila na deske slovenskega odra, odkritje i za slovensko igralsko osebje in njegovo vodstvo i za slovensko gledališko občinstvo.

Ko sva v razgovoru z Marijo Vero skušala vzbuditi spomine naše, danes slovenskemu gledališkemu občinstvu tako priljubljene gledališke igralkine in umetnice, se je prvi del razgovora tikal časov njenih mladostnih preizkušenj in moje prvo vprašanje se je glasilo, **kaj da jo je vodilo k njeni mladostni odločitvi za pot h gledališču?**

Kaj me je vodilo? Zapela je v meni tista »čarobna ptička«, lahko ji rečete hrepenenje po umetnosti — pa sem šla, kakor gre mesečnik, čudovita pota, večkrat nevarna, odločno in nenehno. Ze pred svojo odločitvijo sem brala nemške klasike in si ob tem predstavljala svoje prve vloge. Ze sem jih znala na pamet. Slišala sem o gostovanjih gledaliških družin v Trstu, videla jih nisem, in to so bila povečini gostovanja opernih družb. Zato so se vzbujale v meni nejasne predstave, da je absolutno potrebno biti dober pevec, če se hoče h gledališču. Jaz pa pevka nisem bila in že sem mislila, da svojega prizadevanja nikoli ne bom mogla uresničiti. Toda neka znanka, Dekleva, ki je šla na Dunajski konservatorij, me je poučila, da je na Dunaju šola tudi samo za dramsko igro brez petja. Ta znanka je svoj študij zaradi poroke opustila, meni pa je njeno razodetje omogočilo izvršitev sklepa, da sem se podala na Dunaj, da si tamkaj pridobim možnosti za uresničitev svojih sanj.

Marija Vera je na Dunaju pred kritičnimi ljudmi, vzgojitelji na najvišji šoli mladega igralskega naraščaja v habsburški monarhiji dosegla, kar je želela. Sprejeta je bila v igralsko akademijo. Zdaj so sledila leta učenja, pri katerem je vztrajala »neizprosno in trdovratno«, kakor sama pravi. Ker je edino pravilno, da gojenec dela sam s seboj doma, je memorirala doma, delala dan na dan po šest ur sama s seboj, preizkusila vso trdoto tehnike nemškega jezika, si izvežbala muskulaturo, spoznala in doumela pravilne nastavke in — uspela. Uspeh so ji priznali, dasi so se čudili. Zdaj je šla njena pot navzgor in mojemu vprašanju, **kako se je znašla v svojih prvih vlogah v tujem jeziku**, je sledil enostaven odgovor:

Kako se ne bi znašla, ko sem se tujega jezika in odrske izgovorjave učila in so me učili prvi strokovnjaki štiri leta — energično do popolnega obvladanja.

V tem priznanju je skrito štiriletno neumorno in zagrizeno delo učenke, ki vztraja in ne popusti. Dasi je bila vsa nadaljnja leta v staležu dvornega gledališča na Dunaju, jo je vodila njena pot v Svico v Zürich, odondod v Mannheim in nato k Reinhardtovemu gledališču v Berlin. **Kako je v tem času oblikovala svoje prve vloge in kakšne vtiske so zapustili v njej njeni prvi režiserji, predvsem Reinhardt?**

Od mojih prvih vlog pa vse do danes je vsaka njih zaživela v moji duši se razvijala in oblikovala v mojih čutih in hrepenenju po resnici umetniškega ustvarjanja. Prepričana pa sem, da ga ni umetnika, ki bi kdaj ustvaril tak umotvor, kakršnega je gledal pred seboj in v sebi ob uri hrepenečega navdahnjenja. Da bi dosegla ta najvišji cilj, sem si večkrat zaželela božansko genialnega režiserja — pa to so umetniške sanje in prividi.

Reinhardt je bil v mnogočem genialen režiser, predvsem za množično režijo. Znal je vzbuditi čute tisočev, ki jih je vodil, da so sugestivno zgrabili in obvladali strmečo množico gledalcev. Za posameznega igralca je imel zelo različen način dela. Tiste, v katerih je videl in čutil samo prvovrsten igralski material, je obravnaval na svoj način: z njimi je

Marija Vera kot Vera (Hoffmanns-
thal: Slehernik, režija Maks Rein-
hardt)



delal kakor kaplar z regruti. Če pa je njegov odlični umetniški instinkt videl in začutil intuicijo intelektualca — umetniškega ustvarjalca, mu je dal popolno svobodo in v takem primeru je dejal: »Prosim, zaigrajte mi čisto po svoje!«

V času, ko ste igrali v Reinhardtovem ansamblu, ste sodelovali pri filmu in ste bili prva slovenska igralka pri filmu. Kakšne spomine imate na svojo filmsko vlogo?

Ko sem bila pri Reinhardtju, so odkrili mojo podobnost s francosko cesarico Evgenijo, ženo Napoleona III. Obvezali so me, da igram v filmu o nemškem kanclerju Bismarcku vlogo Evgenije. To je bilo tik pred prvo svetovno vojno in seveda še za časa nemega filma. Spoznala sem, da je to tedaj bila izmaličena umetnost, v kateri ni bilo mnogo umetniških možnosti. Vse je bila pantomima, pravemu igralcu pa bo ostalo vedno glavno izrazno sredstvo govor. Zato sem se pri snemanju filma dolgočasila in vse se mi je zdelo nekam zmešno, konfuzno, hipno in nezadostno. Cetudi so bile vaje pred snemanjem, sem ugotovila, da dvakrat enako ne igraš, če ne govoriš. Govor je svojevrsten kapital za igralca in mu nudi podlago za ponovitve istih scen po zasnutku v soglasju s prvotno zamisljivo z mimiko, ki jo narekuje prav govor. Na film sem bila radovedna, toda razočaral me je in umetniško me ni zadovoljil.

Po Vašem delovanju v Reinhardtovem ansamblu s številnimi gostovanji v glavnih evropskih mestih ste bili še v Gdanskju in Baslu. Kakšne razvojne možnosti v socialnopolitičnem in kulturnem pogledu je imela igralka kot ženska v tem času?

Igralski svet v času pred prvo svetovno vojno je bil v Nemčiji svet za sebe v stalni borbi za svoje najosnovnejše pravice. Ta borba je bila



Marija Vera kot Judita (Hebbel:
Judita)

ogorčena in kakor je bilo gledališče povsod v ospredju javnosti, tako je tudi socialna borba igralcev bila javna, nemalokrat znana iz živahnih razprav v nemškem parlamentu. Organizacijsko sta obvladovali socialni položaj igralca dve organizaciji, od katerih je »Deutscher Bühnenverein« združeval delodajalce, med katerimi so bili prenekateri ravnatelji zasebnih gledališč izkoriščevalci v dobesednem pomenu te besede, »Bühnengenossenschaft« pa je bila organizacija delojemalcev, katere glavna skrb je bila zaščititi socialni položaj igralca. Zato sta za pogodbe krožila dva obrazca, od katerih je bil obrazec delodajalske organizacije v socialnem pogledu prava gorostasnost. Po večini se tedanja dvorna gledališča tega obrazca niso držala in dovoljevala igralcem mnogo olajšav, ki jih pri zasebnih podjetjih niso bili deležni. Edino dvorna gledališča so omogočala igralcem plačo tudi med počitnicami. Pri zasebnih gledališčih pa so bili igralci povečini prisiljeni podpisovati pogodbe, ki jim niso dovoljevale plač ob počitnicah ali pa le v redkih primerih. Te pogodbe so omogočale v 15 dnevih odpust igralca, ki po mnenju uprave ni ustrezal vodstvu, niso igralcu omogočale plačanih bolniških dni itd. Pri igralkah je bila po teh pogodbah nosečnost že vzrok odpusta, poleg tega so jim predpisovale celibat in zahtevale od njih nabavo garderobe na lastne stroške, pri čemer niso bili izvzeti niti historični kostumi. To je bila doba, ki so jo sodobniki imenovali doba »bede igralcev«, doba, ki se je nekoliko izpremenila v času po prvi svetovni vojni, ko je prišlo do nekoliko večje socialne zaščite. Iz navedenega je razviden kaj malo zaviden položaj igralke v tej dobi z vsemi nevarnostmi za njeno življenje po socialni in moralni strani.

Igralec in igralka sta bila kljub organizacijsko dobro izvedeni organizaciji delojemalcev le vedno v skrbeh za svoj življenjski obstoj, kar je neposredno vplivalo na njih umetniški izraz in prizadevanje. Če je izgubil svoje mesto, se je moral boriti za naslednji angažma,



*Marija Vera kot Ifigenija (Goethe:
Ifigenija)*

ki ga pri številnem igralskem materialu ni bilo lahko dobiti. Zato je v toliko primerih prišlo samo do začasnih angažmajev, vezanih na določeno časovno kratko razdobje, ali pa do angažmajev, vezanih samo na odigranje določenih vlog. Skratka v umetniškem in socialnem pogledu skrajno nezavidljiv položaj igralca, ki ga je v tem nedvomno še presegal mnogo bolj nevarni socialni položaj igralka.

Kako ste se po prvi svetovni vojni odločili za prihod v Jugoslavijo?

Bilo je po prevratu leta 1919 pred poletnimi počitnicami v Baslu. Končala sem že tudi različna gostovanja; predvsem so tamošnja nemška gledališča hotela videti Ibsenovo »Heddo Gabler«. Tedaj mi je moj kolega, režiser Isajlovič, ki je vodil ta gostovanja, nekega večera rekel: »Kaj pravite, kako bi v Beogradu gledali Heddo Gabler?« Nato je na pol v ironični šali dostavil: »Dokler ne bom jaz tam intendant, pač ne bodo doživeli Ibsena.« Nagajivo sem ga zato vprašala: »Kdaj pa boste tam intendant?« On: »Čakajo me, morda potujem tja prihodnje leto...« Nisem se mogla vzdržati smeha: »Stavim, da bom pred vami tam!« To mu je zaprlo sapo: »Saj ste pravkar tu podpisali novo in sijajno pogodbo?« Vztrajala sem: »Stavite?« Samo pogledal me je in nič več.

Nekaj dni pozneje sem se peljala na jugoslovansko poslaništvo v Bern, pokazala tam brzojav gledališke uprave iz Beograda, v katerem so me nekaj dni prej klicali v Beograd, in dobila sem potni list za Jugoslavijo. Se istega večera sem ga od daleč pokazala Isajloviču rekoč: »Na svidenje v Beogradu, ali naj izročim tam vaše pozdrave?« Osuplo me je pogledal: »Saj ste znoreli!« Jaz pa sem šla v novo Jugoslavijo. Cetudi sem imela v enem žepu pogodbo za Basel, v drugem po ugodnosti za Kiel, je odločil potni list. Mikalo me je, vlekle, vabilo...

Komaj dobrega pol leta pozneje smo igrali v Narodnem pozorištu v Beogradu »Heddo Gabler« v srbskohrvaškem jeziku in časnikarji so rekli: »Evropa je prišla k nam!«

In kako je bilo, ko ste prišli v Ljubljano, kakšni so bili Vaši vtisi in kaj Vam je pomenila Ljubljana v Vašem igralskem življenju?

Leta 1922 me je Ljubljana povabila na gostovanje. Igrala sem Marijo Stuart in Elizabeto, pozneje Heddo Gabler. Zabavno je bilo, da prvotno v Ljubljani niso vedeli in verjeli, da znam slovensko, preden nisem na odru spregovorila.

In kako da sem ostala v Ljubljani? Zgodilo se je v jeseni 1923, ko sem vnovič gostovala v Ljubljani. Jesen je bila krasna in pisana in tivolski gozd je gorel v zlatu. Sedela sem na klopci zgoraj, kjer se že vidi Rožna dolina. Vil in hiš tam blizu še ni bilo. Pa me je prešinila misel, ki je bila tako močna, da me je kar zbolela: »Tam v gozdnem kottičku bi se lepo podala bela stavba za delo, počitek in sanje...« Tako sem ostala v Ljubljani, da si sezidam gnezdo kakor lastovka brezdomka, in začelo se je moje življenje v Ljubljani. Igralskega življenja ne morem ločiti od zasebnega. Pregloboko se preliva drugo v drugo.

Kaj sodite o umetniškem razvoju slovenskega gledališča?

Slovensko gledališče v Ljubljani se je čudovito hitro in lepo razvilo. Naše igralsko osebje in ljubljansko gledališko občinstvo tvorita idealno skupnost, ki bi bila lahko v veselje in ponos vsakemu evropskemu mestu, kjer goje in ljubijo igralsko umetnost.

Kaj mislite o bodočnosti slovenskega gledališča in našega igralskega naraščanja?

Naša Akademija za igralsko umetnost si prizadeva, da bi dala svojim gojencem neobhodno potreben temelj igralske umetnosti, to je tehnično znanje in obvladanje odrskega jezika in odrske dikcije. Material in izrazno sredstvo igralčeve je predvsem govor, beseda — barva, niansa govora.

Otrok bi to razumel — in vendar so »preroki« med nami, ki baje trdijo in oznanjajo, da je govor na odru čisto postranska stvar, tako rekoč ovira genialnemu igralcu. Jaz bi rekla, da so to nezalci in lenuhi, ki jim resno delo ne diši, pa čeprav kriče: »Talent je glavno!«

Res je, talent je poglavitni in osnovni pogoj za igralca in za marsikaterega drugega umetnika. Toda, naj povedo ti, kako naj igralec igra Shakespeara ali Ibsena ali kogarkoli izmed domačih in tujih dramatskih pisateljev, če ne bo znal govoriti? Govoriti na odru tako, kakor to zahteva drama kot besedna umetnina, kakor to zahteva igralska umetnost že od nekdaj kot izrečni in poglavitni govorni izraz? Mar v predmetnem dialektu? Jezik je muzika, naš talent pa komponist! Umetnost pač ne trpi trivialnosti!

Ko sva dospela z Marijo Vero do te točke najinega razgovora in se je umetnica razgrela, kakor da sporoča živo poslanstvo svoje zrele in življenjsko preizkušene igralske umetnosti, sva hkrati končala najin pomenek z mislijo na tiste slovenske igralce, ki bodo prišli, da nadaljujejo s svojim igralskim poslanstvom tam, kjer jim bodo izročili svoja umetniška dognanja naših starih in preizkušenih tvornih igralskih sil prav ti naši stari igralci v varstvo za nadaljnji razvoj in oplemenitev slovenskega igralskega izraza.

Trajan.

IGRALSKE VLOGE MARIJE VERE

SEZONI 1907/08 in 1909/10 (Zürich)

| | | |
|---------------|--------------------------|--------------------|
| Schiller | Devica Orleanska | Johana |
| Grillparzer | Ljubezni in morja valovi | Hero |
| Ibsen | Hedda Gabler | Hedda |
| Sudermann | Tiha sreča | Elizabeta |
| Schiller | Marija Stuart | Marija Stuart |
| Sudermann | Domovina | Magda |
| Hebbel | Gyges in njegov prstan | Rhodope |
| Schiller | Fiesco | Leonora |
| Ibsen | Stavbenik Solness | Alina |
| Shakespeare | Macbeth | Hekate |
| Hoffmannsthal | Norec in smrt | Mati |
| Schiller | Viljem Tell | Armgardt |
| Schiller | Don Carlos | princesa Eboli |
| Schiller | Don Carlos | Elizabeta Valois |
| Shakespeare | Rihard II | kraljica Elizabeta |
| Hardt | Nori Tantris | Isolda |
| Rostand | Cyrano de Bergerac | Roksana |
| Hebbel | Nibelungi (obe drami) | Kriemhilda |

SEZONE 1911—1916 (Pri Reinhardt u in gostovanja)

| | | |
|---------------|---------------------|-----------------|
| Hoffmannsthal | Slehernik | Vera |
| Sofoklej | Oidip | Jokasta |
| Maeterlinck | Sinja ptica | Luč |
| Goethe | Faust, 2. del | Helena |
| Ajshil | Orestija | Kasandra |
| Shakespeare | Romeo in Julija | grofica Capulet |
| Grillparzer | Sappho | Sappho |
| Shakespeare | Kralj Lear | Goneril |
| Hebbel | Herodes in Mariamna | Mariamna |
| Ibsen | Mali Eyolf | Rita |
| Shakespeare | Henrik IV. | markiza |
| Shakespeare | Kar hočete | Viola |
| Grillparzer | Prababica | Berta |
| Schiller | Nevesta iz Messine | Izabela |
| Shakespeare | Beneški trgovec | Porzia |

SEZONA 1917—18 (Gdansk)

| | | |
|-------------|------------------------------|----------------|
| Habbe | Mati Zemlja | Hella |
| Goethe | Ifigenija | Ifigenija |
| Anzengruber | Krivoprisežnik | Vroni |
| Harlan | Nürnbergsko jajce | Eva |
| Schiller | Wallenstein | grofica Terzky |
| Hauptmann | Samotni ljudje | Ana Mahr |
| Sudermann | Iz trilogije Svet brez bogov | Lucila |

| | | |
|-------------|-------------------------|------------------|
| Schiller | Razbojniki | Amalija |
| Gutzkow | Uriel Acosta | Judita |
| Hauptmann | Beg Gabriela Schillinga | Hanna Elias |
| Ibsen | Gospa z morja | Elida |
| Wildenbruch | Rabensteinerica | Bersabe |
| Hebbel | Marija Magdalena | Marija Magdalena |
| Schiller | Kovarstvo in ljubezen | lady Milfordova |
| Shakespeare | Sen kresne noči | Hipolita |
| Zweig | Hiša ob morju | Katarina |
| Grillparzer | Medeja | Medeja |

SEZONA 1918—19 (Basel)

| | | |
|-----------|----------------|---------|
| Tolstoj | Moč teme | Anisja |
| Shaw | Mož, ki odloča | Dama |
| Lessing | Emilia Galotti | Orsina |
| Schiller | Viljem Tell | Hedvika |
| Hebbel | Judita | Judita |
| Bernoulli | Zenin v Delfih | Irena |

SEZONA 1919—20 (Sarajevo in gostovanja)

| | | | |
|------|-------------|-------------------------|--------------------------------|
| | Vojnovič | Imperatrix | Carica |
| | Shakespeare | Othello | Desdemona |
| pon. | Ibsen | Hedda Gabler | Hedda |
| pon. | Hebbel | Judita | Judita |
| | Vojnovič | Gospodja sa suncokretom | ona |
| | Schnitzler | Gospodja sa stiletom | Paulina |
| | Bojič | Kraljeva jesen | Simonida, četrta kraljeva žena |
| pon. | Shaw | Mož, ki odloča | Dama |
| | Wilde | Firentinska tragedija | žena |

SEZONA 1920—21 (Novi Sad)

| | | | |
|------|----------|-------------------------|----------|
| pon. | Bojič | Kraljeva jesen | Simonida |
| | Vojnovič | Allons enfants | Deša |
| pon. | Ibsen | Hedda Gabler | Hedda |
| pon. | Vojnovič | Gospodja sa suncokretom | ona |

SEZONI 1921—22 in 1922—23 (Beograd)

| | | | |
|------|-------------|----------------------|---|
| pon. | Ibsen | Hedda Gabler | Hedda |
| | Shakespeare | Rihard III. | kraljica Margareta |
| | Maeterlinck | Tentažilova smrt | Igrena |
| | Nušić | Nahod | carica Jelena |
| | Ibsen | John Gabriel Borkman | Ela |
| | Ibsen | John Gabriel Borkman | gospa Borkman |
| | Strindberg | Oče | Lavra |
| pon. | Schiller | Marija Stuart | Marija in Elizabeta (gostovanje v Ljubljani) |

SEZONA 1923—24

| | | |
|------------------|--------------------|--------------------------|
| pon. Ibsen | Hedda Gabler | Hedda k. g. (gostovanje) |
| pon. Hebbel | Judita | Judita k. g. |
| pon. Ibsen | Gospa z morja | Elida Wangel k. g. |
| pon. Ibsen | Hedda Gabler | Hedda |
| Shakespeare | Hamlet | Gertruda |
| Shakespeare | Othello | Desdemona |
| Milčinski | Mogočni prstan | Kraljica belih vil |
| pon. Shakespeare | Beneški trgovec | Porzia |
| Shaw | Cezar in Kleopatra | Ftateeta |
| Jalen | Dom | Ana |

SEZONA 1924—25

| | | |
|------------------|--------------------|-------------|
| Meško | Pri Hrastovih | Tončka |
| Zupančič | Veronika Deseniška | Jelisava |
| pon. Shakespeare | Hamlet | Gertruda |
| pon. Ibsen | Rosmersholm | Rebeka West |
| Benavente | Roka roko umije | Leande |

SEZONA 1925—26

| | | |
|------------------|----------------------|-----------------|
| Shakespeare | Zimska pravljica | Hermiona |
| pon. Goethe | Ifigenija na Tavridi | Ifigenija |
| Golar | Zapeljivka | Jera |
| pon. Zupančič | Veronika Deseniška | Jelisava |
| Pirandello | Henrik IV. | Markiza Matilda |
| Shaw | Pygmalion | ga. Higginsova |
| Ibsen | John Gabriel Borkman | Gunhilde |
| pon. Shakespeare | Hamlet | Gertruda |

SEZONA 1926—27

| | | |
|------------------|-----------------------|-----------------------|
| Shakespeare | Macbeth | Lady Machethova |
| Galsworthy | Joy | Mrs. Hope |
| pon. Schiller | Kovarstvo in ljubezen | Lady Milford |
| Nestroy | Lumpacivagabundus | Fortuna |
| pon. Shakespeare | Hamlet | Gertruda |
| Engel | Večni mladenič | Rozina pl. Dollereder |

SEZONA 1927—28

| | | |
|------------------|----------------|-----------------------|
| pon. Engel | Večni mladenič | Rozina pl. Dollereder |
| Kulundžić | Polnoč | Lenka |
| pon. Shakespeare | Hamlet | Gertruda |
| Hasenclever | Boljši gospod | I. ženska |
| Shaw | Kandida | Kandida |
| Gregorin | INRI | Marija |
| Novačan | Herman Celjski | Barbara |

SEZONA 1928—29

| | | |
|------------------|----------------------------|-------------------------|
| pon. Novačan | Herman Celjski | Barbara |
| pon. Shakespeare | Romeo in Julija | Grofica Capulet |
| Jager-Schmidt | Kukuli | Marie Claire Germoisova |
| Capek | Stvar Makropulos | Emilije Marty |
| Lev Tolstoj | Zivi mrtvec | Ana Dimitrijevna |
| Cankar | Lepa Vida | Mati |
| Golia | Peterčkove poslednje sanje | Kraljica Alenka |
| Rostand | Cyrano de Bergerac | Mati Marguerita |
| pon. Gregorin | INRI | Marija |

SEZONA 1929—30

| | | |
|---------------|----------------------------|-----------------------|
| Goethe | Faust | Zli duh |
| Ibsen | Strahovi | Helena Alvingova |
| Strindberg | Nevesta s krono | Kerstina mati |
| Schiller | Don Carlos | Vojvodinja Olivareška |
| pon. Golia | Peterčkove poslednje sanje | Kraljica Alenka |
| Shakespeare | Vihar | Junona |
| pon. Gregorin | INRI | Marija |
| Maugham | Sveti plamen | Mrs. Tabret |

SEZONA 1930—31

| | | |
|------------------|----------------------------|-------------------|
| pon. Shakespeare | Sen kresne noči | Hipolita |
| Leskovec | Kraljična Haris | Gospa Osojnica |
| pon. Maugham | Sveti plamen | Mrs. Tabret |
| pon. Golia | Peterčkove poslednje sanje | Kraljica Alenka |
| Nalkowska | Dom osamelih žena | Celina Belska |
| Hoffmannstahl | Slehernik | Slehernikova mati |
| Franck | Vzrok | Mati |

SEZONA 1931—32

| | | |
|--------------------|----------------------------|-------------------|
| pon. Hoffmannstahl | Slehernik | Slehernikova mati |
| Grum | Dogodek v mestu Gogi | Gospa Tereza |
| Cankar | Kralj na Betajnovi | Hana |
| Rostand | Vest | Luiza |
| pon. Golia | Peterčkove poslednje sanje | Kraljica Alenka |
| Golia | Jurček | Nevihta |
| pon. Franck | Vzrok | Mati |
| Sophokles | Oidipus | Jokaste |

SEZONA 1932—33

| | | |
|--------------------|-----------------|-------------------|
| pon. Hoffmannstahl | Slehernik | Slehernikova mati |
| pon. Shakespeare | Sen kresne noči | Hipolita |
| pon. Rostand | Vest | Luiza |

| | | |
|-----------------------|------------------------|----------------|
| Ibsen | Gospa Inge na Oestrotu | Gospa Inge |
| Merežkovskij | Carjevič Aleksej | Carica Marfa |
| pon. Golia | Jurček | Nevihata |
| Yeats | Gospa Cathleena | Ana |
| pon. Shakespeare | Hamlet | Gertruda |
| pon. Gregorin-Tominec | INRI | Marija |
| Molière | Tartuffe | Gospa Pernelle |

SEZONA 1933—34

| | | |
|-----------------------|----------------------------|-------------------|
| Strindberg | Sonata strahov | Mumija |
| pon. Shakespeare | Hamlet | Gertruda |
| pon. Molière | Tartuffe | Gospa Pernelle |
| Klabund | Praznik cvetočih češenj | Tomani |
| pon. Golia | Peterčkove poslednje sanje | Kraljica Alenka |
| Deval | Gospodična | Gospodična |
| Tavčar-Marija Vera | Visočka kronika | Pasaverica |
| pon. Gregorin-Tominec | INRI | Marija |
| Ortner | Mojster Anton Hit | Cevljarica |
| pon. Hoffmannstahl | Slehernik | Slehernikova mati |

SEZONA 1934—35

| | | |
|--------------------|----------------------------|----------------------------------|
| Rostand | Orlič | Marija Luiza, Parmska vojvodinja |
| pon. Klabund | Praznik cvetočih češenj | Tomani |
| Strindberg | Velika noč | Gospa Heyst |
| Nušič | Zalujoči ostali | Tetka |
| pon. Golia | Peterčkove poslednje sanje | Kraljica Alenka |
| pon. Golia | Jurček | Nevihata |
| Wilde | Bumbury | Lady Bracknell |
| pon. Hoffmannstahl | Slehernik | Slehernikova mati |
| Gregorin | V času obiskanja | Mati Marija |
| Arse | Izdaja pri Novari | Turmannova mati |

SEZONA 1935—36

| | | |
|----------------|--------------------|-------------------|
| pon. Arse | Izdaja pri Novari | Turmannova mati |
| pon. Sophokles | Kralj Edip | Kraljica Jokastv |
| Golia | Bratomor na Metavi | Neža |
| Wildgans | Dies Irae | Elizabeta Fallmer |
| Vesnič | Gosposki dom | Spasenija |
| pon. Gregorin | V času obiskanja | Mati Marija |
| Besier | Tiran | Anabela |

SEZONA 1936—37

| | | |
|--------------|----------------------------|--------|
| pon. Rostand | Vest | Luiza |
| Begović | Tudi Lela bo nosila klobuk | Domina |
| Zigon | Ce se utrga oblak | Ana |

Ferber
pon. Merežkovskij
pon. Rostand

Simfonija 1937
Peter in Aleksej
Cyrano de Bergerac

Carlotta Vance
Carica Marfa
Mati Marguerita

SEZONA 1937—38

Shakespeare
Capek
pon. Golia
pon. Zupančič

Julij Cezar
Bela bolezen
Peterčkove poslednje
sanje
Veronika Deseniška

Kalpurnija
Mati
Kraljica Alenka
Jelisava

SEZONA 1938—39

Wuolijoki
Strindberg
Golia
pon. Zupančič
Pirandello
Tolstoj

Zene na Niskavuoriju
Labodka
Dobrudža
Veronika Deseniška
Kaj je resnica
Zivi mrtvec

Mati na Niskavuoriju
Mačeha
Zakotnikova mati
Jelisava
Gospa Frole
Ana Pavlova

SEZONA 1939—40

Medved
Shaw
Scribe
pon. Wuolijoki
pon. Golia
pon. Klabund
pon. Shakespeare

Kacijanar
Hudičev učenec
Kozarec vođe
Zene na Niskavuoriju
Peterčkove poslednje
sanje
Praznik cvetočih češenj
Hamlet

Eliza
Gospa Dudgeonova
Vojvodinja Marlborough
Mati na Niskavuoriju
Kraljica Alenka
Tomani
Gertruda

SEZONA 1940—41

pon. Wuolijoki

Zene na Niskavuoriju

Mati na Niskavuoriju

SEZONA 1941—42

Rino Alesi
Jalen
pon. Golia

Katarina Medičejska
Dom
Peterčkove poslednje
sanje

Katarina Medičejska
Ana

Jurčič-Kersnik-Go-
vekar

Rokovnjači

Kraljica Alenka
Gospa Poljakova

SEZONA 1942—43

Gregorin
pon. Ibsen
D'Annunzio

Oče naš
Gradbenik Solnes
Jorijeva hči

Stara mati
Gospa Alina Solnesova
Candia della Leonessa

SEZONA 1943—44

Ibsen
pon. Schiller

Normanski junaki
Marija Stuart

Hjördis
Elizabeta

SEZONA 1944—45

| | | |
|---------------------------|--------------------------------|----------------------------------|
| pon. Schiller Lagerlöf | Marija Stuart Gösta Berling | Elizabeta Margareta Samzelius |
|---------------------------|--------------------------------|----------------------------------|

SEZONA 1945—46

| | | |
|-------------------|--|---------------------------------|
| Pucova Simonov | Svet brez sovraštva In tako tudi bo | Svetelovka Marija Sergejevna |
|-------------------|--|---------------------------------|

SEZONA 1946—47

| | | |
|---|---|--|
| Kreft Molière Car Emin pon. Shaw | Velika puntarija Učene ženske Na straži Hudičev učenec | Uršula Hening Filaminta Luce Gospa Dudgeonova |
|---|---|--|

SEZONA 1947—48

| | | |
|-------------------------------|---------------------|--------------------------------|
| Levstik-Kreft pon. Molière | Tugomer Tartuffe | Stara Vrza Gospa Pernellova |
|-------------------------------|---------------------|--------------------------------|

SEZONA 1948—49

| | | |
|----------------------|---------------------------|----------------------------|
| Cankar Gribojedov | Hlapci Gorje pametnemu | Jermanova mati Kneginja |
|----------------------|---------------------------|----------------------------|

SEZONA 1949—50

| | | |
|--|--|---|
| pon. Cankar Miller pon. Gribojedov | Hlapci Vsi moji sinovi Gorje pametnemu | Jermanova mati Kate Keller Kneginja |
|--|--|---|

SEZONA 1950—51

| | | |
|--------------|-------------------|----------|
| Garcia Lorca | Dom Bernarde Albe | Bernarda |
|--------------|-------------------|----------|

SEZONA 1951—52

| | | |
|---------------------------------------|--|--|
| pon. Cankar Shakespeare Anouilh | Hlapci Rihard Tretji Povabilo v grad | Jermanova mati Vojvodinja Yorška Gospa Desmermortesova |
|---------------------------------------|--|--|

REZIJE:

| Dan premiere: | Avtor: | Delo: |
|--------------------|--------------------|-------------------------|
| 13. februarja 1925 | Ibsen | Rosmersholm |
| 3. oktobra 1925 | Goethe | Ifigenija na Tavridi |
| 31. marca 1926 | Ibsen | John Gabriel Borkman |
| 19. januarja 1928 | Shaw | Kandida |
| 25. septembra 1929 | Ibsen | Strahovi |
| 11. marca 1931 | Nalkowska | Dom osamelih žena |
| 21. oktobra 1932 | Ibsen | Gospa Inge na Oestrotru |
| 3. marca 1934 | Tavčar—Marija Vera | Visoška kronika |
| 12. novembra 1942 | Shaw | Gradbenik Solnes |

BIBLIOGRAFIJA MARIJE VERE

- Judita, Pentezileja, Saloma (k premieri Hebblove »Judite«), Gled. list 1923/24, šte. 2.
- Elida (k premieri Ibsenove »Gospe z morja«), Gled. list 1923/24, šte. 4.
- Kako igralec-umetnik ustvarja, Dom in Svet 1924, str. 75.
- Rosmersholm (Po nemškem uvodu v Ibsenovo dramo), Gled. list 1924/25, šte. 10, 11, 12.
- »Ifigenija« v Goethejevem življenju, Gled. list 1925/26, šte. 1 (ponatis »Jutro«, 30. sept. 1925).
- John Gabriel Borkman, Gled. list 1925/26, šte. 15.
- Shaw: Kandida (Misterij ljubezni), Gled. list 1927/28, šte. 8.
- Muza Otona Župančiča v mojih spominih, Gled. list 1927/28, šte. 9.
- Zakaj? (Ob vrnitvi z dopusta v Svici), Razgled 1927/28 str. 89.
- Helena Alving — mater dolorosa, Gled. list, drama 1929/30, šte. 3.
- Gospa Inger na Oestrotu, Gled. list, drama, 1932/33, šte. 6.
- Gospa Inger (Razgovor, Maša Slavčeva), Zenski svet 1932, str. 291.
- Pred 25 leti..., Zenski svet 1934, str. 34.
- O dramatizaciji »Visoške kronike« (Razgovor, Frigid), Jutro, 28. II. 1934.
- Marija Vera o »Visoški kroniki« (Ivo Peruzzi), Zena in dom 1934, str. 91.
- Ob »Gradbeniku Solnesu« (Obisk pri Mariji Veri, M. Slavčeva), Slov. Narod, 11. novembra 1942.
- Ivanu Levarju v slovo, Slov. Poročevalec 1. decembra 1950.
- Dramatizacija:** Tavčar: Visoška kronika 1934.

CLANKI O MARIJI VERI

- Marija Vera (Fr. Lipah), Gled. list 1922/23, šte. 2.
- Marija Vera, Jutro, 18. maja 1922.
- Različne kritike (beograjska in švicarska kritika o igralkini vlogi kot Hedda Gabler), Gled. list 1922/23, šte. 5.
- Marija Vera (Ciril Debevec), v zborniku »Slovenska žena« 1926, str. 139.
- Marija Vera (Ciril Debevec), v zborniku »Ljubljansko narodno gledališče v letu 1928,« str. 15.
- Marija Vera (Silvester Škerl), Domači prijatelj 1928, str. 67.
- Marija Vera (ob 25-letnici njenega umetniškega delovanja, Fr. Lipah) Gled. list drama 1933/34, šte. 13.
- Marija Vera (Maša Slavčeva), Zenski svet 1934, str. 36.
- Praznik Marije Vere (Razgovor ob 25-letnici dela, Lojze Golobič), Slovenec, 3. marca 1934.
- Marija Vera — umetnica (Fran Koblar), Slovenec, 3. marca 1934.
- Za 25-letnico umetniškega dela Marije Vere (Frigid), Jutro, 3. marca 1934.
- Marija Vera — dvajset let v naši drami (Katarina Spurova), Jutro, 2. decembra 1943.
- Obisk pri Mariji Veri (Božidar Borko), Slov. Poročevalec, 16. decembra 1951.

JEAN ANOUILH IN NOVEJŠE FRANCOSKO GLEDALIŠČE

Med mladimi francoskimi dramatikami, ki so se uveljavili v zadnjih letih pred drugo svetovno vojno, ali po njej, je Jean Anouilh po soglasni sodbi francoske kritike najmočnejša osebnost z izrazito dramatsko nadarjenostjo, s svojim izvirnim svetom, s posebnim vzdušjem v svojih igrah in s svojimi postavami. Tako kakor na primer v generaciji pred njim Salacrou, se tudi Anouilh izraža samo v dramski obliki. Formalno ni izrazit revolucionar, marveč v nekem smislu nadaljuje in izpopolnjuje tisti stil, ki so ga do take popolnosti razvile prejšnje generacije francoskih dramatikov. Pri njem na primer ne najdemo samo vplivov starejše francoske komedije, ampak nekako nadaljuje tam, kjer je v prejšnji generaciji končal Giraudoux.

Kakor pri vseh vidnejših imenih v generaciji pred njim, je tudi njegovo delo ozko zvezano z živahnim razvojem francoskega gledališča med dvema vojnama. Da ga bomo v prizadevanjih novejšega francoskega gledališča uvrstili na prvo mesto, preglejmo na kratko razvoj novejšega francoskega gledališča in francoske dramatike.

Razvoj novejšega francoskega gledališča

Po prvi svetovni vojni se je tisto francosko gledališče, ki je rastle deloma iz naturalističnih, deloma pa iz simbolističnih osnov, že preživelo. Salonska patetika, Briexuxova ganljiva retorika, verbalizem in konvencionalnost sicer nadarjenega Henryja Batailla, spretnost Henryja Bernsteina, ki več kot štirideset let pošilja na oder hitro pozabljene igre, pa tudi prerahle, nejasne postave izzvenevajočega simbolističnega gledališča, vse to ni moglo več osvojiti gledalcev.

Kritika, ki pregleduje dramsko produkcijo, nastalo ob koncu stoletja in v času do povojne obnove francoskega gledališča, ne soglaša zmeraj v tem, kaj je živo in kaj bo moglo prihodnjim generacijam še kaj povedati. Med dramatikami, ki lahko upajo, da bodo s tem ali onim delom ostali živi, navajajo: Edmonda Rostanda s »Cyranojem Debergeracom«, dalje Jarryja, nekateri Feydeauja, o Françoisu de Curelu, ki je zajemal družbene probleme s psihološke strani, so sodbe deljene; nekateri navajajo nekaj del simbolističnega dramatika Maeterlincka, soglašajo pa, da bo ostalo nekaj del Georgesa Courtelina. Prav tako soglašajo za nekaj del Paula Claudela, ki so ga prav zadnja leta precej uprizarjali in ki je še leta 1930 napisal dramo »Svileni čevlji« in pokazal močno ustvarjalno silo. Če se zanesemo na te sodbe, vidimo, da bera tega obdobja ni ravno velika.

Potreba po temeljiti obnovi gledališča in dramatike je bila očitna. Tudi realistična revolucija, ki jo je ob koncu stoletja povzročil v gledališču režiser Antoine, se je zdavnaj preživela. Povojni čas je odkril, da v gledališču ni bistveno posnemanje resničnosti, jasno je pokazal, da je treba odkriti novo estetiko gledališča, nov svet, ki je le njemu lasten, nov stil. In v takem vzdušju se je pojavil prvi veliki reformator francoskega gledališča Jacques Copeau. Če so se reformatorji pred njim ukvarjali predvsem s tehničnimi problemi (Antoine), je Copeau postavil etični problem na prvo mesto. Vedel je, da bo lahko prerodil gledališče le, če bo dosegel »obnovo človeka v gledališču«, in če bo, kakor je dejal, »postavil igralca v šolo poezije in pesnika v šolo odra«. In prav to zadnje je za stil in smer novejšega francoske dramatike zelo pomembno. Njegovi učenci so pod njegovim vplivom izvršili obnovo gledališča, ki je sanjal o njej. In ti so: režiser in igralec

Dullin, ki mu je bila predvsem pomembna pesniška resničnost dramskega dela; režiser in igralec Jouvét, zagovornik gledališča, kjer je tekst in služba tekstu poglavitna stvar, in ki je želel doseči tak gledališki izraz, da se bodo v njem združevale »poezija, milina in plemenitost«, kakor je dejal. Duhovni dedič Copeaujev je tudi Georges Pitojev, ki je njegovo delo šlo v isti smeri in so ga vodili podobni principi. Nekoliko drugačen je virtuozi Gaston Baty, ki hoče odkriti vsa izrazna sredstva, ki jih oder lahko sprejme, da z njimi dá tekstu še vse tisto, kar se je izgubilo med pesnikovimi sanjami in besedo.

Ti režiserji, ki so ustanovili znani Kartel štirih, so ustvarili novo estetiko francoskega gledališča. Z njihovim delom je zvezana vrsta pomembnih pojavov. Najprej to, da so gledališče hoteli odpreti fantaziji in so zato pritegnili k sodelovanju na primer tudi najoriginalnejše slikarje. Nadomestili so spretno dekoraterske tehnike, ki pa so bili brez ustvarjalne fantazije. Dekor se spremeni, podoben je bežni, a učinkoviti skici, ki dá gledalčevi domišljiji le poglavitno oporo. Poskusili so opustiti vse nebitno, vse, kar preveč konkretizira in moti. Tako je Pitojev pri neki režiji označil ves prostor samo z barvnimi trakovi, ki so pred ozadjem iz črnega žameta označevali poglavitne obrise. Po zaslugi teh režiserjev je francoski oder spet postavljajal gledalca v tisti magični svet lepote in poezije, ki je brez njega mrtvo vsako gledališko prizadevanje.

In še nekaj pojavov je značilnih za to obdobje. Značilno je, da francosko gledališče ni ostalo več izolirano od sveta, kakor skoraj vse devetnajsto stoletje, marveč je v tem obdobju sprejelo in pokazalo številne tuje avtorje: Shakespeara, Shawa, Pirandella, Strindberga, Calderona, Čehova, dramatisacije Dostojevskega itd. Vsi ti avtorji so prinesli novo, doslej neznano noto in so služili mladim francoskim dramatikom za zgled in merilo.

Drug pojav, ki je zelo pomemben, pa je obnovljeno zanimanje za antične in francoske klasike, ki je prišlo z univerze. V klasičnih so raziskovalci začeli odkrivati utrip življenja in še ne odmrlo poezijo. In to je odmevalo tudi v gledališču. Dullin, Jouvét, Baty in drugi so uprizorili in obnovili »pomladila« vrsto klasičnih del. Klasični miti so inspirirali nove dramatik. Ilijada in Odiseja sta inspirirali Giraudouxa, Ajshilos s svojo silovitostjo Claudela, Sofokles v zadnjem času Anouilha. Pojavi se cela vrsta del z antičnimi snovmi, ki pa v njih zmeraj odseva tudi sodobnost s svojo problematiko (Gide, Cocteau, Giraudoux in drugi).

Opozoriti pa je treba še na neko, za francosko dramatiko zelo pomembno dejstvo: na ozko zvezo, na prijateljsko sodelovanje med ustvarjalci novega gledališča in med novo generacijo francoskih dramatikov. Prav temu pojavu se mora prva povojna pa tudi poznejša generacija dramatikov zahvaliti za vrsto pobud, vrsto dragocenih izkušenj, za tisto vabljivo, oplajajočo atmosfero, ki je izžarevala iz poglavitnih središč francoskega gledališča. Gledališču pa je to sodelovanje dalo vrsto dragocenih umetnin, zaradi katerih sodi tudi obdobje med najzanimivejša obdobja francoskega gledališča sploh. Paris je zato postal eno najpomembnejših gledaliških središč.

Tako sta na Giraudouxa in Salacrouja močno vplivala Dullin in Jouvét, pa tudi Jouvétov sodelavec in igralec Pierre Renoir, ki je romanopisca nagovoril, naj piše tudi za gledališče. Ko je Salacroujev »Patchouli« doživel neuspeh, se je Dullin javno spoprijel z nerazumevajočo kritiko in z občinstvom ter branil delo, ki je vanj verjel. (Glej: Salacrou, Théâtre I.).

Pod takimi vplivi in ob takem vodstvu se je izoblikovala morda najmočnejša postava sodobnega francoskega gledališča — Jean Giraudoux

kompromisom, upira se preteklosti in družini, ki jo po dolgi izgubi spomina spet najde. V tem delu se je že pokazal mojstra dramatskih sredstev. Sledijo igre »Ples tatov« (1937), burkasta komedija-balet z izrednimi komičnimi učinki, »Sestanek v Senlisu« (1937) in »Leokadija« (1939). V »Evridiki« (1942), ki je, kakor je ugotovila kritika, najbolj črna od črnih iger, je ustvaril sugestivno tragično vzdušje, igro z močnimi dialogi, originalnimi situacijami in dobro opazovanimi osebami. Velik uspeh je dosegel z »Antigono« (1943), za katero je dobil inspiracijo od Sofokleja. Zgradba je popolna, dialog je skop in jedek. S to tragedijo je dokazal resnično mojstrstvo. V okupirani Franciji so videli v dialogu med uporno Antigono in tiranom Kreonom aluzijo na sodobnega tirana, ki je zaslužil Francijo. Zato je drama pomenila največji gledališki uspeh med vojno. Po vojni je Anouilh napisal že vrsto del: »Romeo in Jeanetta« (1946), »Povabilo v grad« (1947); »Ardela«, kjer je spet prijel temo upora, upora junakinje proti družini, ki ji prepoveduje ljubiti, obenem pa pomeni drama tudi avtorjevo obsodbo meščanske hinavščine; delo je imelo velik uspeh; »Ponovitev ali kaznovana ljubezen«, ki spominja na Marivauxa; »Colomba«; zadnje njegovo delo je »Valček toreadorjeve« (1952), ki mu je kritika sicer priznala mojstrstvo, a mu je očitala preveliko mračnost in obteženost.

Zaradi izredne nadarjenosti, zaradi dovršenega obvladanja dramske tehnike, zaradi vrste dramatičnih mojstrov, zavzema Anouilh v francoski dramatik častno mesto. Vendar kritika pripominja, da se bo moral rešiti oseb in tém, ki so pomenile izvornost in lepoto njegovih prvih del, ki jih pa zadnji čas le prevečkrat ponavlja. Ker je sredi razvoja, bo francoskemu gledališču gotovo ustvaril še pomembna dela.

Povabilo v grad

Povabilo v grad je komedija, ki jo je Anouilh uvrstil v tretjo skupino svojih iger, v bleščeče se igre. V tej komediji je čudovito uporabil pravilo, da se dramatik mora poigrati z osebami, strastmi, zapletki in značaji, z besedami in situacijami. Videti pa je, da si je v tem primeru igro hoté kar mogoče otežil. Izbral si je namreč najtipičnejše, obrabljene, malo verjetne figure stare komedije in je vanjo postavil: dvojčka, ki sta si tako podobna, da ju vsi zamenjujejo — prvi ciničen in rezek, drugi je dober in rahločuten; dalje plemenito, bistrovidno, rezko starko z dobrim srcem; mlado, čisto dekle, prečisto, da bi bilo verjetno; staro, smešno mater, ki je pripravljena hčer takoj prodati; milijonarja, ki je sit svojega bogastva; strahopetca, slabiča, zvestega slugo, staro samko, ki govori tudi v verzih. Izbral si je dvojno ljubavno intrigo z nesorazumi in zamenjavami, ki se zdijo v moderni komediji nemogoče. Da se dramatik danes odloči za tako delo, mora imeti precej poguma in mora trdno zaupati v svoje zmožnosti.

Anouilh je pri tem delu tako razvil svojo virtuoznost, da je vdihnil življenje tem starim postavam, tako spretno je zapletel in razpletel neverjetno komedijo, da gledalec mora verjeti v ta njegov svet in v njegove ljudi, kar v resnici potrjuje njegove nenavadne dramske sposobnosti. Francoska kritika je govorila o ekscesu spretnosti pri tem delu. Seveda ima gledalec ves čas vtis fantazije, vtis svojskega, irealnega, sanjskega sveta, a ker postave živijo, ker se blešči dialog, ker se učinki neprestano ponavljajo, gledalec verjame v ta svet igre, v njegovo mitologijo in njegove zakonitosti.

Teme pa so tudi tu dvojne: teme črne igre in teme rožnate igre. Anouilh je tudi v to komedijo vnesel konflikt, ki ga rad upodablja, konflikt med

S. I. HSIUNG: GOSPA BISERNA REKA

Režija: dr. B. Kreft

Scena: arch. M. Hohnjec — dr. B. Kreft



Hsi Ping-Kvej — S. Sever, Biserna reka — A. Levarjeva



Ples

(1882—1944). Njegova drama »Siegfried« je pomenila enega največjih gledaliških dogodkov med dvema vojnama. Tega dramatika označuje bleščeč dialog, dovršen stil, ki se poigrava s podobami in ki je ponekod morda malo prekompliciran, subtilnost, poezija, inteligenca in živa fantazija. Poleg »Siegfrieda« bodo nedvomno še dolgo živa dela »Trojanske vojne ne bo«, kjer je povedal resnico o vojni, dalje pesniška fantazija »Ondina«, za katero je dobil motiv pri neki gledališki vaji, in morda njegovo najmočnejše delo »Elektra«.

Velik smisel za gledališče je pokazal tudi čisti virtuoz Jean Cocteau, pesnik, romanopisec in filmski delavec. Lotil se je najrazličnejših literarnih zvrsti: vodvila, komedije in tragedije (Ojdip).

Med najvidnejše ustvarjalce novejše francoske dramatike štejejo tudi Armanda Salacrouja, velikega Jouvetovega in Dullinovega prijatelja, plodovitega in živega pisatelja, ki zmeraj znova preseneča. Iz njegovega dela diha zdravje, veselje do življenja in močna vera v možnost boljšega sveta. Je oster opazovalec sodobne družbe in njenih napak. Cut za dramatsko verjetnost, bogat in zgoščen dialog, spretnost in iznajdljivost, psihološka pronicavost, vse to mu je pomagalo do slovesa odličnega dramatika. Njegovo najbolj znano delo je morda drama »Zemlja je okrogla« (1938). Znana je tudi drama »Noči jeze« s snovjo iz rezistence, ki jo je leta 1946 postavil na oder Barrault.

Od ostalih dramatikov iz časa med obema vojnama bi bilo treba omeniti še Steva Passeruja, Marcela Acharda, Georgesa Neveuza, Paula Geraldya, Jeana-Jacquesa Bernarda, Charlesa Vildraca, Julesa Romainsa in Henryja de Montherlanta, ki je precej pozno prešel od romana k drami (»Mrtva kraljica«). Z naravnim jezikom, sočnim stilom in močno dramatsko atmosfero je dosegel, da ga cenijo kot novega mojstra in v zadnjem času postaja vidno ime v francoski drami.

Druga svetovna vojna je v to gledališče, ki je bilo sredi najlepšega razvoja, močno posegla. Kartel štirih se je razšel. Pitojev je umrl. Jovet je odšel 1941. v Ameriko, Baty med vojno ni delal pri gledališču. To so bile hude izgube, vendar je med vojno že rasla nova generacija gledaliških delavcev. Tako se je v Comédie Française pojavil nov režiser in igravec Jean-Louis Barrault, ki se je razvil v vrednega Dullinovega in Jouvetovega naslednika.

Mlade dramatike nove generacije delimo v dve skupini: na tiste, ki nadaljujejo prejšnjo generacijo in uporabljajo že odkrita sredstva, in tiste, ki iščejo tudi nov izraz in nov stil. Najmočnejši dramatik te generacije je Jean Anouilh, zmožen obširnega registra od komedije-baleta do tragedije. Poleg njega pa je treba omeniti še: Emmanuela Roblèsa, Thierryja Maulniera, Mauricea Clavela, Audibertija, Marcela Ayméja, Claudeja-Adréja Pugeta, Adréja Roussina.

Posebno skupino predstavljajo: J. P. Sartre, Simone de Beauvoir, Alberea Camus in Jean Gênet. Sartre in Camus uporabljata dramatsko obliko v glavnem zato, da z njo živo ilustrirata svojo filozofsko misel. Sartre se je poskusil na odru leta 1943 z dramo »Muhe«, kjer je prvič prijel svojo osnovno temo, vprašanje človekove svobode. S poznejšimi dramami (»Za zaprtimi vrati«, »Spoštljiva počestnica«) je dokazal, da resnično obvlada oder in da zna pisati živ, prepričljiv dialog. V »Spoštljivi počestnici« se je lotil sodobne ameriške družbe in črnškega problema. Camusa navadno prištevajo k eksistencialistom, čeprav sam zanika, da bi to bil. V svojih dramah ne dosega Sartra ne po spretnosti ne po živosti ustvarjalnih likov,

vendar si je osvojil v francoski dramatikii pomembno mesto. Znanе so drame »Kalgula« (1946), »Nesporazum« (1945) in »Pravičniki« (1948). Z Barraultom sta priredila za oder tudi njegov roman »Kuga«.

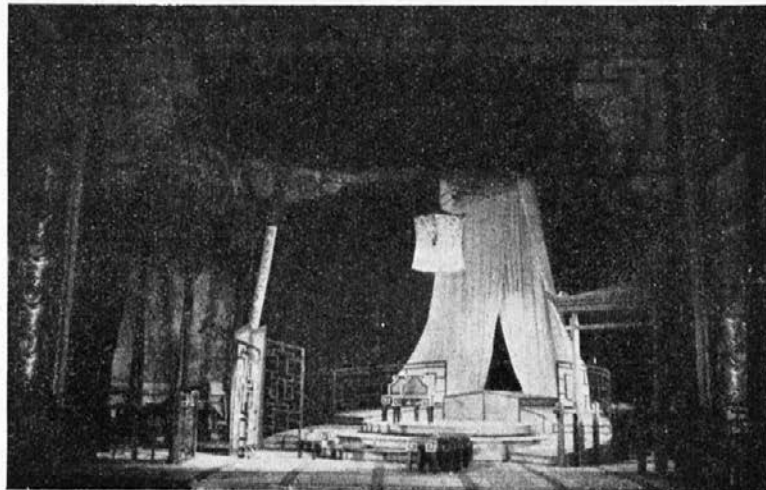
Jean Anouilh

Anouilh je nedvomno najizrazitejši dramatski talent svoje generacije. Ustvaril si je že svetoven sloves, igrali so ga v Svici, Nemčiji, Belgiji, na Švedskem, v Avstriji, na Češkem, posebno pa ga cenijo v Angliji, kjer ga med drugimi ceni in prevaja za oder tudi znani dramatik Christopher Fry.

Tudi njemu je pomagala do uspeha ozka zveza s sodobnimi francoskimi gledališkimi prizadevanji. Režiser André Barsacq pravi o njem: »Izšel je iz Dullinove galerije (otrok galerije)... iz tiste gledališke arene, kjer so se zbirali med dvema vojnama najbolj vrtni mladi ljudje, od tam, kjer so se gnetli vsi tisti, ki nosijo v srcu strast gledališča.« Prve dramske poskuse je napisal z devetnajstimi leti. Nato je študiral nekaj rekvizitov iz gledališča, se ukvarjal s časnikarstvom, napisal igro »Hermina« in sklenil, da se bo posvetil dramatikii. Zapustil je časnikarski poklic in se poročil. Sledil je čas revščine, ko je bil zmeraj dolžan in zmeraj brez denarja. Da si je lahko opremil sobo, mu je Jouviet posodil nekaj rekvizitov iz gledališča. Sredi tega pasjega življenja je Anouilh srečal in spoznal bitja, ki jih je pozneje postavil na oder, bitja, ki se vneto bojujejo za človeško čistost, ki se zato upirajo svetu in družbi, in ki se hočejo rešiti iz nevzdržnega življenja. Rad prikazuje mračne strani človeške narave in obtožuje svet, kakršen je. Rad uporablja ironijo in grotesko. Svet njegovih iger je zapleten, »rožnat« in »črn«, njegove osebe žene k dejanjem neka čudna žerja, ki je ne morejo potešiti, in pogosto se upirajo sreči iz nerazumljivih razlogov. »Hermini« je sledila »La Sauvage« (»Divjakinja«). V obeh delih se junakinja upira družbi in ostane zvesta skrivnostni notranji viziji.

Po Anouilhovih lastnih besedah pomeni leto 1936 pomemben mejnik v njegovem razvoju. Pravi, da je šele po tem času dosegel svoj pravi izraz. Na vprašanje, kakšen nov element je prišel po tem času v njegovo delo, je odgovoril Andréju Franku približno takole: Leta 1936 je odkril, da se dramatik mora in mora suvereno poigrati s svojimi osebami, z njihovimi strastmi in z njihovimi spletkami. »Potnik brez prtljage« je bilo prvo delo, ki je vanj vnesel ta element igre. Na ta način, je dejal, ustvari pisatelj nekak nov, čaroben svet, ki ga pa ta dramatikova lahkotnost ne napravi manj verjetnega. Nasprotno, le na ta način se lahko zaiskri vse tisto, kar hoče v svojem delu razodeti, le na ta način doseže razgibanost, prepričljivost in poezijo. Vsi veliki klasični avtorji, pravi Anouilh, so imeli ta čut za igro. Racine se v »Fedri« igra s strastmi, Molière se poigrava v »Smešnih preciozah«. In prav Molière ima Anouilh v posebnih časteh. Po Marivauxu se smisel za igro izgubi, vse dokler se v Copeaujevih režijah in režijah njegovih učencev spet ne pokaže. (Nouvelles Littéraires 1946). — Gotovo sta do tega spoznanja pomagala Anouilhu njegova učitelja Dullin in Georges Pitojev. Poleg tega mu je kazalo pot v dramatikii tudi Giraudouxovo delo. »Siegfried« mu je pomenil veliko doživetje.

Svoje igre, ki se v njih srečujeta vedr in temen element, je razdelil v dve skupini: »Pièces roses« in »Pièces noires«, v rožnate in črne igre. Pozneje jim je dodal še »Pièces brillantes«, bleščéče igre. Prvi večji Anouilhov uspeh je bila drama »Potnik brez prtljage« (1937), ki mu jo je režiral Pitojev. Tudi v njej se junak upira družbi, njenim zakonom in



Scena

močnimi in šibkimi, med bogatini in reveži, med neuklonljivo željo po čistosti in med umazanostjo življenja. Tako dá pisatelj tudi tej komediji, ki je tako blizu vodvila, tej razigrani fantaziji globlji smisel. V veliki sceni se spoprimega zdolgočasni denarni mogotec, ki je zaradi bolezni samo rezance brez masla in soli, in čista, tipično anouilhovska, uporna Izabela, in v tem boju zmaga čistost, ki je ni mogoče kupiti. Kritika je opazila, da je scena grajena tako, kakor je v Antigoni grajena velika scena spopada med Antigono in Kreonom. Seveda ostane pisatelj zvest komedijskemu žanru, ki si ga je izbral, in ob koncu vse spet uredi s pomočjo vrste spretnih preobratov, ki mu jih narekuje razigrana, poigravajoča se fantazija.

Toda grenkoba in solze, ki so primešane smehu, pričajo, da gre pisatelju tudi pri tem lahkotno komponiranem divertimentu za več kakor za samo razvedrilo. Tako tudi v tem nadaljuje najboljšo tradicijo francoskega gledališča.

J. U.

JEAN ANOUILH

Med sodobnimi pisatelji zavzema nedvomno eno najvidnejših mest francoski dramatik Jean Anouilh. Njegova dela so na sporedu vseh gledališč sveta. Rodil se je 23. jun. 1910. leta v Bordeauxu. Se mlad je prišel v Pariz, kjer je študiral pravo in žurnalistiko. Vendar se ni posvetil ne enemu ne drugemu. Vse njegove težnje so šle za gledališčem. Svojo prvo dramo je napisal z devetnajstimi leti skupaj z Jeanom Aurencheom: »Humulus le muet« (»Nemi Humulus«). V njej obravnava mladeniča, ki je mogel izgovoriti le eno besedo na dan. Leta in leta zbira besede, da jih nekega dne pokloni ljubljenu dekletu. Prvo njegovo samostojno delo je v 1932. letu

napisana drama »Hermina«, v kateri opisuje tegobe revščine. Tej sledi mnoge drame in komedije. Zvest cilju, ki si ga je postavil v mladosti, piše skoraj samo za gledališče, z izjemo nekaj filmskih scenarijev. Svoja dela je razdelil v tri skupine: »Pièces roses« (»Rožnate igre«), »Pièces noires« (»Crne igre«).*

V prvo skupino spadajo, kakor že ime pove, komedije, za katere je vzel snov iz vsakdanjega življenja, v drugo pa drame, v katerih često na originalen in njemu lasten način obdeluje teme iz klasične literature.

Med komedijami se odlikujejo »Bal des voleurs« (»Ples tatov«), »Leocadia«, »Le rendez-vous de Senlis« (»Sestanek v Senlisu«) in »L'invitation au château« (»Povabilo v gradu«); med dramami pa »Le voyageur sans bagages« (»Potnik brez prtljage«) — zgodba človeka, ki je izgubil v vojni spomin. Doma se mu spomin polagoma vrača, kar pa spričo stvarnosti zataji in gre z neko vojno siroto, ki misli, da je v njem našla svojega očeta. »La Sauvage« (»Divjakinja«), to štejejo za najlepšo žensko sodobne gledališke literature, »Romeo in Julija«, »Medeja« in »Izabela«, ki je najtemnejše Anouilhovo delo. Živo razpravljanje je med gledališkimi kritiki povzročila »Antigona«, v kateri je moderniziral Sofokla. Tudi pri njem je Antigona pojem čistosti in upor vesti proti nepravičnim zakonom. Za razliko od Sofokla pa je njegova Antigona hudobna. Prvič jo je igrala njegova žena, dramska igralka Monelle Valentin. Edino delo, ki je nekako med tema skupinama, je »Adele ou la Margueritte«.

Od scenarijev so omembe vredni »Pattes blanches« (»Bele šape«), »M. Vincent« in »Ana Karenina« po Tolstojevem romanu.

V svojih delih obdeluje Anouilh samo eno temo: človekove ideale, njegove mladostne sanje o ljubezni, čistosti, poštenju, ki dosledno pridejo v konflikt z življenjem, z njegovo pokvarjenostjo, njegovo brezobzirnostjo. Rešitev tega konflikta vidi samo v dveh možnostih: ali vzeti življenje tako, kakršno je, ali umreti kot Antigona in si tako ohraniti nepopustljivost in zavriniti žalitve, ki jih povzroča življenje.

V Jugoslaviji je Anouilha prvič igrala v tej sezoni zagrebška »Komedija«, in sicer »Ples tatov«. V repertoar naše Drame pa se je uvrstil s »Povabilom v grad«.

(Po zagrebški »Komediji«)

* Letos je izšla v Parizu tretja zbirka gledaliških iger »Pièces brillantes« (»Blesteče igre«).

Cena Gledališkega lista din 30.—

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