

TENNESSEE WILLIAMS • TRAMVAJ »POŽELENJE«



PREMIERA V SOBOTO, DNE 16. MAJA 1953

TENNESSEE WILLIAMS

TRAMVAJ »POŽELENJE«

Drama v enajstih prizorih

Nastopajo:

Blanche	Mara Černetova
Stanley	Jože Pristov
Stella	Klio Maverjeva
Mitch	France Trefalt
Steve	Jože Kovačič
Pablo	Marijan Dolinar
Eunice	Vera Blanč - Kalanova
Inkasant	Janez Eržen
Zdravnik	Mirko Cegnar
Bolničarka	Angelca Hlebčetova
Mehikanka	Nada Bavdaževa

Sodelovali so:

Prevod	H. G.
Režija	ANDREJ HIENG
Glasba	Bojan Adamič
Scena	Sveta Jovanović
Kostumi	Mija Jarčeva
Klavir	dr. Miro Trost
Tehnično vodstvo	Lado štiglic
Razsvetljava	Stane Kropar
Inspicent	Pavle Jeločnik
Odrski mojster	Janez Kotlovšek
šepetalka	Marija šimenčeva
Lasuljarka	Vera Srakarjeva
Slikarska dela	Saša Kump
šiviljska dela	Salon »Jakofčič«
Krojaška dela	Jože Kos
Vodstvo mizarских del	Albin Učakar

JUGOSLOVANSKA PRAIZVEDBA

10. IV. 1912

Slava
in
hvala

BORISU
KIDRIČU

11. IV. 1953

Prešernovo gledališče

Kranj

Rekli so mi, naj se peljem s
tramvajem „Poželenje“, po-
tem naj prestopim na trar-
vaj „Pakopališče“, po šestih
križpotjih pa da izstopim
na — Elizejskih poljanah!

„Tramvaj“ in moderna drama

Odlomki iz razčlembenega ekspozéja

V tekoči sezoni uprizarjajo tri dramska gledališča ljubljanskega bazena dela sodobne, povojne ameriške produkcije: Drama SNG v Ljubljani Millerjevo **Smrt trgovskega potnika**, Mestno gledališče v Ljubljani Williamsovo **Stekleno menažerijo**, Prešernovo gledališče v Kranju pa istega avtorja **Tramvaj »Poželenje«**. Že to je zadosten povod, da razmislimo o splošnih in skupnih svojstvih te dramatike; toliko bolj pa nas k temu navaja spoznanje — potrjeno po izkušnjah mnogih dežel —, da pomeni ravno sodobna, povojna dramska ustvarjalnost Združenih držav najnaprednejše in najkvalitetnejše, kar dandanes po svetu premore gledališka literatura.

Dramska gledališča, ki hočejo biti v resnici »sodobna«, »moderna«, to se pravi »napredna«, morajo v prvi vrsti igrati dramatiko vodilnih ameriških avtorjev. Vsaj toliko časa, dokler ne bo njihova lastna nacionalna tvornost dohitela korak teh ustvarjalcev.

Ta situacija je že sama po sebi paradokсна. Gledališče, ki se hrani prvenstveno od tujega repertoarja, je nepravilen pojav (razen pri nas, kjer velja že vsa desetletja praksa pretežnega igranja tujih del — spričo neobstojanja slovenske dramatike); a dvakraten paradoks je to spričo dejstva, da ravno dežela te »najnaprednejše« dramatike še do danes nima izoblikovanega sistema in mreže svojih nacionalnih gledališč! Kljub temu morajo gledališki ljudje vsega sveta priznati, da ta premoč ameriške dramatike ni nemara posledica političnega in gospodarskega ugleda Združenih držav. Zmagovitost in prioriteto si je ameriška dramatika priborila avtonomno, brez podpore (in često proti volji) svojih konzularnih, diplomatskih in vojaških predstavnikov, **nakljub** jeepom, coca-coli, atomski energiji in MacCarranu.

Že od O'Neilla sem postaja Evropa čedalje bolj pozorna na dramske avtorje te kulturne ledine: Thornton Wilder, Maxwell Anderson, William Saroyan in drugi so postali modne atrakcije. Po vojni je zaslovela Lilian Hellmanova (dasi je

Tennessee Williams, roj. 1914
v Columbusu (Mississippi, USA)



nastopila že pred petnajstimi leti); Van Druten, Kingsley, Kaufman, Kesselring, in še čela vrsta imen — niso več neznanke Evropi, nasprotno: podobno kakor ameriškim romani-
nopiscem največjega formata se je godilo tudi dramatikom: šele Evropa jih je morala odkriti in Ameriki povedati, kaj pravzaprav ima.

Potem pa se je nekaj let po vojni pojavila drama z nekoliko prismuknjenim naslovom **A Streetcar Named Desire** (Tramvaj, ki se imenuje Poželenje) — in postala je v najkrajšem času senzacija, spričo katere je strmel omikani svet. Najboljše igralkе vseh dežel — Jessica Tandy, Arletty, Vivian Leigh in druge — so tolmačile središčno vlogo, »Tramvaj« je postal moda in »dernier cri«. Kmalu se je razvedelo, da je isti avtor že nekaj let prej na Broadwayu uspel s prvencem, ki ga je krasil ne dosti manj čudaški naslov **Steklena mena-žerija** — tudi ta igra je kmalu zaslovela, zlasti še po odlično

uspelem filmu. Tennessee Williams, ki je postal čez noč dram-
ski pobratim svojega romancopisnega rojaka Faulknerja, je
dobil Pulitzerjevo nagrado — in resnica je: »Tramvaj« že
nekaj let zadovoljuje igralce in režiserje, kritike in občinstvo,
tiste, ki so željni senzacije, prav tako kakor tiste, ki so željni
klasične umetnosti — pa tudi vse njih, ki hrepene po nečem
»novem«, a »čistem« v dramski umetnosti, po nečem, kar bi
bilo »sodobno«, pa vendar več kot le atrakcija.

Tačas so nekateri revolucionarni demokrati v gledaliških
vodstvih začeli uprizarjati politično zelo pošteno in odkrito-
srčno borbena, a vsebinsko dokaj površno, bulvarno konstrui-
rano dramo nekega Arthurja Millerja z naslovom **All My Sons**
(Vsi moji sinovi). Kmalu za njo pa se je pojavila drama istega
avtorja, ki je tudi kaj hitro prodrla v vsa evropska središča —
The Death of a Salesman — La mort d'un commis voyageant —
Der Tod eines Handelsreisenden — Smrt trgovskega potnika.
Drama (pravzaprav tragedija) je bila igrana tod, igrana on-
dod, na sploh so jo slavili in hvalili, pravili so, da je dobro
delo, a spočetka ni bilo pretiranih hvalospevov. Niti Evropa,
niti Amerika se prvi hip nista zavedeli, kaj se je pojavilo
pred njima. Medtem se je Miller že lotil novih opravil, adap-
tiral je eno najšibkejših del svojega velikega učitelja Ibsena
(Sovražnik ljudstva) za sodobni oder, napisal zgodovinsko po-
litično dramo; »Smrt« pa so igrali dalje; Vatikan je vzdignil
hrup in napravil škandal, organiziral bojkot; Laslo Benedek je
dramo ekraniziral s Fredricom Marchem v naslovni vlogi...
V tem pa se je svetovna publika ovedela. Kopiciti so se za-
čeli hvalospevi, slave ni bilo konca ne kraja.

In res je: **Smrt trgovskega potnika** je najboljše, najči-
stejše, kar je sploh dala moderna dramatika zadnjih desetletij.
Danes že lahko trdimo, da je Miller s to dramo prvi navezal
na veliko tradicijo klasičnega gledališča, da je prvi po Ibsenu,
ki je ustvaril nekaj resnično velikega, nekaj, kar presega dobo.
Prekosil je celo »ameriškega Čehova« — pogumnega utiralca
bodočih slav — Eugena O'Neillla. Še več — ne samo v dramski
literaturi, v književnosti vobče je **Smrt trgovskega potnika** do
danes poleg Hemingwayeve novele **Starec in morje** (The Old

Man and the Sea) najvišje, kar je po Whitmanu prispevala Amerika v skupno zakladnico človeške kulture.

Toda če pustimo ob stran te preširne perspektive, če se omejimo le na vprašanje slogovnega razvoja moderne gledališke ustvarjalnosti, tedaj smemo in celo moramo v isti sapi z Millerjevo tragedijo imenovati tudi obe — med seboj tako različni — Williamsovi drami. Če hočemo spoznati, kam peljejo pota moderne drame, moramo raziskati notranjo in zunanjo strukturo treh del: **Smrti trgovskega potnika**, **Tramvaja »Poželenje«** in **Steklene menažerije**.

Prednike moderne drame moramo iskati ne le v najbližjih eksperimentatorjih, ki so utrli steze njenim oblikovnim novotarijam, marveč tudi tam, kjer se zadnjikrat v zgodovini pojavlja velika dramatika. To pomeni — kljub Shawu in O'Neillu — pri trojici: Ibsen, Čehov, Gorki.

Literarni slog:

IBSEN: psihologija in sociologija se prikazujeta na odru ne kot dve vzporednici, temveč kot enovita, med seboj prepletena, neločljiva problematika.

ČEHOV: tudi najbolj napeta dramatika ni brez nežnega, nenapetega lirizma — i n o b r a t n o.

GORKI: vsakdanji dogodek, če je le postavljen na pravo mesto, utegne pridobiti silno patetiko.

Življenjska filozofija:

IBSEN: bolezen malega človeka je življenjska (družbena) laž.

ČEHOV: večni gon malega, srednjega človeka je hrepenenje iz dolgočasnosti vsakdana.

GORKI: krivično je, kako morajo živeti ljudje v človeka nedostojnih okoliščinah.

Teh dvakrat troje predpostavk združimo s formalnimi rezultati stilnega iskanja vmesnih desetletij, dodajmo talent (v

primeru T. Williamsa) ali celo genialnost (v primeru A. Millerja) — pa imamo moderno dramo.

Vzemimo samo »Tramvaj«, pa bomo videli, kako se ta ideološka dediščina razvija in kako se teh šest parol spaja v enoto.

Socialna obtožba je tu istovetna z razkrinkavanjem »življenjske laži« in nima smisla brez opevanja večnega hrepeneja. Namreč — Blanchina in Stella'n zgodba je dokument o zanimivem in zapletenem procesu gospodarskega propadanja in temu ustrezne deklasacije nekdanjih sužnjeposestniških aristokratov z »Juga« Združenih držav; socialna obtožba pa je — ker ne gre za politično tendenčno dramo — poudarjeno dvo-smerna: Williams namreč obtožuje deklasirance zavoljo njihovih nekdanjih privilegijev in zavoljo njihove nesposobnosti, da bi se znašli v spremenjenih družbenih okolščinah; prav tako pa obtožuje novo gospodo — ameriškega malomeščana — ker ne zna prevzgojiti nekdanjih aristokratov, ker jih ne zna postaviti na novim razmeram ustrezno mesto in ker jih brutalno gazi. Drugič: ta pojav, da se nekdanja gospoda ne znajde v spremenjenem svetu, se razodene in razkaže zlasti v večnem pretvarjanju in laganju — že kar preotipljivo ponazorjenem v Blanchinih večnih iluzijah in koketnih sleparijah. Tretjič pa: Blanche hrepeni po tem, da bi spet mogla ubežati blatu, v katerega je zabredla ona in v katerega je (vsaj po njenem pojmovanju) zašla sestra Stella.

Drama je tista literarna zvrst, ki vsa vzrašča iz ekstaze, iz fanatičnega, nad običajno mero prenapetega, to je »strastnega« = »bolestnega« = »patetičnega« = »tragičnega« čustvovanja. Isto velja za igralčevo umetnost: do kraja se more igralec razkriti, izpovedati (kajti igralstvo ni pretvarjanje, marveč izpoved!) in razdati le v ekstazi, v patosu. Kako, v kakih oblikah najde dramatika to ekstazo, je vprašanje dobe, vprašanje sloga; lahko se to doseže s sakralno posvetitvijo (v grški tragediji), z izborom izrednih oseb v nenavadnih okolščinah (Shakespeare), z zanosom heroičnih osebnosti (franco-ski klasicizem) — ali kakor že, da je v podobi le nekaj »nad-

življenjskega«, nadvsakdanjega. Moderna drama to dosega z oživljanjem prividov in spominov in sanj, z vidnim prikazovanjem igralčeve notranjosti.

Po treh kratkih vmesnih dobah prevladovanja gledalca (naturalizem), režiserja (nova romantika in ekspresionizem) in avtorja (novejša filozofska drama) — se vrača gledališče zdaj spet k igralcu, ki znova prevzema vodstvo v tem temeljnem kvadrumviratu odrske umetnosti. Zato ni čudno, da so igralcem tako pri srcu vloge iz teh in takšnih dram: zavedajo se namreč, da jim Miller, Williams in podobni z upoštevanjem ekstaze zopet priznavajo pravice častnega mesta v gledališkem organizmu.

Klic **Nazaj k igralcu!**, ki viši v zraku že lepo število let, se je začel polagoma uresničevati.

Dajte, da vam na kraju povem še neko misel, ki ni vezana na scensko tolmačenje naše drame, niti vam za igranje ni potrebna. A zanimati vas utegne, dasi je ta misel bolj »literarna« nego »gledališka«.

Pravilo velja, da je literarno delo šele takrat umetnina, kadar se nehote iz podobne spremeni v simbol nekega obče usodnega problema. Dozdevati se mi hoče, da se je Williamsu v »Tramvaju« to primerilo: ne namerno in ne vede (to bi bilo tudi slabo, kajti dela, ki po metodi rebusov nadomeščajo ideje z alegoričnimi liki, so le redko literarne umetnine, temveč le konstruirane tvorbe), pač pa podzavestno in nagonsko je Williams v štirih protagonistih »Tramvaja« ponazoril enega najaktualnejših problemov sodobne kulture in civilizacije.

To je problem starajoče se Evrope. Protislovje dveh človeških in zgodovinskih tipov. Prvi — imenujmo ga na kratko »evropskega« — je tip prerahločutnega, pretirano intelektualnega, analitičnega, v idealističnih fatamorganah humanizma živečega človeka; drugi — recimo na kratko »azijski« — tip pa je močan, zemeljski, mesen, brezobziren, otroško neskruptozen, premočrten, uspešen, realen, barbarski, vojaški. Drugi brez prvega, prvi brez drugega ne more živeti, obsojena sta, da se iščeta in spajata, a tudi istočasno mučita in ugonabljata.

Stanley in Blanche.

Med njima sta Stella in Mitch. Stella — po poreklu Blanchina vrstnica, a po erotičnih vezeh vdana Stanleyu; Mitch — po značaju in socialnem položaju Stanleyev vrstnik, toda po navezanosti na bolno mater (in kasneje na Blancheo) nena ravno občutljiv. Ta dva, sama sebi nezvesta, se znajdetata med dvema ognjema in sta zato prava tragična značaja v tem četverokotu.

Ko govori Blanche o Stanleyu — človeku iz kamene dobe: mar ni to manifest in labodji spev umirajoče atlantske kulture, ki se je zbalala nove, vandalske, neduhovne civilizacije?

Ko pripoveduje o sebi, da je njeno poslanstvo **magija**, njen smoter, prikazovati ljudem, kaj **naj bi bilo**, a ne, kaj **je**, ko opeva svojo vero v **iluzijo**: mar ni to zopet pesem o deželi Shakespeara, Rembrandta, Bacha in Aristotela?

In naposled še tisti stavek: **Nekaterih reči ni mogoče odpustiti. Premišljene okrutnosti ni mogoče odpustiti** — in to je edino, česar jaz nikoli nisem zagrešila! — ta stavek je kvintesenca tiste najlepše in najbolj zmotne utvare, ki jo je Evropa sama o sebi dve tisočletji ohranjala v zavesti človeštva. Premišljena okrutnost je tisto, kar je Evropa največkrat zagrešila, pri tem pa vsekdar prepričana, da je tega greha prosta.

Tako je spesnil Williams čisto, snažno in sugestivno simbolno podobo o ljubezenskem boju Evrope in Azije. Edino, kar bi mu kdo utegnil po pravici očitati, je nepristranost. Blanche se mu od začetka do kraja smili, Stanley pa je slikan v najbolj črnih sencah, kot odurna pošast. Toda Evropejci smo, pa bi mu mogli zameriti to prizadetost?

Herbert Grün

Zapisek ob „Tramvaju“

Z letom 1939 smo v domovini izgubili vsak stik s kuiturno ustvarjalnostjo izven naših meja za domala polnih deset let. Za Evropo, ki so jo razbile fašistične strojnice in zavezniške bombe, je v tej dobi še veljal stari latinski rek o orožju in muzah, ne pa za Novi svet, ki mu niso trgali živcev nočni alarmi in ropot gestapovskih vozil. Ko je Zvezna republika za silo prebolela naj-



»Pokerska noč« — prizor s krstne uprizoritve »Tramvaja« v New Yorku
3. decembra 1947. Režija Elia Kazan. Blanche: Jessica Tandy. Stanley:
Marlon Brando. Slika je delo Thomasa Harta Brandona.

hujše posledice državljanske vojne, se je z vso energijo zagnala v izgradnjo tehnike in civilizacije in naglo ujela in daleč prehitela ostarelo Evropo: na njeno kulturno ustvarjanje pa smo še nedavno gledali z vzvišenim in prizanesljivim nasmeškom učitelja in filozofa, z nasmeškom, ki prehaja počasi v začudenje. Že doba med obema vojnama je izprijčala, da ambiciozni učenec hitro dorašča in zori. Po sedanjem desetletnem presledku pa prihaja na naše knjižne police literatura, ki s svojo izrazno silo, poetičnostjo in oblikovno originalnostjo osupljivo preseneča in prekaša povojno literarno tvornost Evrope. Ravno dejstvo, da je nekaj časa predstavljal za nas vso svetovno književnost edino utilitaristični integralni realizem, je vzrok, da marsikdaj z muko iščemo meril, s katerimi naj bi vrednotili nova prizadevanja in dogajanja v so-

dobni književnosti, ki tako spretno prepleta naturalizem z nereali-
stičnimi elementi, ekspresionizem z mehko liriko in tragičnim
patosom.

Moderna drama je v specifičnih ameriških razmerah napravila
svojsko razvojno pot. Preproste Lumièrove premične slike so se
iz nekaj minut trajajočih komičnih prizorov v hollywoodskih tvor-
nicah sanj razrasle do velikih, tehnično, režijsko in igralsko popol-
nih socialnih in psiholoških dram. Ogromna industrija je s svojimi
izdelki preplavila svet, v prvi vrsti Ameriko, in pridobila milijone
obiskovalcev in občudovalcev. Drama je v svoji borbi s filmom,
v boju za obstanek morala sprostiti togi odrski okvir, uporabljati
kar se le da tistih izraznih sredstev, ki dajejo filmu premoč, pred-
vsem silovito dinamiko, ki nastane pri popolnem razbitju prostora
in časa, prepletanje zavestnega in podzavestnega, resničnega in
imaginarnega sveta ter ilustriranje občutij in duševnih nastrojenj
z glasbo, ki je prav v tem območju izrazitejša in impresivnejša od
govorjene besede. Evropa take borbe na nož ni poznala. Slišali smo
sicer tu in tam sramežljive tožbe o konkurenci filma, toda kul-
turnik je tu še nedavno gledal na film snobistično kot na drugo-
razredno, poceni umetnost.

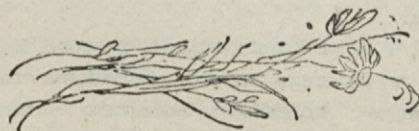
Od tod je toliko filmskih prvin v ameriški drami, od tod tudi
dejstvo, da je sleherna dobra drama ali komedija uporabna in tudi
takoj uporabljena za filmski scenarij.

Po Sinclairu, Dreiseru, Dos Passosu in drugih se je ameriška
literatura preselila na Jug. Siloviti prelom, ki ga je tu povzročila
secesijska vojna z vsemi posledicami (čutiljo se še celo v današnjem
političnem življenju ZDA), je šele po sedemdesetih, osemdesetih
letih našel svoje umetniške oblikovalce. Od treh modernih ameri-
ških dram — vštevši **Tramvaj »Poželenje«** —, ki jih je po vojni
gledal Kranj, se vse gode na Jugu in vse obravnavajo probleme,
nastale po secesijski vojni. Tudi zunanji okvir Williamsove drame
je navezan na to obdobje, ki je povzročilo propad Juga, če si pod
Jugom predstavljamo deklasirane aristokrate, nekdanje posestnike
stotin črnih sužnjev in nepreglednih bombažnih nasadov. Sestri
Blanche in Stella sta zadnji potomki takega rodu, ki je potem, ko
je general Grant strl obupni odpor konfederirancev, gospodarsko
propadel, ker se v novih prilikah ni mogel, niti hotel znajti. Wil-
liams je ob degeneriranih potomcih fevdalcev uvedel v svojo dramo

še drugi Jug. Amerikance, ki so v prvem kolenu potomci slovan-
skih priseljencev, zaničevanih Hunkijev in Polakarjev, primitiven,
surov in neotesan rod, ki pa čuti in čustvuje iskreno, odkrito, po-
šteno, celo nežno, rod, ki je obstal v peklu mostišča pri Salerno
in na Guadalcanalu in ki bo s svojo zdravo kmečko krvjo pomladil
Jug.

Socialne in družbene okolnosti propada pisatelja ne zanimajo,
niti otepanje za zadnji košček nekdanj velikega imetja, ne »dolga
parada do pokopališča«, ko je Blanche presedela leta ob umirajočih
svojcih in si je »božja dekla postavila bajto tik pred pragom«
empirskega dvorca. Zanima ga le notranji svet in razkol dušev-
nosti mlade aristokratkinje. Blanche in Stella, obedve bež ta iz
potapljajočega se sveta, obe se na svojem begu zatečeta v tramvaj,
ki se imenuje Poželenje. Stello je ta tramvaj pripeljal v primitivno,
surovo, toda polno in zdravo življenje, za Blancheo pa je »podganja
past« in njegova končna postaja blaznica. Vse njeno življenje je
laž in beganje v začaranem krogu. Laž zakon z mladim homo-
seksualcem, ki sam išče zdravja tam, kjer naj bi ga dajal, beg
iz resničnega življenja nenehno hlastanje po bežnih užtkih, ki jih
nudi poželenje, beg poceni eleganca in stekleni nakit, na laži za-
snovan njen zadnji obupni poizkus, da bi pri Stanleyevem prija-
telju Mitchu našla zatočišče in mir. Primitivec Stanley, ki divja
in razsaja, je človek neprizanesljive resnice, kaljenec v trdem živ-
ljenju. Pred Mitchevimi očmi raztrga vse utvare, vse rožnate lam-
piončke in mrežo laži, ki jo opleta, in ko jo poniža še kot žensko,
je z Blancheo konec in blaznost edino zatočišče.

F. B.

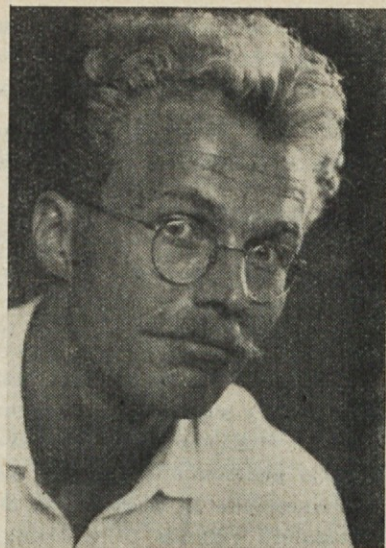


Skica za portret pisatelja

Andrej Hieng (roj. 17. 2. 1925 v Ljubljani) je znan slovenski kulturni javnosti prvenstveno kot mnogo obetajoč pisatelj-leposlovec. Pisati je začel razmeroma zelo zgodaj, kot nedorasel gimnazijec nekaj let pred vojno, tu in tam je tudi takrat že kje kaj objavljial (pod psevdonimom »Gradiški« v »Slovenski mladini« in dr.), občo pozornost pa je zbudil pred kakima dvema letoma, ko so se v »Mladinski reviji« pojavile njegove štiri študije o nenavadnih značajih (Črna žena, Irena, Kukavičje jajce, Legenda o doktorju). Dve nekoliko daljši zgodbi je natisnil v »Novem svetu«: **Glas srebrne ure** in **Onstran livade je roža**. Zdaj je v tisku (pri založbi »Obzorja« v Mariboru) knjiga novel, ki jo bo izdal v družbi s tremi vrstniki (Bohancem, Kovačičem, Šentjurcem); v njej bo zastopan — med drugim — s svojevrstno psihološko študijo iz vojnih časov (**Noži**), v kateri se neusmiljena drastika življenjskega upodabljanja preko nenavadne situacije dviga do grozljive simbolike. Trenutno piše — mimo manjših zasnutkov — po starem, že pred leti prvič zapisanem konceptu miniaturni fantastični roman **Koncert v Parmi**, v katerem se srečujejo naši sodobniki s Harun al Rašidom, vojvodinjo Sanseverino in bizantinskimi princesami; pripravlja pa material za večji tekst, ki naj bi v obliki »družabnega romana« predstavljal izsek iz socialne in psihološke panorame Ljubljane med obema vojnama (delovni naslov: **Stekleno mesto pesnikov**). Mimogrede se ukvarja tudi s slovstveno esejistiko, enkrat pa se je (po lastnem zatrjevanju neuspešno, po pričevanju tistih redkih, ki so brali rokopis, pa vsaj z relativnim uspehom) poskusil celo v dramatiki: igra o špijonih **Magdalena Zaira**.

Če bi skušal v skici karakterizirati njegovo književno usmerjenost ali slog, v katerega se bo predvidoma razvil, bi moral poiskati tudi njegove korenike v sočasnem stvariteljstvu in v literarni preteklosti, iz katere je črpal uk in vzpodbudo. To bi bilo kaj zamudno pisanje — razen če bi se omejeval na suho naštevanje nekkih imen, s katerimi bi podoba samo meglil, nikar orisaval.

Andrej Hieng



V nekem svojem predavanju je Hieng dejal: **Pravijo, da doživi vsakdo v življenju eno samo veliko literarno ljubezen. Moja je Marcel Proust.** — In vendar bi moral z leščerbo podnevi iskati v njegovem delu sledove Proustovega vpliva. — V razgovorih je često priznaval, da obožuje Stendhala, Flauberta in Francea, da občuduje Faulknera in Hemingwaya: toda vplive bi težko našli (kvečjemu sled Faulknera in — v znatno preoblikovani, komaj opazni usedlini — Stendhala).

Z »vplivi« pri pravem književnem ustvarjalcu nikoli nikamor ne prideš. Vsak si sam ustvari svoj svet, svoj besednjak in svoj način mišljenja, svojo metodo čustvovanja, svoja očala, skozi katera gleda dejstva in utvare.

Razlagati, da je Hiengu v pripovedovanju bistveno zanimiv le izredni, nevsakdanji karakterni fenomen, ki ga pa ne opisuje zgolj po psihološki plati, temveč skuša s stilizacijo in abstrahiranjem iz posamičnega bolezenskega pojava najti filozofsko simboliko — to bi pomenilo nositi sove v Atene, kajti to ni samo

njegova pisateljska posebnost, marveč značilnost vsega sodobnega pisanja, celo pri nas, ne samo v svetu. Bolj bi zanimali jezikovni slog in izbor motivov, ki ga najčesteje vznemirjajo.

Značilno barvo njegovemu pisanju daje manira kratkih, v paradoksnih opazkah in opisih zaostrenih stavkov.

Najpogosteje ga prizadeva tisti značilni (duševno in socialno) bolezenski pojav narcisoidnega človeškega tipa obeh spolov, navzven premočnega, navznoter nepodprtega, ki se po navadi razodeva v deklasiranca ali v izrednem (bodisi prezenzibilnem, bodisi prebrutalnem) individuuum sredi inertnega kolektiva ali ambienta.

Z gledališčem se ukvarja praktično šele nekaj let — odkar je začel (1947) študirati na Akademiji v razredu dr. Branka Gavelle. Že med študijem se je udejeval kot režiser-asistent v SNG (»Gorje pametnemu«) in kot šolski metteur-en-scène (fragmenti iz Shakespeara in Shawa); za diplomu pa je insceniral leta 1951 s slušatelji razreda Mire Danilove Ibsenovo »Heddo Gabler«, a v letu 1952 s slušatelji razreda Vide Juvanove dve enodejanki: Bernarda Shawa »Posnetovo prebujenje« in Armanda Salacrouja »Margareto«. S to poslednjo je dosegel prodoren uspeh tudi na mednarodni areni, saj je nemška kritika enoglasno priznala, da je bila to najboljša uprizoritev na mednarodnem študentskem gledališkem festivalu v Erlangenu jeseni 1952. — Kot aktivni režiser v profesionalnem dramskem gledališču je debutil (po manjših delih na amaterskih odrih) v Prešernovem gledališču jeseni 1951 z originalno in duhovito interpretacijo »Veselih Windsork«, nekaj mesecev kasneje pa je tu postavil na oder »Turandot«. Ob začetku sezone 1952/53 je uprizoril v PG še »Krajske komedijante«, svojo (in tudi našega gledališča) doslej množično najbolj uspelo prireditvev. Zdaj, ko postavlja na oder »Tramvaj«, je torej že četrtič naš gost, in sam zatrjuje, da mu je to doslej najljubša režija. Kajti dasi se je v prvih letih študija zdelo, da je nagnjen bolj k vedri, burleskni komediji, se je pozneje izkazalo prav nasprotno: najlaže se razdaja pri zunanje umirjeni, a z notranjo eksplozivnostjo nabiti konverzijski tragediji. Ibsen, Salacrou, Williams. To se tudi ujema z njegovim scenskim temperamentom, ki ni na-

klonjen odrskemu efektu, marveč se s kar pretiranim puritanstvom izogiblje moderni igri svetlobe in zvoka; tudi ne razčlenjuje stavka v besedilu s tistim detajliranim raffinementom, kakršnega terja n. pr. sodobna konverzacijska komedija, temveč rajši vali preko desak težke monolite večjih govornih enot v obrušenih razpoloženjskih gmotah, ki ustvarjajo učinkovito vzdušje.

Dasi se je prav pred nedavnim službeno navezal na Mestno gledališče v Celju (še pred angažmanom je tam k. g. režiral krst Žmavčeve drame »Izven družbe« in zdaj pripravlja »Kvadraturu kroga« V. Katajeva), vendar za trdno vemo, da bo ostal kot vedno dobrodošel gost zvest tistemu teatru, v katerem je debutiral.

Vsa bogato plodna protislovnost Hiengovega značaja se razodeva v protejsko mikavni razgibanosti njegovega portreta. Kratko pristrženi, a vseeno ključovalno košati pšenični lasje; pravilni, skoraj risarsko začrtani, a na oko vendarle mesnato učinkujoči nos; poudarjene, a ne vsiljivo izstopajoče ličnice; homogeno, dasi premodelirano čelo — vse to bi razodevalo enovitega, trdno na tleh stoječega človeka. Toda senzualno-brutalne ustne, ki se tako rade umetno kremžijo v ironičen smehlaj; prostodušno-prozorne sivo-zelene oči, ki se jim le glumljeni stisk vek in obrvi zaman trudi dati sarkastično-bodeč pogled; in ne nazadnje njegova skoraj feminilna, vedno hladna, v oglato topih prstih sloka, v dlani čokata roka — to razodeva maloda otroški lirizem, ki mu je v dobi in okolju nerodno in se zato skriva za makiavelistično gesto.

Veselje do paradoksa, poza blazirane visokostnosti, zraven pa komaj utajeni entuzizem spričo prave lepote in resničnega pretresa: to je konverzacijska podoba Andreja Hienga.

Življenjski stil, v katerem se meša hemingwayevska grandezza z bohemsko nejevernostjo dosmrtnega enfant-terribla; neugnana težnja po gosposki reprezentativnosti — z ironično asketsko gmotno nezahtevnostjo; surova ujedljivost dovtipa — z jedva prikrito plašnostjo vsekdar spričo sveta začudenega Caspara Hausera; ekstravaganca in nezanesljivost v sodbah o delih tiste stroke, ki mu je osebno najbližja: literature — s strogo obče veljavno, snažno

akademske cenzure del tiste druge umetnosti, ki ji bo vselej služil le kot vdan ljubitelj: slikarstva —

— ta mavrični življenjski stil je najbolj dosledni tolmač njegovega leposlovja, nastalega zdaj iz puškinske lenobne partenogeneze, zdaj spet iz fanatično ekstatične vročice ihtastega stvariteljstva.

Formula?

Narcis.

Napoved?

Akademik.

Rezultat?

Umetnik.

Pa brez zamere, Andrej!

H. G.

KRITIKA

Na dnu

Deleži igralcev

Poslanstvo dramskega pisatelja je v tem, da vnaša uporno miselnost in pretrese v svet, ki hoče venomer znova obstati in otrpniti, da nenehoma drami in vznemirja ta svet v njegovem udobnem in nerazburljivem mirovanju in negibnosti. Dramatikovo delo pa je opravljeno le na pol, če ne najde igralca, ki je z njegovo idejo v cellem in v sleherni posameznosti najintimneje prepojen, čigar odrska ostvaritev se s pisateljevo zamisljivo zraste v živ umetniški organizem.

Gorkijevo puntarstvo in humanizem ni plod razumskega dognanja in presodnega tehtanja družbenih razmer, ampak je prvinsko bistvo njegove pisateljske in človeške osebnosti. Spočel se je ta humanizem s prvim prebujenjem zavesti v revnem, zapuščenem fantičku, hranila ga je trpkost neizživljene mladosti, nasičene s trpljenjem in krivičnostjo, utrdil se je ob pogledu na bedo in duševne stike »potujoče Rusije« in prepojil sleherno krvno žilico

mladega pisatelja, ki se je kot po čudežu, potem ko je že napravil enako odločitev kot Igralec, z neuničljivo življenjskostjo in optimizmom iztrgal iz »dna«. Zato mora dojeti Gorkijevega človeka Igralec v prvi vrsti s srcem, kajti temu avtorju in njegovim osebam s samo miselno analizo in razumskim seciranjem ne predreš v jedro; mora si prisvojiti njegovo čustvovanje prej kot njegovo miselnost.

Svojskost pisatelja, docela tuje življenjsko in čustveno okolje in dejstvo, da so značaji tega dela v dramski literaturi temeljito raziskani in razčlenjeni, prav tako njihova odrska ostvaritev, ki so nam jo naravnost posredovali Hudožestveniki in so tudi vse kasnejše slovenske uprizoritve nastale pod vplivom in po vzorcu te umetniške družine, — vse to tvori skupek problemov, ki jih je bilo treba rešiti. Zato so igralci našega gledališča tokrat morali zagristi v doslej najtrši oreh in zato nas v prvi vrsti zanima, koliko in kakšno jedro so znali in mogli izluščiti.

V **Kostiljovu** je France Trefalt oblastnost petičnega hišnega lastnika nasproti šibkejšim, pod katero smo jasno čutili notranjo nemoč cepetajočega starca, kakor tudi iz starčevske nemoči izvirajočo ljubosumnost podal pretehtano, le da se ta navidezna sila ob Vaski Peplu prenaglo in preveč vidno sesuje v nič. Manj je igralsko izbrušena druga plat tega značaja, njegovo pobožnjaško licemerstvo ob ikonah in z njim prikrivana grabežljivost, za kar bi Trefalt mogel dobiti klasično predlogo v Cankarjevem Alešu iz Razora.

Vasilisa Mare Černetove je trda in ukazovalna ženska, ki strahuje nočišče, moža in ljubimca, ni pa v njej gorela demonska sila, ki obvladuje seksualno podvrženega ljubimca, dasiravno takega zločinskega tipa žene, ki z mačjo igrivostjo, temno strastnostjo in silovitostjo zaplete in potisne moškega v zločin, ne srečujemo le od antike dalje malone na vsaki strani svetovne literature, ampak na dvajset ali trideset let tudi v sleherni večji kmečki vasi kjerkoli v Evropi. Mara Černetova se s tem, igralsko najbolj zanimivim in tudi najbolj hvaležnim jedrom Vasilisinega značaja ni niti pozikkusila spoprijeti.

Natašina iskrenost, preprostost in boječe nezaupanje se je pri Nadi Bavdaževi preobrazilo v spogledljivost in igrivo izmakljanje device, ki ji je devištvo že v nadlego. Njena Nataša je povečini

narejena, z izjemo konca tretjega dejanja, kjer je dobro narejena. Bavdaževa je dosedanje svoje like gradila na docela napačnih igralskih osnovah in je zanjo tega pol leta (pri lepih priložnostih, ki jih je imela) v umetniškem pogledu čista izguba.

Medvedjev je nekoliko soroden Kostiljovu: njegova mogočnost je paradna, vsa njegova sila v policijski uniformi; brž ko jo sleče, zagledamo bornega slabiča. Hlebšu je v prvem delu do večje verjetnosti manjkala primerna maska, v zadnjem dejanju, ko ima podobno nalogo kot Grobar v »Hamletu«, pa je pretiraval.

Vaska Pepel se namerava ob Nataši izvleči iz močvirja, v katerem živi od malega. Kljub močni nesproščenosti je Pristov verjeten in prepričljiv zlasti v pubertetni upornosti fanta, ki so mu od rane mladosti edine prijaznosti sveta psovke. Verjamemo mu, da je kljub vsemu pošten in močan značaj, ki bi mu Nataša lahko zaupala, brž ko se otrese Vasilise. Ni pa vidno, da tiči še zmeraj v erotičnih zankah Vasilisinih, tako da bi, čeprav bistro-umno spregleda njene nakane, zadavil Kostiljova, če ne bi posegel vmes Luka.

Mirko Cegnar je iz **Klešča** izluščil strastno zagnanost v delo, ki upa, da ga bo izvleklo iz bede, brezupno iskanje in krčevit upor v brezizhodnosti, čeprav mestoma preburen in prehrupen. Počasno razkrajanje osebnosti v končno topo resignacijo pa je igralsko in psihološko premalo pripravljeno. Njegovo umirajočo ženo **Ano** je s toplimi in obzirno pridušenimi toni zaigrala Vera Kalanova. Kalanova ne zablesti na odru kot kakšna Super Nova, toda tudi ne ugasne naglo, kot taka sijoča zvezda, vsako vlogo skrbno pripravi in zanesljivo ostvari.

Lik prostitutke **Nastje** je obdelala Angelca Hlebčetova zanesljivo in z nekaterimi domiselnimi detajli, pač pa je svojo veliko sceno v zadnjem dejanju glasovno prenapela. Občuteno in brez pretirane teatralnosti je odigrala beg iz umazane resničnosti in življenje v namišljeni svet dekliških sanjarenj. Kot je tipično za Nastjo, da si za ljubimca in zvodnika izbere bivšega aristokrata, karakterizira **Kvašnjo** najbolj značilno dejstvo, da si prav Barona izbere za postreščka. Klilo Maverjeva je bila taka odrezava branjevka, ki nima pred nikomer rešpekta, ker predobro ve, da so pod kožo vsi ljudje enaki.

Bubnova je lastna malovrednost in pokvarjenost njegovega okolja pognala v azil. Jože Kovačič je ciničnega malopridneža oživil barvito in tako prepričljivo, da njegovi nihilistični filozofiji skoraj verjamemo. Bil je v celoti in nadrobnostih dosledno grajen in najbolj resničen bosjaški tip, katerega dinamika je le v izpovedi, pripovedovani Luki, nekoliko popustila.

Bolj kot Bubnov je po nekakšni usodni pomoti zašel v krog brezdomcev **Baron**, le da Bubnov ve, kje mu je izpodrsnilo, Baron pa zastonj išče v spominu napake, ki ga je potisnila navzdol. To brezupno zaganjanje v spominsko luknjo, kakor tudi labilnost značaja in preostale sledove aristokratskega lošča, ki jih azil nikdar ne bo dočista obdrnil, je Dolinar dognano izrazil. V njegovem liku Barona ni dovolj razčiščen odnos do Nastje, ki je (po točni izpovedi nje same) izrazito in samo zajedalski. V Dolinarjevi interpretaciji pa se zdi, kot da ga veže nanjo vsaj simpatija. S tem odtenkom je precej prizanesel Baronu, katerega moralna revščina ne zaostaja za krznarjevo.

Značaj **Satina** se povečini ocenjuje po njegovi veliki tiradi iz zadnjega dejanja, toda ne glede na precejšnje mero nietzschejanstva v tem slavospevu o človeku bi moral — če je to ključ njegovega značaja — gledalec pozabiti vse, kar je med igro izvedel o njem. Satin je bil pred nesrečo močan in plemenit človek, toda danes ni plemenit in dober le v pijanosti, danes je v osnovi amoralen nadčlovek »dna«. Rešev Satin je bil olepšan in pripravljan za končni učinek. Njegov odnos do bosjakov, kartaška strast, podiranje iluzij in nabiranje grošev je bilo videti le kot prizanesljive šale odraslega z otroki. Igralsko je Reš postavil takega Satina spretno in zlasti v končnem monologu zelo impresivno.

Pretrajljivo figuro **Igralca**, ki ga je umetniška nemoč pognala v pijanstvo in ki mu je od vsega, s čimer bi se pobahal, ostalo le zastrupljenje z alkoholom, je s toplim občutkom realiziral Janez Eržen. Dasí se v Igralca ni vrasel tako intimno kot v Matička ali Fraceta in je dinamika njegove igre nihala, je v njej mnogo močno tragičnih momentov, zlasti v lepo zaigranem zanosu euforije, ko pod Lukovo sugestivno besedo za kratek hip zagori poslednji plamen njegove volje, po katerem je noč še temnejša.

Lukov značaj psihološko ni zadosti analiziran. V odrskem tolmačenju se je Tone Eržen zadržal v prvi vrsti in skoraj samo na

zunanjih oznakah skrivnostnega romarja. Neizražena in nepojasnjena je ostala silna Lukova moč v obvladovanju človekove duše in njegov naravnost magični vpliv, ki se mu ne more iztrgati niti Satin. Le za trenutke je v njegovih besedah zazvenela temna sila, ki v smrti se upirajoči Anil zlomi zadnji ostanek življenjskega gona in sprostí Pepla strahu pred nekim tujim in nezdravim bogom.

Aljoška ni le vesel fantič, ki ga počasi toda zanesljivo priteza demon Alkohol, kakršen je v Jeločnikovi interpretaciji, temveč je pravzor širokega človeka in posebljenje ruskega »vsjo ravno«. S svojo usodo si ne bo belil glave niti dvajset let kasneje, kot si je ne beli **Golšavec**, težak, vesel drug in prilip razsajajočih pijančkov, katerega osnovno noto je pravilno tolmačil Metod Mayr. V svojstveni bosnjaški orkester se je s svojo melodijo lepo zil Stigličev **Tatar**, v igri, maski in guturalno barvanem govoru izdelan skrbno in z ljubeznijo.

Uprizoritev Gorkega more veljati celotnemu ansamblu Prešernovega gledališča in vsakemu posameznemu igralcu kot merilo, vzvišeno stališče za določanje položaja. Vsakdo je lahko pregledal dobršen kos poti, ki je za nami od prve predstave poklicnega teatra, vsakdo je tudi moral videti pred seboj še daljšo, naporno pot do cilja.

—ič

Etika

K. S. Stanislavski

(Nadaljevanje)

Če v gledališču ni potrebne discipline, se igralec tudi na samem odru ne počuti nič bolje: lahko se zgodi, da ne najde potrebnega rekvizita, od katerega je odvisen ves prizor, na primer: pištola, meč, s katerim bi moral obračunati sam s seboj ali z nasprotnikom. Kolikokrat električar slabo osvetljuje in tako uniči najboljšo sceno. Kolikokrat rekviziter v svoji vnemi za kulisami ropota, da povsem preglasi mo-

nologe in dialoge igralcev na odru. Na kraju še gledalci, ki so občutili nered, zapadejo v dezorganizacijo in se vedejo tako hrupno in nedostojno, da se ubogemu igralcu pojavi še nova, mnogo hujša zapreka pri ustvarjanju — borba z maso. Najstrašnejše je in nepremagljivo je, kadar gledalec razgraja, se pogovarja, se prestopa in posebno — kašlja med predstavo. Da bi se gledalec navadil discipline, ki je neob-

hodno potrebna predstavi, da bi ga pridržali do začetka predstave nepremično na mestu, da bi bil pazljiv, da ne bi razgrajal, kašljal — za vse to je predvsem potrebno, da gledališče vredno spoštovanja: tedaj bo gledalec že občutil, kako se mora vesti. Če pa situacija v gledališču ne ustreza visokemu cilju naše umetnosti, če vlada v njem malomarnost — potem je delež igralcev hud napor: premagati gledalca, prisilita ga, da bo pazljiv.

Glede vašega prvega nastopa na odru, ki bo kaj kmalu, vam želim razložiti, kako se mora igralec pripraviti za nastop.

Ustvariti si mora scensko koncentracijo.

Vsakogar, ki nam kvari zemeljski raj — življenje v gledališču —, je treba odstraniti in mu onemogočiti nadaljnje škodljivo delovanje. A mi sami smo dolžni skrbeti za to, da prinašamo v gledališče od vsepovsod samo dobra, vedra, radostna čustva. Tu se morajo vsi smeјati, saj se bavijo z delom, ki ga ljubijo. Naj si to zakomnijo ne le igralci, temveč tudi administracija s svojimi pisarnami, skladišči itd. Zapomni naj si, da to ni tržnica, ne trgovina niti banka, kjer so ljudje vsak hip na tem, da se dobičku na ljubo med seboj razžro. Zadnji pisar in knjigovodja mora biti igralec in razumeti bistvo tega, čemur služi. Vprašal bo: kaj pa proračun, izdatki, izguba, plače? Iz prakse govorim in vem, da snažno vzdušje v gledališču

gmotno stanje kvečjemo izboljšuje. Podzavestno se prenaša na gledalce, jih privlači, očičuje, izziva potrebo, da vdihavajo umetniško ozračje gledališča.

Če bi vi videli, kako gledalec občuti vsako stvar, ki se godi za spuščeno zaveso. Nered, ropot, vrišč, loputanje med odmori, gneča na odru, vse to se prenaša v avditorij in ovira predstavo kot tako. Nasprotno pa red, zbranstvo, tišina tam za spuščnim zastorom — predstavo pospešujejo.

Dejal bo kdo: kaj pa igralska zavist in spletke, hlepenje po vlogah, uspehih, prvenstvu? Odgovoril bom: spletkarje, zavistneže je treba neusmiljeno odstraniti iz gledališča, igralce brez vlog prav tako. Tistim, ko so nezadovoljni s svojo malo vlogo, je treba pojasniti, da majhnih vlog ni, kvečjemu majhni igralci. Prav tako je treba odstraniti vse tiste, ki ne ljubijo gledališča v sebi, temveč sebe v gledališču.

A intrige in spletke, ki je zavoljo njih gledališče tako razvpito! ... Pa vendar ne gre, da bi izključili talentiranega človeka zato, ker ima slab značaj, zato ker drugun kazni srečo.

Strinjam se, talentu se vse oprošča, toda ostali igralci morajo odstraniti njegove hibe. Kadar se pojavi v gledališču tak mikrob, ki je nevaren vsemu organizmu, je treba cepiti ves kolektiv, da bi se razvil protistrup, ki onesposobi škodljivo delovanje mikroba, tako, da intrige genija ne bodo izpodkopavale skupnega napredka gledališkega življenja.

To se pravi, da bi bilo treba zbrati same svetnike, iz katerih bi lahko sestavili ansambel in ustvarili, razumete, takšno gledališče, o kakršnem ste izvolili govoriti — se je oglasil Govorkov.

Ja kaj ste pa vi mislili! — se je zavzel Torcov. — Vi bi hoteli, da nudi ljudem z odra plemenita čustva in misli prostak in burkež. Za kulisami bi hoteli živeti majceno življenje malomeščana, a ko pridete na oder, bi naenkrat hoteli biti enaki Shakespearu.

Res je, vemo za primere, ko vas vznemirjajo in navdušujejo na odru taki igralci, ki so se prodali podjetju in Mamonu. Ampak vidiš, to so igralci-geniji, ki so v življenju zdrknili do malomeščana. Njihov talent pa je tolik, da jih v trenutku ustvarjalnosti prisili pozabiti na vsakdanje malenkosti.

Pa mar to vsakdo zmore? Geniju se to »navdihnjenje od zgoraj« posreči, mi mu pa moramo za ta cilj dati vse življenje. In — ali so ti igralci storili vse, kar morajo, kar morejo storiti?

Razen tega: zedinimo se enkrat za vselej na to, da si ne bomo jemali genijev za zgled. To so — posebni ljudje in vse pri njih je posebno.

O genijih govore najrazličnejše izmišljotine. Pravijo, da po ves dan pijančujejo in razvratno žive, kakor Kean iz francoske melodrame, a zvečer dvigajo množice v zanos...

Toda to ni čisto tako. Po pripovedovanju ljudi, ki so poblíž poznali velike igralce: Ščepkina, Jermolovo, Dusejevo, Sal-

vinija, Rossija in druge — so ti živeli čisto drugačno življenje, ki bi bilo lahko za zgled vsem onim genijem domačega porekla, ki se na nje sklicujejo. Močalov... Da, pravijo, da je bil on v privatnem življenju drugačen. Ali zakaj bi posnemali samo njegovo privatno življenje — ko je imel še marsikatero drugo — dragocenejšo, zanimivejšo lastnost.

Prišel je čas, da vam spregovorim še o neki prvini, točneje: pogoju scenske koncentracije. To se rodi iz vzdušja, ki obkroža igralce ne le na odru, temveč tudi v avditorju, potem iz igralске etike, umetniške discipline in občutka kolektivnosti pri našem odrskem delu.

Vse to skupaj daje igralcu vedrino, sposobnost za skupno delo. Ne morem se prav domisliti izraza za to.

Tega ni mogoče kratkomalo istovetiti s scensko koncentracijo, zato, ker je le del njenih sestavin.

Ta pripomore k ustvarjanju scenske koncentracije.

Ker nimamo ustreznega naziva za to, bom to, o čemer zdaj govorim, nazval igralško etiko, ki je zelo važna za ustvarjanje predelovnega razpoloženja.

Igralska etika in scenska koncentracija sta pri našem delu spričo njegovih posebnosti nad vse važni.

Pisatelja, skladatelja, slikarja, kiparja čas ne omejuje, delajo lahko takrat, kadar jim godi, v svojem času so svobodni. Ni pa tako pri igralcu. Ta mora biti pripravljen za

ustvarjanje ob določenem času, kakor je določen na letaku. Kako naj ukažemo sami sebi, da se predamo navdihu ob določenem času? To ni ravno tako preprosto.

Predavanje je bilo v foyeru, namenjenem igralcem, ki so za kulisami.

Na prošnjo učencev so nas zbrali dosti pred začetkom vaje. Ker smo se bali, da se ne osramotimo pri prvem nastopu, smo zaprosili Ivana Platonoviča, da nam razloži, kako se moramo vesti.

Veselo nas je presenetilo, da je prišel na ta posvet tudi sam Arkadij Nikolajevič.

Rekel je, da ga je ganilo, kako resno jemljemo učenci svoj prvi nastop.

Jasno vam bo, kaj morate in kako se morate vesti, če boste pomislili, kaj je kolektivno ustvarjanje — nam je pravil. — Vsi skupaj ustvarjajo in hkrati drug drugemu pomagajo, odvisni drug od drugega. Vse pa vodi eden, to je režiser.

Če vlada red in pravilen sistem dela — je kolektivno delo prijetno in plodno, ker se ustvarja vzajemna pomoč; toda če ni dela in pravega delovnega vzdušja, se kolektivno ustvarjanje spremeni v muke, ljudje so nemirni na svojih prostorih in drugemu v napoto. Jasno je, da morajo vsi ustvarjati in ohranjati disciplino.

Pa kako naj se ohranja?

Predvsem je treba priti pravočasno — pol ali četrt ure pred začetkom, da lahko zbu-

dimo svoje elemente koncentracije. Da le eden zamudi, to moti. Če pa bi zamujali vsi, potem delovni čas ne bo porabljen za delo, temveč za čakanje. To ustvarja jezo in pripravlja neugodno razpoloženje, ki v njem ni mogoče delati. Če pa imajo vsi do skupnih dolžnosti pravi odnos, če prihajajo pripravljeni na vajo, tedaj nastane čudovito vzdušje, ki vzpodbuja in bodri. Tedaj ustvarjalno delo uspeva, ker vsi drug drugemu pomagajo.

Važno je tudi, da si ustvarite pravilen odnos do nalog vsake vaje. Ogromna večina igralcev zavzema popolnoma nepravilen odnos do vaj. Prepričani so, da je treba delati samo na vajah, doma pa da lahko počivajo.

Toda to ni tako. Na vajah se samo razlaga, kar je treba obdelati doma. Zaradi tega ne verjamem igralcem, ki na vajah klepečejo, namesto da bi si zapisovali in sestavljali načrt domačega dela.

Trdijo, da si vse zapomnijo brez zapisovanja. Dovolj s tem! Kaj mislite, da ne vem, da si ni mogoče vse zapomniti — prvič zato, ker režiser govori o toliko važnih in drobnih detajlih, ki jih ne more obdržati prav noben spomin, drugič pa, ker se stvar ne tiče nekih določenih dejstev — večidel se na vajah analizirajo čustva, ki jih brani emocionalni spomin. Da bi jih razumeli, dosegli in si jih zapomnili, je treba najti ustrezne besede, izraz, primer (prisposodbo) ali kaj podobnega, s pomočjo česar bi izvabili in fik-

sirali čustvo, za katero ravno gre.

Treba je dosti delati doma, da to najdemo in privlečemo iz duše. To je ogromno delo, ki zahteva močne koncentracije, ne samo pri določenem delu, temveč tudi pri delu igralcev na vajah, takrat ko poslušajo režiserjeve pripombe.

Mi režiserji vemo bolje od vseh ostalih, koliko veljajo obljube nepazljivih igralcev. Saj smo jim primorani ponavljati po večkrat eno in isto.

Tak odnos posameznikov do kolektivnega dela — je silna ovira v skupnem delu. Sedem ljudi enega čaka. Ne pozabite! Zato si je treba izoblikovati pravilno umetniško etiko in disciplino. Ta veže igralce, da se za vsako vajo pripravijo doma. Naj velja za sramoto in napako, če mora režiser po večkrat ponavljati eno in isto. Režiserjevih pripomb ne smemo pozabljati. Ni rečeno, da se morajo pri priči usidрати v nas, lahko se še povračamo k njim, da jih preučimo — nikakor pa ne smejo skozi to uho noter, skozi drugo pa isti hip ven. To je žalitev za vse, ki delajo v gledališču.

Da bi se ognili tej napaki, moramo vlogo doma samostojno obdelovati. To ni lahko, zato se morate tega dobro in temeljito naučiti, dokler ste še v šoli. Na predavanjih se da počasi in natanko govoriti o takem delu, nemogoče pa je to ponavljati na vajah, ker bi se vaja drugače spremenila v učno uro. V gledališču bodo stopili pred vas docela drugačni, neprimerno strožji zahtevki

kakor tukaj v šoli. Razmišljajte o tem in pripravljajte se na to.

Domislil sem se še neke zelo razširjene napake igralcev, ki jo često srečujemo v naši praksi na vajah.

Stvar je v tem: mnogi so tako brezvestni do dela, da poslušajo na vajah samo tiste pripombe, ki se tičejo neposredno samo njihove vloge. Tiste scene in dejanja, v katerih ne sodelujejo, pa docela omalovažujejo.

Ne smete pozabiti, da mora igralec upoštevati vse, ne samo tisto, kar se tiče njegove vloge, temveč celotno delo: vse to ga mora zanimati.

Razen tega je marsikaj, kar režiser pove o bistvu dela, o posebnostih slednjega avtorja, o metodi prikazovanja neke drame, o njegovem stilu enako važno za vse sodelujoče. Vsak igralec mora paziti na vse, kar se tiče celotnega dela, študirati in razumeti ne samo svojo vlogo, temveč vso igro v celoti.

Skrajno strogost in disciplino zahtevajo vaje množičnih prizorov. Za to priliko je treba ustvariti posebno, da se tako izrazim, »obsedno stanje«. In to je razumljivo. En sam režiser mora voditi množico, ki šteje včasih celo več sto ljudi. Ali je tu mogoč red brez vojaške strogosti?

Le pomislite, kaj bi se zgodilo, če se režiserju ne posreči obdržati vajeti v rokah. Mislite si samo eno zamudo ali izostanek, eno samo neupoštevano režiserjevo pripombo, enega

samega čvekača med sodelujočimi ob času, ko je treba pazljivo poslušati, pomnožite te prekrške s številom sodelujočih v množici, čeravno računate, da si vsak od njih dovoli med vajo le po en prekršek, ki moti skupno delo — in rezultat bo astronomsko število zoprnih kamnov spotike, treba bo ponavljati, izgublja se čas in posledica bo pretrujenost vseh, ki vestno delajo.

Mar smemo to dopustiti v kakršnem koli oziru, pa če gledamo stvar tako ali drugače?

Pri tem ne smemo pozabiti, da množične vaje že same po sebi utrujajo tako sodelujoče, kakor tudi režisersko osebje. Zato bi bilo želeti, da te vaje niso pretirano dolge, pa vendarle tudi plodne. Zatorej je potrebna najstrožja disciplina, za katero se je treba

prej pripraviti in vaditi. Vsaka napaka v »obsednem stanju« se šteje nekajkrat huje in kazen zanjo se odmerja nekajkrat strože. Veste, kaj bi se sicer utegnulo zgoditi? Recimo, da se vadi prizor upora, v katerem morajo sodelujoči drug drugega prekričati, se truditi, na veliko kretati in umirati. Vse gre v redu, le nekaj oseb, ki jih ni bilo na vajah ali ki so zamudile ali ki so bile nepazljive — so vso zadevo ugonobile. Zavoljo njih je treba vso maso gnjaviti. Iz tega razloga mora uveljaviti pri njih svoje zahteve ne samo režiser, temveč morajo tudi vsi sodelujoči zahtevati od nemarnežev red in pazljivost. Kolektivna zahteva je mnogo bolj resna in stvarna kot ukor in kazen poednega režiserja.

(Dalje)

IZ DRAMATURGOVE BELEŽNICE

VII. Možje, očetje, sinovi

(Eugene G. O'Neill; Strange Interlude)

Med zadnjimi tremi velikani evropske dramatiké (Ibsen, Čehov, Gorki) na eni in »moderno dramo« na drugi strani stojita dva mogočna samotarja, ki ju razvojno ni kar lahko uvrstiti v logični zgodovinski razpon; to sta G. Bernard Shaw in Eugene Gladstone O'Neill. Prvi je bolj filozof, satirik, publicist, literat — in manj gledališnik (kljub vsej dramaturški spretnosti in duhovitosti). Drugi pa je čisti dramatični poet. V mnogem je sicer res epigon Ibsena in Čehova, v marsičem pa tudi prerok in napovedovalec moderne, zlasti z nekaterimi formalnimi poskusi, ki se še danes vidijo drzni.

V **Čudni medigri** (Strange interlude, 1927) je na primer uporabil oprijem, ki je postal splošno znan šele v najnovejšem razvoju zvočnega filma: tako imenovani »nemi monolog«. Če vzamem v roke knjigo, me pri priči zbode v oči, da je ta drama tiskana v treh različnih pisavah in ne samo v dveh (pokončni tisk za besedilo, kurziv za režijske opombe), kot je sicer v navadi. Posamezni stavki in tudi daljše pasaže so tiskane v bolj drobnih črkah. Ko berem, se mi kmalu izkaže, kaj predstavlja ta petič sredi borgisa: **misli**. — Več oseb je na odru, razgovarjajo se, a sredi njih pogovora je vpleten daljši odstavek, ko so v resnici neme (psihološka pavza), napisano pa je, kaj si mislijo. To je kajpa često v nasprotju s tem, kar govorijo.

Prvo vprašanje: kako to igrati? Kako naj režiser in igralci pokažejo, katero besedilo je »govorjeno«, a katero »mišljeno«?

Pa denimo, da smo za igranje teh »misli« naši pravi prijem: posebna luč; monotono in recitativno govorjenje; nepremična mimika. Pri priči se pojavi drugi problem: kako tolmačiti »govorjeno« besedilo? Naša — zdaj obče veljavna — metoda tekstne interpretacije, to je metoda »psihološkega realizma«, izhaja z nezapisane predpostavke, da je dramsko besedilo neposreden odraz človekovih misli — razen v primerih očitne laži. Tu pa imamo neprestano opraviti z besedami, ki so v očitnem nasprotju z iskrenim mišljenjem dramskih oseb. Torej psihološko modeliranje — vsaj po teh načelih, ki jih običajno uporabljamo — ne pride v poštev. Treba je torej iskati bistveno nov, drugačen način »psihološke« igre, če hočemo, da bo postala drama razumljiva poslušalcem.

To iskanje »novega načina« pa je dva^{krat} otežkočeno. Prvič zato, ker se zunanji potek dogajanja razvija docela v oblikah realistične meščanske drame (troje, četvero ljudi v salonu, v stanovanjski sobi) — medtem ko bi bilo laže govorno eksperimentirati na manj »realnem« prizorišču. Drugo pa so nenavadne dimenzije in nedramatična časovna razsežnost dela.

Čudna medigra se razpleta v dveh delih, devetih dejanjih — torej zlahka napolni dva krepka gledališka večera. Denimo, da bi se dala okrajšati na štiri ure, tako da bi jo vendarle mogli strpati v eno uprizoritev. Vseeno bo notranja struktura drame slej ko

(Dalje na str. 34)

Klabund
KROG S KREDO
rež. Slavko Jan

premiera 13. I. 1953

foto: J. Marenčič









prej abnormalna — že kratko malo zato, ker se razteza čez več ko dvajset let. Med posameznimi dejanji minevajo meseci in leta. Celota torej ni in ne more biti »drama« v pravem pomenu besede, marveč le niz značilnih, vsebinsko morebiti povezanih epizod iz nekega življenjskega romana. — »Dramatiziran roman«, to je tudi edina točna oznaka **Čudne medigre**. Ob tem primeru mi je prišlo na misel, da običajni format naših dram (2 do 4 ure) ni le posledica prakticističnih potreb po enkratni predstavi, po enkratnem prodajanju vstopnic itd. (ustrezno človekovi časovno omejeni sposobnosti dojemanja). Ne. Tako kakor »pravilniki« klasičnih dramaturgij le niso neka akademistična samovoljnost profesorjev literarne teorije, marveč vrojena nujnost dramatične forme — tako je s to vrojeno nujnostjo smiselno povezana tudi potreba dolžinske omejitve. »Normalna« drama ne more biti daljša kot za en večer; v nasprotnem primeru ni le neprimerna za enovito uprizoritev, temveč tudi po svojem notranjem bistvu ne more več biti prava drama. —

Zgodba »Čudne medigre« je dvakrat vredna občudovanja. Prvič, ker je osnovni zaplet skoraj monumentalno preprost, drugič pa, ker je odraz tega zapleta v psihiki nastopajočih ljudi do skrajnosti lirično rafiniran. Sinteza Sofokleja in Čehova.

Nina je ljubila Gordona Shawa. Šel je na vojsko (1917), ne da bi se bila poročila, niti da bi mu bila ona nezakonsko predala svoje telo. Kot letalec je padel v Belgiji. Nino preganja vest, da se mu je ostala dolžna, in niti oče, niti otroški prijatelj Marsden je ne zadržita, da zbeži od doma, postane bolničarka in se v neki bolni težnji po samokaznovanju predaja celi vrsti bolnikov v laceretu. Ko se vrne, je duševno strta. Poroče jo z otročjim oboževalcem Evansom, in ko zanosi, se zdi, da ga je zdaj maloda vzljubila in da je duševno ozdravljena. Tedaj pa ji pove Evansova mati, da otroka ne sme roditi, ker je Evansov rod dedno obremenjen z blaznostjo. Nina odpravi plod, ne da bi Evans to vedel, in se po taščinem nasvetu (da bi moža osrečila) s hladnim razumskim preudarkom dá oploditi prvemu zdravemu moškemu, ki je pri roki, znanecu dr. Darrellu, z namenom, da izda otroka Evansu za njegovega. To uspe, a pri tem se Nina in Darrell z vso zrelo strastjo zaljubita in leta in leta trpita, medtem ko se razvije Evans iz nekdanjega slabiča v samozavestnega, uspešnega moža. Ko sin

(ki mu je ime — Gordon!) doraste, ljubi nad vse le »očeta« Evansa, očeta Darrella pa sovraži. Nina in Darrell sta se odtujila drug drugemu in »Gordon je v Nininih očeh pravzaprav sin Gordona Shawa«. Evans naposled le umre, ko so vsi že ostareli, Nina izgubi tudi sina, ki je že last druge ženske, zaročenke, s katero tudi odide. Zapusti jo tudi Darrell, dasi je utvari njune ljubezni žrtvoval življenjski uspeh, Nini ostane le prijatelj iz otroških let, Charlie Marsden, ki jo je vsa leta zvesto vdano spremljal; Nina vidi v njem drugo podobo svojega očeta. Z njim se bo zdaj poročila in skupaj bosta v miru dočakala smrt.

Ljubezen, strast, ekstaza... kako daleč je tisto življenje, v katerem so bile žive!... edino živo življenje sta preteklost in prihodnost... sedanost je medigra... čudna medigra, v kateri se sklicujemo na preteklost in prihodnost za pričevanje, da smo živi!...

Sinovi so vselej istovetni s svojimi očeti. Skoz matere gredo, da bi se zopet spremenili v očeta.

Dobro bo, ko pridem domov — ko bom stara in naposled doma — oba zaljubljena v mir — ljubila bom tvoj mir, ti mojega — v miru bova skupaj spaia! — v miru umrla!

Blaženi stari Charlie... ki je mimo vsega pozelejenja naposled dobil vso srečo!...

Rahločutna, a svet pretresujoča, večna zgodba je pretkana s stotinami takih izpovedi in z neštetiimi umskimi razlagami, ki jih izjavljajo o lastni usodi vse nastopajoče osebe.

Kako je uspela **Čudna medigra** po ameriških in evropskih odrih, ne vem. Prepričan sem, da bi jugoslovanskemu gledališču odprla mnogo novih potov in pogledov, ko bi se le našel človek, ki bi z drzno eksperimentatorsko roko in hkrati z občutljivim posluhom za miselni in čustveni lirizem sploh znal to delo uprizoriti.

KRONIKA

Vivian Leigh in Sir Laurence Olivier

Ko smo pred nekaj tedni izvedeli, da je ena največjih živečih igralk **Vivian Leigh** spričo prenapornega dela pri filmanju na Ceylonu sama doživela tragično usodo **Blanche DuBois**ove, ki jo je še pred kratkim tako mojstrsko prikazala (v filmu **Tramvaj »Poželenje«**), namreč živčni zlom in duševno bolezen — smo se že prvi hip zgroženo vprašali: a kaj bo z njenim soprogom, **Sir Laurenceom Olivierom** (nepozabnim **Hamiletom**)? Saj ve ves svet, s kako ganljivo medsebojno vdanostjo in neločljivo zvestobo pri delu in v življenju sta bila navezana drug na drugega ta dva odlična človeka in umetnika. Mar naj bi moral svet izgubiti z enim udarcem kar dva dragulja?



In res je že malo za prvo vestjo prišla druga, še bolj pretrajljiva: Sir Laurence je zbolel za isto boleznijo kot njegova soproga.

Nekronani kraljevski par anglosaškega teatra in filma se je umaknil v temo. Njuni vdani oboževalci lahko samo še žalujejo za njima, ne vedoč, ali se bosta še kdaj vrnila, v nekdanji lepi slavi ali ne.

Chaplin, Bette Davis in kriza Hollywooda

Pred nekaj leti je **Chaplin**, ta (vsepovsod po svetu, razen v lastnem kraljestvu priznani) kralj Hollywooda, zagrenjeno dal duška vsej svoji jezi:

Jaz, **Charlie Chaplin**, pa moram izjaviti, da je **Hollywood** v agoniji. **Hollywood** bije svojo poslednjo borbo in bo v njej podlegel,

razen če se odloči, da preneha z masovno fabrikacijo filmov; podgel bo, če še nadalje ne bo doumel, da mojstrovini ni mogoče producirati na tekočem traku kakor traktorje v tovarni avtomobilov. Docela resno mislim: skrajni čas je že, da poiščejo nova pota, da ne bo več denar edini vsemogočni malik družbe...

Kažejo se znamenja, da se uresničuje Chaplinova prerokba: cene zemljišč v Hollywoodu samem in v njegovi vilni četrti (Beverly Hills) rapidno padajo; kar po vrsti se zapirajo kinematografi; produkcija se zmanjšuje; podjetja iščejo nove vire (plastični film — »cinerama«) in nove kanale (sodelovanje z dovčerajšnjim najhujšim in najbolj osovraženim konkurentom, s televizijo!); v sami Ameriki publika rajši gleda evropske, zlasti — o groza! — italijanske neorealistične filme, kakor izdelke domače tvornice nyloških sanj; in skrajna, najbolj neverjetna posledica vsega tega: zvezdniki so brezposelni ali se vsaj iz previdnosti že ozirajo za novimi zaposlitvami.

Celo velika Bette Davis, ki bi jo ta kriza prizadela morebiti šele zadnjo, si išče zaslužka na skrajnem drugem koncu kontinenta, na Broadwayu (New York). Po 22 letih je stopila spet na deske: kot gledališka, revijska igralka. Ob prvem nastopu pred nevajeno publiko se je od treme onesvestila, potem pa je prodrla — in priče zatrjujejo, da ne samo zavoljo atrakcije. Trdijo, da je zares odlična.

Nekemu novinarju pa je izjavila med drugim:

Zakaj sem šla spet h gledališču? Morda samo zato, ker se mi je zahotelo novega okolja. Morda tudi zato, ker oder ljubim... Ne, ne zato! Zato nisem pustila v Hollywoodu moža in otrok, zato nisem pustila doma in svojega načina življenja. Resnejši razlogi so me nagnali, drugače tudi ne bi bila mogla premagati strahu pred tem drugim gledališkim debutom. Stvar je kratko malo ta, da me je pregnala kriza. Saj sami veste: Hollywood ni več, kar je bil. — — — Sicer sem pa državi le hvaležna, ker me je (z velikimi davki: preko 50% dohodkov! op. ur.) prisilila, da sem se naposled le vrnila k svoji pravi nalogi. Igralec mora igrati na odru! Seveda — v Hollywoodu je vse mnogo lažje. Tam je igralec razstavni predmet, ki ga režiser postavlja v kar najugodnejšo luč. Tukaj se borimo z občinstvom. Tam delamo za delničarje, in ničesar ne opuščajo, da bi le res zaslužili svoj denar. Tu pa moramo sami opraviti, kot živi ljudje moramo stopiti oči

v oči živim ljudem. Tam imamo vse pripomočke tehnike, in če je zvezdnik utrujen, se pač neha snemanje. Tukaj pa sem svoj lastni tonski tehnik grla, tukaj nimam snemalca, ki bi pričaral najugodnejši efekt, pač pa moram slednji večer stati na odru in slednji večer moram — biti dobra! — — — Pa še to zapišite — Bette je sicer glasovala za Stevensona, pa vseeno verjame v Eisenhowerjevo geslo: Pomagaj si sam, in Bog ti bo pomagal! — to pa velja dandanes bolj ko kdaj in ne samo v teatru!

V svoji reviji je med drugim duhovito in drzno persifilirala Vivian Leigh kot Blanche v »Tramvaju ‚Poželenje‘«; dosegla je prodoren uspeh — in zasluži zopet po 4500 dolarjev na večer ...

(Po »Schweizer Illustrierte Zeitung«.)

Ljubljana — Kranj

V letošnji sezoni so se mončo okrepile vezi med Dramo SNG v Ljubljani in našim gledališčem. Začelo se je z gostovanjem prvaka Drame **Slavka Jana**, ki je pri nas režiral **Krog s kredo**. Zdaj v pomladi pa smo organizirali gostovanje štirih članov Drame v Krleževi drami **V agoniji**, ki smo jo tudi uvrstili v redni abonentski repertoar in z njo proslavili Krležovo 60-letnico. Uredili smo tudi, da sta gostovala **Ančke Breclj-Levarjeva** kot **Mioka** in **Stane Sever** kot **Matiček** v zadnji reprizi Hiengove režije **Kreftovih Krajskih komedijantov** (13. maja).

Ob teh uradnih in osebnih stikih smo se tudi dogovorili z nekaterimi člani Drame, da bodo v prihodnji sezoni pri nas gostovali kot režiserji. To so že obljubili **Slavko Jan**, **Vladimir Skrbinšek**, **ing. Viktor Molka** (ki bi moral gostovati že v tej sezoni z zaključno premiero, pa je višja sila to preprečila) in **France Jamnik**. Kot posebnost pa lahko že zdaj izdamo, da misli v prihodnji sezoni prav pri nas debutirati kot režiser — **Stane Sever!**

Kakor lani (in kakor nameravamo vsako leto) smo tudi letos (21. in 22. aprila) gostovali v ljubljanski Drami. Izbrali smo za gostovanje svojo doslej najboljšo uprizoritev — **Na dnu**. Ob tej priliki se tudi javno lahko zahvalimo vsem tistim, ki so nam tedaj pokazali svoje gostoljubje in razumevanje. Direkcija Drame nam je kljub časovni stiski dala na razpolago hišo za ves dan in še za drugi večer; velikansko dobro voljo so pokazali vsi člani teh-

ničnega osebja Drame; nekateri bližji znanci iz ansambla SNG pa so nas s svojo pristrčno in iskreno osebno dobrodošlico odškodovali za izostali oficijelni pozdrav, ki ga zato niti nismo pogrešali. — Poseben pečat je dalo temu našemu delovnemu izletu dejstvo, da se ga je udeležil tudi predsednik LOMO Kranj **Vinko Hafner**, ki je s svojo osebno prisotnostjo pokazal, da tudi naši merodajni oblastni organi uvidevajo prestižni pomen, ki ga imajo taka gostovanja za kulturni ugled mesta Kranja v vseslovenskem merilu.

Ljubljansko časopisje, ki je o uprizoritvi kritično poročalo že ob naši premieri, je tokrat obisk samo registriralo. Važnejše pa so nam bile ustne kritike, ki so bile (razen treh) večidel pohvalne ali vsaj vzpodbudne.

Gostovanje so obiskali tudi nekateri vidni gledališki in kulturni delavci: Juš Kozak, Mile Klopčič, Vida Juvanova, Slavko Jan, Vladimir Skrbinšek, Stane Sever, Zlata Gjungjenac, Vera Adlešič, Vladimir Bartol idr., in trije člani Izvršnega sveta: Stane Kavčič, Josip Vidmar, Boris Ziherl.

Prozник v Celju

V soboto, 9. maja so praznovala vsa slovenska gledališča imeniten praznik: otvoritev nove hiše Mestnega gledališča v Celju. O odlični opremi in lepoti novega poslopja smo že večkrat poročali in v GL tudi že objavili fotografske posnetke zunanjsčine in notranjsčine. V trdnem prepričanju in zavesti, da pomeni sleherna pridobitev enega gledališča tudi napredek za celotno slovensko gledališko kulturo in v skrajni posledici potemtakem tudi za vsako posamezno gledališče na Slovenskem — celjskim tovarišem prijateljsko stiskamo roko in jim čestitamo z iskreno željo, da bi v novem domu ustvarili mnogo lepega, iz leta v leto boljšega!

Celje se je odločilo, da proslavi ta edinstveni dogodek — krst najlepše in najboljše opremljene slovenske gledališke stavbe! — z resnično širokopotezno prireditvijo: s slovenskim gledališkim festivalom. Slavnostni otvoritvi (s Kreftovimi **Celjskimi grofi** v režiji B. Baranovičeve) bodo v presledkih po dva dni sledila gostovanja vseh slovenskih teatrov: SNG Ljubljana (Matiček se ženi), MG Ljubljana (Srečni dnevi), SNG Maribor (Metěž), SNG Trst (Dedinja), GSP Postojna (Krog s kreda); PG pojde v Celje 23. maja, uprizorili bomo zopet »Na dnu«.

PG in kongres SZDL

Med diskusijo v politično-organizacijski komisiji kongresa SZDL je govoril tudi **Boris Zihertl** in se v razpravi o prosvetni in kulturni problematiki dotaknil tudi pokrajinskih gledališč; pri tem je posebej omenil naš primer. Med drugim je dejal:

»Dostikrat imamo opravka z umetniškimi vodji, ki pojmujejo ustanove kot svoje eksperimentatorske postaje, v katerih eksperimentirajo z vsemi mogočimi gledališkimi komadi. Čim bolj je mračen, zapleten komad, tem rajši ga postavljajo na oder. Rezultat je, da se v gledališčih steka nekaj malomeščanskih slojev, ljudstva pa ni in ga ne bo. Če gledamo repertoar teh gledališč, bomo videli, da stalno iščejo stvari, ki so neaktualne, umetniško problematične, čeprav smo prepričani, da bi lahko iz prostega repertoarja ter iz pretekle in sodobne dramatike lahko našli dosti boljše stvari. V Kranju so na primer uprizorili Gorkega dramo »Na dnu«. Gorki ima mnogo dram in katero koli bi vzeli, bi bila boljša kot ta, ki je popolnoma odmaknjena od naše današnje stvarnosti. Če je stvar talka pri naprednem piscu, je stvar seveda še hujša pri tistih, pri katerih je politična stran problematična...«

(Ljudska pravica, 1. maja 1953.)

Nekaj statistike

Čas je že, da pregledamo nekatere statistične podatke o letošnji sezoni; le tako — na osnovi stvarnih dejstev — namreč lahko analiziramo svoje letošnje uspehe in slabosti.

Od začetka sezone, 18. oktobra 1952, do vključno 30. aprila 1953, to je — če upoštevamo, da je bila vmes naša hiša skoraj mesec dni zaprta — v dobrih petih mesecih smo uprizorili 7 del v 75 predstavah, ki jih je obiskalo 23.330 obiskovalcev, to pomeni, po ugotovitvah nedavnega štetja prebivalcev, več ko 130% mestnega prebivalstva. Od teh 75 predstav je bilo 15 čistih delavskih (delavski abonmaji, zaključene predstave za delovne kolektive), na katerih je bilo skupno 5578 obiskovalcev.

Če upoštevamo, da smo lani v vsej sezoni (od 3. oktobra 1951 do 3. julija 1952, torej v 9 mesecih) uprizorili 9 premier v 102 pred-

stavah, ki jih je obiskalo 21.233 obiskovalcev — tedaj napredka ob vsej obvezni skromnosti ne smemo tajiti, če nam gre za gola dejstva. V prejšnji sezoni je bilo rednih abonementov 147, v sedanji pa desetkrat toliko — 1463, od tega več ko dve tretjini, namreč 1054 delavcev. Napredek torej ni samo številčnega, marveč tudi moralnega značaja. Občinstvo se ni samo pomnožilo, ampak se je tudi spremenila njegova socialna struktura. Medtem ko so prvotno občinstvo (predlansko sezono) sestavljali samo naši tradicionalni zvesti obiskovalci, jih je bilo že lani več, letos pa smo pridobili tudi lepo število ljudi, ki prej niso hodili v gledališče, ustvarili smo si **delavsko občinstvo**.

Nedavni republiški občni zbor sindikata kulturno umetniških ustanov Slovenije je s priznanjem ugotovil, da je PG edino gledališče v Sloveniji, ki ima izoblikovan in uspešen sistem delavskih abonmajev.

K temu napredku je gotovo pripomogla tudi agitacijska in subskripcijska kampanja ob začetku sezone. Toda uspeh traja že vso sezono in — kar je zlasti razveseljivo: igralci vselej znova zatrjujejo, da prav to novo občinstvo najbolje sledi njihovi igri: zbrano (kar pokaže z edinstveno napeto tišino) in hvaležno (kar pokaže z nadpovprečnim ploskanjem). Ljudje, ki pred dvema letoma še niso poznali gledališča, so danes najbolj hvaležni in dojemljivi obiskovalci

Torej vse to le ne more biti posledica samo agitacije in administrativnih ukrepov, temveč (tako bi vsaj sklepali) pomeni, da je občinstvo zadovoljno z igralci in z repertoarno politiko, ki je prirejena prav zanj.

Iz pisma književnika dr. Bartola

...in se prav tako veselim uspehov vašega gledališča. Pred nedavnim sem gledal uprizoritev drame »Na dnu«, ki je po svoji naturi težaven in tvegan podvig, in moram reči, da sem bil presenečen nad relativno zelo dobro uspešno izvedbo. Všeč mi je pogum, s katerim se lotevate tudi tako zahtevnih stvari in jih v mejah možnosti tudi z uspehom izvedete.

Delujte tako naprej in zmerom bolje in v višjem vzponu. To vam od srca želim in ostajam vaš

Vladimir Bartol

Umetniški svet PG

Pred nedavnim je Svet za prosveto LOMO Kranj imenoval člane Umetniškega sveta, ki bo kot posvetovalni organ signaliziral umetniškemu vodji želje in odzive prebivalstva. Člani tega sveta so:

1. **Črtomir Zorec**, ravnatelj Tekstilnega tehnikuma
2. **Ciril Štular**, zastopnik DPD Svoboda, Prmskovo
3. **Nilka Grilova**, zastopnica SPK OLO Kranj
4. **Ivan Černe**, tovarna »Inteks«
5. **ing. France Bratkovič**, publicist
6. **Ado Klavora**, upravitelj Vajenske šole v Kranju
7. **Ljubo Ravnikar**, akad. slikar, predm. učitelj I. gimn. v Kranju

Umetniški vodja bo v kratkem sklical prvo sejo Umetniškega sveta, da zasliši njegovo mišljenje o okvirnem repertoarnem načrtu za prihodnjo sezono.

Prihodnji premieri

Kot smo že javili, sledi v kratkem uprizoritev **ZASANJANE PUNČKE**, duhovite satirične komedije, ki jo je napisal **Elmer Rice**; način odrskega prikazovanja bo naše gledalce nemara spomnil na Priestleyjevo revijo »Od raja pa do danes«, ki so jo lani obiskovali s tako navdušenim zanimanjem. »Punčko« režira **Dino Radojevič**, scenško glasbo komponira **Bojan Adamič**, dekoracije snuje **Sveta Jovanović**, kostume **Mija Jarčeva**, v očarljivi naslovni vlogi pa nastopa **Nada Bavdaževa**.

Za zaključek sezone smo se morali spričo cele vrste nepredvidenih ovir odpovedati uprizoritvi na prostem, zato pa pripravljamo občinstvu tem bolj slastno veselje: razigrano in slikovito renesančno komedijo **Stefana Zweiga Volpone** v Radojevičevi režiji in s Francetom Trefaltom v naslovni vlogi.

Redakcija 8. številke GLPG

pripravljena 4. maja 1953

zaključena 14. maja 1953

med

odmori

se

okrepčajte

v

gledališkem

buffetu

BOMBAŽNA PREDILNICA IN TKALNICA TRŽIČ

proizvaja kvalitetne surove in beljene tkanine v širinah od 70 do 180 cm. — Nadalje proizvaja kardirano vato in poleg industrijske preje do števil. 50 tudi prejo za domačo obrt kakor Mule št. 16, Knitting št. 16/3 in št. 29/3, Hardwatter št. 20/80 in št. 28/80

Letošnja
Zlata medalja jamči,
da so izdelki tovarne obutve



Triglav

Tržič

najboljši in najtrpežnejši

Kupujte samo čevlje

»Triglav«

Volnene, bombažne in svilene tkanine vseh vrst

Volnene, bombažne in prešite odeje

Preproge, zavese, flanel rjuhe, naglavne rute

Moško, žensko in otroško zimsko perilo

Pletenine, rokavice, nogavice

Volno za ročno pletenje

Razno galanterijsko blago in igrače

ima vedno v veliki izbiri

„Kokra“

TRGOVSKO PODJETJE ZA GORENJSKO NA VELIKO

Kranj

INDUSTRIJA BOMBAŽNIH IZDELKOV

„IBI“

KRANJ

Vam nudi po konkurenčnih cenah:

gradl za žimnice črtasti
gradl za žimnice jaquard v. več
barvah in kvalitetah

blago za ženske obleke karo
blago za posteljnino
oxforde

narodno platno
keperflanelo progasto za pižamo in
tenisflanelo



SPLOŠNO
GRADBENO PODJETJE

**„PROJEKT“
KRANJ**

GRADI
VISOKE, NIZKE
IN INDUSTRIJSKE GRADNJE
KVALITETNO IN POCENI

Berite

„Glas Gorenjske“

Vsi naročniki so zavarovani
proti nezgodi!

**TEKSTILNA
O
V
A
R
N
A**

Izdeluje: Fin žamet v raznih modnih barvah za moške obleke, ženske kostime, plašče / Ženski žamet za obleke in domače halje v različnih barvnih tonih / Blago za dežne plašče v raznih kvalitetah in barvah / Tkanine za ženske obleke iz stanične volne, apretirane proti gubanju, v raznih imitacijah volnenih izdelkov in izdelkov umetne svile / Tkanine za moško perilo v različnih kvalitetah, desenh in barvah / Garniture jacquard prtov in prtičev v barvah / Prte listne beljene in barvane ter prte karo / Flanele v najrazličnejših kvalitetah in desenh / Žepne robce moške in ženske v raznih kvalitetah in vzorcih

» **INTEKS** « **V KRANJU**

CENE PONO VNO ZN IZ ANE!

TEL. 174 KRANJ

Tapetarsko žimo
več vrst,
sterelizirano
na 115° C,
izdeluje podjetje

ŽIMOPREJA

Stražišče pri Kranju

Kupujemo vseh vrst
živalske dlake.

Ponudbe in naročila
sprejema
uprava podjetja.

» **Plastika** «

Otroške pupe
raznih velikosti iz
kvalitetnega celuloida

Kupujte igrače

» **Plastika** «

Kranj
Stražišče, tel. 339

Gledališki list Prešernovega gledališča. Letnik III (sezona 1952-53), št. 8.
Obseg 3 pole. Naklada 600 izvodov. Lastnik in izdajatelj uprava Prešernovega gledališča; predstavnik Alojz Gostiša; odgovorni urednik H. Grün;
tisk Gorenjske tiskarne. Vsi v Kranju.

CENA 20 DINARJEV

