

PREŠERNOVO GLEDALIŠČE • KRANJ • SEZONA 1952-53

7

MIROSLAV KRLEŽA • V AGONIJI



Gostovanje članov Drame SNG v Ljubljani

PRVIČ V ČETRTEK, DNE 16. APRILA 1953

MIROSLAV KRLEŽA

V AGONIJI

Drama v dveh dejanjih

Nastopajo:

Baron Lenbach	Stane Sever
Lavra Lenbachova,	Mira Danilova Sava Severjeva
Dr. Ivan pl. Križovec	Vladimir Skrbinšek
Grofica Madeleine Petrovna,	Marijā Nablocka
Gluhonemi berač	Marijan Dolinar (PG)
Marija, služkinja	Nada Bavdaževa (PG)

Sodelovali so:

Prevod	Josip Vidmar
Režija	BOJAN STUPICA (SNG)
Obnova režije	Vladimir Skrbinšek (SNG)
Kostumi	Sonja Dekleva (SNG)
Tehnično vodstvo	Lado štegljic (PG)
Razsvetljava	Stane Kropar (PG)
Inspicent	Pavle Jeločnik (PG)
Odrski mojster	Janez Kotlovšek (PG)
Sepetalka	Marija Šimenčeva (PG)
Lasuljar	Ante Cecić (SNG)
Vodstvo šiviljskih del	Cveta Galetova (SNG)
Vodstvo krojaških del	Jože Novak (SNG)

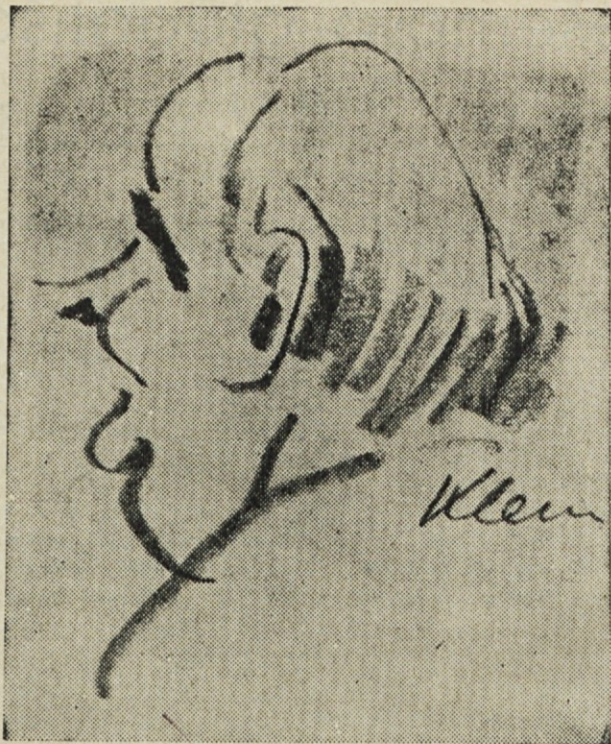
V proslavo 60-letnice rojstva
MIROSLAVA KRLEŽE

Prešernovo gledališče

K r a n j

Če vzameš vse Glembajeve, vse te Glembajeve, ki stopajo kot spreved trih sto oseb od marijaterzijanske cehovske teme do današnje sinkopirane zamorske glasbe, tedaj se pojavi iz te in take perspektive dokaj nejasno vprašanje: kam pa pravzaprav gredo ti Glembajevi in kakšen je pravzaprav smoter tega njihovega rodbinsko-organiziranega gibanja skozi te naše žalostne provincialne razmere?

MIROSLAV KRLEŽA
„O Glembajevih“



MIROSLAV KRLEŽA
roj. 7. julija 1893 v Zagrebu.

Hommage à M. Krleža

Miroslav Krleža je eden tistih pisateljev, ki so ustvarili našo generacijo. Kar je bil njemu dunajski ujedljivec Karl Kraus s svojo „Fackel“ (Bakla) — to je bil nam Krleža, ne sicer s „Plamenom“ in „Pečatom“ in „Književno republiko“ (te je izdajal, še preden se je naša generacija literarno ovedela) — pač pa s svojim leposlovjem: **Legende, Simfonije, Glembajevi, Tri drame** (U logoru, Vučjak, Golgota), **Eseji, Balade Petrice Kerempuha** so nam bile v prvih letih slovstvenega vajeništva knjige - navdihovalke, knjige - vzpodbudnice in knjige - spremljevalke. — „Prvi se ne pozabi“ — to ne velja le v erosu, velja tudi v duhovni ljubezni. Zato je Krleža eden tistih avtorjev, o katerih ne bom nikoli mogel govoriti ali pisati s kritično ali historično objektivnostjo; vedno bo v slednjem pričevanju o njem sled spomina na prvo slastno posilstvo, ki ga je doživela deviška mladeniška duša, ko je željno pričakovala „Njega“, ki ji bo odprl svet književne umetnosti.

V treh etapah sem doživel Krležo: najprej omamnega, baročnega leporečnika; nato puntarskega in časnikarsko zajedljivega klicarja, nazadnje dramatičnega realista, naturalista in glasnika moderne.

I

O sveti jesenji ples, ljubičastih
sjena!
Briljantno tkivo sunca u plavim
bojama duge,
vatromet zelenih traka,
o, nema u vama tuge,
o, nema straha, ni bola, ni mraka!
(PAN, 1917; Pan)

Mavrični barok leporečnega, ritmično in vsebinsko razkošnega besednega ognjemeta, besede kot opij in hašiš, ritem počasi valujočega, v težkih a gibkih gmotah organiziranega stavka, kopičenje neobičajnih, zdaj arhaizirajoče domačih ali mednarodno tujih izrazov; nepretrgan tok in slap zdaj milo spevnega, zdaj kovaško udarjajočega besedila — to ni le izživljanje v antiliterarni besedni muziki, je stokrat več: je prava, še sturm- und - drangovska, zato neurejeno kipeča, toda meseno-



živa civilizatorična invazija Srednje Evrope v literarno provinco panonskega blata in dinarskih skal, slavnostni finale in gloriózni resumé evropskega besedišča od predhomerske Helade do absinthsko-liričnega Pariza. Česar vse prejšnje vojnovičiade in celo cankariade niso zmogle — otresti s sebe odiozni pečat balkansko-otomanske ali kaundka-malogarnizijske province, to se je posrečilo Miroslavu Krleži z eno samo — pa čeravno parvenijsko-pubertetno, toda vseeno patetično in potentno gesto. Morda ni povedal nič novega, toda kako je izpovedal svoj enfant-terribleski punt! Nešteto njih je izpovedovalo gnus in gabljenje nad gornjegrajsko (ali v naši kranjski varianti: laibachersko) kleinpurgarijo, tisto, ki so jo tri decenije kasneje v endehazijskem Agramu Titovi podzemljani nazvali „naftalinsko“ — toda kateri med vsemi jugoslovanskimi bohemi po fin-de-sièclu je našel za svoj stud besedila kot:

Čudna su ta djeca hotela i ekspresnih vozova i abortusa! Oni se sada cjeluju djevičanski, kao da se nikada požderali nisu! Kao da nije tekla krv izmedju njih i kao da ne će opet teći krv izmedju njih! Sada su bezglavo pali u dubljine svojih crijeva, a za minutu opet će padati iz petog kata u grob: trovati se i striljeljati i bacati pod kotače vlaka, proklinjati i opet padati niže, dublje, u svjetove daleke, zvjezdane prostore, dalje, u život, u život! I uvijek tako i dokle tako? I zašto tako? Čudna li su ta djeca hotela, ekspresnih vozova i abortusa!

(ADAM I EVA, 1922; Kelner)

Dr. Branko Gavella,
vodilni jugoslovanski režiser,
prvi in izvirni tolmač
Krleževih dramskih del



Ta bolezensko fanatični Quo usque tandem je našel kasneje svojo bolj izčiščeno, manj hektično varianto v historiografsko, znanstveno hladnem vprašanju:

Uzme li čovjek sve Glembajeve, sve te Glembajeve, koji kao povorka od tri stotina lica stupaju od marijaterezijanske cehovske tmine do današnje sinkopirane crnačke glazbe, iz te i takve perspektive javlja se u čovjeku prilično mutno pitanje: a kamu idu zapravo ti Glembajevi i koja je zapravo svrha tog njihovog obiteljski-organiziranog kretanja, preko ovih naših žalostnih provincijalnih prilika?

(O GLEMBAJEVIMA, 1932)

In že v prvem orgiastičnem razdobju najde v lirsko-dramatski „simfoniji“ PAN sintezo patosa in puntarske izpovedi:

Južnjački se smijem,
svečano sam živ, —
a živ sam da živim,
a ne da budem kriv.

(PAN, 1917; Pan)

V lirskem patosu antiklerikalizma in antireligioznosti je Krleža že s to svojo prvo objavljeno knjigo anticipiral tisto, kar je zaman skušal doseči postrevolucijski „uradni optimizem“ birokratske kvaziliterature: afirmacijo življenja.

II

Ja sam bohem, a ti si bankir! Ja živim u promiskuitetu, a ti u strogo konservativnom građanskom modelu od braka! Ja lažem, ja sam neuropat, sulud i ungemütlich, »ein überspannter Sonderling« kao što kaže stari Fabriczy i čemu, molim te, da se nas dva sada tu natežemo? To, što je jedno tako minderwertig lice, kao što sam ja, izjavilo ili ne, što može to tebi biti važno? Zašto? Ja dakle držim da bi bilo najpogodnije, da se predje preko toga sa prezirom i laku noć!

(GOSPODA GLEMBABJEVI II,
1928; Leone)

„Ungemütlich“ in „überspannt“ sta edini dve karakteristiki, ki so ju v svojem glembajevskem besednjaku našli filistri (vseeno če bankirji ali subalterni) za nezadovoljne nergače, katerim je menda edino opravilo, da kalč urejeno potemkinščino meščanske sposobnosti.

Umetnost je filistru vedno „ungemütlich“.

A kadar se tisti protest, ki je slednji umetnosti že a priori vrojen, dopolnjuje z neposrednim, aktualnim, deklarativnim, recimo makar časnikarskim protestom — takrat postane zadeva dvakrat neprijetna.

In če se celo zgodi (kar je tako pogosto), da izpoveduje ta protest razvajan sinček prav ene najuglednejših družin gornjih deset tisočev — sramota nad sramoto!

Kar je pri nas započel Cankar, je storil — in dopolnil — dvakrat neprijetna.

Po Cankarju, Krleži in njunih evropskih drugovih si nihče več ne upa brez rezerve ziniti publico, obrabljeno frazo, kliše. Tudi tisti ideali, ki jim je celo moderno prevrednotenje vrednot

**M. Krleža, »Vnójak«
(I. dej.)
v režiji B. Gavelle
(Lj. 1951)**



prizaneslo, si morajo (in to je prav) sramežljivo poiskati novo izrazno oblačilo, če jim naj kedo verjame. Niti profesionalni govornici public — poklicni politiki — si dandanes ne upajo formulirati svojih občih pojmov v izrabljenih besedah.

Cankarjeva in Krležina generacija je brezobzirno in „ungemütlich“ smešila vse predsodke „boljše družbe“. Ko ščuke v krapjem ribniku so kazali zobe in plašili zdolgočasene, v narodoljubni in narodoblagovni frazi samozadovoljne filistre. Bajce je stal mladi Krleža nekoč pri vratih na seji hrvatskih pisateljev, ogrnjen v svojo značilno pelerino, in s sardoničnim nasmeškom poslušal čvekanje literarnih veličin, dokler ni iznenada izbruhnil („überspannt“ so bržkone dejali velmožje) v prepotentnem, mladostniško vsiljivem in nepotrebnem govoru. češ: „Vsi ste gobezdala, ničpridna svojat...“

Danes ne občudujemo več te poze ljudskega tribuna — a prav s to robespierresko poštenjaško ihto je učenec Karla Krausa razrahljal čvrsto gradnjo kulisnega domovanja meščanske akuratnosti.

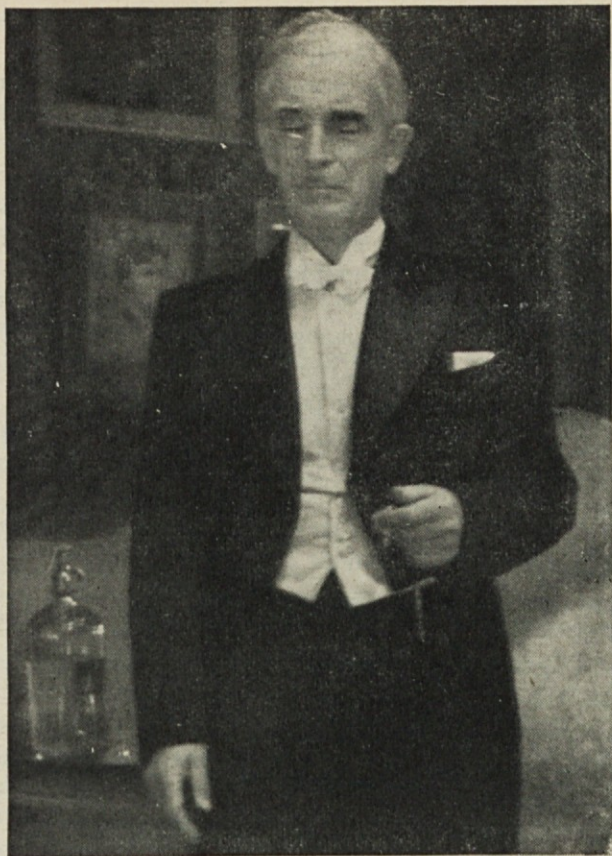
Ne poznam Krležinega rodovnika, a sumim, da se tudi v njem, kakor v Leonu Glembaju, pretaka mešanica južnjaške (ali Levantinske) in panonske krvi. Taka spojina je nevaren eksploziv, je material, iz katerega se modelirajo enfant-terribli. Toda — opomba pod črto — mar je „enfant terrible“ res omalovažujoča psovka? Rad bi napisal apologijo tega zasmehovanega pojava.

III

... ja sam se odločio da pišem dijaloge po uzoru nordijske škole devedesetih godina s namjerom da unutarnji raspon psihološke napetosti raspnem do što večeg sudara, a te sudare da što bliže primaknem odrazu naše stvarnosti. Tako je došlo do mojih posljednih drama koje nisu i ne će da budu drugo nego psihološki dijalozi, što se po prvi puta javljaju u našoj dramskoj književnosti s četrdeset-godišnjim zakašnjenjem. I dok s jedne strane kritika o meni piše da sam ekspresionista i futurista, ja, kao najekstremniji dramatičar u očima naše kritike, pišem danas psihološke dijaloge švedske škole sa četrdeset-pedesetgodišnjim zakašnjenjem spram sličnih zapadnjačkih eksperimenata. Stanje je u tom pogledu svakako paradoksalno, ali za paradoksalnost toga stanja ja kao pojedinac ne nosim nikakve odgovornosti.

(OSIJEČKO UVODNO PRED-
VANJE PRIJE ČITANJA »U
AGONIJI«, 1928)

Če cenim sam pri sebi „V agoniji“ za eno najboljših — ali recimo najljubših — postibsenskih in predpirandellovskih dram („predpirandellovska“ v stilno - razvojnem, ne v kronološkem pomenu), nekako v eni vrsti z Ibsenovim „Borkmannom“, O'Neilovo „Elektro“ in kakim najboljšim Shawom: tedaj je to nemara zgolj zadeva osebnega okusa in simpatije. Toda brez te prizadetosti se dá — z „zgodovinsko objektivnostjo“ — trditi, da v



Pokojni Ivan Levar — nepozabni Ignacij Glembaj (Križna,
Gospoda Glembajevi, I. dej.)

svetu malo kdo (če sploh kdo!) piše tako popoln dramski dialog kot Miroslav Krleža. Nekaj podobnega sem zasledil le še pri (sicer meni osebno ne preveč simpatičnem) velikem mojstru sodobne francoske dramatike Jeanu Anouillhu: Krleža zna napisati tri strani dolgo tirado (n. pr. „V agoniji“, začetek II. dejanja), ki ni nikjer teatralno-deklamatorna, temveč vseskozi tekoča konverzacija. In napisati zna celo uro trajajoč dialog, v katerem oba sobesednika mirno, „statično“ meljeta vsak svoje — pa je celota vendar do eksplozivnosti nabita. (Laura - Križovec, „V agoniji“, II. dej.; Leone - Ignjat, „Gospoda Glembajevi“, II. dej.) — to prekaša še mnogo slavljeno prvo dejanje „Cesarja Amerike“ (Shaw) s pet četrtn ure trajajočo sejo kabineta.

In ta Krležina konverzacija ni le verna sociološka podoba agramerščine, ni le (s slogom) zvest tolmač celotnega profila posameznih figur, ni le ustvarjalka neverjetno sugestivne (stimunge), ni le najtenkoslušnejši shakespearski odraz hipnih premen in menjav in preskokov in trzljajev človeške psihologije, ni le osnova in prevodnik dramatične polaritete —

— je vse naštetu v enem, je najčistejši medij umetnosti, vseh nebitvenih primesi izčiščena sinteza vsega, kar je človeški rod v dramski umetnosti doznal do tega časa.

O naši generaciji sem govoril. Ta išče novih potov, novih ciljev. Realizem in naturalizem sta ji že davno démodés. Toda prve vtise je le dobila še od klasičnega naturalizma, zato z domotožno ljubeznijo in ne le s sinovskim puntarstvom dojema Krležo, tega najvernejšega fotografa in fonografa, tega prvega protokolista naše naftalinske polpreteklosti, ki mu je v zreli dobi gledališkega stvariteljstva edina norma: — ne kar kratko malo resnica o življenju na sploh — temveč dramatična resnica.

Teatraliki segajo preko Stanislavskega in Gavelle, a mimo njiju ne morejo.

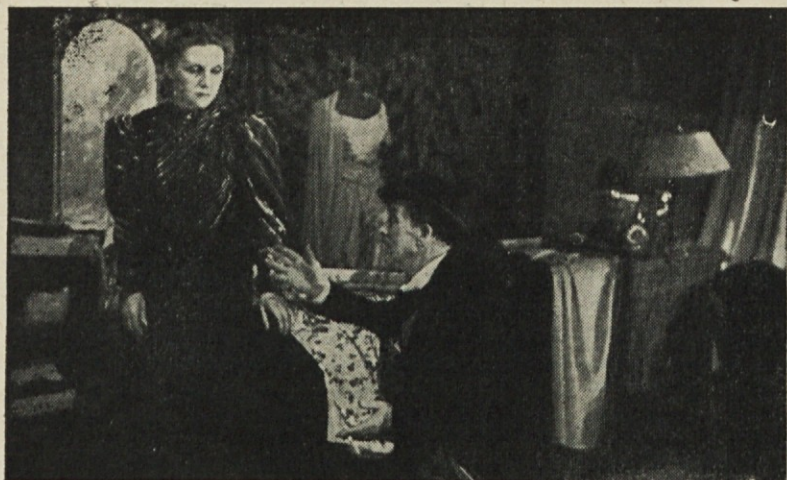
Dramatiki segajo preko Ibsena in Krleže, a mimo njiju ne smejo.

Herbert Grün

»V agoniji«

Najbolj zrelo in dognano Krleževo literarno delo, ki je hkrati najvišji vrh vse hrvatske dramske književnosti, predstavlja ciklus o Glembajevih. Tri drame iz tega ciklusa: „Gospoda Glembajevi“, „V agoniji“ in „Leda“ — niso trilogija v klasičnem smislu besede, saj je vsaka zase zaključena celota in na prejšnjo ali naslednjo le rahlo naslonjena po genealoški zvezi, ki jo jedva opaziš, dokler ne pregledaš knjigi priloženega rodovnika. Pa vendar so vse tri organsko zrasle druga iz druge in tematsko kar najtesneje povezane med seboj in povrh še z nizom novel, obravnajočih isto rodbino in dopolnjujočih isto snov: gospodarski, družbeni in človeški zlom mogočne in široko razvejane zagrebške bankirsko-patricijske rodovine. „Glembajevščina“ je skupni izraz in že socialni pojem za ljudi, ki so se z nepoštenimi sredstvi, s tatvino, goljufijo in umori izkopal iz anonimnosti panonskega blata, si s hlastajočo brutalnostjo nagrabili kupe bogastva, ki jim je odprlo pot do madžaronskega šljivarskega plemstva in jih v povezavi z uradniškimi in oficirskimi fevdalci zrinilo v vladajoči razred bančnikov, peštanskih načelnikov in velikih županov. Propad in razkroj te posebne hrvatske zvrsti meščanskega razreda, ki zgodovinsko in družbeno ekonomsko sledi iz razkranjanja dvoglave monarhije še pred Sarajevom, kakor je bil njen rakasti razrast možen le v gnilo zatohlem vzdušju Nagodbe, ves ta strahotni smrtni ples nevrotikov, nimfomank, psihopatov in samomorilcev, ki se h koncu v „Ledi“ izobličijo v pošastno falusno grotesko, osvetljuje Krleža z neusmiljeno reflektorsko lučjo in vulkansko umetniško potenco.

V drugi drami ciklusa „V agoniji“ doživljamo tragedijo žene iz tega rodu, ki se drobi in zdrobi med dvema moškima, možem in ljubimcem. Glembajev rod je spočel le malo vrednih ljudi, saj je edina bela vrana med njimi nezakonski potomec dr. Gregor, ki ga spoznamo v vojni drami „V taborišču“, pa tudi Laura je le še malo obremenjena z glembajevskim kompleksom. Laura in še Leone Glembaj se trgata iz mrtvaškega, z grabežem, nemoralno in samomori nasičenega vzdušja Glembajeve hiše, v kateri sta že v zgodnji mladosti pogledala v prepade življenja in doži-



Ivan Levar kot baron Lenbach in Mira Danilova kot Laura Lenbachova
v I. dejanju »V agoniji«.

vela strahote prvega življenjskega razočaranja in gnusa, Leone ob svoji mačehi, Laura v prvi mladostni ljubezni.

Devetnajst let je stara, ko jo poroče s štiridesetletnim, še zmeraj šarmantnim plemičem in gardnim oficirjem baronom Lenbachom. Komaj mesec dni je poročena, in že ji nemil slučaj odpre pogled za kulise njenega zakona in razkrije vso moralno propalost in ostudno nizkost, ki je skrita za paradnim gardnim pročeljem tega zapitega kvartavca in ženskarja. Ne zapusti moža, ne loči se od njega, kajti „Lenbachi žive že tri sto let v zakonu in on noče likvidacije, dokler je živ,“ in tudi njena generalska familija in strogo katoliška Avstrija ločitve ne dovoljuje. Dolga leta vegetira ob degenerirancu, čigar modra kri je prepojena z alkoholom in ki se pogreza zmeraj globlje, od sleparja na kartah do plačanega madžarskega špijona, preživi vojno in izgubo premoženja, propad moževe kariere in najde zatočišče v modnem salonu, ki jo drži gospodarsko nad vodo, dokler ne spozna in z zrelo žensko ljubeznijo vzljubi dr. Križovca. V njem vidi uresničenje svojih neizsanjanih dekliških sanj in izhod iz



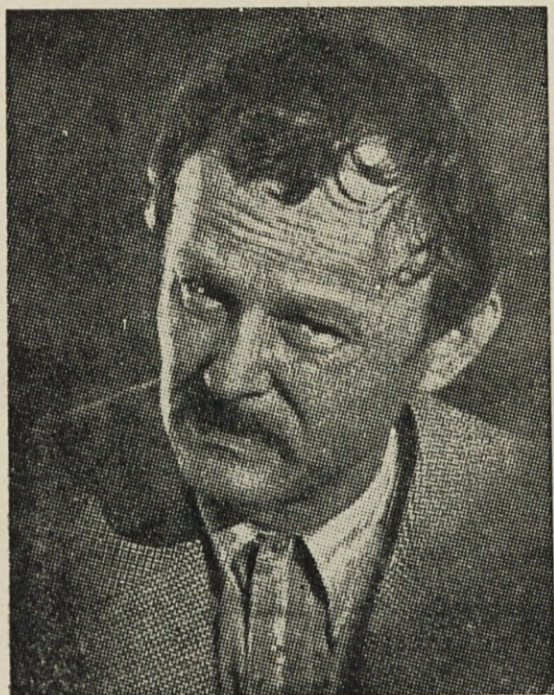
Ivan Levar kot baron Lenbach (V agoniji, I. dej.); po njegovi smrti je prevzel to vlogo Stane Sever.

moralne in tudi gospodarske stiske. Tri leta že traja to prija-
teljstvo, vedno enako in nespremenjeno, vendar pričinja Laura
z vsem svojim senzibilnim živčnim sistemom slutiti, da se ljubi-
mec počasi, toda zanesljivo trga iz njenega objema. V vsaki
njegovi besedi čuti notranjo pasivnost in oddaljevanje, vendar
hote zatiska oči, umika se odkritemu in dokončnemu razgovoru,
trepeta pred resnico, v kateri bi se razpuhtela še zadnja iluzija,
dokler tragični preobrat — moževa smrt — ne izsili razjasnitve.
Ta smrt, ki naj pomeni zanjo olajšanje in odrešitev od dolgo-
letne muke, sproži Laurino pogubo. Njene oči, kot v predsmrtni
grozi široko razprte, prvič gledajo pravega Križovca: pod ko-
rektno zunanjo masko prav takega površnega, amoralnega in
oportunističnega sameca, kot je bil Lenbach — in to spoznanje
jo zdrobi. Poseže po revolverju, s katerim se je pred nekaj
urami ubil njen mož, in strelja na sebe.

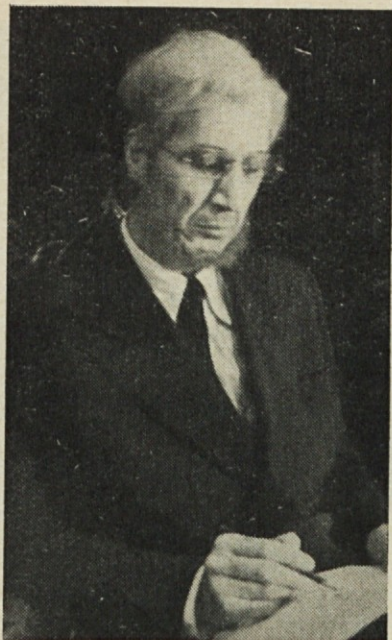
„Po lirskem wildovskem simbolizmu svojih prvih del sem
začel na sceni delati z gorečimi vlaki, z množico mrtvecev,
vislicami, strahovi in z dinamiko različne vrste: tonile so ladje,
rušile so se cerkve in katedrale, dejanje se je razvijalo na oklop-
njačah, streljali so se celi polki in umiralo v množici.“ Tako
je Krleža sam kasneje označil svojo mladostno dramaturgijo.
V „Gospodi Glembajevih“ je o tem mladostnem viharštvu le
še šibka sled, drama „V agoniji“ zunanjega dogajanja vkljub
dvema samomoroma skoraj več ne pozna. Ob navidez nepomemb-
nem sporu okoli dveh tisoč dinarjev se v ozračju, zastruplje-
nem s sovraštvom, zaničevanjem in zavistjo troje ljudi razgali do
nagega in zaostri medsebojne odnose do mere, ki ne dopušča
drugačne kot nasilno razrešitev. To silovito notranje nasprotje
sproži Krleža s prodirno psihološko ostrino v mojstrsko pisa-
nem dialogu, ki mu v naši književnosti ne najdeš enakega. S
sámo magijo besede in težkim ritmom stavka ustvari v sicer
popolnoma statičnem drugem dejanju notranjo dinamiko bo-
lestnega zvenenja izmučene človeške duše. Vendar je v Krle-
ževi drami več kot le dočaranje tragične Laurine zmote in uso-
de, je pogled v predsmrtno otepanje iz osrednjega položaja
na periferijo izrinjenega družbenega razreda, v blodnje in kaos in
perverzno duševno trpinčenje v patriarhalnem zakonu te družbe,
ki pokoplje, čeprav nekrivo, Lauro Lenbachovo.

F. B.

NAŠI GOSTJE



Bojan Stupica



**Vladimir Skrbinšek kot Leone (Kreža,
Gospoda Glembajevi)**



**Marija Nablocka kot Sarlota Castellijeva (Kreža,
Gospoda Glembajevi)**



M. Danilova kot Goneril (Shakespeare,
Kralj Lear)



Sava Severjeva



Stane Sever kot Edgar (Shakespeare,
Kralj Lear)

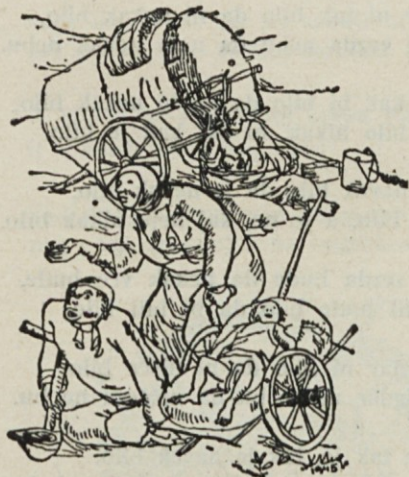
Balade Petrice Kerempuha

Karv, ta slana, kmetska,
stubičanska karv,
ta čarna, čerlena,
vonjhava, gosta karv,
zakaj curi ta gluha, masna, slepa,
strahotno mlačna karv?
Kmična, gliboka, čemerna,
zakaj kaple kri?

(Začetek balade »Na mukah«)

Gumbelijum roža fino diši

Gumbelijum roža fino diši,
na galgam se bumo zibali si.



Hej, haj, prišel je kraj,
nigdar več ne bu dišal nam maj!

Zavijal celu noč stekli je pes,
celu noč pilko nam hoblal je les.

Z scalinom nam buju prelejali grob,
v pesje gnojnišče zlopatali drob.

Gumbelijum beli mertvečki diši,
z galgah se nigdo povernul ni.

Hej, haj, nek cvate maj,
nigdar nas v pekel taj
ne bu nazaj.

Khevenhiller

SERENISSIMUSA ARCHIDUXA CAROLUSA TABORNIK GENE-
RALKVARTIRMAJSTER KHEVENHILLER NA TLAKI ZIDA
NOVI BANSKI FESTUNG CAROLOSTADIUM

A. D. 1579

Nikdar ni tak bilo da ni nekaj bilo,
pak ni vezda nebu ~~da~~ nam nekaj nebu.

Kajti: kak bi bilo da ne bi nekaj bilo,
ne bi bilo nikak, ni tak kak je bilo.

Ar je navek bilo da je nekaj bilo,
kaj je bilo, a je ne, kaj neje nikak bilo.

Tak i vezda bude da nekaj vre bude,
kak biti bude bilo da bi biti bilo.

Ar nigdar ni bilo da ni ničče bilo,
pak nigdar ni ne bu da niččega ne bu.

Kak je tak je, tak je navek bilo,
kak bu tak bu, a bu vre nekaj kak bu!

Kajti nemre biti i nemre se zgoditi
da kmet neje moral na vojščinu iti.

Nigdar još ni bilo pak nigdar nemre biti
da kmet neje moral na vojščinu iti.

Kajgod kadgod bilo opet je tak bilo,
kak je bilo tak je i tak bude bilo.

Kak je navek bilo navek tak mora biti,
da muž mora iti festunge graditi,

bedeme kopati i morta nositi,
z repom podvinutim kakti kusa biti.

Kmet nezna zakaj tak baš mora biti
da su kmeti gladni, a taborniki siti.

Ar nigdar ni tak bilo da ni nam tak bilo,
pa nigdar ni ne bu da kmet gladen ne bu,

kajti nigdar ne bu na zemlji ni na nebu,
pri koncu pak Turčin potukel nas se bu.

A kmetu je sejeno jel krepa totu, tam
il v katedrale v Zagrebu,

kad drugod spomenka na grebu mu ne bu
neg pesji brabonjek na bogečkem grebu.



Baba cmizdri pod galgama

A koga vruga cmizdriš zamusana mužača,
kaj su ti sinu dali tatski ogerlič?
Na galge dojde samo fini fičfirič,
naj sliniti, smardljiva bedača.

Još su ga mogli nabiti na ketača,
z goročim kleštram popokati mu nokte.
Od sega tega občeval je dragi nam Bog te
i rešil je za navek tega čarvendača!

Od lucke je volje volja božja jača,
od Boga pak je jači, bomeš, gospon Komeš.
Dobiš po gobcu, baba, če ne čkomeš.

Ni fajde nam od plača. V birtije pijača,
Karmine tvojem sinu napijaju pajdaši!
Dojdi z nama, mama!
Kesno je popoldan iti k maši!

Pajasnilo k „Baladam“

Miroslav Krleža je napisal »Balade Petrice Kerempuha« pozimi 1935/36, tiskale pa so se (v nakladi ljubljanske »Akademske založbe«) julija 1936 v Veitovi tiskarni na Viru pri Domžalah, potem ko so bile že objavljene v Ljubljanskem zvonu. Prvi dve objavi v Sloveniji namesto v Zagrebu sta bili posledici cenzurnega pritiska; v Ljubljani so »Balade« na pol ilegalno laže prodrle ovire. — Po vojni so izšle leta 1946 pri Nakladnem zavodu Hrvatske v drugi, pregledani izdaji, v prekrasni grafični opremi Krleževega prijatelja, znamenitega hrvatskega slikarja Krste Hegedušića (tri teh vinjet tu ponatiskujemo).

Vsebina »Balad« je predvsem opis kmečkega (tlačanskega) trpljenja in motivov iz kmečkih puntov (Gubčev združeni hrvatsko-slovenski kmečki upor 1572); prav zavoljo te, dasi zgodovinske, socialno-borbene usmerjenosti so se morale svojčas umakniti iz domovine v Slovenijo.

Petrica Kerempuh je villonovski potepuh — pevec s tamburico, obešenjaški bard trpečih, izmučenih in premaganih puntarjev, od daleč soroden Costerovemu Ulenspieglu (ne pa nemškemu Eulenspieglu, ki je le burkač), po svoji psihiki — dasi v docela drugačnem zgodovinskem okolju — pa podoben tudi Cankarjevemu Kurentu. Njegovo ime tolmači Krleža sam takole:

Pomen besede ni povsem jasen. Kerempuhi so čreva, drobovje, trebuh, vamp: Schmerbauch. Karapuh, kalapura, kerepuv je očiščen želodec. V prenesenem pomenu je Kerempuh zvitorepec, okretnež, veseljak, lahkomiselnjež, navihanec, domiselni prebrisanec, prevarant. Beseda je še vedno živa kot podoba neke do danes literarno neizražene figure. Knjiga o Petrici Kerempuhu, ki jo je napisal Jakob Lovrenčič (1787—1842) in tiskal v Varaždinu leta 1883 pod naslovom 'Petrica Kerempuh ilite čini i življenja človeka prokšenoga' je prevod neke nemške ljudske inačice Tilla Eulenspiegla, brez kakršne koli samostojne literarne vrednosti, napisane v živem jeziku.

Teh 34 balad je Krležino zadnje večje objavljeno leposlovno delo in eden izmed vrhov njegovega stvariteljstva (poleg mladoštnih »Simfonij« in glembajevske dramske trilogije, zlasti ravno njenega drugega dela »V agoniji«). Napisane so v zagorskem narečju, in to ne v sodobni, temveč v umetno rekonstruirani zgodovinski govoric 16. stoletja — zato brez komentarja komaj umljive in — po drugi strani — že zgolj v jezikoslovnem pogledu nedosegljiva mojstrovina. Slovencu — zlasti če pozna naša vzhodna narečja — pa je ta kajkavščina skoro laže razumljiva nego Hrvatu, kaj šele Srbu.

K trem tu natisnjenim baladam dodajamo nekoliko tolmača v slovenščini:

ar — kajti, ker
 cmizdriti se — ihteti
 čkometi — utihniti
 fajda — korist, hasek
 festung — trdnjava
 gumbelijum — šmarnica
 komeš — grof
 kusa — psica
 lucki — človeški, ljudski
 ogerlič — ovratnica
 plač — jok, jokanje
 pilko — grobar
 se — vse
 tabornik — general
 vre — že



Etika

K. S. Stanislavski

(Nadaljevanje)

Naloga umetnosti, in potem-takem tudi gledališča je u-stvarjanje notranjega življenja del in vlog in scensko ostvarja-nje tiste osnovne iskre in misli, ki je spočela samo avtorje-vo ali skladateljevo umetnino.

Vsakdo, ki dela v gledali-šču, od vratarja, garderoberja, biljeterja, blagajnika, s kate-rim se najprej sreča gledalec, ki je prišel k nam, pa tja do administracije, pisarne, direk-torja in končno samih igral-cev, ki so ustvarjalci avtorje-ve ali skladateljeve zamisli, zaradi katerih ljudje obiskuje-jo gledališča — vsi služijo u-metnosti in so popolnoma po-drejeni njenemu pglavitnemu cilju. Vsi, ki delajo v gledali-šču, brez izjeme, so udeleženi pri ustvarjanju predstave. Kdorkoli tako ali drugače kazi skupno delo in moti uresniče-nje pglavitnega cilja umetno-sti in gledališča, ga moramo imeti za škodljivca. Če so vrat-ar, garderober, biljeter, bla-gajnik sprejeli gledalca nego-stoljubno in mu s tem pokva-rili razpoloženje — tedaj ka-zijo skupno delo in nalogo umetnosti. Če je v gledališču mráz, umazanija, nered, če se predstave točno ne začenjajo, če potekajo brez potrebnega navdušenja — tedaj razpolože-nje gledalcev upada, in baš za-

voljo tega jih ne zajamejo po-glavitna misel in čustva av-torja, skladatelja, igralca in režiserja: gledalci niso imeli čemu priti v gledališče, pre-lstava je propadla in gledali-šče izgublja svoj družbeno, umetniško vzgojni pomen.

Avtor, skladatelj in igralec ustvarjajo razpoloženje, ki je za predstavo neobhodno potreb-no, na naši — igralčevi! — strani rampe, administracija pa ustvarja gledalcu to ustrezno razpoloženje v avditorju, igralcem pa v garderobah, kjer se pripravljajo za predstavo. Gledalec je prav talko kot igra-lec tvorec predstave, njemu je — prav tako kakor nastopajo-čemu — potrebna priprava, do-bro razpoloženje, brez katerih gledalec ne more sprejemati vtisov niti ne avtorjeve in skla-dateljeve pglavitne misli.

To, da so vsi, ki v gledali-šču delajo, vsesplošno suženj-sko podrejeni pglavitnemu cil-ju, to mora trajati ne le ob času prečstave, temveč tudi ves dan. Če se iz tega ali one-ga razloga izkaže, da je va-ja neplodna, tedaj so tisti, ki so motili delo, povzročili škodo splošno pglavitnemu cilju. U-stvarjati se da le v nujnih, ustaljenih razmerah, tisti pa, ki jih moti, je zagrešil zločin do umetnosti in družbe, kateri služimo. Skažena vaja hromí vlogo, a tako ohromljena vlo-ga ne pripomore k uresničenju

avtorjeve pglavitne misli, t. j. glavni nalogi gledališča.

Običajen pojav v gledališču je — nasprotovanje med igralci in administrativci, med odrom in pisarno. V carski dobi je ravno to gledališče spodkopavalo. Naziv »pisarna carskih gledališč«, je postal svoj čas pojem, ki je bolj ko vse drugo označeval birokratsko zavlačenje, zastoj, rutino in še marsikaj drugega...

Jasno je, da mora imeti gledališka pisarna svoj določeni kraj. To je kraj samo za administrativno poslovanje, kajti umetnosti in gledališču ne daje življenje pisarna, temveč oder; ne pisarna, temveč oder privlači gledalce in ustvarja gledališču popularnost in slavo; ne pisarna temveč oder ustvarja umetnost; ne pisarno, temveč oder ljubi publika; ne pisarna, temveč oder zapušča pri gledalcih vtis ter ima vzgojni pomen za družbo; ne pisarna temveč oder donaja denar i. t. d.

Pa samo poizkusite to reči kateremukoli podjetniku, direktorju gledališča, inšpektorju, kateremu uradniku — pobesnel bo spričo takih nazorov; tako globoko se je v njih ukoreninila zavest, da je uspeh gledališča odvisen od njih in uprave. Oni odločajo: plačati ali ne plačati, sprejeti ali ne sprejeti to in ono režijo, oni potrjujejo in nakazujejo proračune; oni odrejajo plače, pobirajo denarne kazni; oni sprejemajo obiske, poročila, imajo razkošne kabinete, ogromno spremstvo, ki požre velik del budžeta. Oni so

zadovoljni ali nezadovoljni z uspehom predstave in igralcev, oni dele brezplačne vstopnice. Njih igralec ponižno prosí, da puste v gledališče posamezne znance ali oboževalce, ki so igralcu potrebni. Oni celo kratijo igralcu brezplačno vstopnico, da jo podarijo svojemu znancu. Oni se visokostno sprehajajo gor in dol po gledališču in milostno sprejemajo ponižne pozdrave igralcev. Oni so v gledališču tisto strašno zlo, zatiralci in rušilci umetnosti. Nimam dovolj besed, da bi orisal vso zlobo teh, v gledališču zelo razširjenih tipov pisarniških službencev, teh drznih izkoriščevalcev igralčevega dela.

Ze od kdo ve kdaj pisarna zatira igralce, ker izrablja posebnosti naše čudi. Večno zanešeni v območje fantazij in ustvarjalnosti, preutrujeni, živeč od jutra do večera, napehtih živcev na vajah, na predstavi, pri domačem delu ob študiju vloge, občutljivi, neuravnovešeni — tako so igralci, ki se hitro razburijo in hitro duševno klonijo, često brez moči v zasebnem, neumetniškem življenju. Kakor ustvarjeni so za izkoriščanje, tem bolj, ker se popolnoma predajajo odru in nimajo moči, da zavarujejo svoje človeške pravice. Kako redki so med gledališkimi administratorji in pisarniškiimi uslužbenci ljudje, ki prav razumejo svojo vlogo v gledališču! Pisarna in njeni uslužbenci morajo biti prvi drugovi umetnosti in pomočniki njihovih svečenicov - igralcev. Kako lepa vloga je to!

Vsak, pa tudi najneznatnejši uslužbenec se mora in more tako ali tako pridružiti splošnemu ustvarjalnemu delu v gledališču, pomagati njegovemu razvoju, se truditi, da razume njegove glavne naloge, jih reševati skupno z ostalimi. Kako važno je, da znaš iskati in najti material, ki je nujno potreben za uprizoritev, za dekoracijo, kostume, efekte, trike. Kako važen je red in ves način življenja na odru, v igralških garderobah, v avditoriju, v gledaliških delavnicah. S posebnim občutkom spoštovanja mora stopati v gledališče gledalec, igralec in vsakdo, ki ima kakršnokoli zvezo z gledališčem. Brž ko se odpro gledališka vrata, se mora gledalec navzeti primernega razpoloženja, ki podpira, ne pa moti dožemanje vtisov. Kako ogromnega pomena za predstavo je razpoloženje za kulisami! Kako ogromnega pomena je za igralca.

In če je red, mir, če ni vrveža v garderobah igralcev! Vsi ti pogoji močno vplivajo na ustvarjanje delovnega samozavedanja igralcev na odru.

Na tem področju je administrativno osebje gledališča v stiklu z najintimnejšimi in važnimi predeli našega ustvarjalnega življenja ter lahko igralcem dosti pomaga in jih podpira. Zares, če je v gledališču mir in soliden red, to mnogo pomaga, to omogoča, da se igralec resno pripravlja za ustvarjanje, a gledalci — za dožemanje tega stvariteljstva. Nasprotno pa, če so okoliščine,

v katerih se znajde igralec na odru in gledalec in avditoriju, take, da dražijo, jezijo, jarijo, motijo — potem je ustvarjanje in dožemanje popolnoma onemogočeno ali pa je vsaj treba mnogo poguma in tehničke za borbo proti tistemu, kar delo ovira. Koliko je na svetu gledališč, v katerih morajo igralci pred predstavo biti celo bitko s krojači, kostumerji, maskerji, rekviziterji, da bi si kos za kosom priborili kostum, dostojno obutev, čist triko, obleko po meri, lasuljo ali brado iz las in ne iz umetnih vlaken. Krojačem in maskerjem, ki niso doumeli svoje važne vloge v splošni umetniški nalogi, je vseeno, kako opremljeni gredo igralci pred publiko. Oni ostajajo za odrom in še več, niti ne vidijo posledic svoje merednosti in nebitnosti. Toda kako mora biti igralec, ki igra junaka drame, plemenitega viteza, strastnega ljubimca, če stopi na oder kot tarča zasmehovanja in s kostumom, masko, lasuljo izziva hihitanje, tedaj ko bi moral gledalec uživati v igralčevi lepoti in eleganci.

Kako pogosto se dogaja, da pride igralec na oder s prazno dušo, da slabo igra, ko pač ni moči, da bi igral, ker se je pred predstavo ali v odmoru razjaril.

Da bi razumeli, kako vplivajo vse zakulisme nezgode na igralčevo delovno samozavedanje in na sam ustvarjalni proces, bi morali biti vsi ljudje sami igralci in vse to izkusiti na svoji koži.

(Dalje)

Maksim Gorki
NA DNU
rež.: Dino Radojević

Desno: **KVAŠNJA (Klio Maverjeva)**
Spodaj: **ANA (Vera Blanč-Kalanova)**





LUKA
(Tone Eržen)



VASKA PEPEL
(Jože Pristov)

IZ DRAMATURGOVE BELEŽNICE

VI. Antična preplostost in moderna zapletenost

(Armand Salacrou: *Les nuits de la colère*)

Ravno te dni poročajo naši časopisi, da je dopotoval v Jugoslavijo na prijateljski obisk Armand Salacrou, eden najvidnejših »čistih« dramatikov sodobne Francije. (Skupaj z bolj modnim Anouilhom in bolj teatralnim — že pokojnim — Giraudouxom sestavlja trojico pisateljev, ki ustvarjajo samo za gledališče. Njegova poglobljena odrska ostvarjalca sta Charles Dullin, ki je pred nekaj leti umrl, za njim pa — tudi pri nas popularni — Jean-Luis Barrault s svojo soprogo Madeleine Rénaud v pariškem »Théâtre Marigny«.) Levičarsko usmerjeni meščanski demokrat in patriot (roj. 1899 v Rouenu), sopotnik odporniškega gibanja, je nekaj časa živo simpatiziral z Moskvo, a se je tudi, kakor toliko drugih razočaranih poštenjakov, odvrnil od despotije in se — dasi politično neopredeljen — s svojim socialistično pobarvanim demokratizmom približal jugoslovanski koncepciji socialistične demokracije. A dasi ga zdaj za dobrodošlico slavimo, vemo le bore malo o njem. V Sloveniji se je zgodilo z njim toliko: v rokopisu sta prevedeni dve drami (»Tak ko vsi«, Filip Kalan, in »Zemlja je okrogla«, Vito Zupan); AIU je leta 1952 uprizorila enodejanko »Margareta« v prevodu B. Faturja; ob tej priloiki je izdala GL, ki je deloma posvečen Salacrouju, »Novi svet« pa je približno istočasno objavil Primoža Kozarka poskus filozofske analize njegovega dramskega dela. To je vse. Nemara bi bilo le že prav, da katero naših gledališč sprejme v redni repertoar to ali ono njegovo dramo. Na dlani bi bile zlasti »Les nuits de la colère« (Noči gneva, 1946), ki so nam blizu tako po obravnavani snovi (moralna problematika »sredinca« in izdajalca iz bojazni ob času »rezistance« — odpora proti nemški okupaciji), kakor po svoji modernistično občuteni formi in kompoziciji, ki prav od daleč nemara spominja na vrhunsko, doslej najboljšo delo moderne dramatike, na »Smrt trgovskega potnika«.

Preprosta vsebinska obnoveitev gole zgodbe ne more posredovati močnega vtisa, ki ga zapušča ta drama že ob samem branju. Gre namreč za staro, tisočkrat opisano zgodbo: v okoliščinah okupacije se ločujejo značaji nekdanj na videz enakih ljudi, prijateljev iz istega socialnega kroga. Jean Cordeau je postal borec odpora, njegov mladostni prijatelj Bernard Bazire pa si želi le miru in male meščanske sreče. Jean je ranjen in se zateče v Bernardovo stanovanje, a ta ga — na pol nevede — iz strahu preda. Jeanovi prijatelji-soborci kaznujejo Bernarda, njegovo ženo Pierrette in kolaracionista Pisancona, a tudi sami poginejo.

Ta zgodba bi bila kaj vsakdanja in neizvirna, da ji ne daje sveže barve in odrske prepričljivosti dvoje posebnosti: bogata mi-

selna podpolnitev (nazorske debate, filozofski izreki) na eni strani in na drugi — gradnja po zakonitostih avtorjeve in gledalčeve psihologije, ne pa po časovnem zaporedju dogodkov.

Osnovno prizorišče je salon Bazirovih v Chartresu. Drama se začne s trojnim ubojem: Jeanov prijatelj Rivoire ustrelil Bernarda Bazira in kolaboracionista Pisancona, ta pa — smrtno ranjen — še utegne vrniti strel Rivoiru. Vsi trije mrtveci ožive, prikaže se na pol mrtvi, v Gestapinskih mučilnicah oslepljeni Jean, iz neznane daljave nastopi Jeanova žena Louise, na prizorišču stop — še živa — Bernardova žena Pierrette — in vsi zdaj v posmrtnem razračunavanju prerešetajo svoje življenje, svojo krivdo in nekrivdo. Prizorišče se (brez pavze, brez zastora, le s spremembo odrske luči) premakne nekam v zunanjsčino, v epizodo, ko so Jean in trije prijatelji minirali nemški vlak, nato spet v Bazirov salon pred vojno, nato v čas po subverziji, ko se Jean zateče k Baziru in ga ta — največ po krivdi ženinoga bojazljivstva — izda, nazaduje v gestapovsko ječo, kjer slepi Jean in njegov sopotnik Lecoc pišeta poslovilno pismo, istočasno pa na istem odru sto milj oddaljena Louise objokuje in hkrati slavi moževo žrtev.

S tem docela samovoljnim (le po asociacijah vezanim) zaporedjem prizorov je dosegel poet večjo napetost, a tudi večjo zanimivost sicer preproste, v vojnih razmerah kar vsakodnevne dogodivščine. Nanizal je prizore tako, kakor so — gledani iz daljše, celovitne perspektive — notranje med seboj povezani, s tem sproti tolmačil najbolj skrita psihološka in zgodovinska gibanja dogajanja, kar sicer ob tako preobičajnem dogodku ne bi bilo mogoče. V globino usod sega le izredna zgodba; v tej obliki pa tudi »neizredna« snov razkriva dno duš in usod.

S to kompozicijo, ki niza vsakdanji prizor malomeščanske družabnosti ob fantazijski privid smrti in prekoprostornega srečavanja — s tem se docela sklada tudi menjava slogov dramskega dialoga. Zdaj običajna vsakdanja konverzacija, zdaj patetična poezija, ki se povzpne na nekem mestu celo do takšnega zagona, da spominja na naše »naricaljke«.

To zamenjavanje in navzkrižje se odraža tudi v svetovnonazorskem senčenju oseb: pokaže se namreč, da domoljubje in junštvo ne izvirata vedno iz ustaljenega, »optimističnega« in »pozitivnega« svetovnega nazora. V tem primeru, ki nam ga prikazujejo »Noči gneva«, je narobe: Bernard Bazire in njegova žena sta bila človeka trdnega, nedvomečega nazora:

Pierrette: Prav! To je bil najin, Bernardov in moj ideal, najin življenjski ideal. Hotela sva živeti kakor katedrala, mirna kot ona, brez gibanja kot ona, živeti sva hotela, prisluhajoč njenim zvonovom, in ko gledam vas in mislim nanjo, se mi v hipu zazdite ko krdelo bedakov...

Bernard: Jaz sem kanil braniti samo svoje otroke. In groza me je vojne. Vseh vojn. Celo tistih, ki jih nisem udeležen.

Moj ideal je chartreska katedrala. Njena lepota, njen mir in njena večnost. Jaz sem ljubil cvetje, pomlad, srečo...

Zastopnika tega »pozitivnega« in »optimističnega«, toda filistrskega nazora — postaneta nehotena izdajalca. Kasnejši junak Jean Cordeau pa je pred vojno poln življenjskega dvoma, pest-mistične trpkosti, ironičnega fatalizma:

Ljudje so svobodni kakor kaplje v slapu. Vendar so vmes tudi optimistične kaplje, ki pravijo svojim sosedam: »če bi hotela kvišku, bi šla kvišku, vendar sem se odločila, da padam.«

Do viška se povzpne to razglabljanje v široko razpredenem obračunu obeh nasprotnikov: Bernard ve v svoje opravičilo povedati le eno: nisem ne kriv, hotel sem le živeti v miru! — Jean opira svojo tožbo na edino trditev: žrtvujem se za srečo bodočnosti! V skrajni posledici pa odkrijeta, kje je globlji smisel njunega spora — v dobi:

Bernard: Da sem živel za časa Louis-Philippa, bi bil v vseh ozirih pošten človek, in midva bi bila dočkala konec življenja kot stara prijatelja.

Jean: Da, kot stara prijatelja, ki nista vedela prav nič o prijateljstvu.

To je modrosti vseh modrost: ne v nekih velkotrajnih normah, temveč v vsakokratni časovni menjavi je treba iskati moralo.

In v smislu te, na dobo vezane morale kliče Jean z združnimi besedami drame svoj in vseh žrtev odpora testament in manifest:

In vi, ki nas boste za nekaj let preživeli, povejte našim otrokom, ki jih boste videli, kako doraščajo, povejte jim, naj nikoli ne obupujejo nad življenjem, kajti celo v zmedi takšne dobe — smo zmogli živeti častno.

Skratka: patriotizem in premočrtnost — brez katekizma in čitanke.

KRONIKA

Fama o gledališču in gledališka kritika

Marijan Matković

Marijan Matković, znani hrvatski dramatik, dramaturg, gledališki teoretik in kritik, upravnik Hrvatskega narodnega kazališta v Zagrebu, je danes po svojem teoretičnem pisateljskem in praktično organizatornem delu ena vodilnih osebnosti jugoslovanskega gledališkega življenja. Njegov zanimivi polemični članek odpira marsikatere probleme, ki so — večidel neizgovorjeni — akutni tudi v Sloveniji, pa (nemara le v malo drugi obliki) celo v našem krajevnem območju. Zato ga ponatiskujemo. Tudi pri nas je neligitimirana, le na »tari« (govorici, »splošnem mnenju«) temelječa kritika resen javni kulturni problem, s katerim se ubadajo vsi slovenski teatri.

Pri nas obstojajo o gledaliških predstavah in o celih gledališčih sodbe, o katerih pravzaprav nihče ne ve, kdo jih je prvi izrekel. A ko so bile enkrat izrečene, zdaj obstojajo, žive med nami, kot kritična resnica, oborožena z objektivnimi argumenti, zelo odporna nasproti vsaki stvari, ki bi jih demantirala, odporna tudi nasproti vrednosti posamezne predstave, nasproti delu tega ali tega gledališča — in odporna končno tudi nasproti kritiki. Ta sodba, izrečena kdó ve kdaj na osnovi kakšnega nevažnega detajla iz razvoja nekega teatra, detajla, ki je že davno odpravljen in ga sploh ni več, detajla, ki so ga demantirali vsi tisti dokazi, s katerimi se bori in se more boriti neka gledališka stvaritev — ta sodba anonimno dar dalje živi v fami. In ta fama — baš zato, ker jo nepoučeni ljudje pogosto zamenjujejo s kritiko — nalaga naši kritiki dolžnost, da bodi seriozna in strokovna.

Dokaz popolne nezrelosti gledališkega kritika je, če gradi svoje sodbe na fami, če se vleče na repu tako imenovanega splošnega mnenja, ki seveda ni splošno, temveč apriorno, ki ga netita želja

in zloba, ne pa dejanski umetniški rezultati. Če more sploh kaj diskvalificirati gledališkega kritika, potem je to pomanjkanje lastnega cpazovalnega daru, pomanjkanje sposobnosti, da bi izrekal izvršne, svoje sodbe. Ne mogli bi reči, da je pri nas mnogo gledaliških kritikov, ki imajo temeljni predpogoj za kritično delo (in kako važno je to delo v današnji fazi našega gledališkega življenja!): fama o posameznih gledališčih in o njihovih uspehih še vedno čisto botrujeta našim gledališko-kritičnim spisom; sodbe o igri, o ansamblih, o repertoarjih so največkrat plod apriorističnih stališč, ki kajpada ne morejo biti temelj seriozni kritiki. Dokler bo — na primer — v naši gledališki kritiki (razen v nekaterih izjemnih delih nekaterih piscev) veljalo pravilo, da se govori brez ozira na konkretne uspehe o enem gledališču v enem, o drugem pa v drugem tonu, z docela drugačnega vidika — toliko časa ne bomo imeli kritike, ki more in mora imeti odločilen pomen za razvoj našega gledališkega življenja. Imeli bomo — žal — samo registracijo fame, ki izvira iz določenega ozkega kroga ljudi, in ki je že doslej zastrepila naše gledališko življenje, v vseh naših gledaliških centrih enako, najhuje pa morda v Beogradu.

Ne, z našo gledališko kritiko nekaj ni v redu. Preredka so v kritiki peresa, ki so se osamosvojila do lastne sodbe. Ali pa je mar normalno, da do danes še nihče ni načelno spregovoril — na primer — o repertoarni politiki našega reprezentativnega gledališča, da je mogla neka baje strokovna kritika razglasiti — vsekakor ne vsakdanjo Gavellino režijo »Henrika IV.« za provincializem, da se vztrajno molči o diskriminaciji našega sodobnega repertoarja, naše sodobne dramske tvornosti na mnogih naših odrih? Vse to ni normalno in dokazuje žal le eno: namreč to, da se naša gledališka kritika v večini primerov hrani iz zelo sumljive kuhinje klikarstva, da raste v senci nepreverjene fame. Gledališča niso nogometni klubi, ansambli ne nogometna moštva, in umetniške zmage na »deskah, ki pomenijo svet«, so konec koncev vendarle kaj drugega kot zmage na nogometnem igrišču. Tako zvano navijanje za ta ali oni klub ni najboljša legitimacija niti za nogometnega reporterja. A če kdo po liniji komodnosti, lenobe, nepoznavanja in zlobe zamolčuje uspehe enega gledališča na račun drugega, enega gledališkega centra na račun drugega — potem je to mogoče razložiti (kolikor ne gre za čisto zlonamernost) le s popolno nesposobnostjo, da bi se dotični iztrgal iz objema vladajoče fame, ki je že v toliki meri famozna, da mora — če že nič drugega — vzpodbujati in siliti slehernega kritika k pazljivosti.

Pri tem pa se običajno pozablja, da sta gledališka fama in gledališka kritika redkokdaj istovetni. To je tudi razumljivo. Saj nimata niti rojstnega dne ob istem datumu: medtem ko rodi kritiko

šele gledališka predstava, ki se je pokazala javnosti, se ovija fama ko kača, že samih priprav na predstavo, in po navadi zaživi že bodisi v trenutku, ko je neko delo postavljeno na repertoar, bodisi v hipu, ko je objavljena zasedba vlog. Krivično bi bilo, istovetiti vsako famo s kačo, ki zastruplja delovno vzdušje in nevidno, toda nad vse nevarno prisotna. Živi v gledaliških kuloarjih, klubih in kavarnah, zdaj v obliki zlobne pripombe, lažiiskrene zaskrbljenosti, nedolžnega bedastega dovtipa, — kajti obstoja tudi fama, ki kar kipi od rožnatega optimizma, ovija priprave na predstavo z balzamom sigurnosti, nekritičnosti, z navsnimi obljubami nevidenih senzacij in presenečenj. Medtem ko prva fama — pogrebna fama — že v početku često ubija sleherno delo, pa druga — fama slavospevov — po navadi nasprotno deluje, vendar obe nosita s seboj veliko nevarnost za normalno gledališko življenje, ker sta obe tako redkokdaj blizu resnici, ker ni v njih nobene kritičnosti, ker nastajata v valilnici večnega »baje«, v družbenem kompleksu, s pomočjo intrige, zlobe ali reklame.

Jasno — fama ni nastala dandanes. Stara je prav toliko kakor zanimanje za umetniško delo. Konec koncev ne najavlja (bodisi s pogrebnim šepetom, bodisi s fanfarami) samo gledališke predstave, temveč tudi vsako drugo umetniško manifestacijo. Obrekljiva in cinična ali reklamno načičkana potemtakem ne stražari le pred vrati gledališča; njej je izročen tudi vsak drugi pojav umetniškega življenja. Mati fame je snobizem, plašč njene lažiobjektivnosti je okrašen s sumljivim izkustvom, ki se v svoji prvi varianti po navadi javlja v formulaciji: ta (ali ti) tega ne more(jo) napraviti, zmochi ali ustvariti — v drugi formulaciji pa: joj, kako sem vesel, da to dela(jo) ta (ali ti), ker le ta (ali ti) more(jo) to napraviti, zmochi ali ustvariti! Počeniši od te hladno sigurne ugotovitve fama raste v obrambi svoje nedotakljivosti, samoljublja, kipi požrešna kakor beaumarchaisovsko-gribojedovska kleвета brez vsake osnove, hrani se z nepotrjenimi vestmi, čenčami, zlobo ali — lahkovernostjo nasproti neki »objektivni«^o sodbi družbe, javnega mnenja, ki je nastalo, še preden je zaživel umetniško delo v svoji dogotovljeni obliki. Ne oziraje se na argumente — fama igralce in delo cmadežuje, tudi kadar jih proslavlja, deli pozitivne in negativne vzdrevke na levo in desno, lomí palice nad naporí in lahkomiselno odpira vrata sumljivim karieram. Stilk z gotovim delom se po navadi končuje s smrtjo fame. Vendar to ni nujno zmerom takó. Često preživi tudi ta trenutek, trdoživa, bodeče naježena, često je ne ubije niti argument umetniške kvalitete ali umetniškega debakla, preživlja tudi neposredno nedokumentirano kritiko, ostaja prevladujoča komponenta tako zvanega javnega uspeha ali neuspeha neke umetnine. A medtem ko je večini ostalih umetniških manifestacij tudi v tem primeru zagotovljeno, da bo čas, ta najstrožji

sodnik, razpršil meglo fame, jih dvignil iz groba/ v prvotni obliki, ker so pač trajne besede, toni, oblike, fiksirane v odpornem materialu papirja, platna, kartona ali kamna — pa nasprotno izgovorjena scenska beseda, živa in kratkotrajna ko dih, nima tega upanja na rehabilitacijo. Brez brambe je povsem prepuščena sodbi svoje dobe, in če je ta sodba pod vplivom fame, prepuščena njenemu biču ali sumljivemu blagoslovu. Tako postaja gledališče tisti teren, na katerem fama ne samo najlaže in najučinkoviteje razbija delovno vzdušje bodisi z zlovoljnim nazaupanjem, bodisi s hvalisavo neodkritičnostjo, temveč je v tudi teren, na katerem more fama za trajno zagospodovati — v obeh primerih na splošno škodo umetnosti.

Bilo bi zgodovinsko krivično, če bi se to zgodilo danes v našem gledališkem življenju, ki ima po zaslugi mnogih družbenih predpogojev očitno tedenco k daljnji rasti. Krivično bi bilo do hodočnosti, ki bo vedela in sodila o naši gledališki sedanosti, o naših današnjih umetniških borbah in zmagah samo po naših današnjih pisanih dokumentih.

(»REVIJA«, Beograd)

„Hamlet“ kot balet



Znana berlinska koreografka Tatjana Gsovsky je inscenirala v operi »Colon« v Buenos Airesu plesni večer po veliki Shakespearovi tragediji.

Na sliki: Gert Reinholm kot Hamlet in Olga Ferri kot Ofelija

Iz gledališča

V petek, 3. aprila 1953, je slavil 50-letnico rojstva naš član, priljubjeni karakterni igralec France Trefalt. Kolegi so mu čestitali v intimni svečanosti na samih tistih deskah, na katerih nastopa že blizu trideset let.

Zaradi ansambelskih neprilik smo bili primorani, do nadaljnega odstaviti z repertoarja »Švejka«. Prihodnja uprizoritev bo slovenska proizvodnja sodobne ameriške drame Tramvaj „Poželenje“ slavnega avtorja Tennesseeja Williamsa v režiji Andreja Hienga. Premiera bo v sredini maja.

Pripravljamo tudi jugoslovanski krst ameriške komedije Zasanjana punčka (napisal Elmer Rice) v režiji Dina Radonjevića.

Žal nismo prejeli obljubljenih gledaliških pisem iz Maribora in Trsta, zato za zdaj ne moremo nadaljevati začete serije objav.

Redakcija 7. številke GLPG
zaključena 14. aprila 1953

Naročite se na

„ARHITEKTA“

revijo za urbanizem, arhitekturo in oblikovanje izdelkov



Iz vsebine: Edvard Ravnihar — spomenik NOB na Blokah

Ljubljana, Erjavčeva 11a/I. pošt. pred. 300 — Telefon 22-908

Sava

tovarna gumijevih izdelkov
je odprla detajlno trgovino
svojih izdelkov v **Kranju**

Koroška 11

(telefon št. 216)

Potrošniki, ki dosedaj niso mogli kupovati direktno v tovarni, se lahko vsak čas obrnejo na trgovino, kjer jim bo vselej na razpolago bogata za'oga in obširna izbira blaga.

Nudimo Vam predvsem

poleg vsakovrstne gumene tehnične robe za potrebe obrti in industrije še naše najnovejše izdelke, t. j. toaletne in šolske gumene gobe — nadalje sanitarne artikle kot n. pr. termo'orje — gumeno galanterijsko robo — predmete za dom in gospodinjstvo — športne artikle — pisarniški in šolski gumeni pribor — obroče za otroške vozičke — cevi z in brez vložka — gumeno opremo za sadne škropilnice — različne predmete za industrijo — klinaste jermene itd.

Avtogume — plašče in zračnice za kolesa — ročke ventilne cevke — gume za pedale in zavore — lepilo v tubah.

Gumirano blago za dežne plašče — posteljno platno — gumeni material za obutev — plošče, podplate, podpetnike in lepi'a.

Navedene predmete lahko kupite po zmernih cenah. V Vašem interesu je, da krijete svoje potrebe v naši prodajalni.

V „DELIKATESI“ – Kranj

je bila 12. aprila 1953 otvoritev

novega gostinskega lokala

Kvalitetna vina

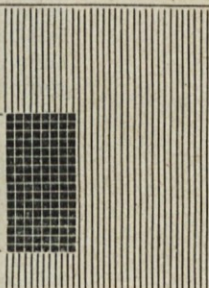
desertna vina

likerji, turška kava

in vsakovrstna mrzla jedila itd.

— NOVO ZA VAS! —

**Kvalitetno
podplatno usnje**



za zbita in šivana dela
Vam nudi po zmernih cenah

Tovarna usnja STANDARD Kranj

TELEFON 164

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 štev. 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

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 / Prtelistne 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 PONOVO ZNIZANE!

Barvamo in kemično čistimo vse vrste blaga, volne in oblek v vseh barvah in kvalitetah! **Odprli smo novo sprejemalnico v Kranju, Savski breg 7 (Marenčič)**



Invalidsko podjetje ♦ **ZVEZDA** ♦

TKALNICA - BARVARNA - KEMIČNA ČISTILNICA IN TISKARNA

K R A N J

„ISKRA“

tovar. za elektrotehn. in fino mehaniko

K R A N J

izdeluje iz prvovrstnega materiala in promptno dobavlja: **Telekomunikacije:** telefonske aparate, centrale in dele - **Kinoaparature:** kinoprojektorje, ojačevalce in zvočnike - **Električne merilne inštrumente:** števce, voltmetre itd. - **Avtoelektriko:** svetlobne diname, zaganjače, vžigalne tuljave itd. - **Električne vrtilne stroje:** 10 in 32 mm. premera - **Selenske usmerjevalne celice:** - **Instalacijski material:** paketna, kolebna in motorna stikala
Zahtevajte detajlne ponudbe

**Elektrotehnično
podjetje Kranj**

tel. 197, 265

*Vsi elektrotehnični
predmeti,
radioaparati,
inštalacije,
navijalnica motorjev,
fina mehanika,
radiotehnika*

Vinjeta na naslovni strani, ki prestavlja Adama in Evo pod »Drevesom spoznanja«, je posneta po srednjeveškem lesorezu. Kliše je iz prijaznosti posodil arhiv DZS.

Gledališki list Prešernovega gledališča. Letnik III (sezona 1952-53), št. 7.
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

