



# JUBILEJNA GLEDALIŠKA SEZONA OB DVESTOLETNICI ROJSTVA ANTONA TOMAŽA LINHARTA

---

Gledališki list Drame Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani. Lastnik in izdajatelj Slovensko narodno gledališče Ljubljana, Urednik Lojze Filipič. Osnutek za naslovno stran: Vladimir Rjavce. Izhaja za vsako premiero. Naslov uredništva: Ljubljana, Drama SNG, poštni predal 27. Naslov uprave: Glavno tajništvo SNG, Ljubljana, Cankarjeva 11. Tiska tiskarna »Urška«, Kočevje. Redakcija 8. številke XXXVI. letnika (sezona 1956-57) je bila zaključena 10. februarja, tisk pa je bil končan 24. februarja 1957.

GLEDALIŠKI LIST  
DRAME  
SLOVENSKEGA  
NARODNEGA GLEDALIŠČA  
LJUBLJANA  
ŠESTINTRIDESETI LETNIK  
LINHARTOVA JUBILEJNA  
SEZONA 1956-57 — ŠTEV. 8

BERTOLT BRECHT  
KAVKAŠKI KROG S KREDO

SEDMA PREMIERA V JUBILEJNI SEZONI 1956-57

BERTOLT BRECHT

# KAVKAŠKI KROG S KREDO

Poslovenil: MILE KLOPČIČ

Režija: FRANCE JAMNIK

Scena: inž. arch. NIKO MATUL

Kostumi: MIRA JARČEVA

## Osebe predigre:

|                                |                  |
|--------------------------------|------------------|
| Kmetica na levi . . . . .      | MIRA DANILOVA    |
| Surab . . . . .                | PAVLE KOVIČ      |
| Mlada traktoristka . . . . .   | VIKA GRILOVA     |
| Odpuslanec . . . . .           | JOŽE ZUPAN       |
| Ranjeni vojak . . . . .        | STANE ČESNIK     |
| Aleko Berešvili . . . . .      | LOJZE POTOKAR    |
| Makina Abakidze . . . . .      | ELVIRA KRALJEVA  |
| Kmet . . . . .                 | BOJAN PEČEK      |
| Kato Vahtang . . . . .         | ANČKA LEVARJEVA  |
| Kmetica . . . . .              | MILEVA UKMARJEVA |
| Kmet . . . . .                 | RUDI KOSMAČ*     |
| Zelo mlad delavec . . . . .    | POLDE BIBIČ*     |
| Pevec Arkadij Čeidze . . . . . | STANE SEVER      |
| Njegov pomočnik . . . . .      | JANEZ ROHACEK    |

## Osebe v igri:

|                                                     |                  |
|-----------------------------------------------------|------------------|
| Pevec Arkadij Čeidze . . . . .                      | STANE SEVER      |
| Njegov pomočnik . . . . .                           | JANEZ ROHACEK    |
| Georgij Abašvili, guverner . . . . .                | LOJZE DRENOVEC   |
| Njegova žena Natella . . . . .                      | HELENA ERJAVČEVA |
| Mihail, guvernerjev sin . . . . .                   | * * *            |
| Rejeni knez Kazbeki . . . . .                       | STANE POTOKAR    |
| Blzergan Kazbeki, nečak<br>rejenega kneza . . . . . | BRANKO MIKLAVC   |
| Mika Loladze } dva zdravnika {                      | ALEKSANDER VALIČ |
| Niko Mikadze }                                      | JURIJ SOUCEK     |
| Pribočnik šalva . . . . .                           | BORIS KRALJ      |
| Simon Hahava, vojak . . . . .                       | BERT SOTLAR      |
| Gruša Vahnadze, kuhinjska dekla                     | ANČKA LEVARJEVA  |
| Kuharica . . . . .                                  | MILA KACIČEVA    |
| Maro, pestunja . . . . .                            | DRAGA AHAČIČEVA  |
| Nina, guvernanta . . . . .                          | VIDA LEVSTIKOVA  |

|                                                                            |                   |                 |
|----------------------------------------------------------------------------|-------------------|-----------------|
| Maša . . . . .                                                             | MAJDA POTOKARJEVA |                 |
| Zulika . . . . .                                                           | DUŠA POČKAJEVA    |                 |
| Mlada žena . . . . .                                                       | IVANKA MEŽANOVA   |                 |
| Kuhar . . . . .                                                            | ANDREJ KURENT     |                 |
| Hlevar . . . . .                                                           | DRAGO MAKUC       |                 |
| Desetnik . . . . .                                                         | ANTON HOMAR       |                 |
| Oklopnik . . . . .                                                         | MAKS FURLJAN      |                 |
| Zaprašeni jezdec . . . . .                                                 | DUŠAN ŠKEDL       |                 |
| Star kmet . . . . .                                                        | STANE ČESNIK      |                 |
| Kmetica . . . . .                                                          | MILEVA UKMARJEVA  |                 |
| Lavrentij Vahnadze, Grušin brat                                            | PAVLE KOVIČ       |                 |
| Njegova žena Aniko . . . . .                                               | ELVIRA KRALJEVA   |                 |
| Hlapec pri Lavrentiju . . . . .                                            | RUDI KOSMAC*      |                 |
| Kmetica, Grušina kasnejša tašča                                            | MIRA DANILOVA     |                 |
| Njen sin Jusup . . . . .                                                   | ALEKSANDER VALIČ  |                 |
| Menih Atanas . . . . .                                                     | JURIJ SOUCEK      |                 |
| Kmet ob menihu . . . . .                                                   | STANE ČESNIK      |                 |
| Prvi oklopnik . . . . .                                                    | ANDREJ KURENT     |                 |
| Drugi oklopnik . . . . .                                                   | DRAGO MAKUC       |                 |
| Vaški pisar Azdak . . . . .                                                | STANE SEVER       |                 |
| Veliki knez, preoblečen v starca                                           | EDVARD GREGORIN   |                 |
| Polica j šauva . . . . .                                                   | MAKS BAJC         |                 |
| Krčmar . . . . .                                                           | LOJZE POTOKAR     |                 |
| Ludovika, krčmarjeva hči . . . . .                                         | VIKA GRILOVA      |                 |
| Hlapec pri Ludoviki . . . . .                                              | POLDE BIBIČ*      |                 |
| Mamica Gruzija . . . . .                                                   | MARIJA NABLOCKA   |                 |
| Bandit Irakli j . . . . .                                                  | MAKS FURLJAN      |                 |
| Trije veleposestniki                                                       | MARIJAN HLASTEC*  |                 |
|                                                                            | IVO LESKOVIC*     |                 |
|                                                                            | BOŽO ULAGA*       |                 |
| Ilo Šuboladze                                                              | } dva odvetnika { | IVAN JERMAN     |
| Sandro Oboladze                                                            |                   | JOŽE ZUPAN      |
| Starec . . . . .                                                           |                   | BOJAN PEČEK     |
| Starka . . . . .                                                           |                   | IVANKA MEŽANOVA |
| Godbeniki, svatje, berači in prosilci, vojaki, oklopniki, posli, služinčad |                   |                 |

Z \* označeni so slušatelji Akademije za igralsko umetnost

Lektor: BRUNO HARTMAN                      Koreograf: MAJNA SEVNIK

Kostume izdelala gledališka krojačnica pod vodstvom Cvete Galetove  
in Jožeta Novaka

Inspicent: Marijan Benedičič                      Odrski mojster: Vinko Rotar

Razsvetljava: Vili Lavrenčič, Lojze Vene

Masker in lasuljar: Anton Cécič



*John D. Smith*

BERTOLT BRECHT

## O UBOGEM B. B.

Jaz, Bertolt Brecht, sem po rodu iz črnih gozdov.  
Mati me je prenesla v mesto,  
ko sem ji ležal pod srcem. In mraz gozdov  
bo v meni do smrti ostal, trajno in zvesto.

V asfaltnem mestu sem doma. Od vsega začetka  
previden z vsemi zakramenti za zadnjo uro:  
S časopisi, In s tobakom. In z žganjem.  
Nezaupljiv, len in vendar z dobrodušno naturo.

Do ljudi sem prijazen. Po njihovem zgledu  
si poveznem na glavo črn trd klobuk.  
Pravim: to so živali s posebnim duhom,  
in pravim: nič za to, tudi jaz sem tak čuk.

V svoje prazne gugalnike si dopoldne  
kdaj pa kdaj nekaj žensk posadim,  
pa jih gledam brezskrbno in jim rečem:  
V meni imate moža, ki ne računajte z njim.

Proti večeru zberem krog sebe možé.  
Govorimo si »gentlemen« tja in nazaj.  
Nogé so položili na moje mize in pravijo:  
Z nami se obrne na bolje, pa nič ne vprašam: kdaj?

Proti jutru v sivi zgodnji uri curijo smreke  
in ptiči začno vreščati, drevesna svojat.  
Takrat popijem svoj kozarec v mestu in odvržem  
ogorek cigare in ležem vznemirjen spat.

Sedeli smo, lahkotno pokolenje,  
po hišah, ki so za neuničljive veljale.  
Tako smo zgradili dolga poslopja na Manhattanu  
in tanke antene, da bi oceanom zabavo dajale.

Od teh mest bo ostal ta, ki hodil je skozi: veter!  
Jedec je hiše vesel: izprazni jo in odide.  
Zavedamo se, da smo predhodniki,  
in za nami pride: nič prida ne pride.

Upam, da pri prihodnjih potresih ne bom dal,  
da bi mi viržinka vgasnila od bridkosti.  
Jaz, Bertolt Brecht, v asfaltna mesta pregnan  
iz črnih gozdov v svoji materi v zgodnji mladosti.

Priredil Mile Klopčič

## Brechtov „Kavkaški Krog s kredo“

Predigra: Pravda za dolino

I. dejanje: Visokorodni otrok

II. dejanje: Beg v severno gorovje

III. dejanje: V severnem gorovju

IV. dejanje: Zgodba o sodniku

V. dejanje: Krog s kredo

## BERTOLT BRECHT IN EPSKO GLEDALIŠČE

»Bertolt Brecht je umrl prav v trenutku, ko je ves svet začel priznavati njegovo delo kot osrednji dogodek dramske književnosti 20. stoletja. Z vso gotovostjo lahko napovemo, da po njegovi zgodnji smrti to delo ne bo zapadlo v pozabo. Mogoče se bo zastor, za katerim ga svet odkriva, zdaj po smrti dvigal celo hitreje in bo svet v naslednjih letih in desetletjih Brechta še več uprizarjal in raziskoval kot doslej. Danes je važno, da ugotovimo, da sta Nemčija in ves svet z Bertoltom Brechtom izgubila ustvarjalnega duha najvišje stopnje. Brez dvoma je bil največji nemški pesnik svoje generacije, verjetno kljub Schillerju in Kleistu največji dramatik, ki ga je Nemčija kdaj rodila. Bil je ustvarjalec svojega stila in svoje dramatike, ki bo, kot je danes videti, gledališče prihodnjih generacij rešila pred grozečo neplodnostjo. Če upoštevamo vse njegovo delo, se je Brecht gotovo bolj približal Shakespearu kot kdajkoli katerikoli dramatik, da, v resnici, če bi verjeli v preseljevanje duš, bi se težko ubranili mnenja, da je Bertolt Brecht ponovno rojeni Shakespeare.«

Te besede, ki jih je tri dni po Brechtovi smrti (umrl je 16. avgusta 1956) objavil »Observer«, predstavljajo priznanje, kakršnega ni dosegel noben dramski pisatelj novejšega časa ne za življenja ne ob smrti. Toda v novejšem času bi prav tako zaman iskali primer, da je bilo ob smrti nekega umetniškega ustvarjalca zapisanih toliko in tako ostrih odklonilnih sodb ter obsodb. Kot s svojim življenjem in delom, je Bertolt Brecht tudi s svojo smrtjo hudo vzburil duhove, izzval žive polemike ter najbolj nasprotujoča si mnenja in se postavil v navzkrižni ogenj vsega sveta. Izobčila sta ga Vzhod in Zahod, toda oba sta morala in morata vendarle priznati veličino njegovega dela.

Taka je usoda vseh velikih ustvarjalcev, ki so ustvarili nekaj novega, vseh, ki so ljudem svojega časa povedali in odkrili nekaj odločilnega, pomembnega, vseh, ki so z novimi teorijami ogrozili stare, dotlej edino veljavne teorije. Čas in zgodovina sta razsojali v vseh takih spopadih, ki so naravna nujnost dialektičnega razvoja. Ob raziskavah in študiju takih in podobnih zgodovinskih procesov nas ne spravlja v začudenje odklonilno stališče posameznikov in skupin do novih pojavov, saj je to nasprotovanje, kot vemo, razvojno naravno in nujno, pač pa nas spravlja v začudenje spoznanje, kako malo in površno so bili dostikrat sodobniki seznanjeni z delom, s teorijami in hotenjem ljudi, proti katerim so se borili.

Tudi Bertolta Brechta je začel široki svet spoznavati dokaj pozno; komaj malo pred njegovo smrtjo, pri nas z izjemo »Beraške opere«, ki je bila uprizorjena v Drami Slovenskega narodnega gledališča l. 1937, prav v zadnjem času. Zato bodi namen teh vrstic v prvi vrsti informativen. V glavnih potezah bomo orisali Brechtovo življenje in delo ter njegovo teorijo o epskem gledališču.

Bertolt Brecht se je rodil 10. februarja 1898 v Augsburgu. Študij medicine in prirodoslovnih ved mu je prekinila prva svetovna vojna, ki jo je prebil kot pripadnik sanitetne službe. Doživetja v vojni, v kateri je moral gledati nečloveško trpljenje in umiranje ljudi, ne da bi jim bil mogel pomagati, so prekalila Brechta v doslednega borca proti nasilju in vojni ter ga vzbudila k največjim in najlepšim

poznejšim stvaritvam. Po vojni Brecht študija ni več nadaljeval: v razbitem, zmede in bede polnem življenju povojne Nemčije ga je klicalo preveč neposrednih nalog. Prva leta po vojni je pisal in nastopal po münchenskih lokalih, kjer je pel svojo protimilitaristično »Legendo o vojaku«. Militaristični fanatiki, ki so spoznali v njem nevarnega nasprotnika, so ga obmetavali s steklenicami in izganjali iz lokalov, kjer so njegovi nastopi motili tako nje kot samozadovoljne meščanske in vojne dobičkarke družbe. V tem obdobju, ki ga je prebil med ljudmi na dnu tedanje družbe, se je tudi dokončno izoblikoval njegov svetovni nazor: postal je socialist in borbeni humanist.

Leta 1920 je prevzel mesto dramaturga v gledališču »Münchener Kammerspiele«, a že leta 1922 ga je po velikem uspehu, ki ga je dosegel s protivojno dramo »Bobni v noči« (zanjo je prejel Kleistovo literarno nagrado), povabil kot dramaturga v svoje gledališče v Berlinu veliki Maks Reinhardt. Odtlej pomeni skoraj vsako leto izid novega Brechtovega dela. Omenimo samo najpomembnejša: »V gošča-vi mest« (1923), »Življenje Edvarda Angleškega« (1924), »Mož je mož« (1926), »Hauspostille« (1927), »Beraška opera« (1928), »Dvig in padec mesta Mahogany« (1929), »Pritrjevalci in »Zanikovalci« (1929), »Ukrep« (1930), »Izjema in pravilo« (1930), »Sveta Ivana v klavnic« (1932).

Največji uspeh je Brecht v tem obdobju dosegel z »Beraško opero« in s pesniško zbirko »Hauspostille«; čudovite socialne balade iz te zbirke so pri nas doslej žal komaj znane, v »Beraški operi«, ki je kmalu po triumfalni krstni predstavi v Berlinu z 250 uprizoritvami preplavila vso Evropo, pa je bila, kot omenjeno, l. 1937 uprizorjena tudi pri nas v režiji inž. arh. Bojana Stupice.

Po Hitlerjevem nastopu je moral Brecht zbežati iz domovine. Preko Danske, Švedske, Finske in Sovjetske zveze je l. 1941 prišel v ZDA in se nastanil v kalifornijskem mestu Santa Monica. V izgnanstvu so nastala naslednja dela: »Beraški roman« (1934), »Puške gospe Carrar« (1937), »Strah in beda Tretjega rajha« (1938), »Mati Courage in njeni otroci« (1939), »Zasliševanje Lukulla« (1939 radijska igra, l. 1950 predelana v znani, tolikanj sporni libreto, po katerem je komponiral opero Paul Dessau), »Dobri človek iz Sečuana« (1940), »Gospod Puntilla in njegov hlapec Matti« (1940), »Nenadni vzpon Arturja Uia« (1942), »Galileo Galilei« (1942), »Pesmi v izgnanstvu« (1943) in »Kavkaški Krog s kredo« (1947).

Leta 1947 je Brechta začela zasliševati zloglasna komisija za preiskovanje protiameriške dejavnosti, ki je preganjala vse napredne ljudi Amerike, in Brecht je moral že drugič bežati. Iz Amerike se je umaknil v Švico, v Zürichu doživel prvo evropsko uprizoritev »Kavkaškega Kroga s kredo«, nato pa preko Prage in Dunaja odpotoval v vzhodni sektor Berlina. Tu je ostal do smrti. Na ruševinah Hitlerjeve kasarne je sezidal gledališko hišo, v kateri je vodil svoj znameniti »Berlinski ansambl« (»Berliner Ensemble«). Ta gledališka družina je ponesla slavo Brechtovega dramskega in gledališkega genija po vsem svetu in predstavlja najboljši umetniški gledališki organizem vse Nemčije.

Zadnja leta je Brecht malo pisal, zato pa več režiral. In zahodni svet, ki je Brechtovo književnost zavračal deloma zaradi nedvoumno napredne usmerjenosti, deloma zaradi njegovega solidarnega stališča do vzhodnonemške vlade, je moral pred njegovimi izvirnimi uprizoritvami lastnih del na kolena: priznati je moral njih umetniško veličino in prepričevalnost, četudi se ni strinjal z ideologijo teh del. Ber-



**Pablo Picasso: Risba za plakat Brechtovega gledališča Berliner Ensemble**

tolt Brecht je po Maksimu Gorkem prvi dramski pisatelj z izrazito in brezkompromisno borbena smerjo, ki ga je moral priznati ves svet, tudi meščanski, dasiravno je čutil, da je Brechtova umetnost močno in nadvse nevarno orožje proti sistemu meščanske družbe.

Vse Brechtovo pesniško in dramsko delo prikazuje preprostega malega človeka v mlino krivične družbene ureditve, v mlino trpljenja, bede ter vojne. Brecht je bil slovstveni zagovornik in izpovedovalec težnj tega človeka in izoblikoval je veličastno umetniško zgradbo v spomin temu človeku in v opomin tistim, ki so mu delali krivico in ki so ga izkoriščali. Njegova umetnost je preprosta in jasna. Izpoveduje vero, da so revni ljudje boljši kot bogati, ter prepričanje, da imajo zato pravico do boljšega življenja in končno zahtevo, da mora umetnost poseči v boj za te pravice.

Bertolt Brecht je nenavadno ostro čutil utrip in tokove časa, v katerem je živel in delal. Na ta čas in na človeka v njem je reagiral s kritično mislijo ter pisal svoje drame in jih uprizarjal z namenom, da pripravi k enako kritičnemu opazovanju posameznikov in dogodkov tudi bralce in gledalce svojih del. Spoznal je, da so »otroci znanstvenega stoletja«, kot jih je imenoval, že »preodrasli«, da bi jim smel nuditi običajno gledališče, se pravi gledališče, v katerem gledališki aparat z najrazličnejšimi sredstvi poizkuša doseči dojem, da se tisto, kar igralci na odru predvajajo, v resnici godi, da se godi tako, kakor se je v resnici edino moglo zgoditi in da torej gledalec prislo-

stvuje nekemu resničnemu zaključenemu dogodku. Spoznal je, da sedanje gledališče trka predvsem na gledalčevo čustvo in da uspava njegov razum ter s tem tudi njegovo kritično stališče. Bil je mnenja, da našemu času, v katerem je človeštvo doseglo fantastični intelektualni razvoj, izumilo elektronske možgane in umetne planete, tako gledališče več ne ustreza, zato je ustvaril teorijo tako imenovanega epskega gledališča. Pri tem se je opiral na številne poizkuse zadnjih desetletij, v katerih so dramski pisatelji in režiserji poizkušali na odru razbiti odrsko iluzijo z različni posegi: z uvajanjem napovedovalcev, komentatorjev, pripovedovalcev, z uvajanjem retrospektive in z drugimi sredstvi, s katerimi so hoteli doseči, da bi si bil gledalec neprestano na jasnem, da ne prisostvuje resničnemu dogodku, ampak dogodku v gledališču, ki ga od časa do časa prekinemo in izrečemo o njem svojo kritično sodbo. Svojih dram zato ni pisal po običajnem načinu, marveč je nizal v njih vrste izsekov iz življenja in jih razporejal v taka zaporedja, iz katerih so prirodno, preprosto in jasno govorili bralcu in gledalcu. Pred vsak prizor je postavil kratko misel, kratak opis, ki ga je v uprizoritvi bodisi projiciral na filmsko platno ali ga kratkomalo obesil na napisano tablo. Prizor sam je življenjska razlaga, življenjska ponazoritev te vnaprej povedane misli. V svojem zadnjem dramskem delu, v »Kavkaškem Krogu s kredom« je šel še dalje: dramo je razdelil na dva dela. V prvem delu je zastavil problem, ki se glasi: s kakšnimi sredstvi si je moč pridobiti moralno in pravno lastništvo nad neko rečjo ali nad neko stvarjo, nakar je v vsem drugem delu na živem primeru razložil ta primer in dal nanj popolnoma jasen in dokončen odgovor. Moralna in s tem pravna pravica do lastništva nad neko rečjo ali stvarjo raste izključno iz človeškega dela in njegovega žrtvovanja. Na ta način napisana in ustrezno uprizorjena Brechtova dramska dela gledalca ali bralca ne zapletajo v navidez resnično dogajanje, marveč mu omogočajo, da ostane kritični opazovalec odrskega dogajanja, ki ga prekinjajo vrtnki med posameznimi prizori in razlage posameznih prizorov. Gledalčeve in bralčeve pažnje te drame ne povzivajo, je ne absorbirajo, marveč jo budé, v njih ne vzbujajo čustev, marveč izsiljujejo od njih razumske odločitve, ne pomenijo jim samo čustvenega doživetja, marveč jim podajajo posamezne slike sveta. Brechtove drame ne prestavljajo bralca ali gledalca v neko dogajanje, marveč ga postavljajo temu nasproti in delujejo nanj z argumenti, ne pa s sugestijo. Dočim se je dosedaj gledalec v dejanje vživljal in stal sredi njega, ostaja pri Brechtu v kritični razdalji in dogajanje raziskuje. Dominanta je misel in to kritična misel.

Taka dramatika terja seveda tudi od gledaliških ustvarjalcev drugačno delo. Po Brechtovem mnenju je treba gledališče očistiti vsega mističnega, vsega hipnotičnega, vsega narejenega in ni se treba truditi s polzkusi, da bi pred gledalcem skrili oder in odrsko tehniko in ga poizkusili prepričati, da prisostvuje resničnemu dogodku. Gledalec, »otrok znanstvenega stoletja«, ki je prišel v gledališče, natančno ve, da bo prisostvoval naštudiranemu, naučenemu, neresničnemu dogodku, toda ta gledalec terja od igralca in režiserja, da mu to naučeno in neresnično odrsko dogajanje podajata kar najbolje, naravno. Nadalje terja, naj bodo ti dogodki take narave, da mu puščajo vedno možnost za kritični odnos. Scena v takem gledališču torej ne more biti iluzionistična, se pravi taka, da bi kar se da naravno prikazovala realno okolje, marveč samo nakazana. Igralec naj se v vlogo, ki jo podaja, po Brechtovem mnenju ne vživlja kot to terja

sedanje gledališče, marveč naj ohrani do nje kritično stališče. S tem pa seveda ne odpade zahteva, da bodi vloga izoblikovana z umetniškimi sredstvi, plastično in jasno. Brecht pravi v neki svoji razpravi o tem naslednje: »Ne samo razvijajoče se dogodke, o katerih bere, tudi ukrepanje svoje figure, kot jo spoznava, mora (igralec) položiti na tehtnico in razumeti njene posebnosti. Ničesar ne sme vzeti za dano dejstvo, za nekaj, »kar ni moglo biti drugače«, »kar je bilo pri značaju te osebe pričakovati«. Preden si zapomni besede, si mora



Posnetek z vaje za Brechtovo dramo »Gospod Puntilla in njegov hlapec Matti« v gledališču Berliner Ensemble; zadnji na desni (stojé) je Bertolt Brecht

zapomniti, nad čim je bil pri tej osebi navdušen in s čim se pri njej ni strinjal. Te momente mora namreč v svoji figuri ohraniti.« In dalje: »Igralec na odru ne sme dopustiti, da pride do popolne pretopitve v osebo, ki jo predstavlja. Ni Lear, Harpagon, švejk, pač pa te ljudi prikazuje. Kolikor mu dopušča poznavanje ljudi, kar najbolj pristno, govori njihove besede in predstavlja njihov način vedenja, toda pri tem ne poizkuša prepričati ne sebe in druge, da se je s temi ljudmi popolnoma pretopil.« In končno: »Na popoln način podaja gledalcu dogodek, kot se je po njegovem mnenju mogel zgoditi ali kot naj bi se bil zgodil. Ne skriva, da ga je naštudiral, kot akrobat ne skriva, da je treniral in podčrtava, da je to njegova lastna izpoved, mnenje, verzija dogodka. Stališče, ki ga zavzame, je družbeno kritično stališče. Pri svoji zasnovi in karakteriziranju oseb izdelava poteze,

ki zadevajo družbo. Tako postane njegova igra razgovor s publiko o družbenih razmerah. Gledalcu da možnost, da glede na svojo razredno pripadnost te razmere brani ali zavrže (Podčrtal L. F.). Glavna prednost epskega gledališča, ki ima en edini smoter, namreč prikazati svet tako, da ga je mogoče izpremeniti, da ga je mogoče zdraviti, popravljati, izboljševati, torej glavna prednost tega gledališča je prav njegova naturnost in navezanost na zemljo, njegov humor in njegov odklon od vsega mističnega, kar se drži sedanjega gledališča še iz prejšnjih časov.

Da na kratko povzamemo: Bertolt Brecht je v dramski književnosti in v gledališču videl močno orožje v borbi za socialno pravičnost in za preureditev človeške družbe na bolje, za humanizem. To orožje je hotel prilagoditi svojemu času. V »otročih razumskega stoletja« je hotel angažirati predvsem misel, in to kritično misel, razum, in doseči, da bi se sklepi kritičnega razuma spremenili v dejanja. V svojih dramah in v svojem gledališču je postavljaj človeka in dogodke pod povečevalno steklo. S tem je dosegal, da so ti dogodki in ti ljudje stopali pred gledalca in bralca osamljeni, zato pa tembolj plastični in jasni, da so ga potemtakem bolj vznemirjali, mu dajali več misliti. Brecht je naravnost terjaj zrele, stvarne in samostojne ljudi, ki jih ni moč slepiti s skrivnostnimi čari gledališča, marveč jim je treba dati po njegovem mnenju času ustrezno gledališče, do katerega bodo lahko, da, do katerega bodo celo morali ohraniti kritični odnos, ki pa bo vendarle tako, da jih bo usmerjalo v humanizem, v borbo proti nasilju in proti militarizmu.

»Brecht je vedno videl véliki prepad, ki zija v svetu, v človeku, v njegovem bivanju, delu in mišljenju. Na ta prepad je opozarjal in si vroče želel, da bi ga zasul. Njegova govorica je bila jasna, resnična in modra,« pravi o njem neki pisec v osmrtnici.

Prikaz Brechtovega življenja in dela prinašamo nekoliko obširneje zato, ker je bil Brecht največji proletarski umetniški ustvarjalec tega stoletja, prikaz njegove dramaturške in gledališke teorije pa zato, ker smatramo, da moramo biti z njo na vsak način seznanjeni. Zapletenih misli njegovih teorij v tem informativnem sestavku seveda nismo mogli podati izčrpno in bojimo se, da tudi ne dovolj jasno, vendar smo prepričani, da bo že tako shematično podana Brechtova teorija vzbudila pri naših bralcih tisto, kar je Brecht od človeka v prvi vrsti terjaj: kritični odnos in razmišljanje. Nadaljnje razprave o Brechtu bodo prinesle v stvar gotovo več jasnosti in prej ali slej bomo njegove težnje in navodila postavili v nezmotljivi ogenj praktične preizkušnje.

V slovenski jezik imamo doslej prevedenih pet Brechtovih dram: »Beraška opera«, »Puške gospe Carrar«, »Dobri človek iz Sečuan«, »Gospod Puntilla in njegov hlapec Matti« in »Kavkaški Krog s kredo«. V prevajanju je drama »Mati Courage in njeni otroci«.

Véliko proletarski pesnik, oblikovalec nesmrtnih del, véčni izgnanec in neumorni borec proti nasilju in duhovni nesvobodi, Bertolt Brecht, je mrtev. Nezmotljivi sodnik čas in zgodovinski razvoj bosta razsodila, ali je njegova dramaturška in gledališka teorija pravilna. Po našem mnenju zasluži vso pozornost, temeljito preučevanje in preizkušanje v praksi. In tudi, če bi se izkazalo, da se je Brecht v teoriji motil, bodo liki matere Courage, sodnika Azdaqa, Gruše, Simona in vse številne čudovite osebe njegovega dramskega dela živele véčno.

## Kratek opis nove tehnike gledališke umetnosti z efektom odtujitve

V naslednjem bomo poizkusili opisati tehniko gledališke umetnosti, ki so jo uporabili v nekaterih gledališčih, da bi gledalcu odtujili prikazano dogajanje. Namen tehnike z efektom odtujitve je bil, omogočiti gledalcu, da zavzame k prikazovanemu dogajanju raziskujoče in kritično stališče. Sredstva so bila umetniška.

Prvi pogoj za uporabo V-efekta (= Verfremdungseffekt) za navedeni namen je, da sta oder in avditorij očiščena vsega »magičnega« in da ne nastanejo »hipnotična polja«. Zato je odpadla težnja, da bi ustvarili atmosfero določenega prostora na oderu (soba v somraku, cesta v jeseni), prav tako pa tudi poizkus, da bi ustvarili »vzdušje« z določenim ritmom govora; publike ni razgrel sproščeni temperament, niti ni bila kičevito prevzeta, skratka, ni šlo za to, da bi jo spravili v trans in ji ustvarili iluzijo, da prisostvuje naravnemu in nenaštudiranimu dogajanju. Kot bomo videli, mora biti magnjenje publike, da zapade v tako iluzijo, z določenimi sredstvi nevtralizirano.

Prvi pogoj za dosego V-efekta je, da igralec to, kar mora prikazati, opremi s jasno potezo prikazovanja. Seveda mora odpasti iluzija četrte stene, ki navidez loči oder od publike, s čimer nastane iluzija, da je dogajanje na oderu resnično in brez občinstva. Načelno je igralcem v tem primeru dovoljeno, da se obračajo direktno na občinstvo.

Kot znano, pride do kontakta med publiko in odrom na osnovi življenja. Na to, da bi prišlo do tega psihičnega akta, se koncentrirajo igralčevi napor v tolikšni meri, da lahko trdimo, da vidi glavni smoter svoje umetnosti le v tem. Že naša uvodna izvajanja kažejo, da je tehnika, ki prinaša V-efekt, diametralno nasprotna tehniki, ki povzroča vživljanje. Po prvi tehniki pa igralec ne sme povzročati vživljanja.

Vendar pa ni potrebno, da bi igralec pri upodabljanju ljudi in njihovih značajev to sredstvo popolnoma opustil. Uporablja naj ga toliko, kolikor bi ga uporabil kdorkoli brez igralskega daru in brez igralskih ambicij, da bi posnemal drugo osebo, se pravi, prikazal njeno vedenje. Takšno posnemanje ljudi in njihovega vedenja vidimo iz dneva v dan ob nešteti priložnostih (priče pri nesreči kažejo novodošlecem, kako se je ponesrečenec vedel, šaljevci posnemajo smešno hojo prijatelja itd.), ne da bi ti ljudje poizkušali predstaviti gledalce v kakršnokoli iluzijo. Vendar pa se vedno v osebe vživljajo, da bi si prisvojili njihove lastnosti. Kot rečeno, bo igralec uporabil tudi ta psihični akt. V nasprotju z običajnim načinom igranja, ki je privedel do tega, da se je dejanje pri podajanju izvršilo samo na sebi z namenom, da bi gledalca pritegnilo k istemu občutju, pa bo igralec akt vživljanja izvedel samo v nekem predstadiju, kadar koli na delu pri vajah.

Da bi preprečili preveč impulzivno, gladko in nekritično oblikovanje oseb in dogodkov, naj bi bilo več bralnih vaj kot je to običajno. Igralec naj bi opustil prezgodnje vživljanje in naj bi čim dalj časa fungiral kot bralec, ki bere zase in ne za druge. Važen proces pri tem, je memoriranje prvih vtisov.

Igralec naj bere svojo vlogo z dveh stališč, s stališča občudovalca in s stališča človeka, ki se ne strinja. Ne samo razvijajoče se dogodke, o katerih bere, tudi agiranje svoje figure, kot jo spoznava, mora položiti na tehnično in razumeti njene posebnosti. Ničesar ne sme vzeti za dano dejstvo, za nekaj, »kar ni moglo biti drugače,« »kar je bilo pri značaju te osebe pričakovati«. Preden si zapomni besede, si mora zapomniti, zaradi česa je bil začuden in s čim se ni strinjal. Te momente mora namreč v svoji figuri ohraniti.

Na odru bo pri vseh važnih mestih dodal k temu, kar dela, še nekaj, namreč, dal bo v precejšnji meri slutiti tudi tisto, česar ne dela, to se pravi, da igra tako, da je kar najbolj jasna alternativa, da njegova igra vsebuje še druge možnosti in da torej predstavlja ta, ki jo podaja, samo eno od variant. Rekel bo n. pr. »To mi boš poplačal«, ne bo pa rekel »odpuščam ti«. Sovraži svoje otroke in ne bo pokazal, da jih ljubi. Gre na levo naprej in ne na desno nazaj. To, česar ne dela, mora biti vsebovano v tem, kar dela. Na ta način pomeni vsak stavek in vsaka gesta odločitev. Oseba bo pod kontrolo in opazovana. Tehnični izraz za ta postopek je: fiksiranje nasprotij ne — pač pa.

Igralec na odru ne sme dopustiti, da pride do popolne pretopitve v osebo, ki jo predstavlja. Ni Lear, Harpagon, Švejk, pač pa te ljudi prikazuje. Kolikor mu dopušča poznavanje ljudi, kar najbolj pristno govori njihove besede in predstavlja njihov način vedenja, toda pri tem ne poizkuša prepričati ne sebe ne s tem druge, da se je s temi ljudmi popolnoma pretopil.

Igralci bodo vedeli, kaj je s tem mišljeno, če jim kot primer za način podajanja brez popolne pretopitve navedemo igro režiserja ali kolege, ki jim pokaže, kako naj zaigrajo določeno mesto. Ker ne gre za njegovo vlogo, se ne pretopi popolnoma, pač pa podčrta tehnično stran in pri tem obdrži držo človeka, ki samo predlaga.

Če se igralec odpove popolni pretopitvi, ne podaja svojega teksta kot improvizacijo, marveč kot citat. Jasno je, da mora položiti v ta citat vse podtone, vse človeško, vso konkretno plastiko izjave, pa tudi gesta, ki jo naredi, in ki zdaj predstavlja kopijo, mora biti polna, naravna človeška gesta.

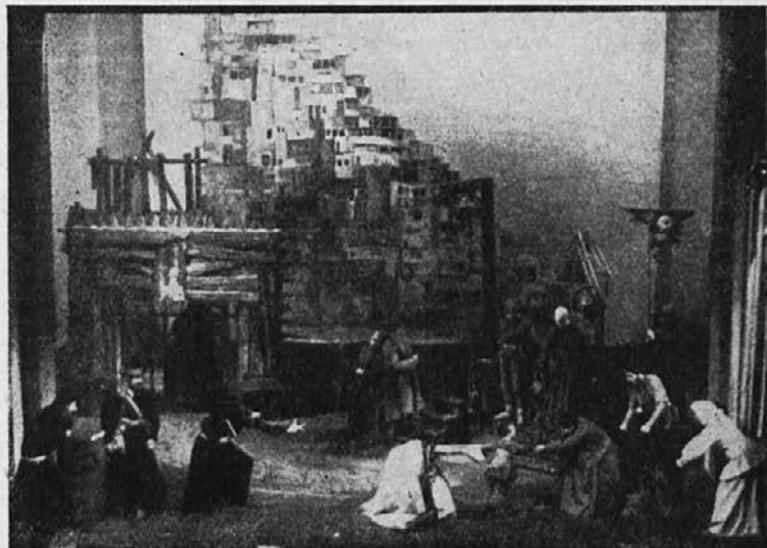
Tri pomožna sredstva služijo načinu igranja z nepopolno pretopitvijo za odtujitev izjav in dejanj prikazovanih oseb:

1. prenos v tretjo sebo,
2. prenos v preteklost,
3. ponavljanje navodil za igranje in komentarja.

Prvi dve obliki omogočata igralcu, da zavzame pravilno distancirano stališče. Poleg tega išče igralec navodila in komentarje k svojemu tekstu in jih na vajah obenem tudi govori. (»Vstal je in rekel ježno, ker še ni jedel...« ali »To je slišal prvič in ni vedel, če je res...« ali »Smehljaj se je in rekel vse preveč brezskrbno...«) Govorjenje navodil za igro v tretji osebi povzroči, da trčita dva tona, pri čemer se drugi (torej pravi tekst) odtuji. Razen tega pa se odtuji tudi način igre, ko dejansko pride na vrsto šele potem, ko je bil že v besedah naznačen in najavljen. Če igralec prestavi pri tem tekst še v preteklost, se postavi na stališče, iz katerega gleda na stavek nazaj. Ta stavek se prav tako odtuji, ne da bi moral pri tem igralec zavzeti nerealno stališče, kajti v nasprotju z gledalcem je delo prebral do kraja in more zato iz tega izhodišča in s presojo posledic o stavku bolje soditi kot oni, ki manj ve in ki mu je stavek bolj tuj.

Po tem kombiniranem postopku bomo tekst pri vajah odtujili in takšen bo v glavnem ostal pri predstavi.

Iz direktnega kontakta s publiko izhajajo potrebe in možnosti za variranje načina govorjenja glede na večji ali manjši pomen, ki ga morajo stavki imeti. Vzemimo za primer, kako govorijo pred sodiščem priče: poudarki in vztrajanje oseb pri njihovih izjavah morajo biti umetniško posebno učinkoviti. Če je potrebno obračanje do



**Posnetek iz berlinske uprizoritve »Kavkaškega Kroga s kredom«  
v režiji Bertolta Brechta (Berliner Ensemble)**

Foto Hainer Hill, Berlin

občinstva, se je treba obrniti popolnoma in ne sme priti do tako imenovanega »govorjenja na stran«, ali do tehnike monologa starega gledališča. Da bi dosegel igralec V-efekt tudi pri delu z verzi, je dobro, da jih pri vaji poda najprej v vulgarni prozi, v nekaterih okoliščinah pa istočasno z gestami, ki so predvidene za te verze. Drzna in lepa arhitektura govora tekst odtuji. (Prozo je mogoče odtujiti s tem, da jo prevedemo v igralčev domači dialekt.)

O gesti bo govora kasneje, tu pa naj omenimo, da je treba zunanje izraziti čustvo, to se pravi, razviti ga v gesto. Igralec mora najti smiselni zunanji izraz za emocije svoje figure, če le mogoče dejanja, ki izražajo notranje dogodke. Ustrezna emocija mora priti do zunanjega izraza in se osamosvojiti zato, da jo lahko uporabljamo poudarjeno. Posebna eleganca, moč in milina geste povzročajo V-efekt.

Mojstrska v oblikovanju kretnje je kitajska gledališka umetnost. S tem, da kitajski igralec vidno opazuje svoje lastno gibanje, doseže V-efekt.

Gesta in gradnja verzov, ki jih podaja igralec, morata biti izdelani in morata nositi žig preizkušenosti in zaključenosti. Nastati mora videz lahкотnosti, ki pa je posledica prestanih težav. Tudi svojo lastno umetnost in svoje obvladanje tehničnega elementa mora igralec obvladati tako, da ima publika vtis, da to dela z lahkoto. V popolni obliki podaja gledalcu dogodek, kot se je po njegovem mnenju mogel zgoditi ali kot naj bi se zgodil. Ne skriva, da ga je naštudiral, kot ne skriva akrobat, da je treniral in podčrtava, da je to njegova lastna izpoved, mnenje, verzija dogodka.

Ker se z osebo, ki jo predstavlja, ne identificira, lahko izbere do nje določeno stališče, lahko izda svoje mnenje o njej in pozove gledalca, katerega tudi ni navajal k temu, naj bi se identificiral, da poda kritiko o zaigrani osebi.

Stališče, ki ga zavzame, je družbeno-kritično stališče. Pri svoji zasnovi dogodkov in karakteriziranja oseb izdela igralec poteze, ki zadevajo družbo. Tako poslane njegova igra razgovor s publiko o družbenih razmerah. Gledalcu da možnost, da glede na svojo razredno pripadnost te razmere brani ali zavrže.

Smoter V-efekta je, da odtuji vsem dogodkom družbeno noto, ki jo v osnovi vsebujejo. S socialno, družbeno noto je mišljen mimični in gestovni izraz družbenih odnosov, v katerih so ljudje neke določene epohe.

Formuliranje, posredovanje dogodka za družbo, spročilo o njem, ki družbi izroča ključ do razumevanja, je olajšano z naslovi prizorov. Ti prizori morajo imeti zgodovinski značaj.

S tem smo prišli do odločilne tehnike, do tehnike historiziranja.

Igralec mora igrati dogodke kot historične dogodke. To so enkratni dogodki, ki pridejo in grejo in so povezani z določenimi dobami. Vedenje ljudi v teh dogodkih ni kratko in malo človeško splošno, nespremenljivo, temveč ima določene posebnosti in obeležja, ki jih je tok zgodovine prehitel ali bi jih lahko bil prehitel, in je vedno podvrženo kritiki s stališča dobe, ki vsakokrat sledi. Neprestani razvoj nam odtuja vedenje tistih, ki so živeli pred nami. Igralec mora torej distanco, ki jo zavzame zgodovinar do dogodkov in do načina življenja v preteklosti, zavzeti do dogodkov in do načina življenja svojega časa. Te dogodke in osebe nam mora odtujevati (smiselno: nas postavljati v distanco do njih, op. prev.). Dogodki in osebe iz vsakdana in neposredne okolice imajo za nas nekaj naravnega, ker smo jih navajeni. Odtujitev teh oseb in dogodkov služi za to, da nam z njeno pomočjo posebno padejo v oči. Tehnika, ki terja, da je treba biti iritiran v odnosu do vsakdanjih, običajnih, »samo po sebi umevnih«, nikoli v dvom postavljenih dogodkov, je bila znanstveno zelo skrbno sestavljena in ni razloga, zakaj bi tudi umetnost ne prevzela tega neskončno koristnega stališča. To je stališče, ki ga je v znanstvenem svetu rodila rast človeške ustvarjalne sile, v umetniškem svetu pa se je rodilo iz istega razloga.

Kar zadeva emocionalni element, so poskusi z V-efektom v nemških uprizoritvah epskega gledališča pokazali, da tudi ta način igranja vzbuja emocije, čeravno emocije drugačne vrste kot v običajnem gledališču. Kritično stališče gledalca je vsekakor umetniško

stališče. Opis V-efekta učinkuje daleč bolj nenaturno kot pa odrska realizacija tega efekta. Seveda nima ta način igranja ničesar skupnega z običajno stilizacijo. Glavna prednost epskega gledališča z V-efektom, ki ima en edini smoter, namreč prikazati svet tako, da ga je moč izpremeniti, zdraviti, popravljati, izboljševati (smiselno za: dass sie behandelbar wird; op. prev.), torej glavna prednost tega gledališča je prav njegova naturnost in navezanost na zemljo, njegov humor in njegov odklon od vsega mističnega, kar se drži starega gledališča še iz prejšnjih časov.

Brecht: Versuche 25/26/35, Založba Aufbau, Berlin 1955.

Prevedla Zora Filipičeva



Posnetek iz berlinske uprizoritve »Kavkaškega Kroga s kredo«  
v režiji Bertolta Brechta (Berliner Ensemble)

Foto Hainer Hill, Berlin

## IZ PISMA NEKEMU IGRALCU

Kot vidim, si mnogi mojo izjavo o gledališču napak tolmačijo. Še posebno mi postane to jasno, ko berem pisma ali članke, v katerih mi pritrjujejo. Ob tem mi je pri srcu, kot bi bilo matematiku, če bi bral: Popolnoma se strinjam z vami, da je dvakrat dve pet. Menim, da nekatere trditve napačno razumejo zaradi tega; ker sem za važna dejstva menil, da so znana, namesto da bi jih povedal.

Večji del teh trditve, če ne sploh vse, so bile napisane kot pripombe k mojim dramam, da bi bile drame pravilno uprizarjane. To jim daje nekoliko suhoparen, obrtniški ton, kot če bi pisal kipar, kako bi bilo treba njegovo plastiko postaviti, na kakšen prostor in na kakšen podstavek, torej hladno navodilo. Ljudje morda pričakujejo nekaj o duhu, v katerem je bila plastika ustvarjena, a iz omenjenega navodila morajo o tem šele mukoma sklepati.

Če bomo le za trenutek izgubili iz vida, da mora igralec upodabljati žive ljudi, bo igra formalistična, prazna, površna in mehanična.

S tem prihajam do vašega vprašanja, če morda moja zahteva, naj se igralec ne izpremeni popolnoma v osebo, ki jo predstavlja, temveč naj tako rekoč stoji poleg nje, — kot kritik ali občudovalec, — ne povzroči, da njegova igra ni več popolnoma umetniška, temveč več ali manj nečloveška. Po mojem mnenju ne. Morda je krivda za takšen vtis na mojem načinu pisanja, ki smatra preveč stvari za samoumevne. Vrag ga vzemi! Seveda morajo biti na odru realističnega gledališča živi, plastični ljudje, polni nasprotij, z vsemi svojimi strastmi, neposrednimi izjavami in dejanji. Oder ni nikak herbarij ali zoološki muzej z nagačenimi živalmi. Igralec mora znati te ljudi ustvariti (in če bi si mogli ogledati naše predstave, bi lahko takšne ljudi videli in takšni so, ne naključ, temveč po zaslugi naših načel!).

Vsekakor poznamo primere, ko igralec popolnoma izgine v svoji figuri. Posledica tega je, da jo upodobi tako samoumevno, da si je drugače sploh ne moremo predstavljati in kratko in malo sprejemno takšno, kakršna je. Ta način nujno privede do nekega popolnoma neplodnega »vse razumeti, se pravi vse odpustiti«, kar je bilo posebno močno čutiti pri naturalizmu.

Mi, ki stremimo za tem, da bi človeško naravo, nič manj kot vse drugo, spremenili, moramo najti pota, da pokažemo človeka od one strani, za katero smatramo, da bi bila za vpliv družbe najbolj dovzetna. Zato je nujno, da pri igralcu dosežemo neko velikansko preusmeritev, kajti dosedanja gledališka umetnost je temeljila na naziranju, da človek je, kakršen je in da bo v škodo družbi ali samemu sebi ostal »večno človeški«, »po naravi takšen in nič drugačen« itd. Igralec mora zavzeti razumski in čustveni odnos do svoje figure in do svojega prizora. Potrebna preusmeritev igralca pa ni hladna, mehanična operacija; nič hladnega in mehaničnega nima zveze z umetnostjo. Ta usmeritev je umetniška. Brez prave zveze s svojo novo publiko, brez strastnega interesa na človeškem napredku ni mogoče, da bi prišlo do te preusmeritve.

## Dodatek k „Pariški kroniki“

Ko smo na začetku letošnje sezone izdali Pariško kroniko, smo omenili, da so podatki o odmevih na gostovanje Drame Slovenskega narodnega gledališča v Parizu še nepopolni, ker nam do tedaj ni uspelo zbrati vseh kritik. V zadnjih mesecih so nekatera gledališča, revije in časopisne agencije ustregle našim prošnjam in nam poslale nekaj gradiva, vendar bi tudi sedaj ne mogli trditi, da bo naš pregled docela izčrpen. Posredujemo torej občinstvu zapiske, ki smo jih mogli zbrati.

Že dne 17. julija 1956 je organ CK Poljske združene delavske stranke Trybuna Ludu objavil naslednje poročilo Romana Szdlowskega:

### »DRAMA O SLOVENSKI VASI IN SVEJK IZ LONDONA

(Po telefonu iz Pariza od posebnega dopisnika »Trybune ludu«)

Po predstavah Komornega gledališča iz Barcelone, ki je uprizorilo Guilhena de Castro »Cidovo mladost« (prvotna predloga za Corneillovo delo), je prišlo v Pariz Narodno gledališče iz Ljubljane. Nastopilo je z dramo klasika slovenske literature, Ivana Cankarja, z naslovom »Hlapci«.

Ivan Cankar (rojen 1876, umrl 1918) pripada plejadi pomembnih naprednih književnikov v začetku dvajsetega stoletja. V svojih proznih in dramskih delih uveljavlja napredne nazore, ideje, bori se proti nazadnjaštvu in klerikalizmu, za zmago socializma v svoji domovini Sloveniji.

Gledališče iz Ljubljane ima stare tradicije. Že od leta 1767 je to mesto imelo teater, kjer so nastopale italijanske in nemške skupine.

Cankarjevo delo, zgrajeno na ostrem konfliktu med duhovnikom in učiteljem, vsebuje zelo veliko resnice o življenju in šegah v malih mestih in katoliških vaseh Slovenije v času, ko je bil duhovnik najvišja oblast in avtoriteta. Kako nas pač spominja mnogih dogodkov in vprašanj iz življenja pri nas. Hkrati je to sijajna satira na majhne ljudi s hlapčevskimi dušami, ki so pripravljeni zaradi ljubeza miru in zaradi kariere menjavati svoje nazore in prepričanja kakor rokavice.

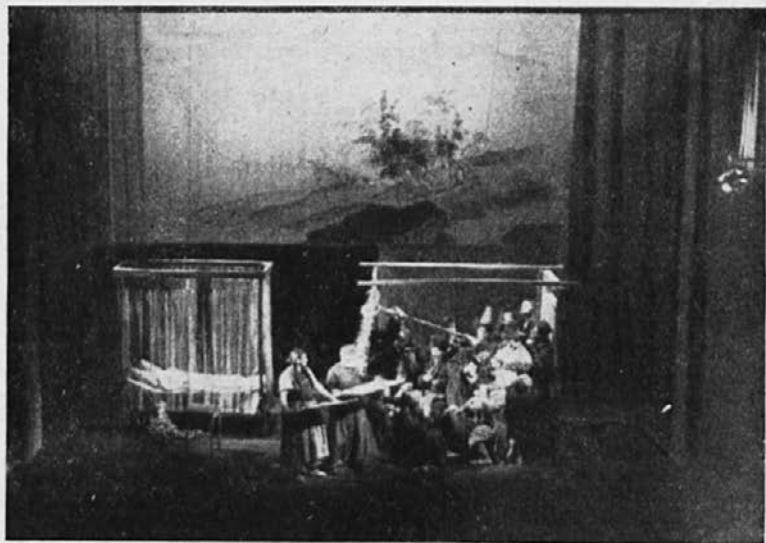
Uprizoritev »Hlapcev« je zelo skrbno pripravljena in se drži v mejah tradicionalnega gledališkega sloga.

Delo je vzbudilo v Parizu veliko zanimanje; recenzije so bile ugodne. Saj tu doslej ni bilo znano nobeno Cankarjevo delo. V pogovorih so »Hlapce« primerjali z odrskimi deli Gorkega, slog uprizoritve pa so prištevali k naturalistični šoli. Igralcem so navdušeno ploskali in nam je bilo prijetno, ko smo prisrčno čestitali jugoslovanskim kolegom. Zato nam je bilo še posebno ljubo, ko smo zagledali Cankarjeve novele v poljskem prevodu, ki so ga jugoslovanski organizatorji položili v eno izmed vitrin male razstave v foyeru gledališča Sarah Bernhardt. Ta prevod je izšel pred mnogimi leti. Nemara bi pa kazalo danes znova pri naših založbah in gledališčih vzbuditi zanimanje za delo klasika slovenske literature, ki bi iz mnogih razlogov moral biti prav pri nas na Poljskem posebno razumljiv.

(Prevedel Uroš Kraigher)

V zvezi s tem poročilom naj omenimo, da je v delu poljski prevod Cankarjevih Hlapcev in da teko tudi pogajanja za izmenično gostovanje. (Pogajanja so bila medtem uspešno zaključena in Drama SNG potuje konec aprila na Poljsko, Nadrobnosti o tem bomo objavili v eni prihodnjih števil. — Op. ur. ob zaključku redakcije 8. št.)

Publicist Cvetko A. Kristan nam je poslal naslednje poročilo o kritiki pariške uprizoritve Hlapcev v argentinskem časniku Nova domovina:



**Posnetek iz berlinske uprizoritve »Kavkaškega Kroga s kredo«  
v režiji Bertolta Brechta (Berliner Ensemble)**

Foto Hainer Hill, Berlin

#### **»ARGENTINSKI GLAS O USPEHU NAŠE DRAME V PARIZU**

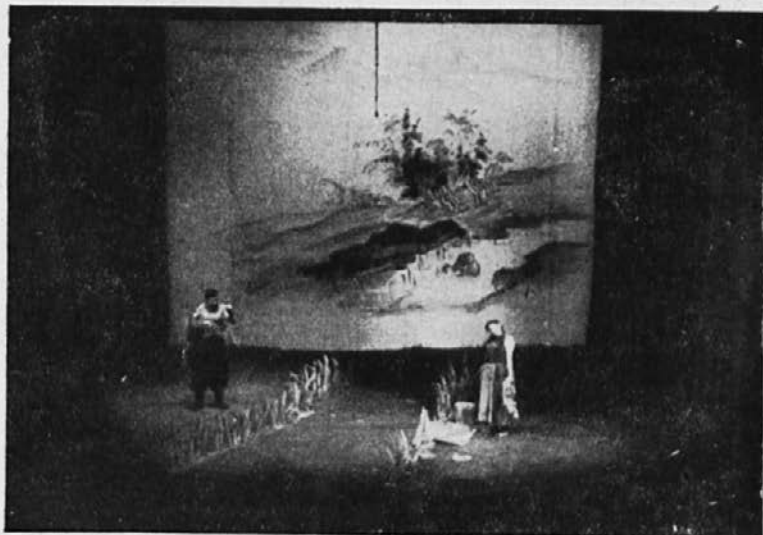
Nedavno je prispela v Ljubljano št. 138 polmesečnika naprednih argentinskih Slovencev Nova domovina (La nueva patria) z dne 31. avgusta t. l. V tej številki objavlja znani argentinsko slovenski zborovodja in skladatelj Ciril Kren (C.K.) pod naslovom »Uspeh slovenske Drame v Parizu« naslednje poročilo.

»V običajni nedeljski literarni prilogi buenosajreškega dnevnika »La Nacion« je dne 19. avgusta izšlo zanimivo poročilo o letošnjem — tretjem — pariškem dramatskem Festivalu. Članek, ki ga je napisal znani argentinski umetnostni kritik Alfredo de La Guardia, ni zanimiv samo zato, ker podaja bralcu kar mogoče popoln pregled o poteku Festivala, temveč tudi zato, ker kritično in z veliko avtorit-

teto osvetljuje značilnosti in vsebino igranih del, delovanje ansamblov, poustvarjalne zmožnosti igralcev in izvirnosti scenarijev.

Posebno zanimiv pa je članek za nas Slovence, kajti Alfredo de La Guardia je delovanju slovenskega ansambla posvetil nekaj prav navdušenih vrstic.

Slovenski dramski zbor je v Parizu igral Cankarjeve »Hlapce« in o njih je La Guardia povedal naslednje: »Slovenec Ivan Cankar je drugi ibsenijanec in še bolj trdo udarja (kot Čeh Karel Čapek v svojem »Razbojniku«) s svojim bičem po »hlapcih«, ljudeh, ki so



Posnetek iz berlinske uprizoritve »Kavkaškega Kroga s kredo«  
v režiji Bertolta Brechta (Berliner Ensemble)

Foto Hainer Hill, Berlin

vedno pripravljeni privzeti lakajsko stališče, če jim to doprinese kako ugodnost. V tem delu utripa isti sport kot v Ibsenovi »Krivulji in premi«. Junak, ki skuša osvetliti razum in vest, je »sovražnik ljudstva«. In kako zabavno je drugo dejanje, kjer profesorji zatajijo svoje ideje samo zato, da bi ohranili svoja mesta pod mračnim politični mrežimom in kako so potem prav tako pripravljeni ponovno menjati svoja prepričanja, samo da dobijo svojo plačo.«

Kar nas pa more najbolj razveseliti je to, da pisec članka brez vsakršnih pridržkov proglašja slovenski ansambel kot najboljši na Festivalu. To je za našo dramsko umetnost izrednega pomena, saj je na Festivalu sodelovalo kar 17 držav in je bilo predstavljenih 27 del.

Zlasti je La Guardiji ugajala intimnost, zadržana stilizacija in globoka izrazitost slovenskih igralcev, od katerih se je posebno od-

likoval Stane Sever, čigar slika je tudi objavljena. Končno se pisec ugodno izraža tudi o scenariju za »Hlapce« in pravi, da je režiser Slavko Jan ustvaril »dobro plastičnost slik in luči«.

Iz srca čestitamo našim igralcem za njih izreden uspeh v Parizu z željo, da bi vedno tako izvrstno predstavljali našo kulturo v svetu.

Tudi nas veseli, da je prišel tudi iz Argentine glas o uspehu naše Drame in da se tega uspeha z nami veselijo naši rojaki v tej južnoameriški državi. (Cv. A. K.)

Uredništvo Nove domovine smo zaprosili, naj nam posreduje celotni tekst obravnavane kritike, ki ga bomo objavili, čim ga dobimo.

Največja ameriška gledališka revija Theatre Arts je objavila v 10. številki letošnjega letnika daljši članek o pariškem festivalu z naslovom The Paris festival. Toward Theatre of the nations, ki ga je napisala Rosamond Gilder. O Hlapcih pravi naslednje:

»Jugoslavija se je letos postavila z zglednim prispevkom. Poslala je v Pariz beograjsko Opero z dvema velikima uprizoritvama, Hovanščino Mussorgskega in Borodinovim Knezom Igorjem. To je bilo v gledališču na Champs Elysées, kjer so se dajale predstave opernega festivala. V gledališče Sarah Bernhardt pa so poslali ljubljansko Narodno gledališče. Nastopilo je z dramo Ivana Cankarja, vodilnega pesnika, pripovednika in dramatika ob meni stoletij. Njegova igra sega v obči tok liberalizma; v tem primeru se liberalizem izraža kot upor svobodnjaškega, svobodno mislečega učitelja Jermana zoper hlapčevsko miselnost njegovih poklicnih tovarišev in nepismene kmečke drhali pod pritiskom cerkvene avtoritete. Igro, ki se v materinem jeziku imenuje Hlapci, so prevajali z različnimi naslovi: Les Valets ali Les Serviteurs ali — v angleškem prevodu Louisa Adamiča iz leta 1920 — Yerney's Justice. (Očitno napako si bodo bralci pač sami popravili, citiramo točno po izvirniku. — Op. ur.)

Stane Sever, vodilni igralec slovenskega gledališča, je igral Jermana s prizadevno vnemo. To je njegovo tolmačenje vloge zavestno in hoté ločilo od satiričnega zanosa večine ostalih. Množični prizori s skrbno izdelanimi individualnimi vlogami so bili opomin, da predstavljajo gledališke reforme Antoina, Stanislavskega in njunih posmemovalcev tudi danes še prevladujoč vpliv na mnogih odrih. (Prevedel Herbert Grün.)

Radijska postaja Pariz (Radiodifusion Francaise) je dne 8. julija 1956 oddajala naslednjo kritiko:

#### **»UNE PIECE DE CANKAR A PARIS — CANKARJEVI »HLAPCI« V PARIZU**

Prvega, drugega in tretjega julija so nastopili v pariškem Théâtre Sarah Bernhardt ljubljanski dramski umetniki, člani Slovenskega narodnega gledališča. V okviru Tretjega mednarodnega festivala dramske umetnosti so uprizorili Cankarjeve »Hlapce«. To je bil prvi pariški gledališki večer v slovenskem jeziku, zakaj ljubljanski pevci so teden prej peli opero »Zaljubljen v tri oranžec« v ruskem izvirniku. Ivan Cankar, ki si je v svoji dunajski izbi večkrat zaželel priti v Pariz in celo nekaj časa živeti na bregovih Seine, je torej tokrat, ob svoji osemdesetletnici, vsaj posmrtno, z enim svojih najmočnejših del obiskal to najbolj znano središče evropske kulture.

Slovenski igralci, ki so na festivalu zastopali Jugoslavijo, so gostovali v Parizu z izredno skrbno naštudirano in izvedeno predstavo.

Uprizarjati »Hlapce« je bila in bo zmeraj težavna stvar. Cankar v tej drami obračunava s klavnimi političnimi razmerami svojega časa, a v globljem smislu mu gre za obsodbo nemoralne breznačelnosti, strahopetnega oportunitizma in sploh hlapčestva, v katerem vidi usodno historično dediščino svojega naroda. Ta globlji temeljni motiv drame z leti seveda zmeraj bolj prevladuje nad konkretno, zgodovinsko



**Posnetek iz berlinske uprizoritve »Kavkaškega Kroga s kredom«  
v režiji Bertolta Brechta (Berliner Ensemble)**

Foto Hainer Hill, Berlin

vezano satiro in polemiko zoper dve zdaj že rajnki kranjski stranki. Pisateljeva sveta jeza se znaša nad brezkarakterno prilagodljivostjo in pasivno vdanostjo, sploh — nad podložniško miselnostjo znatnega dela njegovih rojakov, zlasti še tiste inteligence, ki bi morala biti ljudstvu najbližja, a ga s svojo moralno in idejno lenobo, v svojem vinski-blaženem ali fatalističnem slabištvu iz dneva v dan izdaja. Nad to duhovno zakrnelo, nesproščeno množico, ki ji je pesnik po pravici pljunil v obraz vzdevek »hlapci«, se po spoznanju dvigata oba protagonista te odrske umetnine — župnik in Jerman. Prvi je pesimist in — kakor veliki inkvizitor Dostojevskega — ne veruje v ob-

čestvo svobodnih in pokončnih ljudi; oblast in slepa pokorščina dogmam in ukazom od zgoraj sta mu najvišji zakon, po meri ustvarjen za človeško naturo. Intimno tudi on ceni Jermana in zaničuje »hlapce«, ker sodi, da ne bodo nikoli duhovno polnoletni, meni, da jih mora, take kakršni so, usmerjati po poti, za katero veruje, da je v božjem načrtu. Jerman pa je v družbeno-zgodovinskem pogledu



**Posnetek iz berlinske uprizoritve »Kavkaškega Kroga s kredom«  
v režiji Bertolta Brechta (Berliner Ensemble)**

Foto Hainer Hill, Berlin

optimist: z vsakim tkivom svojega bitja je prepričan, da je svoboda etično vprašanje in — kakor bi rekel Berdjajev — ne samo pravica, temveč dolžnost. Jerman je »ogorčeni človek«, »uporni človek«, »un homme revolté« v Camusovem pomenu besede. Dasi je ob koncu drame, vsaj začasno, osebno nalomljen ali vsaj v duhovni krizi, ki je ne kaže poenostavljati, on vendarle do zadnjega ne obupa nad spoznано resnico, da je tudi ljudstvo poklicano v svetlo mesto svobode, pravice in ljubezni. Jerman je pomenljiva in zapletena slovenska in cankarjanska figura, ki ob slovesu morda nekako anticipira kasnejši pisateljev razvoj, kakršen se nam razodeva pred obličjem umetnikove

telesne smrti v »Podobah iz sanj«. Jerman je tragični junak in celo ko na zunaj klone, nikakor ni slabič, sicer mu verjetno tudi Kalandar ne bi tako prisrčno segel v roko. Njegov človeški, miselni profil pa ni profil neproblematičnega, idejno nesamostojnega političnega agitatorja. Režiranje »Hlapcev« je torej, to vemo, zelo delikatna stvar, pri kateri se je treba — četudi za ceno plastičnosti — izogibati sle-



**Posnetek iz berlinske uprizoritve »Kavkaškega Kroga s kredom«  
v režiji Bertolta Brechta (Berliner Ensemble)**

Foto Hainer Hill, Berlin

herni enostranosti, slehernemu pretiranemu poudarjanju samo enega elementa. — Drug problem se mi zdi tale: Cankarjev tekst slogovno prav gotovo ni enoten. Napisani v dobi, ko je v gledališču prevladoval naturalizem, vsebujejo »Hlapci« satirična in realistična mesta in sledove simbolizma. Jezik je vseskozi izbran in vznesen, skoraj svetopisemski, nikoli individualiziran; tudi to dejstvo se upira dosledno »realistični« režiji in inscenaciji. Janova režija je po svoji ubrani enotnosti brez dvoma odlično uspela, a mislim, da ne predstavlja edino možne interpretacije »Hlapcev«.

Igralci velikih in majhnih vlog so bili skoraj brez izjeme izvrstni in so častno zastopali slovensko gledališko kulturo. Najbolj pretresljiv, za moj občutek najpopolnejši lik je podal Lojze Potokar kot Hvastja. Zrelejšega igranja te vloge si ne morem zamišljati. Potokarjev Hvastja daje tej predstavi nepozabno močno tragično poanto, morda močnejšo kot jo ima v arhitekturi avtorjevega besedila. Sever se je razvil v igralca velikih kvalit, a njegov Jerman me ni do kraja prevzel. V vlogi zaznamovanega in poklicanega človeka zna biti prisrčen in človeško preprost in to je veliko vredno. Za vse, kar se dogaja v Jermanu, od pogovora z županovo hčerjo do pogleda na razpelo in do revolverja, pa se mi je zdelo, da v vlogi ni v vseh trenutkih zaživelo s tisto tehtnostjo, ki jo zahteva tekst. Vloga Jermana je seveda najtrši oreh in glede nje si ne bomo najbrž nikoli edini. Furijanov župnik je odlična, mojstrska kreacija; zaradi svoje objektivnosti, nekarikiranosti zapuša znaten vtis. Zelo dober je seveda Cesarjev Kalandar. Moralno topega pijančka Komarja je zelo pristno odigral Kovič. Ančka Levarjeva in Gregorin sta se izkazala v dveh lepih vlogah, ki potrjujeta njun priznani igralski talent. Da zaokrožim sliko, naj omenim še Vladimirja Skrbliška kot zdravnika in Vido Juvanovo kot Minko; oba sta igrala kot treba; pripomnil bi kvečjemu, da se mi zdi Minka morda vendarle preblizu karikature. Vseh članov ansambla, ki je v celoti odličen, žal ne utegnem imenovati.

Pariška kritika brez pridržkov hvali igralce. Najuglednejši kritik, Robert Kemp v »Le Mond«, posveča Severju štiri zelo laskave vrstice. Pravi, da je bil v vlogi Jermana — več kot dober. Pripominja, da je znal s svojo mimiko izraziti vso plemenitost in inteligentnost, ki ju terja vloga. Močan da je bil v igralskem doživljanju bolečine. V Jermanu da je umel izraziti hkrati značaj apostola in resničnega človeka. Kempu sta zelo ugajala tudi Furijan in Kovič; navaja še Lojzeta Potokarja in Levarjevo. Ljubljanska igralska družina se mu zdi zelo homogena. Za pretep v gostilni pravi, da je naštudiran odlično. Robert Kemp izrecno čestita režiserju Slavku Janu. Na splošno ugotavlja, da so Ljubljančani resni gledališki umetniki, ki pa da igrajo v stilu slavnega Antoina, to se pravi — na realističen, naturalističen način, ki ga je uvajal na pariške odre že pred prvo svetovno vojno ta znani gledališki reformator in bojevniki proti obledelemu klasicizmu in plitvemu bulvarskemu teatru devetnajstega stoletja. Hotel je reči, da občutimo v Parizu ta način kot že dokaj zastarel, dasi priznava, da Cankarjeva drama verjetno zahteva tako podajanje. »Hlapce« vsekakor netočno primerja teatru Zolaja in Mirbeauja. — Tudi ostale kritike so zelo pozitivne za slovenske igralce. Vsebine in smisla Cankarjevega dela pa zaradi nepoznanja jezika tukajšnji kritiki niso mogli globlje razumeti. Temu se spričo tako specifično slovenske drame ni treba čuditi, saj verjetno celo v francoščini ne bi mogla enako učinkovati kot v Sloveniji. H koncu naj izrazim ljubljanskim gostom še svoje priznanje za skrbno in modro urejeni program v francoščini, ki je neslovenskemu občinstvu napravil igro veliko bolj dostopno.« (Borut Klas)

V angleški gledališki reviji Drama, The Quarterly Theatre Review, New Series, Autumn 1956, Number 42, poroča o pariškem festivalu Ossia Trilling.

Uprizoritev Cankarjevih Hlapcev tokrat samo omenja. Potem ko prizna visoko kvaliteto dunajskemu gledališču Josefstadt, italijanski skupini in irskim »Dublin Players«, pravi: »Slovensko narodno gle-

dališče iz Ljubljane je v drami Ivana Cankarja Hlapci ustvarilo uprizoritev enake višine.«

Nemški dnevnik *Rhein Neckar Zeitung — Heidelberger Nachrichten* objavlja v 173. številki dne 28.—29. julija 1956 daljši članek z naslovom »Rendez vous der Theater der Welt«. Herbert Guenther pravi v zvezi z gostovanjem Drame SNG naslednje: »Odkritja festi-



**Posnetek iz berlinske uprizoritve »Kavkaškega Kroga s kredo«  
v režiji Bertolta Brechta (Berliner Ensemble)**

Foto Hainer Hill, Berlin

vala so bila Romunija (Narodno gledališče Bukarešta), Slovensko narodno gledališče iz Ljubljane... V Zahodni Evropi nismo vedeli, da imajo v teh deželah, ki so raztresene po tako različnih straneh sveta, tako dobro gledališče.«

Nemška gledališka revija *Die Volksbuehne*, Heft 1, August 1956. 8. letnik, prav tako prinaša obširnejši pregled pariškega festivala. Gerhard Weber (kritik in dramski avtor, ki je našemu gledališču predložil eno svojih del) pravi v članku z naslovom »Vom Internationalen Theaterfestival zum „Theater der Nationen“« o Hlapcih naslednje: »Kot Romuni so se tudi Slovenci (Narodno gledališče Ljubljana) predstavili z dramskim delom svojega nacionalnega avtorja, s Hlapci

\*Ivana Cankarja. Delo obravnava borbo nekega učitelja (dogajanje teče pred prvo svetovno vojno) za svobodo duha ter socialno pravičnost in je še danes vseskozi aktualno. V četrtem od petih dejanj pride na zborvanju v gostilni do ostrega spopada med učiteljem in njegovimi mnogoštevilnimi nasprotniki, pri čemer ga ne more niti njegov prijatelj, krepki kovač, zaščititi pred drhaljo. Brez patetičnih gest, neorealistično, pogosto igrana s hrbotom v publiko, je zapustila drama močan vtis.

Že v prvem delu **Pariške kronike** omenjena finska kritika, objavljena dne 20. julija 1956 v dnevniku Nya Pressen, Mulet regnskurar št. 147, Helsingfors, se glasi: »Dve zgodbi o enem duhovniku. Ko poročamo o uprizoritvi enega dela, se nam vriva primerjava z uprizoritvijo drugega in težko bo izbirati med deloma, ki sta bili napisani v razmaku desetih let. Prvo dramo je napisal slovenski pisatelj, ki je živel v avstroogrski kraljevini in je zunaj svoje domovine malo znan, drugo delo pa je napisal Irec, ki je živel v Britaniji in je znan po vsem svetu.

Obe drami so igrali v teku enega tedna, prvo, Hlapce (Slovenci) Ivana Cankarja, ki se je rodil leta 1876 in umrl leta 1918, drugo, Candido Bernarda Shawa, ki je umrl leta 1950, dočim je od njegovega rojstva preteklo celo stoletje.

Obe deli sta bili uprizorjeni na stvarno ustrezni realistični način. Slovensko dramo je uprizorilo Narodno gledališče Ljudske republike Slovenije, ki deluje v glavnem mestu Ljubljani; irsko dramo so uprizorili »The Dublin Players«, ki jih sestavljajo vodilni irski igralci, v glavnem iz znanega »Dublin Gate Theatre«, ki so jih posebej izbrali za gostovanje v Parizu. Ivan Cankar ni doživel osvoboditve njegove domovine, ker ni tako dolgo živel, Bernard Shaw pa se je naselil v prestolnici in doživel v njej dan, ko so si Irci po stoletni borbi priborili svobodo. Če odmislimo politične in socialne simpatije obeh pisateljev, moremo ugotoviti, da sta si bili uprizoritvi obeh del podobni; poudariti je treba, da sta obe izzvali burne aplavze, in podobna je, da sta vzbudili največje zanimanje od vseh del, ki so bila uprizorjena v teku prvih osmih tednov pariškega festivala. Pohvale pariških kritikov so bile enodušne.

Tudi sceni, četudi do skrajnosti poenostavljeni, sta bili zasnovani na istem realističnem načelu, za katerega smatramo, da je v našem primeru ustrezen. Slovenci so gradili v čistem realističnem stilu in prikazali gledalcem v ozadju cerkev, ki je dominirala nad celo vasjo, dasi je bila komaj vidna, in to skozi štiri od petih dejanj.

V Shawovi drami je potrebna samo ena scena za vsa tri dejanja, toda dominacijo cerkve, ki jo je skozi okno komajda opaziti, je čutiti prav tako močno. Obe drami imata v glavni vlogi duhovnika, ki je obenem tudi glavna oseba. Candida je preveč znana, da bi bilo o njej treba razpravljati. Slovenci v drami Ivana Cankarja so ljudje, nad katerimi psihično dominira avtoritativna cerkvena oblast in jih psihično zaslužuje. Drama prikazuje borbo za duhovno svobodo ali, morda bolj rečeno, za človeka, ki, četudi veren, vendarle terja, naj bi njegova cerkev zastopala višja in naprednejša stremljenja. Simbolizirani sta dve različni struji: v učitelju, ki ga odstranijo iz službe in v nazadnjaškem duhovniku, ki svojega nasprotnika prisili tako rekoč v samomor. V Candidi je Bernard Shaw prikazal svojega duhovnika kot naprednega socialista, ki skrbi tako za zemeljsko kot za nebeško carstvo.

Toda klerikalni problem je pri Shawu na sekundarnem mestu, kar je verno interpretiralo šest slavnih irskih igralcev. O slovenskem pojmovanju bi mogli več razpravljati, če pomislimo, da Ljubljana nima več kot 140.000 prebivalcev, vseh Slovencev pa je samo milijon in pol. Vseh 21 igralcev je dobro odigralo, množični prizori pa so bili zrežirani mojstrsko. Obe drami sta, vsaka na svoj način, bili redek in nepozaben doživljaj.«

Nya Pressen so v citirani številki objavile tudi dve fotografiji in sicer fotografiji duhovnikov v obeh dramah. Redakcija je podpisala pod fotografijama na žalost zamenjala, tako da je znani irski igralec Denis Brennan predstavljen kot Maks Furijan, in obratno. Komentar, ki je mišljen pod sliko Maksa Furijana, se glasi: »Slovensko narodno dramsko gledališče iz Ljubljane je uprizorilo dramo Ivana Cankarja Hlapci (Slovenci). To ostro karakterizirano podobo duhovnika je ustvaril igralec Maks Furijan. Scenograf je Viktor Molka.«

Dodatek k **Pariški kroniki** smo namenoma uvrstili prav v številko Gledališkega lista, ki izide za slavnostno premiero »Krajnskih komedijantov« ob dvestoletnici rojstva utemeljitelja slovenskega gledališča in slovenske dramatike. Naj bo tudi to skromen doprinos k počastitvi spomina Antona Tomaža Linhart, čigar delo je vzdano v temelje slovenskega gledališča. Mednarodna afirmacija s Cankarjevimi Hlapci je eden dokazov, da seme, ki ga je zasejal Anton Tomaž Linhart, ni padlo na jalova tla.

Lojze Filipič

Pripomba: »Dodatek k Pariški kroniki« je bil pripravljen že za 7. številko, a zaradi tehnični težav v tiskarni ga objavljamo šele sedaj. Tekst je bil že postavljen, zato nismo ničesar izpreminjali. — Urednik.



Prizor iz I. dejanja Cankarjeve farse »Pohujšanje v dolini šentflorjanski«; režija in scena: inž. arch. Viktor Molka

Foto Vlastja

## Linhartov jubilejni gledališki teden

Mislimo, da prav nič ne pretiravamo, če zapišemo, da je bil najpomembnejši dogodek tekoče gledališke sezone in morda sploh najpomembnejši kulturni dogodek zadnjega časa na Slovenskem dvestoletnica rojstva začetnika in utemeljitelja slovenskega gledališča in slovenske dramske književnosti, Antona Tomaža Linharta.

Slovensko narodno gledališče kot osrednja slovenska gledališka ustanova je smatrala za svojo dolžnost, da pripravi in izvede tako proslavo, ki bi po svoji vsebini in po obsegu ustrezala veličini jubilejnega praznika.

Ker smo se zavedali, da je naloga, ki nas čaka, velika in odgovorna, smo začeli s pripravamj skoraj leto dni pred jubilejem. Proslavo smo si zamislili zelo široko; ne kot konvencionalno prireditev, ki bi ji dodali še uprizoritve Linhartovih del, marveč kot splošno in široko nacionalno kulturno manifestacijo. Predvideli smo ustanovitev posebne Linhartove gledališko-literarne nagrade, ki bi jo podeljeval poseben odbor podobno kot Prešernove nagrade gledališkim delavcem in dramskim pisateljem. Žal ustreznimi organi tega našega predloga niso sprejeli. Nadalje smo nameravali izvesti festival izvirne slovenske drame, na katerem naj bi sodelovala vsa naša gledališča s krstnimi uprizoritvami slovenskih del. Žal tudi te zamisli nismo mogli izvesti, ker večina slovenskih gledališč v obdobju, v katerem smo slavili Linhartov jubilej, ni imela v repertoarjih novega slovenskega dela. Nestvarjen je ostal tudi načrt, po katerem smo nameravali preurediti fasado dramske hiše in oba parka ob njej ter v ta preurejena parka z Navja prenesti Linhartovo in Levstikovo nagrobno ploščo.

Tako smo morali zaradi objektivnih težav program jubilejnega gledališkega tedna, ki je trajal od 28. decembra 1956 do 7. januarja 1957, nekoliko skrajšati in se omejiti na naslednje:

V Moderni galeriji smo pripravili razstavo Slovenskega narodnega gledališča, na kateri smo prikazali zgodovinski razvoj slovenske gledališke kulture, v začetni dobi kompleksno, v novejši dobi pa zaradi obilice gradiva in zaradi organizacijskih težav z določenimi omejitvami. Razstavo je dne 28. decembra ob 17. uri odprl predsednik upravnega odbora SNG Juš Kozak.

Organizirali smo tri znanstvena predavanja in sicer so predavali: prof. dr. France Koblar o izročilu Antona Tomaža Linharta, dr. Bratko Kreft o poslanstvu slovenskega gledališča in prof. Alfonz Gspan o Antonu Tomažu Linhartu in slovenskem preroju.

Dne 28. decembra smo v počastitev jubileja A. T. Linharta in v počastitev obletnice prve uprizoritve Županove Micke dne 28. decembra 1789 izvedli slavnostno premiero Kranjskih komedijantov dr. Bratka Krefta. Pred predstavo je bila na odru kratka jubilejna slovesnost, na kateri je govoril ravnatelj Drame SNG Slavko Jan. Na odru je bil zbran ves aktivni ansambel dramskega gledališča, v avditoriju pa so slovesnosti prisostvovali vsi bivši sodelavci osrednjega slovenskega dramskega gledališča.

V jubilejnem tednu smo uprizorili vse predstave letošnjega repertoarja in ponovili iz železnega repertoarja Cankarjeve Hlapce.

Ker sami zaradi bolezni v ansamblu nismo mogli uprizoriti Linhartove komedije »Ta veseli dan ali Matiček se ženik«, smo povabili na gostovanje Prešernovo gledališče iz Kranja, ki je to Linhartovo komedijo uprizorilo 3. januarja. V okvir jubilejnega tedna smo uvrstili

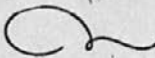
tudi že dalje časa predvideno gostovanje Drame SNG Maribor, ki je dne 4. januarja uprizorilo »Kreature« dr. Bratka Krefta. Da simbolično poudarimo povezavo stare in mlade gledališke generacije, smo uvrstili v jubilejni teden tudi gostovanje Akademije za igralsko umetnost, ki je dne 7. januarja uprizorila Shakespearovo komedijo »Kakor vam drago«, dočim se nam je načrt, da poudarimo povezavo slovenskega gledališča v domovini s slovenskim gledališčem v zamejstvu, izjalovil, kajti Slovensko narodno gledališče iz Trsta se našemu vabilu ni moglo odzvati.

Linhartovega jubilejnega tedna so se udeležili naslednji gostje iz tujine: prof. William Horzycza, režiser iz Krakowa, ki je zastopal poljske gledališke delavce, dr. Miroslav Pavlovsky, dramaturg Drame Državnega gledališča iz Brna, igralec Atanasiu Niky, nosilec častnega naslova zaslužni umetnik LR Romunije, in Chigo de Chiara, gledališki kritik in publicist iz Italije, zastopnik Piccolo Teatro di Milano, in iz domovine: Ljubiša Jovanović, namestnik ravnatelja Drame Narodnega pozorišta iz Beograda, dr. Zlatko Matetić, ravnatelj Drame Hrvatskega narodnega pozorišta iz Zagreba, Raša Radujkov, upravnik Srbskega narodnega pozorišta in predsednik Sterijevega pozorja iz Novega Sada, Mirko Merle, ravnatelj Narodnega gledališča iz Karlovca in Josip Šegula, upravnik Slovenskega narodnega gledališča iz Maribora.

Jubilejni zbornik Slovenskega narodnega gledališča, ki bi bil moral iziti za jubilej, se je zaradi tehničnih težav z izidom zakasnil in bo dotiskan v doglednem času.

V temle kronističnem zapisu smo se namenoma odrekli slehernemu vsebinskemu razboru jubilejnega programa, njega kvalitete in kvalitete izvedb. To delo je opravila ali naj bi bila opravila kritika. Ne moremo si pa kaj, da bi za zaključek ne zastavili javnega vprašanja: Kje je bilo v času jubilejnih prireditev, gostovanj in predavanj naše občinstvo, predvsem, kje je bila naša študentska, dijaška in delavska mladina? Kako bo mogla ta mladina pred zgodovino opravičiti svojo skoraj dosledno abstinenco v Linhartovem jubilejnem tednu?!

L. F.



## Londonsko gledališko pismo

Uredništvu »Gledališkega lista« je uspelo pridobiti še enega inozemskega sodelavca: Ossio Trillinga, znanega gledališkega publicista in urednika dveh uglednih angleških gledaliških revij THEATRE NEWS in THEATRE WORLD. Danes objavljamo njegov prvi prispevek, ki ga je napisal za naš list.

Urednik

Ko pregledujemo gledališko delo v preteklem letu, moramo vsakakor priznati, da smo videli najboljše predstave na londonskih odrih ob gostovanjih tujih ansamblov. Za to se mora londonsko gledališko občinstvo zahvaliti spretnemu vodstvu Petra Daubenyja, bivšega gardnega oficirja, ki je izgubil roko v vojni proti nemškemu fašizmu, in Leona Hepnerja, bivšega filmskega producenta poljskega porekla.

Medtem sta ta energična in podjetna impresarija prepotovala skoraj vse kontinente in posredovala Angliji vrsto gostovanj zelo različnih ansamblov: Pekinškega državnega gledališča, Madžarskega plesnega ansambla, Brechtovega Berlinskega ansambla, španskega baleta Antonio, dunajske operete in italijanske Velike Opere. V letu 1956 sta kronala dotedanje uspehe z že omenjenim gostovanjem iz Vzhodnega Berlina, ki ga je vodila Helene Weigel le teden ali dva po tragični smrti njenega moža Bertolta Brechta, dalje z gostovanjem pariškega Théâtre National Populaire Jeana Vilara, ki uživa velikansko popularnost v domala vseh evropskih državah in končno z gostovanjem gledališča Madeleine Renaud — Jean-Luis Barrault iz Pariza.

Zadnje je seznanilo Londončane s tako imenovanim »totalnim gledališčem« Paula Claudela in ob tem se je izkazalo, da nikakor ni tako revolucionarno, kot je bilo pričakovati. V »totalnem gledališču«, ki kot razumsko gledališče uporablja vse vizualne iznajdbe kot razsvetljavo, ples, zborni recitacijo in petje, deklamacijo, pantomimo in celo filmsko projekcijo, smo celo odkrili starega znanca, berlinsko »Epsko gledališče« 20. stoletja, kot sta ga vodila in razvijala Erwin Piscator in Bertolt Brecht ter njegovi sodelavci, s to razliko, da so zadnje kot marksiste zanimala prvenstveno socialna vprašanja, medtem ko se je Claudel kot pozni zagovornik šole francoskih katoliških pesnikov ukvarjal s problemi duhovnega odrešenja. S filozofskega stališča smo bili torej postavljeni pred staro antitezo materializma in idealizma, z gledališke plati pa so bile za nas — vsaj za nekatere — Brechtove in Vilarove uprizoritve presenetljive, naravnost frapantne in učinkovite v svoji preprostosti, medtem ko je bila Barraultova uprizoritev Claudelovega »Krištofa Kolumba«, epske pesnitve o odkritju Amerike, prekomplicirana, ali bolje, celo dolgovezna. Pogrešali smo kaj več učinkovitih režijskih domislov kot je bil na primer ta, da je jadro Kolumbove ladje služilo obenem kot platno, na katerega so projicirali filmske scene. Morda se je komponist Darius Milhaud lepo sunejal v pest, kajti v prvih glasbenih prizorih sem nezmotljivo opazil, da so vpleteni v njihove melodije odmevi Smetanove skladbe »Ma vlast«, a mogli bi biti tudi židovski nacionalni ko-

ral. Preostali Barraultov program na srečo ni vseboval katoliške propagande in neposnemljiva preciznost in stil, s katerim so francoski igralci, posebno še Madeleine Renaud, podajali uglašene tekste Mollera, Lope de Vege ali Giraudoux, pa so želi vsesplošno veliko občudovanje.

Jean Vilar je povzel svoj stil od epskega gledališča in največ njegovih uprizoritev je prilagojeni za prostorni oder ogromne Palais de Chaillot, dom T.N.P. Zategadelj je scena zreducirana na minimum, poudarek pa je na dialogih in kostimih, predvsem pa na raz-



**Peggy Ashcroft kot Šen Te v Brechtovi drami »Dobri človek iz Sečuana«; English Stage Company — The Royal Theatre, London**

Foto Julie Hamilton, London

svetljavi. Prvega igralca T.N.P. Gérarda Philippa, ki je bil v tem času zaposlen pri snemanju filma »Avanture Tyla Eulenspiegla«, smo pri londonskih uprizoritvah pogrešali, vendar je preostali ansambel s Španko po poreklu, Marijo Casares na čelu, dosegel častni uspeh. Mollerov Don Juan, Hugojeva Marija Tudor in skromna Marivauxova družabna komedija so žele splošno priznanje.

Vrhunec je doživela londonska sezona z gostovanjem nemškega gledališča »Berliner Ensemble« z danes že slavnimi Brechtovimi deli »Mati Courage« in »Kavkaški Krog s kredo«, ter s svežim dodatkom, z igro »Pauken und Trompetten«. Pri tem delu se je Brecht naslonil na protimilitaristično komedijo iz 18. stol. »The Recruiting Officer« avtorja Georga Farquharja, Irc, ki je pisal v Londonu nekaj let pred svojim slavnjšim rojakom Richardom Sheridanom.

Nadaljnji gostujoči ansambel, ki bi mogel tekmovati z nemškim, je bil slavni »Bolšoj teater« iz Moskve pod vodstvom čudežne Ulanove, ki je pri podajanju vloge 15-letne Julije v Prokofjevem baletu po Shakespearovi tragediji kljub svojim 47 letom vsakogar presenetila. Tudi v Giselli se je tako popolnoma pretopila v svojo figuro,

da je učinkovala kot reinkarnirana mlada nespretna kmečka deklica. Navdušenje publike za ruske umetnike je bilo tako veliko, da so bili sedeži v Kraljevi operi v Londonu že tedna vnaprej do zadnjega razprodani in ugotovljeno je bilo, da bi ruski umetniki zlahka ostali v Londonu več mesecev. Žal so vrgli politični dogodki grdo senco na to prijazno sliko mednarodnega kulturnega sodelovanja in kaže, da bo obljubljeni gostovanje Moskovskega akademškega umetniškega gledališča (MHT), ki je bilo predvideno za to pomlad, ogroženo zaradi preklica obiska angleškega baleta »Sadler Wells« v Moskvi.



**Perlita Neilson kot Ana in George Voskovec kot Otto Frank v uprizoritvi »Dnevnik Ane Frank«; gledališče: Phoenix, London, režija: Frith Banbury**

Foto Angus McBean, London

Ce preidemo na naše domače gledališče, bomo videli, da prvi vtis ni razveseljiv. Anglija nima Nacionalnega gledališča, čeprav je gibanje zanj staro že 50 let in obstajata glavnica in komitet ter je pričakovati, da se bo gledališče »Old Vic« preselilo v novo Narodno gledališče. Toda kljub temu, da je vlada odobrila v letu 1948 1 milijon funtov za gradnjo, da je lega določena in temeljni kamen položen, je ostalo le pri gradbenih načrtih. Anglija še vedno trpi zaradi dediščine svoje puritanske tradicije, ko so bila v 17. stol. vsa gledališča zaprta in averzija meščanske družbe do gledališča kot hudičevega orodja iz 19. stol. še danes, leta 1957, ni popolnoma izginila. Dokler pa bodo oblasti in gledališki podjetniki videli v gledališču samo pridobitno podjetje, tako dolgo ne bo prišlo do priznanja gledališča kot umetnosti. Vendar pa imenovanje Umetniškega sveta po vojni in zapozneli zakon, ki je bil sprejet l. 1948, in ki dovoljuje občinam in

lokalnim oblastem, da uporabijo del dohodka od davkov za subvencije profesionalnim gledališčem, polagoma izpreminjajo javno mnenje. Danes moramo šteti med redne obiskovalce gledališča komaj 3 odst. prebivalstva, vendar število počasi raste.

Gledališče »Old Vic«, ki prejema od države skromno denarno podporo, nadaljuje repertoarno politiko z uprizarjanjem celotnega Shakespearea v stalnem zaporedju in to z večjim ali manjšim uspehom. Malo gledališče »Arts Theatre« v Londonu posveča največ svojih sil uprizarjanju novejših del, zvečine evropskih avtorjev, ter od časa do



**Barbara Jefford kot Beatrice v Shakespearovi komediji »Mnogo hrupa za nič«; gledališče Old-Vic, London; režija: Denis Carey, scena: Peter Rice**

Foto Huston Hoger, London

časa doseže pomemben uspeh. Dokler pa se gledališča ne morejo opreti na stalno organizacijo, temveč so še vedno odvisna od denarnih špekulacij, bodo edini rezultati, ki jih bodo dosegle posamezne predstave, individualni uspehi nekaterih igralcev, katerim priznavajo številne kritike, domače in tuje, da so najboljši na svetu. Leto 1956 je prineslo ustanovitev stalne gledališke organizacije, imenovane »English Stage Company«, ki ima za svoj glavni smoter, da pomaga mladim dramatikom. Organizacija, ki jo vodi kot direktor igralec George Devine, je dosegla že več uspehov. Prvi je odkritje mladega, 26-letnega pisca Johna Osborna, čigar prva drama »Look back in Anger«, je vzbudila pri kritiki in občinstvu precejšnje zanimanje. Delo obravnava sodobno snov: nezadovoljnost izkoreninjenega intelektualca srednjega sloja z usodo. Vendar pa si g. Osborne ni na jasnem,

kakšno rešitev naj bi dal svojim nezadovoljnejšem, temveč se omejuje na to, da riše njihovo dilemo, kar pa je storil z dobrim občutkom za gledališki učinek po vzoru gledališča ob prelomu stoletij. S prihodom »Berlinskega ansambla« in po Osbornovem srečanju z Brechtovimi deli pa se je prebudila v njem nova miselnost. To ga je nagnilo k izjavi, da bo njegovo naslednje delo v precejšnji meri pod Brechtovim vplivom. Čas bo pokazal, koliko se je naučil lekcije, ki



Andrej Kurent kot Peter, Vladimir Skrbinšek kot Zlodej in Duša Počkajeva kot Jacinta v »Pohujšanju« (II. dejanje)

Foto Vlastja

mu jo je dalo epsko gledališče, in če se je je sploh naučil. Medtem je dal g. Devine pobudo za prvo uprizoritev Brechta na londonskih deskah (če pri tem izvzamemo izredno uspelo uprizoritev »Beraške opere«) z »Dobrim človekom iz Sečuana«. Naslovno vlogo je igrala Peggy Ashcroft, ki velja za najboljšo angleško igralko. Očitno pa igralski zbor ni bil dovolj dobro seznanjen z novo gledališko metodo in je delo že po 4 tednih izginilo z repertoarja.

Dela priznanih avtorjev, mlajših in starejših, kot sta Terence Rattigan in Peter Ustinov, se nadalje uprizarjajo. Prvi je tradicionalen, drugi pa poizkuša najti nove oblike in novo vsebino, gre pa kljub svojemu dobremu občutju pogosto preko roba. Če si hoče povprečni Anglež poiskati podobo sodobnega življenja, mora poseči po epski književnosti, kajti gledališče je v Angliji potisnjeno še vedno skoraj izključno na mesto cenene večerne zabave. Večina dram, ki

obravnavajo sodobne probleme, prihaja iz ZDA. Ena od teh je »Dnevnik Ane Frank«, ameriška dramatizacija dnevnika mlade židovske deklice, ki je bila med nacistično okupacijo zaprta na Holandskem in je nato padla pod morilskim nožem Gestapa. Delo je topel in ginljiv dokument časa in londonska uprizoritev z nadarjeno igralko Perlito Nilson je napravila močan vtis.

Edina izjema od tega splošnega pravila je deset let staro gledališče Workshop. To gledališče, ki ga domovina ne priznava, je izvedlo



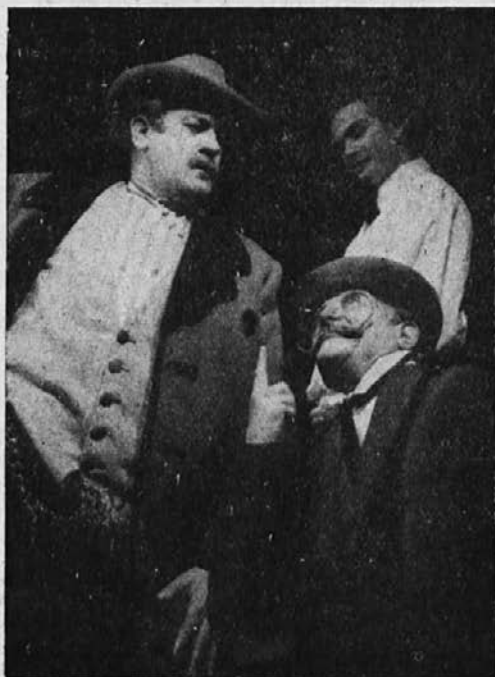
**Andrej Kurent kot Peter, Duša Počkajeva kot Jacinta in Drago Makuc kot Popotnik v Cankarjevi farski »Pohujšanje v dolini šentflorjanski« (II. dejanje)** Foto Vlastja

vrsto izredno uspešnih gostovanj na kontinentu, v glavnem po Skandinaviji, Nemčiji in CSR, a v Parizu so ga na zadnjih dveh svetovnih dramskih festivalih sprejeli prav tako navdušeno kot Brechtov »Berlinski ansambel« in Pekinško državno opero. Ta prizadevna profesionalna gledališka družina zaradi pomanjkanja sredstev sicer ne more pritegniti najboljših igralcev, vendar pa ob trdni repertoarni politiki uprizarja ne le najboljša dela svetovnega repertoarja (Shaw, Marlowe, Shakespeare), temveč tudi nove drame, ki obravnavajo žive sodobne probleme. Do nedavnega je to gledališče vodil dramatik Ewan Mc Coll, škotski pesnik, ki je pisal posebej za njegove upri-

zoritve. Nekaj od omenjenih tekstov je enako kot pri Brechtu prirejenih po klasičnih modelih, tako n. pr. »Operation Olivebranch« po Aristofanovi komediji »Lyzistrata«, novejši »Dobri vojak Švejk« pa po Haškovem protimilitarističnem romanu. Končno, po desetih letih, jim je uspelo, da so dobili od Umetniškega sveta, ki se vse doslej zanje ni zanimal, skromno denarno podporo, in tako sedaj nadaljujejo skromno eksistenco v eni od najubožnejših londonskih četrti ob penijskih podporah tamkajšnjega delavskega prebivalstva in priložnostnih subvencijah bližnjih občin, ki pa so med najrevnejšimi v Londonu. Ta njihova sposobnost, da so se prebili skozi vse težkoče in se afirmirali, je eden najpomembnejših dogodkov angleškega gledališkega življenja.

V enem od prihodnjih pisem iz Londona bom poročal kaj več o številnih uprizoritvah klasike (Shakespeare, Sheridan, Shaw, Čehov), o tem, kateri angleški igralci največ pomenijo, kot tudi o brezkončni vrsti vsakdanjih dogodkov kot so na primer salonske komedije, detektivke in kriminalke, ki predstavljajo večino »produkcije« angleških gledaliških podjetnikov.

Iz rokopisa prevedla Zora Filipičeva



Stane Potokar kot župan, Maks Furijan kot Dacar in Andrej Kurent kot Peter v Cankarjevem »Pohujšanju« (I. dejanje)

Foto Vlastja



Rade Pregarc: »šagra«; režija: Jože Babič; scena: Jože Cesar  
in Vladimir Rijavec; posnetek z uprizoritve v SNG Trst  
Foto Studio Edo, Trst

## Oglašujte v Gledališkem listu!

Industrijsko podjetje  
za elektroizveze

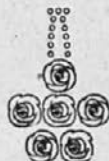
**TELEKOMUNIKACIJE**  
**LJUBLJANA – PRŽANJ**

Izdeluje in priporoča  
svoje izdelke:

**Ljudski sprejem. Vesna 45**  
**Koncertni „ Savica 56**  
**UKV „ Soča**

Ljubitelji radijskih oddaj!  
Naše sprejemnike, ki so  
splošno znani po svoji ka-  
kovosti in elegantni izvedbi,  
lahko nabavite v vseh stro-  
kovnih trgovinah  
Cene so nizke in vsakomur  
dostopne

**Založna klet**



## **„VINO – KOPER“**

**Ljubljana, Emonska 2 // Tel. 20-807**

**Vam nudi odprta in steklenična vina:**

**Burgundec  
Barbera  
Malvazija  
Cabernet**

**Merlot  
Istrski teran  
Refoško  
Pinot**

|         |       |         |       |         |       |         |
|---------|-------|---------|-------|---------|-------|---------|
| ILIRIJA | KREMA | ILIRIJA | KREMA | ILIRIJA | KREMA | ILIRIJA |
| ILIRIJA | KREMA | ILIRIJA | KREMA | ILIRIJA | KREMA | ILIRIJA |
| ILIRIJA | KREMA | ILIRIJA | KREMA | ILIRIJA | KREMA | ILIRIJA |
| ILIRIJA | KREMA | ILIRIJA | KREMA | ILIRIJA | KREMA | ILIRIJA |
| ILIRIJA | KREMA | ILIRIJA | KREMA | ILIRIJA | KREMA | ILIRIJA |
| ILIRIJA | KREMA | ILIRIJA | KREMA | ILIRIJA | KREMA | ILIRIJA |
| ILIRIJA | KREMA | ILIRIJA | KREMA | ILIRIJA | KREMA | ILIRIJA |
| ILIRIJA | KREMA | ILIRIJA | KREMA | ILIRIJA | KREMA | ILIRIJA |
| ILIRIJA | KREMA | ILIRIJA | KREMA | ILIRIJA | KREMA | ILIRIJA |
| ILIRIJA | KREMA | ILIRIJA | KREMA | ILIRIJA | KREMA | ILIRIJA |
| ILIRIJA | KREMA | ILIRIJA | KREMA | ILIRIJA | KREMA | ILIRIJA |
| ILIRIJA | KREMA | ILIRIJA | KREMA | ILIRIJA | KREMA | ILIRIJA |
| ILIRIJA | KREMA | ILIRIJA | KREMA | ILIRIJA | KREMA | ILIRIJA |
| ILIRIJA | KREMA | ILIRIJA | KREMA | ILIRIJA | KREMA | ILIRIJA |
| ILIRIJA | KREMA | ILIRIJA | KREMA | ILIRIJA | KREMA | ILIRIJA |

## **TONOSA**

**TOVARNA NOGAVIC, LJUBLJANA-SAVLJE**

izdeluje nogavice iz sintetičnih vlaken, kakor nylon, perlon, enkalon in sl., kakor tudi vse vrste raztegljivih nogavic. Prvo-vrstna kakovost in okusna ter praktična oprema!

# ELEKTRO STROJNO PODJETJE „TIKI“ - LJUBLJANA

TRATA ŠT. 12

Telefon 2797

se udejestvuje na področju elektro-kovinske stroke z izdelovanjem električnih grelnih in varilnih naprav, konstruira in izdeluje različne individualne kovinske in elektro izdelke za potrebe industrije ter široke potrošnje

**Kupujte izvrstne proizvode**

# ALKO

NAJBOLJŠA KVALITETA!

NIZKE CENE!

LEPA EMBALAŽA!

Zadovoljstvo potrošnikov!

**Obiščite prodajalne parne pekarne**

# »BEŽIGRAD«

uprava Črtomirova ulica 3a

prodajalne Titova 51 in 168, Mala  
vas 14, Podmilščakova 57



Postrežemo vas z vsemi vrstami svežega kruha in peciva! Ne pozabite obiskati našo Slaščičarno, Titova 77, in postreženi boste s kvalitetnimi slaščičarskimi izdelki. Naročila sprejemamo na telefon štev. 30-938

# „TEKSTIL-PROMET“

LJUBLJANA - Stritarjeva ulica šte. 5



Vam nudi  
veliko izbiro tekstilnega ter galanterijskega blaga, in to po  
zelo ugodnih cenah

Trgovsko podjetje

## »TOBAK«

LJUBLJANA

Telefon 30-956

Telefon 30-956

Vam nudi preko svojih skladišč  
in maloprodajalnic kvalitetne to-  
bačne izdelke vseh naših tobačnih  
tovarn