

na njih zgraditi lik. Nekaj živega je bilo v njegovi upodobitvi primitivne Jirgove mentalitete; v njegovih miselnih obratih in spoznanjih, v njegovih ne navadnih temperamentnih klicih Štefu in Julči je bilo čutiti pristne človeške reakcije. Včasih se je skoraj zdelo, da je Jirgo obogatil z novimi toni in da le-ta ni tolikanj neumen, kot se zdi. Žal pa je bil Presetnik govorno malce težak in je rahlo utrujal. Metka Bučarjeva je kot Treza Butolnova ponovila svoj znani lik zgovorne jezljivke. Vsi ostali igralci so bili bolj ali manj neizraziti in anemični.

Ta zaključna predstava se zdi skoraj simbolna za letošnji umetniško presenetljivo šibki program ljubljanskega Mestnega gledališča. Ugotavljati vzroke za tako stanje že presega meje naše ocene, dasi bo potrebno tudi o tem vprašanju spregovoriti slej ko prej odkrito in odločno besedo.

Marijan Brezovar

BELEŽKE O CELJSKEM GLEDALIŠČU

V pretekli sezoni 1958-59 je mlado celjsko poklicno gledališče doživljalo razmeroma hude pretrese in se nekajkrat spogledalo z neprijetno situacijo. Po eni strani se je ustvarilo neugodno vzdušje med mestno publiko, ki je na različne načine izrazila svojo nejevoljo nad repertoarjem, po drugi strani pa je nastopilo skoraj zagatno stanje zaradi proračuna te ustanove. Oboje ni bilo med seboj v vzročni zvezi, nehote pa je repertoarna kriza do neke meje pritislila na materialno stisko. Tako se je zgodilo, da je nastopilo okoli gledališča hladnejše ozračje, potrgalo se je nekaj tistih vezi, ki so pred leti tako močno držale njegove materialne in moralne temelje. Seveda je bilo pri tem marsikaj pretiranega. Do repertoarne stiske utegne priti v vsaki gledališki hiši, posebno pa taki, ki ima tako ozko zarisane meje možnosti zaradi maloštevilnega ansambla (19 igralcev), ta pa je po zmogljivosti in strukturi spet nova omejitev pri izbiri repertoarja. Usodnejša je seveda taka stiska pri mladi ustanovi, ki se je v prvih letih izredno dinamično uveljavila ne samo v Celju, marveč v vsem slovenskem kulturnem svetu. To stisko je možno premagati, če se ustanovi nudi priložnost. Celjsko gledališče bo to priložnost imelo, saj je OLO Celje na svoji seji 23. marca 1959 brez debate rešil materialno vprašanje gledališča in potrdil dotacijo, ki jo je ustanova za svoje normalno delovanje pri takem obsegu okraju predlagala.

Obstoj in družbeno pomembnost celjske gledališke ustanove je okrajni ljudski odbor obširno utemeljeval s stoletnim izročilom intenzivne gledališke dejavnosti v Celju, z izredno prizadevnostjo mlade poklicne ustanove v prvem deceniju njenega delovanja, z vrsto kvalitetnih predstav, ki jih je ansambel v nekaj letih zmožel, s številom predstav in abonmajev, z velikim številom gostovanj po okraju in zunaj njega, poleg tega pa tudi z razmeroma nizkim proračunom in z dejstvom, da z obstojem celjskega gledališča slovensko gledališko življenje še ni preseglo nekih norm, ki veljajo za ta del Evrope, ne glede na kulturno revolucijo, ki je pri nas pomnožila število gledališč.

Pri vsem tem utemeljevanju pa je bilo tudi jasno rečeno, da se mora gledališče samo tudi potruditi pri iskanju izdatnejših lastnih sredstev, upoštevati varčevalne ukrepe, s smotrno in umestnejšo repertoarno politiko pa

solidneje dosegati tisti družbeno-vzgojni cilj, ki so ga družbeni teoretiki in literarni tvorci gledališču vselej pripisovali, včasih že kar pretiravali, nikoli pa vanj dvomili.

V pretekli sezoni je celjsko gledališče uprizorilo tri domače in sedem tujih dram. Sezona se je začela z Držičevim *Dundom Marojem* v Gombačevi režiji. Gombaču ni bilo do kakega novotarjenja v režijskem konceptu. Temu je ustrezala slikovita Jovanovičeva scena z renesančnimi oboki, balkoni in stebri. V prizadevanju, da spravi na oder pravi obraz renesančnega življenja v starem Dubrovniku, je šla igra morebiti nekoliko predaleč. Preveč je bilo v njej energije, preveč fizične sile, v svoji povprečni glasnosti je šla nad potrebno mero. Izrazna moč naj bi se kazala v ravnovesju med vsebino in obliko, na tem naj bi slonela določena monumentalnost. Tako pa je sem in tja zašla v bombastičnost in pretirano afektacijo, to pa ji je spodneslo možnost, da bi nudila harmoničen vtis. Novost je bila v jezikovni priredbi, vsekakor posrečeni zamisli, ki jo je skrbno izvedel Celjan Hartman. Toda tržaška govorica je bila spričo hitrega tempa in prevelike glasnosti, ki je sem in tja že škodila artikulaciji, za celjsko publiko prezahtevna stvar, poleg tega pa tržaščina kljub skrbnemu delu lektorja in njegovega asistenta le ni zaživela v vsej svoji mediteranski zvočnosti, melodiji in dikciji, kakor bi želel ljubitelj živega jezika. Za to je treba imeti ne samo posluh in igralski talent, marveč še posebno ljubezen, občutek, znanje, veselje in še okus. Vendar je predstava zaradi svoje intenzivnosti in zunanjega blišča požela nekaj lepih uspehov.

Z naslednjo predstavo je umetniško vodstvo tvegalo poskus, da bi mladinsko igro, doslej igrano izven abonmaja, vrinilo v svoj redni program. Poskus se je le deloma posrečil, čeprav je Minolijev *Vilinček* tipična igra za mlado in staro, inačica na tisto zgodbo o Asmodeju, duhu zlih strasti iz Tobijske knjige, ki ga je Lesage postavil na čelo svojega *Diable boiteux*. Zlobni duh Asmodej mu odkriva strehe mesta Madrida in razkriva skrivnosti prebivalcev. Drobn lunin žarek, Vilinček z lune, nima kaj opraviti z duhom nečistih radosti, Asmodejem, odkriva nam pa nekaj običnih resnic, in to tako, da ne bode preveč v oči. Igrala ga je Vera Perova, celjska Ana Frank, ta je igro tudi uvedla z zgovornim, pomenljivim prologom, potem pa ni spregovorila vso igro nobene besede več, ampak je ves čas govorila s pravirom gledališke umetnosti, z ritmičnim gibanjem, z masko, grimaso in kretnjo in to ves čas sproščeno in prepričljivo. Tudi za ostale igralce je bila ta igra imenitna vaja v neprirodnem ritmičnem gibanju, združenim s prirodnim govorjenjem. To za celjski ansambel zelo koristno vajo sta imela v rokah ljubljanski koreograf Iko Otrin in režiser Janez Vrhunc. Vrhunc je dal s tem režijskim konceptom več, kakor bi od igre mogli pri nas pričakovati. Bilo je pravo presenečenje, saj je vse odmevalo od že večkrat povedane resnice, da se ne da uničiti, kar je v človeku lepega in velikega, z odrsko obliko igre pa je režiser uresničil tisto, na prvi pogled malo motno povedano trditev, da je veličina misli odvisna tudi od veličine izraza, s katero jo povemo. Pri tem prizadevanju, doseči resnično lep, mikaven izraz, sta režiserju poleg Otrina pomagala scenograf Savinšek in Jarčeva, na roko pa mu je šla tudi dramaturška priredba, ki jo je opravil Herbert Grün. Savinškova scena je na posrečen, estetsko brezhiben način združila umetnost in tehniko, z barvami in s tehničnimi napravami pa tvorila zares okusno vzletišče za otroško domišljijo.

Sledilo je delo Balzaca iz Louisiane »*Requiem za plačugo*«. William Faulkner je veliko ime sodobne ameriške literature, obenem s Hemingwayem predstavnik »lost generation«, bolesten, mračen, grozljiv, tragičen in brezobziren, a ne brez sardonničnega humorja (Lennartz, Bab). Njegov Requiem je v Celju v nekem smislu razložil, zakaj je Faulknerjev naturalizem in njegov simbolično-magični realizem doživel in še doživlja tako ogorčene napade, zakaj mnogi odkanjajo demonizem njegovih gotsko-puritanskih romane, češ da so plod neuravnovešene fantazije. Tragedijo je režiral Andrej Hieng. Skušal je poudariti predvsem tisto, kar daje drami trajno vrednost, retuširal pa tisto, čemur ne moremo verjeti, čeprav je še tako impresivno povedano, da bi v nas ostala realistična psihološka drama brez Faulknerjeve magije, brez njegovega velikega duhovništva, ki štrli tudi iz te silovite dramske podobe ameriškega juga.

Igralski lik A. Hlebcetove, ki je igrala Nancy Mannigoo, je bil impresiven, izbrušen, pretehtan, celo mesijansko pretresljiv, in to brez patosa, vendar ne toliko prepričljiv, da bi Faulknerjevo zdravilo za bolešt, nesrečo in zlo z odprtimi rokami sprejeli. Sicer pa to ni zdravilo, ampak le mamilo za polajšanje, spričo morja gorja za ljudi določene konstitucije potreben izhod za silo, obenem pa veren izraz stiske ameriškega človeka. Faulknerjeve osebe store vse, kar store, za to, da bi dokazale Faulknerjevo rešitev kot edino možno, da bi jo naredile človeško resnično in umetniško neoporečno. Naloga je najbrž pretežka, preveč »teološka«, da bi nam mogla biti za vsakdanjo rabo, umljiva, dostopna in sprejemljiva. Nancy — Mesija je nedvomno velika zmota velikega pisatelja. Ubogo bitje, ki si je naložilo na ramena bolesi sveta, pač ne gre šteti med odrešeničke človeštva. Druga ženska, ki jo je Faulkner presvetil s svojo moralno diagnozo, je Temple Drake Stevensova, vloga silnih dimenzij, težja, kot so podobne osebe v Dostojevskem ali Tolstoju ali pri starih Grkih, nekaka predpoda človeštva. Marjanca Krošlova ni bila kos umetniški resničnosti tega Faulknerjevega stvora. Nakazala je sicer vse sestavine tragične osebnosti, manjkala pa ji je intenzivnost izraza in tudi temperament. Stranske vloge so dobro rešili Trpin, Bačko in Jeršin. Igra pa pri celjskem občinstvu kljub temu ni bila dobro sprejeta.

Za Knottovo kriminalno igro »*Klič M za umor*« ni bilo treba nobene reklame, izkazalo se je tudi v tem gledališču, da je za današnjega človeka kriminalna literatura eno od podobnih razvedril, kakor so bile nekoč krvave igre v areni, viteški romani in podobna napeta literatura, ob kateri se človek zavzet in napet kot struna za nekaj časa samemu sebi odtuji in ne čaka na nič drugega kot na vedno enaki konec. Nekoga je treba natakiniti na trizob in ga gledalcem pokazati: Glejte ga, tale je in nihče drugi, in jaz sem mu bil kos! Režiser Gombač in njegova igralska petorica so poskrbeli za dovršeno uprizoritev, to se pravi, dvoboj md virtuožom zločina in virtuožom javne varnosti je virtuožno potekal in se izbojeval. Za rast gledališča in vzgojo publike pa je bilo to delce seveda brez pomena.

Ne tako, a ne dosti drugače bi s stališča smotrnosti in uravnovešenosti v repertoarju lahko rekli o Wittlingerjevih *Otrocih teme*. Caesar Gyntmann, ki ga je igral Janez Skof, je nosilec Wittlingerjeve osnovne misli, da je življenje znosno šele tedaj, če ga dojemaš kot pravljico, zraven pa imaš še svoj kos kruha. Stari dobrodušni Gyntmann brez posebnih zapletov na veliko meša

fantazijo in stvarnost vpricho svojih otrok in z njimi vred. Ne ve se, ali je — po nativizmu — k temu nagnjen ali pa ga je k temu zamenjavanju resnice in utvare prisilila stiska časa. Rezultat velike vojne, moralni razvrat, gospodarska nestanovitnost, novi, nestrpni ritem življenja, vesoljna vulgarizacija, prenasitenost in izumetničenost, vse to lahko rodi hude posledice tudi v preprosti štacunarski glavi. kakršna je Caesarjeva, iz globinske psihologije take osebnosti pa po volji dramatika lahko zraste tak ali drugačen odrinjeni, zatrti kompleks. Stvar utegne biti celo zelo poetična, lirična. In taka tudi je. Škof je manifestacijo podzvesti, neskladnost Caesarjevih sanj, nerazložljivost njegovega ravnanja ogrel s tako igralsko podobo, ki nas je do neke mere prepričala, da so take psihološke konfrontacije človeškega jaza vendarle možne. Caesarjeva hči je v igri največja žrtev psihoanalize, ki se je v evropski in ameriški dramatiki že kar povampirila, veseleč se vsesplošnega pritrjevanja. Z Janezom Erženom, ki je dal Eddyja, sta zaigrala osrednji akt te tragikomedije, ko sta stopila vsak pred samega sebe in odkrila »prafenomen svoje duševne aktivnosti«, ko sta zbrisala mejo med stvarnostjo in fantazijo, »podvojila« svoj jaz in razkrila svoj podzavestni svet onstran simboličnega ogledala, ki na odru zaznamuje mejo med zavestjo in podzavestjo.

Življenjska psihologija seveda pozna poleg podzvesti tudi »nadzavest«, ki jo tvorijo splošni pogledi in nazoni, formule, principi, estetika, moralne in socialne kategorije in vrednotenja. Vse to je šlo skozi zavest in je stična točka z drugimi ljudmi, torej socialni moment v vsaki individualni duševnosti. Za to dramo to ni važno, važejši je kompleks okoli osebne afirmacije, osebnega ugodja in zadovoljstva, notranjega osebnega soglasja. »Jaz« tu ni več »jaz«, človek je prav zato igrača tragičnega položaja, v katerem tragika ni v tem, da človek ne ve, kaj ga čaka, marveč da ne ve, kdo in kaj je: svetovni prvak ali pohabljenec, diamant ali njegova potvorba, kralj ali podložnik, lep ali grd. Božičeva in Eržen sta imela zares neprijetno vlogo. Od njune igre je bilo odvisno, ali bo gledalec s pridom sodeloval, vroče pritrjeval ali strastno odkimal. Pokazala sta dokajšnjo izrazno moč in smisel za občutje, da bi z njim poosebila dve veliki tezi: tezo o ekspediciji — smrti — in tezo o kompromisu — življenju. Oba prebijeta na odru agonijo, Eddy fizično, Hana psihično. Tudi ostale osebe se motajo v senci lastnih senc, psiholoških trenj, ki se jih konec koncev v igri znebe in zažive običajno, normalno življenje nekako v smislu Voltaireovega zaključka pri Kandidu.

Igro je režiral Janez Vrhunc. Tekst kljub poetičnim mestom, kljub duhovitostim, humorju in posrečenim dramaturškim prijemom ni nekaj takega, da bi se občinstvo razšlo z zavestjo, češ, gledali smo umetniško in idejno vrednoto. Režiser je poudaril vse tisto, kar ugodno vpliva, ni pa mogel predruščiti Hanine metamorfoze in bolj počlovečiti predsmrtnega koraka, ki ga je storil Eddy.

Ob dramatizaciji Colettinega romana se je publika po idejni in vsebinski teži, ki je nanjo legla ob Otrocih teme, od srca nasmehnila ljubi in lahkotni komiki, ki ima v Franciji tako bogato izročilo. Morebiti bi na to mesto bolj spadala kaka domača, sodobna, ljudsko pisana aktualka. Tako pa nas je vedrila francoska, v glavnem ženska družba, v kateri so se dobro uveljavile Breda Pugljeva kot prikupna, živa in živahna Gigi, dalje Marija Goršičeva kot Ines Alvarez, Černetova kot Alicia de St. Ephlam in Klio Ciuha-Maver-

jeva kot Andrée. Bogatega ženina, nerodnega in neboljšenega, je igral Šugman, igro pa je režiral Andrej Hieng z občutkom za mero, poudarek in ritem. Sceno je oskrbel Sveta Jovanović.

Končno smo prišli do slovenske novitete. Napisal jo je Mirko Zupančič, režiral pa Branko Gombač. Njegovo režijo lahko štejemo med najbolj skrbne, občutljive režije, kar smo jih videli v celjskem gledališču. Poskrbel je za vse, kar naj bi dalo igri poetični nadih, poudarek, vrednost občutij in razpoloženj, ki jih je učinkovito podpirala Vodopivčeva glasba, poskrbel za to, da bi se izkazala duhovitost, ironija in ambiciozna razboritost dela in da bi šibka koncentracija ne razblinila dramskega učinka. Režiji se je dobro prilegala scena Svete Jovanovića, iznajdljiva in lahkotna, ki se kar igra s prostorom.

Zupančičeva igra je bila s simpatijami sprejeta. Mladi svet je videl v njej nekaj iskreno izpovedane resnice, starejši pa je o njej modroval. Da ni imela prodornejšega učinka, je krivo to, ker je hotel avtor preveč povedati naenkrat, ker se ni držal zakona o ekonomičnosti drame. Dialog, posebno v Mileninih prizorih, je dovršen, čeprav ta najpreprostejša in najvišja oblika v drami ni nikoli do konca popolna. Nekateri Brajnikovi monologi so učinkovali prisiljeno kot lirično meditativna okrepitev dela. Za igralce so bile *Situacije* res hud preizkus, čeprav gre v igri konec koncev za tipe, ki jih poraja sleherna človeška skupnost v najrazličnejših odtenkih. Pisatelj jih je močno poenostavil, jim prirezal njihovo tipsko strukturo in jih malo našemil: tako imenovane pomembne osebnosti, ki niso brez konkurentov in situacije zato ne brez prestižnih zapletov, pedanti, dobrodušni kverulanti, ljudje brez lastnega mnenja, večni kimavci, histerične precioze, kako bi neki človeška družba brez te gneče povprečnežev in povprečnjaštva, brez vsakdanje puhlosti in omejenosti! Predstavo smo zaradi skrbne in vestne režije in igre zapisali med uspele, čeprav delo ni tako, da bi si zajamčilo trajno publiko.

Od moderne epsko pisane drame, ki noče, vsaj na videz, imeti nič skupnega s tradicionalno dramatikom, se je repertoar zatekel k Shakespearu, o katerem se tudi rado zapiše, da se ni držal dramskih shem in zakonitosti. Po štirih sto letih in več še nismo pri kraju z njim, razvija se še po smrti, kakor pravimo. Heine je v odgovor predstavnikom klasicizma, ki so grajali Shakespeara, da mu manjkajo tri enotnosti, dejal, da Shakespeare ima te tri enotnosti: enotnost kraja je zanj ves svet, enotnost časa večnost in enotnost dejanja človeštvo. Brez ozira na vse je važno samo dejstvo, da so vsa dela, ki se mu pripisujejo, stvaritev osebnosti, ki po stoletjih ni prav nič manjša, ki si je osvojila — po naših relativnih predstavah — večnost s tisto umetniško nespremenljivko, ki jo z latinskim reklom označujemo z »nihil humanum a me alienum puto«. Ustvarjeni smo iz iste snovi kot naše sanje, pravi nekje. In če kdo, je on zmožni vdeti svoje sanje v vtok človeškega bitja in bistva. Nič ni ušlo njegovemu bistremu očesu, zraven pa je sanjal s široko odprtimi očmi. Ni čuda, če je neizčrpen v svojem pesniškem, dramskem in filozofskem bogastvu, ni čuda, če je velika preizkušnja za sleherni teater. V Celju je Shakespeare prišel na vrsto po daljši pavzi. Celjska predstava *Romea in Julije* ima nedvomno lepe kvalitete. Vrhunčeva režija je trdna in domiselna, nekateri prizori pomenijo resnično novost in lepo pridobitev v slovenskem uprizorjanju Shakespeara. Predstava je dalje obogatila slovenskega Shakespeara z inscenacijo, ki je omogočila izredno mobilnost. Bila je nedekorativna,

a vendar lepa in okusna, nalahno, a vendar prepričljivo nam je dopovedovala s svojim obravnavanjem in obvladovanjem odrskega prostora, da so Shakespearovi junaki velikih dimenzij, da so optično nekaj posebnega. Nekaj zračno lahkega je v tej Savinškovi sceni, kot nalašč za tisto veliko besedo o Shakespearu, da so njegovi junaki kakor porojeni iz plamenov: energija, ki jih razganja, jih tudi požira. Za igralka je seveda velikanski razloček med neko realistično, konverzacijsko, moderno igro in med Shakespearovim tekstom. Celjskemu ansamblu je pri zmagovanju tega teksta manjkalo tiste notranje dinamike, da bi polnokrvno komentiral vso plastičnost in pestrost Shakespearovega izraza. Jezik vsake njegove osebe ima svojo intonacijo, svoj glas, pravi Morozov, vsaka pomeni utelešenje enega od množice živih likov iz galerije življenja, kljub vsemu vzvišenemu govoru ali duhovičenju. Zaradi izredno impulzivnega govora je treba mnogo študija, vaje, urjenja organa in duha. Vendar so igralci toliko pokazali, da Shakespeare po vsem tem spada na celjski oder. V drugem delu igre se je to še prav posebno videlo, tako da ni izostal moralni kapital, ki je konec koncev v vsakem gledališkem užitku.

Sredi junija je prišel v Celje še Branislav Nušić z enim od manj znanih del »*Kaj bodo rekli ljudje*« (Svet). Bil je podomačen, v naše razmere presajen Nušić, pa je kljub temu s svojo komiko v Grünovi režiji zmagal. Njegova vis comica ne zataji, njegovo znanje o življenju in človeku, njegova življenjska filozofija in estetska sredstva, s katerimi podaja značaje, človeka, družbo, vse je tako neposredno in prepričljivo, da nas prevzame, tudi če z interpretacijo ne soglašamo. Še najbliže Nušiću je bila Goršičeva s svojo Stano po svoji prirodnosti in sproščenosti. Tudi Šugman je bil človeško topla prikazen, prijeten in obenem pretresljiv, pravo malo življenje. Ostalih vlog igralci niso zadeli, posebno velja to za učitelja glasbe, ki je spodrsnil v groteskno spakovanje, namesto da bi ostal pri zmerni karikaturi. Čez rob in čez mero je bila postavljena tudi Živanovička po zasnovi in izvedbi. Tudi groteska ima svoje konstante in zakonitosti, ki se jih je treba držati iz čisto ekonomičnih, če že ne umetniških razlogov in zaradi okusa.

Za efekten in kvaliteten zaključek sezone je poskrbel deset dni za malce ponesrečenim Nušićem Clifford Odets s »*Premiero v New Yorku*«. Uspeh igre sloni na prepričljivosti igralskih likov, ki ju nudita Frank Elgin in njegova žena Georgie. Franka je igral Jeršin in ga rešil sebi in gledališču v prid. Morebiti se je približal vrhuncu svoje zmogljivosti, prepričal nas je, bil je živ, resničen. Hlebctetova je s svojim obsežnim igralskim registrom, intelektualno zasnovano igro oblikovala zapleteni ženski lik Georgie, nedvomno igralsko trši problem, kot je Frank. Hlebctetova je to psihoanalitično neprodornost s svojo igro morebiti celo preveč nakazala. Po daljši pavzi je nastopil spet Sandi Krošl. Njegov Bernie Dodd bo Celjanom ostal v spominu kot njegova doslej najmočnejša igralska stvaritev. Tudi ostali igralci so pod Hiengovim režiserskim vodstvom nastopili z zgledno zbranostjo. Kot scenograf je prvič nastopila arh. Nana Lesnikova s praktično, v glavnem abstraktno sceno.

Taka je torej gledališka bera v pretekli sezoni. Kakor menda povsod, je bila tudi v Celju ena od šibkih strani repertoarja ta, da v njem pogrešamo domačo dramo. Res je, da naše domače drame že deset let in več niso naletele na ljubezniv sprejem pri publiku, še manj pri kritiki. Ni tu mesto, da bi se

razpisal o vzrokih. A vendarle na kratko: Snovi za dramo gotovo ne pogrešamo, objektivne okoliščine so tudi ugodne. Ali je torej eden od vzrokov ta, da naša gledališka vodstva pozabljajo na načrtno pobudo avtorjem? Ali pa imajo avtorji premalo smisla za psihologijo publike in morebiti premalo upoštevajo trajne, neovrgljive zakonitosti dramske umetnosti, ki pa so konec koncev tudi stvar psihologije? Treba je pač obvladati sodobno dramaturgijo, učiti se je treba dramske tehnike, saj drama ni od včera. Naši dramaturgi bi morali s pisci dram — nekaj jih vendarle imamo — bolj sodelovati, gledališke uprave pa jih vezati nase z vzpodbudami, navodili in morebiti tudi s pogodbami. Svetovni dramski repertoar je nastajal v glavnem na ta način.

Tine Orel

ZAPISKI

MARIJA JAGODIC, NARODOPISNA PODOBA MENGŠA

Ob pregledu enajstega letnika Slovenskega etnografa* smo označili delo naših etnografov kot temeljito, mestoma že zaključeno analizo. Tak način dela je nujen spričo dejstva, da je etnografija pri nas šele razvijajoča se veda. Na drugi strani pa nagli gospodarski, socialni in kulturni razvoj nezadržno odstranjuje stare oblike življenja in jih nadomešča z novimi. Raziskovalci ljudskega življenja zapisujejo poslednje utripe stare kulture. To delo je treba kar najhitreje opraviti, ker spomeniki in priče nekdanjega življenja ginevajo iz dneva v dan. Za sintetične študije s področja slovenske etnografije danes tako rekoč še ni časa, predvsem pa primanjkuje zanje gradiva.

Knjiga Marije Jagodičeve** je odraz teh razmer in predstavlja nekako aplikacijo delovnih metod Etnografskega muzeja na zaokrožen teren — Mengeš in okolico.

Delo je bilo zamišljeno kot kratek etnografski pregled ljudske kulture v Mengšu in okolici in naj bi izšlo v Mengeškem zborniku. Ob terenskem raziskavanju pa so se avtorici podatki kopičili, da je kazalo misliti na obsežnejši spis, posebno še, ker je bil Svet za prosveto in kulturo Občinskega ljudskega odbora Mengeš pripravljen izdati delo v knjižni obliki. Založniki so napisali knjigi na pot, da žele, naj bi sedanji in bodoči rodovi ob njej spoznavali, »da so naši predniki živeli trdo življenje, prebivali v skromnih domovih, se trdo ubadali z zemljo in se skromno hranili«.

Knjiga obravnava ljudsko materialno, socialno in duhovno kulturo na področju Mengša, Loke, Trzina, Topol in Dobena v 19. in 20. stoletju. Osnovni vir delu je ljudsko izročilo: avtorica je pri starih ljudeh v mengeški občini nabrala podatke o tem, kako so v preteklosti obdelovali polje, redili živino,

* Naša sodobnost 1959, št. V, str. 475.

** Marija Jagodic, Narodopisna podoba Mengša in okolice. Mengeš 1958.