



SLOVENSKO NARODNO GLEDALIŠČE
V LJUBLJANI

DRAMA

GLEDALIŠKI LIST

5

1948—1949

Jevgenij Petrov

OTOK MIRU

Premiera dne 28. decembra 1948

JEVGENIJ PETROV

OTOK MIRU

Komedija v štirih dejanjih

Prevedel Rade Pregarc

Scenograf: ing. arh. Ernest Franz

Režiser: Fran Zizek

Mister Joseph Jacobs ml., veletrgovec	S. Sever
Missis Jacobs, njegova žena	M. Danilova
Pamela, hči	V. Simčičeva
Arthur, sin	D. Makuc
Missis Simpson, starejša hči	M. Ukmar-Boltarjeva
Mister Robert Simpson, njen mož	L. Drenovec
Mister Jacobs st.	B. Peček
Grof Edgardo Lamperti, Pamelin ženin	D. Škedl
Polkovnik Allis A. Goodman	J. Cesar
Frank Suinny, tajnik Jacobsa ml.	D. Bitenc, J. Zupan
Mycroft, sobar	P. Kovič
Doktor O'Rialy	S. Potokar
Duhovnik mr. Gatton	M. Brežigar
Cathrin Morrison, ekonomka	M. Nablocka
Mister Baba, kapitan japonskega parnika	M. Skrbinšek
Mahunhina, kralj majhnega plemena	M. Furijan
Mister Jefferis, spec. korespondent »Daily maila« ...	B. Miklavc
Policijski oficir	M. Benedičič
Mickel, sluga	N. Simončič

Kostume po načrtih Mije Jarčeve izdelala gledalška krojačnica
pod vodstvom Jožeta Novaka in Cvete Galetove

Inspicienta: Nace Simončič
Marjan Benedičič

Razsvetljava: Vinko Sablatnik

Odrski mojster: Anton Podgorelec

Lasuljar: Ante Cecič

OTOK MIRU

GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

1948-49

DRAMA

Štev. 5

Dr. Bratko Kreft:

JEVGENIJ PETROV

(1903—1942)

Ime Jevgenija Petrova je pri nas znano le v zvezi z drugim sovjetskim, humorističnim in satiričnim pisateljem, z Ilijo Ilfom, s katerim sta napisala tri že pred drugo svetovno vojno znane knjige: »Dvanajst stolov«, »Zlato tele« in »Enonadstropna Amerika«. Vse tri so izšle tudi že v srbohrvaškem prevodu. V slovenščini je izšlo le nekaj drobnih njunih stvari v podlistkih, vendar sta bila pred vojno pri nas bolj kakor ta dva znana sovjetska humorista Valentin Katajev in Zoščenko. Valentina Katajeva poznamo tudi kot dovtipnega in satiričnega dramatika, čigar dve komediji »Kvadratura kroga« in »Milijon težav« sta bili večkrat uprizorjeni v naših policijskih pa tudi amaterskih gledališčih.

Jevgenij Petrovič Petrov je brat Valentina Katajeva. Petrov je njegovo pisateljsko ime. Rodil se je 1903. leta v Odesi. Oče je bil učitelj. Kakšno mladost so preživljali, nam opisuje Valentin Katajev v svojem romanu »Beli se samotno jadro«. Oba sta se kot rdeče-armejca udeležila oktobrske revolucije in državljanske vojne. Ko so Jevgenija Petrova-Katajeva demobilizirali, je prišel v Moskvo, kjer se je njegov brat Valentin že živo udeleževal kot pisatelj. Sodeloval je v raznih revijah in časopisih. V Moskvi pa ni našel le brata, marveč celo skupino mladostnih tovarišev iz Odese, ki so poskušali srečo na umetniškem področju. Med njimi je bil tudi Ilija Ilf.

Jevgenij Petrov se je hitro vključil v mlado literarno družbo in začel sodelovati predvsem v raznih humoristično-satiričnih listih, od katerih še danes izhaja »Krokodil«.

1927. leta je izšel prvi roman, ki sta ga napisala skupaj z Ilijo Ilfom, »Dvanajst stolov«. Z njim sta si pridobila priznanje tako doma kakor tudi v inozemstvu, saj so roman kmalu prevedli v razne evropske jezike. Od tega leta dalje do leta 1937, ko je Ilf umrl, sta svoje literarno delo družila in poleg številnih podlistkov in povesti napisala že omenjena tri večja dela.

Po l. 1937. je Petrov najprej sodeloval v »Pravdi«, pozneje pa je bil imenovan za odgovornega urednika ilustriranega tednika »Ogoněk«. Začel je pisati fantastičen roman o prihodnjem življenju v Sovjetski zvezi. O svoji zamisli je zelo rad pripovedoval, saj je očitvidno hotel v to svoje delo vložiti vso svojo humorno in umetniško silo z globoko vero v uspešno in srečno bodočnost svoje domovine. Prijateljem je ob snovanju in pisanju prvih poglavij govoril: »Potujem po deželi prihodnosti!«

Satirično komedijo na lažne in omejene zapadnoevropske kapitalistične »pacifiste« je napisal l. 1940, v času, ko je že padla Francija pod nacistični Hitlerjev škorenj, ko so fašistični bombniki noč za nočjo obmetavali Anglijo z bombami. Komaj leto dni na to so že napadli Sovjetsko zvezo. Začela se je druga domovinsko-osvobodilna vojna. Jevgenij Petrov je stopil med vojne dopisnike in tako rekoč švigal z enega bojišča na drugega ter pošiljal svoja poročila v »Pravdo« in »Izvestja«.

Ob neki taki priliki, julija 1942. leta, ko se je vračal v letalu iz junaškega Sevastopola, je padel. Še istega leta je v založbi »Sovjetski pisatelj« izšel njegov »Vojni dnevnik«.

Komedija-pamflet »Otok miru«, kakor jo je nekdo označil v uvodu ruske izdaje, je izšla v knjigi šele 1947. leta in je bila igrana že na več odrih. Delo priča o »pisateljevi umetniški in politični bistrovidnosti«. V njej oriše vzroke in posledice vojne, ki je proizvod kapitalističnega, v protislovjih se gibajočega družbenega sistema. Čeprav je bila napisana že pred osmimi leti, torej tik pred velikim razmahom fašistično-imperialistične vojne, je še vedno živa in pereča tudi v našem času, ko novi imperialisti groze z atomsko bombo, z novo vojno in ko govorje in pišejo razni krivi preroki pacifizma o miroljubnosti, da bi zakrili svoje imperialistične vojne namene.

Mi, delavci na področju kulture, znanosti in umetnosti, ki smo prišli iz 45 držav v poljsko mesto Vroclav, se obračamo do inteligence vsega sveta.

Kljub želji in volji narodov vseh dežel je klika grabežljivih ljudi v Ameriki in Evropi, ki je od fašizma podedovala ideje rasnega razlikovanja in zanikanja napredka ter si osvojila njegovo težnjo, da vsa vprašanja rešuje z orožjem, ponovno navalila na duhovne vrednote vseh narodov.

Kulturi evropskih dežel, ki so dale največji prispevek človeštvu, grozi nevarnost, da izgubi nacionalno podobo.

Iz resolucije svetovnega kongresa intelektualcev v Vroclavu.

Fran Žižek:

SPREMNE BESEDE K INSCENACIJI »OTOKA MIRU«

Vsako gledališče, ki nima živega stika s sodobnostjo, je več ali manj mrtvo. Od nekdaj so gledališka dramaturgija, stil igranja, režije ter scene rasli iz sodobnih zahtev občinstva. Poleg od vsake dobe na novo pomlajene klasike je bil predvsem sodoben, aktualen repertoar tisti, ki je najbolj zanimal in razgibal občinstvo. Tako kot dramatik, so se tudi igralci vselej gnali za živo resonanco v avditoriju. Seveda se je to stremljenje premnogokrat izprevrlo v neumetniško koketiranje z obrabljenimi in cenenimi efekti. Pravi gledališki umetnik pa se ni dal nikoli ponižati do Pavlihe svojega občinstva; njegova naloga je bila in je seveda še danes v tem, da vodi svoje občinstvo, da mu razjasnjuje zapleteno problematiko časa, da širi njegovo spoznanje, dviga njegovo zavest in tako prispeva svoj delež k izgradnji novega človečanstva.

To so bile nekako naše vodilne misli ob sprejemu tega živo aktualnega komada v naš repertoar. Te misli so tudi spremljale naše igralce ob študiju ter vplivale na celotno našo inscenacijo. (Pod to besedo ne razumem zgolj scenografije, temveč tudi režijo, glumo, kostume, razne zvočne in svetlobne efekte, pa tudi dramaturško obdelavo besedila, njegovo idejno usmeritev, skratka celotno uprizoritev).

»Otok miru« je bil sicer napisan že 1939. leta — toda za nas to ni bil kratkomało komad izpred vojne. Res, med tedaj in danes leži cela zgodovina: ne samo najstrašnejša vojna, kar jih pomni človeštvo, temveč tudi povojna leta prve petletke, s katero doživljamo zgodovinske skoke celih decenijev. Človek bi torej menil, da je komad že zastarel, da je nujno izgubil na svoji svežini in aktualnosti. Vendar ni tako. Žal. Človeštvo je sicer za grozotno izkušnjo bogatejše, toda problem »Otoka miru« ostaja še nadalje nerešen in bo ostal tako dolgo, dokler bo obstajal antagonizem kapitalističnega sveta.

Petrov je lahko svoj komad napisal samo zato tako permanentno aktualno, ker je znal ostro in dialektično gledati na razvoj družbenih in političnih razmer v svetu. Nam se zdi ta razvoj danes več ali manj sam po sebi umeven, ne smemo pa pozabiti, da je bila skoraj več kot polovica sveta v tem času slepa in je strahovito blodila, poganjala se je za nekimi lažnimi idoli in se poganja še danes.

Res, druga velika imperialistična vojna, katero je Petrov predvideval, je za nami. Ljudstvo vsega sveta hoče mir. Miroljubne in tvorne sile se vedno bolj zbirajo (n. pr. Mirovni kongres intelektualcev

v Vroclavu). Res pa je tudi, da miru še vedno ni. Svet diha ne le zastrupljeno vzdušje tako imenovane hladne vojne, temveč živi v vojni sami (Palestina, Grčija, Kitajska). Na mirovnih konferencah se spet med vrsticami miroljubnih fraz rožlja z orožjem in grozi z atomsko bombo. Zapadnjaki imajo mir na ustih, vojno v mislih; govorijo o zaščiti človečanskih pravic, a kalkulirajo s petrolejem, govorijo o svobodi, a mislijo na svetovno nadvlado.

Ljudstvo bo novo vojno lahko preprečilo samo tedaj, če bo pravočasno spoznalo in odstranilo njene vzroke, če bo razkrinkalo njene tribune in znalo zadržati roko njenim netilcem. Pokazati te vzroke, razgaliti licemerne »apostole miru« — to je osnovna ideja ne le komada, temveč naše celotne inscenacije.

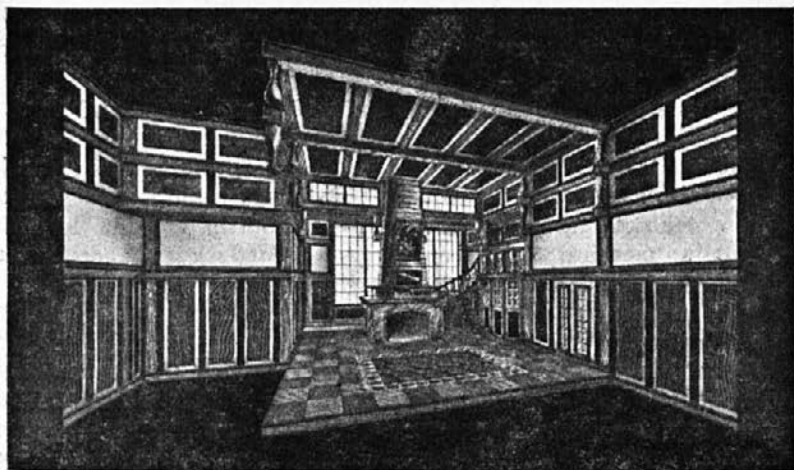
Kaj, kakšna literarna zvrst je ta komad in kako ga je treba inscenirati, o tem so se sovjetski kritiki na široko razpisali. Značilno je, da so si bili edini le v odklonilni kritiki uprizoritve »Teatra satire« v Moskvi, sicer pa so se zelo razhajali. Eni so govorili o političnem pamfletu, drugi zopet o realistični satiri na angleške razmere.

Neenotnost kritike izvira predvsem iz tega, ker je oblika komada sama neenotna in problematična. Zgodba se pričinja satirično seriozno, kmalu nato pa se v nekaterih prizorih izprevrže v pravcato buffonado.

Tako kot zgodba, so tudi značaji nastopajočih vlog zelo neenotni. Deloma imamo opraviti z vlogami karakterne komike, deloma pa — posebno v skrajnih primerih — z obrabljenimi vodvilskimi šablونami.

To se je posebno pokazalo v uprizoritvi »Teatra satire«, kot pravi kritik sovjetskega gledališkega mesečnika »Teatr« (1. številka, leto 1948): Lirično-komedijska Pamela se srečuje s komično groteskno missis Jacobs, psihološko-žanrski Fraňk z buffonadnim Arčijem, komedijsko-žanrski mister Jacobs pa z jarko vodvilnim Mahunhino.

Da se izognemo sličnim spodrsrljajem, smo se trudili vsem vlogam poiskati njih skupni imenovalac — to pa je v našem primeru njihova sociološka funkcija. Z vsako vlogo smo predvsem poskušali občinstvu predstaviti določen politično družaben prototip, tako da bi se mu avtorjeve obtožbe buržoaznega »pacifizma« in imperializma čim jasneje in čim sugestivneje vtisnile v zavest. Hote se nismo preveč izgubljali v psihologiji. Celi galeriji kapitalističnih tipov smo zastavili en sam smoter, h kateremu nenehno streme: denar, denar, bogastvo.



Ing. E. Franz: Osnutek za sceno »Otoka miru«

Iz tega vzroka smo marsikatero avtorjevo burkasto šalo omilili (n. pr. nastop Mahunhine v kopalni obleki). Pri študiju smo se varovali (in pri predstavah se bomo še nadalje) zabavati občinstvo za vsako ceno. Hočemo, da se nam slednja šala spremeni v orožje, s katerim je treba tolči kapitalističnega sovraga.

Čeprav satira operira z elementi deformacije in povečavanja, da bi lahko pojave, proti katerim se bojuje, uspešno osmešila, smo se vendar trudili, kolikor je le bilo mogoče, ostati v mejah verjetnosti. Ohraniti pravo mero ni bilo vselej lahko, čeprav smo se vsi dobro zavedali, da se vsako njeno prekoračenje nujno izprevrže v neokusnost.

Dramaturških korektur besedila in črt tako rekoč ni. Iz čisto dramaturških in tehničnih vidikov sem izpustil le neznatno vlogo admiralja, ker je po mojem mnenju angleški militarizem že v polkovniku dovolj jasno ožigosan.

Precej pa me je mikala neka druga korektura, ki jo prav za prav diktira naš čas in ki je 1939. leta Petrov še ni mogel tako jasno pregledati. V igri dvakrat premaga gentleman Jacobs svojo ženo, torej angleški kapital ameriškega. Danes vidimo, da se dogaja prav nasprotno: Anglija postaja vedno bolj ameriška kolonija. Zato sem precej časa nagibal k taki korekturi, da bi missis Jacobs (in ne njen

mož) skrivaj prepeljala orožje na otok miru in v kritičnem trenutku z njim izsilila združitev vseh petrolejskih družb v njeno vele-ameriško.

Če te korekture vendarle nisem izvršil, ni treba iskati vzroka v moji »obzirnosti« do avtorja. V teh rečeh smelo trdim, da je dolžnost gledališča do živega občinstva večja kot do »mumificiranja« še takšnega dramatikovega besedila. Vzrok je izključno v tem, ker bi se mi s tako korekturo razbila osnovna zamisel komada in naše inscenacije: osmešiti licemerno zlaganost angleškega »pacifizma«, razgaliti v ovčji koži volčjo dušo imperialističnega razbojnika.

Isto nalogo: osmešiti mit buržoaznega pacifizma — si je zadal tudi naš scenograf inž. Franz. Realizem njegove scene ni pojmovan veristično, temveč ironično. Kamin, ki se mogočno (čeprav arhitektonsko neobičajno) šopiri sredi halla, naj bi sicer vzbujal občutek patriarhalnosti. Vkljub temu to ni kamin, na katerem prepeva Dickensov cvrček, temveč žrtvenik, na katerem daruje Jacobs življenje glavarja majhnega, svobodoljubnega naroda, barikada, s katere brani svoje kapitalistične interese.

Vladimir Nemirovič Dančenko:

MOJI RAZGOVORI Z MLADINO

(Nadačjevanje in konec)

O zgodovini šablon moramo vedeti, da so bili spočetka na sceni sami neposredni, silni, živi ljudje. Potem se je začela izgrajevati gledališka umetnost, ljudje so izročali svoje znanje dalje, nazadnje so se začele šole prav baviti z zbiranjem šablon: ljubezen se izraža tako, smeh — tako; treba se je naučiti smejanja, kako se to napravi, prav tako solze. Iznajdeni načini so se izlivali v kalupe, prehajali iz pokolenja v pokolenje, živeli so se v umetnost. Konstantin Sergejevič Stanislavski je povedal sijajno: če je ljubimec dramski, bo prav gotovo padel na eno koleno, ako je komični, bo padel na obe. To je prihajalo iz šole, tega so se specialno učili. Tako so vedeli na primer, da ta in ta igralka igra matere »na sploh«, ljubimke »na sploh«, prepirljivke »na sploh«, besnenje »na sploh«, ljubosumnost — »na sploh«, in ne ves kompleks, ki je nagrmden okoli tega občutja v danem komadu, v dani vlogi.

Spominjam se, kako je znamenita ruska igralka Jermolova igrala v nekem komadu mater, ki trpi. V drugem komadu je igrala zapuščeno ljubimko. Čarobna igralka z nalezljivimi živci, je imela velik uspeh. Ko sem se razgovarjal z njo, sem jo mimogrede vprašal: »Kakšna je razlika v vaših občutjih, kadar igrate mater, ki trpi

zaradi sina in kadar igrate zapuščeno ljubimko?« Naj videz nič podobnega? Toda v bistvu je bila obakrat ena in ista drama, ker je trpela »na sploh«. To »na sploh« se je dogajalo največjim igralkam. To tudi pripelje do šablone.

Takrat, ko smo študirali »Revizorja«, smo zelo ljubili tisto, kar se zdaj imenuje »tipaž«. Radi smo imeli vse naturalistično-resnično. V tej smeri smo šli do skrajnih mej. Za vlogo Miške smo vzeli dečka, ki ni bil še nikoli v svojem življenju na odru; bil je v službi pri nas v pisarni, in nam se je zdel kot tip zelo prikupen. Pripeljali smo ga na vajo. Čim je stopil na sceno, je takoj začel igrati. Začel se je praskati po tilniku, itd. Šablona! Odkod to?

Stari teatri so tako prepolni teh šablon, da so postali neznosni. Nedavno sem poslušal nekega velikega igralca. Bral je monolog Čackega iz četrtega dejanja. Dober igralec, ali bila je neznosna komedija, vsaka beseda, vsaka fraza je bila odigrana.

V našem gledališču smo našli ono, kar pomaga igralcu, da se osvobodi najrazličnejših šablon. Naša naloga, naša umetnost je, — ničesar igrati. Ne igrati osebe, ne igrati besed, ne igrati občutij, ne igrati pozicij — niti tistega dramskega, niti tistega komičnega — ne igrati smeha, ne igrati joka — ničesar ne igrati. Tako je lažje ubraniti se šablonam. Igralec, ki išče živo občutje, ne bo tako lahko zapadel v šablono.

Delati z dobrimi, izkušenimi igralci — mojstri — je velik užitek in veliko zadovoljstvo: imajo bujno fantazijo, veliko izkušenj. Ne samo, da pomagajo režiserju, ampak celo vlečejo ga na pot pravega ustvarjalnega vznemirjenja. Toda po drugi strani pa je z njimi teže iskati v komadu novo, nove ljudi in položaje, oni lažje zapadejo v šablono.

V šablono vodi pretirana hitrost v delu. Pred nedavnim so v našem gledališču na režiserski seji s pravim entuzijazmom odločili, da bo premiera »Ljubov Jarovaje« vsekakor prve dni novembra. Toda ta naglica nas je privedla do neverjetnih količin šablon. Če moramo komad kar najhitreje pripraviti, so vse šablone dobre! Morali smo začeti od tod odstranjevati šablone in znova obnavljati ves posel, ki bi se lahko končal brez mene.

Da bi razumeli, kaj je šablona, morate pogosteje obiskati Balj-koj teater. Kadar pravijo, da pevec, ki ima lep glas, ne samo dobro poje, ampak tudi »igra«, to pomeni, da zna iztisniti nekoliko šablon. Kadar dramski igralec igra kot pevec — je to strahota.

Do Hudožestvenega teatra so smatrali šablone enostavno za neobhodno potrebne. Nikomur ni prišlo na misel, da je to — škodljiv pojav. Pred Hudožestvenim teatrom se niso nikjer borili s šablo-



Vladimir
Nemirovič Dančenko

nami. Boljši igralci so ustvarili nove talentirane načine, ki so se kasneje pretvarjali v šablonsko umetnost. Te nove načine so kopirali provincialni igralci in jih raznašali širom zemlje. Prišel je gostovat znameniti igralec Rossi. Naš, drugače odličen igralec Ivanov-Kozeljski prekine svoja gostovanja, prispe v Moskvo, gleda predstave, v katerih je nastopal Rossi, kopira njegove razne načine in jih vnese v svoje vloge. Na primer v tretjem dejanju pri »Mišnici« drži Hamlet v roki vrsto kart kot pahljačo in na besede »naj jelen ranjeni kriči, če ni zadet« vrže karte.

Kaj so šablone Hudožestvenega teatra?

V začetku najdejo pri nas objekt, pogledajo mu v oči, vidijo njegov pogled, se preverijo na sosedu in potem rečejo samo: »Da, res, zdrav sem!« ali »Hvala vam!« To je šablona Hudožestvenega teatra. Toda čim se razširi na druge teatre, postaja še neznosnejša, oguljenejša, kakor vsako posnemanje.

Kadar premišljam o vprašanju scenske vzgoje naraščaja, me vznemirjata dva pojava. Prvo in spet prvo je — beseda, ki se je

pri nas strahovito zanemarila. Drugo: možno, da se motim, ali bojim se, da s tem, ko začenjate na šolski način, ko napredujete na osnovi dobljenih lekcij, poskušajoč da se izognete napakam (to poudarjam), držite ves čas svoje scenske darovitosti zaklenjene.

Kako pa so rastle igralci v prejšnjih časih?

Direktor je vzel igralca po zunanjem izgledu: lep, mlad človek, povrhu še z garderobo — vzel ga bom! Če se je kasneje izkazalo, da ima igralec infekciozni živec, da je s toploto prebral monolog, da je bila publika vznemirjena, da je aplavdirala, potem je tak igralec hitro napredoval. Kako je igral, sam bog ve! Saj so pripravljali vloge v dveh dneh, često samo v enem samem dnevu. Imeli so vsega skupaj dve, tri vaje: »Pomislite, imeli smo tri vaje! Silna stvar!« Igralec se je na vse kriplje trudil, da bi bil podoben kakemu poznanemu igralcu, mogoče Gorevu, Ivanovu-Kozeljskemu, Lenskemu, Južinu, imitiral je teatske osebe, začel je torej z imitiranjem, s posnemanjem. Pri imperatorskem teatru je bila šola — baletna in dramska. V tistih časih so najprej sprejemali v balet. Če pa učenci ali učenke niso pokazali za balet sposobnosti, so jih premestili v dramo. To je takrat veljalo za pravilo. Deklice, učenke šole, dvanajstih do trinajstih let — so hodile gledat predstave; imele so posebno ložo. Pa je prišla na gostovanje Rachelle. Po predstavi so deklince v svojih sobah igrale »Rachellovo« in kopirale v odtenkih veliko igralko. Ko sem imel 13 let, sem ogrnjen v rjuho igral Hamleta. ... pred svojimi nesrečnimi ožjimi sorodniki.

Vse se je začinjalo s posnemanjem. Spominjam se svoje mladosti, ko še nisem mislil na prav noben Hudožestveni teater, niti na šablone, ko še ni bilo govora o borbi z njimi, ko te besede ni bilo niti v gledališkem leksikonu. Kot študent sem potoval v Tiflis in sodeloval tam pri diletantskih predstavah, ker sem bil prijeten mladenci, fičfirič, kakor smo takrat rekli in sem nosil celo (sam ne vem zakaj) naočnike (cvikerje), čeprav še danes odlično vidim. Dobil sem, razume se, vlogo ljubimca. Zelo dobro se spominjam, kako mi je frizer lepil brke, jako majhne brke, jaz pa sem ga prosil, da mi napravi čim gostejše in pomiril sem se šele, ko mi je nalepil debele, predebele brke. Moral sem igrati mladega gospoda, ki je zapeljal mlado dekle. V začetku sem igral slabo, — v pavzi so hodili mimo mene vsi nekako hladno... To me je strašno užalilo in razjezilo. V komadu gospod zapusti zapeljano dekle, potem propade sam in v četrtem dejanju se vrača k njej zlomljen in bolan.

To občutje je bilo v meni zelo močno — vseeno je: propadel sem, propadel sem! — in bil sem miren na sceni. Nenadoma topel monolog. Padem na kolena... in — gromovit aplavz odjekne po

vsem gledališču. Čutim, da se nekaj v meni trga, preliva skozi mene in iz mene. Znameniti igralec Gradov-Sokolov me je blazno objel in prosil, naj igram naslednji dan pri njem. V mestu je bilo nekaj igralcev trupe, ki se je razšla. Poklicali so me k sebi in podelili so mi najmočnejše dramske vloge.

Po razširjeni »metodici« — vržemo te v vodo, pa plavaj! — so te igralce metali v vodo. Če si izplaval — dobro, ako nisi — si propadel! Dajali so igri vse svoje živce, vse svoje moči in vsa svoja sredstva: glasovna, plastična, mimična, brez notranje kontrole, toda razvili so temperament.

Pozneje je to povsem izginilo. Prišle so stroge šole. Mlad igralec se mora čim pogosteje pojaviti na sceni, mora poznati objekt, mora misliti, kako bi ne zapadel v šablono.

Tudi meni se zdi, da je treba mladino v začetku puščati na sceno, omogočiti, da igra večje ali manjše, pomembne vloge, ki jih mora pripraviti v dveh, treh tednih. Tako bi morali delati leto, dve, a potem — izvolite v šolo! Šele tako lahko ugotovim, da ima nekdo slab glas, ki mu v malem foyerju sicer dobro zveni, na sceni pa slabo in je potrebno, da se mu znova postavlja; pri drugem bom spoznal, da so mu živci v nekih stvareh infekciozni, v nekih pa ne.

Mogoče je to krivoverstvo, sektaštvo, toda nekaj je v tem, o čemer kaže razmišljati.

Toda povrnimo se spet k šablonam. Šablone so se nagrmadile kakor vsa umetnost. Mislim, da bi brez nekega posnemanja, brez nekih kalupov težko prišli do konca. In lahko jih je, spočetka bi se jih jaz ne bal, toliko več, ker je pri mladini v začetkih nemogoče razlikovati, če je nekaj šablona ali pristno občutje. Individualnost vsakega poedinca med vami mi je še zelo malo znana. Vedel bom, da ste tudi v drugi vlogi iskreni, enostavni in topli, v tretji vlogi pa bom šablono že opazil.

O besedi

Vprašanje besede je zelo važno. O tej stvari bom dal samo nekaj krajših pripomb. Pri nas je beseda strašno zanemarjena. Učiti se moramo, kako prinesiti besede. Imamo izredne mojstre besede, ali pa je to priroden talent? N. pr. Toporkov, Tarhanov, Androvskaia, Hmeljev! Teoretično govorjeno, bi morali reči, da v osnovo celotne igralske vzgoje pri nas še ni položena tista nujna skrb in nega besede, poleg tega kar govorimo o živcih, ki morajo biti vznemirjeni v gotovi smeri, o nalogah, ki jih nazivamo doživljanje.

Doživljanja, sama na sebi pravilno usmerjena, globoko pojmovana, toda brez vseh ostalih igralskih sredstev, izkazujejo v najboljšem primeru samo mimično partituro vloge. Pogosto predlagam igralcu, naj sedi in nemo razmišlja o vlogi s celim svojim živčnim aparatom in ga skrit opazujem. Čez pet do deset minut pa mu povem: »Da, to je točno, vi že obvladate to in to linijo vloge. Toda te linije ne vidim. Ta ne pride do mene, pa ne vem, kako boste izgovorili to in to frazo iz tega dejanja, — frazo, v kateri se ostro odraža prav ta psihološka linija, ki je še niste dojeli.« Navsezadnje so vse linije obvladane. Sedaj lahko nadaljujemo z delom v plastični smeri. Prehajamo k premikom in kretnjam. Neka vrsta pantomime. Z vsem temperamentom celo.

In vendar dobiva končno obliko vse to delo šele takrat, kadar se zlijejo v besedo — temperamentna doživljanja in plastika. Ponavljam: »Zlije se v besedo«, kar ostro označuje, opravičuje vse ostale elemente igralske igre. Šele potem dobimo dokončno *f o r m o*.

V tem iščete naše napake: prav beseda, ki postaja krona ustvarjanja, mora biti tudi izvor vseh nalog — tako psiholoških kot plastičnih. Če jo zgrabimo že v samem začetku nepravilno, psihološko plitvo, netočno v preciziranju karakteristike ali epohe, načina življenja, avtorjevega stila, bo šla igralska misel po krivi poti in bo pripeljala v nadaljevanju vloge do umetniških razpok, do trganja v komadu...

Vse igralske naloge lahko samo takrat pridejo do avditorija, kadar se izlijejo v čudovito, pomenljivo in od avtorja darovito napisano frazo. Fraza, to je tudi po vsebini poglobljeno. Vsebinska te fraze je izvor vsem našim doživljanjem, zmanjšan smisel te fraze je izpodbuda za napotek gotovih misli živcem in vse se zopet vrača v frazo. Fraza mora brezpogojno lahko preiti v gledališče: ne smemo pozabiti, da publika ne more imeti našpičenih ušes, da bi slišala kar se govori na sceni. Od takega prizadevanja, da bi kaj slišala, se hitro utruji. Publika mora sprejemati neobičajno lahko, zato da more vsaka intonacija, vsak zvok lagodno priti v uho in preiti v zavest in dušo. Zaradi tega je potrebna odlična dikičja in sposobnost pravilnega akcentuiranja kakor tudi točne interpunkcije in pavz. V Hudožestvenem teatru je bilo to področje v zadnjih letih razmeroma zanemarjeno in v tem je ena največjih napak gledališča. To napako opazamo pri veliki večini predstav in samo neverjetna ljubezen občinstva do našega gledališča, veliko oboževanje igralcev, lepota njihovih doživljanj vpliva na publiko tako, da nam to pomanjkljivost odpušča.

Arnand d'Usseau — James Gow:

GLOBOKO SO KORENINE

Scenar: ing. arh. Bojan Stupčica

Režija: dr. Branko Gavella



Maks Bajc (Roy Maxwell), E. Gregorin (senator) in V. Juvanova (Alice)



Stane Česnik (Brett Charles) in Elvira Kraljeva (Bella Charles)



Tina Leonova (Genevra Langdon) in **V. Skrbinišek** (Howard)



Edvard Gregorin (senator Ellswort Langdon), **Vidva Juvanova** (Alice Langdon) in **Vladimir Skrbinišek** (Howard Merrick)



Vida Levstikova (Honey Turner) in E. Gregorin (senator)



V. Juvanova (Alice), E. Kraljeva (Bella) in S. Česnik (Brett)

Fran L'pah:

† ZOFIJA BORŠTNIK - ZVONARJEVA

Iz Zagreba je prišla tužna vest, da je tam dne 3. decembra umrla naša največja tragedinja svoje dobe, slovenska igralka Zofija Boršnikova.

Rojena je bila 15. maja 1868 v Ljubljani (rodb. ime Turk), kjer je dokončala osnovne šole. Dramski pouk je dobivala pri češkem tragedu Josipu Šmahi v Pragi in pri prof. Strakoschu na Dunaju. V Ljubljani je nastopila prvič 10. decembra 1882 v Čitalnici kot Jelica v igri »Šolski nadzornik«. Pravo gledališko kariero pa je začela šele v Zagrebu. Zanimivo je, da je leta 1892 sodelovala pri otvoritvi takratnega Deželnega gledališča v Ljubljani, kjer je nastopila kot Veronika Deseniška, 1895. leta pa pri otvoritvi Hrvatskega narodnega kazališta v Zagrebu, kjer je igrala v Miletičevem slavnostnem prologu »Tragedijo«, in leta 1907. je sodelovala tudi pri otvoritvi Bolgarskega narodnega gledališča v Sofiji.

Od leta 1894., ko jo je poklical v Zagreb znani intendant Stjepan Miletić pa do prve svetovne vojne in nekaj let pozneje, je bila Boršnikova ena od največjih dramskih umetnikov, ki so delovali pri Hrvatskem narodnem gledališču. Njen prvi nastop v Zagrebu je bil v vlogi Klare (»Lastnik plavžev«) 8. marca 1894, zadnji nastop pa 23. maja 1926 v Jelenčevem »Na Kosovu«. Tako je v tridesetih letih kreirala nešteto vlog v raznih igrach, od katerih so najbolj znane »Dama s kamelijami«, »Marija Stuart«, »Fedora«, »Desdemona«, »Porcija«, »Grofica Walevska«, »Majka Jugovičev«, Sofoklejeva »Antigona«, Calderonova »Izabella«, Strindbergova »Gospodična Julija« in Lavra v »Očetu«, Ibsenova »Nora«, Sudermannova »Saloma« in »Magda« itd. Od nešteti vlog, ki jih je igrala v Ljubljani, nam ostanejo nepozabne njene kreacije: mati v Bourgetovi »Mož Simone«, Vrza v Jurčičevem »Tugomeru« in prav posebno Lavra v »Očetu«, v katerem sta z Boršnikom kot ritmojstrom ustvarila dvoje strindbergovskih odrskih podob, ki štejejo za največje, kar smo jih kdaj videli na slovenskem odru.

Preživela je dobo »dam s kamelijami«, ko so gospodovali na evropskih odrih Sardou, Scribe, Dumas in se uvrstila v galerijo slavnih svetovnih igralskih veličin tiste dobe: Eleonora Duse, Agnes Sorma, Despres (Paris), Charlotte Wolter, J. Kainz, J. Jarno (Dunaj), Zacconi, Novelli (Italija), Tyrolt, Bassermann (Berlin), poleg umetnikov MHAT-a, ki so tisti čas prvič gostovali v zapadni Evropi. Bila je ena najodličnejših članic stare klasične garde Hrvatskega narod-

nega kazališta: igrala je s Fijanom, Mandrovićem in drugimi. Njeni slavni kolegi so bili: Milica Mihičić, Mila Dimitrijević, Darinka Brandobranska in pevec Tošo Lesić.

Borštnikova je bila najboljša učenka Ignacija Borštnika. Sama je večkrat pripovedovala, kako natančen in strog učitelj ji je bil. Kot ženska je bila zelo samosvoja, samozavestna, resolutna, energična in zadnja leta svojega igranja že sama vase skoraj čudaško pogreznjena in zagrenjena. Ne moremo v kratkem podati dovolj jasne analize njenih igralskih stvaritev. Omenjamo samo to, da so jo dičile odrsko idealna zunanost in slavne so bile njene rafinirane salonske manire, prefinjene koketerije, njen ironičen humor, predvsem pa čudovita govorica, dramatično prednašanje in ostra karakteristika, ki jo je prinesla na oder že s prvim korakom. Bila je izrazita zastopnica teatarske vélike mode bontona tiste dobe in vseh njenih odtenkov, fines in manir, ki jih je takrat gojilo evropsko gledališče in ki bi se nam danes zdeli morda smešni. Borštnikova pa je bila v tem pogledu velika in mednarodna, evropska sredi naše slovenske skromnosti, ki stremi sedaj nadomestiti tisto staro šaro z resnično občuteno in verno podano iskrenostjo. Barvasta fotografija se umika poduhovljenemu portretu. Zato bi bili naši stari mojstri dandanes zelo zaželeni med nami že zaradi svojega temeljitega občeteatskega znanja, toda težko bi se živeli v našo dobo in se še teže obdržali. Nepozabni so prizori, kadar je velika tragedka na odru govorila o smrti: kakor blisk je zasijal iz njenih besedi uporen pogum, drzen up, da, ponos, da je moral gledalec ostrmeti: smrt je ni uničila in potrla, samo rešila jo je.

Tu podajamo izvleček iz zasebnega pisma, ki smo ga prejeli iz Zagreba 9. t. m.:

»Ne vem, če Vam je že znano, da smo včeraj pokopali Zofko Borštnikovo. Že prošli petek jo je zadela kap v kuhinji, kjer si je hotela pogreti kavo. Ležala je mrtva do nedelje in stanovanje so s ključavničarjem v nedeljo odprli. Ležala je v kuhinji mrtva in plin je še gorel. Vsak dan je prišla k sosedu Slovincu (to so starejši ljudje, doma iz Idrije), in pri teh ljudeh je večkrat iskala usluge, katere so ji radi izkazali. Tako je prišla še v četrtek k njim in tožila, da je nekaj bolna in da bi rada kaj jedla. Potem je odšla in se ni vrnila. V petek pa so stanovalci pod njo zaslišali kako je nekaj padlo, a niso slutili, kaj bi bilo. Šele v nedeljo so jo našli mrtvo.

Na pokopališču se je Nučič krasno poslovil od nje. Tresel se je in imel solzne oči:

»Draga partnerica, velika tragedinja in umetnica, oprosti, naj Ti bo lahka ta zemljica, naj Ti nadomesti domačo grudo; bila si slavna

doma v Ljubljani, Beogradu, Sofiji, Zagrebu. Bila si nesrečen, nemiren duh, toda bila si velika tragedinja in umetnica...» Potem je še govoril, zelo lepo, toda on ni mogel z najlepšimi besedami popraviti žalostnega vtisa...

Naj v miru počiva in v znak vseh Slovencev sem ji dala v slovo rože in vrgla zemljo na njeno krsto za nas vse.»

Zdaj počiva na zagrebškem Mirogoju, kjer sta pokopana njena rojaka Irma Polakova in Josip Bukšek, nepozabna ljubljenca Hrvatškega gledališča.

Dve nepozabni slovenski »dami s kamelijami« počivata v dveh naših prestolnicah: Vela Nigrinova v Beogradu, Zofija Borštnikova v Zagrebu.

SVETOVNI KONGRES INTELEKTUALCEV V VROCLAVU

Od 25. do 28. avgusta je v šlezijsko-poljskem mestu zborovalo 500 intelektualcev iz raznih držav; razpravljali so o veliki nalogi sodobnosti — o borbi kulture za mir. Za vzor kongresu je služilo mirovno delo slavnih humanistov Gerkega, Barbussa in Rollanda. Pobuda za kongres so dali učenjaki in umetniki: Maurice Bedel, Irène Joliot-Curie, Needham, Lévy, Nathan, Picasso, Diego Rivera, David-on, Léger, Gropper, Andersen-Nexo, Pablo Neruda, Green, Aragon, Vitterini, Anna Seghers, Kornejčuk, Ehrenburg, Fadejev. Jugoslavijo so na kongresu zastopali Aleksander Belić, Ivo Andrić, Čedomir Minderović, Andrija Štampar, Antun Barac, Oskar Danon in Matej Bor.

Kongresa so se udeležili še: canterburyski nadškof dr. Johansen, črnski pesnik Aimé Césaire, Paul Eluard, Leonid Leonov, zgodovinar Tarle, Schelev, Grk Kokilas, José Giral, Indijec Melk Raž Anald, Alžirec André Mandouze, Vietnamec Hoj Tong in drugi.

Predsedovali so: Joliot Curie, Fadejev, Julian Huxley, Borzejsza, Gutuso, Andersen Nexö kot zastopniki Francije, Sovjetske zveze, Anglije, Poljske, Italije in Danske.

Referate so imeli: Fadejev o znanosti in umetnosti v službi demokracije, Olaf Stapledon o vplivu vojne na razvoj kulture, Jožef Halasinski o svobodi narodnih kultur in Marcel Prénant o mednarodnem kulturnem sodelovanju.

Diskusije se je udeleževalo mnogo delegatov, med njimi tudi Jugoslovani A. Belić, ki je obsodil delavnost mednarodne reakcije in imperializma ter prikazal razvoj kulturnega življenja v Jugoslaviji. »Jugoslovanska delegacija kot zastopnica jugoslovanskih narodov, ki gredo po poti grajenja svoje socialistične domovine, pozdravlja prebrane referate, ki so težili za tem, da odkrijejo nevarnosti za svetovni mir in ki kličejo v borbo za mir... Jugoslovanska delegacija je srečna, ko more izjaviti, da bo z navdušenjem delala za to vzvišeno nalogo, v korist miru in svobode narodov. Naredi nove Jugoslavije so globoko prežeti z duhom kulturnega, znanstvenega in umetniškega sodelovanja in vzajemnosti, predvsem z vsemi Slovani s Sovjetsko zvezo na čelu... Jugoslavija bo krepko nadaljevala svoj razvoj tudi v bodočnosti na temeljih znanosti Marxa,

Engelsa, Lenina in Stalina... Jugoslovanska delegacija pozdravlja ta kongres kot eno od pomembnih etap v izgradnji miru in svobode v svetu.«

Danski pisatelj Andersen-Nexö je o kongresu izjavil: »Novost za ta kongres je v tem, da razen starejših ljudi, ki jih poznamo z raznih zborovanj, vidimo tu mnogo novih obrazov. Najlepše na kongresu je bilo dobro razpoloženje; to velja za sovjetske delegate in za zastopnike kolonialnih narodov.«

Besede brazilskega pesnika Jorgeja Amada: »Kongres je zelo važen, ker je dal inteligenci možnost zavzeti k vprašanju miru teoretično in konkretno stališče. Diskusija dokazuje, da so sile, ki so za mir, in da so sile, ki so za vojno, sile imperializma. Sile, ki hočejo vojno, so kulturi sovražne. V nekaterih delegacijah se posamezniki postavljajo v obrambo teh sil.«

Na vprašanje, kaj je največja nevarnost za svetovni mir, je sovjetski dramatik Kornejčuk odgovoril: »Ameriški imperializem!«

Italijanski zgodovinar Donini je rekel, da so se na kongresu »sešli pristaši raznih ideoloških smeri, toda življenje ljudstva je najvažnejši činitelj v vseh teh smereh. Pri vprašanju miru ne sme biti kompromisov. Naš vzajemni sperazum mora biti družbeni boj proti sovražnikom kulture.«

Francoski abbé Beaulieu je izjavil, da je mesto kristjanov v taboru naprednih sil. »V Rim hodimo po vero, politiko si pa delamo sami. Gibanje odpora se nadaljuje, ker nas obkoljujejo razne oblike fašizma. Kristjani ne morejo iti s tistim, ki hoče vojno.«

Madžarski znanstvenik György Lukács je rekel, da neofašizem izvira iz bestialnega biološkega imperializma in kipi v vsesplošnem fatalizmu. Pax germanica se je v nedavni preteklosti neslavno sesula, a ustvarja se nova pax americana, ki utegne imeti še hujše posledice.

Ob sklepu je izjavil A. Fadejev: »Delo kongresa se je zaključilo, pravo delo pa se je v resnici šele začelo. Kot predstavnik ZSSR sem bil srečen, ko sem čul, da so našo deželo imenovali zibelko miru in napredka. To mi daje pravico, da rečem, da je Sovjetska zveza avantgarda v borbi za napredek in mir. Stvar miru bo zmagala po vsem svetu.«

Cena Gledališkega lista din 6.—

Lastnik in izdajatelj: Uprava Slovenskega Narodnega gledališča
v Ljubljani. Predstavniki: Juš Kozak. — Urednik: Jože Tiran.
Tiskarna Slovenskega poročevalca. — Vsi v Ljubljani.