

GLEDALIŠKI LIST
DRAME SNG

1962-63

8



Dopisniki »Gledališkega lista« Drame SNG v tujini: Mikolajtis Ziemovit, Warszawa, za Poljsko; — dr. Miroslav Pavlovsky, Brno, za Češkoslovaško; — Ossia Trilling, London, za Anglijo in Francijo; — dr. Friedrich Langer, Wien, za Avstrijo; — Fred Alten, Basel, za Švico; — Gerhard Wolfram, Berlin, za Demokratično republiko Nemčijo.

Gledališki list Drame Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani. — Lastnik in izdajatelj Slovensko narodno gledališče Ljubljana. — Urednik Mirko Zupančič. — Osnutek za naslovno stran: Vladimir Rijavec. — Izhaja za vsako premiero. Naslov uredništva: Ljubljana, Drama SNG, poštni predal 27. — Naslov uprave: Ljubljana, Cankarjeva cesta 11. — Tiska tiskarna Časopisnega podjetja »Delo«, Ljubljana. — Številka 8., letnik XLII., sezona 1962-63.

GLEDALIŠKI LIST
DRAME
SLOVENSKEGA
NARODNEGA GLEDALIŠČA
LJUBLJANA
SEZONA 1962/63 — ŠTEV. 8
DVAINŠTIRIDESETI LETNIK
BRENDAN BEHAN
TALEC

ODER KOMEDIJA

BRENDAN BEHAN
TALEC

Prevedel: CIRIL KOSMAC
Pesmi prevedel: MIRO BOSTJANCIO

Režiser: MILE KORUN
Scenograf: ing. arch. UROŠ VAGAJA
Kostumograf: ANJA DOLENCEVA

Glasba: SRDJAN BARIČ in DARIJ BOŽIČ
Koreograf: KSENIJA HRIBARJEVA
Lektor: MAJDA KRIZAJEVA

O s e b e

(po vrstnem redu nastopov — premierska zasedba):

Bobo	VIKA GRILOVA
Colette	IVA ZUPANCICEVA
Princesa Grace	ANTON HOMAR
Rio Rita	JANEZ HOCEVAR
Meg Dillon	DUSA POCKAJEVA
Pat, upravitelj stanovanjske hiše	STANE SEVER
Ruski mornar	STANE CESNIK
Monsieur, lastnik hiše	ALEKSANDER VALIČ
Gospod Mulleady	JANEZ ROHACEK
Gospodična Gilchrist, socialna delavka	MILA KACICEVA
Teresa, kmečko dekle	MAJDA POTOKARJEVA
Oficir I. R. A.	TONE SLODNJAK
Leslie, britanski vojak	DANILO BENEDIČIČ
Feergus, prostovoljec	DUSAN SKEDL

Korepetitor — pianist: BRANE DEMSAR

Sceno izdelale Gledališke delavnice SNG pod vodstvom ravnatelja ing. arch. ERNESTA FRANZA

Kostume izdelale gledališke krojačnice pod vodstvom Staneta Tancka in Eli Rističeve

Slikarska dela: Ladislav Skrušny

Vodja predstave: VINKO PODGORSEK	Masker in lasuljar: ANTE CECIČ
Sepletalka: ASTRA PREZLJEVA	Frizerka: ANDREJA KAMBICEVA
Ordrski mojster: METOD KAMBIČ	Razsvetljava: LOJZE VENE, SILVO DUH

TALEC

Delo Brendana Behana oblikuje kopica posebnosti. Te so takšne narave, da spravijo človeka nekam v zadrego, ko želi odkriti idejne in estetske sorodnosti irskega dramatika s tokovi sodobnega evropskega gledališča. Imena dramskih piscev, ki so jih kritiki navajali v zvezi z različnimi uprizoritvami »Talca«, niso iz trte izvita. Poznavalci irske književnosti najbrž upravičeno razmišljajo o Behanovi navezanosti na domačo tradicijo. Mimo tega lahko govorimo tudi o določenih formalnih podobnostih z Brechtom in še marsikam lahko sežejo naša sklepanja in primerjave. Ko pa ponovno prebiramo Behanovo igro in se borimo z njeno navzven nedognano kompozicijo, se nam porodijo še drugačne želje. Hočemo se prekopati do izpovedne vzmeti drame, do tiste ga doživetja sveta in človeka, ki je dramatiku izsililo pisanje »Talca«. Tedaj se nam razjasnijo tudi nekatere oblikovne posebnosti tega dela.

Kakorkoli že premišljamo o »Talcu«, ne moremo mimo spoznanja, da prav v osnovi avtorjeve inspiracije vlada spoznanje o absurdnosti sveta. To spoznanje se razteza od ironizacije nacionalnih in patriotskih čustev do zanikanja vseh ideologij in zgodovinskih izkušenj. Še več: človeka ne more rešiti intimno in intenzivno doživetje ljubezni, ne more ga rešiti hipna vera in želja, da bi se uprl nesmislu. Zato morata umreti oba talca. Njuna smrt je še bolj nesmiselna spričo novega božanstva v obliki atomskih bomb, ki bo prej ali slej streslo med ljudi svojo nesmiselno jezo. Zrtev je tedaj nesmiselna, ker je tak svet, ki ga živimo in ker je obsojen na uničenje. Celo Terezin zadnji krik ne more vreči nekaj svetlobe v mračni ritem Behanove izpovedi. Svetal je kvečjemu Terezin spomin, ta pa ne more preseči življenja posameznika. Čeprav je v »Talcu« nakopičena miselnot absurda, ni ta miselnost prav nič podobna Camusovi. Njegova filozofija pomeni upor (tudi zoper absurd), v njej je težnja, da bi človekova moralna revolta svet izboljšala. Behan te možnosti ne vidi.

Miselnemu ozračju »Talca« so podrejeni tudi oblikovni in dramaturški elementi. Hiša, ki je napol bordel in napol uporniški štab, sentimentalni sanjači pa še psihično in fiziološko skrivenčeni ljudje! Vse to prav gotovo ni folklorni dodatek k igri. Anarhičnost Behanove kompozicije ne izvira iz avtorjeve oblikovne nesposobnosti, ampak iz povsem določenega odnosa do življenja. V tej izpovedni doslednosti je navezadnje tudi umetniška moč Behanovega dela. Ambient drame je zelo konkreten. Ljudje niso govoreče ideje, so resnični in natančno oblikovani. Zato je še pošastnejša turbobna poezija razpadanja, ki veje iz njihovih glasov in gibov. V songih je morda najbolj očitna.

Zapisano je že, da Behanovi songi niso Brechtovi songi. Brecht podaja v songih sintezo nekkih dogodkov, uporablja jih za razlago poedinih prizorov in za strnjeno ponazoritev dialogov. Songi so v organski zvezi z dogajanjem na odru. Gledalca sicer iztrgajo čarovniji fabuliranja in (izmišljenih) dogodkov, a samo zato, da bi lahko natančneje sledil dramatikovi misli, ki je v bistvu protest zoper socialne krivice in zavzetost zato, da bi ljudje ži-

veli v vrednejših medsebojnih odnosih. Pri Behanu je obratno. V njegovih songih sicer živi dežela, zgodovina, narodnost itn., toda smisel teh vrednot se podre ob konkretni situaciji človeštva. Ti songi torej absurd samo podpirajo: njihova resnica ni resnica ljudi, ki jih pojejo. Ali pa je samo potrdilo, da je življenje že od pamtiveka enako in nepopoljšljivo krivično in nesmiselno.

»Talec« je nedvomno sugestivno delo. Behanovo življenje nam v marsičem pomaga, da razumemo njegovo izpoved. Toda: je to res edina možnost? So Behanova spoznanja zares najbolj veren prikaz današnje situacije človeštva? Mislim, da odpirajo samo en pogled na problem.

M. Zupančič



INTERPRETACIJA IN INSCENACIJA »TALCA«

PETER ZADEK, REZISER NEMSKE
KRSTNE PREDSTAVE V ULMU

Neki monakovski kritik je primerjal to igro z »Beraško opero«. (Češ, vse to je že bilo, samo boljše). Seveda pa se ta igra bistveno loči od Brechtove. Le v enem sta si enaki: »Talec« je bolj kakor vsaka druga igra svojega časa ujel ton, čutenje in atmosfero te dobe. Brechtov idealizem, ki izhaja še iz 19. stoletja, njegov klic po gotovosti in redu, nadomešča Behan s poveליčevanjem kasa, anarhije in neugnane vitalnosti. Brechtove žrtve se bridko pritožujejo, pri Behanu pa uprizorijo peklenski krohot. Med Brechtom in Behanom leži naše spoznanje, da se metafizike ne dá nadomestiti s kruhom, in da nam, če se okoli nas vsa zemeljska kroglja razleti na kosce, lahko dá kaka šala več tolažbe kakor kak ideal.

»Talec« je brezrazredna igra, igra brez starosti, popolnoma razumljiva, površinska in direktna igra. Ljudski teater, ki ga najboljše razume ali intelektualcec ali pa naivnež. Filister bo hotel tej igri zmeraj pripisati neko idejo, poslanstvo in literarno vsebino, a ta igra vsega tega nima. Zakaj? Filister namreč čuti globok odpor proti takim nesramnim realistom, ki upodabljajo življenje tako, kakršnega so izkusili, in ga ne oblačijo v neki časovni in jezikovni kostum. Behan je neliteraren — nemogoče ga je brati. Njegova igra živi samo na odru, in v vsaki novi inscenaciji bo igrala veliko vlogo improvizacija. Dejstvo, da je med vsemi pomembnimi gledališkimi deželami Nemčija edina, katere avtorji še zmeraj pišejo literaturo namesto teatra, kaže na obžalovanja vreden manjvrednostni kompleks: prvo namreč, kar storijo, je, da svoja dela čez mero napihnejo, samo da ne bi ostala skrita glavna misel, ki so jo položili vanje. Odtod tudi nevarnost, da bodo Behana — kakor O'Caseya — v Nemčiji povsem nápak razumeli. Vsakdo ve, da življenje ni vseskozi žalostno, pa tudi ne vseskozi veselo; če ima kdo povedati kaj resnega, ni treba, da zato nabere obraz v gube.

Kaže, da polagoma prihaja čas, ko publiki ne bo več treba kazati plakatov. Ljudje se morajo počasi naučiti, da situacije na odru sami presodijo. Sodrga tudi v teater ne sodi. Brechtu gre za to, da svoje gledalce združi, tako da jim vsem dá čutiti *eno*, misliti *eno* — Behan pa hoče svoje občinstvo razdvojiti, hoče, da bo o vsem različnega mišljenja — razen o tem, da je življenje vesela zadeva, seveda če imajo ljudje mir in jih nihče ne nadleguje z značkami in organizacijami.

Poln nasprotij in brezkompromisen, trda, neobtesana grča je. Nelogičen. Nobeden se ne vede, kakor je zapisano v tekstu. Njegovim ljudje so tako barviti in presenetljivi kakor v resničnem življenju. Zaključne besede drugega dejanja so dober ključ k tej

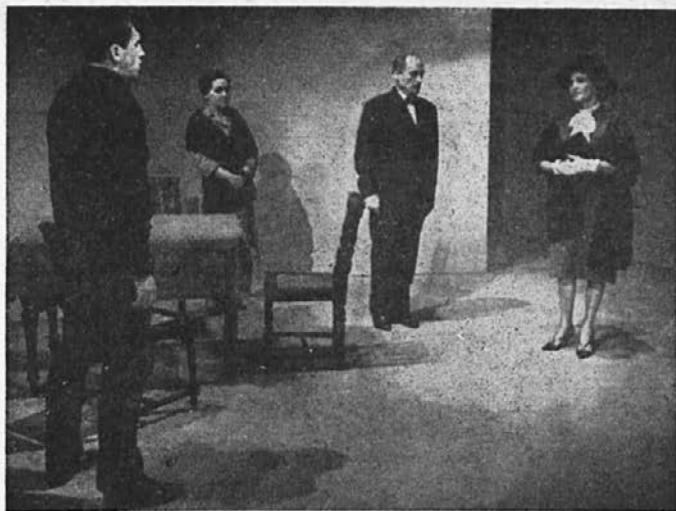
igri. Vojaku, simpatičnemu junaku in žrtvi, se posreči, da za-
pravi vse naše simpatije: »Zakaj ne pošljejo teh smrdljivih za-
morcev nazaj v njihove kolibe?« (Tema. Zavesa).

Te besede občinstvo vselej užalijo in razjarijo. Ko smo z
igro gostovali v Münchenu, sta sedela med publiko dva črnca.
Luč se prižge, trenutek tišine, nato začneta črnca prva ploskati.
Ta globoko zakoreninjeni rasni predsodek cockneyev avtor brez
razlage in brez opravičila vrže pred publiko. Behan niti ne po-
skusi, da bi ta predsodek obsodil — če bi to storil, bi močno re-
akcijo publike samo ublažil. Behan ima samozaupanje umetnika
— ne samozaupanje propagandista in tudi ne samozaupanje fi-
lozofa — in se prekleto malo briga za to, ali ga publika uvršča
med angele ali pa ga obsoja kot breznačelnega. Songi se oglesi-
jo — narobe kakor pri Brechtu — velikokrat prav v trenutku, ko
bi ljudje res peli. To so trenutki sprostitev, ne pa — kakor pri
Brechtu — intenzifikacije; njihov namen ni zgodbo razložiti ali
oznanjati njeno moralo.

Pri Behanu ni zavestne *odtujitve*, kajti on le predobro ve, da
je teater že tako in tako teatraličen in prenešen. Kako pa je treba
naštudirati songe? Polovica jih je improvizacija — v veseli
družbi — včasih so pa prav ostre kabaretne točke. Ali naj jih po-
jejo pred odrom? Ali naj pojejo vse na isti način? Mislim, da ne.
Vsaka rutina, vsaka stilizacija ubije to igro. Song št. 1 poje Pat
tako kakor ljudsko popevko ob spremljavi kitare. Zrahljano,
sproščeno, ljubeznivo, mimogrede — skoro kot del svojega kram-
ljanja z Meg. Song št. 3 bi se lahko pel na isti način. A ker je že
tako nanoslo, smo (samo v nemški verziji) uporabili melodijo iz
»Netopirja«, in bila je prav imenitna točka. Iz št. 7 (Tereza in vo-



Rudi Kosmač kot Nekdo, Pavle Kovič kot Krčmar in Maks Furijan
kot Učitelj v Frischevi »Andorri«.



Polde Bibič kot Andri, Vida Levstikova kot Mati, Maks Furijan kot Učitelj in Angelca Hlebčecova kot Senora v Frischevi »Andorri«.

jak) smo naredili majhno pantomimo neke otroške igre, katere nedolžnost je dala zadnjim vrsticam prav poseben poudarek.

Behanove osebe so do malega vse sentimentalne — a Behan ni tak. Ampak on tudi sentimentalnih ljudi ne obsoja. Pata, od vseh največjega sentimentalnega lažnivca, kar razganja od same objestnosti in vitalnosti. A Behan se ne čuti dolžnega, da bi svoje vrage poslal k hudiču, niti jim ne dá, da bi zlobno triumfirali. Oni gredo dalje po svoji poti (vrage so že taki), in jih je tudi pozneje veselje gledati, ko postanejo super-vzor čednosti.

Če so igralci »Talca« kdaj trudni ali slabe volje, je igra neznosna, grozotno dolgočasna. Tako kot je v resničnem življenju tudi težko prenašati nevesele in neduhovite sodobnike. Behanovi ljudje se prepuščajo svojim razpoloženjem, muham in domisljam, a za temi menjajočimi se razpoloženji se skriva življenjska sila te igre, njena potrditev življenja brez pridrška. Vsi tisti živi mrlički med občinstvom pa odklanjajo to igro, ker se že ob samem pogledu na vitalnost od strahu podelajo v hlače; oni namreč vedo, da je močnejša kakor njihovi formularji v treh izvodih, njihovi sistemi, njihove teorije, njihova morala. Po vojni je bilo vse polno iger, ki so zanikavale življenje — Anouilh, Sartre, Eliot. Ljudje, ki jih je strah pred življenjem. Sociološki in psihološki problemi so določali življenje. Potem sta prišla Beckett in Ionesco, ki sta rekla na vprašanje o življenju »ne vem«, sta ga pa v resnici tudi zanikala. Betežni, ubogi, stari Behringer mi kot poslednji zagovornik človečnosti proti bestialnosti tudi ne more dati dosti zaupanja v življenje. (Tudi Brecht ga potrjuje — vendar z nekim komaj slišnim napačnim tonom, kajti on življenje, ki ga potrjuje, skonstruira, namesto da bi ga videl, kakor Behan). Vsako

igro je treba naštudirati po svoje, z metodo, ki dovoljuje inscenaciji, da se organsko razvije. Behan je kaotičen in intuitiven. Pesnik. Če bi prežgodaj začeli urejati kaos, ki med skušnjami nastane na odru, bi igro ubili. Osem tednov skušenj je ravno zado-stovalo, da smo ta kaos spremenili v zobljkovan kaos, ki pa na koncu deluje kakor improvizacija. Posebno težko pa je nemške igralce tako zrahljati, da se dá z njimi improvizirati. To terjá od vsakega igralca precej domišljije, nezadržanosti, občutka, da igra, ker ga igranje veseli, in kontakta s publiko. (Posebno se pri tem obnesejo igralci, ki so nastopali v operetah).

Režiser se mora izogniti skušnjavi, da bi dal inscenaciji eno-ten stil. »Talec« — to je anti-stil. Če potem vidiš rezultat na odru, ima igra vendar neki stil — samo ne zavestnega, nasajenega. Smešen je režiser, ki se »odloči za neki stil«. Ali smo že kdaj slišali o kakem avtorju, da se je odločil za stil? Ali ga ima ali pa ga nima. Naj bo že, kakor hoče, pri Behanu ni stila v tem pomenu. Nadomešča ga presenečenje — kajti nepretrgan stil ubije estetsko presenečenje. (Vrsta stila, ki ga danes prakticirajo na nemških odrih, vsiljuje človeku misel, da se nikoli ne more zgoditi nič nepričakovanega. Neki kakor bog vsevedni režiser je položil tračnice, naravnal kretnice in svoje igralce spremenil v tramvaj-ske vozove).

Pred leti, ko smo se v Ulmu odločili, da ne bomo delali lite-rature, ampak teater, smo uvozili nekoliko angleških plesalcev, ki so že nastopali v musicalih. Znali so plesati, malo peti, malo igrati in malo akrobatike. Kombinacija teh plesalcev-igralcev z nemškimi igralci se je v »Talcu« imenitno obnesla. Nemški igralci so se navzeli kabaretnih manir angleških plesalcev. Po drugi strani pa imajo nemški igralci nekaj, kar je manjkalo irskim igralcem v Londonu — ostrejši so in trši. Igra je bila manj vi-deti kakor nekaka »party«. To je, upam, v neki meri odtehtalo neugnano veselo razpoloženje londonske inscenacije, ki ga pre-morejo seveda le irski igralci.

V londonski inscenaciji so igralci močno obogateli tekst. V nemški inscenaciji je tekst spodbodel domišljijo igralcev, tako da so, ne da bi se preveč oddaljili od teksta, prispevali precej lastnih idej. »Talec« nam je bolj kakor vsaka druga igra poma-gal ustvariti pravi ansambel.

(Gotovo sta Behanova vitalnost in teaterski čut v tesnem so-rodstvu z elizabetinskim teatrom — nikakor pa ne s spoštljivo dolgočasnostjo, ki se danes kakor mrliški prt razprostira nad ve-čino inscenacij klasikov).

Po inscenaciji »Talcu« pa ostane odprt neki veliki problem: kaj bomo dali na oder sedaj? Navsezadnje je irska mojstrovina za nemško publiko le opozorilo, ne pa odgovor. Dokler ne bo nastopil kak nemški pisec iger, ki bo imel moč, dovtipnost, poezijo in teatralični genij Brendana Behana, ne morejo nobene subvencije in gledališke organizacije pričarati živega teatra na oder.

(Prevod: M. G.)

UMETNOST OBLIKOVANJA OBČINSTVA

V naslednjih odstavkih povzemamo nekatere misli iz knjige GLEDALIŠČE IN DRAMSKA TEORIJA, ki jo je v lanskem letu objavil znani angleški gledališki zgodovinar in teoretik Allardyce Nicoll. Nekatere njegove trditve o lastnostih gledališkega občinstva pa o masovnih medijih gledališke umetnosti kot so film, radio in TV, bodo morda zanimive tudi za slovenskega ljubitelja gledališča — nekatere kot podatek, nekatere kot jabolko spora.

Analiza tipičnega občinstva nas opozarja, da kaže v raziskovanju gledališkega fenomena osredotočiti pozornost predvsem na kolektivno skupino ljudi, pred katero se odvijajo predstave. Ta skupina je povsem različna od individualnih bralcev literarnih del in od opazovalcev slikarskih platen. Povezana skupina poslušalcev in gledalcev (a) ima svojega duha, (b) je obvladovana od čustev, c) želi verjeti v gledališko predstavo, čeprav se zaveda, da je v bistvu iluzija in (d) nima namena v tej gledališki umišljenosti iskati motivov za akcijo. To so osnovne kvalitete skupine.

Zdaj nam je pretresti odnose med množico v dvorani in predstavo na odru; to nas bo privedlo do poskusa, da natanko označimo naravo gledališke umetnosti in tiste bistvene značilnosti, ki jo ločijo od drugih umetnosti. Na slikarsko platno nanesejo barve, ga zgladijo, premažejo s firnežem in ga vokvirijo; nato ga obesijo v galeriji na steno. Ko obiščemo galerijo, gledamo v dokončni izdelek in nimamo niti najmanjšega pregleda nad proizvodnim procesom. Pesem ali roman nas dosežeta na povsem enak način; avtor sedi za pisalno mizo, popravlja in še enkrat popravlja, mi pa dobimo predse dokončno in nespremenljivo oblikovano umetniško delo. Gledališka predstava se očitno poraja v drugačnem svetu. Gledalci in poslušalci imajo prednost, kadar je to prednost, da vidijo in slišijo, kako se tvori in oblikuje umetniško delo. Izvajalci so seveda potrošili mnogo časa in truda za oblikovanje in izbrušenost svojih spretnosti in dobršen del užitka med gledališkim občinstvom izvira iz opazovanja teh spretnosti, najsi bodo izražene v plesalskih gibih, pevskih tonih, igralskem govoru ali v akrobatski gibčnosti. Obenem so vsi ti izvajalci ljudje, živi organizmi, ne pa mehanični avtomati. Avtomat bo iste gibe ponavljal znova in znova s popolno točnostjo; človek tega ne zmore, pa naj bo njegova izurjenost še tako izvrstna. Podvržen je človeškim slabostim; glavobol, trenutna nerazpoloženost, čustvene motnje in tisoč drugih težav lahko preoblikuje tisto, kar nam ima pokazati. Zategadelj nobena predstava ni enaka prejšnji ali kasnejši.

Mnogo pomembnejše spremembe kot so trenutne inačice, osnovane na duhovnem stanju in fizičnem zdravju, so v izvajalčevem posredovanju variabilnosti, ki izvirajo iz vzajemnih vplivov med njim in občinstvom. Gledališke predstave kot dokončne



Max Frisch: »Andorra«. Lojze Potokar kot Pater, Iva Zupančičeva kot Barblin, Tone Slodnjak kot Pomočnik, Ivan Jerman kot Zdravnik, France Presetnik kot Mizar in Janez Rohaček kot Vojak.

umetniške stvaritve ni; v določeni meri jo ustvarjajo gledalci sami. Predstave so različne ne samo zavoljo igralcev, ki zaradi človeške spremenljivosti ne morejo z mehanično preciznostjo ponavljati svojih kretenj in glasov, marveč tudi zato, ker nanje — zavoljo človeške spremenljivosti — vpliva občinstvo. Danes so gledalci topli in sprejemajoči, jutri so hladni in odbijajoči; predstava bo drugačna, v kolikor se izvajalci zavedajo drugačnih pogojev. Seveda se zelo redko zgodi, da bi se v skrbno naštudirani uprizoritvi pokazali bistveni odkloni. Pri različnih predstavah nimamo v mislih hudo očitnih sprememb, pač pa tiste subtilne vrednote, ki jih često označujemo z besedami kot so: rahla sprememba glasu, komaj opazni premiki, nianse, ki izvirajo iz soigre dveh izvajalcev.

Ta daj-dam med ljudmi na odru in tistimi v parterju ne ostaja nespremenjen; dejansko zavisi od treh pogojev, to je oblike gledališča, gledališke večšine, ki jo zahtevamo od izvajalcev in koncepta uprizoritve. Te faktorje lahko na kratko preučimo.

1. Čeprav se moderni gledališki arhitekti najbolj vznemirjajo pri načrtovanju tistega dela gledališke hiše, ki se pričinja za »rampo«, ostaja bistvo gledališkega prostora še zmerom v odnosu med odrom in dvorano. Ko je Shakespeare igral leta 1600 v Globeu, se je znašel na ploščadi, ki je segala daleč v avditorij in je bila na gosto obdana z gledalci; nekateri so sedeli celo na robu odra. Ker je bil gledališki prostor pod odprtim nebom, so on in njegovi kolegi uživali isto razsvetlavo kot gledalci; kostumi, ki so jih nosili igralci, navadno niso bili kaj prida drugačni od noše tistih, ki so sedeli okrog odra. Rezultat tega je, da je bil elizabetinski oder v avditoriju in da je bila tako zagotovljena intimnost med skupino igralcev in skupino gledalcev. »Z občinstvom obkroženi igralce«, izjavlja moderen dramatik,

»ki na odru ni zazidan med ogromne kulise, je čvrsta in samostojna pojava; on in dramatik bosta ustvarila mnogo bolj sodoživljen in intimen odnos z občinstvom.«*

Elizabetinski igralci so imeli zares srečo, da so podedovali in lahko izboljšali način uprizarjanja interludijev v šestnajstem stoletju; tedanji igralci in gledalci so se znašli v isti ravnini velike dvorane in igralci, namesto da bi se delali, kot da so njihova izvajanja brez občinstva, so gledalce namenoma vključili v okvir svojih predstav.

Ko so elizabetinska gledališča izginila in so za igralske hiše, ki so zrasle konec sedemnajstega stoletja, izbrali nove oblike, je bil storjen korak naprej v uvajanju povsem novih odnosov med igralcem in gledalcem, čeravno so še lep čas veljali stari pogoji dela. Res, da je zdaj oder imel proscenijski lok in zaveso; del prizorišča pa je še segal v parter iz zastora niso kaj prida uporabljali. Nekateri gledalci so bili bližje izvajalcem, ker so sedeli v odskih ložah (kar pomeni isto višino kot oder); predvsem pa je ostala vsa hiša, tako oder kot avditorij, v glavnem razsvetljena. Če se je tedaj slikar v osemnajstem stoletju odločil, da naslika gledališko predstavo, je prikazal gledalce in igralce na odru, v polni luči. Gledališča v drugi polovici stoletja so postajala vse večja in večja in očitno je bilo, da se bo razdalja med izvajalci in njih opazovalci razširila; vendar sta oba elementa celo tedaj ostajala povezana v splošno celoto in pomen francoske besede *assistes*, ki se nanaša na obiskovanje predstav, je ostal še vedno v veljavi. Gledalci niso prišli samo gledat igre, ampak so v uprizoritvi tudi sodelovali.

Ko pa so se kasneje pojavili novi načini osvetljevanja, najprej plin in nato elektrika, se je med gledališko tradicijo, ki je vladala od grške antike, in tedanjim načinom igranja, pokazala ostra zarez: med igralcem in gledalcem so se porodili novi odnosi. Z novimi sredstvi je bilo mogoče luč urejati tako, kot dotlej še nikdar; temu ustrezno se je bilo kaj lahko preseliti v nam znane uprizoritvene navade, v katerih je oder jarko osvetljen, gledalci pa so potopljeni v poltemo in *gledajo* predstavo, namesto da bi v nji sodelovali. Rezultat tega je bil, da so se med obiskovalci gledališča pojavili popolnoma različni odnosi. V novem gledališkem svetu

»gledalci — in še posebej člani petičnega razreda, ki da jejo novice za ekstravagantne uprizoritve — niso več zahajali v gledališče v takem smislu kot njihovi predniki, ki so gledališko doživetje sprejemali s srcem in dušo, nedolžno in odprtih rok. Plačali so za zabavo, da ‚bi šli od sebe‘, ne pa vase. In rodilo se je takozvano kupčevanje s predstavami.«**

Ni treba posebej poudarjati očitnega dejstva, da tako eden od osnovnih elementov gledališke umetnosti, čigar pozitivni vpliv se je čvrsto zasidral v pretekle generacije, v naših dneh izginja v arhitektonski obliki, ki smo jo izbrali za naše gledališke hrame.

* J.B. Priestley: *Literature and Western Man* (1960)

** *Ibidem*.

2. Drugi faktor, ki količinsko določa daj-dam med izvajalcem in gledalcem, so veščine, ki jih zahtevamo od prvega. Dramski igralec si bo izmislil na odru nekaj novega, ne da bi s tem motil predstavo; plesalka v baletnem večeru bo brez vaje težko začela z novimi koraki, nepričakovan obrat pa bi v akrobatski točki bil lahko usoden. Tedaj pridemo do spoznanja, da je v gledališču vpliv občinstva na izvajalce odvisen od načina, s katerim se ti izvajalci izražajo. Če sledimo vrsti predstav s svinčnikom in z beležnico v roki, bomo najbrž zabeležili kup sprememb — tu malo daljši premor, tam za nianso drugačna kretnja, nižji nastavek glasu, premaknjen poudarek. Če gremo gledat dvajset zaporednih ponovitev istega baleta, se nam kaj takega ne bo primerilo; glede na dejstvo, da so plesalci izvrstno izurjeni, bodo opazni odmevi na čustvene reakcije občinstva izredno redki, verjetno pa jih sploh ne bo.

Kljub temu so baletni plesalci za prisrčno ali hladno občinstvo prav tako občutljivi kakor dramski igralci; tisti, ki se razumejo na balet, v vzdušju posameznih predstav ne bodo občutili razločka v plesu, marveč v kvaliteti ustvarjalne interpretacije. Spoznanje tega dejstva je v službi resnice, ki nas opozarja, da takrat, ko govorimo o opaznih razlikah med posameznimi dramskimi predstavami, usmerjamo svojo pozornost zgolj na otipljivo in fizično; razlike, ki jih ni mogoče izmeriti, so v resnici mnogo važnejše.

3. Ko razpravljamo o modernem gledališču, moramo seveda upoštevati še nadaljnje vidike. Lahko verjamemo, da v Shakespearovi gledališki hiši »režijski« slog ene uprizoritve tudi za las ni bil različen od druge. Dandanes se lestvica različnih slogov pne v neskončnost. Ta režiser bo morda nagovarjal igralce, naj izboljšujejo uprizoritev od večera do večera, drugi bo vztrajal pri čvrsto določeni odrski postavitvi in bo togotno zavračal vsako



Max Frisch: »Andorra«. V sredini Branko Miklavc kot Židovski oglednik in Janez Rohaček kot Vojak.



F. Dürrenmatt: »Fiziki«. Stefka Drolčeva kot Gospa dr. von Zahnd, Andrej Kurent kot Einstein in Marijan Hlastec kot Richard Voss.

spremembo. Enim bo vzor commedia dell'arte, drugim Stanislavskega Moskovsko umetniško gledališče s svojimi številnimi bleščicami ponovitvami; med njima je pisana pahljača različnih zamisli, od katerih slone nekatere zgolj na režiserjevem občutju, druge pa — kot je nedavno na široko publicirani Brechtov »kritični odnos do gledalčeve vloge« — temelje na bolj ali manj melenem filozofiranju.

Pričujoči bežni pregled nekaterih činiteljev, ki vplivajo na daj-dam v dramskem gledališču, nam bo morda pomagal pri opredelitvi, v koliko naj bo »sodelovanje občinstva« stimulirano in koliko lahko pripomore k učinkoviti in izraziti gledališki predstavi. Na splošno smemo reči, da tiči idealni delež v ravnovesju. Brez dvoma bo poskusu, da bi se izognili vsaki čvrstejši odrski postavitvi, zmerom botrovala nevarnost, da bi celotna prestava vzbudila vtis šarade. Tisti režiserji, ki z nekako negotovostjo govore o commedii dell'arte, bi radi pozabili ali prezrli dejstvo, da je bil v boljših italijanskih predstavah improvizacijski element zmerom združen z virtouzno izbrušeno veščino in da igralci niso imeli pisanih tekstov. Tako bo predstava z igralci, ki so vajeji vzajemnega ekshibicionizma in strokovnega artizma in ki temelji zgolj na zapisanem scenariju, neskončno daleč od, recimo, uprizoritve Johnsonove igre VSAK SE ZABAVA PO SVOJE, kjer izvajalcem zagotovo primanjkuje improvizacijske rutine in bi se vrinjeni odstavki najbrž topli z avtorjevim besedilom.

Pojavlja se še druga težava. Nekako pred štiridesetimi leti je ruski režiser Vladimir Meyerhold začel z vrsto poskusov, ki so bili vsi preračunani na poudarjeno »teatraličnost« gledališča in marsikje po svetu so v kasnejših desetletjih vzniknile kopije takih poskusov. Nekatere so povzročili resnični umetniški cilji, drugi pa so bili le cenena vulgarizacija. Na prvi pogled bi se zdelo, da taki

poskusi, tudi najbolj grobi, morajo imeti svojo vrednost v zblizevanju igralcev in gledalcev; nedavni zapiski J. L. Styana pa predstavljajo zanimiv seštevek njihovih bistvenih slabosti. »Uprizoritve«, pravi,

»ki so pripravljene tako, da ne pozabljamo, da smo v gledališču, zavoljo tega ne sežejo do živčnega jedra drame. Nasprotno, igralci, ki jim ni dopuščeno, da bi zlezli pod kožo svojih vlog, ki se mešajo med občinstvo in ki brez razlike uporabljajo avditorij kot prizorišče, imajo strogo omejeno uporabno vrednost. Take metode gledalca bolj odbijajo kot pa pritegujejo in bolj je verjetno, da se bodo gledališkega mehanizma ovedeli za ceno gledališke čustvene prepričljivosti.«

Če to drži, potem prav tako drži (očitno zaradi diametralno nasprotnih stališč), da so gledališki ideali skriti v Moskovskem hudožestvenem gledališču. Vsakdo pozna načela, ki jih je imel o gledališču Stanislavski in mnogi so imeli priliko, te zamisli videti uresničene. Če zaigrajo ruski igralci, vzgojeni v taki smeri, ČEŠNJEV VRT in STRIČKA VANJO, bosta uprizoritvi v svoji preciznosti brezhibni. Cutimo, da niti neznatna kretnja, niti najsubtilnejša sprememba glasu nista prepuščeni slučaju; preciznost, ki je malone enaka preciznosti baleta. Balet in dramska uprizoritev pa sta vse prej kot isto; oba pripadata gledališču, oba pa imata lastne odvojene vrednosti in svoje smostojne metode. Kljub temu, da dosežajo sčasoma določen razvoj, se zdi da se predstave Moskovskega hudožestvenega gledališča spreminjajo v film, da se približujejo pogojem slikarskega platna, kjer ostaja vse nespremenjeno in nespremenljivo.

Nedavno so bile (posebno v Združenih državah Amerike) gledališke zamisli, ki jih je razširjal Stanislavski precej slovesno uresničene v tisti »metodiki«, o kateri govore številni mladi igralci spoštljivo in s pritajenim dihom; vendar bo obveljala misel, da ti »metodiki« koračijo vstran od glavne gledališke ceste. Napak so se orientirali. Ni dvoma, da lahko iz »sistema« kot takega nastane kaj imenitnega; v tej imenitnosti pa je izgubljeno marsikaj, kar je za dramsko gledališče bistveno. Uprizoritve, ki zrastejo v intimnem vzdušju in zanje niso imeli mnogo vaj, lahko vzbudijo v občinstvu več prisrčnosti prav zavoljo pomanjkanja utrjenih oblik, prav zato, ker niso matematično precizne. Zatorej zveni paradoksalno, da bolj ko je predstava bleščeča in izbrušena, več možnosti je, da bo šla v nič njena bistvena gledališka kvaliteta. Če razmišljamo o gledališki umetnosti v odnosu do ostalih, so prizadevanja »metodikov« upravičena; če pa se poskušamo dokopati do tistih notranjih lastnosti, ki so lastne samo gledališki umetnosti, smo prisiljeni verjeti, da so taka snovanja (čevravnno izhajajoča iz pomembnih idealov) z resničnim gledališkim bistvom nezdržljiva in so ga slednjič zmožna tudi razničiti.

(Prevedel: D. T.)

BRENDAN BEHAN O SEBI

Rodil sem se 9. februarja 1923 v Dublinu na Holles Street. Prav ta čas je bil moj oče zaradi republikanske miselnosti zaprt v nekem taborišču, v katerem je bilo 10.000 jetnikov, med njimi tudi sedanji predsednik irske republike Sean T. O'Kelly. Vsa moja družina je bila strogo republikanska in vsi so aktivno delali na tem, da bi Irsko osvobodili stoletnega angleškega gospodstva. Od premnogh dobrih nacionalistov so se ločili v tem, da so bili doktrinarni republikanci. To so bili in to so še danes. Moj oče, Stephen Behan, je predsednik »Sindikata slikarjev in ladijskih pleskarjev« Irške. Materin brat, Peadar Kearney, je zložil »Vojakovo pesem«, sedanjo irsko narodno himno pa še druge revolucionarne pesmi. Tudi on je bil slikar in pleskar.

Kar zadeva religijo, je bila moja družina zmeraj katoliška in skrajno protiklerikalna. Kolikor vem, ni bilo v naši družini v nobeni generaciji nikoli nobenega duhovna, ne vem pa tudi, da bi kdaj kak član moje družine umrl brez duhovnika. Deo gratias.

Mojea očeta so 1922 izobčili iz cerkve, ker je bil republikanec, mene pa 1939; vendar se v katoliških deželah nihče ne obregne ob to — še najmanj pa duhovnik, če gre za to, da je treba koga poročiti ali pokopati. Jaz sem slab katolik — tako kakor tudi marsikateri mnogo večji umetniki. Vendar pa upam, da so informacije cerkve o onem svetu pravilnejše kakor njihovo mišljenje o tem svetu. Drugače bodo vsi, dobri in slabi, večno trpeli.

Zrasel sem v slumih severnega Dublina. Velike hiše, kjer je včasih cela družina prebivala v eni sami sobi. Mi pa smo imeli dva prostora: kuhinjo in zadajšnjo sobo. V kuhinji je bil velikanski štedilnik. Tam sta spala tudi oče in mati in vsakokratni dojenček — bilo nas je osem, sedem fantov in eno dekle — otroci pa smo spali v sobi, ki so jo od sprednje sobe ločila samo vrata. V tisti sobi je bil majhen bordel.

Za glavno početje v tej sobi se otroci nismo zanimali, a zabaval sem se nad pogovori, ki smo jim prav lahko prisluškovali, in nad petjem, kadar so bili pijani. In vse je bilo prav prijetno in domače v zimskih nočeh.

Hodil sem v šolo k francoskim sestram v North William Street — in to rad. Bil sem njihov ljubljeneec. Ko sem bil star enajst let, so me poslali h krščanskim bratom v North Circular Street — sovražil sem jih in oni so sovražili mene. Bili so kmečki sinovi in so se bali otrok iz stanovanjskih kasarn prav tako, kakor smo se mi bali njih. Menihi so me 1936 vrgli iz šole, in šel sem v strokovno šolo, učil sem se za soboslikarja. Že od svojega devetega leta sem bil v Fianna Eirann, to so republikanski skavti, in 1937 so me dodelili za kurirja k I. R. A. (Irska republikanska armada). 1939 so me v Liverpoolu prvokrat aretirali in obsodili na tri leta poboljševalnice, ker sem imel pri sebi razstrelivo. 1942 so me spustili, deportirali, pozneje pa me je vojaško sodišče v Dublinu zaradi poskusa umora dveh tajnih policistov obsodilo na štirinajst let. 1946 so me ob neki splošni amnestiji izpustili. Toda 1947 so me v Manchestru spet zaprli, ker sem nekemu moškemu Irske republikanske armade pomagal pobegniti iz ječe. Niso mogli dokazati, da bi obstajala kaka zveza med menoj in tem pobegom, zato so me obsodili na štiri mesece zaradi prestopka proti neki odredbi o izgonu.

Prvič sem prišel v Francijo 1947. V Parizu sem delal nekaj časa kot slikar in pleskar na letalski razstavi, na Gare des Invalides in v St. Gratien. Pred nedavnim sem imel disput na letališču Orly. V poročilih Paris-Presse in France-Soir sem bral, da sem rekel, da nočem umreti za Francijo. Saj tudi res ne bi hotel umreti ne za Francijo ne za Irsko niti sploh — če bi to bilo v moji moči; toda v teh poročilih so mi podtikali, da sem protifrancosko razpoložen. V resnici sem hotel povedati, da ne bi hotel umreti za Air-France. Jaz ljubim Francijo, ampak svojo Francijo. Republikansko Francijo. Jaz ljubim Irsko, republikansko Irsko.

Mnogo ljudi v Quartier Latin mi je seveda pomagalo — in naši irski rojaki: Morris Sincialr, njegova bratranca John in Sam Beckett in Mark Mortimer, ki poučuje na Britanskem inštitutu, pa tudi Claude Sarraut, če sem stradal. Ampak vsi ti so umetniki.

Kar zadevo pijačo, moram reči, da za mojih mladih let v časih stiske pijanstvo niso imeli za socialno sramoto. Če se je komu posrečilo se do sitega najesti, je to veljalo za junaštvo — če pa se je komu posrečilo napiti se, je to bila zrnaga.

(Prevod: M. G.)



Jože Zupan kot Möbius, Mihaela Novakova kot Sestra Marta, Vika Grilova kot Lina Rose in Aleksander Valič kot Misionar Rose v Dürrenmattovi komediji »Fiziki«.



F. Dürrenmatt: »Fiziki«. Jože Zupan kot Möbius in Helena Erjavčeva kot Sestra Monika Stettler.

BRENDAN BEHAN se je rodil leta 1923 na Irskem. Njegova mati je igrala v Abbey-Theatre, oče je nastopal v vaudevil-lu in neki stric je imel v Dublinu gledališče. Od četrtega do šestnajstega leta je Brendan hodil v gledališče vsak teden, medtem ko je imel svoj odrski debut ko mu je bilo deset let. S šestnajstim letom so ga poslali v reformirano šolo. V šoli in izven nje je vneta bral Seana O'Caseya, Jamesa Joycea in Dioma Boucicoulta. Čas med leti 1942 — 1946 in štiri mesece v letu 1947 je prebil v nekem zaporu na Irskem. Svoje prvo odrsko delo »THE LANDLADY« je napisal v ječi. Kasneje je napisal »THE QUARE FELLOW«, ki ga je v Londonu uprizorila Joan Littlewood, v New Yorku pa so delo igrali na Broadwayu. »BORSTAL BOY«, knjiga o njegovih doživetjih v ječi, se je pojavila tako v Angliji kot v Združenih državah. »TALEC« je ob krstni uprizoritvi v Londonu (Theatre Royal, oktobra 1958) doživel velik uspeh, kasneje pa je v Ameriki Louis Kronenberger uvrstil »TALCA« med deset najboljših odrskih del 1960/1961.

GLEDALIŠKI PORTRET FRANA ALBREHTA

Četudi ni bil ne igralec ne pisatelj dramskih besedil, je Fran Albreht vendarle eden tistih slovenskih kulturnih delavcev, ki so svoje delo kar najtesneje povezali z razvojem domačega gledališča v zadnjih petdesetih letih. Pero, ki je pisalo — tako se je pesnik kasneje sam izpovedal — »verze pričakovanja, nacioalnega in socialnega zanosa in boja, verze protesta«, je že v zgodnjih letih po prvi vojni zamenjal z manj poetičnim, pa še veliko ostrejšim: kritika in esejistika sta od tistega časa najbolj živo področje njegovega dela, dramska kritika in razmišljanja o gledališču pa so ga še posebej vabila.

Vrsto let po prvi vojni je držal zrcalo slovenski dramski umetnosti, bil ji je vrsto let oster in nepopustljiv sodnik, pa vendar vselej dober prijatelj in zvest zagovornik, trdno prepričan o zlatem zrnju resnice v sleherni svoji zapisani vrstici. Odtod živahne polemike, ki dopolnjujejo samo kritično delo, utemeljevanja in ugovori, ki skušajo s temperamentno besedo prepričati nasprotnika o že zapisanih stališčih. Tako je kot urednik Ljubljanskega Zvona in tudi že prej spremljal v tridesetih letih rast ljubljanskega teatra, ocenjeval je dramska dela in igralske stvaritve, posegal z razgibano besedo v sredo živih dogodkov, pa naj bi že šlo za literarno pravdo o »Veroniki Deseniški« ali za vroče prepire okrog vodenja gledališke hiše okrog 1927. leta, za Cankarja, h kateremu se je vselej rad vračal, za vprašanja repertoarja in umetniškega poslanstva dramskega gledališča ali za odnose med gledališčem in družbo, odnose, na katere je gledal vselej kot svoboden in neodvisen est, za Shakespeara, ki mu je bil vselej najzanesljivejše merilo vsakega gledališča ali pa za nove podobe evropske dramske književnosti, med katerimi je znal pogosto skrbno ločiti enodnevnice od vrednot, ki bodo trajne.

Ko so se vsi ti in taki problemi znova pokazali še vedno aktualni v razvoju našega gledališča po tej vojni, je Fran Albreht znova sedel v svoj recenzentski sedež v naših dramskih avditorijih. Z živim zanimanjem je spremljal korake nove slovenske drame, z nič manjšim pobude mladih slovenskih gledališč, ki so rasla zunaj prestolnice in se znova zapletal z gledališkimi ustvarjalci v spore o tem, kakšna naj bodo pota in kakšna podoba umetniškega odra v drugi polovici dvajsetega veka. Nemara je bil njegov estetski kriterij pri tem kdaj pa kdaj previsok, manj gledališki kakor literaren, vselej pa je razodeval trdno avtorjevo tezo in njegovo vero v resničnost te teze.

Ob teh kritičnih poročilih, polemičnih zapisih in razmišljanjih o vlogi gledališča v sodobnem svetu pa ne smemo pozabiti še na pomembne prispevek, ki ga je dal Albreht slovenskemu gledališču kot prevajalec. V vezani besedi in v vsakdanji govorici je preli v naš jezik dolgo vrsto mojstrov in svetovne književnosti, prevajal je »Edipa« in »Antigono«, Schillerja in Goetheja, Rostandove, Shawove, O'Neillove in Strindbergove drame, Jiráskove in Mrštikove. Ni pretirana trditve, ki je bila že zapisana o tej vrsti Albrehtovega dela: med prevajalci dramskih besedil mu gre med obema vojnama ob Župančiču prvo mesto.

In prav bo, če spomnimo ob koncu še na eno gledališko zaslugo Frana Albrehta, ki je šla že skorajda v pozabo: kot prvi predsednik ljudskega odbora se je dobro zavedal, da je eno samo gledališče za mesto, kakršno je in kakršno postaja Ljubljana, veliko premalo, zato

je dal pobudo za ustanovitev drugega poklicnega dramskega odra, Mestnega gledališča. Res je postala ta njegova misel resnica šele kasneje, ko že ni bil več ljubljanski župan, vendar bi ne bilo prav, ko bi jo za zmeraj pozabili: prav Fran Albreht je boter novemu dramskemu gledališču v našem mestu.



F. Dürrenmatt: »Fiziki«. Režija: Andrej Hieng, scena: arh. Sveta Jovanovič. Na sliki: Jože Zupan kot Möbius, Lojze Rozman kot Newton in Andrej Kurent kot Einstein.



Andrej Kurent kot Einstein, Jože Zupan kot Möbius, Lojze Rozman kot Newton in Stefka Drolčeva kot Dr. von Zahnd v Dürrenmattovi komediji »Fiziki«.

JANKO TRAVEN

OB OBLETNICI SMRTI

12. junija 1955 je pisal ravnateljici srbskega gledališkega muzeja: »Natanko se spomnim, da sem Vaše pismo še prebral, toda dan dva kasneje — v aprilu 1954 — se mi je pripetil tisti neverjetni dogodek, ki bi ga skoraj plačal z življenjem. Smrtno nevarno sem namreč zbolel. Danes ves tisti dogodek ni več neverjeten, če pomislim, kako sem v tistem času živel. Ker sem preveč delal in preveč kadil, sem dobil infarkt na srcu. Spričo naglega posredovanja (napadlo me je na poti v muzej blizu neke tovarniške ambulante, od koder so me z avtom brž zapeljali na interno kliniko) sem bil do neke mere rešen, da nisem pri prič umrl. Na kliniki sem negibno ležal šest tednov, potem pa doma še kakšnih šest mesecev. Žena je vneto skrbela zame in me rešila — steklo je precej časa in šele po enem letu sem se predzadnji mesec za silo vrnil v vsakdanje življenje.«

Se osem let po tem dogodku je trmasto vztrajalo upehano srce izjemnega slovenskega kulturnega delavca, ki je s skoraj nerazumljivo strastnostjo, recimo s kar sveto obsedenostjo zbiral do zadnjega lističa vse, kar je bilo v zvezi z življenjem in zgodovino slovenske gledališke, glasbene in celotne gibno izrazne umetnosti (drama, opera, balet, film). Še osem let je z vodnikovsko skromnostjo in s kranjsko zavestjo, da čez sedem let vse prav pride, nabiral grmado »zlahatnih trav, kadila in mire«, dokler ni prišel čas, ko je zgaran in osamljen in velikokrat nerazumljen in celo rahlo zasmehovan zgorel na nji in si ob tem zaslužil trajnega spominjanja.

Strmenje nad obsežnimi deli, ki jih je opravil, in občudovanje njegove tople podobe nas silita, da že zdaj — ko še vseskozi živo občutimo njegovo navzočnost in ko ob pregledovanju njegove dediščine iz dneva v dan ponavljamo njegovo ime in ko je šele delček iz dostropnih kupov gradiva stekel skoz tehtajoče roke uredjavca — poskušamo postaviti začasni spomenik njegove slave in njegovih zaslug.

Predvsem je priklical v življenje in postavil na noge Slovenski gledališki muzej. Bil je njegov vodja in edini nameščeneц več kot deset let. To pomeni, da je v nenehni napetosti čezmerno trošil bogate duševne in šibke telesne moči, saj se je moral spoprijemati z vsemi stvariteljskimi in organizacijskimi nalogami, za povrh pa še z bridkimi nadlogami administracije, s pogoni za dotacijami in večkrat s pehanjem za golj obstoj ustanove, s tekanjem in tipkanjem, z nošenjem in prekladanjem, s prahom in mrakom podstrešij — vse to z redkimi in predrdkimi poživili priznanj in zahval, vse to ob nenehnem iskanju časa in tihote za plodno znanstveno delo, ki naj bi ga kronala pri Matici že napovedana Zgodovina slovenskega gledališča v dveh delih, pa je njeno gradivo — na veliko škodo slovenskega gledališkega zgodovinopisja — moralo obležati v dveh nabito polnih zabojih.

Treba je ponoviti: ustanovil je gledališki muzej — zbral, znosil in zvozil je celotni material, ki je zdaj v posesti te ustanove. Tega pa je toliko, da ga doslej ni bilo mogoče niti natanko pregledati (dve do stropa natrpani sobi). Ob tem je skrbno bedel nad teatralijami v Mariboru, Trstu, Celju in povsod po Sloveniji.

»Zgodovina« in muzej sta ga nagnala v široko mrežo več ali manj neraziskanih problemov najrazličnejših gledaliških področij.

Skušal jih je razsvetliti s široko razpredenim dopisovanjem (nad 150 dopisovavcev). Razen tega ga v mnogih pismih najdemo kot zanesljivega informatorja znanstvenih delavcev (Boršnikova, Škerlj, Janež, J. Logar) pa tudi kot ljubeznivega mentorja mladih slavistov in študentov AIU in ne nazadnje kot prijateljskega svetovavca za gledališče vnetega fanta s Štajerskega, ki se je prijavil na RTV s témo »Vse o Danešu«.

S članki in študijami, raztresenimi po dnevnem časopisju, po gledaliških publikacijah in revijah je odkrival in osvetljeval življenje in delo gledaliških ljudi, risal zanimive reliefe posameznih gledaliških obdobij, njihova trenja in hotenja, zmage in poraze, zablode in rešitve. Še posebno vnet je bil za pionirsko obdobje čitalnic in Dramatičnega društva. Le njemu gre hvala za ohranitev prenekaterih portretov in profilov časa in ljudi, ki bi sicer za dolgo ali za zmeraj izginili s plačna naše gledališke zgodovine. S posebno vnemo je raziskoval zgodovino tržaškega gledališča, svoje živo razumevanje za bistvo gledališke kulture pa je dokazal z resnim obravnavanjem gledališkega amaterizma (med drugim Bovec, čitalnica v Rojanu, Kostanjevica na Dolenjskem, Obrtniško in Sentjakobsko gledališče, Jesenice itd.)

Živemu gledališču svojega časa je vestno pisal kroniko ter skrbno zbiral najrazličnejše dokaze o njegovem delovanju, njegove ustvarjalce pa tovariško spremljal na njihovi poti: predstavljal jih je občinstvu ob pomembnejših vlogah, ob osebnih in umetniških praznovanjih, poslavljaj se je od njih s toplimi spominskimi članki in s spoštljivo natančnostjo sprejemal v varstvo njihovo gledališko zapuščino (zapuščine Levarja, Bratine, Pregarca, Lipaha, Danilovih, Rijavca, Marije Vere).

Njegovih tiskanih člankov o gledališču je za nad 1030 petitnih strani. Naj omenimo vsaj nekaj problemov, ki jih je obravnaval: gledališka kritika, začetki slovenske opere, gledališke razstave in muzej Danilovo Malo gledališče, jugoslovanski gledališki problemi, moskovsko umetniško gledališče in Ljubljana, posebna serija razprav o prvih pojavih in nadaljnjem utrjevanju novih gledaliških idej in smeri ter tujih avtorjev na Slovenskem: Čehov in slovensko gledališče, Maksim Gorki in slovensko gledališče, Moliere in slovensko gledališče, B. Shaw, H. Ibsen, R. Tagore — in slovensko gledališče, ameriška dramatika in slovensko gledališče, Goldoni na Slovenskem in v slovenskem gledališču, Shakespeare in Zupančič, štirje prevodi Goethejevega Egmonta, Držić, Sterija in Krleža v slovenskem gledališču, slovenske gledališke stavbe, prve izvedbe najbolj znanih oper v slovenskem gledališču; portreti dramatikov: Kristan, Kreft, Jurčić, Kraigher, F. Kozak, Bor, Potrč, Pregelj, Meško, Golia, Remeč, Gangl, portreti kritikov: F. Vodnik, J. Kozak, Bartol, Koblar; portreti igravcev-režiserjev, dirigentov itd.: Verovšek, I. Borštnik in Zvonarjeva, Danilo in Avgusta Danilova, Daneš, Peček, M. Skrbinšek, Grom, družina Nigrinovih, Povhe, Daneš, Pregarc Kopač, Lipah, Razberger, Marija Vera, Nablocka, Kraljeva, Vida Juvanova, Jerman, Mira Danilova, Pfeifer, S. Potokar, Delak, Frane Milčinski, Polič, Švara, Kogoj, Jeraj, Zebre, Betetto, Šimenc, Janko, Rumpel itd. S posebno vnemo je raziskoval uprizoritve Cankarja: Kralj na Betajnovi v Trstu 1908, Za narodov blagor 1901 in 1906, Pohujšanje, Cankarjeva prošnja za mesto gledališkega ravnatelja v Ljubljani, Cankar in Krleža. Skoda, da ni utegnil dokončati dveh zanimivih razprav, ki jih je že objubil za Zbornik muzeja pozorišne umetnosti v Beogradu: Vela Nigrinova v času od prvih vlog v Ljubljani do odhoda v Beograd in Gledališki stiki med Ljubljano in Beogradom. Skrbnejšega in spo-

štijvejšega kronista gledališkega življenja na Slovenskem ne bomo več imeli.

Toda vsega ni utegnil objaviti — ostalo je v njegovi zapuščini, v glavnem na manjših, s svinčnikom pisanih listih.

Skrb za popolnost »Zgodovine« in muzeja ga je vpregla v ubijajoče sodelovanje, pripravljanje in aranžiranje številnih gledaliških razstav doma in na tujem. Sodeloval je že pri tretji gledališki razstavi v Ljubljani (Drama 1949), novembra 1952 pa je ob ustanovitvi Slovenskega gledališkega muzeja odprl prvo stalno gledališko razstavo v tesnih muzejskih prostorih. (Obe razstavi sobi sta bili kasneje muzeju odvzeti.) 1953 je sodeloval na razstavi ob proslavi M. Križe v Hrvatskem narodnem gledališču; 1954 ravno tam ob štiridesetletnici umetniškega dela dr. Branka Gavelle, ko je bilo treba prikazati njegov delež pri rasti slovenskega gledališča pred 1941 in po 1945; tudi 1954 in prav tam ob proslavi stoletnice smrti Vatroslava Lisinskega. 1955 se je udeleževal priprav za razstavo amaterskih gledališč ob III. kongresu Ljudske prosvete Slovenije, a do razstave ni prišlo, hkrati pa je izbral gradivo za razstavo jugoslovanske gledališke umetnosti v New Yorku (december 1954, januar 1955) in Dubrovniku (poleti 1955) in za »Evropsko gledališko razstavo« na Dunaju (od 20. IX. do 5. XII.). V letu 1956 je pripravil Linhartovo razstavo (december 1956, januar 1957 v spodnjih prostorih Moderne galerije) in malo razstavo o razvoju slovenske Drame, o uprizoritvah del I. Cankarja in o partizanskem gledališču, ki je spremljala Dramo na gostovanju s Hlapci v Parizu. 1957 leta je poslal propagandni in razstavni material in Passau (ob gostovanju ljubljanske Opere), fotografske posnetke v Ljubljani izvedenih Janáčkovih oper na Janáčkovo razstavo v Brno ter fotografije za rusko gledališko razstavo v Prago. Tudi leto 1958 mu ni dalo do sape: v majniku je bila odprta Cankarjeva razstava na Vrhniki, v juniju v Drami razstava z naslovom Shakespeare v angleškem gledališču, takoj nato ga je klical Novi Sad za razstavo o Vojnoviću. 1959. leta je poslal v Zagreb prispevek za slavnostno razstavo ob 25-letnici umetniškega dela Ivana Franca, pomagal angleškemu gledališkemu zgodovinarju Harryju Beardu pri razstavi slik o uprizoritvah Ukročene trmoglavke in s slovenskim deležem dopolnil Držičevo razstavo na IV. pozorju, ki je bila najprej v Zagrebu, po Novem Sadu pa še v Sarajevu. Leto 1960 je — poleg prispevka za gledališko razstavo v Kragujevcu ob 125-letnici gledališča Joakima Vujića — potekalo v znamenju priprav za veliko gledališko razstavo ob 100-letnici poklicnih jugoslovanskih gledališč, ki je spomladi 1961 (od 21.—30. III.) priromala v Ljubljano (paviljon »Jurček«). Za 1. maj 1961 je v izložbah palače Slavije v Ljubljani prikazal enoletno delo slovenskih poklicnih in nekaterih amaterskih (Jesenice, Tolmin, Nova Gorica, Ptuj) gledališč, še v istem mesecu pa je nabral material za razstavo o priliki Glasbenega bienala v Zagrebu. In čeprav so mu tekli zadnji meseci življenja, ni mogel počivati: obsedla ga je ideja o občasnih miniaturnih muzejskih razstavah, pa čeprav — ker drugod ni dobil prostora — samo v dveh vitrinah v Drami; prvi je bil na vrsti Flinžgar, drugi naj bi bil L. N. Tolstoj.

Srečanja na razstavah in gledaliških slavjih je izkoriščal za odpiranje in reševanje vprašanj, ki zadevajo gledališko arhivistiko in zgodovino (v Novem Sadu 1957 in v Dubrovniku 1961). Bil je med pobudniki za ustanovitev društva za gledališka raziskavanja.

Pionirsko delo pa je opravil tudi na področju slovenske filmske zgodovine z obširno razpravo »Zgodovina slovenske kinematografije«, ki je skozi tri leta izhajala v Filmskem vestniku — žal ne do konca,

ker je uredništvo nadaljnje objavljanje ustavilo. France Brenk je pravilno ocenil njen pomen: »Vaša zgodovina kinematografije je pomembno delo, žal, da ga niste mogli in ne smeli zaključiti. Še vedno upam, da boste to storili in da boste prav s tem naredili največjo uslugo stvári slovenskega filma. Vi in nihče drug pri nas ne razpolaga s tako bogatim gradivom in s tako živimi spominii« (pismo Travnu — 30. XII. 1960). Klicali so ga tudi k sodelovanju v Nacionalno komisijo za zgodovinska raziskavanja pri Jugoslovanski kinoteki (1959).

Zgornji sestavek noče biti več kot samo skromna vzpodbuda za temeljito študijo o njem. V kratkem letu po njegovi smrti namreč še ni bilo mogoče niti odkriti, kaj šele oceniti vseh njegovih iskanj in dognanj. Popolnoma jasno pa je že zdaj, da bo njegovo delo ostalo eno izmed izhodišč in temeljev vseh raziskav na področju slovenske gledališke zgodovine.

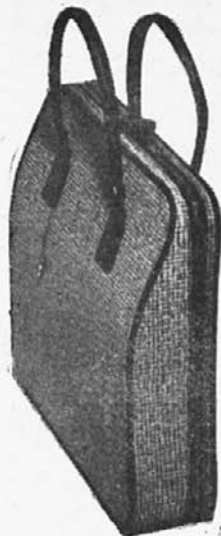
Mirko Mahnič



EXPORT
IMPORT

L J U B L J A N A
MIKLOSICEVA C. 18
J u g o s l a v i j a

Kože, usnje, čevlji, galanterija, umetno usnje, ščetine, dlake, gumirana žilna, krzna, kožni in usnjeni odpadki, industrijske maščobe, strojila in pomožna sredstva



M-1



TOVARNA

PISALNIH

STROJEV

LJUBLJANA



mali počovalni
strojček za
individualno delo
doma ali na
potovanjih, je
vsakomur
najboljši
spremljevalec.

COSMOS

INOZEMSKA ZASTOPSTVA
LJUBLJANA, Celovška cesta 34, telefon 33-351
KONSIGNACIJSKA SKLADIŠČA — SERVIS

S ortopedija in tehnična oprema za zdravstvo
LJUBLJANA, LINHARTOVA 47/a — TELEFON 31-364

O izdelujemo vse vrste ortopedskih pripomočkov in bandaž za
vojne invalide, invalide socialnega zavarovanja, predmete za
tehnično opremo za zdravstvo (invalidske in bolniške vozičke),
Č izdelke iz plastičnih mas, finomehانيčne izdelke in ginekološke
kolposkope. Zaradi odvzemanja mer za lahke bandaže je ob
delavnikih, razen sobote, uvedena redna popoldanska dežurna
služba, in sicer od 15.—18. ure.

A »S O Č A« ortopedija in tehnična oprema za zdravstvo, Ljub-
ljana, Linhartova 47/a Vam nudi svoje usluge in
kvalitetne izdelke

ELEKTRONABAVA

Podjetje za uvoz elektroopreme
in elektromateriala, nakup in prodaja
proizvodov elektroindustrije FLRJ

LJUBLJANA, RESLJEVA 18-II

Telefon: 31-058, 31-059

Telegram: Elektronabava, Ljubljana

Skladišče: Črnuče tel. 382-172

dobavlja ves električni material iz uvoza in domačega trga

tiskarna
toneta tomšiča

LJUBLJANA

GREGORČIČEVA 25 a

Telefoni: 20-553

22-990

22-940

ZAVAROVALNA SKUPNOST ZA LRS

V LJUBLJANI — MIKLOSICEVA 19

TEL. 33-822



PROTI IZCRPANOSTI

gelée
royale

melbrosin
ZA REKONVALESCENTE

zavod za čebelarstvo LJUBLJANA

TURISTIČNO IN AVTOBUSNO PODJETJE

KOMPAS

VAS VABI

na prvomajske izlete:

6-dnevni kombinirani izlet z avtobusom in vlakom v

FIRENZE — RIM — NEAPELJ

6-dnevni avtobusni izlet

PO TREH DRŽAVAH (Avstrija — Švica — Italija)

5-dnevni avtobusni izlet v **PRAGO**

in na 2- in 3-dnevne avtobusne izlete po domovini:

na Plitvička jezera, po Istri, na Pohorje, po Gorenj-

ski in v **BEOGRAD**

Prijave sprejemajo vse poslovalnice KOMPASA, kjer zahtevajte informacije in programe izletov.

Trgovsko podjetje na veliko in malo v LJUBLJANI

Slovenijašport

**Dobra kvaliteta
— zmerne cene**

S POSLOVALNICAMI V MARIBORU, KRANJU, CELJU, JESENICAH VAM NUDI V VELIKI IZBIRI SPORTNO IN TELOVADNO ORODJE, CAMPING OPREMO, SMUČARSKO OPREMO, OPREMO ZA PODVODNI RIBOLOV, DVOKOLESA, SPORTNO OBUTEV IN OBLAČILA TER DRUGE SPORTNE REKVIZITE

**Oglejte si
bogate zaloge
v vseh
poslovalnicah**

SAVA

**SPLOŠNO
GRADBENO
PODJETJE**

JESENICE — tel. 317

**gradi vse vrste gradenj
Priporoča se investitorjem!**



**LESNO
INDUSTRIJSKO PODJETJE
BLED**

IZDELKI:

ZAGANI LES SMREKE — JELKE ~ RESONANČNI —
AVIONSKI LES ~ VEZANE PLOŠČE ZA GRADBENI-
ŠTVO ~ VEZANI LES ~ LADIJSKI POD ~ OPAŽI
VSEH VRST ~ STROPNE IN STENSKÉ OBLOGE ~
LAMELIRANA GLADKA VRATA ~ STREŠNE KON-
STRUKCIJE ~ PANEL PLOŠČE ~ SREDICE ~ LESNA
VOLNA ~ LESNE VRVI ~ LESNA MOKA ~ LESNA
EMBALAZA VSEH VRST ~ ČEBELNI PANJI

INTERTRANS-GLOBUS

Mednarodna špedicija, transporti in skladišča,
Ljubljana, Smartinska cesta št. 152/a.

Telefon - hišna centrala 33-662 - Teleprinter 03107

Opravlja: vse špedicijske usluge v zvezi s tuzemsko in mednarodno blagovno menjavo, vse carinske posle pri uvozu in izvozu pošilk, pregled blaga, prevoz blaga, sejemske usluge z lastno mehanizacijo, nakladanje, prekladanje, skladišči, hrani in zavaruje blago. Interesenti, zahtevajte informacije in ponudbe od centralne podjetja in podružnic: Beograd, Zagreb, Reka, Celje, Jesenice, Koper, Nova Gorica, Sežana, Novi Sad, Subotica.

O solidnosti opravljenih uslug se boste sami prepričali.

LESNINA LJUBLJANA

nudi sodobno in kvalitetno pohištvo vseh vrst: spalnice, kuhinjsko opremo, kombinirane sobe, šolsko pohištvo, delovne kabinete, gostinsko pohištvo, lesno galanterijo in drugo.

Glede opreme vsakovrstnih notranjih prostorov se obračajte vedno na renomirano podjetje LESNINA LJUBLJANA, ki vam je vedno na razpolago s pojasnili in nasveti.

LESNINA LJUBLJANA — CENTRALA ZA FLRJ
LJUBLJANA, TITOVA 97

PODJETJE ZA PROMET S FARMACEVTSKIM MATERIALOM

KEMOFARMACIJA

LJUBLJANA, METELKOVA UL. 7 — poštni predal 143

Telefoni: h. c. 32-333, direktor 30-729

Brzjav: Kemofarmacija, Ljubljana

Tekoči račun pri NB 600-11/1-221

Trguje na debelo in uvaža za svoj in tuj račun:

Sanitetni material, farmacevtske in laboratorijske kemikalije, tipizirana zdravila, obvezilni material, higienska kozmetična sredstva, serume in vakcine, galenske in dietetske preparate, kozmetiko in vse medicinske artikle.

V lastnem laboratoriju analizira zdravila in pripravlja galenske preparate.

POSLUŽITE SE ODLIČNIH PROIZVODOV PODJETJA

tovarne bonbonov,

čokolade

in peciva

v Ljubljani

šumi

Nad kvaliteto naših proizvodov
ne boste nikdar razočarani!

Delo 6.6.63

DRŽAVNA

**ZALOŽBA
SLOVENIJE**

JE VKLJUČILA V SVOJ ZALOŽNIŠKI
PROGRAM NOVO KNJIŽNO ZBIRKO

BIOGRAFIJE

V ZBIRKI BODO IZHAJALI KVALITETNI BIOGRAFSKI ROMANI, KI BODO POSREDOVALI ŽIVLJENJSKO POT IN DUHOVNO PODOBO SLAVNIH OSEBNOSTI. PRVI KNJIGI NOVE ZBIRKE BOSTA IZŠLI ŽE LETOS. V PRVI SERIJI SO NA PROGRAMU NASLEDNJA DELA:

- ILKA VASTE: ROMAN O PRESERNU
- KLAUS MANN: SYMPHONIE PATHE-
TIQUE (ROMAN O CAJKOVSKEM)
- HERMAN KESTEN: CASANOVA
- LEONID GROSSMAN: DOSTOJEVSKI

ŠTIRJE ROMANI BODO IMELI Približno 1600 strani.
CENA: PLATNO 6000 DIN (12 MESEČNIH OBROKOV PO 500 DIN), POLUSNJE 7200 DIN (12 OBROKOV PO 600 DIN). CENA IN UGODNOST OBROČNEGA PLACEVANJA VELJA LE ZA REDNE NAROČNIKE ZBIRKE. V KNJIGARNAH BO CENA POSAMEZNYM KNJIGAM ZA 25% DO 30% VIŠJA. NAROCILA SPREJEMA

**DRŽAVNA ZALOŽBA SLOVENIJE,
LJUBLJANA, MESTNI TRG 26**