

Poštnina plačana v gotovini



GLEDALIŠKI LIST

1954-55

DRAMA

Štev. 4

BERNARD SHAW:

CANDIDA

PREMIERA V ČETRTEK, 25. NOVEMBRA 1954

BERNARD SHAW
C A N D I D A

Misterij

Z angleškega prevedel **Janko Moder**

Režiser: **Vladimir Skrbinšek**

Scena: **Niko Matul — Mile Korun**

Akad. slikar kostumov: **Alenka Bartl-Serša**

James Mavor Morell, pastor	Stane Potokar
Candida, njegova žena	Mileva Ukmarjeva
Proserpine Garnettova, pastorjeva zasebna tajnica	Helena Erjavčeva
Alexander Mill, duhovnik	Drago Makuc
Burgess, Candidin oče	Pavle Kovič
Eugene Marchbanks, mlad pesnik	{ Andrej Kurent Branko Miklavc

Kostume izdelala gledališka krojačnica pod vodstvom

Cvete Galetove in Jožeta Novaka

Inspicijent: **Marijan Benedičič**

Odrski mojster: **Vinko Rotar**

Razsvetljava: **Vili Lavrenčič**

Masker in lasuljar: **Ante Cekić**

GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

1954-55

DRAMA

Štev. 4

DR. BRATKO KREFT:

SHAWOV MISTERIJ O LJUBEZNI

»Candida« zavzema posebno mesto v vsem Shawovem delu. Na prvi pogled se zdi, da je najmanj shawovska. Zato nemara marsikoga zapelje, da ga vzame skoz in skoz resno. Sicer pravi nekje Shaw, da se je vse življenje boril za to, da bi družba njega in njegovo delo vzela resno, ker misli najbolj resno takrat, kadar ga jemljejo najbolj komedijsko. Brez tega contradictio in adiecto tudi »Candida« ni. Shaw je tipičen tezni dramatik, podobno kot Aristofan, komediograf, ki hoče bolj ali manj prikrito v vsakem svojem dramatskem delu povedati tudi nekaj svojih misli. Seveda stori to včasih zelo zvito in zavito v klobčič svoje vzvišene in visokomerne ironije, s katero ni nikoli varčeval in prizanašal ne na levo ne na desno.

Igro »Candido« je sam krstil za misterij. Vsebina in ves potek dejanja z značaji oseb pa priča, da gre pravzaprav za komedijo o ljubezni in urejenem meščanskem zakonu. O resnici in laži v zakonu, o romantični ljubezni mladega, nadobudnega pesnika Marchbanksa in krščansko-socialističnega reformatorja ter izvrstnega pridigarja, pastorja anglikanske cerkve Morella, ki oba, vsak po svoje, ljubita Candido Bugess. Shawovski paradoks je v tem, da je v tem trikotu Candida najbolj realna po svojih nazorih in končnem sklepu, ko se kljub temu, da je tudi njo sprva zavrtelo svirilenje mladega pesnika, ker ji je poleg silno zaposlenega moža postalo dolgočas, vendarle odloči za svojega reformatorja in pridigarja.

Shawov vzornik in učitelj Ibsen je v drugi polovici prejšnjega stoletja z »Noro« silno razburil konservativni in zelotski meščanski svet, ker njegova Nora na koncu drame zapusti moža in otroke. Ta, za takratno uradno družbo nenavadni in nezaslišani, čeprav v življenju tudi že takrat pogosti korak emancipirane žene, je tako razburjal družbo in cenzuro, da so marsikje nekaj časa prepovedovali uprizarjanje »Nore«. Tudi gledališki svet, ki je zmeraj rajši konservativen kot pa revolucionaren, se ni nič kaj junaško vedel in neka igralka je Ibsena celo pregovorila, da je zanj napisal nov konec: Nora, ki se je že poslovila od moža, se nekaj hipov na to vrne v naročje svoje družine. Toda ta konec je za »Noro« nemogoč, nelogičen. Z njim se prekliče vse, zaradi česar je bila sploh napisana. Ibsen je seveda ostal pri prvotnem koncu, čeprav je v prilogi objavil tudi drugega — vsekakor iz merkantilnih in ne umetniških razlogov. Z drugim koncem se spremeni »Nora« v ganljivo, solzavo sladko meščansko igro, medtem ko je s svojim pravim koncem, s svojim izhodom izrekla protest vsaj zoper laži v sebi in v zakonu, če ne že tudi zoper laži v družbi sami.

Iz vse Ibsenove dramatike, ki bi jo nekateri danes radi kar tako z levo roko odpravili in vrgli med staro brložje, ni težko spoznati, kako se je Ibsen vse življenje mučil z osebnimi, z etičnimi in družbenimi vprašanji. V mladosti precej revolucionaren duh, ki je simpatiziral celo z madžarsko revolucijo, se je kasneje zapletel v štrene meščanske družbe, iz katere ni več našel izhoda. Zato si je prizadeval, da bi jo poboljšal, ko ji je s poštenim, zaradi brezizhodnosti pa naravnost tragično resnim zanosom in ogorčenjem kazal njeno moralno pokvarjeno obličje, predvsem pa njene družabne in družbene laži. Za njegovo resnobo se skriva silna osebna grenkoba. Usodno zanj je bilo, ker ni imel humorja. To je ena izmed osnovnih razlik med njim in njegovim učencem ter naslednikom Shawom, ki ima humorja v izobilju. Z njim in z dialektiko, ki se je v veliki meri učil pri Marxu, si je pomagal, da se v blodnjakih meščanske družbe ni izgubil in da je mogel iti v svoji kritiki meščanske družbe dalje kot Ibsen. Zadnji si ni mogel izmisliti likvidacije meščanske družbe, Shaw pa jo je zavestno iskal in pripravljal. In vendar je tudi Ibsen nehoti in nezavedno delal isto. S svojo družbeno kritiko je žagal vejo družbenega drevesa, na kateri je sedel sam, kar so zapisali že o ruskih kritičnih realistih 19. stoletja. Nič manj pa ne velja to tudi za zahodni kritični realizem od Ibsena in Zolaja do Flauberta, Strindberga, Hauptmanna, Tolstoja, Dostojevskega — sploh za celo plejado, ki je ustvarila velika dela kritičnega realizma in naturalizma.

Shaw je s strastjo iskal protislovja v družbenem in intimnem življenju. Ibsenov učenec in hkrati eden izmed njegovih najuglednejših in najbistrejših oboževalcev ter naslednikov jih je naravnost z aristofansko ironijo in duhovito hudomušnostjo razkrinkaval in vse tisto, kar se je Ibsenu zdelo v meščanski družbi nedotakljivo in sveto, postavil prav tako v žarko luč svojih komedijskih in satiričnih reflektorjev.

Njegova »Candida« pa kakor da se mu je hotela nekje izmuzniti. Ali je res to misterij v smislu in pojmu, kakor ga pozna klasična dramaturgija? Shaw je rad prevračal pojme in pri tem celo razvrednotil marsikakšno spoštovano vrednoto, čepav je nekje v njegovem satiričnem podtonu vendarle tendenca po nečem pozitivnem, kajti Shaw kljub kritičnosti in »nihilizmu« ni izgubil nikoli vere v človeka in napredek.

Konflikt med trikotom v »Candidi« je nov po obdelavi, po oblikovanju značajev glavnih oseb. Candida ima v prvem in drugem dejanju vse pogoje, da bi se mogla do brezupja zaljubiti v Marchbanksa in postati nezvesta, toda ko naj pride do odločitve, jo Shaw premeteno zasuče nazaj v zakon in to tako prepričljivo in hkrati tako realistično, da verjamemo Candidi in — Shawu — kljub ironičnemu podtonu, ki ga vendarle pozoren sluh sliši. Toda, ali je takšen zaključek res le Shawov, tendenca njegove teze, ali ni v resnici tendenca življenjskega, če hočete konservativnega družbenega realizma? Naposled, ali ni ravno Candidin realizem (ki je nekje matematičen, računski, trezen in razumski) simpatičen in prepričljiv? Ibsenov drugi konec »Nore«, ki je podoben koncu Shawove »Candide«, ni prepričljiv, ker ni elementaren in organski, Candidin sklep, ko se naj odloči ali za moža ali za gorečega pesnika in zaljubljenca, pa je prepričljiv prav zaradi primeska Shawove ironije in satiričnih prizvokov na eni strani, na drugi pa po natančnosti Candidi-

nega realističnega računa, ki je hkrati za tistega, ki ne more prebiti brez moralnega poudarka, etičen! Zadoščeno je vsem, tudi Shawu, ki se nekje v ozadju smehlja in se praska po svoji satirski bradi!

Shaw se je vse življenje izogibal romantike, sentimentalnosti in vseh zvrsti ganljive književnosti, ki je bila v njegovi mladosti in v začetku njegovega javnega dela, v viktorijanski dobi, tako zelo modna v angleški družbi in literaturi. Bil je strasten nasprotnik vsakršnega meščanskega bidermajerstva, ki mu je zaradi pretirane idiličnosti in lažnega, varljivega sentimentalizma vzbudil življenjski odpor zoper čustvenost sploh. Zato se je zmeraj rajši zatekel v svet razuma, humorja in satire! V »Candidi« pa kakor da se nekje lovi, kakor da mu je vendarle huda predla okrog srca, ko je oblikoval probleme tega trikota in značaje njegovih članov. Tako pristno zvenijo lirčne strune v tem njegovem misteriju! In tudi so zares pristne!

In vendar ga ne smemo razumeti v tradicionalnem smislu, kajti ta misterij je vendarle shawovski, komedijski — hkrati pa zaradi realistične treznosti niti ni misterij — marveč sklep razumske premišljenosti, ki pa jo ima le — Candida! Prav v tem je velik čar, pa tudi tisti misterij, kakor ga pojmuje Shaw. Ljubezen ni samo misterij tragičnih Romeov in Julij, Fedre, Nore, Lulu (Wedekind), Strindbergovega »Smrtnega plesa« in mnogih drugih, marveč je lahko tudi komedijski misterij — »misterij« srečnega konca, ki pa ni happy-end ameriških filmov in bulvarske dramatike, marveč globok in pretresljiv sklep žene, ki se ni dala zapeljati od nadobudnih sanj in pesmi mladega Marchbanksa, niti ne od reformatorskih govorov in pridig svojega moža, marveč sledi le svojemu realističnemu razumu, ki pa je hkrati instinkt življenja in njenega značaja — vsaj v okviru te komedije in družbe, ki nam jo Shaw predstavlja. Krilati Amor, ki je sicer Candido zadel s svojo puščico, je ni niti zlomil niti zavedel na svoja svobodna, a spolzka pota! Ali naj bo torej »Candida« Shawov zagovor konservativizma? Ne! Tudi to ne! Je le zagovor družbeno-življenjske stvarnosti, ki ni niti zgolj meščanska, marveč je prav tako lahko socialistična, in sicer v trenutku, ko postane socializem prevladujoča oblika v državi in družbi. Vsaka družbena formacija si prizadeva, da se po revoluciji ohrani, kar ne pomeni nič drugega, kot to, da se hoče »konservirati«, in postane zato tudi nujno marsikje konservativna. Eden izmed temeljev družbe, vsaj v današnjem času, je še zmeraj družina. Bilo je dovolj prilike, da smo mogli v Sovjetski zvezi (pa tudi pri nas) opazovati razvoj iz revolucijske svobodnosti v ljubezni, ki jo je oznanjala tako imenovana »teorija o kozarcu« vode, na katero je že Lenin reagiral v svojih razgovorih s Klaro Zetkin in se tako kot državnik in sociolog dotaknil tudi vprašanj svobodne ljubezni, ki jih je literarno (med drugimi) orisala Kolontajeva v nekoč strastno brani in oboževani knjigi »Pota ljubezni« — razvoj od medvladja do trenutka, ko je tudi socialistična oblast kanonizirala družino in omejila svobodnost ljubezni! Shaw je ne omenja s stališča kakšne svoje osebne tendence, marveč dokazuje po Candidi, da je to tendenca družbe in življenja — tendenca, ki je hkrati zakon, hkrati tisti kategorični imperativ, ki mu mora Candida slediti v trenutku, ko je položaj premislila, preračunala in — spoznala! Ker odloča po spoznanju tega

realizma, ni le značajna, marveč ravna tudi etično. Nemoralna bi bila, če bi po svojih končnih spoznanjih ravnala drugače in šla z Marchbanksom, ker bi dejansko ne sledila več ne svoji vesti: ne razumu niti sicer mikavnemu, a zelo spodrsljivemu erotičnemu gonu, ki bi se nedvomno ob toliko mlajšem Marchbanksu kaj hitro spremenil v razočaranje, če ne celo v strindbergovsko mržnjo zakoncev.

Saj je protislovje v vsem tem, kar prikazuje Shaw, toda življenje se sestoji tudi iz takšnih protislovij, iz takšne dialektične teze in antiteze, ki pa ne rodi le tragične, marveč tudi konservativne sinteze. Mislim, da Alfred Kerr ni imel prav, ko se je zaradi »Candide« pred davnimi desetletji precej surovo ponorčeval iz Shawa, očitajoč mu ta misterij, kakor da je Shaw v njem sebi nezvest! Res je, da ni zlepa v nobenem drugem njegovem delu toliko idiličnosti, lirizma in čustvenosti kakor v »Candidi«, toda s tem še ni rečeno, da je to »pièce larmoyante«. Prav nasprotno! Shaw ne zanikava mikavnosti ljubezni in trikota, kateremu je bulvarska dramatika posvetila že toliko del, ki so v tisočih predstavah šla in hodijo po svetovnih odrih in kinematografih. Toda kakor vse, je tudi ta mikavnost, zlasti pa njena trajnost zelo relativna! In to pove Candida na koncu zadnjega dejanja sicer razumsko, hkrati pa shawovsko poetično, ko predloči Marchbanksu, kako bi bilo z njima čez dvanajst, čez dvainštirideset let, ko bi njemu bilo trideset, njej petinštirideset, njemu šestdeset, njej pa petinsedemdeset let! Brezobziren račun življenja, ki prepričuje oba, pa tudi gledalca! Hkrati pa dokazuje, kako more biti ženska pri svoji kritičnosti, ki je Candidi v značaju, treznejša in pametnejša od moškega, čeprav se tako samoljubno rad ponaša s svojo razumnostjo. Zato je Candida nekje tudi odpor in kritika moške samoljubnosti. Tudi to je del ljubezenskega »misterija«, ki ga Shaw prikazuje v svojem delu, v katerem postavlja ostro drug nasproti drugemu romantiko in realizem, ljubimko in ženo, ki ni le mati, marveč je materinska tudi možu in naposled tudi Marchbanksu! Toda to še ni vse! Sama protislovja — torej: misterij! Toda Shawov in shawovski misterij. In naposled, da bomo prišli do Shawovega paradoksa: ali ni vse to tudi življenjsko resnično, čeprav ne bi radi verjeli? Čeprav bi nam nemara bolj ugajala romantična Candidina pot s pesnikom!?

A moramo verjeti! Pa ne le zaradi Shawa! Zaradi tistega misterija, ki se skriva v osebnem in družbenem življenju in ki ni nič drugega, kakor tista brezobzirna življenjska dialektika, ki po starem reku »Človek obrača, bog pa obrne«, preobrača vse in sklepa sinteze tudi mimo človekove svobodne volje. Shaw je napisal igro, ki govori o enem in drugem — o Nori in Candidi, o romantični svobodni ljubezni in o realizmu v ljubezni, o zakonu in družini, čeprav pokaže le svojevrstno podobo poti iz romantične ljubezni med starejšo, v zakonu zanemarjano žensko, in mladega pesnika v zakonski in družinski pristan. Candida je odkrita: čeprav se prvi hip pred koncem nagiblje k bidermajerski požrtvovalnosti in usmiljenju do moža, pove naposled tudi to, da je tudi zanj bolj varno v pastorjevem zakonu kakor pa v nesigurnem svetu pesnika, ki je poleg vsega še petnajst let mlajši od nje!

JANKO TRAVEN:

GEORG BERNARD SHAW IN SLOVENSKO GLEDALIŠČE

Natanko leta 1892, ko so v enem londonskih gledališč zaigrali prvo predstavo Shawove igre so v Ljubljani odprli s slovensko predstavo Jurčičeve »Veronike Deseniške« deželno gledališče, ki so se ga šele pozneje po težkih bojih polastili Slovenci izključno za namene svojega gledališča. Če že hočemo podčrtati časovne razdalje, ki so ločevale Shawove gledališke začetke od prvih stopinj gledališke kulture pri Slovencih — tega evropskega naroda zamudnika v popolnem smislu —, naj mimogrede opomnimo, da se Shawu

njegov pozni vdor v slovensko gledališče ni posrečil v tem gledališkem poslopju, ampak je moral počakati, da se je poprej zrušila habsburška monarhija in da je mogel vdreti v sosedno gledališko poslopje. Toda tega duhovitega paradoksista irskega porekla in angleške besede so čakali v slovenski gledališki in slovstveni kulturi še taki paradoksi, da bi v nasprotnem primeru ta člančič sploh ne bil napisan.

Domnevam, da potrpežljivi bralec teh zapiskov ve kaj več o Shawovem



Dramatik G. B. Shaw s svojo ženo Šarloto (na sliki levo), 20 let mlajšo od njega, na Brionih poleti 1929. Shaw je po svoji 70-letnici obiskal tudi Dalmacijo in Cetinje in se je o lepoti naših krajev izrazil izredno laskavo in pohvalno za vso Jugoslavijo

življenju in početnem slovstvenem delu ter da je morda celo poučen, da je bil Shaw navzlic temu, da je kmalu pisal romane in gledališka poročila, zaposlen v komunalni službi — dokaj malo znano, važno dejstvo — in da je onod črpal svoje prve snovi za svoje drame. Ne bi rad vzporejal tega dejstva z duševnim nastrojem Slovencev v tedanjem času, ki ni presegalo komunalnih meja po miselnosti in celotnem obzorju, četudi je seglo celo v deželni zbor in avstrijski parlament. Toda če ga že omenim, naj ga zato, da podčrtam Shawov paradoks njegovega predornega razuma, s katerim je iz komune predril v svet, ko so medtem Slovenci ne izključujoč njih gledališče z jecljajočim glaskom bevskali svojo še ne priznano otroško nedoraslost v habsburški obdonavski okvir.

Izključujem domnevo, da nas je Shaw poznal bodisi kot narod bodisi kot najnesrečnejši evropski narod. Sicer bi nas imel priložnost opisati ali pa vsaj vstuliti v enega svojih duhovitih paradoksov. Če se namreč naše življenje ne zdi nam paradoksalno, bi se moralo zdeti vsaj Shawu, če bi bil zanj vedel. Dvomim, da bi nas bil vtaknil v okvir kake svoje komedije, kakor je Srbe in Bolgare v 90. letih prejšnjega stoletja, ko je bila Slivnica še v evropski zavesti, v svojo komedijo, ki so jo Nemci ustrezno svoji mentaliteti prekrstili v komedijo o »Junakih« ali »Herojih«. Morda bi ga bil privlačeval posebni paradoks njegovega življenja, ki bi bil mogel najti analogije v slovenskem življenju: saj je ob njegovi 80-letnici neki slovenski publicist duhovito zabeležil, da Shaw kljub svojemu irskemu poreklu in angleški besedi ni renegat, češ da je njegovo irstvo v angleščini nekaj podobnega kakor slovenstvo Louisa (beri Lojzeta) Adamiča v ameriščini...

Ali pa bi mogel domnevati, da smo Slovenci Shawa poznali prej, preden se je pojavil v nemških gledališčih, ki jih je zavojščil in kamor je zmagovalno vdrl celo kar s svetovnimi premie-

rami svojih del (med obema vojnama je eno samo premiero naklonil Poljakom v Varšavi)? Še bolj dvomim, zlasti ker upravičeno lahko sklepam, da so njegovi paradoksi in iskreče domislice lahko božali Cankarjeva ušesa, ne pa Govekarjevih. Ne glede na to ga je v repertoarni načrt slovenskega gledališča spravil Govekar, Cankar ga v svojih, dozdej znanih pismih nikjer ne omenja. Lahko pa rečem, da so Shawa v prvih letih našega stoletja poznali domala samo kulturnejši slovenski igralci, odkar se je pojavil na deskah Reinhardtovih gledališč v Berlinu in predril v razboritejša dunajska gledališča.

Kaj je počel s Shawom prvi slovenski futurist na svojo pest in kako ga je vključil v slovensko slovstvo, bomo še slišali spodaj. Vsekakor je bil Shaw (izgovori šo s širokim o, glej Grafenauerjevo *Kratko zgodovino slovenskega slovstva*, seveda prva izdaja, str. 330) za nas gimnazijce 1919, ko nas je Grafenauer razburil z omenjeno knjigo, prazen zven, dasi smo si pazljivo prilastili Grafenauerjevo metodo okvirnih uvodov z miselnimi ekskurzijami v svetovno slovstvo, po kateri smo Shawa vključili med glavne zastopnike simbolizma na Angleškem.

Vsakršno avreolo simbolizma pa bi mu bili že davno odvzeli, če bi bili malce prej poznali gledališko dogajanje ne samo na Dunaju, ampak vsaj v Ljubljani. V čemernih dneh avgustovske vročine po sitno doživeti polemiki s Cankarjem o Krpanovi kobili je intendant Slovenskega deželnega gledališča v Ljubljani Fran Govekar sestavil načrt repertoarja za sezono 1906-07, ki pa je ni več vodil, ker je že jeseni 1906 odložil svoje mesto. Govekar je imel izreden posluh: vsaka najmanjša želja in kritična opomba ga je na mah spodbodla, da je revidiral svoje stališče in ga prilagodil kritikovemu. Zlasti v repertoarnih zadevah je bila to zanj najlažja stvar. Odmev polemike s Cankarjem mu je zvenel v ušesih, ko je sestavljaj načrt. Zato je to eden naj-

obsežnejših repertoarnih načrtov Slovenskega deželnega gledališča v Ljubljani, ki je vseboval domala vse važnejše svetovno dramsko slovstvo, razen Goldonija in seveda Cankarja in Govekarja. Ta načrt je na prav zadnjem mestu napovedoval tudi Shawovega »Izgubljenega očeta«. Kako in zakaj se je pojavil nenadno Shaw med Slovenci, ni znano; polemika s Cankarjem ni omenila njegovega imena. Za razjasnitev te uganke bo treba pogledati in primerjati sodobne repertoarje čeških gledališč. Za zdaj ugotovimo le prvo srečanje slovenskega gledališča s Shawom vsaj na papirju, srečanje, s katerim je naše gledališče prehitelo konkurenčni oder nemškega gledališča v Ljubljani in domala tudi vse časti vredno kraljevsko črnogorsko gledališče na Cetinju.

Toda Govekar — kakor smo omenili — je zapustil intendantsko mesto in s tem se je spremenil skoraj ves repertoar. Shaw je izginil, kakor je bil za-



Dramatik G. B. Shaw na Brionih 1929 na sprehodu z angleškim boksarjem Tunneyem

pisan na hitro roko, pojavil pa se je v naslednji sezoni 1907-08 v konkurenčnem nemškem gledališču v Ljubljani.

Nemško gledališče v Ljubljani je uprizorilo dne 16. oktobra 1907 Shawovo dramo »Obrt gospe Warrnove«, pri kateri ni prav nič tajilo, da je pobudo za to uprizoritev dobilo v Raimundovem gledališču na Dunaju, kjer so jo nekaj pred tem začeli z velikim uspehom uprizarjati. To je bila umetniška in slovstvena pobuda; morda pa je pri tem sodelovala še kakšna druga pobuda, če upoštevamo snov te drame in sočasno aktualnost ob dogodkih v ljubljanski javni hiši. Ne glede na to so po poročilih uprizorili dramo sicer z velikim uspehom, ampak obakrat (približno čez en mesec so dramo ponovili) v domala prazni hiši. Poročila pa so grajala slabo izgovorjavo odrske nemščine.

Če je bil stik s Shawom v Ljubljani s tem sicer na drugi ravni vzpostavljen, so o njem kot priporočila vrednem dramatiku molčali v vsej naši domačiji: molčala sta Cankar in Govekar v že omenjeni polemiki, molčal je o njem Milan Skrbinšek, ko je pripravljaval repertoar v času boja za obnovitev slovenskega gledališča 1917, molčala sta v svoji ostri repertoarni polemiki 1920 Golia in Milan Skrbinšek, molčal je o njem celo Josip Sest.

Med tem časom pa je Shaw postal gledališka stvarnost po vsej Nemčiji, uprizarjala so ga že gledališča izven Berlina, ne najzadnje gledališča obrenskih mest. Tu je študiral ekonomske vede na eksportni akademiji v Kelmo-rajnu mlad Slovenec iz Vipave France Štajer, ki se je pozneje nazival za prvega futurista v Avstriji zamenjujoč mirno in provincialno slovensko deželo z evropskim okvirom habsburške monarhije in pikro slovenščino z nežno dunajsko nemščino. France Štajer (1890—1915) prezgodaj umrl in nedozoreli plod mešanice italijanskega in ruskega futurizma ter Shawovih lede-no iskrecih se domislic, je našel svojo

slovstveno streho v ljubljanskem dnevniku »Dan«, kjer je pod pokroviteljstvom literata in časnikarja Ivana Laha objavljal svoje domala nedonose slovstvene proizvode, ki so mu že v začetku prinesli priznanje talenta po Ivanu Cankarju.

Navzlic temu ostaja slovstveni donos tega svojevrstnega podlistkarja problematičen, zlasti še potem, ko se je lastništvo lista pokorilo protestirajočim bralcem, prepovedalo nekaj Štajerjevih objav, ki so veljale kot futuristične in zato nerazumljive, zaradi česar se je Štajer lotil političnega feljtona, ne da bi v tej marsikdaj hvaležni obliki zmogel kaj več kot v svojih prvih slovstvenih eksaltiranostih. Štajer je Shawa požiral, kljub temu da se je imel za futurista. Sledove o tem, kako pazljivo je Shawa bral, je najti domala v vseh njegovih spisih, ki jih je hotel med obema vojnama Lah ponatisniti, dasi bi manjkali tisti rokopisi, ki jih je v predsmrtnih slutnjah pisatelj sežgal doma v Vipavi, ali pa so jih celo še požgali v prvih dneh prihoda Italijanov v Vipavo 1918.

Po tem, kar nam je za Štajerjem ostalo, lahko sklepamo, da mu je v živo šla naša sodobna gledališka problematika, ki ji je ob razmišljanju o italijanskem dramatiku Sem Benelliju in vlogi kinematografa posvetil več listkov. Futurizem mu ni bil samo slovstvena revolucija, ampak tudi družbena. V tem okviru je bil prvi, ki je v naši publicistiki pisal podrobneje o Shawu in ga v svojem esejističnem listku o »Futurizmu v slovenski literaturi« predstavil kot socialnega reformatorja, »kakor si je zarisal avstrogrški futurist cilj, da reformira diplomatsko in nediplomatsko socialno moralo v vseh pomenih besede...«

Svojo razpravo o futurizmu, ki jo je Štajer zasnoval kot donesek k zgodovini slovenskega slovstva in v kateri je tako uvedel Shawa v slovensko slovstvo, je tudi zaključil s Shawovimi besedami, češ: »Sklepam z besedami, ki jih omenja Bernard Shaw v esejih,

in koje besede je posvetil delavcem... »House of Commons«, ki ima 670 članov, a med njimi 10 pristašev ljudstva, bo pooblastilo vojake, naj poberejo denar ljudstvu. »House of Commons«, ki ima 660 pristašev ljudstva, bo najbrže pooblastilo vojake, naj pobere denar milijonarjem. Kajti višje kaste bodo ščuvale državo, naj izrablja ljudstvo, dokler se ne bo polastilo države ter obračunalo z višjimi kastami z državno pomočjo!«

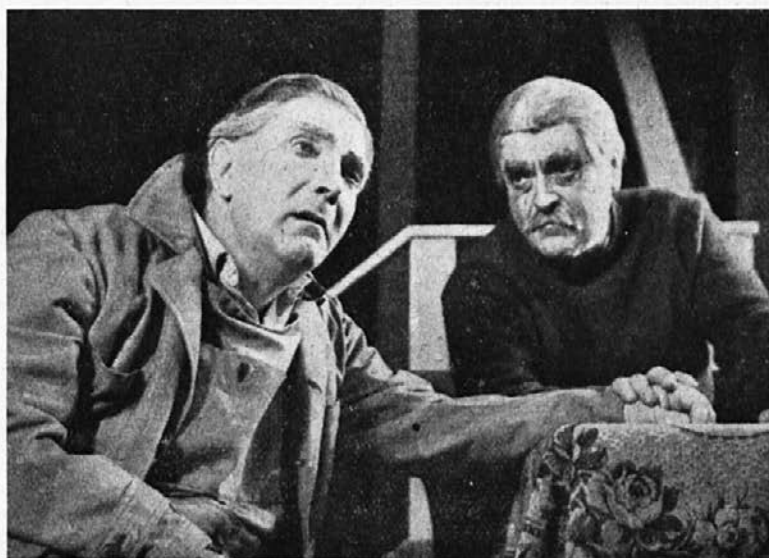
Če bi iskali duhovito poanto za zaključek o tem, kako se je Shaw uvedel v slovensko slovstvo in javno življenje, ne bi mogli dobiti boljše od te, ki je izšla 10. maja 1913 v Ljubljani, v slovenskem meščanskem dnevniku, strogo nacionalistične barve. Če bi Shaw iskal duhovitejšega paradoksa kot je ta, kako je slovenski provincialni meščanski dnevnik z njegovimi besedami propagiral socialno revolucijo eno leto pred prvo svetovno vojno, bi ga težko dobil. Toda Shawovi neutešenosti po paradoksalnosti s tem še ni zadoščeno. Če bi hotel, bi prav o tem, kako so ga uvedli v slovensko gledališče, mogel pridobiti še celo vrsto paradoksov.

Štajerjev uvod še ni bil zaključen in prebavljen, ko je izbruhnila prva svetovna vojna, ki je zaprla slovensko gledališče še trdneje, kolikor že prej ni bilo zaprto. Ko so ga obnovili, Shaw še ni mogel najti mesta v njem, repertoar prvih sezon je imel vse preveč nadomestiti zaostalo dramsko slovstvo, ki je bilo že prej v slovenskem gledališču upoštevano in priljubljeno. Da zadostimo zato iz zgodovinske perspektive našemu prikazu o razmerju Shaw in slovensko gledališče in naši želji po prepričljivosti slovenskih slovstvenih in zgodovinskih paradoksov, naj zapišemo že kar zdaj, da ni bilo drugače mogoče, kot da je Shawa tudi po prvi svetovni vojni pravzaprav uvedlo nemško gledališče in da je carska Rusija morala prej doživeti svojo revolucijo, da bi se Shawovi v živo seznanili z enim izmed modernih dramskih pisateljev zahodne zemeljske polute.

DOBRI LJUDJE

Režija: Vl. Skrbinšek

Scena: N. Matul — M. Korun



Filip Anagnos — E. Gregorin, Jonas Goodman — I. Cesar

Vojna je vrnila v domovino nekdanjo članico Reinhardtovih ansamblov Marijo Vero, ki je pozimi 1919-20 gostovala po južnih krajih nove jugoslovanske države, poletje 1920 pa jo je po dolgih letih privedlo zopet v Slovenijo. Z njo je prišel Shaw, s katerim se je po svojih vlogah v njegovih dramah seznanila v Švici. Na Bledu je 1920 nastopila s Shawovo enodejanko »Napoleon i ženska lukavost«, ki jo poznamo z imenom »Mož usode«, odkar nam jo je kot prvo knjižno srečanje s Shawom leta 1925 prevedel in izdal dr. Anton Sovrè. Tako je po prvi vojni s pomočjo Marije Vere Shaw prvič prišel v Slovenijo, po nujnosti slovenskih paradoksov seveda v srbskohrvaški permutaciji, četudi z eno prvih slovenskih igralrk v glavni vlogi.

Zdaj smo prišli do tiste točke v našem zapisku Shawovskih paradoksal-

nosti s slovenskim gledališčem, da bodo poslednji paradoksi govorili iz neposredne časovne bližine kar sami. Da so v slovensko gledališče prinesli prvega Shawa prav Rusi in to ruski emigranti, je potemtakem samo po sebi umljivo in ne zahteva niti toliko opazke, da bi pripisali, s kakšnim navdušenjem so ruske igralce, v vlogi Higginsa zlasti Putjato, pozdravili slovenski izbeglice iz ruske revolucije, potem ko so se vrnili iz ruskega ujetništva. Ali naj dostavljam, da je Shawu zapel v »Slovincu« pod psevdonimom »Maskaš« Rade Pregarc slavo kot »proletarskemu kritiku človeške družbe, nepoboljšljivemu skeptiku, nesramnemu ironiku in paradoksistu, ki niti ni pravi Anglež, ampak rojen je, kot skoro vsi revolucionarji modernega sveta, na Irskem...«?

Shaw je v ruski izdaji predril na vsej črti, še z ruskim gostovanjem so ga preigrali v vseh abonmajih. Uspeh je bil tako velik, da se je še v isti sezoni odločil Zupančič in prevedel njegovega »Androkla in leva«, ki so ga uprizorili v Rogozovi režiji in — propadli, kajti fines Shawovih domislekov ni bilo mogoče še z dokaj negibnim ansamblom zgrabiti na en mah in dovršeno ponuditi nestrpnemu občinstvu. Če so se ob tej uprizoritvi oglasili kritični glasovi, so se tem bolj tudi iz Maribora, kjer so malo pozneje v režiji in prevodu Milana Skrbinška uprizorili Shawovo »Obrt gospe Warrnove«. Zdaj je Milan Skrbinšek očitno priznal, da pozna Shawa in njegovo bistvo, ki ga ne more zadostno predstaviti slabo in ponesrečeno zaigrana pravična komedija kot je »Androklos in lev«. Ogorčeno je pribijal v mariborskem »Taboru«: »S tem so Shawa zelo nespretno predstavili našemu občinstvu. Celo kritika, ki bi morala videti jasno, ali vsaj ne pisati, če je na nejasnem, je pripomogla k temu, da se je vcepilo naši publikli čisto napačno mnenje in umevanje Shawa, za katerega omenjeni dve deli nista tako karakteristični, da bi ne vodili v zmoto... Shav je nadvse resen pojav v sodobni dramatični literaturi. On je dramatik, ki so mu vse stvari, misli in čustva, znanosti in umetnosti orožje, s katerim dela pot

svoji življenjski volji, za katere notranjo enotnost in moč na zunaj se bori... Uboštvo mu je vir vsega zla, je temeljno zlo...«

Milan Skrbinšek je imel kmalu zatem priložnost, v Ljubljani režirati isto Shawovo dramo, takisto pa se je znova in znova do danes vračal Shawov »Pygmalion«. V Ljubljani so se z vrsto Shawovih dram poleg tega spoprijeli režiserji Lipah, Šest, Debevec, Kreft, Stupica, Vlad. Skrbinšek in Jan. Marija Vera je režirala Shawov misterij »Candida«, ki se zdaj v popolnoma drugačni zasedbi vnovič vrača v repertoar.

Poleg ljubljanskih uprizoritev je tudi mariborsko gledališče odigralo vrsto Shawovih iger z režiserji poleg navedenega Milana Skrbinška še Stupica, Jože Kovič in ne najmanjše Vladimir Skrbinšek, ki je bil in je še danes med največjimi propagatorji Shawa in njegovih del (v Mariboru je 1931 režiral samo onod uprizorjenega Shawovega »Ljubimca« v Baukartovem prevodu).

Ce zaključujemo s to kratko revijo Shawovih del v slovenskih prevodih pregled usodnih srečanj Shawa s slovenskim gledališčem, s tem še nismo izčrpali vseh paradoksov ob teh srečanjih in vrsto dogodivščin, ki so spremljale posamezne uprizoritve. Ta plat naše gledališke stvarnosti v bližnji preteklosti pa naj nam ostane za prihodnjo priložnost.

G. B. SHAW V POGOVORU: KAKO JE TREBA PISATI DRAME?

Pred mnogimi leti se je z dramatikom Shawom razgovarjal Američan Henderson o vprašanju, kako bi bilo treba pisati drame. To je bilo tedaj, ko je Shaw napisal »Sveto Ivanos«, ki je potem šla svojo zmagoslavno pot po vsem svetu. Shaw je bil star 70 let, toda še pri polni moči; 1926 so mu podelili Nobelovo nagrado, denarja spočetka ni hotel sprejeti, pozneje pa ga je vseeno vzel in ga razdelil v kulturne namene. Iz razgovora, ki sta ga imela s Hendersonom, je nastal majhen dia-

log, ki ga je Henderson objavil. Prevod prinašamo v naslednjem.

Shaw je na splošno spočetka odgovoril takole:

Ljudje ne gredo v gledališče zaradi zabave, temveč zato, da bi se osvobodili samote svoje okolice, k čemur naj bi pripomoglo to ali ono strastno zanimanje. Pazite, rekel sem: strastno. Vi Američani še niste nikoli razumeli, da je razum strast, ki nam more podariti trajnejše veselje kakor katerakoli druga strast. Morali bi brati Tomaža



Filip — E. Gregorin, Magruder — St. Potokar, Jonas — I. Cesar

Akvinskega; razpršil bo vaše mnenje, da je teologija samo vaja za pokoro. Razum ima vznihanja, ki preraščajo najbolj orgiastično fizično strast. Kot profesor matematike bi morali ponovno in ponovno o tem učiti. Vsi ljudje priznavajo (res tega niso mogli dokazati), toda ne da bi se obotavljali, postavljajo velike matematike in doktorje nebes — svetnike — nad nasladnike in verujejo, da so bolj srečni in bolj zavidanja vredni ljudje. Kdo bi ne bil rajši sveti Tomaž kot pa Don Juan?

Obiskovalci gledališča potrebujejo nekaj, kar morejo vzeti s seboj in o čemer morejo razmišljati, nekaj, kar na novo osvetli njihovo lastno življenje in življenje, ki jih obdaja. Moje staro občinstvo v gledališču Court se je včasih čez mero smejalo dve dejanji in pol, dokler se ni toliko utrudilo, da se smejati več ni moglo. Ko pa je naposled zavesa pretrgala razpravljanje, se je strto in utišano občinstvo trudno dvignilo s svojih sedežev in se plazilo domov, počasi in z bolečino nasičeno.

To je bila skrivnost mojega uspeha! Moral sem dopustiti, da je to občinstvo trpelo in da je moralo to svojo bolečino vzeti s seboj, preden je občutilo, da je za svoj denar nekaj prejelo. In o tem doživljanju je govorilo še mesece pozneje, se včasih prepiralo, prišlo je celo do ločitev ali pa do pomiritev. Igra, o kateri gledalci ne razmišljajo in ne razpravljajo, je pred naslednjim jutrom pozabljena.

Če hočete napisati dramo, začnite, koderkoli hočete. Lahko imate načrt, četudi je to nevarno. Nasprotno pa vam po drugi plati ni treba vnaprej slutiti niti enega stavka od časa, ko se zastor dvigne, in do časa, ko se spusti. Navadno začno s tako imenovano »situacijo« in napišejo dramo, ko si pridejo na čisto s posledicami iz take »situacije«. Situacija pa je lahko le naključje ali pa je odvisna od značaja ali sporov med značaji.

Lahko navedem med svojimi dramami primere. »Dom strtih src« se začne nja z določenim vzdušjem, nima pa v

svoji vsebini nobene besede, ki bi jo bilo mogoče vnaprej napovedati, preden je bila napisana. »Orožje in možje« (bolj znana pod nemškim naslovom »Junaki«), »Hudičev učenec« in »Drugi otok Johna Bulla« so zrastle iz situacij. Prvi fragment za mojo igro »Človek in nadčlovek«, ki sem ga zabeležil, je bila replika: »Ropar sem, živim od ropanja bogatinov«. — »Gospod sem, živim od ropanja revežev«.

Henderson: Kako zanosito! Kako pa je z »velikim prizorom«, o katerem vedno slišimo govoriti?

Shaw: Igra z enim velikim prizorom je kakor burka z enim dovtipom. Kje pa imate v »Learu« ali »Hamletu« veliki prizor? Vsi prizori so veliki prizori od začetka do konca. »Beneški trgovec« ima samo en prizor te vrste, prizor pred sodiščem. »Sen kresne noči« pa nima nobenega. Včasih je pisatelj veliki prizor opustil prav tam, kjer ga pričakujete. To se je zgodilo v mojem »Pygmalionu«; edini človek, ki je to opazil, je bil Barrie. Za šalo lahko ugibate, kateri prizor je to bil. »Cezar in Kleopatra« ter »Sveta Ivana« sta zgodovinski drami. V cellem sta to »veliki prizor z viški«. Edina igra, za katero sem si pripravil načrt in intrigo, je bila »Spreobrnjenje kapitana Brassbounda«, ki pa zaradi te površne priprave ni bila niti boljše niti slabše; in scéne-à-faire štrli tako malo kvišku, da bi nihče razen kakega strokovnjaka ne mogel izjaviti, kateri prizor da je to. To naj pokaže, kako majhnega pomena je, kje se igra začne. Glavno je to, da vas situacija vodi tjakaj, kamor hoče ne glede na kakršne koli načrte, ki ste si jih pripravili. Čim bolj nenaden je razvoj, tem bolje. Nihče ne ve za vaše načrte, ali pa se ne briga zanje in če poskušate, da bi svojo dramo prisilili k temu, da bi se prilagodila vašim načrtom, boste spaccili svoje značaje, nenaravno izmaličili dejanje in občinstvo zdoščasili in prevarili. Zanesite se na svoj navdih. Če ga nimate, pojdite pometat ceste.



Stella — T. Leonova, Goff — B. Sotlar

Nikogar ne silijo, da bi moral pisati drame.

Henderson: Po vsem tem sklepam, da si nikoli ne skicirate scenarija.¹

Shaw (odločno): Ne. Ne morem dovoljkrat ponoviti, da je resnična drama naravna rastlina in ne napolnitev neke oblike. Samo po sebi umevno pa je, da morete tako imenovano »dobro napisano igro« — article de Paris iz 19. stoletja — sezidati kakor železobetonsko stavbo; toda tisto, kar je resnično, zraste in se izoblikuje samo po sebi in pomeni veselje za zmirom, pogled na železobetonsko stavbo pa — četudi je

¹ Tu misli Henderson z imenom »scenarij« načrt ali beležko za gledališko dramo. V času tega razgovora se Shaw še ni toliko zanimal za film, da bi bil pripravljaj scenarije za zvočne filme svojih dram, že zato ne, ker zvočnega filma še ni bilo.



Jonas — I. Cesar, Florenca —
V. Juvanova

prvič zanimiv — postane kmalu dolgočasen.

Henderson (živahneje): Po vsem tem sklepam, da začnate pisati s skupino značajev in dopuščate razvoj situacije iz spora med značaji. Nekoč ste mi kot odgovor na tako pojmovanje pripomnili: »Takle je moj postopek: zamislim si značaje in pustim, da dozorevajo«.

Shaw (v svoji najboljši podobi kot govornik s katedre): Da, tako delam. Značaji morajo venomer rasti z določenim namenom in mejo. Lahko začno kot enostavne lutke ali kot vragec, prikazujoč se iz omar. Falstaff začne kot komedijant ki se potika okoli, ali pa kot cirkuški klovn, pijan in strahopeten, pripovedovati smešne in pretirane laži brez vsakršnega zahtevka na to, da bi bil resničen človek. Zal mi je, toda moram povedati, da se je samo v tem obdobju na odru priljubil. Drugi del »Henrika IV.« občinstvu ne ugaja. Pickwick in Don Quichote sprva nista

bila svojima stvarnikoma prav nič več kot star gospod, na katerega klobuk meče nesramen pobič snežne kepe...

Izmišljeni značaji morajo večkrat skozi nekakšno otroško dobo. V tej dobi je nemogoče uganiti, kako se bodo razvili. Včasih se iz te otroške dobe pojavijo kar nenadno, se polastijo središča odra in obvladajo celotno dramo.

Večina velikih značajev v pesništvu se pojavi seveda že spočetka v vsej svoji moči, četudi je nekaj takih primerov pripisati na račun popravkov pisatelja, ki je opustil svoj napačni zagon in je vskladal začetek svoje drame z njenim razvojem na višku. Kdorkoli sploh popravlja, ima večkrat opraviti s podobnim. Mislim pa, da se začno moje drame že v začetku kar precej krepko. V glavnem pa moram kot metodo priporočiti metodo narave.

Henderson: Mislim, da morajo sčasoma ti značaji za vas postati zelo stvarni. Če ima drama pri nastanku že nekaj poti za seboj, se morate z značaji tako zblížiti kakor z ljudmi iz resničnega življenja. Ali pridete kdaj tako daleč, da vidite figure nazorno pred seboj?

Shaw: Ne. Ne morem si jih narisati niti naslikati. Ne dojemam jih z vidom, sicer bi bil drugi Hogarth. Moj smisel za značaje ne pripada osebnim smislom. Prav nič nima opraviti z obrazom, sluhom, okusom, vonjem ali tipanjem. Dva mojih dobrih prijateljev sta pred kratkim umrla. Oba sem poznal štirideset let. Toda ne morem vam reči, kakšne barve oči sta imela.

Henderson: Spominjam se, da ste mi nekoč rekli, da ste Dubedata v »Zdravniku na razpotju«, »Morella« v »Candidi« in mrs. Clendenovo v »Nikoli ne več« sestavili po različnih živih vzorcih. Nedvomno večkrat ustvarjate značaje, ki so sestavljeni po značajih mnogih vaših prijateljev?

Shaw (odkriti): Prejkone nikoli ne delam drugače. Nikdar pa nisem tega delal zavedno...

Fantazija! Če bi vam mogel reči več kot to, bi postal slaven, pa ne kot dra-

matik, temveč kot največji dušeslovec, ki je kdajkoli živel. Predmet miselnega procesa je dovolj enostaven. Obstoji v tem, da izberete iz nesmiselne množice dogodljajev, ki jo zajamete pri filmanju šivahne mestne ulice — prizor, ob katerem ste prav tak nevednež in zmedenec kakor marsikateri čistilec čevljev, ki ga gleda dan za dnem cela leta — vrsto izmišljenih toda možnih

oseb, in vrsto izmišljenih toda možnih dogodkov, ki delajo življenje razumljivo in ga s tem razlagajo.

Koren vse stvari pa je naše hrepenenje po čim večji in jasnejši zavesti narave in smislu te čudovite skrivnosti, ki ji pravimo življenje, katerega mučeni, zmedeni, pa vedno upajoči nosilci veljamo sami sebi.

(Prevedel jt)

DRAMATIK SHAW IN FILM

Ko je bil G. B. Shaw star osemdeset let, je izjavil, da bi se mu samo zaradi umetnosti ne zdelo vredno napisati niti enega samega stavka. Že od svojega početka se je torej Shaw dal voditi skriti vzmeti in usmerjevalcu, ki ga je označil, ko je praznoval svojo 75-letnico ob obisku v Moskvi, z besedami, da je bil socialist, še preden se je Lenin rodil.

Socialistično prepričanje ga je seveda privedlo do dialektičnega iskanja pravzrokov prenekaterih socialno zamršenih pojavov v svetu. Med pojavi množičnega vpliva na ljudi, ki ga je moral Shaw hitro uočiti, ker je kot dramatik po svojih uspehih dramah iz socialnega miljeja imel neposreden stik z gledališkim občinstvom, je bil tudi film. Toda kaže, da Shaw spočetka ni kazal preveč posebnega zanimanja zanj, ker je izjavljal, da je komaj dvakrat na leto obiskoval kinematografe, razen o počitnicah, ko so se njegovi obiski povzpeli na dva obiska tedensko.

Zdi se, da mu je bila ob tem času misel na to, da bi tudi sam sodeloval s filmom docela tuja in da mu film ni bil nič več in nič manj kot poceni zabava za socialno niže stoječe množice ter da se ta mah še ni docela zavedal pomembnosti vpliva in možnosti kombinacij umetniških tendenc s filmom. Shaw je bil že na višku svoje pisateljske slave, ko ga je obiskal ameriški filmski producent Samuel Goldwin in skušal pridobiti Shawove drame za filmsko priredbo. Anekdota pripo-

veduje o tem srečanju, da je Goldwin Shawova genialna dramatska dela hvalil Shaw pa da ga je zavračal, da gre pri tem za veliko zmoto, češ: »Vi neprestano govorite o umetnosti, jaz pa o



Angelina — M. Kačičeva, Filip — E. Gregorin

kupčiji; zato se ne bova mogla zediniti...» In tako je Goldwin odšel praznih rok. Znano je sicer, da je bil Shaw, ki je bil vse življenje svoj manager in reklamni šef, kar se tiče tantiem in honorarjev neizprosno, ne vemo pa, če

je v tem prvem primeru Shawovega »uradnega« stika z ameriškim filmom že odločilo to strogo Shawovo stališče, da do sporazuma z Goldwinom ni prišlo. Poznejša zgodba o Shawovih stikih s filmom bo pokazala, da Shaw kot dramatik ni zaupal Goldwinu, se zato ni hotel spečati z njim zlasti še, ker v nemem filmu ni videl hobenega poročstva zato, da bo konverzacijski slog njegovih dram kakorkoli mogel priti do pravega izraza.

Kaj je pozneje nagnilo Shawa, da je spremenil svoje stališče do filma? Povod mu je morda dalo dejstvo, da se je njegov nasprotnik Wels približal filmu, pravi vzrok pa je nedvomno tičal v tem, ker se je z izumom zvočne-

posebnega uspeha. Pred svojo 80-letnico je dovolil družbi »Ufa«, da filma njegovo komedijo »Pygmalion«.

Shaw je vztrajal pri svojem pogoju, da prepoveduje vsako izpremembo dialogov v dramah, ki jih je priredil za film. To je zlasti veljalo za »Pygmalion« in »Hudičevega učenca«. Filmi so se mu na splošno zdeli neresnični in neprepričljivi, ker je bilo njihovo dejanje slabo pripovedovano. Zavedal se je, da zna kot dramatik neposredno govoriti občinstvu. V veselje mu je zato bil film, za katerega je sam napisal scenarij po lastnem okusu (»Pygmalion«). Ugotavljal je, da filmski režiserji sovražijo vsak naravni način pripovedovanja dogodkov, češ da jim uga-ja, če ga morejo raztrgati na drobne koščke. Tega Shaw navzlic tej že zelo ustaljeni tehniki filmskega prikazovanja ni mogel trpeti. Dovolj značilno se mu je zdelo, da si filmski producenti znajo pridobiti za fotografiranje najboljše fotografе, za zvočne posnetke najboljše zvočne tehnike, kakor tudi za vse svoje ostale potrebe primerne strokovnjake. Ena sama izjema velja pri njih: ta izjema je pri scenarijih. Za scenariste jim zadostujejo namesto pisateljev pisarniški uslužbenci, liftboyi ali pa šoferji. Tak scenarist zavija in izpreminja prvotni dogodek tako dolgo, da ga nihče več ne spozna. Shaw je pri tem premišljevanju končal: »Filmski podjetniki bi morali priznati, da človek ali zna pripovedovati dogodek, ali pa ne. Res je, da to znajo le redki — jaz sem eden izmed njih...«

Shawovo stališče do filma se ni dosti spremenilo tudi potem ko mu je ameriška Academy of Motion Picture Arts priznala prvo nagrado za scenarij k »Pygmalionu«. Ta nagrada je Shawa razkačila, češ da so ga imeli za 24-letnega pisatelja scenarijev, ki se mu je zdaj posrečilo napisati in filmsko pripraviti zgodbo, ki jo obsega ta scenarij: »Škoda, da se Hollywood ne obrne na Shakespeara, če jim dovoli filmati svoje drame...« je ba-je v razdraže-



Billy — M. Bajc, Stella — T. Leonova

ga filma spremenila vsa tehnika filma in so se hkrati pokazale možnosti, v filmu podati dramsko konverzациjo.

Zdaj se je Shaw lotil scenarija, ki ga je napisal za svoj zvočni film »How he lied to her hasband«. Z njim pa ni imel

nosti izjavil. Toda vzrok te razkačenosti je tičal še v tem, da je imenovana Akademija priznala ob tem filmu še dve posebni nagradi za izredno napestost in posrečeno idejo. Dobila sta ju dva hollywoodska scenarista, ki sta predelala Shawov scenarij za snemalno knjigo. Shaw je o njiju delu izjavil: »Nič skupnega nimata z mojim »Pygmalionom«. Vsa duhovita mesta v filmu so moja...« Eden izmed scenaristov mu je na to baje odvrnil, da je dovtip, ki se mu občinstvo najbolj smeje, njegov, ne pa Shawov...

Ali Shaw je vztrajal pri svojem stališču in vzdrževal svojo avtorsko avtonomnost, dasi s tem ni prav nič zavrli filma na njegovi poti, ki so mu jo določali producenti, naslanjajoč se na izkvarjeni okus ljudskih množic, ne pa dramatiki v obrambi svojih duševnih pravic.

Navzlic temu pa se je Shawovo razmerje do filma izpremenilo že pri pravkar omenjenem filmanju »Pygmalion«, čeprav so mu opisani dogodki delali hudo kri. Med tem časom se je Shaw po naključju seznanil z mladim filmskim režiserjem, ki se je zaupal Shawu in se je Shaw po prvem srečanju z njim tudi zaupal njemu, še več: zaupal mu je filmanje izbranih svojih dram.

Ta filmski režiser je bil Gabriel Pascal (rodil se je 1894 v Aradu, tedaj v ogrski polovici habsburške monarhije, umrl pa je 1954 v New Yorku). Pascal je bil 1937 malo znan filmski pomožni režiser, ki je delal v Budimpešti, Berlinu in na Dunaju. Pozneje je bilo o njem možno zvedeti, da je bil avstrijski huzarski častnik, dramski igralec in član Burgtheatra na Dunaju. Pascal je opisal nekoč svoje tedanje življenje, da mu ni preveč ugajalo in ga je dolgočasilo. Najprej je šel v borbo z življenjem, nato pa s filmom. »Prežet z duhom, da bi igral vlogo svojega življenja« je nekega dne prišel k Shawu v London, Whitehall Court. Ta dan je Shaw pozneje imenoval »srečen dan v zgodovini umetnosti«. Kaj je bil

Pascalov namen? Sam je zapisal: »Prepričati Shawa kljub njegovemu prvemu nesrečnemu srečanju s filmom, da mi zaupa težko nalogo, da bi s pomočjo ekrana priredil njegove igre za občinstvo vsega sveta...«

Anekdota pripoveduje o tem srečanju bolj dramatično: Pascal je vprašal Shawa, koliko zahteva za avtorske pravice, potem ko mu je obrazložil namen svojega prihoda. Shaw je bil dobro razpoložen in ga je na mah vprašal: »Koliko denarja imate?« Pascal je samo čakal na to vprašanje. Segel je v žep, pokazal Shawu deset šilingov in mu rekel: »Samo tole imam, poleg tega še svojo povratno vozovnico in za teden dni plačano sobo v hotelu. Če pa mi boste dovolili filmsko obdelati komedijo »Pygmalion«, boste imeli v enem tednu denarja, kolikor hočete...« Shaw je bil bržčas prvič v življenju presečen, Pascal mu je ugajal prav zato, ker je prišel s tako ponudbo k njemu, dasi je imel v žepu samo deset šilingov. Privolil je...

Tako sta postala Shaw in Pascal prijatelja, da bi s filmi Shawovih iger prodrli do milijonov novih gledalcev po vsem svetu. Mecenji so se začeli trgati za Pascala, ustanovil je svojo filmsko družbo in začel z delom.

Za devetdeseti Shawov rojstni dan je Pascal po drugi svetovni vojni opisal svoje sodelovanje z dramatikom. Pascal je že prej sodeloval z različnimi pisatelji na kontinentu, ki so se začeli ukvarjati s filmskimi scenariji. Tedaj so ti pisatelji vedno izgubili osebnost prav zaradi strahu in prevetkega spoštovanja pred tako imenovano tehniko snemalne knjige. Začeli so jecljati kakor otroci ali natančno tako kakor veliki igralci v času nemega filma: ko so stopili pred snemalni aparat, so bili docela zmešani in so delali najbolj otroške napake. Shaw pa da ni imel nobenega spoštovanja pred filmsko tehniko in je ponavljal: nič ni važno kot sama zgodba, dolžnost producenta pa je, da pripoveduje to zgodbo enostavno in zvesto ter da se pri tem —

kolikor je to le mogoče — ravna po pisateljevih zamislih. Pascal je pričal, da je Shaw začel kot filmski scenarist z velikim navdušenjem in neverjetnim vizuelnim znanjem.

O vsem tem pripoveduje Pascal takole:

»V čem je glavna razlika v mnenju med filmskim režiserjem in dramatikom, medtem ko sodelujeta pri filmski priredbi igre ki je v svojem izvirniku napisana za oder? Dramatik se bori za to, da bi dialog njegove igre ostal glavna stvar, medtem ko je glavna skrb režiserja — ne glede na to, koliko je zaljubljen v dramatikovo delo — ne samo dialog, temveč stremljenje za

trebno pojasnilo zgodbe. Zanj je govor igralcev samo posledica psihološkega položaja; vse vzdušje filma zahteva minimum dialoga, ker je zanj središče zgodbe najvažnejša prвина za ustvaritev vzdušja v pisateljevi igri.

Ko sem prvič naprosil Shawa, da mi napiše za scenarij »Pygmalion« prizor ob sprejemu in prizor s kopalnico, se je branil, da bi mi ustregel, ker sem moral po najinem sporazumu filmati njegove igre tako, kot so bile napisane, brez hollywoodskega sestavljalnega postopka. Ko pa se mi je posrečilo prepričati ga, da bo to samo koristilo filmu njegove igre, mi je ta dva prizora napisal izredno hitro; imata isto svežino in moč kakor vsa komedija.

Za »Majorja Barbara« mi je napisal 16 novih sekvenc, zaradi pomanjkanja časa pa sem mogel uporabiti samo šest. Za moj zadnji film »Cezar in Kleopatra« (1945, za njim ja Pascal režiral še film »Androklos in lev« 1952) sem potreboval tri kratke sekvence kot prehodne prizore, da bi se izognili naglim skokom v zgodbi. Shaw je bil zelo velikodušen in mi je dovolil nekaj okrajšav, ki so se mi za filmsko predelavo zdele potrebne.

Toda veliki pomen Shawa kot pisatelja scenarijev ni samo v njegovem pisanju, temveč v stalni inspiraciji, ki jo daje producentu v času priprav kakor tudi med snemanjem njegovega filma.

Vsak teden sem mu kazal posnetke in Shaw je s svojim kritičnim očesom takoj videl, kako igralci poosebljajo njegove like; opazil je najmanjše napake v maski ali interpretaciji, najmanjšo slogovno napako v sceni in dekoracijah. Shaw je postal moja druga umetniška vest, kar je za producenta-režiserja važnejše kakor vse formule, tradicija in tehnična izurjenost, s katero se Hollywood tako ponaša...

Shaw se je torej izkazal tudi kot pisatelj scenarijev, četudi je z umetniško trmo vztrajal pri svojem gledanju in popustil šele tedaj, če je priznal upravičenost popravkov ali dostavkov. jt



Goff — B. Sotlar, Jonas — I. Cesar

tem, da doseže vizuelno realizacijo zgodbe v igri. Vizuelna realizacija dramske zgodbe ni ista stvar kakor izključna besedna realizacija. Dramatik spoštuje film toliko, kolikor je ilustracija za njegov dialog, medtem ko režiser upošteva dialog samo kot po-

GOVORJENA BESEDA

Govorjeno besedo postavljam na prvo mesto. Prizor v temi lahko uživamo, da je le dobro govorjen.

Dobro govoriti!

Prvi pogoj je: govoriti počasi. Začetnik si ne more predstavljati, kako pretirano počasi lahko in tudi moramo govoriti na odru. Ko sem hotel postati igralec, sem sledil govoru našega odličnega konverzacijskega igralca, tako da sem polglasno ponavljal za njim. Bil sem presečen, da je mogoče tako počasi govoriti na odru, ne da bi zašel v pridiganje. Skoraj nisem mogel verjeti.

Dalje! Vokale in konzonante tvorimo z jezikom, z ustnicami, z zobmi. Samo pri šepetanju govorimo z ustnicami. Po navadi je govorjenje v sobi neko šepetanje ali pogovarjanje. Pri navadnem pogovoru izpuščamo črke, posebno konzonante, ker gledamo pri intimnem pogovarjanju na usta in v oči. Na odru je drugače, človek je na njem hote ali nehotе govornik. Tu mora biti izgovorjena vsaka posamezna črka. Če se črke drže skupaj, posebno konzonanti, in če stavek pravilno govorimo, je slišen in razumljiv tudi najslabotnejši glas. Rachel je imela zelo slaboten glas, toda razumelo se jo je v zadnjem kotu Théâtre Français.

Najnavadnejša napaka je, da govorimo prehitro in zanemarjamo konzonante. Ni treba, da bi igralec komu vlogo bral. Z vsega začetka mora vlogo pedantno in počasi brati, poslušati, če dobro zveni, če izgovarja vse črke. Tempo pride pozneje sam po sebi in ko drsi preko glasov, zveni čisto naravno in prav nič pedantno. Igralca, ki dobro govori, zmerom radi poslušamo, čeprav je srednje kvalitete. Takega igralca spremlja sreča, ničesar ne pokvari, dobiva vloge in pride lahko daleč.

Če pa ima lep glas in se vanj zaljubi in obvisi na njem, ne bo prišel daleč. Tu je nevarnost!

Torej na odru govorimo in se ne pogovarjamo! Na slabo izgovorjavo zelo pogosto naletimo v majhnih gledališčih, kjer morajo vloge na hitro študirati in jih požirati in kjer ni režiserja z znanjem in avtoriteto.

Velika prednost je za igralca, da najde svoj naravni register in ga kultivira. V tej legi ga bo v normalnih okoliščinah najboljše in najlepše slišati.

So redke izjeme. Tako n. pr. poznam igralko, ki ne more nikoli uporabiti svojega lepega žametnega alta, ker je ni slišati. Mora se zateči v sopran.

Plahutanje v glasovni legi da nečisto petje. Neharmonični toni motijo, ker prinašajo nepravo razpoloženje. Govoriti »kot v gledališču« je nekaj posebnega. In to je treba upoštevati. Kadence ne spadajo k vlogi, greco mimo kot nezapreženi konji, ki ne vlečejo. Igralec popušča, kar pomeni, da ni v vlogi doma.

Slaba izgovorjava pogosto zamenja kričanje, ki je dosledno nerazumljivo. Opozoval sem na generalki nekega velikega igralca, ki je hotel karakterizirati jeznega človeka z doslednim kričanjem. Toda bolj ko je kričal, manj je bil razumljiv. Prepil je samega sebe.

Začetnik rad zakriva svojo plahost s kričanjem. Vprašujemo se, zakaj se jezi, ker v kričanju so vsi simptomi jeze.

Poslušal sem v četrtem redu sedežev igralko, ki je veliko sceno odšepetala in vendar sem slišal vsako besedo. Tega se je naučila sama s pazljivostjo in s poslušanjem dobrih govornikov.

Uporabljati vlogo za govorne vaje, ni dobra metoda. Če prebiramo vlo-

go drugim, smo v nevarnosti, da prevzamemo učiteljeve glasovne načine, njegovo mimiko in njegove manire in tako dušimo lastno osebnost. Bolje je oponašati samega sebe in graditi svoje, pa če je še tako majhno. Za govorne vaje so najbolj prikladni verzi, ker daje vezana beseda manj priložnosti za površnost, saj izpuščen zlog takoj poruši ritem. Z verzom se učimo vezanega prednašanja, legata, ki daje tudi prozi svoj čar. Ta legato pomeni, da se vse besede zlivajo v ritmičen tok, primeren dihanju. Tako nastane

gradnja celih period z blagovozvojem, bistveni smisel je poudarjen, ne da bi bilo nebistveno zanemarjeno. Besede se nizajo kot biseri in ne rotajo kot bi stresal orehe.

Nasprotno je začetnikov staccato podoben črkovanju. Besede postavlja posamično, namesto da bi jih vezal. Nastane zasoplost, stokanje, ki se konča z blebetanjem ali z gaganjem. Vemo, da je staccato učinkovit kot afekt, seveda na pravem mestu, le v razburjenju ali v jezi.

A. Strindberg

GLEDALIŠKA KRONIKA

Razstava jugoslovanskega gledališča v New Yorku. Gledališke razstave, ki bi nudila celoten pregled jugoslovanskega gledališča od njegovih početkov do naših dni, še nismo imeli ne doma ne na različnih mednarodnih razstavah, naš odziv pa je bil vedno slab in smo mnogo priložnosti lahko miselno zamudili. Naj samo omenimo mednarodno gledališko razstavo na Dunaju tik pred vojno in v neposredni bližini naše države, ki pa se je Jugoslavija ni udeležila. V celoti moremo omeniti le nekaj častnih izjem, kakor je bila udeležba na mednarodni razstavi gledališke arhitekture v Parizu po drugi svetovni vojni, udeležba na mednarodni gledališki razstavi v Oslu, ki jo je priredila mednarodna igralska organizacija. Toda to so bile v merilu naše skromnosti že dokajšnje udeležbe in so presegale obseg naše udeležbe na razstavah med obema vojnoma. Uspehi različnih razstav naše kulturne delavnosti drugih pannonov v zamejstvu v zadnjem času ter osebne zveze so pripomogle, da se je vodstvo glavnega Gledališkega muzeja v USA na kolumbijski univerzi v New Yorku odločilo, da povabi sprva srbski Muzej pozorišne

umetnosti v Beogradu, naj organizira v prostorih newyorškega muzeja svojo gledališko razstavo. Vabilo so razširili tako, da bi bila obsežna celotna gledališka delavnost jugoslovanskih narodov in da bi bil ves razstaveni obseg na razpolago le naši državi in njenim narodom, četudi newyorški gledališki muzej navadno prireja razstave gledališč različnih narodov na en mah. Po prizadevanju rektorja Muzeja pozorišne umetnosti v Beogradu, Milene Nikoličeve, je prireditev razstave odobrila Komisija za kulturne stike z zamejstvom pri zveznem Svetu za kulturo in prosveto. Komisija je organizacijo razstave zaupala delovnemu odboru, v katerega so bili imenovani ravnatelji treh osrednjih jugoslovanskih gledaliških muzejev, in to srbskega v Beogradu, pripravljajočega se hrvaškega v Zagrebu in slovenskega v Ljubljani. Komisija je tudi odobrila, da bo za razstavo, ki bo proti koncu leta 1954, izšel poseben katalog. Prvotno je bila razstava zamišljena kot reprezentativna jugoslovanska gledališka razstava. Zaradi omejenih razstavnih prostorov pa je bilo treba izbrano gradivo ponovno pregledati in ga količinsko omejiti. Kvaliteta odbra-

nega gradiva pa omogoča prireditve pregledne študijske razstave. Zato je treba namen prireditvenega odbora, da pokaže razstavo poleti 1955 v Dubrovniku ob kongresu mednarodne igralske organizacije, toda pomnoženo z gradivom, ki v New Yorku zazdaj še ne bo razstavljeno, še posebej pozdraviti. Ne glede na omejeni prostor bo razstava v New Yorku skušala v zamejstvu predložiti zgodovino jugoslovanske gledališke umetnosti, upoštevajoč tudi v tej umetniški panogi izoblikovane narodne, jezikovne in kulturne enote (slovenska, hrvaška, srbska in od 1945 — vsaj gledališko — makedonska). Kot prvi tak poizkus bo imela razstava svoj poseben pomen tudi za jugoslovansko gledališko zgodovino. Obstoji verjetnost in možnost, da bo razstava potovala po nekaterih mestih v ZDA, takisto bo poznejša razstava v Dubrovniku prenesena v naša glavna mesta, tudi v Ljubljano. Naposled je pri organizaciji razstave poudariti pomen naših gledaliških muzejev, ustanovljenih zadnja leta. V teh muzejih že zbrano gradivo je odločilno pripomoglo k hitremu pregledu in koncipiranju generalnega načrta za zamejsko razstavo v New Yorku.

Dolenjska hoče svoje gledališče.

Štirje okraji Dolenjske: Kočevje, Novo mesto, Črnomelj, Krško, dokaj zapostavljeni v prejšnjih časih, so se v zadnjih letih gospodarsko in kulturno močno dvignili. Operti na ta hitri razvoj razmišljajo kulturni delavci teh okrajev na nove možnosti kulturne afirmacije in so v zadnjem času začeli razmišljati o ustanovitvi posebnega poklicnega ali polpoklicnega gledališča na Dolenjskem. Vsa dolenjska mesta so že v časih čitalnic izkazovala živahno diletantsko gibanje, ki je na primer ob koncu prejšnjega stoletja ob pre-

hodu v novo v Novem mestu kazalo že kar stalni značaj, zlasti ko je ondo nastopala nekdanja članica Slovenskega deželnega gledališča Ogrinčeva. Iz tu oblikovanih diletantskih skupin je izšlo nekaj slovenskih igralcev, naj omenimo na hitro samo Groma in po prvi vojni Janeza Cesarja. Črnomelj je kazal živahno diletantovanje že skoraj pred sto leti, Kočevje pa zlasti takoj po drugi svetovni vojni, da ne omenimo delovanja našega partizanskega gledališča, ki je zajelo med vojno zlasti dolenjske kraje in vasi. O potrebi gledališča na Dolenjskem obširno razpravlja anonimni L. B. iz Kočevja v »Dolenjskem listu« in navaja kot glavni argument dejstvo, da vse amatersko delovanje društev v štirih središčih dolenjskih okrajev ne more nuditi tistega, kot ga more delovnemu človeku nuditi poklicno gledališče. V vseh okrajnih središčih zmorejo povprečno le po pet amaterskih predstav na leto, kar da je odločno premalo, in poleg tega še z zastarelim repertoarjem. Na te ugotovitve navezuje člankar razmišljanje o možnosti ustanovitve dolenjskega potovalnega poklicnega gledališča, ki bi naj imelo svoj sedež v Novem mestu, prirejalo pa naj bi predstave po vseh večjih krajih, torej razen v Novem mestu, Krškem, Črnomlju in Kočevju tudi v Brežicah, Rajhenburgu, Kostanjevici, Šentjerneju, Trebnjem, Metliki, Velikih Laščah, Ribnici itd. Nekateri teh krajev imajo pripravne odre, Črnomelj ima obnovljen kulturni dom, Kočevje moderno veliko odrišče z vsemi stranskimi prostori itd. Člankar računa, naj bi novo potujoče gledališče v teh krajih dalo vsaj okoli 25 predstav, ansambel pa naj bi z vodstvom in tehničnim osebjem obsegal 20 oseb. Stroški naj bi znašali nekaj nad 5 milijonov dinarjev, medtem ko bi dohodek predstav presegel

vsoto 2 milijonov dinarjev, torej okoli 3 milijone primanjkljaja, ki naj bi ga krili s subvencijami posamezni okraji (vsak okoli 800.000 dinarjev). Na ta način bi bilo mogoče zamisel novega slovenskega gledališča uresničiti in hkrati uvrstiti Dolenjsko med vse ostale slovenske pokrajine, ki že imajo v tej ali oni obliki svoja gledališča.

PRIHODNJI PREMIERI V DRAMI

Prihodnja premiera v Drami bo Ustinova igra »Vsak po svoje« v režiji Slavka Jana in inscenaciji V. Molke.

Zatem pride v repertoar Bruknerjeva »Elizabeta Angleška« v režiji dr. Bratka Krefta, v kateri bo slavila Mira Danilova svoj umetniški jubilej.

TRGOVSKO PODJETJE

„BLAGOVNICA TROMOSTOVJE“ LJUBLJANA, WOLFOVA 1

nudi v veliki izbiri: tekstilno blago, konfekcijo, obutev, perilo, pletenine, voľno, parfumerijo, galanterijsko blago in vse otroške potrebšćine v poslovalnici »Sneguljćica«. — Naša reklama je: »nizke cene - dobra postrežba«.

Podjetje

OPTIKA LJUBLJANA



Trg revolucije 4 — Telefon 22-533

IZDELUJE IN STROKOVNO POPRAVLJA VSE VRSTE OČAL. IZVRŠUJE VSA OPTIČNA POPRAVILA. — SONČNA OČALA STALNO V ZALOGI.

Časopisno-založniško podjetje SZDL

„NAŠ TISK“

V LJUBLJANI

izdaja:

„Slovenski poročevalec“

najbolj razširjeni slovenski dnevnik-jutranjik

„TT“ („Tedenska tribuna“)

najzanimivejši in najbolj priljubljeni slovenski tednik

„Tovariš“

edina slovenska ilustrirana revija v bakrotisku, s prilogo
»Rast in lepote naše domovine«

„Kaj veš, kaj znaš?“

ugankarski list »Slovenskega poročevalca«, edini slovenski
enigmatski list

Knjige

leposlovne in druge vsebine v lični opremi in po nizki ceni

Otroške slikanice

najlepše in najprimernejše branje za mladino

POSTANITE NAROČNIKI NAŠIH LISTOV!

KUPUJTE NAŠE KNJIGE!

„NAŠ TISK“, LJUBLJANA, Tomšičeva ulica 5
telefon 23-522 do 23-526.

Znano podjetje

»Drogerija«

ima priznano najboljše
kozmetične preparate
v svojih drogerijah
in parfumerijah:

- »Zorka«, Čopova 5
- »Danica«, Titova 20
- »Nevenka«, Miklošičeva
cesta 31
- »Majda«, Židovska 1
- »Slavica«, Mestni trg 4
- »Mojca«, Celovška 64
- »Nada«, Nazorjeva 3
- »Jelka«, Titova 53



MESTNO TESARSTVO - IŽANSKA 18 - LJUBLJANA
IZVRŠUJE VSA V TESARSKO STROKO SPADAJOČA DELA

Na zalogi ima stalno štukaturno trstiko in bakulo, katero proizvaja v svojem stranskem obratu. — Za cenjena naročila se priporočamo.

MESTNO TESARSTVO - LJUBLJANA
IŽANSKA CESTA ŠTEV. 18 - TELEFON ŠTEV. 23-360



*Zapomnite si,
da boljših
bonbonov od*

„ŠUMI“
ni!

*Poskusite naše
specialitete:*

- FONDANT
- ŽELE
- MELITA
- itd.*

OBIŠČITE SLAŠČICARNE

„MEDENJAK“

LJUBLJANA-SIŠKA, CELOVSKA 69 IN ŠENTVID 89

kjer nudimo dnevno sveže pecivo, domače kekse vseh vrst, bonbone, čokolado, brezalkoholne pijače itd. Sprejemamo naročila za razne prireditve in druge prilike. MEDENJAKE in ČAJNO PECIVO dobavljamo tudi GROSISTIČNIM podjetjem. Informacije osebno ali telefonično na št. 20-876.

Cena Gledališkega lista din 40.—

Lastnik in izdajatelj: Uprava Slovenskega narodnega gledališča
v Ljubljani — Urednik: Ivan Jerman.

Zunanja oprema: ing. arch. Janko Omahen.

Tiskarna »Slovenskega poročevalca«. — Vsi v Ljubljani

VABILO NA SUBSKRIPCIJO

Ivan Prijatelj

KULTURNA IN POLITIČNA ZGODOVINA SLOVENCEV

1848—1895

DRŽAVNA ZALOŽBA SLOVENIJE se je odločila, da izda za deseto obletnico svoje ustanovitve v teku leta 1955 celotno Prijateljevo »Kulturno in politično zgodovino Slovencev«. — To velikansko, skoraj tri tisoč strani obsegajoče delo sodi nedvomno med najpomembnejše znanstvene prikaze našega kulturnega in slovstvenega razvoja v razdobju od *marčne revolucije 1848 do nastopa slovenske moderne 1895*.

Delo našega odličnega literarnega zgodovinarja bo objavljeno *v vsem obsegu*, brez slehernih okrajšav, tako, kakor se je ohranilo v rokopisu. Uredništvo besedila je DZS zaupala *prof. Antonu Ocvirku* in se z njim dogovorila, da bo delu oskrbel tudi vse potrebne literarno-zgodovinske opombe. Uvodno študijo o Prijateljevi monografiji ter njenem pomenu pa bo prispeval *Boris Ziherl*.

Prednaročniki na to delo imajo znatne ugodnosti in olajšave. Predvsem si s prednaročilom zagotovijo to pomembno delo, pri katerem se bo naklada ravnala v glavnem po številu prednaročnikov.

Subskripcija se je pričela z oktobrom 1954, zaključila pa se bo nepreklicno 31. januarja 1955.

Kdor naroči kompletno Prijateljevo »Kulturno in politično zgodovino Slovencev« v predpisanem času, dobi komplet, vezan v platno, za 2800 din (prodajna cena po izidu bo 3200 din), komplet, vezan v polusnje, pa za 3230 din (prodajna cena po izidu bo 3680 din).

To naročnino prednaročnik plača v osmih zaporednih mesečnih obrokih po 350 din, oziroma po 420 din. Kdor pa plača celotno naročnino takoj pri naročilu, ima od subskripcijske cene še izreden popust v znesku 200 din.

Obročno plačevanje se prične z mesecem naročila.

Državna založba Slovenije,

Ljubljana, Mestni trg 23 — Oddelek za knjižne zbirke

