

SLOVENSKO **NARODNO**
GLEDALIŠČE **V LJUBLJANI**

GLEDALIŠKI LIST
DRAMA
1950-1951

8

Ben Jonson
VOLPONE

Ben Jonson

VOLPONE

Neblaga komedija v treh dejanjih (6 slikah)

Po predelavi Stefana Zweiga, poslovenil Fran Albrecht

Scenograf: akad. slikar Marijan Pliberšek

Režiser: Slavko Jan

Volpone, bogat Levantinec	Stane Sever
Mosca, njegov prisklednik	Slavko Jan
	Branko Miklavc
Voltore, notar	Vlad. Skrbinšek
Corbaccio, star oderuh	Milan Skrbinšek
Corvino, trgovec	Edvard Gregorin
Leone, kapitan, sin Corbacciov	Stane Česnik
Colomba, žena Corvinova	Alenka Svetelova
	Mežanova Ivanka
Canina, kurtizana	Marija Nablocka
Sodnik	Bojan Peček
Poglavar sbirrov	Lojze Drenovec
Sodni sluga	Branko Starič
Sluge pri Volponu	Maks Bajc
	Dušan Škedl
	Alojz Rozman
	Aleksander Valič
Sluga pri Corbacciu	Milan Brezigar

Sluge in sbirri (polijski in justični služabniki): Nace Simončič, Boris Kralj, Marijan Bačko, Andrej Kurent, Anton Homar

Kraj: Benetke, za časa renesanse

Scenska godba: A. Balatka

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

Inspicijent: Branko Starič — Odrski mojster: Anton Podgorelec

Razsvetljava: Vinko Sablatnik — Lasuljar: Ante Cécić

Odmor po 3. in 5. sliki

GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

1950-51

DRAMA

Štev. 8

Dr. Bratko Kreft:

KOMEDIJA O MALIKOVALCIH ZLATEGA TELETA

Z nastopom kapitalizma dobi denar tisto vrednost in pomembnost, ki jo pred tem ni imel nikoli. Njegova moč se ne uveljavlja zgolj gospodarsko in družbeno, marveč seže s svojimi vplivi in odsevi globoko v človekov značaj, v njegovo duševnost, ki si jo prav tako zaslužnji, kakor njegovo ročno delovno silo. Fevdalizem je sicer osvobodil sužnje, toda namesto njih je ljudi znova ponižal v tlačane, kakor je kapitalizem na svojem višku ustvaril široke množice proletariata, svojega antipoda, a vendarle odvisnega od kapitalističnega sistema. Kljub temu pa se ne sme pozabiti, da je pomenil v začetku nastop kapitalizma silen korak naprej. Brez nastopa kapitalizma, ki se je v svoji prvi uspešni dobi uveljavljal predvsem v trgovini, si ne moremo zamisliti velikega kulturnega gibanja, ki ga poznamo pod imenom renesansa. Družbena materialna osnova te znamenite kulturne nadstavbe, ki jo začno graditi ob koncu srednjega veka, bolje rečeno ob zatonu fevdalizma, je predvsem trgovina, materialna gonilna sila, ki dobi za precej časa naravnost absolutno nadvlado nad družbo in človekom, pa denar.

V tej dobi zrastejo veliki možje: Dante, Bocaccio, Leonardo da Vinci, Raffael Santi, Michelangelo, Shakespeare, Cervantes, Calderon, Lope de Vega, Molière, Racine, Corneille, cela falanga uporniških filozofov, znanstvenikov in raznih fantastov, od Campanelle, mimo Tomaža Moora do Gallileja, Descartesa, Giordana Bruna, Bacona, Kopernika in še mnogih drugih, ki so vsi, vsak po svoje prispevali svoj delež k ustvaritvi novega sveta, kateremu na čelu je po veliki francoski revoluciji stopil gospod meščan, ko je na kulturnem področju že davno prej dosegel svoj višek. Čez Shakespeara in Michelangela pa ni več prišel. Renesansa je prebujenje velikih duhov, hkrati pa rojstvo nacionalnih kultur.

»Moderno raziskovanje narave, edino, ki je doseglo znanstven, sistematičen, vsestranski razvoj, in to v velikem nasprotju z ge-

nialnimi naravno filozofskimi intuicijami starih (Grkov) in zelo pomembnimi, toda sporadičnimi odkritji Arabcev, ki so ostala po večini brez rezultata, — moderno raziskovanje narave se kot vsa novejša zgodovina začenja v tisti dobi, katero mi Nemci glede na nacionalno nesrečo, ki nas je takrat doletela, imenujemo reformacijo, Francozi la renaissance in Italijani cinquecento; toda nobeno navedenih imen ne označi te dobe izčrpno. To je doba, ki se začenja v drugi polovici XV. stoletja: kraljevska oblast, opirajoča se na meščane, je zlomila moč fevdalnega plemstva in osnovala velike, v bistvu na posameznih narodnostih temelječe monarhije, v katerih se je odpirala pot razvoju modernih evropskih narodov in moderne meščanske družbe; in medtem, ko so si bili meščanstvo in plemstvo še v laseh, je nemška kmečka vojna preroško pokazala na bodoče razredne boje, saj ni privedla na zgodovinsko prizorišče samo upornih kmetov — to ni bilo nič novega več — temveč je privedla za njimi tudi začetke današnjega proletariata z rdečo zastavo v rokah in z zahtevo po skupnosti imetja na ustih.« (F. Engels, *Dialektika narave*, cit. po Marx-Engels: *O umetnosti in književnosti*, str. 111, Ljubljana, 1950).

Iskali so idealov in idolov v preteklosti, hoteli so pregrebsti zemeljsko oblo, da bi spoznali iz preteklosti svojo sedanost in prihodnost. Zato so kopali in brskali po starih razvalinah, po ruševinah stare kulture, ki jo je ob svojem nastopu krščanstvo neusmiljeno preganjalo in uničevalo, zdaj pa je meščan-kristjan po besedi, po značaju pa zaradi oboževanja denarja in tostranskega življenja pogan, iskal pobude in vzorov ravno v tistih spomenikih preteklosti, ki so jih prvi kristjani skušali uničiti do tal. Tako daleč je pripeljala tista skrivnostna dialektika razvoja, ki je včasih razvrednotenje, včasih pa prevrednotenje tega, kar človeštvo ustvarja.

»Iz rokopisov, ki so jih bili rešili ob padcu Bizanca, in iz antičnih kipov, ki so jih bili izkopali iz rimskih razvalin, se je začudenemu Zahodu odprl nov svet, svet starogrške kulture. Ob njegovih svetlih postavah so izginjali strahovi srednjega veka; v Italiji se je nesluteno razcvetela umetnost, ki se je zdela odsev klasičnega starega veka in ki ni bila nikoli več dosežena. V Italiji, Franciji in Nemčiji se je razvila nova književnost, prva moderna književnost; kmalu zatem sta doživeli zlato dobo svoje književnosti Anglija in Španija. Meje starega orbis terarum (zemljekroga) so se podrle, zemlja je bila odkrita pravzaprav šele sedaj in položeni so bili temelji za poznejšo svetovno trgovino in za prehod

od obrti k manufakturi, ki je tvorila spet izhodišče moderni veliki industriji. Duhovna diktatura cerkve se je zlomila; germanski narodi so jo po večini meni nič tebi nič odvrgli in se oprijeli protestantizma, pri Romanih pa se je zakoreninilo in čedalje bolj uveljavljalo od Arabcev prevzeto vedro svobodomiselstvo, ki ga je podpirala na novo odkrita grška filozofija, in je pripravljalo nastop materializma v 18. stoletju.« (Ibd. str. 111—112).

V takšnem prekipavajočem družbenem presnavljanju je nastala Ben Jonsonova neblaga in po drznostih bogata satira »Volpone ali gospod Lisjak« (»Volpone or the Fox«, 1605). Za Shakespearovega in Jonsonovega življenja je tudi Anglija doživljala tisto družbeno preosnovo, ki jo imenuje Engels (Ibd. str. 112) »največji progresivni preobrat, kar jih je dotlej doživelo človeštvo. To je bil čas, ki je potreboval velikane in tudi porajal velikane, velikane razumnosti, strasti in karakterja, mnogostranosti in učenosti. Možje, ki so položili temelje modernemu gospostvu buržoazije, so bili vse prej kot meščansko omejeni. Prav nasprotno — vse je več ali manj navdihoval pustolovski duh časa. Takrat skoraj ni bilo pomembnejšega človeka, ki ne bi imel za seboj dolgih potovanj, ki bi ne govoril štirih ali petih jezikov, ki se ne bi odlikoval v več strokah znanosti. Leonardo da Vinci ni bil samo velik slikar, temveč tudi velik matematik, mehanik in graditelj, ki je najrazličnejše panoge fizike obogatil z važnimi odkritji; Albrecht Dürer je bil slikar, bakrorezec, kipar, arhitekt in* je mimo tega iznašel sistem za gradnjo utrd, ki vsebuje že marsikatero izmed idej, ki so jih mnogo pozneje prevzeli Montalambert in novejša nemška znanost o utrdbah. Machiavelli je bil državnik, zgodovinar, pesnik in hkrati prvi omembe vredni vojaški pisatelj novega časa. Luther ni očistil samo Avgijev hlev svete cerkve, temveč tudi Avgijev hlev nemškega jezika, ustvaril moderno nemško prozo, spesnil besedilo in skomponiral melodijo tistega zmage si svestega korala, ki je postal marseljeza 16. stoletja. Herojev tiste dobe pač še ni zaslužila delitev dela, katere utesnjujoče, enostransko delujoče učinke tako pogosto opazujemo pri njihovih naslednikih. Kar pa je zanje še posebno svojsko, je to, da so skoraj vsi živeli in delovali v središču gibanja svojega časa, v praktičnem boju, da so se odločili za svojo stranko in se udeleževali boja, ta z besedo in pisanjem, oni z mečem, mnogi pa z obojim. Odtod tista polnost in sila značajev, ki sta jih delali pokonci može. Kabinetni učenjaki so bili izjema: to so bili ali ljudje druge in tretje vrste ali previdni filistri, ki si niso hoteli opečti prstov ...« (Ibd. str. 112).

Komedija »Volpone« priča, da je bil tudi njen pisec takšen pokončen mož, ki si je drznil v času, ko je vse drvelo za zlatom, napisati eno izmed najbrezobzirnejših satir na lov za zlatom in na njegove malikovalce. Iz previdnosti se je zatekel pred jezo angleških meščanov v Firenco, v Italijo, ki je z razvojem zgodnjega kapitalizma prednjačila pred vsem svetom, toda satira ni veljala nič manj njegovim angleškim someščanom. Že po tej komediji nam je jasno, zakaj ni mogel doseči Ben Jonson tiste popularnosti kakor Shakespeare, ki ni bil le bolj uglašen, marveč tudi opreznější. Čeprav je v komediji »Oklo za oko« napisal igro o hinavcu in svetohlincu Angelu. In vendar je Molièrov »Tartuffe« globlje zarezal v kritiko te grehote, ker jo je izrekel brez ovinkov. Zato je tudi Molièrov lik postal tipična podoba hinavca in svetohlinca in ne Shakespearov Angelo, ki je individualen primer. Ne gre samo za različnost umetniških in človeških značajev in temperamentov, gre tudi za dva različna umetniška in svetovna nazora, ki ju zastopata Shakespeare in Molière.

Ben Jonson je v »Volponu« tvorno združeval oba: ne manjka mu Shakespeareove duhovitosti in prešernosti, nič manj pa ne zaostaja za Molièrom v ostrini svoje kritike človeških slabosti. Pred nami se vrsti cela galerija tipov, ki so vsi obsedeni od sle po denarju, po zlatu in dragocenostih sploh. Volpone misli, da je najprebrišanejši med njimi, zato jih vleče precej časa za nos in jim s svojo navidezno smrtno boleznijo izvablja dragocena darila in denar, toda naposled jih napetnajsti vse skupaj premetenec in presnetež Mosca, nad vse navihani bratec Harlekina in Scapina, skratka vseh zvutih in na videz nedolžnih slug iz commedie dell'arte. V Mosci je dobil ta burkež iz neliterarne commedie dell'arte morda eno izmed najpopolnejših literarnih podob pred Molièrom in pred svojim revolucionarnim potomcem, Beaumarchaisejevim Figarom.

Pa kaj bi govorili le o Mosci, saj je tu še Volpone, gospod Lisjak, ki povezuje Shakespearovega Shyloka z grabeži tja do Balzacovega Gobsecka. In notar Voltore, trgovec Corvino, ki iz sle po bogastvu prodaja svojo ženo, starec Corbaccio, ki z veseljem gleda ljudi, ko umirajo! Tem zlatostrastnikom se priključuje kurtizana Canina, ki prodaja dušo in telo samo, da si pridobi denarja za brezskrbno življenje. Nedolžna v vsej igri je prav za prav samo Colomba, saj je tudi Leone po svoje divjak, čeprav mu ne manjka vzpodbudnih vrlin v boju zoper vse te razvratnike zlata. Jonson jim je obesil značilna imena, da bi jih še tako z njimi neposredno označil. Volpone je Lisjak, ki se na koncu ujame v

lastni rep, ker ga prevara priskledniška Muha - Mosca. Voltore, Corbaccio in Corvino pa so trije roparski tički Krokari, Skobeci in Jastreb. Najhuje jo izkupi pri avtorjevi krstitvi Canina - Psica. Colomba je Golobica in Leone je Lev.

Jonson je bil po svojem mišljenju puritanec, meščan kritične sorte, ki mu je bilo klečeplazenje takratnega meščanstva in gospe pred zlatom grehota vseh grehot. Zato je v »Volponu« izlil nanje ves gnev in posmeh, izšibal skopost tistih, ki so sedeli na zlatu kakor Volpone, ki mu niso dali, da bi steklo med ljudi, da bi postalo koristno. Mosca pa je predstavnik tistega uživajočega meščana, ki pri svoji sli po uživanju ne pozabi niti na to, da bi se dal slikati pri Tizianu in si kupiti pesem pri Aretinu. Mosce so bili materialna in družbena osnova renesance, najsi so bili sičér še takšni lopovi, kakor mu na koncu očitajo vsi prizadeti. Tudi on časti zlato, toda on ga hoče spraviti v promet, njemu ni samo sebi namen kakor Volponu in še nekaterim. On ni malikovalec, kakor so oni. Lovi se za zlatom, toda ne zato, da bi ga zaklepal v skrinje, da bi sedel in ležal na njem, marveč da bi mu omogočilo uživati vse sladkosti življenja, med katere pa zanj ne sodi le želodčno gurmansvo in sladostrastno uživanje ljubezni, marveč tudi portretiranje pri Tizianu in muzika, muzika. Gre mu tudi za umetnost in kulturo. Mosca je tipični kulturni meščan renesanse, čeprav je sprva le sluga in prisklednik. V različnih osebah svoje komedije je Jonson zadel v bistvo pozitivnega in negativnega v kapitalizmu in buržoaziji, ki sta nedeljivo med seboj povezana — mislim pozitivno in negativno, kakor je nedeljivo povezano dejanje njegove komedije z osebami. »Volpone« je komedija o vseomogočnosti denarja, o katerem je tudi Shakespeare v »Timonu Atenskem« izrekel svojo gnevno besedo, ko je poudaril zlasti dve lastnosti denarja, kakor pravi Marx, ko analizira znameniti monolog o denarju v Shakespearovi tragediji »Timon Atenski«: Denar »je vidno božanstvo, izpreminjanje vseh človeških in naravnih lastnosti v njihovo nasprotje, vsesplošno zanemarjanje in prevračanje stvari, denar brati nemogoče stvari... to je prava vlačuga, pravi zvodnik ljudi in narodov... Kot prevračujoča sila se uveljavlja denar tudi proti posamezniku in proti družbenim in drugim vezem, ki hočejo veljati za bitne. Zvestobo spreminja v nezvestobo, ljubezen v sovražstvo, krepost v pregreho, pregreho v krepost, hlapca v gospodarja, gospodarja v hlapca, neumnost v razumnost, razumnost v neumnost.« (Marx - Engels o umetnosti in književnosti, str. 44 in 45). Tudi Jonsonova komedija potrjuje to zelo zgovorno.

BEN JONSON

O Shakespearovem življenju imamo zelo malo podrobnejših podatkov. To je tudi eden izmed vzrokov, da so mnogi v preteklosti dvomili, da bi bil igralec, režiser in gledališki ravnatelj - podjetnik pisec sedemintridesetih dramatskih del, ki pomenijo stržen svetovnega gledališkega sporeda. Še nedavno je neki Francoz izdal knjigo, v kateri ponovno odreja Shakespearu avtorstvo številnim komedijam in tragedijam, ki jih poznamo pod njegovim imenom. Pripisuje jih nekemu grofu, ki je Shakespeara izkoristil le za skritje. Vse to početje, ki se vleče skozi zgodovino menda že več ko sto let, je strašna prismodarija, kajti pisec tega velikega dramatskega opusa je vendarle igralec in režiser Shakespear, o katerem kljub vsem pomanjkljivostim vemo toliko, da nam niti najmanj ni treba o tem dvomiti. Enega izmed najzanesljivejših dokumentov je dal potomcem njegov sodobnik, tekmeč in menda tudi drug pri marsikakšni krokariji, dramatik Benjamin (Ben) Jonson. K prvi, tako imenovani folijski izdaji Shakespearovih zbranih spisov, ki so izšli 1623. leta (Mr. William Shakespeare's Comedies, Histories etc. Tragedis. Published according to the True Original Copies. London, printed by Isac Jaggard and Ed. Blount. 1623) je napisal Ben Jonson prispis v stilih k Shakespearovi sliki, posvetilu in uvodu, ki sta ju napisala John Heminge in Henry Condell, pa sledi še daljša Jonsonova hvalnica o velikem dramatiku. Ben Jonson, ki je za življenja tekmoval s Shakespearom na angleškem odru, ne štedi niti v prispisu k sliki, še manj pa v svoji odi s priznanjem velikemu dramatiku. Imenuje ga dušo tistega časa in labuda iz Avona. To izpričilo o dramatiku Shakespearu je hkrati časten in očarljiv dokaz o poštenosti in globini Jonsonovega duha in značaja, saj so redki primeri v literarni zgodovini, ko bi pisatelj sodobnik napisal o svojem literarnem tekmeču tolikšno hvalo, kakor jo je Jonson Shakespearu.

I.

Benjamin Jonson, ali kakor ga imenujejo na kratko Ben Jonson, se je rodil 1574. leta v Londonu. Vsaj tako navajajo v novejših poročilih v nasprotju s starejšimi, ki pišejo nekatera, da se je rodil 1573. leta ali celo leto dni prej. Očeta, o katerem ne vemo nič natančnega, je zgubil že v svoji otroški dobi. Baje je bil kalvinski pastor. Mati se je drugič poročila z nekim stavbenikom, ki je hotel napraviti iz pastorka zidarja. Benjamin pa se je v Westminsteri šoli tako ogrel za študij, zlasti pa za literaturo starih Grkov in Rimljanov, da mu zidarski poklic ni bil nič po godu. Zato je nekega lepega dne obesil zidarstvo na klin, zbežal na Nizozemsko in stopil med žolnirje, ki so se vojskovali zoper Spance. Kdaj se je vrnil v Anglijo, ni natančno znano, pač pa to, da je bil konec devetdesetih letih že igralec, kritik in komediograf. Moral je živeti precej burno življenje, saj se, je nekega dne znašel v ječi, ker je v dvoboju ubil Gabriela Spencera, igralca iz gledališke družine Henslowes. Grozilo mu je, da ga bodo usmrtili. Kako in kdo ga je rešil ječe in usmrtitve, se ne ve.

V ječi je postal katoličan in vztrajal skrivoma v tej veri trinajst let. Uspelo mu je, da ga je Jakob I. imenoval za ravnatelja dvornih vesel in predstav (Master of the revels). Satirična žilica pa mu ni dala

miru. Ko je deško gledališče, tisto, ki ga graja Shakespeare v »Hamletu«, uprizorilo »Eastward Hoe«, skupno delo Marstona, Chapmana in Jonsona, so prišli vsi trije v ječo, ker so v igri smešili Skote in menda merili celo na kralja. Jonsonu je grozilo, da mu bodo za kazen odrezali nos in ušesa, kakor je bila takrat navada. Vendar se mu je posrečilo, da je dosegel milost pri kralju, za katerega dvor je pisal »maske« — igrice, s katerimi je zabaval njegov dvor. Z njimi je žel precej več uspeha in priznanja, kakor s svojimi komedijami, ki pa so kljub temu maske preživele. Kako se je zgodilo, da je spet zapadel bedi in izgubil svoje mesto na dvoru, spet ni natančno znano. Bržkone je začela njegova pot iti navzdol po Jakobovi smrti 1625. leta. Preživel je ženo in tri sine, umrl pa 1637. leta osamljen, bolan in v precejšnji bedi.

II.

V nasprotju s Shakespearom, ki je pisal tragedije in komedije individualnih značajev, je Ben Jonson pisec meščanske in tipizirajoče komedije. Bil je pristaš klasične dramaturgije in zato tudi s te plati Shakspearov nasprotnik. Klasične literature Grkov in Latincev je oboževal, poznal pa je tudi novejšo italijansko dramsko književnost, s katero imajo njegove komedije precej sorodnih potez. Vsekakor je moral poznati tudi *commedo dell'arte*. Prevedel je Horacijevo »Pismo o pesništvu« in se boril zoper »nepravilnosti in neskladnosti« takratne dramatičarje, ki s Shakespearom na čelu ni hotela slediti pravilom klasične dramaturgije. V prologu h komediji »Vsakdo ima svoje muhe« (*Every Man in His Humour*) pravi o pesniku, pri čemer misli seveda sebe, da ne riše svojih junakov najprej v plenica, iz katerih vzrastejo nenadoma v brkate može, ki govorijo na komolce dolge besede ter vihrajo z meči. Tudi zbora nima, ki bi gledalca vodil zaradi preselitve dejanja čez morje — skratka posmehuje se vsem »nepravilostim« in grehom zoper enotnost dejanja, časa in kraja, hkrati pa tudi zoper nabrekli, baročni stil. Pravi, da prinaša dejanje in besedo, kakršna sta. Zavzema se za realizem v besedi in dejanju, hkrati pa za komedijo, ki naj prikazuje človeške slabosti in norosti.

Poskusil se je tudi v tragediji. Napisal je dve: »Seiana« in »Catilino«, ki pa je oba zasenčil Shakespearov »Julij Cezar«. Njegovo področje je ostala satirična komedija. Najznamenitejše med njimi so »Alkimist«, »Epicoena ali molčavka«, »Volpone« »Poetaster« in »Zlodej-bedak«.

Še bolj kakor »Volpone«, ki ga je pred Zweigom svobodno ponemčil že Tieck (1793), je »Alkimist« soroden italijanski komediji Machiavellija, Ariosta in Bibiene. Že v komediji »Vsakdo ima svoje muhe« se gospoda Knowell in Formal pogovarjata v načinu, ki je značilen za Machiavellijevo »Mandragolo« in Bibienovo »Calandrio«. Jonsonovi junaki govorijo brez ovinkov. Kar imajo na srcu, imajo tudi na jeziku. To je značilna brezsravnost meščanske renesančne komedije, brez katere pa niti ni dvorni dramatik Shakespeare, ki govori celo v tragedijah »Romeo in Julija«, kakor tudi v »Othellu« tu in tam precej svobodno. Ta, za pisatelja dragocena svoboda, je bila v času in ljudeh. V Angliji so po Shakespearovi smrti začeli gledališče preganjati mračnjaški puritanci, predhodniki naših janzenističnih Pavškov. Proti koncu štiridesetih let se jim je posrečilo, da je oblast z raznimi prepovedmi uničila za precej časa angleško gledališče.

Lov za zlatom je gibalo tudi komedije »Alkimist«. Neki Londončan Lovewit je izročil svojo hišo v upravo nič kaj zanesljivemu Facu. Ta jo da na razpolago alkimistu Subtleju in neki gospodični, ki bi se v slovenščini lahko pisala Gmajna. Vsi drviyo zdaj k alkimistu, da bi jim napravil zlato. Alkimist jih vleče za nos prav tako kakor Volpone. Tu je Sir Epicur Mammon, vitez - uživač, ki da vse, kar ima, samo da bi mu alkimist vse spremenil v zlato, dalje častiti pastor Reverend Trubulation Wholesome, tihotapec in verižnik Kastrill, godrnjavs Surly in drugi — vsi z imeni, ki jim označujejo tip. Po eksploziji pride alkimistova goljufija na dan, hišni lastnik vse nažene, konec sam pa je precej konvencionalen. Za smeh je prizorov več ko dovolj.

Prav tako je zabavna komedija »Epicoena ali molčavka«, ki jo je prav tako kakor »Volpona« predelal Stefan Zweig, le da jo je prepesnil kot operni libreto za Richarda Straussa. Gospod Godrnjač se hoče poročiti, ker se je v samstvu zdolgočasil. Išče ženo, ki bi bila poosebljena pohlevnost in molčečnost. Brivec Bradoprask mu jo poskrbi. Taka je, da ali sploh ne govori ali pa tako tiho, da je Godrnjač sploh ne sliši. Ko pa se poročita, se čez noč vse spremeni. Žena mu pokaže rogové in vabi gosta za gostom v hišo. Veseljačijo, da je joj za Godrnjača. Beseda da besedo, zaplet nov zaplet, da naposled privoli Godrnjavs v ločitev, ki je itak nujna, kajti molčavka je bil vrh vsega preoblečen možki. To je prišlo zelo prav takratnemu gledališču, ki ni smelo uporabljati ženskih igralk. Vse ženske vloge so igrali možki. Še 1629. leta jo je pošteno skupila neka francoska gledališka družina, v kateri so nastopale tudi igralke. Moralno ogorčeni Londončani so jih izžvižgali in obmetali z jajci in jabolkami. Ker menda niso bile tudi sicer preveč krepostne, je odpor trajal naprej. Pisatelj Prynne je zato v svojem HistriomatiXu zoprval nastopom žensk na odru, a jo je revež zaradi tega hudo skupil, ker je malo pred tem nastopila v neki maski sama kraljica Henrietta. Nasprotniki so ga zatožili zaradi žalitve veličanstva in sodišče ga je obsodilo na visoko denarno globo, moral je stati na sramotišču — vse to pa še ni bilo dovolj — odrezali so mu še polovico ušes. Tudi marsikateri anglikanski duhovnik je bil strasten sovražnik gledališča. Pripovedujejo, da je nadškof Laud dal 1631. leta v klado igralca Wilsona in mu dal posaditi oslovsko glavo čez glavo, ker je neko nedeljo igral Klobčiča v »Snu kresne noči«. Škof Lincoln, na katerega dvoru se je predstava vršila, pa je moral plačati denarno kazen.

Toda to še ni vse. Puritanci so nasprotovali tudi kletvicam in priseganju na odru. Sam kralj je moral poseči vmes, da so smeli uporabljati vsaj nekatere besede, prepovedal pa je med drugim besedo Bog. Zato se takratni pisatelji niso samo zaradi ljubezni do starih Grkov in Rimljanov zatekali k Jupitrom in Zevsom, marveč so bili k temu tudi prisiljeni.

Komedija »Poetaster« je Jonsonov polemični odgovor svojim literarnim nasprotnikom. Tudi »Zlodej - bedak« (The devil is an ass) je poln duhovitih domislic in zapletkov. Prikazuje nam Zlodja, ki hoče svoj dopust preživeti na zemlji in se izkazati pred svojim gospodarjem Satanom s tem, da bi pridobil za pekel čim več duš — nekaj sorodnega, kakor pripoveduje Machiavelli v noveli »Belpagor«, ki jo je uporabil moderni italijanski pesnik in dramatik Morselli za svojo duhovito komedijo z istim imenom. Tudi Cankarjev Konkordat iz »Pohujšanja v dolini šentflorjanski« ima podobne namene, ki pa se mu ravno tako ponesrečijo.

kakor njegovemu predniku v Jonsonovi komediji. Premetenost in grešnost tega sveta in ljudi ga tako zdelajo, da v petem dejanju obupno prosi svojega gospodarja Satana, naj ga takoj odpokliče. Obljublja mu, da bo lisice vpregal, kozle dojil, vodo tolkel v možnarjih, z orehovo lupino bo izplal morje, zbiral bo listje, ki odpada v jeseni, plet bo vrvi iz peska, učil mravlje in štel atome. Vse strahote, ki si jih zmore zamisliti pekel, bo rajši prenašal, kakor da bi se samo še eno uro delj mudil na zemlji. V peklu bo zanj naravnost hlad.

Tako gneven in prešeren satirični duh je bil Jonson, ki je bolj kakor kateri drugi komediograf soroden z Aristofanom, ki tudi ni nikomur prizanašal. Če človek bere njune komedije, se mu zdi, da jih danes sploh ne znamo ali si jih morda tudi ne upamo pisati. Shaw jima je bil zelo blizu po svoji duhovitosti, toda nedostaje mu tiste renesančne prešerenosti in brezsrčnosti. V primeri z Aristofanom in Jonsonom je naravnost puritanski, čeprav sicer tisoč osti štrli iz njegovega dela na razne človeške grehote. Iz portreta Jonsona čutiš satira celo po obličju. Košati lasje, nekoliko redki brki in oster pogled, v katerem je sicer skrita tudi neka milina, precej dobro označujejo tudi navzen njegov izrazito satirično komedijski značaj. Trd, oglat, severno angleški tip, ki je bil pri vseh spopadih v življenju možat, pošten in resnicoljuben do skrajnosti, tudi do brezobzirnosti. Bržkone mu je nedostajala tista dvorljivost, ki je pomagala Shakespearu, da je tako dobro ali vsaj razmeroma dobro shajal na angleškem dvoru. Jonson je bil temperamentna, eksplozivna natura, ki se bržkone ni vedno obvladala, kar je prav gotovo tudi zakrivilo, da ni umrl kot bogat meščan kakor Shakespeare, marveč je celo izdihnil v bedi. Kljub brezsrčnosti njegovih komedij je bil sam goreč moralist, ko je preživel dobo viharniške mladosti. Malo je prijaznosti v njegovih komedijah, tudi s sončnim smehom je skop kakor Gogolj, pač pa je bogat na duhovitem smešenju, sovražnik sentimentalnosti in romantike in oboževalec logike kakor Shaw. Zato ljubi dialoge, ki so kakor pri Shawu včasih za oder nekoliko predolgi.

Imel se je za najbolj učenega med pesniki, saj je dejal, da je »doctissimus poetarum Anglorum«. Ljubezni do žensk in njih oboževanja kakor Shakespeare ne pozna. Prvi se je bil v angleški literaturi za dramatiko kot poezijo v času, ko je bilo ugledneje pisati artistične sonete kakor pa dobre drame, saj pravijo, da je bil celo Shakespeare bolj ponosen na svoje sonete in na epa, kakor pa na svoja dramatska dela, za katerih izdajo se ni kdo ve kako menil. Nasprotno pa je Jonson ravno v letu Shakespearove smrti 1616. izdal svoja izbrana dela. Moral je biti zelo zabaven in duhovit debater, kar pričajo zapiski škotskega pesnika Williama Drummonda, s katerim sta marsikakšno rekla. Drummondovi spomini nanj so najvažnejše gradivo za Jonsonov življenjepis.

Z železno vztrajnostjo se je dokopal do visokega mesta na dvoru Jakoba I., tega zanimivega humanista na prestolu, ki ni hotel zaostajati pri podpiranju gledališča za Shakespearovo pokroviteljico Elizabeto, ki je dala ubiti Jakobovo mater Marijo Stuart. Občinstvo ni bilo vedno naklonjeno Jonsonu, saj je bila paša, ki mu jo je nudil v svojih delih, včasih hudo zasoljena pa tudi učena. Mladi pesniki pa so ga zelo ljubili. Bil je kolerik. Jeza nad človeško pokvarjenostjo ga je silila in vzpodbujala k pisanju, kakor so izzivale človeške neumnosti Shawa za njegove komedije. Shaw ima humor, ki odpušča, ki je nekje blagodejen, medtem ko Jonson neusmiljeno strelja svoje ostre puščice v ljudi in

jih biča. Shaw pa se le norčuje iz njih. Prvo mu je bila resnica. Zato je vedno hodil po poti, ki vodi vstran od romantike, v tisti značilni realizem renesanse, ki pa dobi zaradi njegovega gneva včasih podoben karikature in groteske. Nedvomno so ga literarno vzpodbujale Teofrastove satirične podobe človeških značajev, da je razne ljudi, ki jih je srečaval v življenju, orisal s tako ostrimi in brezobzirnimi potezami, kakor jih vidimo v njegovih komedijah. Po vzoru antične estetike je poudarjal v svojih osebah splošno veljavne poteze, ne pa toliko individualne. V tem je bistveni razloček med njim in Shakspearom, čigar glavni in edini vredni tekmeč je bil. Vsekakor je tako močan mojster v tipiziranju kakor Molière. Vsak njegov tip je orisan z ostro in neusmiljeno dovtipnostjo. Tu je skopuški trgovec in ljubosumni zakonec, tam kmečki surovež in študent-veseljak, polizani pesnikun, bedasti kavalir z dežele in še mnogi drugi. Slednja njegova komedija je jezovita satira. Prepričljivost njegovih tipizacij je skrivnost njegove drobnorisbe, ki vsako osebo do podrobnosti oriše ravno v smeri tipizacije. Grehoto, ki jo ima ta ali oni, prikaže v takšnih domiselnih otenkih, da stoji pred teboj živ človek, čeprav ni povedal o njem nič kaj lepega, kakor bi radi razni romantični estetik in teoretiki konservativnega schleglovstva izsilili iz vsakega dramatika. Ben Jonson se jim vstric ob Molièru in Shawu smeje v brk.

O PRVI UPRIZORITVI BEN JONSONOVE KOMEDIJE »VOLTONE« V LJUBLJANI 1929

Sezona 1928/29 se je v Narodnem gledališču v Ljubljani začela ob pomenu na desetletnico obnove slovenskega gledališča. Uvodničar v »Gledališkem listu« je tedaj v prvi številki ugotovil ta skromni jubilej, hkrati pa vztrajni napredek gledališča »kljub vsem oviram in ostrim, neprestanim finančnim težkočam«.

Sezona prej je preživela slovensko gledališče težko krizo, ob začetku nove sezone pa je bilo jasno, da se bivši upravnik arh. Kregar ne vrne več na mesto upravnika, ki ga je prevzel Oton Zupančič.

V takih okoliščinah je bilo možno dokaj zbrano sestaviti repertoar nove sezone. Te priprave je ob koncu avgusta 1928 samo nekoliko vznemirilo negodovanje ravnatelja Drame Pavla Golie, ki je v razgovoru, priobčenem v »Slovenskem Narodu«, glasno izpovedal zahtevo po primernejšem in finančno izdatnejšem upoštevanju ljubljanske Drame v primeri z Opero in pozval vse ljubitelje Drame na krov za obrambo in podporo svojih zahtev. Goliev izpad se ni tikal samo pravilnejšega upoštevanja delivnega finančnega ključa za osebne in stvarne izdatke med dramo in opero, temveč je vršičil v ostrem napadu na uprizoritve malo vrednih modernih operet v operi, ki so hkrati zaposlevala številne člane dramskega osebja in v mnogočem zavirale redno poslovanje v drami in občutno ovirale potrebno razporeditev dramskih predstav, pri katerih so sodelovali člani dramskega osebja, hkrati operetni zvezdniki. Dasi se je v debati oglasil ravnatelj Opere Mirko Polič s svojimi argumenti, je v glavnem Golia s svojimi zahtevami uspel. Opera se je v novi sezoni morala omejiti na »klasične« operete — dasi ne za dolgo —, kar je nekoliko razbremenilo v operetah zaposleno dramsko osebje.

V tem nevarnem okolju, še posebej poudarjeno po pomanjkljivih in stalno skopih finančnih sredstvih, je bilo vendarle mogoče sestaviti

tak dramski repertoar, o katerem je že v začetku sezone 1928/29 sodil urednik »Gledališkega lista« Ciril Debevec, da »po svoji vsebini in vrednosti prav nič ne zaostaja za repertoarjem svetovnih odrov.«

Ko je leto zatem France Koblar v »Dom in svetu« 1929 pisal obračun slovenskega gledališča za preteklo leto, je ugotovil, »da je povojno gledališče za nami,« da je »doba prehoda za nami,« da se »naš gledališki spored že ureja in da je vodstvo v tem letu vsaj načelno izločalo plitvo blago in prepuščalo izključno zabavno stran slučajnemu, gledališkemu občinstvu.«

V repertoarnem načrtu za leto 1928/29 je bila tudi Ben Jonsonova »neblaga komedija« »Volpone«, ki jo je po predelavi Štefana Zweiga prevedel Fran Albrecht. Poleg slovstvene vrednosti dela, ki naj ob enajstem Shakespearu na slovenskem odru — sezona se je začela z »Romeom in Julijo« v Cankarjevem prevodu, le prolog je na novo prevedel Župančič — zastopa angleško komedijo Shakespearovega sodobnika, je morda odločil o uvrstitvi dela v naš repertoar tudi gledališki uspeh komedije, ki ga je žela prav tedaj v Ameriki in v Varšavi, v Parizu pa jo je igral Theatre des Ateliers večer za večerom v popolnoma razprodani hiši.

Slovenska krstna predstava je bila 19. januarja 1929. Režiral je prof. O. Šest, ki mu je bil »Volpone« eden najtrših orehov, kar mi jih je prišlo tekom let pod režiserske klešče.

Vloge so bile takole razdeljene: Volpone — Levar; Mosca — Rogoz; Voltore — Lipah; Corbaccio — Skrbinšek; Corvinio — Kralj; Leone — Cesar; Colomba — Šaričeva; Canina — Nablocka; Sodnik — Gregorin; poglavar sbirrovo — Kaukler; sluge — Jerman, Sancin, Plut; sodni sluga — Pahor. Dekoracije so bile po osnutku Skružnja. V 1. in 6. sliki je pel Plut kuplet o zlatu, ki ga je komponiral kapelnik Balatka.

Sodobna kritika je o uprizoritvi sodila ugodno, o delu pa le deloma. Začasni gledališki poročevalec »Jutra« Karlo Kocijančič je menil: »Treba je reči, da so imeli stari tam okrog Shakespearea, zelo svobodne vesti in tudi drugače niso bili preveč natančni. Ena verjetnost več ali manj v konceptiji nastopajočih tipov, ena verjetnost več ali manj v dramatiziranem dogajanju, kakšna 'krepka' beseda ali primera, prekreпка za naša civilizirana licemerska ušesa (in v prevodu so marsikaj razredčili z vodo moderne moralke): vse to so bile takrat postranske stvari... Nekateri prizori so se izcimili preveč karikirano in surovo na škodo satiričnemu jedru...«

Fran Govekar v »Slovenskem Narodu«: »Izvrstna reč, dasi za naš oder močno skrajšana in 'ublažena'. Vinu so prilili 50 odstotkov vode, a še zmerom je silno. Original bi si želel videti! In pa z igro Jonsonovih tovarišev! To je moralo biti kolosalno zabavno... Igralo se je, vsaj v splošnem, allegro con brio. Da vsakdo ne zmaguje tega tempa in da nekateri ne znajo razumljivo govoriti, pa je stara reč.«

France Koblar v »Slovincu«: »Razlog, da je sedanje gledališče izkopalo to delo Shakespearjevega sodobnika, bi videli v absolutni teatralnosti in v rahlih 'duhovnih nastavkih, kjer se skrajni materializem lomi z idealizmom... Toda kljub temu, da pisatelj vseskozi smeši pohlep po denarju in še nekatere druge meščanske slabosti, je duh komedije sirov in okus nasproten današnjemu občutju; njena sredstva se nam upirajo. Zato je bilo občinstvo v rahli zadregi: delo je v resnici sprejemljivo le s historičnim očesom. Občudovati pa je treba teatral-

lično tehniko, ki z najpreprostejšimi sredstvi dvakrat, trikrat zaplete komedijo do vrtinčaste situacije in spretno prav v sredi izpusti usodno pomoto, ki z novimi zapletki preokrene situacijo. Vendar je Ben Jonson samo teatralik in prav nič pesnika. Če je Shakespeare kdaj v komediji teatralično star, je nedosežen pesnik; njegov sodobnik prijatelj Jonson je samo sodobnik. ... Levár je igral z odlično masko in prav renesančno mimiko. Za Levárja nov, netipičen lik in lep uspeh ... Nablocka je kočljivo vlogo Canine podala s primerno prostodušnostjo, vendar pa dostojno ... Igra je zasnovana v historični maniri, skoraj živo posneta po slikanih predlogah ...»

Komedija »Volpone« je bila na repertoarju samo v sezoni 1928/29.

LONDONSKA GLEDALIŠKA SEZONA

Težko je pisati o londonski gledališki sezoni, ker je pravzaprav ni. Stalna gledališča v Londonu so štiri operne in baletne skupine in dramsko gledališče Old Vic. Sezona traja od oktobra do aprila, poleti pa gostujejo po deželi. Prva Sadlers Wellsova baletna skupina je trenutno v Ameriki, kjer žanje velike uspehe. Sicer pa so naša gledališča odprta skozi vse leto. Vsako igro igrajo nepretrgoma osemkrat na teden — dokler je kaj publike. Včeraj je n. pr. neka nova igra šla po treh tednih iz repertoarja, nasprotno pa neko drugo igrajo že štiri leta. Dvakrat je menjala gledališče in v nekaterih vlogah so se menjali tudi igralci, toda predstave še vedno polnijo hišo. V Londonu je štirideset gledališč, prav toliko je »majhnih« gledališč za 100 do 200 ljudi.

Najpomembnejši dogodek te jeseni je bila ponovna otvoritev našega znamenitega in ljubega Old Vic gledališča, ki ga je bila bomba 1941. l. hudo poškodovala. Gledališče je spet takšno, kot je bilo, le da ima predodrisče po načrtu M. Sonrela. Ob otvoritvi se je na stotine ljudi gnetlo okoli gledališča in naša največja igralka Edith Evans je recitirala nalašč za to priliko napisan prolog: »London, veseli se! Tvoj Shakespearev dom je obnovljen!« Na repertoarju so: »Henrik V.«, »Sen kresne noči«, »Elektra«, »Svatba« Čehova in Shawovo »Spreobrnjenje stotnika Brassbounda«. Žal, nas je prva uprizoritev razočarala. Z vseh strani so padale ostre kritike; upamo, da bodo naslednje uprizoritve prvi neugodni vtis popravile. Zdaj dajejo tri angleške in dve tuji ponovitvi: Pinerovo »The second Mrs. Tanqueray«, dramo iz konca stoletja, ki nudi priliko za dobro igro, čeprav je zgodba precej nesodobna. Kostumi, režija in igra so izvrstni. Igrajo v Haymarketu, ljubkem gledališču iz osemnajstega stoletja, z Eillen Herlie v glavni vlogi. Videli ste jo kot Gertrudo v filmu »Hamlet«. Zivahna veseloigra istega avtorja je doživela razveseljiv uspeh v Arts, našem najpomembnejšem malem gledališču. Somerset Maughamova satirična komedija »Home and Beauty«, napisana po prvi svetovni vojni, je uspela. Dve tuji deli: Pirandello: »Šest oseb išče avtorja« in Lillian Hellman: »Childrens Hour« sta bili dobro uprizorjeni.

Večina iger, ki jih igrajo v Londonu, je nova. Devet je angleških, štiri francoske in dve ameriški. »Point of Departure« od Anouilha, moderna verzija Orfejeve legende, igrana cel mesec z velikim uspehom v nekem manjšem gledališču, se je preselila v West End. »The little Hut« Andrea Roussina je zelo lahko delo s tremi osebami — možem, ženo

in ljubimcem; francoski humor, lična oprema in briljantna igra so pri-
spevali k uspehu. Mislim, da je najboljša predstava v Londonu »Ring
Round the Moon«. Po Anouilhju jo je prevedel Christopher Foy, najza-
nimivejši naših živečih dramatikov. Zasedba je briljantna, uprizoritev
Oliverja Messela s sijajnim 25-letnim igralcem Petrom Brookom odlična.
Polnila je gledališče do aprila. Jutri bo kot gledališka zanimivost v
nekem majhnem gledališču premiera Scribovega »Kozarca vode«. Neka
ameriška skupina je igrala »Mrs. Roberts«, igro o življenju ameriških
mornarjev na vojni ladji. Najzanimivejši je prizor, ki kaže prerez vojne
ladje na enem največjih odrov Londona. Igra je surova in sentimentalna.
Druga ameriška igra »Longitude 49«, ki jo je napisal Herb Trank, se
tudi dogaja na vojni ladji. Avtor jo je sam postavil na oder v Unity
gledališču s skupino levičarskih amaterjev. Drama obravnava položaj
moštva na ladji in odnose med mornarji. Kritika jo je prijazno sprejela.

V zadnjih štirih letih se je dvignilo zanimanje za poetično dramo.
T. S. Eliot, čigar prejšnji poetični igri »Murder in the Chatedral« in
»Family Reunion« sta zapustili pomemben vtis, je napisal tretjo: »The
Cocktail Party«, ki je bila prvič uprizorjena 1949 na Edinburškem festi-
valu. Z angleško zasedbo je prišla v Ameriko, postala je senzacija in
jo še igrajo. Maja so jo dali z velikim uspehom tudi v Londonu z dru-
gim ansamblom. Kritika jo je zelo različno ocenila. Je to moderna mo-
ralna igra v alegorični obliki. Tyrone Guthrie je napisal in uprizoril
»Top of the Ladder«, dramo, ki simbolizira sinov upor proti očetu in
puhlost karizma. Igrajo jo zelo dobro in kaže, da je kljub ostrim kri-
tikam pri publikii priljubljena. »Captain Carvallo«, delo mladega drama-
tika Dennisa Cannona je dobro napisano, ljubko, vabljivo delo, ki ga
visoko cenijo. Pisano je v stilu Bernarda Shawa. Uprizoril ga je La-
vrence Olivier, ki je sestavil letos lastno skupino. Dobro uspeja je tudi
»His Excellency«, igra lokalnega značaja, s pripadnikom delavskega
razreda, ki ga delavska vlada pošlje za guvernerja na neki otok angle-
škega imperija. Zgodba pokaže nepričakovane probleme, na katere gu-
verner naleti, vendar končno na tragičnem neuspehu le uspe. R. C. Cher-
rif, avtor »Konca poti«, je napisal »Home of Seven«, zgodbo o možu, ki
je za 24 ur izgubil spomin. Obtožijo ga umora, on pa se muči, da bi se
spomnil svojih dejanj. Delo ni nič posebnega, toda igra očarljivega
igralca Ralpha Richardsona jo je obdržala na sporedu do marca. »Acco-
lade« je zgodba o človeku z dvojnimi življenjem. Napisal jo je Emllyn
Williams in tudi sam igral. Distingviran pisatelj živi v srečnem zakonu,
iz katerega pa od časa do časa uide in se izgubi med pokvarjenci. Prvič
zaide mednje z namenom, da bi jih opazoval, toda pri tem se sam spridi.
Stvar postane kritična v trenutku, ko pride od tega, da se mora razkriti
njegovo dvojno življenje, ki vpliva tudi na njegovo razmerje z ženo.
»The Holly and the Ivy« — naslov je delo dobilo po tradicionalni bo-
žični pesmi — zgodba je polna domišljije, ki obravnava težave treh
otrok, ki jim je mati umrla, oče pa je duhovnik. Otroci čutijo, da mo-
rajo pred očetom skrivati svoje probleme, in ker se jim zdi nemogoče,
da bi duhovniku povedali resnico, vse bolj in bolj lažejo. Končno jih oče
izzove in odkritemu razgovoru sledi dokončna rešitev. Wagnerja, Mo-
zarta, Verdija, Smetano, Rossinija, Musorgskega, Čajkovskega, Janačka,
Wolf-Ferrarija, Bizeta, Puccinija in Vughana Williamsa so začeli dajati
v Covent Gardenu, najlepši operi v West Endu in v Sadler Wellsu,
preprostem gledališču v Islingtonu. Baletе bodo dajali v obeh gledali-

ščih, in sicer znana klasična in nova dela, med drugim tudi več muzikalnih iger in operet. Neki del publike jih ima rajši kot dramo, toda ljubitelji resnega gledališča redko zaidejo tja.

Decembra in januarja igrajo mnogo božičnih iger, med njimi tudi pantomime. Te igre imajo dolgo in sijajno zgodovino v našem gledališču. K posebnim slavnostnim igram, ki so primerne za otroke in odrasle, vodijo očetje in strici svoje malčke, kar spada k božičnim svečanostim.

Zvedeli smo, da je jugoslovanski balet povabljen za prihodnje leto na Edinburški festival. Njegov nastop bo velik doprinos k odnosom, ki jih moramo skušati zgraditi med jugoslovanskim in britanskim gledališčem.

Violla Ellis

GLEDALIŠČE V AMERIKI

Sodobno ameriško gledališče nudi zanimiv paradoks. Je trgovsko v pravem smislu besede, na prejema nobenih subvencij, vzdržuje se zgolj z lastnimi dohodki, ki so obremenjeni s težkimi davki, je centralizirano v najdražjem mestu sveta, duše ga visoke najemnine, ovirajo ga pretirane cene delovne sile in materiala, razjedajo ga notranje borbe, tlačijo zunanje stiske. In vendar se iz te brezumne zmede, ki se v nji bori gledališče, pojavljajo dela, polna globine, nežnosti in jedkosti, hkrati pa nastaja nova zvrst neke opere, ki spaja dramsko komedijo, ples, glasbo, režijo in ustvarja predstave osvajajoče izvirnosti.

Ameriško gledališče stoji pred velikimi in resnimi težavami, ki jih pri presoji njegovega sedanjega položaja in bodočih mogočnosti ne smemo prezreti. Največji nesmisel v ameriskem gledališču predstavlja dejstvo, da mnogi poklicni ljudje gledajo nanj kot na industrijo. Beseda umetnost je za nekatere poklicne gledališke kroge postala tabu. Nerodno je ugotoviti, da je ravno in največkrat svoje pravice ljubosumno čuvajoči igralec tisti, ki daje tej »industriji« največ koncesij. In ravno gledališče je najmanj pripravno za industrijske metode. Ljudje, ki delajo v gledališču, ne morejo biti podvrženi kalupom, ne morejo biti klasificirani in razporejeni po stopnjah neke spretnosti. Tudi ni mogoče gledališkega študija prilagoditi tehniki »tekočega traku«, kakor ni mogoče uporabiti industrijskih postopkov za ocenitev rezultatov. In končno: katera industrija bi lahko delala samo leto dni, če bi 75% svojih proizvodov zavrgla teden dni potem, ko jih je vrgla na trg? Proizvajalec avtomobilov ne bi mogel živeti, če bi moral 75% izgotovljenih voz, ki so komaj zapustili tovarno, odvreči med staro železo. Tolik je namreč odstotek neuspehov na Broadwayu. Jasno je, da taka »industrija« ni v rokah poslovnih ljudi, kvečjemu hazarderjev ali norcev, ali pa v rokah umetnikov ali ljudi, ki zahtevajo od življenja nekaj več kot pravilno urejeno nagrajevanje.

Zaradi svoje visoko individualistične organizacije ima ameriško gledališče to prednost, da je pestro in svobodno v svojem izražanju. Ni v sponah subvencioniranega gledališča, ne nadleguje ga cenzura, ki je v ozki zvezi z dotacijami in ki toliko škodi. Direktor oz. lastnik gledališča, ki se ne more upirati želji po bankrotu, se lahko — če se mu to zdi primerno — svobodno uniči: treba mu je samo preizkusiti kako novo teorijo. Pustolovski duh na srečo gledališča ni umrl; in čeprav odmevajo po Broadwayu jadikovanja o finančnih krizah, ki venomer motijo ekonomsko in umetniško življenje gledališča, vidimo, da cvete obilje novih talentov in novih tendenc. Nastopajo celo vneti preroki, ki napovedujejo

skorajšnji nastop ere, podobne oni v drugem desetletju našega stoletja, ki je bila tako plodna za povojno gledališče.

Trije vidiki sodobnega gledališča zaslužijo našo pozornost: predvsem nastop novih talentov, potem razcvet posebne vrste modernih komedij ali muzikalnih tragedij in končno rojstvo koncepcije ameriškega gledališča, ki bi ne bilo omejeno le na Broadway, temveč bi zajelo novo široko publiko po vsej deželi in ustvarilo temelj ameriškega narodnega gledališča.

Ob koncu druge svetovne vojne je šlo ameriško gledališče skozi karakteristične faze povojnih dob. Prehod med patriotičnim navdušenjem in razočaranjem je bil izredno kratek. Vojna je rodila številna dela. Pospešeni ritem naše dobe pa je že potisnil dogodke druge svetovne vojne v tisto odmaknjenost, kjer se poteze zabrišejo in kjer čas omili obrise prekrute stvarnosti. V povojnem času so se razbohotila dela, ki obravnavajo položaj črncev v ekonomskem in socialnem življenju Amerike, n. pr. »Globoko so korenine« (d'Usseau in Gow), »Strange fruit« (Lilian Smith), »Jeb« (Robert Andrey) in »Forward the Heart« (Bernard Reines). Istočasno je močan tok ameriške dramske literature krenil na povsem drugo pot. Thornton Wilder je ravno pred koncem vojne napisal izmed vseh povojnih del najfantastičnejše delo: »The skin of our Taeth«. Uprizorjeno je bilo v New Yorku 1942. leta, šlo je po svetu in postalo simbol za vse tiste, ki so se kakor družina Antrobus skušali z muko rešiti propada, tesnobe, upanja in strahu pred razdejanim življenjem. Uprizoritev tega dela na Broadwayu je primer anomalij, ki karakterizirajo ameriško gledališče. Ni dvoma, da je bila uprizoritev eksperiment tako po tehnični kot po vsebinski strani, pa je kljub temu dosegla trgovski uspeh in umetniški triumf.

Zadnja leta so v vseh pogledih zbegala gledališke ljudi. Medtem ko so življenjski pogoji v New Yorku postajali vedno težji, ko so neprestano rastoče cene terjale takojšnje uspehe, ko so zaskrbljeni ravnatelji imeli v zakajenih pisarnah konferenco za konferenco in je mikavnost in veselje do ustvarjanja tonilo v poplavi pravnih in ekonomskih razpravljanj, je dramska umetnost med prevrati in krizami ustvarila: »Glass Menagery«, »A Street Named Desire«, »Death of a Salesman«, »A Member of the Wedding«. Prva je takoj postala domača evropski publiki, drugo je nedavno sprejela ista publika. Miller je v svojih delih že dokazal, s kakšnim talentom zna razložiti svoje ideje in s kakšno silo in učinkovitostjo zgrabi občinstvo. V »Death of a Salesman« je pokazal še več svobode, več globine, predrl je v jedro predmeta in zdi se, da ga je zgrabil mogočen tok ustvarjalne sle. »A Member of the Wedding« je skoraj brez dejanja, vsebina je neznatna, toda polna nežnosti, rahločutnosti. S spretnim uporabljanjem odrskih sredstev prikazuje čudovito sliko novega življenja. Presenetljivo je, da je tako delo nastalo in da živi v zmedi in vrvežu New Yorka.

Uspeh, ki ga je doživela čisto ameriška institucija muzikalne komedije, je bilo možno slutiti vnaprej. Če je znal Broadway ustvariti nekaj novega, potem je to sodobno glasbeno gledališče, ki se je razvilo na spekulativni način potem, ko je »Oklahoma« očarala svoje prve obiskovalce v letu 1943. Korenine te zvrsti gledališča, ki prejemajo sok iz Evrope, prepletajo vso zgodovino ameriškega gledališča. Opereta s kontinenta, fantazija Gilberta in Sullivana, tradicija music-halla in pantomime so obogatile Ameriko, medtem ko je sama prispevala humor vaudevilla,

burkavost jazza, petje črncev, razposajenost plesnih in pevskih revij, razkošnost zabavišč — vse to je bilo izvor tega gledališča, ki se je po zaslugi cele vrste znamenitih mož razvilo in pridobilo na moči in učinkovitosti. Moderna muzikalna komedija je prava zlitina vseh gledaliških umetnosti. Libreto ni več zmes absurdnosti, temveč pravo delo z verjetnimi ljudmi, z življenjskimi zapleti in v večini primerov tudi z življenjskimi temami. Nekatere najuspelejše muzikalne komedije zadnjih let so vzete iz gledaliških komadov. Mogoče je od vseh najbolj uspela »Regina«, ki jo je Man Blizstein priredil po »Malih lisicah« Hellmanove. Gledališče, ki je v enem letu obogatilo dramsko umetnost z deli kot so »South Pacific«, »Last in the Stars«, »Regina«, »Death of a Salesman« in »The Member of the Wedding«, tako gledališče razvema svet ogenj, kljub oviram in ogromnim težavam, ki jih mora iz dneva v dan premagovati.

Prav v teh težavah pa je neka prednost. Prisilile so gledališke ljudi, da mislijo resno na usodo svoje umetnosti in na sredstva, ki ne omogočajo samo življenja, temveč dopuščajo, da zajamejo najširšo publiko v vsej deželi, kar bo končno postalo edina mogoča rešitev gledališča. Kolikor se je razvila »industrija zabave« — kino, radio, televizija — toliko je izgubilo gledališče. Na Broadwayu je le še 30 gledališč, pred 20 leti pa jih je bilo 80. Medtem ko je to število padlo, nastaja novo gledališče. V stotinah kolegijih in na univerzah in v skoraj ravno toliko združenjih v vsej državi je gledališko življenje zelo intenzivno in kaže velike možnosti razvoja. V teh kolegijih in združenjih, kjer poklicni režiserji oblikujejo mlade talente in bodoče občinstvo, brez katerega ni gledališča, so si že pridobili nekaj izkušenj.

Kaže, da so nekatere točke, ki so za gledališče bitnega pomena, že sprejete, predvsem, da se gledališče ne omejuje le na New York, temveč da se ustanove poklicna gledališča tudi v drugih mestih in da rešijo iz sedanjega gledališča dva bistvena elementa — trgovskega in netrговskega — ki naj združena izvršita konstruktivno delo v interesu celotnega gledališča. Pomen organizacije »Ameriško narodno gledališče in Akademija« (ANTA) in njeno prizadevanje je odločen korak v to smer. Po zaslugi njenih članov in direkcije, ki jo sestavljajo voditelji vseh vej gledališke tvornosti, je ta organizacija postavila glavne obrise daljnosežnega načrta. Ameriškega narodnega gledališča ne bo mogel nikoli predstavljati en oder v enem samem mestu in je nemogoča ponovitev kraljevih ali centralnih narodnih gledališč s kontinenta.

Sama narava ameriškega gledališča zahteva druge metode in že preprosta dejstva, da se trudijo, da bi formulirali linijo, po kateri bi se v splošnem ravnali, da skupno razpravljajo o poteh in sredstvih, kako bi kljubovali realnostim novega sveta, v katerem je postalo nemogoče lotiti se individualnih podjetij na lastno pest, ta dejstva so stvarno znamenje, ki vzbujajo upanje. Direktor iz Broadwaya se seveda smeje takim idejam, dokler ima kaj uspehov. Opeharjeni kritik dvomi, da bi mogel kakršenkoli poseg odstraniti to, kar je postalo silno drag luksuz. Toda tok dogodkov je močnejši od vseh negativnih predsodkov. ANTA je postala osrednja točka ameriškega gledališča. Uspelo ji je prebiti led in letos bodo na njeni skupščini v Washingtonu zajeli problem v celoti. V načrtu je otvoritev poklicnega gledališča v prestolnici, ki je doslej brez njega, kakor tudi izvedba programa, ki bi dal najširšemu krogu občinstva kar moči dobro gledališče. ANTA je tudi ameriško središče

gledališkega Mednarodnega instituta (I. I. T.). Obstoje ANTA je omogočil Ameriki sodelovanje z Unescom pri ustvaritvi I. I. T. ANTA je sama po sebi znamenje časa, kajti če je komu prav ali ne, živimo v svetu, v katerem je postala organizacija na narodni in mednarodni podlagi nezogibna. Po poti »Ameriškega narodnega gledališča in Akademije«, »Mednarodnega gledališkega instituta« in »Unesca« si ameriško gledališče prizadeva doprinesiti skromen delež k izgraditvi mednarodne organizacije, posvečeni miru in svobodi, brez katerih ustvarjalne umetnosti ne morejo uspevati.

(Prirejeno po članku R. Gilderja v reviji »Le Théâtre dans le monde«)

BERNHARD SHAW O UČENJU MODERNIH JEZIKOV

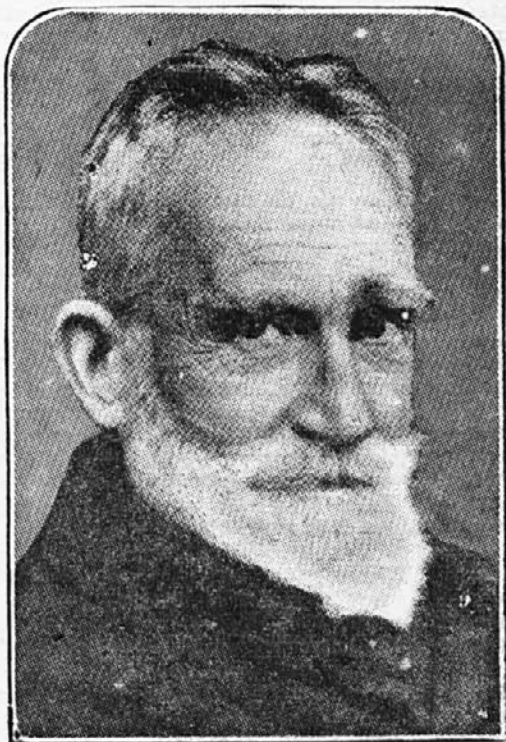
Dne 2. novembra 1950. je umrl v starosti 94 let v svoji podeželski hišici v vasi Ayot-Saint-Lawrence Bernhard Shaw, za Shakespearom največji dramatik anglosaksonskega sveta.

Na vrtnih vratih njegovega tuskula je bilo na vernih duš dan nabito tole skromno naznailo:

»Gosp. B. Shaw je mirno umrl danes zjutraj ob 4. uri 55 minut. Z zakladi svojega duha je obogatil ves svet.«

Tudi slovenski narod je bil deležen zakladov njegovega duha. Saj so bila nekatera izmed njegovih del večkrat uprizorjena tako na ljubljanskem kakor na mariborskem odru.

Shawu so njegova dela v originalu in v prevodih na vse kulturne jezike sveta prinesla ogromne dohodke, tako da so njegovo premoženje pred smrtjo cenili na 500.000 funtov, kar velja tudi med Angleži za nadpovprečno bogastvo. Ko so ga nekoč vprašali, komu namerava zapustiti svoje premoženje, je odgovoril: »Honorar, ki bi ga zahteval



Bernhard Shaw

za to pojasnilo, bi bil tako visok, da bi bil prisiljen spremeniti svojo oporoko.«

Odslej ga nihče ni več vprašal, kdo bo njegov dedič.

Po angleškem dednem zakonu pobere država pri tako visokih dedščinah 75% celotnega premoženja, t. j. 325.000 funtov. Nekaj bo baje dobilo Društvo za poenostavljenje angleškega pravopisa (ki ga je ustanovil sam B. Shaw), nekaj gledališče Gaiety Theatre, ki je uprizarjalo Shawova dela, ostanek pa naj bi se razdelil med služinčad. Po določbah avtorskih pravic pa imajo dediči še 50 let po smrti avtorja pravico do vseh honorarjev, izvirajočih iz ponatiskov in nadaljnjih prevodov njegovih del.

* * *

L. 1927. je londonski »Liaguaphone Institute« zaprosil B. Shawa, da bi hotel za ta institut, ki prireja jezikovni pouk na ploščah, pripraviti predavanje o angleškem jeziku, ki bi ga institut reproduciral na ploščah in ga tako razširil po vsem svetu. Shaw je »baje« rade volje ustregel prošnji — kako visok honorar je dobil za to, ne vemo — in pripravil v ta namen predavanje o »Govorjeni in lomljeni angleščini« v štirih delih. Priobčujemo prevod tega originalnega, nekoliko hudomušnega, a deloma tudi duhovitega kramljanja o učenju angleščine in tujih jezikov nasploh:

I.

Prosili so me, da vam podam na plošči vzorec govorne angleščine. A najprej vas moram na nekaj opozoriti. Prepričani ste, da slišite moj glas. Toda če ne znate pravilno uporabljati gramofona, bo morda to, kar boste slišali, nekaj spačenega, le malo podobnega glasu, ki je kadarkoli prišel iz mojih ust.

Pred kratkim sem slišal gramofonsko ploščo, na kateri je bil posnet govor g. R. Macdonalda, parlamentarnega vodje angleške delavske stranke, ki ima lepo, globoko škotsko izgovarjavo in izredno muzikalično ter dostojanstveno prednašanje. Kar pa sem slišal, je bil cvileč, rezek in gagajoč glas, zelo nemuzikalen, ki me je spominjal na majhnega, sebičnega jadikujočega človeka zelo slabih manir. Dejal sem: »To ni g. Macdonald, saj poznam njegov glas tako dobro kot svoj lastni.« Gramofonski operator mi je zatrjeval, da je, in mi za dokaz pokazal etiketo na plošči. Rekel sem: »Ne, to ni Ramsay Macdonald, toda poglejmo, ali ga morda jaz lahko najdem za vas.«

Ko se je nato plošča začela znova vrteti, sem prijel za vijak, ki uravnava hitrost vrtenja, ter ga polagoma odvijal, dokler se ni cvileče bevskanje spremenilo v globoke zvoke Macdonaldovega glasu, nemuzikalna, domišljava prepirljivost pa je postala melodična retorika škotskega govornika. »No, vidite,« sem rekel, »to je Macdonald.«

Če se torej gramofon ne vrti s povsem pravilno hitrostjo, to, kar slišite, ni moj glas. Imam plošče znamenitih pevcev in govornikov, ki so že mrtvi, toda katerih glas mi je še v prav živem spominu; to so Adelina Patti, Sarah Bernhardt, Charles Santly, Caruso, Tamagno; a njih glasovi mi zvene strašno neumno, dokler nisem našel zanje pravilne hitrosti, kakor sem jo pravkar našel za g. Macdonalda.

Najhujše pa je, da vam ne morem povedati, kako boste našli pravilno hitrost za moj glas. Tisti izmed vas, ki so me slišali govoriti iz obličja v obličje ali po radiu, ne bodo pri tem imeli nobenih težkoč.

Treba vam je le uravnati hitrost gramofona, dokler ne spoznate glasu, ki se ga spominjate. A kaj vam je storiti, če me niste še nikoli slišali? Dal vam bom nasvet, ki vam bo pomagal; če vas bo to, kar boste slišali, močno razočaralo in boste instinktivno čutili: »to mora biti strašen možakar,« ste lahko prepričani, da je hitrost plošče nepravilna. Uravnajte jo tako, da bo tekla nekoliko počasneje, dokler ne boste imeli občutka, da poslušate ljubeznivega starega gospoda enainšedemdesetih let s precej prijetnim irskim glasom — to sem jaz. Vsi ostali, ki jih boste slišali ob drugi hitrosti, so sleparji, ponarejeni Shawi, prividi, ki nikoli niso živeli.

II.

Predstavljam si, da imam pred seboj tujerodne študente angleškega jezika, ki želé govoriti ta jezik dovolj dobro, da jih bodo lahko razumeli, kadar bodo potovali po britanskem imperiju ali po Ameriki. Morda pa je med vami tudi domačin, ki govori v kakem provincialnem ali londonskem narečju, katerega se malo sramuje ali ki mu brani, da bi dobil službo, kakršne so dostopne le tem, ki govorijo tako imenovano korektno angleščino. Torej, bodisi da ste tujec ali pa domačin, prvo, kar vam moram zabičati, je, da je ni na svetu stvari, ki bi se mogla imenovati idealno korektna angleščina. Sem član odbora Britanske radio družbe (BBC). Ta odbor naj določa, kakšna bodi izgovarjava spikerjev, ki jih nastavlja ta družba, da bo lahko služila za vzor pravilni angleščini po vsem britanskem otočju. Vsi člani imenovanega odbora so izobraženci, katerih govor velja kot pravilen in prečiščen v vsakršni angleški družbi ali službi. Naš predsednik je Poeta laureatus, ki ni samo umetnik v tvorbi glasov govorjene angleščine, ampak tudi strokovnjak v njih izgovarjavi. Eden izmed članov je Sir Johnston Forbes-Robertson, ki slovi ne samo kot dober igralec, ampak tudi zaradi lepote svojega govora. Mene so izbrali v ta odbor, ker sem kot pisatelj dram vajen nadzirati gledališke vaje in kritično poslušati izgovarjavo igralcev, ki so po poklicu izurjeni govorniki. Tudi jaz sem — mimogrede povedano — govornik z dolgo izkušnjo. Ta odbor gotovo pozna bolj kot kdorkoli drugi pravilen angleški izgovor. In vendar se njegovi člani ne ujemajo glede izgovarjave nekaterih najpreprostejših in najnavadnejših besed. Dve najnavadnejši in najpreprostejši besedi v vsakem jeziku sta »da« in »ne«. Toda niti dva člana našega odbora jih ne izgovarjata enako. Vse, kar lahko rečem, je to, da jih vsak član izgovarja tako, da jih ne razumejo samo v vsaki angleško govoreči deželi, ampak označuje govornika tudi kot izobraženega človeka, ki se že po govoru loči od neukih in nepismenih ljudi. Rekli boste morebiti: »To je zame dovolj; tako želim tudi jaz govoriti.« Toda katerega izmed članov si boste izbrali za vzor? Med njimi so zastopniki iz Irske, iz Škotske, Walesa, z univerze v Oxfordu in iz Amerike. Vse te je mogoče spoznati po njihovi izgovarjavi. Razlikujejo se pa tudi po grofiji, v kateri so se rodili. Ker torej vsi govorijo različno, bi bil nesmisel trditi, da govorijo vsi pravilno. Kar lahko od njih zahtevamo, je, da govorijo čedno in če boste vi govorili, kot govorijo le-ti, vas bodo razumeli v vsaki angleško govoreči deželi ter vas šteli med ljudi dobrega socialnega položaja. Rad bi videl, da bi si sami lahko izbrali nekoga izmed njih za vzor, toda trenutno se boste žal morali zadovoljiti z menoj — ki sem Irec.

III.

Dovolj sem vam povedal o dejstvu, da niti dva angleška domačina ne govorita svojega jezika povsem enako. Morda boste dovolj brihtni in me vprašali, ali jaz sam govorim svoj jezik vedno na enak način. Priznati moram takoj, da ne. Nihče tega ne dela. Pravkar govorim mnogim tisočem poslušalcev ob gramofonu, izmed katerih se marsikdo močno trudi, da bi sledil mojim besedam zlog za zlogom. Ko bi govoril z vami tako nemarno, kakor govorim s svojo ženo doma, bi ta plošča bila brez vsake vrednosti; ko pa bi govoril s svojo ženo doma tako skrbno, kot govorim z vami, bi mislila, da sem znorel.

Kot javni govornik moram paziti, da se vsaka beseda, ki jo izpregovorim, razločno sliši na daljnem koncu velikih dvoran, v katerih je prostora za tisoče poslušalcev. Toda kadar doma pri zajtrku sedim nekaj čevljev stran od svoje žene, se tako malo potrudim z izgovarjavo, da mi često namesto pričakovanega odgovora nejevoljno zarenči: »Ne mrmraj in ne obračaj glave proč, kadar govoriš! Ne razumem niti ene izmed tvojih besed.« A tudi ona je nekoliko nemarna. Kajti često moram dvakrat ali trikrat med jedjo vprašati: »Kaj?« Bržkone me sumniči, da postajam iz dneva v dan bolj gluha, čeprav mi tega ne pravi, ker bi to lahko bilo res, saj imam že nad sedemdeset let.

Ni dvoma, da bi moral govoriti s svojo ženo tako skrbno, kot bi govoril s kraljico in ona z menoj tako skrbno z menoj, kot bi govorila s kraljem. Morala bi, toda tega ne delava.

Vsi ljudje se v družbi vedejo drugače kot doma. Ko bi slučajno obiskali neznano družino in poslušali skozi ključavnico — ne da bi si drznili niti za trenutek misliti, da ste sposobni storiti kaj tako nesposobnega — toda ko bi vendarle v svojem navdušenju pri učenju tujih jezikov zašli tako daleč, da bi za nekaj sekund poslušali, kako družinski člani govorijo med seboj, če jih nihče drugi ne posluša, in ko bi potem stopili v sobo in bi slišali, kako so nenadoma spremenili način govorjenja v vaši navzočnosti, bi vas ta sprememba močno presenetila. Tudi če je naše vedenje doma tako dobro kot naše vedenje v družbi — moralo pa bi seveda biti mnogo boljše — se vendar vedno razlikuje eno od drugega. Razlika pa je večja v govoru kakor v čemerkoli drugem.

Recimo, da pozabim naviti uro in se le-ta ustavi, moram nekoga prositi, da mi pove, koliko je ura. Če vprašam tujca, mu rečem: »Koliko je ura.« Tujec bo slišal razločno vsak zlog posebej. Če pa vprašam svojo ženo, je vse, kar ona sliši: »K'jura?« To je dovolj dobro zanjo, a ne bi bilo dovolj dobro za vas. Potemtakem govorim sedaj z vami mnogo skrbneje, kot pa govorim s svojo ženo. Toda, prosim, ne pravite ji tega!

IV.

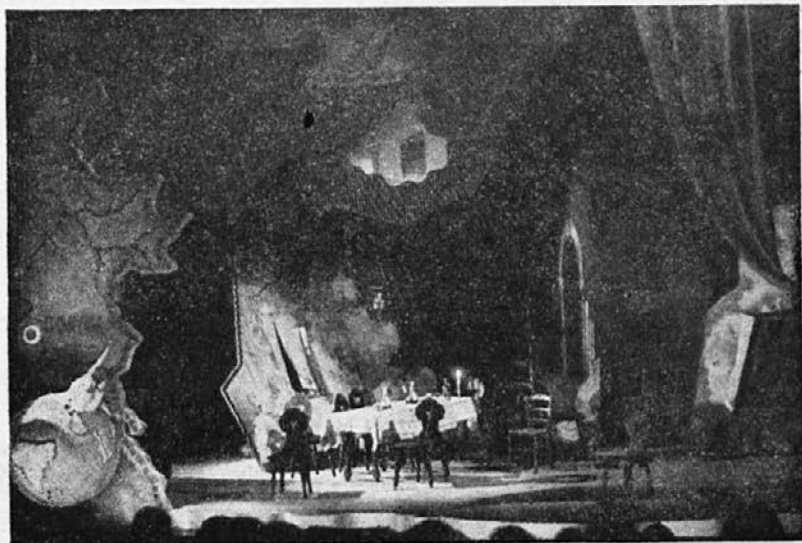
Obračam se sedaj posebej do svojih inozemskih poslušalcev. Posvariti pa jih moram s povsem drugim opozorilom. Če se učite angleščine, ker morda nameravate potovati po Angliji in želite, da bi vas tamkaj razumeli, ne poskušajte govoriti angleški perfektno, kajti če to storite, vas nihče ne bo razumel. Povedal sem že, da, čeprav ni popolnoma pravilne angleščine, je vendar čedna angleščina, ki jo imenujemo »dobro angleščino«. Toda v Londonu devetstodevetindevedeset izmed tisoč prebivalcev govori ne samo slabo angleščino, ampak še celo to zelo slabo. Morda boste dejali, da, čeprav oni sami ne govorijo dobro angleški,

jo vsaj razumejo, če se dobro govori. Razumejo jo, če je govornik Anglež; toda če je govornik tujec, ga razumejo tem težje, čim bolje govori. Noben tujec ne zna kakor domačin pravilno poudarjati zlogov, dvigati ali nižati glas v vprašanju in odgovoru, v trditvi in zanikanju, v odklonitvi in pritrdjevanju, v poizvedovanju in obveščanju. Zato bodi vaša prva skrb, da govorite z močnim tujim naglasom in da »lomite« angleščino, to je, da govorite ta jezik brez vsakršne slovnice. Tedaj bo vsak Anglež, s katerim boste govorili, takoj vedel, da ste tujec, in vas bo skušal razumeti ter vam pomagati. Ne bo pričakoval od vas, da boste vljudni in da boste uporabljali izbrane slovniške fraze. Zanimal se bo za vas, ker ste tujec, in vesel bo lastne spretnosti, da bo mogel razumeti pomen vaših besed in vam povedati, kar želite zvedeti. Če boste rekli: »Bodite tako prijazni, gospod, in mi pokažite pot na železniško postajo«, pri čemer lepo in razločno izgovarjate vse samoglasnike in soglasnike, vas ne bo razumel in vas bo imel za berača ali lopova. Toda če zakričite: »Prosim, postaja, kam?«, ne boste imeli nobenih težkoč. Pol tucata ljudi se bo nemudoma zgrnilo okoli vas ter vam pokazalo pot.

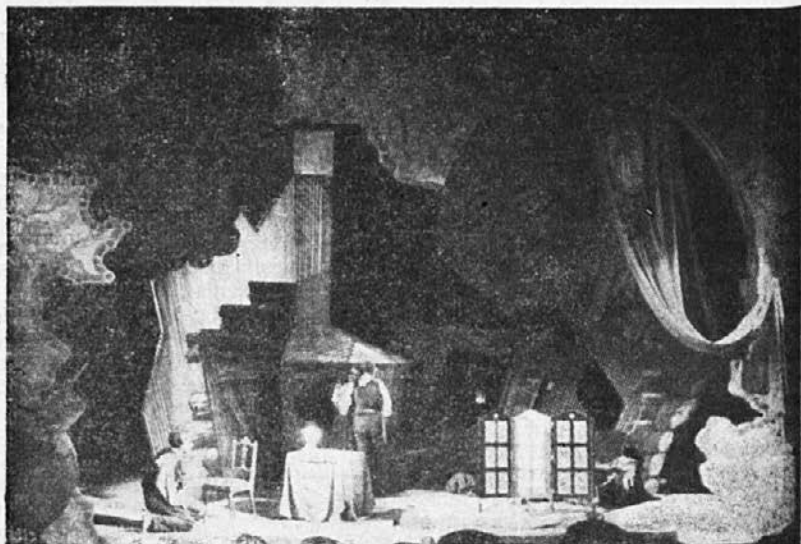
Celo v privatnem občevaranju z izobraženci ne smete govoriti preveč dobro. Uporabljajte ta nasvet pri učenju tujih jezikov in jih nikoli ne skušajte govoriti preveč dobro. Ne bojte se potovanja. Kar čudili se boste, kako malo je treba znati in kako slabo lahko izgovarjate. Celo med Angleži samimi imajo za prisiljeno afektacijo, če kdo hoče predobro govoriti. Pri tujcih je to nekaj hujšega kot afektacija: je to žalitev domačina, ki ne more razumeti lastnega jezika, če se predobro govori. To je vse, kar vam lahko povem. Plošča ne prenese več. Pozdravljeni!

I. CANKAR: POHUJŠANJE V DOLINI ŠENTFLORJANSKI

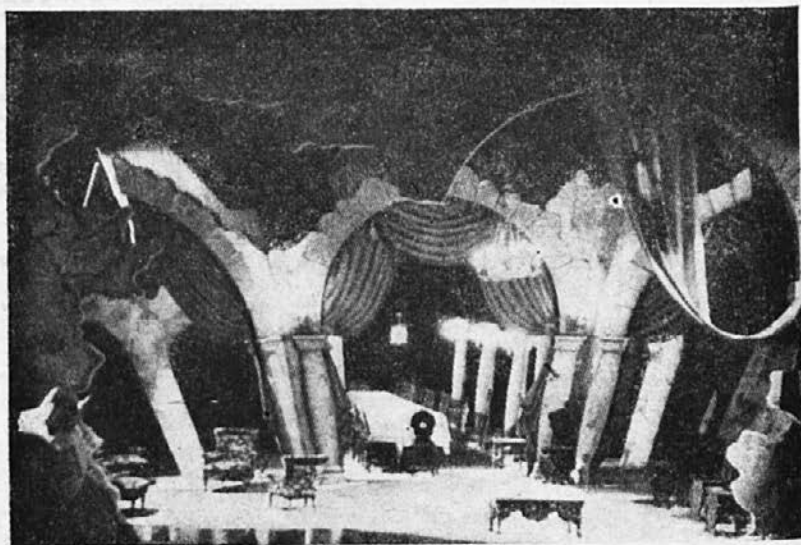
Inscenator ing. arh. V. Molka



I. dejanje



II. dejanje



III. dejanje

SLOVENSKE GLEDALIŠKE RAZSTAVE

Približno leto dni prej, preden so odprli novo slovensko deželno gledališče v Ljubljani, so izšli v listih pozivi (prim. »Slov. Narod« 7. avgusta 1891) za »Mejnarodno glasbeno in gledališko razstavo 1892 na Dunaji«. Razstava je bila v času od 7. maja do 9. oktobra 1892 in je kazala v štirih oddelkih 1. životopisne znamenitosti, 2. glasbo in sicer instrumente, grafično zapisovanje glasbe, glasbeno slovstvo in glasbeni pouk, 3. gledališče v več razdelkih: gledališke stavbe, pripomočke gledaliških predstav, slike o gledaliških predstavah, vsakovrstna dramatična dela, dramaturgijo, kritiko in gledališko slovstvo, 4. zanimive narodopisne reči omenjenih kategorij.

Razstava je bila po množici sodelujočih narodov in razstavljenih predmetov v resnici svetovna in je zbudila vsepovsod veliko zanimanje. Takisto tudi pri Slovencih. Dve obširni poročili (v »Slov. Narodu« 13., 14. in 15. junija 1892, Veržov: »En dan v razstavi dunajski« in poročilo v »Domu in svetu« 1892, Prostoslav oziroma Lampe: »Glasbena in gledališka razstava in češke operne predstave na Dunaju«) nas seznajata z vtisi, ki so jih s te razstave ponesli s seboj udeleženci.

Predvsem je bilo na razstavi prikazano dramatično in gledališko slovstvo nemškega naroda od začetkov, od duhovnih in pasijonskih iger dalje. Gledališča so razstavila bogate zbirke črtežev, dekoracij, kostumov itd., pri čemer se je najbolj odlikovala dunajska dvorna opera in drama z množico razstavnega gradiva, bogato zbirko portretov in slik igralcev in pevcev ter z obširno zbirko zgodovinsko zanimivih gledaliških listov in lepakov. Podobne predmete so razstavili Angleži, Francozi, Italijani, Španci in zlasti zanimivo zbirko dragocenih kostumov Rusi.

Na razstavi so nastopila nekatera gledališča s predstavami, na primer laška opera in češko »Narodno divadlo«, poleg raznih drugih družb z vsega sveta. Največji uspeh so na razstavi poželi Čehi s predorom svoje glasbe in zmago svoje mlade opere. Najbolj je navdušila občinstvo Smetanova opera »Prodana nevesta«, ki so jo do tedaj v Pragi peli že nad dvestokrat, pa je šele po svojih uprizoritvah na dunajski razstavi 1. in 4. junija 1892 zaslovela po vsem svetu. Poleg priznanja češke glasbe so bili pohvaljeni tudi češki gledališki igralci in razstavna komisija je po takem uspehu Čehov morala za češko gledališče dodati nekaj večerov.

Uspeh Čehov je navdušil tudi Slovence. Odmeve o tem najdeš v »Ljubljanskem Zvonu« 1892, kjer je o prvotnem neuspehu »Prodane neveste« na peterburški carski operi 1871 podrobno poročal mladi Matija Murko. Toda vse to navduševanje ob zmagi sorodnega slovanskega naroda je imelo nekam grenak priokus. Kljub temu, da so se poleg Čehov udeležili dunajske razstave tudi Poljaki, Hrvati in celo Bolgari, je bila udeležba Slovencev na razstavi tako skromna, da nam pokaže naš položaj v teh letih v zelo klavrni luči.

Poročevalec spredaj omenjenega poročila o razstavi v »Slovenskem Narodu« omenja med drugim skromno udeležbo Slovencev na razstavi. Slovenci so razstavili samo v glasbenem oddelku. Kljub že dokaj razvitemu delu naših pevskih društev in kljub glasbeni kulturi, ki je tedaj v primeri z drugimi panogami narodnega udejstvovanja bila pri nas že na precejšnji stopnji, so imeli Slovenci na razstavi pokazati le po Glasbeni Matici razstavljenih pet zvezkov »Lavorike«, Foersterjevo klavirsko šolo, zbirko narodnih pesmi, učni načrt in tabele o statistiki njene

glasbene šole, po Cecilijskem društvu pa po en Foersterjev in Hladnikov zvezek, cerkvene glasbenike, »Cecilijo« in načrt pouka v orglarski šoli.

Poročevalec omenja v svojem sestavku: »To so proizvodi, s katerimi se je slovenski narod udeležil mejnarodne razstave. Da se je znalo, kakšna bode postala razstava, gotovo bi bili mogli Slovenci raznovrstnega gradiva razstaviti za celo sobo in to vsaj toliko zanimivega, nego je marsikaj v laškem ali pa nemškem oddelku.«

Opazka priča o slabi pripravljenosti Slovencev in nezanimanju za manifestacije, najbolj prikladne za prikaze narodnega snovanja, in osvetljuje provincialne razmere pri nas še v zadnjem desetletju prejšnjega stoletja. Nedvomno so že pozivi v listih leta 1891 dovolj pojasnjevali obseg bodoče razstave in kakšno gradivo bo prišlo v poštev. Prav iz slovenske gledališke zgodovine bi se dalo že na tej razstavi pokazati vsaj nekaj gradiva, če ob tedanjem razvoju slovenskega gledališča ni bilo misliti na večje prikaze gledališkega in glasbenega udejstvovanja in še celo ne na gledališke predstave na mednarodnem forumu, kakršna je vsekakor bila dunajska razstava.

V spominih in zabeležkah slovenskih igralcev dunajska razstava ni zapustila nobenih odmevov, dasi vemo, da so se v teh časih že večkrat mudili na Dunaju in Pragi zaradi študij. Takisto molči o tem Anton Cerar-Danilo, čeprav se je na primer že v letu 1891 mudil v Pragi, ko je bila prav tam velika češka jubilejna razstava, ena največjih razstav Čehov za časa Avstrije in hkrati eden največjih njihovih uspehov.

Dunajska gledališka in glasbena razstava se je končala v odredenem roku. Po sodobnih poročilih je razstava. »o kateri so posebno dunajski obrtniki mislili, da jim bo kar čez noč pomogla do blagostanja, končala uprav klavrno, kajti deficit je baje ogromen. Strokovnjakom in veščakom je bila razstava gotovo v korist, širša publika se pa zanjo ni ogrevala, nego bolj za maškarade, ki so se za aristokrate prirejale pod raznimi prevezami.«

Ta finančni neuspeh razstave je bržčas oplašil druge prireditelje, ki so zasnovali za leto 1893 veliko gledališko razstavo v nemškem Gradcu. Te razstave naj bi se po prvotnem načrtu udeležile vse notranje avstrijske dežele, torej tudi slovenske dežele habsburške posesti. Iz previdnosti so se prireditelji premislili.

Med tem časom je doživelo slovensko gledališče mnogo sprememb, ki so mu omogočile preiti v naslednjo stopnjo razvoja. Toda leto 1892 z novim deželnim gledališčem ni ponudilo našim gledališkim možem nobene pobude za prireditev slovenske gledališke razstave.

Prva slovenska gledališka razstava

Minito je moralo precej let, da je mogoče med Slovenci v tem pogledu pokazati nekaj napredka. Po prestani krizi ob odhodu Borštnikovih iz Ljubljane se je počasi začel oblikovati stalni ansambel v ljubljanski Drami, ki je ob sodelovanju in očitnem vodstvu angažiranih tujih igralcev začel dobivati obliko resno stremečega osebja z začetnimi umetniškimi ambicijami. K temu je nekoliko pripomoglo bolj razgibano pisateljsko in umetniško delo ob koncu prejšnjega stoletja, ko so se že začeli očitneje oblikovati prvi pojavi naše »moderne« in njenih neposrednih predhodnikov.



Velika gledališka razstava 1927 v Ljubljani. Pogled na razstavo slik slovenskih igralcev



Velika gledališka razstava 1927 v Ljubljani. Pogled na zgodovinski del razstave z gledališkimi lepaki itd.

Naši igralci so v tem času že ponovno nastopali tudi zunaj gledališča na prvih internih prireditvah in jour-fixih »Slovenskega umetniškega društva«, ki mu je bil predsednik slikar Franke, tajnik pisatelj Gangl, eden najbolj živahnih članov pa pisatelj in časnikar Fran Govekar, hkrati tajnik slovenskega deželnega gledališča. Poleg recitatorskih in deklamatorskih nastopov naših igralcev v tem času se je bržčas ob takih priložnostih obravnavalo tudi socialno vprašanje slovenskih igralcev, ki se je izrazilo v zamisli penzijskega zaklada slovenske opere in drame.

V sezoni 1899/1900 se je slovensko deželno gledališče po številu odigranih predstav v okviru »Dramatičnega društva« v Ljubljani približalo številki, ki se je zdela za tiste čase izredno visoka. To je bila 1000. predstava, oziroma predstava, ki so jo imeli za 1000. Za to priložnost so priredili v gledališču večdnevno slavnost: ob 1000. predstavi so 13. februarja 1900 uprizorili Linhartovo »Županovo Micko« z Vilharjevo spevoigro »Jamska Ivanka« in Parmovo opero »Stara pesem«, v drugem slavnostnem dnevu 16. februarja 1900 so kot 1001. predstavo peli Smetanovo opero »Dalibor« z gostom, tenoristom praškega Narodnega dvadla Bogomilom Ptakom. V nedeljo 18. februarja 1900 so kot 1002. jubilejno popoldansko ljudsko predstavo ponovili »Županovo Micko« s spevoigro »Jamsko Ivanka« in Parmovo opero »Ksenija«, nakar so dne 20. februarja 1900 kot 1003. predstavo v zadnjem slavnostnem dnevu uprizorili Govekarjevo dramatizacijo Jurčičevih »Rokovnjačev« z gostom Ignacijem Borštnikom v vlogi Nandeta, da dajo s tem priznanje tudi nekdanjemu vodji slovenskih gledaliških predstav in igralcev. Prvotno zamisel, da bi v slavnostnih dneh prvič uprizorili Jurčičevega »Tugomerja«, je preprečila cenzura. Razne druge okolnosti so onemogočile tudi uprizoritev »Hamleta« z Borštnikom v glavni vlogi. Tako so za slavnost vendarle ostali kot izvirna slovenska igra neizbežni »Rokovnjači«.

To redko gledališko slavnost v zgodovini slovenskega gledališča so uporabili tudi tedanji slovenski igralci in so priredili v soboto 17. februarja 1900 v »Narodnem domu« »Gledališki večer« na korist penzijskemu zakladu slovenske opere in drame. Ta prireditev se je prav zato zdela izredno važna: »In kako bi se lepše moglo praznovati važni dogodek, da je iz diletantizma prvih dob se razvilo do tako častne stopnje slovensko gledališče, ko je polagoma prispelo do 1000. predstave. Pač najlepši spomenik na ta dogodek bi bil krepek in dobro založen pokojninski zaklad za one, ki žrtvujejo svoje mlade moči slovenski umetnosti. Le tedaj če bodo člani slovenskega gledališča imeli osigurano bodočnost, kakor je to pri vseh narodnih gledališčih, le tedaj bode možno računati na izdaten, izobražen naraščaj, ki bode s sveto umetniško vneto izpolnjeval svojo pomenljivo in lepo nalogo.« (SN 13. februarja 1900.)

»Gledališki večer« je bil v prvi vrsti »pevsko-deklamatorna« akademija, na kateri so sodelovali ljubljanski dramski in operni igralci (med drugim je govoril Anton Cerar-Danilo pesem Etbina Kristana »Igralec«, ki je izšla v »Ljubljanskem Zvonu«), po tem sporedu pa so odpri v stranskih prostorih zabavišča s prvim nastopom »ljublanskega orfeja« in plesom ter naslednjimi posebnostmi: razstava, semenj iz »Prodane neveste«, šampanjski paviljon, Mozoljeva gostilna pri »Rokovnjačih«, v kateri je krčmaril Anton Verovšek, in »ribarenje na suhem«.

Prireditev se je obnesla izvrstno, obisk obilen in finančni uspeh je bil kar najboljši. Nas zanima v prvi vrsti razstava, ki je pač bila prva slovenska gledališka razstava, in bomo o njej zato navedli nekaj podrobnosti, v kolikor so se ohranile.

»Slovenski Narod« je o njej poročal 19. februarja 1900: »Za to priliko najumestnejša oddelka, ki sta bila prav instruktivna, sta bila gledališka razstava g. A. Danila in fotografijski oddelek gospe G. Danilove. V razstavi je bilo nagomiljenega nebroj rekvizitnega in garderobnega materiala, ki se rabi na odru. Z velikim humorjem in z izredno marljivostjo sta zbrala tu g. Danilo in g. Deyl vse kar more in mora zanimati našo gledališko publiko. Tudi igralska garderobna sobica je bila aranžirana prav realistično. Najlepši oddelek pa je bil fotografijski, kjer sta kraljevali gospa Danilova in gđč. Ogrinčeva. Tu so bile slike, portreti, fotografije in razglednice vseh za slovensko gledališče zaslužnih mož, igralcev in igralk od najstarejše Grasseli-Kajzelove do Keceljeve in Borštnikove ter do zadnje Inemannove dobe. Tu si videl slovenske pisatelje in komponiste ter razne intendante in režiserje. Jako okusno so bile aranžirane različne skupine, med katerimi je bila cela skladalnica Kuruzovih skupnih slik sedanjih opernih in dramskih močij. Izvrstne so bile M. Zarnikove karikature »Pepe, večni Iblančan«, »Režiser Hamlet s črnim Yorickovim robcem« in »Mati, daj mi zonz«.«

Poleg tega, da je bila prva slovenska gledališka razstava prirejena v glavnem propagandno s poudarkom na slovenskem igralcu, ki si išče socialne zaščite, je stari gledališki praktik Danilo našel možnost, da je pokazal tudi tehnično odrsko gradivo. Fotografsko gradivo pa, ki ga je tako hvalevredno zbrala za razstavo Danilova, je po večini izgubljeno. Zelo redke so že danes skupinske slike slovenskih igralcev, dasi so n. pr. prav tako kot spomin na 1000. slovensko gledališko razstavo izšli trije fotografski tabloji in bili na prodaj pri Schwentnerju: 1. tableau vseh tedanjih prvih dramskih in opernih moči; 2. tableau igralca Deyla v njega najboljših vlogah; 3. tableau režiserja Inemanna v njega najboljših vlogah. Takisto so povečini izgubljene Zarnikove karikature, od katerih nam je svojo karikaturu Osvalda iz Ibsenovih »Strahov« »Mati, daj mi zonz« ohranil le Danilo v svoji publikaciji »Teater« (1916) v re-produkciji.

Za zgodovino slovenskega gledališča je bilo to gradivo neprecenljive vrednosti. Toda ostala nam je danes samo dolžnost, da to prvo očitno manifestacijo slovenskih igralcev zabeležimo.

Velika gledališka razstava jeseni 1927 v Ljubljani

Če smo tako rešili pozabljenja prvo slovensko gledališko razstavo, naj omenimo še, da je bila po letu 1900 še mnogokrat priložnost za prireditev gledališke razstave. Toda 2000. predstava v slovenskem deželnem gledališču je minila brez take zbirne manifestacije, prav tako tudi proslava 50-letnice Čitalnice v Ljubljani, ki jo je še prav posebno slovesno praznovalo v začetku leta 1912 slovensko gledališče kot eden njenih otrok.

Šele po prvi svetovni vojni, ko je mlada povojna slovenska podjetnost organizirala v Ljubljani stalno razstavo ljubljanskega velesejma, je gledališka uprava v Ljubljani s tedanjima vodilnima slovenskima prosvetnima organizacijama na pobudo velesejske uprave priredila

v okviru II. jesenske pokrajinske razstave v času od 17. do 26. septembra 1927 gledališko razstavo z naslovom

»Gledališče — ljudstvo — družba«

Za Ljubljano je to bila druga gledališka razstava, v slovenskem merilu pa je bila to prva vseslovenska gledališka razstava, pri kateri je provinca prav tako sodelovala kakor glavno mesto. Po zbranim gradivu je razstava zavzemala velik paviljon na velesejmu, vendar je še ta bil premajhen in skoraj dve tretjini poslanega gradiva je bilo izločenega, deloma zaradi premajhne pomembnosti, še več pa zaradi pomanjkanja prostora.

Ta razstava je imela več oddelkov. Literarni del je bil bogat in je pokazal rokopise slovenskih dramskih pisateljev in precej zbrano tiskano dramsko slovstvo, razvoj naših gledališč z gledališkimi lepaki in drugimi ohranjenimi dokumenti iz zgodovine gledališča pri nas. Dokaj obsežen je bil igralski del s številnimi fotografijami naših igralcev kakor tudi različnih uprizoritev (toda za te šele po letu 1918). Gradivo so izpopolnjevali scenični osnutki naših prvih inscenatorjev. Tehnično in odrsko gradivo je bilo sicer marljivo zbrano, bilo pa je v primeri z literarnim in igralskim delom revnejše.

Posebni oddenek na razstavi je založila Mednarodna unija igralcev, v kateri so bile včlanjene vse igralske organizacije, s skoraj nepreglednim tiskanim gledališkim slovstvom iz vse Evrope.

Posebno privlačujoča je bila podoba razstave o gledališkem življenju slovenskega podeželja, ki je že proti koncu prejšnjega stoletja pokazalo precejšen razvoj, še vse večjega pa do prve svetovne vojne, dokler se ni po tej vojni še posebno razbohotilo, tako da ga niti ta razstava v vsej njegovi razsežnosti ni mogla zajeti. Posebna oddelka sta pokazala razvoj slovenskega marionetnega gledališča in šolskih odrov.

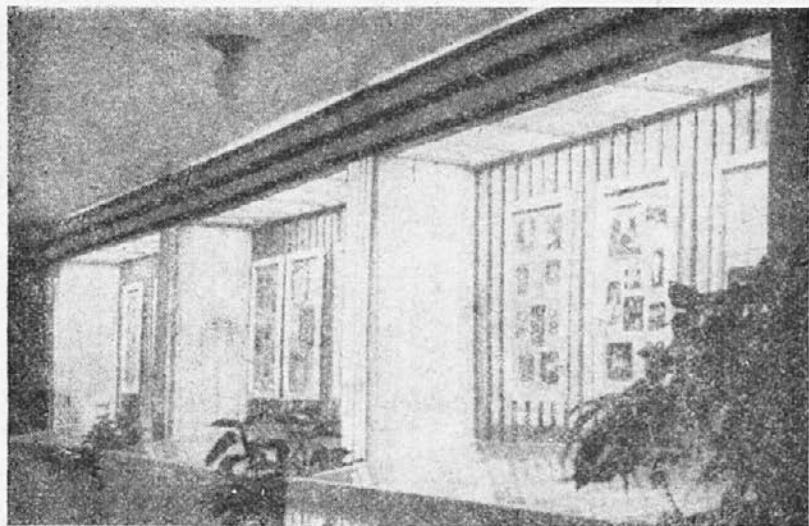
Hkrati z razstavo je bil razpisan natečaj za scenične osnutke in so ob tej priložnosti za predložene osnutke prejeli Skružny I., Spinčič II., Vavpotič Bruno III. in Delak IV. nagrado.

Razstavo je vodil posebni odbor, v katerem so bili zastopani vodilni moške našega gledališča, literarni del sta priredila — da prepišem v spomin tudi to — Ciril Debevec in Alfonz Gspan, aranžma celotne razstave pa je imel inž. Fatur. Ob slovesni otvoritvi razstave sta govorila tedanji upravnik Narodnega gledališča v Ljubljani inž. arh. Rado Kregar in prof. O. Šest, ki je na kratko predaval o zgodovini slovenskega gledališča.

Kljub obsežnosti razstave in kljub gradivu — obilnemu za naše razmere — pa se je gradivo po razstavi porazgubilo na vse strani, odkoder je ob zbiranju pred začetkom razstave prišlo. Gradiva celo ni bilo mogoče v celem inventarizirati in tako je razstava zapustila le lep dojem za tiste, ki so jo obiskali. Nekateri ostanki gradiva so v velesejmskih prostorih še ostali shranjeni do leta 1941, ko jih je ob italijanski okupaciji uničil nenaden požar na velesejmu.

Tretja gledališka razstava v Ljubljani in nadaljnje razstave

Če upoštevamo gledališko razstavo v letu 1900, potem je bila gledališka razstava, ki jo je priredilo Slovensko narodno gledališče v Ljubljani februarja 1949, ko je proslavilo 30 letnico ljubljanske Drame v lastnem gledališkem poslopu, tretja po številu.



Pogled na del gledališke razstave ob 30 letnici poslovanja ljubljanske Drame v sedanjem dramskem gledališču v Ljubljani, februarja 1949

Ta razstava nam je še v svežem spominu. Po zbranem gradivu ni bila tako obsežna kakor razstava v letu 1927, kljub temu pa je prireditveni odbor zbral mnogovrstno gradivo, ki ga je v omejenem prostoru po hodnikih in v foyeru dramskega gledališča komaj mogel pregledno razvrstiti. Tudi ta razstava je ostala brez razstavnega kataloga, dasi je bilo mogoče najvažnejše gradivo vsaj približno zabeležiti. Del razstavnih predmetov je bil itak last Slovenskega narodnega gledališča in ga bo zato možno uporabiti kot osnovo bodočega slovenskega gledališkega muzeja.

Slovensko gledališko življenje se je po letu 1945 tako zelo razvilo, da tretja ljubljanska gledališka razstava ni ostala osamljena. Že v jeseni 1949 je priredilo SNG v Mariboru spominsko razstavo ob 30 letnici mariborskega gledališča. Dasi je mariborskemu gledališču prizadejal med vojno nemški okupator neprecenljivo škodo, je bilo vendarle mogoče zbrati precej spominskega gradiva.

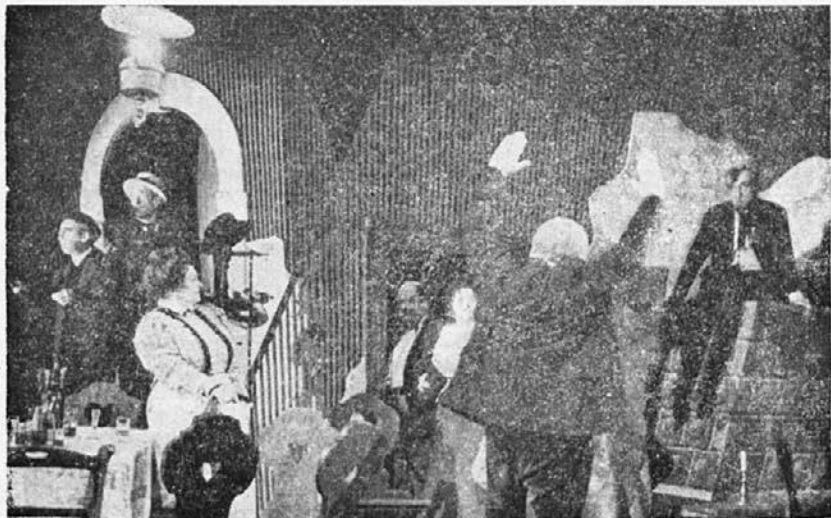
V letu 1950 je priredilo celjsko Ljudsko gledališče v spomin na stoletnico prve slovenske gledališke predstave v Celju majhno razstavo, ki je ob 5 letnici novega gledališkega življenja v Celju dokazovala, da si hočejo tudi Celjani ohraniti dragoceno slikovno in spominsko gradivo za svojo gledališko zgodovino.

Slika ne bi bila popolna, če bi ob koncu ne omenili lepe razstave, ki jo je ob 30 letnici priredilo ljubiteljsko »Šentjakobsko gledališče« v Ljubljani, v dokaz vzornega zbiranja spominskih predmetov, kar je podkrepilo z izdajo lepega spominskega zbornika. jt.

I. CANKAR: POHUJŠANJE V DOLINI ŠENTFLORJANSKI



Prizor iz I. dej.: I. Cesar — župan, T. Leonova — šesti gost, I. Mežanova — sedmi gost, P. Juvanova — županja, V. Juvanova ekspeditrica, M. Furijan — notar, B. Peček — zlodej, M. Skrbinek — dacar, M. Kačičeva — štacunarka, P. Kovič — štacunar



Prizor iz I. dej.: Fr. Lipah — cerkovnik, M. Furijan — notar, P. Juvanova — županja, P. Kovič — štacunar, M. Kačičeva — štacunarka, I. Cesar — župan, B. Peček — zlodej



Prizor iz II. dej.: V. Simčičeva — Jacinta, St. Sever — Peter,
B. Peček — zlodej



Prizor iz III. dejanja

UPRIZORITEV KREFTOVIH »CELJSKIH GROFOV« NA REKI

27. januarja 1951 je mlado hrvaško narodno gledališče na Reki, katerega Dramo vodi ravnatelj Drago Gervais, uprizorilo Kreftovo dramo »Celjski grofi«.

Uprizoritev je bila poseben dogodek v gledališkem življenju na Reki. Dramo je režiral Leo Tomašič, insceniral profesor A. Žunič, načrte za kostime je napravila Anuška Sodnikova iz Ljubljane, kot igralci pa so sodelovali: Martinčević, Štimac, Stiploškova - Pregarčeva, Maričič, Banjaninova, Dragovičeva, Turinski, Sebelič, Juriša, Jukič, Marjanovič, Zappalorto, Popovič, Jeličič, Frelj in Brzeska.

Hrvaški dnevnik »Riječki list« je v svoji številki 25. januarja objavil obširen članek o avtorju dr. Kreftu in literarnem pomenu njegove drame. V številki z dne 28. januarja pa nadalje daljši članek z izjavami igralcev o njihovih vlogah. Ker so te izjave v marsičem zanimive, posnemamo iz tega članka naslednje:

Andjelko Štimac igra grofa Friderika celjskega. Pravi, da mu je bilo pri oblikovanju te vloge najtežje vskladiti posebne psihološke momente, ki jih v drami preživlja Friderik, z zahtevami zgodovine.

Podoba kraljice Barbare interpretira Dragica Pregarčeva-Stiploškova. Pravi: Ta vloga, četudi je manjša po obsegu besedila in igre, je kljub temu izredno važna za razumevanje celotne »celjske atmosfere«. Barbarino življenjsko vodio je spoznanje, da je človeško življenje kratko, in volja, da ga zato uživa brez pomislekov. Toda, četudi živi po tem načelu, ne opusti nobenega trenutka, da bi se ne borila za svoje razredne interese, kadar je treba.

Veroniko Deseniško igraata izmenoma Mira Banjaninova in Marija Dragovičeva... Banjaninova pravi o svoji vlogi: Ko ta enostavna in poštena žena v določenem trenutku spozna, da skušajo z njeno smrtjo rešiti celjsko grofovsko čast, začne ob pomoči Pravdača razlikovati in luščiti resnico in pravico in raste v človeka, sposobnega, da ponosno in hrabro pogleda resnici v obraz.

Ivanu Marjanoviču je pripadla ena najtežjih nalog v drami: Pravdač. Igralec pravi: Ko mi je bila dodeljena ta vloga, sem se zavedal njene težine in prevzete odgovornosti. In to je: podati vse tisto ljudsko in revolucionarno, kar tiči v Pravdaču, pri tem pa se ne udati lagodnosti, patetiki in slabi teatralnosti.

Djuro Turinski pravi: Sami boste videli, če mi je uspelo vskladiti podobo Jošta s tisto, ki si jo je zamislil avtor. Ta Hermanov osebni zaupnik nosi v sebi prvine izgubljenega življenja in ga dejstvo, da je ostal brez potomcev in naslednikov, razjeda v notranjosti prav tako kakor križarska bolezen, ki jo je dobil v križarskih vojnah.

Danilo Maričič igra mladega grofa Ulrika in meni, da je njegova najvažnejša naloga, ne pripustiti, da bi mladeniška igra v trenutkih, ki jih ima ta vloga po besedilu, ne zasenčila negativnosti podobe tega bodočega dostojnega naslednika Hermanovega.

Ivo Juriša igra kneza Piccolominija in pravi: Stremel sem, da podčrtam in povežem obe glavni znamenji v značaju tega srednjeveškega kneza: hladno preračunanost in cinizem večjega pravnika sienske jurišne šole, na drugi strani pa vso zvižajno galantnost ljubimca te dobe,

ki postavlja na svojih ljubezenskih zvezah s kraljico Barbaro svojo življenjsko in politično kariero.

Ivo Frelić igra padarja in poudarja neko zanimivost v značaju te vloge padarja, ki pijan joče za svojim psom, potem ko je nekaj pred tem hladnokrvno glasoval za Veronikino smrt.

Tako so si reški hrvaški igralci zamišljali svoje vloge tik pred premiero igre, ki je na uprizoritvah uspela.

Gledališki poročevalec dnevnika »Riječki list« (d) je v številki z dne 4. februarja 1951 napisal o drami tole: »Zamisel, da so Kreftovo dramo 'Celjski grofje' uvrstili v spored reškega gledališča, je bila srečna... ne samo zato, ker je ena izmed prvih nalog naših gledališč, da oživljajo in popularizirajo domača dela, za katera bodo našla po njih značaju najprimernejšo odrsko podobo in z njo dosegla najbolj neposreden stik z občinstvom. Marveč predvsem tudi zato, ker so 'Celjski grofje' zares dramsko delo, ki ga je zaradi njegovih kvalitete vredno uprizoriti in ki po svoji pravilni idejni usmerjenosti more biti primerno sredstvo za dvig širokih množic, kar je smoter vsakega gledališča v naši stvarnosti... Kreftova vrlina je v slikanju odrskih likov, ki niso narejeni v črno-beli maniri, nego s širokim registrom. Od Hermana do Pravdača gre čez oder vrsta osebnosti z določenimi individualnimi in družbenimi karakteristikami...«

V drugem reškem dnevniku, italijanskem »La voce del popolo«, poroča gledališki poročevalec Lucifero Martini o Kreftovi drami dne 30. januarja 1951 med drugim naslednje:

»Drama 'Celjski grofje' hoče analizirati na osnovi dogodka, ki se je zgodil v slovenskem mestu leta 1428, premočno napredovanje meščanstva na škodo fevdalizma, ki je že v upadanju. In grofa Herman Friderik sta vprav ostanka tega fevdalizma ob njegovem poskusu še obdržati svojo moč, svoje tradicije ter ustaviti pohod meščanstva, ki napreduje in ki bo neogibno izpodrinilo fevdalno kasto. Zaradi tega poskusa meščanov hočeta predvsem stari grof Herman in v manjši meri tudi njegov sin Friderik obdržati svoj privilegirani položaj za vsako ceno, uporabljajoč pri tem kri in nasilje. Na splošno je drama Bratka Krefta dobro zadela ta položaj in ga orisala z dovoljno silo v petih dejanjih, ki so zavoljo svoje človečnosti zanimala številno občinstvo na premieri. Občinstvo ni štedilo s ploskanjem pri odprti sceni na živih mestih v drami, kjer je prihajala do izraza in poudarka predvsem človeška plat.«

Kritika poudarja v podrobnostih pri posameznih vlogah značilne kreacije reških hrvaških igralcev, predvsem Pravdača (Marjanovič), grofa Hermana (Martinčević), Veronike (Banjaninova in Dragovičeva), Gregorja (Sebelić) in drugih.

Premiera Cankarjeve komedije »Za narodov blagor«, ki je bila naznanjena v 6. številki Gledališkega lista za dne 9. januarja 1951, je bila dne 27. februarja 1951.

V št. 7 Gledališkega lista je na sporedu za Krleževega »Vučjaka« pomotoma izpadel prevajalec prof. J. Moder.

Cena Gledališkega lista din 20.—

Lastnik in izdajatelj: Uprava Slovenskega Narodnega gledališča
v Ljubljani. Predstavnik: Juš Kozak. — Urednik: Ivan Jerman.
Tiskarna Slovenskega poročevalca. — Vsi v Ljubljani.