

Dr. Marko Marin

Mira Neffat Danilova

Dedinja Boršnikovega vzgojnega izročila za igralce

Naslov zahteva daljšo utemeljitev zlasti danes, ko se v reformiranem usmerjenem izobraževanju zopet na novo obravnavajo učni načrti našega visokega šolstva, tudi gledališkega. Zgodovinski viri dokazujejo, da je šolanje gledaliških igralcev naraščalo in upadalo z zgodovinskim razvojem našega gledališča in da je gledališka pedagogika napredovala takrat, kadar je napredovala tudi naša gledališka kultura. Na današnji stopnji je utemeljena z udeležbo treh neposrednih povezovalcev vzgojnih izkušenj: Ignacija Boršnika (1858-1919), Avguste Danilove (1869-1958) in Mire Neffat Danilove (1899-1979). Zadnja pedagoška intervencija Mire Danilove je zapisala v Priporočilih, ki jih je sestavila študijska komisija Akademije za igralsko umetnost ob razširitvi dela nekdanje Akademije za igralsko umetnost v Akademijo za gledališče, radio, film in televizijo leta 1963. Učni načrt oddelka za dramsko igro, ki ga je ta komisija sestavila na osnovi Priporočil, vsebuje tudi pedagoške izkušnje Mire Danilove, preverjene z njeno dvajsetletno učiteljsko prakso in dednim izročilom Boršnikovega vzgojnega načrta za igralce. V vzgojno izobraževalnem procesu igralcev je ta načrt obveljal vse do danes. Prvi akademsko šolani slovenski igralec je bil Ignacij Boršnik. O njem beremo, da je bil poslan v jeseni leta 1885 na račun Dramatičnega društva v šolo na Akademijo za glasbo in igralsko umetnost (Akademie für Musik und darstellende Kunst) na Dunaj, kjer najdemo v seznamu ob stoletnici te šole (Hundert Jahre Wiener Schauspielschule) med prvimi slovenskimi gojenci tudi ime Ignacij Boršnik za šolsko leto 1885/1866. Uspeh tega šolanja je bil očiten, saj ga je domača kritika takoj po Boršnikovi vrnitvi zelo poudarjala.

Vzporedno z rastjo Boršnikovega gledališkega ustvarjanja je raslo tudi zaupanje Dramatičnega društva, ki mu je izročilo tudi vodstvo dramatične šole. Upravljal jo je vse do ukinitve leta 1892. Med tem časom je Boršnik skrbel še za svoje lastno izpopolnjevanje. V jeseni leta 1888 je odšel na Dunaj in v Prago. Kako ga je vznemirjal akademski nivo domačih igralcev, je zapisal v svojem članku o Eleonori Duse, ki ga je objavil pred začetkom dela v novem gledališču v Slovenskem narodu leta 1892. V njem je razložil nekatere misli, za katere smatra Dušan Moravec, da »jih smemo imeti za temeljni umetniški nazor našega igralca.« Med temi nazori je tudi strokovna ocena takratnih slovenskih igralcev: »Njih sila na odru je krik, njih efekti so prisiljeni, nenaravni, tuji. Poseči ne umejo v resnico, svoja čustva skrivajo za nekakšnim zastorom, izza katerega odseva glumaštvo, in glumač, kateri napravi za občinstvo vtis igralca, ni umetnik.« In te misli? »Pisal sem jih zato, ker vedno bolj uvidevam, da je sveta, resna dolžnost prijateljev slovenskega gledališča, skrbeti za igralno osebje, ki se bode izključno posvečalo temu poklicu.« Tako je že takrat v Boršniku dozorela ideja o resni dramatični šoli. Njegova skrb je bila potrjena v dokončno izdelanem učnem načrtu triletno akademske gledališke šole, ki ga je objavil v Slovenskem narodu 10. septembra 1919, uresničiti pa ga ni mogel, ker je že trinajst dni za tem umrl. V seznamu Boršnikovih učenk in učencev zasledimo tudi

ime Avguste Danilove, še z njenim dekliškim priimkom Gostič. Avgusta Danilova v svojih spominih pripoveduje, da je to bilo leta 1885 in da se je kasneje tudi ona šolala še na Dunaju in v Pragi. Vodila je tudi sama dramatično šolo, najprej skupaj z Antonom Verovškom v jeseni leta 1905, v šolskem letu 1921/1922 pa sama. V prispevku za Slovenski narod z naslovom Igralska vzgoja in pouk v dramatikki je svoj načrt tudi javno razložila. V ta čas se vključuje tudi izobraževanje Mire Danilove. V njenem življenjepisu iz leta 1947 je zapisano: »Med tem bila v dram. šoli pri Milanu Skrbinšku, zatem v dram. šoli, ki jo je vodilo Udruženje gled. igralcev in izredna učenka na ljubljanskem konservatoriju. Predvsem pa imela pouk pri svoji materi.« Ta uradni podatek, zapisan v službenem listu, dopolnjujejo tudi njene kasnejše izjave: »Veliko mislim na mamico. Vsega me je ona naučila, poklica, gledališča ... Prvi vzor mi je bila mamica. Potem sem se učila v dramski šoli Milana Skrbinška. Veliko me je naučil profesor Šest, govorne tehnike pa Matej Hubad.« Milan Skrbinšek je zapisal v Gledališkem mozaiku II, da je imel v Ljubljani svojo dramatično šolo v sezoni 1920/1921 in da je na dramatični šoli na konservatoriju Matej Hubad učil fonetiko. Najpomembnejša je vsekakor njena naslonitev na vzgojo svoje matere Avguste Danilove, ki jo je tudi v osebnih razgovorih zelo rada naglašala. Ko se je Mira Danilova odpravila na Dunaj v sezoni 1925/1926 na študijsko izpopolnjevanje na Akademijo za glasbo in igralsko umetnost, je bila opremljena z vsem znanjem, ki ga ji je takrat lahko dala gledališka vzgoja, zgrajena na izkušnjah vzgojiteljev Josipa Nollija, Borštnika, Antona Verovška, Avguste Danilove, Milana Skrbinška in Osipa Sesta. Prvi strokovni temelj tej pedagogiki je dal Ignacij Borštnik s svojim študijskim načrtom za triletno dramatično šolo jugoslovanskega konservatorija Glasbene Matice v Ljubljani. Primerjava tega učnega načrta z načrti prejšnjih pedagogov dramatičnih šol Dramatičnega društva: Josipa Nollija, Dragoile Odijeve in Antona Trstenjaka pokaže neko določeno zrelost v razvoju načrtovanja pedagoškega procesa za izobraževanje mladega igralca. Pri tem je vedno problematičen odnos med teorijo in prakso. Teorija naj bi osveščala kandidatovo osebnost tako z vednostjo in znanjem kakor z etičnimi in človeškimi lastnostmi in ga pripravljala na poklic in poslanstvo umetnika igralca nasploh. Praksa pa naj bi ga usposobila za neposredno opravljanje tega poklica s strokovnimi sredstvi. V učnih načrtih prvih učiteljev se enkrat samkrat pojavi teoretični predmet spoznavanje slovenske dramatične literature, sicer pa se goji deklamacija, pravilno govoriti slovenski jezik, igranje in petje, gibanje. Borštnik je prvi uvedel med te praktične veščine tudi teorijo o dramatičnem igranju, v zadnjem načrtu pa navaja tudi zgodovino in mitologijo kot obvezna predmeta in celo dramaturgijo ter znanje tujih jezikov: srbohrvaščine, ruščine in francoščine. Na teh osnovah so se oblikovali tudi učni načrti kasnejših dramatičnih šol, tudi tiste, ki jo je obiskovala Mira Danilova.

Tudi učni načrt dramatične šole Avguste Danilove je povzet po Borštnikovih predlogih, le da je poimenovanje predmetov bolj preprosto, kandidatom lažje razumljivo. Izpuščeno je petje, telovadba, borjenje in učenje tujih jezikov.

Ta učni načrt je bil odločilen tudi pri vzgoji Mire Danilove, ki je tako povezala in prevzela dediščino vseh naporov Dramatičnega društva, da bi z ustanavljanjem dramatičnih šol za vzgojo domačih igralcev dosegel akademsko stopnjo njihove izobrazbe in jih tako profesionaliziral, ali bolje usposobil, da bi se lahko izključno posvečalo samo temu poklicu. Tako je postala Mira Danilova neposredni vezni člen med starejšo in novejšo pedagogiko za igralce, saj je podedovano izročilo dopolnila z lastno izkušnjo in jo uveljavila v učnem načrtu oddelka za igro Akademije za gledališče, radio, film in

televizijo leta 1963. Po tem izobraževanju se je Mira Danilova odločila za izpopolnjevanje na Dunaju. "Na tamkajšnji akademiji sem študirala noč in dan.« Dva njena sopotnika v tem avstrijskem glavnem mestu se je spominjata vsak na svoj način. Jože Tiran je zapisal ob njenem jubileju: "Dobro smo vedeli, da je prišla na Dunaj študirat in ker smo natanko poznali njene dotedanje vloge z uspehi in neuspehi, še največkrat pa s skritim življenjem tam nekje v ozadju osrednjega odrskega dogajanja, smo ji tembolj verjeli, da jo kaj malo veselijo nabuhla teoretska razmišljanja in da se tembolj želi približati koreninam pravega, izvirnega in pristnega igralskega izraza. Da ve ceniti šolo, so prav zato v naših očeh zrasla tudi njena prizadevanja. Navsezadnje je šlo za slovensko gledališče in tu je bila med nami slovenska igralka, ki je bila pripravljena vse, kar je bilo za njo, zavreči in pričeti znova tako, kakor se ji je pokazalo ob njenem osebnem dozorevanju in ob njenem živem obiskovanju šole ter sprejemanju vsega, kar ji je manjkalo in kar je hotela čimprej osvojiti, kakor se prisvoji duševna lastnina za vedno, za trdno.«

Maša Slavčeva popisuje njuno skupno dunajsko leto takole: "In tam na Dunaju živiva in študirava skupaj – se veseliva in trpiva skupaj, se treseva pred strogim profesorjem – govoriva ob predstavah Moissija, Bassermana, Thimigov, Bergnerjeve in Reinhardtovih režijah.

Hodiva ure in ure po dunajskih galerijah in muzejih ...se navdušujeva ob egipčanski, grški in drugih kulturah; stojiva pobožno pred skrivnostjo velikih del. Prevzema naju luč in senca Rembrandtovih del, naslajava se ob Breugheljevi perspektivi z viška, srebrnih Corotovih sencah, ter žarečih nasičenih tonih starih renesančnih mojstrov ter zamaknjeni strmiva v kako podrobnost ...

Ali pa hodiva po osrčju Dunaja in uživava zadnje modne novosti v izložbah, se sprehajava pomladanske sapice napiti po schönbrunski Glorietti, voziva v veseli družbi po laksenburškem jezeru – naju prevzema romantika Greifensteinskega gradu visoko nad Donavo ali pa nemo gledava sredi mesta v času krize dolge vrste brezposelnih, ki čakajo na podporo – miloščino...

In zopet hitiva v drugo nasprotje – k razkošni reviji plesalk in pravljичno lepih kostumov ter včasih skopuško preštevava svoje groše, če naj tvegava vožnjo s tramvajem ali greva raje peš, ali pa (okoli prvega !) riskirava taksi ..." Iz teh spremljevalnih zapisov je mogoče razumeti njen odnos do izobraževanja in kakor je bilo to takrat izrednega pomena zanjo ter zelo težko dosegljivo, tako se je lažje odločila, da prevzame mesto honorarne predavateljice za dramsko igro na novo ustanovljeni Akademiji za igralsko umetnost v Ljubljani leta 1945.

2

V življenjepisu iz leta 1948 je zapisala: »Od 1946. sem nastavljena na Akademiji za igralsko umetnost kot honorarna predavateljica in skušam po svojih močeh pomagati pri vzgoji dram. naraščaja ...S tem dajem vse svoje znanje za obnovo gledališča in svoje domovine na razpolago.« Uradno je bila

nastavljena na mesto honorarne predavateljice za dramsko igro 1. marca 1946. Na tem mestu je vztrajala vse do razpisa delovnega mesta izrednega profesorja za dramsko igro leta 1954. Takrat je zapisala: »Vzgoji igralskega naraščaja, za katero me usposablja izkušnje 36-letnega umetniškega delovanja, se posvečam kot honorarna predavateljica dramske igre že od ustanovitve Akademije za igralsko umetnost dalje.« Na to mesto je bila nastavljena 1. XI. 1954 in s tem naslovom je bila leta 1965 tudi upokojena.

Tako je Mira Danilova izpolnila svojo poslednjo uradno pedagoško dolžnost. Prva od profesorjev dramske igre se je podredila umeščanju univerzitetnih učiteljev po postopku reelekcije in tako postala prva profesionalna učiteljica dramske igre na Slovenskem, ki ni bila kar z dekretom nameščena v določen naslov.

Že odločitev, da prevzame mesto honorarne predavateljice za dramsko igro takoj ob ustanovitvi Akademije, je bila dovolj pogumna. V seznamu predavateljev za dramsko igro v šolskem letu 1945/1946 najdemo med rednimi profesorji dve imeni, ki nista bili za konkurenčno srečavanje na pedagoškem polju preveč spodbudni. To sta bila Ivan Levar in Marija Vera. Oba sta bila nameščena z dekretom v najvišji učiteljski naslov in se tako v zgodovino slovenskega gledališkega šolstva vpisala med matičarje novo ustanovljene Akademije. Oba sta bila ovenčana s slavo, pridobljeno na evropskih odrih, doma sta jo le dopolnjevala. Nasprotno pa je Mira Danilova hodila pota igralka, ki je zrasla samo na domačem odru in ni imela za prtjago drugega kakor ugledno igralsko družino in veliko delovne volje. V njenih uradnih aktih ni nikjer zapisano, da bi bila angažirana kot igralka še kje drugje kakor v matični hiši slovenskega gledališča, ljubljanski Drami. Pa še to vedo povedati poznavalci njenega življenja, da ni bila nikoli v ospredju odrskega dogajanja, najbrž vanj tudi silila ni. Le tako si lahko razložimo tudi njeno »neambicioznost« v pogledu napredovanja v pedagogiji, saj je bila vse do upokojitve le izredni profesor za dramsko igro.

Njeno pedagoško delo na Akademiji se je oblikovalo v dveh smereh, v odnosu do Akademije kot ustanove, ki ji je naloženo vzgajati gledališke kadre in v sodelovanju z vsemi profesorji oblikovati diplomante dramaturge, režiserje in igralce ter v odnosu do kandidatov, ki naj bi se posvetili poklicem gledališke umetnosti. Oboje je izhajalo iz njenega gesla, da je bilo že ob rojstvu jasno, da je zapisana gledališču, saj se je rodila v ugledni igralski družini Danilovih. Ko je bila povabljen za pedagoginjo po drugi vojni na novo ustanovljeno Akademijo, se je odločila: »Na začetku je bilo težko. Gledališča pa so potrebovala naraščaj, igralce. In tako sem se razvijala tudi jaz kot pedagoginja, vzgojiteljica, ki sem črpala nekaj znanja z Dunaja, posebno pa iz vlog, ki sem jih igrala pri režiserju dr. Gavelli.« Torej za začetek nič drugega kot nekaj znanja z dunajske Akademije in seveda Borštnikovo vzgojno izročilo za igralce, prevzeto in dopolnjeno po njeni materi Avgusti Danilovi, njeni najboljši učiteljici ter drugimi vzgojitelji v času izobraževanja, predvsem pa silno delovno voljo. Akademija za igralsko umetnost je izdelala učni načrt za vzgojo igralcev. Za začetek izvajanja pedagoškega procesa je določila nekaj splošnih načelnih izhodišč, vendar učni program in delo z igralci si je moral izmisliti vsak pedagog sam. Nekaj odličnih imen iz seznama slovenskih gledaliških ustvarjalcev, njihove izkušnje ob vzgajanju za lastni gledališki poklic in delo na odru so bili edino zagotovilo za uspešno metodo dela s kandidati.

Osnova sta bila improvizirani učni načrt in program, ki ga je sestavil vsak sam in po svojih potrebah. Nobenega preizkušenega modela ni bilo in nobenega preverjenega recepta, kako narediti iz nadarjenega kandidata ustvarjalnega gledališkega delavca. Osebni izkazi prvih generacij izpričujejo samo, da je bilo razmerje študijskih predmetov med teorijo in prakso 1 :2 in da so imeli igralci v študijskem načrtu dramsko igro, govorno tehniko, osnove gledališke igre in gimnastiko. Kako naj se dramska igra poučuje, pa je moral vedeti vsak pedagog sam. Uspehi njegovega sistema so bili preverjeni ob študijskih produkcijah, zlasti javnih nastopih. S svojo prvo predstavitevijo pedagoškega dela v šolskem letu 1950/1951 je Mira Danilova razgrnila pred javnost presenetljiv študijski program, s katerim je dokazala, da v vzgojnem postopku s slušatelji ubira svoja lastna pota. Za diplomsko predstavo četrtega letnika dramske igre je pripravila Ibsenovo Heddo Gabler. Kar preseneča, je trojna zasedba vseh vlog razen Berte, hišne pri Tesmanu. Dvojne zasedbe so ponavadi zasilni izhod pri prevelikih možnih zasedbah, v šolstvu igralstva pa za dopolnjevanje učnih programov. Pri Miri Danilovi je šlo za preverjanje nadarjenosti kandidatov, njihove ustvarjalnosti in moči ter vzgojnega uspeha. Vsi naj bi z enakovrednimi sredstvi dokazali svoj ustvarjalni potencial. Iz tega zornega kota je bil to za mlado pedagoginjo s štiriletnim učiteljskim stažem honorarne predavateljice naravnost drzni poizkus. Tveganje je bilo v odnosu do kandidatov, saj so bile v naslovni vlogi Hedde Gabler zasedene tri kandidatkinje s popolnoma različnimi sposobnostmi in temperamentom (Majola Suklje, Nika Juvan, Marija Cerne), ki iz časovne perspektive samo dokazujejo osebno moč in odgovornost pedagoginje Mire Danilove.

Podedovani štiriletni študijski načrt Akademije za igralsko umetnost v Ljubljani, ki je temeljil na treh oddelkih: oddelku za dramaturgijo, oddelku za režijo in oddelku za igro ob naglem razvoju filma in televizije v šestdesetih letih ni več ustrezal družbenim potrebam časa, ker ni upošteval poklicev za filmsko umetnost in televizijo. Rektorat je oblikoval desetčlansko komisijo, ki jo je vodil red. prof. Filip Kumbatovič z namenom, da bi pripravila Priporočila za preoblikovanje šole Akademije za igralsko umetnost v šolo z naslovom Akademija za gledališče, radio, film in televizijo in razširitvijo vzgoje poklicev tudi za radio, film in televizijo. Ljudska skupščina Slovenije je 18. marca 1963 ta dokument sprejela kot osnovo za nadaljnje delo Akademije. Že v pripravah dokumentov za ta Priporočila so se pokazala različna gledanja na nekatere probleme okrog sistema študijskega načrta za pridobitev diplome vseh treh poklicev: dramaturškega, režijskega in igralskega na vseh štirih smereh gledališče, radio, film in televizijo. Razprave so bile usmerjene v dve smeri: ali naj bodo diplome vseh treh poklicev enakopravne ali naj bodo ene podrejene drugim in kakšno naj bo razmerje predmetov med teorijo in prakso pri izrazito praktičnih poklicih, kot so režija in igra. Zmagalo naj bi načelo enakopravnosti pri vseh treh diplomah in razmerje 1 :1 pri predmetih med teorijo in prakso. Ob pregledovanju starega učnega načrta za igralce se je izkazalo, da je razvojni proces poučevanja igralcev znotraj Akademije potrdil stališča, ki so zagovarjala enakopravnost poklicev in ravnotežje med teoretičnimi in praktičnimi predmeti in da tak sistem učenja daje največ možnosti za uspešen razvoj kandidatov igre. Osebni izkazi zadnje generacije pred reformo so tudi potrjevali tako stališče, dilema pa je bila tem hujša, ker je bilo treba zaradi uvajanja novih smeri uvesti tudi nekatere nove predmete. Mira Danilova je kot članica komisije vztrajno zagovarjala enakopravnost smeri in poklicev in kar je bilo še bolj pomembno, pri sestavi učnega načrta za igralce je izhajala iz svojih pedagoških izkušenj in podpirala stališče, ki je zagovarjalo izdelavo učnega načrta za igralce po načelu ravnotežja med teorijo in prakso. Učni načrt, ki je bil sestavljen in sprejet za osnovo pouka na oddelku za igro na reformirani Akademiji, še vedno velja za izhodišče pri pouku dramske igre in se v bistvenih pogledih

vse do danes ni spremenil. Tako stališče Mire Danilove pa preseneča še toliko bolj, ker je veljala za učenko izrazito prakticistične šole in so ji tudi kasneje odrekli posebno teoretično znanje.

3

Mira Danilova je sama rada govorila o svojem pedagoškem delu na Akademiji: »Lepo, zelo lepo je biti igralka, kljub vsem težavam in borbam, ampak lepo je biti tudi pedagog, gledati kako rastejo in kako se razvijajo igralci, ki so danes že priznani umetniki, ogromno jih je, saj delujejo že v ljubljanski Drami, v Mestnem gledališču, v Mladinskem gledališču, v Celju, v Mariboru in tudi v Trstu.« Tako je pripovedovala Milanu Ljubiču 25. marca 1970, ko je pripravljala dokumentarni film o njej. Že pri izbiranju kandidatov jo je vodil zanesljiv čut spregledanja: »Mislim, da imam ta občutek dobro razvit. Ker sem morala veliko delati z ljudmi, vem kaj je pristno, kaj pa ne.« To spregledanje ji je pomagalo tudi pri kasnejšem delu s kandidati, pri sestavljanju semestralnih študijskih programov, drznih in tvegavih poizkusih zasedb v takih nasprotjih, da je prišlo na dan vse, kaj kdo zmore in kaj ne. Držala se je pravila, da slušatelju omogočajo razvoj na začetni stopnji dela iz obdobja romantike, da so v tretjem letniku sposobni oblikovati vloge iz Shakespearovih in Molierovih del in da so za njih na zadnji stopnji preizkušnje v četrtem letniku najbolj primerni sodobni avtorji. Neuspeha ni skrivala za navideznim uspehom. Blišč predstave naj ne zamegli študijskega uspeha produkcije, slušatelj naj se ne vzgaja za trenuten uspeh, ampak za življenjski poklic. »Dobro vem, kakšne težave ima mlad igralec, ko stopi prvič na oder, ko se bori za svojo osebnost, za svoj izraz in zato sem jih skušala napeljevati na preprostost, na globoko čustvenost, pristno čustvenost, napeljevati na samostojnost in najti svojo osebnost.« Dvajset let je oblikovala učne programe na šoli, utrjevala izkušnje visokošolske didaktike za igralce, razvijala učni načrt iz generacije v generacijo do končnih zapisov v Priporočilih. Tako se je ob svojem igralskem razvoju kot umetnica razvijala tudi kot vzgojiteljica našega sodobnega gledališkega naraščaja in mu dala svoj neizbrisen osebni pečat. Zavedala se je, da je naša »gledališka znanost in umetnost končno prišla na stopnjo visoke šole in bila izenačena z delom in nalogami univerze«. To zavest je tudi potrdila s svojo izjavo, da je »Akademija postala zares visoka šola igrilstva«. V slogu svojega življenja je pravočasno spoznala »da je nujna potreba, da pridejo mladi, razgledani, izobraženi pedagogi v to ustanovo.« S svojim dokončnim odhodom iz igrilstva, zaznavnim s trpko bolečino odpovedi, značilne za velike gledališke osebnosti je sklenila: »Pozabila sem igrati. Ne vem, kaj naj na odru počnem. Moj čas je minil.« S tem se je poslovila in tako je bil sklenjen prvi zgodovinski tok vzgoje igralcev za slovensko gledališko umetnost. Mira Danilova je bila zadnji člen v verigi dialektičnega vzgojnega procesa za igralce med starim in novim načinom. Od Borštnika je prevzela po svoji materi Avgusti Danilovi dediščino vzgojnega izročila za igralce, kar je dosegla pedagogika do ustanovitve Akademije za igralsko umetnost. S svojo dolgoletno pedagoško prakso je podedovano znila v enoten vzgojni proces na visokošolskem nivoju na oddelku za igro Akademije za gledališče, radio, film in televizijo.

In tako »pridejo drugi, zmerom jih je dovolj, teh igralcev in sleherni med njimi je spet drugačen, nič ni mogoče z ničemer nadomestiti, a teaterski prostori vendarle niso prazni, kaj še?« Tudi ona jih je polnila, spremljala vse svoje gojence pri njihovem delu, a nič več kot vzgojiteljica, ampak kot človek sopotnik iz istega poklica.

Danes je njeno vzgojiteljsko delo že del naše gledališke zgodovine, ki se uresničuje v njenih številnih učencih, na katere je bila vedno ponosna in je rada govorila o njih. In obratno, ob raznih priložnostih tudi učenci potrjujejo in izpričujejo svojo privrženost Miri Danilovi kot svoji učiteljici. Takole se je spominja Saša Miklavc ob njenem spominu: »Kolikor nas je že nagnjenje približalo prepihu gledaliških zaves, smo poznali ime Mire Danilove in trdnost njenega lika v prostoru tedanjega gledališkega življenja. Vse to je bilo pridobljeno z znanjem, dosežki, trdim delom. V obdobju, ki še ni pomenilo časa sodobne industrijske embalaže, pogonske motorike občil in intervjujev, klanskih recenzij in tolikanj negovanega in cenenega kulturnega gradništva; v katerem se z moderno preizkušnostjo, z že znanstveno izbrušeno preračunanostjo osvetljuje in ospreduje lik današnjega umetnika, na katerega se kopicijo abonentske medalje uspešnosti in genialnosti. Prišli smo v razred Mire Danilove... Bolj, ko si dolgo stal ob njej, delil delovne ure svojih mladih dni z njo, se iskal in gradil, si doživljal v njej prijatelja, sopotnika. Kakor da smo se po nekem čudnem slučaju srečali s podobnimi nagnjenji in se v določenih urah naših dni zbirali v nekem skupnem iskanju, v katerem je bila ob nas; in nas navkljub svoji izkušnosti, tiha in skromna, skoraj neopazno usmerjala, korigirala, vodila proti cilju.«

Tako je obojestranski krog sklenjen: njena pedagogija živi v naših gledališčih v njenih naslednikih, njeni nasledniki pa oživljajo njeno pedagoško izročilo v naših gledališčih. Sredi dela jih je mogoče opaziti po neki nevsiljivi etiki, ki je bila lastna tudi njihovi pedagoginji: ta etika ni nikoli moralizirala, ampak s svetlim vzgledom nemo govorila.

Vir: Katalog Festivala Borštnikovo srečanje 1984