

GLEDALIŠKI LIST

The background of the entire page is composed of a series of parallel diagonal stripes. The stripes alternate between a bright yellow and a grey color. The stripes are not perfectly uniform in width or color, giving the background a textured, hand-drawn appearance. The stripes run from the top-left towards the bottom-right of the page.

**MESTNO GLEDALIŠČE
CELJE**



T O V A R N A
E M A J L I R A N E
P O S O D E
C E L J E

NUDI SVOJE PRVOVRSTNE IZDELKE:
EMAJLIRANO POSODO,
POCINKANO POSODO,
BRUŠENO IN SUROVO POSODO,
POKOSITRENO POSODO,
HIGIENIČNE EMAJLIRANE IZDELKE,
KOPALNE KADI,
KOTLE IN RADIATORJE ZA CENTR. KURJAVO,
SENČNIKE VSEH VRST

*

Brzjavke: Emajl Celje — Telefon 22-71

G L E D A L I Š K I L I S T
M E S T N E G A G L E D A L I Š Č A
V C E L J U • S E Z O N A 1 9 5 3 - 5 4
L E T O V I I I • Š T E V I L K A 4

G E O R G E B E R N A R D S H A W
M O Ž U S O D E
H E I N R I C H V O N K L E I S T
R A Z B I T I V R Č

Četrta premiera v sezoni 1953/54 in sedma premiera v novi gledališki hiši

PREMIERA V SREDO, DNE 13. JANUARJA 1954 OB 20

G E O R G E B E R N A R D S H A W

M O Ž U S O D E

Igra v enem dejanju

Prevajalec: Anton Sovrè; režiser: Andrej Hieng; scenograf:
arh. Sveta Jovanoviè; kostumograf: Mija Jarèeva

I G R A J O :

Napoleon	Slavko Strnad
Gospa	Nada Božičeva
Poroènik	Neda Sirkova
Giuseppe Grandi, krèmar	Pavle Jeršin
	Franc Mirnik

Godj se v Tavazzanu, v trgu ob cesti iz Milana v Lodi
dne 12. maja 1796

H E I N R I C H V O N K L E I S T

R A Z B I T I V R È

Vesela igra v enem dejanju

Prevajalec: Janko Moder; režiser: Andrej Hieng; scenograf:
arh. Sveta Jovanoviè; kostumograf: Mija Jarèeva

I G R A J O :

Walter, sodni svetnik	Janez Albreht
Adam, vaški sodnik	Milan Brezigar
Pisar	Peter Božič
Marta	Zora Cervinkova
Eva, njena èci	Marjanca Horvatova
Vid, kmet	Vladimir Novak
Ruprecht, njegov sin	Pavle Jeršin
	Neda Sirkova
Brigita	Nada Božičeva
Liza, dekla	Marija Goršičeva
Marjeta, dekla	Ana Novakova
Služabnik	Viljem Tomšič

Godj se na sodišèu v nizozemski vasi blizu Utrehta l. 1775

Tehnièno vodstvo: arh. Sveta Jovanoviè

Inspicent: Peter Božič — Suflerka: Tilka Svetelškova — Lasuljar:
Vinko Tajnšek — Lasuljarka: Pavla Gradišnikova — Razsvetljava:
Bogo Les — Odrski mojster: Franjo Cesar — Mizarska dela: Ivan
Jeram — Slikarska dela: Magda Glišičeva — Krojaška dela pod vod-
stvom Amalije Palirjeve in Jožeta Gobca

INTENDANT WILHELM MICHAEL MUND HEINRICH VON KLEIST IN NJEGOV RAZBITI VRČ

»Verjemite: tak bom kakor le hočete; divji in vesel
in mehak in tak kakor da me ni«.

S tem epigramom je ta veliki nemški pesnik skoraj na kolenih svojega srca moledoval za zaupanje svojega naroda, a ker ga ni našel, si je dne 11. novembra 1811 na Wansee s strelom v usta končal življenje. Pruski državni kancler von Hardenberg je nekaj dni za tem pripisal na nerešeno prošnjo von Kleista, ki je živel v največji revščini, s katero je prošil za ponovni sprejem v vojsko, lakonični stavek: »Ad acta, ker prosilec Kleist ni več med živimi.« Če je kdaj kak politik s vsojo izjavo komu storil krivico, potem je bil to Hardenberg, ta sicer za razvoj domovine tako zaslužni mož. Heinrich von Kleist je postal nesmrten, imo politika pa je pozabljeno in se le tu in tam bežno omenja v zgodovinskih učbenikih in različnih leksikonih. Kaj je v resnici bil samomorilec Kleist, katerega izredne pomembnosti ni za njegovega življenja doumela ne njegova kasta ne literarne veličine njegovega časa, celo ne Goethe in Schiller in ki jo je komaj zasluţilo nekaj prijateljev, zlasti sestra Ulrika, ki ga je nadvse ljubila, nam postane šele jasno, če vemo, da je postal Kleist na berlinskih slavnostnih igrah v podajanju francoskih igralcev v francoskem jeziku največje gledališko umetniško doţivetje tega svetovnega festivala v zadnjih letih. Veliki francoski gledališki Jean Vilar, ki je zreţiral Kleistovega Princa Homburškega, si je s to reţijo pridobil velike zasluge za resnično zbliţevanje med narodi in s svojim likom glavnega junaka, mladega Homburga, nesporno dokazal, da Kleistov blesteči junak ni pruski junker, ampak človek, ki pripada vsem narodom. Ko je pred nekaj dnevi germanist tokijske univerze prof. dr. Tomio Tezuka na kongresu zapadnonemške zveze pisateljev govoril o pomenu nemške literature v svetu, je nemška publika prvič izvedela, da danes, 142 let po Kleistovi smrti, uprizarjajo na Japonskem njegovo veselo igrano *Razbiti vrč*. Dejstvo pa, da bo to učinkovito in veselo Kleistovo delo v tej sezoni ponovno zaţivelo na jugoslovanskem odru v lepem, obnovljenem gledališču v Celju, ni samo počastitev velikega dramatika, marveč tudi počastitev vse nemške literature. Zaupanje, ki ga je Kleistu odrekla njegova doba in njegovo ljudstvo, je ta pesnik našel danes v svetu.

Zanimivo je, da je prav ta pesnik, ki je živel in umrl v strahotni osamelosti, ki ni našel v svoji dobi nobenega odmeva, ki mu je Goethe s popolnoma zgrešeno uprizoritvijo *Razbitega vrča* zagrešil strahoten polom in s tem Kleista pritiral na rob obupa, napisal eno najboljših nemških komedij. Dejstvo, da pozna nemška klasična dramatika le malo dobrih komedij, se da razlagati z mrko nemško naravo. Goethe in Schiller nista ustvarila niti enega vedrega dela, ki bi bilo v svetu pomembno, kar seveda ne zmanjšuje njune vrednosti, je pa značilno zanj in za nagnjenje vseh Nemcev k resnemu, včasih celo mnogo preresnemu in zato nesrečnemu vrednotenju življenja. Pomembni predklasik Lessing je s svojo ljubko komedijo *Minna von Barnhelm* na žalost ostal brez

naslednikov, dokler ni Heinrich von Kleist z *Razbitim vrčem* pomagal izpolniti to vrzel vsaj z enim delom. Čeprav zgodbo o sodniku, ki je sam grešnik, najdemo v neštetih literaturah, je vendar dobila v sočnem in živem sodniku Adamu edinstveno podobo. Mogoče Kleist niti sam ni vedel, kako sijajno delo je napisal, ko je ležal pred njim rokopis njegove veseloigre, plod muhaste stave. Nekoč je namreč Kleist spet zbežal pred vsakodnevnimi težavami k prijateljem v Svico. V Bernu ga je Heinrich Zschokke prijazno sprejel. Gostoljubje v njegovi hiši je užival tudi veseli, nekoliko lahkomišelní sin starega slavnega Weimarca Wielanda, Ludvik Wieland. V tej hiši je bila sklenjena znamenita literarna stava, o kateri stari Zschokke preprosto, a rahločutno poroča: »Sestali smo se kot Virgilovi pastirji k pesniški tekmi. V moji sobi je visel francoski bakrorez »*la cruche cassée*«. Mislili smo, da figure tega bakroreza prikazujejo žalostni ljubezenski parček, jezиковo mater z razbitim vrčem in dolgonosega sodnika. Za Wielanda naj bi to bila naloga za satiro, za Kleista za veselo igro, zame pa za povest. Zmagal je Kleistov »*Razbiti vrč*«. Tako je leta 1801 nastala v Švici ob francoski sliki ena od najboljših nemških veseloiger, ki ima danes svoje mesto v svetovni literaturi. Ali je še kak boljši dokaz za to, kako smo v umetnosti povezani drug z drugim in kako čudovito sožitje lahko najdejo narodi v okviru umetnosti?

Heinrich von Kleist je stopil z *Razbitim vrčem* po stopinjah *Molièra*, utemeljitelja karakterne komedije, ki je razložil smisel komediografije v svojem prostodušnem pismu Ludviku XIV., ko ga je nekoč ponovno napadla dvorna klika: »Ker je naloga komedije, da ljudi poboljšuje s tem da jih zabava, sem mislil, da ne morem storiti nič boljšega, kot da svojemu stoletju pokažem v zrcalu njegove napake in pregrehe in da jih s tem napadem«. Če gledamo iz tega vidika, ne smemo videti v *Razbitem vrču* samo zgodbe. Gledalec se mora potruditi, da prodre v bistvo upodobljenih ljudi, da spozna njihove značaje, iz katerih se razvija dejanje, ki nas sicer zabava, ki pa bi moralo postati samo malo drugačno, pa bi se prelevilo v tragedijo. Tu ne gre le za to, da bi zlepili črepinje častitljivega vrča, gre za izredno resne stvari.

Gospod vaški sodnik, ki predstavlja v nizozemski vasi Huisum vaško avtoriteto in utelešenje zakona, je sredi črne noči vdrl v kamrico ljubke Eve — bil je samec in gnala ga je želja, ki jo navsezadnje lahko razumemo — in poskušal pri njej jesti prepovedano jabolko, ko je s ponarejenim dekretom o vpoklicu zaročenca hotel spraviti deklico v precep. Vrč pade pravzaprav kar tako mimogrede s kamina, kajti mnogo teže pade na grešnikovo glavo težka železna kljuka, ki je tako postala malodane morilno orodje. Grešnik pa jo je pobrisal skozi okno. Ljubosumni Ruprecht pride mimo kraja delikta. Gospa Marta spozna, da je pred svetom z vrčem vred razbita tudi čast njene hčerke, kajti kdo naj bi vzela deklico, h kateri prihajajo in odhajajo moški nočni obiski? Usoda očarljive Eve je na kocki.

Tudi pisar Licht vidi v novem Adamovem padcu šanso, da bo končno stopil na mesto premaganega, kmet Vid vidi domovino v nevarnosti. vražjeverna Brigita pa celo misli na povratek hudiča na zemljo. Sodni svetnik Walter spozna, da mora ta primer izpeljati z vso resnobo, če noče, da bi zakoni postali burka.

To so dogodki, ki so za osebno usodo vsake izmed oseb v komediji lahko življenjsko odločilni. Vse se vrti na robu tragedije. In vendar se vsa konča vedro, veselo, zabavno in humoristično.

Od kod ima delo svoj vedri učinek? Gledalec bi lahko rekel: »Saj že po nekaj minutah vem, za kaj gre in ni potrebno, da še naprej gledam«. Ob kakšen sijajen užitek bi se s tem pripravil! Koliko komike jo že samo v tem, ko ta vražji sodnik Adam vedno znova srečno najde luknjo v mreži in se izmuzne skozi njo, ko že mislimo: zdaj je pa po njem! Čeravno ne moremo biti z njim istih misli, kar zadeva njegove pregrešne želje in dejanja, pa vendarle temu sočnemu, zvitemu, krepkemu in dobrodušnemu dedcu ne moremo odreči svojih simpatij.

V krepkih potezah se odvija pred nami podoba iz resničnega življenja, stvarna, taka, v kakršni bi se tako ali drugače lahko znašel vsakdo izmed nas. In ko strogi, pa tudi preudarni sodni svetnik, globok poznavalec življenja, pošlje po pobeglega sodnika in mu mora vzeti sodniško čast in sodniške pravice, ne pa tudi življenja, občutimo z globokim notranjim zadovoljstvom, da stoji nad vsemi zakoni in vsemi predpisi človeške zadobbe človek takšen, kakršen je in kakršnega moramo vzeti kot dano dejstvo. Tudi tu zmaga tehtna, kot življenjska maksima veljavna misel iz *Princa Homburškega*: »Dobro vem, da morajo veljati vojni zakoni, toda nežna človeška čustva prav tako!«

Naj se na svetu razbije še toliko vrčev, dokler se ne razbije človeško srce, je vredno živeti!

Ta globoka misel govori iz vsega Kleistovega pesniškega opusa, a človeško srce utripa povsod: tako v Nemčiji kot v Franciji, na Japonskem kot v Jugoslaviji.

Za gledališki list Mestnega gledališča Celje posebej napisal *Wilhelm Michael Mund*, direktor gledališča v Remscheidu, prevedla Zora Filipič.

A N D R E J H I E N G
G E O R G E B E R N A R D S H A W

Komaj, da je kateri duhovni pojav bolj razgibal duhove, težko, da je kateri tolikanj vezal problematiko na problematiko, pritezal pozornost ljudi s tako raznolikimi interesi, bodisi, da gre za človeka političnega, književnega, zgodovinskega, jezikoslovnega, moralnega, religioznega ali sploh kakršnegakoli osebnega pravca — kot G. B. Shaw. Komaj kdo v 19. in 20. stoletju je od pišočih ljudi pritezal nase poglede in zvedavost tolikih množic kakor prav Shaw; nepregledna bibliografija del o njegovem zasebnem in umetniškem življenju je nujna posledica tega zanimanja. In vendar: ogromna bibliografija komaj premore nekaj del, ki si prizadevajo podati sintetičen prikaz. Kaj je pravzaprav vsebina te bibliografije? En pisec je zaustavil svoje zanimanje pri čudaštvu človeka G. B. Shwa, drugi pri posebnostih njegove morale, bodi, da so nekoga privlačile značilnosti njegovega sloga ali dramaturgije; kdo se je spotaknil ob njegove nazore o religioznosti, spet kateri ob Shawovih pogledih na glasbeno ali likovno umetnost. Tako brez konca naprej. Kadarkoli je svet prisluhnil odmevom nekega pomembnega do-

godka, si je med njimi iskal tudi odmeva, ki naj bi prišel od Shawa; z vnaprej izoblikovanim nasmehom je svet čakal Shawovega paradoksalnega komentarja; žurnalisti in čudaki so stali tako rekoč »na pragu« in h komentarju so pristavili komentar, ta je spet rodil drugega in prav tu in samo v tem je temelj brez konca široke »shawjane«. Stežka pa je v metežu sodba, pogledov, kritik in pripomb drzni leposlovec, ki so ga v usodnem času vsesplošne »analitičnosti« mučile nečimrne želje po sintezi, tvoril večjo in zaključenejšo podobo Bernarda Shawa, velik portret, ki naj bi obveljal, upodobitev, katere namen naj bi bil, nadomestiti vso obilico skic, detajlov, croquisov in kar je še takšnega.



George Bernard Shaw

Kje je iskati vzrokov tej nerazjasnenosti? Shawova na prvi pogled tolikanj pregledna, logična in intelektualno razvidna pisarija je v resnici pravcata gošča ali — če hočete — lovišče, koder je nastavljeno brez števila zank in pasti.

»Preveč resnično, da bi bilo dobro«, je naslov nekega Shawovega dela. Poizkušajmo najti vzroke.

Če hočem biti pošten, bom prvo rekel tole: Shaw je strašno dolgo živel. Devetdesetletniki in stoletniki se resda vsak čas pojavljajo tudi v vrstah ustvarjalnih umetnikov in če se domislimo starega Tiziana, ki mu je v devetindevetdesetem letu življenja kuga izbila čopič iz roke, nam postane koj jasno, da Shaw pravzaprav ni bil rekorder. Vendarle

pa jo resnica, da je Shawovih štirindevetdeset let obenem sto let najbolj burne, izpreminjaste in usodne človeške zgodovine. Morda ni bilo nobenemu umetniškemu starcu — niti Goetheju — dano preživeti tako pomembnih in ogromnih prevratov kakor Shawu. Komaj se je kdaj pred očmi nekega umetnika tako zelo izpremenila podoba sveta. Pomislimo tole: Ko je Shaw ugledal luč sveta, je britanski imperij pod kraljico Viktorijo dosegel vrhunec svojega razvoja; tako rekoč pred nosom velikih prevratov na celini — revolucija leta 1848 — je angleški konservativizem ustvarjal še zadnje detajle na ogromni stavbi imperija in svojega industrijskega delavstva doživel svoj najbolj spokojni, najbolj blagi weckend, tisto zlato idilo, ki nam tako lepo diši iz Dickensovih zgodb ob čaju, pudingu in plapolanju kamina. Večer Shawovega življenja pa je ovit z dimom mauthausenskih krematorijev, ter končno, kar je tudi važno, z večerno zarjo kolonialne slave. Indija dobljena — Indija zgubljena, vse v obsegu enega življenja. Oglejmo si še druge primere. Na Angleškem je tisto leto, ko se je Shaw rodil, izšel Dickensov roman *Dorritova najmlajša*. Na Francoskem je Viktor Hugo izdal svoje *Contemplations*, Taine svoje *Essais de critique*, Michelet prve zvezke svoje *Zgodovine Francije*, Flaubert *Gospo Bovaryjevo*, ravnokar se je končala Krimska vojna, umrl je Heinrich Heine in prvičkrat je bil izvajan Verdi-jev *Trubadur*. Nekako v tej dobi je cilinder dobival visoko, stisnjeno obliko, kar znači razvoj od zgoraj vzbočenega biedermajerskega. Po naših krajih so puhale prve lokomotive, Prešeren je komaj dobro legel v zemljo. Ko je imel Shaw štiri leta, sta nadvojvoda Albrecht in general John v drugi bitki pri Custozzi podžgala poslednjo butarico v kresu avstrijske državnosti; premagala sta italijanskega generala La Marmoro. Pri tej priložnosti, kakor pripovedujejo zgodovinarji, je avstrijska pešadija v poletni vročini jurišala na neki grič v polni paradni opravi, ne izvzemši plašča. Tega sem se domislil, ko sem v Shawovi enodejanki *Mož usode* bral zelo zabaven opis nekega Napoleonovega stražarja, ki ravno tako prenaša usodno gornjeitalijansko vročino v polni paradi. V naših časih vidimo vojake v kratkih hlačah in odpetih ovratnikov; kdor se je kdajkoli potopil v problem prakonservativnosti vojske kot institucije, si bo utegnil zlahka predočiti ogromno efektivno razdaljo, ki jo je človeštvo napravilo v času Shawovega življenja. (Omenjeno delce — *Mož usode* — je zanimivo še v enem oziru. Shaw je v njem na edinstven način obračunal s pojavom korziškega pustolovca. Literatura o Napoleonu je že v XIX. st. nepregledna, vendar kaže vsa neke skupne poteze: po eni strani je nekritično občudujoča, po drugi pa se redi iz prav tako nekritičnega sovraštva. Shawova psihologija je oprta ob eno samo temo: Napoleon kot glumač na odru zgodovine, Napoleon, živeč svojemu slavo-hlepju — Napoleon s temi in takšnimi stremljenji — ki pa se vendarle kažejo neznatna v velikem strujanju, v samogibnosti historičnega dogajanja. Skepsa spričo tega, ali močni poedinec v resnici odločujoče posega v razvoj sveta. Podobno misel je v *Vojni in miru* razvil tudi Tolstoj, toda njegova razmišljanja o tem problemu tako preraščajo nagnosko dojetje duševnosti nekega človeka, da ostaja podoba torzo — in celo malce grotesken torzo. Shawova igrivost, njegov mnogo manj monumentalni, a humornejši, ter prav zato pravičnejši pogled mu pomaga

izrisati Napoleona človeško verjetnejšega, čeprav je tudi njegov junak osvetljen samo z ene strani.) Oglejmo si še nekatere od imenovanih dimenzij: Leto Shawovega rojstva je leto Krimske vojne, leto Shawove smrti leto Korejske vojne. V razmerjih teh dveh imperialističnih vojn se odraža celotna zgodovina svetovnega imperializma in znotraj tega okvira se srečujemo z vedno strašnejšimi, vedno bolj neverjetnimi izobličenji neke človeške ureditve. Shawovo detinstvo je priča zmagoslavju parnega stroja in pod smrt doživi isti človek iznajdbo in celo uporabo atomske energije. Ko mu je šest let, izda patriarh evropske romantike Victor Hugo svoj roman *Les Misérables*, a šest let pred njegovo smrtjo izide infernalen, do kraja zdvojen, usoden roman, ki brezupno in nevarno parodira ali morda parafrazira romantično metodo, delo strašno razklanega čustva in miselnosti, namreč *Doktor Faustus* Thomasa Manna. *Bedniki — Faustus*, v tej komparaciji je zapopadena prečudna, veličastna in strašna pot evropske meščanske, liberalistične duhovnosti. Shaw je priča zmagoslavju pozitivizma in kasneje zmagoslavju vseh vrst analitike; od Taina do Bergsona, od — tako rekoč — Mesmerja do Freuda, ogromni prevrati notranjega življenja, ki so neizogibno vodili v skepsco, praznino, celo nihilizem. Znotraj enega življenja.

Kje je človek, ki bi ga ta ogromna preobličenja ne zadevala, kje je človek, ki bi utegnil v resnici enovito, v resnici iz enega daha in iz ene misli dajati odgovor na brezštevilna vprašanja, ki jih je kar mimogrede spočenjala neka zgodovina? Shaw je bil vse preveč človek dneva, vse preveč človek aktualnosti in neposrednega odziva, da bi mogel eno samo prezreti in se enemu samemu odtegniti. Neprestano ga je gnalo ven, v življenje, ki ga je umel tako brezprimerno bistro opazovati s svojim svetlim očesom. Nekaj pa je gotovo: dimenzije, kontrasti, preskoki, presenečenja in prevrati v političnem, moralnem, družabnem, umetnostnem življenju so bili preveliki, da bi jih Shaw kot izrazito »literatski« umetnik utegnil dojeti v eni sami ogromni sliki ali prisposobi. Vse premalo je bilo v njem samorodne sposobnosti za poslušanje podzemeljskega, osnovnega toka življenja, zgodovine, vse preveč je razbijal in krhal svoje orožje na drobnih in detajlnih pojavih; to je tisto, kar njegovemu delu jemlje značaj vrhunske umetnosti, in to je tudi tisto, zavoljo česar nam je tolikanj težavno, videti to, vsakemu življenjskemu pojavu kar premočno odprto in zategadelj razdrapano pojavu v njenem celovitem obrisu.

Malo prej sem v Shawu postavil trditve, da je bil izrazito »literatski« umetnik. Če pravimo »literat«, imamo v mislih človeka, ki neizprosno pošteno (seveda gre le za vrhunske primere) — neizprosno pazljivo drži življenju ogledalo, ki s kritično šibo ali moralnim patosom udarja po vsej mnogoličnosti življenja, ne da bi si jo kdaj utegnil ogledati iz distance. V mislih imam človeka, ki ga semanjski vrvež sveta sicer ne oslepi in mu ne vzame presoje, a mu tudi ne da, umiriti se na razgledišču; reka ljudi in vtisov ga vlačí sem in tja po semanjskih poteh; ne najde priložnosti, da bi si to reko ogledal v vsem njenem vijugavnem toku. Še več: če govorimo o literatu in njegovem delu, vemo tudi to, da gre v zakup tega početja ogromno oblikovalskih posebnosti, ki so lastne tej dobi ali oni dobi in jih označujemo enkrat kot stil, drugič kot maniro. Tvorci vseh slogov v umetnosti, njihovi utemeljitelji in predvsem najboljši čuvarji so bili vsekdar literati. — Tak literat

v najvišjem smislu besede je bil tudi Bernard Shaw. Njegov neizprosni kritizem, ki je često pomešan z elementi pristno anglosaksonske pridigarke nature, ga je vodil po sledi vseh malih in velikih smešnosti življenja in to njegovo prizadevanje je velik doprinos k objasnitvi podobe našega sveta. Da pa ga prav nemirnost njegove observacije, prav oprezujoči, zaskakljivi, strašno vzdramljeni način, s katerim spremlja dogajanje okoli sebe, često zavede v to, da izgubi celotno podobo izpred oči, je nedvomno. Često se mi vpricho njega vsiljuje primera s strastnim lovcem, ki ga mrzlica njegove strasti zavede dotlej, da mu natura ne govori več z enim samim ubranim glasom: saj je na oprezu za takšno in takšno divjadjo — ne zato, da bi užival prirodo. Še nekaj: Bernard Shaw je znameniti lovec na posebnosti. Ne da bi bil kdaj želel upodabljeni nadpovprečne ljudi, nasprotno — Shaw je celo zares velike zgodovinske osebe rad potisnil na povprečje, jih tako rekoč »deheroiziral« — toda, v nekaznih, malih ljudeh, nagonih, prilikah in pojavih in iskal za vsako ceno posebnosti, ki naj osupne, jarko osvetli, zmede in zbeiga. Ta njegova težnja je rodila veliko shawovskih paradoksov; svet se jim je privadil in jih od njega zahteval še in še. Da je slika življenja, ki ga raziskuješ s stališča »posebnosti«, vendarle sprevrnjena in enostranska, če ne celo neresnična, je več kot gotovo. Tudi psihologija oseb, ki polnijo to pisateljevo ustvarjeno življenje, nešteto krat trpi na tem, da postane njena verjetnost plen enega samega paradoksa. Tisto, kar smo bili prej rekli o literatih kot hraniteljih stilov, se na poseben način prilaga tudi Shawu. Shaw je za svojega življenja doživel rajstvo, rast in pogin cele vrste slogov v književnosti. Od Victor Hugoja do Joycea se vrte, mešajo, prelivajo in bore med seboj nešteti stili in čeprav se zdi Shaw izredno samonikel, slogovno izviren pisec, je ta izvirnost vendarle samo organizacija cele vrste stilnih vplivov, ki se pri natančnejšem ocenjevanju tudi takoj pokažejo. V večini prilagojevanja, v drznem, sproščnem in zmerom kontroliranim usvajanju tujih oblikovalskihkušenj je bil Shaw izreden. Najmočneje se tak postopek pokaže ob ogledovanju njegovih romanov, medtem ko se pridobitve Ibsenove, da, celo Strindbergove dramaturgije zlepa ne pokažejo izza bliščanja njegovega paradoksalnega dialoga. Ta spretna usvojitev tujih izkustev napravlja, da si le zelo stežka ustvarimo enoten in dokončen sklep o tem, kaj je njegov slog in kje so njegove poglobitve značilnosti. Navedeno je drug poizkus objasnitve vprašanja, čemu nam je tako težko priti do enotne Shawove podobe.

Tretji vzrok bi bil po mojem mnenju zaobsežen v idejni nedoslednosti tega velikega pisca. Shaw je vedno veljal za socialista. Od njegovega vstopa v društvo fabijcev, pa vse do konca, je on sam neprestano deklariral to svojo nazorsko in politično opredelitev. Toda, Shawov socializem ni nikoli prešel utopične formulacije iz prvih fabijanskih časov, nikdar mu ni uspelo pognati korenine v tla znanstvenega socializma. Prav tam, kjer bi najlaže utegnili iskati prave idejne orientacije, se pravi, v njegovem delu, vidimo, da je njegova kritika kapitalizma in boržuazne družbe izpeljana mimo izkustev in dognanj marksistične družbene analize. Tako stališče pomore Shawu pogostokrat v pamflet namesto v kritiko. Izza njegovega socializma vsak čas pogleda neki — rekli bi — aristokratizem, neka volja po posebnosti, ki je njen najbolj očitni izraz vendarle tisto, čemur smo poprej rekli literarnost,

prav posebna preciznost sloga in pa to, da njegovih oseb nobena ne živi, ne raste in ne agira po nujni konsekvenci svojih dognanj o družbi ali nekem posamičnem pojavu. Shaw neštetokrat žrtvuje lepo in resnično izpeljavo za duhovit dialog. Enako za ceno bizarne ideje ali mikavnega artističnega učinka večkrat greši v pogledu zgodovinske verjetnosti, o čemer nam dovolj jasno priča podoba Kleopatre. Prav figure iz Shawovih zgodovinskih iger so potrdilo za trditev; kako je bil njegov socializem bolj stvar osebnega sočustva z eksploatiranimi masami, bolj individualističen upor proti nakazam kapitalističnega sistema, bolj nelagodnost človeka, ki ve, da se to stanje ne more ohraniti, bolj meglena predstava o nekem pravičnejšem — in predvsem, pametnejšem — jutri, kakor pa znanstveno utemeljen, perspektiven socializem. Shaw se je učil pri mnogih ljudeh, tako tudi pri Marxu, v končnem pa se je vendarle zanesel le na svoj ostri, malce hudobni pogled, ki mu je v zgodovinskem razgledu velel: Nič novega pod soncem. Ta salomonska modrost se vleče kakor nekakšna rdeča nit skozi ogromen del njegovega opusa.

G. B. Shaw se je rodil 26. julija leta 1856 v Dublinu, prestolnici Irske, dežele rebelov, morskih viharjev, coprnice in klerikalizma. Njegov oče je bil uradnik, pri tem pa pijanec; zdi se, da je v nekih doživljajih iz otroštva ter v zvezi z očetom iskati izvora Shawovi kasnejši naravnost neverjetni treznosti, tistemu fanatizmu, ki so ga mnogi razlagali kot eno tipičnih shawovskih bizarnosti ali kapric. V ozadju njegovih odločitev slutimo muko nekega detinstva, ki pa se ni nikoli iztožila, niti izplakala; takšen je Shaw poslej zmerom v svojem življenju in v svoji umetnosti. Kadarkoli se v njegovih dramah kateri od nastopajočih oseb stoži po izpovedi čustva ali tegobe, je koj pri roki paradoks, ki razbije možnost, da bi se situacija izmotala dalje v tragično ali sentimentalno. To so tisti shawovski finali, da tako rečem »s stisnjanimi zobmi«. Spomnite se konca v *Pygmalionu*. — Shawova mati je bila izobrazena in muzikalna žena. Posredovala je sinu prvo glasbeno vzgojo in po vsej verjetnosti je bil Bernardov ostri um dedščina po tej ženi, prav tako, kakor vsi sedimenti muzičnosti (pravzaprav jih je malo) v njegovem delu. Po dovršenih šolah se je Shaw preselil v London, kjer je pričel živeti skromno življenje majhnega uradnika. Nekako v ta čas pada tudi pričetek njegovega delovanja kot kritika. Kritiki je ostal Shaw vse življenje in nadvse zanimivo je, da je v tej obliki njegovega zgodnjega dela zakopano vse tisto, kar tvori kasnejšo značilnost njegovih leposlovnih stvaritev. Celó v slogovnem pogledu so že tu zametki kasnejših karakterističnosti. Najprvo se je Shaw uveljavil kot glasbeni kritik. Vzgoja, ki jo je v tej smeri užival doma, pri materi, mu omogoča, da se dovolj rano razvije v uglednega poznavalca, temu pa se pridruži neka posebnost izražanja, ostrina pogleda in brezkompromisnost v sodbi. Dediščina puritanskega moralizma mu ne da, da bi se že v tej dobi ukvarjal z družbenimi in moralno-religioznimi vprašanji; v svojih sestavkih je bister, oster razsojevalec, ki pa mu vendarle še nedostaja smeri, enotnega pravca.

Med zanimive paradoksnosti njegove življenjske poti spada prav gotovo intenzivni stik z gledališčem, ki ga je ta nadvse trezni, nadvse zdržan in v družabnem smislu malomeščansko-konservativni mladenič tako brž ujel. Pisati prične gledališke kritike, ki jih je odlikovalo nekaj,



G. B. Shaw kot puščavnik
(Karikatura — lesorez E. Dulaca)

kar je tako težko najti v vsej nepregledni evropski kritiki od nekdanj do danes — se pravi: poznavanje gledališke, odrske, igralske problematike. Ta književnik je eden najboljših poznavalcev igralske psihe in možnosti, ki jih ta umetniška dispozicija vsebuje; čudaški, nesvetovljanski mladi človek Shaw je globoko segel v duševni svet, ki je bolj ko kateri povezan s tem, čemur običajno rečemo svetovljanstvo, gibkost, družabnost in publiciteta. Resnica je, da se je njegovo kasnejše življenje izrazilo okrenilo v smer takšne publicitete ter da je v njegovih raznolikih nastopih ter celo v neštetihi značilnostih njegovega duhovnega profila najti elemente igralsva. Shawovo poznejše originalno odrsko delo se je obogatilo z izkustvi njegovega gledališkega kritikovanja. Med znamenite primerke njegove kasne gledališko-kritične esejistike je zlasti šteti njegovo poročilo o vzporednem gostovanju *Sare Bernhart* in *Eleonore Duse* na Dunaju; delce bi moglo služiti kot šolski primer, kako je treba preučevati vprašanja odra in igralsva. Romani iz te dobe ne najdejo odziva in založnika. Leta 1882 se Shaw seznanil z naukom Marxa in Engelsa; pod vplivom obeh se — dasi, kot že rečeno — precej neorganizirano opredeli za borbo proletariata. Ves njegov, sicer pošteno mišljeni marksizem je predvsem le pristna shawovska inačica nekega nauka, individualno prilagojena ideologija, nekaj, kar živi zase in se upira vsakršni doslednosti. Ta njegov individualizem ga leta 1884 privede v Fabijevsko društvo, v katerem pa je vendarle bolj gost kakor pa iniciativen član. — Sloves gledališkega recenzenta pa mu vez čas raste; v njegovih nastopih, ki presegajo okvir običajne publicistike, se pojavijo znaki vnetega zanimanja za nekatere takrat hudo moderne pojave umetniškega in idejnega snovanja na celini. V časopisih *London Star* in *The World* se prične zavzemati za dvojce avtorjev, ki sta takrat že pretresala Evropo, konservativni Angliji pa sta bila malone v strašilo — mislim *Wagnerja* in *Ibsena*. Rezultat tega prizadevanja za dvojce ljubih mu imen sta študiji: *Kvintesenca ibsenizma* in *Perfektni Wagnerijanec*. Poseben primerek pristne shawovske samostojnosti je poizkus, odkriti v umetnosti beyreutskega čarovnika elemente socialistične miselnosti. Z *Ibsenom* se je Shaw ukvarjal dolgo in vztrajno in vsekakor je jasno, da je prav vpliv norveškega dramatika dokončno izobilikoval v njem odločitev, da se po dolgih letih kritičnega ukvarjanja z gledališko umetnostjo tudi sam aktivno poizkusi v njej. Pred tem je Shaw napisal vrsto romanov, od katerih si je *Poklic Cashel Byrona* pridobil nekaj ugleda. Prevelika mera intelektualizma, pomanjkanje izvirnega fabulativnega čuta in premočan poudarek na tezi so slabosti teh njegovih del. S prvimi igrami pa je Shaw odkril izvirno obliko svojega genija; spoznal je čarovnost dialoga, ki se je, kakor pred njim *Platonu* in *Lukianu*, čudovito prilegal diskutivnemu značaju njegove narave. Z odkritjem forme postane Shaw na mah čudodelnik gledališča, ki že močno brezizhodni situaciji realističnega gledanja po *Ibsenu* nakaže vsaj zasilni izhod. *Ibsenova* formula analitične igre ni bila premagana niti v poizkusih zelo drznega *Strindberga*, niti v redkih poizkusih ruske naturalistične drame (*Tolstoj*). Sam po sebi je novo smer gledališča nakazal *Bernard Shaw* v svojih briljantnih ugrokazih, često lepo zapletenih disputih ali pamfletih, ki kljub temu, da jim je živec v neki čisto miselni kombinaciji, vendarle ne zgreše učinka verjetnosti. Kaj je ogromno pridobitev Shawove — recimo temu tako — dramaturgije?

Dialog. Kdorkoli je kdaj kot igralec oblikoval kakšno Ibsenovo vlogo, ve, da se od časa do časa dialog zaplete v lastno verjetnost; se pravi — nekam preveč urejen in smiselno barvan je, da bi v nujno privzdignjeni poziciji gledališkega nastopa učinkoval resnično. Isto se nam dogodi ob ponovnem prebiranju relativno najbolj živih Strindbergovih odrskih del. Shaw pa je dal dialogu poskočnost paradoksa; namesto umno pretehtanega vozlišča Ibsenovih usodnosti najdemo v njegovih delih vse polno preprek, preskokov, vedrih, navidez nesmiselnih premen v dogajanju in psihologiji, ki pa jih silna avtorjeva disciplina zmerom obrzda v neki — tudi v tem primeru presenetljiv — red.



Književnik in režiser Andrej Hieng

Shaw je prav gotovo v še mnogo večji meri avtor na tezo kakor Ibsen. Vendar pa nam niti z današnje perspektive te teze ne učinkujejo nasilno ali mrtvo. Shaw je v slehernem svojem miselnem prizadevanju izvirin, drzek, do neverjetnosti samoroden in individualističen. Preseneča nas zmerom, na slednjem koraku, neusmiljeno, nepopustljivo. Seveda ni v njegovem delu nikjer najti velikega in vzvišenega patosa Ibsenove moralne narave, nikjer krvave dušne muke Strindbergove; a vendar: ta artist in fakir ume s svojimi vragolijami, s svojim igrivim zastavljanjem nekih že davno preživelih problemov, še vedno privabiti pozornost občinstva. Shaw je predvsem velik mojster gledališča. Njegova družbena kritika sicer nujno nima tiste prasile, tiste velike teže kakor Ibsenova, toda — spet enkrat ista pesem — Ulenspieglovo zrcalo učinkuje. Shawov posmeh buržuazni družbi je vsak čas drugačen; slednji hip postavlja ogledalo v drugi smeri — in učinek je tu. Slepeča zmožnost intelektualne koncentracije, čar kapriol in preskokov, v katerih avtorju nikoli ne zmanjka ravnotežja, to je sijajno orožje, s katerim stopa Bernard Shaw dolgih osemindeset let v borbo proti človeški gluposti in proti vsem oblikam eksploatacije. To je prvi pogoj njegove veličine.

Shaw je v dobi od 1892—1950 ustvaril okoli petdeset odrskih del. Omejili se bomo na to, da naštejemo samo poglobitna. Pričetek pred-

stavlja jo t. im. *Nerazveseljive igre* (*Hiša vdov, Ljubimec, Obrt gospe Warren*). Naslednjim je dal Shaw naslov *Razveseljive igre*. Med njimi so najbolj znane: *Orožje in mož, Canaida, Človek ne more nikoli reči*. Tretji cikliu tvorijo igre za puritance, med katerimi sta znameniti historična komada *Hudicev učenec* ter *Cezar in Kleopatra*. Posebno priljubljenost so si od Shawovih dram pridobile: *Androclus in lev, Pygmalion, Zdravnik na razpotju, Cesar Amerike*, in končno leta 1924 objavljena *Sveta Ivana*, ki velja za višek Shawove dramatike.

Shaw je v zadnjih iz dolge vrste mojstrov — posmehljivcev, ki so angleški književnosti — bolj ko vsi drugi pisci, razen Shakespeara — odpehnili vrata v svet. To se zdi razumljivo: noben narod ni bolj gotov samega sebe od Albioncev; tej domisljivosti cele nacije pa najdemo korektiv ravno v omenjenih mojstrih posmeha in njih ostra, toda sigurna risba kaže drugim narodom najlaglje vse posebnosti angleškega človeka. Posmeh, bodi *Swifta* ali *Shawa*, bodo *Fieldingov* ali *Thakerajev*, je vez, ki povezuje svet s tisto angleško nrajvo, ki se kaj rada izrodi v aroganco in samotnost. Zanimivo je, da vsi ti posmehljivci vendarle redko kažejo, da bi se, celo v posmehu nekim nacionalnim svojstvom ali družbenim institucijam, izognili občutka lastne narodnostne prevažnosti. Izjemo tvorita v tem pogledu najbolj Swift in Shaw, oba Irca. Tudi njuna zvedavost komaj kdaj pogleda čez mejo, to res, toda, meja se jima ne zdi posebno važna in že njuna dublinska perspektiva je bistveno različna od londonske in znači svet. Ko smo že omenili *Swifta* in *Shawa* v eni sapi, nam bo morda uspelo na primerjavi obeh velikih piscev določiti mesto, ki ga je zavzel Shaw kot nadaljevalec in verjetno višek nek: tradicije. Swift je neartikuliran, nebrzdán, divji naturel, ki z brezprimerno surovostjo napada, smeši in ruši tisto, kar se mu zdi zlo in zasmeha vredno. V njegovih opazovanjih je mnogo teme in brezupa. Shaw pa nasprotno, nikjer ne prestopi meje svoje artistske nesramnosti, nikjer ni krvav, nikdar mu smeh ne zagrga v grlu malce obupano: z mirom pravega anatoma reže bolni tvor na telesu neke družbe. Shawov sarkazem bi se v nekem drugem času morda utegnil razrasti do prav infernalne besnote, kakršna vsak čas udarja iz avtorja *Guliverjevih potovanj*. Tota — rodil se je v 19. stoletju, obrusil se je ob skepticizmu dobe, ob tistem nasmehljanem skepticizmu, ki predstavlja najboljši rezultat meščanskega humanizma in je svoj vrhunski cvet pognal v umetnosti *Anatola Franca*. In zares: med Shawom in Francom je neka skupna poteza. Oba ljubita z neko sramežljivo, često sarkastično po-barvano nežnostjo vendarle vse svoje junake, ves pisani in vrveči svet svojih bedastih, nesrečnih ljudi. V tem je tudi njuna veličina. Ta ljubezen do nesrečnega, v protislovnosti sveta izgubljenega človeka, ta ljubezen, ki brez vsakršne sentimentalnosti najde opravičilo gospe Warren enako kot profesorju Higginsu, enako Kleopatri kakor staremu Doolitlu, je verjetno izvir vsakršne resnične umetnosti. Če se nasmešek starega Franca, ki je bil še ravnokar zasmeh, naenkrat izprevrže v smehljaj genotja nad lepo podobo, če vse na tem mojstru dojmi predvsem po svoj ravnomernosti in poetičnemu čutu, kaže Shawovo lice mnogo bolj nepesniški izraz. Njegova ljubezen nikoli nič ne poboža, njen smisel je v pravičnosti, ne v nežnosti. Njegovo ogledovanje je neusmiljeno, nič mu ne ostane prikrito, celo pretirava rad. Svojim ljubljenim junakom vsem po vrsti in vsem enako zasmehljivo pregleduje račune — a tisti

trenutek, ko bi se utegnilo zdeti vse izgubljeno, pokaže svojo mero, ki je tako velika, da ne more zavreči nikogar. On ve, kje je krivda. Krivda je v protislovnostih življenja, ki ga živimo. Ves čas mi prihaja na misel neka primera. Bernard Shaw se mi zdi neke vrste learovski dvorni norec meščanske Evrope; malone sto let njene najbolj veličastne usode jo je spremljal, deleč nauke, deleč življenjske modrosti s smehom in zasmehom.

Njegov smeh bo dragocena dobrina naše bodočnosti.



Marjanca Horvatova kot Vanda in Janez Albreht kot Jerko v Kulundžičevi drami SLEPCI

Kleistov *Razbiti vrč* je pisan v zelo kompliciranem in mestoma težko razumljivem jeziku. Stilistične posebnosti, arhaizmi v stilu in v jeziku samem in cela vrsta drugih posebnosti predstavljajo za slehernega prevajalca tega klasičnega odrskega dela izredne težave. Da pokažemo, koliko lahko neko delo s prevodom izgubi ali pa tudi pridobi, objavljamo odlomek iz originala po *Zbranih delih* Heinricha Kleista (prvi zvezek, izdal in uredil Erich Schmidt, Leipzig in Wien, Bibliografski inštitut), nadalje isti odlomek v prevodu pisatelja Janka Modra (v katerem tudi mi delo uprizarjamo), isti odlomek v prevodu pokojnega pesnika Mirana Jarca (oba prevoda sta v rokopisu in ju hrani arhiv SNG v Ljubljani) ter končno isti odlomek v srbskem prevodu Boška Pešrovića (*Razbijani krčag*, zbirka Mala knjiga pri Matici Srpski, Novi Sad 1951).

Iz primerjave teh treh odlomkov je razvidno, da je prevajalec Janko Moder, ki velja za zelo dobrega prevajalca in prevaja večino odrskih del za dramo SNG v Ljubljani, uspešno prebrodil vse težave izvirnika. Še več: v njegovem prevodu je *Razbiti vrč* mestoma bolj sočen, živ in lažje govorljiv kot v izvirniku.

Pokojni pesnik Miran Jarc je ostal na pol poti. Njegov prevod je brez soka, trd in teže govorljiv, mestoma celo netočen. Isto velja tudi za srbski prevod Boška Pešrovića.

Urednik

I Z V I R N I K :

Ruprecht:

Glock zehn Uhr mocht' es etwa sein zu Nacht, —
als ich zum Vater sage: Vater!
Ich will ein Bissel noch zur Eve gehn.
Denn heuren wollt' ich sie, das musst ihr wissen.
Ein rüstig Müdel ist's, ich hab's beim Ernten
Gesehen, wo alles von der Faust ihr ging,
Und ihr das Heu man flog, als wie gemauset.
Da sagt' ich: Willst du? Und sie sagte: »Ach!
Was du da gakelest.« Und nachher sagt' sie: »Ja.«

Adam:

Bleib' Er bei seiner Sache. Gakeln! Was!
Ich sagte: Willst du? Und sie sagte: Ja.

Ruprecht:

Ja, meiner Treu, Herr Richter.

Walter:

Weiter! Weiter!

Ruprecht:

Nun —
Da sagt' ich: Vater, Hört Er? Lass' Er mich.
Wir schwatzen noch am Fenster was zusammen.
»Na.« sagt er, »lauf; bleibst du auch draussen?« sagt er.
Ja, meiner Seel, sag' ich, das ist geschworen.
»Na.« sagt er, »lauf, um eilfe bist du hier.«

Adam:

Na, so sag' du, und gakele, und kein Ende.
Na, hat er bald sich ausgesagt?

Ruprecht:

Na, sag' ich,
Das ist ein Wort, und setz' die Mütze auf,
Und geh'; und übern Steig will ich, und muss
Durchs Dorf zurückgehn, weil der Bach geschwollen.

Ei, alle Wetter, denk' ich, Ruprecht, Schlag!
Nun ist die Gartentür bei Marthens zu:
Denn bis um zehn lässt 's Mäd'el sie nur offen,
Wenn ich um zehn nicht da bin, komm' ich nicht.

Adam:

Die liederliche Wirtschaft, die.

Walter:

Drauf weiter?

Ruprecht:

Drauf — wie ich übern Lindengang mich näh're,
Bei Marthens,
Hör' ich die Gartentüre fernher knarren.
Sieh da! Da ist die Eve noch! sag' ich,
Die Eve ist's, am Latz erkenn' ich sie,
Und einer ist's noch obenein.

Adam:

So? Einer noch? Und wer, Er Klugschwätzer?

Ruprecht:

Wer? Ja, mein Seel', da fragt ihr mich —

Adam:

Nun also!

Walter:

Und nicht gefangen, denk' ich, nicht gefangen.

Fort! Weiter in der Rede! Lasst ihn doch!
Was unterbrecht Ihr ihn, Herr Dorfrichter?

Ruprecht:

Ich kann das Abendmahl darauf nicht nehmen,
Stockfinster war's, und alle Katzen grau.
Doch müsst Ihr wissen, dass der Flickschuster,
Der Lebrech, den man kürzlich losgesprochen,
Dem Mäd'el längst mir auf die Fährte ging.
Ich sagte vor'gen Herbst schon: Eve, höre,
Der Schuft schleicht mir ums Haus, das mag ich nicht;
Sag' ihm, dass du kein Braten bist für ihn,
Mein Seel', sonst werf' ich ihn vom Hof herunter.
Die spricht: 'Ich glaub', du schierst mich, sagt ihm was,
Das ist nicht hin, nicht her, nicht Fisch, nicht Fleisch:
Drauf geh' ich hin, und werf' den Schlingel herunter.

Adam:

So? Lebrecht heisst der Kerl?

JANKO MODER:

Ruprecht:

Bilo je snoči, ob desetih, ka-li,
ko sem dejal očetu: Oče, no,
še k Evici bi skočil na besedo,
ker vzeti sem jo mislil, da veste,
dekle kot nálašč, videl sem ob košnji,
kako ji je šlo delo izpod rok,
ej, mrva je letela kot bi brilo!
Pa sem dejal ji: Češ me? Pa dejala
je: Cenča! Potlej pa dejala: Cem!

Adam:

Le k stvari, k stvari! Cenča, prav zares!
Pa sem dejal: Me češ? Pa ona: Cem!

Ruprecht:

Res, primojdun!

Walter:

Naprej, naprej!

Ruprecht:

No, potlej

dejal sem: Oče, slišite, saj smem?
Pri oknu bova rekla si katero.
No, je dejal, le daj! A da boš zunaj!
Mojdunaj, bom! dejal sem. Kot pribito!
No, je dejal, a le za eno uro.

- Adam: No, si dejal, no, čenča jare kače!
No, daj, si se sčenal in razdejal!
- Ruprecht: No, sem dejal, velja; pa vzel sem kapo
pa šel; čez brv sem mislil, pa sem moral
nazaj skoz vas, ker potok je narasel.
Ti pasja dlaka, sem si mislil, Ruprecht,
pri Marti vrt je že zaprt, ker Eva
ga ob desetih že zaklepa. Če me
ni do desetih v vas, potem ne pridem.
- Adam: No, lep dogovor, res!
- Ruprecht: Pa potlej, dalje?
- Ruprecht: No, potlej — ko sem šel pod lipami,
zaslišal zdaleč sem škripanje vrat,
O, strela, sem dejal, to je še Eval
Seveda, Eva! Po rokavcih sem
spoznal jo, a še eden je bil zraven.
- Adam: Kako? Se kdo? A kdo, ti bistra čenča?
- Ruprecht: Moj dunaj, kdo, ste rekli — Hm —
- Adam: No, vidiš!
- Walter: Da veš: Kdor se ne vda, ne zabinglja!
- Ruprecht: Naprej! Pustite ga! Pripovedujte!
Kaj ga ustavljate, gospod sodnik?

- Ruprecht: Roke za to ne morem dati v ogenj,
ker vsaka krava je ponoči črna,
a da veste, da Dreta, ta krpač,
ki ravno zadnjič je prišel iz luknje,
mi že dalje časa za dekletom lazi.
Že lansko sem jesen dejal ji: Eva!
Krog bajte smolec se smoli! Veš, hud sem!
Povc j mu, da se bo pri vas nasmolil,
mojsvet, če ne, mu bom posmodil sam!
Dejala mi je: Daj no! Njemu pa,
kar ni bilo ne ptič ne miš ne krop
ne led, zato sem sam nagnal sleparja!
- Adam: Kaka ste rekli? Dreta?

M I R A N J A R C :

- Rupert: Že noč je bila — menda okrog desetih, —
poprosil sem očeta: oče,
še k Evici bi malo šel, že veste,
za ženo bom jo vzel, deklé je brhko,
spoznal sem jo pri žetvi — o, kak urno
ji šlo je izpod rok kot čarodejki —
in vprašam jo: no, hočeš? Ona: »Ah!
Kaj klepetaš!, potem pa kmalu: »Da!»
- Adam: Bodite stvarni! Klepetati! Kaj!
Jaz vprašam »hočeš?«, ona reče »da!»
- Rupert: Pri moji veri, da, tako je bilo,
gospod sodnik.
- Walter: Potem? Potem?

Rupert:

Potem —

tedaj sem rekel: oče, čujte, smem pod oknom malo pokramljati z njo? »No, pojdi.« mi odvrne, »toda zunaj ostani!«, kajpak rečem: tu je roka! »Pa pojdi, toda glej, da se povrneš mi točno ob enajstih!«

Adam:

No, povej že

in ne klepeči venomer, brez konca.

Rupert:

In ves vesel pograbim za klobuk in odhitim iz hiše. Po stezici sem hotel, a je stala pod vodò, pa skozi vas sem moral in si mislil: ho, Rupert, urno, urno, ker sicer boš našel vrtna vrata že zaprta. Dekle jih po desetih že zaklene. Pozneje ne prihajam!

Adam:

Lepa vzgoja!

Walter:

Potem?

Rupert:

Ko pridem k drevoredu lip

začujem hreščati vrtna vrata. Glej no, vzkliknem! Evica še čuje! Da, Eva je, takoj sem jo spoznal, že po naprsniku, a poleg nje še nekdo drugi.

Adam:

O, še nekdo drugi!

No, kdo pa, blebetač?

Rupert:

Ho, kdo? Kako naj —

Adam:

No, torej, kdor ni ujet, še ni obešen.

Walter:

Le dalje, dalje! Ne prekinjajte, gospod sodnik, naj v miru govori.

Rupert:

Priseči ne bi mogel; v taki noči je vsaka krava črna, toda, čujte, že dolgo mi dekleta zasleduje ubog čevljarček Dreto; še pred kratkim je bil sproščen. V jeseni sem že rekel: »Čuj, Evica, ta postopač se smuka krog vaše hiše, tega ne trpim! Povej mu le, da nisi zanj pečenka, sicer ga premikastim, da bo pomnil.« A ona de: »Ti mene skušaš, vem.« Potem mu reče nekaj, kar ni bilo ne ptič ne miš, ne belo in ne črno. Nato sem ga seveda jaz naučil in vrgel ven —

Adam:

Tako? O, Dreto torej?!

BOŠKO PEŠROVIĆ:

Ruprecht:

Moglo je biti oko deset noću — kada sam reko oću: Oče, ja bi' malčice da odem do Eve. Jer ja sam — znate — hteo da je uzmem,

devojka kršna, znam je sa kosidbe,
što god prihvati, sve joj ide s ruke.
A ono seno sve leti, ko živo.
Ja reko': Hoćeš? A ona reče: »Uh!
Šta ti tu zvrndaš«. A posle reče: »Dac

Adam:

Drži se stvari. Zvrndaš! Kakvo je to?
Ja reko': Hoćeš? A ona reče: »Dac.

Ruprecht:

Jeste, duše mi, tako.

Valter:

Dalje! Dalje!

Ruprecht:

Pa eto, reko': Čuj, oče! Pusti me.
Prodžavrljaćemo malo na pendžeru.
»Pac veli »hajde; al' unutra nećeš?«,
veli. Neću ja, reko', to nikako.
»Pac veli »hajd', tu da si u jedanašt'.

Adam:

Pa tako veliš, zvrndaš, nikad kraja.
Pa jesi l' skoro svršio?

Ruprecht:

Pa, reko',

ova ti valja, pa kapu na glavu,
pa hajd'; i da ću kroz potok, al' moram
natrag kroz selo, potok je nadošō.
Ih, velim sebi, sveca mu njegov!
Sad su baštenska vrata zatvorena:
samo do deset ih Eva ne zatvara.
Do deset ako ne stignem, badava.

Adam:

Pogan red neki.

Valter:

Šta je bilo dalje?

Ruprecht:

Dalje — kad pridjoh bliže ispod lipa
njihovoj kući,
čujem izdalje kako škripe vrata.
Pazi! reko' ja. Pa to je još Eval!
Eva je ono, poznam po pršnjaku,
i još je jedan sa njom tu.

Adam:

Gde? Još jedan? A ko, pametnjakoviču?

Ruprecht:

Ko? E, bogami, ne znam.

Adam:

E, pa onda!

A kog ne uhvati — toga ne osudi.

Valter:

Dalje! Nastavi! Ta ostavite ga!
Sto mu, sudija, prekidate izkaz?

Ruprecht:

Ne bih se u to mogao zakleti,
gust je mrak bio i sve mačke crne.
Al' molim, znate, krpa-šuca Lebreht,
što je ono pre oprošten od vojske,
oko devojke poodavno šara.
Lanjske jeseni već sam reko: Eva,
mrzim što se taj vrzma oko kuće;
reći mu da nije prilika za tebe.
il' ću ga, vala, naglavce iz kuće.
A ona: »To ti mene samo jediš«,
i reče nešto, okruglo na čošē,
ja onda odem i izbacim djidu.

Adam:

E? Zove se Lebreht?

L O J Z E F I L I P I Č

EVROPSKA DRAMATIKA NA PRELOMU XVIII. I N XIX. S T O L E T J A

Rojstvo evropske meščanske drame pada malone šele na večer pred francosko revolucijo, saj izide Diderotov *Fils naturel* leta 1757, *Le père de famille* leta 1758, Lessingova *Sara Sampson* leta 1755, Goethejeva *Clavigo* leta 1774, *Stella* leta 1776, a Schillerjeva *Kabale und Liebe* leta 1782.

Meščanstvo na Angleskem je tedaj že davno delilo oblast s plemstvom, na Francoskem gradilo barikade in se v vsej Evropi za na videz sijajnim, trdnim, večnim pročeljem fevdalne družbe pripravljalo na odločilni udar za prevzem oblasti. Plemstvu polzi premoženje iz rok, zato postaja iz dneva v dan bolj zgolj historična kulisa, dekor, kostum, fevdalna tradicija izgublja tla, klasicizem se bolj in bolj odmika od življenja, vene, se suši in odmira. To gospodarsko in duhovno beračenje zastrira plemstvo pred očmi zvedavega, drznega, neusmiljenega in računarskega novega sveta še vedno z velom orgij, razkošja, plesov, intrig, agoničnega razvrata in krutosti v Versaillesu in na vseh sto in več epigonskih dvorih v Evropi. Nov, tretji stan je tu, kupuje si plemstvo, časti, položaje, zakaj dvor prodaja vse, za kar kdo da denar. Gradi manufakture, tovarne, tkalnice, ladjedelnice, širi trgovino, grmadi si denar in z njim vlpi in moč. V angleških tkalnicah, francoskih tovarnah in Fuggerjevih železarnah ter skladiščih se poraja nov rod sajastih, črnih, mišičavih, godrnjajočih množic.

Meščanstvo ima tovarne, trgovino, denar, a plemstvo še vedno oblast, domala absolutno, kruto, trdo, temelječo na privilegijih, na zastarelih dogmah *civilitatis Dei*, na preživelih, prekrutih in preneuvidevnih zakonih, da bi jih bilo mogoče še prenašati. Meščanska racionalistična filozofija, znanost in umetnost začne trgati stoletno mrežo misticizma in dogem, ki je kot pajčevina prepletala vso Evropo ter pripravljala tla meščanski revoluciji. Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Diderot in vrsta drugih se hori proti praznoverju in zaostalosti. Sveto že govore novi filozofski spisi, med ljudmi so *Candide*, Diderotova *Nevau de Rameau* in Rousseaujeva *La nouvelle Héloïse*, dela, ki bodo ostala živa vedno, a v meščanski dramatikii zasledimo v tem času šele skromne začetke. Meščan nastopa le v komediji, a v drami ga še ne srečamo. Takó domala povsem upravičeno še okoli leta 1750 Johann Christoph Gotscheed v svoji teoriji o drami trdi, da je tri zvrsti dramskega pesništva mogoče pripisati trem stanovom: tragedijo plemstvu, komedijo meščanstvu in pastirske igre kmečkemu

človeku. Gotscheed je prezrl nekaj resnejših Menandrovih prijemov, kjer obravnava konflikte družinskega življenja, a jih s srečnim koncem zato tem neresneje razreši, šel je mimo Shakespearovih občeločevskih in samo človeških, kljub razredni determiniranosti vendarle v nekem smislu nadrazrednih likov, pustil ob strani družinske dramske kronike neznanih avtorjev po sodnih zapiskih iz začetka 17. stoletja v Londonu, kakor tudi Georga Lillo (1693—1739) z Londonskim trgovcem. Kljub tem izjemam njegova opredelitev vendarle, kot rečeno, v glavnem drži, saj je meščan od Aristofana preko Menandra do Molièra nastopal le v komediji, medtem ko so v tragediji vsi dramatikii od Ajshila do Racina in Corneilla oživljali le bogove, kralje, patricije in plemiče — vsaj kot junake. Docela jasno je, da si je meščanstvo moglo ustvariti svojo dramo šele, ko je postalo gospodarsko trdno in tudi vsaj do neke meje politično samostojno, skratka, odločilen faktor v javnem življenju. To nikakor ne pomeni, da je mogla nastati meščanska drama šele po revoluciji, saj je prosvetljenska filozofija in literatura kot orožje razvijajočega se meščanskega razreda pripravljala francosko revolucijo s svojo borbo proti mračnjastvu, dogmam, privilegijem plemstva, proti vsenu preživelemu fevdalnemu redu. Tako meščanska kultura, kulturna nadzgradba meščanskega življenja zopet tvorno, v tem primeru bolje rečeno: rušilno, revolucionarno vpliva nazaj na ekonomsko osnovo, ko razvema revolucijo in pripomore k zmagi meščanstva. Tedaj, ko je postalo meščanstvo samostojen organizem s svojim posebnim, svojskim gospodarskim, kulturnim, družinskim, osebnim in kompleksnim življenjem, pa se je mogla razviti meščanska drama v pravem pomenu besede, to je drama, ki črpa snov prav iz tega novega, svojskega življenja.

Tudi ta nova meščanska drama je bila, kot rečeno, del borbe za meščansko revolucijo. Največji delež je pri tem vsekakor imela nemška klasična tragedija, ki je v klasično grajeno tragedijo uvedla kot protigraleca ali junaka ali vsaj v paralelno zgodbo meščana in obravnavala v osebnem dramskem konfliktu, in tragičnem zanletu zgodovinski proces nasprotij med plemstvom in meščanstvom, kot n. pr. Schiller v svoji drami *Kabale und Liebe* ali Goethe v *Egmontu*. Moralni zmagovalec v *Kabale und Liebe* je meščanka. Tudi meščanka Klarica, ki je, kot pravi dr. Kreft v razpravi Goethe in njegov *Egmont*, najlepša

in najčistejša podoba, kar jih je ustvaril Goethe, je moralna zmagovalka, ne glede na to, da tu ne gre za isti problem kot pri Schillerju. Še ostreje, neposredneje, še bolj žgoče je obsodil fevdalno družbo sproščen smeh ob Beaumarchaisovih komedijah, ob Figaru, ki si upa iz Spanije v Francijo in v brk francoskemu kralju, vsemu plemstvu in svetu pove, da prihaja revolucija.

Tudi Diderotove in Lessingove drame, ki sicer ne obravnavajo tega zgodovinskega konflikta, so v tem smislu pomembne, saj so s tem, da v drami obravnavajo družinsko življenje meščanskega človeka, njegovo delo in trpljenje, govorile o meščanu kot o enakovrednem človeku s plemičem in razbijale okove fevdalnega gledališča.

Porajanje evropske meščanske drame, zlasti še tragedije, je bilo počasno in težko. Tradicija klasične in pozneje klasicistične tragedije je postavila ozke meje, okorna, okostenela, od življenja odmaknjena, od konvencije dvornega življenja odvisna pravila, ki so mrtvila razvoj in jo silila v togost, patos, prisiljenost in neživljenjskost. Saj je renesančna tragedija nastala kot slavnostna igra za humanistično izobraženo plemstvo na italijanskih dvorih in je to, torej slavnostna igra za plemstvo tudi ostala v neki meri v Franciji. Preko teh ozkih meja seve v to tragedijo, ki je pravzaprav že mrtva, odžagana veja, ne more nobena neplemiška oseba, razen — seve — če ni sluga, sel ali karkoli takega. Zaradi te tradicije ni bilo mogoče, da bi se tragedija razvijala in da bi sprejemala vase nove elemente. Na drugi strani pa je prav zavoljo teh ustaljenih in netvornih pravil, nekakih mejnikov, ki so zastirali pogled naprej, bilo zelo težko prelomiti s to tradicijo in prodreti z neko drugo zvrstjo drame ali tragedije. Francija je potemtakem imela za ustvarjanje nove meščanske drame malo pogojev. Laže je bilo v Spaniji in na Angleškem, celo na Nemškem.

V Spaniji srečamo pri Lope de Vegi, Calderonu in Rojasu drame, ki jih pisci sami sicer imenujejo komedije (comedias), pa so vendarle mnoge predhodnice poznejše meščanske drame. Tako n. pr. Calderon de la Barca v *Sodniku Zalamejskem* slika posone kmečke ljudi. Propad španske dramatik po Calderonovi smrti je presegal tudi razvoj te zvrsti drame, ki bi verjetno rodila meščansko tragedijo po manj ovinskih, kakor jo je dramatika Georgia Lillo.

V Angliji je po Cromwellu meščanstvo imelo proste roke. Življenje angleškega meščanstva se tako kmalu ustali, dobi svoje značilnosti in postane v nekem smislu tipično za meščanstvo sploh. V teh razmerah se porodi že omenjena prva meščanska tragedija *George Barnwell*, or *The marchand of London*, ki jo je napisal leta 1751 izdal londoaski meščan Lillo.

Junak te drame je osemnajstletni neizkušeni trgovski vajenec, ki pade v mreže neke ženske, krade in poneverja zanjo denar, prav zato ubije svojega strica, nakar se preda oblastem. Drama je imela nenavaden uspeh. Prevedli so jo v francoščino in nemščino. Na ta način je prišla v svet in tako močno vplivala na razvoj meščanske drame, da jo literarna zgodovina smatra za začetek te dramske zvrsti, čeprav ni v njej razen oseb, ki so meščani, še nič tipično meščanskega, saj bi fant prav tako mogel biti plemič. Pisatelj se je zavedal, da je prelom s klasicistično tragedijo, v kateri je mogel in smel biti junak le plemič, tvegana stvar, zato je dogajanje premaknil v neko imaginarno zgodovinsko obdobje. Tudi oblikovno je drama novost. Pisana je v prozi.

Richardsonovi družinski romani vzpodbude k dramski obdelavi angleškega meščanskega življenja angleške dramatik, med njimi Edvarda Moorsa (1712–1757), ki napiše drugo pomembno angleško meščansko dramo *The Gamester* (1755) z enako didaktično, moralno, vzgojno noto, kot jo ima *Londonski trgovec*, snov pa da tudi Gotholdu Effrainu Lessingu za prvo nemško meščansko dramo *Miss Sara Sampson*.

Ta Lessingova drama je izšla leta 1755, to je pred Diderotovim prvim takim delom in pomenja pri Nemcih prvi poizkus, da se osvobode toge tradicije francoske tragedije in da ustvarijo nemško meščansko dramo. Kljub ganljivemu koncu je poizkus uspel in predstavlja še danes, rekli bi, klasično družinsko meščansko dramo. Zanimivo je, da je tudi Lessing dejanje premaknil iz domovine. Na to je vplivala angleška meščanska drama. Pri tem ni šlo toliko za to, ali je bila snov iz življenja nemškega ali angleškega meščanstva, kolikor za to, da so konflikti in problemi meščanskega družinskega življenja postali snov tragedije, v kateri so doslej mogli videti le kneze in kralje, kajti do tedaj, kot pravi Arnold Cehme »... Helm und Diadem den tragischen Held machte«.

Lessing piše v svoji *Dramaturgiji* dne 16. 6. 1867 v tej zvezi naslednje: »Imena vojvod in knezov lahko neki drami dajo veličastnost in pomp, toda njihova usoda nas ne pretrese bolj kot usoda kogar koli drugega. Nesreča nam podobnih in najbližjih nas najgloblje prizadene. In če sočustvujemo s kraljem, trpimo z njim kot človekom in ne kot kraljem. Če so njihove nesreče zaradi njihovega stanu važnejše, niso zategadelj nič zanimivejše.«

Lessingova *Miss Sara Sampson* izide dve leti pred Diderotovo dramo *Fils naturel* (1757) in tri leta pred dramo *Le père de la famille* (1758). Lessing je laže prelomil z okostenelo klasicistično tragiko kakor Diderot, saj je v Franciji bilo treba prekiniti vendarle z neko nacionalno heroično tragedijo, ki je bila globoko zakoreninjena.

Po stereotipni klasicistični dramski tehniki je ustvarjal svoje številne dramske tekste celo Voltaire, ki je v tem obdobju gospodoval na evropskih odrih. Ta ostri in duhoviti borec proti konvencijam in mističizmu se ni znal iztrgati vplivu Racinia in Corneilla in tako so njegove drame danes le še kulturno zgodovinska zanimivost. Diderot in Lessing sta bila sama. Oba sicer v prvi vrsti teoretika, sta vendarle tudi praktično ostvarila svoje načrte, zamisli in gledanja na dramo, njeno funkcijo in naloge v družbi. Z Diderotom in Lessingom se tako pričneta razvoj evropske meščanske drame, ki v nemški klasiki — ki prva obravnava podrejeni položaj meščanstva v odnosu do fevdalcev in ji meščanska drama izzveni v protest proti razrednim predsodkom in razlikam — po Goethejevi Clavigo in Stelli doživji v Schillerjevi *Kabale und Liebe* svoj prvi veliki vzpon, se razvije mimo Ifflanda in Kotzebua do drugega viška v Hebblu, ki ne ustvarja pravzaprav več meščanske tragedije, ampak tragedijo malomeščanstva, ter se končno dvigne do Henrika Ibsena in Gerharda Hauptmanna.

V borbi meščanstva za to, da ali prodré kot tragični junak v dramo, ki že eksistira, ali da si ustvari novo tragedijo, meščansko tragedijo, v kateri bo on tragični junak, njegovo resnično možno življenje pa snov te tragedije, je torej v bistvu šlo za vrednotenje človeka, za pojmovanje človeka sploh. Šlo je za odgovor na vprašanje, kaj je plemiča, »den Mann mit Helm und Diadem« povzdigovalo, ga vrednotilo, da je lahko postal tragični junak, in kaj je meščanu preprečevalo, da to ni mogel postati.

Tragična more biti samo propast neke pomembne, dragocene osebnosti. Ta pomembnost, ta dragocenost ne izvira le iz visoke etične, moralne vrednosti, ampak tudi iz vitalne ali kake druge, a vedno samo in izključno iz človeške, karakterné psihološke vrednosti neke osebnosti, ne pa iz naslova ali pripadnosti temu ali onemu stanu ali razredu.

Taki so bili razvojni tokovi v evropski dramatikii v obdobju, v katerem je živel in ustvarjal Heinrich von Kleist. Vsa njegova dramska dela razen *Razbitega vrča* so klasicistična. Toliko bolj presenetljiv je njegov poseg v realno življenje, satirična nota, naturnost, živost in sočnost, ki jo najdemo prav v *Razbitem vrču*.

V tem je tudi razlog, da smo iz nemške klasične dramatike izbrali za uprizoritev prav Kleistov *Razbiti vrč*.

V ilustracijo nemškega klasičnega gledališča weimarske Goethejeve smeri naj v izvlečku s komentarjem navedem najznačilnejša poglavja znamenitega Goethejevega spisa *Regeln fuer Schauspieler*. Ta spis, v literarni in gledališki zgodovini pogosto tudi »Goethejev igralski katekizem« imenovan, je za proučevanje gledališkega stila nenavadno instruktiven. Goethe ga je napisal leta 1805 (v sedmih dneh — od 22. do 29. julija), torej približno ob istem času, ko je Kleist napisal *Razbiti vrč*.

Popolnoma razumljivo je, da je *Razbiti vrč* v weimarskem gledališču v taki interpretaciji moral propasti, zlasti še, ker je tekoče dejanje Goethe kot dramaturg razsekjal na tri dejanja, da bi mu s tem dal vsaj navidezno klasično formo (sicer tri namesto petih dejanj).

V »Igralskem katekizmu« pravi Goethe:

Elementi igralske umetnosti so: beseda in telesni gibi.

Dialekt

§ 1. — Človeku, ki hoče postati igralec, je prva naloga, da se osvoji v jeziku vseh prizvokov narečja in doseže čisto izgovarjavo. Noben provincializem ne spada na oder. Tu naj vlada čisti jezik, kakor so ga izoblikovali okus, umetnost in znanost.

§ 2. — Komur dela težave narečje, naj izgovarja zelo ostro, četudi pretirano knjižno, da le ne zdrkne nazaj v stare narečne napake.

Izgovarjava

§ 3. — Kot je v glasbi natančen in zanesljiv prijem slehernega tona osnova za umetniško izvajanje, tako je v igralski umetnosti osnova recitacije in deklamacije čista in jasna, polna izgovarjava vsake besede.

§ 4. — Jasna, polna, je izreka tedaj, če vse črke pridejo do pravičnega in ustreznega izraza.

§ 5. — Čista je pa, če so vse besede povedane tako, da poslušalec z lahkoto razume smisel. Če je oboje povezano, je izreka popolna.

§ 6. — K taki popolni izreki naj stremi igralec, kajti sicer kviri lepoto poezije z nejasnostmi, napakami in v resnih prizorih povzroča smeh.

Nekam togo postavlja Goethe princip poudarka, nekega logičnega poudarka, ko v § 13. zahteva, da naj osebna imena dobe poseben poudarek z motivacijo, da si ga mora gledalec zapomniti.

Začetnikom priporoča počasno govorjenje, včasih kar zlogovanje, nadalje govorjenje v skrajno nizkih možnih tonih, ki jih je treba postopoma višati, da bi dosegel širši diapazon in več možnosti modulacije.

§ 17. — Nepravilno učenje na pamet je pri mnogih igralcih vzrok za slabo izgovarjavo. Zahteva, da se k deklamaciji preide po smiselnem branju.

Recitacija in deklamacija

§ 18. — Recitacija je odski govor, pri katerem glas ni strastno povzdignjen, pa tudi ne čisto brez izpremembe tona. Nekako v sredini med hladnim, mirnim in pa razvnetim in razburjenim. Poslušalec mora imeti občutek, da je govora o nekom tretjem.

§ 19. Recitirati je treba potemtakem z občutkom, vendar umerjeno, ne preveč sproščeno. Recitator sledi mislim in čustvom pesmi ali drame, ustrezno izpreminja glas kakor zahteva vsebina, toda recitator ostane on sam, ne izpremeni se; vse to so le posledice vtisa, ki ga na recitatorja naredijo pesnikove misli in čustva.

§ 20. — Deklamacija je temu pravo nasprotje. Deklamator mora zapustiti svoj prirojeni karakter, odreči se svoji naturi in se vživeti v položaj in razpoloženje osebe, ki jo predstavlja.

Besede, ki jih izgovarja, mora poudariti živo in kar se da energično, kot da bi vsa ta strastna razburjenja sam doživljal. Ko se pripravlja in študira, ga mora v izbiri modulacij in zadrževanj voditi okus ter efekt, ki naj bi ga dosegel.

§ 21. — Deklamatorično umetnost bi mogli imenovati prozaično tonske umetnost kot ima z glasbo nasploh mnogo analognega. Glasba ima sicer svoj lastni smoter, dočim deklamacija — v diapazonu mnogo bolj omejena — služi nekemu tretjemu namenu. Igralec, ki tega ne upošteva, prehaja prehitro s tona na ton, govori ali prenizko, previsoko ali v poltonih in zabaja v petje. V nasprotnem primeru je deklamacija monotona — kar je velika napaka že pri recitaciji. Med tema dvema čerema pa čaka deklamatorja še tretje: pridigarski ton.

Nadalje Goethe v podrobnosti uči, kako deklamirati vrinjene stavke, navaja primere in se v § 25. ustavi ob problemu, kako poudariti v tekstu posamezno besedo s posebnim pomenom. Že Goethe je proti poudarjanju ene same besede. Zahteva, da se smiselno poudari miselna skupina z vrhom poudarka v določeni besedi.

Da bi govoril čim bolj smiselno in razumljivo, sme deklamator po svoji volji uporabljati pavze in druge pripomočke. Paziti pa mora, da smisla ne ponaredi.

Mlademu igralcu Goethe svetuje, naj začne deklamacijo nizko in s tihim glasom. Tako ima možnost, da pozneje z glasom v višino in jakost raste.

O tem elementu — pravi Goethe — je sicer mogoče predpisati okvirno pravilo, dasi ima mnogo izjem. Ta okvirna pravila mora igralec tako sprejeti vase, da mu postanejo druga natura. Igralec se mora v prvi vrsti zavedati, da ni njegova dolžnost le posnemati naravo, marveč jo prikazati v idealnem smislu in da mora zato združiti resnico z lepoto.

Zato mora vse dele telesa obvladati in ga uporabljati, ustrezno smotru, ki ga ima, harmonično in graciozno. V § 37. pravi dóbesečno »drža telesa mora biti ravna, prsi izbočene, nadlahti nekoliko pritisnjene k prsim, glava malo obrnjena proti tistemu, s katerim govori, vendar le toliko, da so tri četrtine obraza obrnjene proti gledalcu — kajti igralec ne sme pozabiti, da je na odru zaradi gledalcev.

Nikoli naj ne igra kot da ni tu še tretjega: gledalca, ki mu ne sme kazati profila ali celo hrbta. Če se to zaradi situacije vendarle mora zgoditi, naj se zgodi previdno in na lep način — ljubko. Govori naj zmerom publiko, k soigralcu naj obrne le oči. V § 41. omenja Goethe kot poglavitno zahtevo, da se igralec, ki začne v dialogu deklamirati, pomakne malo nazaj, tisti pa, ki je nehal svoj tekst, malo naprej. Tisti, ki je — po socialnem položaju navadno nižji — na levi strani, naj se varuje tega, da bi rinitil v onega na desni in ga potiskal proti kulisi. Če to stori, naj ga oseba na desni s kretnjo opomni, da se umakne. Kot posebno učinkovito pozo za mladega človeka omenja pozo tako imenovanega »četrtga plesnega položaja«, v kateri obstane z malo na stran nagnjeno glavo, s prsmi in celim telesom izbočenim in naprej nagnjenim, z očmi, uprtimi v zemljo in z visečimi rokami.

Drža rok in geste

Igralci nikdar nimajo palice, da bi jim bile kretnje in drža rok svobodnejša. Rok igralec ne sme imeti prekrižanih, niti jih ne sme položiti na trebuh ali dati v žep telovnika. Roka ne sme biti stisnjena v pest, niti iztegnjena kot pri vojaki, marveč neprisiljeno naravno malo skrčena. V § 48. je predpisana celo drža za posamezne prste. Nadlahti morajo v glavnem mirovati ob telesu, a toliko bolj naj bodo žive kretnje roke pod komolcem. To naj privadi igralca na to, da bo velike kretnje uporabil le v izbruhih in velikih tiradah. Roke ne smejo med tirado nazaj v mirovanje ali izhodiščno pozo, marveč šele tedaj, ko je besedilo pri kraju. Kretnja z roko naj bo zmerom deljena, to se pravi, da igralec ne sme dvigniti cele roke na en mah, marveč najprej do zapestja, nato podlaktico in tako dalje. Mladim igralcem svetuje, naj se vadijo v vsakdanjem življenju tako, da imajo zmerom roke pritisnjene k telesu.

Kretnje, s katerimi nekaj ponazarjamo, sme igralec uporabljati le redko. Če govori o svojem telesu, se nikakor ne sme dotakniti uda, o katerem je beseda. To velja v nekoliko milejši meri tudi za kretnjo, s katero kaže igralec sam nase, da poudari svojo osebo. Pri tej kretnji je važno, da sme nadlahtnico le malo odmakniti od telesa in jo od spodaj navzgor graciozno približati prsim. Dotakniti se jih sme samo s palcem. Posebej mora paziti, da z rokami ne zakrije obraza in telesa. Če igralec soigralcu da roko, ne sme tega storiti tako, da bi zakril svoje telo. Potem naj mu rajši da levico ali pa se obrne tako, da je en face proti

publiki. Seveda se to ravna po tem, na kateri strani odra stoji; če na desni, uporablja levico in narobe. Na to ne sme pozabiti niti v strastnih izbruhih. Tudi za korake velja isto: igralec na desni naj izkorači zmerom z levico in narobe.

§ 63. — Da bi vskladil deklamacijo z gestami, naj se igralec vadi pred ogledalom. Začetnikom priporoča, naj svojo deklamacijo poskušajo tolmačiti samo pantomimično, tako bodo izbrali prave geste.

Pravila za vaje

Na vaje se nikoli ne prihaja v škornjih, in sicer: »um eine leichtere und anständigere Bewegung der Füße zu erwerben.«

Mlad igralec, ki igra ljubimca in druge lažje vloge, mora imeti v teatru posebne copate.

Tudi na vaji se ne sme zgoditi nič, za kar ni mesta na predstavi.

Ženske morajo svoje torbice odložiti. Plašče morajo vsi sleči. Kretnje ali premiki, ki ne spadajo v igro, so pri vajah prepovedani, kajti sicer se lahko tistemu, ki vtika pri vajah roko v nedra, zgodi, da bo na predstavi tipal za luknjo v viteškem oklepu.

Vse obsodbe je vredno, če igralec, ki mora premakniti stol, na katerem sedi, seže med nogama podse, ga zgrabi, se malo dvigne in stol pomakne. Še huje je, če pokaže robček, če pa smrka ali pljuva, je naravnost nedopustljivo.

Vedenje igralca v vsakdanjem življenju

§ 75. — Igralec tudi v vsakdanjem življenju ne sme pozabiti, da bo kmalu zopet stal pred občinstvom. Zato naj se ne vdaja razvadam, ker bi ga to motilo na odru. Kdor na primer igra papetično, naj tudi v vsakdanjem življenju govori nekoliko privzdignjeno in v kretnjah ohrani neko vzvišenost — seve ne pretirano — ker bi se mu okolica smejala. Naj ne pozabi, da mora prikazovati resnico in lepoto, zato naj se vede tudi zunaj teatra tako, kot bi bil pred publiko.

§ 82. — Oder, dvorana, igralci in publika tvorijo šele celoto.

Igralec ne sme igrati preblizu kulis, pa tudi v proscenij naj ne hodi. S tem poruši sliko: teater je okvir, igralci figure v tej sliki. Oder naj si zamišlja razdeljen na polja kot šahovnico, dobro naj premisli in preračuna, na katera polja bo stopil; tako se bo izognil nervoznemu beganju v čustvenih izbruhih. Kdor se za monolog pomakne na rampo, naj to stori v diagonali. Podobno tisti, ki iz ozadja prihaja na rampo k so-igralcu, ki je že tam, naj ne gre vzporedno s kulisami, marveč malo proti suflerju.

Vsi ti predpisi, ki ne smejo postati prisiljena šablona, marveč le osnova za organsko življenje, ki je tako iz notranje navade in potrebe, pa veljajo le za plemenite, vzvišene značaje. Druge izoblikuje igralec najbolje, ako zokusom in čutom za mero dela nasprotno. Pri tem pa je treba vedeti, da ne gre za podrobno resničnost, marveč za posnet prikaz.

Taka je bila dramatika, tako je bilo gledališče (seve so vanj že vdirali novi elementi — Ifland!) v času Kleistovega življenja.

ZGODOVINA CELJSKEGA GLEDALIŠKEGA ŽIVLJENJA

(Nadaljevanje)

Na seji Celjskega pevskega društva dne 30. junija 1900 je o tem poročal dr. Ravnihar. Predlagal je, da se Frana Perdana nastavi kot oskrbnika Narodnega doma, njegova žena pa naj bi dobila oskrbo sob za tujce. Celjsko pevsko društvo naj bi priporočalo Posojilnici kot lastnici Narodnega doma Frana Perdana z motivacijo, »da je velikega pomena za razvoj gledališkega življenja v Celju, ako ostane v Celju tako sposoben režiser kot je Fran Perdan.« Predlog je bil soglasno sprejet, toda do njegove realizacije ni prišlo: Perdan se je vrnil v Ljubljano. Na 7. odborovi seji dne 30. aprila 1900 je bilo sklenjeno, da se uprizori prihodnja gledališka predstava v korist zaslužnega režiserja Frana Perdana. Za to priložnost so izbrali burko »Kinematograf ali Martin Smola«, ki so jo v ljubljanskem gledališču igrali z velikim uspehom. Da bi privabili čim več občinstva, je nastopil kot gost član slovenskega gledališča v Ljubljani Anton Cerar-Danilo. *Premiera je bila dne 20. maja 1900.* O tej predstavi je napisal tajnik Volavšek tole poročilo:

»Zanimanje za to igro je bilo v celjskih narodnih krogih veliko, saj je bila benefična predstava režiserja Perdana in je gostoval gospod Danilo, član slov. gledališča v Ljubljani. »Kinematograf« je prav dobra igra. Ni le burka, v kateri bi bili nakopičeni dovtipi na dovtipe, dobri ali slabi, brez prave zveze, ki vabijo le za trenutek smeh, ampak se ponša za enotnim dejanjem. — Naslovno ulogo je igral gosp. Perdan. To pot gosp. Perdan ni zase dobro izbral, ker mu ne pristojta vloga lahkoživega, ljubeznivega, mladega soproga. Gospoda Danila (Boris Menski) je občinstvo koj pri nastopu odlikovalo z aplavzom. Igral je prav dobro. Posebno dobro je pogodila vlogo prekanjene in hude tašče gospa Boveca (Matilda). Hildi, Martinovi ženi (gospa Karlovšek) ni bilo poznati, da je hči prej omenjene Matilde. Gospa Karlovšek igrala je izborno, sploh je njeno igranje posebno prikupljivo. Gospica Filipičeva igrala je učeno Marto dovolj živahno, s prav pogodnim temperamentom. Gospica Vrečarjeva je imela manjšo vlogo (Ema). Gospodje Boc (Strnad) dr. Ravnihar (Avšin) in Salmič (Tobija Poteron) so naši najboljši diletantje. Tako so se tudi skazali v tej igri in jih je občinstvo pri vsaki priliki odlikovalo. Izvršten je bil v maski in igri gosp. Salmič. Za atlete ima postavo in organ. Neznatno ulogo je imel gosp. Leskovšek.« —

Cisti dobiček v znesku 208 Kr 56 vin je bil izroččen Franu Perdanu (bruto-inkaso je znašal 332 Kr 96 vin).

Na 11. odborovi seji dne 26. julija 1900 so temeljito razpravljali o celjskih gledaliških problemih. Na tej seji so govorili tudi o delu v pretekli sezoni, ki so jo zaključili dne 17. junija z uprizoritvijo *prve slovenske operete na celjskem odru*. Ob priliki Prešernove akademije, ki sta jo skupno priredila Celjsko pevsko društvo in Narodna čitalnica, je bila premiera operete koroškega skladatelja Tomaža Koschata »Ob Vrbskem jezeru«, kar je bil za Celje vsekakor kulturni dogodek prve vrste.

Dr. Karlovšek se je dotaknil vprašanja kritik gledaliških predstav v časopisju ter predlagal, da se ta zadeva uredi na ta način, da se za

vsako predstavo določi društveni odbornik, ki naj napiše kritiko za »Domovino« in »Slov. narod«. Kritikova dolžnost naj bo, da piše objektivno in ne prestrogo. Mnogo se je debatiralo o repertoarnem načrtu za drugo sezono. Dr. Ravnihar je poudarjal, da je treba biti pri izbiri iger zelo previden. V prvi vrsti se mora upoštevati zmogljivost igralskega zbora. Najvažnejše pa je vprašanje sposobnega režiserja. Ko bi se posrečilo dobiti za Frana Perdana, ki je odšel v Ljubljano, primerno zaposlitev v Celju, bi bilo to vprašanje najbolje rešeno. Do nadaljnjega pa bo prevzel režijo v prihodnji sezoni predsednik dr. Ravnihar sam. Do prihodnje seje naj sestavita gospoda Josip Boc in Rafko Salmič repertoar za sezono 1900/1901. Ozirati se je treba na vse materialne in osebne okoliščine društva.

Dne 17. junija se je vršila Prešernova akademija, na kateri so nastopili člani Celjskega pevskega društva z deklamacijami in pevskimi točkami, glavna točka pa je bila uprizoritev operete »Ob Vrbskem jezeru«, s katero so zaključili sezono. S to opereto so dosegli celjski igralci višek svojega dosedanjega uspeha. Glavni vlogi sta imela Anka Vrečerjeva in dr. Karlovšek. Anki Vrečerjevi je Celjsko pevsko društvo v znak zahvale za njeno požrtvovalno sodelovanje pri vseh igrah s petjem poklonilo šopek cvetic. Rafko Salmič je bil zopet v svojem elementu (Štefe), poleg dr. Karlovška pa sta izborna zabavala občinstvo gospod Boc (Jezernik) in njegova soproga (mati Jezernikova).

Iz obširne kritike, ki jo je objavila »Domovina« v svoji 48. številki z dne 22. junija 1900. leta povzamemo: »Po kratkem odmoru dvigne kapelnik gosp. Korun taktirko za uvod k spevoigri 'Ob Vrbskem jezeru'. Naše pevsko društvo, katero je uprizorilo spevoigro, še ni pokazalo tako srečne roke kakor sedaj, ko je seglo po tej igri. Nekoliko nas je pač strašilo, da spevoigre ne bo mogoče dovršeno spraviti na oder, toda danes je ves strah pri kraji. Naše pevsko društvo ima tako vrle moči v svoji sredini, da bi lahko še kaj več preneslo, kakor kako spevoigro. Pred vsem imenujem našo primadono gospico Vrečerjevo, s svojim polnozvenečim, dobro šolanim glasom, je občinstvo naravnost očarala. Pevsko društvo ji je v znak zahvalnosti za njeno požrtvovalno sodelovanje pri vseh igrah s petjem darovalo šopek pestrih cvetic. Njen drug je bil Janko (gosp. dr. Karlovšek), kateri je zlasti v svoji nastopni pesmi 'Ob črni skali' z lahkotnostjo premagal vse težave. V lepi narodni pesmi 'Slovo' (harmoniziral gosp. Korun) se nam je predstavil kvartet (d. Karlovšek, dr. Ravnihar, Vólavšek, Krevl). Odveč bi bila vsaka beseda o zboru, ženskem in moškem oddelku. Dovršena točnost je njega posebnost, katera se nam je jasno izražala v zboru družic kakor v peterih valčkih, ki sklepajo spevoigro. Gospod Salmič (Štefe) nas nikakor ni več presenetil — njemu je to nekaj prirojenega — s svojo nedoseženo komiko. Občinstvo se je moralo smejati njegovi igri in prednašanju Štefetove pesmice. V drugem s pohvalo imenujemo gospoda Čepca, ki nam je podal postavnega, a vendar šaljivega očeta Jezernika ter gospo Bocovo, kot hudo mater Jezernikovo v stari narodni noši s pečo na glavi. Da je naš popolni orkester tako rekoč elegantno izvršil muzikalni del spevoigre, ni treba posebej naglašati. Vsa čast in slava celjskim Slovincem, ki so na tak izbran način proslavili spomin našega Prešerna. Vredni otroci matere Slave so!»

Pred opereto »Ob Vrbskem jezeru« je bil koncertni in recitacijski del Prešernove akademije. O narodni godbi in o recitatorjih beremo v »Domovini«: »Celjska narodna godba otvori slavnost s težavno over-turo k Mozartovi operi ‚Figaro‘. Izvajanje take koncertne točke je bilo pač le mogoče z godbo v polnem sestavu. S pripomočjo požrtvovalnosti nekaterih gospodov, zlasti gospodov učiteljev iz celjske okolice se je sestavil popoln orkerster, ki je v vsakem oziru dosegel najboljšo vojaško godbo. Gospod kapelnik Korun je prevzel ne ravno lahko nalogo, da je združil vse različne podrejene mu moči v nekaterih vajah do dovršene celote. Na ta način sta uspeli tako prvo imenovana točka kakor tudi Mendelsohnova koračnica iz ‚Sen v letni noči‘, tako da se je prva vsled burnega odobravanja morala ponavljati. Ako je katera institucija vredna vsestranske pomoči, tedaj smemo brez dvomno to trditi o naši narodni godbi. Nje velika važnost v razvoju našega družabnega življenja je dokazana. Ni je skoraj slavnosti bodisi v Celju, bodisi sploh na Južnoštajerskem, na kateri ne zavzemlje častnega mesta naša godba. Tudi v tem pogledu je torej emancipacija od tujčeve pomoči dogotovljena stvar, zlasti pa je postal odvišen najem predragih in oddaljenih vojaških godb.

Nebeški jezik pesnikovih poezij smo čuli v njegovi romanci ‚Turjaška Rozamunda‘, katero je izrazovito prednašala gospica Meta Baševa. Gospicj Baševi, katera nam je iz pretekle gledališke sezone znana izborna igralka, je pevsko društvo v znak hvaležnosti za njeno požrtvovalnost poklonilo krasen šopek.

So čujem odmev zadnjih stihov iz Rozamunde, ko zagonijo zvoki čarobne melbdije ‚Luna sije‘ na uho. Zastor se dvigne in krasna slika se razgrne pred nami. Pesnikov kip (od Repiča) sredi zelenja, ob njem stoji žalujoči krilati genij (gospica Zora Vrečkova) držeč v roki lavorov venec. Ob levi strani lira z napisom ‚Strune mile se glasite!‘ Nad vso krasno skupino (sestavil gospod M. Benčan) je razlit tajnosten polumrak, katerega prodirajo svetli žarki visoko na nebu stoječega meseca. In zastor se je moral dvigati in dvigati in še se nismo mogli nagledati krasne slike.

Srčno pozdravljanje je donelo nasproti nastopivšemu našemu staremu znanцу g. dr. Bela Stuhecu. Kdo tudi še ni imel prilike občudovati njegov mehki in zelo gibčni bariton. Deklamuje in poje vse hkrati, njegova pesem gre do ušes in še bolj do srca. Le redko kdaj ali še nikdar nismo imeli prilike, da bi Ipavčevo ‚Nezakonsko mater‘ slišali peti tako, kakor jo je pel v nedeljo dr. Stuhec. Še lepše je prišla doveljave njegova peta deklamacija v Aškerčevi baladi ‚Javor in lipa‘. Preprosto in vendar dramatično nam je zapel o breznadnih sanjah samotnega javora. Na operno pozornico nas je prestavil gospod Stuhec z veliko arijo iz Wagnerjevih ‚Meistersinger‘. Tedaj stoprav smo spoznali vso krasoto in obsežnost Stuhecovega glasu in njegovo mojstrsko šolc. Končno je podal še pesem lirske vsebine. Greh bi bil, ako bi z novo frazo o ‚diskretnem spremljevanju‘ prešli igranje in spremljevanje na klavirju, katero je prevzela gospica Jela Sernečeva (poznejša soproga univ. prof. dr. Matije Murka — op. F. G.). Tako spremljanje zahteva svojega mojstra, posebno ako imamo v mislih Wagnerjevo točko, kjer si morata pevec in spremljevalec biti enako vredna. V priznanje dovršenemu sodelovanju je Narodna čitalnica gospici Sernečevi poklonila šopek svežih cvetic.«

Kar je bilo na seji dne 26. julija 1900 naročeno Josipu Borcu in Rafku Salmiču, sta točno izvršila: sestavila sta za prihodnjo sezono repertoarni načrt, o katerem sta poročala na odborovi seji dne 2. avgusta 1900. Obsegal je tale dela:

1. »Brat Martin« (Karl Costa), 2. »Ob Vrbskem jezeru« (Tomaž Koschat), ponovitev iz prejšnje sezone in enodejanka, ki jo bodo naknadno določili, 3. »Mlinar in njegova hči« (E. Raupach), 4. »Vrban Debeluhar« (avtor neznan), 5. »Tat v mlinu« (J. Stepenak), 6. »Zapravljivec« (Ferdinand Raimund), 7. opereta, 8. »Revček Andrejček« (Karl Costa), 9. »Lumpacij Vagabund« (J. N. Nestroy), 10. »Ugrabljeni Sabinke« (Franc Schönthan), 11. »Na Osojah« (H. Mosenthal), 12. oratorij, 13. »Materin blagoslov« (G. Lemoine), 14. »Madamme Mongedin« (avtor neznan).

Konec avgusta so pričeli z vajami za »Brata Martina«. Režijo je prevzel dr. Ravnihar. Premiero so določili na 7. oktober 1900. Predstava je v moralnem pogledu izvrstno uspela. Drugačna pa je bila materialna plat, kakor je razvidno iz sejnega zapisnika z dne 12. oktobra 1900. Ves dobiček predstave so porabili za sodelovanje godbe, tako da društvu ni ostalo nič.

O predstavi je zapisal tajnik Volavšek: »Predstava je bila izborna. Naslovno vlogo je imel v rokah gospod Josip Boc kot brat Martin, kateri je vlogo prav dobro pogodil in izorno igral. Trdovratnega bogatega mlinarja Kremena v vseh čutilnih spremembah je v popolni obliki predstavljal gospod dr. Ravnihar. Kremenovo ženo Cilko nam je podala izborna igralka gospa dr. Karlovškova. Naša »heroinja« gospica Meta Baševa prevzela je vlogo hude Urške, žene Červičkovne. Očitati se ji prav nič ne more, da ne bi bila pogodila resnične kmetiške Ksantipe. Uprav klasičen je bil prizor v tretjem dejanju med njo in Červičkovno. Gospod Salmič je bil pač Červiček kakor mora in sme biti in kakor ga zna edino le predstavljati naš ljubi in priljubljeni znanec. Originalna po maski in kretanju je bila stara skopuhinja Špela (gospica Deberšekova). Da je bila sem ter tja premladostna, tega ji, mladi gospodični, ne moremo vzeti v zlo. Jako komičen je bil gospoda Terčeka strgarski pomočnik Pepe in njegov Trebuhar. Uprav presenetila pa nas je s svojim gotovim in odločnim nastopom nova članica naše družbe, gospica Strašekova v vlogi deklet Lenke. Za vlogo zaljubljenega kmetškega dekleta se je žrtvovala gospica Vrečerjeva. Vlogo hlapca Antona je izvršil g. Šuber, gospod Rebek je bil oče župan, gospod Volavšek Zelenec, gospod Špindler Gornik, gospod Klander trški poštar, gospod Leskovšek pivovar Debelak, gospod Jesih klobučar, gospod Doberšek pisar, gospod Anderwald mesar. V drugem dejanju nastopil je ves pevski zbor, na čelu mu kmet Andrej (gospod dr. Karlovšek) kateri je »naprej pel«. Tercet v zadnjem dejanju (gospa dr. Karlovškova, gospoda dr. Ravnihar in Boc) žel je mnogo odobravanja. Na citrah je spremljal gospod Korun.«

Za 21. oktober napovedano predstavo »Na Vrbskem jezeru« so odpovedali zaradi tega, ker je Čitalnica priredila na ta dan izlet celjskih Slovencev na I. slov. umetniško razstavo v Ljubljano in je bila ta predstava preložena na 19. november 1900. — Za 1. november pa je bila določena Raupachova žaloigra »Mlinar in njegova hči«. O tej predstavi je na prihodnji seji dne 5. novembra 1900 poročal tajnik Velovšek, da je v moralnem oziru izorno uspela, vendar je bila udeležba slabša

kakor lansko leto. Čistega dobička je bilo 57 Kr 38 vin. Vloge so bile zasedene sledeče: Marica (gospodična Baševa), županja (gospodična Dobrškova), Pivkova (gospodična Straškova), Korenka (gospa Kalanova), Konrad (gospod Salmič), Černot (gospod Terček), grobokop (gospod Korošec), duhovnik (gospod Doberšek), Matija (gospod Šuber), Andrej (gospod Leskovšek).

Spevoigra »Na Vrbskem jezeru« se je morala odložiti na poznejši čas, »ker je bil ves trud, pridobiti si tenor za to spevoigro, zaman.«

»Kot prihodnja igra se določi za 2. december 1900 ljudski igrokaz »Na Osojah«. Narodni igrokaz v petih dejanjih. (Der Sonnwendhof). Po S. H. Mosenthalu. Poslovenil J. Ogrinec. Ljubljana 1882. Slov. Talija zvezek 51. — Meseca decembra namerava se predstavljati veseloigra »Vrban Debeluhar« in se mora v ta namen knjiga namestništvu v cenzuro poslati.

Zapisnik naslednje seje CPD, ki je bila dne 2. decembra 1900, je važen zaradi tega, ker je bil tega dne sprejet za izvršujočega člana dr. Anton Schwab. Z vključitvijo dr. Schwaba v članstvo CPD se prične doba, ko je po raznih, mnogokrat zelo dramatičnih razpravljanjih na sejah in občnih zborih CPD končno prišlo do ustanovitve samostojnega Dramatičnega društva in je Celjsko pevsko društvo postalo resnično reprezentant celjske pevske kulture, ki pa je moralo v svojem lastnem delokrogu preživljati še razne krize, kar pa spada seveda že v zgodovino tega društva samega. Mi bomo zasledovali tudi v nadalje delovanje CPD samo do tistega razdobja, ko se je od njega ločil tisti del članstva, ki se je vključil v samostojno Dramatično društvo, kar se je zgodilo leta 1911. Poudariti pa moramo že na tem mestu, da je CPD tudi potem, ko je postalo res le pevsko društvo, vse do likvidacije Dramatičnega društva, z njim kar najtesneje sodelovalo in je bilo z vsem svojim članstvom vedno na razpolago samostojnemu Dramatičnemu društvu, kadar je potrebovalo za svoje uprizoritve pevskega zbora ali soliste. To harmonično sodelovanje obeh društev je pripomoglo do tega, da smo vse do žalostne likvidacije Dram. društva, ki je bila posledica nasilnega političnega režima leta 1936, imeli v Celju gledališke predstave, s katerimi smo se lahko postavljali tudi na gostovanjih na odru takratnega osrednjega slovenskega gledališča v Ljubljani.

Na društvenem občnem zboru dne 21. decembra 1. 1900 je moral predsednik dr. Ravnihar konstatirati, da CPD pri celjskih odločujočih činiteljih še vedno ne uživa tistega upoštevanja, ki bi ga spričo svojega pomena za kulturnopolitični razvoj slovenstva v Celju zaslužilo. Kljub temu je društvo tudi v preteklem letu krepko in uspešno delovalo in si zlasti na dramatskem polju pridobiva vedno več simpatij in priljubljenosti občinstva. Svojo nalogo pa bo moglo v polni meri opravljati šele tedaj, ko si bo ustanovilo lastno dramatično in glasbeno šolo, s čimer bo zasiguran dobro izvežban igralski naraščaj. — Rafko Salmič se je pri tej priložnosti dotaknil vprašanja, ki jemlje marsikomu veselje do nadaljnjega dela, ko vidi, da so vse žrtve, ki jih igralci doprinašajo s svojim nesebičnim delom, za društvo zaman, ker ima od vsega gmotni dobiček le — narodna godba. V tem oziru bo treba nekaj ukreniti, ker bo sicer nastopil trenutek, ko si bodo igralci, ki se vse leto mučijo in žrtvujejo, dobro premislili še nadalje sodelovati, ko pa ves dobiček poberejo drugi. Slednjič se je sklenilo, da bo treba z narodno godbo nare-

praviti pogodbo, če pa ne bo mogoče priti do pametnega sodelovanja, naj se uprizarjajo gledališke predstave brez godbe.

Na običajnem Silvestrovem večeru Citalnice je CPD sodelovalo z burleskno tragikomedijo neznanega avtorja »*Karakala*«, s katero so dosegli velik uspeh. V posameznih vlogah so nastopili člani dramatičnega odseka dr. Ravnihar, Salmič, Volovsek in Dobersek.

Gledališka družina CPD je konec leta 1900 utrpela težko izgubo. Nenadoma je bil premeščen iz Celja na Gornje Štajersko eden najvidnejših igralcev takratnega slovenskega gledališča v Celju, davčni official *Josip Boc*. To je bil moz, ki je zaradi svojega udejstvovanja v takratnih narodnih društvih, zlasti pa kot aktivni igralec slovenskega gledališča bil trn v peti vodstvu nemškega političnega življa. Kako si drzne avstrijski državni uradnik aktivno sodelovati pri slovenskih prireditvah — to je bilo po takratnem merilu protidržavno dejanje, ki ga je treba eksemplarično kaznovati. In tako je moral eden najagilnejših in najsposobnejših igralcev dr. Ravniharjevega slovenskega gledališča v pregnanstvo. Treba je bilo ustvariti vzgled vsem tistim, ki bi si drznili hoditi po poti *Josipa Boca*: čaka ga ista usoda, ki je doletela njega!

Josip Boc je bil s svojo ženo eden najvidnejših kulturnoprosvetnih delavcev takratnega Celja, kot igralec in gledališki entuziast pa človek, kakršnih je bilo tudi pozneje v Celju le malo. Gledališko delo je razumel kot resno in odgovorno ter se je v tem oziru razlikoval od vseh tedanjih ljubiteljev gledališkega udejstvovanja. Za vsako vlogo, ki jo je prevzel, se je vedno temeljito pripravil, nabavil si je ustrezno literaturo, svoj letni dopust je uporabljal za to, da je obiskoval v Gradcu in na Dunaju kvalitetne gledališke predstave. Znan je bil kot takratni najboljši masker v Celju. Pri njem so se učili *Salmič* in vsi takratni igralci. Primerna maska in značaju ter dobi, v kateri se odigrava dejanje, ustrezni kostum — to je bil za *Boca* bistveni del za kreacijo njegove vloge. — Kratka je bila doba njegovega udejstvovanja pri celjskem gledališču, toda bila je plodna in vzgledna za vse, ki so ostali za njim. Pozneje je posvetil svoje velike organizatorične sposobnosti mariborskemu in ptujskemu gledališču, bil je med ustanovitelji tamkajšnjega Dramatičnega društva — predhodnika mariborskega poklicnega gledališča.

Celjani so mu dne 22. decembra 1900 priredili v Narodnem domu odhodnico, na kateri so se vsa narodna društva dostojno poslovila od njega.

Razpravljanje o nadaljnjem gledališkem delu CPD je tudi na vseh naslednjih odborovih sejah glavna točka. Za 10. februar 1901 so sklenili ponoviti burko »*Lumpacij Vagabund*« z gostom *Franom Perdanom* iz Ljubljane, dne 3. marca pa naj bi bila premiera veseloigre »*Vrban Debeluhar*« v režiji dr. Ravniharja. S kakim pogumom so kljub vsem oviram in nevšečnostim gledali na zmogljivost svojih pevcev, je razvidno iz sejnega zapisnika z dne 8. februarja 1901. Na tej seji je pevodja *Fran Korun* poročal o programu, ki si ga je za tekočo sezono načrtno izvajati nameravaje *Haydnov* oratorij »*Vstajenje*« in uprizoriti *Raimundovo* čarobno igro s petjem »*Zapravljivec*«.

Ker *Fran Perdan* ni mogel priti na nameravano gostovanje, je odpadla repriza »*Lumpacij Vagabunda*«, pač pa je bila uprizorjena dne 3. marca 1901 z velikim uspehom burka »*Vrban Debeluhar*«. O tej pred-

stavi beremo tole poročilo tajnika Korošca: »Vrban Debeluhar«, ta izvirna slovenska burka (avtorja nismo mogli ugotoviti — F. G.) je dne 3. marca tudi na našem odru dosegla svoj namen. Zabave in smeja je bilo dosti — več pa igra ne zahteva. Načeloval je igri v naslovni vlogi g. Salmič. S tem je bil zajamčen uspeh večera. Vse druge vloge so sicer postranske, vendar bila je vsaka oseba na svojem mestu, katerega je popolnoma točno, da, celo izborna izpolnila. Predvsem so se odlikovale naše dame: gospica Baševa v vlogi stroge načelnice penzionata, gospa Lapinske, dalje gospe Salmičeva (Ančka) in dr. Karlovškova, gospica Alma Baševa, Miklavčeva in Vrečerjeva, ki so bile vse prav imenitno razposajene institutke. Gospica Vrečerjeva se je še prav posebno odlikovala v vlogi komične Jere, ki nam je ob harfinih zvokih (g. Korun) krasno zapela pesem »Strune milo se glasite«. Izmed pevskih vlog omenjam ljubimca Viljema Belina (g. Volovšek), dr. Jureža (g. Doberšek), Kostrina (g. Presečnik), Kremplja (g. Šuber), velikomestnega policajca (g. Štiker), nosilca (g. Leskovšek) ter zelo gibčnega natakarja Jeana. Velikomestnega prevejanca Janeza Fagota, ki spravlja Debeluharja iz ene zadrege v drugo, to najtežavnejšo vlogo cele igre pa je igral izborni g. dr. Vl. Ravnihar, kateremu gre tudi kot režiserju predstave hvala za povsem eksaktno uprizoritev.«

Dne 31. marca je bila vendarle repriza »Lumpacija Vagabunda« z gostom Franom Perdanom, članom Deželnega gledališča v Ljubljani v vlogi Kneftr. »Komično figuro krojača prevzel je kakor lani g. Salmič, mizarskega pomočnika pa g. dr. Ravnihar, ki je bil tudi režiser. Igralo se je povsem dobro kakor lani, saj so bile tudi skoraj vse vloge v istih rokah. Ker se je predstava vršila v korist družbe sv. Cirila in Metoda, je deklamovala pred začetkom gospica Meta Baševa temu namenu primerno pesem »Blagovestnikoma« od S. Gregorčiča. — Predstava je bila jako slabo obiskana, posebno smo pogrešali obilo rodbin iz Celja samega, ki stojijo sicer v ospredju narodnega življenja. — Ker Posojilnica prošnji, da prepusti dvorano z ozirom na dobrodelni namen brezplačno, ni ugodila, je ostalo za družbo sv. Cirila in Metoda le 19 kr 90 vin čistega dohodka.«

(Nadaljevanje prihodnjič)

Novoletna gledališka kramljanje

Pravijo, da voščilo velja osem dni pred praznikom in še osem dni po njem, če le pride od srca. Zato Celjani nam celjskim gledališnikom prav gotovo ne bodo zamerili, če jim bomo svoje novoletno darilo predali šele trinajstega januarja. Nasprotno: prepričani smo, da bo naše novoletno darilo našlo pot od srca do srca.

Za novoletno darilo smo namreč pripravili prav posebno zanimivo premiero. Iz zakladnice svetovnega dramskega slovstva smo izbrali dve pomembni gledališki deli in ju obe naštudirali za en večer. To sta: Bernarda Shwava igra MOŽ USODE v prevodu Antona Sovreta in Heinricha Kleista komedija RAZBITI VRC v prevodu Janka Modra.

Obe deli sta sicer enodejanki, vendar bi vsaka izmed njiju lahko izpolnila ves večer. Običajno ju kot samostojni gledališki deli po svetu

tudi uprizarjajo. Zlasti Kleistov RAZBITI VRC, ki je bil kot samostojno delo pred leti tudi na repertoarju Drame Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani. Mi smo se odločili, da uprizorimo obe na isti večer zato, da bi ob majhnem številu premier, ki jih za sedaj zmore naše gledališče, vendarle občinstvu posredovali čim več novih dramskih stvaritev.

Tako na celjskem odru prvič uvajamo sistem tako imenovanih VEČEROV ENODEJANK, ki je običajen na svetovnih odrih in ki se je v najnovejšem času udomačil tudi pri filmu. Spomnimo se samo na EN-CORE in TRIO (po novelah Sommerseta Maughama) in na slovenski »omnibus« film, ki pa ga šele snemajo (MLIN NA MURI in še dve filmski zgodbi).

Novo leto ljudje različno proslavljajo. So, ki se do mrtvega napijejo (večno bo ostala uganka, ali na žalost ali na veselje) — in takih je največ, so pa tudi, ki se ob tem dnevu zamislijo, pogledajo vase, kot pravimo, ali pa se s prijateljem resno porazgovorijo o svojem delu, o svojem veselju, pa tudi o svojih bolečinah, o svojem življenju.

Gledališki ustvarjalec in gledališki obiskovalec morata biti, ali bi vsaj morala biti, najboljša in najbolj odkrita prijatelja. Taka prijatelja, ki se imata rada, ki pa tudi brezobzirno in ostro drug drugemu povesta napake, ki se do vseh globin poznata in ki oba prav dobro vesta, da drug brez drugega ne moreta živeti. Tako prijateljstvo med gledališkimi ustvarjalci in obiskovalci brezpogojno mora živeti, kajti le tako bo igralčeva umetnost našla pot iz srca v srce.

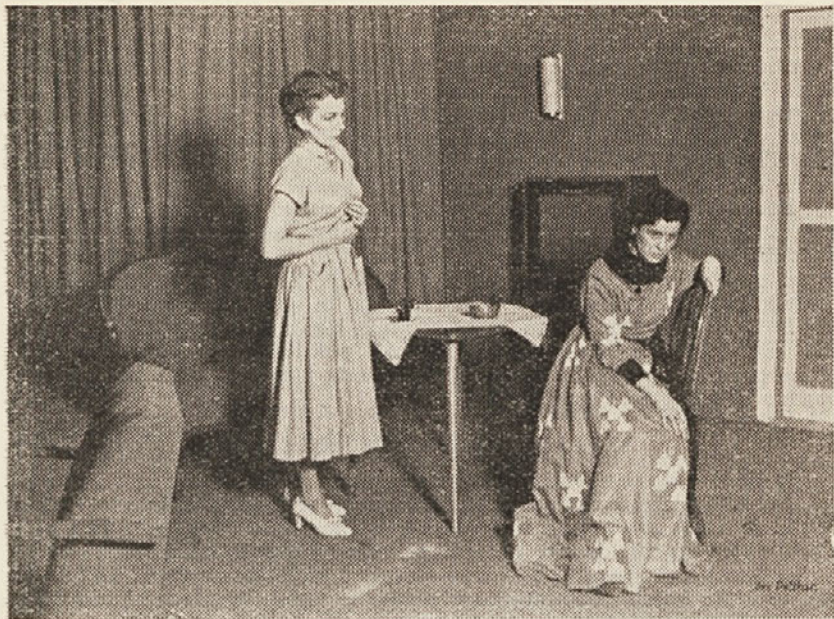
Brez takega živega mostu med ustvarjalci in obiskovalci je vse gledališko ubadanje obsojeno na smrt, na neuspeh, na prazno komedijantstvo.

Mislím torej, da ne bo odveč, če se ob novem letu odkrito pogovorimo o nekaterih rečeh, ki so med nami še nekako nejasne, kakor se ob tem dnevu prijateljsko pogovori prijatelj s prijateljem, mož z ženo, oče s sinom.

»KAJ JE TREBA CELJU GLEDALIŠČA?!«

Najprej o nečem, kar mislijo mnogi, ki jih ni nikoli med nami v gledališču. Takole nekako pravijo: kaj je treba Celju gledališča! To je predraga ustanova. Mar bi za ta denar zidali stanovanjske hiše ali pa ga vložili v karkoli drugega koristnejšega!

Tem nezadovoljnejšem je treba povedati, da eksistirajo v človeškem življenju in v človeški družbi še druge vrednote razen »koristno vložnega denarja« in materialnih dobrin, dasi nikakor ne oporekam, da so potrebna tudi stanovanja in, jasno, druge za življenje potrebne materialne dobrine. Potrebno je oboje. Odréči se kulturi in umetniški ustanovi, ki jo bodo obiskovali tisoči in desetisoči recimo za stanovanjsko hišo, v kateri bi stanovalo kakih dvajset ljudi, pa bi bila sramotna kupčija, sramotna zamenjava. Gledališča, knjižnice, šole, galerije in druge kulturne ter umetniške ustanove so si vsi narodi v vsej človeški zgodovini gradili z žrtvami, zanje so se vedno moraličasno odreči nečemu, trenutno nemara koristnejšemu ali bolj donosnemu. Toda to so vendarle vsi narodi od pamtiveka delali in še delajo, zakaj te žrtve, te odpovedi so cena, so vstopnina v krog razvitih kulturnih narodov. Te žrtve so stvar kulturne zavesti, kulturnega



Marija Goršičeva kot Beta in Marjanca Horvatova kot Vanda v drugem dejanju Kulundžičevih SLEPCEV

ponosa. Po teh žrtvah vrednotimo kulturno zavest in razvitost posameznih narodov ali prebivalstva posameznih pokrajin, okrajev ali mest.

Torej: res je, da bi bilo Celje namesto gledališča lahko sezidalo majhno stanovanjsko hišo, res je, da bi namesto subvencije, ki jo daje gledališču za redno delo, lahko vsako leto kupilo ta ali oni stroj, kamion ali nekaj podobnega, toda prav to, da se je znalo in se zna tem stvarjem za gledališče odreči, daje temu dejanju posebno pomembnost in posebno veljavo. To dejanje bo zapisala zgodovina prav tako kakor je zapisala vrsto herojskih dejanj iz borb in žrtev polnega življenja slovenskega naroda.

»KAJ PA GLEDALIŠČNIKI PODNEVI DELATE?«

Zgodilo se mi je oni dan, da me je nekdo vprašal: »Poslušajte, kako je pravzaprav to z vami gledališčniki in z vašim delom? Dobro, ob večerih ali ob popoldnevih igrate ali imate skušnje. Ampak kaj pa delate dopoldne?«

To — milo rečeno — malce nenavadno vprašanje mi je zaprlo sapo. S tistim človekom sem se potem lepo pogovoril, mu stvar razložil, a pozneje, ko sem o tem razmišljal, sem uvidel, da vprašanje ni brez

osnove. Namreč: celjsko poklicno gledališče je mlado, močna je le tradicija a materskega gledališkega udejstvovanja. Celjske igralce so doslej Celjani poznali iz svoje vsakodnevne sredine: to so bili delavci, uradniki in obrtniki, s katerimi so imeli čez dan poslovne ali prijateljske ali take ali drugačne stike, ob večerih pa so jih gledali na celjskem odru. Če je torej gledališče redno delovalo takrat, ko so igrali izključno ljudje, ki so čez dan opravljali svoje »civilne« poklice, kaj počno čez dan ljudje, ki jim je gledališče poklic?

Povedati je treba, da ima ansambel za vsako premiero približno 45 vaj in da znaša delavnik gledališkega delavca tudi po deset in več ur dnevno. Edinole krvavo resno umetniško delo je garancija za kvaliteto in za umetniški razvoj slehernega gledališča. Resno umetniško delo pa zahteva celega človeka ter skrajno resnega in napornega študija.

Dasi se nekoliko čudno sliši, če mora danes človek o teh rečeh, o teh osnovnih organizacijskih postavkah poklicnega gledališkega dela javno govoriti, pa mislim, da je bilo vendarle potrebno, da v novoletnem pogovoru načnem to vprašanje.

VEČERNA OBLEKA IN RAZKOŠJE

In še o nečem bi rad dejal besedo, dve.

Dobri prijatelji se pogosto obiskujejo, pravijo. Če le morejo in četudi je obisk zvezan z žrtvami. Odkrito in kratko povedano: nam gledališčnikom se zdi, da nas Celjani še vedno premalo obiskujete.

O tem vprašanju sem resnično že toliko pisal, da se resno bojim, da me ne boste hoteli poslušati, če bi ponovno začel obravnavati vso velikansko goro problemov, ki so s tem v zvezi. Zato za danes samo tole: nekateri Celjani pravijo, da bi zelo radi obiskovali gledališče, a da ga ne morejo ali si ga ne upajo, ker da je za obisk gledališča predpisana črna večerna obleka. To je po moje le dobrodošel izgovor za tiste, ki jim do teatra v resnici nič ni, pa so v tem našli kost za nerganje. Vsem tem in tistim (če jih je kaj), ki v resnici menijo, da ne smejo v gledališče, če nimajo večerne obleke, povem, da to ni res in da si je to gladko nekdo izmislil. Res: dostojna obleka je potrebna. To je povsem naravno. Kakor pač po cesti navadno ne hodimo bos, tako v gledališče ne moremo in ne smemo recimo v kratkih hlačah ali v srajci ali kaj takega. Tudi v tem se kaže kulturna zavest.

O izgovoru ali nemara celo očitku, da delavci ne morejo hoditi v gledališče zategadelj, ker da je prerazkošno, pa res ne kaže izgubljeni besed. Rad bi vedel, kako more biti pri nas sploh kaj prerazkošno za delavca, ki je vendar nosilec oblasti! Si bomo mar sedaj sami zaradi predsodkov zapirali pot tja, kamor so nam jo dovolj dolgo zapirali drugi?

PREMALO PREMIER?

Uvodoma smo omenili, da lahko naše gledališče na sedanji stopnji razvoja v eni sezoni uprizori le omejeno število premier, konkretno devet do deset, največ enajst.

Zakaj?

Poglaviti razlog za to je maloštevilnost ansambla. Celjsko gledališče ima danes dvanajst članov umetniškega zbora. Skoraj pri vseh premierah v sezoni sodelujejo vsi člani tega ansambla, pri nekaterih pa moramo

poklicati na pomoč tudi nepoklicne igralce. Študij vsake premiere traja najmanj mesec dni (po navadi več), kar pomeni, da v desetih mesecih, kolikor gledališče redno dela, lahko pripravimo v najboljšem primeru deset premier. Če pa se študij katere koli izmed premier, bodisi zaradi bolezni, bodisi zaradi tehničnih težav, bodisi zaradi kakršnih koli drugih ovir zavleče preko enega meseca, s tem nastopi nevarnost, da gledališče ob sedanjem številu igralcev sploh ne more izpolniti svojih repertoarnih obveznosti.

Edina rešitev iz takega položaja je v povečanju igralskega ansambla do takega števila, da bi lahko pripravljali po dve premieri istočasno.

Če računamo, da pozna svetovna dramska književnost zelo malo odrskih del, v katerih nastopa manj kot deset oseb, pridemo do logičnega zaključka, da bi morale imeti gledališče najmanj dvajset članov ansambla (od tega štirinajst moških in šest žensk), da bi moglo uvesti vzporeden študij.

Nemara se bo kdo našel, ki bo ugovarjal: poiskati bi bilo treba odrska dela z majhno zasedbo, pa bi jih tudi sedanji ansambel celjskega gledališča lahko študiral vzporedno.

Teoretično je to res, praktično pa ni izvedljivo. Izvedljivo ni zagadatelj, ker imajo odrska dela z majhno zasedbo skoraj vedno osebe, ki jih je mogoče zasesti samo z določeno igralsko stroko. Konkretnije: recimo, da imamo dve drami, v kateri sodeluje po šest oseb. V vsaki od teh dveh dram pa po navadi igra bodisi po en mladostni ljubimec, ena ljubimka, po en starejši karakterni par itd. V sedanjem sestavu ima gledališče igralske stroke le enkratno zasedene. To pomeni, da bi v eni od dram lahko dodelili vlogo ljubimca igralcu, ki po svoji osnovni igralski usmerjenosti to vlogo lahko igra, dočim bi vlogo ljubimca v drugi drami, ki bi jo študirali vzporedno, morali vsiliti igralcu, ki nima takih igralskih usmerjenosti. Z drugimi besedami: eno izmed obeh dram bi lahko zasedli dobro, drugo pa slabo in nasilno, ali pa, če bi šli v kompromis, bi obe zasedli slabo (nekaj vlog ustrezno, nekaj pa neustrezno).

Na prvi pogled je jasno, da taka umetniška politika ne bi vodila nikamor drugam kakor v povprečnost in v stanje, da bi posamezne premiere lahko pomenile samo statistična dejstva in dokumentarno gradivo za dokazovanje o izrednem (toda samo številčno izrednem) delu gledališča. O umetniški rasti, o resnično umetniško poglobljenem študiju pa bi pri takem sistemu dela ne bilo govora. Prav gotovo pa smo si vsi edini v tem, da povprečnega gledališča ne potrebujemo, marveč da želimo imeti tako umetniško ustanovo, ki bo od premiere do premiere umetniško rasla in s tem opravičevala svojo eksistenco.

ZAKAJ PREMALO PREMIER?

Naslednji ugovor bi se utegnil glasiti: zakaj pa bi morale celjsko gledališče imeti več premier kot jih ima n. pr. centralno Slovensko Narodno gledališče v Ljubljani ali katero koli mlado pokrajinsko gledališče v Sloveniji?

Odgovor je preprost.

Kratko in malo zato, ker je Celje premajhno mesto, da bi lahko iz vrst svojega prebivalstva dalo toliko gledališke publike, da bi ob

sedanjem številu premier napolnila predstave pri normalnem številu ponovitev. Normalno število ponovitev pa se suče okoli petnajst.

Danes je v Celju položaj tak, da redni abonenti in izredni obiskovalci gledališča napolnijo hišo v Celju *največ do osemkrat*. Če k temu pristajemo še zaključene mladinske predstave, pridemo do enajst ponovitev, vse ostale predstave pa moramo odigrati na gostovanjih izven Celja.

Celje s priključenimi kraji ima danes približno 30.000 prebivalcev. Po dosedanjih statistikah obišče v eni sezoni vsak Celjan gledališče ena in pol krat, kar pomeni 45.000 obiskovalcev na sezono. To je približno sto predstav. Sto predstav na sezono pa je za poklicno gledališče odločno premalo. S tem nočem reči, da delovni kolektiv gledališča v tem primeru ni stoprocentno obremenjen in izkoriščen, kakor mnogi mislijo, pač pa hočem reči to, da je skoraj devet desetih vsega dela gledaliških ljudi skritega za kulisami in da le ena desetina pride pred občinstvo. Obremenitev ansambla je na ta način sicer velika, toda nesmotrna, kajti gotovo je protislovno, če se gledališko delo, ki ga je ansambel študiral dober mesec (petinštirideset vaj ali 140 delovnih ur), pride pred občinstvo le v recimo desetih predstavah, od tega recimo pri treh ali štirih celo pri zelo slabo zasedeni dvorani.

Krog ljudi, ki v Celju obiskuje gledališče, je za sedaj zelo majhen. Sicer smo v tem pogledu dosegli v Celju v zadnjih letih nenavadno velik napredek, vendar razvoja ni mogoče prehitovati in tako bomo lahko na normalen gledališki obisk, recimo na takšnega, kakršnega ima danes Ljubljana, lahko računali šele čez nekaj let.

Stvar je v tem, da tisti ljudje, ki imajo gledališče radi, pridejo do nove naštudiranih predstav samo devet do desetkrat v sezoni, pač tolikokrat, kolikor premier v sezoni gledališče pripravi. In sedaj smo pri jedru odgovora: zato, da bi lahko ljubitelji gledališča obiskovali predstave tudi po petnajst do dvajsetkrat v sezoni, zato da bi spoznali čim več klasičnih in novih dramskih del iz svetovne in domače literature, zato, da bi v naše gledališko življenje vnesli več pestrosti, je v Celju potrebno pripraviti v eni sezoni čim več premier. To pa bo mogoče šele takrat, kadar bo ansambel dovolj velik, da bomo lahko študirali vzporedno.

Storili smo vse potrebne korake, da se v prihodnji sezoni ansambel poveča na dvajset članov in da bomo lahko prešli na novi sistem dela.

KAKO SI ZAMIŠLJAMO DELO PO NOVEM SISTEMU?

Po tem sistemu upamo, da se bodo v bodoče gledališke sezone v Celju razvijale takole: v drugi polovici avgusta vsakega leta bodo ponavljalne vaje za dela, ki so bila uprizorjena ob koncu pretekle sezone, nakar bo šlo gledališče na daljšo turnejo po daljni okolici Celja in to predvsem po tistih krajih, ki jih v redni sezoni zaradi oddaljenosti ni mogoče obiskati. V mesecu septembru bi začeli s študijem večje ljudske igre, v kateri bi sodeloval ves ansambel, obenem pa bi v predsezoni na domačem odru obnavljali najbolj uspele predstave iz pretekle sezone. Potem bi se ansambel razdelil ter bi v oktobru in novembru lahko — razdeljen v dve samostojni umetniški telesi — naštudiral štiri nove premiere. En del ansambla bi odigral predstave v domači hiši, nakar bi odšel na turnejo. V času njegove odsotnosti bi v domači hiši nastopal

drugi del ansambla. V decembru in januarju, ko so zaradi vremenskih prilik gostovanja otežkočena, bi se ansambel zopet združil in bi nastudiral dve veliki klasični dramski deli, v februarju, marcu in aprilu bi zopet delal deljeno, nakar bi v maju mesecu kot celota, ki bi ji prišli na pomoč tudi nepoklicni celjski igralci, nastudiral veliko zaključno predstavo sezone na prostem.

Po tem načrtu bi se število premier v eni sezoni lahko dvignilo na šestnajst, število predstav pa nad dve sto.

Za tak sistem dela bi bila gledališču sicer potrebna nekoliko višja subvencija kot doslej, vendar bi finančni izdatek bil moralno popolnoma opravičen s tem, da bi gledališče na ta način prišlo med najširše plasti okoliškega prebivalstva in da bi s tem opravljalo nad vse pomembno kulturno in umetniško misijo.

Praviloma bi člani ansambla pri takem sistemu ne bili nič bolj obremenjeni kot so sedaj.

Ta načrt se bo v prihodnji sezoni, kar zadeva ansambelsko in organizacijsko plat, dal brez težav izvesti. Upamo, da se bo dal izvesti tudi po finančni plati. O tem smo prepričani, kajti Mestni ljudski odbor, ki se ni ustrašil žrtev za gradnjo gledališke hiše, se prav gotovo ne bo ustrašil mnoge manjših finančnih žrtev, ki bodo potrebne za izvedbo



S tretje letošnje premiere: Marjanca Horvatova kot Vanda in Pavle Jeršin kot Mirko v Kulundžičevih SLEPCIH (prizor iz prvega dejanja)

tega načrta. Moralna protiutež tem finančnim žrtvam bo zavest, da bo imelo Celje idealno organizirano gledališče, ki bo s svojim delom prodrlo med tiste plasti prebivalstva mesta in okolice, ki mu je namenjeno in za katerega je bilo zgrajeno, med delovno ljudstvo.

ZAKAJ JE GLEDALIŠČU POTREBNA SUBVENCIJA?

Ko govorim o finančnih problemih gledališča zopet slišim ugovore: zakaj se vendar gledališče ne vzdržuje samo, zakaj so mu potrebne dotacije Mestnega ljudskega odbora.

Resnica je taka, da ni na svetu *resnega* gledališča, ki bi se lahko vzdrževalo samo. Dejal sem: resnega gledališča, kajti varietajska gledališča po milijonskih mestih se resda vzdržujejo sama, vendar le za tegadelj, ker to niso kulturni in umetniški zavodi, namreč neke vrste zabavišča, ki uprizarjajo najbolj neumne burke in raznovrstno operetno in varietajsko plažo. Toda tudi to je mogoče samo v milijonskem mestu. Največ takih primerov imamo v Parizu in v velikih ameriških mestih. Tudi če bi v Celju recimo zagrešili kulturni zločin in bi naše novo gledališče spremenili v varietajsko zabavišče, *bi se ne moglo samo vzdrževati*. Kolikor toliko spodobno opremljena in uprizorjena opereta stane pri današnjih cenah najmanj 2 in pol milijona din. Če bi hoteli, da bi se ta predstava rentirala, bi si jo moral ogledati vsak Celjan najmanj trikrat.

Uprizarjanje dramskih del je sicer resda cenejše kot uprizarjanje operetnih in varietajskih, toda na žalost pritegne tudi devetindevetdeset procentov manj obiskovalcev, kar pomeni, da so dohodki devetindevetdesetkrat manjši, izdatki pa samo za polovico manjši. Če povem n. pr. to, da je za en sam meter platna za kulise treba prodati deset najdražjih vstopnic, potem si je iz tega enega samega primera mogoče ustvariti sliko o ravnotežju med izdatki in dohodki v gledališki ustanovi.

ZAKAJ TAKO MALO GOSTOVANJ?

Pogosto slišim vprašanja, zakaj ne organiziramo več gostovanj, da bi se celjsko gledališko občinstvo lahko seznanilo tudi z delom drugih jugoslovenskih gledališč.

Resnica je, da oder novega celjskega gledališča danes omogača gostovanje kateremu koli dramskemu, opernemu, baletnemu ansamblu iz domovine ali tujine, res pa je tudi, da so ta gostovanja zvezana s tako velikimi stroški, da jih gledališče ne more prevzeti nase. Zopet samo en primer. Za gostovanje Narodnega gledališča iz Beograda s Krležovo dramo *Gospoda Glembajevi* je znašal račun za prevoz kulis 35.000 din, voznina za ansambel 100.000 din, prehrana in prenočišče gostov v Celju pa 15.000 din, skupno torej 150.000 din, ne računajoč izdatkov, ki so vezani z vsako gledališko predstavo (gasilci, biljeterji, garderoberji, električni tok in pa proporcionalno izračunani del plače za domače osebje, ki je ob teh gostovanjih v dežurni službi). Če bi torej hoteli organizirati to gostovanje brez deficita, bi moral vsak obiskovalec plačati 460 din vstopnine. Dejanski inkaso predstave beograjskih gostov pa

je ob visoki vstopnini znašal 34.000 din. Od kod vzeti razliko? Celjsko gledališče nima proračunskih sredstev, gledališče, ki gostuje, pa prav tako ne. Najti je torej treba izredne virov. To pa je mogoče le enkrat ali dvakrat v sezoni. (Pri primeru, ki sem ga navedel, moram pomniti dvoje: prvič to, da je res šlo za izredno veliko razdaljo Beograd—Celje in drugič to, da pa je igralski ansambel štel samo deset ljudi). Kljub vsem tem težavam imamo v načrtu gostovanje drame Slovenskega narodnega gledališča iz Ljubljane in Maribora, Mestnega gledališča iz Ljubljane, Slovenskega narodnega gledališča iz Trsta in Prešernovega gledališča iz Kranja. Upajmo, da bomo ta načrt kljub vsemu lahko izvedli.

POGLED V DRUGO POLOVICO SEZONE

Za konec še pogled v naše delo v drugi polovici letošnje sezone.

Prve dni februarja bo premiera znamenite modernistične komedije Petra Ustinova: *Ljubezen štirih polkovnikov*, komedije, ki je lansko leto, čim je bila napisana, z velikanskim uspehom v trenutku prešla vse velike svetovne odre in bila povsod sprejeta z velikanskim navdušenjem. Delo je satira na odnose med tako imenovanimi »zavezniki«. Glavne osebe so ameriški, angleški, francoski in sovjetski polkovniki, ki so imenovani v neko medzavezniško komisijo v Zah. Nemčiji. Delo je bilo za celjsko gledališče prevedeno iz angleškega izvirnika in bo prvič v Jugoslaviji izvedeno na odru celjskega gledališča.

V februarju bomo študirali zanimivo noviteto iz mladinske dramatike, in sicer mladinsko dramo nizozemskega pisatelja Hansa Tiemeyrja pod naslovom *Mladost pred sodiščem*. Delo ni napisano v obliki konvencionalne drame. Gledališče se izpreni v razpravno dvorano mladinskega sodišča. Na odru so sodnik, obtoženci, priče in ostali udeleženci razprave, tisti, ki so prisotni v dvorani, pa niso zgolj obiskovalci gledališke predstave, marveč občinstvo na sodni razpravi mladinskega sodišča. Ta uprizoritev bo za naše gledališko življenje nekaj novega. Posebno novost pomeni ta uprizoritev tudi v naši mladinski dramatiki, saj to ni več gledališka predstava za mladino, temveč gledališka predstava o mladini za odrasle. Tudi ta drama je bila prevedena iz izvirnika posebej za celjsko gledališče in bo prvič v Jugoslaviji uprizorjena na celjskem odru.

Meseca marca bo v gledališču velika slovesnost. Odprt bo Celjski gledališki muzej, istočasno pa bo uprizorjena Linhartova komedija *Matiček se ženi*.

Aprila je na sporedu komedija hrvaškega pisatelja Pere Budaka *Klopčič* ali pa ostra satirična komedija iz poveljnega življenja Italije, ki pa še ni prevedena. Kot zadnje delo rednega repertoarja je letos na vrsti Williama Shakespeara znamenita komedija *Kar hočete*. To bo prvi Shakespeare na odru celjskega poklicnega gledališča.

Od vremenskih in od cele vrste drugih pogojev pa je še odvisna izvedba našega načrta, da bi za konec sezone uprizorili na prostem dramatisacijo Finžgarjevega romana *Pod svobodnim soncem*. Bolj ko se poglobljamo v priprave za to uprizoritev, bolj prihajamo do prepričanja, da bomo težave v zvezi s to uprizoritvijo premagali le s skrajnim naporom.

Pokramljali smo o nekaterih problemih dela v celjskem gledališču, da bi si ob novem letu prišli na jasno o marsičem, kar nas tare in teži, o marsičem, kar si želimo, pa tega ne moremo doseči in izvesti, in o marsičem, za kar bo potreba še veliko skupnih naporov in skupnih žrtev, če bomo hoteli, da bo gledališče v prihodnjem letu uspešno delalo in napredovalo.

Lojze Filipič

L O J Z E F I L I P I Č

MIROSLAV KRLEŽA — ŠESTDESETLETNIK

Balkanska zaostalost, od »Svete Matere Katoliške Cerkve« posvečeno srednjeveško tlačanstvo zagorskega kumeka v letih Gospodovih pred prvo vojno, njegovo ubijanje v težki in lepljivi zagorski ilovici za bridki, iz grobo mlete moke pečeni kruh, ob na pol opičjem strahu in klanjanju pred gospodarjem toče in groma, z okorno roko izrezljanim iz mehke lipovine, ki se je zgolj po naključju imenoval »Bog Oče Nebeški« z belo brado, a bi prav tako mogel biti tudi Oziris ali Tabu, to na pol živalsko življenje hrvaškega kmeta, za katerega ni bilo poti v noben napredek, na drugi strani pa »k. und k.« glembajevščina, madžaronstvo, agrarmerska purgarščina, ki je »slobodni grad Agram« iz svojih vlaško-uliških trdnjav izpremenila v požrešni, nenasitni meh ogromne pijavke, njena civilizirana brezdušnost, lakomnost in pokvarjenost — vse to je bil labirint, po katerem je v času balkanskih vojn in prve svetovne vojne tekal in tiral pošteni hrvaški intelektualec. Zaletaval se je v prividne izhode, si razbijal glavo ob zazidanih vratih, ob barikadah glembajevščine, zmagovitega kapitalizma in strahotne zaostalosti ter laži. Najtežji polom je doživel, ko se je v težki utvari zaneseno in navdušeno pognal proti izhodu južnoslovenskega bratstva. Bratska morija po vojni s Turki ga je streznila in spametovala, a ni ubila v njem strasti in hotenja, da najde izhod. Kazalo je, da je labirint trdno zazidan, zabarikadiran, da ni poti v nov, lepši in bolj pošten čas. Postalo je jasno, da se mora nekaj zlomiti, da se mora nekaj zrušiti.

V teh blodnjah po labirintu težke hrvaške družbene stvarnosti se je intelektualec zapiral vase, vrtal v sebi za odgovori na usodna vprašanja: »Ali kaže še dalje iskati izhod? In če, kam naj se usmeri?« Tehtal je v sebi svojo нравno silo: »Ali sem dovolj močan za skok čez prepad, onstran katerega mora biti novo življenje?« Jasno mu je bilo tedaj le eno: »Protiv svetu laži, trpljenja, glembajevščine, zaostalosti in izkoriščanja se moram boriti.« Ni pa moglo biti tedaj še vsem jasno, kam naj se obrnejo, in zato nikakor ni naključje, da večina hrvaške inteligence gre v površni, a prenapeti nacionalizem skupaj z agrarmerskim kapitalističnim purgarstvom.

i. Gorenčević to javno priznava v svoji kritiki Krleževe dramatike, objavljeni v »Plamenu« leta 1919 (št. 3), kjer pravi:

»Mi poznamo napake in rane naše družbe, čutimo vse ogromne krivice, toda ne moremo najti načina, da se osvobodimo verig, da se umaknemo iz teme.«

Le izbranci najdejo iz labirinta pot s pravilno perspektivo. Med njimi je bil na prvem mestu *Miroslav Krleža*.

Umetniški odsev tega iskanja, tavanja in upora najdemo najjasneje v Krleževi dramatiki.

Krležovo umetniško delo je seve celostno in če sem dejal, da je ta odraz najbolj jasen v dramatiki, ne trdim, da ga iz proze in lirike ne bi bilo mogoče razbrati. V nekem smislu bi mogli reči, da Krleža v vsem svojem umetniškem opusu obravnava samo en motiv: trpljenje posameznika v pokvarjenem, težkem družbenem okolju, njegov upor zoper to okolje in iskanje poti iz te sredine. Ta motiv srečujemo v različnih inačicah v liriki, epiki in dramatiki. Osrednje like spoznavamo vedno znova v raznih delih pod istimi ali drugačnimi imeni, a vedno v podobnem življenjskem položaju: v spopadu, v nesporazumu z okolico, v njihovih razglabljanjih, težnjah in propadih. Ta osnovni motiv ima v sebi globoko dramatičnost. In če sta tudi Krleževa proza in lirika dramatični (kljub nedramski obliki), potem je to posledica globoke notranje nujnosti v obravnavani snovi: večer spopad med svetlobo in senco, med dobrim in zlim, med človekom v človeku in med pohlepnostjo, izprijenostjo ter podlostjo v njem, med posameznikom in okolico. Ali ni »Pan« pradrarna sveta in človeštva, boj med soncem in temo? In vendar je to čudovita lirski umetnina, privid lepote, sonca, barv in zvokov.

O nobenem posameznem Krleževem liku ni mogoče trditi, da je njegov alter ego. Ta njegov alter ego pa vstane pred nami v vsej zaleteni celostnosti in veličini, če združimo vse njegove Prometeje in »domobranske Hamlete« (Matković), vse like od Kristusove sence v *Legendi*, preko Don Quixota v *Maskerati*, Kristofora Kolumba in Michelangela do Račiča v *Treh domobranih* in obeh Horvatov v dramah *V logoru* in *Vučjak*.

»Protislovja med mano in okolico so postajala vse globlja. Moja opažanja in misli so rasle v znaku vse močnejšega in vse bolj motnega (meni še nejasnega) socialnega naklona in v maneži, na tem cirkuškem žaganju, po peštanskih sobah in razgovorih je vedno bolj poganjala romantična, mogoče smešna, toda brez-pogojno iskrena gribojedovščina,« pravi Krleža samo sebi v knjigi »Moj obračun z njimi«.

Ta motna, nejasna gribojedovščina v času, ko krčevito išče poti iz labirinta, botruje njegovim prvim dramskim delom: *Legendi* in *Maskerati* leta 1913. V liriki in simbolizmu teh začetnih dramskih del že najdemo element realizma, ki ga kot konstanto srečujemo v vseh njegovih dramskih delih. Ta realistični element se razrašča, začne vse bolj prevladovati ter izrivati liriko in simbolizem. V prvi obdelavi drame *V logoru*, napisani pred letom 1920, in v *Vučjaku*, napisanem leta 1922, je realizem že odločilno zmagal, dasi imata dramati še zmerom tudi simbolistični vložek. V predelavi drame *V logoru* se ju Krleža docela osvobodi in nato v dramah o Glembojevih doseže višek psihološkega realizma.

V čem je, kje je že v prvih, kot rečeno, lirično simboličnih odrskih delih tisti element realizma, tista konstanta, iz katere zrastejo »Glembojevi«?

Krleža sam pravi o tem preraščanju tole:

»Dramsko dejanje na odru ni kvantitativno. Napetost nekega prizora ni odvisna od zunanje dinamike dogodkov, ampak obratno: sila dramskega dejanja je ibsenko konkretna, kvalitativna, sestoji se iz psihološke objektivizacije posameznih subjektov, ki na odru doživljajo sebe in svojo usodo. Potemtakem ni dobre drame brez notranjega psihološkega volumena kot glasbila in dobrega igralca kot glasbenika, ki na tem glasbilu dobro igra.« (Predvajanje v Osijeku leta 1928).

Že *Legenda* v svojih bistvenih delih, v razgovoru med Kristusom in njegovo senco, ni nič drugega kot »psihološki dialog z določenim notranjim razponom psihološke napetosti.« (M. Krleža v že navedenem osiješkem predavanju). Ni pa tu še »psihološke objektivizacije posameznih subjektivov.« Lik Kristusa je razbit v dva simbola: slepa vera, zanesenjaštvo in mistika proti kritičnemu razumu, stvarnosti in resnici. Konflikt, nesporazum v *Legendi* je torej stvaren, v bistvu realističen, dasi je prikazan docela nerealistično. Prenesen je v neki simbol, nestvaren čas, v nestvarne pogoje. V tem smislu stvaren in realističen je tudi izid: labirint je zazidan, izhoda ni, torej mora kritik propasti in tudi res propade, kot propadejo ali se zlomijo vsi poznejši Krleževi Prometeji vse do Horvata v *Vučjaku*.

Elementi realizma so torej kot konstanta dani že v *Legendi* in pozneje vse bolj in vse močneje v vseh Krleževih dramskih delih. Krleža je sredi poplave evropskega simbolizma našel pravo pot: zdravo, realistično jedro svoje *Legende* je v naslednjih delih širil. Simboli postajajo živi ljudje, kot jih je oblikoval njihov čas. Družbe ne predstavljajajo več fantomi, marveč njeni tipični predstavniki, živi ljudje. Spopadajo se ljudje, karakterji, ki jih v spopad vodi in peha vsa celostnost njihovih psihofizičnih usmerjenosti, in v njih se spopadata, ne več simbolično, marveč stvarno, dva svetova, kakor se odražata iz ljudi. V dramah o Glembajevih so osebe že polne »psihološke objektivizacije«, ki na odru doživljajo svojo usodo. Skozi te osebe, njihovo hotenje in dejanje spoznamo v podrobnosti čas in vso družbo. Tako moremo ob teh dramah govoriti o idealnem dramskem historičnem realizmu, to je takem realizmu, kjer skozi osebe, karakterje — in samo skozi nje — spoznamo vse zgodovinsko ozadje njihovega časa do zadnjih bistvenih silnic.

UMRL JE EVGEN O' NEILL

V tretji letošnji številki celjskega Gledališkega lista smo objavili krajši sestavek o slavnem ameriškem dramatikumu O' Neillu, ki je v oktobru slavil 65-letnico. Ko je bil Gledališki list že v tisku, smo 28. novembra prejeli vest, da je O' Neill istega dne v Bostonu za pljučnico umrl. Tako smo namesto nekrologa objavili v Gledališkem listu sestavek o pokojnem dramatikumu, ne da bi bili mogli naznaniti njegovo prerano smrt.

IZPREMEMBE V ANSAMBLU. S 1. januarjem 1954 je na lastno željo izstopila iz ansambla našega gledališča igralka *Bogdana Vrečkova*. Talentirana igralka je od ustanovitve poklicnega gledališča odigrala celo vrsto vlog in dosegla mnogo pomembnih umetniških vzponov. Tovarišica Vrečkova bo tudi po izstopu iz poklicnega ansambla sodelovala v našem gledališču kot nepoklicna igralka, kadar bo to potrebno. Na nadaljnji življenjski poti ji želimo obilo uspehov!

S PRVIM JANUARJEM 1954 je bila kot nova članica našega umetniškega ansambla angažirana igralka *Mina Jerajeva*, absolventka Akademije za igralsko umetnost (razred prof. *Mire Danilove*).

NAŠI GOSTJE. Dne 29. novembra je v našem gledališču gostovala Opera Slovenskega narodnega gledališča iz Ljubljane. Baletni ansambel je popoldne tega dne uprizoril balet *Frana Lhotke* in *Pie ter Pina Mlakarja Vrag na vasi* pod taktirko dirigenta *Boga Leskovica*, zvečer istega dne pa *Försterjevo* opero *Gorenjski slavček* v režiji profesorja *Osipa Sesta*, pod glasbenim vodstvom dirigenta *Rada Simonitija* in v sceniski ter kostumski opremi akademskega slikarja *Maksima Gasparija*.

Gostovanje je bilo organizirano v proslavo Dneva republike, zato je razdeljeval vstopnice v izključni kompetenci Mestni odbor SZDL. Pritožbe gledaliških obonentov, ki so ostali brez vstopnic, so torej neosnovane, ker ni šlo za redno gostovanje, marveč za proslavo državnega praznika.

Dne 11. decembra je gostovalo v našem gledališču Narodno pozorišče iz Beograda. Uprizorilo je dramo *Miroslava Krleža Gospoda Glembočevi* v režiji znanega srbskega igralca in dramskega pisatelja (*Voda sa planine*) *Raše Plaovića*, ki je igral tudi *Leona Glembaja*.

To izredno gostovanje se nam je posrečilo organizirati popolnoma nepričakovano. V okviru proslav 60-letnice *Miroslava Krleža* je namreč beograjsko Narodno pozorišče gostovalo v Zagrebu in Ljubljani, nakar smo jih naprosili, da so izven predvidenega načrta gostovali še v Celju.

Beograjski gostje so na gostovanje pristali kljub velikemu naporu in resnim oviram. Izredno simpatično gesto beograjskih gostov najlepše ilustrira dejstvo, da so po gostovanju v Celju v soboto, dne 12. decembra ob dveh ponoči odpotovali iz Celja in da so že isti dan imeli v Beogradu dve predstavi.

Celjsko občinstvo je goste prisrčno sprejelo in nastopajoče nagradilo z viharnim aplavzom.

Dne 17. decembra smo prejeli od Narodnega pozorišta iz Beograda tole pismo:

»U ime uprave Narodnog pozorišta i čitavog ansambla šaljem Vam izraze tople zahvalnosti na bratskom prijemu prilikom našeg gostovanja sa pretstavom Gospoda Glembajevi 11. decembra u Celju.

Molimo Vas, da svojim članovima istotako isporučite našu drugarsku zahvalnost.

Upravnik Narodnog pozorišta Milan Bogdanović, l. r.
Direktor Drame Milan Djoković, l. r.

S tem gostovanjem je celjsko gledališče proslavilo 60-letnico velikega hrvatskega dramatika Miroslava Krleže. Na slovesnosti po predstavi šta na odprti sceni govorila upravnik Narodnog pozorišta iz Beograda Milan Bogdanović in upravnik celjskega gledališča magister Fedor Gradišnik.

Predsednik Mestnega ljudskega odbora Celje in uprava gledališča sta poklonila gostom lepa darila in cvetje.

OBČINSTVO VABIMO, da nam pošlje želje za sestavo repertoarnega načrta za prihodnjo sezono. Obenem prosimo vse, ki imajo sorodnike v inozemstvu, da nam posodijo novejša francoska, angleška, ameriška, nemška avstrijska in druga dramska dela, ki so jih mogoče prejeli od teh sorodnikov ali da v imenu gledališča zaprosijo, naj nam taka dela pošljejo na vpogled.

TISKOVNE NAPAKE. V članku o dramatiku O' Neillu, objavljenem na 80. strani letošnje tretje številke celjskega Gledališkega lista se je vrinilo več tiskovnih napak. Ime pisatelja O' Neilla je dosledno pisano napačno z enim »l« namesto z dvema.

Prva beseda v naslovu članka na 92. strani iste številke se pravilno glasi Sartre namesto Satre.

GLEDALIŠKI RAZGLEDI PO SVETU so morali tokrat zaradi pomanjkanja prostora izpasti in bodo objavljeni v prihodnji številki.

VSE OBISKOVALCE GLEDALIŠČA VABIMO MED SODELAVCE GLEDALIŠKEGA LISTA! Pošiljajte nam kritike, pripombe, predloge, vprašanja, članke, razprave in druge prispevke!

Gledališki list Mestnega gledališča v Celju. Izhaja za vsako premiero. Leto VIII, številka 4, sezona 1953/54. Lastnik in izdajatelj Mestno gledališče v Celju. Predstavniki Fedor Gradišnik, sen. Urednik Lojze Filipič. Zunanja oprema arh. Sveta Jovanović. Tiska Celjska tiskarna. Vsi v Celju. Naklada 800 izvodov. Cena izvodu dvajset dinarjev.

*Vsem abiskovalcem in prijaz-
teljem želita v novem letu
1954 abilo sreče in uspehov*

ANSANBEL IN UPRAVA
MESTNEGA GLÉDALIŠČA CELJE

MLADINSKA KNJIGA

C E L J E - S T A N E T O V A 3

K N J I G A R N A I N P A P I R N I C A

Stalno na zalogi: vse pisarniške in
šolske potrebščine, tiskovine za ura-
de, šole itd. * Pisalni in računski
stroji * Knjigarna, antikvariat,
slike, umetnine * Postrežba solidna

Cene nizke

PROJEKTIVNI ATELJE OLO CELJE - OKOLICA

projektira: visoke gradnje, industrijske gradnje,
nizke gradnje, urbanizem in notranjo opremo

Prvi pogoj za dobro pivo — slovenski,
štajerski hmelj iz Savinjske doline!

E d i n i i z v o z n i k :

H M E Z A D

Zadružno trgovsko podjetje
z a i z v o z h m e l j a

Izvaža hmelj na vsa svetovna tržišča
in zalaga domače pivovarne. Ima
lastna skladišča s preko 15.000 m²
povišine z modernimi napravami za
prepariranje in pakiranje

ŽALEC • SLOVENIJA • JUGOSLAVIJA
Brz. naslov: Hmezad Žalec - Tel.: Žalec 18 in 22

ŽELEZARNA ŠTORE ŠTORE PRI CELJU

proizvaja in nudi svojim odjemalcem valjane proizvode,
odlitke sive litije, valje vseh vrst iz trde litine, visoko-
kvalitetno šamotno opeko in šamotni malter * Ponovno
smo znižali cene. * Zahtevajte katalog naših izdelkov.

Če želite lepo urediti prostore, v katerih živite in delate, se obrnite na nas! Nudimo Vam družinske spalnice iz vseh vrst furnirja, mehke spalnice, kuhinjske opreme, delovne kabinete, kavče, otomane, trodelne žimnice in vložke za postelje. Razen tega Vam nudimo mehke in trd rezan les, plemenite in slepe furnirje vseh vrst, kakor tudi raznovrstno embalažo.

Telefon: 22 73
33-77
Prodajalna:
Zidanska ul. 15
tel. 23-34

S A V I N J A L E S N A I N D U S T R I J A - C E L J E

B E T O N C E L J E

SPLOŠNO GRADBENO PODJETJE

LJUBLJANSKA CESTA 16 — TELEFON: št. 20-30 in 27-31

Podjetje zaposluje nad 1000 delavcev, razpolaga s potrebnimi prevoznimi sredstvi in stroji ter opravlja vse vrste visokih in nizkih gradenj — HITRO IN SOLIDNO — Podjetje ima svoje laboratorije za preizkušnjo materiala; sestavlja predračune za vse vrste gradbenih del.

Instalacije mrzle in tople vode ter vseh vrst centralnih kurjav, razne kovinske izdelke in popravila opravlja

K O V I N S K O P O D J E T J E C E L J E

4