

CELJSKO GLEDALIŠČE

1956-1957



9

ZAPELJIVEC

Diego Fabbri

ZAPELJIVEC

(IL SEDDUTTORE)

komedija v treh dejanjih

Gabriel-Edvard-Filip Simon, *uradnik* Janez Eržen
Katarina, *njegova žena* Marija Goršičeva
Alina, *njegova tajnica* Angelca Hlebčetova
Vilma, *manekenka* Mara Černetova

REŽIJA HERBERT GRÜN

Prevod Jaro Dolar
Scena Sveta Jovanović
Kostumi Mija Jarčeva
Improvizacije na klavirju Breda Rajhova
Tehnično vodstvo Franjo Cesar
Razsvetljava Bogo Les
Zvočni posnetki Vlado Kalapati
Sepetalka Tilka Svetelškova
Inspicent Vlado Kalapati
Lasuljar Vinko Tajnšek
Lasuljarka Pavla Gradišnikova
Vodstvo krojaških del Jože Gobec
Vodstvo šiviljskih del Amalija Palirjeva
Vodstvo mizarskih del Jože Hočevar
Slikarska dela Ivan Dečman
Čevljarstva dela Konrad Faktor
Rekviziti Ivan Jeram
Garderoba Pavla Pristovškova

PREMIERA V ČETRTEK, 4. APRILA 1957

Zakaj in čemu „Zapeljivec“

Ko predstavljamo občinstvu Fabbrijevega *Zapeljivca*, se nam utegne primeriti, da nas kdo poterja za opravičilo ali zagovor. Dve vprašanji grozita: zakaj ste uvrstili v repertoar delo, ki ni bilo predvideno v okvirnem načrtu? in: zakaj pogrevate delo, ki ga niste odkrili sami, temveč ga le povzimate neposredno po repertoarju sosednjega gledališča, namreč drame Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru?

Obe vprašanji je mogoče združiti v eno: zakaj se ne držite načel?

Z načeli je pa že tako, da so prav lepa in koristna reč — če jih ne pretiravaš. Dostikrat pač v življenju posameznikov in človeških skupnosti (n. pr. ustanov) nanese, da se je treba »zaradi okoliščin« kakemu načelu vsaj za krajši čas odreči. Brž ko tega ne znaš, to pomeni, da so ti načela postala sebi dovoljna (»sama sebi namen«) — in to ni več dobro.

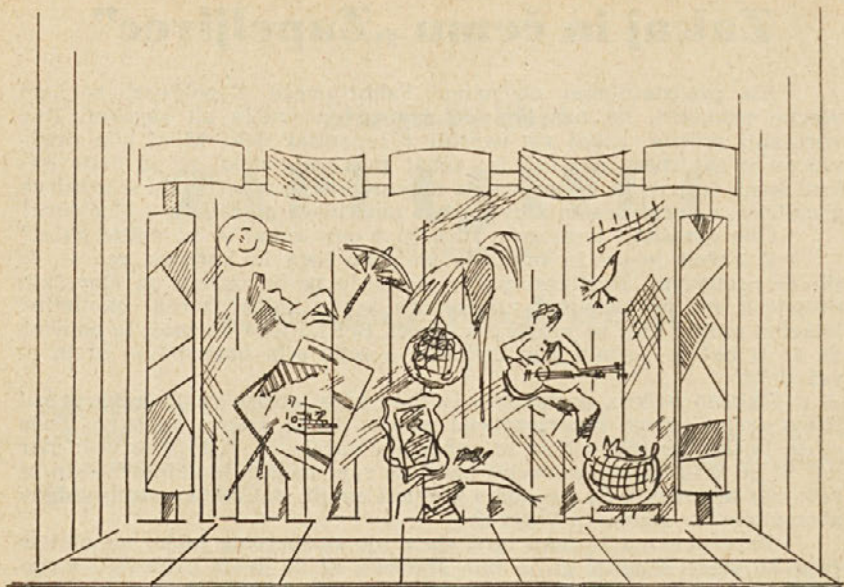
Takšno načelo, postavimo, je tisto naše: strogo se je treba držati trdno zastavljenega repertoarnega načrta. To je gotovo koristno. Toda — če imamo že toliko dela za seboj, da načrta ne dohajamo več: mar naj bi po vsej sili uresničevali načrt in raje tvegali kvaliteto? — In še več: naj bi tvegali, da ne bomo dohтели svojih dolžnosti, svojih dolgov abonentom in vsemu občinstvu?

Zapeljivec pa je taka igra, da z njo razmeroma lahko napolnimo časovno vrzel: mogoče ga je bilo študirati in do kraja pripraviti vzporedno z dvema drugima uprizoritvama (z *Volponom* in s *Pernjakovimi*, s premiero pred to in z naslednjo) — ker ima le majhno zasedbo: samo tri ženske so potrebne in — posebno privlačno za vsako gledališko vodstvo! — nič več kot bore en sam moški. Pridobili smo čas: če ga ne bi, bi bila v nevarnosti vsa sezona.

Mimogrede velja povedati tudi dve besedi ali tri o tem vprašanju: zakaj delamo letos s tako pretiranim tempom?

Občinstvo nam je svoje dni večkrat očitalo, da bi hotelo videti na svojem (zares svojem) odru več uprizoritev, z drugo besedo: več premier. To kajpa s tako majhnim ansamblom ni lahka reč. Vseeno smo to poskusili uresničiti, čeravno terja od vseh posameznikov v gledališki družini neverjetno povečane napore, tako da se že zdaj poznajo posledice (pogoste bolezní poklicnega izvora, utrujenost itd.); za zdaj še ni najhujše posledice, namreč upada kvalitete naših uprizoritev — toda če bi sedanji tempo dolgo nadaljevali, bi se slej ko prej nedvomno oglasila tudi ta nadloga. Razen tega nas priganja še drug vzrok, da tako divjamo s premierami: preorientacija v potujoče gledališče. Nedvomno smo dolžni, zajeti ves okoliški teren — to je pglavitni cilj našega delovanja. Dokler bi ostali samo mestna ustanova, bi bili v obstoju nesmiselni. Če pa hočemo zajeti te — doslej neodkrite — kraje, moramo imeti kar se dá mnogo različnih uprizoritev, da laže variramo v sporedu.

Po drugi strani rodi to prizadevanje marsikatero neugodno posledico — tako za mestno občinstvo kot za ta isti teren — in ne nazadnje tudi za nas same: marsikatero uprizoritev niti ne moremo »izigrati« (to pomeni v strokovnem besednjaku gledaliških ljudi toliko kot: igrati, dokler je še kje kaj občinstva, ki jo je voljno gledati); marsikatero uprizoritev spravljamo v arhiv spominov, preden smo jo pokazali vsem, ki bi jo hoteli videti. Razen tega nastajajo v delovnem sporedu predstav



Okvirna scena *Zapeljivca* (proscenijska zavesa) — osnutek S. Jovanovića

vrzeli, tako da so včasih celi tedni brez novih prireditev v samem matičnem mestu ali da v kak kraj, kamor bi morali redno zahajati, tudi po dva meseca ne pridemo.

A to so prehodne bolezni. Z naslednjim delovnim letom (1957-58) nameravamo reducirati število premier in bolje razporediti predstave — s čimer ne mislimo reči, da tega letos še nismo znali ali hoteli. Ne: letos mogli nismo. Prihodnje leto pa bomo lahko — ker bomo že obvladali ves teren in ker bo laže, razporediti predstave z manjšimi potrebami v enakomernih časovnih razmakih skozi vso sezono.

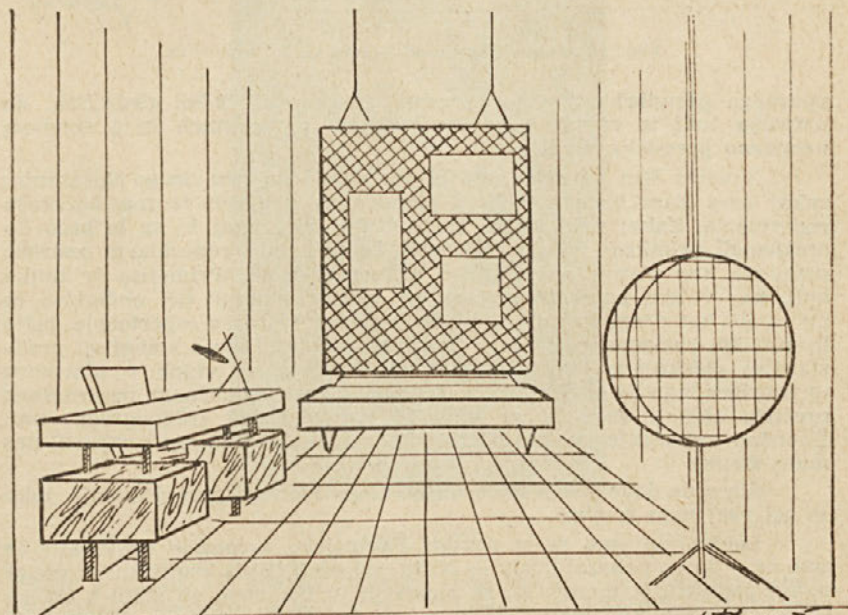
Eden izmed možnih ukrepov za sanacijo te situacije je tudi uprizoritev *Zapeljivca* — pa čeravno mimo okvirnega načrta.

Ob vsem tem bi bilo kajpak naivno, misliti, da smo izbrali *Zapeljivca* samo zato, ker ima malo oseb: tako preprosta reč pa gledališka in repertoarna politika vseeno ni. Predvsem smo se vendarle vprašali, kakšne so vrednote Fabbrijeve komedije. Torej ne samo: za kaj jo igramo, ampak tudi: čemu? Kaj z njo nudimo svojim gledalcem, kaj svojim igralcem (tudi nanje se je treba ozirati, vsaj v drugem planu).

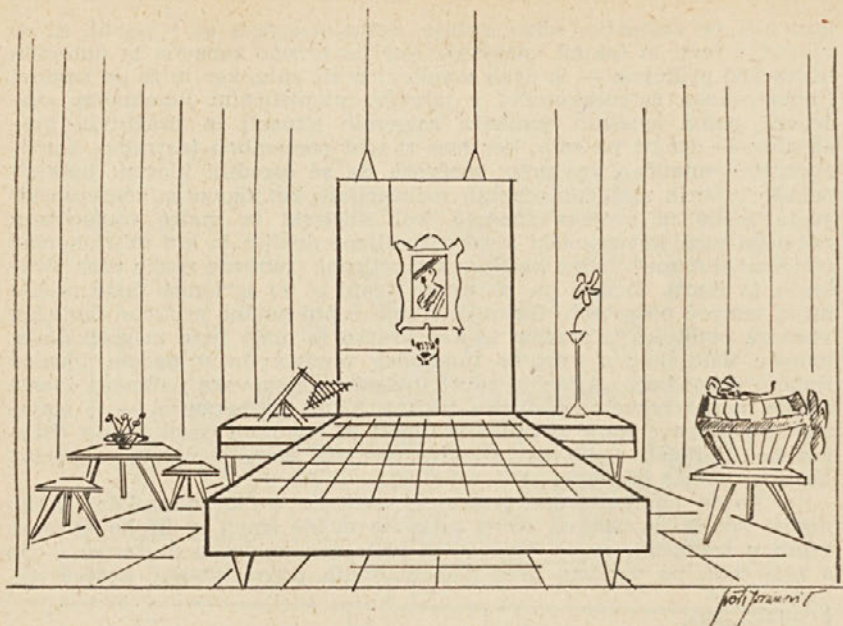
Vsi smo si na jasnem, da *Zapeljivec* ni nikaka posebna literarna umetnina. Ta komedija je v bistvu prav preprosta bulvarka, brez globljih smislov, brez umetniških pretenzij. Tisti, ki iščejo v njej moliersko tragiko, češ da postaja Gabriel-Edvard-Filip smešen zaradi prizadevanja za neuresničljivi ideal poligamije itd. — ti se prav gotovo motijo. Filozofskih, socioloških ali psiholoških vprašanj človeškega življenja ta

igra niti ne zastavlja, nikar rešuje. Samo poigrava se s pojmi, ki so v zvezi s temi in takimi vprašanji. Pač pa je zelo zabavna in duhovita in smešno prikupna — iz dveh vzrokov: prvič zato, ker je že po zasnovi ljubezenskega četverokotnika z jalovim, utopističnim junakovim »načrtom« polna smešnih domislic, zabavnih situacij in dražljivih preobratov — drugič pa zato, ker nosi v sebi pomembno teatralno, komedijsko, mimično vrednoto: možnost, da se osrednji klavni junček pokaže v štirih različnih odrskih realizacijah: kot zgovoren conféréncier svoje usode in svojega značaja, kot filistrski in malce zdolgočasen zakonski mož, kot pesniški ideal zaljubljene deklice in kot misijonarsko resnobni ljubimec velike karikirane kurtizane (zabavne spake vseh Grušenjk in Sonj). Ženske pa po drugi strani v tej igri niso čisto realna bitja, temveč poosebitve Gabrielove malce pubertetne erotične fantazije večnega petošolca: Katarina ni kar kratko in malo žena in gospodinja, temveč tisto, kar si otroški ljubimček predstavlja v podobi idealne ljubeče gospodinje; Alina je zopet utelesitev njegovega naivnega ideala mlade in požrtvovalne poetične deklice; Vilma pa naposled — ta materializira njegove sanje o veliki ljubimki in nekdanji padli ženski (Beograjčani bi dejali: kako mali Djokica sam sebi zamišlja veliko kurtizanu, koju će podići iz blata...).

To so pa nedvomne teatralne vrednote — in te vsekdar lahko nudijo sproščeno zabavo, smeh (pravzaprav ne smeh in krohot glasnih vzgibov trebušnih mišic, temveč le pritajeno angleško muzanje) — in s tem tudi, pa čeravno brez globokoumnih premišljevanj, košček ne-



Pisarna »Mednarodne agencije« v Zapeljivcu — osnutek S. Jovanovića



Vilmin budoar v *Zapeljivcu* — osnutek S. Jovanovića

opaznega preudarka. Saj to je vselej tisti večni čudež gledališča: da ustvarja tudi iz literarno najpreprostejših prvin smeh in s smehom neopazno premišljevanje.

Z vsem tem pa smo tudi že odgovorili na ono drugo vprašanje: zakaj smo *Zapeljivca* kar brez pomislekov prevzeli iz mariborskega repertoarja. Zakaj neki, zakaj le za božji čas, zakaj bi se le krčevito oprijemali nekakšne po sili izvirnosti, če se nam v repertoarju sestrške ustanove kar ponuja vsestransko primerno delo? (Primerno še toliko bolj, ker v tem pomladnem času po vrsti resnobnih del občinstvo in mi — eni kot drugi — nujno potrebujemo presvetlitev repertoarja, lažjo hrano.) Ne verjamemo, da je v Celju in v krajih, ki jih s svojimi predstavami obiskujemo, več kot dvajset ljudi, ki so videli v Mariboru uprizoritev tega dela: zakaj bi se torej le zaradi nekakšnega papirnatega prestiža otepali dela, ki se nam že kar vsiljuje? (Mimogrede: tudi finančno vprašanje ni nevažno; delo, ki je že bilo uprizorjeno, nas manj stane.)

Sicer pa dovolj »opravičevanja« (nepotrebnega opravičevanja, tako se zdi vsaj nam samim).

Lahko, da smo se v presoji Fabbrijeve komedije prevarali: če smo se — to bo pokazal odziv — bo to pač eden tistih, v gledališču vselej dokaj pogostih primerov, ko se napovedi in domneve ob stiku z občinstvom izkažejo kot jalove. Upamo pa, da ne bo tako in da nam bo občinstvo »oprostilo« oba ugovora.

H. G.

Renesančni prelat

Diego Fabbri, poleg Uga Bettija morda najizrazitejši predstavnik novega italijanskega gledališča, se je rodil pred petinštiridesetimi leti v Forliju v Romagni, v pokrajini, ki je dala Italiji Petra Nennija in Benita Mussolinija.

Diego Fabbri je študiral v Bologni, na najstarejši univerzi Italije. Čeprav je njegova glavna pozornost posvečena filmu, saj je znan scenarist in producent, je posebno popularen kot urednik edinega italijanskega literarnega tednika »La Fiera Letteraria«.

Z gledališčem se peča že od mladih nog. Imel je komaj štirinajst let, ko je nastopal v predstavi, katere čisti dobiček je bil namenjen za gojence ene najbolj znanih pobiljševalnic Italije v njegovem rojstnem kraju.

Po svetovnem nazoru in političnem prepričanju je Fabbri katoličan. Med vojno je bil de Gasperijev sobojevnik proti okupatorju, a si je kljub tem zvezam, kot vse kaže, zadržal dokajšnjo svobodo akcije. S svojimi dramami in komedijami, ki jih igrajo po vsej Evropi, na Dunaju, v Madridu, Amsterdamu, Frankfurtu, Düsseldorfu, Parizu in Zürichu, si je pridobil mnogo navdušenih gledalcev, pa tudi precejšnje



Diego Fabbri

težave s cenzuro. V svojem zadnjem delu »Lažnivka« opisuje rimskega aristokrata, visokega vatikanskega uradnika, ki ima poleg svoje žene še prijateljico. Rimska cenzura je seveda takoj posegla vmes in znameniti katoliški pisatelj, ki je bil slučajno v Parizu, kjer je prisostvoval zadnjim vajam »Zapeljivca«, je moral takoj domov na zagovor.

Diego Fabbri, ki že davno ni več podoben Savanaroli, ampak prej renesančnemu prelatu, ki zna uživati življenje, je značilen primer liberalističnih tendenc, s katerimi rešuje katoliška cerkev svojo popularnost doma in po svetu. Kardinal v civilu, ki se v svojih delih dotika najkočljivejših problemov in jih rešuje z neverjetno prostodušnostjo, daleč stran od že premaganih storij o pridnem Janezku in porednem



Fabbrijev »Zapeljivec« v režiji Eda Verdona (drama SNG Maribor, jeseni 1956); Majda Gorinskova, Angela Jenčič-Jankova, Polona Blaževa, Edo Verdonik; scena: Jože Polajnc, kostumi: Vlasta Hegedušičeva.

Mihcu, je nekakšen dvojček salezijancem, ki igrajo nogomet, in nunam, ki prirejajo predstave za zabave željno publiko.

V svojih delih (»Izpraševanje«, »Družinski proces« itd.) slika Fabbri preproste ljudi, obtežene s človeškimi slabostmi, ki jim jih komaj zamerja. Tendenca njegovih del je decentno skrita in zato učinkovita. Morda nekoliko bizarna misel je izražena spretno z velikim dramaturškim znanjem in z nekaterimi presenetljivo modernimi odrskimi prijemi. Njegova dela so prijetna, zabavna in duhovita ter daleč od vsakega moraliziranja. V karakterizaciji je jasen, vidi se mu, da pozna življenje in ljudi.

Vse to so vzroki, ki so nas napotili, da postavimo to delo kot primer sodobne komedije na tezo tudi pri nas na oder. Teza sama, monogamnost zakona, je izražena na tako nenavaden in duhovit način, da je vsekakor vredno od nje razmišljati.

Posebnost »Zapeljivca« je že v tem, da je tu opisan Don Juan, ki se bistveno razlikuje od lika, kakršnega poznamo iz literature katoliške srednjeveške Španije. Daleč od bleščočih razumskih in telesnih lastnosti Moliérovega aristokrata, stoji pred nami preprost uradnik, ki se zaplete med tri žene in skuša rešiti svoja poligamna nagnjenja z načrtom, ki je že vnaprej obsojen na propast, saj si želi nekakšen zakon v četvero. Na koncu se nam skoro smili ta uradnik, ki moleduje pri vsaki izmed teh žena za drobec ljubezni, češ, saj bi ga zaradi njegove iskrenosti morala celo posebno ceniti. Toda — tu se oglasi komaj slišni avtor — takih stvari si ne moreš privoščiti, ne da bi si s tem naložil krivdo. Avtor svojega junaka sicer ni prepričal, saj se je ta znova napotil iskat vzdušje, kjer bi mu njegov načrt »iskrenega sožitja« z več ženami uspel — a publika ve, da to ni mogoče. *Jaro Dolar*

Eksperimentalno gledališče ali gledališki eksperiment?

Pred nedavnim je uredništvo *Politike* zaprosilo umetniškega vodjo CG, naj odgovori na nekatera vprašanja o delu naše ustanove. Gotovo smo lahko veseli, da se tudi eden najuglednejših jugoslovanskih listov zanima za naša prizadevanja in naše poglede. Ker pa je bila osrednja tema, kot jo je urednik zastavil v svojem pismu, dokaj problematična — namreč vprašanje o eksperimentalnosti prizadevanj v CG — se nam zdi pomembno, da načelne odlome iz tistega programskega članka ponatisnemo tudi v CGL, saj označujejo temeljne smernice našega dela. Te smernice pa mora tudi naše občinstvo spoznavati in poznati tako, kot jih sami v svojem premišljevanju ali tudi pred najširšo javnostjo kot zavestni program formuliramo, ne pa samo iz prakse.

Fama, češ da je Celjsko gledališče značilno in pomembno le zaradi eksperimentalnega avanturizma svojih vodilnih ljudi in vsega igralskega zbora: ta fama je gledališki družini in sami ustanovi bolj škodovala nego koristila. Pri enih in drugih je namreč izzvala napačen vtis o prizadevanju gledališča. »Eni« in »drugi« mi pomeni v tej zvezi bodisi okorele in pedagoške konservativce — bodisi mladostno zane-sene in herostratsko dezorientirane nihiliste. Prvi so zaradi te fame že a priori zasovražili to gledališče, ne da bi se sploh pozanimali, kaj dela v resnici — drugi so pričakovali, da bodo na odru te ustanove videli same deklarativne afirmacije svojih ezoteričnih kulturnih programov: in so nujno morali doživeti razočaranje, ko se jim je gledališče predstavilo velikokrat tudi s povsem solidnimi in meščansko spodobnimi, prav nič enfentteribleskimi uprizoritvami.

Umetniško vodstvo gledališča — z zavestno, ne samo službeno inertno podporo vsega kolektiva — ubira tretjo pot. Letargično konservativnost zavrača (dasi se ji mora včasih ukloniti, ker brez nje — vsaj v omejenih dozah — ni normalnega gledališkega delovanja); prav tako se Celjsko gledališče odreka hermetičnemu verbalizmu nekaterih na videz modernih in aktualnih, v resnici pa za ta čas in to okolje nezanimivih, neznovornih, samo izumetničenih smeri. Celjsko gledališče je po kulturno-geografski nujnosti (tako kot vsa slovenska pokrajinska gledališča) in po vplivu »subjektivnega faktorja« svojstvena sinteza treh gledaliških tipov: 1. repertoarnega-reprezentativnega, 2. bulvarnega in 3. komornega (»eksperimentalnega« ali »avantgardističnega«, če že po vsej sili hočemo katerega izmed teh docela ponesrečenih izrazov). O prvi in o drugi komponenti te rezultante ni treba posebej izgubljeni besede: znani sta in v pojmu jasni. O tretji sestavini pa so pojmi tako neopredeljeni in v zavesti našega izobraženstva tako zmenedi, da jih je treba za vsako obravnavo posebej na novo — često tudi polemično — fiksirati.

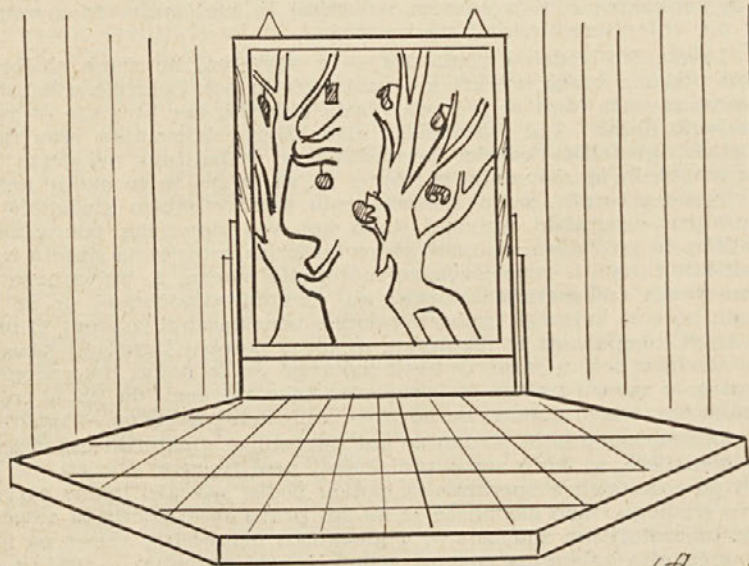
»Eksperimentalno« gledališče kot samostojen umetniški organizem, torej gledališče, ki hoče samo preizkušati neafirmirane novosti, ne da bi jih po rezultatih eksperimentov potem bodisi zavrglo, bodisi razvilo v novo tradicijo: tako gledališče se mi zdi prava *contradictio in adiecto*. »Čista laboratorijska znanost« je v gledališču neumestna. (Sicer pa ima tudi najčistejša kabinetna znanost vedno — vsaj posredno — tudi prave utilitarne cilje.) Zlasti pa je tako početje nesmiselno, če se vse »eksperimentiranje« omejuje na standardno in vselej enako prakticanje ne docela običajnih, a — vsaj v svetu — že pred desetletji preizkušenih

zunanjih form, brez posega v notranjo strukturo dela, brez zveze z iskanjem novih odgovorov na nova vprašanja eksistence. Mnogo dragocenejši — in edino upravičeni — so tisti »eksperimenti«, ki rastejo neposredno iz prakse in tradicije, iz nujnosti *métiera*, brez velikolepne poze šokantnih novosti, zato pa z manj opazno, a toliko intenzivnejšo prizadevnostjo, da bi literarno in scenično izrazili probleme duhovnega in materialnega bivanja v času in kraju.

V smislu teh premis išče Celjsko gledališče svoj slog: drži se praktičnega pravila, da je treba kot pozitivno merilo (»kaj naj storim?«) jemati potrebe in strasti večine, kot negativno merilo (»česa ne smem storiti?«) pa okus razsvetljene manjšine. S tema dvema meriloma in z zavestjo službe času in kraju se opredeljujeta zunanji aranžman scenskih ostvaritev in svetovno nazorski (»problemski«, »idejni«) izbor tem.

Organizacijski ideal CG je gotovo Vilarov TNP: zato se namerava ustanova tudi ravno te dni preimenovati v »Slovensko ljudsko gledališče v Celju« — pri čemer prvi atribut že sam po sebi (brez izgovorjene besede »narodno«) označuje nacionalni in aktualistični značaj, drugi pa popularni namen ustanove. Vendar filozofski ideal ne more biti ta baročni klasicizem, temveč docela avtohtona miselna in čustvena interpretacija življenja v časovno in krajevno pogojenih okoliščinah.

Samo tak je lahko smisel eksperimentov za razvoj gledališke umetnosti. Gledališkega dela za eksperimente pa umetniško vodstvo CG ne priznava. Samo zato si upa in drzne v enem samem, enovitem prizadevanju spajati repertoarno, bulvarno in komorno dramsko prizadevanje.

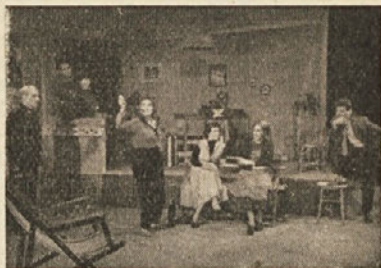


Stilizirani park v *Zapeljivcu* — osnutek S. Jovanoviča

Zgodovina celjskega gledališkega življenja

(Nadaljevanje)

O rudniku in o rudarjih sem slišal tako doma kot od svojih součencev v šoli toliko zanimivega, da me je že od nekdaj navdajala vroča želja, spoznati ta čudežni, skrivnostni svet od blizu. Toda oče nam je vedno s strogim obrazem zabičeval, da sami za nobeno ceno



Miloš Mikeln: PETRA SEME POZNA POROKA (rež. A. Hieng, scena S. Jovanović, prazvedba v CG 27. 2. 1957); Marijan Dolinar, Tone Terpin, Angelca Hlebcetova, Marija Goršičeva, Nada Božičeva, Janez Eržen.

ne smemo tja, češ da se nam lahko pripeti najhujša nesreča, če ga ne bi ubogali. Zaradi takih svaril je moja radovednost še bolj naraščala in večkrat me je že mamila želja, da bi kljub vsemu le enkrat skrivaj odšel od doma in jo mahnil po grabnu mimo Roša pa naprej tja do tistega mostu, kjer dan za dnem odhajajo rudarji globoko pod zemljo, kakor so mi pripovedovali součenci, otroci rudarjev. Nikomur nisem zaupal svojega namena, tem bolj pa je tlela v meni želja, da ga uresničim. Nekega dne sem bil že popolnoma pripravljen, da končno vendar enkrat storim, za kar sem se bil odločil. Tiho sem se izmuznil iz kuhinje, kjer sem bil odrezal kos kruha in ga skril v notranji žep svojega suknjiča. Previdno sem se oziral okrog in ko sem bil prepričan, da me nikdo ni opazil, sem jo po hodniku urno popihal do vežnih vrat. Pritisnem na kljuko, velika, težka vrata zaškripljejo in se odpro... Obstal sem na mestu, srce mi je burno bilo, čutil sem, da so mi stopile na čelo potne srage... Med vrati je stal oče: nikoli se mi ni zdel tako velik in resen kot tistikrat... Zdelo se mi je, da vidi v mojo notranjost, da je uganil, kaj nameravam storiti, in bil sem čisto majhen in nebogljen, ko je zadonel njegov glas in odmeval po hodniku:

»Kam?«

Samo to besedo je izgovoril.

Obstal sem in nisem mogel odgovoriti. Obšla me je misel, da bi se obrnil in zbežal nazaj v kuhinjo, toda noge so bile težke kot svinec in nisem se mogel premakniti z mesta.

Stopil je čez prag, zaprl vrata za seboj in me prijel za roko. Tiho, brez besed me je peljal po hodniku. Votlo so odmevali njegovi koraki po kamnitem tlaku prostornega hodnika. Vse se je vrtele okrog mene... v srcu me je pekla vest, čutil sem očetovo vročo roko, ki se je oklepala moje in zavedel sem se šele, ko sva bila v sobi. Z dolgimi koraki je stopal od vrat do okna, za hip je obstal pri veliki knjižni

omari, nato se je naenkrat obrnil in s povsem spremenjenim glasom tiho dejal:

»V očeh sem ti bral, da nekaj ni prav s teboj. Povej mi lepo odkrito, kam si hotel iti. Ne prikrivaj ničesar — dobra prijatelja bova, če ne boš lagal.«

Minil me je strah in v zadregi mi je zaigral smehljaj na ustih. Mencial sem z nogami po preprogi, gledal sem v tla, v srcu pa sem čutil, da ne morem lagati in da bom povedal resnico. In še so mi odmevale očetove besede v ušesih: »V očeh sem ti bral, da nekaj ni prav s teboj.« Tedaj sem dvignil glavo... pri duši mi je bilo tako lahko in toplo, ničesar se nisem več bal... moj pogled se je srečal z očetovim. Do tega trenutka še nikoli nisem videl, kako lepe, modre oči ima moj oče, modre kot sinje pomladno nebo... In iz teh modrih oči sta sijali strogost in dobrota obenem...

Stal je tam pri knjižni omari, molčal, zrl vame in čakal.

Gledal sem mu v oči, ki so se nepremično lesketale skozi očala, in bilo mi je tako prijetno in toplo pri srcu... Zdelo se mi je, da je minila že cela večnost, a še vedno se nisem mogel ganiti... Kot prikovan sem stal na mestu in molčal. Tedaj se je premaknil in z lahnimi,



Miloš Mikeln: PETRA SEME POZNA POROKA (rež. A. Hieng, scena S. Jovanović, praižvedba v CG 27. 2. 1957): Marija Goršičeva in Marijan Dolinar.

prožnimi koraki stopil k meni... Položil mi je roko na glavo in me pogladil po laseh.

»Ne boš mi lagal... vidim, da ne boš... kajne, da je tako?«

Vztrepetal sem in segel po njegovi roki... nagnil sem se nad njo in jo poljubil... Iz oči so mi vrele vroče solze na očetovo roko... Peljal me je k pisalni mizi, sedel v naslonjač in me posadil na kolena. Oklenil sem se mu okrog vratu in skrtil obraz na njegove prsi. Čutil sem na licih, kako me boža žametna mehkoča njegove dolge brade...

»Vse bom povedal, vse... nikoli ne bom lagal...«

Krčevit jok je stresal vse moje telo... oče pa me je z mehko, toplo roko gladil po laseh... Molčal je in čakal, da se izjočem. Potem me je prijel za podbradek in mi dvignil glavo... Dobroten smehljaj mu je krožil na ustnah.

»Zdaj sva prijatelja,« je dahnil in me poljubil na usta.

Tistega sončnega popoldneva, ko nas je vodila Lojzka skozi hrastniški graben proti rudniku, ne bom nikoli pozabil. Vtisnil se mi je v dušo in spomin na dogodka, ki sem jih doživel tisti popoldan, me bo spremljal do konca mojih dni. Prvič v svojem življenju sem spoznal in občutil, da svet ni tako lep, da vsi ljudje niso tako dobri

in plemeniti, kot sem si predstavljal v svoji otroški domišljiji. Lojzka nam je sicer mnogo pripovedovala o hudobnih mačehah in krvoločnih Turkih, toda bil sem prepričan, da so vse to le povesti in pravljice, da se kaj takega v resnici nikoli ni zgodilo in, če se je, da je to bilo v davni preteklosti, morda pred sto, pred tisoč leti. Danes pa je drugače, danes ljudje niso več takšni kot nekoč... Tisti popoldan sem spoznal, da se svet ni spremenil, da so ljudje danes prav taki kot pred tisoč leti, da so hudobni in brezsrčni, da nimajo usmiljenja do trpečega siromaka, da vidijo le same sebe in svojo korist, da jim niso mar ne solze mater, ne jok otrok, da jim ni žal prelivanja človeške krvi, samo da nasitijo svoj pohlep po ugodnosti in bogastvu. Tisti popoldan sem sklenil v svojem otroškem srcu, da bom vse življenje na strani tistih, ki jih svet po krivici preganja in izkorišča, da bom vedno z njimi, da se bom z njimi boril proti vsem in vsakomur, ki svojemu bližnjemu ne privoščiči prostora na soncu in vidi le sebe in svojo korist. Ta misel se je tistega dne zakoreninila v mojo dušo in ni je sile, ki bi jo mogla kdaj iztrgati.

Pot nas je vodila po precej strmem klancu in, ko smo si malo odpočili, smo se zazrli v dolino. Pod nami se je vila prašna hrastniška cesta, pod njo je leno tekel črni potok mimo šolskega poslopja proti kemični tovarni in glažuti do Drnovška, kjer se izliva v Savo. Nad vsem grabnom je ležala gosta megla dima, ki je prihajal iz visokih fabriških dimnikov.

Tu gori pa je bil zrak čist in svež — kot da smo prišli v povsem nov svet, ki nam je širil prsi s svojo sončno svežino.

Dospeli smo do železniškega tira, po katerem od zgodnjega jutra do poznega večera vozijo nakopani premog od rudnika do železniške postaje, kjer ga nakladajo in odpeljejo na vse strani sveta. Nadaljevali smo svojo pot ob progi. »To je najbližja pot. Vodi nas naravnost do rudnika,« je dejala Lojzka.

Miloš Mikeln: PETRA SEME POZNA POROKA (rež. A. Hieng, scena S. Jovanović, prazvedba v CG 27. 2. 1957): Tone Terpin, Mara Černetova, Nada Božičeva, Marijan Dolinar, Angelea Hlebcetova.



Na levo in desno so bile lesene in napol zidane barake, nekatere so podpirali leseni hlodi, da se ne bi podrle... okrog njih so se podili otroci, napol goli, večinoma odeti z razcapanimi oblekami najrazličnejših barv... Kričali so in vreščali na ves glas, obmetavali se s kamenjem in blatom, kazali jezike in se pretepali...

Ko so nas zagledali, je eden izmed njih vtaknil prste v usta in zažvižgal.

Vsi so obstali. Zapičili so poglede v nas in molčali. Zdaj sem jih videl natanko: vsi so bili bledi in suhi, razkuštranih las, v raztrganih ali zakrpanih oblekah, vsi bos in umazani.

Obšel me je strah. Pravkar še vrišč in divje kričanje — zdaj naenkrat grobna tišina.

Med vrati barake se je pojavila ženska. Prekrižala je roki na prsih in uprla oči v nas. Sui, koščeni obraz — v globokih jamah so se



Miloš Mikeln: PETRA SEME POZNA POROKA (rež. A. Hieng, scena S. Jovanović, praiizvedba v CG 27. 2. 1957): Tone Terpin, Mara Černetova, Marijan Dolinar, Angelca Hlebcetova, Nada Božičeva.

bleščale oči. Ko je zagledala Lojzko, ji je zaigral okrog škrbastih ust prijazen nasmeh. Lojzka ji je pokimala in glasno zaklicala čez prag: »Dober dan, mati, kako se imate?«

Žena se ni premaknila, samo z glavo je pokazala na kup otrok, ki so molče zijali v nas.

»Saj vidiš...« je zasmehljivo zasikala, »dobrota božja...«

Lojzka je skomignila z rameni in šli smo naprej.

Komaj smo napravili nekaj korakov, so se otroci, ki so doslej molčali, s silnim krikom zapodili za nami. V kratki razdalji od nas so obstali in, kakor da so naučeni, so začeli v zboru kričati in se tolči po golih kolenih:

»Škrici... hahaha... škrici, škrici, hahaha!...«

Takrat je stopila koščena žena s praga in pohitela k podivjanim otrokom. Največjega izmed njih je prijela za uho in mu stresla kuštravo glavo.

»Tako j domov... vsi...« je zavpila s hrešččim glasom. »Povedala bom očetu, ko pride zvečer domov, pa boste dobili plačilo za škrice!« Nato se je obrnila k Lojzki in se pričela nerodno opravičevati:

»Nič ne zameri, Lojzka! Jim bom že povedala, čigavi so... Vsakega imajo za škrice, ki je čedno oblečen... Škric jim je rudniški direktor in inženir, škric jim je fabriški nadzornik in seveda so škrici tudi njihovi otroci... Tako jim pač pravimo, svojim dobrotnikom, in otroci se pač ravna jo po nas... No, učitelj ni mnogo na boljšem od nas, saj vemo... otroci pa so otroci, ne znajo še razlikovati... Pa jim bom povedala in drugič bo bolje... Nič ne zameri, Lojzka, in lepo jih pozdravi, ko pridete domov...«

Pomahala je z roko in odvedla otroke k baraki. Šli so tiho, s sklonjenimi glavami z njo.

Zakaj so nas zmerjali, kaj smo jim storili hudega? Samo zato, ker smo dostojno oblečeni, umiti in počesani? O tem sem premišljeval vso nadaljnjo pot. Žena je rekla, da otroci še ne znajo razločevati, da

pa so se naučili zmerjanja od njih, staršev... Torej so vendar starši krivi... Zakaj govore tako slabo o rudniški in tovarniški gospodi? Spomnil sem se, da sem tudi jaz doma že večkrat slišal, kako sta se pogovarjala oče in mati o težkem življenju hrastniških delavcev in o trdosrčnosti njihovih gospodarjev. Kako bedno žive eni in v kakšnem razkošju se kopljejo drugi... In da bo tudi tega enkrat konec — takrat, ko se bodo siromaki zavedeli, da je rešitev iz sužnosti v njih samih, da bo konec bede in siromaštva le takrat, če si bodo v slogi podali roke... Tako sem slišal govoriti očeta ne samo doma, temveč tudi pri Rošu, pri Drnovšku in drugje, kjer je ob nedeljah posedal v družbi s tovarniškimi delavci in rudarji. —

Iz takega premišljevanja me je naenkrat zbudila Lojzka.

»Zdaj bomo kmalu tam,« je rekla, »vidite, tu so pa drugačne hiše kot tam doli... Za delavca napol podrta baraka, za gospoda direktorja in za njegove pomočnike pa takele stavbe.« Pokazala je na veliko belo poslopje z bleščecimi se, velikimi okni. Sonce je s svojimi zlatimi žarkami sijalo naravnost na svetla okna v prvem in drugem nadstropju velikanske hiše. Pred širokimi vhodnimi vrati je stala svetla kočija: dva krasna belca sta bila vprežena vanjo: visoko in ponosno sta stresala

Miloš Mikeln: PETRA SEME POZNA POROKA (rež. A. Hieng, scena S. Jovanović, praznovedba v CG 27. 2. 1957): Tone Terpin, Angelca Hlebecetova, Janez Eržen, Nada Božičeva, Marija Goršičeva, Marijan Dolinar.



glavo in nestrpno brcala z nogami ob tla... Videti jima je bilo, da sta spočita in da bi najraje zdirjala po cesti kar tja v beli dan, vseeno kam... Toda na kozlu je sedel kočijaž v dolgi črni suknji s srebrnimi gumbi na prsih in z visokim, trdim klobukom na glavi. V rokah, oblečenih v bele rokavice, je držal napete vaje, s katerimi je miril nestrpne želje živali. Tisti hip sem pomislil: kakšna moč je skrita v teh spočitih konjih, videti jima je, kako si želita svobode, kako bi zdirjala v svet — pa sta vprežena v ta voz in en sam človek ju kroti z nasmehom na ustih in z vaje v orokavičenih rokah jima jemlje svobodo... Samo potegnila bi, z lahkoto bi storila to — in zdirjala bi lahko, kamor bi hotela... Kaj kočijaž, kaj svetla kočija — samo naprej po beli cesti, v življenje, v svobodo... Vedel sem, da tega ne bosta storila in da ju bo vse do konca lahko krotil en sam slaboten človek z vaje in bičem... Ne zavedata se svoje moči in zato bosta sužnja do smrti...

Tisti hip se je odprlo okno v prvem nadstropju.

Vztrepetal sem — še nikdar nisem videl živega bitja, ki bi bilo napravilo name tak vtis kot vitka postava črnolase deklice, ki se je pojavila na oknu.

Fedor Gradišnik

Delavski dom v Trbovljah



Ko je CG pred nedavnim gostovalo v Trbovljah, je imela gledališka družina priliko, da si v vseh podrobnostih ogleda tudi znameniti, preteklo jesen dograjeni in odprti Delavski dom. Ker je ta razkošna in prostorna hiša pomembna pridobitev slovenske ljudske kulture, prav posebno še gledališke (in sorodne) — je prav, da se s podatki o Delavskem domu seznanijo tudi naši bralci. Zato tu ponatiskujemo iz prigodne knjižice *Gradnja Delavskega doma v Trbovljah*, ki jo je ob otvoritvi izdal in založil odbor za graditev, odlomek iz tehničnega poročila izpoda persena *Mirka Ranzingerja*. Objavljamo tudi tloris prvega nadstropja, kjer so lepo razvidne tri dvorane (predavalnica, kino dvorana in gledališka s krožnim odrom in stranskimi prostori), dve skici akad. slikarja *Marija Preglja* za mozaik na pročelju nad glavnim vhodom in fotografski posnetek poldozidanega poslopja iz pičje perspektive.

Lokacija

Ko se je investitor — Odbor za graditev Delavskega doma — odločil, da bo naročil načrt za gradnjo novega doma, je bila lokacija za postavitev kulturnega objekta že odobrena in določena z urbanističnim načrtom za mesto Trbovlje, ki ga je izdelal Zavod za urbanizem in komunalno tehniko v Ljubljani. Z Delavskim domom je ustvarjeno v Trbovljah kulturnoprosvetno središče, s katerim bo v celoti rešeno vprašanje prostorov za kulturnoprosvetno delo v Trbovljah, v enem najstarejših in najzavednejših delavskih naselij v Sloveniji.

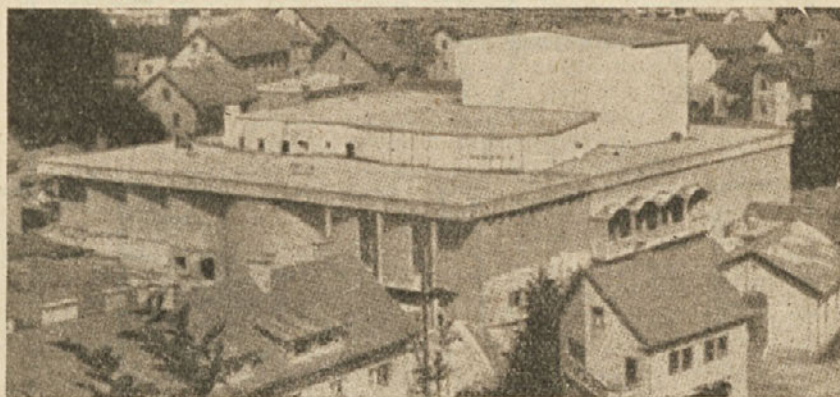
Skladno s pripravljeno urbanistično skico za ureditev in zazidavo Trbovelj in glede na osnovno načelo, da naj leži dom centralno v urbanističnem jedru naselja ter da naj bo z izbranim zemljiščem dana takojšnja možnost gradnje, je bilo za novi Delavski dom določeno zemljišče, ki leži med novo regulirano glavno cesto (ob bodočem trgovskem predelu mesta), stanovanjsko cesto (mimo klavnice) ter med bivšim kinematografom in stanovanjskimi bloki za Rudarskim domom (kolonija Njiva). Po urbanističnem načrtu je bilo določeno, naj se vse okoliške stare zgradbe na tem kompleksu postopno odstranijo, razen Rudarskega doma, ki je zaščiten kot kulturni spomenik.

Pročelje doma z glavnim dostopom do dvoran gleda na novo ustvarjeni trg med zgornjo glavno in spodnjo stanovanjsko cesto. Objekt je odmaknjen od Rudarskega doma okrog 15 m in postavljen v zelene ploskovne površine. Poleg glavnega vhoda z ustvarjenega trga je še stranski (severni) vhod, in sicer za igralce, godbenike itd. Objekt je postavljen na koto 236 m, torej približno na obstoječo višino platoja. Novi trg je povezan z glavno cesto s širokim stopniščem, s spodnjo stanovanjsko cesto pa z rampo v rahlem naklonu. Za Rudarskim domom je v načrtu oporni zid, ki loči zgornji cestni plato (park) od srednjega platoja, povezan pa je z rampo s spodnjo stanovanjsko cesto. Izhod iz kino dvorane je vezan na zgornjo glavno cesto.

Glede na opisano lokacijo je bilo nujno potrebno takoj začasno ali dokončno preložiti del struge Trboveljščice v njenem ostrem zavoju. Za izvedbo tega dela sta obstajali dve varianti:

1. Preložitev (začasna ali dokončna) dela struge tik za zgradbo Elektro-Trbovlje. To je tudi predlog urbanističnega načrta.

2. Korektura dela struge. Izpeljati bi bilo treba potok ob klavnici in pod tržnico v pokrit kanal. Druga rešitev bi lahko predstavljala končno etapo pri celotni regulaciji Trboveljščice.



Investitor je skupno z občino izvedel prvo varianto. Preložil je del struge, a to naj velja le kot začasen izhod.

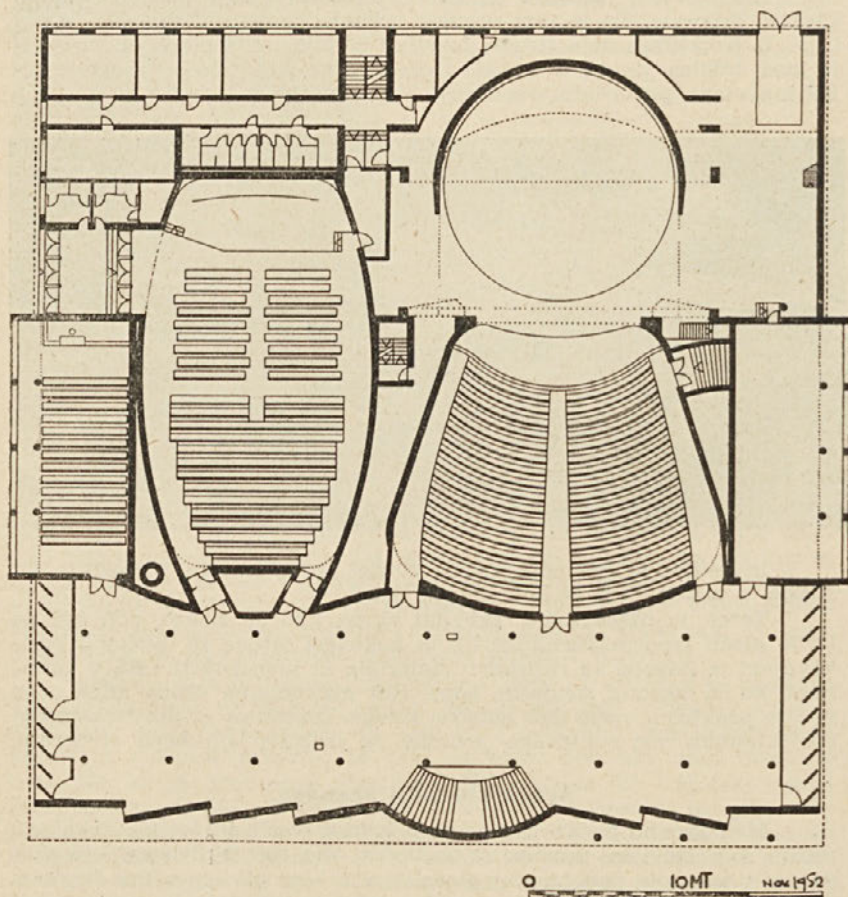
Teren je napolnina v debelini okrog 2,50 do 3,50 m, pod njo pa ležijo plasti laporja. Nosilnost tal in kakovost terena so ugotovili strokovnjaki iz Zavoda za raziskavo materiala in konstrukcij LRS v Ljubljani, ko so izkopali sondažne jame. Kot maksimalna višina talne vode je bilo praktično vzeto dno potočne struge. Investitor je pravočasno dal projektantom vse zahtevane podatke za izdelavo glavnega elaborata.

Arhitektonska zasnova

Med krovno ploščo in podom v foyeru (veži), ki tvorita nekakšno rezino, so postavljeni prostori za občinstvo: dve manjši dvoranici za predavanje, tečaje in podobno ter gledališka in kino ali koncertna dvorana. Pred vsemi temi dvoranami je velika veža (foyer), ki velja kot spreha-

jališče v odmorih. V njej je mogoče prirejati tudi množična zborovanja, razstave in podobno. Nagnjenost zemljišča pa je izkoriščena za dostopno vežo z garderobami, blagajno, okrepčevalnico in sanitarijami.

Plastika arhitektonske obdelave je dosežena tako, da se med obe plošči (krovno in stropno) med vhodno vežo postavi razgiban paravan zidov ob stranski fasadi (ob potoku in zgornji cesti), poleg tega pa še izzidek z valovito streho. Ker pogledi v naravo iz veže na nobeno stran niso posebno ugodni in ker prihajajo ti prostori v poštev pretežno ponoči in pri umetni razsvetljavi, so okna nameščena med škrkami pri paravanu in okenskimi lamelami, da propuščajo dovolj svetlobe tudi podnevi, zastirajo pa poglede iz nekaterih glavnih smeri. S temi arhitektonskimi prijemi je dosežena brez običajnih in konvencionalnih atributov plastično živa, razgibana masa, ki jo umirjata obe horizontalni plošči.



Na glavnem pročelju je večja kompozicija v mozaiku. Poudarek ima na valjastem delu, spremljajo pa ga ob straneh manjše kompozicije.

Vsaka od velikih dvoran ima svojo lupino, na kateri leži krovna nosilna konstrukcija. Strop v gledališki dvorani je školjkast, v kinodvorani pa raven, oboje pa je izdelano tako, da ustreza akustičnim potrebam. Iznad krovne plošče se pokazuje povezani obrisi obeh dvoran in masa prostora nad odrom. Vsi ti deli so od roba krovne plošče nekoliko oddaljeni, da so vidni iz večje razdalje bolj znižani in odmaknjeni. Dimnik centralne kurjave je plastično obdelan, tako da imamo na strehi svojevrstno plastiko mas, ki je vidna iz večje daljave in z višine.

Prostorninska kapaciteta

V Domu so v glavnem tile prostori:

1. Vhodni foyer ali veža, kjer so nameščene garderobne mizice, blagajna, okrepčevalnica, sanitarije; foyer je s širokim stopniščem povezan z ostalimi prostori.

2. Glavna veža, od koder je dostop v vse važnejše prostore, v dvorane; uporablja se v odmorih za sprehajališče, za večja zborovanja in razstave, saj je to največji pokriti prostor v Trbovljah (sprejme okrog 2000 ljudi).

3. Leva stranska dvorana je grajena za predavalnico s 100 sedeži in s nekaj stojišči, s projekcijsko mavčno ploščo na prednji steni in s potrebnimi ogrevalnimi instalacijami. V dvorani bodo lahko tudi manjša zborovanja ali celo manjši koncertni nastopi. Od kino dvorane jo ločita dva opečna zidova in vrata, ki ne propuščajo zvoka.

4. Kino in koncertna dvorana ima 500 preklopnih normalnih in priklonih sedežev, lesenih foteljev. Tla v parterju so deloma nagnjena. Lož in balkonov ni. Za koncertne nastope je zgrajen v srednjem delu dvorane podium za večje zборе in orkestre. Za nastopajoče je poseben vhod iz upravnega dela zgradbe. Dvorana ima raven strop, obodne stene pa so obdane z lesenimi letvami. K dvorani sodi še kinooperaterska kabina z ustreznimi prostori. Dvorana ima poseben širok izhod na glavno cesto. Ob izhodu so nameščene sanitarije.

5. Gledališča dvorana ima v celoti nagnjen parter s 465 tapetiranimi sedeži in 100 stojišči ob zadnji steni. Dvorana ima obliko školjke in obešen lesen strop elipsaste oblike z odprtini za vpihavanje svežega zraka in svetlobna telesa. Orkestrski prostor je grajen za 40 godbenikov in ima dohod ob krožnem odru iz zadnjega vhoda. Iz dvorane je zasilni izhod ob potoku. Proti zunanjim šumom je dvorana zavarovana z vrati, ki ne propuščajo zvoka.

6. Gledališki oder ima vrtljivo krožno ploščo, horizont, odrski mostiček in galerije, železen zastor in 16 potegov. Za odrom in ob njem je precej prostora za odlaganje in pripravo kulis; tu je še dovozna rampa. Oder je opremljen s potrebnim številom svetlobnih teles in z ostalimi instalacijami. Po opremi in funkcionalnosti ustreza sodobnim zahtevam režije in odrske tehnike, ker je scene mogoče hitro menjavati. Prostorninske razmere omogočajo uprizoritve centralnih gledališč, t. j. Opere in Drame v umetniško in inscenacijsko neokrnjenih izvedbah.

7. Desna stranska dvorana je enaka levi. Zgrajena je za kadirnico in opremljena le s posebnim številom klopi. Tu bo lahko tudi vadbeni prostor za pevce in orkester. Glavna vrata ne propuščajo zvoka.

8. Upravni del zgradbe ima tri nadstropja. V spodnjem je poleg stanovanja za hišnika tudi več prostorov za delavnice, vendar se bodo ti prostori lahko uporabljali tudi v druge namene (društvene sobe). Srednje nadstropje je organsko povezano z odrom, zato bo predvsem namenjeno gledališču. Poleg obveznih sanitarij so tu večje in manjše sobe, namenjene gledališkemu kolektivu: režiserjem, pevcem in igralcem. Tu so tudi prostori za pisarno, arhiv in shrambo instrumentov. V zgornjem nadstropju bodo poleg upravne pisarne tudi prostori za druge sekcije in društva.

9. Kletni prostori so večinoma izkoriščeni za kotlarno s skladiščem kuriva, za klimatske komore, cevovode in zračne kanale ter za druge instalacije. Manjše neizkoriščene prostore bo mogoče uporabiti za skladišča. Ob potoku pod desno stransko dvorano je instalirana transformatorska postaja za potrebe Doma in bližnje okolice, v podaljšku pa je pod prostorom za odrom večja soba, primerna za manjši pevski zbor. Gostinskih prostorov, razen okrepevalnice, ki bo odprta le ob predstavah, v Domu ni. Reprezentativnost in ugled kulturne ustanove se namreč ne skladata z gostilniškim obratovanjem.

Vsi prostori Doma se ogrevajo s centralno kurjavo v kombinirani izvedbi s klimatskimi instalacijami. Manjši prostori, predvsem v upravnem delu zgradbe so ogrevani z radiatorji, medtem ko večje prostore ogrevajo in ohlajajo ter zračijo klimatske naprave. Opravljati se dajo ročno ali s posebnimi avtomati.

V tem sestavku so opisani le najvažnejši prostori novega Delavskega doma, njih funkcija, delovanje in prostornina. Njihovo uporabnost bomo znali ceniti šele potem, ko bo dom odprt in ko bo začel služiti svojemu namenu. Udobnost in lepota novega Doma nam bo posebno jasna, če jo bomo primerjali z razmerami v starem Delavskem domu. Tedaj pa bo marsikdo vzkliknil: hvala vsem!

Mirko Ranzinger



Zakonov dramaturgije ni

Iz odličnega nemškega strokovnega lista *Theater und Zeit* (Gledališče in čas) povzemamo zanimivi in živahno polemično pisani članek *Wolfganga Dreosa*, zagovornika novih smeri v umetnosti pisanja dram. Članek je nastal kot polemika zoper Maxa Christiana Feilerja, temperamentnega zagovornika tradicionalnih oblik in nazorov — vendar je zanimiv in poučen tudi sam po sebi, kot svojstvena in živahna izpoved sodobnih pogledov. Iz imenovanega lista smo že večkrat in tudi še večkrat bomo posredovali našim bralcem zanimive sodobne poglede na gledališko delo, tako kot iz čikaškega »Theatre Arts« in iz drugih listov, ki jih redno dobivamo v zamenjavo za CGL.

Zakonov dramaturgije ni — govorimo lahko kvečjemu o zgodovini dramaturgije. Ali je ta trditev resnična? Mar si niso prizadevali celi rodovi estetov, kritikov, dramaturgov, da bi odkrili in utrdili pravila dramske oblike in dramatične učinkovitosti? Nihče ne taji in ne more tajiti, da so nešteti pisatelji od filozofa Aristotela do pedanta Dramatika zapisali mnogo razumnih, neizpodbitnih, pametnih predpisov, takšnih, da bi se poet le moral po njih ravnati, pa bi že mogel in moral izzvati veselo odbravanje in klice pred zaveso.

V vseh viharjih preizkušen intendant nekega dvornega gledališča je rekel mlademu avtorju: »Če le kdaj s krepko roko izoblikujete napeto dramatično snov, vam uspeh ne bo izostal.« Tako preprosto je to — peta snov, krepka roka, malo oblikovanja — in že se jamejo pritakati tantieme v listnico. Prosim, kar poskusite, kako lahko se je naučiti tistih nekaj aksiomov. Kar kmalu bo drama na direktorjevi mizi — in še nekaj tednov kasneje se bodo že junaki sukali po deskah. Drama je izdelana po vseh pravilih umetnosti, prireditev je docela varna, brez skrbi... a ko se bo zavesa po tretjem, četrtem, petem dejanju prizanesljivo in sočutno zgrnila nad zadnjim prizorom, bo zvenela v dvorani samo še pogrebna muzika žvižganja in sikanja.

Kritik se oglasi v časnikih kot posmrtni govornik in niti najprizanesljivejši abonent ne bo več plačal prebitega božjaka za sedež v parke-tu. Naj si še tako zvesto in marljivo sledil navodilom vseh paragrafov v debelem priročniku: poraza ti to ni moglo prihraniti. Vsa čast paragrafom. Toda nikar ne pozabimo na Lessingovo modrost: *Samo eno merilo poznam, da po njem presojam gledališko igro: to je predstava. Niti svojemju občutju niti kritiki ne zaupam drugače kot pred odprtim odrom.* In konec koncev: to je dejal kritični dramaturg, ki je posvetil cela desetletja prizadevanju, da bi odkril, preučil in preiskal pravila pisanja.

Kadar slišim, da kdo govori o problemih dramaturgije, me obide afazija; od same skepe obmolknem. Genij se ne ravna po pravilih, kvečjemu ustvarja jih. In včasih je celo že sam talent v tem smislu ustvarjalen. Mar smo v zadnjih desetletjih doživeli en sam velik uspeh, da si ga vsakokratni avtor ni priboril na silo in proti policijskim predpisom doktrinarjev? Mogoče jih je bilo nekaj — a literarno pomembni gotovo niso bili. Strindbergova *Sanjska igra*, ta v vseh ozirih (tudi scensko) difuzna realizacija poetovih prividov in prisluhov, je bila po občem mišljenju neuprizorljiva: potem pa se je Rudof Bernauer leta 1916 proslavil s svojo uprizoritvijo. O Hauptmannovem *Florianu Geyerju* so celo razumni opazovalci trdili, da ni dramatičen: pri tem so pozabili na *Götza Berlichinškega*, dasi je v notranji obliki prav tako epski. Zato

je moral Hauptmann najprej doživeti polom, šele potem se je mogel skozi megle šolmašterskih doktrin in dogem zasvitati spomin na čudovito, čudotvorno nezakovitost, na zmagovite improvizacije in hipne domisleke gledališke umetnosti. Čehovski strokovnjaki se boje, da bi izgubili trajno veljavo svojega varno naloženega izobrazbenega kapitala, in govorijo o »grozečem godrnjanju večnih upornikov vseh starosti«. A kakšno bi bilo gledališče tega sveta, če ne bi bilo neutrudnih in



Fabrijev »Zapeljivec« v režiji Eda Verdona (drama SNG Maribor, jeseni 1956); Edo Verdonik in Majda Gorinškova (Alina).

neutrjenih revolucionarjev in reformatorjev? Spremenilo bi se v seminar z razdeljenimi vlogami, v muzej polnočnih strahov. Gledališče je umetnost predstavljanja in sočasnega ponazarjanja, zato terja, da bodi človek te umetnosti fudi sam sočasen, sodoben, sedanji, da spoštuj tradicijo in doživljalj svoj današnji dan.

Togost in topost sta brez konca in brez začetka. V letu 1753 je zapisa! Mylius o *Romeu in Juliji* le-ta značilni stavek: *O tej, po obliki in snovi vsekakor zelo nepravilni in pomanjkljivi, a zabavni žaloigri so v naših krajih docela resno mislili, da je pravcata poštena tragedija.* Zgodovina drame je zgodovina revolucij in uporov, vstaj in razdejanj, samovolje in napredka. Aristofan je zasmehoval Evripida, ker se je odrekel velikim vzornikom, ker je s subjektivnimi prvinami razkrojil utrjeno obliko in ker je v mitos prenesel poglede svojega časa. Nietzsche je odgovoril na ta očitek najbolj jasno: Evripid je postavil na oder gledalca. To je bilo na samem začetku — a še vedno moramo slišati zaskrbljene pomisleke, kadar koli se oglasio vsakdanji ljudje, slabiči, strahopetci, ničimrniki, pohlepneži, pohabljenjci, grduni in polovičarski junaki, da bi uveljavili svoje pravice, da bi jim priznali življenje v luči reflektorjev.

Gradbenik Solness, voznik Henschel, Osvald Alving, trgovski potnik Loman — to niso dramatični liki, trdijo literarni monarhisti in še vedno žalujejo, ker ni več tirad in akcij davno splesnelih kraljev. Ti mislijo, da so krone in ornat in prestoli edini dovoljeni tragični rekviziti. Že lahko, da imenovani gospodje in mnogi njihovi vrstniki

niso tragični — vsaj ne v smislu klasičnih definicij. Toda — mar mora biti kralj edina legitimna zasedba tragedija že samo zato, ker je mogočen, bogat in oblasten? Ne, to je lojalnost prehudih izmer. *Usoda kralja je hkrati tudi usoda institucije in ljudstva*. Je? Lahko je — a ne mora biti. Zgodovina in poezija sta dva para čevljev. Tudi tu velja Lessingov izrek: *Poet je gospodar zgodovine*. Mešetarji dramskih snovi nikdar ne bodo razumeli, kakšen je razloček med zgodbo in dejanjem, med pomenom in vsebino pesnitve.

Ne bom zamolčal tega: meni se zdi nenadni polom kralja Faruka z vsem dodatnim ponočevanjem vred znatno manj tragičen kot — recimo — smrt zdravnika rentgenologa ali atomskega učenjaka, če sta se žrtvovala poklicu ob eksperimentu za koristi človeštva, manj tragična kot samomorilska žrtev kake pometarice, branjevke, uradniške vdove, ki hoče rešiti svojega otroka. To so novejši pogledi na stvar — a vendar ne tako zelo novi, kot bi marsikdo mislil. Premena, obnova, prevrednotenje — gledališče jim je vedno znova prepuščeno, vedno znova jih mora tudi samo izzvati. Shakespeare je neugnano divjal skozi svet in prek desak velikega odra sveta: Voltaire ga je zato psoval, češ da je pijan divjak. Kar se tega tiče, se z imenovanim — sicer zelo duhovitim — gospodom ne moremo povsem strinjati. Gottsched je obsojal pesniško fantazijo, češ da je sovražnica reda, tistega reda, ki vselej varuje človeški blagor in daruje blagoslove. A že njegovi švicarski nasprotniki so izvajali pravila iz same pesnikove osebnosti. Ne, da bi bilo treba, kot so počenjali pripadniki Sturm und Dranga, spremeniti



Fabbrijev »Zapeljivec« v režiji Eda Verdonika (drama SNG Maribor, jeseni 1956): Edo Verdonik in Angela Jenčič-Jankova (Vilma)

v novo načelo prav samo nezakonitost, jo pobožanstviti in znova dogmatizirati. Ne. A vendar: koliko pretresljivih emanacij, koliko strastnih, pretresljivih učinkov je izzvala navidezna samovolja, protest zoper nasilje, ki so ga bili razglasili kot nedotakljivo svetinjo!

In kaj je bilo potlej? Goethe, Schiller, Kleist, Büchner, Grabbe, Hebbel, Ibsen, Strindberg, Wedekind so doživljali nerazumevanje, grajo, odpor, ker so izražali nove vsebine z novimi oblikami. Drama o no-

vembru *Nočno bobnanje* in tisti izraz mladostniško obupane terjatve *Zunaj pred vrati* — sta in ostaneta slej ko prej vznemirljivi podobi situacije, pretresljivi pričevanji o svojem času — pa naj še toliko vnamarjata vso dramaturško šolsko učenost. In v Shakespeareovi *Zimski pravljici* (recimo še to, da doprinesemo svojo besedico k pogovarjanju o tako imenovanem »epskem gledališču«) je postal dramatična snov sam Čas (Kronos), ta prvotni element epike: sredi igre nastopi Čas kot korus in reče:

*Nikar mi v zlo ne štejte, prosim vas,
da šestnajst let viharno preletim
in vmesno brezno kar v temi pustim;
saj moja sila zakone vse maje
in v hipu ustvarja, zvrča običaje.
Kar sem, sem bil, ko vstal je stari red,
enak, ko novi vzniknil je na svet,
ker pri obeh sem rojstvu priča bil...*

Kot vidimo, je možno tudi to. Kje so, kje so tisti biki, ki se zaletujejo v Brechtove rdeče ponjave?

Čisto navadno domišljavo ciganstvo je to, če se kdo loti pisanja gledališke igre zgolj zato, ker bi rad povedal, kar misli. (»Es ist eine



Fabbrijev »Zapeljivec« v režiji Eda Verdonika (drama SNG Maribor, jeseni 1956); Edo Verdonik in Polona Blaževa (Katarina).

Hochstaplerei, ein Theaterstück zu schreiben, nur weil man sagen will, was man denkt.«) Jasna beseda, ni kaj reči. In komu je bila namenjena? Avtorju *Modrega Natana*, tistemu, ki je moral zloglasnemu nadpastorju Johannu Melchiorju Goezeju, temu pravzoru vseh gorečnikov, sam razlagati tole: *Mar sme gledališki pisatelj pridigati? Moj odgovor na to vprašanje: zakaj ne, če hoče.* Pridiga o toleranci, o strpnosti, ki jo pove modrec Natan — ta sodi v tisto znamenito poglavje o aktualni drami, ki bi ga nazadnjaki hoteli izbrisati iz knjig. *Saj umetnost ni zato ustvarjena, da bi ljudi moralno vzpodbujala in jim boljšala življenjske prilike!* tako veli stroga sodba. Toda *Ifigenijo* je Goethe spesnil, čeravno so stavkali nogavičarji v Apoldi, in glas »čiste človečnosti« odmeva skozi stoletja: kdor mu je znal prisluhniti, ta je postal »bolj moralen« — pa če bi bilo mnogo takih, bi se bile tudi »izboljšale življenjske prilike«, nemara celo za tiste nogavičarje.

Gledališče vsega sveta pozna samo aktualne drame. Drugačnih ni. Pomenki brez normativnega pomena in učenjaške muhe — obojim je značilno, da so le muzealna snov, tuja svojemu času. Že ob rojstvu

sodijo v zgodovino. Celo kadar dramatik oblači svoje osebe v najbolj odmaknjene historične kostume, je možen in predstavljen samo v zvezi s svojim časom. Evripidove *Trojanke*, Shakespearov *Julij Cezar* in *Hamlet*, Schillerjevi *Razbojniki* — to so bile in tudi še so aktualne drame. Aktualne v času, ki jih je rodil. In tudi v vsaki novi sedanjosti, če je le voljna in zmožna, da razbira iz brezčasne vsebine, v časovno vezani gesti besedo, namen in smisel, ki so vsekdar živi, učinkoviti, vžigalni in vznemirljivi. Lahko da gre za politiko, lahko za filozofijo, za vzvišeno človeško dostojanstvo ali za skromno človeško usodo. Kdor sam sebe na odru ne spozna, kdor ne čuti, da je prizadet, da mu dogajanje na odru izziva nedvoumno izpoved: ta zapusti gledališče kot mizo s postanimi ostanki slabih jedi.

Klic, da je potrebna aktualna drama — ni nastal šele danes in tudi ne včeraj. Ta klic ni nič mlajši kot sama gledališka umetnost. Nasprotniki so psovali aktualno dramo z nazivom »tendenčna igra«. To, da tendenca sama še ni dovolj za nastanek drame, to novico so zadnje čase menda že skoraj vsi izvedeli. Manj znano pa je, da je ni drame brez tendence. Gledališka umetnost, ki se odmika svojemu času — tej umetnosti ni treba, da bi si šele sama podpisala smrtno obsodbo, ker brez nje umira zaradi svoje protinaravnosti.

(Konec v 10. številki)



Vestnik

OB SMRTI PREDSEDNIKA ZVEZNE LJUDSKE SKUPŠČINE MOŠE PIJADA je priredila osnovna organizacija ZKS v Celjskem gledališču komemoracijo v zvezi s svojo javno letno konferenco 17. 3. 1957; uprava in kolektiv CG pa sta odposlala te štiri sožalne brzojavke:

Predsedniku republike Josipu Brozu Titu Beograd. — Ob smrti Vašega velikega sodelavca, junaškega delavca za socialistično bodočnost naše domovine in prizadevnega iskalca novih duhovnih vrednot marksistične misli Vam izreka, tovariš predsednik, globoko sožalje in iskreno sočustvovanje delovni kolektiv Mestnega gledališča v Celju.

Lidija Šentjurčeva Zvezna ljudska skupščina Beograd. — Ob smrti predsednika skupščine, velikega in herojskega socialističnega delavca Moše Pijada se pridružuje obče ljudskemu žalovanju vsega jugoslovanskega prebivalstva tudi delovni kolektiv Mestnega gledališča v Celju.

Centralnemu komiteju ZKJ Beograd. — Velikemu sinu delovnega ljudstva Jugoslavije in vnetemu iskalcu novih vrednot marksistične kulturne misli, pospeševalcu napredne, socialistične in jugoslovanske umetnosti posveča delovni kolektiv Celjskega gledališča neugasen spomin in izreka sožalje vsem njegovim najbližjim sodelavcem kolektiv in uprava Mestnega gledališča v Celju.

Lepa Pijade Beograd. — Globoko pretreseni ob prezgodnji smrti Vašega življenjskega tovariša, zvestega sinu naše revolucije in neutrudnega bojevnika za napredek socialistične kulturne misli v Jugoslaviji — Vam izrekamo globoko sožalje in Vam obljubljam, da pokojnika nikdar ne bomo pozabili. Kolektiv in uprava Mestnega gledališča v Celju.

DELOVNA NAPOVED. — Gledališka družina pripravlja pod režiserskim vodstvom Janeza Vrhunca iz Ljubljane (AIU) uprizoritev kmečke drame Prežihovega Voranca *Pernjakovi*. To bo šele druga poklicna uprizoritev te edine — v zapuščini nedokončane — drame velikega slovenskega pripovednika. V osrednjih vlogah nastopata Albin Penko kot stari Pernjak in Marija Goršičeva kot gluhonema sirota (terba) Lena. Idejne osnutke scene je pripravil — prvič kot gost na našem odru — ugledni slovenski arhitekt prof. ing. Boris Kobe. Premiera bo predvidoma v sredo, dne 17. aprila.

CELJSKI GLEDALISKI LIST — Izbaja za vsako premiero. Delovno leto 1956-57, enajsti letnik, deveta številka. Obseg poldrugo tiskovno polo, naklada tisoč izvodov. Lastnik in izdajatelj Mestno gledališče, predstavnik mr. ph. Fedor Gradišnik, urednik Herbert Grün. tisk Celjske tiskarne; vsi v Celju.

CENA 20 DIN



Emajlirano
kuhinjsko posodo
znamke
„dva leva“
nudi v odlični
kvaliteti

Tovarna emajlirane posode • Celje

Tovarna tehtnic, Celje

TELEFON 21-41

izdeluje naslednje vrste tehtnic:

vagonske, vagonetske, mostne, avtomatske skladiščne, avtomatske za tehtanje žita, avtomatske za polnjenje vreč, avtomatske na transportnem traku, mlekarske tehtnice, tehtnice za tehtanje živine, decimalne, namizne in balančne. — Kot najnovejši proizvod je izdelava tehtnic za žerjave in tehtnic za doziranje. Izdelava kvalitetna