

ljanski uršulinski cerkvi. Manjkal je Frančišek Karel Remb, manjkali so nekateri sicer še anonimni, pa dovolj kvalitetni mojstri iz okolice Ptuja, pri katerih bi bilo zlasti mikavno ugotoviti opus slikarjev iz družine Pachmayer. Pač pa so pomenile pravo bogastvo številne oltarne skice, ki so se ohranile po raznih podobarskih delavnicah, zlasti v Layerjevi; skupaj z drobno grafiko podobic in knjižnih oprem so lepo dopolnjevale razstavo. Posebno doživetje pa je pomenila zakladnica baročnih cerkvenih vezenin in liturgičnih posod, ob katerih mi je žal, da ni bila ugotovljena delavniška provenienca in da izbor ni zajel del z izpričanim lokalnim avtorstvom, kakor n. pr. ob mariborskih zlatarjih Johannesu Reimanu, Josephu Antonu Zeklu in drugih.

Razstava, ki je terjala v pripravljalnem delu mnogo truda, je torej svoje poslanstvo lepo izpolnila, čeprav ni mogla ustreči vsem željam, ki so se nam porodile po čisto znanstveni, umetnostnozgodovinski strani. Obiskovalec je ob njej doživel raznoličnost in bogastvo naše baročne preteklosti, čeprav so bili eksponati iztrgani iz življenjskega ambienta, s čimer jim je bil seveda okrnjen njih celostni izraz. Po svojem izboru je zajela predvsem zrelo baročno obdobje 18. stoletja in njegov prehod v ljudsko obarvano podobarsko umetnost 19. stoletja, ob strani pa je pustila mnogo bolj problematične začetke našega baroka in njegovo prvo zorenje v 17. stoletju. Upajmo, da se razstava umetnosti 17. stoletja, ki je že dolgo naš veliki desiderat, ne bo odmaknila v preveč oddaljeno prihodnost.

Emilijan Cevc

## GLEDALIŠČE

### CELJSKA GLEDALIŠKA SEZONA 1960/61

Celjsko poklicno gledališče je stopilo s preteklo sezono v drugo desetletje. Preden jo je v drugi polovici oktobra 1960 uradno odprlo z Brechtovo dramo *Galileo Galilei*, je v septembru in prvi polovici oktobra imelo za seboj že 19 predstav, s katerimi je gostovalo po celjskem okraju in po Dolenjskem, največ s Sylvanusovo dramo *Korczak in otroci* iz prejšnje sezone.

Prvi Brecht celjskih gledališčnikov! Marsikdo je šel strahoma na premiero, snov sama, senzacionalno zabeljena, je vendarle težka, večjemu delu občinstva tuja, Brecht sam z vso svojo dramaturgijo za tako maloštevilen ansambel pa res visok cilj na poti k popolnosti igre in režije. Poleg tega smo v Celju v zadnjih letih imeli priložnost videti dva dovršena Brechta: V *Dobrem človeku iz Sečuana* nas je z bleščečo igro osvojila Olivera Markovič, pa tudi Tovornikov Puntila v izvedbi mariborskega gledališča nam je ostal v spominu kot močna odrska stvaritev.

Jeršinov Galileo Galilei je nedvomno največja vloga tega igralca. S študijem in z igralsko intuicijo je zgodovinsko osebnost učlovečil s tolikšno silo, da je prepričevala, ogrevala, živela in delala tako, kot da ne more biti drugače. Kreacija je od začetka do konca razodevala izredno igralsko moč, nič ni zvenelo neprirodno, neizrazito in nepristno, Jeršin nam je dal substanco Brechtove igre, vse drugo je bil življenjski okvir akcidentalnega značaja. Za nekatere poznavalce Brechtove dramaturgije je bil kar premalo brechtovski, preveč celovit v smislu klasične dramaturgije.

Režiser Gombač je bil za Brechta skrbno pripravljen in štejemo njegovo režijo *Galilea Galileia* med najboljše dosežke celjskega gledališča zaradi njene natančnosti in pretehtanosti. Morebiti je bilo predstavi v korist, če je od igralcev zahteval, naj kljub Brechtu obdrže nekaj izvenbrechtovskih igralskih elementov. To ali ono potezo v montaži bi morda lahko izboljšal, upoštevati pa moramo tudi skromna sredstva in še to, kaj je Gombač naredil s pomočjo amaterskih solistov in statistov. S tem je odprl pravzaprav novo pot celjskemu gledališkemu delovanju. Gombač je s predstavo dokazal, da so celjske gledališke moči kos tudi tisti vrsti gledaliških problemov, ki terjajo veliko število igralcev.

Nadobudni inavguraciji sezone je sledila manj pomembna komedija, ki jo je po Mihalkovu priredil in sam režiral režiser Andrej Hieng. Žel je ustreči ljubiteljem nezahtevne gledališke zabave, zadržal izvorno zgodbo, v dialogu in epizodah pa skušal ustvariti domačo atmosfero. Ljudje, ki jih je oblikoval, naj bi bili naši mladi ljudje, ki niso izgubili nadiha prisrčne naivnosti, čistosti v medsebojnih odnosih in resnosti v temeljnih zadevah srca. Hieng je posegel po hladnih barvah, po manj značilnih črtah, vendar je publiki le omogočil veder večer. Pri tej nameri ga je izdatno podprl Volodja Peer, ki ni prvič pokazal, da ima precejšen register za okrogle, komične igralske podobe. Peer je dal s svojo igro nekaj, kar ustreza živim podobam, medtem ko je bilo v drugih vlogah nekaj neprirodnih potez, ki so slabile »vis comica«. Sproščena prirodnost, lahkotnost, apriorna vedrina in seveda tekst, ki *omne tulit punctum*, to so pogoji za efektno lahko komedijo, ki naj bi nam jo dala zgodba o modernih Robinzonih in dekletih v modernem ciganišču — campingu. Tudi kvaliteta te vrste ima svoje poslanstvo, toda biti mora res kvaliteta. Če ni, gre čez oder brez posebnega vtisa.

Sledila je mladinska igra Stuarta Graya *Lepota in zver*, ki jo je režiral domačin Juro Kislinger. Tako igro kot režijo je kritika ugodno ocenila, čeprav delo ni naletelo na zadovoljiv sprejem.

Tudi naslednja predstava je bila lažjega značaja — Stevensov *Zakonski vrtiljak*, nekaj povprečne resničnosti, mikavno oblikovane, s psihoanalizo presvetljene, spretno in okusno postavljene. Režiral je gost Mirč Kragelj in dal stvari zelo lepo odrsko podobo. Janez Škof je igral svetovljana Paula Delvillea, človeka iz najvišjih znanstvenih krogov, in naredil iz njega prijetno domačega zastopnika tako imenovanih boljših krogov. Paul Delville je pri Abrahamovih letih dejan na hudo, ne neobičajno preizkušnjo in jo pred nami brez histeričnih izbruhov dostojanstveno prebije, kar ni tako težko, ker se sproti analizira in parafrazira na rampi. Ta ameriška psihoanaliza je menda res postala potrošno blago, a videti je, da nam leži in da utegne biti vir neugnane komike. Škof se je izkazal posebno kot predavatelj na rampi, a tudi na vrtilnem odru je bil njegov humor neubranljiv. Igro lahko štejemo med umetniško močnejše stvaritve v pretekli sezoni, čeprav bi s stališča repertoarske usmerjenosti v tem času pričakovali na odru tehtnejše delo.

Takoj za *Zakonskim vrtiljakom* je sledila premiera drame Eugena O'Neilla *Pesniška duša*. Vodstvo gledališča jo je preneslo v Konjice, da bi s tem poudarilo svojo kulturno politiko. Premiera v Celju je zato imela morda nekaj manj premierske publike, morda je predstavi manjkalo tudi nekaj tiste živčne zajezitve, ki jo vsebuje stvariteljska trema in vzhičenje ob pričakovanju absolutne novosti. Naslovno vlogo je igral Jeršin. Njegov Cornelius Melody ni samo zapit irski krčmar, ki ne more pozabiti, da je bil nekoč velik vojščak — major, odli-

kovan pri Talveri. Jeršin je oblikoval osebnost, v kateri živi in se tragično razplete občečloveški problem: V slehernem človeku je polno želja in utvar, ki jim je treba striči peruti, da z nevarnih višin varno aterirajo v pusto vsakdanjost in se stisnejo v vsesplošni življenjski kompromis. Melody je sicer posebnejš, a kljub temu povprečen, prerezna slika človeške nebogljenosti, ki se zateka k starim »zlatim časom« in se postavlja v lepšo luč, kot je treba, ki rad posluša sladkanje, rad sprejema žrtve, težko pa jih posveča drugim. Jeršin ga je oblikoval brez ponarejenega romantizma in patosa, presunljivo človeškega, realistično bednega z vsemi težkimi, mučnimi, na prvi videz neverjetnimi prehodi in okreti, izbruhii in spet vsakdanjim konverzacijskim tonom, živčnostjo in navideznim mirom.

Velik delež je dala tudi Angelca Hlebčetova kot Melodyjeva žena Nora. Oblikovala je žensko osebnost, ki ne živi sama zase, ampak je zrasla z Melodyjevimi utvarami, s tistim, kar v igri umre oziroma naj bi odmrlo z majorjem Melodyjem. V njenem liku je mnogo dramatskega mika, v tej skoro metafizični zvestobi in vdanosti fantastu, ki je objektivno ena sama muka in breme. Hlebčetova je svojo vlogo oblikovala z intenzivno psihološko poglobljeno igro s skrajno skopim zunanjim izrazom, živo nasprotje Jeršinove igre.

Tudi druge vloge so bile dobro odigrane in so poskrbele za realistično draperijo nerealistično osnovane, a vendar neusmiljeno realno učinkujoče scene Svete Jovanoviča. Hiengovi režiji moramo priznati veliko intenzivnost in smisel za oblikovanje oseb — njihova ideja pa je spregovorila sama brez poudarkov, pridigarških elementov in ozira za paraboličnost značajev.

Kmalu za to veliko ameriško dramatsko zgodbo svetovno znanega pisatelja je stopil na celjski oder Štefan Kališnik s svojim delom *Ozka špranja za sonce*, ki je bilo leta 1960 nagrajeno z drugo nagrado izmed 34 dramskih del, ki jih je žirija dobila v presojo. Prvencu je dal odrsko podobo Jože Tiran. Njegovi režiji ni ušlo nič, kar je v delu učinkovitega, kar naj človeka prevzame in pretrese. Taka je bila igra, tak je bil splet razburljivih dogodkov, ki se v drami zgoste v zadnjih dveh dejanjih. Navajeni smo že, da gremo gledat domača dela s posebnim veseljem, pa tudi s posebno skrbjo in celo s strahom. Z veseljem zato, ker se nam zdi, da je dramaturgija še vedno veljavno potrdilo naše polne in polnopravne duhovne in tvarne eksistence, s skrbjo in s strahom pa zato, ker smo hote ali nehote pod vplivom dejstva, da naša dramatika ne predstavlja ravno velikega, raznovrstnega, krepkega umetniškega organizma. Ker po navadi merimo po Cankarju ali po tujih velikih vzorih, se vprašujemo, ali bo dandanašnji dramatik napisal nekaj za današnjo rabo ali pa bomo gledali nekaj, kar je po snovi in ideji usmerjeno »ven iz zgodovine, stran od resnice«.

V Kališnikovi drami nastopajo štiri osebe, kakor avtor sam pravi, malo na silo povezane z usodnimi nitmi. Poglavitna oseba je Metod, kontrolor, ki se ne zna ali pa noče »obesiti življenju za vime«, ampak se bori za resnico in pravico, za neke »nadčasovne« vrednote. Ker je pač tak, se on in njegova žena tiščita v kleti, kamor posveti sonce le skozi ozko špranjo. Na soncu pa se krijeta krivica in zlo, poosebljena v Žumru. Ta moralna shema je idejna osnova drame, na tej osnovi se zavozlajo in razpletajo nasprotja med Metodom, ki ga je oživljal Jože Pristov, in Žumrom, ki ga je igral Eržen. V navzkrižje značajev in usod sta potegnjeni dve ženski, Metodova žena v kreaciji Marjance Krošlove, in Marija, ki jo je igrala Marija Goršičeva. Kališnik nam je hotel z Metodom dati bojevitega načelnega človeka in prav zato boleznega, razdražljivega, težko prizadetega, vendar nimamo vtisa, da stoji in dela pred nami laže ali teže

ozdravljiv psihopat, zdi se, da bo vse spet dobro, če pridejo nekoč na sonce, on, Heda in otrok. Malo je sicer upanja, špranja za sonce je zelo ozka, tako se zateka avtor k vabljeni, zapeljivi simboliki. Metodova pijanost, svet, ki mu v pijanosti vre iz podzavesti, kar je v njem nekako otrpnilo, njegova zmota ali bolje njegova socialna bolečina, vse je še nekam prirodno, imamo vtis, da je napisano z vročo željo, napisati nekaj živega, iztrgati življenju sicer enkratno podobo, ki pa bo vendarle taka, da bo z njo oživila neka splošna resnica. Pristov je s svojim likom skušal ostati realističen, v mejah nekega igralskega verizma, brez govorniške vznesenosti. Ko vzplamti zoper Žumra, čutimo, kako nam pisatelj z njim odkriva svoj pogled na življenje, pogled skozi posebnost svojega rodu, stisnjenege med globoke gozdove kamniške korporacije, barutano in fabrike, ki sesajo energijo že nekaj desetletij iz belih voda Kamniške Bistrice in raznih Mlinšč. »Za socializem je bil, že preden se je rodil.« To more razumeti samo tisti, ki na lastni koži čuti proletarski socialni izvor. Iz osebne zgodovine Metodove raste vloga, ki naj bi jo zaradi svojega rodu v družbi igral. V tem mikrosociološkem razglabljanju je nekaj prvobitnega in za osnovo dramatskega konflikta primernege, čeprav je morda avtorja zavedlo, da je socializem zamenjal s socialnim usmiljenjem. Za moj del mi je bil Pristov s svojo preprosto igro všeč, prepričal me je o dramskem smislu Metoda Goloba, čeprav mi razplet dogodkov ni povedal, ali bo Metod zares zmagal. Na kopito družbe pa se brez pomislekov nategne Metodov protiigralec Žumer. Njegov socialni izvor je tak, da socializma »od materinega mleka ven« ne more razumeti, to pa ga ne ovira, da bi ne znal poiskati korita, ki mu ga družba v svoji življenjski širini nudi. Malomeščanski lov za profitom in lagodnim življenjem mu je nezmotljiv kompas tedaj, ko se zrine v dobro službo, in tedaj, ko ponudi svoje moči celo za ideološko vzgojo delavskih množic. V nečem je podoben Metodu. Tudi on se obrača v življenju po svojem rodu, dobro mu je šlo po očetu in materi prej, sesc pa je pravočasno zagrabil tudi po revoluciji, ki bi ga po svoji etiki in morali ne smela spustiti k taki družbeni vlogi. Ne vem, ali je v tej podobnosti med Metodovo in Žumrovo usodo vera v nekako predestinacijo po kmečki prislovcu: Revez ostane revež, ali pa se je ta misel rodila iz prakse. Vsekakor nam praksa ne bi mogla pojasniti, če se k njej zato vrača, da bi jo pojasnila. Toda pustimo to! Dramatik izbiraj snov iz življenja in jo obravnavaj tako, da bo igralec predstavljal kos življenja ali pa vsaj izpolnjeno podobo gledalčevih želja. Ali Žumer res predstavlja prerezno podobo naših vodilnih kadrov v gospodarstvu, se bo vprašal ta in oni gledalec? Ali se v družbeni normali, to je, na soncu res grejejo samo krivica, podlost in zloba? To je res mikrosociološko vprašanje, na katerega je pisatelj odgovoril tako, da ni nobenega dvoma. Žumer ni samo dandanašnji mali Casanova, je don Juan, ki ne prejme svoje kazni niti za poniglavo lumparijo, ki jo zagreši nad Marijo. Dramatik ga je obložil z vsemi naglavnimi grehi, plačilo za vse hudo pa je kvečjemu v tem, da molče in brez vračila sprejme zaušnico od Metoda, da izjeclja neko skromno izpoved o svoji človeški revščini in da molče poslušaj zaključno Metodovo grožnjo, češ tudi zate se bo našla šiba. To poniglavo, malce animalično bonvivantsko in avanturistično osebnost je z zoprnimi potezami podal Janez Eržen tako, da se ves čas vprašujemo, zakaj take stvari počenja. Zakaj muči Marijo, od kod tolikšna zloba, brezobzirnost, surovost, pokvarjenost? Če hoče živeti, ali je to tisto »uresničenje«, o katerem se zadnja leta toliko govori? Vzročno povezavo z dogajanjem v trikotniku Metod — Heda — Žumer je pisatelj psihološko ute-

meljil in s tem na Žumrovo osebo vrgel še več temne barve. Ali je v Žumru sploh kaj dobrega? Ali je v drami razvidno, da z vsem početjem sploh kaj tvega? Ali je vsa protiigra v poštem kontrolorju, ki ne najde poti iz kletne plesnobe? Ali ni drugih sil, ki bi terjale moralno očiščenje, če ne drugače, vsaj kot nauk za gledalca, da se je moral odločiti za eno ali za drugo stran? Kdo ima prav? Katera stran je ali vsaj mora biti uspešna? Ali velja človeška, po avtorjevo »nadčasovna« pravica ali nekakšna politika s svojo personalno taktiko, s katero si zagotavlja privržence in pristaše? Cela vrsta vprašanj, ki zgrme na človeka predvsem v obeh zadnjih dejanjih, medtem ko se v prvih dveh zgodbah nekam vleče, da bi tem večji vtisk naredilo zunanje okolje in vzdušje.

Inscenacija je sledila veristični koncepciji igre in režije v skladu s pisateljevim prizadevanjem, da se osebe postavijo v določen prostor in čas. Spričo istočasnega prizadevanja, da bi drama uprizorila tudi nekaj »nadčasovnih« resnic, me je zvestoba do realističnih rekvizitov motila.

Tako je šla mimo nas dvajseta krstna predstava domače drame v celjskem gledališču, šteto od leta 1945. Imel sem vtis, da jo je publika s simpatijami in z razumevanjem sprejela. Mlad avtor je preizkusil svoj dramatski koncept na odru, njegovo delo je oživel. Ne bi bilo prav, če bi kritika šla mimo dela z molkom, prav tako bi bilo narobe, če bi ji prišla nasproti z bledo hvalo v srečnem občutku, da smo domačo premiero vendarle spet doživeli. Mislim, da mora Kališnik še prijeti za pero, ne samo zato, ker je ob prvem delu preizkusil praktično dramaturško šolo, marveč predvsem zato, ker po tem njegovem prvencu sodimo, da bi nam rad še marsikaj z odra povedal in da nam tudi ima nekaj povedati. Nima smisla, da bi tu ponavljali fraze, ki so običajne, kadar ocenjujemo domače dramatske začetnike. Ponovimo le eno: Domača dramatska tvornost, ki ji je namen, da nam pokaže naše življenje kakor v zrcalu, nam je potrebna kakor bolnemu diagnoza in zdravilo. Ne sme nam biti žal ne žrtev ne truda za pospeševanje te tvornosti. Talentom, ki kažejo voljo, je treba iti na roko, omogočiti jim izobrazbo in intenzivno spoznavanje življenja, če le ustrežajo vsaj perspektivnemu načelu kvalitete.

Kadarkoli grem gledat Shakespeara, imam vselej tremo. Ali bom videl nekaj tistega, kar je v pojem Shakespeare skozi stoletja zraslo, nekaj tistega, kar si mislimo, če pravimo, da je Shakespeare tem večji, čim bolj se od njegovega časa oddaljujemo. Še posebej se mi zdi Shakespeare gledališki dogodek izjemne vrste v našem majhnem mestu in majhnem teatru. Naj še tako velja, da je Shakespeare naša last, naj drži še to, kot je nekdaj zapisal, da je Shakespeare ljudski dramatik, za režiserja in igralski zbor je izjemna preizkušnja. Kdor jo uspešno prebije, je v njenem ognju prekalil svoj umetniški lik.

Velja: Večer je bil za celjsko gledališče zgodovinski. Prva Shakespeareova *history* v njegovi hiši, v režiji celjskega režiserja Gombača, v prevodu nekdanjega celjskega gimnazijca in maturanta Mateja Bora-Pavšiča, v rokah celjskega maloštevilnega ansambla, okrepljenega s celjskimi amaterji.

Žal mi je bilo, da prevoda nisem pred predstavo bral. Zdi se mi, da je tak prevod za režiserja in igralca sam na sebi pobuda, da ga priteguje in obenem vznša v tisti polet onstran normalnih meja, ki je tako značilen za Shakespeareove osebe in za tiste čase menda edino užiten, mikaven. Kakšna univerzalnost je v tem ustvarjanju podob, v tej pisani množici človeških postav! Kakšna živa osebnost ta Rihard II, ki ga je igral z izredno kreativno močjo

Eržen; še dandanes, čeprav je že davno postal suha etiketa v zgodovinskem učbeniku! Kako ga dramatik osvetli od več strani, kakor da bi se norčeval iz običajne železne dramaturgije o konfliktih in značajih! Eržen je z močno in izredno intenzivno igro opustil vse, kar bi iz Riharda naredilo običajnega teatarskega junaka, in nam je dal Riharda kot Shakespearovo tvorbo, prav res, kot da bi igral več vlog, z nobeno zadovoljen, a v vsaki resničen, pretresljivo človeški v svojem vladarskem opoju nad lastjo in oblastjo kot v svojem zlomu brez te in one. Neverjetna je ta združitev silne epike in dramatike z najbolj čistim lirizmom. To je morda prav tisto, kar daje Shakespearu večno in občečloveško vrednost.

Ob Erženu so z enako skrbjo in kreativnim entuziazmom oblikovali drugi protagonisti našega gledališča: Pavle Jeršin kot John Gaunt, Zlatko Šugman kot vojvoda Yorški, Sandi Krošl kot vojvoda Herfordski, Vera Perova kot kraljica in Janez Škof kot vojvoda Norfolški. Vsi so dali žive, polnokrvne ljudi, vpletene sicer v zgodovinski tok dogodkov, a teža njihove umetniške resničnosti je v plamenu njihovih strasti, njihovih sodb in čustev, v njihovem, za naše današnje pojme in okus pretiranem izrazu lastne osebnosti, a nam kljub pretiranosti kažejo s svojo usodo in besedo življenjsko resnico. Stari Gaunt, kakšen leksikon državniške modrosti in obenem ljubeči oče, razsoden in pogumen, mehak in neizprosen obenem! Visoka javna funkcija, ki ga oklepa s skorjo dostojanstva in nepristopnosti, ne požira privatnega življenja — intimno notranje življenje je na umetniški tehtnici enako vredno. To dvojje prav združiti terja od igralca velik igralski napor, treba je iti iz sebe. Šugmanov Edmund je bil v tem pogledu mojstrovina zase, izrazno in slogovno izredno dobro pretehtan lik. Prav nič šablonskega ni bilo v njegovem konceptu. Sandi Krošl je imel s Herfordom morda največ skušnjav, da nam da teatarskega junaka širokih gest, junaške hoje in plameneče besede, pa se jim je tudi on izmuznil in dal pravega Shakespearovega kralja, ki ima svojo tako in tako preteklost, a ima tudi kot najvidnejši akter dogodkov, za zgodovino pomembnih in neizpremenljivih, svoj intimni lirični, čustveni svet.

Predstava je izzvenela kot napeta, vsebinsko in oblikovno dobro pripravljena in z resničnim poklicnim erosom zaigrana odrska kvaliteta. Režiser Gombač je z njo znova podzidal profesionalne temelje našega gledališča. Nihče ne more očitati diletantskega prijema ali provincialne samozadovoljnosti. Oblikovalno delo se je močno poznalo tudi pri amaterjih in mu je uspelo skoro vse uglasiti v veličastno kompozicijo mogočne historije.

K umetniški harmoniji predstave je prispeval tudi scenograf Sveta Jovanovič s praktično sceno, ki je v kombinaciji arhitekture, zaves in iluminacije omogočila hitro, rekel bi filmsko potekanje predstave.

Janez Žmavc celjski publiki ni neznan. Gledali smo pred to zadnjo dve njegovi drami. Prva z naslovom *Izven družbe* je obravnavala sodobno stisko meščanskih krogov, snovno naslonjena na rodni mu Šoštanj, druga pa je nosila simboličen naslov *V pristanu so orehove lupine. Rok in Lea*, tretja drama Janeza Žmavca, je bila nagrajena s prvo nagrado v natečaju leta 1960. Avtor ima prav, ko pravi, da naslov ni ravno posrečen, ali bolje, nič noče biti pomenljiv niti vabljev. K temu naslovu je stopilo še dejstvo, da je umetniški kolegij našega gledališča presodil tekst kot za veliki oder neprimeren, kot težje uprizorljiv, dramaturško problematičen. To je za majhno mesto Celje že dovolj,

da se pred premiero ustvari posebno vzdušje skrbi, nervoze in tesnobe pri-  
čakovanja, češ ali bo ali ne bo.

Nedvomno je pred nami dober dramski tekst, po snovi aktualen, po dra-  
maturški zasnovi spretno izveden, z živim, psihološko zadetim dialogom, pre-  
pričljiv in odkritosrčen, ali boljše narobe, ker je odkritosrčen, je prepričljiv, lep  
umetniški dokaz za to, da se na našem odru ni za vselej naselila improvizacija,  
z njo pa tisti relativni mir, ki zaudarja po gnilobi ali vsaj po provincialno  
lahkomiselni enoličnosti. V drami, ki obravnava staro in vedno novo snov, je  
mного novih idej, pošten duhovni napor, ki se ne zadovolji s psihoanalizo kot  
nadomestkom za resnično dejavno tveganje, zdrav smisel za resnico človeške  
duše in za zunanje vplive, ki se jih človek ne more osvoboditi.

Drama je prišla v roke režiserju Hiengu, ki nam je že večkrat pokazal  
svojo ustvarjalno moč, s katero nam oživlja dramske tekste, ki razrešujejo  
najtežja vprašanja življenja. Posrečilo se mu je takoj ustvariti atmosfero, v  
kateri je iskra dramskega interesa nepretrgano držala intimni stik med igralci  
in poslušalci, v besede urečeni duh pa je bil neprestano na delu s svojo pri-  
vlačno močjo.

Naslovni vlogi sta igrala Pavle Jeršin in Vera Perova. Kolikokrat se je  
že njuna zgodba ponovila in v koliko ljudeh se bo še! In vendarle ni bilo v  
njuni igri nič tipičnega, nič prereznega. Ustvarila sta dve živi, enkratni oseb-  
nosti, dva značaja, ki se tareta in v tem trenju pred nami do kraja razodeneta.  
V tem razodetju je nekaj, kar nas prevzame s svojo bolečo umetniško resnico.  
Občutja, ki sta jih s svojo igro ustvarjala, so bila prav tako zadeta kakor  
dramatski afekti, v katere je tu in tam vzplamtela njuna igra. Lein ljubimec  
Peter, ki ga je igral Sandi Krošl, je bil sem in tja prepatetičen tudi v intimnem  
ljubavnem prizoru, še bolj pa v zaključni tiradi, sproženi na Roka v zadnjem  
prizoru (ta je bila zame predolga in morebiti bi celo lahko vsa odpadla). Gan-  
ljiv lik ljubeče in trpeče Petrove matere je dala Breda Gostičeva. Če bi ta  
kreacija ne bila dobra, bi utegnil kdo podvomiti v njeno dramaturško nujnost.  
Zdi se mi prav, da je dramatik osrednji problem uokviril s pisano življenjsko  
draperijo, ki ni prav nič škodila dramski koncentraciji in učinkovitosti. Tako  
je bila prav posrečena sforsirana pubertetnica Marta, ki jo je s prikupnimi  
sproščenimi akcenti dala Maja Šugmanova. Je nekaj tudi na tem liku, kar nam  
potrjuje vero v Žmavčev talent. Manj značilni so štirje veseljaki, ki uveljavljajo  
svoj disakord ob razpletu Leine usode in jih igrajo Goršičeva, Šugman, Boži-  
čeva in Škof. Komad, ki ga igra Pristov, je sicer spretno vključen v konflikt,  
vendar učinkuje malce kot deus ex machina.

Skromno sceno je postavil Sveta Jovanovič, preprosto, brez problemov,  
simbolno orientirano, a vendar z mnogimi drobnimi realističnimi rekviziti.

Na koncu sezone je za stoletnico hrvaškega Narodnega kazališta in Srp-  
skega narodnega pozorišta v Novem Sadu prišel v Celje še Nušić z *Gospo  
ministrico* v režiji gosta Draga Fišerja. Kljub poštenemu naporu režiserja in  
igralcev predstave ne moremo šteti med uspešne, čeprav pomeni resno pri-  
zadevanje, kako v slovenščini dajati Nušićevo komedijo, ki nam nedvomno ima  
še vedno nekaj povedati kljub vsem napakam, ki se ob njem naštevajo.

Naj še na koncu omenim novi recitacijski večer igralca Dolinarja, ki ga je  
posvetil to pot Alphonsu Daudetu in njegovim *Pismom*. Večer je lepo uspel in  
je imel močnejši odmev kakor prejšnji.

V primeri s sezono 1959/60 je bila pretekla sezona po umetniški zahtevnosti in teži morda bolj problematična, vendar je zabeležila dve, tri predstave nadpovprečne vrednosti. Naj navedem še nekaj značilnih števil. Gledališče ima 19 abonmajev, 9 v Celju, 8 v celjskem okraju in dva zunaj okraja. Žmavčeva drama je bila izven abonmaja uprizorjena sedemnajstkrat! Skupno število predstav je bilo 254, dve več kot v sezoni 1959/60, 111 v Celju, 145 zunaj. Skupni obisk 74.802 obiskovalca, za poldrugi tisoč več kot v prejšnji sezoni.

Tine Oreš

## GLASBA

### REVIJA JUGOSLOVANSKE OPERE

Izmed šestih del, ki so jih izvedli na letošnjem Ljubljanskem festivalu, je naše občinstvo dobro poznalo vsaj tri, »Ekvinokcij«, »Desetega brata« in »Era z onega sveta«. O Kozinovi operi je še pred kratkim pisal na teh straneh Marijan Lipovšek, prav tako so ob krstni uprizoritvi pretehtali po časopisih in revijah Poličevega »Desetega brata«. — »Ero« je dosegel že dovolj domačih in tujih uspehov ter ne potrebuje več obrobni komentarjev. — Konjovičeve »Miloševe poroke« pa pri nas po vojni nismo videli in je verjetno tudi ne bomo. Delo je pomanjkljivo in kaže pač spodrseljaje svojega sedemnajstletnega avtorja. Seveda je v okviru srbske glasbe razvojno pomembno, ne vzdrži pa natančne ocene, zato ga v programu jugoslovanske operne revije, še celo revije s sodobnejšimi težnjami, ne moremo opravičiti. Njegov izbor je očitno narekovalo pomanjkanje potrebnega repertoarja.

Potemtakem nam ostaneta v premislek samo dve deli: Nikole Hercigonje »Gorski venec« ter Mihovila Logarja opera »Enainštirideseto«.

Po svoji oratorialno statični dramaturški gradnji Hercigonjev »scenski oratorij« ne sodi na gledališke deske. Niz med seboj odrsko komaj povezanih monologov, dialogov in zborovskih prizorov nudi skladatelju seveda širok zamah ter jamči njegovi invenciji svobodo, nikakor pa ne streže logičnemu, v sebi zaključenemu opernemu dogajanju. Tudi Hercigonjev kompozicijski prijem le malo ustreza zahtevam opernega odra. Zato gledališka izvedba njegovega oratorija občinstva ni pretresla — kljub veličini misli in lepoti pesniškega jezika ne. Dogodki na odru so si sledili brez notranje nuje in tako skoraj do zadnjega nismo dohnali, da so gostje izpustili dobršen del predstave. Ob tem pa seveda besedna igra — opera ali scenski oratorij? — ne pomaga mnogo.

Hercigonja je glasbeni nacionalist kateksohen. Naj smo že pristaši podobnih naziranj ali ne: zadnjo besedo izreče o glasbi vselej njena pristnost, resničnost in seveda skladateljevo znanje. Ob »Gorskem vencu« osupne poslušalca najprej faktura zborov, ki v delu prevladujejo: Ta trdno grajeni, izpred nekaj desetletij znani kompozicijski stavek skoraj ne pozna polifonih presenečenj — razen v ljudskem petju utemeljenih vstopov posameznih glasov in nekaj podobnih prijemov. Nenehno poudarjeni ritem daje dinamiko sicer (namenoma?) statični in močno enostavni harmonski strukturi. Vsa teža skladateljeve in naše pozornosti leži zato na besedilu s sicer eksaktno, a