

**celjski  
gledališki  
list**

1955-56, št. 1

*Jan*

**william shakespeare**

**othello**

(othello, the moor of venice)  
tragedija v treh dejanjih

**rež. branko gombač**

premiera 1. 10. 1955

# **z desetim letnikom gledališkega lista v novo sezono**

Ko pričenjamo s pričujočo številko Gledališkega lista deseti letnik, se mi zdi prav, da pogledamo nazaj na pot, ki smo jo z njim prehodili od njegovega skromnega začetka pa do danes. To je pot desetletnega trdega dela, desetletne nenehne borbe, da ustvarimo v Celju kulturni zavod, o katerem so sanjali naši idealni predniki, ki so pred več kot sto leti pod najtežjim političnim in gospodarskim pritiskom v takratnem nemškem Celju polagali temelje današnjega gledališča. Nikdar ne smemo pozabiti tega zgodovinskega dejstva: današnje gledališče v Celju ni nastalo preko noči; preden je prišlo do poklicnega zavoda, je bilo treba premagati tisoč ovir, treba je bilo hudih duševnih in materialnih žrtev stotine idealnih, požrtvovalnih ljudi, ki so s svojim nesebičnim delom omogočili, da smo se s politično svobodo leta 1945 približali uresničenju ideala, za katerega so se borili in delali prejšnji rodovi: poklicnega gledališča.

Poudarjam: približali. Tudi zdaj je bilo treba premagati še stotero ovir, korak za korakom, od stopnje do stopnje je bilo treba stopati previdno in vztrajno. Pot ni bila lahka in preden je nastal položaj, kakršen je bil pred tremi leti, ko so bili končno podani materialni pogoji za nemoten razvoj in umetniški vzpon zavoda, smo morali še trdo delati in sproti odstranjevati ovire, ki so nam delale nemalo skrbi. Dokaj lahko je bilo delo potem, ko smo končno dobili svojo, moderno urejeno hišo, ko so prišli na oblast ljudje, ki so uvideli potrebo, da dobi Celje svoje poklicno gledališče, in ki so mu zagotovili gmotna sredstva, brez katerih bi bil vsak umetniški vzpon nemogoč. Celjsko gledališče ni bilo ustvarjeno šele pred tremi

letih in velika krivica do požrtvovalnega in nesebičnega dela prejšnjih gledaliških generacij in do celjske gledališke zgodovine bi bilo, če bi danes na to pozabili in bi skušali uspehe, ki jih — razumljivo — naše gledališče iz leta v leto, iz sezone v sezono mora pokazati, pripisati samo posameznikom, ki so ob svojem prihodu k nam našli že kolikor toliko urejene razmere.

Če se spominjam prvega leta po osvoboditvi, ko nismo imeli ničesar razen dvorane, spočetka v Narodnem domu in pozneje v bivši Ljudski posojilnici — brez kulis, brez svetlobnega parka, brez pohištva in drugih rekvizit, brez vsakega garderobnega fundusa in brez — denarja, potem se danes čudim sam sebi in vsem svojim sodelavcem, da smo zmogli vse to, kar je bilo v teh letih storjenega. In tega ni bilo malo. Saj je bilo v teh sezonah uprizorjenih povprečno po osem premier, gostovali smo po vsej Štajerski, v Ljubljani, na Primorskem, na mladinski progi Šamac — Sarajevo, uprizorili smo »Celjske grofe« na prostem ipd. Vse je bilo prostovoljno, neplačano delo, kljub temu pa so bile vse predstave na dostojni umetniški višini, kar so nam priznavali ne samo domača kritika v lokalnem časopisju, temveč tudi gledališki strokovnjaki v središču.

Ko je postalo leta 1949 gledališče polpoklicno, se je začelo novo razdobje v nadaljnjem razvoju celjskega gledališkega življenja. Treba je bilo pripraviti pot k profesionalizaciji zavoda. To ni bila lahka naloga. Gledališče ni imelo niti urejene odra, niti delavnic, niti garderobe, niti igralskega kadra. To je bilo treba vse šele ustvarjati. Od sezone do sezone, z veliko ljubeznijo, s še večjim samozatajevanjem in



z uporno zagrizenostjo smo si skrčili pot in slednjič dosegli, da je bilo dne 6. 12. 1950 z dekretom ustanovljeno poklicno Mestno gledališča. S tem pa borba še ni bila dobojevana. Nasprotno — iz dneva v dan nove težave, nove zapreke. Kaj pomaga poklicno gledališče na papirju — brez poklicnega igralskega zbora, brez strokovnih delavcev, brez delavnic in tehničnega osebja. Gledališka stavba v ruševinah — stiskali smo se v tesnih, neprimernih prostorih kino dvorane... Ker brez denarja tudi danes ni mogoče ničesar ustvariti, smo morali poslušati razne očitke: da zapravljamo, da mečemo denar na cesto in podobno. Končno so morali spričo našega dela utihniti tudi takšni očitki. Po uvidenosti takratnega predsednika Gospodarskega sveta pri MLO smo dobili primerno mizarско delavnico inčasne prostore za shrambo kulis v Zdravstvenem domu. Tako smo iz meseca v mesec, iz sezone v sezono čedalje bliže prvi etapi svojih naporov: otvoritvi nove gledališke hiše.

To je bil za Celje svojevrsten praznik, za nas pa zmaga neprecenljive vrednosti: dobili smo svoj dom, v katerem bomo mogli vse drugače uresničevati svoja stremljenja kot doslej. Posrečilo se nam je sestaviti za prve potrebe primeren igralski zbor s strokovnim umetniškim vodstvom, uredili smo še najpotrebnejše gledališke delavnice (krojaško, mizarско, lasuljarско itd.), izpopolnili upravno-administrativni aparat itd. Kmalu pa se je pokazalo, da je v gledališkem posloju samem vse premalo prostora za take ubikacije in da bo vsekakor treba najti modus za dislokacijo gledaliških delavnic izven gledališkega poslopja. Doslej se je ta zamisel uresničila le delno s tem, da smo v neposredni bližini gledališča dobili v Kajuhovem domu kulisarno in mizarско delavnico, ki bo za sedaj zadostovala našim potrebam.

S preselitvijo v novo gledališko poslopje se je delovanje gledališča vsestransko razcvetelo. S pogumno, za mlado gledališče kar revolucionarno repertoarno politiko, z novimi režijskimi oprijemi in s svojim Gledališkim listom je Celjsko gledališče v kratkem času zaslovelo ne le v Sloveniji, marveč v vsej državi kot eno najzanimivejših gledališč. Z uprizoritvijo »Ljubezni štirih polkovnikov« (rež. Mirč Kragelj), zlasti pa po gostovanju z »Mladostjo pred sodiščem« (rež. Branko Gombač) v Mariboru, Boegradu in Ljubljani smo si pridobili laskava priznanja najbolj kompetentnih gledaliških kritikov. Višek dosedanjih uspehov pa je bil vsekakor »Hamlet« v sezoni 1954/55 (rež. Dino Radojevič).

Odslej stalno narašča obisk predstavnosti in s tem smo dokazali, da je naša repertoarna politika pravilna: nuditi publikii mimo klasike v prvi vrsti sodobna dela s tematiko, ki je blizu dnevnim tegobam današnjega človeka.

Delovno območje Celjskega gledališča mora biti vsekakor nekaj več kot samo ozki teritorij samega mesta. Že doslej smo mnogo gostovali v večjih krajih celjskega in tudi izven celjskega okraja ter imamo v nekaterih od teh krajev stalne abonmaje (Vojnik, Žalec, Topolšica). Letošnjo sezono nameravamo ta stalna gostovanja še razširiti na bolj oddaljene kraje (Mozirje, Ljubno, Gornji grad) in zlasti na Kozjansko (Kozje, Podčetrtek, Planina). Približati hočemo sodobna gledališka stremljenja najširšim slojem prebivalstva celjskega okraja, zato bomo usmerili tehnično stran svojih uprizoritev tako, da bo mogoče uprizoriti najzahtevnejša dela tudi na najmanjših gledaliških odrih. Prvi tak poizkus bomo tvegali takoj na začetku letošnje sezone s Shakespearovim »Othello«: tako bomo prvo slovensko gledališče, ki bo šlo na podeželske odre z največjim svetovnim dramatikom — Shakespearom!

Za takšno delovno politiko pa je seveda potrebno kar najtesnejše sodelovanje z merodajnimi političnimi in gospodarskimi faktorji, kajti najlepši načrt ostane samo načrt, če ni uvidevanja in gmotne podpore s

igralki že dalj časa bolni, eden izmed igralcev pa je bil v začetku letošnje sezone odpoklican k vojakom. Tako šteje naš igralski zbor trenutno 13 igralcev in igralk. Razumljivo mora biti vsakomur, da je



Jože Javoršek: KRIMINALNA ZGODBA (rež. Andrej Hieng, krstna predstava v CG 12. 5. 1955); Franc Mirnik, Marjan Dolinar, Sandi Krošl, Slaško Strnad, Ida Lesova, Marija Goršičeva.

tiste strani, ki ima ta sredstva v rokah. V prvi vrsti gre za prevozna sredstva, ki jih gledališče nima. Prevoz tehnične opreme in osebja v te kraje, ki so večinoma daleč od železniških postaj, onemogoča realizacijo vsake še tako idealne zamisli, ker gledališče kratko malo nima za to potrebnih proračunskih sredstev.

Druga velika ovira pri organizaciji gostovanj je premajhno umetniško in tehnično osebje. Danes šteje igralski zbor Celjskega gledališča 16 igralcev in igralk, od teh sta dve

s tako majhnim ansamblom nemo-goče študirati in uprizarjati v sezoni 10—12 del ter še redno gostovati izven Celja. Ker je tudi število tehničnega osebja minimalno in tudi njemu bolezní ne prizanašajo, je na dlani, da je preostalo osebje z delom preobremenjeno in da more opravljati svoje službene dolžnosti le s skrajnim naporom.

Če bi hoteli uresničiti svoj program glede gostovanj na podeželju, je nujno dvojce:



1. treba je igralski zbor najmanj podvojit,

2. treba je poskrbeti za nemoten prevoz osebja in odrske opreme.

Vse to pa zahteva seveda velikih gmotnih sredstev, ki jih iz dotacij

vsej jugoslovanski kulturni javnosti: proslavo 105-letnice prve slovenske gledališke predstave v Celju z otvoritvijo gledališkega muzeja in prireditve prvega festivala slovenske in jugoslovanske sodobne drame.



Jože Javoršek: KRIMINALNA ZGODBA. (rež. Andrej Hieng, krstna predstava v CG 12. 5. 1955); Janez Skof, Marjanca Krošl-Horvatova

mestne očine ni mogoče kriti. Nujno je torej, da se najde način, kako bi celjski okrajni ljudski odbor iz svojih sredstev prispeval k dotacijam gledališča, ali pa, da bi dosedanje mestno gledališče postalo okrajno in bi proračunsko spadalo pod kompetenco okrajnega ljudskega odbora.

O tem bi bilo treba pričeti razmišljati in sklepati takoj in nedolžljivo.

V preteklih dveh sezonah je Celjsko gledališče razen svojega rednega dela priredilo dvoje velikih manifestacij, ki sta imeli velik odziv v

Gledališki muzej je po mnenju vseh domačih in tujih obiskovalcev pomembna pridobitev ne samo za Celje, temveč za vso slovensko kulturno javnost. Nadaljnji razvoj muzeja pa ovirajo pretesni in širšemu občinstvu nedostopni prostori, ki so začasno v sami gledališki stavbi, v dvorani, ki bi jo gledališče nujno potrebovalo za druge namene.

V Beogradu je občina odstopila gledališkemu muzeju v bližnji poslopja Srpskega narodnega pozorišta staro, zgodovinsko hišo, v kateri ima ugodne prostore, ki so domačim

in inozemskim ljubiteljem gledališke zgodovine stalno na razpolago.

V Celju imamo sredi mesta zgodovinsko poslopje, ki je kakor ustvarjeno za gledališki muzej. Brez vseh investicij bi bilo mogoče v njem

Prav tako bo treba zavzeti stališče do vprašanja stalne institucije festivala sodobne slovenske in jugoslovanske drame. Celjsko gledališče je priredilo v pretekli sezoni prvi tak festival v naši gledališki zgodovini.



Jože Javoršek: KRIMINALNA ZGODBA (rež. Andrej Hieng, krstna predstava v CG 12. 5. 1955); Marjan Dolinar, Klio Maverjeva.

urediti idealne prostore, kar bi gledališče lahko napravilo s svojo delovno silo in v svoji režiji. Tako bi Celje pridobilo v središču mesta novo atrakcijo za tujski promet, gledališče samo pa v svoji hiši prostore, ki jih nujno potrebuje za svoj nadaljnji razvoj. V Razlagovi ulici stoji stari stolp, ostanek nekdanjega celjskega obzidja, z lepo urejenim parkom v Kocenovi ulici. Notranjščina tega stolpa bi se dala idealno urediti za gledališki muzej. Olepševalno društvo in mestni ljudski odbor naj bi razmišljala o tem predlogu.

vini. Kljub temu, da so nekateri krogi z dokaj neresnimi argumenti skušali to celjsko zamisel omalovaževati, je bil festival po mnenju vseh resnih gledaliških ljudi v državi edinstvena manifestacija, ki bi jo bilo vsekakor treba nadaljevati. Celjski festival je omogočila mestna občina, ki je z mecenatsko gesto prevzela materialno plat prireditve ter s tem dokazala izredno razumevanje za kulturne manifestacije širšega pomena. Upamo in trdno smo prepričani, da bo zdaj na vrsti Ljubljana, zlasti ker je glavni iniciator prvega festivala Lojze Filipič



s pričetkom letošnje sezone prevzel mesto dramaturga Drame SNG in ker bo gotovo storil vse, da bi postala njegova zamisel stalna, vsakoletna institucija za napredek slovenske dramatike.

V zvezi z uspelim festivalom je celjsko gledališče sprožilo idejo o razpisu nagradnega natečaja za najboljšo izvirno dramsko delo v tekoči sezoni. Ta predlog je podal upravnik na sestanku celjskih gledališčnikov dne 15. 8. t. l. Z razpisom pa nas je prehitelo SNG v Ljubljani, zato bomo skušali uresničiti svojo zamisel v drugi obliki.

Letošnjo sezono odpiramo s Shakespearovim Othellom v režiji Branka Gombača, ki je bil kot štipendist angleške vlade pet mesecev v Londonu, kjer je pri najprominentnejših angleških gledaliških strokovnjakih študiral sodobno uprizorjanje Shakespearovih del. O svojih pogledih na ta vprašanja in o režijski zamisli »Othella« ima besedo tov. Gombač sam — jaz bi ob tej priložnosti omenil samo naslednje:


Nujna potreba za strokovno izobrazbo našega igralskega zbora in za napredek našega gledališča sploh je, da najdemo nekje sredstva za študijska potovanja igralcev, režiserjev itd. v inozemstvo. Deset let smo že zaprti med ozke meje svoje

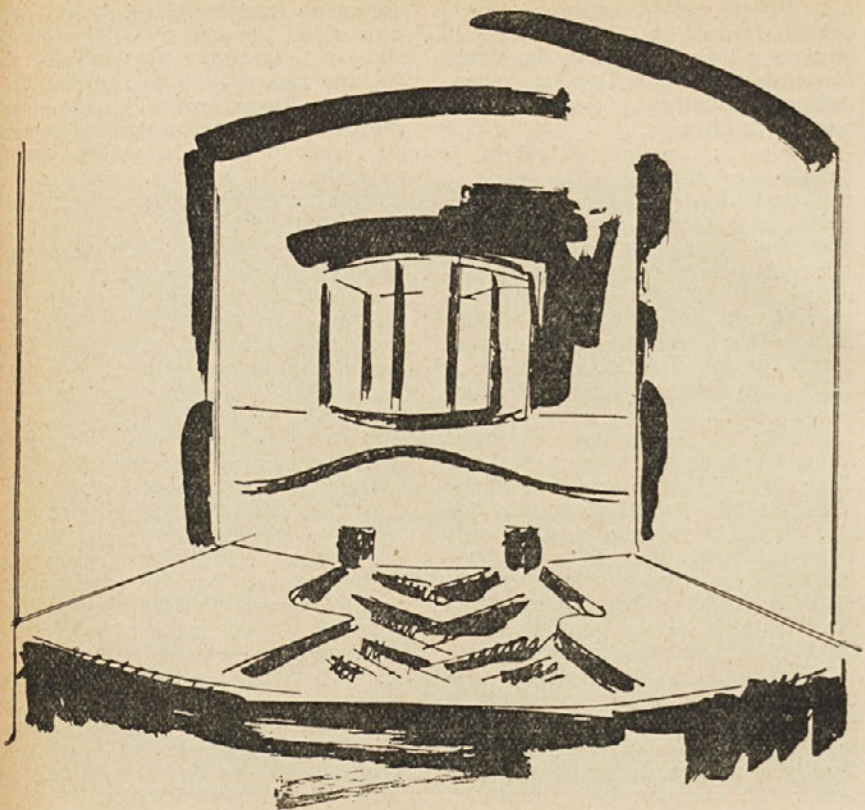
domovine in naši mlajši tovariši še niso videli nobene gledališke predstave v inozemstvu. Če hočemo, da postane naše gledališče resnično sodobna kulturna institucija, moramo svojemu naraščaju omogočiti, da pride v svet in da se na samem kraju na lastne oči prepriča o novih režijskih oprijemih in o novih oblikah igralskega udejstvovanja.

S prireditvijo festivala, ki so se ga udeležila vsa slovenska poklicna gledališča, od hrvatskih pa Zagrebško dramsko kazalište in za njim Beogradsko dramsko pozorišče, smo navezali najtesnejše stike z vsemi temi teatri. Vsi so nas povabili na gostovanja — povabilo je tu, sredstev pa za sedaj ni. Vedno ista pesem — denar in spet denar!

S tem je v zvezi tudi bodoča usoda Gledališkega lista, ki stopa s pričujočo številko v deseti letnik. Vsi merodajni činitelji vztrajajo pri zahtevi, da ne sme biti govora o ukinitvi te publikacije, ki je danes priznana v vsej jugoslovanski kulturni javnosti kot najboljši gledališki list v državi — toda kljub temu je njegova usoda negotova in, če se kmalu ne najdejo denarna sredstva, je pričujoča prva številka desetega letnika tudi zadnja številka Celjskega gledališkega lista...

*Fedor Gradišnik*





... lopovstvo se šele pri delu izkaže!  
(OTHELLO II, 1; Jago)

## **današnji othello**

### **odlomki predavanja na razčlembeni vaji**

Tri stoletja so minila od časa, ko so začeli gledališki teoretiki in praktiki nemilo spreminjati in popravljati Shakespearova dela. Skoraj vsi popravljalci so se spoprijeli z glavnim vprašanjem, to je z zahtevami elizabetinskega odra, za katerega potrebe je Shakespeare pisal. Le-te so delno ali popolnoma odstranili in s tem tudi enostavnost in skrom-

nost, dodali pa so Shakespearovemu delu zahteve in potrebe svojega »revolucionarnega« duha in odra.

Devetnajsto stoletje se je razvijalo v težnji k realistični iluziji in tudi Shakespeare se je moral podrediti zahtevam realističnega odra; poetičnost njegovega teksta je bila ranjena, glavna smer in trud Shakespearovih predstav je bila v čim



popolnejši muzealni rekonstrukciji odra in odrski tesar in tapetnik sta imela pri tem glavno besedo. Današnjemu človeku pa ni treba pomagati s slikovito sceno, z mogočnimi stavbami, barvanimi prospekti, visečimi zavesami itd. Današnji gledališki obiskovalec potrebuje človeka-igralca, ki bo z živo besedo kar najbolj enostavno posredoval z odra življenje. Vse preveč se ukvarjamo gledališki ljudje s splošnimi zahtevami današnjega odra, iščemo človeka na odru, pri tem pa po nepotrebem eksperimentiramo in pozabljammo na zahteve besedila, ne zgolj tistega, ki ga je napisal avtor, ampak tistega, ki je napisano med vrsticami, v srcu osebe, ki ji je dal avtor kakršen koli naziv ali ime.

Shakespeareova dela so v vsem svojem bistvu pisana za tako zahtevo. Vprašanje nam ostane samo, kako, s kakšnimi eksperimenti bomo mi našega Othella posredovali občinstvu? To bi želel objasniti skupno z analizo oseb in njihovih odnosov. Pri tem se nam odpira takoj dvoje vprašanj: stil scene in stil igranja.



Shakespeare je pisal Othella leta 1604, izdan pa je prvič v kvartu leta 1622 in v prvem foliu leta 1623. Nedvomno so nastale precejšnje spremembe od tega časa do danes, predvsem v označitvi lokalitete posameznih prizorov. Dobro pa danes vemo, da so bila prva Shakespeareova dela tiskana po površnem rokopisu in tudi tako urejena brez kakršnih koli sprememb, dočim so nekatera kasnejša dela bila tiskana z mnogimi dodatki in spremembami v označbi scen in dejanj. Prva izvirna besedila niso imela označenih scen, niti dejanj. Bili so le označeni nastopi in odhodi igralcev. Osnovna zahteva elizabetinske predstave je

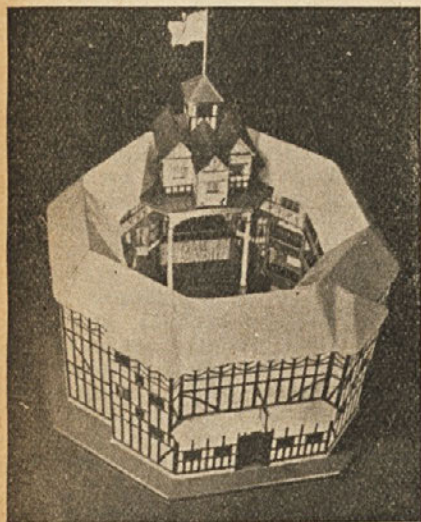
bila: zaporednost scen brez prekinitev. In če tako zahtevo postavimo Othellu, vidimo, da so oznake *Pristaniško mesto na Cipru*, *Vzvišen trg* ali *Pred gradom* ipd. čisto odveč in jih nekoč niti niso mogli uporabljati. Zaporednost scen brez prekinitev je bila možna samo na odru, ki ni uporabljal zaves in na katerem niso postavljali trdnjav, palač in vrtov. Zato je takrat trajala predstava kakršnega koli dela kvečjemu dve uri in pol, največ tri ure. Nekatere predstave v realističnem obdobju so pa trajale tudi po šest ur! Moderni režiserji si seveda pomagajo s tem, da velik del besedila črtajo. Toda črtanje besedila ne sme iti na račun skrajšanja predstave, kvečjemu na račun nejasnosti nekaterih replik v besedilu, ki jih je Shakespeare napisal izrecno za takratno publiko. Naša dolžnost je, da popustimo v tehnični zmogljivosti modernega odra na polovici 20. stoletja in da našega igralca približamo zgodaj igranju brez vseh pripomočkov, s pavzami, v katerih bi si lahko oddahnil od navora. Torej na kratko: najenostavnejše bomo združili z najučinkovitejšim. Prednosti elizabetinskih odrov pred našim okvirnim so zelo velike, vendar se mu bomo skušali kljub temu približati.

Tipi odrov in prostorov, na katerih so takrat igrali, so bili različni, vendar z istimi zahtevami. Scena in akcija sta se spreminjali brez prekinitev oziroma zadrževanja. Notranje in zunanje scene so si sledile hitro, brez zmede in igrali so lahko v istem času na več kot enem prostoru.

V »Globe Theatru« so imeli n. pr. kar sedem prostorov: glavno odrišče z oddvojenim zadnjim delom, sobo in balkon, levo in desno v podaljšku dvoje oken, balkon za godbenike in vrata na vsaki strani, dočim so v zasebnih gledališčih igrali samo na odru in morda z enim balkonom, ali pa tudi brez njega.



Na takem odru je imel seveda največ dela inspicient (v današnjem smislu). Takrat so ga imenovali »book-keeper« (čuvár knjige). To je bila pravzaprav današnja režijska knjiga, v kateri so bili naznačeni



Rekonstrukcija Shakespearovega gledališča »Globe«; pogled na maketo iz ptičje perspektive.

prihodi in odhodi igralcev z odra in na oder. Takrat je bilo zaradi preprostosti scene še celo zelo važno, kje in kdaj se bo katera scena odigrala. Zato, vidite, odklanjajo dandanes režiserji moderne izdaje Shakespearovih del in uporabljajo folio in quarto, ker imajo tam točno označene prostore, na katerih se mora scena odigrati. V tem smislu pa seveda postavljajo tudi scene. Poglejmo si en tak oder v primerjavi z našo variacijo!

Morda je naša scena podobna kakšni sceni, ki je bila postavljena izven stalnih gledališč, v kakšni zasebni hiši, na ulici ali dvorišču. Na prvi pogled nam nudi samo tri glavne prostore: osnovno ploskev, prostor pod balkonom in balkon. Po

točni predlogi elizabetinskega odra nam torej manjkajo: drugi balkon, ki je služil za godbo, in oba stranska trakta z oknom in vrati, vrata pod balkonom in stena z oknom in vrati na balkon, ki je predstavljal sobo. Če natančneje premislimo, lahko opravičimo vse te navedene prostore, ki tudi za takratne ansamble niso bili nujni, kadar so igrali v zasebnih dvoranah. Naše odrišče ima to posebnost, da je dohod spredaj med dvema ostankoma stebrov, podpornikoma strehe, ki je predstavljala nebo. Od navodil, ki so veljala za to predstavo nekoč, se bomo z našo sceno razlikovali samo v nekaterih posebnostih, ki jih značaj našega odra in z njim situacijska razgibanost zahtevata. Za Brabantijev prihod k oknu v prvem dejanju bomo n. pr. porabili desni rob balkona, za Othellov prihod na balkon v drugem dejanju — levi rob balkona. Prepričan sem, da se našemu gledalcu ne bomo zamerili, če ne bo Brabantio odpiral škripajočih oken in, ko Othello stopi na balkon, da umiri hrup, se menda tudi ne bo gledalec vprašal: od kod je nastopil? temveč: kaj bo storil? Prihod na Ciper si bomo dovolili s prednje strani in ne, kot je ustaljena navada, z zadnje. Spalnice, ki jo bo predstavljala skromna postelja, ne bomo postavili pod balkon, kot je predpisano, temveč na prednjo, desno stran balkona.

To so vse zgolj tehnične zadeve in — situacijsko opravičene, kot jih bomo prikazali — ne bodo prav nič motile gledalcev. — V modernem smislu pa takšen oder, kakor ga bomo imeli mi, razdelimo bolj na drobno, vendar ostanemo zvesti navodilom elizabetinskega odra. Tako ima naš oder naslednjo razporednico:

1. Sprednji del odra, ki je tako rekoč še v avditoriju, torej dejansko naš pokriti prostor za orkester. Ta nam rabi predvsem za monologe, cestne, vrtné scene itd. Ker pa naš



oder nima dohodov nad orkestrom na vsaki strani odra, bomo te scene uprizarjali izmenjaje.

2. Sprednji del odra, ki sega od zadnje meje prednjega odra do balkona. Na tem delu se odigra največ scen, ne glede na kraj in čas.

3. Notranji del odra (pod balkonom in za njim) rabi zgolj za situacijsko igro pri cestnih scenah, bojih in za dohode in odhode igralcev.

4. Balkonska ploščad, na kateri bodo odigrani krajši prizori srečanj v gradu, bo tudi trdnjavski stolp, dohodi predvsem za Othella, za poživitev scen, ki se odigravajo v dvoje itd.

Tako imamo v celoti štiri prostore, ki popolnoma opravičujejo onih sedem na pravem elizabetinskem odru, saj nam manjkata le oba trakta na levi in desni strani balkona in gornji balkon za godbenike. Uporabljali ne bomo nobene zavese (tudi ne glavne), ki bi kakorkoli prekinjala nemoteni potek drame. Golemu odru in igralcu bo v pomoč samo električna razsvetljava kot zamenjava za prednost, ki jo je imel igralec na izredno akustičnem in intimnem elizabetinskem odru. Scenerijo in scenske pripomočke (rekvizite), ki imajo zgolj namen olajšati sprejemanje vsebine in dogajanja, a po drugi strani vselej otežkočajo nemoteno igranje in doživljanje igralcev, smo zmanjšali na minimum. Vse to naj nadomesti oživiljanje značajev in odnosov med njimi. Ne s tehničnimi pripomočki, z umetniško doživljeno besedo želimo predstaviti Shakespearovega Othella našemu občinstvu.

Poglejmo drugo vprašanje, umetniško izražanje besede. Začel bom s Hamletovim govorom igralcem: *Lahno naj teče z jezika...* — ...sredi toka, viharja in kako bi rekel, vrtinca svoje strasti morate imeti in ohraniti neko zmernost, ki

*j; daje mehkost... — ...zlasti pazite, da ne prekoračite naravne mere... — ...in ako se kaže vse to prenapeto ali premedlo...* itd. To so stavki, ob katerih se moramo malo zamisliti, in vse drugo bo prišlo samo ob sebi. Vsebina teh stavkov je stil, ki ga iščemo in tudi moramo doseči.

Ne dvomno, da mora biti za slehernega igralca Shakespearovih del govorenje verza osnova vsemu študiju. Mirno lahko rečemo, da je prav ta postavka pri študiju njegovih del najtežja. »Lahno naj teče z jezika...« Ta »lahno« pomeni tekoče, torej urno in jasno. Predstava je trajala dve uri in pol z največ enim, kasneje z dvema presledkoma, kar bi dalo povprečno 20 vrstic na minuto. Težkoče, ki jih moramo pre-



Rekonstrukcija Shakespearovega gledališča »Globe«; pogled na oder iz notranjčine makete.

mostiti, so: doseči hitrost in jasnost govora v celoti, predvsem pa v skupini verzov, ki vsebujejo nejasnost, bodisi v besedah ali smislu ali ne navadnih kombinacijah glasovno raz-

ličnega govora, z uporabo neprekinjenosti v govoru.

Zgledovati se moramo po velikih igralcih Shakespearovih značajev, mojstrih blank-versa, ki zmorejo govoriti v neprekinjenem ritmu dialog tako, kakor preleti glasbenik svojo partituro, in z lahkoto nam bo sledil sleherni gledalec, brez ozira na izobrazbeno stopnjo.

Beseda mora potemtakem ustvariti vzdušje značajev in dejanj, kar je v bistvu nadomestilo za sceno. Res je, da je bila poezija na odru elizabetinskega časa zelo podprta z različnimi svetlobnimi, zvočnimi in celo vonjavnimi učinki, toda od vsega tega nam je danes ostala le govorena beseda, ki jo moramo približati Hamletovim zahtevam, to se pravi:

1. Naš govor bodi nagel, vendar nikoli in nikdar naglica ne sme škodovati razumljivosti besedila. Natančna, čvrsta in jasna artikulacija soglasnikov, čista formacija in muzikalna situacija vokalov mora dati tekoč in lahek govor. Zato bodi glas vsekdar poln, čist in resonančen. Težiti moramo k širokim obsegom v intonaciji in k lahki modulaciji: od enega psihološkega momenta do drugega.

2. Notranja občutja moramo imeti v oblasti in jih moramo voditi besedilo primerno.

3. Vedenje na odru bodi v celoti naravno.

4. Oblikovanje katerega koli značaja čim bolj približujemo zahtevi pisatelja in odnosom nastopajočih oseb.

Nedvomno je Othello poleg Kralja Leara, ali morda v še večji meri boleče razdražljiva in grozna tragedija. Od tistega trenutka, ko je junak drame zapeljan, so gledalčeve misli v neprestanem delovanju, obremenjene z žalostjo in strahom, simpatijo in sovraštvom, bolečim upanjem ali strašno slutnjo. Drama-

turška zgradba je mojstrska, toda obenem od vseh Shakespearovih del najbolj nenavadna. Konflikt se začne zelo pozno in se nadaljuje s pospešeno naglico v katastrofo.

Akciji in katastrofi pripada intriga. Mirno lahko imenujemo delo tragedijo intrige, ki pa ni ločena od tragedije značajev, kajti Jagov načrt je Jagov značaj v akciji in je grajen na poznavanju Othellovega značaja in tako seveda v nobenem drugem konceptu ne bi mogel biti uspešen. Jagova intriga je bila potrebna za zanetenje ljubosumnje strasti v sicer samo poštenem in zaupljivem Othellu. V nobenem drugem Shakespearovem delu življenje in smrt nista tako odvisna od intrige kot v Othellu, ki je vendarle hkrati tudi čista tragedija značajev.

Usodni razvoj Othellovega značaja drvi z neizprosno naglico v katastrofo, sleherni namig ali premor, ob katerem bi se Othello lahko umiril in spokojno premislil zadevo okoli Desdemoninega »vlačugarstva«, bi uničil svojstveni prijem Shakespearovega dramaturškega koncepta. Othello drvi v propad, ne da bi mu bilo mar česar koli, kar bi mu utegnili odpreti oči, tako da gledalci z njim vred ob koncu samo še vzkljkajo: *o, bedak, bedak, bedak!* Pri tem nam mora biti jasno, da Othello, takšen, kakršen je bil, nikoli ne bi mogel zagrešiti tega umora — tuj surovež v njem je to napravil. Othello je še vedno, kakršen je bil: čist, kljub vsemu. Po poljubu ostane v Othellovem značaju popolno očiščenje. Zato zadnje besede v drami niso posvečene njemu, ampak Jagu: kazen sledi zločinu, sprejeti jo mora Jago!

Preden se Othello pojavi, slišimo samo, da je *zamorec* in s tem se nam zdi, da bomo videli tujca, tujo, dvomljivo osebo, nič določenega, za naše uho in sluh prijetnega. Kajti



v pogovoru med Roderigom in Jagom slišmo samo sramotilne besede, da je Othello ničvrednež, zaljubljen v svoj napuh in nakane... Roderigo nam ga opisuje kot surovega, pohotnega zamorca in nestalnega skitalca. Jago ga pa v svoji prozi, tudi v sceni z Brabantijem poniža do najnižje vrste pohotneža.

Shakespeare je želel doseči presenečenje že takoj pri prvem Othellovem nastopu in je to tudi dosegel. Osupniti moramo ob pogledu na tega človeka, ko se pojavi — nič napovedanega ni v njem, ne v njegovih besedah. Občutek imamo, da se v njem pretaka kraljevska kri; zlahtnik je, glavar — in tudi popoln vojak, skop v besedah, njegov govor je čist, vsaka beseda ima pomen, nikoli ni zbeگان. Uličnega prepira ne mara, to ni njegov način boja, a če je prisiljen, se bori odkrito. Komaj da opazi Brabantijevo zmerjanje na ulici. Ko je razložil svoje dokaze »čarodejstva«, da poklicati samo eno pričo — Desdemono, kajti odločitev pade nanjo, ona bodi sodnik! Desdemona je mojstrsko vključena v dogajanje, oba kot celota sta dvignjena v svoji čisti ljubezni nad akcijo, v njuni zvezi ni nič vsakdanjega.

Res opazimo malo Othellove neznosti do Desdemone ob koncu zasedanja v senatu: *pojdiva, Desdemona, eno uro prebiti smem v ljubezni še s teboj in drugih poslih* — toda ona to sprejema zadovoljno, saj ve, da je tudi vojakova žena. Toda ob prihodu na Ciper, ko je Turek potolčen, ko ni več nevarnosti, se Othellova vojaška, trda natura omehča in svidenje z Desdemono je samo še slavospev velike ljubezni.

Za njuno vzvišeno ljubezen je potreben samo še mir in z njim uživanje, če ne bi bilo nekoga, ki v tem trenutku z globokim sovraštvom zavida to srečo in ljubezen.

Vendar opazimo v Othellovem značaju, da ga kljub uživanju poročne noči vojaška dejavnost in miselnost ne zapustita: V sodbi je hiter, strog in nepopustljiv. Ko ga zbudijo z nočnim hrupom, je s Cassijem neizproslen.

Silno se ob koncu te scene menjajo toni njegovega govora, trdnost in obzirnost vojaka, mehkost zaljubljenega in skrbnega moža. To je zadnja slika še nepoškodovanega Othella. Iz prvega dela posnemamo:

a) da je nenavaden človek;

b) spoštljivih in globoko zavestnih besed;

c) da je dostojanstven, a da mu je osnovna skromnost, ne puhla vzvišenost;

d) da njegove ukaze cenijo in izvršujejo brez strahu;

e) da je miren, vedno brez zadrege in vedno pripravljen vrniti naklonjenost;

f) da ni mlad, saj se je mnogo boril in je mnogo doživel v vojnih poslih in končno

g) da je *teman belec*.

En del Othellovega razvoja imamo za seboj. Zdaj se nam razcepi Othellov lik na dvoje: dostojanstven vojak in očaran ženin. Toda kmalu Othella popolnoma zapusti lastnost vojaškega dostojanstva, izpremenil se je iz očaranega ženina v trpečega ljubosumneža. Premaga ga bes, nemočnega zgrudi na tla k Jagovim nogam. To je presentljiv uspeh za Jago. V tem trenutku je od Othellovega dostojanstva, časti in avtoritete ostala le še razvalina. Od vzvišenega dostojanstva se Othello polagoma potaplja do tega stanja in se zopet dvigne do tragičnega dostojanstva ob koncu dela. V nadaljevanju je scena, ko Othello z bolečo, groteskno pantomimo skrit opazuje Cassia in Bianco v družbi z Jagom. Odtle ima samo še eno željo: *Kako bi ga umoril, Jago?* Od tu naprej drvi Othello slepo svojemu propadu naproti. Pred njim je samo še golo dejanje.

Jagov značaj in zapletenost sta privabila na stotine piscev, da so se ukvarjali z njim, in na tisoče dobrih in slabih, pravih in zgrešenih kritik in razprav je bilo napisanih o njem. Režiserjem je dal Jago vselej mnogo razmišljanja in osnove za pravilne in zgrešene pri-



Alenka Bartl-Serša: osnutek kostuma za Othella.

jeme. Vsekakor bi bilo mnogo premalo, če bi se opiral pri opredelitvi Jagovega značaja samo na eno izmed njegovih glavnih lastnosti. Ne, zopet moramo gledati in brati njegov značaj v delu samem in si tako na najbolj enostaven način predočiti njegovo osebo z vsemi slabimi in morda tudi dobrimi lastnostmi. Nekateri so zmanjševali pomen Jagovega značaja na minimum in so ga opredelili samo kot lopova, ki je bil

kot mož užaljen in se je zato maščeval s tem, da je svojega tekmeca pripravil v divje ljubosumje, hujše od njegovega; ali kot ambicioznega človeka, ki je hotel uničiti svojega uspešnega tekmeca. To so sklepi, ki bi jih lahko podprli s posameznimi verzmi iz dela. Toda to ni naš namen.

V začetku je bil Jago vzpodbujen zaradi želje po napredovanju, ki se mu ni izpolnila. To je prvi dovolj jasni vzrok, na ta prvi vzrok pa je nanizal vse ostale. Torej, tisti Jago, ki pride že takoj v začetku drame, sklonjen in strašnega pogleda, s škripajočimi zobmi itd. — ni Jago, kakršnega predpisuje Shakespeare. Izhodiščne točke moramo šele dodajati z njegovo akcijo, ki mora biti in tudi je vseskozi razumljiva. Jagov značaj se oblikuje ob Othellovem, zato ne moremo z enim samim stavkom za ves čas razvoja opredeliti Jagov značaj.

Ne poznati Jaga v akciji, se pravi nič vedeti, ali pa malo.

V začetku drame vidimo, da Jago nima popolnega načrta, kako bi uničil Othella, v njem je za enkrat samo sovraštvo z osnovo užaljenosti. Toda njegova neverjetna iznajdljiva spretnost in gibčni jezik sta mu z lahkoto omogočila prve uspehe. Roderiga je mimogrede pridobil za svoj posel, Cassija je z lahkoto spravil v nemilost in že je vsadil prve klice ljubosumja v Othella. Tako se celotna akcija razvija popolnoma uspešno zanj. Sreča ga razveseljuje in vzpodbuja — toda njegov razvoj gre v silnem loku in prav to zadovoljstvo, te sreče in uspehi morajo postati nujno cena njegove muke in smrti.



V Desdemoni prevladuje prava ženska plemenitost, ki je morda odlika starejših žena njenega porekla. Koliko plemenitosti je v njenem pasivnem premagovanju težav in



očitkov, nikjer sentimentalnosti in solza. Nikjer ni eterično bitje, ki bi ga vsak vetrič zamajal, povsod je ženska in žena vojaka. Ko jo Othello neupravičeno sramoti, opravičuje njega in išče krivdo pri sebi. — V prvem dejanju ima samo devetin-dvajset vrstic in vendar je vsa koncentracija akcije usmerjena na njen prihod. Posvet je sklican zaradi vojne s Turki in vendar stopi to važno vprašanje z Othellovim pripovedovanjem in Desdemoninim prihodom popolnoma v ozadje. Vse oči so uperjene vanjo, njena odločitev je za gledalca skoraj nepričakovana. V nastopu tega plahega dekleta ni nič strahu, nič dekliške ponižnosti pred mogočnimi, jasnimi in slavnimi signori, niti pred očetom. Ne obrne se k Othellu, da bi mu pomagala ali ugotovila svojo ljubezen, niti morda h komurkoli, da bi opravičevala svoje besede in svoje vedenje, samo o dolžnosti govori. Ves njen nastop je skoraj hladen, toda odločen. Mirno, skoraj neopazno sedi med pogovorom o vojni, do takrat, ko zopet dobi besedo. V njenem drugem nastopu ne čutimo prošnje, ampak zahtevo, kakor da v tem trenutku ne pozna niti očeta, niti Othella, za njo govore dovolj jasno sama dejstva. Če bi živela, oziroma ostala doma, bi očetu misli vznemirjala in bila bi prikrajšana za obred ljubezni. Njena odkritosrčnost je brez primere, nikoli ne poskuša niti najti besede, da bi izrazila svoje notranje občutje; ta občutja leže pregloboko v njej. Zato med njenimi lastnostmi ni najti joka in sentimentalnega tarnanja, ne solzavih prošenj in jokajoče ponižnosti. Cassija zagovarja zelo prizadeto in odkrito, toda v njenih prošnjah je samo prijateljstvo. S kako odkrito milino govori Lodovicu o Cassiju — v svojo škodo. In ko prejme za svojo odkritosrčnost udarec, je popolnoma mirna in ko jo krivično gospodar odslovi, na njenem obrazu ni užaljenega izraza, temveč skrb za ljubljeneega.

Kar ne moremo verjeti v ta odhod, kakor da odhaja z njo simbol plemenitosti in vzvišenosti; ne pomilujemo nje, temveč Othella, ki se je tako daleč spozabil. Nekoliko trenutkov kasneje pristopi k Othellu brez slehernega očitka, mirna, nevedna, brez užaljenosti in njeno prvo vprašanje in tudi vsa naslednja niso v nobeni zvezi s prejšnjim prizorom. Kajti v njegovih besedah čuti samo divji srd, ne ume pa besed. In potem, ko je bila primorana slišati najbolj žaljive besede iz Othel-



Alenka Baril-Serša: osnutek kostuma za Desdemono.

lovih ust, ne more Emiliji odgovoriti drugega kot: *Res, kot da se mi dremlje.* — Ali se nam ne zdi, kot da je v tem stanju preživela ves zadnji del drame? Svoja notranja

občutja razodene Emiliji, toda ker je *dobri Jago* njen mož, ga prosi za pomoč in ga pošlje k Othellu. Vsa njena nedolžnost se izkaže prav s prizorom, ko poklekne pred človekom, ki je sprožil vzmet te intrige. Pred Jagom je na tleh!



Režiser Branko Gombač

Ko pokliče trobenta nekoliko kasneje na večerjo, opravlja Desdemona svoje ceremonijalne dolžnosti zopet s popolno mirnostjo; ko pa je Lodovico z Othellom odšel na večerjo, je pred nami spet v spoštljivi hladnosti in z vprašanjem na obrazu. Sedaj postaja nedvomno utrujena in vendar te utrujenosti ne opazimo, njena iskrenost in nedolžnost dajeta njenemu liku sijaj, kajti ona ve samo to, da ljubi, zato obenem tudi odpušča. Za svojo nesrečo Desdemona tudi ne išče in niti ne najde izraza v tarnanju, ampak v lirčni melodiji: *Pojte vrba, vrba, vrba...* in to je njeno edino blažilo.

Poštenost, s katero je bila osvetljena skozi ves razvoj kratkotrajne

ljubezni, še enkrat sama najbolj poveljča v smrti:

Emilija: *O, kdo je storil to?*

Desdemona: *Nihče, jaz sama, zбоgom! Gospodu mojemu predobremu me priporočil!*

Tako je celo s svojimi zadnjimi besedami odpuštila svojemu »gospodu« njegovo prenatrjeno dejanje.

Ko se Emilija pojavi, je privlačna mlada žena, vredna šale s poljubom, ki jo uprizori mladi in simpatični Cassio. Kar je morda grobosti v njej, jo opazimo šele kasneje v razvoju dogodkov. Njena simpatičnost nam nekoliko zbledi šele v trenutku, ko ukrade robec. Njenega dejanja ne moremo odobravati, čeravno vemo, da je dala Jagu robček proti svoji volji in mu je hotela izročiti pravzaprav samo posnetek. Vseeno je tu izhodišče njene krivde, ki niti ni zavestna, niti namerna. Toda morala bi se le ovedeti, da tiči za Jagovim naročilom zla namera. Kaj je hotel Jago z robčkom? Ali zavestno molči, ali je bila vsaj miselno v zvezi z možem, ali je molčala zgolj iz neumnosti? Skušali bomo najti na to odgovor v tekstu. Po njenih besedah smemo sklepati, da je osumila Cassija v zvezi s službo in tudi Jaga, da je zastrupil Othella, ker si hoče oskrbeti pobočniški naslov. Sokriva je, vsaj delno. Ob koncu bi morala molčati. Ko spregovori, se sama sicer res očisti bremena, ne more pa živeti, saj bi morala tudi za svojo posredno krivdo sprejeti kazen. In če bi živela, bi zmanjšala krivdo in kazen Jagovo, tako pa mora ta vso težo zla ob koncu igre sprejeti na svoja ramena. Kar ogorčeni smo, ko Jago to sprejme in še s takim mirom, kot je lasten samo velikim zločincem.

Branko Gombač



# shakespeare pri slovincih

## odlomki iz obširne razprave

(Nadaljevanje in konec)

Prav v zadnjih dneh 19. stoletja, 27. decembra 1899, pa je prišel prvič na slovenski oder »Hamlet«. Igrali so ga po novem Cankarjevem prevodu in v Nučičevi režiji. Hamlet je bil Inemann (kot gost tudi znani hrvatski igralec Fijan), Klavdij Verovšek, kraljica Avgusta Danilova, Ofelija Ogrinčeva, Horacij Danilo, Leart Deyl, Polonij pa Housa. V ostalih vlogah je bil zaposlen ves naš tedanji dramtaski ansambel.

V »Slovenskem narodu« je poročal o uprizoritvi E. Gangl. V prvem delu poročila govori o dramji sami. Pri tem nas zlasti preseneča, da gleda pisec že ob prvi uprizoritvi na slovenskem odru kritično tudi na delo samo in skuša poiskati mesta, ki se mu zde napačna oziroma nejasna: »Da ima »Hamlet« tudi dokaj nejasnosti, nam priča zlasti Hamletovo razmerje z Ofelijo, potem to, ali ve ali ne njegova mati za umor svojega moža in pa meja Hamletove navidezne blaznosti. Nejasni so tudi motivi njegovega načina ravnanja v zadnjih prizorih. »Hamlet« ima kot nekatera druga Shakespearova dramatična dela tudi to slabost, da prihaja dejanje proti koncu vedno slabše.« Glede slovenske uprizoritve pa piše, da je bil to časten večer za slovensko Dramo in priznava, da so izrstno igrali.

»Slovenčevega« poročevalca je uprizoritev »Hamleta« iznenadila: »Tolike možnosti in moči doslej nismo zaupali našemu dramatičnemu osebju.«

Tudi prva slovenska uprizoritev »Hamleta« je bila dramaturško precej predelana. Izpustili so več prizorov, med drugimi tudi nastop grobarjev v petem dejanju.

Ze v naslednji sezoni 1900/1901 je bil Shakespeare spet gost ljubljanskega gledališča. To pot so uprizorili 1. januarja 1901 »Romea in Julijo«,

prvo Shakespearovo delo, ki smo ga dobili, vsaj v odlomkih, že pred več desetletij v slovenskem prevodu. Porabili pa so pri tej predstavi prevod Sil. Domicelja, ki ga poznamo kot gledališkega poročevalca »Slovenskega naroda« po Ganglu. Režiral je Verovšek, Romea je igral Deyl, Julijo pa Rückova.

»Slovenski narod« je poročal dan po premieri v članku »Demonstracija v gledališču«, da ni bilo skoraj nič zanimanja za predstavo, kajti ljudje so z veliko nestrpnostjo pričakovali izid volitev, ki so bile tisti dan. Ko je po drugem aktu padla zavesa, je z balkona nekdo zaklical: »Doktor Tavčar je zmagal!« Sledili so viharni vzkliki »Živio doktor Tavčar! Živela napredna Ljubljana!« V poročilu o predstavi pa beremo, da je kljub velikanski razburjenosti dne prav lepo uspeła.

Po reprizi se je lotil »Narodov« poročevalec dela samega z moralne plati: »Škoda, da grene sladki užitek nežnega ljubavnega speva Romea in Julije tu in tam neestetičnosti, ki so zoperne našemu dandanašnjemu okusu. Neverjetno je, kakšne kosmate umazanosti so vse v igri, umazanosti, ki si jih dandanašnji pri nas ne bi upala živa duša prevesti in na oder spraviti.« Ta sodba nas ne preseneča, če vemo, da še v zadnjih letih pred drugo svetovno vojno v ljubljanskem gledališču tudi pri Shakespearu ni šlo brez »moralnih črt«, ki jih je narekovala poznejša cenzura stare Jugoslavije. Vendar ugotavlja kritik dalje, da pesnikove notranjosti, njegove pesniške vrednosti se take primesi ne dotaknejo. Shakespeare je bolj kot vsi drugi pesnik pravega človeštva, z vsemi svojimi slabostmi in vrlinami. O reprizi pravi, da je bila dosti boljša od premiere, vendar pripominja, da »do popolne veljave igra na našem



odru ni prišla, dasi je jako častno uspela.

Nepodpisani »Slovenčev« kritik se ustavlja naprej ob slovenskem prevodu, katerega jezik je »po nekaterih mestih vprav rokovnjaške barve, igralci pa ga sami še huje pokvarijo in spačijo s svojim ljubljanskim narečjem in izgovarjanjem«. Tudi sicer je »Slovenčeva« kritika ostrejša. Ugotavlja, da so »predstavljali to lepo dramo na splošno slabo, da igralci niso znali vlog in da naše občinstvo nima okusa za klasične drame, ker glasno šepeta in se smeje ob vsaki šaljivi besedici«. Globlje je o problematiko uprizoritve kritika ne posega.

Po premoru v naslednji sezoni so igrali Shakespeara v ljubljanskem gledališču spet 1903. leta, 28. februarja, to pot komedijo »Sen kresne noči«, potem pa Shakespeara skoraj štiri leta ni bilo na našem odru. Šele 29. novembra 1906 je prišel spet na spored, to pot že z novim Župančičevim prevodom »Beneškega trgovca«. Nov pa ni bil samo prevod, temveč tudi režija in zasedba vseh večjih vlog. Medtem ko je prvo uprizoritev pred devetimi leti režiral Inemann, je pripravil novo režiser Taborski, Shylocka, ki ga je igral pri prvi predstavi režiser sam, je zamenjal to pot Dragutinović, Verovška, ki je igral trgovca Antonia, pa Danilo, Verovšek je igral pri tej predstavi Lanzelotovega očeta.

Po dveh letih odmora so krstili v ljubljanskem gledališču »Julija Cezarja« v novem Župančičevem prevodu v režiji Hinka Nučiča, ki je hkrati igral Antonija, z Danilom v vlogi Cezarja in s Skrbinškom kot Brutom. Pri predstavi je sodelovalo sedemdeset ljudi, to je toliko, kolikor jih ni imelo dotlej še pri nobeni slovenski gledališki predstavi istočasno na odru. Ob premieri, ki je bila 5. marca 1910, sta se časopisna in revijalna kritika ujemali v tem, da se je poskus uprizoritev »Julija Cezarja« na našem odru docela ponesrečil.

Zadnje Shakespearovo delo, ki so ga dajali v ljubljanski Drami v prvem obdobju, to je do prve svetovne vojne, pa je bila »Komedijski zmešnjav«. To so uprizorili v novem Župančičevem prevodu, v režiji Josipa Fišerja, z Bukšekom, Skrbinškom, Bohuslavom in Povhetom v glavnih vlogah 17. decembra 1912. Posebnost te uprizoritve je bila nova zamisel scene s trodelnim, »shakespeariskim odrom«, prilagojenim modernim zahtevam.

V tem obdobju je uprizorilo ljubljansko gledališče tudi »Vesele žene windsorske« v Govekarjevem prevodu.

S »Komedijski zmešnjav« je ljubljansko gledališče zaključilo prvo obdobje svojega dela za Shakespeara. V tem času, od prve uprizoritve »Othella« 1896 pa do »Komedijski zmešnjav« je bilo uprizorjenih na slovenskem odru devet Shakespearovih dram: štiri tragedije in pet komedij, medtem ko smo avtorjeve historične drame prezrli. Med prevajalci srečujemo v zgodnejšem obdobju še vrsto manj znanih ljudi, tako A. Zimo, Sil. Domicelja in Miroslava Malovrha, pozneje že Govekarja, Funtka in Cankarja, z novo uprizoritvijo »Beneškega trgovca« pa smo dobili prvi Župančičev prevod, kar pomeni začetek novega obdobja v seznanjanju Slovencev s Shakespearom. Med nosilci glavnih vlog so bili naši tedanji veliki igralci, katerih imena bodo ostala častno v zgodovini slovenskega gledališča: Verovšek, Danilo, Nučič, Skrbinšek; med pomebnějšími tujci Inemann, Dragutinović, Deyl in še drugi; med režiserji so poleg Fišerja, Taborskega in nekaterih anonimnih zlasti Nučič, Verovšek in Inemann.

Naša tedanja dnevna gledališka kritika, pa tudi revijalna, je od vsega začetka zvesto spremljala uprizoritve Shakespearovih del v našem gledališču. Čeprav je bila včasih skopa, včasih morda preradodarna s pohvalo, včasih spet pretirna, po-



gosto zelo nespretna in šablonska, je vendar, vsaj v nekaterih primerih znala ločiti dobro od zgrešenega in je v veliki meri pomagala k pravišnemu razumevanju in vrednotenju Shakespearovega dela.

Te uprizoritve na slovenskem odru so bile prvo dejanje, ki nam je približalo Shakespearovo delo in seznanilo z njim vsaj do neke mere že tudi širše plasti našega ljudstva. Z njimi je postavilo naše gledališče prve temelje klasični igri na slovenskem odru, z njimi je pomagalo igralškemu kadru k izpopolnitvi in poglobitvi, z njimi je hotelo prevzgojiti tudi okus gledaliških obiskovalcev in odmakniti njihovo hotenje po zabavi na odru k resnemu, zrelejšemu pojmovanju gledališča. Prve predstave Shakespeara v našem gledališču so prav gotovo uspele tudi v tem pogledu. Svetovna vojna pa je to delo pretrgala.

Kmalu po novih uprizoritvah Shakespeara v slovenskem gledališču smo dobili nekaj njegovih del tudi v knjižni obliki. V prvem obdobju, od začetkov do prve svetovne vojne, smo natisnili pet zvezkov. Najprej je izšel v Gabrščkovih »Salonski knjižnici« v Gorici Cankarjev prevod »Hamleta« in doživel še isto leto v ljubljanskem gledališču krst (1899), kmalu za tem (1904) pa je izdal Gabršček še Cankarjev prevod »Romea in Julije« in Zupančičevo prepesnitev »Julija Cezarja«, Slovenska Matica pa Funtkov prevod »Kralja Leara«. Naslednje leto je izdala ista založba še Zupančičev prevod »Beneškega trgovca«.

V letih prve svetovne vojne Shakespera v našem gledališču niso igrali, tudi knjižnih prevodov iz tistega časa nimamo. Prav v vojni dobi, v letu 1916, je praznoval svet tristoletnico Shakespearove smrti,

Zdrav polet Shakespeara v našem gledališču, redno uprizarjanje njegovih del, skrbneje pripravljene predstave, prve dorasle igralce, pravičen odnos gledaliških obiskovalcev

do Shakespearovega dela, zrelejšo in objektivnejšo gledališko kritiko, predvsem pa prve dobre prevode, napisane po izvorniku in hkrati v lepi slovenski besedi — vse to smo dobili šele v novi dobi, v dvajsetih in tridesetih letih našega stoletja. V tem obdobju, med obema vojnama, je postal Shakespeare nepogrešljiv sestavni del v sporedih našega gledališča.

To široko razdobje »med obema vojnama« (1918—1941) lahko razdelimo na dvoje. Vsa prva leta — če odštejemo »Hamleta« v Nučičevi režiji in »Beneškega trgovca« v režiji Josipa Osipovića-Suvalova, povezuje nepretrgano delo za slovenskega Shakespeara, ki ga je opravljal v tistem času Osip Šest, in ga prekine šele dr. Gavellova uprizoritev komedije »Kar hočete« (1932). Ta režiser je pripravil v enajstih sezonah v slovenskem gledališču dvanajst Shakespearovih del z mnogimi ponovitvami v poznejših sezonah; samega »Hamleta«, ki smo ga gledali prvič 1899. leta, so igrali v tem obdobju v osmih sezonah; samo v sezoni 1923/24 so bila na repertoarju štiri Shakespearova dela: »Hamlet«, »Beneški trgovec«, »Othello« in »Kar hočete«; v vseh teh letih ni bilo niti ene sezone brez Shakespeara.

Drugo obdobje je pestrejšo po imenih režiserjev in s tem po stilu režij Shakespearovih del na našem odru, po njihovi idejni interpretaciji, po reševanju dramaturških in inscenacijskih problemov. To obdobje začenja Gavellova režija komedije »Kar hočete«, ki pomeni prelom v zgodovini Shakespeara pri Slovencih in je bila tudi sicer za nas pravi gledališki dogodek. Temu režiserju pa se pridružita v naslednjih letih — poleg Šesta, ki je ostal še naprej Shakespearu zvest — še Ciril Debevec in Bratko Kreft.

Naša naloga pri pregledovanju prve dobe je predvsem v tem, da pravilno in nepristransko ocenimo delo režiserja Osipa Šesta in dolo-



čimo vsaj v poglavitnih črtah njegov delež pri oblikovanju Shakespeara v tem času naše gledališke zgodovine.

Svoje delo za slovenskega Shakespeara je začel režiser Šest v sezoni 1919/20 s komedijo »Sen kresne noči«, v kateri srečamo že znamenita ime: našega prvega povojnega igralskega rodu: Kralj, Gregorin, Rakuša, Daneš-Gradiš, Rogoz, Peček, Šaričeva, Wintrova. Uprizoritev »Sna« velja za najboljšo, najharmoničnejšo predstavo tistega leta in jo je postavila kritika visoko nad »Beneškega trgovca« prejšnjega leta, zlasti glede režije, ki jo »označuje skrbnost in zmisel za pravo občutje; strune njegovega (režiserjevega) instrumenta so često celo prefine za naše odrske moči — ukloni pa se mu brezpogojno — scena. Tu zna Šest veliko«.

Leto pozneje, v sezoni 1921/22 je režiser Šest prvič postavil na oder svojega »Hamleta«. Takrat je danskega kraljeviča igral že Rogoz, Ofelijo Šaričeva, Learta Kralj, prvega igralca Lipah, Klavdija Gaberščik, Polonija Ločnik, grobarja Daneš in Plut. Režiser je zapisal v »režijskih opazkah« pred premiero: »Bistveno vprašanje režije Shakespeareovih del je, koliko se sme spremeniti z ozirom na današnje zahteve odra in publike ono, kar je odgovarjalo dobi Shakespeara.« Čeprav razodevajo te besede precej enostransko in površno vrednotenje »bistvenega vprašanja režije«, kar nas tudi pri poznejših Šestovih režijah pogosto neprijetno zadene, je bila pa to vendarle tista predstava, ki je doživela pri občinstvu za naše takratne razmere naravnost neverjeten uspeh — šestnajst razprodanih hiš — in v kritiki razmeroma zelo ugoden odmev, zlasti če ga primerjamo z onim pri Nučičevi režiji v prvi povojni sezoni:

»Harmonija misli, barve in zvoka je ta režija. Ni naša. Burgtheater s pridobitvami Hudožestvenikov je, Župančič in Šest pa sta z njo našo revščino napravila bogato in porazila javnost. Šest se mi zdi nekako po-

klican poglobiti Shakespeara na našem odru. Velika pohvala, katero je zaslužen žel letos, bo gotovo podkreplila njegovo neumorno iznajdljivost.«

Naslednje sezone so prinesle nova Shakespeareova dela, ki jih je pripravil Šest z istimi režijskimi idejami in z rastočim uspehom. Glasovi kritike postajajo hvalisavi, šablonski in že nekoliko streeotipni: »Režija g. Šesta je tonu igre odgovarjajoča: lahka, hitra, iznajdljiva... Oprema je zelo lepa in scenarija naravnost okusna... režija g. Šesta ima značaj dobrega, solidnega dela in ni brez umetniškega razumevanja«.

Vrh Šestovega dela za slovenskega Shakespeara moremo iskati prav okrog tistih let, okrog gledališke sezone 1923/24. Ne le zato, ker so v tem letu igrali na našem odru štiri Shakespeareova dela, največ v vseh letih, marveč tudi zato, ker se je prav do takrat ali morda še kako leto kasneje poglobljala Šestova ustvarjalna sila, obogatena s skušnjami evropskih odrov, raslo pa je njegovo delo tudi v širino; to sprva pozitivno dejstvo, se je v poznejših letih izmaličilo in je vodilo k zunanjim poudarkom režije, k šabloni, kar je privedlo okrog leta 1928 do zaostritve in odkritega odpora mladih.

Prihodnje sezone so prinesle spet vrsto novih, na novo pripravljenih in ponovljenih Shakespeareovih dram. Tako je bil na sporedu spet »Othello« z Nučičem v naslovni vlogi (v prejšnjih povojnih sezonah sta igrala Othella Levar in Putjata), »Zimska pravljica« z Levarjem, V. Juvanovo, Janom, Rogozom, Martjo Vero in Šaričevo, »Kar hočete« in »Ukročena trmoglavka« in »Mnogo hrupa za nič«, pa spet »Hamlet« (to pot z gostom E. Kohoutom, članom Narodnega divadla v Pragi) in prva predstava »Macbetha«. Kritika je spremljala vse to dogajanje v našem gledališču večidel s hvaležnim občudovanjem in si ni želela više. Le tu in tam se je oglasil kdo z ostrejšo besedo.



Proti koncu desetletja je Šestovo delo za slovenskega Shakespeara vse bolj bledele. Število predstav je sicer ostajalo približno tako kot prej, nivo novih stvaritev pa je postajal vse bolj plitek. Vprašanje Shakespeara na našem odru sploh, posebej pa še vprašanje, kdo naj ga režira in kako, se je prvič zapletlo z večjo ostrino ob uprizoritvi »Romea in Julije«, s katerim je začel Šest novo gledališko leto septembra 1928. To je bila že tretja sezona zapored, ki jo je začel Shakespeare. Romea je takrat prvič igral Slavko Jan, Julijo Šaričeva in Vida Juvanova, grofa Parisa Rogoz, Mercutija Levar, Tybalta M. Skrbinšek, patra Lorenza Lipah, dojko Medvedova.

»Romeu« je sledil leto kasneje »Vihar«. To je bil dvanajsti povojni Shakespeare na ljubljanskem odru, dvanajsta Šestova režija Shakespeara in hkrati — njegova režija številka sto! Ob tem »jubileju«, ki so ga takrat slavili v gledališču, je žal le malokdo pomislil, kakšna krivica se godi s takim načinom dela režiserju. Nasprotno: desetletje pozneje, malo pred začetkom nove vojne, je slavil Šest nov jubilej — dve sto režij, kar pomeni približno deset v enem letu, torej toliko, kolikor bi smelo biti v eni sami sezoni vseh premier, delo, ki naj bi ga opravili vsaj trije režiserji. Prav v tem moramo iskati enega izmed poglavitnih vzrokov, zakaj so šle Šestove režije od leta 1923/24, ko mu je napisal dr. Robida za tisti čas pravično in hudo pohvalno oceno — pa do Kreftove in Košakove kritike v sezoni 1928/29 tako strmo navzdol.

Zadnja Šestova režija iz tega razdobja je bil »Sen kresne noči«, ki je naletel na zelo neugoden sprejem pri resnejši in zahtevnejši kritiki (Anton Ocvirk v Ljubljanskem Zvonu).

Tako se je končalo »Šestovo obdobje« Shakespeara pri Slovencih, če ga smemo tako imenovati, tisto obdobje v slovenski gledališki zgodovini, ko ni bilo dramske sezone

brez Shakespeara, ko smo videli dvanajst različnih njegovih dram z mnogimi ponovitvami v naslednjih letih, in to z izjemo prvih dveh povojnih premier vse v interpretaciji enega samega režiserja, ki je bil vrh tega preobložen z nešetimi režijami najbolj plehkkih vaških bruk in brezpomembnih »meščanskih tragedij«, kakršne so v tistem času prevladovale v našem gledališkem repertoarju. Bilo bi ne le zelo krivično, marveč tudi hudo neresno, ko bi mu ne priznali velikih zaslug in tudi — vsaj v prvih letih — zrelih uspehov, ki si jih je pridobil prav z delom za slovenskega Shakespeara.

Po mučnem premoru vojnih let se je pri nas prvi resneje lotil Shakespeara, izkoristil svoje gledališko znanje in izkušnje, poustvaril Shakespeara iz Burgtheatra, Hudožestvenega gledališča in Reinhardta in ga zžil v nekakšno svojo odsko interpretacijo, pol ekspresionistično, pol realistično, ki je pomenila za tisti čas, zlasti za prvo polovico dvajsetih let — nedvomno pozitivno vrednoto. In še to mora biti zapisano v pravični oceni njegovega dela za Shakespeara: česar ni naredil in kar je ostalo preblizu površine — pri vsem tem ne gre toliko za vprašanje njegove umetniške zmogljivosti kot za problem takratne metode dela v našem gledališču, na rovaš razmer, ki so nujno tirale, da je postal iz režiserja-umetnika obrtnik in rokodellec, če je moral pripraviti deset režij vsako leto.

Gledališko leto 1931/32 pomenj v obdobju med obema vojnama prvo krepko zarezo v našem seznanjanju s Shakespeareom. Hrvatski režiser dr. Branko Gavella, človek s širokim gledališkim znanjem, duhovito domiselnostjo in zdravim idejnim pojmovanjem umetnosti, je že leto prej pripravil za slovenski oder z zmagovitim uspehom Krležovo dramo »Gospoda Glembajevi« in Balzacovega »Mercadeta«, v Zagrebu pa je žel prav take uspehe s Shakespeareovo



komedijo »Kar hočete«, ki smo jo videli pri nas pred osmimi leti v Šestovi režiji. Prav ta komedija je bila prva Gavellova režija Shakespeara na ljubljanskem odru.

Razlago svoje interpretacije je napisal Gavello sam za »Gledališki list«, ki je izšel ob premieri. Medtem ko so skušali starejši režiserji rešiti problem uprizoritve Shakespeara ali dramaturško (s črtanjem, vezanjem, tako da je imelo vsako dejanje svojo scenerijo kot v običajni naturalistični drami) ali pa so težili za tehnično izpopolnitvijo odra, ki bi omogočala hitro spremembo številnih prizorov, je napravil Gavello nekako sintezo teh dveh teženj. Izmenjavanje različnih prizorov, pravi, je Shakespeareova značilna lastnost; v gradnji teh prizorov je skrit notranji ritem, ki je za njegove drame bistven. V tem, kako se vrsti prizor za prizorom, ni videti zgolj spremembe scenerije. Razvrstitev prizorov je smiselna, notranje arhitektonsko utemeljena, čeprav je zunanja odrska podoba tako raznovrstna. Izmenjava zunanje scene je mnogokrat sploh neznatna in samovoljna, medtem ko je izmenjava notranje situacije ritmična, izraz notranjega ritmičnega zakona.

Doseči skladnost te zunanje podobe z notranjim ritmom menjajočih se prizorov — to je bil režiserju poglaviti problem inscenacije. Gavellova scena ni konkretna — to se pravi, režiser ne postavlja na oder hiš, sob itd., je torej v relaciji do teh konkretnih predmetov abstraktna, vendar je konkretna v sorazmerju z igralcem, lahko rečemo — odrsko konkretna. Igralec s svojo igro premika in izpreminja sceno, nasprotno pa določa prav tako scena igralčev položaj.

Inscenacija »Kar hočete« je bila skupen produkt režiserjeve zamisli in zamisli zagrebškega scenografa Ljube Babića. Režiser je hotel imeti sredi odra nekaj, kar bi centraliziralo vso inscenacijo. Tako je tej predstavi, pravi, sledila predstava cilindra. »Ker se nama je zdela po dalj-

šem premisleku vendar preokorna, sva cilinder razbila na polovico. Ti polovici sva začela na odru različno razmeščati. Tako sva dobila razne kombinacije teh dveh likov. Postavljanje raznih kombinacij je rodilo nov princip: premikanje.«

Izhodišče notranje režije te komedije pa je bila režiserjeva zahteva, da mora igralec govoriti najbolj smešne stvari najbolj resno, kajti »prav ta resnost je tisto, kar je najbolj komično«.

Gavellov obisk v našem gledališču je pomenil v tem obdobju za razvoj Shakespeara pri Slovencih prvo globoko zarezo, ki je dala tudi zdrave pobude za naprej.

Komedija »Kar hočete« je bila v vsem tem obdobju edina Gavellova režija Shakespeara pri nas. Komaj leto dni za njim, v sezoni 1932/33, pa je nastopil s Shakespeareom na ljubljanskem odru nov režiser, Ciril Debevec. Svoje gledališko delo je začel z liričnimi igrami evropskih simbolistov (Maeterlinck, Yeats), se pozneje mnogo ukvarjal s Strindbergom in Dostojevskim, z modernizacijami starih japonskih in kitajskih avtorjev, s Cankarjem in z zgodbami iz svetovne vojne (Vest, Konec poti) in zrežiral tudi nekaj oper. Na našem odru je pripravil tri Shakespeareova dela: »Hamleta« (1932/33), »Beneškega trgovca« (1934/35) in »Kralja Leara« (1936/37).

V zgodovini Shakespeara pri Slovencih pomenijo te tri režije tako kot Gavellova uprizoritve »Kar hočete« ne le zanimivo novost, ki se ostro in bistveno loči od poskusov prejšnjega obdobja, temveč tudi umetniški uspeh, v svojem hotenju in stilu dognan, pa čeprav se ne bomo strinjali v celoti z režiserjevo idejno interpretacijo, zlasti pri »Hamletu«, čeprav bo novi režiser Shakespearea gotovo poiskal novih in drugačnih poudarkov v delu samem in jim dal tudi ustrezno odrsko podobo. Vsaj dve stvari iz Debevečevih režij pa sta ohranili svojo ceno tudi v naš čas: težnja po preprosti zunanji po-



dobi in pa poudarek na besedi kot poglavitnem izraznem sredstvu gledališke umetnosti.

O šestih režijah v drugem obdobju bi bilo odveč posebej govoriti, čeprav jih je po številu precej — štiri izmed desetih: »Komedijska zmešnjav« v sezoni 1933/34 in 1940/41, »Julij Cezar« 1937/38, »Othello« 1938/1939 in »Hamlet« 1939/40. Novih vrednot šest s Shakespearom v tem času, ko so slavili ljubljanski časopisi njegov novi jubilej — dve sto režij — ni več prinašal. Obnavljal je svoje prejšnje režije z nekaterimi pridobitvami — morda nehote — Gavellovih in Debevčevih. Vrh njegovega dela na tem področju pa je ostal v sredini dvajsetih let. Kot igralsko pridobitev teh režij bi bilo treba podčrtati prve nastope Staneta Severja — njegovega Roderiga v »Othellu« 1939. leta, o katerem je sodila kritika, da je »morda najlepša, najbolj dognana figura vse igre«, in pa Jaga v isti tragediji 1941. leta, v zadnjih tednih pred začetkom nove vojne.

Med dogodki iz zadnjih let pred drugo svetovno vojno je treba spomniti še na gostovanje angleškega »Dublin Gate Theatra« aprila 1939. To gledališče je uprizorilo v Ljubljani »Hamleta« v izvorniku (igral ga je Michael Mac Liammoir) in nam dalo dragoceno pobudo za nadaljnje delo s predstavo, ki je bila v primeri z vsemi našimi interpretacijami »Hamleta« čudovito enotna, zlita, brez vsakršne težnje po »zvezdništvu«, v tehničnem pogledu brezhibna, preprosta, skratka najbližja odrskemu realizmu.

Svojevvrsten dogodek v zgodovini Shakespeara pri Slovencih je bila nova uprizoritev »Romea in Julije«, ki jo je pripravil z Janom in Juvanovo (v alternaciji Levarjevo) v naslovnih vlogah zadnje leto pred novo vojno, jeseni 1940. leta dr. Bratko Kreft.

Inscenacijsko središče Kreftove uprizoritve je bil balkon, na katerem

in pod katerim se gode najvažnejši prizori. Godbo, brez katere si tudi te Shakespearove tragedije ni mogoče misliti, je režija omejila na najnujnejše. Pri igralčevi igri in deklamaciji si je prizadevala poudarjati preprostost in resničnost zato, da bi tista globoka človečnost, ki je v vsej Shakespearovi dramatik, bila tembolj jasna in razumljiva.

Načela, ki so vodila Krefta pri odrski interpretaciji »Romea in Julije«, je uveljavil režiser tudi leto kasneje pri režiji »Hamleta«. Čeprav spada to delo že v prvo vojno leto in je torej zunaj našega razpravljanja, se je treba vendarle vsaj z besedo ustaviti ob Kreftovi interpretaciji tega dela, zlasti še, ker je bila pri »Hamletu« še dokaj ostreje poudarjena kot pri »Romeu«, kar ima svoj izvor kajpak že v delu samem. Pri »Hamletu« je bilo režiserju predvsem za idejo tragedije. Hotel je, da bi bile osebe čimbolj človeške, da bi se gledalcu čimbolj približale in ga obenem prav s svojo človečnostjo pritegnile nase. Vzemimo samo Hamletov razgovor s Horacijem tik pred dvobojem, ko pravi med drugim: »Ako bo zdaj, ne bo pozneje; ako ne bo pozneje, bo zdaj; ako ne bo zdaj, bo le kdaj pozneje... itd. itd.« V tem, pravi režiser, je glavna ideja vseh njegovih premišljevanj, temveč tudi krona. Spoznal je, da je v življenju potrebna, potem ko so se misli razjasnile, predvsem dejavnost. Omahujoči, slabotni, pesimistični, pasivni Hamlet je stopil iz sebe ter se odločil stopiti v areno, ki je tudi arena življenja.

V tem je vrh uspeha Kreftovih režij Shakespeara v slovenskem gledališču. Predvsem to zadnje nas ob srečni rešitvi zunanjih režijskih in dramaturških problemov, o katerih smo prej govorili, upravičuje, da štejemo Kreftovo delo za slovenskega Shakespeara, s katerim je to obdobje zaključeno, za najvišji vzpon našega prizadevanja v tej smeri.

Med našimi igralci je dal največji delež k slovenskemu Shakespearu Ivan Levar. Bil je Othello, Julij Cezar, Kralj Lear, kralj Klavdij v »Hamletu«, Leontes v »Zimski pravljici«, Solinus v »Komediji zmešnjav« — te in še vrsta njegovih kreacij v Shakespearovih igrah sodijo v našo gledališko klasiko. Dokajšen delež je dal vsaj v zadnjih letih Jan z Ro-

dijakov nekje pri Celju in sam igral danskega kraljeviča — to je bilo, če smemo verjeti podatkom, ohranjenim le po ustnem izročilu, že leta 1870; tudi »Macbetha« n. pr. nismo krstili v Narodnem gledališču. Že prej, leta 1923, so ga uprizorili v ljubljanski škofijski palači za škofov slavnostni jubilej. Slavnostna predstava je doživela celo ponovitev; 1934. leta so



*Shakespearovo spominsko gledališče v mojstrovem rojstnem kraju. Stratford-upon-Avon je danes središče odrske umetnosti vse Evrope.*

meom in Hamletom, še prej Rogoz, Kralj in Milan Skrbinšek, v sezonah tik pred novo vojno Sever v Roderigom, Jagom in Laertom; v ženskem delu ansambla velja za Marijo Vero to, kar smo prej zapisali o Levarju. Ob njej je dala največ Mila Šaričeva.

Zanimivo je, da je našel Shakespear pot tudi na naš ljudski oder. Že pri prvih prevodih smo omenili Malovrha, ki je prevedel v prozi »Hamleta« in ga uprizoril s skupino

igrali v Št. Vidu nad Ljubljano »Julija Cezarja«, »Hamleta« so spravili na oder v zadnjih predvojnih letih menda tudi domači igralci v Radgoni, v Horjulu so uprizorili »Othella« itd. To nam dokazuje, da je našel Shakespear v novejšem času tudi pot med širše množice, kar je ena največjih pridobitev našega dela zanj v obdobju med obema vojnoma.

*Dušan Moravec*



## igrallec in gledalec

**nastopni govor za začetek sezone, ob prvem sestanku kolektiva, 15. 8. 1955**

Prijatelji,

začetek vsakega novega igralnega obdobja, delovnega leta ali — z najbolj udomačeno, čeprav tujo besedo — začetek nove sezone je v življenju sleherne gledališke družine prav slovesen trenutek. Mi, kar nas je delavcev na odru in okoli njega, mi smo že takšni, da ne strpimo brez zanaša, ne brez silnih, tudi na zunaj poudarjenih in razkazovanih čustvenih vzgonov. Slednjemu neznatnemu porazu pripisujemo pomen dokončnega sodnega dne, slednjemu komaj opaznemu uspehu — ugled vesoljnega zmagoslavja. Ne moremo tajiti, da povzroča ta značilna lastnost glumaškega rodu tudi nekatere pojave, ki se dozdevajo našim sodržavljanom v drugih poklicih vsaj otročji in prikupno smešni, če ne katerikrat celo škodljivi in mrzki. Na vso moč radi praznujemo, opajamo se z zdravicami, sleherna dopolnjena stopinjica nam je že povod za zadovoljno uživanje, kot da smo dosegli pomembno razvojno postajo. A prav tako ne morejo zanikati še najbolj razvneti nasprotniki, niti zagrizeni tujci ne, da isti vzgib rodi tudi nekatere zdrave in koristne sadove. Isti nagon, ki se obrača navzven v obliki prepogostih slavospevov in razglasov in zadovoljenj, taisti nagon sega tudi v nasprotno smer in nas vzpodbuja, da nemara še češče kot drugi ljudje pogledamo vase, se zamišljeno ustavimo in preudarimo, od kod in kam drži ta pot, ki po njej stopamo sicer ne nezavedno, po vztrajnosti, navadi in po življenjepisni nuji. Tako raziskovati sebe — to ni jalov posel, ki

bi stregel le samodopadljivi nečimrnosti. *Spoznaj sebe!* in *Postani, kar si!* sta gesli, ki jih je prepogosto ponavljanje obrusilo do komaj opazne, zgolj besedne krilatice — vendar pomenita mnogo, še prav posebno ljudem, ki se ubadajo s poklici, kakršen je tudi naš. Zakaj vsi tisti, ki žele napolnjevati in osmišljati svoj čas s tem, da kopljejo dragotine v skritem rudniku svoje osebnosti in jih z radodarno roko razdajajo človeštvu ali vsaj nekaterim ljudem — a k tem rudarjem-darovalcem se ponosno in upravičeno prištevamo tudi mi: vsi ti sicer morajo vsekdar ubogljivo slediti ukazom neizgovorjenega zakonika svoje usojene in preoblikovane notranjosti, kakor tudi terjativam prizadetega sočloveštva — toda ta ubogljivost je le polovična, če dirjasti skozi življenje kakor vprežen konj, ki mu plášnice prekrivajo razgled, in če se sama sebe ne ové, da bi vedé, v *spoznani nujnosti* nadaljevala ukazano pot. Preprosto povedano — dvojna je pogojenost, ki vsakemu umetniku opredeljuje pomena in prijemne javnega nastopanja: tu značaj, tam čas, tod osebnost, tam soljudje; tej dvojni pogojenosti se ne more izviti, če bi še toliko z zavestjo in umom krmaril, če bi si še toliko dal svetovati in dopovedovati. Toda z zavestjo in z umom, s spoznanjem in izkušnjo mora tudi hoté podpirati zagon in pospešek svoje usojene in določene smeri. Kaj in kdo smo torej, kakšen je naš slog, kakšno družbeno hotenje, kakšno umetniško poslanstvo, za katerim si že nekaj let prizadeva naša gleda-



liška družina\*? — Odgovori na ta vprašanja morajo, slišite: morajo biti znani in razumljivi vsem, prav vsem in ne samo vodilnim članom družine; razumljivi in znani ne samo kot zvonko geslo v izjavah in objavah, marveč tudi kot dejavno in delovno navodilo pri vsakodnevnih opravkih in naporih.

Navodilo, ki je zapisano v vseh nas in ki nam ga določata kot strog ukaz naš čas in naša domovina, je nedvoumno in preprosto. To navodilo, ali recimo raje: vodilo gledališkega udejstvovanja v tej deželi, v tem času — postavlja v središče vseh naših prizadevanj dve osebi: igralca in gledalca. Ne mislim s tem ponavljati znanih krilatice o prvenstvu igralca pred ostalimi gledališkimi sodelavci; zakaj te krilatice so pomenijo dosti, saj so redke izrečene tako, da bi jih mogli prevesti v pripravno, uporabno, delovno izkušnjo. V mislih mi je nekaj drugega, nekaj, kar označuje slog in celo obči smisel vsega našega opravila. Trdim, da je igralec umetnik, stvaritelj, in ne samo izvajalec nekih napisanih besedil. Mnogo je gledaliških središč in mnogo celih območij gledališke omeke, v katerih na splošno vlada nasprotno načelo: tam ni igralec nič drugega kot preoblečen pripovedovalec, toliko kot bralec, ki pač zna besedilo na pamet in ki se tudi giblje po deskah in spremlja izmenično pripovedovanje z opisnimi kretnjami; a važno je samo, kar govori ali točneje: pripoveduje. Pri nas je drugače. Prirojena slovanska nprav, stoletna izročila pravega glumaškega daru v naših ljudeh, zgledovanje po najboljših vzornikih nekaterih na-

rodov, ki so nam duhovno blizu (Rusi, Nemci, zadnji čas tudi Američani) — vse to in še številne druge odločilne prvine so nas — po nujnosti zgodovinskega razvoja, ki sega od Linharta prek Levstika in Boršnika do Severja in naših prizadevanj — privedla v smer, po kateri danes hodimo in ki se nam zdi že edino možna. Igralec-stvarnik ne predstavlja poslušalcem samo neko besedilo, temveč iz niča oziroma iz drugorodnih (namreč svojih osebnih) telesno-duševnih sestavin zgne na odru pred gledalcem (ne samo »poslušalcem«!) hipni privid neke vesoljne človeške osebnosti, osebnosti v vsemj čutno in slutno dojemljivimi izrazi življenja. K tem izrazom prištevamo vse zavestne in vse nagonске gibe telesa ali telesnih delov, take, ki povzročajo vidne spremembe pojava, in tudi take, ki povzročajo zvočne učinke, besede. Te besede, izvirajoče neposredno iz ustvarjene — in kajpak le namišljene — vesoljne osebnosti, se morajo sevé vsekdar ujemati z zasnovno vsega dogajanja, kot ga je po prvenstvenem domisleku pisatelja uredil vodja odrske čarobe, režiser. A to besedilo se po zgodovinsko nastalem dogovoru spet vsekdar ujema s tistim, kar je napisal pisatelj, toda igralec ne govori pisateljevih besed, tudi ne svojih in ne režiserjevih, temveč besede, ki scela pripadajo umišljeni osebnosti, kakršno je ustvaril in oživil. Zatorej je decela zmotno, če kdo govori in našteva, da so igralčeva umetniška snov in umetniško izrazno sredstvo — govor, kretnje, drža telesa in vzgibi mišic v obrazu. Nespametno je celo, če kdo pravi, da je snov in izrazno sredstvo — igralčevo telo samo po sebi. Ne. Snov, iz katere gradi igralec umotvor kakor slikar iz barvnih lis, so njegovi telesno občuteni (najčešče v telesni notranjosti dojeti), po izkustvu znani in po hipnem navdihu vzklicani ter tako spoznani duševni doživljaji lastne osebnosti, ki se vedé in po čarobno samogibni dejavnosti umetniške slut-

\* V slovenskem gledališkem izrazoslovju, ki ga šele trudoma zbiramo in oblikujemo, mi rabi beseda *družina* za tujko »kolektiv«, označuje torej vse ljudi — pripadnike različnih poklicev — ki sodelujejo v isti gledališki hiši, isti ustanovi; vsi, naj bodo umetniki ali uradniki, delavci ali obrtniki, vsi prispevajo svoje k skupnemu smotru: predstavi. Beseda *igralski zbor* mi rabi namesto tujke »ansamble«, označuje torej le igralce in igralce, to je »umetniško osebje« v najožjem pomenu.



nje spajajo v drugačen sestav, v takšnega, kakršen ravno ustreza doživljanju, življenju, usodi in značaju tiste umišljene osebnosti, ki ji pravimo *vloga*. Tak igralec torej ni predavatelj lepih besedil, temveč svojstven ustvarjalec in izpovedovalec, ki zna s prelevljanjem v raznotere tuje značaje razkrivati sebe, svoje notranje doživljanje, svoja spoznanja o svetu.

Kot delovno navodilo za vsakodnevne napore to pomeni, da so javna vsa tista prizadevanja, ki govorijo samo o lepem govorjenju, o zlahkni kretnji in kar je podobnih plesalsko-pevskih umetnij. Jasno je, tudi igralec - stvarnik mora gojiti zunanje, vidne in slišne izraze svoje telesnosti, že zato, da bodo dostopni občinstvu in da se bodo znali v slednjem hipu voljno in ubogljivo podrežati umišljenemu doživljanju. Toda gledališče, ki bi se izziviljalo v samih lepih besedah in kretnjah, bi bilo prav tako mrtvo kot tisto, ki bi le skušalo razkazovati izraze izumetničenega čustvovanja. Vsak gledališki nauk, ki upošteva besedilo in govorico kot samostojno, ločeno in prvenstveno važno vrednoto, a ne kot eno izmed mnogih izrazil splošnega osebnega doživljanja — je torej po naših spoznanjih vselej zlagano ali vsaj zmotno. In dopovedovati igralcem, naj pazijo na skrbno govorjenje (stihov ali proze, vseeno) — je nevarna pot, ker jih nehote zavaja v neigralsko, zgolj pripovedovalsko umetničenje.

Ker nimamo bolj oprijemljivega in bolj nazornega, bolj natančnega izraza, se vedno znova zatekamo k rizer obrabljeni in prevečkrat ponovljeni, toda še najbolj dopovedljivi krilatici, ki govori o *resničnem doživljanju*. To ne pomeni, da bi hodilo jugoslovansko gledališče po zaraslih stezah umrle umetnosti Konstantina Sergejeviča. Ne. Hudožestvena resničnost doživljanja, realistična dušeslovna razčlemba značaje sta komaj korenika, iz katere šele raste cvet, ki smo mu vzdeli ime: *čar odra*.

Še dve sta namreč umetnosti, enakopravni posestrimi, iz katerih izvira in katerima služi, a ki od njihju tudi sprejema zvesto službo tretja, že opisana igralčeva umetnost. Te sestri sta *pesništvo\** in *odrsko čarodejstvo\*\**. Pesnik (ali pisatelj) in vodja odrske čarobe (režiser) sta enakopravna, samosvoja spočetnika in ustvarjalca (avtorja) predstave, toda oba v gledališču služita le igralcu, ker brez njega vse njuno prizadevanje obvisi v zraku, da ne bi mogla uresničiti niti sence svojih teženj, in ker je igralčevo ustvarjalno izpovedovanje poglavitni mik našega dela; a tudi igralec s slehernim odtokom svoje ustvarjalnosti zopet streže onima dvema, ker sam ni nič, ker more ustvarjati šele v sodelovanju s tovariši pa na trdnih temeljih stvaritve onih dveh, pisatelja in režiserja. Razlika med le-tema in igralcem je še ta, da onadva ustvarjata kot samotna, osebna in posamezna delavca, medtem ko ta vsekdar deluje v skupnosti z drugimi pripadniki istega poklica; vsekdar, pravim, zakaj gledališke uprizoritve se začnajo šele tam, kjer sta na odru (oziroma pred gledalci) vsaj dva igralca. Samogovor, še celo pa *monodrama\*\*\** sta izjemni, nepravilni in nemerodajni obliki glumaškega nastopanja.

Dvorezna lepota našega poklica se razodeva prav v tem, da spaja ustvarjalnost in dejavno svobodo — z zvesto službo v skupni, sestavljeni, višji stvaritvi, *predstavi*. Zato tudi vse govorjenje o igralčevi ustvarjalni samostojnosti, ki se ji nikakor nočemo odreči — vendarle ne pomeni, da bi igralec v pripravah na nastop in v samem nastopu počenjal ali mogel počenjati, kar se mu zljubi. Zlivati se mora v eno z vsemi tovariši, da skupaj naredijo, kar terja od njih ustvarjalec predstave, režiser. Samo tistega režiserja cenim, ki zna biti

\* Literatura.

\*\* »Scenska poezija« ali režiserska umetnost.

\*\*\* Igra ene same osebe.



sicer docela samostojen, dosleden in trd v uresničevanju svojih prividov, a ki vendarle ni malenkosten trinog in muhast samodržec, temveč razumen in razumevajoč poznavalec resničnih zmogljivosti in resničnih duševnih vsebin svojih igralcev. Režiser, ki hoče po vsej sili iz igralca narediti navito lutko, naučeno in izumetničeno, režiser, ki dopoveduje svojim igralcem, naj zvišujejo in znižujejo glas, naj tresejo z glavo, naj počenajo kdo ve kakšne opičarije, ki niso vidni izraz notranjega telesnoduševnega doživljanja, temveč le dogovorjena znamenja igračkastih predstav o življenju — tak režiser je nič, je slabši kot nič. A režiser, ki zopet nima vzgojiteljske sposobnosti, da bi igralcem pomagal razkrivati neznane vrednote, ki ne zna izvljati iz igralca tisto, kar potrebuje in kar v igralcu je, temveč se omejuje zgolj na razmeščanje igralcev po odru in na brezdušno določevanje (često nesmiselnih) »logičnih akcentov« ali ki sploh popušča nespametnim in neuvidevnim, muhastim željam nečimrnih in samoljubnih, nepoučenih igralcev, tak režiser je zopet nič. Igralec, ki je kdaj slišal nekje kako publico o tem, da pripada njemu prvenstvo v gledališki družini ter potemtakem misli, da je sam svoj gospodar, važnejši od pisatelja in režiserja — tak igralec je nespameten otrok, ki ne zna prav rabiti lepo, a zapleteno igračo, pa jo že prvi dan stre. Igralec, ki mu rabi oder le za to, da sebe razkazuje, da streže svoji samodopadljivosti, napuhu in častihlepju, igralec torej, ki ne ustvarja osebnosti, temveč le razkazuje glumaške umetnije, ki se pači in spreneveda (pa čeprav je toliko bister in spreten, da zna vsemu temu dati zunanji videz pretresljivega in prepričljivega doživljanja) — tak igralec je ničvredna, puhla lutka, je hinavec in lažnik, je sijajno, rdeče jabolko, ki jedca z grenkobo gnile notranjosti še bolj razjezi, kot če na zunanje ne bi bilo pisano. Igralec, ki se zadovoljuje s plitko resničnostjo vsakodnevnega

videza brez prepričljivega razkrivanja globokih, neoboroženemu očesu nevidnih vzročnih zvez — tak igralec je prav tako ničvreden kot tisti, ki razkazuje zlagana neumetniška nedoživetja brez temeljev v resnični ali vsaj verjetni dušeslovni razčlembi človečnosti. Bonaca ni ladjarjem manj sovražna kot vihar in huda kri je prav tako bolezen kakor slabokrvnost. — Splošno premišljevanje o bistvu poklica ni okvir obravnave vseh zaželenih vrlin in pregrešnih slabosti. Toda vedeti moramo vsaj smer, poznati pogloblitve naloge; če že ta hip ne moremo do vseh podrobnosti razmisliti, kakšni bodimo, moramo vsaj vedeti, kaj smo in kaj ne smemo biti, če nočemo izgubiti vseh pravic, ki si jih lastimo.

Zakaj véliko vprašanje našega poklica je to: mar ni le samovoljno prilščanje nezasuženih časti in pravic, če trdimo, da smo umetniki? Biti umetnik, biti pravi umetnik — to pomeni soljudem razkrivati neznane resnice, pomeni, soljudem dopovedovati, kar misliš sam, da je prav. Pravi umetnik prepričuje soljudi o doživetjih in spoznanjih, ki jih je odkril v sebi — in to so doživetja, so spoznanja, ki najčeeše nasprotujejo utirjenim nazorom. Umetnik je skoraj vedno sam, v manjšini, v nasprotju z okolico, tuj ji je, ker jo je vsaj časovno prehitel. Toda kljub temu mogočno učinkuje na svet, ker ga podpirajo sila lepote, moč prepričljivega izraza, nepremagljiva življenjska vztrajnost novih, bojevitih in nepriznanih resnic. Svojo voljo, svojo vero in ljubezen vsiljuje soljudem — njihovi živi volji nakljub. Moralno pravico, da drugim svoje prepričanje vsiljuje, čeprav ga ne marajo, a se mu morajo pokoriti — to moralno pravico črpa iz istega vrelca, iz katerega kipi tudi njegova sposobnost premagovanja ovir: iz umetniške prirode same. Zakaj biti umetnik, to ne pomeni samo, da znaš prepričljivo izražati svoja spoznanja; pomeni tudi, da bolj jasno ko drugi vidiš vase in skozi sebe kakor skozi



povečevalno steklo razbiraš tudi zakonitost življenja vseh ljudi. V mnogih drugih umetniških poklicih je le neznatna nevarnost, da bi nekdo, ki ni umetnik, kot umetnik nastopal in dosegal npravstveni učinek prave umetnosti: sicer je mnogo takih, ki hočejo biti umetniki, čeprav niso; vendar — če nimajo sposobnosti odkrivanja pravih, dragocenih in novih resnic — tudi nimajo zmožnosti prepričljivega dopovedovanja, temveč utegnejo kvečjemu učinkovati prikupno in mično, toda globokih zarez, ki bi zapuščale v dušah sočloveka neizbrisne brazgotine, takih s svojim topim orožjem ne znajo sekati. V gledališkem poklicu je žal drugače; tu dar razkrivanja in dar prepričevanja (zmagovitega dopovedovanja) ne gresta vedno roko v roki. So igralci, ki jim je drugi dar v obilni meri usojen, a prvega jim je narava odrekla. Rezko vprašanje vesti se torej glasi: si res umetnik, si bogat in sončen, da smeš svojo dušo vsiljevati dušam drugih? Nisi nemara le tesnosrčna šleva, ki zlorablja naključno sposobnost glumaškega daru zgolj za to, da vsiljuje drugim klavrni pečat svoje siromašne osebnosti?

To vprašanje, ki je v obči teoriji le vprašanje osebne npravnosti, se pri priči spremeni v splošno družbeno in celo dnevno politično vprašanje, brž ko o njem razmislimo z upoštevanjem resničnih delovnih in sploh življenjskih okoliščin poklica, zlasti v deželi, kakršna je naša, kjer skupnost, predstavljena za zdaj še v državi, tako širokogrudno kot nikjer drugje daruje gmotna sredstva za vzdrževanje nesorazmerno visokega števila gledališč.\* Skratka: teoretična moralna dolžnost se sprevača v praktični denarni dolg, ki ga morejo med vsemi gledališkimi ljudmi nekako

\* Čeprav gledališki ljudje spričo neugodnih razmerij cen in stroškov često upravičeno tarnamo, da so podpore nezadostne in sirotne, vendarle po drugi strani drži, da se morejo s FLRJ kosati kvečjemu še Zvezna republika (Zahodna Nemčija), Nemška demokratska republika (Vzhodna Nemčija) in Kraljevina Švedska.

odplačevati le igralci, toda samo, če so umetniki. Zakaj drugače vse njihovo — pa čeprav še tako vneto — prizadevanje nima prave cene, vsaj takšne ne, da bi odtehtavala vsa velika gmotna darila.

S tem ne mislim reči, da je denarna podpora skupnosti prevelika v razmerju z vrednostjo prave gledališke umetnosti. Če smo in kadar smo umetniški ustvarjalci, je naše delo plačano prav tako pravično kot delo pripadnikov drugih umetniških poklicev; prave umetnosti ni moči preplačati. Razlika je drugeje. Potrošnik književnosti, slikarstva, glasbe — odvaja od svojega viška vrednosti nemara še večji delež, merjeno ob duhovnem učinku in duševni vrednosti. Pač pa kupuje sliko, knjigo vsak posameznik po svojem preudarku; če mu je kaj vredna ali če se mu zdí kaj vredna, jo vzame, če ne, ne. Pri gledaliških stvaritvah pa nima izbire, ker nam prispeva svoj delež posredno, preko davčnih in podobnih državnih ustanov. Pisatelja, slikarja torej lahko sprejema ali zavrača, kot hoče sam. Mi — se moramo sami nadzorovati, če nočemo postati zajedalci.

Kaj nam torej daje pravico, trditi, da smo umetniki, z drugimi besedami, da smemo občinstvu vsiljevati svoja odkritja o življenju? Postali smo »umetniki« po uradni, namestitveni poti. Zdaj smo, kar smo, in — ?

Če hočemo sami sebi odgovoriti na to poglavitno vprašanje vesti — namreč, ali se po pravici krasimo z vzdevkom umetnikov — moramo najprej natanko vedeti, kakšen naj bi bil po našem tisti, ki ta vzdevki upravičeno zasluži. Vrstni red razmišljanja je torej takšen: 1. kaj nam naša pamet govori, kakšen bodi resnični umetnik-igralce? 2. kaj sodi naša vest, smo taki, kakor si sami predstavljamo vzorno prapodobo? in 3. kaj moramo storiti, če bi ugotovili, da takšni nismo, a kaj, če smo?

Umetniško poslanstvo pravega in darovitega igralca je v tem, da povzdiguje in plemeniti vrojeno ne-



čimrnost, samovšečnost in prav tako vrojeni gon po posnemajoči igri ter s tako požlahtnjenimi nagoni razodeva in — še več! — daruje sebe gledalcem, tistim ljudem, ki prihajajo v njegovo hišo in tudi tistim, ki jih mora šele z močjo svoje igre pri-

najvažnejših popriščih človekovega duhovnega iskanja in spoznavanja: to sta nauk o npravstvenosti in veda o duševnem življenju, moralka in psihologija.

Če govorim o *radosti*, mi nista v mislih le približno ugodje in veselje,



Friedrich Forster: *SIVEC* (rež. Juro Kislinger k. g., premiera v CG 22. 3. 1955); Janez Škof, Sandi Krošl, Slavko Strnad.

tegniti, da začno vanjo zahajati. Daruje se prebivalstvu zemljepisnega ali družbenega območja, v katerem deluje. A s tem, ko sebe daruje in razkriva, deli pouk in zbuja radost. Pouk in radost sta tisti vrednoti, ki dajeta smisel in smoter sleherni umetnosti.

Če govorim o *pouku*, mi ni v mislih naštevavanje in tolmačenje manj znanih ali celo obče znanih dejstev in podatkov s področja tako imenovane »splošne izobrazbe«. Pouk pomeni razkrivanje bistvenih, toda skritih zvez, usodne pogojnosti in prirodne zakonitosti pojavov, zlasti na dveh

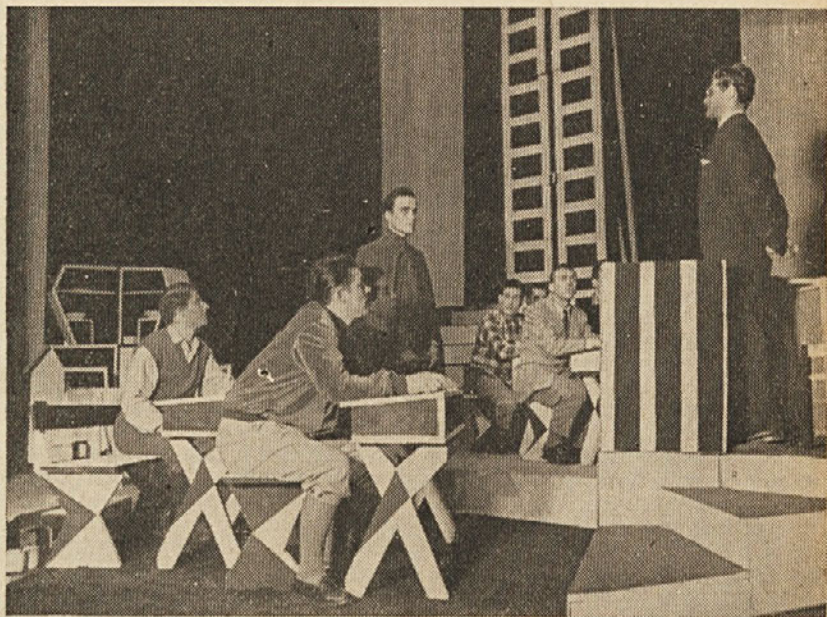
temveč vse tisto prostrano področje privlačnih in mičnih, a tudi grozljivih doživetij, ki se gibljejo na široki lestvici med dvema skrajnjima tečajema: med tragičnim pretresom in divjim krohotom; vmes so solzava in (plemenitejša) sočutna žalost, posmeh in otožni smehljaj in napetost spričo »zanimive« zgodbe in še nešteti odtenki duševnega ugodja, užitka. Toda ta užitek ni hipen, marveč zapušča v srcu bistvene (čeprav često neopazne) posledice. Prav zaradi teh posledic, ki se oglašajo često celo še dosti kasneje, brez vidne zveze s samim umetniškim doživetjem,



temveč kot vznikle iz podzavesti — zaradi teh zaslužijo ti »užitki« plemenitejše ime: radost.

Nravstveni in dušeslovni pouk, žalostna ali vesela radost sta učinkaj in smoter ustvarjene lepote. Terjatve pouka in radosti, merila lepote pa

setletja strašnih hitrosti in visokih napetosti so človeštvo prignala do nepričakovanih možnosti, toda te možnosti spé, ker jih duši sovražna neenotnost sveta; spé tudi, ker v današnjih ljudeh — vsaj v umsko najbolj razvitih — zavoljo utrujenosti



*Friedrich Forster: SIVEC (rež. Juro Kislinger k. g., premiera v CG 22. 3. 1955); Marjan Dolinar, Janez Skof, Sandi Krošl, Peter Božič, Viljem Tomšič, Janez Eržen.*

niso vselej enaka. Iz leta v leto, iz kraja v kraj, iz razreda v razred in iz sloja v sloj se spreminjajo potrebe človeštva. Če hočemo vedeti, kakšen pouk potrebuje, kakšno radost želi naš gledalec, če hočemo izvedeti »terjatev časa«, nam zadošča že, da si priključimo v zavest poglobljena znamenja in vidne značilnosti dobe; sama dejstva so dovolj zgovorna, razlaga enotnega smisla v njih niti ne bo več potrebna.

Naš čas je utrujen. Štiri desetletja vojská, prevratov, lakot in trinoštva, oborožitvenega tekmovanja in nasilnega znanstvenega raziskovanja, de-

ni več dosti pravega, plemenitega, človekoljubno osvajalskega in raziskovalnega duha; želje so v nas ohlapne, prizadevanja omahujejo. Strahote, ki se jih bojimo, nam hromijo mladeniški zagon.

A isti čas, v katerem sega človeštvo preko mejá Zemljé, čas, ko usmerja prve korake k zvezdam — in čas, ko se že kani sámó ugonobiti, ko bi si malone že moglo uničiti ne le sam obstoj, temveč še več — že same pogoje obstoja — ta isti čas je tudi čas velikopoteznega, često krvavega in neizrekljivo strašnega, a hkrati tudi veličastno lepega osvo-



bajanja zaostalih področij in podjarmljenih narodov. Dien Bien Fu in gibanje »Svobodnih oficirjev«, Severna Afrika in Južni Sudan, Bandung in tajvansko vprašanje, izjava Tito-Nehru in spopad Nehru-Kotelavala, Suez in Gaza, prebujanje in spori...

Istočasno, že v mejah starega evropsko-ameriškega sveta: nastajanje nove družbene zavesti ali vsaj prvih klic bolj vzpodbudnega družbenega razvoja celo v okrilju najbolj nazadnjaških družbenih redov, kot je državni kapitalizem stalinške Rusije. Kot spremni pojav (ali nemara celo kot eden vzrokov?) tega dejstva — čedalje pomembnejše prevladovanje izobražencev, poklicnih strokovnjakov, ki postajajo prvič v zgodovini človeštva samostojna in merodajna družbena plast, kar je tudi napoved bodočih brezdržavnih ureditev. Toda po drugi strani preživlja izobraženstvo čedalje bolj pretirano specializacijo, strokovno opredeljevanje in razdeljevanje na najtesnejše, malo zajetne poklicne skupine brez pravega, dejavnega in zavestnega stika z drugimi področji: prav zato kajpa spet izgublja pomen vesoljne družbene učinkovitosti.

Na ozadju teh splošnih znamenj časa se odražajo značilnosti jugoslovanske domovine: dežela z nenavadno ugodnim ali vsaj presenetljivo opaznim in pomenljivim mednarodnim delovanjem; svojstveni položaj zavzema posebno zato, ker se je njenim vodilnim ljudem posrečilo, obrniti nase pozornost vodilnih ljudi v mnogih drugih, tudi zelo mogočnih deželah, čeprav jim ne krije hrbta ugled številnega prebivalstva in neizčrpnih naravnih bogastev, temveč samo duhovna sila bojevnških izročil in uporniške volje. Čeprav so gesla mednarodnega dogajanja, ki jih razglašajo in zagovarjajo Jugoslovani, podobna indijskim načelom, se razodeva posebnost in izvirnost Titove poti prav tu, ko primerjamo velikost in gospodarsko moč Indijske zveze z velikostjo in gospodarsko

močjo Zvezne Jugoslavije. — Znotraj mejá, v samem dnevnem dogajanju in doživljanju prebivalstva, opredeljujejo našo državo: porodni krči graditve nove, še docela neznane in nikjer preizkušene družbene ureditve, često — tako mora biti — tudi izrazito poskusne prirode, z bolečimi in često za neštete posameznike neprijetnimi spremnimi pojavi, kot so n. pr. znižana življenjska raven mestnega prebivalstva, ozkosrčna uradniška samovolja posameznih slučajnih veljakov, prehitevanje in zaostajanje, skratka vsi tisti neizogibni, nujni pojavi, brez katerih se nič novega ne more roditi. Pri tem pa doživljamo — naporno, toda zanimivo in nadobudno — vztrajno in neizprosno iskanje poti, ki drži od oligarhije k socialistični brezdržavni demokraciji poklicnih (ne političnih) strokovnjakov, kar vse skupaj raste iz dvojne vzpodbude in nagiba: iz zgodovinske samodejnosti izročil puntarske dežele in iz zavestnega hotenja tako imenovanega »subjektivnega faktorja«, posebljenega v bajeslovni voditeljski osebnosti in v široki plasti napredno in uvidevno vodene, čeprav ne povsod enakomerno razsvetljene plasti poklicnih politikov.

V tej državni skupnosti se sproti prilagaja dnevnemu dogajanju še naša starodavna, tisočletna slovenska narodna značilnost: podeželski narod brez velikih mest; zemljepisno, zgodovinsko, gospodarsko in politično vezan na tisto področje, ki ga naduti starinarji radi zasmehujejo z imenom »Balkan«, toda po številnih starih kulturnozgodovinskih težnjah navezan na utvaro in bavljav »Srednje Evrope«. Narod na prepihu, narod med podboji, narod na križišču velikih cest, ki drže s severozahoda (La Manche) proti jugovzhodu (Bospor) in z jugozahoda (Mediterran) proti severovzhodu (Baltik). Majhen narod s poudarjeno, često kar pretirano zavestjo narodne samobitnosti, a vendar nenavadno dostopen razgledom na vse strani.

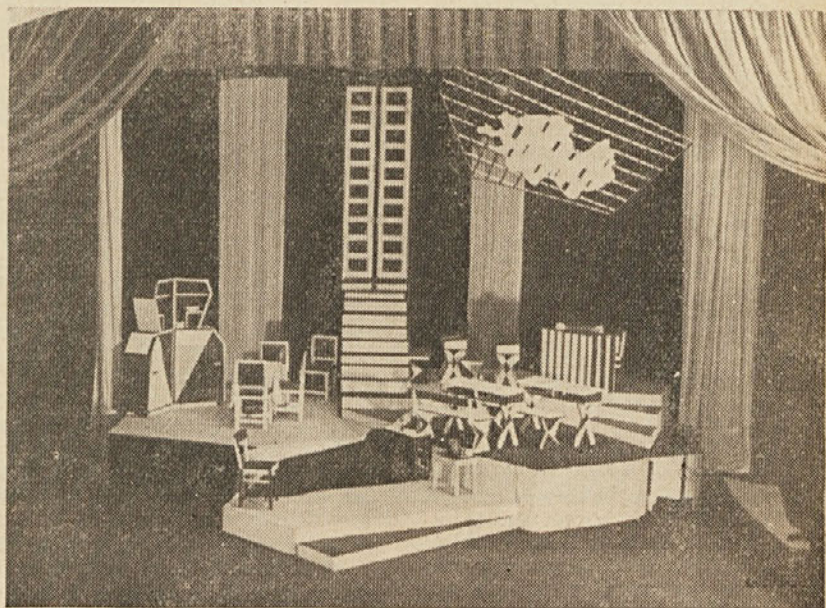


Kakšne so torej terjatve časa, zlasti v tistem območju, ki sem ga imenoval »pouk nrvnosti in dušeslovja«?

Ljudem je treba zopet vcepiti smisel za sintezo, zakaj naš čas je ves v znamenju razčlemba, drobljenja, razkranjanja. Saj ni naključje, da nosi eno najbolj zmagovitih in merodajnih znanstvenih gibanj pravkar minule dobe že v borbenem nazivu

Pospeševati je treba razvoj svobodne, toda v skupnost vključene in prav zato ustvarjalne osebnosti; z drugo besedo: razrešiti je treba velikoviti spor med individualizmom in kolektivizmom. Čas bi že bil, čas je!

Razkrivati in razkriti moramo gonilne sile sodobne zgodovine: dvosmerno, sredobežno in sredotežno silo, ki narode v isti čas osamosvaja in jih zopet druži v višje skupnosti



Friedrich Forster: SIVEC (rež. Juro Kislinger k. g., premiera v CG 22. 3. 1955); pogled na oder s simultano sceno po osnutku arh. Svete Jovanovića.

grško besedo za pojem »razčlemba«. Razkroj v najmanjše sestavine, neizprosna analitičnost je sicer res šele omogočila ves nezaslišani napredek znanosti, a vzel je ljudem tudi vero v pomen preprostih, sintetičnih vrednot. To vero je treba spet vcepiti v zavest ljudi, vero v vrednote, katerim se današnji izobraženec često umika v nepotrebni zadregi: *dobrota, resnica, poštenje* — so pojmi, pred katerimi nas ne bi smelo biti strah.

gospodarskega in duhovnega sožitja, mimo vseh vojsk in prepиров.

Pokazati moramo dvomljivost preživelih nrvstvenih pravil, vsiljenih zdravemu človeškemu umu in nagnu že v srednjem veku; toda hkrati moramo razodeti sebi in soljudem tudi nujnost ustvarjanja novih nrvstvenih zakonov, ki bodo smotrno usmerili življenje posameznikov in raznoterih skupnosti, da bodo ljudje živelj vendarle spet v nrvstvenem



redu, ki bo urejen in svoboden. Pre-mostitji je torej treba vekovito protislovje dveh sovražnih, toda enako potrebnih idej: protislovje med *redom* in *svobodo*.

Pokazati je treba sodobnemu izobrazencu — kako, še ne vemo, komaj slutimo —, da je nekje vendarle možnost vesoljnega učinkovanja kljub razdrobljenosti in omejenosti v pretesno poklicno strokovnost.

In še in še. Naloga se ponujajo. Le ozreti se je treba, prisluhni ti svetu in vase; ne moremo naloga zgrešiti.

Vsega tega pouka pa ne smemo opravljati pridigarstvo, kar ve že vsak preprost hišni vzgojitelj in šolnik, temveč le s slikovito pripovedjo in nazorno priliko, ki zbuja v »otroku« premišljevanje, tako da sam najde in iznajde daljnja navodila ravnanja. Bolj ko je otrok umsko razvit, bolj morajo biti stvarne, enkratne in manj posplošene take poučne prilike in basni. A ker je naš gledalec, sodobni izobraženec, že tako daleč razvit v tenkoslušnem poznavanju življenjskih posebnosti, ker je že prenasičen z vsemi izkustvi, zato morajo biti predstave in igre, ki jih zanj uprizarjamo, vsekdar do tančin zapletene, enkratne, osebno nazorne in nikoli enosmerne, nikar posplošene ali nedvoumne. Le če bomo stregli gledalčevi duševni usmerjenosti v smislu razčlenjevanja, bomo lahko dosegli tudi to, da zbudimo v njem spet smisel za spojitev, za široko prvinško občutje preproste pravosti.

Na drugi poluti smotrov umetniškega ustvarjanja, v tistem duhovnem področju, ki sem ga imenoval »vzklicevanje radosti« — gre predvsem za dve reči. Utrujenemu in prenapetemu gledalcu naših dni je treba duhovnega počitka; tega najde v pozabi, v hipnem zanosu; vendar je učinkovita samo tista pozaba, ki ne krha in ne topi duševnih sposobnosti; torej taka, ki ne uspava čuta za resničnost z zlaganim privedom nekih neuresničljivih po põli resnic, temveč taka, ki priznava in sama razglaša, da je plod domišljije

in pesniške, pravljicaarske utvare. In drugo: če hočemo doseči »tragični pretres«, ne smemo pozabiti, da je naš gledalec v minulih desetletjih preživel najhujše grozote, kar si jih je od srednjega veka do danes izmislil tisti peklenšček, ki rovari v duši človeštva; zato tega gledalca ne pretresajo več reči, ki so bile še našim staršem strašne; pretresajo ga le edinstveni, silni, izredni in svet razmajujoči dogodki — ali pa (na drugi skrajnosti lestvice) najbolj rahli odenki podtalnih doživetij, kakršnih v vsakdanjosti ne utegne opaziti: kralja Lear in Oidip — ali Laura s svojo stekleno menažerijo in Ori Mannon, ki ga je pokopala že ena sama, po pomoti nápak izgovorjena beseda.

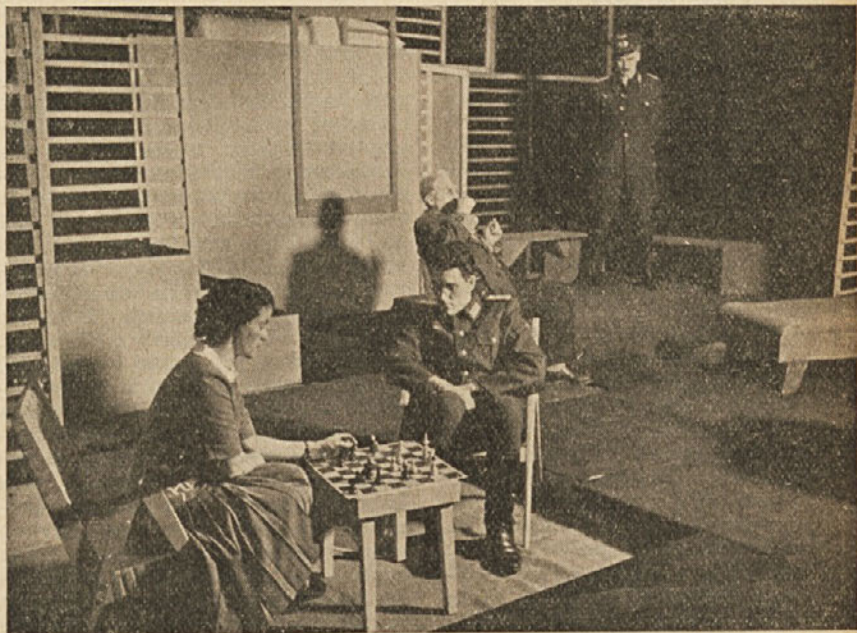
Dejali boste, da je vse to modrovanje zgolj svetovnonazorsko in načelno, ne dejavno in delovno, da se torej tiče samo pisateljev, ne gledališčnikov, ali kvečjemu tistih, ki izbirajo besedila, ne pa igralcev. Toda jaz trdim, da je tudi igralčeva umetnost svetovnonazorsko usmerjena, osmišljena in opredeljena. Že slog igranja, že oblike — kaj šele izrazi! — doživljanja so neposredna izpoved svetovnega nazora. Brez zvestega in neutrudnega modroslovnega iskanja ne moreš ustvarjati dopovedljivih vlog.

In navsezadnje ne smete pozabiti, da naš poklic ni zgolj umetnost. Da se bomo razumeli: nikakor ne kanim zdaj na koncu preklidati vsega, kar sem dejal o umetniški prirodi našega dela. Vse to drži in mora obveljati. Toda poleg umetnostnih prvin je v našem delu še nešteto drugih, drugačnih sestavin. Gledališčnisamo svetišče umetnosti, torej izpovednosti in dopovedljivosti; gledališče je obenem tudi družabno shajališče, je kraj zabave in izvenumetniškega (dasi nikoli protiumetniškega) veselja, je tudi vzgojna in prosvetna, je v nekem smislu celo gospodarska ali kar trgovska ustanova. Vse te prvine so v našem delu umetnosti prirejene in podrejene. Prostaška



nespamet bi bila, domišljavo tajiti vse to, češ: zgolj umetniki smo, nič drugega. Ne. Smo umetniki, smo, predvsem in najbolj moramo biti umetniki, toda zraven smo še marsikaj. In v tem »marsikaj« je odlo-

ne moremo odgovoriti na to poglavitno vprašanje vesti. Vsak sam zase mora odgovoriti, sam zase, sam sebi. Ti — in ti — in ti... Ustvarjaš in delaš za uresničitev žlahtnih smotrov — ali ti je le do uveljav-



Miloš Mikeln: DEŽ V POMLADNI NOČI (rež. Mile Korun k. g., krstna predstava v CG 9. 5. 1955); Marija Goršičeva, Peter Božič, Pavle Jeršin, Sandi Krošl.

čilna beseda, je merodajen glas slehernega člana družine. V mrtvilo in puščobo bi zašli, ko bi se lenobno prepuščali zgolj hotenju vodilnih članov ustanove, sami pa marali le za osebni delež in osebni uspeh. V tem skupnem prizadevanju pa nam morajo vsem, vsem biti pred očmi zgodovinske naloge poklica — danes, tu.

Ali smo takšni, da ustrezamo vsem terjatvam dneva? V zbrani družbi

ljanja, ugleda in koristi? Igraš, da bi dosegel slavaspeve v časnikih in si prislužil boljšo dopolnilno plačo — ali igraš, da bi ljudem v tem kraju ustvarjal radost, jim razkrival prepotrebna spoznanja o svetu?

Odgovori si — vsak zase — na to vprašanje, in stóri, kar ti bo ukazala vest.

Herbert Grün

# gledališki razgledi

## režiserjevi popolni zapiski

anglija spomladi 1955

Pisati ali govoriti o londonski gledališki sezoni je precej težko. Prave sezone, kakršno poznamo mi Slovenci, pravzaprav ni. Le Old Vic Theatre, do neke mere Arts Theatre, pa še operne in baletne skupine poznajo sezono v našem smislu, razen teh samo nekatera provincialna gledališča ter Shakespearovo gledališče v Stratfordu. Vsa ostala gledališča sestavljajo ansamble posebej za vsako posamezno delo. Gledališča so odprta skozi vse leto in igrajo vsako igro po ves teden, tudi osemkrat do desetkrat. Neko delo predvajajo po več mesecev, ali tudi leto dni in še dalje, dokler je kaj publike, zopet drugo odstavijo že po nekaj tednih. Ta nam Slovincem tuji način uprizarjanja dramskih del vnaša v organizacijo angleškega gledališča določene slabosti, ki pa je po tem, kar sem videl v nekaj mesecih občiskovanja angleških gledališč, kljub vsemu na izredni umetniški višini. Velika gledališča so vsa v tako imenovanem West Endu, teh je 42, prav toliko ali pa še več je manjših za 100 do 200 obiskovalcev. Kljub velikemu številu gledališč pa je v Londonu vendar relativno malo premier, in to zato, ker se uspele predstave obdrže na odru dalj časa. To dejstvo precej slabo vpliva na mlade dramatike, ki do londonskega odra malokdaj pridejo, in pa na nekatere vrhunske angleške umetnike, ki morajo v nekaterih delih nastopati v eni in isti vlogi, večer za večerom, tudi vse leto. Tako predvajajo komedijo ameriškega pisatelja Johna Patricka »The Teahouse of the August Moon« (Čajnica na Okinavi) še od lanskega aprila. Delo doživlja večer za večerom takšen uspeh, da ga še pre-

cej časa morda ne bodo sneli z odra. To je prrsrčna komedija o mladem ameriškem častniku, ki ga pošljejo po vojni v neko japonsko vas prevzgjajat ljudstvo in ga seznanjat z demokracijo. Zgodi pa se prav nasprotno, industrializacija 20. stoletja temu ljudstvu ni po godu, tudi šol ne potrebujejo, edina stvar na svetu, ki si jo žele, je čajnica. Prevzgojevalci se morajo seveda vdati. Komedijo igrajo v prijaznem intimnem gledališču »Her Majesty's Theatre«. Robert Lewis, ki je delo režiral tudi v New Yorku, je kljub svojemu poreklu z dokaj neprizanesljivo režijsko koncepcijo, s poudarjenim humorjem, v besedi in situaciji precej osmešil zahodno civilizacijo. Vse kaže, da je prav ta poanta v uprizoritvi Angležem zelo všeč. Skrbno izbran ansambel s temperamentnima mladima igralcema Dickiejem Hendersonom in Williamsom Sylvestrom je sedaj po skoraj 550. predstavi tako vigran, da je težko ločiti zgolj igro od pravega doživljanja. Da imajo Angleži smisel in čas za obisk resnejših predstav, nam pokaže po 10 mesecih polna hiša v St. James' Theatre, kjer nastopa Anglež Rattigan s svojima realističnima igrama značajev »Separate Tables«. Rattigan je drugi pomembnejši angleški dramatik (moderni), čigar deli sem imel priliko videti na angleškem odru. Prevladujejo pač avtorji z deli, ki so doživela uspeh v Parizu ali na Broadwayu. Menda je Rattigan napisal omenjeni deli za dva pomembna angleška gledališka in filmska igralca Erika Portmana in Margaret Leighton, ki sta zasedena v obeh delih z vodilnima, toda psihološko povsem različnima značajema. Pre-



finjene opise osamljenih in propadlih ljudi, ki žive le še od upanja na boljšo prihodnost, je napisal avtor z izredno tenkočutnostjo, ki se ji je znal v tem smislu približati morda le Čehov, z razliko, da je Rattigan postavil osebe v objem življenja in jih tako z vso življensko resničnostjo predstavil v odrski podobi pred gledalca. Režiser Peter Glenwille je v detajlih prisluhnil Rattiganovemu besedilu in doživel z ansamblom uspeh, da so poročevalci soglasno napisali »z delom na kontinent, kot primerom angleškega gledališča«. Dobro obiskana predstava, četudi lažje vsebine, ki ji je dal znani angleški režiser Tyrone Guthrie z mojstrskim prijemom, s koncentracijo morda preveč poudarjene situacijske komike — več življenja nego sam avtor Thornton Wilder, je farsa »The Matchmaker«, po naše Zenitveni mešetar, ki jo predvajajo v Theatre Royal Haymarket skoraj že leto dni. Naslov nam pove vse in tako pisatelj kakor režiser nista imela resnejšega namena, kot da nudita gledalcu smeha in razvedrilo, in to se jima je pri londonskem občinstvu posrečilo. Če pridenem še to, da je osnovna zgodba posneta po Johannu Nestroyu: »Einen Jux will er sich machen«, mi najbrž zgodbe ni treba razlagati. V Arts Theatre, kjer je tudi sedež Mednarodne gledališke zveze za Veliko Britanijo, uprizarjajo — v razliko od ostalih gledališč — sleherni mesec drugo delo. To gledališče je doseglo z nekaj predstavami v letošnjem letu nadpovprečen uspeh. Ustaljena navada je ta, da se delo, ki prodre skozi neusmiljeni z'd londonskih kritikov na tem odru, preseli po nekaj tednih na drug oder v Londonu, nato pa mu je zagotovljena pot v repertoarje provincialnih gledališč. To je tudi eden redkih odrov, ki pokaže včasih usmiljenje tudi do kakšnega neznanega avtorja. Nedvomno največji uspeh tega gledališča letos, ali kakor pravijo poročevalci, največji

uspeh po vojni, je uprizoritev Shawove »Svete Ivane« oktobra 1954; to so potem v St. Martin's Theatre predvajali do danes. Predstava pa ni toliko zanimiva v ansambelskem ali scenskem pogledu, kot zaradi igralka naslovne vloge Siobhan McKenne. V nasprotju z ostalimi igralci je govorila v irskem narečju. Igrala je z izredno preprostostjo in čutom za mero v besedi in kretnji. Uspeh ji je zagotovil enoletno gostovanje s to vlogo v Ameriki. Francoski romanopisec Julien Green je na istem odru doživel s svojo prvo dokaj nenavadno pisano dramo »Jug« prodoren uspeh, dočim se je kaj slabo postavil Charles Dorat s komedijo »The midnight Family«. Precej spolzka komedija pariškega predmestja z osnovnim motivom nekajurne ljubezni med dekllico-duhom in realnim ljubimcem. Uprizoritev je bila prava poslastica za londonske gledališke poročevalce. Neuspeh, ki ni trajal niti mesec dni, pa je popravila O'Neillova trilogija »Mourning becomes Electra« (Elektra v črnini), moderna študija po znani grški trilogiji. Kljub izredni dolgotrajni predstavi, saj traja skoraj 5 ur, drži strnjeno dogajanje in odlična igra osrednjih oseb z Elektro (O'Neill jo imenuje Lavinia) gledalca v neprekinjeni pozornosti.

Mnogo dramskih del z vsebino iz kriminalnega življenja zasledimo v repertoarjih londonskih gledališč, toda le »The Bad Seed« in »Uncertain Joy«, v katerih igrata glavni vlogi otroka, izstopata po vsebini in igri, dočim so ostala slična dela dobra le za blagajno. Julian Slade, mladi komponist, čigar ime je trenutno morda najpopularnejše v Londonu, se je pojavil s svojo muzikalno komedijo »Salad Days«. Preprosta zgodba o čarodejnim klavirju. Sladu prerokujejo prvo mesto operetnega komponista v Angliji.

Znana Francoza Giraudoux in Anouilh zasledimo v repertoarjih skoraj vseh gledališč širom Anglije.



Giraudoux ima letos kar dveje del na sporedu v Londonu. V New Theatre predvajajo njegovo romantično komedijo »Time remembered«, lahkotno ljubezensko komedijo brez resnejših umetniških zahtev. Mnogo zahtevnejše delo, ki častneje zastopa Giraudouxa in ki ga je res mojstrsko prevedel Christopher Fry in v katerem igra vodilno vlogo Michael Redgrave, je legenda o Trojanski vojni »Tiger at the Gates« (Trojanske vojne ne bo). Tudi Anouilhovo delo »Škrjanec« je prevedel Christopher Fry; to igrajo v Lyric Theatre. Delo pri občinstvu in pri novinarjih (kar je v Londonu ena najvažnejših okolnost) ni naletelo na ugoden vtis. Anouilh je v njem izrazil ves svoj talent, saj je pisal spretno, toda menda ga je prav v tem delu teatarska magičnost le nekoliko zapustila, kajti o Ivanu Orleanski, katere življenje je zajel, ni povedal ničesar novega. Konec pa je menda napisal za katoliško publiko, kar je bilo v uprizoritvi še posebej poudarjeno. Tik preden se ognjeni zublji dotaknejo Ivane, jo predstavniki cerkve na ceremonialen način rešijo in poveščajo. Več uspeha je imelo njegovo delo »Point of Departure«, moderna verzija mita o Orfeju in Evidiki, uprizorjena z gojenci Bristol Old Vic School.

To je le bežen pogled v repertoarje londonskih gledališč. Pisati o vseh 42 gledališčih, v odmerjenem prostoru, ki mi je na razpolago, je nemogoče. Toda pisati o angleškem gledališču, pri tem pa ne omeniti Shakespeareovih predstav, se pravi o angleškem gledališču in njegovi umetniški stopnji ne pisati. Tujec, ki ni videl predstav v Old Vicu v Londonu, v Stratfordu, v Old Vicu v Bristolu in Birminghamu — ni videl ničesar. Videl sem Othella v Zagrebu, Leara in Romea v Beogradu, Hamleta in Romea v Ljubljani itd., vse predstave v detajlni skrbno pripravljene in z našimi vrhunskimi igralci tudi dobro igra-

ne, verno in slikovito opremljene itd. — toda, da odgovorim z besedami nekega znanega angleškega kritika: »Vse vaše predstave so kar trde od samega spoštovanja do Shakespeara.« Angleški igralci v omenjenih gledališčih tega ne poznajo, besede prihajajo z jezika lahkotno kakor misli. Besedo »scenerija« ne pojmujejo v Shakespeareovih delih tako strogo kot mi, na odru ni odveč nič, kar bi utegnulo ovirati nemoten potek. Na prvem mestu je beseda in samo z njeno pomočjo pride veličina Shakespeareove umetnosti do polnega izraza.

Če vprašam povprečnega Angleža za Narodno gledališče v Londonu, te bo kar kratko poslal na Waterloojsko cesto, kjer stoji ob glavnem križišču nič kaj zanimiva stavba, ki ima na pročelju napis Old Vic Theatre. Pred leti je kraljica položila ob Temzi, tam, kjer stoji mogočna Festival Hall, temeljni kamen za prvo Narodno gledališče, toda do stavbe še do danes ni prišlo in tako nosi Old Vic neuradni naslov Narodnega gledališča. Po repertoarju uprizarja samo Shakespeareova dela in s kvaliteto popolnoma opravičuje ta naslov.

Prvi igralski zbor Old Vica je bil ustanovljen leta 1914 in od takrat pa do danes so preko tega odra šli in preizkušali svoje mlade moči prvi igralci Anglije: Gielgud, Olivier, Richardson. Old Vic je prvo gledališče na svetu, ki je že do 1923 v prvih sezonah obstoja odigralo vseh šestintrideset Shakespeareovih iger. Angleški režiserji Matheson, Long, Ben Grud, Russell Thorndike in Robert Atkins (zadnji star 71 let, a še vedno igra in vodi gledališče na prostem v Regent parku) so takrat dokončno dobojevali boj za enostavnost govora in enostavnost Shakespeareove scene, kakor je narokoval Shakespeare sam. Toda popolnoma vseeno niso mogli odpraviti med obema vojnama ostankov, ki jih je zapustilo realistično obdobje



konca 19. stoletja. No, in prav v dobi po vojni, posebno pa v zadnjem razdobju, ta je od leta 1953, opravlja večinoma mladi igralski zbor z mladimi režiserji in direktorji gledališča revolucionarno nalogo v interpretaciji scenskega, govornega in igralskega izraza. Kratko: bije se boj proti realistični interpretaciji scene, ker je arhitektonski oder ni poznal in zaradi svojih specifičnosti v zgradbi poznati ni mogel; bije se boj proti stari šoli igranja za aplavz in pozerstva, ki so jo uvedli na Angleškem igralci 19. stoletja. V zameno za to: permanentna, toda zelo skromna scena, ki jo tu in tam poživi slikan prospekt v globini odra, razgibana ansambelska igra, tekoč in neprekinjen govor. To so glavne odlike Old Vica v tem zadnjem obdobju. Seveda bi bilo težko ustreči tem zahtevam, če bi se režiserji, ki delajo na tem odru, ne podredili osnovnim zahtevam elizabetinskega odra. Zato vsi režiserji in inscenatorji postavljajo svoje zamišljene scene v okvir tega odra, ki mu je prednji del za vsa dela enak, le-ta sega v dvorano kakšnih tri in pol do štiri metre od glavne zavese. Ta okvir je enak elizabetinskemu odru, sceno v sredini pa postavi vsak inscenator in režiser po svoji zamisli, vendar nikoli v taki globini, da bi bila prekinjena arhitektonska celota z predodriščem. Za Henrika IV. (oba dela) je bila srednja scena postavljena v globino komaj kakih treh metrov in pol, za Richarda II. pa niti toliko ne od glavne zavese. Dejanja prekinja le omenjena glavna zavesa, največkrat pa še ta ne, igra se odvija neprekinjeno in izmenjuje v sprednjem delu, srednjem ali na višini in ponazarja znani balkon elizabetinskega odra. Oder je razmeroma majhen, saj znaša odprtina le nekaj nad osem metrov, globina pa od proscenija komaj devet metrov. Zanimivo pa je, da ta globina ni nikoli pri nobenem delu

izrabljena; povprečna praktična globina je le pet do šest metrov.

V letošnji sezoni od lanskega septembra do aprila letošnjega leta je Old Vic uprizoril z enim ansamblom v Londonu 6 oziroma 7 del, in sicer: Macbeth, Jalov trud ljubezni, Ukročena trmoglavka, Richard II., Kakor vam drago in Henrik IV. (oba dela). Zadnji premieri obeh delov Henrika VI. sta bili aprila, vendar je sezona trajala v Londonu do julija, nato pa je ansambel odpotoval na gostovanje. Drugi ansambel pa je odpotoval s tremi deli na večmesečno gostovanje v Avstralijo.

Od vseh predstav so mi najbolj ostale v spominu Macbeth, Richard II., Kakor vam drago in Henrik IV. Macbetha je režiral Michael Benthall. Scena je bila stalna, le zadnji prospekt je nakazoval važnejše spremembe. Sicer je bila predstava zelo bučna, z armado statistov in posebnim zborom škotskih godbenikov z znanimi dudami. Predstava je trajala komaj dve uri in trideset minut z enim samim odmorom. Tudi začetek drugega dejanja se je pričel z nastopom večš. Macbetha je igral Paul Rogers, eden najspodobnejših londonskih igralcev v letošnji sezoni. Saj je v enem tednu, vsak drugi večer absolviral vrsto glavnih vlog, tako poleg Macbetha še Falstaffa, Brusa v »Kakor vam drago« in Dona Armanda v »Jalovem ljubezni trudu«. Ann Todd pa je igrala Lady Macbeth. Znana filmska igralka ni bila kos zahtevam te velike vloge, s preveč umerjeno filmsko tehniko igranja ni mogla izraziti silne tragične note te velike žene. Če je bil v tej sezoni Macbeth najbolj bučna predstava in Hamlet v lanski sezoni najhitrejša, kakor pravijo poročevalci, veljajo besede »najintimnejša predstava v zadnjih sezonah« za Richarda II. Nisem videl do večera, ko sem gledal Richarda II., gledališke predstave, ki bi bila tako rekoč režirana zgolj na besedilo. Scene pravzaprav ni bilo.



Komaj dva metra od proscenija je stal ovalen balkon. Le-ta je služil za srečanje armad, notranjost pa je služila za vrtno sceno in temnico. Skromna, enostavna scena, toda ko so posvetili z vseh koncev dvorane in odra reflektorje, je ta »pomazana, uboga« scena takoj oživila. Beseda in luč sta vodili režiserja Michaela Benthalla pri režiji, pri čemer je dal prednost besedi, kar to zgodnje Shakespearovo delo tudi zahteva. Kako je znal mladi John Neville prikazati in podoživeti nesrečnega kralja, kakšen kontrast v prizorih, ko je še na prestolu kralj, a vendar slaboten in nezaupljiv. Čuteč in topel monolog v temnici ob koncu drame je poln čutnosti, ki jo z blank versom lahko izrazi samo velik umetnik. V Johnu Nevillu vidijo naslednika Laurencea Oliviera in mu prerokujejo isto uspešno pot. Star je komaj 28 let in vendar ima za sabo vrsto glavnih vlog v Shakespearovih delih. Začel je pri očetu angleških igralcev Atkinsu v Regent Parku, nato se je preril preko birminghamskega odra in bristolskega Old Vica v Old Vic na Waterloojsko cesto, kjer je letos vodilni in prvi igralec.

»Kakor vam drago«, prvo komedijo, ki sem jo gledal v Londonu, je režiral znani igralec in režiser Robert Helpman, bivši baletni plešalec, kar se tudi v režiji še opazi. Orlanda je igral z uspehom John Neville, Rosalinda pa mlada talentirana filmska igralka Virginia Mc Kenne. To je igralka, ki je trenutno v Londonu najbolj zaposlena, toda vselej in v vsaki vlogi igra z nadpovprečnim uspehom. Ob istem času je smejala pri filmu, igrala Julijo v televiziji, združenega tega pa še 4 glavne vloge v Old Vicu kot partnerka Johna Nevilla. Poslušal pa sem jo tudi v samostojnem nastopu z nekaterimi drugimi igralci z monologi iz Shakespearovih dram in komedij. Kot Rosalinda se mi je spočetka zdela nekoliko hladna, toda

ko je do konca te romantične kracije pokazala vse odtenke, sem ji popolnoma verjel, verjel pa sem tudi avditoriju tega večera, ki je večkrat na odprti sceni poslal. Hladna angleška publika je mnogo bolj vroča kot naša, kadar gre za priznanje igralcu.

Henrik IV. je nadaljevanje zgodbe o borbi za angleški prestol; kraljevska zgodba, ki se konča s Henrikom VI. Od vseh teh kraljevskih dram izstopa po tematiki Henrik IV. Dela ne moremo točno opredeliti: to je drama in komedija obenem. Delo je režiral Douglas Seale, režiser birminghamskega repertoarnega gledališča, in je doživel triumf sezone v Old Vicu. Kakšne so bile posebnosti, s katerimi je režiser uspel doseči uspeh, kakršnega po vojni s tem delom še ni doživel noben režiser? Predvsem so bile to tri že poprej omenjene značilnosti: stalna scena, hitro in nemoteno dogajanje na odru in koncentracija besedila. Scena je bila enostavna s 4 prizorišči, glavno zaveso so med odmori spuščali, vendar je bilo to celo odveč, kajti scene niso niti enkrat spremenili. Kljub nazivu Henrik IV. ni delo napisano samo na njegovo ime, temveč predvsem na odnos Falstaff-princ Hal. Režiserjeva koncepcija je bila tudi usmerjena zgolj v razčlenbo tega nenavadnega prijateljstva. Falstaffov razvoj ni ušel v komičen konec, temveč je postal tragičen in to krivuljo vloge je Rogers mojstrsko podal. Nepozabno ostane srečanje Falstaffa in princa Hala, ki je po očetovi smrti postal kralj. Živo prijateljstvo, ki je vladalo med njima — v trenutku izgine — novi kralj ga ne pozna več! Falstaff se po veselem pozdravu samo še zasolzi in v istem trenutku počasi, skoraj kot starec izgine z odra. — Shakespeare je s tem kratkim prizorom nakazal osebnostno karakteristiko bodočega kralja. Ob tem Falstaffovem odhodu ni ostalo nobeno oko v dvorani suho.



V komičnem pogledu je bil najbolje odigran prizor pri rekrutaciji: kaj sta vse počejala Falstaff in sodnik Shallow, ni mogoče opisati. Ko sem po premieri vprašal režiserja, kje je mogoče dobiti, oziroma izmisliti si toliko drobnarij v enem samem prizoru in to v fizični akciji, ki je pa v tako tesni zvezi s tekstom, je bil odgovor kaj kratak. Nikjer tega ni mogoče najti zabeleženega, to so nam predali stari igralci in režiserji, ki so se poslovili od tega odra. Tej drobni akciji pravijo Angleži »stage business«. Ko sem nekaj dni zatem gledal v Regent Parku na prostem »Sen kresne noči«, sem se lahko ponovno prepričal, kaj pomeni ta izraz. Rokodelci so počenjali v svojem programu takšne akcije, ki jih do tedaj nisem še nikoli videl. Delo je zrežiral najstarejši še aktivni gledališki delavec Robert Atkins in časopisi so pisali: »Mladi režiserji, pohište v Regent Park, Atkins vam bo predal oporoko, ne pozabite si zabeležiti 'businessa'.« — Toda po premieri Henrika IV. so se našli poročevalci — starokopitneži (in teh je tudi še v teaterskem življenju Anglije vedno dovolj), ki so očitali režiserju, da je prišel v modernizaciji do skrajnosti! V intervjuu, ki ga je dal časopisu, pa je v odgovor vzkliknil: »Vsa Shakespearova dela, prav izrecno pa to delo, so pisana za sceno, ki dopušča tekoče in neprekinjeno prehajanje iz scene v sceno. To je predvsem kompromis elizabetinske scene in modernega odra!« Mislim, da je to napotek vsem tistim režiserjem, ki se ukvarjajo s Shakespearom. Obe predstavi sta posebno presenetili gledališke delavce iz dežel, ki v scenskem izrazu še vedno tiče v realističnih iluzijah. Zato ni čudno, da so Rusi Old Vic Theatre povabili v Moskvo na gostovanje prav s tem delom in to še to jesen.

Potem, ko sem si ogledal vse predstave v Old Vicu, se mi je rado-

vednost za stratfordsko gledališče še povečala. Dvakrat sem obiskal Stratford, enkrat na povabilo direktorja Old Vic Theatre v Bristolu Johna Moodyja, drugo potovanje pa je bilo vračunano v okvir moje štipendije. Nenavaden občutek ob prvem potovanju, ko sem se peljal v krasni limuzini po vijugasti asfaltirani cesti, ob zelenih travnikih in njivah — Stratfordu nasproti! Če me ne bi tu in tam na ovinku zdramila iz mojih razmišljanj hupa avtomobila, ne bi verjel, da se vozim naproti Stratfordu — srcu srca Anglije in rojstnemu kraju velikega pesnika Shakespear! Mesto je oddaljeno 92 milj od Londona in je pomembno za slehernega tujca v celoti kot muzej. Vsaka hiša ima svoj pomen. Tu je Shakespearova rojstna hiša, izpremenjena v muzej, kjer so še ohranjeni predmeti iz njegove otroške dobe. V cerkvi ob Avoni je njegova in družinska grobnica. Tudi nekatere hiše sorodnikov so ohranjene in predstavljajo tujcu muzejske posebnosti. Vse zanimivosti tega sicer malega mesta si ni mogoče ogledati v enem samem dnevu. Toda bolj kot vse muzejske posebnosti Stratforda, gledališkega praktika zanima predvsem živo gledališče s predstavami: to je Memorial Theatre, mogočna, nepobeljena stavba iz opeke ob reki Avoni. To je gledališče, v katerem preizkušajo svoje moči najboljši angleški igralci in kažejo tujcem veličino Shakespearove besede. Prvo stalno gledališče je bilo odprto na Shakespearov rojstni dan 23. aprila 1879. Festivali so se vrstili iz leta v leto, dokler ni leta 1926 to gledališče pogorelo. Nato so dali vse do leta 1931 gledališke predstave v kino dvoran, dokler niso s pomočjo tujega denarja, predvsem ameriških dolarjev, postavili in odprli novo, moderno stavbo leta 1932. Ta še danes privablja v svojo notranjost na tisoče tujcev iz vseh delov sveta.

Najplodnejša doba stratfordskega gledališča teče po letu 1946, ko so



se zvrstili na njegovem odru vsi najpomembnejši igralci in igralkе Shakespeareovih vlog. Notranjost gledališta je najmoderneje urejena. Ima dva odra: enega, na katerem so samo predstave, in enega, v enaki velikosti, za vaje; ta ima balkon za manjšo skupino gledalcev. Garde-



*Sir Laurence Olivier kot Macbeth*

robe za igralce so najmoderneje urejene in vsak igralec ima svojo oblačilnico, v kateri je poleg omar in ogledal tudi kopalnica s tušem. Stratfordsko gledališče je edino gledališče v Veliki Britaniji, ki kljub velikim stroškom nima izgube, lansko sezono n. pr. so celo izkazali dobiček. Ker je pri hiši mnogo denarja, so temu primerno opremljene tudi predstave. Kostumi so razkošni, skoraj bi dejal, da skrajno razkošni. Scena je sicer enostavna, toda vendar bogata itd. V tem je velika razlika v primeri z Old Vicom. Toda saj ni čudno: ameriški dolar še vedno pomaga temu gledališču, različna darila ameriških in drugih gleda-

lških ljubiteljev, bogatašev, so trdna osnova Shakespeareovemu gledališču v Stratfordu. Festival traja osem mesecev in to od marca do oktobra. Vodita ga letos dva direktorja: glavni direktor je Glen Byam Shaw, ki je obenem tudi režiser, drugi direktor pa je režiser in igralec Anthony Quayle. Toda glavna privlačnost in zanimanje letošnjega festivala je dejstvo, da se je letos priključilo ansamblu nekaj najboljših igralcev in igralk: Laurence Olivier, John Gielgud, George Devine, Allan Webb, Vivian Leigh, Peggy Ashcroft, Rosalind Atkinson, Angela Boddeley itd.

Letos sta organizirana dva ansambla. Prvi daje predstave v Stratfordu in sta mu na čelu kot prva igralca Laurence Olivier in Vivian Leigh. Drugi pa potuje po Evropi in drugih krajih Velike Britanije na čelu z Johnom Gielgudom in Peggy Ashcroft. Skupno štejeta oba ansambla okoli 120 članov umetniškega osebja. Repertoar je seveda sestavljen izrazito za prve igralce. Tako ima prvi ansambel na sporedu pet del, od katerih sta v štirih vodilnih vlogah Laurence Olivier in Vivian Leigh. Repertoar je naslednji: »Kar hočete«, »Macbeth«, »Konec dober — vse dobro«, »Vesele Windsorke« in »Titus Andronicus«. Vsakoletni festival se prične s ceremonialnim sporedom v središču mesta, nato v sprevedu obiščejo vse znamenitejše kraje v mestu in Shakespeareov grob. Takšen spreved je seve za tujca najprivlačnejša zadeva in na stotine tujcev s fotografskimi aparati se preriva skozi množico v ospredje, da bi ujeli kar najbolj zanimive prizore. Angleži so v takšnih in podobnih ceremonijah pravi strokovnjaki. Toda za tujca je mnogo bolj privlačna prva predstava v gledališču, saj mora po tradiciji na premieri spregovoriti ob činstvu prvi igralec in, ker je bil letos prvi igralec v otvoritveni pred-



stavi Laurence Olivier, je bilo zanimanje za to predstavo izredno. Sicer so za vse predstave v Stratfordu vstopnice razprodane že mesec dni naprej, za premiero pa so lahko dobili vstopnice samo povabljeni, le nekaj malega vstopnic je bilo v prosti prodaji na sam dan otvoritve. Otvoritvena predstava je bila »Kar hočete«. Olivier je igral Malvolia, Vivian Leigh Violo, režiral je John Gielgud. Časopisi so napovedovali ogromen uspeh že vnaprej in tudi sam sem nestrno pričakoval premiere, toda da povem odkrito — ne samo premiere, temveč da vidim končno dvoje velikih igralcev, ki sem ju doslej poznal samo s filmskega platna. Takih nestrnežev je bila polna dvorana ob premieri, zato tudi ni mogla zadihati v polno in ni mogel priti prav do izraza skrbno izbran ansambel in tudi ni mogla priti do prave umetniške višine poetičnost komedije. Dogajanje so znova in znova prekinjali z avplavzi Olivieru, kakor da je celotna komedija združena v eni osebi, v velikem umetniku. Svojo komedijantsko ljubosumno vlogo Malvolia je Olivier podal odlično. Igralec ima dvoje orožij: svoje telo in svoj glas. Olivier izkorišča v svoje dobro oboje do najvišje mere. Nadzorstvo nad samim seboj je brezhibno, za določen psihološki izraz mu služi vse telo, celo noge je postavljal v take poze, da je človeka posilil smeh. Njegova igra ob znanem monologu s pismom je vzbudila v dvorani val navdušenja: s takšno virtuoznostjo je sukal med prsti pismo, tako so mu igrale oči od zadovoljstva, ko je prečital besedilo, ki mu je vlivalo upanje v uspeh. Občutek za jezik je prav tako brezhiben in točen, vsak samoglasnik, soglasnik do maksimuma tonsko izkoriščen, nikoli preglasen, nikoli pretih, njegova igra ne pozna odmora niti za drobec sekunde: vse telo s širokim registrom glasu je kakor uglasben instrument. Njegov način govora ni v nobeni

zvezi s »poetičnim« grmenjem verza, niti z realistično interpretacijo, ki znižuje vrednost verza na nivo proze — in to je tista skrivnost, ki se ji skuša marsikateri igralec zaman približati, to je skrivnost, ki ni zabeležena v knjigah in »navodilih igralcem«, to je občutje, ali



*Vivian Leigh kot Lady Macbeth*

kakor mi pravimo: za to mora biti človek rojen! Viola Vivian Leigh je nekoliko zbledela ob odličnem Malvoliu, njena umirjena, ponekod celo monotona igra se je razhajala z mladostno svežostjo vloge, ki jo je predstavljala.

Popolno nasprotje po tematiki in igri je bil »Macbeth« v režiji Glenna Byama Shawa. V naslovni vlogi je igral Olivier, partnerica pa mu je bila zopet žena — Vivian Leigh. Dvajset let je minilo, odkar je Olivier prvič igral Macbetha, še mladenič, in doživel z njim prvi neuspeh. Dvajset let je uporno študiral vlogo in v njej nastopil — ter tudi zmagal! Kljub temu, da je režiser

s svojo koncepcijo usmeril režijo v ansambelsko igro, je vendar tudi tukaj Olivier izstopal predvsem z izvrstno odigranimi monologi. Najboljša pa je bila njegova igra pri banketu in pri pogovoru z veščami. Posebno zanimivo je, da niti pri enem monologu ni nastopil v globini odra, ampak vedno le na prostoru pred zaveso (na rampi), tako da je lahko sleherni gledalec občutil in opazoval sleherni njegov gib in akcijo.

Gielgud je nastopil s svojim ansambлом v času, ko sem se mudil v Angliji, v Brightonu, lepem letoviškem mestu na jugu. Ansambel je nastopal z dvema deloma: s tragedijo »Kralj Lear« in s komedijo



Sir John Gielgud kot Lear in Claire Bloom kot Cordelia.

»Mnogo hrupa za nič«. Prvo delo je bilo zaradi svoje posebne konstrukcijske scene in kostumov posebno zanimivo. Sceno in kostume je izdelal Japonec Isamu Moguchi. To je bila scena, kot se redkokdaj pojavi na tradicionalnem angleškem odru: skupek različnih geometričnih likov,

katerih stranske ploskve so se ob vsaki spremembi same premikale. Gielgud, ki je igral Leara, in režiser Devine sta opravičila ta ne navadni slog s trditvijo, da bo edino tako mogoče izraziti veličino Shakespearove umetnosti, ker tako ne bo imela nobene zveze z dobo. Seveda je naletela predstava v stilnem pogledu pri Angležih na odpor. V notranjem razvoju, predvsem z Gielgudovo igro, pa tragedija ni ničesar izgubila, kajti Gielgudov Lear je doživetje zase, ki ga je možno videti samo enkrat. Vsa nenavadna scena in kostumi, divja godba — vse to ni oviralo Gielguda, da ne bi dosegel zaželenega uspeha.

Tudi repertoarni gledališči v Birminghamu in Bristolu imata v letnem načrtu po dvoje ali troje Shakespearovih del. Tako sem imel v Birminghamu priliko videti Richarda II. Mlad ansambel, toda skupna igra pod umetniškim vodstvom Douglasa Seala. Bristolski Old Vic, nekakšna podružnica Old Vica v Londonu, je eno najboljših repertoarnih gledališč v Angliji. John Moody, ki vodi to gledališče, se je v preteklih letih izkazal predvsem kot zvest interpret Shakespearovih del. S svojimi shakespearejskimi predstavami skuša predvsem dokazati, da je možno igrati Shakespearova dela z uspehom tudi pri povsem enostavni in skromni sceni, ali celo brez nje. Tako je »Zimsko pravljico« igral pri sceni, ki je imela samo tri stebre, le-te je različno osvetljeval in dosegel zaželeni učinek. Ko sem gledal to predstavo izključno mladega ansambla pri sceni, ki ni bila scena, sem že pred odhodom prišel do prepričanja, da je sleherni realistična navlaka na odru katerega koli Shakespearovega dela čisto odveč. »Veličino Shakespearovega dela mora pričarati igralec pred gledalca z besedo!« mi je rekel John Moody pred odhodom iz Anglije. Mislim, da sem si te besede trdno vtisnil v spomin.

Branko Gombač



## delo celjskega gledališča v letu 1955 - 56

### a- uprizoritve

I. Ponovitve iz prejšnjega igralnega obdobja:

1. Hans Tiemeyer: MLADOST PRED SO-  
DISCEM. Razprava v dveh dejanjih. (Prvič  
v Jugoslaviji.) — Prevod: Branko Gombač;  
režija: Branko Gombač; scena: ing. Ernest  
Franz; kostumi: Mija Jarčeva. — Predstav:  
v Celju 5, v drugih krajih 4, skupaj 7.
2. Herbert Grün: ATOMSKI PLES. Igra v  
treh dejanjih. (Krstna uprizoritev.) — Režija:  
Andrej Hieng; scena: arh. Sveta Jovanović;  
kostumi: S. J. — Predstav: v Celju 4, v  
drugih krajih 1, skupaj 5.

### II. Nove uprizoritve:

1. F. S. Finžgar-Miloš Mikeln: POD SVO-  
BODNIM SONCEM. Ljudska igra v dveh  
dejanjih. (Krstna uprizoritev.) — Režija:  
Miloš Mikeln; scena in kostumi: Mile Korun.  
— Premiera 22. IX. 1954. — Predstav: 15 (samo  
v Celju).
2. Ugo Betti: ZLOČIN NA KOZJEM OTOKU.  
Drama v treh dejanjih. — Prevod: Ivan  
Šavli; režija: Branko Gombač; scena: Mari-  
jan Pliberšek; kostumi: Alenka Bartl-Serševa.  
— Premiera 2. X. 1954. — Predstav: v Celju  
5, v drugih krajih 2, skupaj 7.
3. Luigi Pirandello: SEST OSEB ISČE AV-  
TORJA. Komedija. — Prevod: Ivo Sorli; re-  
žija: Andrej Hieng; scena: arh. Sveta Jova-  
novič. — Premiera 10. XI. 1954. — Predstav:  
v Celju 8, v drugih krajih 1, skupaj 9.
4. Erskin-Roussin-Grav: LEPA HELENA ali  
VESELJE DO ŽIVLJENJA. Komedija v treh  
dejanjih. (Prvič v Jugoslaviji.) — Prevod:  
Djurđica Flerež; režija: Andrej Hieng; scena:  
arh. Sveta Jovanović; kostumi: Mija Jarčeva.  
— Premiera 20. XI. 1954. — Predstav: v Celju  
9, v drugih krajih 2, skupaj 11.
5. Norman Krasna: JOHN LJUBI MARY.  
Komedija v treh dejanjih. — Prevod: Dušan  
Moravec; režija: Dino Radojevič; scena: arh.  
Sveta Jovanović; kostumi: Mija Jarčeva. —  
Premiera 22. XII. 1954. — Predstav: v Celju  
11, v drugih krajih 6, skupaj 17.
6. Wolfgang Hoffmann-Harnisch: ADMIRAL  
BOBBY. Pustolovska igra v 10 slikah. (Prvič  
v Jugoslaviji.) — Prevod: Fedor Gradišnik  
sen.; režija in scena: arh. Sveta Jovanović;  
asistent režije: Janez Eržen; kostumi: Mija  
Jarčeva; glasba: Bojan Adamič. — Premiera  
29. XII. 1954. — Predstav: 15 (samo v Celju).
7. John van Druten: GLRICE GLAS. Igra  
v treh dejanjih. — Prevod: H. G.; režija:

Dino Radojevič; scena: arh. Sveta Jovanović;  
kostumi: Mija Jarčeva. — Premiera: 5. I. 1955.  
— Predstav: 6 (samo v Celju).

8. William Shakespeare: HAMLET. Trage-  
dija v treh dejanjih. — Prevod: Oton Zu-  
pančič; režija: Dino Radojevič; scena: arh.  
Sveta Jovanović; kostumi: Mija Jarčeva;  
glasba: Bojan Adamič. — Premiera 15. II. 1955.  
— Predstav: 21 (samo v Celju).

9. Jan de Hartog: ZAKONSKA POSTELJA  
— Prevod: Ivan Crnagoj; režija: Branko  
Gombač; scena: arh. Sveta Jovanović; ko-  
stumi: Alenka Bartl-Serševa. — Premiera  
4. III. 1955. — Predstav: v Celju 8, v drugih  
krajih 6, skupaj 14.

10. Friedrich Forster: SIVEC. Drama v štiri-  
h dejanjih. (Prvič v Jugoslaviji.) — Prevod:  
Zora Filipčeva; režija: Juro Kislinger; scena:  
arh. Sveta Jovanović; kostumi: Alenka Bartl-  
Serševa. — Premiera 22. III. 1955. — Predstav:  
v Celju 12, v drugih krajih 7, skupaj 19.

11. Miloš Mikeln: DEŽ V POMLADNI NOČI.  
Drama v treh dejanjih. (Krstna uprizoritev.)  
— Režija in scena: Mile Korun; kostumi:  
Milena Kumarjeva. — Premiera 9. V. 1955. —  
Predstav: v Celju 6, v drugih krajih 2,  
skupaj 8.

12. Jože Javoršek: KRIMINALNA ZGODBA.  
Igra v treh dejanjih. (Krstna uprizoritev.)  
— Režija: Andrej Hieng; scena: arh. Sveta Jo-  
vanović; kostumi: Milena Kumarjeva. — Pre-  
miera 12. V. 1955. — Predstav: v Celju 6,  
v drugih krajih 1, skupaj 7.

### b- nastopi in vloga

Nada Božičeva: Helena Belakova (Dež v  
pomladni noči). — Nastopov: 2.

Peter Božič: Gost (Atomski ples), Insipient  
v igri (Sest oseb išče avtorja), Vojščak (Lepa  
Helena), O'Leary (John ljubi Mary), Ko-  
morni sluga (Admiral Bobby), Osrik in Fran-  
cisko (Hamlet), Franc Kolthoff (Sivec), Sieg-  
fried von Flenshof (Dež v pomladni noči),  
Zozo (Kriminalna zgodba). — Nastopov: 151.

Mara Černetova: Devojka (Pod svobodnim  
soncem), Agata (Zločin na kozjem otoku),  
Gost (Atomski ples), Igralka (Sest oseb išče  
avtorja), Helena (Lepa Helena), Phyllis Mc  
Kinley (John ljubi Mary), Angležinja (Admi-  
ral Bobby), Dvorska dama (Hamlet), Hanny  
Torm (Sivec). — Nastopov: 115.

Zora Cervinkova: Marija Hogendorst (Mla-  
dost pred sodiščem), Devojka (Pod svobodnim  
soncem), Gospa Pace (Sest oseb išče avtorja),  
Stara dama (Admiral Bobby), Dvorska dama



(Hamlet), Ana (Sivec), Gospa Finta (Kriminalna zgodba). — Nastopov: 91.

**Marijan Dolinar:** Tunjuš (Pod svobodnim soncem), Gost (Atomski ples), Garderobier (Sest oseb išče avtorja), Eteonej (Lepa Helena), Senator James McKinley (John ljubi Mary), Zunanji minister in Prvi mandarin (Admiral Bobby), Polonij, Vojščak in Pogrebec (Hamlet), Theo Bolf (Sivec), Neznanec (Dež v pomladni noči), Matija Klanec (Kriminalna zgodba). — Nastopov: 142. — V izrednem repertoarju je nastopil šestkrat s samostojnim večerom umetniške besede.

Belakova (Dež v pomladni noči), Plesalka (Kriminalna zgodba). Nastopov: 126.

**Mina Jerajeva:** Ana Daalders (Mladost pred sodiščem), Irena (Pod svobodnim soncem), Silvia (Zločin na Kozjem otoku), Gospa Ruth (Atomski ples), Mlada igralka (Sest oseb išče avtorja), Hermiona (Lepa Helena), Bobby Croft (Admiral Bobby), Ofelija (Hamlet). — Nastopov: 87.

**Pavle Jeršin:** Sodnik (Mladost pred sodiščem), Jarožir, Glasnik na bizantinskem dvoru in Napovedovalec (Pod svobodnim soncem), Polkovnik in Profesor (Atomski ples), Prvak



*Jan de Hartog: ZAKONSKA POSTELJA (rež. Branko Gombač, premiera v CG 4. 3. 1955); Pavle Jeršin, Marija Goršičeva.*

**Janez Eržen:** Iztok (Pod svobodnim soncem), Gledališki ravnatelj (Sest oseb išče avtorja), Vojščak (Lepa Helena), Tretji razbojnik (Admiral Bobby), Bill Page (Grlice glas), Hamlet (Hamlet), Dr. Sick in Schellhas (Sivec), Andrej (Dež v pomladni noči), Plesalec (Kriminalna zgodba). — Nastopov: 108.

**Marija Goršičeva:** Mati (Mladost pred sodiščem), Devojka (Pod svobodnim soncem), Pia (Zločin na Kozjem otoku), Nina (Atomski ples), Druga igralka (Sest oseb išče avtorja), Strežajka (Lepa Helena), Lily (John ljubi Mary), Kitajka (Admiral Bobby), Olive Lashbrooke (Grlice glas), Igralka in Ofelija (Hamlet), Ona (Zakonska postelja), Helena

(Sest oseb išče avtorja), Telemak (Lepa Helena), Fred Taylor (John ljubi Mary), Dvorni maršal in Hung-Hung (Admiral Bobby), Horatio (Hamlet), On (Zakonska postelja), Dr. Jakobi (Sivec), Major Gornik (Dež v pomladni noči), Miličnik (Kriminalna zgodba). — Nastopov: 175.

**Aleksander Krošl:** Azbad (Pod svobodnim soncem), Gost (Atomski ples), Sin (Sest oseb išče avtorja), Vojščak (Lepa Helena), John Lawrence (John ljubi Mary), Polkovnik Canning (Admiral Bobby), Laert (Hamlet), Hans (Sivec), Major Stare (Dež v pomladni noči), Toto (Kriminalna zgodba). — Nastopov: 125.

**Marjanca Krošl-Horvatova:** Eva de Bruin (Mladost pred sodiščem), Ljubinica (Pod svo-



bodnim soncem), *Gost (Atomski ples)*, *Pastorka (Sest oseb išče avtorja)*, *Strežajka (Lepa Helena)*, *Mary McKinley (John ljubi Mary)*, *Angležinja (Admiral Bobby)*, *Igralka (Hamlet)*, *Helena Gornik-Belakova (Dež v pomladni noči)*, *Vijolica (Kriminalna zgodba)*. — Nastopov: 98.

**Klio Maverjeva:** *Teodora (Pod svobodnim soncem)*, *Mati (Sest oseb išče avtorja)*, *Strežajka (Lepa Helena)*, *Croftova žena (Admiral Bobby)*, *Sally Middleton (Grlice glas)*, *Gertruda (Hamlet)*, *Selma Schwan (Sivec)*, *Katarina (Kriminalna zgodba)*. — Nastopov: 100.

**Vlado Novak:** *Velegost (Pod svobodnim soncem)*, *Peters (Atomski ples)*, *Vratar (Sest oseb išče avtorja)*, *Oscar Dugan (John ljubi Mary)*, *Prizigalec svetilk in Drugi mandarin (Admiral Bobby)*, *Voltimand in Duhovnik (Hamlet)*, *Herbert Schellhas in dr. Sivec (Sivec)*, *Nemški vojak (Dež v pomladni noči)*, *Gospod Finta (Kriminalna zgodba)*. — Nastopov: 148.

**Avgust Sedej:** *Radogost (Pod svobodnim soncem)*, *Edvardo (Zločin na Kozjem otoku)*, *Mandarin (Admiral Bobby)*, *Grobar in Mornar (Hamlet)*, *Meyer (Sivec)*, *Nemški vojak (Dež v pomladni noči)*, *Gostilniški gost (Kriminalna zgodba)*. — Nastopov: 108.

**Neda Sirknikova:** *Devojka (Pod svobodnim soncem)*, *Stella (Atomski ples)*, *Primadonna (Sest oseb išče avtorja)*, *Kitajka (Admiral Bobby)*, *Igralka (Hamlet)*, *Günther Schultze (Sivec)*. — Nastopov: 82.

**Slavko Strnad:** *Oče (Mladost pred sodiščem)*, *Volk (Pod svobodnim soncem)*, *Robert (Atomski ples)*, *Oče (Sest oseb išče avtorja)*, *Vojsčak (Lepa Helena)*, *Krmar Croft (Admiral Bobby)*, *Igralec, Fortinbras in Duh Hamletovega očeta (Hamlet)*, *Rolf Brabant (Sivec)*, *Dr. Belak (Dež v pomladni noči)*, *Plesalec (Kriminalna zgodba)*. — Nastopov: 157.

**Janez Skof:** *Piet van Doorn (Mladost pred sodiščem)*, *Radovan (Pod svobodnim soncem)*, *Angelo (Zločin na Kozjem otoku)*, *Louis (Atomski ples)*, *Igralec (Sest oseb išče avtorja)*, *Menclaj (Lepa Helena)*, *Harwood Biddle (John ljubi Mary)*, *Lord Dobernoon (Admiral Bobby)*, *Klavdij (Hamlet)*, *Harald Backer (Sivec)*, *Peter (Dež v pomladni noči)*, *Mark Zidar (Kriminalna zgodba)*. — Nastopov: 159.

**Viljem Tomšič:** *Gerard de Wert (Mladost pred sodiščem)*, *Hun (Pod svobodnim soncem)*, *Max (Atomski ples)*, *Gladi igralce (Sest oseb išče avtorja)*, *Rozenkranc in Bernardo (Hamlet)*, *Max Arken (Sivec)*, *Stražar (Dež v pomladni noči)*. — Nastopov: 112.

CELJSKI GLEDALSKI LIST ali s kratico, ki jo često uporabljamo v besedilu in tudi na samem ovitku: CGL — bo tudi poslej, v jubilejnem desetem letniku, tako kot vsa pretekla leta stregel trojnemu smotru: 1. popularizaciji in razlagi vsakokratnega dramarskega besedila, 2. poglobljanju stikov med gledališčem in občinstvom, 3. širjenju splošne gledališke omike in razgledanosti. Drugemu namenu ustrezajo uvodni članki, rubriki »Zgodovina celjskega gledališkega življenja« in »Vestnik«; v ta namen bomo tudi — kot doslej — objavljali slike s prejšnjih uprizoritev. V rubriki »Celjska dramaturgija« bomo tiskali načelne razprave in zapiske o smernicah, ki določajo naše delo in ki izražajo umetniško prepričanje vodstva. V rubriki »Gledališki razgledi« bomo poročali o zanimivostih gledališkega dela v Sloveniji, Jugoslaviji in po svetu; pod skupnim naslovom »Smeri in načela« pa bomo ponatiskovali izvirne in prevedene izjave pomembnih gledaliških ustvarjalcev in teoretikov, sodobnih ali davno umrlih, takih, ki se z njimi docela strinjamo, ali takih, ki jim v umetniških nazorih sicer nasprotujemo, a ki so nam s svojim prepričanjem vendarle zanimivi, važni in poučni. Tej rubriki bo uredništvo po potrebi dodajalo komentar in kratko oznako svojega mišljenja. V vseh številkah sicer ne bodo vedno vse našete rubrike, vendar bo uredništvo skrbelo, da bo vsaka številka zase zaokrožena celota — a prav tako tudi, da bo letnik z vsemi številkami zopet širša, vsestransko organizirana knjižna erota. Rednim obiskovalcem zato priporočamo, da številke hranijo. Ob koncu leta bo

izšlo kazalo, ekonomat pa bo zopet vsem interesentom oskrbel enotno vezavo letnika. — V prvi številki sta morali zaradi preobilice drugega, neodločljivega materiala odpasti »Zgodovina« in rubrika »Smeri in načela«.

POPIS NASTOPAJOČIH bomo v CGL in na lepkih itd. odslej sestavljali tako, kot je v navadi v nekaterih najnaprednejših gledaliških deželah sveta in kakor se nam tudi dozdeva najbolj pravično: po vrstnem redu prvega nastopa na oder, To ustreza tudi našim načelom, ki zagovarjajo popolno enakopravnost in enako pomembnost vseh igralcev, načelom, ki ne poznajo razlike med prvaki in nosilci srednjih ali manjših vlog. — Imena ostalih nastopajočih (tistih brez imenovanih vlog, to je statistik ali komparzov) bomo navajali po abecednem redu priimkov.

CELJSKA GLEDALSKA VEŽA bo tudi poslej nadomeščala umetniško galerijo. Redno bomo v njej prirejali razstave, v želji, da postane naša hiša zares vsestransko središče in žarišče omike našega mesta. Z razstavami, ki se bodo menjavale približno vsak mesec ali poldrugi mesec, bomo skušali dejavno poseči v vrvenje slovenskega likovnoumetnostnega dogajanja — po drugi strani pa tudi informativno posredovati našemu prebivalstvu nekatere že preizkušene in v drugih središčih morda že razstavljene vrednote. Otvoritve razstav bodo redno vezane na nekatere premiere; pol ure pred začetkom predstave bo v veži svečana otvoritev vsakokratne razstave. Novost pri tem bo, da bomo

skušali — če bo mogoče, redno, če ne, pa vsaj ob važnejših razstvah — slovesnost in lepoto teh trenutkov stopnjevati s kratkimi, intimnimi komornimi koncerti. Pri tem bodo sodelovali z nami godbeniki društva »Ivan Cankar« pod vodstvom tovariša Sancina. — Prva letošnja razstava je posebnost po nastanku izbora: obiskovalcem predstavljamo namreč ves slovenski delež na prvak končani I. mednarodni razstavi grafične umetnosti (prvi grafični triennale) v ljubljanski Moderni galeriji, Triennale, ki je bil doslej edinstvena prireditelj slovenske prestolnice in ki je vzbudil upravičeno pozornost po likovnem svetu, je pokazal, da je tudi sama slovenska grafika presenetljivo čista in visoko razvita. Z izborom slovenskega pripsevka smo dobili lep prerez vse te sodobne slovenske grafične ustvarjalnosti. Razstavo nam je omogočila Moderna galerija v Ljubljani po naklonjenem posredovanju pom. ravnateljca Zorana Kržišnika.

DVE NOVOSTI V AVDITORIJU. Gledalci bodo opazili, da smo odpravili znamenje za začetek predstave z udomačenim in že presplošno rabljenim gongom. To smo nadomestili s stalnim zvočnim signalom, ki naj bi postal pravi akustični emblem Celjskega gledališča. — Druga posebnost, ki jo uvajamo z novim igralnim obdobjem, ni naša iznajdba, saj je v običaju po vseh večjih gledaliških sodobnega sveta: ob koncu predstave bomo pržigali luč v dvorani šele tedaj, ko občinstvo pokaže, da namerava zares oditi, to se pravi, ko preneha ploskati. S tem želimo doseči mirno in ubrano izzvenenje doživetja predstave; pozdrav gledalcev in igralcev, ko paidejo maske, ploskanje in zahvale igralcev za priznanje občinstva — to se nam zdi bolj

primerno sredstvo za neboleč prehod iz čarobnega sveta odrskih umetnij v dnevno stvarnost. Z nenadnim odhodom takoj po koncu predstave razpoloženje samo razbijamo. — Prepričani smo, da bomo z obema novostima občinstvu (ali vsaj večini občinstva) samo ustregli.

PERSONALNE SPREMENBE. Ob koncu delovnega leta 1954/55 sta zapustila umetniško osebje CG dosedanji dramaturg in umetniški vodja *Lojze Filipič* in igralca *Neda Širnikova*. Mesto *Lojzeta Filipiča* je prevzel *Herbert Grün*, kot režiser in umetniški vodja pa je angažiran *Dino Radojević*; oba sta bila doslej člana Zagrebškega dramskega gledališča. Za letošnje sezono smo se poslovili od igralca *Janeza Eržena*, ki bo do prihodnje jeseni v JLA.

DELOVNA NAPOVED. Druga letošnja premiera bo jugoslovanska prazvedba »Operacije *Altmark*«; delo mladega hrvatskega pisatelja *Aleksandra Marodića*, ki ga poznajo mnogi naši obiskovalci kot avtorja nekaterih uspešnih slušnih iger v sporedu Radia Ljubljane, režira arh. *Sveta Jovanović*. — Naša tretja letošnja uprizoritev bo slovenski krst ameriške komedije »*Sedem let skominc*«; to veselo satiro, ki jo je napisal *George Axelrod*, pripravlja kot gost *Mirč Kragelj*, režiser Radia Ljubljane.

POPRAVEK. V zadnji, festivalski številki CGL, na strani 465 devetega letnika, se je vrinila neljuba redakcijska pomota pod tekočo številko 1: Rošave »Mokrodolce« je režiral *Jože Tomažič*, ki se mu uredništvo po tej poti opravičuje!

## celjski gledališki list

izhaja za vsako premiero — sezona tisoč devet sto petinpetdeset-šest-  
inpetdeset — deseti letnik — prva številka — lastnik in izdajatelj mestno  
gledališče — predstavniki mr. fedor gradišnik senior — urednik herbert  
grün — zunanja in notranja oprema arh. sveta jovanović — tiskarska ure-  
ditev franček perc — tisk celjske tiskarne — vsi v celju — obseg tri  
tiskovne pole — naklada tisoč izvodov — redakcija pripravljena desetega  
in zaključena dvajsetega septembra tisoč devet sto petinpetdeset

CENA 50 DINARJEV