

Slovensko ljudsko gledališče Celje
1957-1958

9

Tugomer

Fran Levstik in Bratko Kreit

Tugomer

tragedija v petih dejanjih (25 prizorih)

Prvi stavec	Slavko Belak
Drugi stavec	Vlado Novak
Tretji stavec	Volodja Peer
Bojan	Marijan Bačko
Zovolj	Marijan Dolinar
Prvi Braniborec	Franjo Cesar
Drugi Braniborec	Tone Vrabl
Tretji Braniborec	Bogo Kotnik
Cetrti Braniborec	Vlado Kalapati
Gripo	Janez Škof
Batog	Tone Trpin
Lastun	Vlado Novak
Kajaznik	Jože Domjan
Spitigneo	Slavko Strnad
Tugomer	Pavle Jeršin
Mestislav	Albin Penko
Rastko	Jelko Peer
Vrza	Angelca Hlebecova
Zorislava	Mara Cernetova
Grozdana	Marjanca Krošl-Horvatova
Zvezda	Breda Pučljena
Jasna	Vera Perova
Kajaznica	Marija Goršičeva
Geron	Jože Pris'oon
Radulf	Slavko Belak
Hildebert	Mitja Bitenc
Hotebor	August Sedej
Istoklasmovič	Volodja Peer
Arnulf	Tone Vrabl

Marijan Bec — Božica Belšōjeva — Martin Bizjak — Jože Bobec — Viktor Brunšek — Maks Bukovec — Cvetka Dimčeva — Milica Fišerjeva — Milina Frecetova — Anica Gašparulova — Rudi Golob — Franc Gombač — Josip Jeram — Jože Jernejšek — Leopold Jesenek — Jože Jordan — Janko Kisel — Franc Klobučar — Ferdo Klučevšek — Marija Kranjčeva — Jože Krulac — Stane Lesjak — Mihael Malec — Valter Molk — Franc Okorn — Dušan Paravajda — Branko Pirč — Marija Podgorškova — Pankrac Semečnik — Emil Sternad — Milka Spacapanova — Ivan Strbenc — Tončka Susterjeva — Vinko Tajnšek — Slavko Terček — Maks Vele — Marjan Vučajuh — Jože Tajc — Niko Zibert — Sonja Znidarsičeva — Franc Zveplan

REZIJA	JANEZ VRHUNC
Scena	Sveta Jovanovič
Glasba	Rado Simoniti
Jezično nadzorstvo	Bruno Hartman
Kostumi	Mija Jarčeva
Osvetljava	Bogo Les
Glasbeni posnetki	Vlado Kalapati
Tehnično podstoo	Franjo Cesar
Sepetalka	Olga Puncerjeva
Inspicient	Vlado Kalapati
Lasuljar	Vinko Tajnšek
Lasuljarka	Vera Srakarjeva
Vodstvo mizarskih del	Jože Hočevar
Vodstvo krojaških del	Jože Gobeč
Vodstvo šiviljskih del	Amalija Palirjeva
Slikarska dela	Ivan Decman
Rekozititi	Bogo Les, Ivan Jeram
Cepljarska dela	Konrad Faktor
Garderoba	Pavla Pristovškova

Premiera v soboto, 5. aprila 1958

Tragedija častihlepja

Odlomki iz razčlembenega ekspezeja

1

Ne vem natanko, kdaj je živel ta veliki mož, ki je v srcu evropskih pragozdov, sredi preseljevanja vseh mogočih plemen in porajajočih se ljudstev doživljal svojo renesanso. Evropa je bila tedaj še vedno prostrano zapuščenata in neobdelana, vendar je človek že nujno potreboval človeka sužnja, da bi mu lajšal življenje, množil bogastvo in večal ugled. Vendar to ni bil več čas, ko bi fizično močnejši gospodaril nad fizično slabšim, marveč je že občutno posegel vmes razum; marsikdaj je že ta odločal o zmagi in porazu. Boljša organizacija, zvitost, spretnost in elementarna biološka sposobnost so že odločali, kdo bo komu gospodaril. Više razvita plemena so gospodarila nižjim, pametnejši je ukanil manj ali prav nič pametnega, čeprav je silaštvo igralo največjo vlogo — kot vedno. Ob vsem tem pa so ljudstva, plemena in rodovi neznansko vztrajno drveli na zahod, v nove dežele, o katerih so čuli toliko čudovitih stvari...

2

Glavna ulica v Braniboru je bila še temna. Saj pravzaprav to ni bila ulica, marveč samo odrejen prostor med lesenimi slamnatimi hišami; tod so pač ljudje hodili, če so hoteli priti z enega na drugi konec mesta — naselja. Vsenaokoli razen gozdov in zveri ni bilo žive duše. Če si mesto pogledal z vrha najbližjega griča, si lahko opazil in občutil, kako strahotno osamljeno je to človeško bivališče, kako divja naroda z nedoumljivo močjo oklepa to mravljišče in mu na vsak korak grozi s pogibeljo. Zato toliko bogov in vešč in strahov, zato toliko verovanj in strahotne praznine. Zgodnja Evropa... Vendar če si od blizu pogledal kateregakoli teh ljudi, si lahko spoznal, da so to vsaj polbogovi; mišičasti velikani, ponosni in pogumni, pravi pionirji, prekaljeni v boju z naravo, strastmi, prepolni zdravja in sile.

Iz polteme so se izluščili trije starci. Nihče ne ve, zakaj so se sestali, niti sami ne. Ostarela srca so jim bila polna bolečine in tožbá zavoljo usode, ker je zadnje čase neusmiljeno bičala slovenska plemena. Vojna je kakor temen oblak razgrinjala krvavi plašč nad komaj doseljenimi rodovi, še izmučenimi od dolgega pota in bojev. Sli so sporočali, da se v frankovskem taboru močno pripravljajo. Med Slovenci pa ni velikega moža, ki bi znal strniti sile rodu v eno samo reko, da bi lahko bila kos do zob oboroženemu sovražniku. Enega samega so imeli — Tugomera, a ta tiči zdaj v ujetništvu. Nobene nade ni, da bi se vrnil.

In vendar se je vrnil. Novica je šla kakor radostna pesem po Braniboru in drugih gradiščih. Ljudstvo je ljubilo Tugomera. Rodu plemenitega je bil in sin slavnih vojvod slovenskih. Junak, da mu ni para, in bister bolj ko drugi. Užival je veliko čast in spoštovanje. Zato je Tugomerova vrnitev vsem pomenila upanje, da bodo zmagali, če bo res vojna. Vendar Tugomer skorajda ni občutil tega. V glavi se mu je vrtinčilo preveč globokih in daljnosežnih misli. Marsikaj je spoznal v frankovskem ujetništvu, marsikaj videl in občutil. To ga je gnalo in mu ni dalo miru. Na dnu, prav na dnu pa je kakor neuklonljiva strast tičala njegova, samo njemu znana misel in želja — postati kralj in vladati. Vladati modro, vladati pogumno, vladati širokosrčno: vse, prav vse bi storil za svoje ljudi, samo da bi ostal nekje na vrhu, sam in nedotakljiv, gospodar nad

gospodarji. Ta misel mu je trgala zavest na tisoče koscev, samo, da bi našla kje kaj oprijemljivega za poslednjo željo, ki se je že spreminjala v golo čutnost. Ničesar več mu ni bilo mar. Ne ženine, sinove, sestrine ljubezni, ne Bojanovega prijateljstva. Ko je vse premislil in preračunal, je spoznal, da mora za vsako ceno pridobiti čas, da si znotraj utrdi moč, pa čeprav za ceno ljubezni in prijateljstva. Gripo ga je rešil iz ujetništva — pomagati mu mora tudi posej. Dobil bo sestro Grozdano, čeprav se zanjo potegujeta prijatelj Bojan in grbavi velmož Spitignev. Če bo Gripo, čeprav nemški priseljenc, postal član Tugomerove zadruga in bližnji sorodnik, bo delo toliko lažje. Drugi bodo morali pač potrpeti. In ravno Gripo mu pomore, da sklenejo začasen mir, čeprav za ceno vazalstva, zakaj mir mu je potreben bolj kot navdušenje množice ali dobrohotne besede starešin. Kar je sklenil, je tudi storil. Prijatelju Bojanu in grbcu Spitignevu je odrekel Grozdano in jo obljubil Gripu. Na zboru starešin je porazil nasprotnike, ki jih je vodil Mestislav, in pregovoril zbor, da je pristal na predlog frankovskega vojvode Gerona, češ naj se pride trideset velmož slovenskih v frankovski tabor pogajat, sam pa da bo poslal šestdeset svojih izbrancev kot talce v Branibor. Vzmet se je sprožila in vse je steklo. Tugomer je gorel od zadovoljstva. Oči so mu samozavestno zrle kvišku, ostro in odločno: orel je razpel krila, da poleti v višave. Vendar ni opazil, da je potrgal nevidne vezi med seboj in tistimi, ki jih je vključil v svoj načrt. Spitignev se je potegnil vase in koval črne načrte. Bojan je trpel, razpet med ljubeznijo in prijateljstvom. In Gripo? Gripu je Grozdana odrekla ljubezen in mu zagrozila, da rajši stopi med svečenike. Kolo usode se je zavrtelo v nasprotno smer, kot je hotel Tugomer. A tega ni več videl ne občutil: orel je zletel visoko pod nebo, preblizu je bil že soncu, oslepilo ga je, da ni bil več sposoben ozreti se nazaj.

V Geronovem vojnem taborišču je bilo ta čas vse živo. To pot se je tabor pripravljal na zadnji obračun. Govorilo se je malo, zakaj vse je bila obšla vojna mrzlica in vojaki so se spravljali v red brez neotesanih šal in petja, zavedajoč se usodnosti jutrišnjega dne. V gradu pod visokimi oboki so se plazile pošastne sence in pripravljale veliki umor. Geron in škof Hildebert sta kovala načrt velike ekspanzije. Geron je zasnoval načrt, škof ga je dopolnil z vsem, kar je zmogla njegova brezobzirna narava. In ko se je Geronu zdelo vse skupaj le preveč ostudno, je papeško-križarska pošast zarjovela:

*Če bode jeden hlev, pastir le jeden,
to treba ni jezikov ne rodov
in Karla slavnega nasledniki,
cesarji nemški, ščitniki cerkveni
naj vladajo povsod! Za to skrbite!*

Ob teh besedah je obnemelo vse, kar je bilo moškega in poštenega. Kocka je padla! Sence so se poskrile v najtemnejše kote globokih dvoran in prežeče čakale svoje žrtve.

Dva načrta — dve veliki igri sta si šli naproti.

Ko so frankovski talci prišli v Branibor in slovenski velmožje v Geronovo taborišče, se je začelo popivanje. Najprej pri Geronu in naposled še v Braniboru. Do smrti pijani Sloveni so se že drugi dan vlačili po dvoranh kakor sence in sami niso več vedeli, po kaj so prišli. Le Tugomer in Bojan sta bila nemirna. Kadarkoli sta načela pogovore o miru, se jima je spretni in lokavi škof izognil in našel pretevo. Bojan je besnel, Tugomer pa se je pogrezal vase in črni dvomi so mu začeli razjedati telo



Lewistiff

in dušo. Končno je planilo iz njega: »Domov gremo!« Vendar je bilo to laže reči ko storiti. Zrak je bil napet do skrajnosti in vse je trepetalo od pričakujoče groze. Nazadnje se je nebo odprlo. Izdajstvo je opravilo svoje. Pred Tugomerom in drugimi se je kakor strela prikazal Gripo in jim kar se da vljudno povedal, da je s talci ušel iz Branibora. Obračun je bil kratek in temeljit. Osemindvajset mrtvih — Tugomer in Bojan pa sta ušla. Strahotno, vendar škof ni bil zadovoljen. Česar si je najbolj želel, na čemer je gradil peklenski načrt — to mu je kakor nevidna usoda ušlo iz rok. Odločitev je bila nagla. Frankovski vojskovodje so naglo odločili: za njima in preden se vsi zberejo, potolči in poklati jih vse do zadnjega!

Branibor je kričal od bolečin in gorja. Spitignev je namesto Grozdane in Gripa po naključju zastrupil hčer velmoža Kajaznika in potlej je naščuval ljudstvo, da je meniha Zovolja živega vrglo v ogenj. Zdaj pa je pripravljval maščevanje Tugomeru. In slabo bi se končalo, da nista vmes posegla še stara kneginja Vrza in Mestislav.

Tugomer se je vrnil strt, zavedajoč se svoje krivde. Kraljevski orel si je polomil krila, še preden je dosegel sonce. Dan mu je postal noč in noč mu je bila še bolj pošastna in temnejša. Samo zatisnil je oči, pa so že stopile predenj vse žrtve velikega početja in ga klicale v svoje kraljevstvo, s krvavimi ranami na prsih in glavah, da ga je bilo groza in mu je strah stiskal kosti. V grlu ga je dušilo, mrzel znoj ga je oblival, v glavi pa mu je rjavelo: Kriv si, kriv! Ko se je rodilo spoznanje, se je umiril. Ravnal je napačno. Preveč si je naložil na ramena in strastna pogubljiva sla ga je zblaznila in zaslepila, dokler ga ni oblila kri bratov. Bogovi, ki je vanje veroval, so ga zapustili in znašel se je sam nebogljen med soncem in zemljo, razpet med svojo slo in nje posledicami.

Ko so prvi rogovi zatrobili bojno pesem, je planil kakor ranjen merjasec v sredo boja, klal in moril na levo in desno in oči so mu besno iskale človeka, ki mu je pomenil življenje in smrt. Ko sta se srečala, je bilo konec. Gripo je obležal brez glave na bojišču, Tugomer pa se je še privlekel v gradišče, kjer je v naročju žene in zvestega prijatelja Bojana izdihnil. Tako je padel mož velikih načrtov, strasti in sile.

Ne vem, če se je vse ravno tako zgodilo, kakor veli zgodovinska povest, vem pa in verjamem, da so se take reči resnično dogajale.

3

... Dejali bi lahko, da je *Tugomer* tragedija častihlepja. Po osnovni zamisli bi ga lahko primerjali s Shakespearovim *Macbethom*, a razloček je ta, da Macbethu častihlepje vsilijo večje in Lady Macbeth, Tugomeru pa Franki sami in pozneje žena Zorislava. Tugomerovo častihlepje samo po sebi ne ustvarja pogojev za tragičnost. Ideje, ki se mu ob prekipevajoči sli porajajo, bi lahko tudi koristile njegovim zadrugi in plemenom. Vendar, ko ga potegne sla tako visoko, da ne vidi več nesreče, ki jo s svojo premočrtnostjo povzroča, postane zanj usodna in se končno sprevrže v katastrofo. Kje je krivda? Tugomera sla po kraljevski kroni tako prevzame, da ni več sposoben ločiti dobro in zlo, da ne vidi več pasti, ki mu jo nastavljajo, da se dokaj naivno ujame v Gripove oziroma frankovske mreže in da je naposled sam kriv pokola slovenskih velmož in sploh pogube Slovenov. Tugomer doživlja spor s samim seboj, spor med svojo zavzetostjo ali prizadevanjem in vsem, kar ustvarja realno, objektivno življenje. Tugomera ne gre zagovarjati, da je hotel slovenska plemena združiti v enotno državo, kakršno so imeli Franki, da je hotel razdeljeno



Sweetser

moč plemen zliti v eno samo silo in uničiti sovražnike, da je gorel za srečo svojih ljudi... Storit bi bil vse, da bi slovenska plemena našla primeren prostor na soncu, kjer bi se lahko svobodno razvijala in živela. A vseeno: Tugomer s tem ne more opravičiti častihlepnosti in strasti po kraljevski kroni. Dejstva namreč govore drugače. Ravno zaradi zmotnih načrtov, ki mu jih je navdihnili ta sla, gre vse pō zlu in ljudstvo Slove-
nov pobijejo kot klavno živino. Ob tem ne moremo več misliti ali go-
vori, češ zadeva bi se bila lahko končala tudi drugače, s Tugomerovo
zmago, ali recimo: človek je mislil najbolje, pa se mu je ponesrečilo. Ne!
Vedno so med ljudmi obstajali pisani in nepisani zakoni, v vseh redih
in vseh družbah. Ti zakoni so vedno narekovali, kaj človek sme in česa
ne sme, do kod sme seči, ko deluje; kdaj lahko prenese odgovornost na
družbo ali skupnost, a kdaj in odklej je za svoja dejanja sam odgovoren.
Tako je tudi s Tugomerovo krivdo. Sla ga je pognala v akcijo, sla mu je
spočela strast in brezumje. Zato v sebi ni več našel moči, da bi se sli
obranil, posledica pa so bila dejanja, ki so povzročila veliko gorje, odgo-
voren za to gorje pa je le Tugomer. Tugomer jih je spočel in vodil.
Veličina Tugomerjevega značaja se pokaže prav tu, ko ob prelitih krvi
spozna svojo zмотo, spozna napako in najde v sebi zopet normalnega
človeka, vedoč, da zanj ni več rešitve. Nevede je zastran strasti po
kraljevski kroni zagrešil zločin nad plemenom in s tem pahnil v nesrečo
tudi sebe. Velika igra je terjala veliko žrtev. Tugomer ima popolnoma
prav, ko ob spoznanju trdi, da ni izdajalec, vendar vsa Tugomerova de-
janja pričajo o krivdi in usodni zmoti. Tu se skriva strahotnost in veli-
čina njegovega značaja. Tak Tugomer v nas ne more zbujati odpora, saj
mu izvira sla iz čisto človeške lastnosti, nesreča pa je, da je vzkliła v
človeku velikega formata in prav zato je katastrofa tako grozotna in pre-
treljiva. In ker je zмотa človeška, mora biti tudi odnos do predmeta
človeški, to se pravi: nujno se mora poroditi sočustvovanje in očiščenje.
S tem bo dobil dramaturški sestav zaključenost, umetnina resničnost.

Tugomerova usoda pomeni glavni (osnovni) konflikt v tragediji.
Glavni motiv častihlepja se prepleta kot rdeča nit skozi vse dramsko
dogajanje in je usoden, ne samo za nosilca, temveč vpliva in odloča
neposredno tudi o usodi drugih oseb, ki so vpletene v usodno zмотo
glavnega junaka. Tako je Zorislava kot zakonska žena neposredno po-
vezana s Tugomerovo usodo in ga zategadelj tudi podpira in stori vse,
da bi Tugomer dosegel svoje. Grozdana, Gripo in Spitignevo so kot srečni
in nesrečni ljubimci zvezani z glavnim motivom. Vsak izmed njih je
figura, sredstvo Tugomerovega bojnega načrta. Tugomer v slepi strasti
pozablja, da nosijo ljudje njegove okolice tudi srca v prsih, da goje tudi
čustva, a kolikor to ve, si prizadeva, da bi njihova nagnjenja, želje izko-
ristil za ostvaritev svojega cilja. Delovanje v tej smeri je zanj najbolj
usodno. Ta brezobzirna in brezsrčna igra z ljudmi, ki poleg svojih hre-
penenj goje še silno ljubezen ali vsaj spoštovanje do Tugomera — to je
ključ junakove usodne zмотe. V zaslepljenosti prěze in pozabi, da živi
med ljudmi, ki imajo tudi svoje želje in hotenja, svoj odnos do sveta in
do njega. Zato je pravzaprav Grozdana tista, ki načne Tugomerovo srečno
pot. Ker ljubi Bojana, pahne od sebe Gripa, ki bi bil v ljubezenski strasti
voljan izdati Geronov načrt, če bi Grozdana privolila v zakon in sprejela
njegovo ljubezen. Tugomer ve, da Grozdana ljubi Bojana, vendar je prav
ocenil Gripovo vrednost v svojem načrtu. Zato hoče Gripa za vsako ceno
obdržati poleg sebe, brezobzirno izkorišča Bojanovo prijateljstvo in ga

prisili, da se sam odpove Grozdanini ljubezni, samo da bi Tugomer uspel. In Bojan je lahko slabič, Grozdanina ljubezen pa je močnejša in enovitejša.

*... ali udam se starcu domačincu,
ki je Morani hladni že zapisan,
da dam za njim vdovica se zaklati
..... rajša nego tebi!*

pravi Gripu, ko ta meloduje, grozi in prosi ljubezni. Grozdana je zares edina prava kraljevska podoba v tragediji. Ponosna in čista se žrtvuje edini ljubezni. Kakor je znala biti odločna v sporu s Tugomerom, Gripom in Spitignevom, tako je pogumna v žrtvi za svojo ljubezen. S krvavečim srcem se poslovi od Bojana, ki se je po srečnem naključju rešil iz Geronove pasti, a vendar s pokončno glavo odide v Živino sveetišče, da izpolni zaobljubo. To je veliki prizor junaškega dekleta, ki je ostalo do konca zvesto sebi in svoji ljubezni. Bojan srčno ljubi Grozdano, vendar je Tugomerov vpliv močnejši. Za ceno prijateljstva pravzaprav izda svojo ljubezen, čeprav se ji ne odreče. Lepota Bojanovega značaja pa se pokaže prav v tem, ko do konca spremlja Tugomera, ga ne zapusti v najhujši nesreči in propade na bojišču prav tako kot prijatelj sam.

Gripo je najbolj razdedinjena figura v tragediji. Kot naturaliziran Sloven ni nikjer zakoreninjen. Zato postane predmet izkoriščanja obeh taborov. Geron zida nanj, ker računa, da je pravi Frank, Tugomer pa mu obljubi družinsko vez, če bi mu pomagal pri načrtu. Tako Gripo niha med enim in drugim in najde rešitev v Grozdani, ker sam ni sposoben odločitve. Ravno zato je njegova ljubezenska strast do Grozdanine še silnejša, ker se zaveda, da obema — Tugomeru in Geronu — pomeni samo sredstvo, figuro na šahovnici boja, predmet, ki z njim igrata obe strani. Med dvema strelama stoji, obe bijeta vanj in terjata odločitve. V tem položaju je ves razdvojen. V onemoglosti in nesposobnosti stavi vse na kocko: Grozdana naj odloči! Tako ukrene, ker mora, sicer bi znorel od muk in slabosti. Grozdanina odločitev mu vrne pogum in sposobnost za odločitve.

Spitignev je najbolj nesrečna osebnost. Grbav je in grd. Zato toliko bolj ljubi lepoto in mladost. Grozdano ljubi, ker je lepa in čista, zraven tega pa opreza za mladimi punčarami. Vsi se odvrtačajo od njega, nekateri ga celo zasmehujejo zaradi prirojene nesreče. Zakrknjen, pogreznjen v svojo bolečino, sovraži vse okoli sebe in vse njegovo početje meri na nesrečo drugih. Ker je sam nesrečen, hoče, da bi bili vsi. To je strastna, erotična natura, bistra nadpovprečno, vendar včasih bolj žival kot človek — in edino usmiljenje, ki ga pozna, je usmiljenje do sebe. Njegova usoda se razvija v tragediji nekako samostojno in se le dotika Tugomerove, Grozdanine, Gripove, Zovoljeve in Jasnine. Vsem povzroča, ali vsaj hoče povzročiti nesrečo. Zastrupiti je hotel Grozdano in Gripa, pa je po naključju zastrupil Jasno. Obtožil je Tugomera in Zovolja izdajstva, pa je spravil na grmado Zovolja. Pokristjanil bi se, samo če bi mu Zovolj ozdravil grbo. Vse, prav vse bi storil, samo da bi bil enakovreden drugim. Ker pa to ni mogoče, seje nesrečo, kjerkoli more. Ko mu ob koncu Vrza pred ljudmi razkrije pošastno naravo, se nesrečni grbavec zlomi:

*Je zdaj vam prav, bogovi krvopivci!
Na zlo sem sebi in ljudem bil rojen,
v trpljenju le od mržnje sem živel,
goreč od neutošne sle po žitju!*

Po motivni vrednosti imata Spitignev in Gripo mnogo skupnega. V bolečini in slabosti oba iščeta opore pri Grozdani. Gripo zato, da bi mu vrnila moč in samozavest, Spitignev pa, da bi se otresel manjvrednostnega kompleksa. Zato sta tekmeča, saj dobro vesta, da si ne moreta oba hkrati osvojiti Grozdanino srce, in tudi ne glede na to, da je vmes še tretji tekmeč, se sovražita in skušata drug drugemu škodovati.

Vrzina vloga je najmanj vključena v dejanje. S preroškim darom stoji ves čas samotna ob strani, polna silnega sovraštva do Frankov, ker so ji ubili dva sinova in dva vnuka, in do Gripa, ker zalezuje Grozdano. Vrza ne sovraži Gripa kot človeka, marveč kot Franka. Zato varuje Grozdano pred njim, v bojazni, da se ne bi knežja kri njenega rodu pomešala z njegovo. Vsi njene krvi in rodu so bili krepki možje, junaki, hrabri bojovniki, Gripo pa je tuja kri in ne daj Morana, da bi se ta nič-vredni sok pomešal z njihovim žlahtnim. Nihče ne ve, koliko ji je let. Vedo samo to, da je v najtežjih dneh pogumno stopila na čelo plemena in ga vodila, vse dokler ni Tugomer dorastel. To ji je vklesalo kraljevske poteze v držo, govor in dostojanstvo. Na pol slepa kneginja s prezirom in ponosom prenaša tegobe visoke starosti in ne pusti blizu nikogar razen Rastka, tega pa vzgaja v besnem sovraštvu do Frankov. Koliko življenjskih viharjev je preživela ta samotna žena, koliko sinov ji je umrlo prebodenih v naročju, koliko dni in noči je žrtvovala za svoje ljudi, jim dajala poguma, ko so obupavali in ko jih je z nadčloveško močjo pripeljala do srednje Labe v novo domovino. Živela je samo še za to, da bi videla svoj rod miren in zadovoljen, zdaj pa ... v eni sami noči. Vse sile duha so ji na mah popustile in ponosna kneginja se je hipoma spremenila v onemoglo, na smrt ranjeno pošast, ki v strahoti svojega razdejanja s poslednjimi močmi še izbruha vse, kar jo je sililo v življenje.

Sovražno stran predstavljajo Geron, škof Hildebert in Radulf. Geron in Radulf sta prava germanska bojovnika, škof pa je papeški predstavnik na dvoru kralja Ota. Geron je junak, vojskovodja, ponosen na vojaško sposobnost in pogum. Za poveljnika je dokaj razumen, sposoben uničiti vse, kar se mu upira, vendar pri tem izbira samo taka sredstva, kakršna so po njegovi vojaški morali dovoljena. Naj bo še tako okruten, obdržal je v sebi toliko časti in pravega viteštva, da se mu upira Hildebertov lokavi načrt. Čeravno si ga je pravzaprav sam izmislil, se mu upira pobijati neoborožene, v grajske dvorane zaklenjene ljudi. Hildebertu ljudje niso važni. Samo cilju sledi in pri tem ne izbira sredstev. Namen posvečuje sredstva. V imenu vsemogočnega Boga in krščanske vere je vse dovoljeno. S pogani se nima za kaj pogajati. Golazen so in to golazen je treba iztrebiti ali pa narediti iz njih sužnje-pse. In ko se Geronu vse skupaj le upira, da noče sprejeti Hildebertovih predlogov, ga ta zlobno opozori, da govori v imenu kraljevem. Ob tej izjavi se Geron zlomi. Premeteni dvorjan je zmagal in Geron je upognil vrat. Vendar spora tu še ni konec. Po zmagi nad Sloveni Geron resignira in v znamenju protesta odstopi mesto Radulfu, sam pa zaprosi zasluženi pokoj. Najbolj neprijeten je Geronu trenutek, ko mora Tugomeru povedati, da ne velja več, kar je

bilo dogovorjeno. Geronu sicer ni vseeno, kaj misli Tugomer o njegovi viteški časti, zato si po pilatovsko umije roke ter se skriva za ukaz kraljevega poslanca.

4

Na osnovi dramaturškega razbora in ponovne obdelave je dobila tragedija naslednjo razvrstitev v 25 prizorih:

I. dejanje:

1. *Perunu hvala, ker vrnil je Slovenom Tugomera.*
2. *Ubijmo ga — slepit nas je prišel s krščansko vero.*
3. *Srce — še izdajnika me stвориš.*
4. *Tako bo, kot bo zbor odločil.*
5. *No kum Spitignev, pa vasujva midva, če mlade mečejo oči na druge.*
6. *In ti še praviš, da si ljubej moj.*
7. *Zjekleni spet srce si svoje, Gripo, in bodi Frank.*

II. dejanje:

1. *Povej, če je v tvoji moči, da zvrčiš mi telo nakazno.*
2. *Če kralja samovladnega dade vam — da ga izberete sami iz sebe.*
3. *Slavohlepnost po kroni kraljevske smo v njem zbudili.*
4. *Iz ust gospodnjih ni govoril Krist, niti njegova cerkev.*
5. *On hvali boj, za mir!*

III. dejanje:

1. *Tvoj Tugomer vazalske krone se boji.*
2. *Bojan, Bojan, kaj si iz mene stvoril?*
3. *Cemu ta Geron nas ustavlja tu?*
4. *Od kod si, Gripo, vzel to žarno vino?*
5. *Da ni lesket in strast po vladstvu tako strahotno mi oči premotil!*
6. *Brez jamstva ste odslej, zato mirujte.*

IV. dejanje:

1. *Kdor vere je očetne izdajnik, je izdajnik naroda svojega!*
2. *Otet sem smrti, izgubljen življenju!*
3. *O Tugomer, hromim od ran sklečih!*
4. *Na zlo sem sebi in ljudem bil rojen!*

V. dejanje:

1. *Meč, dim in ogenj morajo jih streti!*
2. *Čeprav sem dobro hotel! Krivda je! Nekje sem mejo minil in zgrešil.*
3. *Borili so se kot junaki in vsi so kot junaki padli! — Takrat vreščali bodete vi Franki...*

5

Nosilec dejanja je Tugomer. Človek velikih načrtov in ambicij je kmalu spoznal, da je bistrejši od drugih in sposobnejši. Ravno zaradi teh značilnosti je vedno nekoliko odmaknjen in osamljen. Nikogar ne pusti blizu, tudi takrat ne, ko je najbolj prijazen in vljuden. Tudi Bojan mu

ne more blizu, čeprav mu je najboljši prijatelj. Sele tedaj, ko je ves zlomljen in strt, sam poišče Bojana in se mu izpove. Drugače pa je njegov svet daleč proč od vsakdanjega stvarnega življenja. Zato je vedno, ob vseh prilikah napet, vznemirljiv, občutljiv, vendar vedno zaprt v svoje pre-mišljevanje. Razgret od načrtov loči samo dvoje ljudi: tiste, ki mu bodo pomagali ali mu že pomagajo pri ostvarjanju načrtov — in tiste, ki so mu zoprni ali sovražni ravno zato, ker mu ali nočejo pomagati ali pa so sovražno razpoloženi proti njemu. Vse duševne in fizične moči je zbral v eno samo točko: obvladati prostor in sestri v njem na najvišje mesto. Sina ljubi, ker mu je sin, ženo, ker mu je žena, sestro, ker mu je sestra, ali samo do tiste mere in višine, kjer mu ne motijo cilju posvečenega sveta. Vprašujemo se, od kod Tugomerova lahkovernost in naivnost, če v isti sapi trdimo, da je pametnejši in sposobnejši od vseh? Lahkoverni so običajno primitivni ljudje, ali pa zanesenjski velikega formata. In to je Tugomer. Prištevati ga je treba tistim ljudem, ki so se iz prvinske zdrave nature povzpeli nad povprečje in se naenkrat zavedeli svoje sposobnosti in moči. To pa je v nasprotju z naravo, ki si v protislovnem gibanju prizadeva za ravnotežje. Prav zato morajo take nature propasti, če prej ne dožive spoznanje. To spoznanje pa je moral Tugomer plačati s smrtjo. Tugomer je tragičen zato, ker se je kakor Antej odtrgal od zemlje in s tem izgubil moč nad seboj. Zato njegovo formalno karakternost lahko razdelimo na dvoje: na značaj pred spoznanjem usodne zmote, ko je ves zaprt vase, odmaknjen, načet — in po prepoznanju, ko se odpro vsi registri tragičnega duha, ko spoznanje rodi pravo pristno človeško trpljenje, ko postane človek med ljudmi in je ravno v tej resničnosti najbolj človeški in najbolj tragičen. Njegovi cilji niso nečloveški, nečloveška pa so sredstva, ki jih uporablja za svoje cilje. Kot nasprotje tega se rodi druga stran, značaj naivnosti: obe vrednosti sporazumno pa izpodkopujeta vse, kar je sezidal v ekstazi osebne ustvarjalnosti. Kadarkoli pa odpre svoj svet, razlaga svoje načrte, takrat je podoben plemeniti čistokrvni živali, ki pušča za seboj svoje tekmece. Vsi registri njegovih govornih sposobnosti se tedaj odpro in kar ni prepričljivega, je obdano s takim zanosom, da vsiljuje svojo vero s prevzetostjo. Vendar to še ni vse. Njegova moč je tudi v tem, da v polnem zanosu ali ekstazi natanko ve, kaj govori, kako mora povedati in koliko lahko pove. Ta sposobnost osebne kontrole ga povišuje nad vse druge.

6

To je nekaj bežnih misli o prvi slovenski tragediji. Če bi jo hoteli ponovno preurediti po teh ali onih formalno dramaturških principih, bi morali marsikaj zavreči ali pa spremeniti. Saj je že Krefta gnala ta sla. Mislím pa, da je naša naloga predvsem ta, da vsem vrednotam, ki nedvomno so v tragediji, damo tak pristen poudarek, da bo umetnina zaživela pred nami v vsej svoji lepoti in čaru. S tem se bomo najlepše od-dolžili pogumnim prednikom, ki so slovenskemu človeku v najtežjih časih naše zgodovine s pisano besedo dajali poguma in moči, da je vzdržal in si ohranil ponos. Živa umetniška beseda v domačem jeziku je slovenske-mu človeku od nekdaj mnogo pomenila — včasih več kot kruh. Zato mo-ramo to tudi danes ceniti in spoštovati, saj je del nas samih, našega do-stojanstva in naše človečnosti.

Ritem v „Tugomeru“

»Tugomer« je vredna dragotina slovenske dramske književnosti, ne zgolj zaradi tega, ker je njena prva tragedija, niti samo zavoljo svoje dramatične snovi. Ceno mu pomembno zvišujeta starinsko nadahnjeno jezikovno gradivo in ritmično zvočna osnova. Ta je kakor žlahtna posoda z očarljivim zvenom, v njej pa je spravljena vsebina. V daljši razpravi bi se dalo dokazati, kako nerazdružljivo so v tragediji povezani misel, čustvo in ritem. Toda tudi kratki sestavek, v katerem bomo primerjali Levstikov in Kreftov pesniški prispevek v Kreftovi predelavi Levstikovega besedila, nam more odgrniti vsaj nekaj posebnosti obeh pesnikov.

Ko je Jurčič pisal svojega »Tugomera« v štiristopnih trohejih, se je po slovstvu razgledani Levec spotaknil ob izbor pesniške mere. Zdela se mu je neprikladna za obravnavanje tragične snovi. Nekaj let kasneje se je prozne predloge »Tugomera« lotil Levstik. Njegova predelava ni posegla samo v notranjo zgradbo tragedije, marveč ji je dala tudi novo pesniško podobo. Levstik se je dovolj seznanil s tragičnim pesništvom. Ne samo da je poznal nemške dramatike, kakršni so bili Goethe, Schiller, Kleist, Grillparzer, domač mu je bil tudi Shakespeare. O dramskem pesništvu in njegovih problemih pa se je mogel izčrpno poučiti iz Lessinga. Tako je izbral za osnove svoje dramske stvaritve peterostopno jambsko vrstico, ali kakor jo običajno imenujemo — blankverz. Ta je bil pripraven ne samo zaradi izredne gibčnosti in zato dramatičnosti, ampak tudi zato, ker je njegov bratec — laški enajsterec — že dolgo užival priljubljenost slovenskih pesnikov.

Kakšne so tedaj njegove lastnosti, da ga postavljajo na tako odlično mesto?

Blankverz je sestavljen iz petih jambov (jamb ima dva zloga: nepoudarjenega in poudarjenega), lahko pa se jim priključi še nadštevilčni nepoudarjeni zlog. (Grafično zaznamujemo primera takole:

U-U-U-U-U-U- ali U-U-U-U-U-U-U). Vrstice se ne stikajo.

Jambska vrstica ima to lastnost, da zapovrstje poudarkov v besedah daje vtis odločnega, naskakujoečga in išočéga gibanja; ritem nakaže željo po spoznanju. Poudarjeni zlogi so v jambski vrstici vedno prepreka, ki jo mora besedni tok vedno znova in znova premagovati. Zato skriva blankverz v sebi moč, napetost in živahnost. Poleg tega je dovolj dolg, da je v njem mogoče pripovedovati daljše dogodbe ali ponazarjati razgovore. Vse to je kot nalašč za dramsko pesništvo. Ker bi gladki tok jambov, če bi trajal dalj časa, v poslušalčevo uho natresel enolično poskakujočo slušno gmoto, sproščajo blankverz premori in enjambementi. Se večjo prožnost pa mu nudi to, da lahko pesnik jambe nadomešča s piriheji, spondeji ali celo troheji. V slovenščini se razgibanost blankverza stopnjuje še s tem, da metrični obrazec pregrne ritmična raznolikost. Svoboščine so izredne in popolnoma razveljavljajo stroga vodila kakšnega Opitza, Kleinpaula in navsezadnje tudi našega o. Škrabca.

Poglejmo sedaj dva odlomka iz »Tugomera«. Prvega je napisal Levstik, drugega Kreft. Iz obeh smo analizirali po sto vrstic. (Levstikov je odlomek iz 1. prizora I. dejanja, Frana Levstika Zbrano delo IV., Ljubljana 1932, 260 id., Kreftov pa iz »Tugomera«, SKZ, Ljubljana 1946, II. del, 1. prizor, str. 48 id.). Izbrali smo podobna prizora, v katerem nastopa več oseb in je razgovor dokaj razgiban.

Kakšni so razločki med pesnikoma? Ali se njuna pesniška pripevka močno razločujeta, ko pa leži med njima sedemdeset let, ko je medtem slovensko pesništvo — originalno in prevodno — ubralo nova pota, ko sta vsak iz drugega jezikovnega območja in sta gotovo tudi kot človeka drugačna? Ali se morda iz takega sožitja ne utegne roditi neskladje, ki bo porušilo enovitost tragedije?

Že razmerje med popolnimi (akatalektičnimi) in nadštevilnimi (hiperkatalektičnimi) vrsticami ni pri obeh isto. Pri Levstiku je 44 : 56, pri Kreftu pa celo 34 : 66. Levstik se je iz svojega pesniškega občutja nagibal in se podzavestno bližal enakomernosti med vrstičnima obrazcema. Kreft je skoraj dve tretjini besedila izrazil z nadštevilnimi vrsticami. Razgibana pripoved je menda kar sama od sebe terjala več razmaha, nudilo pa ji ga je le povečano število daljših vrstic.

Glede števila poudarkov v vrsticah se Levstik in Kreft skladata; v vrsticah imata dva do sedem poudarkov. Razločujeta pa se takoj, ko preiščemo, kakšno je razmerje med vrsticami z določenim številom poudarkov. Očitno je Kreftovo nagibanje k vrsticam z več kot tremi poudarki (s tremi poudarki 7 vrstic, s štirimi 40, s petimi 37, s šestimi 11, s sedmimi 3). Levstik uporablja poudarke bolj zložno (tri poudarke ima 31 vrstica, štiri jih ima 28, pet 25, šest 4, sedem pa samo eno vrstica.)

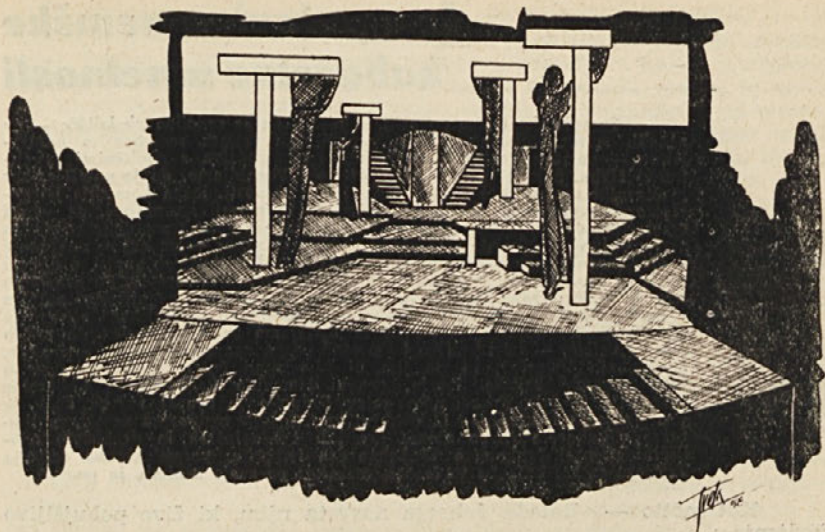
Kar zadeva vrstice, katerih iktična mesta so izpolnjena s poudarkom ali pa je poudarek izpuščen na enem samem iktičnem mestu, se pesnika skorajda ujemata. Levstik ima 41, Kreft pa 38 takšnih vrstic. A odmik med obema se takoj pokaže, če ugotovimo, da šteje Kreftovo besedilo kar 30 takih nadštevilnih vrstic, popolnih pa samo 8, medtem ko je ustrezno razmerje pri Levstiku 21 : 20, kar nam kot sklep spet ponuja misel o skladnosti Levstikovega pesniškega prispevka. Kar začudi pa nas ugotovitev, da je Kreft v obravnavanem odlomku zapisal kar sedemnajst »popolnih« blankverzov, mislim takih, v katerih so vsa iktična mesta izpolnjena s poudarki (primer: Počasi, Zvezda! Kaj počneš, Spigtinev?), Levstik pa samo šest.

Jambe nadomeščata s piriheji, spondeji in troheji, ali tudi v tem pogledu hodita vsak svoja pota. Problematični začetni jamb vsake vrstice, ki da se more nadomestiti s spondejem, slabo pa s trohejem, kakor je učila stara poetika (recimo Kleinpaul), obravnavata Levstik in Kreft po svoje. Kar zadeva spondeje, se še kar skladata. Levstik jih je zapisal 16, Kreft 18, s troheji pa je popolnoma drugače. Kreft jih ima kar 13, Levstik komajda 5. Kreft postavlja troheje tudi v vse ostale stopice, medtem ko tega Levstik ne dela nikoli. Tudi spondejev ima Kreft v ostalih stopicah dosti več kot Levstik in to celo v »posvečeni« zadnji stopici.

Piriheje postavlja Levstik v nekem loku (v 1. stopici 14-krat, v 2. 24-krat, v 3. 30-krat, v 4. 28-krat, v 5. 19-krat) Kreft pa precej neenakomerno (v zaporedju 6-26-15-18-12).

Glede premorov velja, da so lahko nameščeni za vsemi zlogi. Kaže pa, da je posebno v časti premor po drugi stopici (Levstik 12-krat, Kreft pa celo 25-krat), kar seveda ni pokorščina starim teoretikom, ki so terjali, da bodi tak premor stalen, ampak nasledek notranje zgradbe vrstice. Da je njihovo število večje pri Kreftu, je razumljivo takoj, ko ugotovimo, da ima Kreft 35 enjambementov, Levstik pa samo 21.

Začuda pa se Levstik in Kreft (z eno samo izjemo) držita nenapisanega pravila, ki ga je za slovensko hiperkatalektično peterostopno jambsko vrstico ugotovil Isačenko (v svoji knjigi Slovenski verz, Ljubljana 1939), da mora biti predzadnji zlog vedno naglašen.



Arh. Sveta Jovanović: kroki po scenografskem osnutku za osnovno prizorišče »Tugomera«.

Precej suhoparne številke nam vendar povedo marsikaj. Če ugotavljamo za Levstika ubranost, skladnost, somernost, upoštevanje nekih vodil, ki niti ni treba, da so zavestno uporabljena, lahko vse to povežemo z Levstikovo splošno umetniško usmerjenostjo, ki ji ne manjka nečesa ubranega in proporcionalnega.

Kreftov koncept je drugačen. Velika nasprotja (pomislimo samo na »popolne« blankverze in postavljanje trohejev) nosijo v sebi nekaj romantičnega, razklanega. Sekanje in prevračanje ritma, raba enozložnic, premori (tudi taki, ki odpravijo več stopic), menjavanje besednih naglasov, vse to ustvarja svojevrstno slušno podobo, ki je globoko utemeljena v shakespearso zasnovani prepesnitvi »Tugomera«. Posebej je ta nemirnost prikladna za slikanje notranjih pretresov odrskih junakov.

Da je temu tako, naj navedem samo en primer.

Grbasti in zato nesrečni Spitignevev prosi duhovna, naj ga reši telesne nakaze: ... *izleči mi to grbo strašno, ki me mori*...

Logični stavčni poudarek je v našem primeru na besedi *grbo*, čeprav sta v celotnem pojmu poudarjeni še besedica *to* in *strašno*. Celotni pojem, ki se za njim skriva vsa Spitignevova bolečina, je osamljen sredi nepoudarjenih zlogov in se nato prevrne na besedo *mori*. Vsa nesrečnikova tegoba se zgrne vanjo.

Kakšen je delež vplivov na Kreftovo pesniško oblikovanje (denimo Zupančičevih prevodov Shakespeara), koliko v njem odseva Kreftova umetniška osebnost, je v tako kratkem zarisu težko reči.

Preostane nam še odgovor, ali ni ugotovljeni razloček v kvar predelani tragediji. Ni. Levstik je svoje delo zasnoval na klasičnem petdejanjskem vodilu, Kreft pa na gibki shakespearški dramaturgiji. Zato je tudi ritmična preosnova popolnoma na mestu, saj daje delu polet, življenje in čustveno razgibanost.

Bruno Hartman

Iz zgodovine nemške kabaretne umetnosti

Ze velikokrat smo govorili in pisali, da se sodobno gledališče — po načelih »sveteniško-umetniškega« prepričanja velikih realistov in naturalistov — nemara premalo zaveda nujnega sorodstva s pouličnimi in cirkuško živimi vrstini podobnega delovanja. Pozabljamo, da je najvišje; kar je človeški um dosegel v čisti gledališki umetnosti, laška komedija improvizatorskih glumcev. In vedno znova bi se morali spominjati, da »zgolj umetniškemu« gledališču često ne bi škodovala krepke transfuzije poskočno prešerne krvi iz žil tiste »umetnosti za dnevno rabo« — pa naj se razkazuje v obliki zgolj zabavnega gledališča broadwayskih *musicals*, najsi v dnevni satiri — družbeno in politično kritični — literarnih kabaretov. Po naključju nam je prišel v roke zanimiv in napredno pisan članek anonimnega avtorja v lanski februarjski številki Münchenskega poljudno umetniškega obzornika *Das Schönste*; objavljamo ga tu in dodajamo še — v slovenskih stihih *Slauka Belaka* — tri imenitne kabaretne pesmi znamenitih nemških poetov, pomembnih literatov, ki pa jim ni bilo »pod časte, pisati za dnevno rabo zabavne kritike. Resda, prava domovina kabareta in kabaretne umetnosti je bila Francija, a poleg Francije je skoraj največ dala na tem področju Nemčija — in dvakrat zanimiva je zgodovina nemškega literarnega kabareta ravno zaradi svojih zgodovinskih in družbenih okoliščin: najprej junckerstvo Wilhelmovega imperija, potem krvava epizoda Tretjega rajha. Zato bo ta članek vsekakor po svoje zanimiv in poučen.

Kot motto — »Balada dobrega nasveta njim, ki žive pohujšljivo življenje«:

*Karkoli ste že: kramarji z odpustki,
pijanci, kvartopirci, konjski mešetarji,
denarja lažnega kovači, oderuhi,
tatovi, pretepači in goljufi,
krivoprisežniki in razgrajači!
Zares ne vem, kam nosite denarce,
v gostilne med dekleta in pijance.*

*Norčuj se, pesnikuj in pleši,
varaj, nori, in povprek vse smeši,
igraj na flavto, gosli in fagot,
uganjaj burke, polne lažnih zmot,
obiraj v igri na kegljišču,
pretepap v nočnem se plesišču!
Denar povej kje puščaš ta presneti,
v beznicah med pijanci in dekleti.*

*Ne uganjaj takih več reči!
Solato sej in zemljo krči,
in garaj, muči se do mraka,
doma te sestradana živina čaka.
Na dvoru, v hiši, v hlevu kar pomagaj,
čeprav do smrti zmučen, ne omagaj!
Nikar ne nosi svojega prihranka
oštirjem v krčmi brez prestanka!*

PRIPEV:

*In nogavice, čevlje, srajce in trakove,
obleko, lišp in druge vse darove,
spravi zase; nikar jih ne poklanjaj v dar
dekletom v krčmi, ki ti niso mar!*

François Villon, ki je napisal te verze, ni bil kreposten človek. Počenjal je vse, kar je v prvih dveh kiticah te balade postavil na sramotni oder. Poznal je življenje, ljubezen, bolečino, naslado in tudi — moralnega mačka. In tako je napisal zadnji stih balade kot »nauk basni«. In ker je bil kljub vsej svoji pregrehi, pri vsem veselju do pisanega in ne povsem dostojnega življenja z vsem čustvenim temperamentom strasten moralist ter je to svojo moralo šaljivo prikazoval publiki — ga lahko imenujemo praočeta kabareta.

Ta zvrst umetnosti je izšla iz galskega duha. V bistvu je to žolčno puntarstvo proti samodržnim oblastem, ki gredo tudi preko trupel. Slaviti bi morali že 525-letnico rojstva kabareta, zakaj toliko časa je že minilo, odkar se je rodil genialni potepuh Villon in to prav ob času, ko je samodržna oblast sežgala Devico Orleansko. Ker pa se je pojavil pravi, stalni kabaret šele leta 1882, slavimo letos 75-letnico njegovega obstoja.

Ko je pariški slikar Rodolpho Sallis leta 1881 odprl svoj slavni *Chat noir*, zakonito beznico, v kateri je med pisanimi svetilkami po stenah viselo staro orožje, so se začeli v njej zbirati pesniki in glasbeniki Montmartra in — kot nekdanj François Villon — peli hvalnico svobodoljubnemu svetu in v drznih popevkih sramotili pa zasmehovali meščanski svet. In glej, zasmehovanci sami so romali z razkošnimi kočijami v zakajeno »špelunko«, zakaj vsak si je želel, da bi se oni »z drugega sveta«, ki so jih na skrivaj vsi občudovali, resno iz njega malo ponorčevali.

In kmalu je bil Montmartre s svojimi zloglasnimi uličicami, kamor se prej ni upala stopiti buržoazna noga, preplavljen s kabareti, kakršen je bil *Chat noir*. Kmalu se je pojavil *Ane Rouge*, nato *Lune Rousse* in *Carillon* in Aristide Bruant, največji šaljivec Montmartra, je odprl svoj *Mirliton* in ga s svojo prikupno osebnostjo napravil za drugo najbolj priljubljeno shajališče. Največja atrakcija *Chat noira* pa je ostal genialni conferencier Rodolpho Sallis, ki se je v nemih senčnih slikah in prizorih iz vsakdanjega življenja norčeval iz navzočih odličnikov. Tako je postala tedanja kritika, ki so jo uvedli zastopniki naturalizma v romanih in dramah, v najožjem pomenu kritika vsakdanjih dogodkov. Vest o *Chat noiru* in o novi zvrsti umetnosti je šinila kot odrešilno olajšanje po svetu. Kdorkoli je prišel v Pariz, je hotel obiskati enega njegovih kabaretov.

Taka je bila torej prvotna oblika kabareta: žgoča satira, elegantni besedni boj in pamflet v popevki. Če so senčne slike Rodolpha Sallisa nasitile radovedne oči, je moralo biti utešeno tudi čustveno razpoloženje Francozov. Pri narodu, kot so Francozi, duhovitost pač ne more ostati ločena od spektakla. In v kabaret je vdrl »tingtangl«. Iz tega okolja je izšla Yvette Guilbert, prva »disease« Francije in vsega sveta. V strupeno zeleni obleki, z dolgimi črnimi rokavicami in živordeče pobarvanimi lasmi, ki so ji padali čez belo popleskani obraz, jo je ovekovčel slikar Montmartra — Toulouse-Lautrec. Tako našemljene so nastopale pevke v *musichallih* in *cafechantantih* s svojimi spolzkimi pesmicami. Yvette Guilbert, imenovana »*la Disease fin de siècle*«, je svojo veliko umetnost okinčala s kričečim lišpom — kot v nekaj črtah Toulouse-Lautrec, tako je Yvette Guilbert s skopimi kretnjami v kratkih kiticah zajela vso človeško usodo in s čudovito naglico priklicala v sedanost duha raznih vekov. Njen repertoar je obsegal speve iz vseh epoh francoske kulture, od temnega srednjega veka preko graciozno lahkomišelnega rokokoja do sedanosti z njenimi socialnimi poudarki. V njih je napela lok med človeško nespametjo in strastjo, srečo in obupom, bedo in veseljem in

to so razumeli povsod, v Petrogradu kot v Kjöbenhavnu, v Ontariu kot v Oslu. Najbolj plodna tla poleg pradomovine pa je našla nova oblika umetnosti, ki se je bila ta čas že razširila po vsej Evropi, v Nemčiji.

V Nemčiji so mu bili pripravili tla že nekateri pesniki, ki so se bili že naveličali, da bi njihova dela v zlatih obrezah in usnjenih platnicah služila samo kot okras vzpenjajočega se meščanstva.

Tako je leta 1900 izšel, v začetku komaj opažen, snopič *Nemških sansonov*, pozneje je postala ta knjižica ena najbolj iskanih pesniških zbirk. V tej knjižici so objavili svoje pesmi Otto Julius Bierbaum, Richard Dehmel, Gustav Falke, Ludwig Finckh, Alfred Walter Heymel, Arno Holz, Detlev von Liliencron, Rudolf Alexander Schröder, Frank Wedekind in Ernst von Wolzogen. Bil je zveščič preproste čiste lirike, spesjen v duhu ljudskih popevk. V predgovoru je Bierbaum razglasil načelo: *Pisati hočemo pesmi, ki jih ljudje ne bodo brali v tihi kamrici, temveč si jih bodo prepevale v razvedrilo široke množice. Naše geslo je: hočemo praktično liriko in umetnost to ni pod čast!* In ko je Ernst Wolzogen leta 1901 v Berlinu odprl svoj Überbrettel, si je novi nemški kabaret v njem našel dom, kar je bil Bierbaum tri leta prej v svojem romanu *Stilpe* ocenil še kot utopijo. V Bierbaumovem »umetnostnem varieteju«, kot ga je sam imenoval, je prevladovalo vzdušje nežnosti in hrupa, ljubezni in norčavosti, čustvenosti in ironije, medtem ko je Wolzognov kabaret, v katerem so nastopali artisti v bidermajerskih kostumih, zbledel v nedolžno zabavišče. Sam je bil človek odličnega nastopa, z uglajenimi kretnjami in je kot konferencier nastopal v elegantnem fraku. Baron Wolzogen je vedel, kaj ljudem v Berlinu ugaja, in uspeh njegovega kabareta je to kmalu potrdil. Pesmice iz *Überbrettla* kmalu niso več zaostajale za šlagerji Paula Linckeja, kar je predvsem zasluga poskočne glasbe Oscarja Straussa.

Veliko bolj temperamentno je bilo vzdušje v berlinskem *Schall und Rauch*, varieteju, ki ga je ustanovil mladi Max Reinhardt skupaj s Friedrichom Kaysslerjem in Martinom Zicklom. Toda tudi tu, prav tako kot nekoč v *Chat noiru*, niso računali na širšo publiko. Gledališke paradije, ki so jih izvajali v tem varieteju, so pritegnile le maloštevilne strokovnjake in stanovske tovariše. V istem času je pisal Christian Morgenstern svoje *Obešenjaške pesmi*, ki jih je namenil »Obešenjaški bratovščini«, umetniškemu krožku, ki se je imenoval tako, ker so njegovi člani vinjeni in veselo razpoloženi radi romali na Galgenberg (»breg vislic«) pri Werderju. Svobodoljubno pesniško ozračje Münchena je vdahnilo enemu izmed kabaretov novega umetniškega duha. Aprila 1901 sta Leo Greiner in Francoz Marc Henry, ki sta izdajala nemško-francosko revijo, ustanovila v majhni zakotni sobici gostilne na Türkenstrasse svoj kabaret, ki sta ga nazvala *Enajst rabljev*. Tej ustanovi je botroval bojeviti duh münchenskih umetnikov, ki so protestirali proti proslulemu »Lex Heintze«, ki je v letih 1899 in 1900 hotel omejiti umetniško svobodo. Z ramo ob rami z ostro satirično publikacijo *Simplicissimus*, s katero sta Wedekind in Ludwig Thoma osebno povezovala kabaret *Rabljev*, so se postavili proti reakcionarnemu duhu časa, proti lažnivi salonski morali filistrov in fevdalni mogočnosti države. Vsak večer je prišla na oder enajstotica rabljev v krvavordečih talerjih, s pretečimi in grozečimi krvniškimi meči. Program *Rabljev* je vseboval pesmi in scene iz vseh časov in vseh dežel, od starofrancoske narodne pesmi preko Gryphiusa do Wedekinda, čigar

Cesarico Novofundlansko so tu prvič uprizorili. Mnogokrat je nastopil sam Wedekind in ob zvokih lutnje pel svoje kabaretne pesmi in balade. Z njim sta nastopala Otto Falkenberg in pevka Marya Delvard, ki sta bila glavna stebra tega literarnega krvavega odra.

Medtem, ko je imel kabaret *Enajstih rabljev* svoj stalni program, svoje malo gledališče in celo orkester, je vladal v prav tako važnem kabaretu *Simplicissimus* — v isti münchenski uličici — duh prostega improviziranja. Tu so nastopali na majcenem odru Max Dauthendey, Ludwig Scharf, Franz Blei in Erich Mühsam, ki niso samo recitali svojih pesmi, temveč so jih ob kozarčku vina celo improvizirali in marsikatera pesem je prišla na oder še mokra od črnila. Duša vsega pokreta je bila nekdanja natakarka Kathi Kobus, ki je kot »krčmarica pri Simplu« s pravim občutkom neprizadete opazovalke energično in dobrodušno skrbela za razpoloženje in ga tudi ohranjala na primerno višini. Leta 1908 je nastavila v svojem kabaretu bivšega mornarja Hansa Böttcherja, ki se je bil priklatil v München in pod imenom Ringelnatz začel pesniti. Ta klatež je — popivajoč ljubeč in trpeč — izpolnil zahtevo Bierbaumovega programa kot nihče drug pred njim in za njim. In iz Nemčije je zažarela preko meje svetla vaba upornim duhovom; tako sta na Dunaju leta 1907 — sprva pod vplivom münchenskega predmestnega kabareta — zrasla *Netopir* in *Simplicissimus*. Tema je sledil *Netopir* v Moskvi, v Oslu pa je dobil *Chat noir* svojega mladiča. Kabaret si je utrl pot v svet in si ga osvojil. Ni sicer cvetel tako veličastno kot v Franciji in Nemčiji, postal pa je povsod znamenje novega časa. Novi svobodoljubni duh je izzivajoče stegoval roke in se otresal gnilih meščanskih predsodkov in nazorov.

Prišla je svetovna vojna v letih 1914—18 in z njo se je marsikaj samo po sebi uredilo.

Medtem ko se je Viljemova Nemčija pogrezala v »somrak bogov«, se je prebujal nemški kabaret v pomladno življenje. Ko je ob koncu prve svetovne vojne doživela ničeva veličina fevdalne države smrtni sunek, je ponovno vzplamtel demokratski patos nemškega kabareta. Prišla je ura svobodnejšega življenjskega reda in milijonsko berlinsko velemesto je bilo idealno ozračje umetnosti besedne ironije, scenske glose in napadalnosti političnih pesmi. In prav ta napadalnost in kritika dnevne stvarnosti je značilna za veliki čas berlinskega kabareta v dvajsetih letih našega stoletja.

Tako so po vojni zrasli upoštevani berlinski kabareti *Schall und Rauch* (v kleti Reinhardtovega »Velikega gledališča«), Trude Herstenbergove *Divji oder* (v kleti »Zahodnega gledališča«), in Rose Walleitjeve *Megalomanija* (v kleti »Zahodne kavarne«). Tekste so jim pisali Kurt Tucholsky, Walter Mehring, Klabund, glasbo pa Friedrich Holländer, Miša Spoljanski in Werner Richard Heymann. Na odru so nastopali Gussy Hohl, Trude Hesterberg, Rosa Valletti, Margo Lion, Mady Christians, Blandine Ebinger, Kate Kühl, Paul Graetz, Wilhelm Bendow, Kurt Gerron, Gustav von Wangenheim. Nikoli pozneje ni nemški kabaret rodil tolikega števila sijajnih umetnikov. Vse je bilo dovršeno popolno; poantirani skeč, prepoantirani *blackout*, agresivni *song* s prodornim refrenom, ki ga je mojstrsko ustvaril politični moralist Tucholsky — postanejo glavne literarne oblike novega kabareta in vse so namenjene samo »stoodstotno efekt-nemu učinku«. Conférencier postaja vse bolj osrednja figura v kabaretu. Fritz Grünbaum, Paul Nikolaus, Paul Morgan, Willi Schaeffer, Werner Finck in Hellmuth Krüger so povzdignili govorno umetnost v teh letih na visoko raven.

Ko bi le vedel, kaj ta Hitler z nami kani... je pel Willi Schaeffer v eni zadnjih berlinskih revij, ko je leta 1932 Hitler odločilno zmagal pri volitvah, in njegov refren je svareče odmeval v resni zaskrbljenosti. Mnogi, ki je oddala svoje glasove Hitlerju, niti slutila ni, kaj Hitlerjev sistem pomeni. Že dolga leta pred tem sta Erich Kästner in Kurt Tucholsky svarila ljudi, toda kdo bi ju poslušal. Kabaret, ki je imel vedno odprto uho za javnost, je propadel, in brž ko je Hitler prevzel oblast, je bila kabaretu usoda zapečatenata. Nemški kabaret je šel v emigracijo v Pariz, Prago, London, Zürich in New York. Ministrstvo za propagando je kmalu nato prepovedalo delovanje obeh velikih kabaretov, ki sta še ostala v Nemčiji, ker se nista hotela vključiti v Hitlerjev sistem. To sta bila *Stirje krvniki* in *Katakombe*. Ta drugi je bil postal Berlinčanom zaradi smelega namigavanja Wernerja Fincka pravcati ventil. Fincka so poslali v koncentracijsko taborišče in ostal je živ. Druge — kot Paula Morgana, Fritz Grünbauma in Kurta Gerrona — so umorili. Paul Nicolaus si je v Svcici sam vzel življenje, Kurt Tucholsky na Švedskem.

V emigraciji je Erika Manna s Thereso Giehse s svojim *Mlinčkom* za *poper* nadaljevala tradicijo političnega nemškega kabareta z izrazitim antifašističnim poudarkom. Okoli 1034 predstav je v sedmih državah postavil na oder ta *Mlinček*, potem ko je Hitler prevzel oblast v Nemčiji, in s svojim delom opravil svoje politično poslanstvo. Mnogim politično ogroženim ljudem je svarilno znamenje *Mlinčka* rešilo življenje.

Ko je Nemčija v obdobju četrtnine stoletja doživela svoj drugi polom — to pot ga je komaj preživela —, je dolgo zatajevani duh z vso močjo planil na dan. Kabareti so kot gobe vzklikli iz zemlje, večinoma še s programi iz leta 1933. Slovar dvajsetih let pa je nenadoma mučno zažal po romantiki — po dobrih starih časih. Imel je sicer svoj prav, vendar je popolni zlom meščanskega reda že terjal novo izražanje. Erich Kästner je bil še dovolj mlad, da je ustvaril novo govorico. Na münchenški *Semanjski kolibi* so se zbirali okoli njega in režiserja Rudolfa Schündlerja artisti iz starega kabareta, kot so bili Hellmut Krüger in Ursula Herking, ki so preživeli vojno. V berlinskem *Ulenspieglu* je imel Günther Neumann polne roke dela, da je s svojimi duhovno in melodiozno razgibanimi kabaretnimi revijami, kot je bilo slavno *Črno prošenje*, uredil viharne in razburkane duhove mesta, ki je bilo razdeljeno na štiri sektorje. Toda kljub vsem poskusom teh novih ustanov se veličina kabaretov ni več vrnila. Vendar pa je doživel kabaret nov vzpon, ko so se uredile prilike v Nemčiji. Stari problemi in stara ogrožanja so se sicer znova pojavila, toda siti želodeci v udobju živečih so znova zašli v nemoralo in tako je dobil kabaret novo, pravzaprav pa staro snov. Vsepovsod spet uspevajo kabareti, v Berlinu *Otočani* in *Ježi*, v Hamburgu *Rendez-vous*, v Düsseldorfu *Kom(m)ödchen*, v Münchenu *Svobodica*, *Luk* in *Schwabinger Bretln*, kjer je odkril Peter Paul Althaus, pesnik *Sanjskega mesta*, nove čudaško modre izraze.

Kaj le iščejo v kabaretu celo tisti ljudje, ki jih kabaret sam sramoti in se jim roga? Mar jim ugaja čar njegovih oblik, spontanosti, intimnosti in osebna nota, komedijantska ognjevitost in orožje onemoglih — humor? Največja nadloga, zabloda in ponižanje je že od nekdaj kabaretu, da ga prizadeti dobrohotno trepljajo po rami. Vendar bo kabaret živel v različnih oblikah in preoblikah povsod po svetu, kjer se bosta duh in umetnost lahko vzajemno borila proti revščini in srčni brezbriznosti.

Prev. Sonja Pestotnikova

Molitev v bojazni ob stanovanjski stiski

(1923)

Oh, ljubi Bog, nikar ne daj,
da bi nas izselili,
na cesti nas pustili —
kaj ženi rečem naj tedaj?

V nemoči roke vijem:
kako naj se izvijem,
če res nekoč odlok dobim,
naj se z družino izselim.

Če vse stvari prodamo
bi komaj toliko dobil,
da za vso borno kramo
bi enkrat samkrat se napil.

Pomagaj, Bog, v tegobi:
uredi, da stanovanjski urad
pusti nam te dve sobi,
kjer zjutraj sije sonček zlat. —

Prejoče žena vse noči,
vse je narobe v hiši —
Bog prošenj ne usliši
in rad trpeti nas pusti.

Kurt Tucholsky

Rože na pot nasujete

Prijazno z njimi se rokuje,
pazite nanje prav skrbno!
S častjo in slavo ne varčujte —
ustrežete jim s tem zelo!

Fašistom je ves svet odprt:
cartljajte fašiste, proslavljajte smrt

Če vidite jih, da divjajo,
prikimajte na vse, pa bo,
naj hitlerjanci vas scefrajo,
naj mučijo vas, naj bijó!

Pretepanje je njih obrt!
Cartljajte fašiste, proslavljajte smrt!

Če streljajo — ah, prava figa —
zakaj ogorčenje, preplah?
Življenje vse preveč vas briga —
saj vendar ni vas smrti strah?!

Fašiste čuva naj Gospod,
vi s cvetjem jim posujte pot...

Čeprav svojat
vam stiska vrat,
čeprav vam tke mrtvaški prt —

cartljajte fašiste, cartljajte fašiste,
cartljajte fašiste, proslavljajte smrt!

Erik Kaestner

Zadnji strel

Spet mimo šla je vihra bojna,
zaceljena je rana gnojna,
prilezli z jarkov ste, kleti;
končana druga je velika vojna.
Spet svet živi.

Poet sem jaz, ki vas zaklinja in roti
in narod, ki poetov ne posluša — vi!

Zares je svetu tokrat šlo za zobe,
šel svet je tokrat malone po gobe,
že pel vam je mrtvaški ptič. —
Zdaj veleumne vežete otrobe,
o koncu — nič!

Poet sem jaz, ki vas zaklinja in roti
in narod, ki poetov ne posluša — vi!

Pesmi prevedel Slavko Belak

Vtisi o novem gledališču v Indiji

Izpod peresa znane ameriške gledališke publicistke Miss Rosamond Gilder (ene izmed ustanoviteljic znamenitega čikaškega obzornika *Theatre Arts*, dandanes skoraj najboljšega strokovnega lista na svetu) objavljamo — iz *Educational Theatre Journal*, ugledne ameriške teatrološke revije — članek o nekaterih vtisih z gledališke konference v Bombayju jeseni 1956. Konferenco je priredil ITI (Mednarodni gledališki inštitut), predvsem z namenom, da pospeši gledališko delo na vzhodu.

Kar sem mogla v tem omejenem času videti, mi je dalo globoke in pisane vtise. Iz poročil med konferenco in iz razgovorov s prijatelji pred konferenco, med njo in po njej sem dobila splošno sliko o razmerah in problemih indijskega gledališča. Predvsem ne smemo pozabiti, da ima indijsko gledališče zgodovinsko legendarno ozadje, ki se še danes s čudovito svežino in življenjsko silo odraža v klasičnem plesu. Prav tako kot grško gledališče je tudi indijsko zraslo iz verskih obredov in naukov. Sam stvarnik Brahma ga je zamislil v svojih premišljevanjih kot sredstvo za razveseljevanje človeštva. Navdahnil je Bharato, da je napisal *Upavedo*, osnovno razpravo o plesu, drami in glasbi, ki je versko filozofski temeljni kamen mnogovrstne plesne umetnosti v Indiji. Tradicionalni klasični ples v templju, ki je hkrati drama in ples in ponazoruje pustolovščine bogov in ljudi iz legendarnega sveta, poživljajo veliki ustvarjalni artisti, kot sta Uday Shankar, Shanta Rao in drugi navdušeni umetniki klasičnega plesa. Tudi v nekaterih vaseh še uprizarja ljudstvo ob določenih prilikah poljudno versko dramo in tako vzdržuje tradicijo masovnih iger, podobnih srednjeveškim misterijem in miraklom v Evropi. Dejanja so vzeta iz Mahabharate in prikazujejo junaška dejanja in ljubezen bogov in ljudi. To ljudsko gledališče pa počasi izumira, vendar je klasični ples v vseh svojih manifestacijah še živa umetnost, polna čudovite sile.

Indijsko gledališče je pridobilo silo in dinamiko, odkar je dežela dobila neodvisnost in išče novega izhoda in novih svežih izraznih sredstev za mogočno dramo ustvarjanja novega naroda. Na splošno so v današnjem gledališču trije glavni elementi: iskanje in ohranitev klasičnega oblika, ki jih predstavljajo eksponenti tradicionalnega plesa, na pol profesionalno gledališko gibanje, kjer se manifestira novo, močno življenje, in ples, ki sem ga že na kratko omenila. Ta je preobširno podrčje, da bi tu o njem razpravljala, in je tudi bolj znan izven Indije kot druge odrske umetnosti. Rada bi samo na kratko omenila, da se tudi v izrazito tradicionalni plesni obliki pojavljajo zanimive novosti, kot so na primer senčne igre Udaya Shankara in pionirsko delo Malega Baleta iz Bombaya. Ta navdušena skupina mladih plesalcev sicer uporablja tradicionalno snov v plesu in zgodbi, vendar je razvila do njega nov odnos, ima novo koreografsko zamisel in ustvarja s svojim perfektnim ansamblom čudovite scene.

Od praklicnega gledališča v evropskem smislu, ki je cvetelo v ekspanzivnih dneh britanskega imperija, je ostalo le malo. Nekaj gledaliških poslopj iz 19. stoletja s slabo urejenimi odri, z luknjami za stranske kulise, s pobarvanimi zastori še stoji, večina pa jih je spremenjenih v kino dvorane. Le ob nedeljah dopoldne so na razpolago živim gledališkim predstavam. Kalkuta ima pet revijskih in operetnih gledališč, čeprav uprizore tam večasih tudi resne drame pod vodstvom starejših igralcev,

kot Sisir Kumar Bhaduri iz Kalkute, ki so še prežeti s tradicijo iz svojih mladih let in ki iščejo nova pota in zbirajo mlade igralce, ki bi jim bili voljni slediti po težki in vedno bolj strmi poti. Kot na zahodu tako tudi v Indiji kino priteguje velikanske množice ljudstva. Čeprav proizvaja Indija veliko dobrih, slabih in srednje dobrih filmov, krožijo po vsej deželi evropski in ameriški filmi in skoraj vsa gledališča so zato zavzeta s filmskimi predstavami.

Samo nekaj pogumnih producentov, kot je Prithvi Radž Kapur, ki je obenem tudi igralec in režiser, vzdržuje kljub težkim finančnim prilikam svojo igralsko družino in z resnimi igrami priteguje čedalje večje množice gledalcev. Prithvi Radž uspeva in ustvarja nekaj nemogočega, ker ima dvojni vir zaslužka. Slaven filmski zvezdnik vzdržuje sam svojo številno igralsko družino z denarjem, ki mu ga prinaša film. Igre so napisane zanj, scenarije si sam zamisli, dialoge napiše pogosto igralec sam. Te igre — kakih osem ali devet po številu od leta 1944 dalje, obravnavae sodobne prilike v Indiji in prikazujejo problematiko hindumuslimanskih odnosov, modernizacijo poljedelstva ter probleme iz sodobnega življenja in politike na vasi. Ker svoje igre lahko uprizarja v Bombayu le ob nedeljah dopoldne, mnogo potuje in živi s svojo družino nomadsko življenje po vlakih in zasilnih stanovanjih. Igra v improviziranih gledališčih, na prostem, ali v kakršnikoli dvorani ali avditoriju, ki je na razpolago. Prithvi Radž opravlja pionirsko delo s tem, da privablja ljudstvo, posebno mladino in otroke, in jih seznanja z umetnostjo, na katero so že pozabili ali je pa nikoli poznali niso. Videla sem tega umetnika in njegovo družino v dveh igrah, ki sta prikazovali življenje na vasi v tej prehodni dobi, z vsemi nevarnostmi in težavami, ki jih prinaša revolucija in reorganizacija narodnega življenja. V obeh igrah pamet, dobrota in človekoljubje rešujejo vse konflikte. Igra je polna toplote in navdušenja in se neposredno usmerja h koristim in čustvom publike. Uprizoritev je nekoliko naivna, toda vedno prepričevalna; kostimi so vsakdanji, a značilno blesteči. Prithvi Radž ima prekipevajoč temperament in toplo srce in te dve lastnosti se odražata v njegovih uprizoritvah in v igrah, ki jih ustvarja. Te značilnosti dvigajo njegovo priljubljenost in tudi priljubljenost njegove gledališke družine, v kateri so mnogi člani njegove družine. Njegovo gledališče je patriarhalna ustanova, kot so bile potujoče gledališke družine v Angliji sredi 19. stoletja. Čeprav je njihova tehnika morda nekoliko zastarela, so njihove zamisli sodobne. On sam opravlja hvalevredno delo za gledališče in svojo domovino Indijo.

»Novo gibanje« v Indiji izhaja — prav tako, kot je izhajal podobni prepoved v Evropi in Ameriki — iz drugega vira. Po vsej deželi se zbirajo okoli starejših izkušenih igralcev skupine mladih ljudi, da bi našli svež in močan ter življenjsko resničen narodni izraz za novo deželo, ki je sicer tako zelo stara in vendar spet tako mlada. So amaterji, v pravem pomenu besede, vendar resnični poznavalci gledališča. Mnogi iz skupin teh mladih so s svojim kvalitetnim delom že dosegli profesionalno višino in se začinjajo uvrščati v pravi profesionalni status. Boriti pa se morajo z večnim gledališkim problemom, z življenjskim obstojem, vendar prav oni dajejo v tem času nov polet in novo silo indijskemu gledališkemu pokretu.

Indija pozna še posebno težavo, ki jo gledališča v Franciji, Angliji in Združenih državah ne poznajo: raznolikost in mnogoličnost lokalnih narečij. V novi gledališki šoli, ki jo je ustanovil Indijski center ITI, poučujejo kar v štirih jezikih; v načrtu imajo še razširitev te fakultete,

ki bo vključila tudi ostale. Čeprav je hindi sedaj državni jezik, vendar v tem jeziku ni napisane dramske literature. Angleščina je še vedno najbolj primeren mednarodni in interni jezik v Indiji. Prevajanje gledaliških iger iz enega jezika v drugega in ustvaritev zdrave in moderne gledališke literature je ena najvažnejših nalog indijskega centra. O tem so tudi mnogo razpravljali na kongresu. Druga velika potreba, ki jo čutijo gledališki umetniki v Indiji, je tehnična pomoč indijskim gledališčem. Potrebni je še več takih šol, kot je ta, ki smo jo pravkar omenili. Indijski akademiji dramske umetnosti v Bombayu predseduje Mme. Kamaladevi Chattopadhaya, ki je tudi predsednica indijskega nacionalnega centra ITI. Predvidevajo tudi ustanovitev novih oddelkov za gledališko umetnost na univerzah, kot jih imajo v Združenih državah, in upajo tudi, da bo kmalu ustanovljena azijska fakulteta gledaliških umetnosti, ki bo najbrž zrasla s pomočjo UNESCO in Mednarodnega gledališkega inštituta (ITI) v Indiji. O tem zadnjem predlogu so veliko razpravljali na prvi svetovni gledališki konferenci. Med zasedanjem skupne konference v New Delhiju novembra so predlagali UNESCO, da naj ustanovi tako fakulteto kot del programa v okviru kulturne zamenjave med vzhodom in zahodom.

Prva svetovna gledališka konferenca je bila važen element vseplošnega načrta, kako povečati in okrepiti vlogo gledališč v novi Indiji. Daljnogledi ljudje v vladi in izven nje v zadnjih letih že razvijajo ta načrt. Ustanovitev nacionalnega centra mednarodnega gledališkega inštituta in organizacija gledaliških festivalov, ki so od leta 1951 dalje vsako leto v New Delhiju, so nadaljnji koraki v razvoju tega načrta. Festival v letu 1954 je dosegel visoko kulturno stopnjo s tem, da je prikazal različne gledališke družine, ki so igrale v 14 jezikih. Festival so začeli s Kalidasovo Sakuntalo v sanskrtu, sledile so čudovite igre in plesi iz vseh delov Indije. Med zasedanjem prve svetovne konference v Bombayu so mnoge skupine in gledališke družine dale otipljiv dokaz o obširni gledališki umetnosti v Indiji. Poleg že omenjene male baletne skupine in družine Prithvija Radža Kapurja so bile tam tudi skupine, ki so nastopile z delom »Sest oseb išče avtorja« (v angleščini), Nat Madal iz Ahmedabad v »Mena Gurjavi« (v gujerati) z nadarjeno glavno igralko Deena Gandhi kot Mena. »Rakta Karabi« Rabindranatha Tagora je uprizoril Bahurupee iz Bengala (v bengalščini) in »Bhaubandki«, ki ga je igralo Marathi gledališče iz Bombaya, velika ustanova, ki gradi svoje gledališče v Marathi sektorju tega mesta in katerega upravljajo profesionalni igralci kot so Phatak in Durga Khote. Uday Shankar je prinesel svoje nove senčne igre v New Delhi in plesalci iz vseh delov dežele so večer za večerom prirejali v neprekinjenem zaporedju bleščeče predstave. Omenila sem samo nekaj primerov bogate in raznolike odrske umetnosti v Indiji. Iz prekipevajočega zanimanja in navdušenja, iz nove miselnosti in stare tradicije, iz energije, nadarjenosti in predanosti stoterih skupin profesionalcev in amaterjev (natančno število gledaliških skupin ni znano, domnevajo pa, da deluje kakih 700 družin in verjetno še več) — iz trdne volje posameznih vodij in iz talentov drugih vstaja danes v Indiji novo in zanimivo gledališče.

Prev. Sonja Pestotnikova

Plaidoyer pro domo sua

Beograjski strokovni obzornik *Pozorišni život* pripravlja zajetno, posebno številko, posvečeno samo slovenskemu gledališkemu življenju. Ljubljansko nacionalno uredništvo te posebne številke je zaprosilo umetniškega vodjo SLG, da napiše članek o celiskem gledališču kot zgledu slovenskih malomestnih odrov. Ker je v tem članku poleg informativnih podatkov tudi vrsta načelnih trditve, se nam zdi prav, da ga ponatisnemo tudi v CGL, da tudi pred svojim občinstvom in lokalno kritiko obravnamo o načelnih smernicah svojega dela. — Članek je bil napisan v decembru leta 1957.

NAMESTO UVODA — TRI NAČELNE TRDITVE

1. Gledališka omika katerega koli naroda je rezultanta (»rezultanta« pravim, ne »vsota«) vseh raznorodnih gledaliških prizadevanj nacionalne skupnosti; v to rezultanto se stekajo komponente častitljivega in tradiciionalno vezanega »reprezentančnega« teatra, vanjo se stekajo iskateljska prizadevanja elitnih, vase zaprtih avantgardističnih skupin, pa še komponente bulvara in komercialnega gledališča, komponente obrobnih zvrsti (od pouličnega muzikanta do kakega Limona ali Marceauja), in po svoje kajpa celo komponente — bolj ali manj razvitega — ljubiteljskega gledališča z vsemi dragocenimi prvinami entuziazma in škodljivimi prvinami diletantizma, skratka: vse, kar je teater ali kar je teatru sorodno. Gledališka omika katerega koli naroda ne more biti in nikoli ni omejena niti krajjevnost niti — po družbenem ugledu — hierarhično. Vsi plusi in minusi, vse aberacije in vse silnice šele v skupnem, vzajemnem učinkovanju pomenijo mavrično celoto.

2. Absolutna (ne samo relativna) maloštevilnost in zemljepisna majhnost slovenskega naroda pa slovenskega nacionalnega ozemlja je že večkrat — raznim mislecem — navdihnila le-to trditve: ena pglavitnih zgodovinskih determinacij slovenskega naroda in slovenske sociološko-ekonomske stvarnosti kot tudi duhovnih, kulturnih odrazov izvira iz dejstva, da Slovenija nima velikih mest; celo prestolnica tega naroda je po številu prebivalcev — če jo primerjamo z drugimi mesti po svetu — pravcato gnezdece; a vseeno krasé to prestolnico vse prijetne in zoprne lastnosti pravega nacionalnega središča; vendar je vse ozemlje tega »naroda brez velikih mest« tako ozko, da često učinkuje skoraj tako (vsaj v mnogih rečeh duhovnega in gospodarskega življenja) kot eno samo veliko poldrugomilijonsko mesto. Prevedeno v terminologijo gledališkega življenja bi to pomenilo: mala podeželska središča morajo v slovenski gledališki omiki opravljati nekako takšno vlogo, kakršno v velikih, milijonskih mestih (ne šele na širših nacionalnih ozemljih) opravljata periferija in bulvar. Kakšna je ta vloga, ve vsakdo: rezervoar rekrutacije novih sil in poprišče prvih, dasi še v bulvarni plašč komerca odetih preizkušenj vsakokratnih novih umetniških kredov.

3. V celi vrsti evropskih narodov se je sodobno industrijsko gledališče razvilo iz gledališkega ljubiteljstva, z bolj grobo besedo: iz amaterstva. V Sloveniji — nemara zopet ravno zaradi majhnosti, zaradi dolgih stoletij nedržavotvornosti, zaradi svojskega razvoja nacionalnega meščanstva in zaradi vrste obrobnih vzrokov — je bil ta razvoj še prav posebno enakomeren, organsko nepretrgan in smiseln. Dekretirano ustanavljanje malih poklicnih gledališč v letih administrativnega socializma je bilo zato v Sloveniji samo logična posledica in zaključek tega skoraj sto let trajajočega razvoja. Značilno je namreč to: gledališko amaterstvo se je — bodisi v sami Ljubljani, bodisi v nekaterih še manjših središčih — z in-

tenzivnim življenjem tako razmahnilo in z nenavadno plodno prizadevnostjo tako zelo kultiviralo, da je po obliki rezultatov (samih predstav) in celo po metodah dela (študij, vaje) često postalo na las podobno poklicnemu gledališkemu delu in tako že pred nastankom poklicnih gledališč preneslo svoje smiselnosti z odra v dvorano. (Bistveni razloček poklicnega in ljubiteljskega gledališča je namreč — na kratko rečeno — ta: poklicno gledališče je namenjeno v prvi vrsti gledalcu, dasi streže kajpa tudi umetniški zadostitvi svojih ljudi; ljubiteljsko gledališče je namenjeno v prvi vrsti zadovoljstvu sodelavcev, dasi streže kajpa tudi razvedrilu ali celo umetnostni lakoti občinstva.)



Pavel Golia: Jurček (rež. Branko Gombač, sc. Vladimir Rijavec, prem. v SLG 19. decembra 1958): Volodja Peer kot Meh, Breda Pugljeva kot Jurček, Janez Skof kot Trobenta in Pavle Jeršin kot Piščalka.



Pavel Golia: Jurček (rež. Branko Gombač, sc. Vladimir Rijavec, prem. v SLG 19. decembra 1958): Janež Eržen kot Lipe, Tone Terpin kot Veter in Slavko Belak kot Cenc.

NAMESTO DRUGEGA UVODA: »DE MORTUIS NIHIL NISI BENE« ALI »MORTS SANS SEPULTURE«

Jeseni 1957 sta nehali delovati Prešernovo gledališče v Kranju in Gledališče Slovenskega primorja v Kopru, dve pomembni postojanki slovenske gledališke omike — dasi (žal) verjetno še ne tudi gledališke umetnosti. Motivacija administrativne odprave dveh — po svoje vsekakor važnih — gledaliških ustanov ni mogla prepričati vsakogar; drži pa prav gotovo, da globlji motivi odprave niso bili samo ekonomski ali kulturnopolitični (v smislu naivnega in zelo labilnega argumentiranja, češ da je mogoče brez poklicnih gledališč nuditi prebivalstvu podeželja več kulturnih dobrin) — temveč izrazito gledališki, namreč odprava je



Juro Kislinger: NA SLEPEM TIRU (rež. Janez Vrhunc, sv. Sveta Jovanović, prem. v SLG 12. 2. 1958): Pavle Jeršin kot Edo, Marjan Bačko kot Ludvik, Janez Skof kot Jože, Marija Goršičeva kot Ana, Jože Pristov kot Albert, Volodja Peer kot Zane in Marijan Dolinar kot dežurni.

bila pravzaprav posledica razkroja v obeh hišah samih. Stanovska solidarnost in načelna zavest — da namreč odprava ni bila pravo zdravilo — slovenskim gledališkim ljudem vendar ne smeta megliti jasnega, kritičnega in objektivnega pogleda: gledališče, ki prav ne opravlja svoje funkcije, se bo prej ali slej gotovo samo v sebi razkrojilo. Kakšno pa je »pravo odpravljanje funkcije« — to iz kraja v kraj in iz leta v leto drugače, sproti determinirajo mnogi dejavniki.

Avtor tega »plaidoyera« je že pred kakimi petimi leti v mladostno navdušenem utopizmu izrekel tale predlog: ustanovilo naj bi se osrednje slovensko potujoče gledališče s tako veliko trupo, da bi lahko hkrati igralo na dveh ali celo treh straneh, in s tako bogato tehnično opremo (prevozni oder in avditorij, prevozni elektropark itd.), da bi lahko nudilo bogato in sodobno prirejene gledališke predstave celo najbolj zakotnim krajem. Praktične izkušnje poklicnega dela so takšno mladeniško sanjarijo kmalu ohladile — saj je na dlani, da bi uresničitev take (dasi na oko zelo prikupne) zamisli terjala toliko sredstev, kolikor si jih dandanes niti federacija ne more privoščiti. Toda po prehodu v praktično poklicno



Juro Kislinger: NA SLEPEM TIRU (rež. Janez Vrhunc, sc. Sveta Jovanović, prem. v SLG 12. 2. 1978); Marjan Bačko kot Ludvik, Janez Skof kot Jože, Marjanca Krošl-Horvatova kot Mira, Volodja Peer kot Zane, Jože Pristov kot Albert in Pavle Jeršin kot Edo.

delo se je nekaj ljudi, pripadnikov skoraj iste generacije prvih učencev ljubljanske igralske akademije in arhitekture, z neopaznim in drobnim vsakdanjim prizadevanjem in po nevidnem, a vztrajnem načrtu lotila drugačnega, bolj realističnega uveljavljanja nekdanjih mladeniških utopij. S preudarno repertoarno politiko in z vztrajnim pa spretnim kulturnoaktivističnim in prosvetnoaktivističnim delom je namreč mogoče doseči to: ozemlje LRS se razdeli na kakih pet ali šest področij, vsako teh področij pa prekriva delovni radij enega ali drugega pokrajinskega gledališča — s skromnimi sredstvi, brez vseh mogočih »carri di Tespi«, pač pa s krepko porcijo iznajdljivosti operativnega vodstva, naklonjenosti in živahnosti podeželskih lokalnih faktorjev — in delovne požrtvovalnosti samih gledaliških delavcev (igralcev in tehnikov). Hkrati more takšno malomestno gledališče tudi zadostiti vsem živahnim, a vso delovno kapaciteto gledališke družine kajpak vendar ne izčrpavajočim kulturnim potrebam svojega mestnega prebivalstva.

Po tem programu se ravna celjsko gledališče. Dasi sta odpadli gledališči v Kopru (nacionalno nadvse važna zahodna meja!) in Kranju,

imamo vendar poleg celjskega še nekaj ustanov, ki se vsaj deloma ravnajo po istih načelih: Slovensko narodno gledališče v Mariboru, Mesno gledališče v Ljubljani, zlasti pa malo, še ne zelo bogato, a nadvse živahno Okrajno gledališče v Ptujju.

V zadnjem času je v nekaterih kulturnih krogih znova vznikla misel osrednjega potujočega gledališča, misel, o kakršni smo pred leti pozno v noči vročično razpravljali navdušeni študenti. Če bi se našle možnosti, da se taka misel zares uresniči, bi bilo to gotovo zelo lepo. Trezen račun pa pri priči nanese skoraj astronomske proračunske številke. Zato bo bržkone še dolgo najpametneje, nadaljevati in še poglobiti sedanjo prakso.



Juro Kislinger: NA SLEPEM TIRU
(rež. Janez Vrhunc,
sc. Sveta Jovanović, prem.
v SLG 12. 2. 1958):
Janez Škof kot Jože, Marija
Goršičeva kot Ana, Volodja Peer kot
Zane in Marjan Bačko kot Ludvik.

Juro Kislinger: NA SLEPEM TIRU
(rež. Janez Vrhunc,
sc. Sveta Jovanović, prem.
v SLG 12. 2. 1958):
Volodja Peer kot Zane in
Jože Pristov kot Albert.



DIAPAZON: KOZJE — NOVI SAD

Novi Sad sicer ni bil največje mesto, kar je kdaj celjsko gledališče v njih gostovalo, vsekakor pa je bilo Sterijino pozorje hierarhično najuglednejša arena javnega nastopanja celjske gledališke družine.

Oto Bihalji-Merin je nekoč v kuloarskem pogovoru literarnega parlamenta duhovito dejal nekaj takega: »Naša državna enota zajema na eni strani intelektualne vršičke prekulturniranih velemestnih srenj, ljudi, ki se pogovarjajo samo še o konstanti H in o kriterijih podeljevanja Nobelove nagrade — na drugi strani pa nepismene, skoraj nomadske pastirje, ki živijo tako rekoč še v rodovni skupnosti.« In delovni radij SLG

(tako se je dosedanje celjsko Mestno gledališče preimenovalo: Slovensko ljudsko gledališče) prekriva dobršen kot tega velikega razpona. Na Sterijinem pozorju igrajo Celjani pred imenovanimi »intelektualnimi vršički« (bodisi resničnimi vrhovi, bodisi uzurpiranimi veljaki) — teden dni kasneje pa isti igralci pod dežurnim vodstvom istega režiserja nastopajo na odru dimenzije 4×5 m, brez garderobe, tako da se morajo maskirati na trati za vaškim prosvetnim domom, pred vhodom v dvorano prodaja grbasta starka — kot pred vhodom v semanjsko kolibo — bonbončke in

Juro Kislinger:
NA SLEPEM TIRU
 (rež. Janez Vrhunc,
 sc. Sveta Jovanović,
 prem. v SLG 12. 2. 1958):
 Marjan Bačko kot Ludvik
 in Pavle Jeršin
 kot Edo.



Juro Kislinger:
NA SLEPEM TIRU
 (rež. Janez Vrhunc,
 sc. Sveta Jovanović,
 prem. v SLG 12. 2. 1958):
 Marjan Bačko kot Ludvik
 in Angelca Hlebecetova
 kot mati.

pogrošne glavnike, devet desetih občinstva v dvorani pa samo čaka, kako bodo reagirali gospod župnik — potlej se bodo šele po župnikovem zgledu zasmejali ali razjezili spričo igre.

Drži pa, da čez mesec dni, ko pridejo isti igralci zopet v isti kraj, nemara ne bo več samo deset, temveč že dvajset odstotkov takih, da se bodo smejali kar po svoji pameti ali svojem okusu.

In zelo zanimivo je tudi, da se zgodi tole: občinstvo izrazito kmečkega (sicer zelo visoko razvitega kmečkega, to je res) kraja nadvse živo sprejema in sprejme rafinirano, nikakor ne lahko prebavljivo filozofsko komedijo Thomasa Stearnsa Eliota! (Kolikor vem, je tega vodilnega sodobnega svetovnega dramatika doslej v vsej Jugoslaviji igralo zgolj SLG:

vas Vojnik pri Celju je slišala Eliotove stihe z odra; Beograd jih še ni slišal, Zagreb pa tudi samo v slovenščini: ravno ob — zelo slabo obiskanim — gostovanju Celjanov!)

Nekako na sredi med tem široko razpetim diapazonom Kozje—Novi Sad je rudarsko mestece Velenje blizu Celja; »slovensko okno v bodočnost socializma«, kot je nekdo prikupno dejal spričo odlične socialne in lokalnopolitične ureditve te komune. SLG je v tem rudarskem mestecu gostovalo med drugim tudi z *Dežurno službo* Jerzija Lutowskega, aktualno moralnopolitično debatno dramo iz predoktobrške Poljske. Kmalu po tem gostovanju je osnovna organizacija ZKJ v Velenju sklicala poseben sestanek, da bi obravnavala *Dežurno službo*. Pa da se razumemo: ne morda v smislu zaprašnega, staromodnega aktivizma »študijskih sestankov«, temveč pravi pravcati debatni sestanek, češ — pomeniti se je treba o tej zadevi!

Človeku, ki je vzgojen v puritanskem priznavanju čiste gledališke umetnosti, je včasih težko, preorientirati se iz programa zgolj umetniškega organizma v program prosvetne ustanove. In če mu pred začetkom popoldanske (mladinske) predstave zmerom kak igralec kot lektor prebere kratek poučen komentar, tedaj to gledališkemu entuziastu gotovo ni všeč, tudi tistemu ne, ki je lektorja sam poslal pred rampo; nasprotni argumenti so na dlani: gledališka predstava kot umetniška tvorba mora govoriti sama zase, vsako mešanje čiste gledališke umetnosti s pastorskim prosvetljevanjem je neokusnost in nesmisel, gledališče ni prižnica in šola temveč področje umetnosti...

Toda spomniti se velja vsaj tistih poglavij iz spominov Konstantina Sergejeviča, kjer uglajeni besepřit pripoveduje o prvih mesecih po revoluciji...

Ni se lahko kar kratko in malo odločiti za prosvetno usmeritev namesto umetniške.

Toda prav tako bi bilo težko (in skoraj nečloveško), držati se togo svoje puritanske zamisli zgolj umetniške ustanove.

Najti je treba srednjo pot, sintezo. A to terja razumno modrost, umirjenost in umerjenost, zbrano upoštevanje vseh dejavnikov — od najbolj preprostih, trivialnih pa vse do najbolj rahlih, zgolj miselnih, estetskih, slogovnih, skratka sploh: svetovnonazorskih.

NEKOLIKO SUHOPAREN, A VSEENO PRAV POUČEN INTERMEZZO: MALO HISTORIATA

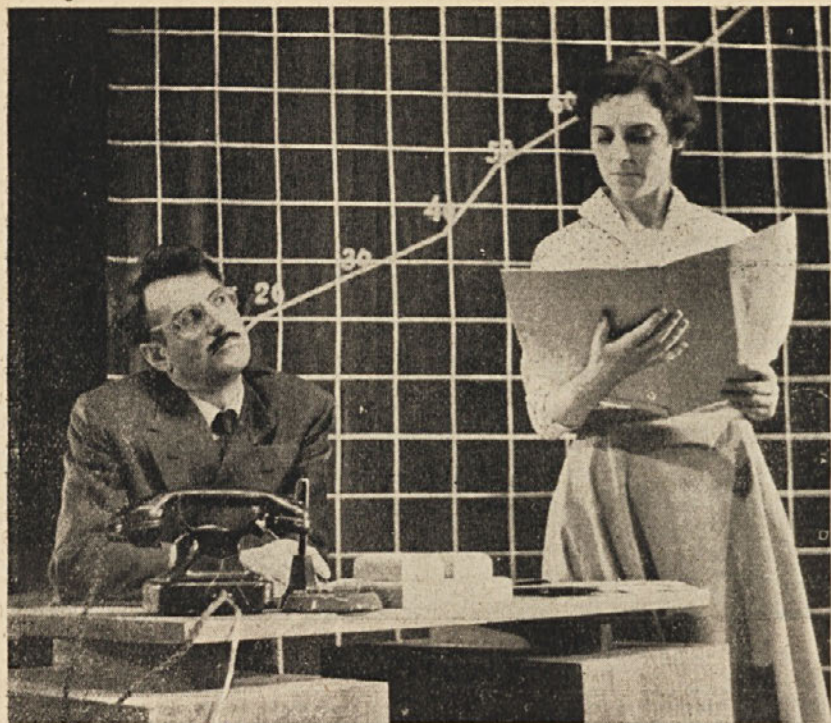
Pisanje o zgodovini celjskega gledališča radi začenjamo tam nekje globoko v renesansi, na Zovneku, rodnem gradu celjske grofovske dinastije (tisti čas so bili kasnejši državni knezi še navadni raubritterji). V resnici toliko nazaj naša gledališka zgodovina ne sega — vsekakor pa sega kar v častljivo leto Prešernove *Zdravljice*: prvo slovensko uprizoritev v tej že takrat močno ogroženi točki nacionalnega »življenjskega prostora« je pripravil tiskar Janez Krstnik Jeretin. Bila je po Linhartova *Županova Micka* (prvo slovensko zapisano dramsko besedilo, 1789). Potlej je pa šlo natanko tako kot v vseh slovenskih pokrajinah: po malem, z zaostanki in premori, v čitalniški in narodnoobrambni idiliki »narodnih dam« (vsaj spočetka), potem na odru Narodnega doma (1892), dokler ni leta 1911 nastalo že dokaj trdno organizirano »Dramatično društvo«. Poleg imenovanega Jeretina sega veriga entuziastičnih patriotov in gleda-



Marijan Marinc: KOMEDIJA O KOMEDIJI (rež. France Kosmač, sc. Sveta Jovanović, prem. v SLG 19. 2. 1958): prehod iz prologa v prvi del — preureditev odra v pričo občinstva; v prvem planu Vlado Novak kot pisatelj, Tone Terpin kot Zvone-Medved, za njima tehnično osebje s šefom Franjom Cesarjem, garderoberto Pavlo Pristovškovo, inspicientom Vladom Kalapatijem in osvetljevalcem Janezom Novakom; v ozadju odrski delavci Silvo Duh, Viktor Brunšek, Stanko Amon, Franc Klobučar, Alfred Cmak, Maks Bukovec in Konrad Faktor.

liških fanatikov (tistih, pri katerih se človek še spominja etimologije italijanskega samostalnika »diletto« — »radost, veselje«) prek Josipa Drobniča in Stefana Kočevarja, mimo Vladimirja Ravniharja in Rafka Salmiča vse do Fedorja Gradišnika, zadnjega iz te razvojne linije (sedanjega upravnika SLG). Že med prvo in drugo svetovno vojno se je narodnoubuditeljsko hejslovanstvo umaknilo poskusom čedalje bolj kultiviranega prizadevanja za pristoritev zaostankov, za dosego sočasne izvenprovincijske ravni. Živahno delovanje znanega in uglednega gledališkega aktivista, še zdaj slovitega slovenskega igralca Milana Skrbinška je doprineslo svoje. Odločilne posledice je zapustil v celjski gledališki tradiciji razgibani in za svoj čas nenavadno sodobni, kasneje žal stagnirani Valo Bratina: saj si je dovolil drzno tveganje, ko je z impulzivno ustvarjalno voljo potisnil celjsko lokalno amaterstvo iz idiličnega romantičnega iluzionizma devetnajstega stoletja kar brez prehoda naravnost v čiste odrske forme tedaj novega gledališkega ekspresionizma.

Po vojni se je pomikal razvoj sprva — za tiste razgibane porevolucionarne in administrativnosocialistične čase — nenavadno počasi. Najprej obnova predvojnih prizadevanj, potem počasi prehod k »polprofesionalnemu« tipu brez poklicnih igralcev, potem avdicije in izbor prvega poklicnega ansambla iz vrst dotedanjih amaterjev (tudi že iz drugih



Marijan Marinc: KOMEDIJA O KOMEDIJI (rež. France Kosmač, sc. Sveta Jovanović, prem. v SLG 19. 2. 1958); Tone Terpin kot Medved in Klio Ciuha-Maverjeva kot Sonja.

krajev), nato priliv prvih šolanih mladih igralcev in naposled nastop prvega strokovno usposobljenega umetniškega vodje. Kmalu potem nova (na starih razrušenih temeljih pravzaprav samo obnovljena, toda docela modernizirana) hiša...

In organizem je rasel in se razvil, tako da predstavlja danes že docela normaliziran, urejen sodoben gledališki aparat, sicer zelo majhen, tudi skromen — a vsestransko urejen. Izkazalo se je, da je počasna, neprehitevaloča, zares »organska« rast (docela v smislu že zapisanega aksioma o preraščanju amaterstva v profesionalstvo) gledališču samo koristila. To je bilo bolje kot prehitavanje in neutemeljeno, zgolj z dekreti osnovano ustvarjanje gledališč brez tradicije v drugih krajih.

V zadnjih treh letih zopet nov, bistven prelom: preorientacija iz samo mestne ustanove v gledališče z zemljepisno širokim delovnim rajdjem.

Letoŕnje leto pomeni preizkusno dobo, ko operativno vodstvo gledališča išče možnosti, da bi zgolj kvantitativni razširitvi prilagodilo tudi vsebinsko, metodološko preusmeritev — ne glede drugačnega sloga ali programa, pač pa tako, da bosta že sam izbor dela in organizacija poslovanja laže kos širokim potrebam.



Marijan Marinc: KOMEDIJA O KOMEDIJI (rež. France Kosmač, sc. Sveta Jovanović, prem. v SLG 19. 2. 1958); Tone Terpin kot Medved in Slavko Strnad kot Branko.

STRUKTURA, VODSTVENI PRINCIPI IN GLEDALIŠKA DOKTRINA

Umetniško vodstvo SLG je nekajkrat že — malce domišljivo — razglasilo ali vsaj namignilo, da želi v svojih miniaturnih dimenzijah posnemati organizacijski in kulturnopolitični zgled Narodnega ljudskega gledališča Jeana Vilara. Tudi novi (uradno še nepotrjeni, toda praktično že trdno uveljavljeni) naziv »SLG« se očitno naslanja na klasični starinski žig treh črk v ovalu.

Vzporedbe so kajpa zelo ohlapne. Ne samo zaradi docela različnih dimenzij, zaradi docela različne veličine, zaradi docela različne tehtnosti in docela različne slave. Ne — tudi v zmanjšanih proporcih so strukturalne značilnosti poslovanja SLG čisto drugačne.

Na leto deset do trinajst premier.

Najmanj devet, največ trideset repriz vsake uprizoritve.

Skoraj vse mestno (celjsko) občinstvo zajeto v abonmajih, tako da »uspeha« kake uprizoritve niti ni mogoče meriti po številu obiskovalcev, ker to v samem Celju le neznatno oscilira. Na to, v koliko različnih krajih s kako uprizoritvijo gostujemo, pa ne vpliva samo priljubljenost ali privlačnost, temveč še cela vrsta drugih dejavnikov: mobilnost, pro-

paganda, subjektivna volja operativnega vodstva, fama, možnost preurejanja za male odrede itd.

Na gledališko leto najmanj 200 predstav, od tega najmanj 120 v Celju, najmanj 80 v drugih krajih: v prejšnjem letu na primer v 28 različnih (vključno Novi Sad, Zagreb, Ljubljano).

V samem Celju 9 rednih abonmajev, od tega štirje mladinski (šolski), pet večernih.

Šest stalnih abonmajev v raznih krajih bližnje in daljnje okolice.

Kapaciteta dvorane približno 360, ob izrednem navalu z nasilnimi ukrepi do 400.

Povprečno število vaj za vsako premiero: 34.

Povprečno trajanje delovnega dne igralskega zboru 11 do 14 delovnih ur.



Marijan Marinc: KOMEDIJA O KOMEDIJI (rež. France Kosmač, sc. Sveta Jovanović, prem. v SLG 19. 2. 1958): prizor iz prologa — Klio Ciuha-Maverjeva kot Vera (kasneje Sonja), Vlado Novak kot pisatelj in Slavko Belak kot Maks (kasneje stric Pavle).

Povprečno število prostih dni na mesec: 1 do 2.

Razmeroma zelo pičel igralski ansambel: 13 moških, 8 žensk. Praksa, da se za majhne šarže priložnostno pritegnejo honorarni sodelavci — siceršnji gledališki amaterji.

Trije stalno angažirani režiserji, en stalno angažiran scenograf. Kostumografa v hišnem aparatu ni. En sufler, dve šepetalki. En slikar — izvajalec.

Vodstvo je striktno razdeljeno: reprezentativno, administrativno, personalno in organizacijsko vodstvo je v upravnikovih rokah, umetniško vodstvo (razdeljevanje režij, scenografij, zasedba vlog, ožji repertoarni izbor, igralska kadrovska politika, politika izbora predstav za gostovanja, kontrola študija, idejna usmeritev) v rokah umetniškega vodje.

Obema — upravniku in umetniškemu vodji — stojita ob strani dva organa družbenega upravljanja: zgolj posvetovalni umetniški svet in strogo legislativni gledališki svet.

Družbeno upravljanje — zlasti v delu gledališkega sveta — nikakor ni zgolj formalnost, kot je še v mnogih drugih gledališčih, temveč je realno in aktivno, zares odločujoče. In to natanko v duhu zakona: ne strokovnjaško, toda zainteresirano. To je pogojeno v osebnih lastnostih cele vrste »zunanjih« članov gledališkega sveta. O vseh odločilnih vprašanjih de facto odločata skupno gledališki svet in operativno vodstvo; priporočila umetniškega sveta so često tudi odločujoča.

Osebo soglasje omogoča uveljavljanje enovite gledališke doktrine, dasi je ta seveda zelo pogosto samo želja in program, vsaj v stilnih in umetniško izpovednih vprašanjih, ker je odrska realizacija prepuščena različnim, docela avtonomnim, samo praktično koordiniranim režiserskim osebnostim. Vendar ta uveljavljena — osebno spočeta — gledališka doktrina vseeno uravnava delovanje kot osnovni korektiv in obči kriterij.



Marijan Marinc: KOMEDIJA O KOMEDIJI
(rež. France Kosmač, sc. Sveta Jovanović,
prem. v SLG 19. 2. 1958): Slavko Belak kot
stric Pavle in Mitja Bitenc kot Kolovrat.

REALIZACIJA DOKTRINE — UTOPIJA ALI NE? IGRA, REŽIJA, SCENOGRAFIJA

Svojo gledališko doktrino je umetniško vodstvo že večkrat deklariralo; najbolj zgoščeno nemara v le-teh osmih točkah:

1. Kombinacija stalnega in potujočega gledališča, ustreznega tako matičnemu mestu kot najmanjšim podeželskim krajem z neopremljenimi odri.

2. Med vsemi člani igralskega zbora mora vladati duh iskrenega tovarštva, familiarne povezanosti in delovne enakopravnosti s popolnim zanikanjem sistema zvezd.

3. Dvojno merilo vrednotenja: na vprašanje »kaj naj storimo« si odgovarjamo tako, da strežemo željam in potrebam široke večine, obratno pa odgovarjamo na vprašanje »čemu naj se izogibljemo« po okusu in nazorih razsvetljene manjšine.

4. Mimo zgolj razvedrilnih del mora repertoar obseči take igre, da zadovoljujejo gledalčevo zanimanje za probleme dnevnega življenja. To so igre, ki rešujejo (ali vsaj obravnavajo) ključne probleme dobe in kraja: ohranitev integralne osebnosti v omejitvah dvajsetega stoletja, konflikt med nujnostjo osebne svobode in nič manjšo nujnostjo kolektivne povezanosti, boj zoper apatijo in brezbriznost spričo tegob vsakdanjih gmotnih skrbi, razvijanje nacionalne osveščenosti, razrast državljanskega ponosa, razčiščenje sodobne krize erotičnega življenja itd.

5. Režiserjevo delo je hkrati avtonomno in obenem podrejeno igralčevi svobodni ustvarjalnosti; režija naj ne bo niti konvencionalna niti ekshibicionistična.

6. Idealni igralec naj združuje v sebi prvinsko sposobnost transformacije s komedijskim veseljem do igre in z logičnim nadzorom samega sebe. Naturalistično tradicijo (v smislu načel Hamletovega nagovora) naj bi prilagodil potrebam poetičnega, monumentalnega, retoričnega, fantastičnega in ironičnega gledališča, gledališča scensko komentirane ekipe in teatralnega verizma.

7. Scenografija naj se izogiblje iluzionizmu; material dekora naj bo po možnosti vselej pristen, oder naj bo vselej prostorninsko čist, scenografski elementi funkcionalno stilizirani.

8. »Eksperiment« naj nikdar ne bo sam sebi namen, temveč kvečjemu priprava (dobesedno »preizkušanje«) rednega, urejenega repertoarnega delovanja.

Povsem dosledno — ali skoraj povsem dosledno — se je ta doktrina v SLG doslej uresničevala zlasti v scenografiji — zaradi preprostega vzroka: edino scenografija celjskega gledališča je bila namreč doslej dokaj enovito ubrana na enoten oseben slog predvsem enega avtorja (arh. Jovanović). S tehnološko in funkcionalno spretnostjo je znal ta pglavitni celjski scenograf iskati vedno nove materiale, z osnovno skromnimi sredstvi (kar je koristno ne samo budgetu, temveč tudi mobilnosti potujočega gledališča) spreminjati prostorninske opredelitve, pri tem pa vedno ohranjovati čisto prostornino, smiselno in uporabno strukturo odra in jasne, sodobne formalne elemente.

Režiserji, ki so največ delali na tem odru v zadnjih letih (Andrej Hieng, Branko Gombač, Juro Kislinger, Balbina Battelino-Baranović) in nekateri režiserji-gostje, ki so — četudi le s posameznimi uprizoritvami — zapustili močne sledove v miselnosti igralskega odra (Dino Radojević, Janez Vrhunc in drugi) so po osebnem temperamentu, nazorih in slogu tako zelo različni, da se res enoten režisersko-igralski slog v gledališču še ni mogel zoblikovati.

Sicer pa je v zavesti merodajnega gledališkega človeka nedvomno sploh dominantno to vprašanje: ali mora biti življenjski smisel majhnega, pokrajinskega gledališča ta, da išče nove svetove in odkriva Amerike v slogovnem razvoju stroke? je res naloga ta, da presežemo Piscatorja in tekmujeemo z Brookom?

Preprost in šolarski preudarek odgovori na to vprašanje: nesmisel!

A druga stran iste kolajne: če hoče katero koli gledališče res (glej prvi aksiom na začetku tega »plaidoyer«) soustvarjati nacionalno omiko, tedaj se ne sme in ne more zadovoljevati zgolj s prizadevanjem za »dobre in nič več« predstave, temveč mora iskati, pa četudi to zveni veličavo, in mora — prav resda — tekrovati tudi z Brookom in Strehlerjem in Brechtom.



Alejandro Casona: DREVESA UMIRAJO STOJE (rež. Juro Kislinger, sc. Sveta Jovanović, prem. v SLG 8. 1. 1958); Mitja Bitenc kot Mauricio, Marjanca Krošl-Horvatova kot Isabel, Marija Goršičeva kot Genoveva, Nada Božičeva kot babica, Albin Penko kot Balboa.

Iz te dvojne in protislovne opredeljenosti rasto vsa režisersko-igral-ska prizadevanja majhnega gledališča. Uprizoritve brezhibne in dosledne scenske korektnosti (stari Tolstoj bi bil dejal »komilfotnosti«) se vrste skupaj z — vsaj sporadičnimi — poskusi novotarskega ustvarjanja dotlej neznanih vrednot. Zgled prvih: Eliotov *Osebni tajnik*, Shakespearov *Othello*, Prežihovega Voranca *Pernjakovi*, Nashev *Vrememar* ali *Dnevnik Ane Frankove*. Zgled drugih: Fonvizinov *Brigadir*, Sofoklejeva *Antigona*, Shakespearov *Hamlet*, Cankarjeva *Lepa Vida*. Povprečno občinstvo raje sprejema prvo varianto. Potrebni sta obe. Najdragocenejša je sinteza obeh (*Hamlet*, *Lepa Vida*, Petra Šeme pozna poroka).

Igralci pa morajo biti še dvakrat bolj gibčni kot v programsko in stilno enosmernem gledališču.

POGLAVITNI PROBLEM

Vsa kulturnopolitična vprašanja slovenskega malomestnega gledališča se zmerom zapletajo okoli osrednje težave: kako zoblikovati pravšnji repertoar, da ne bo niti obskurantski niti snobovski, niti konvencionalen niti zumetničen, niti enostranski niti kaotičen...

Kot najbolj zgovoren zgled prizadevanj in realizacij preglejmo brez nadrobnega komentarja samo okvirne repertoarne načrte in zraven še iz teh načrtov realizirane repertoarje.

Okvirni repertoarni načrt za leto 1955/56:

Cankar, *Za narodov blagor* ali *Hlapci*
Brnčič, *Med štirimi stenami*
Areh, *Juntezovci* (noviteta)
še ena slovenska noviteta
Miheln-Korun, *Atomske bombe ni več*
Sofokles, *Kralj Oidip*
Shakespeare, *Othello* ali *Romeo in Julija* ali *Julij Cezar*
Calderon, *Sodnik zalamejski*
O'Neill, *Strast pod bresti*
Benavente, *La Malquerida*
Brecht, *Gospod Puntila in njegov hlapec Matti*
Priestley, *Nevarni ovinek*
Rattigan, *Globoko sinje morje*
Hamilton, *Vrv*
Sartre, *Nepokopani mrtveci*
Deval, *Etienne*
Quentin, *Človek z dežnikom*
Roussin, *Mala koljiba*
Milne, *Gospod Pim gre mimo*
Patrick, *Čajnica na Okinavi*
Axelrod, *Sedem let skomin* (The Seven Year Itch)
Wouk, *Zadeva Caine*
Aime, *Državni tožilec*
Miller, *Lov na čarovnice*
Marodić, *Operacija Altmark*

Realizirani repertoar v letu 1955/56 je bil le-ta:

1. Shakespeare, *Othello*
2. Marodić, *Operacija Altmark*
3. Axelrod, *Sedem let skomin*
4. Marinković, *Glorija* (prva uprizoritev, pred zagrebško)
5. Inge, *Vrni se, mala Sheba*
6. Cankar, *Lepa Vida*
7. Mikeln, *Atomske bombe ni več*
8. Wouk, *Zadeva Caine*
9. Puškin-Treves, *Nesmrtni don Juan* (»Kameniti gost« in »Don Juanovo pismo«)
10. Fonvizin, *Brigadir*
11. Eliot, *Osební tajnik*
12. Potrč, *Zločin* (izvirna dramatisacija)

Okvirni repertoarni načrt za leto 1956/57:

Sofoklej, *Antigona*
Čehov, *Stare ruske šale* (omnibus enodejank)
Lutowski, *Dežurna služba*
Mikeln, *Zvezde so mrzle* (noviteta)
Maršak, *Mucin dom*
Shakespeare, *Macbeth*
Herbert, *Vsakihi sto let*
Nušić, *Svet* (Ljudje)
Grum, *Dogodek v mestu Gogi*

Levstik-Ogrinc, *Kar bo, pa bo* (dve enodejanki »Juntez« in »Kje je meja?« z improviziranim okvirom)
Goldoni, *Prebrisana vdova*
Prežihov Voranc, *Pernjakovi*
Molière, *Skopuh*
Davičo, *Pesem*

Realizirani repertoar leta 1956/57:

1. Sofoklej, *Antigona*
2. Čehov, *Stare ruske šale*
3. Lutowski, *Dežurna služba*
4. Nash, *Vremenar* (The Rainmaker)
5. Shakespeare, *Macbeth*
6. Mikeln, *Petra Seme pozna poroka* (noviteta)
7. Zweig, *Volpone*
8. Fabbri, *Zapeljivec*
9. Prežihov Voranc, *Pernjakovi*
10. Molière, *Skopuh*
11. Holt, *Specialist za srce*

In naposled še okvirni repertoarni načrt letošnjega leta:

Aškerc, *Stara pravda* (scenski oratorij za proslavo 40-letnice oktobra)
Levstik-Kreft, *Tugomer*
Golia, *Jurček*
slovenska noviteta
Ben Minoli, *Pierrot je padel z neba*
Dürenmatt, *Angel pride v Babilon* ali *Zakon gospoda Mississippija*
Faulkner, *Rekvijem za vlačugo*
Kesselring, *Arzen in stare čipke*
Brandstaetter, *Molk*
Ustinov, *Romanov in Julija*
Giraudoux, *Osemintrideseti Amfitrion*
Anouilh, *Ornifle* ali *Valček toreadorjev*
Dnevnik Ane Frankove
Goldoni, *Prebrisana vdova*
Williams, *Steklena menažerija*
Puškin, *Jevgenij Onjegin* (koncertno)
Čopić, *Nikoletina Bursać*
Davičo, *Pesem*
Nušić, *Svet* (Ljudje)

Do konca koledarskega leta 1957 so že realizirane po vrsti:

Dnevnik Ane Frankove
Ustinov, *Romanov in Julija*
Platon, *Poslednji dnevi Sokrata*
Gorki, *Sovražniki* (za proslavo oktobra)
Golia, *Jurček*
Casona, *Drevesa umirajo stoje*
V neposrednih pripravah pred realizacijo so še: dve (!) slovenski noviteti in Levstik-Kreftov *Tugomer*.

Repertoar je torej nadvse popularen in si hkrati vseeno prizadeva biti sodoben, problemsko zanimiv in literarno nekonvencionalen — vsaj v nekaterih osrednjih točkah. Kdor zna »brati repertoarje« — temu ni treba šele znova razlagati idejne, literarne smernice repertoarne politike. Opozoriti velja na dve posebnosti, vidne že iz zgoraj naštetih šestih popisov: načrti se iz leta v leto bolj spreminjajo iz nekdanje nebulozne, nerealne formalnosti, ki je nihče ni upošteval — v realen načrt, po katerem se vsaj v večji meri zares razvija delo v letu. Drugo: načrti se čedalje bolj razvijajo v organske celote, tako da niso več slučajne aglomeracije naslovov, temveč zavestno uravnovešeni, izpovedno smiselni estetski organizmi.



Alejandro Casona: DREVESA UMIRAJO STOJE (rež. Juro Kislinger, sc. Sveta Jovanović, prem. v SLG 8. 1. 1958): Mitja Bitenc kot Mauricio in Albin Penko kot Balboa.

Alejandro Casona: DREVESA UMIRAJO STOJE (rež. Juro Kislinger, sc. Sveta Jovanović, prem. v SLG 8. 1. 1958): Nada Božičeva kot babica in Marjanja Krošl-Horvatova kot Isabel.



Ravno v letošnjem gledališkem letu se tema značilnostima pridružuje še tretja: prvi poskusi prilaganja estetskih smernic praktičnim potrebam mobilne trupe. To je kajpa prizadevanje, ki se mu je treba šele priučiti v praktičnem delu, s poskušanjem in pretehtavanjem različnih, deloma še niti ne odkritih možnosti.

PARS PRO TOTO

Podobno — samo v manjših dimenzijah in z manj samovšečnimi ambicijami — se razvija delo gledališča v Ptujju.

Portret enega slovenskega malomestnega, na pol potujočega gledališča — z vsemi spodrseljaji, a tudi z vsemi pozitivnimi prizadevanji — je, menim, lahko normativni paradigma obče usmeritve slovenske gledališke kulture zunaj treh velikih središč (Ljubljane, Maribora in Trsta).

Herbert Grün

Vestnik

DELOVNA NAPOVED. — Po uprizoritvi *Tugomera* pripravlja SLG za to delovno leto še tri uprizoritve. Vse tri premiere bodo bržčas v mesecu maju. Branko Gombač režira sodobno poljsko problemsko dramo *Molk* izpod peresa Romana Brandstaetterja. SLG pričakuje, da bo to delo izzvalo podobno zanimanje kot pred poldrugim letom *Dežurna služba*. — Namesto *Steklene menažerije* Tennesseeja Williamsa je umetniški svet SLG uvrstil v repertoar — upoštevajoč nekatere želje občinstva in ansambelske potrebe — znamenito *Strast pod brest* velikega ameriškega poetičnega naturalista Eugena O'Neill; to priljubljeno delo režira Juro Kislinger. — Sprostitev v zadnjem delu gledališkega leta si lahko obetamo od sodobne hrvaške komedije *Babilonski stolp* mladega, a že uveljavljenega dramatika Duška Rokсандića. Prikupno, aktualno in življenjsko modro, pa hkrati nadvse vedro igro krasi svojski, značilni — in zelo zgovorni — podnaslov: *Zabavni prizori iz življenja mladega fanta pa mladega dekleta, ki sta se hotela poročiti, in drugega mladega fanta pa mladega dekleta, ki tega nista marala*. To režira Sveta Jovanović.

SLIKE IZ NAŠIH ZADNJIH UPRIZORITEV (Jurček, Drevesa umirajo stoje, Na slepem tiru, Komedija o komediji) smo zaradi uredniško tehničnih ozirov vse lahko objavili šele v tej številki. Vse scenske fotografije je izdelal foto »Ideal«, fotograf Viktor Berk.

KNJIŽNICA MESTNEGA GLEDALIŠČA — Ljubljansko Mestno gledališče bo začelo v kratkem izdajati novo gledališko knjižno zbirko, vsako leto po pet zvezkov.

Načrt za prvo serijo obeta dve dramski besedili: *Večer v čitalnici* in Torkarjeve *Pozabljene ljudi* — in štiri knjige esejistične vsebine, dr. Bratka Krefta *Dramaturške zapiske*, Dušana Moravca *Pomenke o sodobnih dramah*, Frana Lipaha *Gledališko zmes* in Mirka Mahničiča *Slovenščino na odru*.

Letna naročnina za vseh pet zvezkov znaša 800 dinarjev, plačljivo tudi v obrokih. Vsak naročnik bo prejemal kot darilo tudi Gledališki list in Letni zbornik MG.

Zahtevajte brezplačne prospekte s podrobnejšimi pojasnili in naročilnico!

CELJSKI GLEDALIŠKI LIST — Izhaja za vsako premiero. Delovno leto 1957-58, dvanajsti letnik, deveta številka. Obseg dve poli in pol, naklada tisoč dve sto izvodov. Lastnik in izdajatelj Mestno gledališče, predstavnik mr. ph. Fedor Gradišnik, urednik Herbert Grün, tisk Celjske tiskarne; vsi v Celju.

