

**celjski  
gledališki  
list**

1955-56, št. 2

**aleksandar marodić**

**operacija  
altmark**

*špijonska igra v treh dejanjih*

**rež. sveta jovanović**

*prizvedba 22. 10. 1955*

# po novih potih

Kadarkoli sem se oglašal na tem mestu — vedno sem govoril o novih potih, ki jih mora hoditi sodobno gledališče, če hoče opravljati svoje poslanstvo. Nikdar nazaj — vedno le naprej. Preteklost in njene premagane težave, stoletna tradicija celjskega gledališča, romantična doba požrtvovalnega amaterstva, herojska borba Drobniča, Ravniharja, Salmiča in novejša generacije s takratnimi režimi avstro-nemškega in pozneje kraljevsko-jugoslovanskega Celja: vse to je prešlo v zgodovino in se ne vrne nikdar več. Ostati pa nam mora v svetlem spominu in današnja gledališka generacija ne sme nikdar pozabiti, da bi Celjskega gledališča danes ne bilo, če ne bi bilo požrtvovalnega amaterskega dela naših idealnih prednikov.

Odkar imamo svojo novo gledališko hišo, je nastalo za celjsko gledališko zgodovino novo razdobje, z njim pa je bilo treba nastopiti povsem nova pota, po katerih moramo hoditi, da opravičimo velike žrtve, ki jih doprinaša skupnost za celjsko poklicno gledališče. Nikdar ne smemo dopustiti, da bi postalo naše gledališče navadno zabavišče primitivnega malomeščana, ki si želi le plehke plaže, ki bi ščegetala njegove degenerirane živce in ga za nekaj ur uspavala v topo, brezmiselno nirvano.

Upam, da je naše občinstvo v zadnjih sezonah že spoznalo, da je ta naša pot edino pravilna in da bi bila vsaka druga zgrešena in za umetniško ustanovo pogubna. Kdor tega našega stališča ne odobrava — vem, da tudi takih ne manjka — svobodno mu, saj prihajajo tudi v Celje od časa do časa cirkusi, telepati in drugi »umetniki«, pri katerih si bodo za drag denar lahko pomirili svoje živce.

O tem smo si torej na jasnem: pot, ki smo jo nastopili, pelje samo naprej. Zavedamo se, da smo umetniška ustanova, za katero žrtvuje skup-

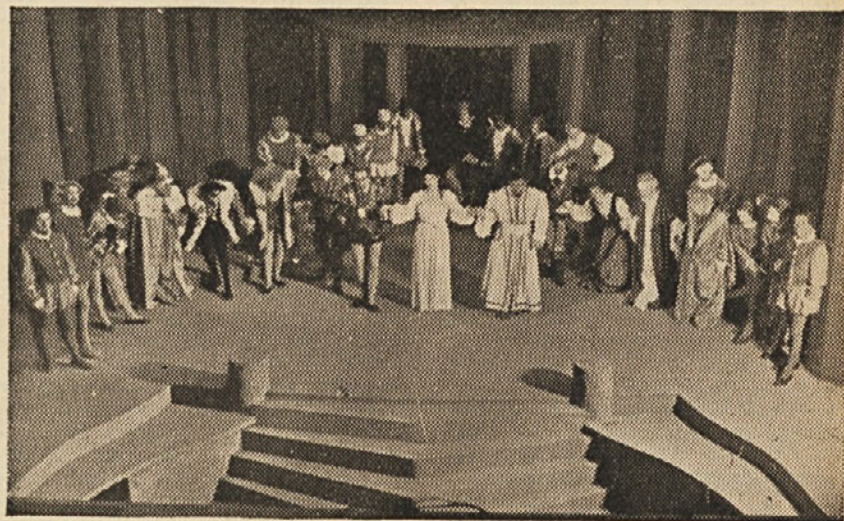
nost velika materialna sredstva edinele zato, ker smo umetniška ustanova z jasnim, naprednim, sodobnim programom: če bi to ne bili, bi bilo škoda vsakega dinarja, ki bi nam ga ljudska oblast dotirala.

Naj spregovorim nekaj besed o novostih letošnje sezone. Že v prvi številki letošnjega Gledališkega lista sem omenil nekaj nujnih problemov, ki bi jih bilo treba rešiti. Ti pa so take narave, da jih gledališče samo brez izdatne pomoči odločujočih političnih in gospodarskih činiteljev ne more rešiti, zato sem jih naštel le kot predloge, ki naj jih merodajni krogi prouče. Danes bi se dotaknil nekaterih takih problemov, ki jih bo gledališko vodstvo samo v letošnji sezoni uvrstilo kot novost v program svojega dela.

Že predlansko in lansko sezono smo uvedli neke novosti, o katerih so sicer nekateri krogi trdili, da niso novosti in da so te ali one izmed njih poznali že v Bleiweisovih časih. To so bili »razgovori z občinstvom«. Izkazalo se je, da so takj razgovori za nadaljnji razvoj gledališča zelo koristni in jih zaradi tega nameravamo nadaljevati tudi letos, čeprav je nekdo zapisal, da so bili takj razgovori nekaj navadnega že pri občinih zbiorih bivšega Dramatičnega društva. No, ne nameravamo se prerekati o primatu teh razgovorov, dasi smo imeli v Celju že v šestdesetih letih prejšnjega stoletja tudi že občne zборе »Čitalnice«, na katerih so razpravljali o gledaliških vprašanjih, in pozneje občne zборе Celjskega pevskega in dramatičnega društva, na katerih so govorili o vseh gledaliških problemih takratnega Celja. O tem se lahko vsak prepriča iz moje »Zgodovine celjskega gledališkega življenja« (Celjski gledališki listi od leta 1947 dalje). Naj bo že tako ali tako — značilno je, da je ljubljanska Drama te razgovore napovedala kot novost za

letošnje sezono, ko je postal dramaturg SNG bivši umetniški vodja Celjskega gledališča Lojze Filipič. Ljubljanska Drama napoveduje za letošnje sezono tudi javne razčlembene vaje, ki smo jih prav tako mi

janje v jubilejnim desetem letu resno ogroženo, če se ne najdejo finančni viri za tiskarske in druge stroške. Kaže, da smo našli pri naših političnih in gospodarskih krogih polno umevanje in da bo CGL izhajal na-



*William Shakespeare: OTHELLO (rež. Branko Gombač, premiera v CG 1. 10. 1955); zaključni prizor — igralci pozdravljajo gledalce.*

lansko sezono kot prvo slovensko gledališče z uspehom uvedli. Nekaj podobnega se je zgodilo tudi z »gledališčem v krogu«, s katerim je Celje prvo stopilo pred slovensko javnost, pa je kljub temu tako imenovano ljubljansko »Eksperimentalno gledališče« letos trdilo, da je ono prvo na Slovenskem ustanovilo »gledališče v krogu«, kljub temu, da je bil režiser celjskega tudi režiser poznejšega ljubljanskega »gledališča v krogu«.

Toda pustimo vse to, pozabimo na te malenkostne prepirčke o primatu, omenil sem jih le mimogrede kot kuriozum naših malenkostnih razmer. Pustimo preteklost in poglejmo raje v bodočnost.

V prvi številki letošnjega gledališkega lista sem zaskrbljen ugotovil, da je njegovo nadaljnje izha-

prej. Pri tej priložnosti bi opozoril celjsko kulturno javnost, zlasti Klub celjskih kulturnih delavcev na naš svoječasni predlog, da bi postal Celjski gledališki list revija, ki bi odprla svoje predale tudi ostalim panogam celjske kulturne dejavnosti (literatura, glasba, lokalna zgodovina itd.). Ker je naš svoječasni pismeni predlog ostal brez odgovora, apeliram na Klub celjskih kulturnih delavcev, da se razjasni o svojih pogledih na naše predloge. Mi smo vsak čas na voljo.

Ob vsaki letošnji premieri bomo v gledališki veži prirejali *razstave slovenskih in drugih likovnih umetnikov*, združene z intimnimi koncerti celjskih godbenikov. Prvi tak večer je bil dne 1. oktobra, ko smo ob premieri »Othella« odprli razstavo sodobne slovenske grafike, Koncer-

tiral je godalni kvartet »Ivan Cankar« pod vodstvom prof. Dušana Sancina. Prireditev je v vsakem oziru uspela. Pri tej priložnosti se je sprožila misel, da bi kazalo v tej sezoni prirediti v foyeru gledališča dva, tri *samostojne intimne koncerte* celjskega godalnega orkestra. Akustika gledališke veže in intimna domačnost samega prostora sta se izkazali kakor ustvarjeni za take prireditve.

Novost letošnje sezone bodo *večeri, posvečeni posameznim slovenskim, jugoslovanskim in svetovnim pesnikom in pisateljem*, s kratkimi referati o avtorjih in z recitacijami njihovih del. Tako smo si zamislili večer Prežihovega Voranca, Otona Župančiča in večer enega ali dveh pesnikov (Menart — Vodušek), od drugih Jugoslovancev Andrića in Krležo, od svetovnih Shakespeara, Flauberta in Goetheja.

Letos je stoletnica smrti velikega srbskega komediografa *Jovana Sterije Popovića* (1806—1856). Vsa jugoslovanska gledališča bodo proslavljala ta jubilej z uprizoritvami Sterijinih del. Celjsko gledališče se bo tej proslavi izven svojega rednega repertoarja pridružilo, da na svoj način približa tega pri Slovenceh malo znanega srbskega dramatika sodobnemu občinstvu.

Kot nadaljnjo novost imamo v načrtu *jugoslovanski omnibus*, to je uprizoritev treh, štirih jugoslovanskih enodejank na en večer. Od slovenskih avtorjev bi prišel v poštev Slavka Gruma še ne uprizorjeni

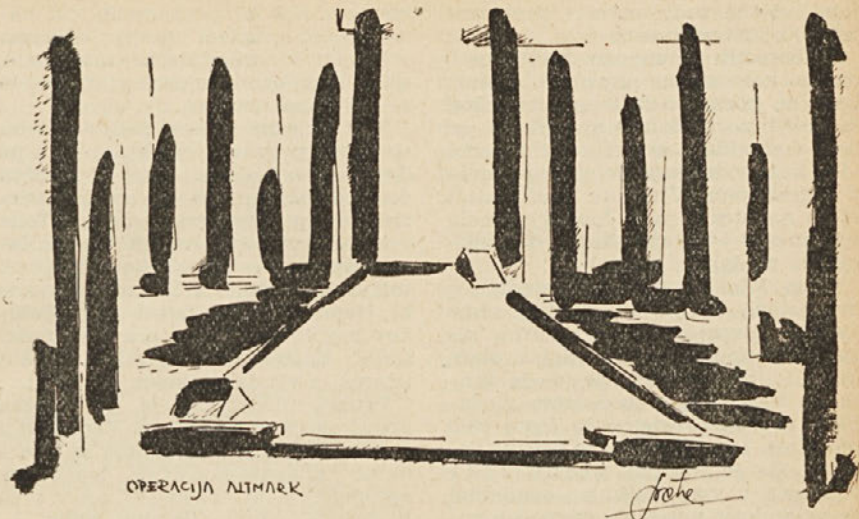
»Upornik«, od hrvaških Ivan Raos, nadalje po eno srbsko in eno makedonsko (morda folklorno) delo.

Od proračunskih sredstev, ki jih bomo dobili v letu 1956, bo odvisno, v koliko bomo mogli uresničiti načrte za *gostovanja tujih gledališč pri nas in svoja drugje*. Vsa gostovanja, tako tuja pri nas kot naša drugje, so visoko deficitna in brez dodatnih znatnih dotacij izključena. V kratkem bo gostovalo v Ljubljani beograjsko Narodno pozorišče. Celjsko gledališko občinstvo se gotovo še dobro spominja zadnjega gostovanja tega gledališča s Krležovo dramo »Gospoda Glembajevi«, ki je vsakemu gledalcu ostalo v trajnem spominu. Naše gledališče je Srpskemu narodnemu pozorišču velik dolžnik za veličasten bratski sprejem, ki smo ga bili lani deležni v Beogradu, ko smo gostovali z »Mladostjo pred sodiščem«. Naša dolžnost bi bila, da se zdaj v skromni meri oddolžimo za vso ljubezen in bratsko gostoljubje, ki smo ga bili deležni v Beogradu. Žal — tudi to je zopet odvisno od denarja, ki ga nimamo.

Isto je z ostalimi gostovanji, da o svojih niti ne govorimo. Do konca tega leta moramo izhajati s skopimi proračunskimi sredstvi — kako bo prihodnje leto, še ne vemo, smo pa, kakor vedno, optimisti. S svojim delom bomo dokazali, da so nova pota, po katerih hodimo, edino pravilna za umetniški vzpon gledališča.

Fedor Gradišnik





OPERACIJA ALTMARK

*prehe*

*Dolžnosti, dolžnosti, dolžnosti. Kamor se obrneš, same dolžnosti v tem stoletju. Sredi njih ni več prostora za srečo.*

(OPERACIJA ALTMARK, II/2; Lindner)

## **solze, napetost in zgodovinske ideje**

VREDNOTE, VREDNOTE...

Aleksandar Marodić je napisal svojo *Operacijo Altmark* najprej kot radijsko igro. Pred nekaj leti jo je prvič oddajal Radio Ljubljana in jo je potem menda še nekajkrat ponovil. Glavno vsebino najbrž marsikdo pozna že od tedaj. Ta prva inačica je trajala dobre pol ure, tri četrt morda. Kasneje se je pisatelju — ne po krivici — zazdelo, da bi bila snov hvaležna in uporabna tudi za oder. Predelal jo je, nekatere prizore črtal, tako da je zgostil dejanje v tri prizorišča in štiri slike, predvsem pa je dodal še celo vrsto podrobnosti in odtenkov, da bi podpolnil ogrodje skope prvotne inačice — zakaj tudi

najkrajša, sodobnemu hitremu tempu najbolj ustrezna igra bi morala trajati vsaj poldruge uro, pravijo, če naj napolni cel gledališki večer, če naj da celo predstavo. In — za čudo — razširitev se je Marodiću posrečila; tudi prenatanko in na vso moč strogo oko bo le stežka odkrilo kak nasilni vrinek, ki bi bil v besedilu le zato, da bodi daljše.

Pri vsem tem se pa vsi zavedamo, da izvira delo iz nezahtevne radijske zasnove. Nihče ne misli, da se skrivajo v njem kdove kakšne visokoleteče vrednote: niti sam avtor, niti prireditelj-prevajalec, niti dramaturg (ta zadnja dva v eni osebi). Kar natančno se zavedamo, da gre le za prikupno, privlačno in vsestransko spre-

jemljivo, če tudi ne svet pretresujočo književno tvorbo.

V besedilu je mnogo ganljivosti, mnogo kolportажne napetosti, takšne, kakršno poznamo iz zabavnih prilog resnejših tedenskih listov. (Komu se ne bo zbudila asociacija na rubriko »Iza kulisa drugega svjetskoga rata« v zagrebškem »Vjesniku u srijedu«?) Malo napetosti, malo humorja, malo sentimenta — in vse skupaj dá lahko užiten gledališki koktel.

Toda kdo pravi, da je gledališče neprestano dolžno uprizarjati samo »visoko literaturo«? Da se prav razumemo: ne mislim zagovarjati plaže, in kiča; toda nezahtevne (da le okusa ne žaleče) igre so živemu gledališču vsekdar koristne in često celo potrebne. In predvsem ne smemo pozabiti, da so izrazito gledališke vrednote v vsej kulturni zgodovini že velikokrat nastajale ravno ob povsem enodnevnih dramskih besedilih. Ze Joseph Gregor, znanj gledališki teoretik in zgodovinar, je nekoč in nekje na dolgo in široko razpravljal o tem pojavu, govoreč o izrednih igalskih stvaritvah nekaterih vrhunskih umetnikov — v malo ali nič pomembnih filmih (malo pomembnih kot literatura). Gledališče ni in nikoli ne bo samo tribuna literature. In odrske vrednote s slovstvenimi niso vselej istovetne.

Zgodba (četudi napeta in mična) ni kdove kako globoka. Preveč je »romantična« (v slabem smislu te besede), preveč podlistkarska, da bi mogla izpovedovati resnice. Toda zasnova in razpostava značajev, vseh štirih nastopajočih oseb — ta je le taka, da razkriva nekaj spoznanj o polpreteklem času »uzakonjene nezakonitosti in organiziranega zločina«, o času najhujšega pekla, kar ga je preživela Evropa od preseljevanja narodov do danes.

#### POLKOVNIK VON LORENTZ

Najvišji po činu v tej nemški oficirski igri — tisti, ki si je zaplet izmislil in povzročil propad ljubimcev — nj take baže pruskj militaristični

bavbav, kot bi pričakovali po navicnem in naglem branju seznama oseb. Če bi bil takšna marioneta, zgolj brezdusno kolesce v stroju, bi ne bil tako nevaren.

Von Lorentz si sicer želi, da bi bil »pravzor pruskega oficirja« — in po drugi strani si želi biti priljuden do podrejenih, ker bi hotel ustvariti vtis prikupnega možaka. Toda vrojena strahopetnost in brezhrbteničnost mu ne dopuščata niti prve, niti druge krinke v brezhibni izvedbi. Neprestano mu izpod obeh plaščkov pogleduje na dan prava priroda: slabič, škodoželjen spletkar, dokaj okoren, a vendar uspešen karierist. . .

Pruski militarizem je bil močna opora nacionalsocializma. Vendar mu ni bil jedro in prakal. Duha te infernalne državno-politične tvorbe je opredeljeval malo meščan v svoji najbolj odurni pojavni obliki — malenkosten, nizkoten, dezorientiran, popadljiv in pogolten, brezobličen in zanikrn. — To, da je izviral Hitlerjev pokret iz deklasiranih malo-meščanov in izkoreninjenih lumpenproletarcev, to, da je ravno takšne ljudi postavljaj na najbolj merodajna mesta v svojem aparatu — to mu je dalo pečat najhujše, zares »povampirjene« (kot veli znana kritalica) nečlovečnosti. In tale polkovnik Erich von Lorentz — kljub »polkovniku« in kljub »vonu« — je po značaju in družbeno-psihološki opredeljenosti pravi reprezentant tega sloja — sloja, iz katerega je prišel tudi sam führer osebno. In ta oficirskoplemenitaški lumpenproletarec spočenja in zapleta vso zgodbo, poganja kolesca mrhovinarskega mehanizma.

#### MAJOR WULF

Ta pa, ta je zares tisto, kar bi Lorentz hotel biti: zgled pruskega oficirja — četudi nima plemenitaške prepozicije med imenom in priimkom.

V tej igri je eksekutor. Uresničevalec, realizator Lorentzovih naklepov.

In zopet je značilen za dobo.

Po vrojenih umskih in nrvstvenih lastnostih nemara ne bi bil napačen, ko ne bi živel v kolesju »vojnega stroja«. Saj se mu celo — kar dva-krat v kratkem prvem dejanju — porodijo pomisleki »častne« vesti. Toda njegova krivda in zlosrečna dejavnost izvirata iz omejenega prepičanja, da je poklicna vojaška zvestoba najvišja zapoved. Kakor milijoni »poštenih Nemcev« je tudi major Wulf zavoljo te *moralne neumnosti* postal sopotnik in izvrševalec apokaliptičnih jezdecev.

#### POROČNIK KURT LINDNER

Kar je pri Wulfu samo rodovna tradicija, je pri mlajšem in duhovno bolj razgibanem Kurtu — zaslepljeno, deško idealistično, navdušeno (in kasneje razočarano) prepričanje. Zopet — kakor mnogi pripadniki tega čudnega naroda. Iz bridkosti in obupa grozovitih let po prvi svetovni vojni, ko je bila Nemčija »ponižana« in gospodarsko čisto na tleh, ko so korumpirani politiki in naivni intelektualci skušali ustrezati zgodovini s fantomom meščansko-liberalne, otroško idealistične »weimarske republike« — je tista generacija doživela navidezni »prerod«, ko se je pojavil tribun predmestnega malo-meščanstva s svojimi oguljenimi in lažnimi, toda tako bolno sugestivnimi puhlicami. Iz otroškega prepričanja in mladeniškega zanosa se je Kurt Lindner oklenil »novih idej«.

Že »grozote vojne« v poljskem pohodu so mu omajale vero. Toda dokončno se mu je podrla hišica iz kart, ko je spoznal, da je na svetu možno zasebno, četudi skromno, toda osebno življenje. Saj ni bila potrebna šele strahota zadnjega usodnega srečanja. Že tisti mesec, ki ga je — prvič od rojstva — prebil med svojimi štirimi stenami, v iluziji zasebnega življenja, že ta mesec dni mu je odprl oči in spoznal je, da so premožne vrednote

človečnosti v tem, ko smeš biti svoj, sam svoj, oseba, ne številka. Četudi je hotélska soba v zasteničenem mediteranskem mestecu samo iluzija družinske domačnosti, je to že zadostalo, da je spoznal vsaj sen o pravi človečnosti: biti jaz, a ne čebela v panju ali termit v ilnatem mravljišču.

#### UMORJNEA ČLOVEČNOST

Edina ženska, ki nastopa v tej igri, je upodobljena z najbolj toplimi barvami. Razumna, pa vendar žensko pristrčna; superiorna, a vseeno ljubeče podložna; svobodoumna, a kljub temu praktično vdana v stvarnost sodobne zgodovine.

Njen konec je tisto mesto, na katerem se Marodičeva igra dviga z ravni prikupne ganljivke in slikovite zgodovinske ilustracije — na raven slovstvene umetnine. Zakaj? Ravno ta Susi, ta najbolj idealno upodobljena človeška osebnost, ravno to ponosno, tako visoko razvito in duševno tako bogato človeško bitje (ni naključje, da je umetnica, slikarka!) — se ob soočenju z nasiljem zruši v prah, ne da bi mogla še karkoli ukrepati. Kot pohojena gosenica se stisne pod ljubimčevo truplo, sključeno čaka na zadnjo grozo, niti besede ni več zmožna, samo živalskega krika poslednjega strahu pred smrtjo, pred trpinčenjem. In tu je — v hipnem, bežnem odtenu — izpovedana avtorjeva mogočna obtožba razčlovečenega totalitarnega reda: ne s patetično gesto »zaničevanja smrti«, temveč ravno narobe — s tem, ko prikazuje usodno nasilje totalitarizma, ki je tako strahotno, da celo najboljšim jemlje ponos in zavešter jih spreminja v preganjane, slabotne živali.

Razčlovečenje mučilcev in mučenih je tisto najhujše, česar — kot zgodovinski opomin! — narodi ne smejo pozabiti.

Herbert Grün

## pisatelj o sebi

Povem naj vam nekaj o sebi? ... Rodil sem se v Zagrebu leta 1920. V gimnazijo sem »vsekakor« hodil, malo v Beogradu, a v glavnem v Zagrebu. Svetovni kaos, ki je tudi nas prizadel devet sto enainštiridesetega leta, mi enako kot mnogim ni prizanesel. Spoznaval sem nemška taborišča in prisilno delo. Pozneje, ko se mi je 1943 posrečilo vrniti v Zagreb, je bilo laže. Toda tudi potem ni izostalo skrivanje in ogibanje vse do težko pričakovanega miru.



Aleksandar Marodić

Takoj po osvoboditvi sem se posvetil novinarstvu, pozneje sem delal v gospodarstvu. Tako sem večidel živel mirno, brez večjih razburjenj, z mnogimi skrbmi, kakor pač vsi ljudje. Tu in tam sem kaj napi-

sal, toda s svojim pisanjem nisem bil zadovoljen. Tolažil sem se s tem, da je mnogo takih, ki prav tako slabo pišejo ... Pred tremi leti sem se prenehal šaliti. Človeka nekaj piči, vzame pero v roke in se odloči, da bo »nekaj« napisal. To izpade navadno slabo. Potem se razjeziš in napišeš »nekaj bolj spodobnega« ... Če si enkrat v tem, potem si zapečaten. Počasi se ti jasni, da si se zapletel v delo, ki te je vsega prevzelo in niti ne pomisliš, da bi odnehal ... Pričel sem z radijskimi igrami. Napisal sem kakih deset, nekaj teh je bilo izvedenih tudi v ljubljanskem radiu, kot na primer: »Zadeva Majetič«, »Misija Aide Knox«, »Bunker nad vasjo« in druge. Preizkusil sem se tudi v otroški zvrsti literature in celo ta edini poskus je uspel. Na žalost imam premalo časa, da bi nadaljeval na tem področju. Od začetka sem razen radijskih iger pisal že odrska dela. Prva komedija ni uspela. Kmalu za njo sem napisal dramo: »Na dnu kelihov« (uprizorjena) in nato »Operacijo Altmark«. Nisem hotel priznati, da sem poražen v komediografiji, pa sem napisal grotesko »Liliputanci«. Tokrat je bilo bolje, saj je bila prvič uprizorjena letos maja na odru zagrebske »Komedije«. Simetriji na ljubo sem napisal še eno grotesko: »Upor diktatorjev«. O njej za zdaj še ne morem reči, da je bila uprizorjena, vendar upam, da bo. Zdaj pišem neko sodobno dramo. Pregarja me tudi filmski scenarij. Verjemite mi, da me zanima, kako bi se gledal na platnu. No, to bi bilo vse ... In kaj mislim o svojem delu? ... To je pa tako: kadar napišem kaj slabega, tedaj se trudim, da se ne bi podcenjeval. To ni težko. In kadar mi nekaj uspe, tedaj se poizkušam ne precenjevati. Verjemite, to je mnogo težje.

Aleksandar Marodić



Ko je v najtežjih okoliščinah repital četrti razred v Zagrebu, je mnogo mislil na svoj dragi, tihi, ljubljenski dom v Celju in dr. Dolarjev »Ilustrovani narodni koledar« je leta 1905 objavil tole Novačanovo pesem:

### POZDRAVI JO!

*Ti veter, ki od morja veješ,  
tako mehak, tako hladan,  
ki se ljubo v obraz mi smeješ,  
ki lajšaš meni bedni stan,*

*poleti v mojo domovino,  
poglej, kako se ji godi!  
Če ni li njenih lic milino  
potemnil spet oblak skrbi?*

*Če se solzi, če milo joče  
in če ji rane krvave,  
obriši solze ji pekoče  
in rane, da jo manj skele!*

*In ji šumljaj, da jo pozdravljam,  
da sem v tujini zvest ji sin,  
da jo pozdravljam, blagoslovljam...  
Prinesi mi prsti v spomin.*

Kako mehko srce je bilo v tem orjaškem telesu, spoznamo iz pesmi, ki jo je objavil v istem letniku »Ilustrovanega koledarja«:

### DOMA

*Ko po dolgem času  
sem domov korakal,  
sem po dolgem času  
spet enkrat zaplakal.*

*Srce čut zgubilo  
v mrzli je tujini,  
a ga je dobilo  
znova v domovini.*

Ko sem ga neko popoldne spremijal skozi mesto po tedanji Graški ulici (zdaj Stanetova ulica) proti Gamberju, se je naenkrat ustavil pred vežnimi vrati hiše nasproti gostilni »Pri jelenu«. Opazil sem, da je tisti trenutek švignila s hišnega praga v vežo plavalasa deklica, ki sem jo na videz dobro poznal. Bila je hčerka komercialnega ravnatelja nemškega veletrgovca Rakuscha Ana

Egersdorfer. Novačan je v zadregi obstal, slednjic pa mi je velel, naj grem počasi naprej in da pride kmalu za mano.

Šel sem počasi naprej, kakor mi je velel, se ustavil pri prehodu savinjske železniške proge preko ceste in čakal. Zaman. Ker ga le ni bilo, sem se vrnil nazaj proti mestu, se ustavil pri gostilni »Branibor« (takrat gostilna »Zur Stadt Graz«) in gledal dol proti hiši, kjer je bil izginil v vežo. Ker ga še vedno ni bilo, sem se vrnil in zopet čakal pri železniškem prehodu. Spet je minilo četrť ure. Postal sem že nejevoljen... Kaj vruga se je zgodilo?...

Slednjic ga zagledam. Prihajal je visok in vzravnan po sredi ceste. Ko je prišel bliže, sem opazil, da je bled v obraz in da se je moralo zgoditi nekaj posebnega. Spoznal je moje zadrego, prisiljeno se je namnehnil in z odločnim glasom dejal:

»Dolgo si čakal. Pojdiva! Vse ti povem!«

Šla sva. Dolgo sva molčala oba. Slednjic je spregovoril:

»Saj je preneumno. Siromak naj se drži siromaštva — kmet naj ostane kmet in naj ne sili med gospodo... Jaz tepec bi bil to že lahko vedel... Pa me je zmešalo tisto čudo v prsih, ki mu pravimo srce in mi je zmedlo um... Vidiš, to je bilo napak... Čustvo ne sme nikoli premagati pameti... Zapomni si to. Jaz sem ozdravljen... Ko bom končal svojo pot, si vzamem kmetico in si po svoje vzgojim iz nje kraljico... Požvižgam se potem na vse mestne gospodične, ki vihajo svoje ošabne nosove in iščejo bogataše, ki imajo polno mošnjo, pa prazne glave! Fej!«

Iz žepa je potegnil droben zvezek.

»Vidiš, tak norec sem bil, da sem ji pokazal pesmi, ki sem jih zložil njej v namišljeni ljubezni... Danes

mi jih je vrnila. Rekla je, da so lepe... drugega nič... Zdaj veš vse... Kmet in siromak naj ne silita med gospodo...»

Pri Majdičevem mlinu sva se ustavila. Tiho, brez besed sva se poslo-



Miloš Mikeln: DEZ V POMLADNI NOCI (rež. Mile Korun k. g., krstna predstava v CG 9. 5. 1955); Sandi Krošl, Marija Goršičeva.

vila. Vrnil sem se v mesto in med potjo razmišljal o tem, kar mi je povedal. Spoznal sem ga z nove strani.

Ko je tisto leto odšel v Zagreb, je v težkih urah garanja in stradanja zložil tole pesem o svoji razočarani ljubezni do lepe celjske Anke. Objavil jo je v »Ilustrovanem narodnem koledarju« za leto 1905:

*Lepote tvoje gledati ne smem,  
ker imenitna si, ker si bogata,  
bogatom so odprta k tebi vrata.  
Zakaj je pač tako, ne vem.*

*Lepote tvoje gledati ne smem,  
ne misliti na tvoja jasna lica,  
a slutim, da si mi srca kraljica.  
Zakaj je pač tako, ne vem.*

*Lepote tvoje gledati ne smem,  
ker imam ničkrat nič denarja,  
prezira vsak me »milionarja«.  
Zakaj je pač tako, ne vem.*

V istem koledarju za leto 1905 je objavljena tudi Novačanova črtica »Pater Sebastijan«, v katero je vpletena pesem o lepi Anki, ki se nanaša na njegovo ljubezen do ošabne celjske lepoticke:

*Ljubim tvoje globočine  
in šumljanje tvojih valčkov,  
ljubim tvoje zlate ribe,  
čarno morje, čarno morje,*

*Ljubim tudi lepo Anko,  
bolj jo ljubim kakor tebe,  
lepša je kot tvoji valčki,  
čarno morje, čarno morje.*

*Morda se ne boš jezilo,  
da jo ljubim bolj kot tebe,  
ker tako mi srce pravi,  
čarno morje, čarno morje.*

O tej svoji zavrtnjeni ljubezni mi pozneje nikdar več ni govoril. Ko je prihajal o počitnicah za nekaj dni v Celje, sem bil stalno v njegovi družbi, prihajal je k meni na dom, kjer sva ure in ure razpravljala o vseh mogočih rečeh, zvečer pa sem ga spremljal v Zavodno, kjer je imel stanovanje, ker na dom zaradi očeta ni zahajal. Ves ta čas ni omenil o Anki niti besede. Nekega dne pa mi je zaupal, da se je ponovno zaljubil in da bo to nova nesreča zanj vsaj za nekaj časa.

»Govoril sem šele enkrat z njo, pa so me njene velike, temne oči popolnoma prevzele. Vem, da bom spet nesrečen... pa kaj si hočem... Lepa je, mlada je... vem, da bo narobe...«

Govoril je z mehkim, trepetajočim glasom, krog ustn mu je krožil sarkastičen smehljaj, oči pa so mu sanjavo zrle nekam v daljavo. Še nikdar ga nisem videl takega... Zdel se mi je kakor otrok in obšla me je čudna misel: kako more biti tako silen človek, tako močan in

krepak, naenkrat nežen in mehak kot dete?

»Morda pa vendarle ne bo tako,« sem prekinil tišino in čakal na odgovor.

Tedaj se je na ves glas zasmel.

»Ne more biti drugače, tako bo, kot sem ti povedal! Ne more biti drugače... Saj je spet gospodična

»Vidiš, tudi to je od tega... kar naenkrat zavre v meni in strašna moč mi prešine telo... Te še boli? Oprosti, ne morem za to.«

Začuden sem mu zrl v obraz, on pa se je na ves glas zakrohotal in mi pomolil obe roki pod nos.

»Poglej te roke,« je siknil skozi zobe, »če bi te zdajle objel, bi ti



Miloš Mikeln: DEŽ V POMLADNI NOČI (rež. Mile Korun k. g., krstna predstava v CG 9. 5. 1955); Janez Skof, Janez Eržen, Marija Goršičeva

in taka dekleta so za mestne fičfiriče, ne pa zame, ki sem kmet; čeprav posebne sorte...«

Ostro me je pogledal in naenkrat je bil njegov obraz ves spremenjen. Vsa prejšnja milina in nežnost sta izginili in bil je zopet resen in ves tak kakor običajno.

»Povem ti nekaj, česar nisem še nikomur«, je pričel nato in me prijel za roko, ki mi jo je stisnil, da me je zbolelo. »Oprosti,« je dejal,

polomil vse kosti... Kako bi mogel tak človek objemati mestnega dekleta? Še kmečka bunka bi vztrepetala, če bi jo zdajle stisnil k sebi... Le glej me, tako je in povedal ti bom, zakaj.«

Še nikoli mi ni govoril tako. Gledal sem ga in čakal.

»Veš, jaz ne morem za to, da sem tak in tudi moj oče ne more nič za to, da je trmast in moram zaradi njegove trme v svet... To

nam je v krvi... Novačani smo posebne sorte ljudje, vsi po vrsti, kar nas je... Mnogo sem razmišljal o tem, ugibal, od kod ta naša posebnost in zdi se mi, da sem končno rešil uganko. Rekel sem ti, da sem kmet posebne sorte in res je to... Morda se mi boš smejal, ko ti bom razodel svojo skrivnost, pa kaj mi mar? Verjemi ali ne — jaz sem trdno prepričan, da ne more biti drugače.«

Postal je silno resen, oči so mu žarele... vzravnal se je in zdel se mi je še večji kot v resnici.

Tedaj je spregovoril:

»Verjemi ali ne, toda je tako. Premisli in presodi: na stotine vitezov in njih spremstva se je klatilo po Celju in njegovi okolici, ko so na gradu vladali celjski grofje. Od našega doma do Bežigrada, kjer so bile celjske ječe, ni daleč — še danes pripovedujejo strašne povesti o nasilju tujih vitezov nad našimi dekleti... Koliko otrok se je rodilo tod, ki se jim je po žilah pretakala plemiška kri... Kaj me gledaš tako začuden? Si uganil, kaj? No, kaj praviš? Je tako ali ni?«

Stopl je čisto blizu k meni in mi sprepo zrl v oči.

»Tako je, vidiš, tako in nič drugače. Dolgo sem premišljeval in zdaj vem, da je tako. Lahko se mi smeješ — kakor ti drago — jaz pa vem, da drugače ne more biti... Saj ne rečem, da bi moral biti ravno Herman, ali Friderik ali Urh — toda nekdo izmed žlahtnikov je gotovo bil, ki je zaplodil prvega Novačana... Stoletja so minila od takrat — kri pa se pretaka iz roda v rod in ne zvodeni... Kri ni voda, dragi moj, in kaj morem za to, če je v mojih žilah še danes kri tistega viteza, grofa ali grajskega valpta, ki je pred stoletji ljubimkal z mlado Novačanko!«

Visok in vzravnal je stal pred mano in čakal mojega odgovora. Bil sem toliko iznenaden od njegovega pripovedovanja, da nisem vedel, kaj

naj mu odgovorim. Kakor dete sem se zdel pred tem orjakom in nisem sprivil besede iz sebe.

»Zdaj veš, zakaj sem tak,« je povzel čez čas, ko je videl moje zadrego, »zdaj boš tudi razumel, zakaj nisem in ne bom nikoli tak, kot so drugi... Kljub vsemu pa sem kmet, toda kmet posebne sorte, kot sem ti že dejal. Zato vem, da ne spadam med gospodo... Kljub vsemu pa me neka tajna sila goni tja... to je kri, to je tista kri... Zdaj veš vse in glej, da boš molčal!«

»Bom,« sem dejal plašno in srce mi je burno bilo. Govoril je s tako odločnostjo in s tolikim prepričanjem o pravilnosti svojih trditev, da mi je zastajalo srce. Med njegovim živim pripovedovanjem so vstajali pred mano strahotni prizori iz srednjega veka, ko so celjski fevdalci po naših mestih in vaseh z nasiljem in zvijačo posiljevali naše žene in dekleta, spomnil sem se zgodbe o Mlinarjevem Janezu in njegovi Marjetici, o romantičnem pohodu grofa Urha s celjskega gradu v Teharje in o junaštvu teharskih fantov in župana Pengarja... In kri teh nasilnežev naj se pretaka po žilah človeka, ki stoji pred mano, tega dobrega fanta s tako nežno dušo in mehkim srcem, fanta, ki sem se ga klepal s tako silno ljubeznijo, s tolikim prijateljstvom? Groza me je obhajala, ko sem zrl v njegove iskrece se oči in ko mi je z odločnim glasom zabičal, da moram molčati o vsem, kar mi je povedal, nisem mogel odgovoriti drugega kot: »Bom.«

»Zdaj veš, kako je z menoj in me boš razumel.«

Za hip se je zamislil, koj nato pa se je zasmejal na ves glas.

»Vem, kako je z menoj — vnaprej vem, kako se bo končalo, pa kljub vsemu silim v tuji svet... Ne morem za to: lepa je in oči ji žarijo kot dva ognja... A tokrat se oom krotil — izogibal se ji bom in

nikdar več ne bom silil v njeno bližino.«

Nekaj dni po tem dogodku sva sedela pri Seidlovem studencu v Mestnem parku. Iz žepa je potegnul šolski zvezek, ga odprl in pokazal na prvo stran:

»Poglej!«

Dal mi je zvezek in bral sem na prvi strani:

**KRISTINA LESKOVŠKA.** *Tragedija v treh dejanjih. Spisal Anton Novačan.*

Ko sem hotel obrniti list, mi je iztrgal zvezek iz rok in ga vtaknil v žep.

»Ne bodi radoveden.« se je smejal, »ko bom končal, boš bral, to je šele začetek in obenem — slovo od nje... od Kristine... Veš, to priložnost sem porabil, da napišem dramo svoje brezupne ljubezni do lepe Kristine... Tako si bom olajšal srce — slovenska literatura pa bo dobila novo dramsko delo, ki jih imamo tako malo. Ali ni res? Kar sram me je, ko vidim, da v Narodnem domu uprizarjajo same tuje gledališke igre francoskih, angleških, v glavnem pa nemških pisateljev. In to v Celju, v tem nemškem gnezdu, kjer bi morale naše gledališče biti res trdnjava slovenstva. Ali si že kdaj slišal, da bi v celjskem nemškem gledališču igrali kakšno delo slovenskega avtorja? Mi pa igramo Anzengruberja, Nestroya, Carla Costo, Raupacha, Wilbrandta, Blumenthala, Mosenthala in druge nemške avtorje! Ali nimajo Nemci prav, če se norčujejo iz nas? Ni dovolj, da imamo tako imenovane slovenske predstave, ko pa so dela, ki jih uprizarjamo, v večini nemška, prevedena v slovenščino. Na prstih lahko prešteješ slovanska dela, ki so jih doslej uprizorili na odru celjskega gledališča, da o slovenskih sploh ne govorim. Govekarjeve dramatizacije Jurčičevih romanov in Finžgarjev »Divji lovec«, to je vse, kar smo gledali slovenskega v Narodnem domu. In poglej nemške

lepake celjskega gledališča: dela svetovne gledališke literature, iz nemške pa vse od Schillerja in Goetheja, pa do najnovejših dramatikov: Hauptmann, Holz, Fulda, Schönherr, Halbe, Wildgans in kakor se že imenujejo njihovi veliki in mali dramski pisci. Naj naši ljudje še toliko kriče o celjskem nemškem gledališču, da je zanič in da zagreši smrtni greh vsak Slovenec, ki hodi v celjsko nemško gledališče — eno drži: Celje je majhno mesto, ima pa gledališče — čeprav nemško — v katerem lahko vidiš uprizoritve repertoarja svetovne dramske literature: Shakespeare, Calderon, Lope de Vega, Ibsen, Strindberg itd. Najbolj pa mi je všeč to, da iz svoje literature igrajo vse, kar je imelo uspeha na avstrijskih in nemških odrih v Berlinu, na Dunaju, v Gradcu itd. In mi? Seveda je res, da je naša dramska literatura revna, res pa je tudi to, da nista Govekar in Finžgar edina slovenska dramska pisca in da bi se našlo razen njiju gotovo še to ali ono, kar je bolje kot so Govekarjeve tako imenovane »narodne igre«.

Govoril je ognjevit in prepričevalno. S te strani ga doslej nisem poznal. Poznali smo ga, da je brezkompromisen, skrajno radikalen, kar se tiče slovenstva. Spomnil sem se njegove sodbe o Nemcih, ki jo je izrekel takrat, ko sem ga prvič peljal v našo knjižnico. V srcu pa mi je bilo nekako lahko, ko sem slišal njegovo sodbo o nemškem gledališču v Celju, kajti že dalj časa sem imel občutek hudega narodnega greha v duši, ker sem bil kljub očetovi prepovedi in kljub ostrim svarilom v Hribarjevi »Domovini« strasten obiskovalec mestnega gledališča. Samo ob sebi se razume, da me ni manjkalo pri nobeni igri, ki so jo Slovenci igrali pod Salmičevim vodstvom v Narodnem domu. Toda to mi je bilo premalo. Saj so bile slovenske predstave zelo redke, nemške pa so se vrstile po tri-

krat, štirikrat tedensko in to drama, opera in opereta. Reči moram, da sem skozi vsa svoja dijaška leta v Celju spoznal v mestnem (nemškem) gledališču vrhunska dela svetovne dramatike od klasikov do modernih in ko sem pozneje v Gradcu, na Dunaju in v Pragi obiskoval tamkajšnja gledališča, sem pravzaprav le še primerjal umetniško podajanje in igralske stvaritve velikomestnih ansamblov in posameznih umetnikov z umetniškim nivojem gledališča malega, provincialnega Celja. Kar se tiče repertoarja samega, sem razen najnovejših del videl vse že v Celju. Seveda z Burgtheatrom na Dunaju, s Kainzem in Moissijem se celjski igralci niso mogli primerjati, toda zame je bilo dovolj, da sem se v Celju seznanil z deli svetovnih dramatikov in sem prišel na Dunaj in v Prago temeljito pripravljen.

Doslej z Novačanom o gledališču nisva mnogo razpravljala, zato sem

ga kot strasten ljubitelj gledališča poslušal z veliko napetostjo.

»Zaupal ti bom skrivnost, ki mi že dolgo leži na duši,« sem mu dejal, ko je končal. »Do danes sem mislil, da sem velik grešnik, zdaj vidim, da moj greh vendarle ni tako velik.«

Srepa je uprl pogled vame.

»Greh te teži? Izpovej se — naj bom tvoj spovednik! Pretehtal bom greh in pravično razsodil... Bodi brez skrbi: olajšal ti bom dušo, če boš govoril odkrito, kakor se spodobi. Ni ga greha, ki bi mu ne bilo odpuščanja, samo odkritosrčne izpovedi je treba in če si res zakrivil greh, odkritosrčnega kesanja...«

Okrrog usten mu je zaigral ironičen smehljaj, potrepljal me je po rami in se mi približal...

In izpovedal sem se mu iz vsega srca in, ko sem končal, se mi je zazdelo, da se mi je odvalil kamen z duše in bilo mi je naenkrat tako lahko in mirno pri srcu...

*Fedor Gradišnik*

## celjska dramaturgija

### два odlomka iz dnevnika

#### OBCINSTVO KOT SOUSTVARJALEC

Človek — uživalec umetnin: ta je v vseh umetnostih smoter in bistveno sodooločujoč činitelj oblikovanja. Toda v nobeni drugi umetnosti ni tako zelo važen, tako neposredno soustvarjalen kot v gledališču — pa vendar z nejevoljo opažamo paradokso nadlego, da o nobeni umetnostni panogi laiki niso slabše poučeni kot o umetnosti igralca in režiserja.

Mnogo je razlogov, zavljo katerih pripada gledalcu v teatru še znatno važnejša vloga nego (recimo) bralcu knjig ali pesmi, ogledovalcu

slik ali kipov itd. Nekatere podobnosti utegnemo najti pri poslušalcu glasbe, a tudi te so — kot bomo videli — bolj zunanje in navidezne nego bistvene, resnične.

Predvsem je gledališko občinstvo edino in, ki neposredno prisostvuje nastajanju umetnostne izpovedi in ne sprejema šele dokončanih, od ustvarjalca ločenih umetnin; v drugih umetnostih sta nastanek umetnine in umotvor povsem ločena pojava; prvo je abstraktno dogajanje, drugo konkreten predmet ali vsaj »konkretna« skupnost organiziranih čutnih dražljajev; v gledališču sta proces in rezultat istovetna, ne samo časovno sovpadajoča, temveč kratko

in malo eno. Občinstvo porajanju umetnostnega izraza prisostvuje in z neposredno reakcijo, ki je jasno zaznavna bodisi s čuti, bodisi z nagonsko slutnjo, sproti odločilno vpliva na intenzivnost umetniškega izraza.

Drugič je občinstvo v gledališču izrazito kolektivno. Slika ali knjiga — čeravno sta namenjeni milijonom — vendarle vsakokrat sproti govorita posamezniku. Gledališče, celo če ima blagajna še tako slab dan, je vsekdar namenjeno nekemu kolektivu, tako kot je tudi z one strani rampe gledališka umetnost — vsaj v normalnih oblikah — vedno izraz težen neke skupnosti, bodisi soglasnih, bodisi »dramatično«  
antagonističnih.

Tretje: nobena umetnost ni v taki meri družbeno, socialno opredeljena kakor gledališče. Res je sicer: tudi v literaturi, v likovnih umetnostih, v glasbi je samozadovoljni Stendhalov up na pozna pokolenja pravzaprav vedno samo fingirana poza, toda vsaj teoretično je mogoče, predstavljati si pisatelja, ki piše za miznico, slikarja, ki slik niti ne razstavlja, kaj šele prodaja. Igralstvo brez gledalcev pa je celo v teoretični fikciji samo po sebi nesmiselna predstava, je robata krogla... In tudi zavoljo nujne kolektivnosti je vsako gledališko udejstvovanje vedno odvisno od družbeno organizatorične volje, od realne politike upoštevanja pogojev javnega delovanja itd.

Zato je ráven gledališke umetnosti v vsakem kulturnem okrožju vsekdar — neposredno ali vsaj posredno — odvisna od splošne omike občinstva v tem okrožju. To dokazujejo celo — in najboljše — izkušnje gledališkega udejstvovanja v Jugoslaviji, kjer so teatri kljub tarnanju prizadetih gledaliških ljudi še vedno menda najvišje subvencionirani in praktično še vedno dokaj neodvisni od finančnega učinka predstav, ker predstavlja ta spričo

razmerja med vstopninami in stroški celo ob najugodnejših uspehih še vedno samo kapljo v morju gledaliških proračunov.

Primerjava raznih gledaliških središč v državi namreč dokazuje, da je ob zahtevnejšem in umetnostno bolj izobraženem občinstvu tudi vrednost gledaliških prizadevanj višja. To je navsezadnje tudi povsem razumljivo: igralcu vrojena nečimrnost je najmočnejši stimulans njegove umetniške rasti; če je občinstvo z vsemi storitvami enako zadovoljno, tedaj gledališki ljudje ne čutijo vzpodbude, ki bi jih gnala k čedalje višjim dosežkom. Premajhno zanimanje je prav tak strup za napredek gledališke umetnosti kakor preneglo zadovoljstvo.

## GLEDALIŠKE VREDNOTE

Splošno znana in (vsaj zame) povsem nesporna doktrina trdi, da je sleherna umetnina v skrajni konsekvenci družben produkt in zlasti tudi družben činitelj. Že vsako posamezno umetnino, a zlasti še cele umetnostne komplekse v razvoju je treba potemtakem ocenjevati tudi po tej občečloveški opredeljenosti in smotrnosti, jih ocenjevati po merilih socialne, to je moralne kritike.

Toda prav tako nesporna je tudi trditev, da tega ni mogoče opravljati s pavšalnimi ugotovitvami o idejnozgodovinskem smislu umetnin, temveč samo z razpravljanjem o posebnih vrednotah vsakega umotvora posebej, z razčlenjevanjem sestavin, z estetsko oceno, z odgovorom na vprašanje o slogovno-razvojni naprednosti ali konzervativnosti, skratka: moralno oceno lahko dosežemo samo z umetnostno strokovno presojo.

Ako mi pripada naloga, da moram oceniti neko uprizoritev Kralja na Betajnovi, ne bom k procesu razčiščevanja svobodne misli prav nič prispeval, če še sto prvič ponovim znane (sicer resnične, toda

nič več presenetljive) ugotovitve o tragični nujnosti zmage Kantorjevega moralnega koncepta; toda če bom znal najti enkratne, neponovljive posebnosti te določene scenske realizacije Cankarjevega besedila, če jih bom znal opisati v bistvenih sestavinah, jih slogovno opredeliti, odgovoriti na vprašanje, ali so v današnjem umetnostnozgodovinskem trenutku napredne in nove ali ne, če bom znal razložiti, ali in kako je ta realizacija po eni strani ohranila poetovo imaginacijo, a po drugi strani to podoba pošteno prikazala v osvetlitvi realizatorjevega osebnega nazora in današnje obče problematike: če bom znal to povedati, in sicer povedati s pomočjo slikovitega opisa, strokovne razčlembе in estetske presoje — tedaj bi pravilno opravil dolžnost. (Ves ta primer je dokaj poenostavljen in reduciran na principe, da bi bil bolj nazoren.)

Poiskati bom tedaj moral tiste skrivnostne »gledališke vrednote«, ki so ostvarjene oziroma zanemarjene v ocenjeni uprizoritvi Kralja na Betajnovi. Toda izraz »gledališke vrednote« je skrivnosten, hieratičen samo na prvi prisluh. V resnici se ukvarjajo z njimi večer za večerom vsi številni, tudi najbolj preprosti obiskovalci nešteti gledaliških dvoran, ki si domov grede prikimavajo: »X. je bil dober!« — »Y. me je razočaral!« — »Z. nisem verjela, ves čas sem čutila, da samo igra!« — »Škoda, da niso bili lepše

oblečeni!« — »Saj se nič videlo ni, ko je bila taka tema na odru!« — »Si opazil, à, kako se je slišala vsaka beseda, pa če so še tako šepetali!« — »Zdaj bi pa res že rada videla kaj veselega!« — »Take dolge pavze!« — »A so to sploh kulise? Saj še ne vem ne, kaj je oder predstavljal!« — »Takrat, ko se je zasmeljal, me je kar mraz stresel!« — »Lepa je, zares je lepa, samo z usti tako čudno trza!« — »X. je bil zanič!« — »Y. me je dolgočasil!« — »Z. pa res imenitno igra, tako se uživi v vlogo!« — itd.

Poiskati splošne zakonitosti, v sami snovi dane, ne od zunaj vsiljene zakonitosti, ki z vsestransko formulo zajemajo vse te in take sodbe, in potlej s temi zakoni take sodbe bolj upravičeno izgovarjati ter jih tudi utemeljevati — to pomeni iskanje »gledaliških vrednot«. Najti merila dobrega okusa, veljavna v dobi in okolju, in po njih soditi posamezne ostvaritve. Razen tega pa tudi vsestransko, liberalno sicer, ne zakonodajno, temveč le razumeče in razumno opazujoč, pa vendar razsodno in odločno raziskovati gibála gledališke organizacijske politike, tehtati (»literarno«) besedila avtorjev in tehtati upravičenost ali neupravičenost gledaliških vodstev, da so to ali ono delo sploh uprizorila: tudi to je »iskanje gledaliških vrednot«, čeravno že v širšem smislu in obsegu.

Herbert Grün





## sodobna drama

*Sploh nisem mnenja, da bi mogla kaka umetnost pro-  
pasti zaradi kakega posameznika. Pri tem mora sodelovati  
veliko reči, katere ni lahko povedati.*

GOETHE ECKERMANNU (1. 5. 1825)

V članku »Komu zvoní« si Juš Kozak mimogrede zastavlja vprašanje o usodi sovjetske dramatike in o vzrokih njene skromnosti, ki jih vidi v pojmovanju življenja in v zahtevah, kaj naj umetnost oblikuje. Pri tem njegovem mnenju so se mi obudile misli, ki sem jih nekoč na pol premišljal, na pol fantaziral ob prebiranju sovjetskih dram. Imele so isto izhodišče; zakaj je ta drama-tika tako šibka in neznatna? Med igitanjem o tem so se mi predstave razraščale. Posegati sem moral širje in tako je iz zgodovinskih in psiho-loških pomisli nastala neka domne-va, ki se ne nanaša več samo na sovjetsko dramo, temveč na sodobno dramo nekih dežel sploh.

Burna doba, ki obsega prvo sve-tovno vojno, revolucijo, državljansko vojno, tridesetletno dogajanje v deželi Sovjetov, drugo svetovno vojno in zmago, je nudila in nudi, tako sem premišljeval, dramatskim pis-cem bogato zakladnico izvrstnega gradiva. Misel se mi je zdela povsem naravna. In vendar je prešla vsa ta mogočna zgodovina v sovjetski dra-matiki brez globljega in pomembnejšega pričevanja. Kaj je temu dejstvu vzrok, sem se vpraševal. In sem si najprej odgovoril na najpre-prostejši način. Ruska literatura, sem si dejal, ki je tako bogata s pripovedništvom, pravzaprav ni nikoli dajala izrazite in pomembne dramatike. Tistih nekaj znamenitih dram, ki jih vendarle najdeš v nji, ne predstavlja niti približne proti-teži gmoti ruskega klasičnega ro-

mana in pripovedništva, za katerim zaostaja tudi po pomembnosti. Zgo-dovina ruske misli je vsebovana v romanu in noveli, ne v drami. To velja tudi, če upoštevamo i Gribo-jedova i Gogolja, pa tudi če ne prezremo izrazitega dramatika Ostrovskega ali vrste novejših odr-skkih piscev od Čehova, Gorkega, Andrejeva, Arcibaševa, Zajceva vse do sovjetskih dramatikov. In tako sem si dejal, da je v ruski litera-turi razmerje med dramatiko in ro-manom pač ostalo, kakršno je bilo. In če je v Sovjetski zvezi že žetev glede dobrega pripovedništva soraz-merno pičila, navsezadnje ni čudno, da je ruska dramatika tega časa popolnoma neznatna.

Toda ta odgovor me ni zadovoljil. Zdel se mi je vendarle nezanesljiv in cenen. Nikakor namreč ne bi bilo nemogoče, da se v posebnih okol-nostih v neki literaturi nenadoma razvije in visoko povzpne zvrst, ki je bila dotlej v nji slabo razvita ali je sploh ni bilo. Čas in življenje lahko dasta navdiha za marsikaj nepričakovanega. Prav tako sem odklonil misel, da je skromnosti sedanje ruske dramatike kriva specifična sovjetska literarna nesvoboda ali, kakor jo opisuje Juš Kozak: »poj-movanje življenja in zahteve, kaj naj umetnost oblikuje«. Kajti četu-di je vsaka režimska opreznost za dramatiko, ki stopa občinstvu neposredno pred oči, posebno občut-ljiva, zadeva naposled pritisk držav-nega aparata vso literaturo enako-merno in pogoji za razvoj pripoved-

ništva in dramatike so skoraj popolnoma enaki.

Pojav, ki me je zaposlil, sem si hotel razložiti temeljiteje. Taka dramatična doba, ki pa ne rodi dramatike! Neposredni vpliv življenja na umetnost se mi je zdel naraven. A vendarle sem preletel v mislih nekaj burnih dob preteklih stoletij. Posebej sem se ustavil pri tridesetletni vojni in pri francoski revoluciji z Napoleonovimi vojnami vred. Ta dva dogodka sta po svojih dimenzijah še najbolj analogna času obeh svetovnih vojn, za katerega tu gre. Pri tem pregledovanju pa se mi je pokazalo, da ne tridesetletna vojna, ne »velika revolucija« književnim rodovom, ki so v prizadetih deželah neposredno sledili tem dramatičnim časom, prav tako nista dalj pobud za pomembnejšo dramatiko. In vendar so bili ti dogodki siloviti in dramatični. Pobude niso dalj niti za dramatiko, ki se ne bi nanašala neposredno na procese in dogajanja teh velikih pretresov. Francoska dramatika neposredno po revoluciji in Napoleonu pomeni na primer kljub Viktorju Hugoju (da o Scribu ne govorim) sorazmerno šibko literarno zvrst, zlasti v primeri s tedanjim francoskim romanom in to morda celo v primeru z romanom Victorja Hugoja samega. Pri tem pa predstavljajo v Franciji pripovedništvo tega časa znamenita imena, kakor Balzac, Stendhal in Merimée. Tridesetletna vojna pa je v osrednji deželi njenih dogodkov, v Nemčiji, dala predvsem pomembnega pustolovsko realističnega in živega romanopisca Grimelshausena; dramatiko, ki je v 16. stoletju cvetela med nemškimi mojstri-pevci (Hans Sachs z dve sto dramami) pa nekoliko uspešneje goji neposredno po vojni 17. stoletja učeni in baročni Gryphius, in še njegova dela so v bistvu bolj govorniško razpravljanje, kakor resnične drame živih človeških bitij. Tako sem stal pred novima velikima katastrofama evropske zgodovine, ki kljub svoji dramatič-

nosti v prizadetih narodih nista inspirirali pomembnejše dramatike, kakor je naše obdobje ni v literaturi Sovjetske zveze in skorajda nikjer v Evropi.

To dovolj presenetljivo dejstvo me je živo zainteresiralo. Moral sem si ga nekako razložiti. Pri tem sem vztrajal v prepričanju, da čas s svojimi dogodki ustvarja dispozicije za tako ali drugačno umetnost. Iz te misli je izvirala tudi domneva, da viharne dobe rode dispozicijo za dramatiko, ki se je ob primeru pregledanih zgodovinskih viharjev pokazala kot napačna. Pri vprašanju o dramatiki gre za posebno literarno zvrst. Od lirike, ki zmeraj izraža dogodek v človeku, in od epike, ki predstavlja človeka v dogodku, se dramatika razlikuje po posebnem pojmovanju življenja. To je svojevrstno gledanje, ki kaže življenje kot produkt individualne volje, skratka gledanje, ki bi ga lahko na kratko izrazil z geslom: dogodek iz človeka. In zakaj veliki dramatični dogodki zgodovine tej literarni zvrsti niso v prosep?

Spominjam se stare slike, ki sem jo nekoč videl v neki zgodovinski knjigi. Podoba predstavlja voz zgodovine, ki se strašno in slepo nezadržan vali skozi ljudske množice in čez nje ter tre pod sabo vse, kar mu slučajno pride na pot. Zdi se mi, da ta slika ni nastala iz samovoljne domišljije. Nasprotno, v nji je izražen občutek, ki se nemara v širnih množicah človeštva ob velikih katastrofalnih dogodkih redoma prebujajo. V minulih dveh svetovnih vojnah sem stokrat slišal in občutil misel, kako neznan in ubog je človek v svetovnem metežu in kako odvisen je od golega naključja. Kako malo je človek v njih tvorec dogodkov! Zgodovinske moči, ki so nadosebne, so tako ogromne, da je vsakdo samo igrača v njihovi silni igri. Te zgodovinske moči so sicer v življenju trajno prisotne, niso pa zmeraj opazne in občutne. V kritičnih trenutkih, kakršne predstavljajo velike zgo-

vinske katastrofe, pa te velike moči nekako stopijo iz ozadja in postanejo neposredno zaznavne. Ne on, temveč te moči oblikujejo in ustvarjajo dogodke, ki ga gospodovalno nosijo s seboj.

Kakor vsaka doba, zapuščajo tudi viharne zgodovinske dobe v človeški psihiki čustvene usedline, iz katerih se rode umetniška dela, pa tudi dispozicije za razne zvrsti. Drame, ki kot zgodovinske krize grme čez svet, so drame nadosebnih sil in človek je v njih popolnoma samo človek v dogodku ali tisto, kot kar ga kaže literarna zvrst, ki jo označujemo kot epiko. Mnenja sem, da se iz občutkov, ki v takih časih preplavljajo množice osebnih zavesti, težko rodi dispozicija za ustvarjanje literature, ki bi predstavljala življenje in dogodke kot delo individualnih človeških moči, se pravi, za ustvarjanje dramatike.

Tako sem si skušal razložiti presenetljivo dejstvo, da razburjene dobe ne posepešujejo dramatike, s preprosto mislijo, da intenzivna prisotnost velikih zgodovinskih sil v življenju odrine in potisne v ozadje zavest o človekovih osebnih tvornih močeh, ki je nemara bistveni pogoj za dramatiko. Toda zdelo se mi je potrebno, pogledati problem še z druge plati. V kakšnih časih pa je tedaj nastajala pomembna evropska dramatika? Če sprejemem kot njena dva viška, kar vsekakor sta, renesansa in meščansko dramatiko 19. stoletja, si moram reči, da je uspevala v docela drugačnih časih, kakor je naš ali doba francoske revolucije ali kakor je bila prva polovica 17. stoletja v Nemčiji. Renesansa je doba sorazmernega zunanjega zatišja, hkrati pa doba mogočnega socialnega in duhovnega snovanja. Vojni dogodki, kolikor jih v tem času je, niso čezmerni in človek jih obvlada in vodi, kakor vodi in obvlada proces, ki je položil temelje »modernemu gospodarstvu buržoazije« in modernemu zavednemu individualizmu. Engels, ki je o renesan-

si zapisal navedene besede, pravi o nji dalje: »To je bil čas, ki je potreboval velikane in ki je tudi rodil velikane, velikane razumnosti, strasti in značaja, mnogostranosti in učenosti... In, kar je posebno značilno, je to, da so skoraj vsi živeli in delovali v središču svojega časa, v praktičnem boju... in se ga tudi udeleževali, ta z besedo in pisanjem, ta z mečem, mnogi pa z obojim.« Iz teh besed dobimo vsekakor vtis in predstavo neke dobe, v kateri človek ni bil brez moči izročen nekim elementarnim dogodkom. Sodeloval je v njih, več, bil je aktiven, ustvarjal ali vsaj soustvarjal jih je, nikakor pa ni bil na milost in nemilost prepuščen usodi kakor igrarja v rokah velikana. Bil je sam velikan in dogodki so bili iz njega. Taka sta bila tudi njegova življenjska zavest in občutje in ta dva sta mogla biti osnova za dramatiko. Tako je bilo v Španiji po Kristobalu Kolumbu, v Španiji Lope de Vega in Calderona, tako je bilo v Angliji Shakespeara in dramske plejade okrog njega ali neposredno pred njim. Tako je bilo tudi v Franciji »sončnega kralja«, v Franciji Corneilla, Racina in Molièra. In če med domovinami velike dramatike ni Italije, ki je bila prvo žarišče renesanse, ima to svoj vzrok morda v dejstvu, da Italijani razen komedije pravzaprav dramatike sploh nimajo, morda pa tudi v tem, da je bila renesančna Italija vendarle najteže preizkušena dežela tedanjega kulturnega sveta, izpostavljena napadam od zunaj in hkrati polna krvavih spopadov in bojev v notranjosti.

V sorazmernem zatišju buržoazne prosperitete je nastala tudi evropska meščanska drama 19. stoletja. Če govorim pri renesansi in pri 19. stoletju o zatišju, govorim tako samo v primerjavi z našo dobo in s časi, ki so ji slični. Velike zgodovinske moči so v razdobju med Napoleonomi vojnami in prvo svetovno vojno skrite v ozadju dogodkov, zlasti v prvih dveh tretjinah tega časa. Meščanstvo.

si tedaj dokončno ureja svoj dom in svoje gospodarstvo. Pri tem mnogo snuje in izumlja. Organizira industrijo in moderni gospodarski aparat, ustvarja kapital, ki pripravlja nove organizacijske oblike za sožitje sveta. Spopadi med posameznimi državami in podtalno grmenje, ki napoveduje pohod proletariata, ga še ne vznemirjata preko mere. To je deloma še kreativen vzpon meščanstva, ki se počuti ustvarjalno in gospodujoče, ki še neodvisno »povzroča dogodke«. To je tudi končni vzpon individualizma, ki pa kaže, tudi že bolešne znake pretiranosti in popolne izolacije osebnosti. Tudi ta doba je ugodna za razvoj dramatične, njeno osnovno občutje osebnosti kot tvorca dogodkov daje tej literarni zvrsti primerno hrano. Toda dramatika te dobe, ki v tehtnosti in veličini toliko zaostaja za renesanso, je po svoji pomembnosti prav toliko slabotnejša od renesančne in nosi v sebi določno napoved prihajajočega propada.

Ta pogled na veliki dobi evropske dramatične mi je potrdil misel, da čustvene usedline današnjega časa niso ugodne za dramatiko in da ima njena današnja skromnost svoj vzrok v njih, zakaj v našem času so usodne zgodovinske moči pomaknjene v ospredje in so zaznavne v vsakem večjem vzgibu življenja. Skromna je dramatika zlasti v deželah, ki so prebile najtežje in najelementarnejše dogodke. V osvetljava zgodovine se mi je to dejstvo pokazalo naravno. Današnji čas je čas človeka v dogodku ali epike, pripovedništva. Skoraj res edino veliko umetniško delo ruske literature te dobe je M. Šolohova »Tihi Don«, epopeja iz življenja donskih kozakov v prvi svetovni vojni in v ruski revoluciji. Zdaj se mi zdi naravno, da je to ep in da je njegov junak kljub svoji resnično junaški aktivnosti spet samo človek v dogodku, in sicer v takem, ki neizmerno presega njegov razum in njegove nemajhne moči. In nič več me ne preseneča dejstvo, da ima sorazmer-

no pomembno dramatiko danes skoraj samo še ameriška literatura, zakaj Amerika je bila ves naš čas dovolj daleč silnim dogodkom, dasi je sodelovala v njih. Toda spremljala jih je z mnogo bolj aktivnimi občutki, kakor dežele, po katerih je gazil okrutni voz zgodovine.

Sicer pa eksistirajo za skromnost dramatične v našem času poleg opisanih psihičnih usedlin še drugi razlogi, ki si jih je nemara vredno ogledati, če nam je usoda drame pri srcu. Moment, ki ga imam predvsem v mislih, ne prihaja v duševnost literarnih delavcev iz občutkov in čustvenih reakcij, marveč iz zavesti in spoznanja. Gre za današnje gledanje in pojmovanje življenja. Moderna sociološka znanost, ki bolj in bolj prodira v zavest človeštva ter si jo bolj in bolj osvaja, nam razlaga zgodovino in sedanost kot boje med razredi in kot prehajanje oblasti od enega razreda k drugemu. Osnova tega velikega dogajanja sta rast in mena proizvodnih sredstev. Spričo teh stvarnih gibal zgodovine je kajpada zgodovinska aktivnost in učinkovitost osebnosti omejena. Veliki igralec na svetovnem odru ni človeška osebnost, kakor so mislile navivne dobe; resnični protagonisti stoletne drame so razredi s svojimi tendencami. Napetosti med njimi ustvarjajo velike dogodke, človek in osebnost živita v teh dogodkih, ki jih kvečjemu lahko pospešujeta ali zavirata. To v stvarne meje postavljeno predstavo o vlogi osebnosti na svetu nam vrhu znanosti potrjuje še vsakdanje življenje. Delitev dela, ki nas prepričevalno opozarja na odvisnost vsakogar od vseh in vseh od vsakogar, preraščanje sveta v eno družino, ki ga povzročajo novi tehnični izumi, že polagoma in nezadržno ruši popolno neodvisnost celo velikim individualnostim, se pravi narodom, ki s tem prav tako, četudi veliko počasneje, izgublja svoje vloge v zgodovinskem dogajanju, kakor človek sam. Vsa ta dejstva se nujno odražajo v naši zavesti in

podzavesti tako, da je človek zanju vedno manj tvorec dogodkov ali, kar je isto, da je vedno manj junak drame. In če je njen junak, je to vsekakor drugače, manj naivno in manj neodvisno od resničnih zgodovinskih moči, kakor je njegovo vlogo podajala dosedanja drama.

Za današnjo dramo, ki obravnava zgodovinsko snov, je vsekakor nedvomno tako. Treba je samo primerjati Shakespearove zgodovinske drame z mislijo Engelsa, ki je izrečena v pismu Lassallu ob njegovi zgodovinski tragediji: »Nastopajoče osebe so predstavniki razredov in smeri, s tem pa tudi idej svojega časa; nagibi za njihova dejanja niso malenkostne individualne strasti, marveč tok zgodovinskega dogajanja, ki jih nosi s seboj.« Pri vsej Shakespearovi genialni poetski sili in psihologiji je njegovo gledanje na zgodovino in na vlogo osebnosti v nji spričo današnjega sociološkega pojmovanja preteklosti vendarle naivno. Pri njem ustvarjajo zgodovino izključno le osebnosti — neodvisno in suvereno. Za nas je osebnost znatno odvisna od velikih, nadosebnih gibal časa. Zelo značilne in v nekem smislu za današnjo dramo usodne so v Engelsovi misli besede: »predstavniki razredov in smeri« in nagib za njihova dejanja je »...tok zgodovinskega dogajanja, ki jih nosi s seboj«. Toda če te nosi tok dogajanja, si človek v dogodku, se pravi epski in ne dramatski pojav. In tako stoji današnja drama z zgodovinsko snovjo pred skoraj nerešljivo nalogo: predstavljati osebnosti, ki povzročajo dogodke (kar kot drama mora), ne da bi pri tem naivno pretiravala njihove vloge, in hkrati predstavljati osebnosti kot »predstavnike razredov«, ne da bi bil pri tem človek gibal zgodovinskih dejstev samo na videz.

Tudi ta faktor, ki prihaja v človeško duševnost po miselni poti, s svojo višjo zahtevnostjo ne olajšuje današnji dramatik razvoja. Nekaj problematike, ki jo občuti današnja

zgodovinska dramatika, prehaja namreč v skromnem obsegu tudi na ostalo dramo današnjega časa. Tudi sedanjost je del zgodovine in tudi tu se v mraku prenekaterega za oko docela osebnega problema skrivajo velika gibala sveta. Vsaj neko novo pozornost nasproti njim današnja zavest vendarle nalaga dramatiku.



*Josip Vidmar*

Drama, kakor na primer Cankarjev »Kralj na Betajnovi«, ki bi se mogla komu na prvi pogled zdeti povsem individualna tragedija, priča pri vsej preprostosti nekih pisateljevih prijemov, da se je Cankar zavedal in edzval zahtevam dobe. Čisto drugačno pričevanje o tej zavesti kaže na primer igra A. P. Čehova »Češnjev vrt«, igra, spletena iz samih vaudevillskih oseb in skoraj ravno takšnih dogodkov. In vendar se pod malenkostnimi in skoraj ničevimi odnosi med temi osebicami in pod drobnimi zapletji in razpleti posameznih usodic, zaznavno valj ogrom-

ni »tok zgodovinskega dogajanja«, ki se s temi ljudmi poigrava in ki le kdaj pa kdaj z bučanjem opozarja na končni smisel vsega, kar se tu dogaja: na propad fevdalizma in na prihod novih slojev na oder zgodovine. Nemara bi lahko naštel še nekaj različnih primerov, kako se v novejši dramatikii izražajo zahteve našega časa in naše življenjske zavesti. Dejstvo je vsekakor, da vsi ti momenti dramatikii in njenemu razmahu niso v korist. V krizi je, kar očitno potrjujejo tudi najrazličnejši dramski eksperimenti zlasti na Zahodu, ki vsi izvirajo iz osnovnih psihičnih zadreg, in skromna je. Toda če je tako, je to naravno, zakaj čustvene usedline časa in spoznanje sodobne zavesti ji otežujejo, če ne onemogočajo, dejal bi, tisti antropocentrični pristop k življenju, ki je zanjo bistven. Ko bo minila doba burnih socialnih prevratov in se bodo velika

gibala sveta za človeško oko znova umaknila v nezaznavne globine dogajanja, bo morda v človeštvu znova oživela iluzija o osebnosti kot tvorcu dogodkov in bo z njo nastala nova drama, toda znanstveno spoznanje bo ostalo v zavesti sveta in bo nedvomno sodelovalo pri nastanku nove, na višjem gledanju zasnovane dramatike, ki je danes še ne poznamo in ki jo nemara komaj še slutimo.

Ob šestdesetletnici *Josipa Vidmarja*, prvega slovenskega poklicnega dramaturga in enega največjih slovenskih kritikov vobče (14. 10. 1955), objavljamo ponatis njegove meditacije o problemih dramskega ustvarjanja v tej prelomni dobi. Spis, ki je izšel prvič leta 1952, je takoj zbudil živahne odmeve — polemične in pritrdilne. Toda kakršno koli stališče kdo zavzema do Vidmarjevih izvajanj, vsakdo priznava, da spada ta sestavek med najpomembnejše prispevke k razčiščenju sodobne teoretične misli o dramski in gledališki umetnosti.

## craig in stanislavski

### stenografski zapis moskovskega razgovora

Pol stoletja bo kmalu, kar sta se srečala dva duhovno enakopravna — za tisti čas nemara največja — gledališka ustvarjalca in reformatorja zapadnega sveta. *Stanislavski* je povabil v svoj MHT znamenitega angleškega režiserja in scenografa *Gordona Craiga*, da bi skupaj uprizorila Shakespearovega »Hamleta«. V vsem se nista nazorsko ujemala, kar je razumljivo vsakomur, kdor vsaj v obrisih pozna njune poglede na umetnost. Toda sodelovanje protislovnih velikanoev je rodilo pomemben uspeh: klasično uprizoritev »Hamleta« v decembru 1911. Studirali so dolgo, dve leti, in bilo je 142 vaj. Predstav pa 48.

— V francoskem stenografskem zapisu L. A. Suleržičkega z dne 24. aprila 1909 nam je ohranjen (zdaj v arhivu MHAT-a) eden njihovih delovnih razgovorov, svojevrsten in poučen dokument gledališke zgodovine, a še več: pomembna snov za razmišljanje vseh gledaliških ustvarjalcev in ljubiteljev. Ne da bi se moral kdo strinjati z enim ali z drugim sobesednikom, ne da bi se morali omejevati zgolj na »Hamleta« — se nam razgrinja v hipnih debatnih prebliskih tega razgovora marsikatera misel, ki je vredna tudi danes še zbranega tehtanja.

*Craig*: Prizor se odigrava v Polonijevi družini, Zelim, da bi bil razloček med to družino in vsem, kar je bilo poprej. Laert v jedru ni nič drugega kot majhen Polonij.

*Stanislavski*: V kakem oziru naj bi bila Polonijeva družina drugačna? Naj bo neprikupna?

*Craig*: Tako je. Bedasta, neumna družina.

*Stanislavski*: In Ofelija?

*Craig*: Prav žal, tudi ta. Bitj mora neumna in ljubka hkrati. V tem je težava.

*Stanislavski*: Kaj menite — naj bo Ofelija negativen ali pozitiven lik?

*Craig*: Najbolje bi bilo, ko bi ostala neopredeljena.

*Stanislavski*: Se ne bojite, da bi občinstvo, ki je vajeno videti Ofelijo kot privlačno bitje, če bi jo videlo tako neumno in neprijetno, dejalo, da jo je gledališče skazilo? Bi ne bilo bolje, da smo bolj previdni?

*Craig*: Da, vem.

*Stanislavski*: Bolj prekanjeno bi bilo, ko bi jo predstavili na odru v glavnem privlačno in ljubko, a neumno samo na nekaterih mestih? Bi to šlo?

*Craig*: Da, toda mislim, da je Ofelija, kakor vsa družina, zlasti v tem prizoru docela nemogoča ničla. Sele ko pričtenja blazneti, postaja postopoma bolj pozitivna. Vsi navsveti, katere ji dajeta Laert in njen oče, kažejo, kako so vsi skupaj malenkostni in brezpomembni.

*Stanislavski*: In kako naj vidi občinstvo te ljudi — s Hamletovimi očmi ali s svojimi? Navsezadnje Hamlet v tem prizoru ni na odru.

*Craig*: Saj ni v tem prizoru nič takega, kar bi morali videti.

*Stanislavski*: Ne bo to občinstva zmedlo?

*Craig*: Tega ne mislim. In kaj menite vi?

*Stanislavski*: Moskovsko občinstvo kar preži, da bi zalotilo režiserja v zmoti in lahko se zgodi, da se oprimejo te točke.

*Craig*: To ni važno.

*Stanislavski*: Res, toda iz prejšnjih napadov smo videli, kako je občinstvo na račun podobnih primerov pozabilo vse, kar je bilo dobrega, in izrabilo priložnost, da bi dokazalo svoje znanje.

*Craig*: Ze, toda menda ne želite upodobiti Ofelijo tako, kot jo upodabljajo po navadi — kot ljubko, čisto in plemenito osebo. Sicer po mojem sploh ne bi bilo tragedije.

*Stanislavski*: O tem nisem dosti razmišljal. A kakor sem navajen misliti in kakor razlaga naš kritik Belinski, je Ofelija dokaj omejen, malomeščanski značaj, vendar po-

korna in sposobna umreti, toda nesposobna ugovarjati ali dejavno ukrepati. Kljub temu ji je Belinski prisodil poetičnost.

*Craig*: Poklonil! Toda kako more ta kritik (Belinski) prisoditi poetičnost Ofeliji ali Desdemoni, če pozna Kordelijo.

*Stanislavski*: Toda Belinski misli, ko primerja Ofelijo in Desdemono, da bi Desdemona...

*Craig* (ga prekine): Mislim, da sta obe precej neumni.

*Stanislavski*: Potem ni tragedije.

*Craig*: Da, Ofelija ima prav malo zveze s tragedijo. Meni osebno Ofelija sploh ni pri srcu. Edini, ki sta zame privlačni, sta Kordelija in Imogena.

*Stanislavski*: In kako si je zamislil Ofelijo Shakespeare?

*Craig*: Mislim, da tako kot jaz.

*Stanislavski*: Ne strinjam se. Če bi bila Ofelija samo majhna neumnica, bi ponižala Hamleta.

*Craig*: Potrebna je samo zato, da bi bila igra nekoliko bolj patetična. To je vse. Angleški kritik M. S. Jameson meni, da je bila neumna že od svojega začetka, od otroških let. Morda jo je zastrašil kakšen dečko, ki se ji je spakoval z obzidja.

*Stanislavski*: Če Hamlet zavrne majhno neumnico, to ni zanimivo, a če je tako v oblakih, da se odpoče čistemu in ljubkemu dekletu — to je tragedija.

*Craig*: Tega ne vidim. Majhen, nepomemben stvor je.

*Stanislavski*: Zakaj jo je potem ljubil?

*Craig*: Samo svojo utvaro je ljubil, žensko svoje utvare.

*Stanislavski*: To bi bilo treba razložiti med odmori.

*Craig*: Hamlet je človek utvare. Utvarjal si je tudi, da sta mu Rozenkranc in Gildensbern prijatelja.

*Stanislavski*: Toda Hamlet ni nikoli čutil, da bi mu bila prijatelj. Nekateri ju skušajo kot takšna pri-

kazati na odru, toda to je docela napak. Ljubil je samo Horatia.

*Craig:* Hamletova napaka je v tem, da vidi vse tako čiste, kakor je sam. Zato želi, da bi mu bila prijateljca. Na primer: zelo vesel je, ko sreča Rozenkranca in Gildensterna.

*Stanislavski:* Tega ni videti v besedilu. Horatia pozdravlja čustveno, ta dva pa nasprotno — hladno.

*Craig:* Eden najbolj kritičnih trenutkov v igri je ta, ko nastopita Rozenkranc in Gildensstern. Hamlet si ju želi ob sebi. Bili so dobri prijatelji v šoli; zato je tudi poslal ponju, da lahko obnovijo prijateljstvo.

*Stanislavski:* A saj ni Hamlet poslal ponju, temveč kralj.

*Craig:* Da, toda skupaj so rasli.

*Stanislavski:* Mnogo ljudi rase skupaj! To je velika razlika, ali kdo s kom rase ali je z njim prijatelj.

*Craig:* Popolnoma pravilno. Ko sta se prepričala, da Hamlet ni podedoval prestola, sta prešla na kraljevo stran.

*Stanislavski:* Vsi ti drobci so brez dvoma pomembni, toda vodilna, osnovna misel mora biti nasprotje dveh vzajemno uničujočih se načel — duh zoper gmoto. In naš odrski problem skozi vso igro je ta, da najdemo pravilni ton za gmoto in pravilni ton za duha. Kakšen slog bomo izbrali za eno in drugo? Razen tega naj bo ta slog razumljiv ne toliko možgansko, temveč slikovito.

*Craig:* Samo enega svobodnega človeka vidim tu. Ofelija, Lear in Polonij so pod kraljevim vplivom in Ofelija razen tega še pod Laertovim.

*Stanislavski:* Da, to so obrisi, vzeti iz življenja in povsem realistični. Igralci se morajo potruditi, da jih s karakterizacijo ožive. Igralka (Ofelija) mora poskusiti, da ustvari v tem prizoru odtенок povprečnosti ali majhnosti. Polonij je sposoben, toda nizkoten in zaničevanja vreden dvorjan, njegova oprava

je povsem človeška in nepoučena, a vse njegove navade, njegov ton morajo v bistvu izpričevati dvorjana. In igrati mora docela realistično, skoraj banalno.

*Craig:* Mislite tako?

*Stanislavski:* In ti isti ljudje se morajo pred Hamletom spreobrniti v rahle karikature, ne komične, pač pa tragične karikature. Potem bo mogoče občinstvo razumelo vaše misli.

*Craig:* Ne bi maral črtati karkoli Shakespearovega, toda v tem prizoru je tako malo, kar bi bilo vredno poudariti ali na kakršen koli način izločiti. Meni ugajajo Italijani, ker znajo tako lahkotno zdrseti skozi odstavke, ki ne obsegajo nič pomembnega. Tako preprosto in ljubko znajo to, kakor bi se žogali. To sprostijo občinstvo in ga nikakor ne utruje, tako da lahko sprejema pomembne odstavke, kadar pridejo.

*Stanislavski:* To je vaš osebni občutek. Jaz bi ne rekel tega. Ta slog igranja ni nič drugega kot sistem dela tistih gledaliških skupin z »železnimi repertoarji«.

*Craig:* To ni povsem pravilno. Videl sem to tudi v majhnih gledaliških družinah, ki so igrale tako povsem zavestno. To je zelo rahločuten slog igranja.

*Stanislavski:* Neki italijanski ravnatelj, ki se je oprijel tega načina, mi je povedal, zakaj je to storil. Dejal je, da igralec, ki predstavlja Hamleta, ni posebno nadarjen, zato uporabljajo ta način, da ga izpostavijo — saj je splošna navada, da hitijo skozi odstavke, ko ni Hamleta na odru.

*Craig:* Ne gre za to ali ono določeno družino. Kar mi je v mislih, je sposobnost, da z dvema, tremi sunki poudarijo pomembne reči, medtem ko lahko preigravo vse, kar je razmeroma nepomembno. To je splošen prilastek italijanske umetnosti in to je njihova krepka točka ne le v gledališču, temveč tudi v slikarstvu.



*Stanislavski:* To je splošno italijanski sistem.

*Craig:* Da, toda jaz mislim, da si ga je zelo lahko prilastiti.

*Stanislavski:* Da bi storili tako in pustili prizor lahko zdrseti mimo, ne da bi mu posvetili posebno pozornost, bi bilo potrebno čim manj gibanja. V ta namen bi rad, da vsi sedijo.

*Craig:* Toda saj so igralci sedeli že v prejšnjem prizoru!

*Stanislavski:* Ne pozabite, da ni nič težjega za igralca, kot če mora stati sredi praznega odra.

*Craig:* Da, da, saj vem! Pa si ne morete predstavljati Ofelije tu, kako se kremži, v solzah, brez posebnih notranjih dojmov, kako stoji na istem mestu, brez nepotrebnih kretenj, nepremično?

*Stanislavski:* Poznate eno samo igralko, ki bi to zmogla. Mislite, da bi to Duse, na primer, zmogla?

*Craig* (se zakrohoče): Oh, Duse bi letala vsenaokrog tu po odru.

*Stanislavski:* Katera pa potem?

*Craig:* Mislim, da jih je več.

*Stanislavski:* Jaz pa poznam samo eno, ampak tej ni dosti do govorenja.

*Craig:* Katera?

*Stanislavski:* Duncan. (Isadora Duncan.)

*Craig:* Oh ne! Ne bi zmogla.

*Stanislavski:* Saj sem videl. Kar vi želite od igralcev, je zelo zanimivo, a toliko zmore samo genij.

*Craig:* Katera vaših igralck ima največ smisla za humor? Mislil, da gospa Lilina, tako se mi vsaj zdi. Ta bi bila morda kos nalogi. Vsekakor pa se bom potrudil doseči, da bo vse to šlo mimo brez večjega gibanja. Navsezadnje tu ni dejanja, samo razgovor.

*Stanislavski:* In kaj naj stori Laert, ko mora oditi?

*Craig:* Po mojem se bo odigral ves prizor na desni strani občinstva. In ko se bo razgovor bližal koncu, naj se vsi neopazno, pritajeno približajo izhodu, kjer so prišli na oder. Pri Shakespearu ni občutij

ali razpoloženj, ki bi jih morali brati med vrsticami. Preveč jasen je. V sodobnih igrh razpoloženje ni toliko ustvarjeno s samimi besedami, kolikor s tem, kar je med vrsticami; pri Shakespearu pa je prvenstveno in povsem ustvarjeno s samimi izgovorjenimi besedami.

*Stanislavski:* Da, toda znati moramo ljudi pripraviti do tega, da bodo znali besede poslušati.

*Craig:* Ravno s tem namenom mislim postaviti igro v povsem preproste scene in želim, da bi bile tudi kretnje preproste in tudi maloštevilne.

*Stanislavski:* Kaj mislite, zakaj imamo toliko gibanja pri Čehovu?

*Craig:* Ker izvira iz igre.

*Stanislavski:* Da, toda če govorimo dosledno, v Čehovu ni gibanja. Osebe premikamo le zato, da bi občinstvo sledilo in poslušalo.

*Craig:* Da! Da!

*Stanislavski:* In najtežja stvar je, kadar postavimo dva igralca na oder in jima naložimo, da se posvetita zgolj dialogu, ne da bi se zmenilj zanje. Nemudoma postane stvar teatralna. Ne teatralna v dobrem smislu, pač pa banalna, vsakdanje teatralna. Kaj naj storimo, da dosežemo — ne vulgarno, temveč umetniško teatralnost? V eni izmed uprizoritev »Drame življenja« (Knut Hamsun) smo iznašli...

*Craig:* Ampak tu so že besede same po sebi lepe. Ideja je v samih besedah.

*Stanislavski:* Ne pozabite, predvsem, da so te besede prevedene in da zato niso več tako lepe kot v originalu; in še to je nadvse važno: da bi ljudje poslušali lepe besede, morajo biti lepo govornjene. Dalje, vi želite, da bi vse osebe v tem prizoru ves čas stale. Rad bi povedal, da je v sedečem položaju dosti večje bogastvo raznih drž. Zelo malo možnosti je, če stojite. Če pa igralci sedijo, lahko dosti bolj spreminjajo držo.

## josip vidmar šestdesetletnik

Med najpomembnejšimi jugoslovanskimi književniki polpreteklega in današnjega časa je prav gotovo sedanji predsednik Slovenske akademije znanosti in umetnosti in predsednik Zveze književnikov Jugoslavije — Josip Vidmar. Njegova esejistična, prevajalska, dramaturška, predvsem pa kritična dejavnost je preobširna, da bi jo mogli na drobno očrtati v skopem sestavku, ki je namenjen slavi njegovih šestdesetih let.

Josip Vidmar se je uvrstil med tiste najpomembnejše slovenske kulturne vrhove, ki so s svojim tehnim delom presegli meje slovstva ne morda zgolj z literarnim udeleževanjem, s katerim je bistveno posegal v slovensko kulturno problematiko, marveč se je v jedru zavestno zavzemal za pozitivno jugoslovansko idejo v smislu državno enotnih, a samostojnih narodov — tako v politiki kot v literaturi. Omenimo samo njegovo knjigo »Kulturni problemi slovenstva«, ki je v drugi polovici let med obema vojnama, ko se je javljala težnja o »enem samem jugoslovanskem narodu«, podobno kot »Sperans« razčiščevala pojme nacionalnosti ter njegove naprednostne funkcije v vseh zgodovinskih dobah. Tako je Vidmar že pred revolucijo, še bolj pa v njej predstavljal enega izmed kulturnih stebrov, od koder se je iztekala napredna nacionalna miselnost in vrednotenje slovenskega kulturnega obeležja, saj je bil najbližji sodelavec takrat najnaprednejše, levičarske revije, »Sodobnosti«. Tako neskaljeno, idejno trdno zasnovano kulturno politiko je nadaljeval z aktivnim sodelovanjem

v narodnoosvobodilnem gibanju, po njej pa se je kot tak uvrstil med najuglednejše politične predstavnike nove jugoslovanske državnosti, ko je postal predsednik Prezidija, Ljudske skupščine Slovenije.

Enako kot v napredni jugoslovanski politični dejavnosti se je Josip Vidmar z vso zavzetostjo zanimal v iskanju in izpolnjevanju novih poti slovenske znanstvene literature. Pri tem pa moramo pribiti dejstvo, da je Vidmar nemara edini slovenski književnik, ki se je uveljavil kot, naj mi bo dovoljen izraz, »čisti kritik«, kar pomeni, da njegove znanstvene razprave niso prvenstveno literarno-zgodovinskega značaja, marveč estetsko kritične in literarnoteorične. To se najlepše vidi v primerjavi z drugimi slovenskimi kritiki: Vidmar namreč ni, kakor večina njih, poleg literarnega zgodovinarja še kritik, temveč kvečjemu obratno. Najvišji vzpon takega njegovega delovanja je nedvomno knjiga o Otonu Župančiču z značilnim podnaslovom »Kritična portretna študija«. Gre mu zgolj in predvsem za človeka-umetnika. Stremi za jedrom stvari v razpravljanih o umetnosti in umetnikih. To je v bistvu iskanje osebnosti v umetniških delih in nagon mislečega človeka, naj si razloži stvari, ki intenzivno posegajo v njegovo življenje, mišljenje in čustvovanje. Isto opazimo v lani izšli knjigi »Meditacije«, kjer mu je, poleg literarno kritičnih in portretnih študij, izhodišče spet sam človek v novih duševnih in znanstvenih spoznanjih.

Po tej poti spoznavanja tudi ne bo težko razumeti, zakaj je Josip Vidmar tako pomemben tudi v preva-

jalstvu, kjer igra poznavanje avtorjeve osebnosti poglavitno vlogo. Tudi ni slučaj, da so mu kot takemu najbližji in najbolj pri srcu ruski klasiki: psihologi in iskanci najgloblje človekove duševnosti. Tako se vrste številni prevodi iz proze in poezije Puškina, Čehova, Gončarova, Tolstojca, Andrejeva, Bunjina, Tjutčeva, Turgenjeva in drugih. Najznamenitejši so prevodi iz dramske literature A. S. Puškina: »Boris Godunov« in vse njegove »male tragedije«: »Skopi vitez«, »Kameniti gost«, »Mozart in Salieri«, »Gostija v času kuge«, »Rusalka« in »Prizori iz viteških časov«. Nadalje A. P. Čehova: »Striček Vanja« in »Češnjev vrt«. Vrhunec njegovega dramskega prevajalstva je brez dvoma komedija Gribojedova »Gorje pametnemu«. Izmed drugih evropskih klasikov omenimo še Molièrove komedije »Šola za žene«, »Ljudomrznik« in »Učene ženske«, ki so splošno znane slovenskemu gledališkemu občinstvu. V arhivih slovenskih gledališč pa je še mnogo njegovih neobjavljenih dramskih prevodov.

Vidmar je bil z gledališčem vedno intimno povezan. Njegova dramaturška dejavnost v ljubljanski Drami ni nič manjša po pomembnosti od Župančičevega dramaturgovanja. Nadaljeval je zlasti Župančičevo tradicijo razvijanja slovenskega odrskega jezika, razmahnil repertoar do širših svetovnih in napredno opredeljenih literarnih razgledov, publiki pa preko kvalitetnih Gledaliških listov posredoval solidno gledališko izobrazbo.

Toda Vidmarjeva široka kulturna ustvarjalnost se še ne neha pri celi vrsti originalnih del, pri prevajanju romanov, novel, dram in poezij, se ne ustavi zgolj pri praktičnem gledališkem delu, temveč se nadaljuje na igralski šoli v njenih začetnih letih, kjer je bil poleg Ivana Levarja, Marije Vere, Franceta Koblarja, Filipa Kumbatoviča in Mire Danilove med prvimi rednimi profesorji in

vzpodbudniki za ustanovitev te igralške, režiserske in dramaturške šole pod imenom: Akademija za igralsko umetnost v Ljubljani.

Kakšna so bila njegova predavanja in dramaturški seminarji? Studentje smo bili veseli predvsem pravega akademskega načina tako v zunanji formi kot v vsebini njegovih predavanj in seminarjev. To poudarjam predvsem zato, ker se je v povojnem času javljalo ponekod na univerzi in visokih šolah stremljenje k ponostavljanju učnega sistema, včasih skoraj do ravni srednjih šol. Dalje: predavanja dramaturgije so morala biti prilagojena potrebam igralskega, režiserskega in dramaturškega narasčaja, ker so bila skupna za vse te oddelke. Kako zdaj vse zadovoljiti? Prav v tem smo občudovali Vidmarjevo lahkotnost v organiziranju snovi, ko nam je predstavljal najprej manj komplicirana in čedilje bolj zapletena dramaturška vprašanja, pa vendar tako, da je bilo oboje enako resno in stvarno. Govoril je tako impresivno in neposredno, da bi slišal med njegovimi predavanji pasti iglo na tla, kar se je sicer pri nas redko dogajalo spričo raznovrstnih temperamentov, ki se zbirajo na takih šolah. Pri seminarjih nisi mogel dobiti vtisa, da bi ti morda vsiljeval svoje mišljenje, teze ali ideje ali kakršnekoli druge svoje poglede na obravnavane probleme, dasiravno smo čutili njegovo dozorelo in široko literarno razgledanost in točno opredeljive poglede na umetnostna vprašanja.

Vse, kar bi še povedali v zvezi z Vidmarjevim vzgojnim delom, bi bilo odveč, ker je odraz vsega početja, bodisi učitelja ali kateregakoli drugega umskega delavca, vedno in povsod v človekovi osebnosti, ki jo Vidmarju do izredne širokosti dopolnjuje človečnost in humano presojanje vsega, kar bi pod skupnim imenovalcem lahko označili: kar je in kar ni.

Slavko Strnad

# manjšinsko gledališče v skopju

(odlomki iz poročila)

Manjšinsko gledališče v Skopju stopa v šesto leto svojega obstoja. Rojeno po ljudski revoluciji, v sponzani potrebi kulturnoprosvetnega dviga manjšin Ljudske republike Makedonije, predvsem najštevilnejših — Šiptarjev in Turkov — je ta edinstvena kulturna in gledališka ustanova v državi v šestih letih naporenega dela preko niza uspehov, razumljivih kriz in vidnega napredka zrastle v homogen in kompakten organizem z nenavadno intenzivnim kulturnovzgojnim delom.

Približno 20 premier Manjšinskega gledališča v Skopju je videlo čez deset tisoč ljudi. In v petih preteklih gledaliških sezonah je v avditoriju gledališča sedelo čez štirideset tisoč gledalcev.

S skrbnimi in za gledališče zaslužnimi kulturnimi činitelji republike sta danes kolektiv in uprava Manjšinskega gledališča na pragu novega, pomembnejšega koraka v svojem razvoju: zdaj gre za ustvarjanje nove podobe gledališča, zakaj sposobno si je postaviti odgovornejše ter daljnosežnejše smernice za delo. Toda poleg vsega tega ostane glavni in neposredni namen Manjšinskega gledališča neokrnjen, namreč: kulturnoprosvetno dviganje pripadnikov manjšin v republiki in sploh širjenje napredne gledališke omike.

Manjšinsko gledališče v Skopju stopa v svojem razvoju prvokrat v novo sezono z globalno določenim repertoarjem, ki v sestavi ne upošteva samo specifičnosti heterogene publike te gledališke hiše, pač pa tudi pogoje za idejno vzgojo šiptarskega in turškega prebivalstva. Tako se hoče gledališče v novi sezoni približati publiki in skrbeti, da jih bo masovno privabljalo v raznih oblikah, kot so na primer organizi-

ranje literarno-dramskih večerov z izbranimi sporedi, niz veselih večerov, razgovori v obliki dramaturških predavanj pred premiero, razstave v veži gledališča in tako imenovane weekend predstave in podobno. Prostor nam ne dopušča, da bi navajali vse mogoče oblike, ki vodijo k ostvartvi cilja: privabiti v gledališče čim več publike in ji vzbuditi zavest, da je to gledališče njen kulturni dom. Razen tega je predvideni repertoar v glavnem dramskega značaja, ki ga izrazito podčrtava domač gledališki repertoar. Realiziran bo na kolikor mogoče visokem umetniškem nivoju.

V sezoni 1955—1956 bo uprizorjenih okoli 15 premier, približno 7 za vsako skupino (turško in šiptarsko), kar gotovo ne bo lahko spričo skrčenih finančnih sredstev. Izven tega bo še obnovljenih okoli šest kvalitetnejših predstav iz dosedanjega repertoarja, da bi pridobil novo publiko in s tem razširili obseg delovanja Manjšinskega gledališča. Okvirno so določena naslednja dela za prihodnjo sezono:

a) za šiptarsko skupino:

1. Vasil Iljovski: Begalka,
2. Mirjana Matić-Halle: Težke sence.
3. Rasim Filipović: Za grižljaj kruha,
4. Jakob: Hatidže,
5. Carlo Goldoni: Mirandolina.

Razen tega sta dve mesti rezervirani še za domači drami manjšinskih avtorjev in morda še eno za otroško predstavo. Če bo delo domačega manjšinskega avtorja izpadlo, bo uprizorjeno neko tuje ali jugoslovansko odrsko delo.

b) za turško skupino:

1. Ahmet Muradbegović: Rasemin sevdah,
2. Mustafa Karahasan: Suzana,
3. Zlata Hrbaček: Ružina stena,
4. Kaplar Miloje,
5. William Shakespeare: Ukročena trmoglavka.

Tudi k tej grupi je dodatno namenjena še ena drama domačega turškega avtorja ali, če ta izpade iz načrta, jo bosta nadomestili dve drami, in sicer: ena iz sodobnega življenja Turčije in ena takisto sodobna jugoslovanska drama.

Kot je iz navedenega okvirnega repertoarja razvidno, sta vzeti samo dve deli iz klasičnega repertoarja in to dve komediji, ki sta po duhu najbližji današnji publiki («Mirandolina» in «Ukročena trmoglavka»). Vsa ostala dela so v večini melodrame z godbo in petjem iz življenja turške in šiptarske manjšine ter iz bosenske zgodovine. Vodstvo gledališča se ni trdno oprijelo zgoraj navedenega repertoarnega načrta. Vsekakor se lahko zgodi, da bo katero od imenovanih del izpadlo in ga nadomestilo boljše, kvalitetnejše dramsko delo.

Igralski kolektiv Manjšinskega gledališča šteje v novi sezoni 35 članov (20 igralk in 15 igralcev). Stalno an-

gažiranih je 23 članov (13 v turški in 10 v šiptarski skupini). Polno zaposlenih je še 12 honorarnih sodelavcev (7 v turški in 5 v šiptarski skupini). Večidel so ti igralci mlajših let. Zato ansambel pogreša starejših igralcev nad 40 let in neobhodno gledališko šolane ljudi.

Da bi igralski zbor povečali še za maksimalno 10 uporabnih igralcev za obe skupini (6 žensk in 4 moške), smo razpisali natečaj.

Za izpopolnitev strokovne usposobljenosti igralskega kadra Manjšinskega gledališča bo med delom prihodnjih dveh sezon uveden teoretični pouk, ki je za dvig gledališkega delavca nujen. Šolanje bo teklo vzporedno s pripravljanjem odrskih realizacij. Podoben študij v obliki tečaja smo organizirali za tehnično osebje gledališča.

Tudi tehnični kolektiv se mora stabilizirati, da bo kos zahtevam odra. To je velika skrb vodstva Manjšinskega gledališča. Žal, da so tehnične naprave našega odra s svetlobnim parkom vred in ostali nujni pripomočki za scenske efekte zelo revni, kar nas precej ovira pri praktičnem gledališkem delu.

Saša Markus,  
um. vodja MGS



## še nekaj statistike

### obisk predstav v letu 1954—1955

#### A. Ponovitve iz prejšnjega igralnega obdobja:

1. MLADOST PRED SODISCEM. Skupni obisk 5096 — doma 1218, na gostovanjih 1878. Povprečni obisk na predstavo 111%. Gostovali v Libojah, Beogradu, Storah, Ljubljani.

2. ATOMSKI PLES. Skupni obisk 1411 — doma 1151, na gostovanjih 260. Povprečni obisk na predstavo 84%. Gostovali v Topolšici.

#### B. Nove uprizoritve:

1. POD SVOBODNIM SONCEM. Skupni obisk: 5456. Povprečni obisk na predstavo 101%.

2. ZLOČIN NA KOZJEM OTOKU. Skupni obisk 1853 — doma 1488, na gostovanjih 365. Povprečni obisk na predstavo 73%. Gostovali v Zalcu in Storah.

3. SEŠT OSEB IŠČE AVTORJA. Skupni obisk 2537 — doma 2111, na gostovanjih 426. Povprečni obisk na predstavo 77%. Gostovali v Ljubljani.

4. LEPA HELENA ali VESELJE DO ŽIVLJENJA. Skupni obisk 3330 — doma 2688, na gostovanjih 642. Povprečni obisk na predstavo 86%. Gostovali v Zalcu in Topolšici.

5. JOHN LJUBI MARY. Skupni obisk 5182 — doma 3282, na gostovanjih 1900. Povprečni obisk na predstavo 85%. Gostovali v Zalcu, Slovenskih Konjicah, Ravnah (dvakrat), Topolšici in na Babnem pri Celju.

6. ADMIRAL BOBBY. Skupni obisk 4178. Povprečni obisk na predstavo 90%.

7. GRVICE GLAS. Skupni obisk 1397. Povprečni obisk na predstavo 68%.

8. HAMLET. Skupni obisk 7698. Povprečni obisk na predstavo 103%.

9. ZAKONSKA POSTELJA. Skupni obisk 2991 — doma 2235, na gostovanjih 756. Povprečni obisk na predstavo 82%. Gostovali v Zalcu, Topolšici in Vojniku.

10. SIVEC. Skupni obisk 5347 — doma 3534, na gostovanjih 1813. Povprečni obisk na predstavo 78%. Gostovali v Zalcu, Slovenskih Konjicah, Libojah, Ravnah (dvakrat), Soštanju in Laskem.

11. DEZ V POMLADNI NOCI. Skupni obisk 1655 — doma 1164, na gostovanjih 499.

Povprečni obisk na predstavo 60%. Gostovali v Zalcu in Topolšici.

12. KRIMINALNA ZGODBA. Skupni obisk 1644 — doma 1411, na gostovanjih 233. Povprečni obisk na predstavo 64%. Gostovali v Zalcu.

#### C. Izredne prireditve:

1. VEČER UMETNIŠKE BESEDE. Izvajalec Marijan Dolinar. 6 izvajanj — doma 5, na gostovanjih 1. Skupni obisk 1308 — doma 1136, na gostovanju 172. Povprečni obisk na večer 60%. Gostovali v Zalcu.

#### D. Gostovanja drugih gledališč v Celju:

1. PRESERNOVO GLEDALIŠČE — KRANJ: »GLEJTE AMERIKA!«, 1 predstava — obisk 424 ali 121%.

2. DRAMA SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA — LJUBLJANA: »HLAPCI«, 2 predstavi — obisk 731 ali 98%.

3. SLOVENSKO NARODNO GLEDALIŠČE — TRST: »POHUJSANJE V DOLINI SENTFLORJANSKI«, 2 predstavi — obisk 833 ali 113%.

4. GLEDALIŠČE SLOVENSKEGA PRIMORJA — KOPER: »TRETJE LEZISCE«, 2 predstavi — obisk 741 ali 100%.

5. DRAMA SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA — MARIBOR: »ŽIVLJENJE ZMAGUJE«, 2 predstavi — obisk 750 ali 98%.

6. PRESERNOVO GLEDALIŠČE — KRANJ: »PISANA ZOGA«, 2 predstavi — obisk 738 ali 100%.

7. ZAGREBAČKO DRAMSKO KAZALISTE — ZAGREB: »NA KRAJU PUTA«, 2 predstavi — obisk 793 ali 107%.

8. ZAGREBAČKO DRAMSKO KAZALISTE — ZAGREB: »VJESTICE IZ SALEMA«, 2 predstavi — obisk 717 ali 92%.

9. BEOGRADSKO DRAMSKO POZORIŠTE — BEOGRAD: »DOBRI ČOVEK IZ SECURANA«, 1 predstava — obisk 514 ali 96%.

10. BEOGRADSKO DRAMSKO POZORIŠTE — BEOGRAD: »POP CIRA I POP SPIRA«, 1 predstava — obisk 406 ali 116%.

11. BEOGRADSKO DRAMSKO POZORIŠTE — BEOGRAD: »ZLOČIN I KAZNA«, 1 predstava — obisk 430 ali 120%.

12. OPERA SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠCA — LJUBLJANA: »SEVILJSKI BRIVEC«, 2 predstavi — obisk 800 ali 115%.

13. OPERA SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠCA — LJUBLJANA: »LUCIJA LAMERMOORSKA«, 2 predstavi — obisk 800 ali 115 %.

V sezoni 1954-1955 je bilo uprizorjenih 15 gledaliških del. Skupno število predstav: 162, od tega doma 132, na gostovanjih 30. — Skupni obisk 49 071 — doma 40 127, na gostovanjih 8944. Povprečni obisk na predstavo 85 %.

V sezoni 1954-1955 je osem drugih gledališč gostovalo v Celju s 13 deli. Skupno število predstav: 22. Skupni obisk 8467, povprečni obisk na predstavo 106 %.

Vseh predstav v sezoni 1954-1955 je bilo 184, te si je ogledalo 57 538 ljudi. Povprečni obisk na predstavo 88 %.

Povprečni obisk na predstavo je odstotno preračunan z ozirom na število mest v dvorani CG: 369. Kjer presega število 100%, to pomeni priložnostno dodane sežede ali izjemoma nekatere večje dvorane v drugih krajih.

V letu 1954-1955 je bilo 7 abonmajev s skupno 1906 abonenti (povprečno 272, to je ok. 74 %).

V pravkar začetem igralnem obdobju 1955-1956 se je prijaviło za 8 abonmajev 2310 abonentov (povprečno 289, to je ok. 78 %).

PRAIZVEDBE. — Vsekakor se nam zdi važno in lepo (in prepričani smo, da bo tudi našemu občinstvu ljubo), če dejavno in očitno uveljavljamo gledališko inaično jugoslovanske federativne misli: že večkrat smo povedali, da moramo pojem »domača dramatika« pojmovati v tem širšem smislu, ne da bi nas to kajpada malo zavajati v zanikanje slovenske narodne samobitnosti. Toda vsekakor je pomembno potrdilo jugoslovanske kulturne povezanosti tudi nocojšnja premiera: delo mladega hrvatskega pisatelja doživlja prvo uprizoritev na celjskem odru. Premiera Marodičeve *Operacije Altmark* je torej prava in splošna *praižvedba*: saj dela še nikjer in nikoli niso igrali. — Izraza *slovenska praižvedba* ali *jugoslovanska praižvedba* pa nam rabita za označevanje tistih prevedenih del, ki so jih kje po svetu sicer že igrali, a ki jih mi uprizorjamo prvi v državi ali vsaj v Sloveniji. Prepričani smo, da bomo tudi v tem delovnem letu nadaljevali dosedanje ugledno igranje CG in da se bo beseda »praižvedba« še večkrat utegnila pokazati na naših lepakih in sporedih.

GOSPOD P. DRUMMOND THOMPSON, naklonjeni prijatelj našega gledališča, pokrajinski ravnatelj »Britanskega sveta« (British Council) na področju Slovenije, Hrvatskega Primorja, Severne Dalmacije in kontinentalne Hrvatske, s sedežem v Zagrebu — je dva dni pred premiero »Othellae«, v četrtek, 29. septembra 1955 zvečer predaval v naši gledališki dvorani o temi: *Tri sto let Shakespeara*. Predavanje, ki sta ga skupaj organizirali Ljudska univerza in CG, je doživelo prav lep obisk in odziv. G. Thompson je tudi prisostvoval zadnji generalki, slovesni otvoritvi sezone in prve razstave in sami premieri. — V tej zvezi lahko omenimo kot posebno zani-

mivost, da so poleg številnih osebnih prijateljev v Angliji poslani na dan premiere svoje želje in čestitke tudi člani igralskega zbora Birminghamskega repertoarnega gledališča. Njihova brzojavka se glasi: *gombač branko mestno gledališče celje jugoslavia very best wishes for enormous success from all members of birmingham repertory theatre* — v prevodu: »Prav najboljšje želje, da bi dosegli velikanski uspeh! Vsi člani Birminghamskega repertoarnega gledališča.«

Po vrnitvi na službeno mesto nam je poslal g. Thompson ljubezno pismo, ki ga zaradi splošne zanimivosti kot značilen odziv na uprizoritev »Othellae« tu v prevodu objavljamo (nekoliko okrajšano):

6. oktobra 1955, Zagreb

Dragi gospod Grün,

predvsem naj se Vam prav iskreno zahvalim za vso Vašo ljubeznivost do mene ob času, ki sem ga prebil v Celju, in naj prav navdušeno povem (karkoli bi dejali kritiki!), da se mi je zdelo premiera »Othellae« zelo zanimiva, zelo vzpodbudna in plod zares pristnega truda, da bi predstavili Shakespeara z vso tisto ljubeznijo in skrbnostjo, ki ju vsekdar zasluži. Vzdušje v Vašem gledališču se mi je prikazalo zares osvežujoče in tisti trije dnevi, ki sem jih prebil z Vami, so bili zame povsem radostno in zares prijetno doživetje.

Kajpa, vem, da ne boste verjeli vsem mojim superlativom, še celo ne, ker Angleži na sploh niso naklonjeni pretiravanju — in razume se, da ni prav lahko povedal kritične pripombe o nekaterih detajlih uprizoritve, ki se izmikajo Vašemu nadzoru (neizkušeno mladih igralcev in tako podobno). Toda čutim, da bi bilo to prav tako nespametno, kot

bi bilo neuvidevno — in krivično. Zame je bila uprizoritev *kot celota* (in mene vsekdar bolj zanima *celotna koncepcija* kot oddvojeni deli) nadvse zadovoljiva, in kar prepričan sem, da bi bil marsikateri angleški režiser vesel, ko bi mogel uprizoriti igro ravno v tej svojevrstni obliki, vendar tega ne morejo tvegati, ker so preveč odvisni od svojih blagajniških prejemkov. Toliko je namreč ljudi, ki hodijo v gledališče samo zato, da bi bežno gledali igro, namesto da bi se je kanili z razumom *udeleževati*. Vsekakor Vam želim srečo in uspeh pri tem podjetju — in bodite prepričani, da je bil na premieri med Vašim občinstvom vsaj eden, ki je bil popolnoma očaran. Prosim Vas, povejte svojim igralcem, kako visoko cenim njihove napore in njihovo *voljnost*, da bi razumeli, kaj je Shakespeare v resnici mislil.

S kar moči najboljšimi željami  
Iskreno Vaš

P. Drummond Thompson

DELOVNA NAPOVED. — Prihodnja premiera, ki bo sledila »Operaciji Altmark« čez kakih štirinajst dni, bo slovenska praižvedba duhovite broadwayske zakonske satire *Sedem let skomin*. Pred nami so to delo igrali v Jugoslaviji samo v Nišu in v Zagrebu. Drama SNG v Ljubljani si je pridobila od vodstva CG pravico, da uprizori premiero te iste

Axelrodove komedije na isti dan kot mi. Delo smo temu ustrezno koordinirali. Prepričani smo, da ta manifestacija tovariškega sodelovanja med različnimi gledališči Slovenije ne bo ostala enkratna in osamljena. — Kot posebno zanimivost omenjamo že zdaj, da režirata isto delo v dveh gledališčih sicer dva režiserja (kar je vsekakor neizogibno in nujno, saj ne more en človek biti na dveh mestih); pač pa sta kostume in sceno za obe gledališči zasnovala — sicer v dveh različnih inačicah — Mija Jarčeva in naš scenograf arh. *Soeta Jovanović*. Režirata pa to komedijo: v CG *Mirë Kragelj*, v SNG *Igor Pretnar*. — O prihodnjih uprizoritvah še ne moremo povedati dokončnih obetov; predvidoma pa bosta to praižvedbi Marinkovičeve *Glarije* in Mikelnovne otroške igre *Atomske bombe ni več*, obe v režiji Andreja Hienga.

POPRAVKA. — V prvo številko letošnjega letnika sta se vrinili dve neljubi pomoti. V besedilu pod sliko na strani 4 je zmotno označen kot drugi z leve Marijan Dolinar, v resnici pa je to *Bogo Kotnik*; v naslovu na strani 45 je zamenjana letnica, kar so bralci gotovo že sami opazili — saj je pod tem naslovom natisnjen pregled dela CG v letu 1954-55, a ne »1955-56«, kot je zapisano.

## celjski gledališki list

izhaja za vsako premiero — leto tisoč devet sto petinpetdeset-šestinpetdeset — deseti letnik — druga številka — lastnik in izdajatelj mestno gledališče — predstavniki mr. fedor gradišnik senior — urednik herbert grün — zunanja in notranja oprema arh. soeta jovanović — tiskarska ureditev franček perc — tisk celjske tiskarne — vsi v celju — obseg dve tiskovni polji — naklada tisoč izvodov — redakcija pripravljena desetindvajsetega septembra, zaključena desetelega oktobra tisoč devet sto petinpetdeset

CENA 30 DINARJEV