

Slovensko ljudsko gledališče Celje
1957-1958

V POČASTITEV ŠTIRIDESETLETNICE

4

OKTOBRske REVOLUCIJE

Sovražniki

V POČASTITEV ŠTIRIDESETLETNICE OKTOBRSE REVOUCIJE

Maksim Gorki

SOVRAŽNIKI

(VRAGY)

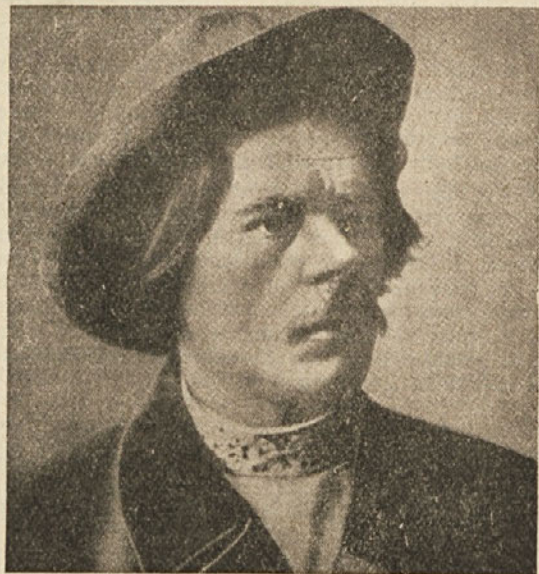
drama v treh dejanjih

Pologi, pisar v tovarni	Slavko Belak
Konj, star, doslužen vojak	Slavko Strnad
Agrafena, gospodinja	Klio Maverjeva
Jakov Bardin, 37 let	Janez Eržen
Pečenjegov, general v pokoju, Bardinov ujec	Albin Penko
Mihail Skrobotov, 40 let	Tone Terpin
Sincov, pisar v tovarni	Janez Škof
Polina, žena Zahara Bardina, okrog 40 let	Marija Goršičeva
Zahar Bardin, 45 let	Pavle Jeršin
Nikolaj Skrobotov, državni tožilec, Mihailov brat, 35 let	Mitja Bitenc
Tatjana, žena Jakova Bardina, 28 let	Angelca Hlebčeva
Nadja, Polinina sorodnica, 18 let	Breda Pugljeva
Kleopatra, žena Mihaila Skrobotova, 30 let	Mara Černetova
Grekov, delavec	Marjan Bačko
Policijski narednik	Jože Zagoričnik
Ljevšin, delavec	Marijan Dolinar
Okrajni pristav	Cveto Vernik
Zdravnik	Tone Vrabl
Jagodin, delavec	Vlado Novak
Rjabcov, delavec	Volodja Peer
Bobojedov, orožniški kapitan	Av gust Sedej
Kvač, stražni narednik	Franjo Cesar
Poročnik	Peter Simoniti
Jakimov, delavec	Branko Gombač

Maks Bukovec — Zora Červinkova — Silvo Duh — Konrad Faktor —
Ivan Jeram — Vlado Kalapati — Franc Klobučar — Bogo Kotnik —
Marjanca Krošl-Horvatova — Vera Perova — Pavla Pristovškova

REŽIJA BRANKO GOMBAČ

Prevod	dr. Bratko Kreft
Scena	Vlado Rijavec
Kostumi	Alenka Bartl-Serša
Tehnično vodstvo	Franjo Cesar
Razsvetljava	Bogo Les
Inspicijent	Vlado Kalapati
Sepetalka	Tilka Svetelškova
Lasuljar	Vinko Tajnšek
Lasuljarka	Pavla Gradišnikova
Vodstvo izdelave kostumov	Amalija Palirjeva, Jože Gobec
Vodstvo mizarskih del	Jože Hočevar
Slikarska dela	Ivan Dečman
Cevljarska dela	Konrad Faktor
Rekviziti	Ivan Jeram
Garderoba	Pavla Pristovškova



Maksim Gor'ki

Gledališče in revolucija

1

Niti Lenin niti mornarji z *Aurore*, menim, ne potrebujejo posebnih prigodniških slavospevov. Čemu ponavljati puhlice podržavljenega navduševanja: zakaj tudi če izgovori časnikar čisto nove, drugače zasukane besede, novega nikdar ne pove, v resnici samo ponavlja. Počemu bi se torej strokovno omejeni, krajevno utesnjeni pisar gledališke province po sili štulil v zbor prazničnih govornikov? Koristneje bo njemu in pičlemu prgišču njegovih bralcev, če se zamisli in pretuhta, kako se milijardni dogodek tiče tudi miniaturne interesne sfere pokrajinskega, malomestnega gledališča v tem kraju, v tej zgodovinski sekundi: dne 7. novembra 1957 v Celju, središču Savinjske doline, prestolnici celjskega okraja, tretjem največjem mestecu Ljudske republike Slovenije, najsevernejše federalne sestavine socialistične Jugoslavije.

In brččas bi bilo tisto prgišče bralcev tudi razočarano, če bi pričakovalo — po naslovu praznjega pisanja (pravzaprav odlomka iz dnevnika), da bo našlo stvaren, učen, trden in jasen traktat o zgodovini gledališke umetnosti, o slavni ali pozabljeni imenih (Rolland in Mayerhold, Golouh in Piscator, Kreft in Gorki in še in še in še...); tak traktat bi moralo tisto prgišče bralcev iskati drugje.

Samo štiri miselne mrežice naj bi se razpredle v takem skromnem prigodnem pisanju. Prva naj bo estetska in etična, druga sociološka, tretja zgodovinska in četrta politična.

2

Resnično umetniško gledališče, najsi največje ali najmanjše, najsi še tako častitljivo in tradicionalno ali neugnano novotarsko, vseeno, vseeno — samo da je kraj in gojišče resnične gledališke umetnosti — vsako takšno gledališče mora vselej čutiti vrojeno, nujno (zavestno ali ne) navezanost samemu pojmu politične, zgodovinske revolucije. Zakaj vsak praznik gledališkega sveta, namreč sproti vsaka predstava (in slednja predstava je v gledališču praznik) — je po bistvu človeškega pojava sorodna in sovrstna revoluciji, pa najsi bodo to Gubčevi punti, najsi naskok na Bastiljo, najsi Oktober milijonov.

Gledališka predstava ni — zmotno mišljenje urejenih življenj! — igrivo in frivolno oponašanje dogodkov in usod. Že prva najčistejša gledališka predstava, kar jih je kdaj in kar jih kdaj v eonih še bo poznal človeški planet, namreč igre dečkov in deklic, ki »se grejo« karkoli (ata pa mamo, učitelja pa učence, kuhinjo in štacuno): že ta najčistejša med vsemi gledališkimi predstavami ni samo špas in kratkočasje, je tolikokrat več, da pomeni drugo kvaliteto: posvetitveno sproščenje ustvarjalnih, hotenjskih napetosti, premik spoznavnih dimenzij, poleg helenskega templja skoraj edino možno materialistično religiozno dejanje. Gledališče — pa če je na zunaj zares sakralno ali celo liturgično početje ali če je »samo« »igra« razkošnih ali asociativno bogatih čutnih predstav — je poprišče nepojmljivih, pa vseeno tako zelo človeških, povsem telesno pogojenih duševnih silnic. Vsaka predstava — in če je tudi pet sto ponovitev iste igre — je vselej znova revolucionarni izbruh in preskok duhovnega iskalstva, izbruh nerazumljivih, pa vseeno čisto tvarnih hotenj. Vélíki paradoks, vélíki absurd in

veliki nonsens gledališkega hotenja, tistega čarobnega »K O T D A« — predstavlja enega najlepših čudežev, kar jih je kdaj prek posredništva genialnih osebnosti rodila iz sebe »Množica Človek«, silna in ob vsej toposti pa krutosti vendarle plodna in ne nesmiselna bitnost človeškega, človečnostnega kolektiva.

In kot je gledališče v umetnosti tak tisočkrat ponovljen čudež revolucionarnega izbruha nepojmljivih, pa vseeno docela naravnih, ne transcendentnih sil — tako je revolucija v zgodovini vsakokrat znova častiljiv čudež množične volje, oplojene z dejavno in smiselno vodniško mislijo; častiljiv in čudežen izliv dotlej neznanih, komaj slutenih potenc, v nenadnem premiku vrednot in atributov hipoma vraslih iz pozabljene sanje v neodpravljivo stvarnost.

3

Dvakrat je drzno, če se hoče skromna, lakoti in ljubezni tako malo važna skupnost državljanov — imenovana »gledališka družina« — meriti po svoji življenjski nalogi s tehtnostjo zgodovinskega dogodka, ki je usmeril pot milijonom pa milijonom. Nesramno drzna je taka primerjava zaradi meril, kot bi se grah meril s soncem, in sméla je tudi zaradi vsebine, bi kdo dejal: saj gre tu samo za radost in togo, za užitek in spoznanje — ondi za kruh in smrt, za življenje in kri.

Pa vseeno: čeravno je zbrana dvojna družina vseh gledališč (izvajalci in gledalci) pri nas še v naj-, največji meri le iz vrst malo-meščanstva pa razredno neopredeljenega razumništva ali kvečjemu iz političnih sopotnikov zgodovinsko dejavnega razreda, iz proletariata samega pa najmanj: kljub temu se duhovna vsebina tega malega družbenega pojava, imenovanega gledališče, ujema z duhovnim smislom zgodovinskega dogajanja, vzklicanega v spominu ob imenu desetega meseca.

Zmotna je namreč trditev čistunov, ki menijo, da gledališču ni mogoče dorekati prilastkov v smislu zgodovinskih ali političnih gesel. Gledališče je lahko — motijo se slonokoščeni menihi jalovega besedičenja, če sodijo, da ni tako! — lahko je »demokratično«, lahko »revolucionarno«, lahko tudi »socialistično« in še vse mogoče takega.

Predvsem se to lahko meri in tehta in sodi po značaju in obliki dela: oktobrskemu izročilu bo zvesto tisto gledališče — ne samo tisto, ki se ravna po kalupih proletkulta ali po kalupih kritičnega naturalizma, temveč — tisto gledališče, ki

najpoprej: deluje z namenom, da bi ga hodile gledat kar se pač dá številne množice;

potlej: z lepotnim iskalstvom in duhovnim pretresom vznemirja misel gledalcev tako, da bo kar se dá voljna in sposobna, ustvarjalno nadaljevati ali dopolnjevat družbeno poslanstvo revolucije;

in zlasti: živi za lepo resnico in resnično lepoto z docela ubranim, enovito tem ciljem predanim soglasjem vseh svojih težakov, nikar le za nečimrno uveljavljanje posameznih osebnih samovšečnosti.

In če vrhu tega takšno gledališče hoté in vedé stopa po takšni poti, ker ve in ne pozablja, da je vzniklo tudi iz posledičnih sadov tistega dogajanja pred štirimi desetletji, vsaj zato, ker mu je edini zavestni mecen državna tvorba, vrasla iz samostojnega, svojim krajem prilagojenega

upoštevanja revolucionarnih nauk, edini snovno oprijemljivi mecen pa tisti dobrine ustvarjajoči razred, ki je ob grmenju *Aurore* prvič mogočno segel po državni oblasti — : — tedaj zares velja in neomajno drži prepričanje, da takšno gledališče ne le sme, temveč kar mora slaviti tudi 7. november 1957. Moralno je to sebi dolžno, ker je vsak človeški organizem dolžan sebe spoznavati in svoje vrojeno bistvo dopoljevati, nadaljevati in uresničevati.

4

Petindvajseti oktober devetnajst sto sedemnajstega pa devetindvajseti november devetnajst sto triinštiridesetega: dva datuma, sorodna in tako drugačna. Kdor se zna zamisliti v vso simbolično težo teh dveh datumov, bo moral doumeti tudi usodno vez in ločitveno dopolnilo, doumel bo zgodovinski in filozofski in politični spoj tako raznorodnih in vendar blizkih besed: ruska revolucija, jugoslovansko gledališče. Petindvajseti oktober (po naše sedmi november) je bil neopazno patetični začetek hipnega, vzburljivega dogodka; devetindvajseti november je preudarno središče, razumski in razumni predah načrtnega snovanja sredi patetičnega dogajanja (ne »dogodka«). Že v takšni označitveni razpostavi dveh datumskih simbolov je kal vsega širokega asociativnega razpleta zgodovinske in politične in moralne primerjave.

Ne gre za politično in ne za patriotično navduševanje; za spoznanje gre.

Titovski »subjektivni faktor« je grandiozno dialektično dopolnilo nič manj grandioznega spontanega izbruha speče volje v milijonskem plazu prostranih step.

V tem smislu praznuje Jugoslavija — tako se mi dozdeva — ta častitljivi sedmi november (ali zgodovinsko petindvajseti oktober); v trdno prisotni, ponosni zavesti o svojem devetindvajsetem novembru, o svojem partizanskem in vedé, hoté ustanovljenem domačem prazniku. To ni »nacionalni komunizem«. To so le ponos in bojevitost, razum in delo, spojeni v eno samo, mogočno, tudi leninskemu in oktobrskemu izročilu dvakrat (ker dialektično) zvesto veličastno sintezo.

Brez pisanih zakonov uzakonjena, že v podzavesti zasidrana »enotnost akcije« v tej jugoslovanski domovini pa — razumljivo — navdihuje s takšnim pojmovanjem tudi vsa jugoslovanska gledališča.

5

Politični pogled na to naše gledališko praznovanje Oktobra pomeni predvsem razbistritev pomena *Sovražnikov* Maksima Gorkega. Šolarsko vprašanje: kaj pomeni ta igra? kaj je pisatelj z njo hotel povedati in kaj je povedal? kakšna je usodna pomembnost živih podob v njej? kje je lepota in dopovedljivost odrske oblike te pa te igre? — to šolarsko vprašanje je vedno vredno obravnave in odgovora. Skrbna obravnava, preudarjen odgovor sta vedno koristna, čeravno se zdi vprašanje samo še tako preprosto. Modrejše je kot vsa zavozlana vprašanja navideznih učenjakov.

Preživeli smo čas revolucionarnega gledališča o hudobnih kapitalističnih Mihcih in pridnih proletarskih Janezkih. V prvi obliki zanosne agitacijske slikanice je bilo smiselno in moralno dragoceno; brž ko se je izrodilo v kalup in preživelo oblikoslovje, je že s tem zanikalo npravstveno vsebino svojega spočetja in bi bilo vsekakor postalo — ko

ne bi bilo sploh usahnilo — domena nezainteresiranih državnih uradnikov (nezainteresiranih zategadelj, ker je uradnikom vseeno, ali služijo meščanski ali socialistični državi, samo da je država, predvsem pa tudi po drugi strani zelo zainteresiranih, ker v resnici ne služijo državi, temveč hočejo sami neizgovorjeno razglašati znano geslo sončnega kralja). Zato bi leninsko revolucijo žalilo, če bi jo praznovali z umetno oživitvijo takšnega mumificiranega gledališča.

Dramatika Maksima Gorkega — razen v bežnih trenutkih pisateljske slabosti — ni takšna. In vendar izpoveduje zgovornejšo resnico o revolucionarnih nujnostih, zgovornejšo kot vsi ganljivi produkti zapoznele agitacije. (Dvakratna slava gre Gorkemu, ker je pisal tako — z resnicoljubno distanco — že ob času, ko bi bila zanosna agitacija mladega političnega hotenja še razumljiva; tu je podoben avtorju našega Hlapca Jerneja.)

Smisel te igre o dveh svetovih je čist, nazorno otipljiv in pomemben: izmed dveh svetov je eden (svet mezdnih sužnjev) zgodovinsko dragocen in zgodovinsko nraven, drugi pa (svet gospodarjev) je zgodovinsko zločest in zgodovinsko nazadnjaški — ne glede na nravstvene lastnosti posameznih pripadnikov prvega ali drugega sveta. Zahar Bardin je subjektivno lahko še tako dober, prikupen in mil — kot eksponent sveta gospodarjev pomeni zlo: zločest ni človek Zahar, nasprotno, pač pa je zločest lastnik in gospodar. Ni bistveno to, da je Mihail surova zverina, Mihailov brat Nikolaj pa izobražen schönggeist, ki se šele kot maščevalec ubitega brata razvije v priganjača: oba sta enaka zatiralca.

In prav nič ni treba, da delavci deklamirajo ritmično prozo o svojih demokratičnih pravicah; saj niso zato nosilci zgodovinske vrednote. Ne — napredni in zgodovinsko nravni so zastran razredne pripadnosti. Med žrtvami eksploatacije je dosti takšnih, kakršnih je vojak Konj: nravstveno že pohabljeni ravno zaradi posledic gospodarskega in sploh družbenega pritiska, zaradi stisk in revščine in vseh tegob. Véliko odkritje pravih umetnikov med revolucionarnimi pisatelji — Maksim Gorki, Prežihov Voranc! — je ravno tu: najbolj žgoča obtožba se razživi v takšnih podobah: veteran Konj, Prežihov berač (»Baraba«); s slikovitim opisovanjem tega pojava obtožuječ sam red (ne posameznikov!) bolj ostro, bolj učinkovito kot z upodabljanjem revolucionarnih herojev. In tudi delavci v *Sovražnikih* kar po vrsti niso nikaki heroji: preudarni taktiki vstajništva so (Ljevšin), obenem po potrebi in po pogojih časa tudi emfatični teroristi (Jakimov), ali celo okorne žrtve in mladostni navdušenci brez svoje zavesti (Rjabcov).

Zlasti v svetu gospodarjev se kaže ta dvojnost osebnega in razrednega nravstvenega merila še prav posebno jasno: Jakob Bardin po kakršnih koli absolutnih merilih ne bi mogel biti nikomur prikupen — slabič in blebetav rezoner brez dejavne volje, sočuten do sebe in čevkavo ujedljiv, lenoben pijanec. Pa vseeno je ravno kot takšen med vsemi pripadniki »sveta gospodarjev« pisatelju pa gledalcu še najbolj pri srcu, že zgolj zato, ker s svojim rodnim okoljem ni zadovoljen.

Osebna opredelitev je možna le pri deklasiranih razumniki: Sincov, Tatjana, Nadja, Nikolaj, Skrobotov, Sincov — košček pisateljevega avtoportreta. Tatjana — utrujena in naveličana, tudi malce bizarna v vseh namelih pa željah, a zato s treznim razumom nravstveno naklonjena eksploataciji, dasi se praktično seveda prepušča eksploataciji. Nadja — pot do sočustvovanja in sočutenja pa celo somišljenja z vstajniki je našla iz otroškega romantizma in sentiment-

talnosti prek glasnega moralnega patosa mladenke do skoraj že kristaliziranega nrvstvenega spoznanja. Skrobotov, Nikolaj namreč, je postal najhujši gonjač iz oboževalca »krute lepote«, iz oslavljenega in demoraliziranega oboževanja fatamorgane »amoralne duhovnosti«, same sebi zadostne omike.

Zgodovinsko-nrvstveni smisel dram Maksima Gorkega se vselej znova izkazuje le v raznorodnem soglasju časovno razgrnjenih podob. Zvesto po resnici: takšni so ljudje! Samo to je estetska doktrina teh gledaliških iger, in samo s tega izhodišča postane pri priči vse jasno tudi ob realizaciji na odru. Ne gre za popravljanje »premalo izrazitih idejnih sestavin«, če kako igro Maksima Gorkega sodobno gledališče ne uprizarja več po asketsko naturalističnih načelih Antoina in Stanislavskega — tudi tu gre kvečjemu za intenzivnejšo resničnost, bolje rečeno: za nazornejšo in zatorej bolj prepričljivo (pa pri tem nič manj resnično) resničnost. Kdor bi popravljaj in hotel političnemu nazoru Maksima Gorkega podstavljati pomožno revolucionarno berglo, bi se izkazal kot neroden jecljač.

Oblika poetovega dramatičnega izraza se pa kaže zlasti v besednih in situacijskih polifonijah. Že Čehov je odkril tisto, čemur so kasneje vzdeli ime »razpoloženje«, »nastrojenje«, »atmosfera«, »vzdušje«, »ozračje«, »štimumga«. Vendar se Čehovu premika lok teh razpoloženj skoraj vedno le enoglasno, v jasnih melodičnih linijah. Za dramaturgijo Maksima Gorkega pa so tako značilne tiste klasične »tri pike« (kolikokrat opazamo, da kakega pisatelja prav presenetljivo jasno označujejo ločila, vsaj tista, ki jih — mimo običajnih — najraje uporablja); nedogovorjeni stavki pri Gorkem ne učinkujejo več samo tako kot pri Čehovu, z nadčutnim drhtenjem v govornem predahu; ne — tu je važno zlasti orkestralno zares polifono prelivanje različnih, na videz in po predmetni vsebini medsebojno sploh ne povezanih besednih tokov. Poenostavljeno rečeno: na levi strani odra se menita dva o vremenu, na desnem kraju druga dva o mestnih čenčah; po odrski konvenciji leva dva pa desna dva ne vedo drugi za druge. Vsaki dvojici se po svoje razpleta pomenek. Gledalec pa kajpa dojema oba dialoga — in dasi predmetno nista povezana: po neizgovorjenem občutju se dopolnjujeta v čudovito orkestracijo, ki prepaja vso prostornino drame.

6

Verjamem, da skromni pisar gledališke province tudi z neobičajnim, nevajenim, mogoče celo malce bizarnim preišljevanjem o estetskoteoretičnih in etioteoretičnih, o socioloških in o zgodovinskih, pa tudi o političnih in dramaturških vzporeditvah more pa kar sme in ravno tako tudi mora prispevati svoj obolus praznovanju častitljive obletnice, ne iz dnevne konjunktore, temveč iz povsod in vedno veljavne pietete in vere. Zakaj gledališče — če je umetniško — ni samo vsekdar sorodno hotenje revolucionarskih množic (heroičnih ali težaških, vseeno), temveč je še nekaj: vselej hkrati časnikarsko enodnevno in v isti sapi modroslovno vekovito.

Herbert Grün



Lenin

Iz prve miselne iskre — bakla vsega sveta

(Prvo poglavje »Komunističnega manifesta« izpod peresa Karla Marxa in Friedricha Engelsa, 1849)

Zgodovina vse dosedanje družbe je zgodovina razrednih bojev.

Svobodni in sužnji, patricij in plebejec, baron in tlačan, cehovski mojster in pomočnik, skratka, zatiralec in zatiranec sta si bila v večnem nasprotju drug proti drugemu, bojevala sta nepretrgan, zdaj prikrit, zdaj odkrit boj, boj, ki se je vselej končal z revolucionarno preobrazbo vse družbe ali pa s skupnim propadom bojujočih se razredov.

V prejšnjih zgodovinskih epohah nahajamo skoraj povsod popolno razčlenjenost družbe v različne stanove, celo lestvico družbenih položajev. V starem Rimu imamo patricije, viteze, plebejce, sužnje; v srednjem veku fevdalne gospode, vazale, cehovske mojstre, pomočnike, tlačane in poleg tega skoraj v vsakem od teh razredov še posebno razvrstitev po stopnjah.

Moderna buržoazna družba, ki se je porodila iz propada fevdalne družbe, ni odpravila razrednih nasprotij. Postavila je le nove razrede, nove pogoje za zatiranje, nove oblike boja na mesto starih.

Naša epoha, epoha buržoazije, pa se odlikuje po tem, da je poenostavila razredna nasprotja. Vsa družba se čedalje bolj cepi v dva velika sovražna tabora, v dva velika, direktno drug nasproti drugemu stoječa razreda: buržoazijo in proletarijat.

Iz srednjeveških tlačanov se je razvil svobodno meščanstvo prvih mest; iz tega svobodnega meščanstva so se razvili prvi elementi buržoazije.

Odkritje Amerike, objadranje Afrike sta ustvarili nastajajoči buržoaziji novo področje. Vzhodnoindijski in kitajski trg, kolonizacija Amerike, menjava blaga s kolonijami, pomnožitev menjalnih sredstev in blaga na sploh so povzročile polet trgovine, plovbe in industrije, kakršnega svet še ni videl, in s tem nagel razvoj revolucionarnega elementa v razpadajoči fevdalni družbi.

Dosedanji fevdalni ali cehovski način industrijske proizvodnje ni več zadoščal potrebam, ki so naraščale z novimi trgi. Manufaktura je stopila na njegovo mesto. Cehovske mojstre je spodrinil industrijski srednji stan; delitev dela med različnimi korporacijami je zginila pred delitvijo dela v posamezni delavnici sami.

Trgi pa so neprestano naraščali, neprestano so naraščale potrebe. Tudi manufaktura ni več zadoščala. Tedaj so para in stroji zrevolucionirali industrijsko proizvodnjo. Na mesto manufakture je stopila moderna velika industrija, na mesto industrijskega srednjega stanu so stopili industrijski milijonarji, šefi celih industrijskih armad, moderni buržuji.

Velika industrija je ustvarila svetovni trg, ki ga je pripravilo odkritje Amerike. Svetovni trg je povzročil neizmeren razvoj trgovine, plovbe, prometnih sredstev na kopnem. Ta razvoj pa je s svoje strani vplival na razširjenje industrije in v isti meri, v kateri so se širile industrija, trgovina, plovba, železnice, v isti meri se je razvijala buržoazija, je množila svoje kapitale in potiskala v ozadje vse razrede, ki jih je podedovala po srednjem veku.

Vidimo torej, kako je moderna buržoazija sama proizvod dolgega razvojnega procesa, cele vrste prevratov v načinu proizvodnje in prometa.

Vsako od teh razvojnih stopenj buržoazije je spremljal ustrezni politični napredek (tega razreda). Zatirani stan pod gospodstvom fevdalne gospode, oborožena in samostojno upravljajoča se asociacija v komuni, tu neodvisna mestna republika (kakor v Italiji in Nemčiji), tam tretji, davke plačujoči stan v monarhiji (kakor v Franciji), potem v manufakturni dobi protiutež plemstvu v stanovski ali absolutni monarhiji, glavni temelj velikih monarhij na sploh — si je buržoazija po ustanovitvi velike industrije in svetovnega trga končno priborila v moderni reprezentativni državi izključno politično gospodstvo. Moderna državna oblast je le odbor, ki upravlja skupne posle vsega buržoaznega razreda.

Buržoazija je igrala v zgodovini nadvse revolucionarno vlogo.

Kjer je buržoazija prišla na oblast, je uničila vse fevdalne, patriarhalne idilične odnose. Neusmiljeno je raztrgala pestre fevdalne vezi, ki so vezale človeka na njegovega »naravnega predstojnika«, in ni pustila med človekom in človekom nobene druge vezi razen golega interesa, brezčutnega »plačila v gotovini«. Sveti drget pobožne zanesenosti, viteškega navdušenja, zapečerske otožnosti je utopila v ledeno mrzli vodi egoističnega računarstva. Osebno dostojanstvo je pretopila v menjalno vrednost in namesto neštetihih zapečatenih in pošteno priborjenih svobod je postavila eno samo brezvestno svobodo trgovine. Skratka, na mesto izkoriščanja, prikritega z religioznimi in političnimi iluzijami, je postavila odkrito, nesramno, neposredno, golo izkoriščanje.

Buržoazija je snela svetniško gloriolo vsem doslej častivrednim opravilom, na katere je človek doslej gledal s svetim strahom. Zdravnika, jurista, popa, poeta, moža znanosti je pretvorila v svoje plačane mezdne delavce.

Buržoazija je strgala z družinskega odnosa njegovo ganljivo-sentimentalno tančico in ga reducirala na gol denarni odnos.

Buržoazija je razkrila, kako je našlo bahanje s surovo silo, ki jo reakcija srednjemu veku tako zelo občuduje, ustrezno dopolnilo v najlenobnejšem poležavanju. Šele buržoazija je dokazala, kaj zmore človeška dejavnost. Ustvarila je vsa drugačna čuda, kakar so egiptovske piramide, rimski vodovodi in gotske katedrale, izvedla je vse drugačne pohode, kakor so bila preseljevanje narodov in križarske vojne.

Buržoazija ne more obstojati, ne da bi neprestano revolucionirala proizvodna orodja, torej proizvodne odnose, torej vse družbene odnose. Nasprotno pa je bilo nespremenjeno ohranjenje starega načina proizvodnje prvi pogoj za obstoj vseh poprejšnjih industrijskih razredov. Neprestano revolucioniranje proizvodnje, nepretgnani pretresi vseh družbenih odnosov, večna negotovost in večno gibanje odlikujejo buržoazno epoko pred vsemi drugimi. Vsi trdni, zarjaveli odnosi s svojim spremestvom starih častitljivih predstav in nazorov se razkroje, vsi novi odnosi zastare, še preden lahko okostene; vse stanovsko in stalno izhlapewa, vse sveto se oskrunja in ljudje so končno prisiljeni gledati s treznimi očmi na svoj življenjski položaj in svoje medsebojne odnose.

Potrebna po neprestano razsežnejših trgih za prodajo njenih proizvodov podi buržoazijo po vsej zemeljski obli. Povsod se mora vgnediti, povsod naseliti, povsod ustvarjati zveze.

Buržoazija je s svojo eksploatacijo svetovnega trga napravila proizvodnjo in potrošnjo vseh dežel kozmopolitično. Na veliko žalost

reakcionarjev je spodmaknila industriji izpod nog nacionalna tla. Prastare nacionalne industrije so bile uničene in se še dan za dnevno uničujejo. Spodrivajo jih nove industrije, katerih uvedba postaja za vse civilizirane narode življenjsko vprašanje, industrije, ki ne predelavajo več domačih surovin, temveč surovine najbolj oddaljenih pokrajin in katerih izdelke ne trošijo le doma, temveč hkrati v vseh delih sveta. Na mesto starih potreb, ki so jih zadovoljevali domači izdelki, stopajo nove potrebe, ki zahtevajo za svojo zadovoljitev proizvode najbolj oddaljenih dežel in podnebij. Na mesto starega lokalnega in nacionalnega zadovoljevanja svojih potreb s svojimi silami in zaprtosti vase stopa vsestranski promet, vsestranska odvisnost narodov drugega od drugega.

In kakor je na področju materialne, tako je tudi na področju duhovne proizvodnje. Duhovni proizvodi posameznih narodov postajajo splošna last. Nacionalna enostranost in omejenost postajata čedalje bolj nemogoči in iz mnogih nacionalnih ter lokalnih literatur nastaja svetovna literatura.

Z naglim izboljšanjem vseh proizvodnih orodij, z neskončno olajšanimi komunikacijami priteguje buržoazija v civilizacijo vse, tudi najbolj barbarske narode. Nizke cene njenega blaga so težka artilerija, s katero ruši do temeljev vse kitajske zidove, s katero prisili h kapitalizaciji najtrdovratnejšo sovražstvo barbarov do tujcev. Buržoazija priganja vse narode, da si prisvoje njen način proizvodnje, če nočejo propasti; priganja jih, da uvedejo v svojo deželo takoimenovano civilizacijo. Skratka, buržoazija si ustvarja svet po svoji podobi.

Buržoazija je podvrgla deželo gospodstvu mesta. Ustvarila je močna mesta, število mestnega prebivalstva je v primeri s kmečkim povečala v veliki meri in s tem iztrgala znaten del prebivalstva idiotizmu podeželskega življenja iz rok. Kakor je napravila deželo odvisno od mesta, tako je napravila barbarske in polbarbarske dežele odvisne od civiliziranih, kmečke narode odvisne od buržoaznih narodov, vzhod odvisen od zahoda.

Buržoazija odpravlja čedalje bolj razdrobljenost proizvodnih sredstev, lastnine in prebivalstva. Aglomerirala je prebivalstvo, centralizirala proizvodna sredstva in koncentrirala lastnino v nekaj rokah. Nujna posledica tega je bila politična centralizacija. Neodvisne, skorajdale zavezniškimi vezmi povezane pokrajine z različnimi interesi, zakoni, vladami in carinami so bile stisnjene v eno samo nacijo, eno samo vladno, en sam zakon, en sam nacionalni razredni interes, eno samo carinsko mejo.

Buržoazija je v pičlih sto letih svojega razrednega gospodstva ustvarila številnejše in ogromnejše proizvodne sile kakor vsa prejšnja pokolenja skupaj. Podjarmljenje prirodnih sil, stroji, uporaba kemije v industriji in poljedelstvu, paroplovba, železnice, električni telegraf, pritegovanje celih kontinentov v civilizacijo, omogočanje plovbe po rekah, cela ljudstva izteptana iz tal — katero izmed prejšnjih stoletij je slutilo, da se skrivajo v krilu družbenega dela take proizvodne sile.

Videli smo torej: proizvodna in prometna sredstva, ki se je na njihovi osnovi porajala buržoazija, so nastala v fevdalni družbi. Na določeni razvojni stopnji teh proizvodnih in prometnih sredstev niso odnosi, v katerih je fevdalna družba proizvajala in menjavala, fevdalna organizacija poljedelstva in manufakture, skratka, fevdalni lastninski odnosi nič več ustrezali že razvitim proizvodnim silam. Zavirali so proizvodnjo, namesto da bi jo pospeševali. Pretvorili so se v prav toliko spon. Treba jih je bilo raztrgati, bile so raztrgane.

Na njihovo mesto je stopila svobodna konkurenca z njej ustrežajočim družbenim in političnim gospodstvom buržoaznega razreda.

Pred našimi očmi poteka podobno gibanje. Buržoazni proizvodi in prometni odnosi, buržoazni lastninski odnosi, moderna buržoazna družba, ki je pričarala tako silna proizvodjalna in prometna sredstva, je podobna čarovniku, ki ne more več obvladovati podzemeljskih sil, ki jih je priklical. Ze desetletja je zgodovina industrije in trgovine le zgodovina upora modernih proizvodjalnih sil proti modernim proizvodjalnim odnosom, proti lastninskemu odnosu, ki so življenjski pogoj buržoazije in njenega gospodstva. Zadostuje, da omenimo trgovinske krize, ki s svojim periodičnim ponavljanjem čedalje bolj grozeče zastavljajo vprašanje obstoja vse buržoazne družbe. Ob trgovinskih krizah se redno uničuje velik del ne le izdelanih proizvodov, temveč tudi že ustvarjenih proizvodnih sil. Ob krizah izbruhne družbena epidemija, ki bi se vsem prejšnjim epoham zdela nesmisel — epidemija hiperprodukcije. Družba zdrkne nenadno nazaj v stanje trenutnega barbarstva; zdi se, kakor da sta ji lakota in splošna uničevalna vojna spodrezali vsa življenjska sredstva; zdi se, kakor da sta industrija in trgovina uničeni, in zakaj? Zato, ker ima družba preveč civilizacije, preveč življenjskih sredstev, preveč industrije, preveč trgovine. Proizvajalne sile, ki so ji na razpolago, ne pospešujejo več razvoja buržoaznih lastninskih odnosov; nasprotno, postale so premočne za te odnose, ti odnosi zavirajo njihov razvoj; in kakor hitro premagajo proizvodjalne sile to oviro, spravijo v nered vso buržoazno družbo, ogrožajo obstoj buržoazne lastnine. Buržoazni odnosi so postali pretesni, da bi lahko obsegli bogastvo, ki so ga ustvarili. — S čim premaguje buržoazija krizo? Po tej strani s prisilnim uničevanjem ogromne množine proizvodjalnih sil; po drugi strani s osvajanjem novih in s temeljitejšim izkoriščanjem starih trgov. S čim torej? S tem, da pripravlja še bolj vsestranske in silnejše krize ter zmanjšuje sredstva za preprečenje kriz.

Orožje, s katerim je buržoazija zrušila fevdalizem, se zdaj obrača proti njej sami.

Buržoazija pa je skovala ne le orožje, ki ji prinaša smrt, rodila je tudi ljudi, ki bodo to orožje uporabljali — moderne delavce, proletarce.

V isti meri, kakor se razvija buržoazija, t. j. kapital, v isti meri se razvija proletarijat, razred modernih delavcev, ki živijo le tako dolgo, dokler dobivajo delo, in ki dobivajo delo le tako dolgo, dokler množi njihovo delo kapital. Ti delavci, ki se morajo prodajati po kosu, so blago kakor vsak drug trgovski promet in torej prav tako podvrženi vsem slučajnostim konkurence, vsem kolebanjem trga.

Delo proletarcev je s čedalje širšo uporabo strojev in z delitvijo dela izgubilo vsak samostojni značaj in s tem vso mikavnost za delavca. Delavec postaja gol dodatek stroju, od katerega se zahteva le najenostavnejši, najenoličnejši prijem, ki se ga je najlažje naučiti. Stroški, ki jih povzroča delavec, se omejujejo zato skoraj le na življenjske potrebe, ki jih delavec potrebuje za svoje prehranjevanje in razmnoževanje svoje rase. Cena blaga, torej tudi dela, pa je enaka njegovim proizvodjalnim stroškom. V isti meri, v kateri se veča zoprnost dela, se torej manjša mezda. Še več, v isti meri, v kateri se množe stroji in delitev dela, v isti meri se veča tudi množina dela — bodisi s povečanjem števila delovnih ur, bodisi s povečanjem dela, ki se zahteva v določenem času, s pospešenim tekom strojev itd.

Moderna industrija je spremenila delavnico patriarhalnega mojstra v veliko tovarno industrijskega kapitalista. V tovarni nakopičene delavske množice so po vojaško organizirane. Kot prostaki industrijske armade so podvrženi nadzorstvu popolne hierarhije podčastnikov in častnikov. Te množice niso le hlapci buržoaznega razreda, buržoazne države, — vsak dan in vsako uro jih zaslužujejo stroji, paznik, predvsem pa posamezni fabrikant — buržuj sam. Ta despotija je tem bolj malenkostna, mrzka in ogorčujoča, čim bolj odkrito razglša pridobivanje za svoj cilj.

Čim manjšo spretnost in porabo moči zahteva ročno delo, to se pravi, čim bolj se razvija moderna industrija, tembolj se z delom žena in otrok spodriva delo moških. Spolne in starostne razlike nimajo za delavski razred nobene družbene veljave več. Obstoje le še delovna orodja, ki povzročajo ustrezno spolu in starosti različne stroške.

Ko neha tovarnar v toliko izkoriščati delavca, da mu izplača mezdo v gotovini, planejo po njem drugi deli buržoazije, hišni lastnik, kramar, zastavljalec itd.

Dosedanji mladi srednji stanovi, mali industrijci, trgovci in rentniki, rokodelci in kmetje, vsi ti razredi zdrknejo v vrste proletariata, delno zato, ker njihov kapital ne zadošča za pogon velike industrije in podleže v konkurenci z večjimi kapitalisti, delno zato, ker izgubi njihova spretnost zaradi novih proizvodnih načinov svojo vrednost. Tako se rekrutira proletariat iz vseh razredov prebivalstva.

Proletariat je prehodil različne razvojne stopnje. Njegov boj proti buržoaziji se začelja z njegovim obstojem.

Sprva se borijo posamezni delavci, potem delavci ene tovarne, nato delavci ene delovne panoge v enem samem kraju proti posameznemu buržuju, ki jih neposredno izkorišča. Svojih napadov ne usmerjajo le proti buržoaznim proizvodnim odnosom, usmerjajo jih proti proizvodnim orodjem samim; uničujejo tuje konkurenčno blago, razbijajo stroje, zažigajo tovarne, skušajo si znova priboriti izgubljeni položaj srednjeveškega delavca.

Na tej stopnji so delavci po vsej deželi raztresena in zaradi konkurence razkropljena množica. Množična povezanost delavcev še ni posledica njihove lastne združitve, temveč je posledica združitve buržoazije, ki mora — da bi dosegla svoje politične cilje — spraviti v gibanje ves proletariat in to za sedaj še lahko napravi. Na tej stopnji se torej proletarci ne bore proti ostankom absolutne monarhije, zemljiškim lastnikom, neindustrijskim buržujem, mali buržoaziji. Vse zgodovinsko gibanje se tako združuje v rokah buržoazije; vsaka na ta način priborjena zmaga je zmaga buržoazije.

Z razvojem industrije pa se proletariat ne pomnožuje samo; kopiči se v večje množice, njegova moč raste in čedalje bolj jo je čutiti. Interesi, življenjski položaji v vrstah proletariata se čedalje bolj izravnavaajo, ker stroji čedalje bolj zabrisujejo razlike v delu in potiskajo mezdo skoraj povsod na enako nizek nivo. Zaradi rastoče konkurenčne borbe med buržuji in iz tega izvirajočih trgovskih kriz postaja delavčeva mezda čedalje bolj nestalna; zaradi čedalje hitreje razvijajočega se neprestanega izboljšavanja strojev postaja ves življenjski položaj delavcev čedalje bolj negotov; spopadi med posameznim delavcem in posameznim buržujem dobivajo čedalje bolj značaj spopadov med dvema razredoma. Delavci pričinjajo tako, da ustvarjajo koalicije proti buržujem; združujejo se, da bi ohranili svojo mezdo. Ustanavljajo celo trajne asocia-

cije, da bi se založili s proviantom za morebitne upore. Mestoma preide boj v vstajo.

Od časa do časa delavci zmagajo, toda le začasno. Pravi rezultat njihovega boja ni neposredni uspeh, temveč združevanje delavcev, ki se čedalje bolj širi. To združevanje pospešujejo naraščajoča komunikacijska sredstva, ki jih ustvarja velika industrija in ki povezuje delavce različnih krajev med seboj. Potrebna pa je samo zveza, da se številni lokalni boji povsod enakega značaja centralizirajo v narodni, v razredni boj. Vsak razredni boj pa je političen boj. In združitev, za katero so rabili srednjeveški meščani s svojimi vicinalnimi potmi stoletja, ustvarjajo moderni proletarci z železnicami v nekaj letih.

To organizacijo proletarcev v razred in s tem v politično stranko razbija vsak hip spet konkurenca med delavci samimi. Toda ta organizacija nastaja vedno znova, močnejša, trdnejša, mogočnejša. Ta organizacija izsili priznanje posameznih delavskih interesov v obliki zakonov s tem, da izkorišča razkol med buržoazijo samo. Tako je bilo z zakonom o deseturnem delavniku v Angliji.

Spopadi stare družbe na sploh pospešujejo v mnogočem razvojni proces proletariata. Buržoazija je v neprestanem boju: sprva proti aristokraciji, pozneje proti tistim delom buržoazije same, katerih interesi prihajajo v protislovje z napredkom industrije; vselej proti buržoaziji vseh tujih dežel. V vseh teh bojih je buržoazija prisiljena, da apelira na proletariata, da se poslužuje njegove pomoči in da ga tako priteguje v politično življenje. Buržoazija torej sama dovaja proletariatu elemente svoje lastne izobrazbe, t. j. orožje proti sami sebi.

Dalje, peha, kakor smo videli, razvoj industrije cele sloje vladajočega razreda v vrste proletariata, ali pa vsaj ogroža njihove življenjske pogoje. Tudi te skupine dovajajo proletariatu veliko množino elementov izobrazbe.

V časih končno, ko se razredni boj približuje odločitvi, dobi proces razkranjanja v vrstah vladajočega razreda, v vsej stari družbi, tako buren, tako rezek značaj, da se majhen del vladajočega razreda odreče svojem razredu in se pridruži revolucionarnemu razredu, razredu, ki nosi v svojih rokah bodočnost. Kakor je torej poprej del plemstva prešel k buržoaziji, tako prehaja sedaj del buržoazije k proletariatu in predvsem del buržoaznih ideologov, ki so se dokopali do teoretičnega razumevanja vsega zgodovinskega gibanja.

Od vseh razredov, ki stoje danes buržoaziji nasproti, je edino proletariata resnično revolucionaren razred. Ostali razredi propadajo v veliko industrijo, proletariata je njen lastni proizvod.

Srednji stanovi, mali industrialec, mali trgovec, rokodelc, kmet — vsi se bore proti buržoaziji, da bi zavarovali svoj obstoj kot srednji stan pred propadom. Srednji stanovi torej niso revolucionarni, temveč konservativni. Še več, reakcionarji so, kolo zgodovine skušajo zavrteti nazaj. Če pa so revolucionarni, tedaj le zato, ker jih čaka prehod v vrste proletariata, tedaj ne branijo svojih sedanjih, temveč svoje bodoče interese, tedaj zapuščajo svoje lastno stališče, da bi se postavili na stališče proletariata.

Lumpenproletariata, to pasivno gnilobo najnižjih plasti stare družbe, zadeva proletarska revolucija mestoma v gibanju, toda po vsem svojem življenjskem položaju je prej pripravljen, da se proda za reakcionarne mahinacije.

Življenjski pogoji stare družbe so že uničeni v življenjskih pogojih proletariata. Proletarec nima lastnine, njegov odnos do žene in otrok nima nič več skupnega z buržoaznim družinskim odnosom; moderno industrijsko delo, moderno podjarmljenje kapitalu, ki je isto v Angliji kakor v Franciji, v Ameriki kakor v Nemčiji, mu je odvzelo ves narodni značaj. Zakoni, morala, religija — vse to so zanj le buržoazni predsodki, ki se za njimi skriva prav toliko buržoaznih interesov.

Vsi poprejšnji razredi, ki so si osvojili gospostvo, so si skušali zagotoviti svoj že priborjeni življenjski položaj s tem, da so podvrgli vso družbo pogojem svojega pridobivanja. Proletarci si lahko osvoje družbene proizvodjalne sile, če odpravijo svoj lastni dosedanji način prisvajanja in s tem ves dosedanji način prisvajanja. Proletarci nimajo nič svojega, kar naj bi si zagotovili, uničiti morajo vse dosedanje privatne zagotovitve in privatna zavarovanja.

Vsa dosedanja gibanja so bila gibanja manjšin ali v interesu manjšin. Proletarsko gibanje je samostojno gibanje ogromne večine v interesu ogromne večine. Proletariat, najnižja plast sedanje družbe, se ne more dvigniti, se ne more zravnati, ne da bi pognal v zrak vso vrhnjo stavbo plasti, ki tvorijo oficialno družbo.

Ceprav ne po vsebini, pa je po obliki boj proletariata proti buržoaziji najpoprej nacionalen boj. Proletariat sleherne dežele mora seveda opraviti najprej s svojo lastno buržoazijo.

S tem, da smo orisali najsplošnejše razvojne faze proletariata, smo spremljali bolj ali manj prikrito državljansko vojno v krilu sedanje družbe do točke, ko preide ta vojna v odkrito revolucijo in si proletariat z nasilnim strmoglavljenjem buržoazije ustanovi svoje gospostvo.

Vsa dosedanja družba je temeljila — kakor smo videli — na nasprotju med zatirajočimi in zatiranimi razredi. Da bi pa bilo mogoče neki razred zatirati, mu je treba zagotoviti pogoje, v katerih si mora privoščiti vsaj hlapčevski obstoj. Tlačan se je v tlačanstvu dokopal do članstva v komuni, prav tako kot malomeščan pod jarmom fevdalističnega absolutizma do buržuja. Nasprotno pa se moderni delavec pogreza čedalje bolj pod življenjske pogoje svojega lastnega razreda, namesto da bi se z napredkom industrije dvigal. Delavec postane pavper in pavperizem se razvija še hitreje kakor prebivalstvo in bogastvo. S tem se jasno očituje, da buržoazija ni sposobna, da bi še dalje ostala vladajoči razred družbe in vsiljevala družbi življenjske pogoje svojega razreda kot regulirajoči razred. Buržoazija ni sposobna vladati, ker ni sposobna zagotoviti svojemu sužnju obstoja niti v mejah njegovega suženjstva, ker je primorana dopustiti, da zdrkne v tak položaj, ko ga mora buržoazija preživljati, namesto, da bi jo od preživljal. Družba ne more več živeti pod njo, t. j. njeno življenje ni več mogoče spraviti v sklad z družbo.

Bistveni pogoj za obstoj in gospostvo buržoaznega razreda je kopičenje bogastva v rokah privatnikov, formiranje in pomnoženje kapitala; pogoj kapitala je mezdno delo. Mezdno delo temelji izključno na medsebojni konkurenciji delavcev. Napredek industrije, katerega nosilec je buržoazija, ne da bi to hotela, in ne da bi se mu upirala, postavlja na mesto izolacije delavcev zaradi konkurence njihovo revolucionarno združitev z asociacijo. Z razvojem velike industrije se torej spodmika buržoaziji izpód nog osnova sama, na kateri proizvaja in si prisvaja proizvode. Buržoazija proizvaja predvsem svojega lastnega grobarja. Njen propad in zmaga proletariata sta enako neogibna.

Nekaj oktobrskih dokumentov

(Posneto po Johnu Reedu)

*In tisto noč se po sredi razpočil je stari svet,
in iz jedra krvavega nov mu je skočil planet,
ves mlad.*

(Oton Župančič)

1. DEKLARACIJA LJUDSTVU IN VLADAM VSEH VOJSKUJOČIH SE NARODOV

Delavska in kmečka vlada, ki jo je postavila revolucija 6.—7. novembra (24.—25. oktobra) in ki se opira na sovjete delavskih, vojaških in kmečkih odposlancev, predlaga vsem vojskujočim se narodom in njihovim vladam, naj se takoj začno pogajanja o pravičnem demokratičnem miru.

Za pravičen ali demokratičen mir, po katerem hrepeni pretežna večina v vojni izčrpanih, izmučenih in izmozganih delavcev in delovnih razredov vseh vojskujočih se dežel — mir, ki so ga najodločneje in najvztrajneje zahtevali ruski delavci in kmetje po strmoglavljenju carske monarhije, — za tak mir smatra vlada takojšen mir brez aneksij (t. j. brez prisvojitve tujih ozemelj, brez nasilne priključitve tujih narodnosti) in brez kontribucij.

Vlada Rusije predlaga, naj vsi vojskujoči se narodi nemudoma sklenejo tak mir, in izjavlja, da je pripravljena brez najmanjšega odlašanja storiti takoj vse odločilne korake, preden dokončno določijo vse pogoje takega miru pooblaščene skupščine ljudskih predstavnikov vseh dežel in vseh narodov.

V skladu s pravnim čutom demokracije nasploh, delovnih razredov pa še posebej, razume vlada pod aneksijo ali prisvojitvijo tujih ozemelj vsako priključitev majhne ali šibke narodnosti k veliki ali mogočni državi, če ni ta narodnost izrecno, jasno in prostovoljno izrazila svojega privoljenja in želje, ne glede na to, kdaj se je izvršila ta nasilna priključitev in tudi ne glede na to, koliko je razvit ali zaostal narod, ki ga je neka država nasilno priključila ali nasilno zadrževala v svojih mejah. Končno, ne glede na to, ali živi ta narod v Evropi ali v daljnih preoceanskih deželah.

Aneksija, t. j. osvajanje in nasilje je, če kaka država nasilno zadržuje v svojih mejah kateri koli narod, če mu navzlic želji, ki jo je izrazil, — ne glede na to, ali je to željo izrazil v tisku, na ljudskih zborovanjih, s sklepi strank ali z upori in vstajami proti narodnemu zatiranju — ne daje pravice, da bi s svobodnim glasovanjem, ob umiku prav vseh čet gospodujočega ali sploh močnejšega naroda, brez najmanjšega pritiska odločil o oblikah svojega državnega obstoja.

Nadaljevati to vojno zaradi vprašanja, kako naj si mogočni in bogati narodi razdele med seboj šibke narodnosti, ki so si jih nasilno priključili, ima vlada za najhujši zločin proti človeštvu in svečano izjavlja, da je pripravljena takoj podpisati mirovne pogoje, ki bi končali to vojno po navedenih, za vse narodnosti brez izjeme enako pravičnih pogojih.

Hkrati izjavlja vlada, da zgoraj navedenih mirovnih pogojev nikakor nima za ultimativne, to se pravi, da je pripravljena razpravljati

tudi o vsakršnih drugih mirovnih pogojih in želi samo to, da jih katera koli vojskujoča se dežela predloži kar najhitreje, da so predloženi pogoji kar najjasnejši in da je pri tem brezpogojno izključena vsakršna dvoumnost ali vsakršna tajnost.

Vlada odpravlja tajno diplomacijo in izjavlja, da ima trden namen voditi vsa pogajanja popolnoma odkrito pred vsem ljudstvom; zato bo takoj začela objavljati prav vse tajne pogodbe, ki jih je potrdila ali sklenila vlada zemljiških gospodov in kapitalistov od februarja do 7. novembra (25. oktobra) 1917. Vlada razglša, da je vsebina teh tajnih pogodb — kolikor imajo namen, kakor se je to dogajalo v večini primerov, priskrbeti ugodnosti in privilegije ruskim zemljiškim gospodom in kapitalistom ter ohraniti ali povečati aneksije Velikorusov — z brezpogojno in takojšnjo pravnomočnostjo v celoti razveljavljena.



Lenin govori na II. vseruskem kongresu sovjetov delavskih in vojaških odposlancev — zvečer 7. novembra (po starem: 25. oktobra) 1917, v Smoljnem, štabu revolucije.

Ko predlaga vladam in narodom vseh dežel, naj se takoj začno odkrito pogajanja o sklenitvi miru, vlada izjavlja, da je pripravljena pogajati se tako pismeno ali brzojavno kakor tudi z razgovori med predstavniki raznih dežel ali na konferenci takih predstavnikov raznih dežel ali na konferenci takih predstavnikov. Da bi olajšala taka pogajanja, imenuje vlada svojega pooblaščenega predstavnika v nevtralnih deželah.

Vlada predlaga vsem vladam in narodom vojskujočih se dežel, naj takoj sklenejo premirje, in pri tem želi, da bi to premirje sklenili najmanj za dobo treh mesecev, t. j. za rok, v katerem je popolnoma mogoče dokončati mirovna pogajanja ob udeležbi predstavnikov prav vseh narodnosti in narodov, ki so bili potegnjeni v vojno ali prisiljeni sodelovati v njej, kakor tudi sklicati pooblaščenega skupščine narodnih predstavnikov vseh dežel, da dokončno potrde mirovne pogoje.

Ko pošilja ta mirovni predlog vladam in narodom vseh vojskujočih se dežel, se začasna delavska in kmečka vlada Rusije obrača še posebej na zavedne delavce treh najnaprednejših narodov človeštva in največjih držav, ki so udeležene v sedanji vojni: Anglije, Francije in Nemčije. Delavci teh dežel so storili največje usluge stvari napredka in socializma tako z velikimi vzori čartističnega gibanja v Angliji kakor z vrsto revolucij svetovno zgodovinskega pomena, ki jih je izvršil francoski proletariat, in končno, z junaško borbo proti izjemnemu zakonu v Nemčiji in s svojim za delavce vsega sveta vzornim dolgotrajnim, trdovratnim discipliniranim delom za ustvaritev množičnih proletarskih organizacij v Nemčiji. Vsi ti zgledi proletarskega heroizma in zgodovinske ustvarjalnosti so nam poročstvo, da bodo delavci teh dežel razumeli, kake naloge imajo zdaj, da rešijo človeštvo vojnih strahot in njenih posledic, kajti ti delavci nam bodo s svojo vsestransko, odločno in najenergičnejšo dejavnostjo pomagali, da bomo uspešno izvedli stvar miru do kraja, hkrati s tem pa tudi stvar osvobojenja delovnih in izkoriščanih ljudskih množic izpod vsakršne sužnosti in vsakršnega izkoriščanja.

2. UVOD K DEKLARACIJI PRAVIC NARODOV V RUSIJI

Oktobrska revolucija delavcev in kmetov se je začela v splošnem znamenju osvoboditve.

Kmetje se osvobajajo oblasti zemljiške gospode, kajti v deželi ni več veleposestniške lastnine — ta je odpravljena. Vojaki in mornarji se osvobajajo oblasti avtokratičnih generalov, kajti generale bodo odslej volili in jih lahko odstavili. Delavci se osvobajajo šikan in samovoljnosti kapitalistov, kajti odslej bo uvedena kontrola delavcev nad podjetji in tovarnami. Vse živo in življenje sposobno se osvobaja osvojenih okovov.

Preostanejo samo še narodi Rusije, ki so trpeli in trpijo pod zatiranjem in samovoljo in ki jih je treba osvoboditi takoj ter njihovo osvoboditev izvesti odločno in dokončno.

V dobi carizma so narode Rusije sistematično ščuvali drugega proti drugemu. Posledice take politike so znane: klanje in pogromi z ene, suženjstvo z druge strani.

Ta sramotna politika se ne bo in ne sme povrniti nikoli več. Odslej naprej jo mora zamenjati politika prostovoljne in iskrene zveze med narodi Rusije.

V obdobju imperializma, po marčni revoluciji, ko je oblast prešla v roke kadetske buržoazije, se je neprikrita politika hujskanja umaknila politiki strahopetnega nezaupanja do narodov Rusije, politiki šikan, ki so jo na jeziku prikrivali z izjavami o »svobodi« in »enakosti« narodov. Posledice te politike so znane: povečano sovraštvo med narodi in omajano medsebojno zaupanje.

Tej nepošteni politiki laži in nezaupanja, šikan in izzivanja je treba napraviti konec. Odslej jo mora nadomestiti odkrita in poštena politika, ki vodi k popolnemu medsebojnemu zaupanju med narodi Rusije. Samo s takim zaupanjem je mogoče ustvariti pošteno in trajno zvezo med narodi Rusije. Samo taka zveza bo delavce in kmete narodov Rusije lahko združila v eno samo revolucionarno silo, ki bo lahko odbila vse napade imperalistične buržoazije, ki teži za aneksijami.

3. O ENAKOSTI PO ČINU VSEH VOJAŠKIH OSEB

Da uresničimo voljo revolucionarnega ljudstva v pogledu hitre in odločne odprave vseh ostankov prejšnje neenakosti v armadi, odreja Svet ljudskih komisarjev naslednje:

1. Vsi čini in stopnje v armadi, od čina kaplarja do čina generala, se odpravljajo. Armado ruske republike tvorijo sedanji svobodni in enaki državljani, ki nosijo časten naslov vojakov revolucionarne armade.

2. Vsi privilegiji, zvezani s prejšnjimi čini in stopnjami, kakor tudi zunanji znaki razlikovanja se odpravljajo.

3. Vse naslavljanje z naslovi se odpravlja.

4. Vsi okrasi, redi in ostala odlikovanja se odpravljajo.

5. Z odpravo oficirskih činov se odpravljajo vse posebne organizacije oficirjev.

Opomba. — Kurirje obdrže samo glavni štabi, pisarne, komiteji in druge armadne organizacije.

Predsednik Sveta ljudskih komisarjev

Vl. Uljanov (Lenin).

Ljudski komisar za vojsko in mornarico

N. Krilenko.

Ljudski komisar za vojaške zadeve

N. Podvojski.

Tajnik sveta

N. Gorbunov.

4. ODLOK O ODPRAVI RAZREDOV IN NASLOVOV

1. Vsi razredi in razredne delitve, vsi razredni privilegiji in razločki, vse razredne organizacije in ustanove in vsa civilna dostojanstva se odpravljajo.

2. Vsi družbeni razredi (plemiči, trgovci, mala buržoazija itd.) in naslovi (princ, grof in drugi) ter vsa imenovanja po civilnem dostojanstvu (tajni državni svetnik in druga) se odpravljajo in uvede se splošni naziv državljanov ruske republike.

3. Premoženje in ustanove plemstva prevzamejo ustrezna avtonomna zemstva.

4. Premožjenja trgovskih in buržoaznih organizacij neposredno preide v roke krajevne samouprave.

5. Vse razredne ustanove vseh vrst, z vsem premoženjem, pravilniki in arhivi vred, prevzamejo v upravo občine in zemstva.

6. Vsi členi obstoječih zakonov, ki se tičejo teh zadev, se s tem razveljavijo.

7. Ta odlok bo dobil veljavo z dnem, ko bo objavljen, in ko ga bodo uporabili sovjeti delavskih, vojaških in kmečkih odposlancev.

Pričujoči odlok je potrdil CIK na seji 23. novembra 1917 in so ga podpisali:

Predsednik CIK

Sverdlov.

Predsednik sveta ljudskih komisarjev

Vl. Uljanov (Lenin).

Izvršni komite Sveta ljudskih komisarjev

V. Bonč-Brujevič.

Sekretar sveta

N. Gorbunov.

nalaga novih davkov, pač pa smatra za eno izmed svojih glavnih dolžnosti, da strogo preračuna in nadzira pobiranje davkov, ki jih je naložil prejšnji režim...

Tovariši delavci! Pomnite, da sedaj vi sami upravljate državo. Nihče vam ne bo pomagal, če se sami ne združite in ne prevzamete v svoje roke državnih zadev. Vaši sovjeti so odslej organi državne oblasti... Utrjujte jih, uvajajte najstrožji revolucionarni red, neusmiljeno zatirajte poskuse anarhije, ki bi jih delali pijanci, lopovi, protirevolucionarni junkerji in kornilovci.

Uvajajte najstrožjo kontrolo nad proizvodnjo in evidenco proizvodov. Aretirajte in izročite revolucionarnemu ljudskemu sodišču vsakogar, kdor škoduje ljudski stvari s tem, da sabotira v proizvodnji, da prikriva žitne zaloge in zaloge drugih pridelkov, da zadržuje tovore z žitom, da vnaša zmedo v železniški, poštni in telegrafski promet ali da na splošno nasprotuje veliki stvari sklenitve miru in izročitve zemlje kmetom...

Tovariši — delavci, vojaki, kmetje — vsi delovni ljudje!

Prevzemite nemudoma vso lokalno oblast v svoje roke... Postopno, s privoljenjem večine kmetov bomo trdno in nezadržno šli naproti zmagi socializma, ki bo utrdila prednje straže delovnega razreda v najbolj civiliziranih deželah in dala narodom trajen mir ter jih rešila vsakršne sužnosti in vsakršnega izkoriščanja.

6. PROGLAS PETROGRAJSKIM DELAVCEM

Tovariši! Revolucija zmaguje — revolucija je zmagala. Vsa oblast je prešla na naš Sovjet. Prvi tedni so najbolj težavni. Strmoglavljeno reakcijo je treba dokončno zdrobiti, našim prizadevanjem je treba zagotoviti popolno zmago. Delavski razred bi moral — mora — v teh dneh pokazati največjo trdnost in vztrajnost, da bo olajšal izvršitev vseh namenov nove ljudske vlade sovjetov. V bližnjih dneh bodo izdani odloki o delavskem vprašanju in med prvimi bo odlok o delavski kontroli nad proizvodnjo in o ureditvi industrije.

Stavke in demonstracije delavskih množic v Petrogradu bi sedaj samo škodovale.

Pozivamo vas, da takoj prenehate z vsemi ekonomskimi in političnimi stavkami, da greste spet na delo in da ga opravljate v popolnem redu. Delo v tovarnah in v vsej industriji je potrebno novi sovjetski vladi, ker bi nam vsaka prekinitve dela povzročila samo nove težave, a teh imamo že tako dovolj. Vsi pojdite na svoja mesta!

Najbolje boste podpirali novo sovjetsko vlado v teh dneh, če boste opravljali svoje delo.

Naj živi železna trdnost proletariata! Živela revolucija!

*Petrograški sovjet delavskih
in vojaških odposlancev.*

Petrograški svet sindikatov.

Petrograški svet tovarniških komitejev.

Maksim Gorki: Pesem o hudourniku

Nad gladino morsko veter
zgrinja temne, črne oblake.
Med oblaki in gladino
leta drzni Hudournik,
blisku črnemu podoben.
Zdaj perot pomoči v vodo,
zdaj ko strela švigne k nebu
in kriči — in radost čutiš
v drznem kriku drzne ptice.
V kriku tem je sla po burji!
Sila srda, žar strasti in
vero v zmago slišijo oblaki
v drznem kriku drzne ptice.
Utve se boje nevihte,
plaho begajo nad morjem;
rade bi na dno pod morje
skrile strah svoj pred nevihto.
In ponirki se bojijo —
njim, ponirkom, je neznana
slast življenjske trde borbe;
plahi se boje grmenja.
Bedasti pingvin plašljivo
skriva tolsti trup med skale.
Le ponosni Hudournik
drzno in svobodno leta
nad razpenjeno gladino!
Vse bolj črni se vse niže
spuščajo oblaki k morju,
s hrumom ženejo valovi
kvišku strelam se naproti.
Grom bobni. Ječe valovi
v peni srda, v boju z vetrom.
Veter zgrabi s trdo silo

šop valov in ves togoten
trešči v breg jih ob pečine;
biserni slapovi v hipu
razbijó se v prah in roso.
Hudournik leta s krikom,
blisku črnemu podoben,
skoz oblake črne šviga,
s krilom se valov dotika.
Kakor demon leta v zraku,
črni demon hude ure,
in krohoče se in joče.
To oblakom se krohoče
in od radosti se joče!
Tenkoslušni demon v gromu
sliši trudno onemoglost,
svest si je, da vsi oblaki
ne zakrijejo nam sonca.
Veter tuli... Grom udarja...
V sinjih plamenih žarijo
jate oblakov nad gladino.
Morje strele vse prestreza
ter ugaša jih v valovih.
Kot ognjene kače v morje
švigajo odsevi bliskov
in izginjajo z gladine.
— Hej nevihta! Kmalu, kmalu
zadivjalo bo neurje!
To pogumni Hudournik
drzno in ponosno leta
nad rjovečim, divjim morjem;
to kriči ta prerok zmage:
— Naj le zagrmi neurje!

Prev. Mile Klopčič

Maksim Gorki: Človek

Moje orožje je misel, trdna vera v svobodo Misli, v njeno nesmrtnost in večno rast njenega stvariteljstva, to je neizčrpen izvor moje sile!

Misel mi je večni in edini svetilnik v mraku življenja, ogenj v temi njegovih zablod; vidim, da gori vedno svetleje, da zmerom globlje sveti v brezno tajn; in zato grem za žarki nesmrtnosti Misli, za njo, zmerom više, zmerom dalje!

Misel ne pozna nepremagljivih utrd, zanjo ni neomajnih svetinj niti na zemlji niti v nebesih! Ona ustvarja vse in to ji daje sveto, nesporno pravico razrušiti vse, kar ovira svobodo njenega razmaha.

Mirno priznam, da so predsodki ostanki starih resnic, da so oblaki zablod, ki danes lebde nad življenjem, ustvarjeni iz pepela starih resnic, spaljenih v plamenu prav tiste Misli, ki jih je bila nekoč ustvarila.

In priznam, da ne zmagajo tisti, ki poberejo sadove boja, marveč tisti, ki ostanejo na bojišču...

Smisel življenja vidim v ustvarjanju, ustvarjanje pa je neskončno!

Grem, da zgorim kolikor mōči svetleje in da kolikor mōči globlje posvetim v temō življenja. Pogin je moja nagrada.

Nočem drugih nagrad, zakaj vidim: oblast je sramotna in dolgočasna, bogastvo je težko in neumno, slava pa je predsodek, zrasel iz ljudi, ki se sami niso znali ceniti, marveč so se po svoji suženjski navadi poniževali.

Dvomi! Vi ste le iskre Misli, prav nič več. Kadar sama sebe izkuša, vas rodi iz preostanka mōči in vas hrani s svojo lastno silo.

Prišel bo dan in v mojih prsah se bosta zlila v en sam velik plamen svet mojega čustva in moja nesmrtna Misel. S tem plenom bom izžgal iz duše vse temno, zlobno in hudo, da bom postal enak tistim bogom, ki jih je Misel ustvarjala in jih še ustvarja!

Vse je v človeku — vse je za človeka!

In glej, znova je veličasten in svoboden dvignil glavo, počasi, toda s trdnimi koraki stopa po prahu starih predsodkov, sam v sivi megli zablod, za njim se v težkem oblaku prahu vali vse preteklo, pred njim pa stoji množica ugank, ki brezstrastno čakajo nanj.

Neštevilne so, kakor so neštevilne zvezde v nebesni dalji, in pot Človekova nima konca!

Tako stopa Človek-puntar naprej! Zmerom naprej in zmeraj više!

Dva odlomka iz „Spominov“ K. S. Stanislavskega

1. Maksim Gorki

Nemiri in porajajoča se revolucija so prinesli na gledališki odvrsto iger, ki je iz njih odsevalo socialnopolitično razpoloženje, nezadovoljstvo, protest, sanjarjenje o junaku, ki pogumno govori resnico.

Cenzura in policijska uprava sta napeli ušesa, rdeči svinčnik je plesal po cenzurnih izvodih in črtal najrahlješe namige, ki bi utegnili povzročiti kaŕtve javnega reda. Bali so se, da bi gledališče ne postalo arena za propagando. In res, opaziti je bilo poskuse v tej smeri.

Tendenca in umetnost sta nezdružljivi, ena izključuje drugo. Kakor hitro se umetnosti približaš s tendenčnimi, utilitarnimi ali kakimi drugimi neumetniškimi nameni — uvene kakor roža v Sieblovi roki. V umetnosti se mora tuja tendenca spremeniti v lastno idejo, se preobraziti v čustvo, postati iskreno teženje, druga narava samega igralca — šele potem preide v življenje igralčevega duha, vloge in cele igre in ni več tendenca, temveč lastni človeški credo. Gledalec pa naj si potem sam napravlja sklepe in si sam ustvarja tendenco iz tega, kar je sprejel v gledališču. Naravni sklepi se napravijo sami po sebi v gledalčevi duši in glavi iz ustvarjalnih postavk, ki jih je ustvaril igralec.

To je nujno pogoj, ob katerem si je edino mogoče misliti na odru uprizorjanje iger socialnopolitičnega značaja. Ali smo mi imeli te ustvarjalne pogoje?

Poglavitni pobudnik in ustvarjalec socialnopolitične smeri v našem gledališču je bil A. M. Gorki. Vedeli smo, da piše dve igri; eno tisto, katere vsebino mi je povedal na Krimu — njen naslov še zmeraj ni bil določen — drugo pa z naslovom *Malomeščani*. Zanimala nas je prva igra, ker je v nji prikazoval življenje svojih tako ljubih mi nekdanjih ljudi, kar mu je tudi ustvarilo slavo. Življenje bosjakov ni bilo še nikoli prikazano na ruskem odru, v času, ki ga opisujem, pa so ti, kakor vse, kar je prihajalo iz nižin, vendar pritegovali pažnjo družbe. Tudi mi smo tedaj iskali med njimi talentov. Nekaj časa smo odbirali in sprejemali mladino v gledališko šolo skoraj izključno iz ljudstva. Tudi Gorki, ki je prišel k nam iz nižine, je bil gledališču potreben.

Nadlegovali smo Alekseja Maksimoviča s prošnjo, naj prej ko prej dokonča igro, da bi z njo lahko odprli novo gledališče, ki nam ga je zidal Morozov. A Gorki nam je tožil o osebah, nastopajočih v igri:

»Le pomislite, kaj se mi godi,« je pripovedoval; »obstopili so me vsi ti moji ljudje, prerivajo se in se sujejo, jaz pa jih ne morem ne posaditi na njihove prostore ne jih spraviti med seboj. Resnično! Kar naprej govorijo in govorijo in govorijo čedno, kar škoda se mi zdi ustvariti jih, pri moji veri da, častna beseda!«

Malomeščani so mu prej dozoreli in tako je ta igra prej doživela odrski krst kakor prva. Seveda smo se je razveselili in jo določili za začetek novega gledališča v prihodnji sezoni. Nesreča je bila le v tem, da za glavno vlogo pevca Teterjova, znamenitega basista, pevca iz cerkvenega zbora v podeželskem mestu, nismo imeli igralca. Vloga je nekaj posebnega: zahteva živo, barvito osebnost in bobneč glas. Med gojenci šole je bil eden, ki je bil nedvomno primeren. Še več: bil je pravi pevec, basist, s spodnjo oktavo. Spočetka je bil pri cerkvenem zboru, potem

pa v enem od predmestnih restavracijskih zborov. Baranov — tako se je pisal ta učenc, določeno za vlogo Teterjova — je bil nedvomno nardarjen, še kar dober, dobrodušen človek, toda pijanček in povsem nekulturn. Težko bi mu bilo razložiti literarne podrobnosti dela. Vendar mu je bila v omenjeni vlogi v veliko pomoč, kakor se je pozneje pokazalo, njegova primitivnost. Baranov je jemal za suho zlato vse, kar govori in počne v igri Teterjov. To je bil zanj pozitivna oseba, junak, ideal. Tako so se tendence in misli avtorja same po sebi spreminjale v čustva in misli igralca. Take iskrenosti in resnega prevzemanja položajev v igri in mislih igrane osebe, kakor ju je imel Baranov, ni mogoče doseči z nobeno umetnostjo in tehniko. Njegov Teterjov ni bil teatralen, temveč pristen pevec in ravno to je gledalec tudi takoj začutil in ocenil, kakor je bilo treba. Vse drugo pa je bilo v rokah režiserja. Ta je imel veliko sredstev, da bi v celotni podobi igre postavili tako lepo oživljeno osebo na njen prostor in ji dal pravi pomen.

Sezona 1901/02, v kateri smo pripravljali igro, se je bližala koncu, predstava pa še ni dozorela niti do generalke, kjer naj se vsako odrsko delo dokončno fiksira. Če tega ne bomo mogli pravi čas utrditi, se bo čez poletje vse pozabilo in bomo morali začeti od kraja. Zato smo, ne meneč se za težave, sklenili, da bomo, naj velja, kar hoče, razpisali javno generalko v Peterburgu, kjer smo po navadi spomladi igrali. Casi se bili v političnem smislu nemirni, burni. Policija in cenzura sta nas zasledovali na vsak korak, ker sta imeli Umetniško gledališče zaradi našega novega repertoarja za napredno in je bil sam Gorki pod policijskim nadzorstvom. Od kraja igre niso hoteli dovoliti. Začelo se je posredovanje. Bolj kakor drugi se je vojskoval za dovoljenje, da bi smeli igro uprizoriti, Witte. *Malomeščane* so dovolili, vendar s črtami. Marsikatera od njih je bila zelo zanimiva. Besede *žena trgovca Romanova* na primer smo morali nadomestiti z besedami *žena trgovca Ivanova*, ker so hoteli v imenu Romanov videti namig na vladajočo rodovino. V začetku se nam je posrečilo izposlovati dovoljenje samo za abonentske predstave, ker je moral Vladimir Ivanovič ob pogajanjih z oblastmi pritiskati zlasti na to, da nam, če nam prepovedo eno od napovedanih predstav, odvzamejo možnost, da bi izpolnili svoje dolžnosti do abonentov. Ta okoliščina je povzročila zanimivo epizodo, ki bi se utegnila zaždeti komu skoraj neverjetna, a je bila za tisti čas značilna.

Mestni župan se je bal, da bi se poleg bolj ali manj »solidne« abonentske publike na naše predstave ne pritihotapila tudi mladina brez vstopnic, ki smo jo, mimogrede povedano, res zelo radi spuščali noter — zato je lepega dne zaukazal, naj gledališke slugе, ki v gledališču pregledujejo vstopnice, zamenjajo mestni stražniki. Ko je Vladimir Ivanovič za to zvedel, je z njemu lastno odločitvijo velel odpeljati s hodnikov stražnike, ki so spravljali publiko v zadrego, in vnovič postaviti namesto njih gledališke slugе. To je seveda povzročilo, da ga je najprej trdo prijel pomočnik policijskega komisarja in potem policijski komisar, nazadnje pa je mestni župan zahteval, naj nemudoma pride k njemu in se opraviči. Vladimir Ivanovič med predstavo ni hotel oditi iz gledališča, zato je odšel k njemu šele naslednje jutro. Iz pogovora z Vladimirom Ivanovičem je šlo mestnemu županu v glavo samo to, da stražniki s svojimi uniformami begajo publiko, zato je obljubil, da bo ta vzrok nemira odstranil, in odločil, naj zvečer prevzamejo službo namesto gledaliških slug policaji, vendar preoblečeni — v frakih. Na generalko v Panajevsko gledališče, kjer so bila tedaj gostovanja, se je

zbral ves »vladajoči« Peterburg, začenši z velikimi knezi in ministri: vsi mogoči dostojanstveniki, ves cenzurni odbor, predstavniki policijskega urada in druge odgovorne osebnosti z ženami in družinami. V gledališče in okrog njega je bil poslan povečan oddelek policije; na trgu pred gledališčem so patroljirali orožniki na konjih. Človek bi si lahko mislil, kakor da se pripravljamo na generalno bitko, ne pa na generalno skušnjo.

Ob premieri je bil uspeh dela povprečen. Največji del uspeha je odnesel Teterjov — Baranov. »Vidite, to je končno samorastnik iz ljudstva, ki smo ga tako dolgo iskali!« so vsi ugotavljali. »Vidite, to je drugi Saljapin!«

Svetske dame so se hotele seznaniti z njim, ga videti. Demaskiranega Baranova so pripeljali v gledališko dvorano. Obstopile so ga knežne in kneginje. In samorasli genij iz ljudstva je koketiral z njimi. Prizor, ki ga ni mogoče opisati!

Drugi dan so izšle ocene in v njih so zlasti hvalili Baranova.

Revček! V pohvalah je že tičala njegova poguba. Prvo, kar je napravil, brž ko je prebral recenzije, je bilo, da si je šel kupit cilindar, rokavice in ohlapen moder površnik. Potem je začel zmerjati rusko kulturo:

»Vsega skupaj bore deset ali petnajst listov! V Parizu ali v Londonu,« je pripovedoval, »pa jih je vsaj pet sto, če ne pet tisoč!«

Z drugimi besedami: Baranovu se je zamerilo, da ga je hvalilo vsega skupaj samo petnajst listov, ko pa bi bilo to v Parizu, bi bilo izšlo o njem pet tisoč recenzij. Po njegovih nazorih je bila ravno v tem vsa kultura.

Življenje Baranova se je na mah spremenilo. Kmalu je začel piti... Zdravili so ga, ga pozdravili in mu odpustili... ker je bil talent. Spet se je zgledno vedel. A kolikor bolje je igral vlogo in je njegov uspeh rasel, toliko bolj je bil izprijen. Nič več ni bil tankovesten, začel je zamujati, češ da zaradi bolezni, in nekoč ga celo na predstavo ni bilo, čeprav nas ni o tem nič vnaprej obvestil. Morali smo ga odsloviti. Potem je hodil kot razcapanec po Moskvi, deklamiral po cestah z grmečim glasom nekakšne napihnjene verze in monologe in se drl s kolikor je mogel visokim glasom. Policija ga je večkrat odpeljala na stražnico. Včasih je iz starih spominov prišel tudi k nam, v gledališče. Sprejeli smo ga ljubeznivo, ga nahranili in napojili, a nas niti ni prosil, da bi ga vzeli nazaj v ansambel, govoreč:

»Sam vem, da nisem vreden!«

Pozneje ga je nekoč nekdo še srečal na veliki cesti v samem spodnjem perilu in nazadnje je izginil... Kje je neki zdaj ta nadarjeni ljubi potepuh z otroškim srcem in pametjo? Bržone je umrl... zaradi slave, ker ni prenesel uspeha. Mir njegovi duši!

Predstava v celoti ni imela posebnega uspeha ne v Peterburgu ne v Moskvi in kljub našemu prizadevanju njen socialnopolitični pomen ni segal do gledalcev, razen če izvzamemo vlogo Baranova, ki pa je najmanj mislil na politiko.

Ob našem prvem potovanju na Krim je Gorki nekoč sedel zvečer na terasi, poslušal pljuskanje morskih valov in mi v temi pripovedoval vsebino svoje igre, o kateri je tedaj šele samo sanjaril. V prvi redakciji je bila glavna vloga namenjena lakaju iz dobre hiše, ki je kot na punčice svojega očesa pazil na ovratnik za k fraku: na edino, kar ga je še vezalo s prejšnjim življenjem. V zavetišču je bilo tesno, ozračje je

bilo zastrupljeno s sovraštvom. Drugo dejanje se je končalo z nepričakovanim policijskim obhodom po prenočevalnici. Ko se je o tem razvedelo, je začelo vse človeško mravljišče gomazeti in hitelo skrivati nakradeno; v tretjem dejanju pa se je začela pomlad, sonce, narava je oživila, prebivalci prenočišča so iz smrdljive luknje odšli na čisti zrak, na poljska dela, prepevali so pesmi in pod soncem na čistem zraku pozabljali na medsebojno sovraštvo. Nas je zdaj doletela naloga, naj bi pripravili to igro v novi, znatno poglobljeni redakciji pod naslovom *Na dnu življenja*, ki ga je pozneje Gorki po nasvetu Vladimira Ivanoviča skrajšal na dve besedi *Na dnu*. Spet nas je čakala težka naloga: novi ton in način igranja, novo okolje, nova svojevrstna romantika, patos, ki je po eni strani mejil na teatraličnost, po drugi pa na pridigo.

»Nimam rad, kadar Gorki kakor duhoven stopi na leco in začne pridigati svoji čredi z maziljenim cerkvenim zategovanjem,« je nekoč rekel Anton Pavlovič o Gorkem. »Aleksej Maksimovič mora podirati, kar je potrebno podreti, v tem je njegova moč in njegovo poslanstvo.«

Gorkega je treba znati podajati tako, da stavek zavzneni in zaživi. Njegove poučne in pridigarske monologe, recimo na primer o »Človeku«, je treba znati podajati preprosto, z naravno notranjostjo, brez lažne teatralnosti, brez prenapetosti. Drugače se resna igra sprevrže v navadno melodramo. Treba si je prisvojiti poseben slog bosjakov in ga ne mešati z navadnim realističnim teatralnim glasom ali z vulgarno igralško deklamacijo. Bosjaki morajo imeti širino, svobodo, posebne vrste plemenitost. Od kod pa vse to dobiti? — Treba se je potopiti v duševne globine samega Gorkega, kakor smo svoj čas napravili pri Čehovu, da smo našli skrivni ključ do avtorjeve duše. Tedaj so učinkovite besede bosjaških aforizmov in stavki slikovite pridige napolnijo s pravim notranjim bistvom pesnika in igralec zavibrira obenem z njim.

Kakor zmeraj, sva se z VI. Iv. Nemirovičem-Dančenkom tudi to pot približala novemu delu vsak po svoji poti. Vladimir Ivanovič je mojstrsko odkril vsebino igre; kot pisatelj je poznal literarna pota, ki držijo k ustvarjanju. Jaz pa sem kakor po navadi ob začetku dela neogljen begal in se zaletaval od okolja k čustvu, od čustva k podobi, od podobe k uprizoritvi ali pa nadlegoval Gorkega in iskal pri njem ustvarjalnega materiala. Pravil mi je, kako in po kom je napisal igro, pripovedoval o svojem potepuškem življenju, o svojih srečanjih, o prapodobah nastopajočih oseb in o moji vlogi Satina posebej. Ugotovil sem, da je bosjak, po katerem je napisal to vlogo, trpel zaradi svoje požrtvovalne ljubezni do sestre. Bila je poročena s poštnim uradnikom. Ta je poneveril državni denar, in s tem sestri rešil moža, ta pa ga je zahrbtno izdal, ko se je prepričal, da Satin nima čistih rok. Satin je nekoč po naključju prestregel njegovo obrekovanje, v navalu besa s steklenico udaril izdajalca po glavi, ga ubil in bil obsojen na pregnanstvo. Sestra je umrla. Pozneje se je kaznjeneec vrnil iz pregnanstva in se oprijel tega, da je z razpeto srajco golih prsi hodil po Nižnjem Novgorodu, stegoval roko in v francoščini prosil vbogajme dame, ki so mu rade dajale miloščino, zaradi njegove slikovite romantične zunanosti.

Pripovedovanje Gorkega nas je razvnelo in imelo nas je, da bi si ogledali največje značilnosti iz življenja teh nekdanjih ljudi. V ta namen smo napravili ekskurzijo in udeležili so se je številni gledališki igralci, ki so sodelovali pri igri, VI. Iv. Nemirovič-Dančenkov, sceno-

graf Simov, jaz in drugi. Pod vodstvom pisatelja Giljarovskega, ki je proučeval življenje bosjakov, smo napravili obhod po sektorju Hitrova trga. Religija bosjakov je svoboda: njihova sfera so nevarnosti, ropi, pustolovščine, umori, kraje. Vse to ustvarja krog njih atmosfero romantike in svojevrstne divje lepote, ki smo jo tistikrat ravno iskali.

V omenjeni noči so po neki veliki vlomni tatvini tamkajšnje kriminalne oblasti razglasile Hitrov trg za nekakšno vojno področje. Zato so tuje osebe težko dobile dovoljenje za obisk nekaterih prenočevalnic. Na več krajih so stali oddelki oboroženih policistov. Morali smo priti mimo njih. Večkrat so nas ustavili in zahtevali izkaznice. Nekje smo se morali celo resnično pretihotapiti, da bi nas »kdo ne slišal, drugače gorje nam!« Ko smo prišli čez zaporno črto obsedenega ozemlja, je šlo laže. Potlej smo si lahko ogledali velike spalnice z neštetimi pogradi, po katerih je ležalo polno izčrpanih ljudi, moških in žensk, podobnih mrličem. Prav na sredi velikega prenočišča je bila krajevna univerza s tamkajšnjo inteligenco. To so bili možgani Hitrovega trga, sestojeci iz pismenih ljudi, ki so se ukvarjali s prepisovanjem vlog za igralce in za gledališča. Trli so se v majhni sobi in se nam dozdevali ljubki, prijazni in gostoljubni ljudje. Posebno eden od njih nas je očaral s svojo lepoto, izobrazbo in vzgojenostjo, kar svetovljansko, z elegantnimi rokami in žlahnim profilom. Sijajno je govoril skoraj vse jezike, ker je bil poprej konjeniški gardist. Ko je zapil svoje premoženje, je prišel na dno, od koder pa se mu je vendarle posrečilo, da se je še pravi čas rešil in spet postal človek. Potem se je oženil, dobil lepo službo in nosil uniformo, ki se mu je zelo podala.

»Kaj ko bi se v taki uniformi malo posprehodil po Hitrovem trgu!« mu je nekoč prišlo na misel.

Toda kaj kmalu je pozabil na to neumno željo... Pa se mu je le vnovič vrnila... in še... in še... In glej, nekoč, ko je bil službeno poslan v Moskvo, se je sprehodil po Hitrovem trgu, spravil vse v strmenje in... ostal tam za zmeraj brez slehernega upanja, da bi se mogel še kdaj rešiti od tod.

Vsi ti ljubeznivi prebivalci prenočevališč so nas sprejeli kot stare prijatelje, ker so nas dobro poznali iz gledališča in vlog, ki so jih prepisovali za nas. Postavili smo jim na mizo prigrizek, to se pravi žganje in klobase, in začela se je pojedina. Ko smo jim razložili namen svojega prihoda, da namreč proučujemo življenje nekdanjih ljudi za igro Gorkega, so bili do solz ganjeni.

»Kakšna čast nas je doletela!« je zaklical eden od njih.

»Kaj pa je na nas tako zanimivega, zakaj bi nas neki vlačili na oder?« se je naivno začudil drug.

Pomenek se je potem ves čas sukal samo o tem, da bodo nekoč pač nehali piti, da postanejo spet ljudje in odidejo od tod, in tako dalje, in tako dalje.

Eden od zavržencev se je posebno dobro spominjal svoje preteklosti. Od prejšnjega življenja ali v spomin nanj si je obdržal zanič risbo, izrezano iz nekakšnega ilustriranega lista; na nji je bil narisana siv oče v teatralni pozi, kažoč sinu menico. Zraven njiju je stala in jokala mati, zmedeni sin, čudovit mladenič, pa je odrevenel v negibni pozi in povešal oči od sramu in nesreče. Tragedija je bila vsekakor v tem, da je sin ponaredil očetovo menico. A slikar Simov risbe ni pohvalil. Moj bog! Kaj se je potem zgodilo! Kakor da smo zaklompali te žive posode, zvrhane alkohola, in jim je ta šinil v glave... Poškrlateli so,

nič več se niso imeli v oblasti in pozverinili so se. Usule so se psovke, pograbili so ta steklenico, oni stolček, zamahnili in pritisnili proti Sivomu... En sam trenutek še — pa bi se ne bil več rešil živ. Toda Giljarovski, ki je bil pri nas, je z gromovitim glasom zatulil petbesedno kletvico in spravil z njeno zapleteno konstrukcijo v osuplost ne le nas, temveč tudi zapaščence. Kar ostrmeli so od presenečenja, navdušenja in estetskega zadovoljstva. Razpoloženje se je pri priči sprevrglo. Izbruhnili je besen krohot, ploskanje, ovacije, čestitanje in zahvale za genialno kletvico, ki nas je rešila smrti ali vsaj pohabe.

Ekскурzija na Hitrov trg mi je boljše kakor vsi mogoči pomenki o igri ali njeno analiziranje prebudila fantazijo in ustvarjalni občutek. Tu se mi je pokazala narava, ki jo je bilo mogoče modelirati, živo gradivo za ustvarjanje ljudi in podob. Vse je dobilo realno podlago in stopilo na svoj prostor. Ko sem risal osnutke in pozicije ali kazal igralcem ta ali oni prizor, so me vodili živi spomini, ne pa izmišljanje, ne le domneve. Najlepši rezultat izleta pa je bil v tem, da sem moral ob njem začutiti notranji smisel igre.

»Svoboda — pa naj velja, kar hoče!« To je njena notranja vsebina. Tista svoboda, zaradi katere se ljudje potapljajo na dno življenja, ne da bi se zavedali, da bodo tamkaj postali sužnji.

Po omenjeni znameniti ekskurziji na dno življenja sem kaj lahko delal makete in osnutke: počutil sem se v prenočišču kakor doma. Vendar je zame kot igralca nastala težava: v odrski interpretaciji sem moral podati družbeno razpoloženje tedanjega trenutka in politično tendenco avtorja igre, ki je bila vključena v Satinove pridige in monologe. Če pristejem k temu še bosjaško romantiko, ki me je pehala v navadno teatraličnost, potem se že jasno pokažejo težave in zame kot igralca nevarne čeri, ob katere sem kar naprej zadeval. Potemtakem v vlogi Satina nisem mogel zavestno doseči tistega, kar sem podzavestno dosegel v vlogi Stockmanna. V Satinu sem igral samo tendenco in mislil na socialnopolitični pomen igre, a kakor zanalašče ravno tega nisem mogel podati. V vlogi Stockmanna pa nasprotno nisem mislil na politiko in na tendenco, a se mi je sama po sebi, intuitivno ustvarila.

Znova me je praksa privedla do sklepa, da je v igrah s socialnopolitičnim pomenom posebno važno, da sam zaživiš z mislimi in čustvi vloge, potem pa se ti sama od sebe izlušči tendenca igre. Direktna pot, neposredno usmerjena k sami tendenci, pa neogibno pripelje k navadni teatralnosti.

Moral sem nič koliko študirati vlogo, da sem se vsaj nekoliko ognil napačni poti, na katero sem spočetka zašel v skrbi za tendenco in romantiko, ki ju pa ni mogoče igrati, ker morata nastati sami po sebi kot rezultat in sklep pravilne duševne supozicije.

Predstava je doživela pretresujoč uspeh. Brez konca in kraja so klicali pred zastor režiserja, vse igralce in zlasti sijajnega Luka — Moskvina, izvrstnega barona — Kačalova, Nastjo — Knipperjevo, Lužskega, Višnjevskega, Burdžalova in nazadnje samega Gorkega. Bilo je zelo smešno videti, kako je Gorki, ker je bil to pot prvič na odru, pozabil odvreči cigareto in jo je še kar držal v ustih, kako se je od zadrege smehljajal in mu ni prišlo na misel, da mora vzeti cigareto iz ust in se gledalcem prikloniti.

»Le pogledjte si, ljubi moji, uspeh, pri moji veri da, častna beseda!« si je najbrže govoril tisti čas Gorki. »Ploskajo! Resnično! Vpijejo! Pogledjte no, kaj se godi!«

Gorki je bil junak dneva. Za njim so hodili po cestah in v gledališču; zbirala se je množica radovednih oboževalcev in zlasti oboževalk; najprej je bil spričo svoje popularnosti v zadregi; stopil je k njim, si skubel pristržene rdečkaste brke in si vsak hip popravljaj dolge, gladke lase z moškimi prsti in krepko dlanjo ali metal glavo vznak, da bi odvrigel pramene, padajoče mu na čelo. Pri tem je vztrepetaval, širil nosnice in od zmedenosti lezel v dve gube.

»Ljubčki!« se je obračal k oboževalcem in se v zadregi smehljaj. »Veste, oné... nekako nerodno mi je... resnično!... Častna beseda!... Kaj bi me neki gledali?! Saj nisem pevka... ne plesalka... Viš no, kaj se godi... No, pogledjte no, pri moji veri da, častna beseda!...«



Maksim Gorki v zdravilišču na Krimu.

Vendar sta njegova smešna zadrega in svojevrstni način govorenja ob boječnosti še bolj podžigala oboževalce in jih pritegovala k njemu. Gorki jih je često očaral. Bil je mož posebne lepote in zunanosti, sproščenosti in neprisiljenosti. V optični spomin se mi je globoko vtisnila njegova lepa poza, ko je stal na pomolu v Jalti in čakal na odhod parnika, ko me je prišel pospremiti. Malomarno se je naslanjal na zavoje blaga, držal svojega drobnega sinčka Maksima, zamišljeno gledal v daljavo in bilo je, kakor da samo še majčkeno — pa se bo dvignil s pomola in zletel nekam daleč, za svojim hrepenenjem.

2. Revolucija

Toda glejte, leta 1917 je izbruhnila najprej februarska, za njo pa še oktobrska revolucija. Gledališče je dobilo novo poslanstvo: moralo je odpreti vrata najširšim plastem gledalcev, tistim milijonom ljudi, ki jim do tistega časa ni bilo omogočeno, da bi uživali kulturne dobrine. Nekako tako, kakor se v igri Andrejeva »Anatema« množice ljudstva zgri-njajo in zahtevajo kruha od dobrega Leiserja, tega pa obhaja groza in se kljub svojemu bogastvu nima za sposobnega, da bi nasitil milijone ljudi, tako si tudi mi nismo znali nič pomagati, nismo vedeli, ne kod ne kam, ko smo zagledali množice, ki so se valile v gledališče. Vendar nam je srce vznemirjeno in veselo utripalo, ker smo se zavedali na vso moč pomembnega poslanstva, ki nas je čakalo. Najprej smo delali poskuse, kako bo novi gledalec sprejel naš repertoar, ki res ni bil napisan za ljudstvo. Obstoji mnenje, da je treba za kmeta nujno igrati igre iz njegovega življenja, prirejene za njegovo obzorje, za delavca igre iz njegovega življenja in območja. To ni res. Kmet, ki gleda igro iz svojega življenja, po navadi pravi, da je tega življenja že doma sit, da se ga je že čez glavo nagledal in da se mu zdi neprimerno prijetneje gledati, kako kaj živijo drugi ljudje, in videti kako lepše življenje.

Prve čase po revoluciji je bila publika v gledališču mešana: bogata in revna, inteligentna in neinteligentna. Profesorji, študentje, izvoščki, hišniki, nižji uslužbeni iz raznih ustanov, cestni pometachi, šoferji, sprevodniki, delavci, hišne, vojaki. Po enkrat ali dvakrat na teden smo igrali svoj običajni repertoar v velikanskem poslopju Solodovnikovskega gledališča, potem ko smo vsakokrat posebej prepeljali tjakaj svojo opremo in dekoracije. Jasno je, da se odrska oprema, preračunana za intimitno gledališče, v velikem in neudobnem prostoru izgubi. Kljub temu so bile naše predstave zmeraj odigrane pred razprodano dvorano, ob napeti pozornosti gledalcev, ob mrtvaški tišini navzočih in z burnimi ovacijami ob koncu predstav. Rusom je kakor nikomur drugemu zavidano s strastjo do iger. In čim bolj jih te razburjajo in grabijo za srce, tem bolj privlačne so zanje. Dramo, ob kateri se lahko malo razjokaš, malo pofilozofiraš o življenju in poslušas pametne besede, ima ruski gledalec rajši kakor razposajeno burko, po kateri odideš iz gledališča s praznim srcem. Novi gledalci so nevede in brez težav dojemali bistvo iger iz našega repertoarja. Že res, da nekaterim odlomkom iz tega ali onega razloga niso bili kos, da niso vzbujali običajnih odzivov in smeha v dvorani, zato je pa nova publika sprejemala druge, ko smo to najmanj pričakovali, in je šele njen smeh prišepetal igralcu komičnost, skrito v besedilu, ki se nam je bila poprej kdo ve zakaj izmuznila.

Zal zakoni o množičnem dojemanju odrskih vtisov še niso proučeni, njihova važnost za igralca pa je nedvomna. In tako je še zdaj neznano, zakaj na primer v tem mestu nekatere odlomke igre sprejemajo vsi in na vseh predstavah, v drugih krajih pa na taiste odlomke nič ne reagirajo, temveč se smejejo ob čisto drugih mestih. Tudi takrat nismo vedeli, zakaj novi gledalci niso sprejeli nekaterih pasusov v igri in kako naj bi jih izvajali, da bi jim segali do srca.

To so bile zanimive predstave, ki so nas marsičesa naučile in nas nagnile k temu, da smo v dvorani začutili povsem drugačno atmosfero. Čutili smo, da ljudje niso prišli v gledališče zato, da bi se zabavali, temveč zato, da bi se učili.

Pri tem mi je prišel na misel neki moj prijatelj kmet, ki je enkrat na leto prišel v Moskvo samo s tem namenom, da bi si ogledal

repertoar našega gledališča. Po navadi se je ustavil pri sestri, vzel iz svojega svežnja rumeno svileno srajco, ki mu je bila že pretesna in prekratka, si obul nove škornje, si oblekel zametne hlače, si polil glavo z oljem, si polizal lase in prišel k meni na kosilo. In tedaj kar ni mogel prikriti veselega nasmeha, ko je stopal po čistih parketnih tleh, ko se je pobožno usedel na snažno, lepo pogrnjeno obedno mizo; zavezal si je krog vratu čist prtiček, vzel v roke srebrno žlico in opravljal svet obred pri jedilni mizi. S še večjo, neprikrito radostjo me je po jedi spraveval po naših gledaliških novicah in potem odšel v naše gledališče na moj režiserski sedež. Med predstavo je zdaj zardeval, zdaj bleдел od navdušenja in razburjenosti, ko pa je bilo igre konec, ni mogel zaspiti in je moral po cele ure hoditi po cestah, da je najprej pretehtal dojete vtise ter svoje misli in čustva nekako razporedil po policah. Ko se je vrnil domov, se je pogovarjal z mojo sestro, ki ga je še čakala in mu pomagala pri umskem delu, ker ga ni bil vajen. Ko si je tako ogledal ves naš repertoar, je vnovič za eno leto povezal culo in zložil vanjo svileno srajco, hlače in nove škornje, si nadel spet kmečko delovno obleko in se za celo leto vrnil domov, od koder mi je pisaril številna filozofska pisma, ki so mu pomagala, da je še dalje živel od zaloge vtisov, ki jih je bil pripeljal iz Moskve.

Mislím, da je v gledališče prihajalo precej gledalcev te vrste. Čutili smo njihovo navzočnost in svojo igralsko dolžnost do njih.

»Ze res,« sem tedaj premišljeval, »naša umetnost je kratkotrajna zato pa je za sodobnika med vsemi umetnostmi najbolj nepremagljiva. Kakšna moč! Njenega vpliva ne povzroči en sam človek, temveč cela skupina oseb hkrati: igralci, scenografi, režiserji, glasbeniki; ne ena sama umetnost, temveč številne, kar se da različne umetnosti hkrati: dramatika, glasba, slikarstvo, deklamacija, ples in tako dalje. In pri tem gledališki čar zajame ne enega samega človeka, temveč hkrati celo množico ljudi, tako da se razvije skupno, množično občutje, ki še zaostruje momente dojemanja.«

Vidite, ravno ta kolektivnost, to se pravi skupno ustvarjanje ne enega, temveč mnogih ustvarjalcev, ta skupnost, to se pravi vpliv ne ene, temveč številnih umetnosti hkrati, in ta vseobčnost dojemanja, so nam na omenjenih predstavah pokazale vso moč svojega vpliva na nove, nepokvarjene, zaupljive in neblazirane gledalce.

Moč odrske oblasti nad gledalcem se je posebno nazórno pokazala ob neki predstavi, ki mi je še v živem spominu. Igrana je bila skoraj tik pred oktobrsko revolucijo. Tisti večer so se h Kremlju zgrinjale čete, čutiti je bilo nekakšne skrivnostne priprave, neme množice so se nekam pomikale. Nasprotno pa so bile ceste drugod povsem prazne, luči pogošene, policijske straže umaknjene. V Solodovnikovsko gledališče se je tisti čas zbirala tisočglava množica, da bi videla *Cešnjev vrt*, v katerem je prikazano življenje ravno teh ljudi, zoper katere se je pripravljala vstaja.

Dvorana, ki je bila to pot nabito polna samih preprostih ljudi, je kar bučala od razburjenosti. Razpoloženje je bilo na obakraj robnika vznemirjeno. Igralci smo maskirani čakali začetka predstave, stoječ pri zastoru, in prisluškovali hrumenju množice v zgoščeni atmosferi gledališke dvorane.

»Ne bomo mogli priti do konca igre!« smo si govorili. »Spodili nas bodo z odra.«

Ko se je zastor razgrnil, so nam srca zatokla v pričakovanju verjetnih izgredev. Toda... lirika Čehova in lepota ruske poezije v prikazo-

vanju odmirajoče ruske graščine, človek bi dejal, tako neprimerni za trenutek, ki smo ga ravnokar doživljali, sta vendar tudi v tem okolju dosegli svoj uspeh. Nastala je ena od najbolj posrečenih predstav glede na to, kako so jo gledalci dojemali. Bilo je, kakor da se hočejo še enkrat odpočiti v ozračju poezije in se za zmeraj posloviti od starega življenja, ki je terjalo spravnih zrtev. Predstava se je končala z neverjetno močnimi ovacijami, iz gledališča pa so odhajali gledalci molče — in kaj se ve, mogoče so bili med njimi tudi taki, ki so se že pripravljali na boj za novo živlejnje. Kar kmalu se je začelo streljanje in s težavo smo se, skrivajoč se pred njim, po predstavi še razšli po domovih.

Izbruhnila je oktobrska revolucija. Razglašeno je bilo, da so predstave brezplačne; vstopnic skozi poldrugo leto nismo prodajali, temveč jih razpošiljali po ustanovah in tovarnah in že takoj po tem, ko je izšla odločba, smo se srečali iz obličja v obličje z nam popolnoma novimi gledalci, od katerih marsikdo, mogoče večina, ni poznal ne le našega, temveč mogoče sploh nobenega gledališča. Še prejšnji dan je polnila gledališče mešana publika, med katero je bila tudi inteligenca, danes pa je bil pred nami že čisto nov avditorij, o katerem nismo vedeli, kako naj se mu približamo. In tudi publika ni vedela, kako naj se nam primakne in kako naj zaživi skupaj z nami v gledališču. Seveda sta se prve dni režim in atmosfera v gledališču na mah spremenila. Treba je bilo začeti prav od kraja in učiti umetnostno primitivnega gledalca, da je sedel mirno, da se ni pogovarjal, da je prihajal prvi čas na svoj prostor, da ni kadil, da ni trl orehov, da se je odkril, da ni prinašal s seboj malice in ni jedel v dvorani.

Prve čase so bile velike težave in dvakrat ali trikrat se mi je zgodilo, da sem moral ob koncu dejanja, katerega razpoloženje je zmotila navzoča množica še nevzgojenih gledalcev, stopiti pred zastor in opozoriti publiko k redu v imenu igralcev, ki so bili zaradi nje v neresljivem položaju. Nekoč se nisem mogel premagati in sem spregovoril ostreje, kakor bi bilo prav. Vendar je množica molčala in me zelo pazljivo poslušala. Ponavljam, to se je zgodilo samo dvakrat ali trikrat. Še danes si ne morem odgovoriti na vprašanje, kako se je neki iz teh dveh ali treh avditorijev gledalcev razneslo med vse druge obiskovalce, kaj se je bilo zgodilo. V listih o tem niso nikoli pisali, tudi posebne odločbe niso bile izdane glede tega. Zakaj se je neki potlej vse skoraj na mah popolnoma spremenilo? Novi gledalci so že četrte ure pred začetkom sedeli na svojih prostorih; nehali so kaditi, niso več trli orehov, niso si prinašali prigrizkov in, kadar sem hodil po gledaliških hodnikih, prepolnih novih gledalcev, če nisem bil zaposlen s predstavo, so mladi, urni fantje švigali po vseh kotih in opozarjali:

»On gre!«

Vsekakor — tisti, ki jim je z odra bral levite, kako naj se vedejo.

In vsi zapovrstjo so se hitro odkrivali, uklanjajoč se navadam hiše umetnosti, ki je bila tukaj vrhovni gospodar.

Ob času vojske in revolucije je šlo skozi naše gledališče velikansko število najbolj raznovrstnih ljudi vseh mogočih narodnosti iz vseh ruskih gubernij. Ko je bila prebita fronta na zahodu, se je Moskva napolnila z begunci, ki so si brž poiskali tolažbe v gledališču; novi gledalci so prinesli spet svoje razvade, svoje lepe in grde lastnosti; spet smo jih morali učiti gledališkega reda. Se nismo utegnili dobro tega napraviti, ko se je že nova reka beguncev ulila v Moskvo s severa, potem od juga, s Krima,

ali od vzhoda, iz Sibirije, ali s Kavkaza. In vsi so stopali skozi vrata gledališča in vnovič za zmeraj odhajali iz njega.

Z začetkom revolucije se je gledališče odprlo številnim plastem prebivalstva: bila je doba vojaških odposlancev, ki so se zbirali od vseh strani Rusije, potem mladine in potem delavcev, ki še nikoli niso bili deležni kulture, kakor sem ravnokar omenil. Izkazalo se je, da so ravno ti gledalci izredno teatrski: niso prihajali v gledališče mimogrede, temveč s trepetom in pričakovanjem nečesa pomembnega, še nevidnega. Igralce so pojmovali nekako ganljivo prisrčno. Žal se je ob tem času na površino umetnosti prerinilo precejšnje število igralskih izmečkov, ki se jim je prav tako kakor nam reklo igralci. Vse polno ljudi, ki niso imeli niti pojma o naši stroki, je surovo izkoriščalo gledališče, oklepajoč se poceni, šušmarskih nastopov pred zaupljivimi gledalci, ki jih je začela umetnost zanimati.

Vsiljivci so kompromitirali še nas, služabnike umetnosti. To je hudo škodovalo nastajajoči topli povezanosti med igralci in široko demokratično publiko. Seveda je pa res, da je bilo tudi med nami, igralci, nekaj takih, ki v tistem, za gledališče tako pomembnem zgodovinskem trenutku — v trenutku, ko se je srečalo z mnogomilijonskimi novimi gledalci — še malo niso bili na dostojni višini.

Prev. Janko Moder

Zapiski ob prvem Gorkem v SLG

1. SOCIALNI IN IDEOLOŠKI POGOJI NOVEJŠE RUSKE LITERATURE

Cas od devetdesetih let XIX. stoletja pa do leta 1925 je bil poln težkih katastrof in dalekosežnih prizadevanj. Leto 1917 je ločnica te dobe. Pred njim se je vse dogajalo kot predigra socialne revolucije, po njem pa se je vse razvijalo v znamenju revolucije.

H koncu XIX. stoletja se je v Rusiji z velikimi koraki začel razvijati kapitalizem, čigar poglavitni predstavnik je bilo meščanstvo, čeprav sta bila v kapitalistično rast pritegnjena tudi plemstvo in vas. Rusijo je zajela pospešena industrializacija (finančni minister Witte), meščanstvo pa je hotelo dati svoj pečat tudi kulturi, znanosti, umetnosti, gledališču in tisku. Istočasno je seveda zrasel pomen delavstva, razredni boj je dobil svoje organizacijske oblike, na obzorju je zaplapolal žar prihodne revolucije.

Po sramotnem ruskem porazu v rusko-japonski vojni leta 1905 je istega leta prvič zavalovala preko Rusije revolucija. Vlada je naslednje leto že morala popustiti z avtokracijo in je sklicala državno dumo, ki je vse do leta 1914 izkazovala trmast boj zoper carski režim. Svetovna vojna je ta režim zlomila, zmagala je revolucija pod Leninovim vodstvom.

Politični in socialni obraz dežele se je s tem spremenil, da ga ni bilo prepoznati. Car, ministri, veleposestniki, visoka buržoazija, fabrikantje, vse to je revolucija pometla, ostali so le malomeščani, delovna inteligenca in seveda kmetje. Oblast je prišla v roke delavskega razreda in boljševikov, ki so zmagali tudi nad socialnimi revolucionarji (eseri) in menjševiki. Proglašena je bila diktatura proletariata, ki je svojo hegemonijo uveljavil tudi na vasi, začel z njeno prevzgojo in jo vodil v socializem.

Nastopilo je popolnoma novo življenje. Pred revolucijo je bilo več strank od skrajne desne do skrajne leve, vsaka s svojim političnim programom in svojo propagando, med njimi pa je pred letom 1917 trajala stalna polemika, v katero so posegli tudi ljudje, ki niso pripadali nobeni izmed strank, posebno v polemiki med narodniki in marksisti. Bil je to spopad med sociologijo in socializmom. Velik vpliv je imel Lev Tolstoj s svojimi »večnimi« vprašanji etičnega, filozofskega in religioznega značaja, dalje Vladimir Solovjev. Precejšen vpliv so imeli tudi bogoiskatelji (Merežkovskij, Berdjajev, Bulgákov). Vsi skupaj se niso mogli izogniti ideološkemu spopadu z materialisti. Idealisti so leta 1902 izdali »Probleme idealizma«, marksisti pa leta 1904 »Poteze realističnega svetovnega nazora«.

Revolucija leta 1917 je bistveno spremenila ideološke pozicije, zgodovinsko dogajanje je zmago prineslo komunizmu, marksizmu. Politične stranke so kmalu ugasnile, ves državni aparat pa se je usmerjal v oficialno sociologijo in filozofijo, v marksizem. Poglavitni zastopniki idealizma so iz različnih razlogov emigrirali. »Bojeviti« materializem je preganjal ostanke idealizma in idealistov. Proletariat je prevzel izgradnjo novega življenja, uresničenje socialističnih idealov.

Med njimi je bila tudi proletarska kultura. O njenem bistvu in o njenih odnosih do buržoazne kulture se je napisala precejšnja literatura. Njen zaključek je bil, da se proletariat ne sme odreči kulturni dediščini iz preteklosti, marveč si jo mora kritično prisvojiti in jo uporabiti kot material za novo kulturo. Socialna revolucija je terjala kulturno revolucijo. Dialektični shema se je glasil: meščanska kultura = teza, proletarska kultura = antiteza, socialistična kultura = sinteza, ideologija dobe = marksizem. Cilji so bili jasni in določeni.

2. LITERARNO ŽIVLJENJE IN NJEGOVA STRUKTURA

Idea revolucije je obvladala tedanjo literaturo. Do leta 1917 jo je literatura obravnavala kot slutnjo, ena stran jo je pripravljala, druga jo je skušala onemogočiti, zadržati. Revolucija pa je terjala prevrednotenje vrednot. Plemiška literatura je že pred revolucijo pešala, L. Tolstoj se je odrekel plemiškemu razredu. Meščanstvo je pred revolucijo sanjariilo o politični in kulturni hegemoniji, vendar zaradi zmage proletariata pravzaprav ni doživelo periode čiste meščanske kulture. Revolucija pa je postavila vse na glavo. Kar je bilo prej v kulturi pri vrhu družbene piramide, je zgrmelo navzdol ali bilo uničeno, temelj piramide pa se je povzpел na vrh. Socialna struktura je dobila druge geometrične oblike, v nobenem primeru pa se ni dala več ponazoriti s piramido.

Plemiška literatura, naslednica Puškina, Turgenjeva in Tolstoja, je ta čas rodila Bunina, Zajceva, Novikova in Alekseja Tolstoja; meščanska, naslednica Ostrovskega in Gončarova, pa Aleksejeva in Remizova. Istočasno pa je kot katalizator literarnega vrenja bohotno in intenzivno rastla literatura deklasirane inteligence, ki je nastala v kapitalističnem mestu predvsem pred revolucijo. Značilno za deklasirano inteligenco je, da nima nobene tvorne zveze s stvarnimi nalogami časa in da je socialno indiferentna. V Rusiji se je ta kulturni »sloj« izživel pod raznimi naslovi, gesli in označbami (neoklasiki, neoromantiki, neorealisti, akmeisti, futuristi = lefisti, imaginisti, biokozmist, luministi, ekspresionisti, emocionalisti, prezentisti, passeisti, fuisti, centrofugisti, ekskluzionisti, eklekticisti, konstruktivist, adamisti = akmeisti; imenuje se tudi niečevokstvo). Vidna imena te literature so Merežkovskij,

Minskij, Ivanov, Belyj, Brjusov, Balmont, Block, Andrejev, Ahmatova, Gorodeckij, Gumiljev, Burhjuk, Čičerin, Seljvinjskij, Zelinskij, Čičagova, Vera Inber, Agapov in drugi. Nekateri od teh pravzaprav spadajo v krog demokratične inteligence (Andrejev, Block), ki ji je bil vzgled Čehov, stil pa nekak modernizirani ruski realizem. Med njimi so se zvrstili ugledni pisatelji: Čehov, Andrejev, Ertelj, Korolenko, Mamin-Sibirjak, Boborykin, Veresajev, Arcybašev, Ehrenburg, Kuprin in dolga vrsta drugih.

Posebno skupino tvorijo sovjetizirani narodniki ali, kakor jih je imenoval Trocky, »popučiki« (sopotniki), literati, ki so akceptirali revolucijo, ki pa jim je komunistični cilj ostal kot celota tuj. Med njimi so popularna imena (Piljnjak, Ivanov, Jakovljev, Leonov, Seifulina, Romanov, Babel, Fedin, Zoščenko in mnogi drugi), kvantitativno in kvalitativno pomembna skupina.

Literarna zgodovina te dobe pa govori še o provincialni literaturi, ki pripoveduje o prvobitni prirodi in stanovitnem ljudskem elementu (Stepnoj-Afinogenov, Nizovoj, Čapygin), dalje o urbanistični poeziji (Fótanov, Pasternak) in o malomeščanski ljudski literaturi, ki jo ustvarja sloj, stoječ med delavstvom in demokratično inteligenco (Zivačev, Karpov, Nadežda Sanžarj, Travin, Loginov, Maksim Leonov [Leonidov oče], Popov, Belousov, Praskunin in vrsta drugih). Govori pa se na široko tudi o kmečki literaturi, v kateri sodita med najbolj tipične predstavnike lirika Kljujev in Jesenin, najbolj nadarjeni lirik revolucijskega desetletja. Sem štejejo še Radimov, Širjajev, Klyčkov, Orešin, Dejev-Homjakovskij, Semonov, Demidov, Podjačev in Kasatkin. V kmečki literaturi se je po revoluciji uresničevala »smička«, povezanost med mestom in vasjo, ki jo je propagiral Lenin. Njeno geslo je revolucionarna zveza med srpom in kladivom.

3. DELAVSKA IN PROLETARSKA LITERATURA

Osnovni značaj tej literaturi sta dala mesto in proletariat, Peterburg = Leningrad in Moskva. To literarno gibanje je zavzelo velik obseg in izrazite oblike. Med njimi se imenujejo najbolj Aleksander Serafimovič (Popov, rojen 1863), ki je pisal agitacijsko prozo, pesnik Demjan Bednyj (Pridvorov, roj. 1883), mojster agitatorsko propagandističnega ljudskega sloga, zastopnik proletarske poezije in delavske folklore Škuljov, Nečajev, Gavrilov, Lukašin, Podlesnyj, Gmyrov, Savin, Postupajev, Radin, Tarasov in Aleksandrovskij. Posebno grupo tvorijo »kovači«, ki so izšli iz »proletkultov«, izobraževalnih ustanov, ki jim je bil namen ustvariti proletarsko kulturo. Med njimi so Gerasimov, Kirilov, Aleksandrovskij, Dorogojčenko, Kazin, Maširov-Samobytnik, Obradovič, Poletajev, Sannikov, Filipčenko, Zarov, Doronin, Utkin in drugi. Eden med njimi, Bezymenskij, je dejal: »Najprej sem član partije, nato šele pesnik.« Vendar so se kljub enotnosti ti literati razcepili v več skupin. Pomembni so kot množični pojav in kot kulturno rastje delavskega razreda. Kmalu pa je začela rasti literarna družba proletarskih pisateljev, ki so začeli skrbeti za obliko, ne samo za vsebino. Med njimi najdemo že pomembne osebnosti »delavske in revolucijske beletristike« po imenu: Lazarev (psevdonim Temmny), Bessaljko, Bíbič, Furmanov, Malyškin, Gladkov, Ljaškó, Tarasov-Rodionov, Arosev in drugi.

Na čelu te literature stoji nedvomno Maksim Gorki.

Razume se, da vse te posamezne literarne plasti vplivajo druga na drugo, iz vsega skupaj pa raste zaključen življenjski literarni proces. Iz sociološko sintetičnega pregleda literarnih stilov ugotavlja literarni zgodovinar Sakulin pomembno, veliko zakonitost: Razredni boj se vrši iz gospodarskih razlogov in uravnava tudi kulturno življenje. Vsaka doba izkazuje koeksistenco številnih literarnih krogov, različnih plasti, ki se udeležujejo kulturnega in literarnega življenja. Če pregledamo vse, si omogočimo boljše predstavo o celoti in zgodovinskem pomenu revolucionarne dobe. Aristokratska faza kulture je prešla, nekateri kulturni principi so docela odmrli, novi se bijejo za obstanek. Na mestu meščanske kulture evropskega tipa nastaja socialistična kultura, kakor si jo zamišljajo socialistični teoretiki. Realni elementi literature pa so ostali živi in tvorni.

4. MAKSIM GORKI (1868—1936)

Sakulin, ki je 1925 izdal dve temeljni deli sovjetske literarne teorije in zgodovine *Sociološke metode v literarni vedi* in *Sintetična zgradba literarne zgodovine* v založbi Mir, pravi, da Maksim Gorki (Aleksej Maksimovič Peškov) po pravici stoji na čelu revolucionarne — proletarske kulture, saj je bil prvi znanilec »burjevstnik« proletarske revolucije. Bil je samouk v pravem pomenu besede, odlikoval pa ga je izreden umetniški talent, ki ga je kmalu proslavil po vsem svetu. Brez pretiravanja zavzema Gorki na zahodu mesto takoj za Tolstojem in Dostojevskim. Prvo delo so mu natisnili v časniku »Kavkaz« v Tiflisu leta 1892 (*Makár Čudrá*), prvi zvezek povesti pa leta 1898. Z njim je že izpričal silo in svežino svoje nadarjenosti z originalno tematiko, plastičnimi podobami, živimi pokrajinami, z lirizmom in s himnami svobodnemu življenju, s filozofskim razmišljanjem in slikovitim jezikom. Vse to je delalo harmoničen vtis mikavne lepote. S svojimi junaki z dna življenja, bosjaki in »bivšimi ljudmi« je vrgel rokavico pred meščansko literaturo. Njegov slog v mladih letih označujejo ekstravagantne situacije, melodramski efekti, ostri aforizmi, kričeče barve, romantično borbena miselnost. Kritika ga je soglasno priznala, ni se pa zanesla na njegovo prihodnost, češ, kam bo neki zajadral, v dekadenco ali realizem, nietzschejanstvo ali socializem. Sel pa je svojo pot in dozorel v velikega realističnega umetnika. V ustvarjanju se je držal žanrskega opisa in romantičnega zanosa, socialne razčlemba življenja in njegove kulturne sinteze.

Imel je svojevrstno psiho-ideologijo, združeval je v sebi umetnika in revolucionarja. Od spontane revolucionarne miselnosti je šel zavestno v proletarski miselni svet. Že leta 1898, 30 let star, je sodeloval pri marksističnem listu »Življenje« (Ziznj). Stoječ sredi življenja je z ramo ob rami korakal z delavskimi množicami in doživljal vse stadije revolucionarne obnove. Že leta 1896 je v *Pesmi o sokolu* zapel hvalnico hrabrosti revolucionarjev, leta 1901 pa je kot »burjevstnik«, viharnik, zakrožil preko širne ravnine ruskega življenja. Z besedo in dejanjem je pripravljaval revolucijo.

Ni čudno, če je predmet njegovega ustvarjanja življenje kot politični in socialni problem.

Prvo tematiko so mu nudile žrtve družbenega reda. V zgoščeni dramski obliki je ta tematika pridrla na dan v dramo *Na dnu* (1902). Z dna, ki mu je nekoč sam pripadal, je obrnil svoje oči na gospodujočo meščansko plát in njeno razumništvo (roman *Foma Gordjejev*). Inteligenco je buržoazija ujela v svoje mreže, Gorki pa je v več delih upodobil so-

cialno izkoreninjenost in njeno moralno nesposobnost in neodgovornost. Samo tista inteligenca, ki se poveže z interesi delavskega razreda, najde pravi smisel. Tematiko delavskega razreda in njegov boj pod vodstvom socialno demokratične inteligence obravnavajo *Malomeščani* (1901), *Sovražniki* (1907) in roman *Mati* (1907—1908). Po porazu leta 1905 je v *Poletju* (1910) izpovedal svojo vero v nedeljo, ki jo bo doživel ruski narod. Oktobrska revolucija v njem ni našla svojega umetniškega obraznika. Bolj ga je mikala »okurovska« Rusija (*Kronika mesta Okurova 1909 do 1911, Delo Artamanovih, Klim Samgin*), to je tista socialna sredina, ki je bila prisiljena, da po revolucionarnih načelih gradi novo življenje. Gorki je hotel s temi deli poudariti zapletenost revolucionarnega procesa, podobno kakor sovjetizirani narodniki.

Ko je leta 1928 obiskal Sovjetsko zvezo, so mu priredili sijajen sprejem. Tedaj se je namenil pisati delo o socialnem prevratu in kulturni revoluciji, dveh pojavov, ki jih ni nikdar presojal vsaksebi. Življenje je pojmoval kot revolucionarni in kulturni problem in si je zato v prihodnosti naslikal še tretjo, daljno življenjsko sfero. Cenil je znanost, ki daje peruti našim mislim, nas dviga na mejo skrivnosti sveta in nam bo razrešila uganko tragike našega bivanja. Vprašanje o smislu življenja muči mnoge njegove junake, v *Izpovedih* (1908) pa je to vprašanje poglavitno. Po navadi rešuje to vprašanje realistično, pod zornim kotom socialnih idealov. Obsežni značaj njegovega miselnega sveta povečuje vrednost njegovega dela. Gorki zna uporabljati življenje v njegovi polnosti in vsebinski globini na umetniško popoln način.

Življenjsko delo Maksima Gorkega je velikansko ne samo po kvaliteti, tudi po kvantiteti, saj obsega 30 zvezkov. Vorovski pričrta svoj esej o Gorkem z geslom iz Bérangerovih »Les fous« (Norci): Messieurs, lorsqu'en vain notre sphère du bonheur cherche le chemin, honneur au fou qui ferait faire un rêve heureux au genre humain. (Gospoda, če ves svet ne zna najti pot do pravičnosti jasne — hvaljen brezumnik, ki dá človeštvu vsaj sanje prekrasne.) Ta brezumnež je bil Gorki, pravi Vorovski, ki je v devetdesetih letih ruske reakcije začel pisati kot drzni glasnik brezumja hrabrih ljudi, doživel revolucijo kot njen aktivni pobornik, saj je bil leta 1918 nekaj časa celo komisar za umetnost, nato pa na Capriju in kasneje po letu 1928 v SZ z literarno in politično publicistiko branil SZ pred svetovno reakcijo. V SZ se je takoj vključil v kulturno in politično delo. Umril je 18. junija 1936 prezgodnje smrti, ki so jo pospešili njegovi nasprotniki.

5. MAKSIM GORKI KOT DRAMATIK

Prvo dramsko delo Maksima Gorkega so *Malomeščani*, ki jih je napisal za moskovsko Umetniško gledališče Stanislavskega in Nemiroviča-Dančenka in z njimi ni doživel posebnega uspeha. Ker pa je bilo gledališče mlado in so ga šteli za gledališče mlade generacije, je bilo delo vendarle pomembno, ker je dalo gledališču socialno-politično smer. Drugače je bilo z drugim delom. Ko je Gorki izdal svojo dramo *Na dnu*, je šla preko vseh svetovnih odrov kot setev na pripravljeno grudo. V njem so iskali poezijo sočutja, dramatiko usmiljenja in kazali predvsem na tisti odgovor modrega romarja Luke, ki ga je dal na vprašanje, ali je bog ali ga ni: *Če veruješ vanj, je, če ne veruješ — ga ni!* Razlagali so, da je delo uspelo predvsem zaradi svoje religiozne vsebine, da je moč Gorkega predvsem v njegovem religioznem poslanstvu, s katerim pridiga vsem razumljivo vero mehkosrčnosti in človečnosti. Ideja drame da ni

upor, marveč obup, resignacija. Gorki da je patetik bede in slab dramatik. Dramatski dogodki so v njegovem delu le po naključju. Gorki da ne zmaguje kot dramatik, marveč kot »prerok v puščavi«. Da omalovažuje dramatsko obliko, kakor pridigar prezira bogato obleko.

Vendar to ni važno, kako so gledališki kritiki in teoretiki potvarjali vsebino drame. Gorki kot dramatik je imel odprto pot v vsa gledališča sveta in je v dramah prepričeval o tistem, kar je izpovedoval z vsem svojim delom in življenjem. Napisal je 16 dram. Za *Malomeščani* so prišli *Letoviščarji* in *Otroci sonca*. Meščanski intelektualci so nekaki letoviščarji, ki puščajo za seboj le smeti, pasivni, netvorni ljudje, malo-meščani. Najboljši med temi intelektualci so »otroci sonca«, aristokrati duha. Leta 1906 napiše Gorki *Barbare*, ki jih primerja dr. Bratko Kreft Cankarjevemu »Kralju na Betajnovi«. Naslednje leto gredo čez oder *Sovražniki*, drama razrednega boja med kapitalisti in delavci. Naslednje drame so vsebinsko podobne tem prvim, umetniško pa manj dovršene (*Poslednji* 1908, komedija *Čudaki* 1910, *Vasa Železnova* 1910, *Zykovi* 1913, *Ponarejeni bankovec* 1913, *Delavec Slavotekov* 1920).

Nekaj let pred smrtjo napiše Gorki še dve drami: *Jegor Buličov in ostali* (1931) in *Dostigajev in ostali* (1932), nekako nadaljevanje *Sovražnikov*. V njih upodablja propad carizma, revolucijo in rast socializma. Stari svet se potaplja, novi zmaguje.

Sovražniki so eno njegovih najboljših dramskih del. V njih ni samo notranje duševne drame nastopajočih oseb, marveč tudi dovolj vnanjih dogodkov, ki so po stari dramski teoriji drami neobhodno potrebni. Vse dejanje je globoko sociološko in psihološko podprto. Idejo drame preprosto izrazi v zadnjem prizoru Tatjana: *Ti ljudje bodo zmagali, ne joči, ti ljudje bodo zmagali*. Ali Nadja, ko pravi Jakimovu po njegovi izjavi, da je on ubil direktorja tovarne: *Kaj res mislite, da ste vi ubijali? Oni ubijajo! Ubijajo življenje s svojo grabežljivostjo, s svojo strahopetnostjo*. Dramo zaključí delavec Ljevšin z besedami: *Ni ubil tisti, ki je udaril, temveč tisti, ki je rodil sovraštvo!* Ne proletariat, marveč kapitalist, ki je človeka oropal s privatno lastnino. Ko človek posluša te ljudi, se mu zdi, da je Gorki do kraja razumel tisto najljubše Marxovo geslo: Nihil humani a me alienum puto, nič človeškega mi ni tuje. Stari vojak Konj govori: *Zakona ni. Samo komanda je!* In pisar Pologi izreka preprosto resnico, ki jo je marksizem tako globoko spregledal in razjasnil: *Glad lahko pojasni mnogo stvari. Lahko se reče, da se godijo vse podlosti zato, da se potolaži glad*. Ali kako prostodušno označujeta anarhijo in vse naglavne grehe carizma Mihail Skrobotov in Polina, Bardinova žena: *Zemlja anarhizma! Organski odpor zoper delo in popolna nesposobnost za red. Sleherno pomanjkanje spoštovanja do zakonitosti... Kako naj vlada zakonitost v deželi, kjer ni zakonov!* Ali kako spregovore avtokratični nazori javnega tožilca: *V vsaki državi je čvrsta oblast, ki kuje razne interese prebivalcev v jeklen obroč zakona*. Kako brez pomislekov izrečana dialektična odvisnost oblasti in lasti, teorija in praksa življenja, ki sta jo odkrila s svojo analizo buržoazne ekonomike Marx in Engels! Mihailu Skrobotovu polaga Gorki v usta grajo ruskih razmer po revoluciji leta 1905: *Rusija ni sposobna za življenje, vsi blodijo, sanjarijo, govorijo... Vlada ti je kopicca nekakšnih zbeganih ljudi, zlobni so, bedasti, ničesar ne razumejo, ničesar ne znajo... in namesto ruske zgodovine se godi neskončni ruski škandal... In kar je glavno, nihče ne najde v delu zadovoljstva*. Znanstvena analiza razmer prevedena na vsakdanji jezik.

Vsi ljudje so ukovani v bakreno petico, pravi čudak Ljevšin; slehernemu človeku na zemlji govori petica s svojim cvenkom: ljubi me kot samega sebe... Petico je treba uničiti... pokopati jo je treba. Ko nje ne bo več — kaj če potlej sovraštvo, kaj naš pritisk drug na drugega? Tako si je preprosti delavec izkrčil pot do istega zaključka, kakršnega so po drugi poti dosegli organizirani delavci Grekov in njegovi. Gorkega osebe so žive, polnokrvne, resnične, vro iz resničnega spoznanja, širnega globokega človeškega morja. Gorki sam je o tem pisal, da ni dovolj, če razredno oznako pisatelj samo prilepi od zunaj na človeka, kakor so to delali mnogi sovjetski pisatelji in verjetno še delajo. Pisateljeva naloga je, da zgradi svojo igro z osebami, ki so umetniško prepričljive, da doseže tisto umetniško resnico, ki pretresa in gledalca utegne preoblikovati, pravi Gorki v svoji dramaturgiji.

6. LENIN IN GORKI

V delu »Otroška bolezen ‚levičarstva‘ v komunizmu« je Lenin zapisal: Približno pol stoletja, nekako od štiridesetih do devetdesetih let preteklega stoletja, je napredna misel v Rusiji, pod pritiskom nezaslišanega, divjaškega in reakcionarnega carizma, hlepeč iskala pravilno revolucionarno teorijo ter s čudovito vnemo in prizadevnostjo spremlja vsako in sleherno »zadnjo besedo« Evrope in Amerike na tem področju. Marksizem kot edino pravilno revolucionarno teorijo si je Rusija zares iztrpela v svoji polstoletni zgodovini strahotnih muk in žrtev.

Tisti, ki je to resnico na umetniški način obrazil in izrazil, ker jo je tudi sam iztrpel, kakor naš Cankar, je Maksim Gorki. Že Belinski je leta 1847 govoril o tem, da se mora umetnost posvetiti upodabljanju življenja in trpljenja izkoriščanih delovnih množic, seznanjati množico z njo samo, to da je družbena naloga realistične umetnosti. Že Belinski je leta 1847 določil, v čem je svoboda ustvarjanja: Za to je potrebno samo eno — biti državljani, sin svoje družbe in svoje dobe, šteti njene interese za svoje, spojiti svoje težnje z njenimi; za to so potrebni simpatija, ljubezen, zdrav praktični čut za resnico, čut, ki ne oddvaja prepričanja od prakse, dela od življenja.

Gorki je potrdil z vsem svojim delom, kakor tudi Belinskega trditev, da pomen pesnika ni odvisen samo od njega samega, od njegove dejavnosti in genija, marveč od pomena dežele, ki ga je ustvarila.

Ni čuda, če je Lenin tako cenil Gorkega, ki ga je že leta 1901 označil kot pisatelja z evropsko slavo. Zato ga je leta 1913, ko se je Gorki vdajal pesimizmu, prijateljsko a vendar odločno grajal zaradi premalo odločnega stališča do uprizoritve Dostojevskega »Besov«: Zdi se torej, piše v pismu Lenin, da ste vi samo za zdaj proti bogoiskateljestvu... Ljudski pojem o bogu in božjem je prav taka ljudska nezavednost, neumnost, neznanje kakor »ljudska predstava« o carju, gozdnem duhu in o tem, da je treba vleči žene za lase. Nikakor ne razumem, kako morete trditi, da je »ljudska« predstava o bogu »demokratična«. Če bi bila v Rusiji svoboda, bi vas zaradi teh stvari vsa buržoazija vzela na svoj ščit.

Lenin in Gorki sta se prvič srečala leta 1905. Njuna idejna sorodnost se je utrdila z živim stikom. Lenin je spoznal, doumel in znal ceniti Gorkega revolucionarja, poteze, ki jih je z umetniško silo utelesil v resnično ljudskih osebah svojih številnih spisov. V Gorkem je Lenin spoznal umetniško kvaliteto, kakršno je želel, da ima proletarska kultura, ki ni skočila na dan ne vem od kod, ni izmišljotina ljudi, ki se imenu-

jejo specialiste za proletarsko kulturo. Proletarska kultura mora nastati iz zakonitega razvoja zakladov znanja, ki jih je človeštvo ustvarilo pod pritiskom kapitalistične družbe. A o tem, kako je Lenin pojmoval literarni del partijske stvari proletariata, ki je ni mogoče šablono istovetiti z drugimi deli iste stvari, se dobro vidi iz znamenitega dela Maksima Gorkega *Spomini na sodobnike*.

Gorki pripoveduje, da so bili njegovi odnosi do Lenina od 1917 do 1921 precej drugačni, kakor bi si bil želel. Prostdodušno priznava: *Jaz čutim kratko malo organičen odpor nasproti politiki in sem zelo dvomljiv marksist. Kajti nič prav ne verujem v razumnost množic nasploh, še posebej pa ne v razumnost kmečke množice*. Lenin pa je bil politik in Gorki je dobro vedel, da krmar tako velike, okorne ladje, kakršna je svinčeno težka kmečka Rusija, ne more prebiti brez ostro določne, zavestne smotrnosti pogleda. Gorki je drugače ocenjeval pomen inteligence za rusko revolucijo. Lenin pa mu je odgovarjal, da je ta hroma in da ne pride do množic. *Inteligenca sama je kriva, če moramo delati preveč črepinj*. Vendar je Lenin prav ocenjeval pomen intelektualne energije za revolucijo in ob neki priložnosti dejal: *Na ta način homo vse ruske in evropske Arhimede zvabili k nam, drugega za drugim*. Potem se svet mora obrniti, če hoče ali ne. *Celega razreda ne moremo s palico prisiliti k delu*. Meščanske strokovnjake je treba vključiti v naš aparat, uporabiti moramo kulturni aparat meščanstva. Kljub včasih različnim stališčem sta se Gorki in Lenin ves čas cenila. Gorki je videl v Leninu sijajnega človeka, ki se mora žrtvovati sovražnosti in mržnji, da bi lahko uresničil svoje delo ljubezni in lepote. Po njegovem je imel Lenin redko sposobnost gledati na sedanost iz prihodnosti. Lenin pa je v svojih člankih uporabljal nešteto figur, ki so v genetični zvezi z junaškim narodnim epom in rusko revolucionarno literaturo, posebej z delom Gorkega.

Ob Leninovi smrti je Gorki zapisal: *In če bi bil oblak sovraštva, oblak laži in klevete, ki obdaja njegovo ime, še gostejši, nič zato: nobena sila sveta ne more zatemniti luči plamenice, ki jo je Lenin dvignil sredi soparne teme poblaznelega sveta. In ni še bilo človeka, ki bi bil tako zaslužil večer spomin kakor on. Naposled vendarle zmagata čast in resnica, ki ju je naposled ustvaril, zmaga tisto, brez česar svet ne bi mogel obstati*.

Gorki je s temi besedami pokazal, da je njegov umetniški genij imel prav isto posebno sposobnost, ki jo je pripisoval v enem izmed člankov Leninu, da je s polovico svoje duše živel v prihodnosti. Gorkega besede dobivajo iz dneva v dan stvarne oblike v sodobnem dogajanju.

Zato je prav, če je celjsko gledališče v svoj letošnji repertoar vključilo Gorkega dramo, ki je stara petdeset let, njena ideja pa se je izpolnila pred 40 leti z Oktobrsko revolucijo.

Tine Orel

LITERATURA:

P. N. Sakulin, *Russische Literatur*, 1927; dr. Bratko Kreft, *Uvod v dramo »Na dne«*, Ljubljana 1946; dr. Bratko Kreft, *Spremne besede k »Sovražnikom«*, Ljubljana 1946; Lenin o kulturi in umetnosti, Ljubljana 1950; V. Vorovskij, *Izabrani književno-kritički članci*, Zagreb 1950; R. Lothar, *Das deutsche Drama der Gegenwart*, 1905; Maksim Gorki, *Djela*, knjiga XXVII, Zagreb 1953; Lenin, *Pisma Gorkemu*, Ljubljana 1946; Boris Žiharel, *Uvod v knjigo: Belinski, Clanki in eseji o književnosti*, Ljubljana 1950; Maksim Gorki, *Spomini na sodobnike*, Ljubljana 1955; B. Mejlah, *Lenin in Gorki*.

O ruski dramatik, o dramah Maksima Gorkega in o „Sovražnikih“

Moderna ruska dramatika se začneja s Fonvizinom (1745 do 1792). S svojima dvema komedijama *Brigadir* (1768) in *Miljenček* (Nedorosl, 1782) je ustvaril novejšemu ruskemu gledališču podobne trdne temelje kakor Linhart slovenskemu. Res je, da sta Fonvizinovi komediji v tisti dobi nadpovprečni deli in je zlasti njuna vrednost v okviru zgodovinskega razvoja ruskega gledališča in dramatike zelo velika, vendar njegova umetniška darovitost ne dosega Linhartove; tudi Linhartova svetovnonazorna razgledanost je večja, prav tako pa njegovo revolucionarnarstvo. Fonvizin je takoj našel naslednike, ki so njegovo delo bolj ali manj uspešno nadaljevali, toda nad njegovo raven se precej časa niso povzpeli. To sta storila šele Puškin (1799—1873) in Gribojedov (1795—1829). Puškinov *Boris Godunov* in Gribojedova komedija *Gorje pametnemu!* (Gore ot uma) sta tisti dramski deli, s katerima se je ruska dramatika povzpela do svetovnih višin in ki sta obenem prvi veliki dramski podobi ruskega življenja in manifestacija samoniklosti ruskega duha. Puškinov *Boris Godunov* je shakespearso umetniško delo, ki ga do danes v ruski dramatik še nihče ni niti dosegel, kaj šele prekosl, čeprav ima trilogija Alekseja Konstantinoviča Tolstoja (1817 do 1875) *Smrt Ivana Groznega* (1866), *Car Fjodor Ivanovič* (1868) in *Car Boris* (1870) več odziva in več sreče v gledališčih kot Puškinovo genialno delo. Komedija Gribojedova *Gorje pametnemu!* zavzema v ruski dramatik isto mesto, kot ga ima v francoski Beaumarchaisov *Figaro*, vendar sta si v bistvu silno različni. *Figaro* je vedra, skoz in skoz optimistična satira, v kateri glavni junak uspe, Gribojedovlja komedija pa je le gnev in »smeh skozi solze«, kakor so rekli ob tretjem genialnem delu ruske dramatike, ob Gogoljevem *Revizorju* (1836). Glavni junak komedije *Gorje pametnemu!*, Čacki, je tujec v svoji domovini in njegova pamet in razgledanost mu prinašata le gorje. Zato je na koncu tako trpek in zagrenjen, da beži iz Moskve v svet, kjer bi si rad našel tih kotiček, kamor bi se mogel zateči pred mrakotnostjo takratnega ruskega življenja. Puškinov *Boris Godunov* in Gribojedova *Gorje pametnemu* sta revolucionarni deli, umetniški manifestaciji dekabrističnega duha, čeprav se dekabristovskega upora pisca nista osebno udeležila, vendar sta po svoji miselnosti pripadnika dekabristov in njih prijatelja. Tega se je carska policija dobro zavedala. Zato sta ji tudi morala oba dajati odgovor. Osebno sta se sicer rešila pred hujšimi posledicami preganjanja, zato pa sta trpeli njuni deli. Puškinov *Boris Gudunov* se je rešil vseh cenzurnih črt v gledališču šele z revolucijo 1917, delo Gribojedova, ki je bilo z občutnimi črtami uprizorjeno sicer že leta 1831, v moskovskem Malem gledališču, pa je doživelo popolno izdajo šele v šestdesetih letih preteklega stoletja. Gogolj je z *Revizorjem* nadaljeval tam, kjer sta Puškin in Gribojedov nehala. V bičanju razmer ni niti najmanj popustil, poslužil se je le drugačnega načina. Več je neposredne komike v *Revizorju* kot v *Gorje pametnemu*, ki je včasih že skoraj čisto drama; značaj Gribojedovlje komedije je bližji Cankarjevemu delu *Za narodov blagor* in *Hlapcem*, medtem ko je značaj *Revizorja* bolj soroden tistemu tipu komedije, ga predstavlja Linhartov *Veseli dan ali Matiček se ženi*, čeprav je seveda v Gogoljevem delu več »krvave« satire kot pri Linhartu in Beaumarchaisu.

Ta dva sta osebno veliko manj prizadeta, kot je Gogolj pri svojem *Revizorju*. Če nadaljujemo pot le po vrhovih, ki jih predstavljajo omenjena dela v ruski dramatik, moramo od Gogolja skočiti k Aleksandru Nikolajeviču Ostrovskemu (1823—1886), najplodovitejšemu ruskemu dramatik, ki je napisal okrog 40 iger. Zahodnoevropskemu gledalcu so najbolj znane drama *Nevihita* (libreto Janačkove opere *Katja Kabanova* je napisan po njej), komedija *Gozd, Snegoručka*, ki pa jo poznamo le kot libreto znamenite opere Rimski-Korzakova, itd. Vzrok, zakaj je v neruskih gledališčih delo Ostrovskega tako malo upoštevano, je v njegovi močni povezanosti z ruskim narodnim življenjem, lahko bi rekli — v njegovi narodopisnosti. V glavnem je Ostrovski dramatik ruskega sveta, ruskega kupca. V njegovih delih je veliko epičnih elementov, odlikuje pa se po ostrem črtanju značajev in po živem dialogu. Njegovi mračni *Nevihiti*, v kateri prikazuje strahotno temo in zaslepljenost patriarhalnega trgoveškega okolja svojega časa, je ustvaril umetniško enakovredno družico Lev N. Tolstoj s svojo dramo *Moč teme*, le da je to delo podoba »teme« izrazito kmečkega sveta, ki po dramatičnosti in po grozotnosti prizorov menda prekaša vse, kar je bilo do takrat dobrega napisano v ruski dramatik. Vsa omenjena dela so z majhnimi izjemami zelo dramatična in gledališka, če jih gledamo skozi tradicionalni kalup, to se pravi, da po svoji dramski formi in arhitektoniki v okviru svetovne dramatike ne predstavlja kakšnega novega tipa dramskega dela. Njih novost in izvirnost je v snovi, v ideji in umetniški sili obrazovanja. Edina izjema je v nekem oziru Ostrovski, ker je posebnost njegove dramatike v njeni epičnosti.

Vsa ta dramatika je tesno povezana z razmahom ruskega gledališča, ki ga v tem obdobju predstavlja Malo gledališče v Moskvi. To gledališče je združilo v svoji odrski in igralski umetnosti najvišje umetniške tokove svoje dobe in ustvarilo romantično-zanosni stil ruskega igralca, kakor ga predstavljajo znameniti igralci Karatygin (v Petrogradu), Močalov (v Moskvi, bolj realistična smer), zlasti pa Ščepkin (1788—1863), prvi predstavljalec mestnega poglavarja v Gogoljevem *Revizorju* in Famosova v Gribojedova *Gorje pametnemu!* V osemdesetih letih pa začne rusko gledališče hirati. Nekoč čudovita in prepričljiva igra mojstra Ščepkina se je pri njegovih epigonih spremenila v brezkrvni patos, prav tako pa hira dramatika, čeprav je v tej dobi ustvaril L. N. Tolstoj *Moč teme*, vendar je bilo to delo vsaj v tisti dobi za rusko gledališče brez učinka, ker je cenzura dovolila uprizoritev šele leta 1896.

Novo življenje ruskega gledališča se začne z ustanovitvijo moskovskega Umetniškega gledališča, ki sta ga leta 1898 ustanovila K. S. Stanislavski (njegovo pravo ime je Aleksejev) in pisatelj V. I. Nemirovič-Dančenko. Namesto brezkrvnega patosa Ščepkinovih epigoňov sta zahtevala preprosto, čim bolj realistično igro in govor; skrbeti sta začela za skupno igro vseh igralcev in tako preganjala zvezdnitvo in diletantizem epizodistov, poudarjala sta pomen komparzerije, skratka, stremela sta po čim popolnejši ustvaritvi scenske atmosfere, ki je ne ustvarja samo igra prvega igralca, temveč prav tako igra epizodista do zadnjega »statista« — beseda, ki sta jo tako rekoč črtala iz svojega izrazoslovja, kajti v njunem gledališču ne sme biti statista, tudi tisti, ki ima le nemo igro, mora svoje delo prav tako vestno in dobro izvršiti kot prvi igralec, ki nima cele strani besedila. Nista zatirala individualne igre, pač pa sta dvignila pomen skupne igre, kajti predstava mora biti sinteza umetniško popolne

igre vseh nastopajočih. To je bilo nekaj docela novega v ruskem gledališču. Zato pomeni ustanovitev Umetniškega gledališča pravo revolucijo. Razume se, da Stanislavski in Dančenko nista stremela le po novem tipu igralca, temveč tudi po novi dramatik, ki bi temu gledališkemu stremljenju najbolj ustrezala. Takšno dramatiko si je njuno gledališče tako rekoč ustvarilo samo, saj lahko rečemo, da sta se glavna dramatika Umetniškega gledališča, Čehov in Gorki, rodila v njegovi »scenični atmosferi«.

Stanislavski in Nemirovič-Dančenko sta takoj v začetku preganjala poleg lažnega patosa tudi lažno dramatičnost in cenene odrske učinke. Lahko bi rekli, da sta se liki naš Cankar borila zoper plehko učinkovitost Krpanove kobile. V okviru vseh teh stremljenj se je rodila lirično-dramatična scenična atmosfera in vzporedno z njo lirična drama in komedija. K temu pa je treba še dodati osnovno zahtevo — po skoz in skoz realistični igri in sceneriji, po čim bolj življenjsko resničnem in pristnem, neteatrskem pogovoru. Že uprizoritev tragedije A. K. Tolstoja *Car Fjodor Ivanovič* je bil prodoren uspeh nove gledališke umetnosti, z uprizoritvijo *Utve Čehova* (1898) pa sta se nova gledališka smer in dramatika zlili v eno. To enotnost in nerazdružljivost še danes simbolično priča podoba utve na zastori Umetniškega gledališča. S Čehovim je odkrilo in si tako rekoč ustvarilo svojega dramatika. O njegovih delih pravi Stanislavski v svoji knjigi *Moje življenje v umetnosti* (»Spomini«, izdaja Academia, Leningrad 1928, str. 377):

Njih očarljivost je v tem, da ne učinkujejo neposredno z besedami, temveč skrito pod njimi ali v premolkah, s pogledi igralcev, v valovanju njih notranjega čustva. Pri tem ožive tudi mrtvi predmeti na sceni in zvoki in dekoracije in podobe, ki jih ustvarjajo igralci, in samo občutje igre in vse predstave. Vse delo tu je v tvorni intuiciji in umetniškem čustvu.

Poudarek dramatik Čehova je predvsem v njeni splošni človečnosti, v njeni intimnosti in liričnosti, manj pa v njeni socialnosti, čeprav je *Češnjev vrt* v nekem oziru tudi socialna komedija propadajočih veleposestniške gospode, ki se mora umakniti vedno bolj v kapitalizem se razvijajočemu in prodirajočemu trgovstvu. Čas, v katerem je začelo Umetniško gledališče svojo pot, je bil mir pred viharjem, ki se je vedno bolj bližal in ki ga je leta 1901 zanosno napovedal Maksim Gorki v *Pesmi o hudourniku*. Socialni problemi so silili vedno bolj v ospredje. Gledališče, ki je hotelo biti najvišji umetniški izraz svoje dobe, ni moglo mimo njih. Potrebovalo je neogibno spolnitve in ravnovesja k dramam Čehova. Tako sta se znašla Umetniško gledališče in Maksim Gorki. *Glavni početnik in utemeljitelj socialno-politične linije v našem gledališču je bil A. M. Gorki*, pravi Stanislavski v isti knjigi (str. 433).

Za Maksima Gorkega je pomenilo Umetniško gledališče življenjsko doživetje. Septembra meseca 1900 je pisal A. P. Čehovu:

*Umetniško gledališče — to je tako lepo in pomembno kot galerija Tretjakovskega, Vasilij Blaženi in vse najlepše v Moskvi. Ne ljubiti ga — je nemogoče, ne delati zanj — zločin! Boga mi! Nekaj mesecev pozneje je že izročil Gorki umetniškemu gledališču svojo dramo *Malomeščani*, ki pa jo je gledališče uprizorilo šele marca 1902 na gostovanju v Petrogradu, današnjem Leningradu. Policija je predstavo najprej prepovedala, na razne intervencije pa jo je dovolila le za abonente. V gledališču, kjer so igrali, je bilo veliko mrtvih mest, od koder se ni dobro videlo na oder*

in ki jih zato gledališka blagajna ni prodajala. Te prostore so zasedli zastojkarji, ali kakor so jim rekli tam »zajci«. Teh zajcev je bilo včasih do pet sto. Vedeli smo za to, a smo gledali skozi prste, ker je vse to bila dijaška mladina, pravi Nemirovič-Dančenko v svoji knjigi *Iz preteklosti* (Academia 1936, v poglavju: »Gorkovsko« v *Umetniškem gledališču*, sar. 250). Dijaška mladina je ob vsaki priliki dajala duška svojemu odporu zoper caristično samodržavje in je večkrat tudi manifestirala v gledališču. Nevarnost je bila, da bo policija ponovno prepovedala uprizoritev Gorkega *Malomeščanov*, če bi prišlo pri krstni predstavi do kakšnih vladni neljubih manifestacij. Za Umetniško gledališče je bil Gorki prav tako kot Čehov dragocen pisatelj, kateremu pa je bila potrebna živa in neposredna pobuda, da bi se razvil tudi v dramatiki. Taka živa pobuda pa je za vsakega pisatelja uprizoritev njegovega dela. Zato je hodil Nemirovič-Dančenko več večerov pred krstno predstavo *Malomeščanov* prosit mladino na zastojkarske galerije, naj se zadrži pri *Malomeščanih* mirno. Razložil jim je tudi razlog; mladina, ki je takrat že Gorkega oboževala, je to razumela in držala besedo. Šele pri poslovilni predstavi se nekdo ni mogel premagati. Vzkliknil je: »Dol z velikim knezom!« Vzklik je veljal velikemu knezu Konstantinu Konstantinoviču, predsedniku Akademije za umetnost in znanost, ki je na carjev ukaz razveljavil izvo-litev Gorkega za člana Akademije. Uprizoritev *Malomeščanov* ni imela zaželenega uspeha. Kljub temu, in čeprav je bil Gorki v odločilnih državnih krogih nepriljubljen in nevarna osebnost, na katero sta prežali policija in cenzura, je Umetniško gledališče 18. decembra 1902 (po naše 31. decembra, torej nekaj mesecev po uprizoritvi *Malomeščanov*) uprizorilo v Moskvi novo dramo Gorkega — *Na dnu*. Uspeh je bil nepopisen.



Emblem Moskovskega umetniškega akademskega gledališča, imenovanega po Maksimu Gorkemu (MHAT imeni M. Gorkoga) — utva: spomin na prodorno zmago z *Utvo* A. P. Čehova.

Od takrat do danes je Gorkega dramatsko delo prav tako tesno povezano z razvojem in uspehi Umetniškega gledališča kakor dela A. P. Čehova. Zato nosi danes njegovo ime, na zavesi pa utvo, kot neločljiv spomin na Čehova. Čehov in Gorki nista le glavna domača dramatika v sporedu tega znamenitega gledališča, ki je v zadnjih štiridesetih letih odločilno vplivalo tudi na razvoj svetovne gledališke umetnosti, temveč sta poleg Leonida Andrejeva najznačilnejša ruska dramatika te dobe sploh. Posebnost in izvirnost njenih dramskih del ju postavlja v isto vrsto s

svetovnimi dramatikami, ki so v zadnjih šestdesetih letih bili strženi v gledaliških sporedih po vsem svetu (Ibsen, Bjornson, Strindberg, Hauptmann, Shaw itd.).

A. P. Čehov velja za glavnega predstavnika tako imenovane impresionistične lirične drame. Ni mogoče zanikati, da bi prve igre Čehova (*Utva*, *Striček Vanja* in *Tri sestre*) v neki meri ne vplivale na začetke Gorkega dramatika, hkrati pa je treba ugotoviti, da početnik te zvrsti drame ni Čehov, temveč že Turgenjev, čeprav v svojem času ni mogel v gledališču tako uspeti, kakor je uspel pozneje v Umetniškem gledališču. Čehov in Gorki sta to zvrst drame spopolnila. Gorki je vnesel vanjo še socialno noto ter tako dal svojim dramam tolikšno posebnost, da žive kot popolnoma izvirne poleg lirične drame Čehova. Res je, da ni bil do revolucije 1917 toliko igran kot Čehov, toda takrat so bile temu krive tudi razmere in cenzura, ki niso dopuščale, da bi mogla taka dela, kakor so na pr. *Sovražniki*, zaživeti polno življenje na ruskem odru. Kljub nekaterim potezam s Čehovim, ni mogoče Gorkega uprizarjati in tolmačiti na povsem isti način kot Čehova. Scenična atmosfera je sicer velikokrat podobna, nikakor pa ni ista, kajti v dramah, kot so *Malomeščani*, *Na dnu*, *Sovražniki*, *Otroci sonca*, *Barbari*, *Poslednji* itd., je zunaj in notranji poudarek bolj ali manj v socialni borbi. Doba od leta 1900 do 1914 je na eni strani doba resignacije in pesimizma ruske inteligence, nagel vzpon in razkroj kapitalistične družbe, socialni in moralni, na drugi strani pa zbiranje in oblikovanje revolucionarnih sil, ki različne in različno pritiskajo na carsko samodržavje. Proti carskemu absolutizmu se niso začele dvigati le široke ljudske množice, njemu so se upirali tudi razni meščanski liberalni in demokratični krogi, ki pa so zaradi svoje razredne pripadnosti postavili cilj svoji revoluciji čisto nekatere druge kot revolucionarne delovne množice, ki jih je približno od leta 1905 dalje začela ruska delavska socialdemokratska stranka boljševikov smotrno organizirati in pripravljati za poslednji udarec fevdalnemu carističnemu samodržavju in kapitalizmu. Zato je februarjski revoluciji, ki so jo skušale meščansko liberalne in menjševistične sile umetno zaustaviti in usmeriti na svoj tir, nujno morala slediti oktobrska revolucija.

Med dramskimi deli, ki so nastala pred letom 1917, je Gorki posvetil socialnemu vprašanju in borbi več svojih del. Že *Malomeščani* nosijo ta pečat. V hramu premožnega malomeščana Bezsjemenova vlada strašno ozračje. Med starimi in mladimi zija prepad, hkrati pa so tudi v obeh plateh tolikšne individualne razlike, da žive dejansko vsi na svoje lastno življenje. Večina je nad njim ali obupala, ali mu pa ne zaupa več. Hčerka Bezsjemenova Tatjana, razumna, a melanholična učiteljica, je zaljubljena v rejenca Nila, ki je strojevodja. Ta pa je spoznal, da je človek drugega sveta in da mora ven iz hiše Bezsjemenova, če hoče, da bo njegovo življenje imelo tisti smisel, do katerega se je s svojim spoznanjem dokopal. Nujno je zato, da se ne veže s Tatjano, temveč se odloči za Polino, hčerko ptičarja Perčihina, ki služi v hiši Bezsjemenova kot dninarica in ki jo ima res tudi rad. Tatjana je razočarana, zastrupi se, a ji rešijo življenje, v novo življenje pa se napotita v resnici le Nil in Polina, ker sta edina notranje zdrava. Čacki iz Gribojedova komedije *Gorje pametnemu!* ni našel ne družine ne prijatelja, Nil pa ni našel samo Poline. Nil vidi pred seboj tudi tisti kotiček v človeški družbi, kjer bo lahko živel s trdno zavestjo in vero v življenje. Ta smisel mu je dalo spoznanje, da se je treba zoper slabe strani življenja boriti. Dijak Peter,

sin Bezsjemenova, je sicer spoznal ničevost življenja svojega okolja, toda vere v novo ali v kakšno drugo življenje v sebi ne more obuditi, ker je v njem samem svet — Bezsjemenovih. Zato se norčuje iz Nila, češ da je optimist. *Ce sem optimist, ali kaj drugega — to ni važno, a življenje mi ugaja!* odgovori Nil. Niti Peter niti Tanja ne moreta verovati v življenje, v Nilu, ki ga je odkril, v sebi in izven sebe, pa kar prekipeva. V istem prizoru četrtega dejanja pravi:

Življenje je čudovita stvar, tudi če nisi zaljubljen! Voziti se na slabih lokomotivah v jesenskih nočeh, v dežju in vetru, ali pa pozimi v zametih, ko je vse okrog zavito s temo in snegom... vse to je gotovo dolgočasno, težko... in, če hočeš, tudi nevarno... In vendar ima tudi svoje čare! Prav zares! Samo v nečem ne vidim nič prijetnega: v tem, da mene in druge poštene ljudi komandirajo svinje, tepci in malopridneži... Vendar ni življenje skoz in skoz v njihovi oblasti! Prešli bodo in izginejo, kakor izginejo oteklina na zdravem telesu. Ni voznega reda, ki se ne bi spremenil.

Peter Bezsjemenov mu ne verjame, ker je v njem samem ubita skoraj sleherna vera v življenje.

PETER: Večkrat sem že slišal take besede! Videli bomo, kako ti nanje odgovori življenje!

NIL: Prisilil ga bom, da mi bo tako odgovorilo, kakor hočem sam. Nikar se ne skušaj ostrašiti! Bolj neposredno in boljše nego ti vem, da je življenje težko, da je včasih zoprno, surovo in trdo, da nebrzdana, divja sila stiska in davi človeka, vse to vem in to mi niti najmanj ne ugaja, srdi me! Mrzim ta red stvari!... Vem, da je življenje resna, čeprav še neurejena zadeva... da mu moram posvetiti vse svoje moči in sposobnosti, če hočem, da bo prišlo ma pravi tir. Tudi to vem, da nisem noben junak, temveč pošten, zdrav človek, in vendar pravim: Nič za to! Zmagala bo naša! In z vsem, kar je v moji duši, bom skušal odoleti težnjam svoje notrine: vrgel se bom naravnost v sredino največje goščave življenja... ga gnetel zdaj sem, zdaj tja, postavil se bom tem po robu, drugim poskočil na pomoč... To je radost življenja!

In tako se Polja in Nil napotita v borbo za novo življenje, ne le simbolično kakor Vida in Dioniz v Cankarjevi *Lepi Vidi*, temveč zares, s trdno voljo in z neomajno vero. Za seboj pa puščata razrvanost in tegobo sveta Bezsjemenovih, ki bo ponekod sam umrl, ponekod ga bo pa treba brezobzirno odstraniti, da bo novo življenje našlo sebi čista in zdrava tla.

To je ena izmed osnovnih misli vseh socialnih dram Maksima Gorkega, od *Malomeščanov* do poslednjih dveh njegovih dramskih stvaritev *Jegor Buličov* in *Dostigajev in drugi*, le da je v zadnjih dveh, ki ju je objavil v letih 1931-32, dobila najjasnejši in najostrejši izraz. Z oktobrsko revolucijo so odpadle vse tiste sponе, ki so prej ovirale marsikdaj in marsikje Gorkega dramatika, da bi izgovoril neposredno in jasno. Zato je bil prisiljen to in ono svojo misel le nakazati z občutjem, s tistim podtonom in premolkom, o katerem govori Stanislavski pri Čehovu. Gotovo pa je v dramah, ki so nastale pred revolucijo, najjasneje in najodločneje pa tudi umetniško najpopolneje upodobil socialno borbo na določeni stopnji v drami *Sovražniki* (1906). To delo zavzema v njegovi dramatici isto mesto kot roman *Mati* v njegovi epiki. Ni sicer v njem tistih velikih dramatičnih prizorov kot so v omenjenem romanu, tudi časovno obrav-

nava dobo pred tistim prvim večjim razmahom borbe delovnih množic, kakor jo prikazuje v *Materi*, vendar je zajel v to dramo tako močno sočasno socialno borbo, da ni le mejnik v ruski dramatik, temveč tudi v svetovni dramatik tiste dobe. Zahvaljujoč umetniški sili, ki je v njej, je delo živo še danes kljub aktualni povezanosti s časom, v katerem je nastalo. Takrat je učinkovalo predvsem s svojo aktualnostjo, s svojim pozivom, danes, ko smo se že v marsičem odmaknili od te dobe, pa učinkuje z močjo svoje umetniške in idejne sile. *Sovražniki* so politično-socialna drama mednarodnega kova, toda nič manj niso narodna, ruska drama. V njih je zajel Gorki vse bistveno socialno in rusko, podobno kot je Cankar v svojih *Hlapcih* zajel vse, kar je bilo bistveno socialno in narodno slovenskega in tisti dobi ter vse skupaj povezal s tem, kar mora biti v vsaki umetnini trajno in občečloveško. Gorki je kljub povezanosti in odvisnosti od takratnih ruskih razmer vendarle zajel širje, ker je bil pač tam razvoj drugačen in je imel že sam po sebi bolj splošen izraz kot pri nas.

Bistvo dramatika Čehova in Gorkega ni v njihju vnanji dramatičnosti. Skoraj vsa dramatična napetost je v občutju, v doživetjih posameznih oseb, ki se le tu in tam povzpnejo do večjih dramatičnih izbruhov ko je dejanje doseglo svoj višek. To se po navadi zgodi pri Gorkem šele v zadnjem dejanju. V *Sovražnikih* celo šele v zadnjih prizorih tretjega dejanja, ko izbruhne mlada Nadja v obtožbi zoper sovražnike zdravega in lepega življenja, ki so prav tako sovražniki vseh »ponižanih in razžaljenih«. Toda tudi ta Nadjin izbruh nima velikih gromovitih besed. Gorki se je zavedal njih nevarnosti, zato je silno skop. Glavni poudarek je spet v tem, kar ni izgovorjeno, kar se skriva za vsem dogajanjem in govorjenjem. Ne bom mu ničesar podtaknil, če navedem Tatjanine besede iz *Malomeščanov*, ko govori o gledališču in dramatik, kot njegov nazor. Tatjana pravi:

Težko da bom šla to sezono v gledališče. Sita sem ga že... Jeze in dražijo me vse te drame, s streljanjem, jokom in stokom... Vse to ni res. Življenje stre ljudi brez hrušča in trušča, brez solz... čisto neopazno...

PETER: Zmeraj prikazujejo le drame o ljubavnih bolestitih, dram pa, ki trgajo dušo človeku, borečemu se med tem, kar hoče in kar mora, teh dram nihče ne vidi...

Čehov in Gorki sta se odločila, da obrazita v svojih igrah te tihe, težke drame. Da bi ne zapadla vnanjim, cenenim dramatskim učinkom, sta se izogibala — podobno kot pri nas Cankar — vsemu bučnemu. Šla sta večsilih tako daleč, da sta to storila ponekod v škodo potrebne dramatične napetosti in učinka. Mladi, nesrečni Treplev v Čehova drami *Utva* se komaj slišno ustrelil nekje za sceno, tudi Tatjana Bezsjemenova se zastrupi v Gorkega *Malomeščanih* za sceno, prav tako ustrelil delavec Jakimov nasilnega tovarnarja v *Sovražnikih*, ne da bi gledalci to videli, slišali itd. Prav tako je značilno za tako dramatik, da Gorki v III. dejanju *Sovražnikov* le nakaže samomor Jakova Bardina. Nikjer ga izrecno ne izpove, čutiti ga je le iz scenskega ozračja, iz tega, kar ni izgovorjeno.

Osnovna ideja *Sovražnikov* je: delovno ljudstvo in kapitalisti so nepomirljivi sovražniki. Tega se bolj ali manj zavedajo posamezni zastopniki obeh nasprotujočih si svetov. Cankar je to borbo v *Kralju na Betajnovi* posebil in individualiziral v Kantorju in Maksu Krncu, Gorki

pa jo je v *Sovražnikih* prikazal s širokimi, pestrimi potezami. Pred nami se vrsti cela galerija različnih likov na tej in oni plati. Tu je nasilni Mihail Skrobotov, tip zavednega kapitalističnega izkoriščevalca, njemu nasproti na isti strani pa stoji Zahar Bardin, bolj kmečki veleposesnik kot pa tovarnar, ki se ne more vživeti v kapitalistične razmere ter zato popušča delavcu, zavedajoč se in sluteč, da zija med delovnim ljudstvom in kapitalizmom prepad, sovraštvo. Jakov Bardin je še hušja skrajnost. Vlogo ubitega Skrobotova prevzameta državni tožilec Nikolaj Skrobotov in Mihailova vdova Kleopatra. Igralka Tatjana obtiči nekje v zraku med dvema sovražnima svetovoma, o Nadji pa moremo slutiti po zaključku drame, da bo morda v bodočnosti iz čustvene, romantične simpatizerke napredne socialne borbe postala zavestna njena pripadnica. Gosposka stran v *Sovražnikih* ni enotna, toda videti je, kako jo bodo v odločilnem trenutku skušali strniti razni državni tožilci Nikolaji Skrobotovi in orožniški kapitani Bobojedovi, katerim se bodo priključili še senilni generali v pokoju in drugi. Zanimiva posebnost te drame je, da je napredno mišljenje in dejavnost močnejša pri ženskah meščanskega razumništva, manj pri moških. Ti se kot Jakov Bardin ali izgublajo v brezdelju in pitju, ali pa v nemočnem razglabljanju kot Zahar Bardin, na drugi strani pa v odločnem in ostrem sovraštvu do delovnega ljudstva (brata Skrobotova). Tudi v drami *Poslednji* (1908) je predstavnica najnaprednejše smeri mati zaprtega študenta, gospa Sokolova. Njen nastop pred policijskim mogotcem Ivanom Kolomejcevim, ki je samolastno zaprl njenega sina, dobro se zavedajoč, da ni njen sin atentator, toda Kolomejcevu zadošča, da je po svojem mišljenju revolucionar. Sokolova je prišla Kolomejceva opozoriti, da se je zmotil in da naj svojo zmoto popravi, ni ga pa prišla prositi. To pove z izrecnim poudarkom, prav tako kot je v II. dejanju povedala njegovi ženi Zofiji: *Moj sin ni zmožen, da bi segel po življenju drugega. Ni terorist!... Seveda, revolucionar je kot vsi spodobni ljudje v Rusiji*. Sokolova je daljni odsev matere Vlasove iz romana *Mati*, odsev v razumniškem krogu. Toda v njih se nam prikaže v eji živosti, resničnost in pristnost.

Čeprav je delavska stran v borbi zoper tovarnarje v *Sovražnikih* enotna, jo mojstrska roka Gorkega nariše v vseh značilnostih. Stari Ljevšin, ki nekoliko spominja na vlogo starca Akima v Tolstojevi drami *Moč teme*, prav tako pa nekoliko na Luko v *Na dnu*, je po svojem preprostem, nekoliko tolstojanskem mišljenju in čustvovanju prišel do podobnega spoznanja kot napredni in zavedni delavec Grekov, in politični organizator, član delavske stranke, Sincov, ilegalec, za čigar pravo ime niti ne izvemo. Rjabcov in Jakimov sta predstavnik najmlajših zastopnikov napredne socialne borbe. Jakimov je v svoji gorečnosti sprožil na Mihaila Skrobotova. To je bilo individualno dejanje posameznika, ki ni mogel več vzdržati tovarnarjevih izpadov zoper delavstvo. Tako se vrsti pred nami zanimiva in pestra galerija zastopnikov obeh nasprotujočih si strani. Čeprav drama nima velikih zunanjih zapletljajev, je v njej polno notranje napetosti osrednjega dejanja, kakor tudi zapletov, ki se vrše v nekaterih posameznih osebah (Kleopatra, Nadja, Tatjana, Jakov Bardin, Zahar Bardin itd.). Zelo žive so tudi figure špiceljskega knjigovodje Pologija, upokojenega generala Pečenjegova in njegovega sluge Konja, ki nekje na dnu svoje notranjosti čuti, da spada med brezpravno tlačansko rajo, čeprav mu je general že skoraj docela ubil pamet in samozavest. Skrivnost uprizoritve te drame je v odrski upodobitvi notranje drama-

tičnosti in zapletljajev, v napetosti scenskega ozračja, ki se skriva včasih bolj v občutju kot pa v besedi, bolj v neizgovorjeni misli in čustvu, bolj v nevidnem, a vendar dovolj jasno otipljivem velikem družbenem in hkrati v intimnem človeškem dogajanju posameznih oseb. Gorki-dramatik združuje v sebi mojstra psihologije in sociologije. Umetniška in dramska sila te drame je v dialogih in značajih ter v že omenjenem podtonu in notranjem dejanju, ki je v svojem zapletku in dramatičnosti veliko večje, kakor tisto vnanje dejanje, ki se godi pred gledalcem v gledališču. Ideja *Sovražnikov* ni le v razrednem sovraštvu kapitalistov in delovnega ljudstva, temveč je tudi nova inačica Gorkega humanizma: ljubezen do človeka ti nalaga dolžnost revolucionarne borbe za ustvaritev človekove sreče na zemlji, obvezuje te v borbi zoper sovraštvo. *Ni ubil tisti, ki je udaril, temveč tisti, ki je rodil sovraštvo!* S temi besedami starega Ljevšina zaključuje Gorki to dramo.

Gorki je v sestavku *O igrach* jasno izpovedal, da se je dobro zavedal, kako je dramatika silno težka zvrst leposlovja:

Igra — drama, komedija — je najtežja literarna vrsta, ker zahteva, da je sleherna oseba, ki deluje v njej, označena edinole z besedo in dejanjem neposredno iz sebe, ne da bi pisatelj karkoli dodajal ali tolmačil. V romanu in povesti dejejo prikazani ljudje s pisateljevo pomočjo; avtor je ves čas z njimi, govori bralcu, kako jih naj dojema, tolmači mu skrivne misli, skrite vzroke delovanja prikazanih likov, osenči njihova razpoloženja, z opisi prirode in okolice ter jih neprestano drži na niti svojih namenov. Svobodno in pogosto tako spretno, da bralec niti ne opazi — ali celo samovoljno — vodi njih življenje, besede in dejanja, njih medsebojne odnose. Vsestransko skrbi za to, da so osebe v romanu umetniško čim jasnejše in prepričljivejše.

V igro se pisatelj ne sme tako svobodno vmešavati in ne sme šepetati gledalcu. Delujoče osebe živijo edinole s svojim govorom, to je z neposrednim jezikom izgovorjene besede in ne z opisovanjem. Zelo važno je, da se to dojame, kajti če hočemo, da bodo liki, ki jih igralci obrazijo na odru, umetniško vredni in socialno prepričljivi, je potrebno, da je govor vsake osebe izrazit, do skrajnosti značilen, kajti edino pod tem pogojem bo sleherna oseba v igri delovala na igralca tako, kakor to zahtevajo pisatelj in igralci.

V istem sestavku je opozoril na slabe strani mlade sovjetske dramatike:

Splošni in težki nedostatek naše mlade dramatike je predvsem v njenem jezikovnem siromaštvu, njeni suhoti, brezkrvnosti in neosebniosti. Vse osebe v igrach govorje na isti način in neugodno presenečajo s svojo enoličnostjo, brezbarvnostjo in praznoto jezika, kar se niti najmanj ne sklada z našo burno sedanostjo in z naponom stvariteljskih sil, v katerih živi naša dežela in ki se morajo odražati na področju naše tvorne besede... Živimo v ozračju velike mržnje evropskih divjakov, kapitalistov. Tudi mi se moramo naučiti sovražiti in odrska umetnost nam mora pri tem pomagati... Naša mlada dramatika ne dosega naše junaške stvarnosti, prva naloga umetnosti pa je, da se povzpne nad resničnost, da gleda dejanje današnjega dne iz višine tistih čudovitih smotrov, ki si jih je zastavilo delovno ljudstvo — stvarnik novega človeštva. Za točno prikazovanje tega, kar je že, se (dramatiki) zanimajo le v toliko v kolikor nam je to potrebno za globlje in jasnejše dojetje vsega, kar moramo izkoreniniti, in vsega, kar moramo še ustvariti. Junaško delo pa zahteva

tragično (junaško) besedo... Danes je le preveč jasno, da umetnost nikdar ni bila in tudi ni mogla biti sama sebi namen... Mladi pisatelji ne cenijo dovolj važnosti znanja. Kakor da se preveč zanašajo na »navdih«.

... Razredne oznake ne smemo pilepti od zunaj na človeka, na obraz, kakor se to dela pri nas. Razredna oznaka ni bradavica, temveč je nekaj zelo notranjega, nekaj biološkega, živčno-možganskega. Pisateljeva naloga je, da zgradi svojo igro z osebami, ki so umetniško prepričljive, da doseže tisto »umetniško resnico«, ki globoko pretresa in ki je spsobna gledalca preoblikovati. Winston Churchill na primer ni običajen človek, temveč nekaj, kar je precej več; zelo pomembno bitje je, v katerem je izražena razredna oznaka povsem idealno, v obliki njegove konservativnosti in zverske mržnje do delovnega ljudstva. Toda če ga zajame dramatik le s te strani, samo kot bitje, ki sovraži, ne bo to ves Churchill in zato tudi ne — živi Churchill. Vsekakor ima še kakšne poteze v svoji bistveni nakaznosti in meni se zdi, da so te dodatne poteze klavrne in komične. Docela sem uverjen, da je v tem lordu nekaj zelo smešnega, česar se sramuje, kar ga na skrivaj muči in zaradi česar piše tako zlobno svoje knjige. Razume se, da govorim to pogojno in niti najmanj zaradi tega, da bi se norčeval iz Angležev, hočem le reči: zgolj »razredna označba« še ne da živega, celega človeka in umetniško izoblikovanega značaja.

Vemo, da so ljudje raznovrstni: ta je — klepetav, drugi — odrezav, ta je vsiljiv in samoljuben, drugi pa sramežljiv in brez zaupanja vase. Pisatelj živi tako rekoč sredi med krdelom skopuhov, prostaških ljudi, zanesenjakov, častihlepnežev, veseljakov in turobnežev, sredi marljivcev in lenuhov, med dobrodušnimi, zlobnimi, do vsega ravnodušnimi ljudmi itd. Toda vsaka od teh lastnosti še ne določa vedno in docela značaja. Zelo pogosto zbhode v oči samo tisto, kar je manj spretno prikrito kot pa tiste lastnosti, ki se ne skladajo s temi vidnimi in ki bi mogle razkrinkati »dvoličnost« človeka.

Dramatik ima pravico vzeti katerokoli od teh lastnosti, jo poglobiti in razširiti, jo ostro in jarko osvetliti in jo narediti za glavno in odločilno potezo v značaju te ali one osebe v drami. V tem pa ravno obstoja ustvaritev značaja in jasno je, da je to mogoče doseči le z močjo jezika, in sicer na ta način, da izberemo najučinkovitejše ali najudarnejše besede, kakor so to delali največji evropski dramatik... Mi ne utegnemo razmišljati o smrti, vzeli smo življenje v svoje roke in ga preoblikujemo... Nič nas ne veseli skrivati se pred življenjem v neplodna in šaljiva razmišljanja o vseмирskih katastrofah, o tem, da morda čez milijon let ugasne naše sonce. Učimo se v trdi šoli samoizobrazbe, učimo se misliti ob poteku svojega dela in na njegovih posledicah spoznavamo tajne sveta... Zato je najdramatičnejši junak današnjega časa človek, ki doume svet. Človek, ki si skuša razložiti in razumeti svet tako, da si ga končno popolnoma osvoji. To je človek, smel, močan — zato ga tako strupeno sovražijo ljudje starega sveta.

Čeprav nisem mogel zaradi pomanjkanja prostora navesti vseh važnih odstavkov iz znamenitega dramaturškega spisa M. Gorkega, je že iz teh navedkov vidno, kako globoko je dojel umetniško ustvarjanje ter socialno in umetniško pomembnost dramatike.

Govor na čast Maksimu Gorkemu

Ob poetovi šestdesetletnici 26. marca 1928.

Ob uprizoritvi *Sovražnikov* objavljamo tu prvi slovenski prevod esaja o Maksimu Gorkem izpod peresa velikega humanista in esteta Stefana Zweiga. Zweig in Gorki sta bila — lahko bi skorajda rekli — intimna prijatelja. Ob pisateljevi šestdesetletnici se je seveda pridružil častilcem po vsem svetu in napisal — danes že skoraj klasični — esej oziroma slavnostni govor. O tem spisu je eden najuglednejših slovenskih poznavalcev ruske književnosti dejal, da je »nemara najlepše, kar je kdaj kdo napisal o Gorkemu«. Esaj povzemamo iz Zweigove knjige »Begegnungen mit Menschen, Büchern, Städten (Srečanja z ljudmi, knjigami, mesti)« poglavitnega zbornika njegovih manjših esejev, ene najlepših esejskih knjig, kar jih premore evropska književnost dvajsetega stoletja.

Aleksander Puškin, praded ruske književnosti, izvira iz knežje krvi, Lev Tolstoj iz prastarega grofovskega rodu, Turgenjev je zemljiški gozpod, Dostojevski uradnikov sin, a plemiči, plemiči so vsi. Zakaj v devetnajstem stoletju pripadajo znotraj ruskega carstva tudi književnost, umetnost, vse oblike duhovnega delovanja zgolj plemstvu, tako kot vsi drugi privilegiji, kot zemlja in gradovi, reke in rudniki, gozdovi in njive in živi ljudje, da, celo kmetje tlačani, ti, ki v znoju orjejo te njive. Vsa oblast, vse bogastvo, vse zastopstvo, vsa vednost in vse vrednotenje pripadajo sredi milijonov zgolj sto rodovom, deset tisočem ljudem. Zgolj ti, ti sami predstavljajo v očeh sveta Rusijo, nje bogastvo, pleme, moč in duha.

Sto rodov, deset tisoč ljudi. Pod to tenko vrhno plastjo pa deluje in snuje neizmerna, nepregledna množica milijonov, brezoblično, velikansko bitje: rusko ljudstvo. V milijonih zrn razsejano prek gigantske ravni moskovitarske zemlje — ustvarja z milijoni rok podnevi in ponoči bogatijo velikanske dežele. Gozdove krči, ceste ravna, vino v sode spravlja in rude koplje iz jam. Seje in žanje v črni, od snega težki zemlji, za carja bitke bije, služi in služi in služi, natanko tako kot vsa druga ljudstva Evrope ob tisti uri, služi svojim knezom v predanem delu in vztrajni tlaki. Toda v eni stvari se to rusko ljudstvo razločuje od drugih bratskih ljudstev: nemo je še, govornica mu še ni dana. Že davno so druga ljudstva razposlala prek sveta iz svojih ledij pesnike, govornike in učenjake, zgovorne jezike svojega bistva — ti milijoni pa, ti svojih želja še zmerom ne morejo izraziti s pisano besedo, ne smejo povedati svojih misli o ravnanju usod svoje dežele, ne morejo se izpovedati, ne izraziti prostrane in divje duše, ki gospoduje v njih. Topo in brez glasu, čeravno so prsi še tako napete, brez moči, četudi so sile še tako grozovite — tako deluje in snuje to oceansko prostrano, skrivnostno bitje, ljudstvo imenovano, na svoji ruski zemlji, duša brez govornice, bivanje brez vednosti, ki bi sama sebe oblikovala. Vsekdar govore za molčeče milijone zgolj njih gospodarji, plemiči, mogočniki. Vse do dvajsetega stoletja smo vedeli kaj o ruskem ljudstvu zgolj po zaslugi glasov njega plemiških poetov, po Puškinovi, Tolstojevi zaslugi, po zaslugi Turgenjeva in Dostojevskega.

Vendar se bo ruskim plemiškim poetom za vse večne čase nekaj štelo v slavo, v čast: navzlic temu, da je bilo rusko ljudstvo nemo, da je po sili moralo molčati — vendarle nikoli niso zaničevali kmeta in delavca, »malega človeka«, temveč nasprotje tega — kot zavoljo občutja

mistične krivde in dolga so vsi po vrsti strastno častili veličino in duševno silo ponižane množice. Vizionar Dostojevski je poveličeval pojem ljudstva tako, da ga je preobličil v podobo ruskega odrešenika, v simbol vsekdar znova se vračajočega Krista, in naj se je še tako branil meščanskih revolucionarjev pa plemiških anarhistov, pred zadnjim, najbolj zavrženim kaznjencem kot zastopnikom božanske sile je spoštljivo sklanjal glavo vse tja do ruske zemlje. In še bolj strastno se je ponižal oni drugi plemiški poet — Tolstoj — pred molčečo množico, krčevito se je hote sam poniževal, samo zato, da bi povzdignil njih, zatrite in ponižane: »Kot mi živimo, je narobe, kot žive oni, je prav!« Slekli si je plemiški suknjič in oblekel srajco mužikov, prizadeval si je, da bi posnel njih preprosto podobarsko govorico, njih topo, Bogu pobožno ponižnost, trudil se je, da bi utonil, se raztopil v tej neznanski strahotni sliki. Vsi veliki poeti Rusije so v en glas potrjevali, kako spoštujejo veliko skupnost, vsi so čutili, da je nebogljenost in izsiljena molčečnost bratskih milijonov v senci njihovega svetlega in vedrega življenja zanje prava, grozovito silna in mistična krivda v duši. Vsi so videli vrhovni smisel svojega poslanstva v nalogi, da besedujejo za to molčeče, brezoblično, nezgovorno bitje, imenovano ljudstvo, in da posredujejo svetu njega misli in ideje.

Tedaj pa se iznenada zgodi čudež, nepričakovani čudež mimo vsega upanja: nenadoma to že tisoč let nemo bitje samo spregovori. Ustvarilo si je ustno iz svojega mesa, besednika iz svojih besed, človeka iz svojih ledij — in tega enega človeka, poeta, svojega poeta in besednika si je kar na lepem pognalo iz velikanskega života, da bi povedal vsemu človeštvu oznanilo o ruski ljudski bitnosti, o ruskem proletariatu, o ponižanih, zatrtih in zatiranih. Ta mož, ta človek, ta poet — iznenada je kar kratko in malo tu, šestdeset let je zdaj že na svetu in trideset let že zdržema, neustavljivo in pošteno je besednik in oblikovalec cele tragične generacije razdedinjenih zatiralcev. Starši so ga imenovali Maksim Peškov, sam se kliče Maksim Gorki — Grenki — iz Maksima Gorkega, s tem imenom, ki si ga je sam ustvaril, s tem imenom ga danes hvaležno pozdravlja duhovni svet in vsi, ki v resnici čutijo, da so ljudstvo — v vseh ljudstvih —, zakaj njegova grenkost se je izkazala kot zdravilo celotnega rodu, njegov glas je raznesel besede celemu narodu, njegova prisotnost je postala sreča in milost naši duhovni sedanjosti. Tega enega, neznanega človeka, Maksima Gorkega, si je izbrala usoda iz ocedka in plev ljudskega izobilja, izbrala si ga je, da bi ga preoblikovala v besednika in pričo o življenju zapostavljenih, v podobarja vseh trpljenj ruske in vesoljno človeške revščine. In da bi mogel pričeti pošteno in po pravici, zato mu je dodelila v življenju vse poklice, vse muke, vsa pomanjkanja in vse preskušnje, da bi boleče spoznal in sam na svoji koži občutil vse to, vse, in potlej šele zopet to zoblikoval in še naprej razvil s poetično besedo. Poslala ga je v vsako proletarsko pokrajino poklicev, da bi jo zvesto lahko zastopal v nevidnem parlamentu človeštva, dolgo ga je pustila ta usoda, da je bil vajenec in hlapec vsega trpljenja, šele potem mu je dovolila, da je gospodar postal besede in oblikovanja mojster. Naloženo mu je bilo, da trpeč preživi vse mene in premene ene in vsekdar iste proletarske usode, šele potlej je smel zmagovito postati spreminjevalec vsega, vsega, postati umetnik. Zatorej se podobarski veličini njegove bogate in silovite stvaritve pridružuje še druga, posebna veličina: ta, da temu poetu življenje prav ničesar ni podarilo, nego da si je vse izbojeval, vse izvil iz napornega, mučnega bivanja — in čisti, slavni

sad se zdi, kot da ga je izsilil sovražni resničnosti samo z grenkobo in zagrenjenostjo.

Kakšno življenje! Kaka globina pred vzponom! Umazana, siva predmestna ulica v Nižnjem Novgorodu je rodila velikega umetnika, siromaščina ga je zibala, siromaščina ga pognala iz šole, siromaščina ga potisnila na veliko cesto, ga poslala po svetu. V dveh kletnih čumnatah domuje vsa družina. Kot šolarček že se mora truditi, da bi pridobil nekaj denarja, še nekaj bornih kopejk, zato se mora plaziti po greznicah in smetiščih, zbirati sredi smrdljivega sopuha krpe in kosti: tovariši v razredu se upirajo, zaradi smradu baje, ne marajo sedeti zraven smetarčka in grezničarčka. Spoznanja in vednosti si želi, pa vseeno ne sme končati niti najnižje šole, z upadlimi otroškimi prsmi že mora kot pomaglač v trgovino s čevlji, potem se mora udinjati kot hlapec pri risarju, za pomivalca posode na parniku na Volgi, kot nosač bremen v pristaniščih, kot nočni čuvaj v ribištvu, kot pek, raznašalec, železničar, poljski delavec, tiskarski pomočnik, kot dninar v večni hajki, brez pravic, brez sreče, brez domovine — potepuh na vseh cestah, zdaj v Ukrajini in ob Donu, zdaj zopet v Besarabiji, zdaj v Tiflisu in na Krimu. Nikjer ne more obstati, nikjer ga ne drže, vselej znova ga usoda kot zločest veter zopet požene naprej, brž ko se je le za hip zatekel pod umazano streho — in spet, in spet bega pozimi in poleti prek cest, z razpaljenimi podplati, lačen, razcapan, bolan in vedno, vedno, vedno pod bičem siromaštva. Neprestano menja poklice, a podoba je skoraj, kot da je usoda nalašč hotela te večne menjave, da bi kasneje lahko vede in izkustva pričal o mnogoternosti proletarskega življenja, o vsej širjavi ruske dežele, o nepregledni raznolikosti in mnogoobraznosti ruskega ljudstva. Naloženo mu je bilo — in to preizkušnjo je odlično prebil —, da mora spoznati vse oblike revščine, ker naj bi kasneje nekoč postal primerni in veljavni besednik vse sirotnosti, naložena mu je bila tudi usoda vseh tistih v Rusiji, ki se upirajo krivičnosti svetovnega reda: sedeti mora kot vsi ti v ječah, policija ga straži, vohlja za njim, ga obkroža, ga sumi in žandarji ga gonijo kot popadljivega volka. Tudi knuto duhovnega tlačanstva, namreč odvzem pravice do svojega mnenja, tudi to mora poet ruskega proletariata prenašati v uporni duši skupaj z vsemi, zakaj poklican je, da skupaj z vsemi trpi, trpi vse, vse muke svojega razreda in plemena. Spoznati mora vse oblike brezpravja in obupa, pa celo tisto zadnjo, prav zadnjo, tisto najgroznejšo, najglobljo in najbolj neprekosljivo mero obupa, kar jih človek lahko doživi, namreč ko ne more več prenesti svojega življenja in ga izpljune kot grenek izbljuvek. Tudi to zadnje breme obupa se mu ni prihranilo: decembra meseca 1887 si kupi Maksim Gorki za zadnje denarje klavrn revolver na bobenček in si požene v prsi samomorilsko kroglo. Ta mu v pljučih obtiči in je poslej že štirideset let grozila, da mu izpodkoplje življenje, pa vendar — sreča, sreča! — so ga rešili in ga prihranili za ono velikansko stvaritev pričevanja v korist svojemu ljudstvu: in v resnici je kasneje edinstveno učinkovito pričal pred sodnim zborom človeštva.

Kdaj se je ta potepuh, ta proletarski dninar, ta počestni klatež in berač prelevil v poeta, tega nobena filologija nikoli ne bo mogla preračunati. Zakaj poet — to je bil Maksim Gorki vedno, zato namreč, ker so bile oči njegove veličastno dojemljive narave tako budne, duša tako svetla. Toda preden je mogel izraziti to poetično vsebino, se je najprej moral naučiti govornice, pisave in pisanja, pa še kako mučna mu je bila

ta nujnost! Nihče mu pri tem ni pomagal, samo vrojena žilava volja in neomajna ljudska prasila, ta, ki je v njem samem nepopustljivo silila na dan. Kot pek, kot delavec na cesti ponoči grabi knjige, časopise, vse, kar mu tiskanega sploh pride pod roke, grabi na kup, tako lakomno, da je to že zares veličastno. Pravo, najbolj njegovo berilo pa je velika cesta, pravi vodnik mu je notranji genij, zakaj Gorki je bil poet, že davno preden je bil kaj prebral, in bil umetnik, še preden se je naučil pravopisa. Pri štiriindvajsetih letih potem objavi prvo novelo, pri tridesetih ga odkrijejo in v hipu se izkaže, da je kar čez noč postal najznamenitejši, ljudstvu najljubši umetnik Rusije, ponos proletariata in slava evropskega sveta.

Nepopisno prvinsko je bilo že učinkovanje teh prvih del Maksima Gorkega, kot da se je nekaj zdrznilo, splašilo, kot sunek, kot vdor: drugačna Rusija kot doslej, to so čutili vsi, je tule zdaj prvič spregovorila, ta edini glas je zazvenel iz velikanskih, stisnjenih prsi celega ljudstva. Res, Dostojevski, Tolstoj in Turgenjev, ti so nam že davno poprej v veličastnih prividih zbudili slutnje o vsej širjavi in silovitosti ruske duše: a tule je zdaj iznenada bilo to isto drugače, ne samo duša, temveč ves goli ruski človek, vsa kruto jasna, dokumentarno resnična ruska stvarnost. Pri onih je to trpljenje spričo usojene širjave, ta razpetost v vse skrajnosti, ta tragična zavest o zgodovinski prelomnici sveta še valovala v duhovnih prvinah, onim se je ruska usoda še pretakala v nevihtnih okrožjih vesti — Gorkemu pa je vzniknil ruski človek ne v duhu, temveč iz mesa in kosti, temni brezimni človek se je zoblikoval z množico, postal je neizprosna stvarnost. Gorki — to ga razločuje od Tolstoja, od Dostojevskega, od Gončarova — ni poskušal izoblikovati zajemljivih, vesoljno pomembnih simbolnih podob svetovne književnosti, kakršni so vsi štirje Karamazovi, Oblomov, Levin in Karatajev; nikoli ni poskusil — ta omejitev mu ne zmanjšuje veličine! — upodobiti enovitega, edinstvenega simbola vsega ruskega, simbola ruske duše, zato pa nam je raje postavil pred oči deset in deset tisoč telesno oprijemljivih postav posameznih, doživetih ljudi, približal nam jih je, da bi se jih lahko dotaknili, tako zelo so čutno stvarni, neverjetno resnični in dojemljivi. Rodil se je iz ljudstva in prek sebe sam postavil v vidnost célo ljudstvo. Z vseh stopenj siromaštva, iz vseh stanov je priklical postave, in vse so neprekosljivo pristne v življenju, na ducate jih je, na stotine, na tisoče, cela vojska siromakov in ponižanih: namesto enega privida, enega samega, vesoljno zajetnega, je to prekrasno oko v tisoč posameznih podobah vrnilo živemu življenju vsakega človeka, kolikor jih je svoj živi dan srečal. Zatorej prištevam to oko Maksima Gorkega in temu očesu vrojeno sposobnost spominjanja k pičli zbirki redkih resničnih čudežev našega sedanjega sveta, in prav res ne vem, kaj bi se moglo v vsem okrožju umetništva našega časa le približno meriti s tem očesom, kar tiče naravnost in natančnost gledanja. Tega očesa ne kalí najmanjša senca mistike, v tej čudoviti, kot kristal jasni leči ni enega mehurčka laži, ta leča ne povečuje in ne zmanjšuje, nikoli ne gleda zverženo, nikoli premaknjeno, nikdar nepravilno ne zbira žarkov, nikdar ne svetlí in ne temní: to oko vidi le resnico in le jasnino, toda vidi neprekosljivo, resnico, vidi neprekošeno jasnino. Kar je kdaj stopilo pred to pošteno in zvesto zenico, pred ta najčistejši, najiskrenejši instrument naše nove umetnosti, to se neponarejeno ohrani, zakaj edinole to oko Maksima Gorkega ničesar ne pozabi in ničesar ne povečiča in ničesar ne spremeni,

odraža le najčistejšo in najpravičnejšo resničnost. Kadar Maksim Gorki opisuje kakega človeka, sem voljan priseči: takšen je bil, natanko takšen, kakršnega je videl in opisal, natanko takšen, ne večji in ne manjši, tu nič ni domišljeno ali odvzeto, tu je čisto in neponarejeno opredmetena vsa neponovljiva enkratnost človeške osebe, pregenetena in siloma vtisnjena v trajno podobo. Ni je podobe Leva Tolstoja med vsemi deset tisoč fotografijami, ni ga opisa med pripovedmi vseh deset tisoč prijateljev in obiskovalcev, kjer bi se tako čutno oprijemljivo in živo in duševno resnično presvetljevalo njegovo bistvo kot na tistih bore šestdeset straneh, kolikor mu jih je posvetil Maksim Gorki v *Spominih*. In tako kot tega največjega ruskega človeka, kar jih je kdaj srečal, tako je Maksim Gorki z enako resnicoljubnostjo in pravičnostjo zrisal tudi podobo najbolj klavnega potepuha ali zadnjega cigana, če se je kdaj z njim sestal na cesti kot popotni pajdaš. Genij gorkovskega očesa se imenuje samo z enim imenom: resnicoljubnost.

Temu nepodkupljivemu, čudovito poštenemu pogledu Maksima Gorkega dolguje Evropa najbolj resnicoljubno podobo sedanjega ruskega sveta — in kdaj bi bila resnicoljubnost med narodi bolj potrebna, če ne v sedanji uri, pa kateremu narodu med narodi tega sveta je treba te resnicoljubnosti v podobi več, če ne ruskemu narodu zdaj, ko doživlja svoj veliki trenutek svetovne zgodovine? Kak dogodek zatorej, kaka srečna usojenost, kak dar usode temu narodu, da ima zdaj, v najbolj odločilni minuti, podobarja svoje krvi, podobarja, ki vsem dokumentarno kaže lastno podobo, podobarja, ki ne olepšuje, niti nejeverno ne zasmehuje, podobarja, ki z nezmotljivo in nezabljlivo pravičnostjo pravega umetnika vsakomur čutno približuje tegobe in upanje, stisko in veličino ljudskega brezbrežja vsega človeštva. Tolstoj in Dostojevski sta z nasilno, od zunaj napadalno, snublivo in zmedeno, pa vendar nacionalistično ljubeznijo povečala rusko ljudstvo v nekakšnega odrešenika, tako da se nam je ob vsem občudovanju ruski človek vendarle dozdeval nekako iz tuje sveta, tuje veličasten in nevaren, vsekakor pa tuj, drugačen, drugače usmerjen. Gorki pa nam kaže — in to mu je nesmrtna zasluga — rusko ljudstvo ne samo, tam kjer je rusko, temveč predvsem tam, kjer je ljudstvo, eno in isto ljudstvo vseh revežev in zatrtih, ljudstvo kot proletariat. Usmerjen je bolj človeško, ne toliko nacionalno, bolj mu gre za humanost kot za politiko, revolucionar je zaradi sočustvujoče ljubezni do ljudstva, ne zastran spačenega sovraštva. Prihajajoče revolucije ni videl tako kot Dostojevski in Turgenjev, kot plod prizadevanja peščice prenapetih in anarhističnih, torej rusko prerazgretih intelektualcev, ne kot uresničitev eksaktno preračunanih teorij, marveč bo v njem in zgolj v njem vsa prihodnja zgodovina lahko razbrala, da je bila tista vstaja in tisti vzpon v Rusiji organska tvorba ljudstva. Pokazal je, kako je v množici, v milijonkratno pomnoženih posameznikih zrasla napetost do tolike mere, da je postala neznosna. V romanu *Mati*, tej mojstrovini med njegovimi stvaritvami, se vidi, kako se volja zbira in jeklení ravno iz najbolj drobnih ljudi, iz kmetov, iz delavcev, iz neizobraženih in neukih, se zbira in naposled sprosti v neznanski nevihti nasilja. Nikoli se v teh spisih ne kaže posameznik, vsekdar le mnogokratnost, vselej le množica kot nosilka moči — zakaj sam se je zoblikoval iz mnogokratnosti, iz ljudskega preobilja, iz širine usod, in zato čuti ta posameznik vsako dogajanje le kot skupnost doživljanja. Ravno zato, ker je bil tako zelo zrasel v eno z ljudstvom, zato je Gorki od samega začetka že tako ne-

omajno poznal nezmagljivo moč tega svojega ljudstva: zaupal mu je, kot je zaupalo ljudstvo njemu. Velika vidca Dostojevski in Tolstoj sta se še drhte plašila revolucije kakor boleznj, Gorki pa ve, da bo nezlomljivo zdravje njegovega naroda to preživelo. Ravno zato, ker je poznal množice, ravno zato, ker je poznal rusko ljudstvo od blizu, kot sin pozna mater iz same njene in svoje krvi, zato Gorki nikoli ni trpel strahotnih apokaliptičnih trepetov strahu kot oni drugi, prejšnji preroki med velikimi ruskimi poeti — Gorki je vedel, da je njegovo ljudstvo in vsako ljudstvo na svetu dovolj močno, da premaga vse krize, prekorači vse nevarnosti. Zato je že sama prisotnost Maksima Gorkega velikim množicam v letih carskega gospostva dala več vere vase kot vsi kriki Dostojevskega, da bi se moral roditi ruski Krist, več kot vsi Tolstojevi klici o nujnosti pokore in vse njegove pridige o ponižnosti. V osebi Maksima Gorkega si je rusko ljudstvo samo ustvarilo pogum in si dalo zaupanje v svojo voljo: njegov vztrajni vzpon iz globine ljudskega življenja je postal simbol milijonom. Njegovo delo priča o volji celega ljudstva, o volji, da hoče vstati, se vzpeti in se oblikovati v duhovnosti.

Mi pa hočemo danes priznati in izpovedati: veličastno je opravil Maksim Gorki to poslanstvo pričevanja, kot čist, pošten človek, kot velik, ustvarjalen umetnik, nikdar se pri tem ni vsiljeval kot vodnik, nikoli se ni veličal kot sodnik ali se zumetničeno košatil kot prerok, temveč je bil vsekdar samo vztrajen pričevalec in besednik pravic svojega ljudstva, besednik duševne mnogoternosti in nrvstvene sile tega ljudstva. Kot pristuje pošteni priči, nikoli ni lepšal in ne tajil resnice, nikdar ni govoril, temveč je vselej le poročal, ni oznanjal, temveč oblikoval. Brez pesimizma v mračnih letih in brez prekipljivosti v letih uspeha, močan ob uri nevarnosti in brez nadutosti v uspehih, tako je klical v svoje spise človeka za človekom, dokler jih ni bilo zbrano krdelo, celo ljudstvo in podoba večnega ljudstva, te prasnovi vsakega podobarstva in vsake ustvarjalne sile.

Tako se zatorej veliki ep Maksima Gorkega ni izrodil v opotekáv mit o ruski duši, temveč je bil in ostal neizpodbitno resničen, prava utelesitev same ruske stvarnosti. Spričo njegovih del moremo Rusijo bratsko razumeti, blizu nam je in sosedna našemu svetu, ni nam tuja ne nasprotna — s tem pa se je uresničila najvišja poetova dolžnost, namreč: da razdene vse tujstvo med ljudmi, da približa daljine in da združi ljudstvo z ljudstvom, stan s stanovi, jih spoji v eno samo, poslednjo, najgloblje človeško enoto. Kdor pozna dela Maksima Gorkega, pozna današnje rusko ljudstvo in v njem vse stiske in pomanjkanja zatiranih, iz sospoznavanja v svoji duši dojema še poslednje, najredkejše in najbolj strastno občutje tega ljudstva nič manj kot njega borno vsakdanje življenje: vse muke in skušnje tega ljudstva ob letih prehoda lahko sodoživljamo v knjigah Maksima Gorkega tako pretresljivo kot v nobeni drugi knjigi. In ker smo se tako naučili, sočustvovati z ruskim ljudstvom v najbolj tragičnih urah, zato smo danes tudi zmožni deliti ponos Rusije, zmožni občutiti njeno radost kot svojo, zmožni smo dojeti ponosno radost ljudstva, radost, da je iz svoje krvi ustvarilo tako poštenega in čistega, tako jasnega in resničnega umetnika. Ta duhovni praznik ruskega naroda je praznik vsega sveta. In tako pozdravljamo ob tej uri v en glas oba, zakaj oba sta eno v njegovi osebi — pozdravljamo Maksima Gorkega, poetá, zoblikovanega iz ljudstva, in pozdravljamo rusko ljudstvo, saj se je v njem samo preoblikovalo v poetá.

Zapiski ob režiranju „Sovražnikov“

Bilo je v prvem letniku akademije v Ljubljani, ko sem se v seminarju pri prof. dr. Vladimirju Kralju prvič podrobneje seznanil z dramaturgijo Maksima Gorkega, posebej še s *Sovražniki*. Takrat sem si napisal v notes naslednji stavek: *Potrebno je iz oseb odrešiti funkcijo oseb in protisile, kako se gibljejo na odru, potem ko smo določili izhodišče.* — Sedaj, ob prvem poklicnem srečanju s *Sovražniki*, sem skušal razširiti smisel besed svojega gledališkega pedagoga.

Maksim Gorki, »veliki sin velike Rusije«, se je kot mladenič ob potovanju po domovini seznanil z vsemi oblikami ljudskega življenja. Kasneje pa si je kot književnik ogledal gledališča, tudi ona velika v kulturnih mestih, vendar so mu vtisi in doživljaji iz otroških in mladeniških let ostali zmeraj na vrhu življenja. Kmalu po ustanovitvi Hudožestvenega teatra je Gorki gledal mlade umetnike, »včerajšnje diletante«, v tem gledališču. Če je v onih »kulturnih« velikih gledališčih najavil začetek predstave bučen orkester, je bila v novem gledališču popolnoma drugačna, nenavadna atmosfera. V igralčevi igri ni bilo šablonskih gest, tišina je delovala na dušo prav tako kot beseda, igralci niso prihajali pred zaveso med dejanji, občinstvo je sedelo mirno na sedežih, nemo, kakor da jih je nenavadna sila uklenila v dogajanje na odru. To je bila tista publika, ki je sicer hodila v gledališče zaradi družabne nujnosti ali ugleda, novih bogatih toalet, monologa tega ali onega velikega igralca itd. Po premieri *Strička Vanje*, ki je prinesel MHT svetovno slavo, je pisal Čehovu: *Živci so mi zatrepotali... kako vsi igralci odlično igrajo... nisem si mogel predstavljati takšne igre! Sijajno! Zelo mi je žal, da ne živim v Moskvi — zmeraj, zmeraj bi hodil v to »božansko gledališče«.* To gledališče je kmalu sprejelo v svojo sredo Maksima Gorkega. Voditelji MHT so videli v Gorkem človeka iz ljudstva, ki bo prinesel v njihovo revolucionarno gledališče, v idejnem in umetniškem pogledu, prepotrebno svežo besedo, ki je ni mogel izpovedati Čehov in ki brez nje gledališče ni moglo dalje živeti. Gorki je pričel živeti s hudožestveniki leta 1902, ko so pred posebno publiko uprizorili *Malomeščane*. Sledila je velika umetniška afirmacija doma in v tujini z dramo *Na dnu*, peripetije s carsko policijo ob premieri dela *Otroci sonca* (1905) itd. Tako je Gorki postal najintimnejši prijatelj hudožestvenikov, posebno še Stanislavskega.

Dvoje najboljše del Maksima Gorkega — *Jegor Buličov* in *Sovražniki* — so igrali na sceni MHT šele v poslednjih letih pisateljevega življenja. Premiera *Jegora Buličova* je bila 6. februarja 1934, a premiera *Sovražnikov* 10. oktobra 1935. Pod umetniškim vodstvom Nemiroviča-Dančenka je *Buličova* režiral B. G. Cahnovski, *Sovražnike* pa sta režirala Nemirovič-Dančenko in M. I. Kedrov. *Sovražniki* so bili, kakor je pisal kasneje Dančenko, postavljeni na oder z generacijo »starih«. Igrali so Kačalov, Knipper-Čehova in Tarhanov. Zamisel Nemiroviča-Dančenka in kreacije oseb so bile najboljše, kar jih je ustvaril MHT po prvi svetovni vojni. *Sovražniki* so doživeli tudi velik umetniški uspeh leta 1937 na gostovanju v Parizu. Bili pa so naštudirani že leta 1907. Toda carska policija je prepovedala uprizoritev, ker je bila osnovna ideja dela nasprotna kapitalističnim interesom. Gorki je v delu jasno, določeno in plastično pokazal in povedal, da so kapitalisti in delovno ljudstvo nepomirljivi sovražniki.

Svoj narod je ljubil, ga spoštoval in tudi grajal v taki meri, da je nekoč zapisal: *Spominjajoč se strašnih nasprotij divjega ruskega življenja se večkrat vprašam: ali je vredno o tem pisati? In z obnovljenim prepričanjem si odgovarjam — je vredno... Naše življenje ni nenavadno samo po tem, da je v njem tako ploden in debel sloj vsakovrstnega življenjskega smetja, ampak po tem, ker skozi ta sloj vendarle zmagoslavno prebija nekaj svetlega, zdravega in ustvarjalnega, raste tisto, kar je dobro, ljudsko, budeč nezlomljivo nado v naš preporod za svetlo ljudsko življenje.* Skozi to prizmo je Maksim Gorki dajal negativno sliko ljudske družbe pred oktobrsko revolucijo. Poleg tega, da je odkrival življenjske napake svojega naroda in jih zdravil, je zopet v drugih delih prikazoval revolucionarno borbo ruskega naroda, posebno v obdobju po letu 1905. V tej dobi se humanizem Maksima Gorkega izraža v obsodbi izkoriščevalske družbe. V delih, v katerih je slikan revolucionarni boj množice, se kaže Gorkijev humanizem v prikazovanju novega človeka, ki se dviga in izgrajuje v revolucionarni borbi. V dveh delih, ki sta nastali po revoluciji 1905 kot njen odraz, to so *Sovražniki* in *Mati*, kaže Gorki osvobodilno vlogo boja in njegov značaj, ne samo za vse delovno ljudstvo in za narod, ampak tudi za posamezne osebnosti. Medtem ko vladavina in kapitalistična eksploatacija duši najboljše značajske lastnosti, hromi človekovo osebnost, moralno in intelektualno — pa revolucionarna borba, takšna, kakršno je bil delavski razred Rusije pod vodstvom boljševiške partije, dviga osebnost, razvija njene najboljše lastnosti in odkriva tisto, kar je v njej resnično človeškega.

Kako je Gorki v *Sovražnikih* prikazal razredni spopad, spopad delavskega razreda z buržoazijo?

Z ene strani vidimo tu tovarnarje in ves tisti parazitski krog, ki se zbira okoli glavnega posestnika. Na nasprotni strani pa so delavci, ki se uprejo zaradi suženjskih pogojev dela v tovarni. V tem času prehaja borba delavskega razreda v splošno zgodovinsko fazo, a Gorki s *Sovražniki* najvalja njeno dramatično revolucionarno epoho. Sovražni spopad dveh nasprotujočih si sil se je začel in pomirjenja ne bo.

Takšen bi bil bežen pogled na izhodišče, ki iz njega izhajajo nastopajoče osebe v *Sovražnikih*.

Gorki navadno navaja, posebno v našem delu, samo zunanjo karakteristiko nastopajoče osebe, n. pr.: *Z desne se pojavi Sincov. Trideset let mu je. Gleda izpod obrvi, često se smehlja. V njegovi pojavi in licu je nekaj mirnega in značilnega.* Dalje n. pr. karakteristika Mihaila Skrobotova: *Naglo pride, vznemirjen je, nervozno si piplje črno brado, klobuk drži v roki in ga mečka.* Ali n. pr. Jakov Bardin: *Na licu mu je vedno nasmešek krivca. Kretnje mlahave in počasne. V očeh nekaj bolnega itd.* Iz teh primerov je razvidno, da upošteva Gorki v svojih navodilih telesno konstrukcijo, držo, fiziognomijo, torej vse tisto, kar gledalec lahko opazi na telesu, kadar miruje in kadar je v akciji, k čemur spadajo značilne kretnje, mimika, glas, način govora. Takšno avtorjevo ravnanje je popolnoma pravilno, kajti zunanje oznake gledalca najprej zbodejo v oči. Zato je ostalo delo, ki pripada igralcu in režiserju, toliko bolj pomembno, kajti igralcu je Gorkijeva oznaka samo izhodišče, funkcijo pa mora sam v razvoju postopoma pokazati. Preiti mora od zunanjih karakteristik osebe k notranjim. Preiti mora k funkciji vloge in se vprašati, kakšna so osnovna stremjenja vloge, kakšna je biografija,

določiti odnose do dogodkov v drami, jasno opredeliti odnose med osebami, določiti socialno politično determiniranost in v dramaturški formi določiti lestvico življenjskega razvoja posamezne osebe v drami. Zavedati se moramo, da Gorki ni prinesel ljudi iz salona ali z ulice na oder zato, da bi nam pokazal, kakšni so videti ti ljudje, hotel je nekaj več, hotel je z njimi tudi nekaj povedati. Njemu ni bilo končni cilj, napisati dramo zaradi drame, ampak mu je bila drama sredstvo za dosego cilja. Namreč da z njo oziroma z osebami v njej pove, kako je življenje zapleteno, ker obstajata dva sovražna in nepomirljiva tabora, da se med njima bije boj na življenje in smrt in da bo svet pravice in resnice premagal kapitalistični izkoriščevalski svet. Zaradi takšne vsebine, ki jo je Gorki izpovedal v tem delu, tu ni velikih vlog, ki bi bile same po sebi zanimive. Sleherna oseba se razvija in raste v spopadu in tega okvira ne preraste. V tem spopadu pa ima vsaka oseba jasno določeno funkcijo (česar ne kaže istovetiti z nalogo posamezne osebe!). To se pravi: vsaka oseba mora opravljati tisto, kar je v interesu celotnosti dela, razlagati mora, objasnjevati, izjavljati, osvetljevati, zoperstavljeni se, poudarjati, odkrivati se itd.

S to perspektivo bi poskusil na kratko objasniti funkcije oseb v *Sovražnikih*, kar me je vodilo tudi pri delu. Vzemimo najprej lastnika tovarne Zahara Bardina. Kakšna je njegova naloga in kakšna je njegova funkcija? Njegova naloga je: »hočem v miru uživati svoje bogastvo«. Toda funkcija ni samo to, ampak je njegova osebnost v akciji, v odnosih. Pokazati mora, da je lastnik tovarne tudi takrat, kadar je »dober« in »pravičen«, »Evropejec« itd. in da je pri vsem tem vedno sovražnik delavcev. Če bi ga pokazali samo kot dobrega gospodarja, bi bilo seveda napak. Zaman hoče človek liberalnih nazorov Zahar Bardin z reformami utišati in pomiriti spopad ter se z reformami približati delavcem. Delavstvo dobro pozna in ga dobro analizira, seveda ve, da »v takih časih mora imeti človek prijatelje med množico«, a v bistvu ostane sovražnik delavstva. Strategija Zahara Bardina in Mihaila Skrobotova je ista, le taktika je pri njiju različna. Sovrašvo med njima se razlikuje samo v formi. Mihail je odkrit sovražnik delavstva, surov, ciničen, drugi pa prikrit, kulturn in taktičen. Zanimiva je primerjava Kačalova in Rozen Sanjina, ki sta igrala vlogo Zahara Bardina, prvi v MHT, drugi v MOSPS. Rozen Sanjin je prikazal gospoda, vlastelina, lepe zunanosti z urejeno frizuro in brado, dostojanstvene držę, gospoda, ki zna govoriti o umetniških slikah, o dunajskih operetah, o petrograjskem baletu itd. To je bilo pri Rozen Sanjinu vse. Kočalov pa je prikazal več, namreč tipičnega zgodovinskega tipa ruskega liberalca. Kačalov Zahar je bil objektivni in je spoštoval različne nazore, bil je človek kompromisa, toda pri tem je vedno čuval dostojanstvo pristranskega nepopustljivega človeka.

Nam mora biti jasno predvsem, da je Zahar egoist, in zatorej velja eno, namreč da ne smemo posvečati pozornosti njegovim lepim frazam, ne smemo se prevariti in mu verovati, zavedati se moramo, na čigavi strani je — toda, saj je tudi Gorki hotel pokazati, da se niti »dobri« kapitalisti »s srcem« ne razlikujejo od zlobnih v borbi s proletariatom. Da je dal Gorki Zaharu Bardinu vlogo »dobrega« kapitalista, je vzrok samo v tem, da je temu dal le masko in da moramo mi to masko poznati, da bi ga lahko še bolj sovražili.

Jakov Bardin, nezdravljivi alkoholik, se v drugem dejanju sam jasno karakterizira: ... *Čutim zoprnost, nepremagljivo zoprnost do*

zaposlenosti in dela. Jaz sem, kakor vidite, človek tretje zvrsti... Ljudje se dele na tri zvrsti: eni vse življenje delajo, drugi zbirajo denar, tretji pa nočejo delati za kruh. Jaz pripadam tretji zvrsti. Tej pripadajo vsi lenuhi, postopači, menihi, berači in drugi zajedalci tega sveta... Njegova funkcija je pokazati nesrečo, brezizhodnost in neusmiljeno propast tistih ljudi »tretje vrste«. To so tisti ljudje, ki postopajo nekje na sredi med sovražnima taboroma, ki se ne vključujejo aktivno v noben tabor, ki ne vidijo pred sabo jasne perspektive, ki sicer vedno bolj čutijo, kakšen zoprni smisel je v vsem tem, kar se dogaja okoli njih, a najdejo pravi odgovor na vse le z odhodom v prostovoljno smrt.

Neki sovjetski kritik je napisal ob uprizoritvi *Sovražnikov* v MHT za vlogo Nadje in Tatjane naslednje: *Nadja je oko, Tatjana je srce Gorkijevih »Sovražnikov«*. Zelo zanimiva postavka, ki si jo pa moramo ob našem zastavljenem vprašanju o funkciji podrobneje razčleniti. Gorki zelo skop karakterizira Nadjo, saj vzemo samo, da je *Polinina sorodnica, 18 let*; vse ostalo je pustil na voljo režiserjem in igralkam te vloge, zato je tuji toliko možnosti različnih interpretacij. Torej. Ima 18 let. Težko je točno opredeliti to starost, saj je to starost, v katerih dekleta dozorevajo. Toda dekleta 18 let v tem času, ki je živele v omejenih krogih kapitalistične familije s strogo določenimi vzgojnimi nazori, je bilo še otrok. Torej otrok, ki prerašča v ženo. Prav zaradi tega dejstva so si bile interpretacije tako zelo različne. Tako je n. pr. igralka Terentjeva v gledališču MOSPS interpretirala Nadjo kot otroka, v MHT pa je igrala Bendinova Nadjo kot odraslo dekle, razumsko doraslo dogodkom, ki se odigravajo okoli nje. Zanimivo je, da so v vseh gledališčih, kjer so igrali *Sovražnike*, igrali Nadjo kot otroka — le v MHT n. e.. Skoraj nemogoče se mi zdi, da bi Gorki povedal toliko idejnih resnic skozi Nadjina otroška usta. Ali ni nekoliko naivno igrati otroka v tej grobi borbi dveh tako nepomirljivih sil, kakor sta kapitalizem in delavski razred? Bendinova v MHT je bila dekle, ki je pretrgala čustvene in sorodstvene vezi s svojimi sorodniki in je postala revolucionarka. Pri njej je otroško naivnost zamenjala deklinška strast. Požrtvovalno je iskala možnosti, da bi se znašla v svojem okolju. Nadje-otroci so bile samo subjektivno prizadete, objektivno pa pasivne. Nadja-dekle pa z vso svojo strastjo išče resnico in razkriva laž. In če gremo še dalje na eno od glavnih izraznih sredstev igralca, na — oči, dobimo po vsem tem, kar smo povedali, naslednji odgovor: Nadja-otrok ima čiste nedolžne otroške oči in z njimi tudi pogled; ta pogled je plašen. A pri Nadji-odraslem dekletu — so oči razumsko umirjene. Toda igralec vsekdar zahteva nedvumljiv, jedrnat in jasen odgovor. Kakšno pa mora biti tolmačenje te vloge, pa nam pove podrobnejša analiza, oziroma odgovor na vprašanje o funkciji vloge.

Poglejmo si Nadjo v njenem razvoju od nastopa do zaključka drame v njeni funkciji. V začetku je Nadja precej ravnodušna, saj zagreši napako, s katero prekorači družabna pravila tedanje visoke družbe, namreč — povabila je umazanega delavca k mizi, na kateri je bil pripravljen zajtrk za gospodo. Toda že v naslednjem prizoru začena razumevati tisto, kar je ostalo njenim rednikom za večne čase nerazumljivo — namreč, da oni revežev nikoli ne bodo razumeli in da *bogatim siromaki niso žlahta!* Prva stopnja k razumskemu ocenjevanju svoje okolice! Kako Gorki v drugem dejanju z Nadjo povečuje proletarski izrek in nakaže nepotrebnost kapitalistične družbe:

NADJA: Rada bi vedela, zakaj delavci stricu ne verjamejo in sploh...

NIKOLAJ (mračno): Verjamejo samo tistim, ki jim govore o temi: »Proletarji vseh dežel, združite se!« V to verujejo!

NADJA (skomigne z rameni, tiho): Kadar poslušam te besede... Ta svetovni poziv... se mi zdi, da smo mi vsi na zemlji nepotrebni...

Nadja se v tretjem dejanju popolnoma zave, da so zakoni, oblast, država v tej družbi samo sredstvo za izkoriščanje ljudstva. Iz pogovora med Nadjo in kapitanom Bobojedovim povzemam odlomek, ki naj potrdi gornje besede:

BOBOJEDOV (resno): ...Potem morate vedeti, da je zakon ustanovila oblast in da je brez njega država nemogoča.

NADJA (ognjevito): Zakon, oblast, država... moj Bog! Ali ni to vse vendar za ljudi?

BOBOJEDOV: Hm... Mislim, da je predvsem... zaradi reda!

NADJA: Potem tudi vse to ni nič vredno, če ljudje jočejo. Ne vaše oblasti, ne država niso potrebni, če ljudje jočejo! Država... kakšen nemisel! Čemu mi bo?...

Na koncu drame pa se že odločno postavi na stran delavcev, aretirancev:

Čujte... kaj res mislite, da ste vi ubijali? Oni ubijajo! Ubijajo življenje s svojo grabežljivostjo, s svojo strahopetnostjo! (Vsem) Vi ste zločinci!

Funkcija vloge — temeljita obtožba družbe. — Gorki — Nadja, Nadja — Gorki...

Na eno vprašanje moram še odgovoriti, ki je morda nekoliko preprosto, pa vendar važno. Ali bi mogla Nadja-otrok poklicati umazanega delavca za mizo svojih bogatih varuhov? Da. Zato, ker je Nadja otrok, naivka, oko, ki ne vidi. Nadja-odraslo dekcle pa ne bi mogla poklicati delavca za mizo, ker bi kot odraslo dekcle mislila kot njeni redniki, ali pa zato, ker bi že pripadala drugemu taboru, to je delavskemu. Iz tega je razvidno, da se mora Nadja interpretirati v razvoju in z njim, kot otrok, ki prerašča v razumsko doraslo dekcle, torej to je Nadja, ki gleda in spregleda.

Tatjana naj bi bila Nadjin idejni vodja in tihi vzgojitelj. Vendar je precejšnja razlika med njunima značajema. Nadja n. pr. vidi, na kateri strani je resnica in pravica, Tatjana pa čuti, v kateri smeri bo zmagala pravica in resnica. Važno je to, da je Tatjana starejša in seveda mnogo bolj navezana na družbo, iz katere izhaja. Pri Nadji smo ugotovili, da prekine zveze z družbo, kateri pripada. Tatjana pa ne prekine družabnih zvez s to družbo, čeprav se približuje nasprotnemu taboru, to je delavskemu razredu, z vso simpatijo, saj je vzhičena, čuti se prizadeto, toda nikoli v nobenem trenutku ne prestopi mej družabnih zvez z družbo, ki ji pripada. Močna poanta v njenem liku pa je poštenost.

Funkcija Pologija je v tem, da pokaže bedo te vrste ljudi, ki ponižno služijo gospodi kot psički, ki so se seveda oddvojili od svojih stanovskih vrstnikov in delavskega razreda, ki klečeplazijo pred nadrejenimi in so hvaležni, če od njih dobijo za svoje prizadevanje brco ali pohvalo.

Kaj naj nam pokažeta v funkciji stari general in odsluženi, izmučeni vojak Konj? Samo to, da iz njunega odnosa sprejmemo sliko,

kako so v tem času dresirali pametne in izkušene vojake, da so lahko služili višjim silam. Simbolično bi to izrazil takole: Sposobnost in pamet se plazi po tleh, omejenost pa gospoduje.

Funkcija Poline, Zaharove žene? Zanja vemo samo to, da je Zaharova žena in da je stara 40 let. Predvsem mora za razliko od svojega moža biti dalj kot on, rekel bi na skrajni meji, kjer pač lahko stoji tovarnarjeva žena. Pokazati mora določeno afektacijo, omejenost, neznanje, predvsem pa ekstremno razredno mržnjo.

Kapitan Bobojedov? Funkcija? Kapitan Bobojedov je ena sama gmota duhovnega siromaštva, plačano živo sredstvo kapitalistov za dosego svojih ciljev, za zaslužnjevanje delovnega ljudstva.

Ljevšin, človečnost, modrost itd...

Sincov mora pokazati tihi heroizem proletarca, borca.

Rjabcov mladostno, revolucionarno neugnanost itd.

Tako ima vsaka vloga svoje točno določeno mesto, svojo funkcijo v delu. Tega smo se skušali držati. Upam, da bomo s takim načinom dela dosegli, da bodo postale osebe pred nami žive, polnokrvne in da bodo govorile »preko robnika odra«, in da ne bodo samo suhe sheme in goli okostnjaki.

Opozoril bi še na neko posebnost tega dela, namreč, da je delo določeno razdeljeno v dva tabora in oba tabora je mož prikazati, ne da bi dali prednost eni ali drugi strani. Lahko bi to delo postavili na oder, ne da bi se v idejnem pogledu izjavili, oziroma opredelili za ta ali oni tabor. Saj bi bilo dovolj, odvzeti nekoliko jasnosti in intenzivnosti Nadji, tam kjer se opredeljuje in zavzema za resnico izkoriščanih ljudi, in ublažiti nekoliko nastope delavcev, odvzeti Zaharu Bardinu karakteristične črte sebičnosti in egoizma, omiliti brutalnost Mihaila Skrobotova itd. — pa bi se gledalec na koncu predstave vprašal: Kaj je pravzaprav hotel Gorki povedati s tem delom? Tu ne sme biti slepomišenja. Gorki se je jasno opredelil, jasno izrazil svoje misli in prav tako jasno in še bolj določeno lahko danes, 40 let po oktobrski revoluciji izrazimo in povemo današnjemu človeku misli in napovedi revolucije, ki jih je izpovedal pisatelj že leta 1906. Kako neumno bi bilo, da bi odstopali od te jasno postavljene linije in n. pr. interpretirali Ljevšina kot zaostalega kmeta, ki se izživlja le v »dvoumni ljudski filozofiji«. Res je, star je in izmučen, večkrat okleva, ali nikoli ne kapitulira, predaja revolucionarno nalogo mlajšemu rodu, tistemu, ki je direktno pripravil oktobrsko revolucijo. Sam ni več zmogel aktivno iti v to borbo, nima več moči, toda zaveda se prihodnosti, kajti svet je začel poganjati dobre mladike... Ljevšin je nosilec Gorkijevih misli.

Prostora mi zmanjkuje, da bi še govoril o ostalih odrskih elementih, ki jih v sebi združuje to delo. Tako o čehovljanski atmosferi (ki se kaže posebno v drugem delu), o sceni (iz določenih vzrokov smo se odrekli »težki« sceni, pri kateri bi moral odpadati omet zidu), o kostumih itd. Morda drugič kaj tudi o teh rečeh, ko bo več časa in prostora. Zelel sem samo eno: vsaj malo se približati Gorkijevim besedam, ki sem jih navedel v uvodu, da bi ljudje odhajali od predstave zadovoljni, oplemeniteni z novimi idejami in navsezadnje tudi s spoštovanjem do kolektiva, ki jim je to idejo posređoval.

Branko Gombač

Gledališče in množice

Ob gledališkem praznovanju revolucionarne misli objavljamo tudi intervju največjega sodobnega organizatorja resnično ljudske gledališke umetnosti: to je režiser in igralec Jean Vilar, ravnatelj Narodnega ljudskega gledališča (Théâtre National Populaire, s kratico TNP), največje in dandanes po svetu nemara najbolj slovite gledališke ustanove, kar jih premore Pariz. Najsi bodo Vilarjevi nazori (politično, umetniško) taki ali tak, ne gre mu odreči zasluge, da je ustvaril s svojim TNP največji pokret množičnega ljudskega prosvetljevanja in širjenja resnične, prave gledališke umetnosti.

1. vprašanje: Kaj je po vašem vzrok, da širokih ljudskih množic gledališče ne zanima?

ODGOVOR:

a) Ljudstvo je užaljeno zaradi današnje razdelitve gledaliških dvoran na socialne kategorije. Arhitektura današnjih gledaliških dvoran ne zblizuje ljudi — kot bi jih morala — temveč jih razločuje. Dokazati je treba, da gledališče ni lahkotna zabava, razveseljevanje, luksuz, temveč potreba vsakega človeka.

b) Drugi vzrok: največji del ljudstva stanuje zunaj Pariza, v predmestju. Obisk gledališča jim pomeni že pravcato potovanje.

c) Še en vzrok: cena vstopnic je previsoka. Toda — vsakdo rad žrtvuje vse za svojo strast. Na srečo! Veste, po čem so vstopnice za biko-borbe v južni Franciji? Po 800 do 3000 frankov! Med 10.000 obiskovalci pa je vsaj 75 % revežev, in to zelo revnih.

To pomeni, da mora gledališče znova postati strast.

2. vprašanje: Zares verjamete, da bi ljudstvo spričo današnjih okoliščin znova moglo vzljubiti gledališče?

ODGOVOR:

Ljudstvo nikoli ni nehalo ljubiti gledališče.

3. vprašanje: So to vzroki, ki so vas pripravili do tega, da ste ustvarili TNP, in mislite, da ste že dosegli kak cilj?

ODGOVOR:

Država je ustvarila Théâtre National Populaire že pred 25 leti. Jaz sem bil postavljen za ravnatelja letos 1. septembra (1951).

V dokaj kratkem času — saj delamo šele šest mesecev — se nam je posrečilo, da zberemo nekaj deset tisoč gledalcev iz najširših ljudskih množic; med temi je veliko številno takšnih, da nikoli poprej niso videli gledališča.

4. vprašanje: Kaj boste ukrenili, da si uresničite cilje? Tehnični, gospodarski ukrepi? Kaj vas loči od drugih gledališč?

ODGOVOR:

a) Tehnični ukrepi: Najhujši problem med vsemi, kolikor se nam jih vsiljuje, je problem zidave. Treba je postaviti gledališke hiše povsod tam, kjer živi največja množica ljudstva; in treba je sezidati takšne dvorane, da ne bodo razločevalne, temveč združevalne občinstvo.

Dosegli smo že nekaj uspehov, ko smo uredili in predelali odrede, na katerih igramo. Zdaj igrajo igralci zunaj okvira portala, spredaj. In odpravili smo zaveso pa rampo, ker to dvojno umetno loči občinstvo od igralcev.

b) Gospodarski ukrepi: cena vstopnic pri nas niha med 150 pa 400 frankov, to pa lahko plača že skoraj vsakdo.

c) Propaganda: še dalje nameravamo razvijati že ustvarjene stike s sindikalnimi organizacijami, s komiteji v podjetjih in z mladinskim gibanjem. Tisk — ne oziraje se na to, kakšno politično stranko in kakšno ideologijo zastopa — bi nas moral podpreti pri izpolnjevanju tega našega družbenega in nacionalnega poslanstva.

Po našem pomeni ime Théâtre Populaire (Ljudsko gledališče) takšno gledališče, da je dostopno vsakomur, brez izjeme. Vrhu tega pa želimo igrati samo lepa in velika dela.

5. vprašanje: Bi lahko kaj izvedel o nastanku TNP?

ODGOVOR:

Kot sem že rekel — ustanovila je TNP država, prvi ravnatelj pa je bil Firmin Gémier.

6. vprašanje: Zavoljo česa vas napadajo in kakšni so vzroki napadov?

ODGOVOR:

a) Predvsem štejejo TNP v zlo, češ da je v rokah Komunistične partije. Jaz sem pri priči odgovoril senatorju, poročevalcu proračuna za ljudsko prosveto, da nikdar nisem pripadal nobeni politični stranki in da služi TNP zgolj gledališki umetnosti pa ljudstvu. To pove že ime.

b) Skrbi nas žolčna, nelojalna kampanja nekaterih gledališč, ki so nezadovoljna zaradi naših nizkih vstopnin. Toda kaj njim pomeni konkurenca? Mi nikakor ne konkuriramo drugim gledališčem. Nasprotno, godi se ravno narobe: z nizko vstopnino pridobiva TNP občinstvo, ki sicer sploh nima sredstev, da bi hodilo v gledališče. Kasneje kdaj, ko bo to občinstvo vzljubilo gledališče, bo voljno žrtvovati tudi več — in korist od tega bodo uživala tudi vsa druga gledališča.

Vsekakor pa je TNP stvaritev republike. Mar jo hočemo spet izpdkopati?

Nujni personalni in tehnični problemi našega gledališča

(Nadaljevanje)

Čudim se, da more sploh priti do takih izjav, češ da naša gostovanja na podeželju hromijo amatersko dejavnost. Mislim, da je resnica ravno nasprotna. Naša gostovanja imajo prvenstveno namen, *vzpodbujati podeželske igralce k večjemu in čim kvalitetnejšemu udejstvovanju*, obenem pa vzgajati občinstvo in boljšati okus za odrske uprizoritve. To je tudi vzrok, da so doslej vsi merodajni činitelji polagali največjo važnost na naša gostovanja na podeželju. Toda ne samo pri nas — *v vsej državi, po vseh bratskih republikah je danes glavna naloga kulturno-prosvetnega dela na podeželju naložena poklicnim gledališčem*. V ta namen daje naša ljudska oblast poklicnim gledališčem vso moralno in materialno podporo s posebnimi dotacijami, zlasti pa s forsiranjem ustanavljanja posebnih *potujočih gledališč*, katerim nabavlja za čim uspešnejše delo lastna

prevozna sredstva za čim udobnejši transport osebja in odrske opreme. Posebno zadnje čase vidimo, da imajo tudi naša centralna gledališča (Ljubljana, Zagreb, Beograd) v svojem delovnem programu prvenstveno gostovanja na podeželju za eno svojih glavnih nalog. Na zadnjem posvetovanju upravnikov jugoslovanskih gledališč v Beogradu, ki je bilo 18. in 19. oktobra t. l., se je največ razpravljalo prav o tem, in polagali so največjo pozornost in obljubljali vso podporo poklicnim gledališčem za gostovanja na podeželju.



Peter Ustinov: ROMANOV IN JULIJA (rež. J. Kislinger, sc. S. Jovanović, prem. v SLG 5. 10. 1957); Avgust Sedej (2. vojak), Slavko Belak (1. vojak), Marjan Bačko (Vadim Romanov) in Janez Skof (general).

Iz vsega povedanega je jasno razvidno, da smo na pravi poti. Z gostovanji poklicnih gledališč se nedvomno zboljšuje umetniški okus podeželskih gledaliških družin in že danes lahko z zadoščanjem povem, da so v marsikaterem kraju, kjer smo zadnja leta gostovali, tamkajšnji gledališki ljubitelji od temeljev spremenili tako svojo repertoarno politiko kakor zlasti način študija, režije, inscenacije in igralskih stvaritev. V tem pogledu jim skušamo pomagati še na drug način, in če bi imeli dovolj umetniškega in tehničnega osebja, zlasti pa časa na razpologo, bi bila ta naša pomoč še izdatnejša. Da dvignejo umetniški nivo svojega članstva, so posamezne amaterske družine v krajih, kjer redno gostujemo, pričele prirejati *gledališke seminarje*. Mi smo jim v ta namen nudili vso pomoč: kot predavatelje in instruktore smo jim dali na razpo-

lago svoje režiserje, dramaturga, scenografa in lasuljarja. V Velenju je tak seminar trajal nekaj tednov, v Kostanjevici na Krki je naš lasuljar stalen gost in v doglednem času nameravamo prirediti gledališki tečaj v Radečah in v Lokah-Kisovcu pri Zagorju. Tudi to je važna točka našega kulturno-prosvetnega programa.

Ko bi bilo res, kar trdijo nekateri — da gostovanja dušijo dejavnost domačih ansamblov — bi morali biti tudi mi nasprotniki gostovanj tujih gledališč v Celju. In kako je v resnici? Kdo je teh gostovanj najbolj vesel? Vedno razprodane predstave gostujočih gledališč dokazujejo, da si jih želi tudi naše občinstvo, toda odkriti trdim, da jih nihče ni bolj vesel kot naš umetniški ansambel. Dobro se zavedamo, da nismo nikaki zvezdniki in da nam še mnogo manjka do popolnosti, toda vsak naš član stremi za tem, da se umetniško izpopolni in za to so za enkrat gostovanja tujih gledališč pri nas najprimernejše sredstva.

Pomanjkanje deviz je krivo, da je našemu umetniškemu osebju onemogočeno vsako *študijsko potovanje v inozemstvo*. Kako koristna za nadaljnji razvoj bi bila taka potovanja za mladega igralca, o tem menda ni treba obširneje razpravljati. Izmed našeg umetniškega ansambla večina sploh še ni imela priložnosti videti kakšno gledališko predstavo v tujini. Vse do pred kratkem niti ogleda predstav domačih centralnih gledališč zaradi pomanjkanja denarnih sredstev ni bilo mogoče organizirati. S skromnimi krediti, ki jih ima na razpolago gledališka uprava za strokovni dvig kadra in s širokogrudno uvidevnostjo lokalnih političnih činiteljev (okrajni in mestni komite ZKS), ki so nam dali na razpolago prevozna sredstva, smo mogli že večkrat organizirati ogleda posameznih predstav v Ljubljani in Zagrebu ter predstav inozemskih igralskih ansamblov v naših centralnih gledališčih. Tako je našim članom vsaj deloma omogočeno videti vrhunske stvaritve svetovnih stvaritev, v kolikor prihajajo taki ansambli v našo državo (Rusi, Angleži, Kitajci, Poljaki, Italijani). V kolikor so bili posamezni člani našega gledališča v inozemstvu, so mogli ostati le po nekaj dni, saj so to često storili na lastne stroške. Edino režiser Branko Gombač je bil tako srečen, da je mogel načrtno prebivati nekaj mesecev v Angliji, kjer je mogel zaradi zvez, ki si jih je znal ustvariti pri tamkajšnjih gledaliških vodstvih in s svojo žilavo vztrajnostjo in življenjsko energijo posvetiti čas svojega bivanja v Angliji temeljitemu študiju sodobne režije. Da je ta čas resnično dobro izkoristil in da se je tudi mnogo česa naučil, je dokazal po svoji vrnitvi v domovino s praktičnim delom na celjskem odru. Upamo, da bo v bodoče našemu članstvu v večji meri kot doslej omogočeno izpopolniti svoje strokovno znanje z obiski inozemskih gledališč, ter računamo v tem pogledu na najizdatnejšo podporo naših kulturnih in političnih forumov.

Ker sem že pri vprašanju strokovne usposobljenosti igralskega kadra, mi bodi dovoljeno spregovoriti v tem pogledu še dve tri odkrite besede. Ze pri razpravljanju o pomenu naših gostovanj na podeželju sem poudaril, da imajo taka gostovanja smisel samo tedaj, če so v vsakem pogledu kvalitetna. Vse naše predstave, s katerimi obiskujemo tudi najmanjši podeželski oder, morajo biti umetniško na višku. Zavedati se moramo, da je poklicno gledališče umetniška ustanova, ki ima kot taka za dvig kulturne ravni delovnega človeka veliko odgovornost. Nikdar ne smemo pozabiti, da naša skupnost žrtvuje za umetniške ustanove ogromna sredstva v najboljši veri, da so ta sredstva dobro naložen kapital, ki se mora stoodstotno obrestovati. Tisti, ki jim je ta kapital zaupan, nosijo

za njegovo obrestovanje vso odgovornost. Uprave gledališč se morajo zavedati, da morajo biti gledališča v socialistični državi žarišča socialistične kulture, za kar pa je predvsem potreben na višini svojega poklica stoječ igralski kader. Le tako gledališče, ki bo imelo tako umetniško osebje, bo sposobno prispevati k razvoju našega današnjega človeka v zares humanistično, socialistično čutečega in mislečega človeka. Take zahteve in tako odgovornost je zahteval tov. Boris Zihelr v svojem znanem govoru ob priliki reorganizacije Prešernovega gledališča v Kranju. Te njegove zahteve so povsem utemeljene in edino pravilne. Le umetniško najvišje kvalificirani igralski kader more biti porok za umetniško kvaliteto gledališke predstave.

Ako hočemo svojo nalogo kot umetniška ustanova vršiti tako, kot smo to v gornjih izvajanjih razložili, moramo torej predvsem imeti *kvalitetni igralski zbor*. Poklicna gledališča so danes že v takem položaju, da morejo tudi tem zahtevam zadostiti. Od sezone do sezone so v tem oziru razmere zboljšujejo. Z Akademije za igralsko umetnost že prihajajo ab-



Peter Ustinov: ROMANOV IN JULIJA (rež. J. Kislinger, sc. S. Jovanović, prem. v SLG 5, 10, 1957); Janez Eržen (Igor Romanov), Marjanca Krošl-Horvatova (Julija Moulsworth) in Slavko Strnad (vo-hun).

solventi, izmed katerih si bodo posamezna gledališča izbirala tiste, ki jim najbolj ustrezajo, iz razpuščenih oziroma reorganiziranih manjših gledališč pa bo na razpolago tudi večje število umetniškega osebja za eventualne angažmaje. Pogoji za angažiranje pa bodo odslej čedalje rigoroznejši, o čemer si morajo biti prizadeti vsekakor na jasnem. *Gotovo danes za gledališkega igralca ni dovolj le naravni talent brez solidne strokovne izobrazbe in razgledanosti, kakor na drugi strani teoretično še tako podkovan igralec brez naravnega talenta ne bo nikdar umetnik.*

Ljudska oblast je dala gledališkemu umetniku svoje najvišje priznanje s tem, da ga uvršča brez ozira na njegovo šolsko izobrazbo v isto kategorijo kot osebe s fakultetno izobrazbo, tako da je po dosedanji uredbi za gledališkega umetnika XIV., po načrtu novega zakona za državne nameščence pa celo XII. razred kot začetni plačni razred. Mimo tega dobivajo gledališki umetniki po Splošnem zakonu o gledališčih lahko še *umetniške dodatke*. Iz tega je jasno razvidno, kakšno važnost polaga

zakonodajalec na gledališkega umetnika. Tega se mora vsak član gledališkega igralskega zbora zavedati. Na drugi strani pa je dolžnost gledališkega vodstva, da pri angažiranju in tudi pozneje z vso strogostjo spremlja umetniški razvoj svojega članstva, pri čemer mu mora biti glavni kriterij *dvig umetniške ravni ustanove*. Na vsak način je nastopila v razvoju gledališča doba, ko bo treba razmišljati o *selekciji igralskega osebja* in jo tudi z vso resnostjo in objektivnostjo izvajati.

Kar sem zdajle napisal, je morda kruto in boleče, vendar ni zato nič manj resnično in potrebno. Življenje je pač tako, da je dostikrat neusmiljeno in malo ali nič sentimentalno: kdor nima pred sabo jasnega cilja, trdne volje, železne vztrajnosti in nenehne želje po stalni izpopolnitvi svojega v šoli pridobljenega znanja — ne bo zdržal borbe s kruto realnostjo življenja in bo prej ali slej v tej borbi podlegel. Kdor se je odločil za poklic gledališkega umetnika — igralca, režiserja, dramaturga — ta se mora zavedati, da je veselje do tega lepega, a težkega poklica vse premalo in da se bo uveljavil le tisti, ki bo iz dneva v dan vedno

Peter Ustinov: ROMANOV IN JULIJA
(rež. J. Kislinger; sc. S. Jovanović, prem.
v SLG 5, 10, 1957); Nada Božičeva (Beulah Moulsworth), Marjanca Krošl-Horvato
(Julija) in Mitja Bitenc (Hooper
Moulsworth).



znova vrtal po vseh mogočih življenjskih vprašanjih in se skušal dokopati do umetniške zrelosti — kdor te vztrajnosti nima ali je toliko zaslepljen od svoje domišljavosti, da misli, da za gledališkega umetnika zadostuje samo veselje do poklica ali zgolj talent brez znanja in brez študija: ta se bo prej ali slej sam izločil in prepustil svoje mesto tistemu, ki bo razumel svoj poklic resno in predano. Profesor Akademije za igralsko umetnost v Ljubljani, Slavko Jan, je v 13. številki »Gledališkega lista« akademije v članku »O smotrnosti vzgoje igralskega naraščaja« med drugim zapisal naslednjo resnico, ki si jo je vredno zapomniti: »Gledališče je živ organizem in ta organizem bo vedno bolj iskal dobre igralko in igralce, manj dobre ali tiste, ki se ne razvijajo, bo organizem izločal, tudi diplomirane režiserje, igralke in igralce.«

To je naravni proces, s katerim se mora končno sprijazniti vsak gledališčeknik.

Letošnjo sezono smo število svojega igralskega zbora pomnožili s petimi novimi člani: s tremi absolventi Akademije (dve ženski, en moški) in z dvema igralcema, ki sta bila doslej člana drugih gledališč. Mislim, da smo imeli s temi angažmaji srečo. Skupno šteje naš igralski ansambel 23 igralk in igralcev.

Končno smo se vendarle približali idealu, ki nam je že od vsega začetka lebdel pred očmi: imeti tako številen igralski ansambel, da bi nam bilo mogoče študirati po dvoje del hkrati, vsako s popolnoma igralsko zasedbo. In ne samo to, ne samo vzporeden študij, temveč tudi uprizoritev dveh različnih del v dveh različnih krajih istega dne. Kakor pa se zdi tak aranžma in videz zelo enostaven, vendar v resnici ni tako. Takoj se nam pojavijo novi problemi. Že pri samem študiju dveh del hkrati trčimo na velike ovire in že smo pri tem, o čemer sem govoril v začetku tega sestavka: pri pomanjkanju prostorov v naši gledališki hiši. S povečanjem števila igralcev je treba tudi več garderob, s študijem več del hkrati pa tudi več ločenih prostorov za bralne vaje. Ko pride končno do tega, da je treba vaditi na odru, ko pride do aranžirnih, glavnih in generalnih vaj, je zmeda tukaj. Na enem in istem odru, ki mora služiti obenem tudi za tekoče predstave in za vaje dveh odrskih del hkrati, je to pač nemogoče izvesti. Na vsak način bi potrebovali za tak način dela *primerno velik prostor s poskusnim odrom* — in tega v naši hiši nimamo.

Edina večja soba v stavbi, ki bi mogla nekako služiti temu namenu, je dvorana v drugem nastropju, v kateri je začasno *gledališki muzej*.

Že ko smo meseca maja leta 1954 z veliko slovesnostjo odprli celjski gledališki muzej, ki prikazuje več kot stoletno zgodovino celjskega gledališkega življenja, smo poudarjali, da je hišni gledališki muzej šele začetek mnogo širše zamisli o ustanovitvi *celjskega kulturnega muzeja* in da je prostor, v katerem je nastanjen, le začasen. Že takrat smo rekli, da ta prostor niti po obsegu (10 × 7) niti situacijsko ni za to našo najmlajšo gledališko institucijo najbolj primeren. Leži namreč v severnem delu poslopja v soseščini igralskih garderob in torej občinstvu od rok. Tudi obilica že zdaj zbranega in eksponiranega materiala teži zaradi boljše preglednosti ali, kakor v muzejih pravijo — zaradi večje zračnosti, v razsežnejši prostor oziroma prostore, ki bodo postali pri sedanjem razvoju in porastu gledališkega dela že kaj kmalu neobhodno potrebni, upoštevajoč še potrebo, ki jo naglašajo tudi ustanovitelji, da sodijo v naš muzej tudi dokazila o delovanju ostalih, sedaj še ne zastopanih in obravnavanih gledaliških skupin, saj je treba v našem gledališču gledati rezultanto vseh silnic, ki so kakor koli, pa čeprav z manjšim uspehom doprinašale k celjskemu gledališkemu življenju. (G. Grobelnik: »Naš gledališki muzej« — Savinjski vestnik, 7. maja 1954.)

Ravnatelj Slovenskega gledališkega muzeja v Ljubljani Janko Traven je ob isti priložnosti, ko smo odprli naš muzej, v slavnostni številki Celjskega gledališkega lista (štev. 7, sezona 1953/54) v članku »Zbirka gledališkega zgodovinskega gradiva v Celju« zapisal med drugim naslednje: »Smotno zbirano, izpopolnjeno z najrazličnejšimi prispevki o razvoju šolstva, podrobnem delu različnih slovenskih prosvetnih in kulturnih društev skozi stoletja, važnem narodnoobrambnem delu na tako izpostavljeni postavki slovenstva, kakor je bilo Celje dolga stoletja, bi moglo tako gradivo pomeniti najbolj dragocen donos za neke vrste *kulturni muzej* v Celju. Morda pride čas, ko bodo morali Celjani o tem razmisliti in zamisel uresničiti... Zgodovina slovenskega gledališča v Celju

izpričuje, da ima slovensko gledališče ondod širiti mnogo vprašanj, ki se danes zdijo vsakdanja, v resnici pa so bitna vprašanja kulture. Gledališče v Celju se more pri tem nasloniti na stoletno borbeno tradicijo, dovoljno izčrpano z zbirko zgodovinskega gledališkega gradiva, na svoje stare in mlade sodelavce, ki jih razvema tradicija in lastna pobuda. Če bodo našli tudi dovoljno oslona v podporniški pobudi občinstva po vsem razumevanju, ki ga že doslej kaže ljudska oblast, bo pot gledališču v bodočnost, če že ne lahka, pa vsaj lažja. Ne bi si upal dvomiti, da jih pri tem spremlja vsa Slovenija.«

Koliko bi bilo še treba raziskovanja, zbiranja, iskanja in drugega dela, predno bi se taki samostojni ustanovi le približali! Takega dela en sam človek nikakor ne bi zmožel. Vse, kar je do zdaj napravljenega, je šele skromen začetek in so pred nami še ogromne naloge. Urediti bo treba n. pr. kartoteko vsega igralskega, tehničnega, upravnega in administrativnega osebja za sto let nazaj, zbrati življenjepisne podatke, časopisna poročila in kritike, fotografije igralcev in drugih gledaliških delavcev itd. Zaenkrat smo se omejili v prikazovanju celjske gledališke zgodovine na kontinuiteto, ki jo tvori delo Jeretin-Drobnič-Čitalnica-Celjsko pevsko društvo-Dramatično društvo-Celjski studio-Ljudsko gledališče-Mestno gledališče. *Toda s tem še daleč ni zajeta vsa zgodovina celjskega gledališkega življenja. Vsekakor bo treba prikazati še delovanje drugih gledaliških skupin, ki so iz raznih vzrokov (političnih, ideoloških, razrednih itd.) samostojno delovala v Celju.* Take gledališke skupine so imela razna društva, n. pr. Slovensko delavsko podporno društvo, Katoliško prosvetno društvo, Krekova mladina, Jugoslovanska strokovna zveza, Svoboda, Vzajemnost, razna legalna in ilegalna dijaška društva itd. Tu čaka gledališkega zgodovinarja še mnogo hvaležnega dela. Končno bo treba pristopiti še k raziskovanju glasbene dejavnosti v Celju (vokalne in instrumentalne), ki ima lepo in zanimivo tradicijo. Vse to so naloge, ki bi jih moral prevzeti naš muzej, ki bi na ta način v teku let postal resnično splošen kulturni muzej v Celju.

Za tako ustanovo pa so potrebni predvsem *primerni prostori zunaj gledališke hiše.* S tem bi pridobili v hiši sami kolikor ustrezno dvorano, v kateri bi mogli za vzporedni študij namestiti poskusni oder, s čimer bi bil rešen eden najnujnejših tehničnih problemov našega gledališča. Dokler pa teh prostorov ne dobimo, ne vem, kako bi mogli trenutno rešiti ta problem. Že pred leti sem merodajne činitelje opozarjal na to nujno zadevo in končno je kazalo, da bo stvar zadovoljivo rešena. Mestni ljudski odbor nam je namreč dodelil v ta namen stolp v Razlagovi ulici. To bi bila po našem mnenju zadovoljiva rešitev. Lokacija in starinska stavba sama sta kot nalašč pripravna za tak muzej, kot smo si ga zamislili. Notranjost bi uredili z lastno delovno silo po načrtih, ki jih je v ta namen že zasnoval naš scenograf arh. Sveta Jovanović. Uverjen sem, da bi bila to lepa pridobitev za Celje tudi v pogledu tujkega prometa. Žal je tudi ta zamisel ostala le zamisel, ki je zaenkrat ne moremo uresničiti. V stolpu, ki je sicer po odločbi občinskega ljudskega odbora dodeljen nam v uporabo, je skladišče tovarne »Aero«, ki ga v doglednem času ni mogoče premestiti drugam. Tako smo primorani, da še nadalje uporabljamo dvorano, ki je namenjena čisto drugemu namenu, za gledališki muzej.

