

Jaro Dolar

Mariborsko gledališče med obema vojnama

(Nekaj spominov in marginalij za bodočega zgodovinarja)

Pravzaprav mi je kar nekam tesno, ko se lotevam pisanja o mariborskem gledališču. Zavedam se, da bi to morala biti študija, ki bi zajela vso bogato problematiko gledališča v prostoru, ki se po nekaterih značilnostih bistveno razlikuje na primer od ljubljanskega. Namesto uradniško-intelektualskega narodnostno nespornega kulturnega centra imamo tu opravlja z industrijskim narodnostno komaj osveščenim mestom v najbližji soseščini kulturno zelo samozavestnih in bogatih tujcev. Mariborski Nemci so namreč kljub močnemu dotoku primorskih Slovencev po prvi svetovni vojni imeli tudi v novi državi položaj nekake sicer zelo izolirane, a gospodarsko odločilne elite. Ker je bila mariborska slovenska gledališka tradicija šibka in mnogokrat za dolga leta prekinjena, je slovensko gledališče v Mariboru obdržalo svojo narodno-obrambno, ali vsaj narodno-osveščujočo vlogo in pomagalo premagovati manjvrednostne komplekse novih slovenskih meščanov. Poleg tega bi bilo treba v taki študiji zasledovati notranjo rast tega gledališča, v katerem so se menjavali drzni poskusi v sodobnih tudi modnih strujah s tesnim naslanjanjem na preizkušene vrednote starejših klasičnih avtorjev — včasih smo jih mladi študentje kar preodločno in po krivem odklanjali kot zaprašene — ter z nujnimi često bulvarskimi kompromisi na račun bolj ali manj vulgarnega okusa. O vsem tem bi bilo treba pisati in o vsem tem se bo še pisalo.

Toda to je naloga, ki ji jaz nisem kos in se je ne nameravam lotiti. Pripadam namreč generaciji, ki je vse pretesno živela in zorela ob tem gledališču, da bi lahko s hladno objektivnostjo, ki je pogoj za slikanje zveste zgodovinske podobe, neprizadeto tehtala in ocenjevala. Rasli smo ob repertoarju tega gledališča tudi tedaj, ko smo ga odklanjali, in si tu oblikovali svoj umetniški nazor; ob igralcih in režiserjih tega gledališča smo si likali svoj okus. Kakor je nihala razvojna črta mariborske gledališke ustvarjalnosti, tako je nihala naš odnos do gledališke umetnosti in dobival svoje kritične korekture ob redkih gledaliških gostovanjih. Šele ko smo prišli v Ljubljano študirat, se nam je ob primerjanju s predstavami, ki so jih postavili Šest, Milan Skrbinšek, Kreft, Debevec, Delak in Stupica, naša sodba nekoliko ustalila. Bili smo nekakšne gledališke »dvo-

živke«, zato se nam je zaradi stilnih razlik med obema gledališčema marsikaj razodelo, kar bi nam sicer ostalo prikrito. Da je pri vsem tem treba upoštevati naš vse prerado in preveč poudarjeni lokalpatriotizem, posebno pa dejstvo, da nam je bilo tedaj marsikaj všeč, ker smo bili mladi, in da še danes marsikaj gledamo skozi rožna očala nostalgije po mladih dneh, se razume samo po sebi.

Če sem se kljub vsem omejitvam, ki jih narekuje moja neobjektivnost, vendarle odločil, da napišem o tem gledališču nekaj osebnih spominov, je to zategadelj, ker utegne nekoč tudi to pričevanje služiti — naj mi bo dovoljena obrabljena prispodoba — kot nekakšen mozaičen delček za zgodovino mariborskega gledališča. Morda je takšna »mozaična tehnika« tudi najprimernejša za pripovedovanje o kratkoživi umetnosti, od katere nam ostajajo v spominu samo drobci posebno intenzivnih doživetij — kdaj pa kdaj samo prizor, neka posebna intonacija v glasu, živobarven del oblačila, ali celo samo kretnja.

* * *

Ne vem, ali je mogoče imenovati Maribor pravo gledališko mesto. Menda je bil Julius Bab, ki je zapisal, da je najzanesljivejši znak, po katerem se da prepoznati gledališko mesto, v tem, da meščani s svojim gledališčem niso zadovoljni, da ga ostro kritizirajo, da pa ga kljub temu vsak večer napolnijo. Priзнati je treba, da so posebno zadnja leta pred vojno Mariborčani svoje gledališče prav pridno polnili in da se je o gledališču posebno po kavarnah zelo mnogo razpravljalo. Boj za publiko, ki ga je začel že Nučič prvo sezono po prevratu, v vseh letih med obema vojnama ni bil vedno enako uspešen. Poleg treh predstav Ibsenovih Strahov je bilo tudi 14 predstav Hervéjeve operete Mam'zelle Nitouche. Iz takega razmerja med opereto in kvalitetno dramo, odnosno opero, ki je tako značilno za malomeščanski provincializem, se je Maribor le težko izkopaval v zahtevnejši repertoar. Stara avstrijska tradicija, morda tudi sam temperament občinstva, nekatere izrazito talentirane operetne pevke (na primer Marica Lubejeva in Pavla Udovičeva), prav gotovo pa tudi nekaj spretnih in posrečenih gledaliških prijemov — vse to je povzročilo, da si je uprava, ki je bila v stalnih finančnih težavah, s takimi predstavami ustvarjala gmotno bazo za dramo in morda tudi za opero, ki pa je imela, dokler je živela, vedno dovolj občinstva. Sicer pa smo imeli v Mariboru tudi vsaj enega pravega teatromana, ki skozi več let ni zamudil niti ene gledališke predstave. Operetne melodije so bile vedno zelo popularne, saj so uvedli v Mariboru menda edinstveno prakso, da je v odmorih tako rekoč ves avditorij pod taktirko dirigenta, ki se je obrnil proti občinstvu, prepeval glavne arije, katerih tekst so z diapozitivi prenašali na zaveso. Tako je postalo gledališče zelo priljubljeno, čeprav še vedno dvomim, da je bilo veliko obiskovalcev, ki bi prehodili strmo in naporno pot od »lahkokrile muze« do umetniško zahtevnejših predstav, na katere bi se po užitkih, ki jih je nudila opereta, počasi privajali.

Posebno naivno pa je bilo pričakovanje, da bi privabili v gledališče mariborske gospodarsko tako trdne Nemce. Ti so prihajali samo ob nemških gostovanjih (npr. Hauptmannov Biberpelz iz Berlina). Tedaj pa so s fraki, smokingi in svečanimi toaletami, s katerimi preprosti slovenski uradnik, posebno učitelj, seveda ni mogel tekmovali, dokazovali svojo družabno uglajenost in gospodarsko premoč.

Simpatična posebnost mariborskega gledališča so bile delavske predstave. Člani Svobod in menda tudi sindikatov so večkrat na leto pokupili vso hišo in jo tudi do zadnjega kotička napolnili. Pri izbiri repertoarja za delavsko občinstvo so v glavnem vztrajali pri kvalitetnejših delih, uprava pa je za take predstave dajala poseben popust.

Ne vem, ali je že napisana sociologija in psihologija dijaškega stojišča. Mislim, da bi dal prav Maribor za tako študijo odlično gradivo. Svečano razpoloženje na premierah, kjer smo se stiskali, da so nekateri omedlevali, prepevanje pri operetah, kjer smo že poznali nekatere posebno lepe glasove, predvsem pa uspeh ali neuspeh predstav — vse je bilo skoro izključno odvisno od dijakov. Bili smo nedisciplinirani protestniki, zaverovani uživalci in navdušeni klakerji. Ko se je proti koncu tega obdobja razpoloženje dijakov in študentov vedno bolj nagibalo na levo, smo prav gotovo vsaj do neke mere vplivali tudi na repertoar, saj so postajala dela z napredno tendenco že skoro jamstvo za uspeh. Spontani aplavzi pri Čapkovi Beli bolezn, ali po pravdačevem govoru v Kreftovih Celjskih grofih so bili že prava politična demonstracija. Je bilo to drugače kakor na primer v Ljubljani? Morda vendarle. Zdi se mi namreč, da je bil v mnogo manjšem mariborskem avditoriju delež dijakov večji. Poleg tega pa so tudi dijaški abonmaji že kar precej zalegli. Za tesno zvezo med odrom in dijaki so skrbele tudi razne dijaške diletantske predstave, posebno pa dijaške akademije ob koncu šolskega leta. (Na eni teh akademij so maturantje klasične gimnazije igrali precejšen odlomek Ojdiipa v stari grščini!) Tudi osebnih stikov med igralci in dijaki je bilo precej, saj so nekateri igralci, na primer Nakrst ali Furijan pomagali pri dijaških predstavah.

Dijaki in študentje, profesorji in učitelji, tipkarice pa tudi majhni uradniki na sodišču in na občini, precej pravnikov in zdravnikov, celo nekaj takih, ki jih danes imenujemo »tehnična inteligenca« — to so bili »groundlings« in »lords« mariborskega gledališča, ki sicer niso dvignili nobenega Shakespeara, so pa bili vsekakor dovolj trdna opora za gledališče, ki je v najtežjih razmerah doseglo dostojno umetniško raven.

Skratka: tisti tako pomembni element vsakega gledališča, ki se odločilno uveljavlja pri ustvarjanju skupne gledališke umetnine: občinstvo je proti koncu tega obdobja že kar uspešno opravljalo svojo nalogo.

* * *

Gostovanje Germanove z njeno skupino iz Moskovskega hudožestvenega teatra verjetno ni bila prva gledališka predstava, ki sem jo videl. Zdaj bi seveda rad zapisal, da mi je vsa predstava še živo pred očmi. Morda bi si lahko pomagal tudi z »nepozabnim vtisom«, toda resnica je drugačna. Vse gostovanje se mi je v spominu že močno zameglilo — samo nekateri drobci so še ostali. Igrali so Ibsenovo »Gospe z morja«. Spominjam se prizora, ko je slonela Ellida — Germanova — bil je že pozen mrak — ob nekakšnem stebru pri vrtnih vratih in strmela v obzorje. Imela je dolge, menda celo razpletene, plave lase. Zdela se mi je čudovito lepa. Še lepša je bila njena kretnja, ko je počasi dvignila roko. Tedaj pa se je pojavil tujec. Nekaj mračnega, nekaj skrivnostnega, nekaj grozljivega je bilo v vsem tem. Vse drugo je megla, še tujčevega samokresa in prizora, ko Wangel Ellidi poljubi obe roki, se komaj spominjam. Bil

sem še mlad fant, hodil sem v prve razrede nižje gimnazije in se tedaj iz čistega navdušenja za slovansko Rusijo učil ruski, da sem še kar dobro razumel, za kaj je šlo. Morda pod vplivom časopisnih vesti, morda iz navdušenja nad rusko predstavo, morda pa tudi zaradi same predstave se mi je zdelo vse silno imenitno, skoro bi zapisal »zgodovinsko«. Občutek za poetično razpoloženje, za vzdusje na odru mi je ostal. Iskal sem ga — morda včasih tudi po krivem — v vseh predstavah, ki sem jih pozneje gledal.

Neko podobno občutje me je obšlo pri Pregarčevi režiji Idiota, pač tudi zato, ker sem vedel, da se je Pregarc učil pri hudožestvenikih. Njegov polni, zame nekako »ruski« glas, ko je igral Rogožina, mi je — tokrat zares — ostal do danes v spominu, saj sem Idiota gledal trikrat zaporedoma — bilo je tik pred koncem šolskega leta. Še vse prihodnje dni sem v šoli sanjal o Rogožinu, o knezu Miškinu in o Nastasji. Kneza je igral Železnik — še danes ga vidim, kako je nemočno sklepal roke, Nastasjo pa sta igrali izmenoma Starčeva in Kovačičeva. Čeprav sem Dostojevskega že dokaj dobro poznal, me je predstava neznanško vznemirila in do kraja zaposlila mojo fantazijo. Pravo čudo, da se šolsko leto ni končalo s katastrofo! Sicer pa je to bilo mnogo pozneje, mnogo po Gospe z morja.

* * *

Znamenite prve slovenske predstave — Tugomera — žal nisem videl, ker sem bil tedaj bolan, pač pa sem jo nekako sodoživljal. Moj najboljši prijatelj Drago je igral Rastka. Poslušal sem ga, ko se je učil vlogo, menda sem mu celo govoril iztočnice. Še dolgo pozneje smo se igrali gledališče. Predstava Tugomera se je namreč neverjetno zvesto vključevala v nacionalno navdušenje in v razburjenja prvih poprevratnih dni, v debele naslove dnevnih časopisov, ki so govorili o usodi slovenske meje in samega Maribora in še prav posebej o generalu Maistru in njegovih fantih. Ne verjamem, da bi bilo gledališče z dnevnim političnim dogajanjem še kdaj pozneje v takem sozvočju, kot v tistih prevratnih dneh. Tako je bilo že moje prvo še »predgledališko« doživetje povezano z občutkom o tesni zvezi med gledališčem in dnevno politiko, z občutkom, ki se ga do danes nisem mogel do kraja otresti.

Mnogo pozneje so ob protestih proti Rapallu igrali Bevkovega Kajna. Preprosta zgodba o dveh sovražnih bratih, od katerih je bil eden renegat, me je v splošni nacionalistični mrzlici vsega prevzela. V prizoru, ko brat potepta tujo trobojnico, je v gledališču zagrmel aplavz, da mi je srce hotelo skočiti iz prsi. Imel sem trinajst let in bi najraje kar pri priči šel v vojsko. Kar nekam čudno se mi je zdelo, da je bil drugi dan tak kakor vsi drugi in da se pravzaprav ni nič posebnega zgodilo. To razpoloženje se je mnogo hitreje pleglo kot navdušenje prvih poprevratnih dni. Kaj ni bilo pristno? Ali igra in igranje — režiral je Bratina — ali pa ne povsem iskreno spodbujano nacionalistično hejslovanstvo, ki so ga sami rapallski podpisniki v Beogradu znali držati v »primernih« mejah?

* * *

Prva predstava, ki sem jo videl, je bil najbrž vendarle Lahov Pepeluh. Nekakšna moška varianta Pepelke, če se prav spominjam. To je bila najbrž edina Nučičeva režija, ki sem jo videl. Čeprav sem bil še otrok in sem pravljico užival z vsem srcem, sem tu doživel prvo razočaranje. Čudežni beli konj, ki se magično

razsvetljen prikaže v ozadju, je bil sicer zelo lep — toda bil je naslikan in negiben. Ko bi ga junak moral zajahati, je nastala tema. Verjetno je bilo že pri tej predstavi, ko sem tik preden se je dvignila zavesa — na njej je bil naslikan Maribor in nekaka muza z vencem — prvič začutil tisto nemirno pričakovanje, tisti srh, ki se me loteva še danes, preden se svečana svetloba gledališkega auditorija prelije v luč drugega, odrskega dogajanja. (Ta mnogo prevelika sprejemljivost je tudi kriva, da nikoli nisem bil kaj prida gledališki kritik!)

* * *

Tudi naslednje gledališko doživetje, ki se ga spominjam, je bilo samo posredno. Bratina se je bil odločil, da uprizori Hasencleverjevo dramo *Onstran življenja* (*Jenseits — Ne vem, zakaj je bilo treba naslov podaljšati in »konkretizirati«*). Ker pa se je bal, da ga Mariborčani ne bi razumeli, je vabil nekatere mariborske intelektualce na nekakšne diskusije. Tudi moj oče je bil med njimi. Njegova sodba, da Mariborčani tega ne bodo radi gledali, se je menda uresničila. Za Maribor je bil tedaj Hasencleverjev ekspresionizem »preveč moderen«. Ljudje so nehali hoditi v gledališče. Na nekaterih predstavah je bila komaj peščica ljudi v parterju.

Bratina je postavil tudi vso Cerkvénikovo trilogijo (*V vrtincu, Greh in Očiščenje*). Čeprav šolska oblast ni rada videla, da smo si ogledovali »take« stvari (človek, ki hodi danes v gledališče ali kino, bi najraje vzklíkníl: »*Sancta simplicitas!*«), sem eno ali celo dve od teh predstav videl. S Cerkvénikom sva bila tedaj namreč prepričana in organizirana abstinenta, pa sva si dopisovala. Karto mi je sam poslal. (Bil sem seveda neznansko ponosen, da poznam pravega pisatelja. — Tedaj namreč Novačan, ki je ob nedeljah prihajal k nam na kavo, ni štel, ker je bil to očetov znanec in ne moj.) Bratinova razkošna, ekspresionistično privzdignjena inscenacija mi je bila, morda tudi pod Cerkvénikovim vplivom, izredno všeč.

Tudi Bratine kot igralca se še kar dobro spominjam. Njegov glas se mi je zdel nekako pojoč, njegove kretnje široke, a odsekane. Ko sem ga gledal kasneje že z nekoliko bolj kritičnimi očmi, se mi je zdel včasih preveč patetičen in privzdignjen. Za njegov igralski slog, ki je bil v času vladajočega ekspresionizma verjetno kar upravičen, nismo imeli več pravega posluha.

* * *

Govoriti o mariborskem gledališču in ne že takoj od začetka podčrtati delež Jožeta Koviča v umetniški podobi tega gledališča bi bila dvojna krivica: krivica Koviču, ki je s svojo režijo Gorkega Na dnu dosegel za to gledališče najlepša priznanja, krivica pa tudi mariborskemu gledališču, saj je v njem postavil malone 140 predstav (v eni sami sezoni 11!). Bil je tajnik in, če se ne motim, dokaj časa tudi uradno umetniški vodja Drame. Danilo Gorinšek ima vsekakor prav, ko v svojem spominskem članku pravi: »Kadar mislim na mariborsko gledališče, se nujno spomnim pokojnega Jožeta Koviča in kadar mi misel poroma na njegovo prezgodnjo gomilo, stopim hkrati na mariborski oder.« Zdi se mi, da je v tej Kovičevi vlogi izražena tudi ambivalentnost njegovih umetniških dosežkov. Mariborsko gledališče, ki nikoli ni bilo bogato z gledališkimi

delavci, je terjalo in terja gotovo tudi danes ogromne napore, ki sicer omogočajo, da se talenti lahko razmahnejo na zelo raznolikih področjih, ovirajo pa resnično poglobljene in do kraja dodelane odrske stvaritve.

Med Kovičevimi enajstimi režijami v eni sezoni je bilo nujno mnogo enodnevnic, s katerimi je bilo treba napolniti repertoar, ki je z operetami vred obsegal 38 (v začetnih sezonah, ko je bila še opera celo 60) premier, odnosno obnovitev. Tako je kazala marsikatera Kovičeva režija več rutine kot ustvarjalnega navdiha. Take predstave smo Koviču po krivem hudo zamerjali, zaradi njih smo mu bili krivični tudi pri njegovih resnično uspehlih režijah. Najbrž smo se ga — čeprav je bil mnogostranski in se v glavnem ni ponavljal — vendarle preveč navadili.

Med posebno uspešnimi Kovičevimi predstavami ne naštevajo Kreutzerjeve sonate, ki pa je meni prav posebno ugajala. Ne samo zaradi bogate in impresivne inscenacije, ali zaradi Elvire Kraljeve, ki se mi je posebno vtisnila v spomin, in prav gotovo ne zaradi Tolstojeve osnovne ideje, ki mi je bila že tedaj tuja, ampak zaradi nedoločnega občutka o režiserjevi prizadetosti, ki je dajala vsej predstavi nekakšen nadih strastne diskusije.

Izreden uspeh je dosegel Kovič s svojo režijo Dobrega vojaka Švejka. Sedemnajst razprodanih predstav v eni sezoni ob delu, ki ni bilo opereta, je bilo za tedanji Maribor zelo veliko. Spretno in naglo menjavanje scen in mnogo smisla za humor, vse to se je družilo z Daneševo kreacijo, ki bi jo najraje imenoval »klasično«. Ni bil samo rahli češki akcent, ki ga je Daneš proti vsem purističnim pravilom vtihotapil na oder, ampak neka posebna toplina njegovega glasu in tista preprosta prekanjenost, ki se zna skriti za nedolžen izraz, poleg tega pa vsa nebogljenost njegove zunanosti — kar je naredilo iz Daneševega Švejka pravega mariborskega »narodnega junaka«. Mislim, da mi nobena druga uprizoritev tega lika v moji predstavi ne bo mogla izpodrinuti, pa če bi jih videl še toliko!

Stilni obseg Kovičevih režij je bil gotovo zelo širok. Poleg, skoro bi rekel ekspresionistično stiliziranega Pohujšanja, stojijo njegove realistične predstave, posebno Gorkega Na dnu, s katerim se je Mariboru »uradno« priznal poseben, od Ljubljane različen realističen stil.

Ta realizem, ki je bil in je menda še danes, posebna značilnost mariborske drame, pa ni Kovičeva izvirna stvaritev, čeprav ni mogoče tajiti, da je njegovo skrbno cizeliranje drobnih posameznosti, o katerem pričajo njegove realistične režije, dalo temu realizmu posebno zaokroženost.

* * *

Zdi se mi, da je seme za ta realizem zasejal Rade Pregarc, ki je v sezoni 1927/28 prišel v Maribor. Bil je sicer tu samo dve leti, a je s vojimi devetimi režijami močno vplival na ves nadaljnji razvoj gledališča. Že njegova dramska šola, v katero smo hodili poleg mlajših igralcev tudi nekateri študentje, je uvažala nekatere metode dela, ki so bile povsem nove. Vprašalnica z vrsto tudi dokaj intimnih vprašanj mu je omogočala, da si je o kandidatu, ki mu je pri sprejemnem izpitu moral pripovedovati in ne recitirati, lahko ustvaril precej zvesto sliko. Spominjam se, da smo se zaradi vprašanja, »ali ste že po nesreči ubili človeka« nekoliko muzali, toda vprašalnico smo jemali strašno zares. Nekaj

zabave pa je bilo, ko je neko kuharico, ki je med priljubljenimi avtorji bog ve zakaj zapisala Dostojevski, vprašal, naj mu pripoveduje, o čem je razmišljal Razkolnikov, ko je pozvonil in čakal, da mu je oderuška starka odprla. Spominjam se, kako sem tisti kuharici — tako smo jo krstili, ker ni imela pojma o literaturi — zavidal vprašanje. Toda še preden je prišla vrsta name, sem nehal hoditi v to šolo, ker se moj oče s te vrste dopolnilnim izobraževanjem nikakor ni strinjal...

Prva Pregarčeva uprizoritev je bil Revizor z Vladimirom Skrbinškom kot Osipom in Danešem kot Hlestakovim. Bili smo navdušeni. Nekaj novega je zavelo z odra, nekaj »pristnega«. Bil je dih tistega ruskega, katerega zunanji znak je bila Kreftova črna rubaška in ruski kurzi profesorja Kotnika. Tedaj smo namreč že bili rusofili in revolucionarji »sploh«.

Leskovčeva drama Dva bregova s simboličnim mostom in množico be-raških tipov je predstava, ki prav gotovo ni bila najbolj primerna za rast realističnega stila, saj so v njej elementi, ki so z realizmom v nasprotju, ne le zaradi simbola, ampak tudi zaradi privzdignjene pesniške govorice v »ljud-skih« verzih. Tudi sami beraški tipi so močan romantičen element. Toda Pregarc je znal držati vso komparzerijo tesno na vajetih in je terjal samo ostre karak-terizacije. Kot Rona je nastopila Anta Kovačičeva, ki je s svojim živim tem-peramentom dala predstavi notranjo napetost.

V Pregarčevi režiji Romea in Julije je igral Romea Janko Rakuša. To je bila ena izmed njegovih redkih ljubimskih vlog. (Videl sem ga pozneje med okupacijo v Zagrebu, kjer se je uveljavil kot karakterni igralec. Nikoli nisem mogel razumeti, da je igralec s tako rezkim glasom bil nekoč Romeo. Pred koncem so ga ustaši ubili »zaradi razmnoževanja slovenskih letakov.« Vem, da je sicer vodil organizacijo Narodne fronte v gledališču, toda tistih letakov ni tiskal...) Sicer pa je bila predstava pravo doživetje. Za mariborski tem-perament je značilno, da je bila tudi po osvoboditvi Shakespearova ljubezenska tragedija med najbolj obiskanimi predstavami. Poleg Kraljeve, ki je igrala Julijo z vsemi svojimi liričnimi registri, sta ostala posebno v spominu Vladimir Skrbinšek kot Mercutio in Maks Furijan kot Lorenzo.

Med Pregarčeva odkritja lahko štejemo še eno, ki je presenetilo mari-borsko občinstvo. V lahкотni francoski bulvariki Lepa pustolovščina je nastopila Elvira Kraljeva, ki smo jo vsi občudovali in imeli radi kot klasično ljubimko in junakinjo, prvič v vlogi nadvse ljubke in ljubeznivo hudomušne starke.

* * *

Igralec in režiser, čigar delo je dalo mariborskemu gledališču posebno zadnja leta pred vojno močan pečat, je bil Vladimir Skrbinšek. Pygmalion, Cyrano de Bergerac, Hudičev učenec, Gospoda Glembajevi in Hamlet so bile predstave, ki so nam v veliki meri zaradi Skrbinškovih kreacij ostale v spominu.

Ne vem, kakšni so danes vse Hamleti po svetu. Pravijo, da ima vsaka doba svojega. Jaz sem jih videl mnogo. Ne bi znal jasno opredeliti, zakaj mi je bil prav Skrbinškov tako blizu. Bil je nekako zadržan, a vendar nervozen, nemiren, skoro raztrgan. Stavki, ki jih je govoril, so mu »obviseli v zraku«,

kakor da bi bilo treba povedati še mnogo tega, toda ... Morda je bil Skrbinšek res Hamlet-intelektualec, Hamlet generacije, ki se ni mogla do kraja izpovedati ...

* * *

Obe sovjetski komediji, ki sta edini zastopali sodobni ruski repertoar — Katajeva Kvadratura kroga in Škvarkinovo Tuje dete — sta prišli že 1935, odnosno 1936 na mariborski oder. — Prvo je postavil Bojan Stupica, ki je imel že nekaj izkušenj s cenzuro, drugo pa Kovič. Da sta navdušili posebno nas mlade, menda ni treba poudarjati, a tudi starejši so vneto ploskali. Nenadoma se nam je odprl dotlej neznan, povsem nov svet, svet poln zanos in svežine, o katerem smo tako idealno sanjali. Izrek »Revoluciji to ne bo škodovalo« iz Kvadrature je še dolgo krožil med nami in smo z njim skušali skoro vsak stavek podkrepiti. Dobro se spominjam Gorinška v Tujem detetu. Njegovi temni lasje in njegovo okorno izražanje sta mi pričarala romantiko zakavkaških ljudstev.

Sodobna socialna tendenca, ki kljub programiranemu realizmu ni pogrešala močnih romantičnih elementov z idealiziranjem v nič več megleni daljavi postavljenih ciljev, se je v repertoarju vedno odločneje uveljavljala. Prinesla je neko novo svežino in topel zanos ter bolj kot katera druga struja povezala oder in občinstvo. Golouh, Kreft, Krleža, Čapek in Zweig so bili avtorji, ki so ne glede na gotovo precejšnje kvalitetne razlike vznemirjali mladino. »Čas, ki mora priti« je prav tako kakor iz časnikov in literarnih revij vel tudi z odrů.

Spominjam se: bilo je pri Beli bolezni. Po sceni, ko dr. Galen odkloni vse poskuse podkupovanja, pride Nakrst, ki ga je igral, pred vmesni zastor in potegne iz žepa žemljo, ki je prej ni utegnil pojesti, ter jo prične počasi lomiti. Nekaj hipov je bila smrtna tišina, potem pa, ko je občinstvo dojelo simboliko prizora, se je utrgal plaz aplavza, ki se je komaj pomiril. Ni bil ta aplavz tudi neko spontano premagovanje podzvestnega, ali pa že zavestnega strahu? In ... ali se ni v tem premagovanju strahu zopet enkrat uresničila tišta prvinska vloga in naloga gledališča, zaradi katere je gledališče nastalo?

Isti režiser, ki je postavil Belo bolezen — Peter Malec — je poleg drugih, vedno precej čustveno podrčanih predstav, postavil tudi Laveryjevo jezuitsko dramo Prva legija. Spretno, z močno versko obnovitveno protiskeptično tendenco pisano delo je v Malčevi režiji dobro uspelo, pri nas pa je sprožilo dolge diskusije o odnosih med umetniško prepričevalnostjo in napredno, odnosno nenapredno tendenco.

* * *

Se in še bi bilo treba pisati o mariborskem gledališču. O operi, ki je pod obema Mitrovićema in pod nekaterimi ruskimi pevci dosegla posebno v prvi dobi zavidljivo raven; o opereti, ki je potem, ko ni bilo več denarja, nadomeščala opero in v kateri so nastopali tudi vidni dramski igralci: Pavle Kovič, Vladimir Skrbinšek, Danilo Gorinšek in celo Bojan Stupica; o dramskih ljudskih predstavah, o Pašijonu, ki so ga hodili gledat kmetje iz bližnje in daljne okolice in pri katerem smo se kot pravi paglavci nasmihali razjokanim ženicam na galeriji; predvsem pa o zagriženi vztrajnosti upravnika dr. Brenčiča — toda vse to moram prepustiti drugim.

Kadar zaprem oči, se mi prikažejo kot v nekem mimohodu: Gorinšek kot Smerdljakov v Karamazovih, Branka Rasbergerjeva (Verdonikova) v Scampolu in v Pygmalionu (s kakšno slastjo je grizla tisto jabolko), Jože Kovič kot mežnar v Pohujšanju (tista njegova sklonjena, hinavska drža), kot župnik v Kralju na Betajnovi (»O, katoliški mož!«) in kot Napolen v Siromakovem jagnjetu (njegova nagla hoja in njegove nestrpne kretnje), Nakrst kot Jerman (njegovo slovo od Hvastje), Furijan kot Herman Celjski, Milan Košič kot kanclist Winzig in ne nazadnje Pavla Udovičeva v Svetem Antoničku, posebno pa kot sproščena gledalka, ki je iz igralske lože pri komedijah intonirala smeh, tako nalezljiv smeh, da se mu nihče ni mogel ustavljati... Moral bi še naštevati, toda kaj bi s samim naštevanjem, za označevanje pa je vse to že predaletč.

Če bi ob koncu rad rekel hvala za vse, kar sem dobil v mariborskem gledališču, vem, da bi govoril v imenu mnogih, toda ne vem prav na koga bi to hvalo naslovil, gledališče samo pa je le preveč abstrakten pojem, če ga ne napolniš z obrazi in slikami. In kar sem napisal, ni drugega kot poskus, da to zahvalo naslovim na bolj konkretne naslovnike...

Le théâtre de Maribor entre les deux guerres (quelques souvenirs et notes marginales pour le futur historien)

L'auteur qui fut après la deuxième guerre mondiale metteur en scène et directeur du théâtre national slovène Drama de Maribor nous présente dans «une technique de mosaïque», comme il le dit lui-même, «quelques souvenirs personnels» qu'il a gardés de ce théâtre entre les deux guerres.

Dans la première partie il nous parle de la structure et du goût du public théâtral de Maribor (composé de petits employés, instituteurs, dactylos, avoués et médecins, ouvriers et surtout de lycéens) — 3 représentations de «La dame de la mer» d'Ibsen et 10 représentations de l'opérette «Mamselle Nitouche». Il rappelle ensuite la visite des Hudožniki de Moscou et de quelques premières de pièces slovènes (Bevk, Lah).

Dans la deuxième partie il nous décrit d'une manière vivante les plus importants metteurs en scène: Bratina dont le modernisme ne fut pas accepté par le public, Jože Kovič qui surprit Ljubljana par son réalisme particulier, les deux plus jeunes: Vladimir Skrbinšek et Bojan Stupica.

A la fin il nous donne un panorama intéressant des principaux rôles des acteurs de Maribor, notamment ceux de Gorinšek, Branka Rasberger, Jože Kovič, Vladimir Skrbinšek, Nakrst, Furijan et Košič.