

**celjski
gledališki
list**

1955-56, št. 3

george axelrod

**sedem let
skomin**

(the seven year itch)

romantična komedija
v treh dejanjih

rež. mirč kragelj

slov. praizvedba 10. 11. 1955
skupaj z dramo sng v ljubljani

sodelovanje med slovenskimi gledališči

Poznam ljudi, ki se zapro vase, se izogibajo vsakemu stiku s svojo okolico, ne marajo družbe in ne verujejo v prijateljstvo. Sami sebi zadostujejo, zaklepajo se med svoje štiri stene in ne puste nikogar k sebi. Tam žde med svojimi knjigami ali opravljajo svoje vsakdanje posle popolnoma sami, ljubosumno skrivajo svoje misli, gledajo izpod čela temno in nezaupljivo, v vsakomer vidijo hinavca in sovražnika ter trpe od jutra do večera po nepotrebnem silne duševne muke za prazen nič. Pa se zgodi, da takšnega čudaka zadene nekega dne težka nesreča, čez noč ga je obiskala v njegovi prostovoljni samoti bolezen ali kakšna druga nadloga. Zdaj šele izpregleda: šele v nesreči spozna nesmisel samotarstva, v katerem je živel vsa dolga leta in prepozno izprevidi, da je človek družabno bitje, da smo navezani drug na drugega in da le v prijateljstvu in medsebojnem zaupanju, v odkritosrčnem sodelovanju s svojo okolico lahko dosežemo to, kar je v zakrknjenosti in v slepem nezaupanju nedosegljivo in da čaka vsakogar, kdor te naravne resnice pravočasno ne pozna, prej ali slej bridko razočaranje in popolna samota.

Kakor s posamezniki, tako je z družbenimi organizacijami in z vsako ustanovo, ki misli, da bo z ljubosumnim egoizmom in z zakrknjeno domišljavostjo, brez živega stika s svojo okolico in brez prijateljskega sodelovanja s sorodnimi združenji dosegla nekaj posebnega, nekaj, česar ni bilo še nikoli. Nekega dne mora taka organizacija brezpogojno propasti, znajti se mora v popolni samotni, iz katere ni izhoda in kjer je ne čaka drugega kot klavrn konec in končno spoznanje, da brez tesnega sodelovanja s sorodnimi ustanovami ne dosežemo ničesar trajnega in velikega.

Vodstvo našega gledališča se je te neizpodbitne resnice zavedalo že koj ob ustanovitvi. Že včasih, ko so bile njegove organizacijske oblike še primitivne in neobgljene, je vedelo, da le v tesni povezavi s svojo okolico in z drugimi gledališči more upati na napredovanje in na pomoč, kadar bo ta potrebna. Že v dobi čistega amaterstva smo iskali stike s sorodnimi združenji doma in zunaj Celja, hodili na obiske in vabili druge k sebi, sklepali znanstva in prijateljstva z vodilnimi osebami podeželskih in mestnih amaterskih odrov, prirejali sestanke in konference, tuhtali o skupnih težavah in razmišljali o načrtih in o potih, kako bi izboljšali svoje delo in dvignili kvaliteto svojih prireditev. Iskali smo stike z gledališkimi strokovnjaki in našli med njimi mnogo odkritih prijateljev, ki so s svojimi izkušnjami in z dejansko strokovno pomočjo mnogo pripomogli nenehnemu dvigu kvalitete naših uprizoritev. Nismo se zaklepali, široko smo odprli vrata svojega hrama, ki je bil stalno odprt vsakomur, če je le prihajal k nam kot prijatelj, svetovalec ali učitelj. Neminljive so za sluge, ki so si jih s požrtvovalnim delom med nami pridobili za razvoj in dvig celjskega gledališkega življenja v najtežjih časih Milan Skrbinšek, Valo Bratina, Milan Košič, Fran Žižek, Mirko Mahnič in mnogi drugi. Nikdar ne bi bilo naše gledališče na današnji stopnji, ko mu ne bi bili polagali temeljev pred davnimi leti ljudje, ki so se zavedali, da je mogoč napredek in vzpon celotne slovenske gledališke kulture le z najtesnejšo povezavo vseh pravih prijateljev in z najožjim sodelovanjem vseh slovenskih gledališč — amaterskih in poklicnih. Ko bi se bili zaprli sami vase in ljubosumno gojili samo svojo sebično lokalpatriotsko ozkoscnost, bi da-

nes Celjskega gledališča ne bilo. S politiko širokega sodelovanja takratnega amaterskega gledališča s poklicnimi režiserji narodnih gledališč in z njihovimi vodstvi nam je uspelo, pridobiti zaupanje lokalnih kulturnih in političnih činiteljev, pridobivali smo si iz sezone v sezono več občinstva, s skrbnimi, iz leta v leto kvalitetnejšimi uprizoritvami smo dokazali, da je naše delo resno, zidano na zdravih temeljih, da noče biti priložnostno, temveč trajno, da ne odnehamo prej, dokler ne dosežemo svojega cilja: poklicnega gledališča!

Kakor s poklicnima gledališčema v Ljubljani in Mariboru, tako smo imeli stalne zveze vsa leta z amaterskimi ansambli v celjski okolici in smo jim v okviru možnosti nudili vsako pomoč, tako kar se tiče posojanja rekvizitov in garderobe, kakor tudi s pošiljanjem naših režiserjev kot instruktorjev na njihove prireditve. Zlasti živahni in obojestransko koristni so bili iskreno prijateljski odnosi med nami in Šentjakobskim gledališčem v Ljubljani. Obojestranska večkratna gostovanja obeh ansamblov — Šentjakobčani v Celju in mi v Ljubljani — so bila dokaz najtesnejšega sodelovanja. Enako je bilo sodelovanje z vsemi ostalimi amaterskimi družinami širom Slovenije: Jesenice, Ptuj, Trbovlje, Novo mesto itd.

Ko so se pričela pred petimi leti ustanavljati nova polpoklicna in poklicna gledališča, smo z velikim veseljem pozdravili njihovo ustanovitve ter takoj stopili v najtesnejši stik z njihovimi vodstvi. Rezultati so bili kmalu vidni: posebno pri srčno je sodelovanje med našim in Prešernovim gledališčem v Kranju, saj so Kranjčani že nekajkrat gostovali pri nas, dočim jim mi zaradi finančnih težkoč do danes gostovanja nismo mogli vrniti. Tudi v ostalem smo imeli vse do zadnjih dni s tem gledališčem najožje stike in smo si drug drugemu stalno pomagali iz zadreg, recimo s posojanjem

garderobe in z drugimi uslugami. Prav takšno intimno razmerje obstaja med nami in Gledališčem za Slovensko Primorje v Kopru (prej v Postojni), ki je tudi že gostovalo pri nas.

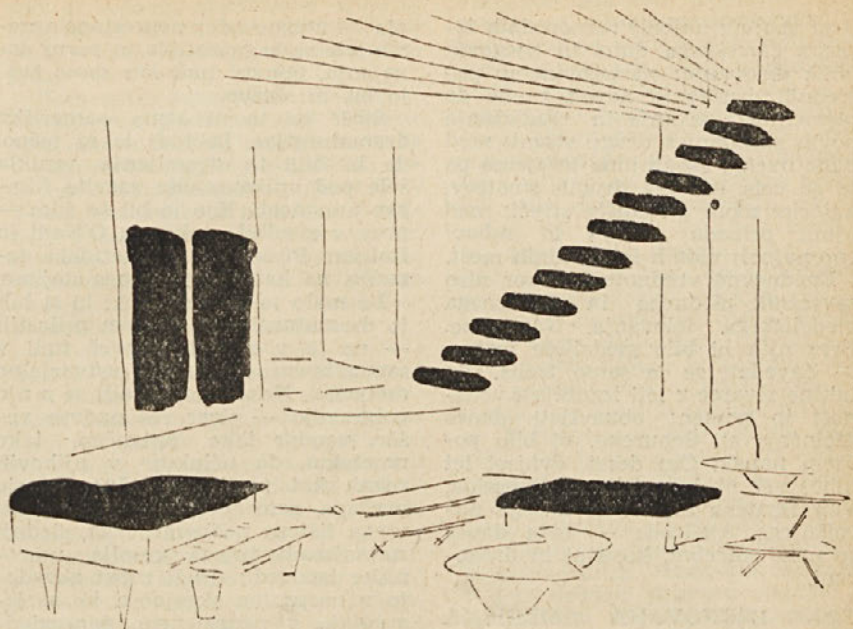
Samo ob sebi je umevno, da morajo biti odnosi med pokrajinskimi gledališči in centralnim SNG v Ljubljani kar najbolj intimni in tesni. Tega smo se vedno globoko zavedali in smo storili vse, kar je bilo v naši moči, da bi se ti odnosi ne skalili. Tembolj nam je bilo težko, da so se ti odnosi ob celjskem gledališkem festivalu, ki smo ga priredili prejšnjo sezono in o katerem je vsa jugoslovanska kulturna javnost izjavljala, da je bil največja gledališka manifestacija v naši zgodovini, ne po naši krivdi znatno ohladili. Mislimo, da je naša pravica in naša dolžnost, da to na tem mestu konstatiramo. V lanskem letniku Gledališkega lista SNG je nekdo objavil članek, v katerem je ironiziral to našo prireditev ter na skrajno nevljuden način skušal omalovaževati njen pomen. Mi na ta napad nismo reagirali, ker smo čakali ugodnejše prilike, ko bomo lahko povedali svoje mnenje, ne da bi škodovali dosedanjemu intimnemu sodelovanju med nami in vodstvom našega centralnega gledališča. Ta trenutek je zdaj nastopil, zato lahko o stvari odkrito govorimo. Za nas je bila zadeva končana s tistim trenutkom, ko je prevzelo SNG novo vodstvo z direktorjem Slavkom Janom in z dramaturgom Lojzetom Filipičem. To likvidacijo te neljube zadeve bomo manifestirali s tem, da bo premiera Axelrodove komedije »Sedem let skomin« istega dne na domačem odru in na odru SNG v Ljubljani, s čimer bo najlepše manifestirano sodelovanje med nami in med našim centralnim gledališčem. Iskreno se veselimo, da je prišlo do tega in prepričani smo, da bo to prijateljsko razpoloženje trajno in da ga ne bo nikdar več skalil takšen neljub incident kot prejšnjo sezono.

Pomembna pridobitev celjskega gledališkega festivala za utrditev prijateljskih odnosov med jugoslovanskimi gledališči so ozki stiki, ki smo jih navezali z Zagrebškim dramskim in Beograjskim dramskim gledališčem. S Srbskim narodnim gledališčem, ki je lani gostovalo v Celju s Krleževo dramo »Gospoda

Glembajevi«, smo v najtesnejših stikih zlasti od tistega časa naprej, ko smo gostovali v Beogradu s Tie-meyerjevo dramo »Mladost pred sodiščem«. To gostovanje je bilo za naše gledališče izrednega pomena, saj smo si z njim pridobili priznanje najpomembnejših srbskih gledaliških kritikov. *Fedor Gradišnik*



William Shakespeare: OTHELLO (rež. Branko Gombač, premiera v CG 1. 9. 1955); Leopold Bonajo, Pavle Jeršin, Vlado Novak, Franc Mirnik, Cveto Vernik, Janez Skof, Sandi Krošl, Albin Pristovnik.



Nazadnje se izkaže, da se je treba odločiti: kaj je bolj žalostno — nekaj napraviti in potem obžalovati — ali pa ne napraviti in — spet obžalovati.

(SEDEM LET SKOMIN, II-2;
Richard.)

nedolžni zapiski ob nedolžni komediji

BROADWAY IN BULVAR

Ne manjka ljudi, ki mislijo, da bi se moralo vsako resno gledališče opravičevati, kadar se tako »poniža«, da uvrsti v spored kakšno delo iz nepregledne vrste tistih enodnevnih iger, ki so jih svoje dni označevali s skupnim nazivom »bulvar«, a za katere se dandanašnji vse pogosteje vsiljuje kot zbirna oznaka — ime glavne gledališke ulice New

Yorka. Vendar nas je nekaj tudi takšnih, ki ne mislimo tako čistunsko. Gledališče ni umetnost, ki bi živel »za prihodnja pokolenja« — in sleherno brezizjemno izživljanje v sami »čisti književnosti in vrhunski umetnosti« pomeni brezpogojno mrtvičenje našega opravila. Zakaj danes je menda vendar že ugotovljeno in priznано dejstvo, da gledališče ni samo »hram čiste umetnosti«, marveč neprimerno bolj zaple-

tena spojina najbolj raznorodnih izrazov človeškega duha in njegovih oblik delovanja: od trgovine in potrebnih družabnih navad z ene do plemenitega iskanja in razglašanja novih spoznanj z druge strani; med tema dvema skrajnjima tečajema pa je še cela lestvica drugih smotrov, katerim mora gledališče streči; med njimi pripada *veselju* in *zabavi* eno najbolj vidnih in uglednih mest.

Enodneвне vrednote nikakor niso sovražnik plodnega in smotrnega gledališkega delovanja. Nasprotno. Brez njih bi bilo gledališče mrtvo. — Zavedati se je samo treba, da takšne stvarce z leti izgubljajo vrednost in pomen; obnavljati danes Molnárja ali Schureka, bi bilo povsem napak. Čez deset, dvajset let nihče več ne bo mislil na Roussina, Van Druena ali tegale našega nočejšnjega Axelroda — toda danes so nam potrebni, koristni in dragoceni.

TAKO IMENOVANA »AMERIŠKA DRAMATURGIJA«

Ne gre samo za preskakovanje urejene časovne zaporednosti (naprej ali nazaj, tudi izmenoma), ne samo za odrsko upodabljanje preteklih dogodkov, za vidno ostvarjanje miselnih ali podzavestnih dogajanj, za uprizorjanje prividov in podobno. Ko bi bilo samo to, bi imeli prav vsi tisti, ki prostodušno in pretirano preprosto zatrujejo, da je vse skupaj samo posledica vplivov filma in njegovih neomejenih konstrukcijskih možnosti. V boljših, vsaj nekoliko poglobljenih delih sodobnega gledališkega pisanja je namreč očitna in na dlani tista nepremostljiva razlika, ki loči dosledno pripovednost vseh filmskih slogov od živega čara odra: tu namreč ne doživljamo samo zaporednega vrstenja različnih ravni (»planov«) čutnega in nadčutnega dogajanja, marveč nevzporedljivo bolj čudežno spreminjavnost: medtem ko film zares samo »montira«, a vseeno vsekdar ostaja v okviru svoje prirode, to je slikovnega pripovedova-

nja — utegne oder neprestano spreminjati ne le prizorišča in ravni dogajanja, temveč tudi kar samo svojo bit in službo.

Sicer pa to ni samo »ameriška dramaturgija«. In tudi to ni točno, da bi bila ta stremljenja vznikla šele pod vplivom više razvite filmske umetnosti. Kje je bil še film — prav v zibelki! — ko sta O'Neill in Italijan Pirandello že sezidala temelje, na katerih mi danes stojimo.

Le malo je pisateljev, ki bi si bili to dramaturgijo že povsem prilastili — ne le v zavest, temveč tudi v samogibnem delovanju ustvarjalne osebnosti. Nekateri pisatelji se z njo poigravajo — sicer res nadvse večše, vendar tako natančno, tako umetelno, da učinkuje v njihovih rokah kot pretirano točno kolesje ure, pa zatorej ne more izražati vsega tistega neobsegljivega, slednji natančnosti tujega veselja umetniške izpovedi; drugi zopet zapadajo v nasprotno skrajnost, ko se izgubljajo v neurejenem, nepreglednem prepletanju nakopičenih prelivov. Pisatelji iščejo obliko, oblika išče sebe — zvest izraz svoje dobe.

DIALOG IN HUMOR

Že stara je modrost, da v književnih — a zlasti še v dramskih — zgodbah nikoli ni ničesar bistveno novega. Tisti med učenjaki gledaliških ved, ki se jim pretaka v žilah nekaj kapelj »strogo znanstvene«, računske krvi, ti so celo že sestavili razpredelnice in očrte temeljnih možnosti dramskega spopada, pri čemer se je izkazalo presemetljivo dejstvo, da je število tistih prvotnih ali osnovnih obrazcev zgodb v vsej svetovni književnosti neverjetno majhno, kar pomeni, da vselej znova gledamo in beremo iste pripovedi. Torej: tisto, kar je novo, izvirno in bistveno v vsakem delu, utegne biti — v najbolj ugodnem primeru — samo opredeljenost značajev in oris vzrokov ali nagnitov ravnanja, največkrat pa niti to ne, temveč samo zunanje okra-

cah o večnem zakonskem trikotu. zabavni (a hkrati tudi verjetni) zapleti — in slogovne posebnosti dialoga.

Tisto zvrst zabavnega dialoga, ki današnjemu gledalcu (vsaj v mestnem okolju) najbolj ustreza in ki ga v razmeroma najvišji popolnosti goje izdelovalci gledaliških iger v New Yorku, pri čemer si pomagajo z najboljšimi učinkovitimi in najčistejšimi prvinami dveh izročil — francoskega bulvarnega »esprit« in angleškega »suhega humora« — označujejo predvsem le-te posebnosti:

a) nehotena namigovanja, ki učinkujejo v smislu »scenske ironije«;

b) duhovite osti, ki so vselej smiselno vezane na prejšnjo in na naslednji odstavek, tako da v sklenjenem toku dvogovora delujejo kot »dovtip«, čeravno bi, da jih oddvojimo, ostale docela brez smešnega učinka;

c) prostodušno glasno nadaljevanje nemih samogovorov, kar ostaja sosedniku nerazumljivo in potemtakem deluje smešno — bodisi, ker ta osupne, bodisi, ker se odzove v docela nepredvidenem smislu;...

... splošni besednjak vseh teh prelivajočih se duhovitosti pa je istoveten z besednjakom vsakodnevne govorice vsakokrat uprizorjenega okolja.

SVOBODA REŽISERJA

Številni smešni učinki teh iger ne koreninijo v samem izgovorjenem besedilu, temveč v odrskih odzivih igralcev: v odzivih na slučajne dogodke, na stik s predmeti in podobno. Zatorej so ti smešni učinki nujno vezani na izkustva dnevne gmotne omike in morejo potemtakem delovati samo pri tistem delu občinstva, kateremu je predstavljena — povsem določena — civilizacija popolnoma znana, tako da se lahko odzove šalam ne le možgansko, temveč tudi s hipnim delovanjem podzvesti. Kadar se torej takšna veseloigra uprizarja v drugem okolju, ne več v tistem, kateremu jo je pisatelj neposredno namenil, so vsekdar in

vsekakor potrebne nekatere spremembe v takšnih podrobnostih. Če katera izmed nastopajočih oseb imenuje neko knjigo, neko gramofonsko ploščo, neko javno znano ime — bo režiser kaj čisto moral poiskati za svoje občinstvo kaj drugega, sicer enakovrednega, toda bolj znanega. Isto velja o mnogih odrskih napotkih. Ne smemo pozabljati, da pri večini teh besedil »režijska opazka« ni (kar je bilo domala pravilo nekoč, a zlasti v času od naturalizma do ekspresionizma) sestavni del pisateljeve slovstvene tvorbe, temveč zgolj zapis režiserjeve ostvaritve s praižvedbe. Lahko je razbrati kdaj so »opombe med oklepaji« zavestno pisateljevo hotenje (recimo pri večini Williamsovih del), to se pravi bolj ali manj obvezne za vsako uprizoritev — in kdaj so samo zapis prve režiserjeve zasnove, namenjen zlasti manjšim gledališčem, takim, ki nimajo samostojnih, domiselnih in ustvarjalnih režiserskih osebnosti. V tem drugem primeru opombe ne morejo biti obvezne. Nasprotno.

»SVETI ZAKON« IN DOMAČE OGNJIŠČE

Ves meščanski svet se prekopicuje v mreži nerešenih in nerešljivih vprašanj o erotiki, monogamiji, promiskuiteti, individualni ljubezni, družinski zvestobi. Nekdanje grmade bolj ali manj izvirnih inčič zakonskega trikota so bile komaj kaj več kot spontani izraz podzvestnega odpora zoper zastarelo in krivično, hinavsko in škodljivo (a hkrati tudi potrebno) ustanovo meščanskega zakona kot takega. Po drugi svetovni vojni pa se položaj naglo spreminja: bolezen je prešla iz latentnega v akutno stanje, zatorej ni nič čudnega, če pričenjajo tudi dramski pisatelji obravnavati vso stvar drugače, namreč z zavestnim raziskovanjem bistvenih vprašanj, namesto da bi še kar naprej izražali splošni »Unbehagen in der Ehe«. Od najresnejših in najpomembnejših besedil, kot je na priliko Anouilhova grenka, satirična tragedija od Ko-

limbi, pa tja do najbolj nedolžnih igračk, kakršna je ta Axelrodova »comediettina« (s Shawovim izrazom) — poskušajo pisatelji ugotoviti bolezen in odkriti njene vzroke. (Teh vzrokov — pogojenih največ v družbenih okoliščinah — je toliko, da jih ni mogoče na hitro niti naštet v tem tesnem okviru zapiskov.) Najresnejši pisatelji, recimo Anouilh, se zadovoljujejo že s samo diagnozo, ker se zavedajo svoje nesposobnosti, da bi mogli zdraviti to veliko družbeno bolezen s priporočanjem cenjenih patentnih zdravil. Tisti pa, ki so bolj otroško prostodušni in preprosti — recimo tale George Axelrod — ti so prepričani, da bodo brezizhodno erotično situacijo meščanskega človeštva lahko rešili z mladeniško navdušenim proslavljanjem »svetega ognjišča«, družine in zakona. Toda vzdevek »otroško prostodušni in preprosti« nikakor ne pomeni, da bi bili npraveno manj vredni od tistih, ki smo jim rekli, da so »resnejši«. Nasprotno: ravno ta deška vera — pa naj bo še tako preprosta in nestvarna — se utegne konec koncev izkazati kot eden najmočnejših npravenih potencialov mladih, neostarelih in stvariteljsko krepkih, čeravno često surovih in na pol barbarskih kulturnih področij.

IN ZOPET: POGOVORNI JEZIK

Vprašanje »pogovornega jezika« na odru nikakor ni samo literarno, temveč tudi izrazito gledališko vprašanje, pravi praktični problem igralčeve umetnosti. Zakaj v tistih dramskih delih, v katerih si prizadevamo, da bi dosegli kar najbolj sproščeno, vsakodnevnu nedramatičnemu doživljanju najbližje vedenje na odru — je neizogibna nujnost, da polagamo igralcem na jezik tudi takšno govorico, kakršna ustreza tej obliki preživljanja. Docela nemogoče je, da bi igralci živeli na odru v posnetku preprostega in svobodnega, »prirodnega« dnevnega delovanja in pomenkovanja — a zraven izgovarjali stavke, ki so lite-

rno visoko prestilizirani, uklenjeni v kalup preurejene knjižne govorice. Tisto spoznanje, ki je — po Stanislavskem — temelj vsega sodobnega pojmovanja igralske umetnosti pri nas, namreč da postavlja igralca na oder eno samo vesoljno celoto človeške osebnosti in ne ločene izraze besed, kretenj, mimike itd. — to spoznanje nas nujno navaja k temu, da prilagajamo v dramah sodobne realitike tudi govoricco vsej ostali, obči obliki dogajanja.

Pri tem ne gre za vprašanje, da bi si šele morali iz nič izmišljati pogovorni jezik. Saj ga imamo — in to v številnih inačicah, razporejenih po socialnih skupinah, poklicnih krogih, krajevnih in pokrajinskih mejah, po stopnji izobrazbe in celo starosti posameznikov itd. Vprašanje je le, kako ta pogovorni jezik literarno in gledališko utrditi in poenotiti, da se po eni strani sicer ne bo mogel razgubiti v brezbrezje vselej novih in docela neurejenih posamičnih govoric (lokalizmov, regionalizmov, profesionalizmov itd.) — a da po drugi strani vseeno ne bo nasilno literariziran, »papirnat«.

Mnogi narodi so si tak — zapisani — pogovorni jezik že izoblikovali. Mi ga še nimamo in ga ravno iščemo. Prav zadnja leta smo začeli najprej dramski prevajalci tipati, poskušati, kako bi ga zapisali. Zanimivo je, da se izvirna slovenska književna ustvarjalnost še ni sprijela s tem vprašanjem. Vendar gledališče ne more čakati nanjo. Kakor ne moremo zapreti gledaliških hiš, dokler ne bomo imeli dovolj samo domačih dramskih del, tako tudi ne moremo odlagati uvedbe pogovornega jezika na odre, dokler dramski pisatelji ne bi sami začutili potrebe, pisati nekatera dela v tej govorici.

Prav pred nedavnim smo doživeli prvi drzni in plodni poskus uvedbe nekega — vsaj rahlo pogovorno poobarvanega — jezika tudi v tiskani knjigi: Segov prevod Guillouxove »Angeline« je takšno vzpodbudno stezosledništvo.

Vsi dosedanji poskusi dramskih prevajalcev (gre najčesče za prevode ameriških konverzacijskih komedij) so doslej zares samo poskusi. Tudi govorica, ki smo jo položili v usta igralcem Axelrodove komedije, je za zdaj le poskus. V najbolj različnih in načinih moramo preizkušati možnosti, dokler ne bomo čez nekaj let po samodejni selekciji dobili tisto obliko, ki se bo uveljavila kot stalna uporabna govorica.

Pri tem ne smemo pozabiti, da niti niso najvažnejše fonetične spremembe govora. Nasprotno, s temi si pomagamo najredkeje, ker bi nas najprej zavedle v narečje namesto v enoten, vsenarodni pogovorni jezik izobražencev. Tudi oblikoslovne spremembe književnega jezika so znatne. (V tej uprizoritvi smo uvedli po režiserjevi želji »kratke infinitive«.) Bolj važen je izbor besedišča. Cela vrsta besed, ki je bila pred nedavnim »prepovedana«, a ki jih novi pravopis širokogrudno dovoljuje, nam pomaga, da bodi govorica bolj tekoča. Takšna je pritrtilnica *ja* namesto papirnatega ali poetičnega *da*, takšna je vprašalnica *a* namesto *ali*. Gre za nekatere posamezne besede, ki po izvoru niso čisto slovenske, a ki so se že tako udomačile, da bi raba bolj izvirnih soznačnic učinkovala izumetničeno. Toda pri tem je treba skrbno paziti na stilistično rabo. Tako se ne bomo ustrašili, reči *enostavno* v smislu *preprosto*, ker bi ta druga beseda zvenela nenaravno. Pač pa ne bomo nikoli rabili besede *enostavno* v nemški dikciji namesto izraza *kratko*

(in) *malo*, izraza, ki je sicer v današnji mestni govorici redek, a ki ne zveni umetno literarno. In tako dalje.

Ne bomo se izogibali vsem osebnim zaimkom, zlasti še zato ne, ker smo prepričani, da s tem glagolska izraznost jezika ničesar ne izgubi.

In morda si bomo ob nekaterih prilikah celo dovoljevali, izreči pridevniško obliko z določnim členom *ta* (za vse tri slovniške spole) ali z nedoločnim členom *en*, *-a*, *-o*. Že Ramovš je skušal dokazovati, da to ni navaden germanizem, temveč autohtona tretja pridevniška oblika. In dejstvo je, da so se menda vsi evropski kulturni jeziki razvijali od brezčlenske slovnične, kakršno pozna latinščina in večina slovanskih jezikov, k dikciji s členi, pri čemer so si izposodili določne člene pri kazalnih zaimkih, nedoločne pa pri številnikih. Če si je slovstvo naše najbližje jezikovne skupine — Hrvatov in Srbov — že dovolilo tudi v najčistejši književni obliki uporabiti *jedan* kot pravi nedoločni člen, se bomo tudi mi morali prej ali slej sprijazniti s tem razvojem, kakor so ga doživeli tudi romanski jeziki iz latinščine.

Kajpa — vse to je stvar vztrajnega in potrpežljivega eksperimentiranja. Napačno bi bilo, če bi se gledališčniki prenaaglili, kakor bi tudi bilo narobe, če bi jezikoslovci prekmalu postali živčni. Širokogrudnost in preudarnost, obe protislovni lastnosti sta nam potrebni, če hočemo uspešno uresničiti ta velikopotezni in zapleteni načrt.

H. G.



uspeh kar na hitro

george axelrod kramlja o svoji komediji

»Sedem let skomin« se je nekam srečno naključila — v eni sapi — nekega živčnega, mačkastega jutra v januarju 1952. Vrnil sem se v New York po dveh neprijetnih tednih v Philadelphii, kjer sem se ubadal z delom »Zavesa se dviga«, nesrečno revijo (morda najbolj podcenjevano stvarjo v letu), ki sva ji moj sodelavec Max Wilk in jaz sama dala podnaslov »Ljudje bežijo iz dvorane«.

Pisal sem radijsko igrjo »Veličastni Ole Opry« — oziroma vsaj dovtippe zanj. (Zgled takega dovtipa: »Ko sem prvič molzel kravo, se mi je to primerilo povsem po naključju. Na vseh štirih sem iskal po hlevskih tleh dolar, ki sem ga bil izgubil. Potem sem iztegnil roko, da bi prizgal luč.«) Ukvarjal sem se s fantastično kabaretno igrjo »Vse o ljubezni«, ki so jo dajali v fantastičnem kabaretu, in to je bil zelo dober posel, kajti — dasi igra ni dajala dobička — ravnateljstvo je bilo tako prijazno, da smo se lahko do kraja napili.

Dokončal sem seksualiziranje pohlevne kriminalke za založnika četrtdolarskih knjig. (Zgled izvirnega besedila: »Zunaj je bilo zelo temno. Počasi se mi je bližala prek sobe.« — Predelano besedilo: »Noč je bila temna kakor rudarjeva majica. Bližala se mi je; njene prsi so kot dva utripajoča gumba napenjale mehko volno svitra.«)

Takšne so bile stvari.

Sedel sem na stolu in tuhtal, kaj bo neki dlje vzdržalo — kabaretna igra ali moja rahločutna priroda — in tedaj se je zgodilo.

Kakor sem rekel, zamisel je prišla v eni sapi. Počitniški slamnati vdovec. Dekle iz gornjega nadstropja. Žena, ki jo vidimo samo v junakovih domišljijah. Vsa ta reč. V približno dvajsetih minutah sem natipkal po prizorih ves očrt, ki je bil — izvzemši dve manjši spremem-

bi — prav takšen, kakršna je igra, ki se danes daje.

Sámo pisanje mi je vzelo okoli štiri mesece. Toliko časa zato, ker sem čez nekaj dni pričel z neko televizijsko igrjo, prav tako še radijsko in tako se mi je vse skupaj nekako zavleklo.

Kakor ve vsakdo, ki se s pisanjem preživlja, se oglasi od časa do časa kdaj zamisel, ki je »bomba«. Zamisel, ki ne more zgrešiti. »Sedem let skomin« je bila taka zamisel. Poleg izhodiščne zamisli sem moral samo še znati tipkati. Delal sem na veliko. Sveženj papirja je še prav takšen, kakršen je prišel prvič iz stroja.

Courtney Burr in Elliott Nugent sta bila edina producenta, ki sta prebrala igrjo. Kolikor se spominjam, mi sploh nista šele govorila, da jo mislita uprizoriti. Takoj smo se pričeli meniti o pogodbenih rokih, odskih pravicah in zasedbi.

Courtney in Elliott sta zbrala denar v devetih dneh in, preden smo se zares ovedeli, kaj nas je pravzaprav obšlo, smo že imeli premiero v Hartfordu.

Vse to je bilo tako lahko. Tako lahko, da me kar plaši.

Za to sezono imam že novo reč z naslovom »Phffft« — »Prisrčna kronika srečne ločitve«. Dobra igra je, marsikje boljša kot »Sedem let skomin«. Ampak pisala se je težko, težko prepisovala in težko se da zasesti. In to je, v nekem oziru, zelo tolažljivo. Tako bi namreč — baje — sploh moralo iti pisanje iger.

Sedaj sem se domislil že tretje, ki se mi dozdeva prav takšna bomba kot prva. Takoj bom...

Vrag jo vzemi.

Se vedno me čakajo popravki rokopisa »Phffft«.

Kakorkoli, »Sedem let skomin« je bila lahka reč. Upam, da se bere prav tako lahko, kot se je z lahkoto pisala.

naš gost

Veš kaj, Mirč —

dovoli, da te še enkrat predstavim našim obiskovalcem. Sicer te imajo menda še v zelo dobrem spominu, saj so tvojo režijo »Štirih polkovnikov« sprejeli s prav takšnim navdušenjem kakor samo delo Petra Ustinova — ampak zdaj je od tiste zmage že minilo toliko časa, da se kar spodobi, znova kaj bližjega povedati. No, no, nikar se ne delaj sramežljivega, saj vem — predstavlja ne nikoli ni prijetno, bolj ljubeznivo ti je, če si za kulisami, že prav, ampak — pusti zadrego.

Koliko si star, tega niti jaz ne vem, sicer ni bistveno, ampak, da bojo podatki popolni? Kdaj? 20. maja 1923. Aha. In kje? Kar v Ljubljani. Da si študiral na Igralski akademiji režijo, tega se še dobro spominjam. Pri Gavelli in pri Janu. Tako je. Že preden si začel s študijem, si že bil režiser ljubljanskega radia. Mimogrede: katere tvoje režije radijskih iger se ti samemu zdijo najbolj imenitne (da ne bom rekel »najboljše«, ker te poznam, saj vem, da bi mi na to vprašanje odgovoril lepo ponižno »Nobena«) — torej, najvažnejše, recimo, katere? Sicer pa, kaj bi našteval — najrajši imaš sodobne, prav posebej za radio napisane zadevščine, verjamem. Ascheva »Ko je propadla firma« je bila že ravno takšna reč. Pa M. G. Brownove »Glasba za gospodično Rodgers«. In Javorškovo izvirno »Vračanje v Jugoslavijo« je tudi takšne baže. Sicer si se pa tudi s klasiko ukvarjal. Shakespeareovega »Macbetha« poslušalci še nismo pozabili — saj je bil prvi poskus čiste adaptacije svetovnega dramskega teksta v našem radiu. Pa Cankarjev »Aleš iz Razora« spada danes tudi že med našo radijsko klasiko. Pa dramska pripoved ene same osebe — E. A. Poeja »Izdajalsko srce«. Zanimivo in še ne čisto pozabljeno. In kaj je že bilo z Dostojevskim? Aja,

»Igralca«. Nisi ti režiral tudi prvo, radijsko inačico Marodičeve »Operacije Altmark«, te, ki je bila v scenski varianti pred tremi tedni pri nas krščena? Ne? Pač pa Marodičevo »Zadevo Majetič« in še vrsto drugih; precej tudi slovenskih izvirnih.

Sicer pa, dosti, dosti, saj vemo, da jih je na kupe. Toda ne smem ti pripovedovati samo o ožjem poklicu. Kaj si v teatru že vse »zagrešil«? Na akademiji »žepno izdajo« Strindbergove »Gospodične Julije«, odlomke Moretove »Donne Diane«, kot diplomsko delo pa Cocteaujevih pet »Monologov« (prirejene prvič za oder, ker jih je gospod Jean C. napisal najprej za radio; no ja, enkrat si se pač izkazal obratno kot po navadi — namesto da bi priredil dramsko delo za radio, si postavil radijski tekst na oder) in Jean-Bernarda Luca »Poslednjo noč«. Z monologi so se tvoji kolegi-igralci hudo častno izkazali pred mednarodnim občinstvom v Erlangu. V poklicnih gledališčih — »Polkovnike« pri nas in Tiemeyerjevo »Mladost pred sodiščem« v kranjskem Prešernovem gledališču — po nasprotnem postopku, kot je bila uprizorjena na naših deskah, namreč ne kot rekonstrukcijo realne sodne razprave, marveč kot svobodno scensko imaginacijo. Da to ni veliko, praviš? Saj ne rečem — ampak če ne tehta število, tehta uspeh, tehta kvaliteta... no, no, nikar mi ne zatiskuj ust! Kar je res, je res.

Pa konec koncev bi moral povedati še kaj iz osebnega življenjepisa, ne? Maturiral si že pod italijansko okupacijo, kar se je poznalo — bojkotirali ste lepo po vrsti italijansko zgodovino, pa te je gospoda »položila«. Pa kolikor vem, si le že začel študirati. Kemijo, ne? Potem internacija. Gonars. Treviso. Nato partizani. Cankarjeva brigada. XV. divi-

zija. Glavni štab. Dolenjska, Bela krajina. Trst maja 1945. Potlej že Radio Ljubljana. Tam si bil spočetka vse mogoče, celo sweaker, inspicient, dokler nisi »po nesreči« (ta izraz sem že velikokrat slišal od tebe) postal režiser. Leta 1946 ali 1947, ni res? Istočasno si študiral že nekaj

O načrtih ne misliš nič povedati? Nekaj govoriš o Anouilhovem »Škrjancu«, kolikor sem slišal. Da ne veš reči še nič natančnega? Prav, pa bodi skrivnosten. Na radiu? Še ne veš. Kaj da si želiš? Televizijo? Verjamem, jaz tudi, vsa naša publika. Da bi bil že skrajni čas, pra-



mesecev arhitekturo. A ko si postal režiser na radiu, si lenaposled predsedal na akademijo. Jasno. Sicer te pa arhitektura še zmerom malce drži nekje za konček srca. Pa ne verjamem, da jo boš utegnil dokončati. Daj no, zdaj si v kolesju. Potrebujemo te, delaj; ne bomo te več pustili, da nam uideš na študij.

viš? Ne verjamem, da ti kdo oporeka. Lepo bo, če se je bo prilika lotiti. Bo že.

Zdajle pa — pf-pf-pf — daj, da te po ljubeznivi vrazi popljuvam za »Sedem let skomin«. Upajmo, da bo, ne?

H. G.

Lahen vetrič je potegnil nad nama, listje je vztrepetavalo na drevju, enakomerno je šumljala voda iz Seidlovega studenca... Novačan se je tesno naslonil name in se oklenil moje roke. Nekaj trenutkov je molčal, potem pa je z mehkim glasom spregovoril.

»Glej to marmornato ploščo, vzdano nad tem studentem. Celjski Nemci so jo vzdali v spomin možu, ki je bil svoj čas profesor na tukajšnji gimnaziji. Mož je bil pesnik, nemški pesnik, a za časa svojega bivanja pri nas je vzljubil naše ljudi in našo prelepo Savinjsko dolino. V svojih delih je seznanjal Nemce z našimi narodnimi pravljicami in pesmimi, s krasoto naših krajev in z dušo našega ljudstva. Vidiš, bil je Nemec, a živel je med nami in je vzljubil naše kraje, naše ljudi in našo narodno pesem. Vse to je ponese v svet, pokazal je svojemu narodu tisti malo znani narodič Slovencev, živeč na jugu avstro-ogrskega cesarstva, neznan v širnem svetu, pod najhujšim političnim in gospodarskim pritiskom tistega cesarstva, kateremu je Seidel spesnil državno himno. Glej, takega moža ne smemo sovražiti zato, ker je bil Nemec. Seznanil je svoj narod z dušo našega naroda, ki je živel med njim in biti mu moramo hvaležni za njegovo delo. Slepá strast je nepravilna, mi pa moramo biti pravični, ljubiti moramo resnico in priznati vsakomur, kar mu gre po njegovem delu... Še tri naj ti omenim, ki so ponesli kot Nemci slovensko ime, slovensko narodno pesem in krasoto naših krajev v širni svet: Samhaber, ki je kot profesor v Ljubljani izdal Prešernove pesmi v nemškem prevodu pod naslovom »Preširenklänge«; Rudolf Baumbach, ki je napisal v nemškem jeziku pesnitev o »Zlatorogu«, s katero je svojemu narodu podaril v pesniški obliki eno najlepših slo-

venskih pravljič izpod Triglava in Trente, in tretji — graški univerzitetni profesor Frischau, ki je prehodil vse koticke Savinjskih planin ter v neštevilnih spisih opisoval krasote naših gorskih krajev, ki jih je odkrival z našimi domačinji našim in tujim planincem. Pri šovinistih lastnega naroda si je zaradi svojega delovanja med Slovenci nakopal besno sovraštvo, v zgodovini našega planinstva pa bo — dasi Nemec — trajno zapisan kot eden največjih ljubiteljev in popularizatorjev prirodnih lepôt naših alpskih krajev.«

Poslušal sem ga kakor v sanjah.

»Zakaj ti pripovedujem vse to?«
je nadaljeval po kratkem premolku.
»Rekel si mi, da si storil greh, ker hodiš k nemškim predstavam v celjsko gledališče. Bodj brez skrbi — dokler ljubiš svoj materini jezik, dokler ti biše srce za tegobe in srečo svojega naroda, dokler boš izpolnjeval dolžnosti, ki jih imaš do ljudstva, iz katerega si izšel, tako dolgo si lahko miren in brez skrbi. Grešil bi, če bi hodil v nemško gledališče zato, ker te je sram majhnosti svojega naroda in ker občuduješ veličino Nemcev s prijetno željo, vključiti se v njihove vrste in postati renegat. Dokler ti je srce čisto in ljubiš svoj narod in delaš zanj, čeprav je majhen in preprost — tako dolgo se nisi pregrešil niti toliko, kot rodoljubi iz Narodnega doma, ki uprizorjajo na slovenskem odru nemške gledališke igre v slovenskih prevodih.«

Kamen se mi je odvalil od srca... hvaležen sem mu stisnil roko in tiho dahnal predse: »Hvala ti! Zdaj sem miren.«

Na obrazu mu je zaigral smehlaj, bil je ves nežen in dober... dolgo mi je zrl v lice, nato pa je rekel skoraj šepetaje:

»Ti pač zelo ljubiš gledališče?«

»Zelo,« sem mu odgovoril, »tako zelo, da bi se mu hotel popolnoma posvetiti, vsega in za vse življenje...«

Tedaj se je zravnal, odmaknil daleč od mene in me dolgo gledal z resnim pogledom.

»Ali misliš resno?« je vprašal in ko sem mu molče prikimal, se mu je zresnil obraz.

»Fant, to je nevarna želja. Težka je pot, strma in polna ovir, ki jo mora prehoditi pri nas človek, če se posveti temu poklicu. V Zagrebu imam prijatelja, ki je gledališki igralec, na dobro poznam, kako težak je ta poklic in kako grenak kruh, ki si ga služi ta človek. Lep poklic če si ga z ljubeznijo oklenil, toda poln nemira in skrbni, garanja in večnega učenja, vsak puhloglavec te lahko opljuje po mili volji, izpostavljen si stoterim sodbam pravičnih in nepravičnih sodnikov, zahrbtnost in nevoščljivost sta ti stalno za petami in nikdar ne veš, kdo ti je prijatelj in kdo sovražnik... Te dni sem prebiral »Dramaturgijo« velikega švedskega dramatika Avgusta Strindberga. Posodil ti jo bom... v njej boš našel vse, kar ti je treba vedeti, če resnično nameravaš vezati svoje življenje na gledališče... Nekako takole govori o igralskem poklicu: Poklic igralca zahteva, da se vsega preda javnosti: z dušo in telesom je izročen vsakomur, ne da bi se mogel braniti, tarča, v katero vsakdo lahko strelja po mili volji... Vsi zijajo vanj s hudobnimi pogledi, zasmehujejo ga in se norčujejo iz njega, on pa mora molčati in nemočen čakati na nove udarce... In vendar je človek kot mi, ima čustva in strasti kot mi, vse, kar dela, dela po najboljši vesti, kajti sicer si ne bi upal javno nastopiti. Nocojšnji njegov nastop morda ni bil tako dober; toda mogel je biti bolan, a o tem ne sme govoriti; morda mu je zaradi česa drugega težko pri srcu, o čemer bi mu bilo še težje govoriti! — Vidiš, takšno je življenje igralca. Če imaš korajžjo — poskusi! A

brez trdne podlage, brez šole in izkušenj nikar — to ti bodi vodilo. Brez tega bi bil en člen več v dolgi verigi nesrečnikov, ki tavajo za vozom boginje Talijske in iz dneva v dan spoznavajo, kako so se zmotili v svojih sanjah.«

Ves zavzet sem ga poslušal.

Ko je končal, je ostro uprl pogled vame... zrl sem vanj kot začaran, v prsih pa mi je bilo tesno kot še nikoli... Nov svet je razgrnil pred mano, svet, o katerem sem sanjal mnoge noči in ki sem si ga v svoji domišljiji predstavljal vsega sončnega, polnega bajne lepote in neskaljene sreče... Zdaj pa naenkrat to razočaranje... Podrl mi je vse lepe sanje o poklicu, ki mi je bil doslej vzvišen nad vse... Globoko v srcu sem nosil skrivnost, nikomur je še nisem razodel doslej... njemu edinemu, ki sem ga ljubil in se mu vsega predal, njemu edinemu sem razgalil dušo v upanju in pričakovanju, da mi bo dal poguma, da bo odobril moj načrt za bodoči poklic... Trdno sem bil prepričan, da mi bo brez vsakega oklevanja, z veseljem in prijateljskim zadovoljstvom segel v roko in me popeljal na pot, ki sem jo nameraval nastopiti. In namesto tega — ta obupna slika, ki jo je razgrnil pred mano.

Čutil je, kaj se godi v moji duši, naekrat je vstal, prijel me za roko in me dvignil s klopi, na kateri sva sedela.

»Pojdiva!« je dejal in šel sem kakor v sanjah, kakor izgubljen za njim in šel bi bil z njim kamorkoli, ne da bi bil pomislil, kam me pelje.

Šla sva skozi park proti mestu tiha, zatopljeni vsak v svoje misli. Šele ko sva prišla do Kapucinskega mostu, je izgovoril:

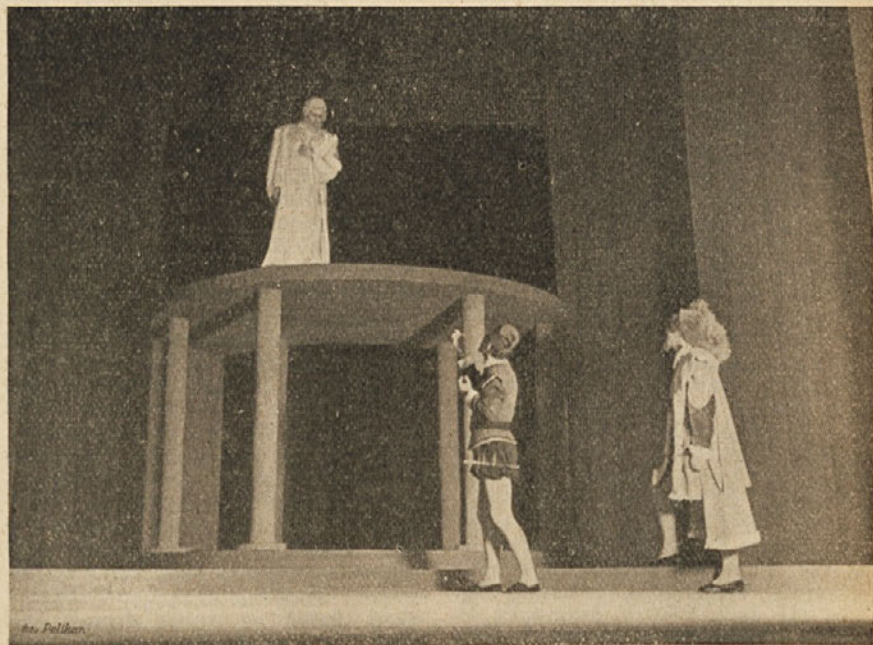
»No,« je smehljal dejal, »zdaj si imel časa dovolj, da premisliš vso stvar. Kako si se odločil?«

Molčal sem. Pri srcu mi je bilo hudo in najraje bi se bil razjokal. Niti besedice nisem mogel spraviti iz sebe.

Potrepljal me je po rami: »Pojdiva čez Breg, saj imava še časa dovolj do večera.«

Kakor v sanjah sem stopal ob njegovi strani. Najraje bi bil ta trenutek doma... stisnil se v kak kotiček v svoji sobi čisto sam... sam s svojimi sanjami, sam s svojo bolečino, ki je pač nikdo ne more razumeti — tudi on ne.

»Ne bodi vendar tak sanjač,« me je dregnil v rebra, »zdaj je pa že dovolj in čas je, da odpreš usta... Povedal sem ti svoje mnenje, sam si hotel tako — zdaj pa molčiš in ne zineš besede! Saj nisi več otrok — resnici je treba pogledati v obraz, nato pa se odločiti... S samim premišljevanjem in sanjarjenjem ne prideš nikamor; v življenju se je



William Shakespeare: OTHELLO (rež. Branko Gombač, premiera v CG 1. 9. 1955); Slavko Strnad, Pavle Jeršin, Marijan Dolinar.

Ni mi bilo prav, da bi šla po daljši poti domov, najraje bi bil zavil čez Kapucinski most in po Novi ulici (zdaj Razlagovi) naravnost domov. A nisem imel moči, da bi se mu bil uprl... kakor v sanjah sem hodil ob njem... Mračilo se je že in preden bova doma, bo večer... že sva bila pri Radejevi gostilni, ko se je naenkrat ustavil.

treba spoprijeti pogumno s kruto realnostjo. Če si slabič, boš seveda propadel, s tem se je treba sprijazniti... Če pa že danes obupavaš, ko sem samo namignil o težavnem stanu, ki se mu nameravaš posvetiti, potem je bolje, da se pogovarjava o čem drugem... Zdaj pa se prebudi iz svojih sanj in odpri že enkrat usta...«

Fedor Gradišnik

celjska dramaturgija

dramatika in igralsvo

V umetnostni publicistiki vobče je včasih — samo včasih! — dopustno razlikovanje vsebine in oblike, doživetja in izraza: kot delovni pripomoček, kot prehodna opora; nikdar in nikakor pa ne kot umetnostni nazor, kot prepričanje o bistvu pojava.

V gledališki publicistiki je ne samo »včasih«, temveč vsekdar potrebno, neizogibno in vedno pravilno, še več: edino resnično — v načelu dosledno in natančno razumevanje dveh sicer sorodnih in povezanih, celo prepletenih in vzajemno odvisnih, toda neistovetnih, pojavno raznorodnih, enakopravnih in enako ustvarjalnih umetnostnih delovanj — *dramatike in igralsva*.

*Dramatika** (ali *dramska umetnost*, umetnost pisanja dramskih besedil je čisto literarno opravilo in zanj veljajo vsa obča spoznanja in načela o literarni umetnosti na sploh. (Izrazu »besedna umetnost« se namerno izogibljemo, ker ni dovolj točen in ne zadeva bistva stvari.) Kajpa jih je treba, kakor za vse druge literarne panoge, specificirati. Vrhovno in temeljno načelo sta sevé tudi v *dramatiki* — kakor v vseh literarnih umetnostih — čar poetične podobe in izvirnost izpovedne misli: vsa ostala načela izvirajo iz tega prvenstvenega postulata in pomenijo le prilagajanje te terjatve posebnim izraznim sredstvom ali družbenim opredelitvam. Že sama notranja

struktura *drame* (o čemer bomo še govorili) odreja oblikovne posebnosti, nič manj pa te niso odvisne od stalne zakonske simbioze z igralsvom, od katerega je *dramatika*, dasi je že sama po sebi lahko celovita umetnostna tvorba, vedno dobivala najbogatejše oplojevalne vzpodbude.

Igralsvo ali s širšim izrazom *gledališka umetnost* je *dramatiki* povsem enakovredna, dasi popolnoma drugačna, a nič manj ustvarjalna in samostojna umetnostna dejavnost. Niti ene skupne lastnosti nima z *dramsko literaturo* — in vendar sta usodno povezani. Nebistveno in skoraj tako jalovo kakor pravda o prvenstvu kure ali jajca je zgodovinsko vprašanje nastanka; nikoli ne bi mogli jasno in nedvoumno reči: *igralsvo* je rodilo *dramatiko* ali: *dramatika* je rodila *igralsvo*. Druga v drugi sta obe umetnosti pogojeni, druga drugo vselej znova porajata, v večno se obnavljajočem misteriju dionizijskega preporečanja in samospočetja. A kljub temu sta lahko — tudi to nam potrjuje tisočletno izkustvo — v danih okoliščinah samostojni, neodvisni druga od druge: v vseh dobah so ljudje *drame* tudi brali, v vseh dobah je obstajalo tudi *igralsvo* brez *dramatike*, brez »literarne osnove«: *commedia dell'arte* ni edini, je samo najbolj znani zgled, ki bi mu pravzaprav smeli pridružiti (če globlje pogledamo) tudi morje vseh tistih velikih gledaliških stvaritev, ki so v vseh epohah nastajale sicer ne ravno brez besedila, toda s tako malovrednim in brezpomembnim »literarnim« tekstom, da ga smemo *sub specie saeculorum* in v primerjavi z grandioznimi igralskimi kreacijami praktično vrednotiti kot neeksistentnega. To obojestransko zgodovinsko izkustvo

* Izraz *dramatika* uporabljamo kot naziv umetnostne stroke in literarne zvrsti; ločiti ga je treba od izraza *dramatičnost*, ki pomeni posebno lastnost življenjskih ali literarnih situacij in prizorov — napetih, borbeno zaostrenih in stopnjevano razčlenjenih.

po drugi strani ne pomeni, da bi bili ti primeri odločilni; ne, to so le zgledi, ki pomorejo teoretični razpravi k spoznanju, da gre za dve raznorodni, samostojni in enakovredni umetnosti; idealni so vedno le tisti (na videz najpogostejši, v resnici pa zelo redki) primeri popolne vrednostne izravnosti obeh zaveznikov rivalinj.

Bistveno razliko med obema smo že naznačili, če izrečemo le tisto krilatico o »tragični minljivosti« igraltva: smoter vsake literature in tedaj tudi dramatike je trajnost, je zapis hipnega doživetja v obliki, ki ne more premagovati meje prostora in časa; igraltvo pa si ravno obratno prizadeva, da bi obča, če ne večno, pa vsaj relativno trajajoča doživetja in spoznanja zgoščalo v izpoved in podobo neohranljivega, bežečega trenutka; prepadi časa in prostora so zanj nepremostljivi*. Toda čeravno je dramatika med vsemi vrstami literature najmanj akademska, najmanj gosposka, so ji za čuda malone vsekdar priznavali spoštljivost polnovrednega literarnega stvariteljstva. (Tudi Shakespeara je Jonson slavil bolj zaradi dram, ne zaradi Sonetov!) Mnogo je bilo teoretikov, ki so ji (zlasti tragediji) celo pripisovali kraljevsko mesto najvišje med vsemi literarnimi zvrstmi, kar nikakor ni neutemeljeno; saj je po naravi najvišje zanese na in najčvrsteje omejena. A po drugi strani so igraltvu vedno znova oporekali samostojno ustvarjalno naravo in ga potiskali na podrejeno mesto »reprodukcije«. Tudi mnogi, premnogi publicisti, ki se ukvarjajo z gledališko kritiko, so to počenjali, ne vedoč, da s tem dokazujejo popolno nepoznavanje in nerazumevanje bistva gledališke dejavnosti ter si s tem samodejno sami odrekajo kvalifikacijo. Docela netočno in površno je, govoriti o »reprodukciji«. (Primerjava z glasbenim izvajalstvom je le navidežno zanesljiva, v

resnici nima nič skupnega s predmetom našega razmišljanja.) Reproducirati neko literarno tvorbo bi pomenilo, prenesti iz pisane v govorno besedo vesoljni tok poetove izpovedno-podobarske celote. V tem smislu »reproducirajo« ropsod, recitator, pripovedovalec. Pri teh treh (kakor pri glasbenem izvajalcu) lahko govorimo o »boljši« in »slabši« izvedbi, o bolj ali manj prepričljivem predavanju, o razpoloženskih inačicah in odtenkih interpretacije — toda v bistvu je pred poslušalci vedno le čisto avtorjevo besedilo. Pri igralcu pa ni pred gledalcem (nota bene: »gledalcem« pravimo, ne »poslušalcem«!) samo poetova beseda, temveč ekshibicionistična ostvaritev neke človeške osebnosti vobče in nekih njenih posebnih doživetij; besedila igralec ne govori kot literarno tvorbo, temveč kot lastno izrazno sredstvo.



Trditve, da je igraltvo »neustvarjalna« umetnost oziroma da sploh ni umetniško delovanje, izvirajo iz dokaj enostranskega gledanja na umetnost vobče. Dokler namreč sodimo bistvo umetnosti samo po izdelku, — umotvoru, — umetnini — se nam res mora zdeti, da gre pri njej samo za »ustvarjanje« novih vrednot in celo novih bitnosti iz nič ali vsaj iz neorganizirane, amorfne gmote, za spreminjanje take neopredeljene snovi v enkratni, s povsem določeno vsebino obdarjeni predmet ali pojav. Vendar je treba gledati na umetnost širše — ne le po izdelku, temveč po bistvu umetniškega procesa. A ta proces pomeni vsekdar dvojno dejanje in delovanje, imenovano po starem, preizkušnem in koristnem izrazoslovju *izpoved* in *igra*. Oba elementa sta enakopravna, oba potrebna za celovitno umetniško dejanje — četudi prevladuje zdaj ta, zdaj oni. Lahko bi si privoščili obilna pikoľovska razmišljanja na račun

* Film in televizija to spoznanje samo navidežno izpodbijata, v bistvu ne.

vprašanj o odnosih in zvezah med tema dvema prvinama umetništva na eni in obema bistvenima tečajema človečnosti, moškosti in ženstva, na drugi strani. Ta bo nemara dejal, da je »izpoved« prvenstveno žensko, a »igra« prvenstveno moško udejstvovanje; oni bo nemara razdelil značilnosti ravno narobe. Nekdo bo razlagal, da je »ustvarjalnost« brezizjemno moška lastnost in bo to trditev skušal razložiti, češ da je v duhovnem območju odnos spočetja in rojstva ravno nasproten telesnemu razmerju: medtem ko potomce moški spočenja, a ženska rodi, naj bi duhovne stvaritve ženska morda samo navdihovala, a moški bi jih »rodil« — »ustvarjal«. Zopet drugi bo rezoniral, da je igralsvo — »če je sloh umetnost« — edina ženska umetnost, in to baje zato, ker je tako zelo poudarjeno ekshibicionistično, ter bo omenjal v tej zvezi razliko med moškim sramom in žensko (tudi telesno) odkritostjo. Toda ta bi se kmalu zapletel v protislovje, ko bi mu kdo le omenil, da je vendar »ekshibicioniranje« v bistvo istovetno z vsakršnim »izpovedovanjem« in da se tudi v najbolj »moški« med vsemi umetnostmi, v literaturi, ustvarjalci neprestano — pa še kako! — *izpovedujejo*.

Vse to in takšno duhovito (ali neduhovito) lepoumniško prestidigitatorstvo nam problema ne more bistveno razjasniti. Dejstvo pa je:

Če opustimo enostransko iskanje izdelka, se nam izkaže, da je ravno v igralsvu ta obojna dejavnost človeškega duha in človekove telesne spretnosti najizraziteje prisotna in celo povečana. Še več: edino v igralsvu je ta dvojna dejavnost povsem neločljivo, simbiotično spojena v enovito celoto pojava. Da se namreč igralec v vseh mogočih preoblikah in transfiguracijah vendarle vedno znova samo »razdaja« ali *izpoveduje*, to je že davno (vsaj izza Reinhardta) znana in nesporna abecedna učenost. A da je v odrskem nastopu Huizingov element *igre* ne-

izpodbitno važen in s prejšnjim elementom neločljivo poenoten, to nam priča ne samo etimologija naziva v mnogih jezikih, temveč tudi preprosti premislek in primerjava tega umetnostnega izraza z značilnimi in najnazornejšimi oblikami *igre* v otroških in celo živalskih manifestacijah tega gona.



Marsikdaj kdo misli, da je bistvo literature kot umetnosti pisana beseda. Nedvomno je tudi, da nam izkustvo prakse mnogih literatov potrjuje neizmerno važnost samega pisanja (često celo v prav preprostem, dobesednem, manualnem pomenu besede). Toda prav tako jasno je tudi, da za samo bistvo pojava ni merodajno. Mnogo literarnih (in to literarnih v najdoslednejši veljavi izraza) del poznamo, ki so nastajala pred izumom pisave ali vsaj praktično mimo njega — počenši od Homerja, pa tja do južnoslovanskih guslarjev. Na drugi, nekoliko globlji stopnji premisleka bi potemtakem dejali, da je bistvo v fiksirani (pisмено ali rapsodično) besedi. Toda tudi ta razlaga ne bo povsem vsestranska in docela zadovoljiva. Zakaj bolj kot v kateri koli drugi umetnosti nas v literaturi preseneča dejstvo, da moremo tej ali oni umetnini odvzeti številne dele, pa s tem vendarle bistveno ne krnimo umetniške celote. (Praksa »krajšanja« in »črtanja« v gledališčih je eden najnazornejših zgledov tega. A često vidimo, da morejo bistvene literarne vrednote nekega dela ostati ohranjene celo tedaj, kadar od prvotnega avtorjevega besedila nič ni ostalo: to opažamo pri nekaterih vsebinskih posnetkih, ki delujejo že zgolj s silo izrednega dogodka, brez opore besediščnih izrazil. S tem ne mislimo zagovarjati *digestov*, ki so večidel le zablada okusa, pač pa ugotavljamo zanimivo značilnost.) — Razen tega poznamo tudi izrazito literarne umetnine, pri katerih beseda kot ta-

ka sploh ne pride do veljave: na primer nemi film in pantomimo (kjer za umetnino samo po sebi niso važne besede scenarija, saj bi jih — vsaj teoretično — mogli nadomestiti z znaki ali šiframi; bistveno izrazilo teh literarnih umetnosti so šele glumaški in slikovni organizmi). Analogno temu izkustvu često tudi govorimo o »literarnih prvinah« v drugih umetnostih, v glasbi, v slikarstvu — kjer nimamo v mislih besednih elementov, temveč snovne, fabulistične sestavine. Mogli bi tedaj sklepati, da je bistveni element literature: abstraktno, pojmovno, organizirano, po navadi z besedami reproducirano in fiksirano vzklicevanje človeških usod, dogodkov, osebnosti, stvarnih in fantazijskih imaginacij.

Vsekakor je naziv »besedna umetnost« preozek in prepovršen. Nemara bi bil še najbližji — dasi je tudi dvomljiv in dvoumen — naziv »umetnost pojmov«. (Zadnji argument zoper preenostavno pojmovanje literature kot »besedne« umetnosti nam je lahko še dejstvo, da je edino v literaturi možno prevajanje iz jezika v jezik, za kar v nobeni drugi umetnosti nimamo analogije; če bi šlo samo za besede, za enkratno obliko takih in nikoli drugačnih besed, bi bilo prevajanje samo po sebi nemogoče in nesmisel.) Edina vsaj do neke mere »besedna« umetnost je dramatika kot ena izmed vej širšega in višjega drevesa — literature na sploh. Dramatika namreč res operira samo z besedami v njih najčistejši obliki: kot logično in estetsko organizirani elementi akustičnega, fiziološkega komunikativnega sredstva, govornice.

Ključna oblika drame je dvogovor. (Monolog je izjemna, nenormalna varianta dialoga; tudi v monologu vedno obstaja vsaj neki imaginarni sobesednik, če drugo ne, vsaj ona polovica razklanega jaza.)

A brž ko naj bi se že sam dvogovor dvignil do umetniško organizirane celote, je že s samim tem smo-

trom povsem nakazana pot notranje zakonitosti, ki bo prirodno zrasla iz stvarine. Stvar je dokaj preprosto ta, da dvogovor ne more biti niti *organiziran*, kaj šele *umetniški* (to se pravi »izpovedni-igriv«), če ni izraz neke borbene napetosti, neke vsebinske polaritete med obema sobesednikoma. »Dober dan — kako se kaj imaš — danes je lepo vreme — jaz sem pa vzel s seboj dežnik — ...« ne more biti literarno izrazen dialog — kvečjemu če je prav z brezvsebinsko dolgočasnostjo izraz neke, v celotnih merilih nemara še večje napetosti.

Vsi mogoči Freytagi (in celo Aristoteli), priročniki dramske poetike, so kajpa jalovi, če jih sprejemamo kot obvezno merilo ali kot učbenik stvariteljstva. Toda če jih pojmuje-mo samo kot zapis izkušenj o avtohtoni notranji zakonitosti, niso brez vrednosti, ker vsaj lajšajo trud iskanja teh samoraslih norm. Celotno muzejska pravila o klasični trikotni gradnji in še starejša (a zato še bolj častitljiva) pravila o znamenito-zloglasnih »enotnostih« imajo, vsaj v danih slogovnih oholiščinah, svoj smisel. Navodila o kompozicijskih momentih in stopniah so smešna in škodljiva samo tedaj, če vidimo v njih sakrosanktno in apriorno dogmo. Brž ko jih presojava z vidika zgodovinske opredeljenosti, kot praktičistični izraz umetnikovih odnosov do realnega občinstva — so logična in neizbežna.

In vendar so v seznamu praktičnih meril gledališkega kritika neprimerno važnejši (in številnejši) izvenliterarni nego literarni momenti. Kljub vsemu, kar smo smeli in mogli trditj o literarnem bistvu dramske umetnosti, kljub tesni zvezi med dramsko in gledališko umetnostjo na sploh — moremo in moramo zdaj neizpodbitno trditj: gledališke vrednote niso istovetne z literarnimi, niti niso vselej brezpogojno nanje vezane.

V vsakodnevnem žargonu gledaliških ljudi tako pogosti vzklík: »To je samo literatura!« — ni brez globljega smisla in upravičenosti. Tako kot si ne moremo predstavljati pravega gledališnika, ki ne bi imel v žilah vsaj nekaj kancev avanturistične, potepuške, atistične, cirkusantske, šmirantske in »komedijantske« krvi — tako ne more biti pravega gledališkega doživlja brez nekih izvenliterarnih, a često celo protiliterarnih prvín *teatralike*. Razlika je na dlani: v literaturi je sicer nešteto možnosti prostituiranja in nečednega, oportunističnega, karierističnega odnosa do poklica; toda posel sam po sebi je čist, deviški, snažen; v gledališču je obratno: lahko je posameznik v svojih stremljenjih še tako plemenit, čist, pošten — samo opravilo kot tako ima po naravi v sebi prvine ekshibicionistične prostitucije in nosi s seboj neizbežno kal nujne kompromisnosti, nedosegljivosti hotenj. Puritanci so upravičeni, če vidijo v gledališču zlodejv brlog. Toda — kakor more prostodušno hetérstvo razkošne, nesramežljive telesne sproščenosti biti — pa še kako! — lepo in v izjemnem smislu žlahtno: tako domuje tudi prava lepota gledališkega poklica ravno v tej brezbrizni, brezobzirni in dionizično vroči, brez-sramni goloti človeških nagonov. Épatez le philistres!

En sam, skromen, a nazoren primer naj pokaže, kakšna je ta razlika med literarnimi in scenskimi vrednotami. Dva pomembna dramska teksta šestega desetletja v dvajsetem stoletju obravnavata isto témo: irskega Francoza Samuela Becketta *En attendant Godot* in Američana Tennesseeja Williamsa *Camino Real* (izg. angl., ne šp.: *kémíno riel*). Tema je do odenka istovetna: brezizhodnost nekega čakanja, brezupna želja, nemoč iskanja. Toda sredstva prikaza so diametralno nasprotna: pri Beckettu do skrajne doslednosti destilirana, očiščena poezija hermetičnih besed — pri Williamsu barvita in slikovita, zvočno

in vidno bogata paša radovednih čutil, zapletena in hrupna, mestoma kar operetno okitena predstava. *Godot* je brez dvoma — če ga sodimo kot samo poezijo — daleč nad *Caminom*. Toda kot gledališka vrednota bo prvi le kuriozum, medtem ko je drugi lahko podlaga velike, ne samo nasladne, temveč hkrati tudi globoke odrske umetnine.

Kaj je bistvo scenske lepote?

Kot ponazoritveno vzporedbo si najprej vzklíčimo v spomin bistvo literarnih vrednot.

Najlepša vrednost literarnih umetnin, najgloblja *literarna lepota* se pokaže na tistih mestih, na katerih je do skrajne možne meje dosežen in dopolnjen proces oslikoviténja misli in idej. (Često govore teoretiki o »imaginaciji« kot osrednjem gonilu umetniškega ustvarjanja)! Gre za tiste mómente, v katerih se skozi čutno dojemljivo ali predstavljivo podobo, prizor ali kombinacijo dogodkov v hipni vizionarni osvetlitvi prikaže simbolni (simbolni, ne alegorični!) izraz nekih spoznanj, duhovnih doživetij, ki jih ni mogoče izraziti z miselnimi formulacijami. Na primer: mlíni na veter so še zgolj alegorija — toda prizor, ko menažerijski lev pokaže žalostnemu vitezu zadnjico, ne da bi se dal izzvati na gladiatorski dvoboj — je tak trenutek »oslikoviténosti«. Takí momentí so še: Peeperkornov neslišni govor ob buččem slapu (Čarovna gora), pokol jelenov v Legendi o sv. Julijanu ali nagačena papiga v Preprostem srcu, županova vrv v prvem dejanju Pohujšanja ali Lenbachova plehnata omega, gnílo jabolko v hrbtu preobraženega Gregorja Samse (Kafka) ali Mojzesova nezmožnost, da bi sam prišel v objubljeno deželo, do katere mejá pripeljal svoj narod, itd. itd. — To so kajpa samo momentí najbolj mogočne zaostritve; toda tudi v celoti literarnih del velja isto merilo, samo v večjih razponih in v manjši gostoti.

Tega najglobljega bístva *literarne lepote* ne kaže zamenjavati z defi-

nicijo literature kot umetnosti fiksi-ranih pojmov.

Definicija igralstva je: z zavestno pretvaro intimnega doživljanja pred gledalci razkrivati lastno osebnost.

Bistvo scenske lepote (torej analo-gija opisanih »momentov osliko-vitenja« v literaturi) je treba iskati v sodoživljanju, v momentih sugestivnega organsko-duševnega, psiho-fizičnega sočutenja.

Ce nekdo opazuje sočloveka pri napornem delu, se bo včasih zasačil, kako spremlja — čeravno pred njim ni upora bremen — delavčeve kretnje z enakimi ali vsaj podobnimi, si-cer samo nakazanimi gibi napetih mišic, kot bi mu hotel na daljavo pomagati.

Na tem čutno-čustvenem izkustvu sloni vse scensko lepoto učinkova-nje. Smoter igralske umetnosti ali vsaj njen najvišji vzpon je ta, da povzroča v gledalcih prav to isto reakcijo ali vsaj takšen način opazo-vanja: gledalec mora čutiti gesto igralčeve leve roke — v svoji levici; in le kadar se posreči igralcu, da preko gledalčevih oči in ušes sugeri-ra tako sodoživljanje — je umet-nik. To je bistveno, a ne »sočustvo-vanje« z junakom, ki je bolj lastnost omladne plaže nego umetnosti.

Le zaradi te nujnosti, da bi do-segli »sodoživljanje« z nastopajoči-mi, je večni postulat vseh gledaliških obiskovalcev *resničnost* oziro-ma *verjetnost* igre — in samo zato, ker je splošna narava tega pojava (sodoživljanja) tako vsestranska, pro-tejsko raznolika, moremo atribut tako imenovane *resničnosti* pripiso-vati vsem mogočim, raznoterim, ba-nalni »resnici« čisto tako tujim obli-kam igralstva.

Iz tega spoznanja o najbolj bist-venem in usodnem smotru igralstva kot kreativne umetnosti pa tudi iz-vira povsem praktično navodilo za vsakega kritika: da mora vesoljni igralčev psihofizični aparat opazo-vati, razčlenjevati in presojati kot nedeljivo enoto, da potemtakem »analiza igralčeve umetnosti« ne

sme pomeniti mehaničnega deljenja na »doživljanje«, »govor«, »gestiko«, »mimiko« itd. Iz *notranjega or-ganskega doživljanja* (znani teo-retični terminus B. Gavelle) izvi-rajo povsem enako i geste i mimični izrazi i govornica. Tudi ta poslednja je, če natanko pogledamo, telesni vzgib prav takšne narave kakor kretnje rok ali trzljaji ličnih mišic. Na-čelno in metodološko razdeljevanje igralčevih izrazov na ločene katego-rije je tedaj — v najugodnejšem pri-meru — dnevničarska primitivnost in izraz nepoznavanja dejstev, naj-češče pa še vse več: vandalizem.



Ni bil zaman v zadnjem odstav-ku prejšnjega poglavja izrazito po-udarjen pristavek k besedi *igralstvo*: kot kreativna umetnost. Zakaj vse, kar je bilo tu rečeno, ne velja za sleherno pojmovanje gle-dališkega udejstvovanja, temveč sa-mo za tisto, ki splošno vlada pri nas (ustrezno slovanskemu temperamen-tu — primerjajmo nastanek klasič-nega realizma Stanislavskega — in nemškemu kulturnozgodovinskemu vplivu). To pojmovanje smo že prej dokaj kategorično formulirali: igr-alstvo ni reprodukcija, ni zgolj eks-hibicija, temveč umetniška stvari-teljnost. Toda če gledamo nekatere gledališke manifestacije v drugih kulturnih središčih, kaj kmalu uvi-dimo, da nas od njih ne loči le pre-graja različnih slogov, temveč bistvena razvodnica temeljnih poj-movanj. Zgolj govorni koncerti fran-coskega tradicionalnega gledališča nimajo nič skupnega z našimi kri-laticami o »doživljanju« in podob-nih, od Stanislavskega in Brahma podedovanih pojmi. In *circus mag-nus* golega, razgaljenega »samo-čustvovanja« je našim predstavam o gledališki umetnosti prav tako in-komenzurabilen. Naši veliki pred-hodniki v davni zgodovini so bili bržčas igralci Molièrove in Shakes-pearove trupe. Najvišji dosežek či-

steiga govorništva, dosledne reprodukcije v najpopolnejšem mojstrstvu je nemara predstavljal Joseph Kainz, a najbolj mogočno dognanje čustvene ekshibicije — Eleonora Duse.

(Pri sklicevanju na zgodovinske primere kar mrgoli samih »bržčas«, »nemara« in »morda« — ker moremo o igralskih manifestacijah, ki jih sami ne poznamo, govoriti le povsem neopredeljeno, kolikor pač verjamemo poročilom in kolikor si moremo iz poročil rekonstruirati nekakšne privide. Kljub temu je bolj nazorno, če se sklicujemo na take pretekle, a znamenite pojave, ker so nam nič bolj nedostopni kot drugi, čeravno sodobni, pač pa toliko bolj jasno opredeljeni.)

Pri tem razdeljevanju na tri temeljne kategorije gledališkega udejstvovanja se moramo kajpa — kolikor je v polemični vervi sploh mogoče — varovati krivičnosti, ki bi bila neizogiben spretni pojav slehernega primerjalnega vrednotenja. Vsaka teh treh kategorij utegne imeti svoj smisel obstoja. Kljub temu — ne da bi s tem hoteli presojati vrednost in višino dosežkov — smemo in moramo s svojega stališča trditi, da je umetniška in ustvarjalna samo naša vrsta gledališča, s čimer še nismo rekli, da ta ali oni posamezni primer gledaliških nastopov v drugih dveh zvrsteh ni nemara v svoji smeri višji in »boljši« od tega ali onega posameznega primera v okviru našega pojmovanja. Umetniško, ustvarjalno igrilstvo pa je samo tisto, ki postavlja na oder nove, enkratne, nepovnljive celote človeških osebnosti, a ne samo instrumente, ki govorijo besedila nepriznatih avtorjev, ali igrače, ki razkazujejo — ne oziraje se na kakršno koli poetično vezanost — poplave čustvovanja in humorja. Zatorej tudi ni nikako naključje, če se obe skrajnosti srečujeta in če se gledalcu, vzgojenemu v izročilu ustvarjalnega igrilstva, manifestacije enega ali drugega tujega pojmovanja zdijo podobne in često

vsaj malce smešne. Velika gesta briljantnega govornika klasičnih aleksandrincev in »pretresljivo« grabljenje za srce v čustveni in napeti melodrami sta našemu gledalcu zelo podobna in vsekdar nekoliko sumljiva, četudi jima dostikrat nasede.

Ta trojnost pojmovanja gledališke dejavnosti, ki se je že ob prvem premisleku malone samodejno vsilila kot nazorna shema, nehoti spominja na neko drugo trosmerno kategorizacijo, izvirajočo iz razmišljanja o literaturi, toda uporabno za vse umetnosti.

Med številnimi možnimi občimi klasifikacijami glavnih stilov v umetnosti se je avtorju tega poskusa nekoč dokaj nazorno zapisala — izvirajoč iz predpostavke, da je »stilizacija« (poudarjanje ali eliminiranje posameznih življenjskih elementov v umetniški imitaciji oziroma reprodukciji prirode) poglavitno sredstvo vsakega umetniškega izraza — tale kategorizacija, ki se sicer poslužuje zgodovinsko razvojnih nazivov, a se ne ozira samo na umetnostno-zgodovinske, temveč na občeumetne pojave: *klasicizem — realizem — romantika*.

V tej kategorizaciji je pomenil prvi naziv tisto umetnost, ki gradi predvsem s pomočjo eliminiranja vseh manj važnih prvin, tako da dobiva rezultate, ki so po učinku monumentalni. Drugi izraz je označeval tisto umetnost, ki življenjske prvine komaj kdaj opušča niti jih ne poudarja, temveč jih kvečjemu (z zavestjo in z okusom) nekoliko organizira, sicer pa — vsaj v osnovnih črtah — stremi za dokaj dosledno imitacijo stvarnosti. Tretjo smer naj bi obeleževal postopek, da sicer detajlov in manj važnih prvin dosti ne opušča, pač pa važnejše elemente (zlasti v čustveno-doživljajnem svetu) često zelo mogočno potencira, tako da zopet — kakor v prvem primeru — izstopajo. Učinek je viharen, vznemirljiv. Meje teh treh — samo v teoretični shemi razločnih — področij so kajpa polne prelivov.

Ce poskusimo to shemo aplicirati na igrilstvo, tedaj vidimo, da se more tisto pojmovanje gledališča, ki smo ga označili kot »naše« (ravno zaradi omenjenega protejstva v pojavu, imenovanem »sodoživljanje«) spoprijeti z vsemi tremi temeljnimi slogi, čeprav mu je — to je na dlani — srednji najbližji. Povsem logično — ne samo po analogiji literarno zgodovinskih razčlemb preferiranih dramskih besedil — se po drugi strani izkaže analogija, da ustreza »zgolj govorni«

teater »klasicizmu«, a »zgolj čustveni« — »romantiki«. (Toda to je samo analogija in vzporeditev, nikar formula nekakšne slogovne delitve interesnih sfer, zakaj, kot rečeno, razlikovanje treh vrst gledališča je več kot razlika v slogih!)

Če razmislimo pri tem še o umetniških regulativih, ki usmerjajo delovanje teh treh smeri, o kriterijih igralčeve samopresoje, bi se nam zarisala takšna shematična razpredelnica:

klasicizem	realizem	romantika
reprodukcija	kreacija	ekshibicija
zgolj govor	doživljaj	zgolj čustvo in humor
zgolj okus	okus, ugodje in mera	zgolj ugodje

Ne moremo pa dovolj poudarjati, da prva vodoravna »rubrika« pomeni samo stilne prototipe, a ne zgodovinske sloge. Zakaj v »našem« gledališču je mogoče igrati dela raznih literarnozgodovinskih slogov v raznih igralskih slogih.

Ravno to je namreč ena izmed pglavitnih prednosti, ki odlikujejo »našo« srednjo kolono — »umetnost« — v tekmovanju z onima dvema, z virtuoznostjo na levi in zgovernostjo na desni. Medtem ko sta te dve veščini slogovno dokaj omejeni, je umetnosti odprt ves kar najširši spektrum izrazov človeškega duha. Tako »klasicistični« kakor »romantični« zgodovinski slogi (ritmiko in cikliko njihove zaporednosti v razvoju bi bilo treba šele raziskati) namreč morejo nuditi dovolj prilike za tako ustvarjalno igrilstvo, ki vzbuja »sodoživljanje«.

In to nam tudi dokazuje, kako je mogoče, da smejo ravno zastopniki tega »našega«, »umetniškega« gledališča z največjo pravico govoriti o prvenstvu igralca med vsemi gledališkimi poklici. Čeravno se doždeva, da oni dve pojmovanji igralcu kot takemu dajejo mnogo važnejše mesto, dočim ga gledališče našega pojmovanja čisto zastira z režiserskimi umetnijami, s tistimi izrazili, ki jih včasih nazivamo *scenska poezija* in ki so potemtaka — čeravno morda umetniške narave, vsekakor zunaj mej igralskih domen. »Naše« gledališče, ki stremi za gledalčevim sodoživljanjem, sme zato govoriti o igralčevi prioriteti, ker je edino, ki daje glumaču poleg nekaterih neumetniških tudi izrazito umetniške, ustvarjalne funkcije.

Herbert Grün

gustaf gründgens o režiji

Pravda o moralni rehabilitaciji Gustafa Gründgensa še ni razčiščena. In vsekakor je bolj verjetno, da je kriv: če njegovo ravnanje od 1933 do 1945, ko je bil — vsaj na videz — zvest oproda Hitlerjevega režima, ni bilo povsem zavrženo, tedaj je bilo vsaj hudo dvomljivo. Danes sicer Gründgens sam in z njim številni branilci zatrjujejo, da je bil v umetniških vprašanjih vselej dosleden in neuklonljiv, da je politično ostal neprizadet, da je nasprotno celo pomagal ohraniti nemških umetnikov itd. — toda vsi ti izgovori zvene dokaj prisiljeno in malo prepričljivo. Nikakor ni naključje, da je tudi v mnogih vprašanih umetniškega, poklicnega nazora izrazilo nazadnjaški, preprosto povedano: literarni idealist v gledališču in nasprotnik človeške teatralike (ustvarjalnega igraltva). Toda vrojeni igralski temperament mu ne da, da bi bil dosleden zanikalec gledališke umetnosti; tudi v teoretičnem razpravljanju zato često priznava pravo glumaško prirodo.

Ne da bi se postavljali na stališče političnih in moralnih sodnikov, vseeno izražamo skepso o človeški vrednosti te osebe. Odlomke njegovega predavanja ne ponatiskujemo zato, da bi mu uveljavljali dvomljivi sloves. Objavljamo jih iz dveh drugih razlogov: da bi seznanili tudi svoje obiskovalce z miselnostjo enega najvidnejših in najbolj bistrih, pa vsekakor tudi najbolj talentiranih današnjih gledaliških voditeljev Zahodne Nemčije, četudi nasprotujemo njegovim nazorom — in s prikrito ironičnim namenom, da dokažemo veljavo svojega prepričanja, ki se samodejno oglašča celo v izjavah nazorskih nasprotnikov, ker je bolj živo od njihovih deklaracij. — S preživelo idealistično tezo o tem, da bodi režiser »zvest sluga dramskega pisatelja«, se prav gotovo ne strinjamo, ker nasprotuje vsem našim izkušnjam in vsemu živemu gledališkemu prepričanju. (V eni prihodnjih števk CGL bomo natisnili daljšo razpravo o tem problemu, o tako imenovani »zvestobi avtorjeve«, kjer bomo skušali razčistiti vprašanje gledališke samostojnosti v ustvarjanju.) Po drugi strani pa z veseljem in ponosom ugotavljamo, da mora celo ta dosledni zagovornik »zvestobe«, torej načelne neustvarjalnosti — priznati, da ga nespoznani zakoni in umetniškemu srcu neizogibno silijo k živemu delovanju, ko pripoveduje, kako pripravljala režijo: ne za knjigo, ne s »pripravami«, temveč v živem stiku z umetniško gnoto, v stvariteljski improvizaciji, ki more edina privedi do pravega smotra, h kateremu nikoli ne bodo peljale še tako naporne »priprave« in »študije«.

Odlomki, ki jih tu objavljamo, so vzeti iz predavanja pod naslovom »Režija« z dne 26. jan. 1937 v berlinski »Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft«, ko je bil Gründgens že tri leta intendant Državnega gledališča, kar je ostal do proglasitve Goebbelsove »totalne vojne«, ko so v Hitlerjevi Nemčiji zaprli še zadnja privilegirana gledališča. Kmalu po vojni se je vrnil na oder kot igralec in režiser, iz berlina je prešel v Düsseldorf, kjer je bil sedem let, pred nedavnim pa je prevzel vodstvo hamburškega dramskega gledališča, kjer je začel svoje delovanje z režijo Zuckmayerjeve nove drame »Mrzla svetloba«, o kateri bomo v kratkem obširneje poročali. — Star je danes šestinpetdeset let. Nekaj časa je bil tudi učenec Maxa Reinhardta. Če se je ločil od njega samo iz političnega oportunizma ali iz umetniškega prepričanja, o tem vprašanju bodo mogle podati natančen odgovor šele skrbne življenjepisne preiskave arhivskih dokumentov in osebnih (pismenih ali ustnih) pričevanj. Njegove znamenite režije so: »Kralj Lear«, »Egmont«, »Figarova svatba«, »Kar hočete«, »Dantonova smrt«, »Faust I in II«, »Ifigenija na Tavrdis«, »Spreobrnjenje kapitana Brassboundae«, »Muhet«, »Torquato Tasso«, »Utvae«, »Pomladno prebujenje«, »Hamlet«, »Družinski sestaneke«, »Prosesi«, »Cocktail party«, »Venera v luči«, »Henrik IV« (Pirandello) itd. itd. — Med njegove najpomembnejše igralske kreacije prištevajo: Mefista, Hamleta, Richarda II., Julija Cezarja, Franza Moora, markija Keitha, kralja Oidipa, Oresta (Sartre), Josefa K., Henrika IV., Wallensteina — itd. itd.

Verjemite: nikoli nisem razmišljal o tem, kaj je režija: raje sem kar režiral. Šele ko sem začel sestavljati to malo predavanje, sem se domislil, da se verjetno že v tem razodeva vse moje pojmovanje režije. Vsekakor nisem eden tistih režiserjev, ki lahko oblikujejo svoje predstave za pisalno mizo ali nad režijsko knjigo in katerih ustvarjalno delo se kaže v dolgih pripravah skozi tedne in mesece; sad takšnega dela je do najmanjših podrobnosti izdelana režijska knjiga. V nasprot-

ju z njimi postanem jaz resnično produktiven šele ob praktičnemu delu na odru.

Torej: kadar delam, ali bolje rečeno, preden začnem delati, ne premišljam veliko. A skoraj nemogoče mi je, da bi se kasneje še odmaknil od prvotnega vtisa, ki ga name napravi delo, ko ga prvič preberem. In pri delih, katerih umetniški namen mi je posebnost blizu, gre to tako daleč, da si ustvarim o njih takoj optično predstavo, od katere se prav tako ne morem več odmakniti, to se pravi: vidim, da se ta in ta prizor odigrava na levi strani odra, na desni strani vidim mizo in stol itd. Jaz sem, bi rekel, suženj prve predstave o delu, ki ga name ravam režirati; ta se seveda še zgosti in poglobi, toda bistveno se od nje nikakor ne morem več odmakniti, to je katerikrat lahko tudi napaka in nikakor ne bi smelo postati princip. A mene to vsekakor varuje — kar je za moje delo odločilno — pred vsakim premišljevanjem in iskanjem, omahovanjem in preizkušanjem te ali one slogovne oblike, takšnega ali drugačnega pojmovanja vlog. Gotovo je, da marsikatera pesnitev name ne učinkuje tako neposredno, kot sem to pravkar poskušal opisati. Toda kadar tega učinika ni, tedaj takega dela ne režiram. Pravzaprav je glavno delo storjeno že s tem, da se za režijo nekega dela odločim, zakaj poslej se odvija vse skoraj avtomatično. Vsak kritični odnos do dela preneha in se umakne nežni skrbj zanj, in to mi pomaga, da njegove odlike poudarim, slabosti pa premostim.

Režijskih knjig ne delam. V tiskani izvod dramskega dela dam pri knjigovezu vštiti prazne strani belega papirja, in zdaj mi je strašno všeč, ko leži tako pred menoj, dvakrat debelejša in v tisti strogi vezavi, ki jo daje njej zaupanim knjigam knjižnica Državnega gledališča. Toda te knjige ne uporabljam več. Ko jo potem (po navadi na tretji ali četrti vaji) izgubim, sem pravzaprav kar vesel; zakaj zdaj se

je dramsko delo popolnoma ločilo od svoje knjižne oblike in na novo ga spoznavam v tej obliki, kateri je namenjeno: igralec ga govori in upodablja na odru.

Pomembnejše »črte« vnesem kar pri prvem branju. Vse drugo izvira iz praktičnega dela na odru.

Moji pripravljalni dogovori s scenografi se omejujejo na najnujnejše in so kar se da kratki. Največkrat jim pripovedujem kar med podboji vrat, da bom režiral to in to delo in še to, kakšen vtis je delo v meni zapustilo. Povem jim še: sceno vidim težko ali strogo, svetlo ali temno, v tem prizoru mora biti dosti lesa, v onem dosti neba; in rečem jim še: v drugi sliki moram imeti na levi stopnice, v predzadnji sliki potrebujem čisto majhen prostor, v zadnji pa mora biti oder kar se da velik in vsi dohodi so z desne. — Daljše razgovore pa morajo od mene kar izsiliti, če jim je do njih. Videti je, da ti kratki razgovori popolnoma zadoščajo, ker so po prvih skicah in po dveh, treh prav tako kratkih razgovorih (ki so mi nadležni kot sploh vse teoretiziranje) makete scenografov že pripravljene in do najmanjših podrobnosti izvedene ter gredo takoj v izdelavo. Pri vsem tem delovnem programu, ki naj nikakor ne bo obvezen zgled, pa je odločilno, da vem, kdo so moji scenografi, da jih — prav likar njihove zmožnosti — natanko poznam in da se pravzaprav že v dodelitvi scenografske naloge temu ali onemu izrazi moje pojmovanje nekega dela.

Isto velja tudi glede zasedbe vlog te ali one drame. Šestdeset odstotkov ustvarjalne režije je opravljenih že z zasedbo. Poznam tudi svoje igralce in mislim, da vem, kaj lahko iz njih izvabim. In s tem, da prav ta igralec igra prav to vlogo, se že izkaže moje (beseda, ki bi jo v tej zvezi prav rad opustil) pojmovanje.

S pričetkom vaj se pričanja zame najsmrečnejši čas v gledališču, namreč čas praktičnega dela. Vedno znova mi je moj oder nov, vedno znova

so mi novi moji igralci, in najbolj presenetljiva se mi zdi sedaj tista drama, ki jo ravno skupaj vadimo. Ko delam na odru, zame ni več osebnega pojmovanja, temveč poskušam z vsemi sredstvi izveči kar najboljše iz spoja med dramskim delom, časom in igralci. Nimam več miru do trenutka, ko je doseženo najboljše, kolikor zmorem. V teh dneh sem, kakor rečeno, zelo srečen: srečen, če delo napreduje, srečen, če se pokažejo težave, ki jih velja odstraniti, srečen; če s svojimi igralci zasledim v delu vedno nove možnosti, če si usvojim njegovo dramaturgijo, njemu ustrezni slog, masko in obliko gibanja in če igralce nedvomno usmerim v te, s skupnim prizadevanjem spoznane izrazne oblike in jih v tej meri utrdim, — srečen sem, ko mi prvič postavijo kulise, srečen, ko dodamo maske in kostume in srečen, ko sedim v temni dvorani sam, ko se zavesa dvigne in se pred menoj odigra drama. Vse, kar sledi, je zame mnogo manj razveseljivo: že generalka, ki jo vidijo nekateri ljudje in potem predvsem premiera, ki jo vidi mnogo ljudi. Pa naj sem to prej še tako dobro vedel, prav do zavesti mi prodre šele ta trenutek, da igramo za javnost, da so gledalci tu — in tiste tri ure, kolikor traja premiera, so zame muka. Saj ne morem nič več storiti. Lahko dajem pogum kolegom in jih hrabrim, lahko tudi sam pregledam, če je v tehničnem oziru narejeno vse, kar bi lahko bilo narejeno. Toda zdaj mora to delo živeti brez mene. Ne smem več zaklicati: »Stoj! — To mesto še enkrat!« —, ne morem več reči: »Luč na desni nekoliko močnejše!« — Postal sem odveč. Še bolj kot kdajkoli prej zavidam na dan premiere kolegu iz opere, dirigentu, ki je na ta večer »zraven« in ki sme s svojo čarobno palico uravnavati trudoma prislužene, iz vaje v vajo čedalje bolj muzikalno stopnjevane tonske tokove. Izogibam se odru, nisem zmožen obsedeti v dvorani. Najraje ne bi nikoli več ničesar vi-

del ali slišal o tem, kar se na odru dogaja. Tega ne spremeni noben uspeh ali neuspeh. Redkokdaj se zgodi — in o tem lahko govorim v imenu mnogih svojih kolegov — režiserjev — da se zunanji uspeh ujema z našim pojmovanjem.

Režija kot teatralna izrazna oblika nikoli ni in nikoli ne sme postati sama sebi namen, temveč je vedno sredstvo. Režiser je naravni posredovalec med avtorjem in občinstvom. Popolno obvladovanje aparata, s katerim dela, je prvi pogoj za vsakega režiserja. Ta aparat — in to je morda ena izmed skrivnosti gledališča — nezavedno upošteva odnos s publiko že med delom na vajah, čeprav publika še ni prisotna. Ne samo na zunaj, ko se režiser trudi, da bi upošteval vse prostore in koticke v dvorani, temveč tudi, ko se v določenem trenutku svojega stvariteljstva, ne da bi se tega zavedal, sam prestavi v vlogo gledalca, ko se začenja proti koncu vaj oddvojiti od svojega dela, ko ga le še opazuje mimo sebe in ga sprejema tako rekoč z živci in mišljenjem gledalca. To se mi zdi druga sposobnost, ki mora biti režiserju dana. Tako se izkaže, da režiserju ni potrebno samo strokovno znanje, temveč v še večji meri poznavanje ljudi. To velja predvsem za delo na odru in z odrom. Pomislite, koliko sodelavcev mora imeti. Za vse, od igralca velike vloge do statista, od tehničnega direktorja do odrskega delavca, od osvetljevalca do rekviziterja mora najti pravi ton, da bi uveljavil svojo voljo do stvaritve.

Vsaka umetnost je preobrazba. Ko se umetnik — vseeno ali je igralec, pesnik, slikar ali kipar — dotakne naravne snovi, s katero dela, se mora ta snov pod njegovimi rokami preobraziti in sprejeti tisto obliko, v kateri se šele razvijajo tiste tvorbe večnosti, ki so bistvo umetnosti. Zato ne more biti nobe-

na umetnost »naravna« in »preprosta«, ne sme biti takšna, sicer to ni več umetnost. Mislim pa, da dobi dokončano umetniško delo svojo zadnjo in najvišjo obliko tedaj, ko se iz svoje onostranske preobrazbe vrne in ko postane zopet samoumevno kakor narava sama, ne da bi postalo naturalistično, ker še vedno diha zrak nekega drugega sveta.

Ekspresionizma se ni bilo težko lotiti in ga iztrebiti. Toda tu in tam je v gledališču še vedno najti nekaj, kar je manj opazno in zato še bolj nevarno: tisto pomanjkanje fantazije, ki se skriva pod krinko prirodnosti ali dozdevne prirodnosti. Meni se godi tako in vem, da se tako godi predvsem mladi generaciji: čim bolj se kak igralec obnaša prirodno in čim bolj je kak režiser prepričan, da dela prirodno, tem bolj opažam, koliko je v gledališču neprirodnosti: šminka, barva, rampa, šepetalec... Mislim, da je del tiste antipatije do gledališča, ki jo razodeva mlada generacija, v tem, da si ne pusti metati peska v oči. Ob času, ko zna vsak deček razstaviti Mercedesov motor, se z utvarami zlaganih dejstev nihče več ne da vleči za nos. Že arhitektura, zgradba, povsem zunanja stran gledališke predstave nasprotujejo tej navadi, tej razvadi produciranja umetnosti. Še danes srečujemo tiste vrste gledališkega igralstva, ki je tako prirodno, da se mi v dvorani vedno znova poraja občutek: Bog, zakaj ne bi tudi jaz spregovoril par besed z gospodo tam na odru, ali zakaj se ne bi pomenkoval s sosedom, — in če stika eden teh apostolov prirodnosti preveč in pregloboko po skrivnostih svoje duše, imam občutek: ali ne bi bilo obzirneje, ko bi šel ven, da ne bi motil gospode, ki želi po vsem videzu menda raje ostati sama, ker si ima povedati toliko intimnih stvari! V gledališče sem šel prostovoljno, kupil sem vstopnico, potrpežljivo sem se dal za tri ure zapreti v temen prostor in po vsem tem naj

ostanem miren, ko se v luči tam na odru nekaj ljudi pogovarja po mili volji in se dela, kakor da mene sploh ni.

Gledališka umetnost ima — kakor vsaka umetnost — svoje lastne zakone. In to, kar mi v najpristnejšem smislu občutimo kot prirodno, je prirodno na odru le v smislu gledaliških zakonov. Pri filmu ni prav nič drugače. Samo da je tam razdelitev drugačna in da so tudi zakoni drugačni. Strmimo in občudujemo, ko vidimo, kako prirodna sta Gary Cooper in Clark Gable. Razume se, da sta ta dva moža čudež prirodnosti, toda obliko, v kateri nujno prirodnost vidimo, jima določa režiser, ki njun smehtljaj do centimetra natančno vgradi tam, kjer to zahteva dramaturgija filma, ki s svetlobo, senco in tonom oblikuje njuno prirodnost. In tako smo končno prišli do tiste besede, ki mi pomeni več kot besede: slog, pojmovanje in osebnost. To je pojem oblike, ustvarjalne oblike, ki je nerazdružljivo povezan z besedo »umetnost«. Najti strogo, skromno in jasno obliko za posredovanje neke pesnitve na odru, to je po mojem dar, dolžnost in naloga režiserja. In s to izpovedjo vere v obliko zaključujem poročilo o svoji metodi dela, s to izpovedjo vere v obliko, v kateri se šele sleherna vsebina preobrazí v umetnost. Seveda v umetnosti ni enotne oblike in skorajda vsaka pesnitev vsakega avtorja terja svojo, vsekdar časovno pogojeno obliko, zakaj če hoče ali ne, če verjame ali ne, če ve ali ne ve: vsak umetnik ustvarja svoje umetnine v odnosu s časom, v katerem živi in dela, tu ne pomaga še tako genialno sprenevedanje v smeri h kateri koli, svetu in dobi tuji zvezdi; kajti — kaj more biti gledališkemu človeku višji, lepši, odgovornejši in bolj osrečujoč smoter mimo tega, kar mu je naročil Hamlet, namreč: ogledalo, skrajšana kronika dobe.

skrivnostno občinstvo

V prevodu objavljamo zanimiv članek enega najuglednejših ameriških gledaliških publicistov: Maurice Zolotow je tudi redni kritik najuglednejše svetovne gledališke revije, čikaškega *Theatre arts*. Iz tega lista tudi posnemamo njegov reportažni članek o svojevrstnem poskusu, ki sta se ga lotila dva ugledna newyorška igralca. Dasi je bilo njuno velikopotezno podjetje zasnovano sprva le kot zasebni »konjiček«, je preraslo ta tesni okvir in razkriva pomembne splošne ugotovitve o problemih odnosov med odrom in avditorijem.

Vsak večer, razen ob nedeljah, približno deset minut po enajsti uri, dvigneta dva moža telefonske slušalke. Eden je v 45. ulici, a drugi je v naslednjem bloku. Kaki nepoučeni osebi bi se zdel skrajno nenavaden njun razgovor v kratkih, odsekanih stavkih.

»Kakšni so bili?«

»Malce hladni.«

»Pri nas tudi. Do drugega dejanja se niso smejali.«

»Ja, tukaj ravno tako. So se nazadnje le ogreli?«

»Kje le. Niti enkrat se niso razkurili.«

»Misliš, da zaradi shoda zdravnikov?«

»Ta bo šele pojutrišnjem.«

»Kako pa Jonesov borzni pregled?«

»Še nisem preračunal. Vreme ni videti kaj prida. Si dobil barometriško poročilo?«

»Nisem utegnil. Moral sem hitro k meri za dve novi pomladni obleki. Kako pa ti?«

»Pričakujem poročilo. Potem te bom poklical.«

»Na svidenje.«

»Na svidenje.«

Udeleženca tega skrivnostnega razgovora sta igralca, ki si priza-

devata, da bi uresničila velikopotezno zamisel, kakršne se še nihče v gledališkem življenju ni lotil. Prvi je David Wayne, glavni igralec »Čajnice na Okinavi« v gledališču Martina Becka, drugi Tom Ewell, prvak igre »Sedem let skomin« v Fultonu. Kar počenjata Wayne in Ewell, je pogumen poskus, da bi odkrila, če mogoče, matematične zakone, s katerimi bi lahko opredelili nravi gledališkega občinstva pri sleherni večerni predstavi. Kakor astronomi, ki z obse- deno vztrajnostjo gledajo skozi teleskop mesece in leta, da bi odkrili nove zvezde, tako sta se namenila ta dva, da bi ugotovila, kaj je tisto, kar vpliva na gledalce, da so takšni, kakršni so. Vse činitelje upoštevata — vključno sociološke, denarne, barometriške in spolne. Kar pomenita Hillary in Tensing za Mount Everest, to pomenita Ewell in Wayne za občinstvo.

Torej, občinstvo nima nobenih skupnih posebnosti, dokler se ima vsak posameznik, ki sedi v dvorani, za samostojno enoto, a ne za atom, ki z mnogimi enakimi sestavlja veliko celoto. Za igralca pa predstavlja občinstvo veliko — včasih kar presenetljivo — pomembnost. In to občinstvo si igralec predstavlja kot množico; zanj je to velika enota, skoraj telesno bitje, sestavljeno iz kakih tisoč posameznikov, ki so prišli nemara iz vseh krajev Združenih držav, in na en sam večer so lahko tu zbrani ljudje različnih starosti in poklicev, premoženja, žalosti in navdušenja. A po čudežnem naključju so nekega večera prišli v neko gledališče in so se zlili v to novo veliko bitje, ki obstaja samo nekaj ur, bitje, ki mu Richard

Rodgers in Oscar Hammerstein II. v eni izmed številčk »Jaz in Julija« tako točno pravita »veliki črni orjak«.

Vsak igralec na Broadwayu pozna dve resnici o tem občinstvu, o črnem velikanu, a celo ti dve resnici sta precej svojevrstni. Prva je ta, da postane skupina tisoč ljudi — ne glede na to, kako se razlikujejo po ozadju ali osebnih nagnjenjih — strnjena celota kot en moč, enota, ki jo lahko igralec čutno dojema. In druga, da se ta pošast spreminja iz noči v noč, da se često spremeni ostro in nasilno. Počast, ki je nocoj pozdravila igrance s toploto in smehom in ploskanjem, jim bo čez dva dni pokazala kremplje, renčala in kašljala in bo le malomarno poploskala, ko se zgrne zavesa.

Čeprav je ta posebnost mučila marsikaterega igralca, se vendar nihče pred Waynom in Ewellom ni domislil, da bi znanstveno raziskal ta primer. (Navsezadnje so jabolka že tisoče let padala ljudem na glave, preden se je Newton ovedel in odkril zakon o gravitaciji. Ali, po drugi strani, se je zdel gravitacija Grkom in Rimljanom tako razumljiva, da ni nikomur prišlo na um ugotavljati kak zakon o njej.)

Takoj spočetka sta raziskovalca odkrila nekaj, kar je vsem zaprlo sapo in česar se poprej ni nihče zavedel. In to je: ta in ta večer se bo občinstvo odzivalo neki igri bolj ali manj podobno kot občinstvo pri kateri koli drugi igri. To velja samo za revije in komedije. Wayne-Ewellovo poročilo o navadah občinstva je sestavljeno na osnovi lahkih del. »Ugotovila sva,« razlaga Wayne, »da občinstvo pri resnih igrah ne more tako glasno pokazati svojih občutij, zato ga lahko s komedijo bolje preizkušamo kot s »Čajem in naklonjenostjo«. Pri komediji lahko točno vemo, kje smo. Pri »Čajnici« že po prvih šestih vrsticah spoznam iz odziva, iz smeha, iz načina, kako se smeji, če je v dvorani zadržano ali sproščeno občinstvo, toplo ali

hladno, spočito ali utrujeno občinstvo.«

Ewell se spominja, da sta se tega proučevanja zmisllila, ko je bil sam vezalec v »Malem čudežu«. Wayne pa je sejal zmedo na bojni ladji v »Mister Robertsu«. »Tiste dni,« pripoveduje Ewell, »Sva z Davyjem živela v koloniji, kjer sva se običajno dobila v točilnici pri čaši pi-jace in tu sva pričela primerjati občinstvo; tako sva se pričela po telefonu razgovarjati po vsaki predstavi in ugotavljati, kateri činitelji navdihujejo občinstvo.« Medtem ko drugi igralci, kadar vzamejo v roke »Times«, takoj odprejo stran, na kateri so natisnjene gledališke kritike, pričneta Ewell in Wayne brati časopis na predzadnji strani, kjer so zamotana vremenska poročila iz vse dežele. Ko ostali igralci vznemirjeni hitijo skozi Winchellove stolpce in iščejo, če so njihova imena omenjena, preračunavata naša znanstvena prijatelja delnični trg ali analizirata novice z vsega sveta.

»Nikar si ne mislite,« beseduje Ewell, »da sva ustvarila vse to na povsem znanstveni osnovi. Tega ni mogoče storiti, ker je prizadetih preveč ljudi. Ta prekleta človeška enačba. Toda opazovala in zapisovala sva nekatera nagnjenja, ki vedno učinkujejo, kakor je videti.«

Načrt je sprožil Ewell, človek logičnega mišljenja, ki je študiral pravo na univerzi v Wisconsinu, preden se je navdušil za oder.

»Karkoli sva še v tej zvezi odkrila,« pravi Ewell, »o vsem je mogoče razpravljati, ali je odkritje vredno ali ni, toda eno drži. Občinstvo v mojem in Davyjevem gledališču je vedno enako razporejeno. Če smo imeli hladno občinstvo pri »Sedem let skomin«, je bilo hladno občinstvo tudi pri »Čajnici na Okinavi«. Videti je bilo prav tako, kakor bi bilo nekaj v zraku, kar bi navdajalo ljudi vsenaokoli. Zato je bilo vreme prvi činitelj, ki sva ga pričela upoštevati.«

Naša sta neposredne odnose med vremenom in razporejenjem občin-

stva. Kadar je ozračje zelo vlažno, je občinstvo dremavo in ta drema-vost se menjuje s stopnjo vlage v zraku. Lahko je samo mila dolgočasnost, ki jo igralec premaga, če se pošteno potruji, lahko pa je popolna nedovzetnost, ki je ne more nič spremeniti. To velja za moreče vroče avgustovske dneve, kakor tudi



William Shakespeare: OTHELLO (rež. Branko Gombač, premiera v CG 1. 9. 1955); Janez Skof, Pabla Jeršin.

za mrzle dneve v februarju, ko je nebo prekrito z oblaki, polnimi vode, in je ozračje prenasršeno z vlago. Kadar se pripravlja k viharju, a je sicer povsem običajen večer, bo občinstvo ravnodušno. A v tistem hipu, ko se vihar razbesni, ko se voda sprosti, je videti, kot bi nekaj naravnost čudežno vplivalo na občinstvo — tudi če ljudje ne vedo, da je pričelo deževati. Spremenijo se. Zbudijo se in uravnovesijo.

Idealno vreme za občinstvo je, kadar je hladen, suh dan, najbolje po močnem pomladnem nalivu, ka-

dar se giblje temperatura od 10 do 20 stopinj. Tudi zelo hladno vreme ovira odziv občinstva. Lahko se si-cer zabavajo, a ne bodo se smejali tako glasno. Odzivali se bodo zelo slabo. V zvezi s slabim vremenom je tudi kašljanje. Jed Harris je nekoč pripomnil, da pozna tri vrste kašljavcev pri komedijah: tiste, ki kašljajo ob iztočnicah, tiste, ki kašljajo ob dovtipih, in — najbolj nadležne pošasti — tiste, ki kašljajo med iztočnicami in dovtipi.

Proti koncu septembra 1953 sta Ewell in Wayne opazila nerazložljiv pojav. »Nenadoma,« pripoveduje Ewell, »je postalo občinstvo nezno-sno. Ne samo en večer ali dva, temveč večer za večerom. Niso se smejali, niso se odzivali, videti je bilo, kot da jim sploh ničesar mar ni. Kar pred očmi so se nam raz-blinjali. Sprva sem mislil, da je naša igra kriva. Mislil sem, da po-stajamo pusti in da so naše pred-stave obrabljene. Prav zares me je zaskrbelo. Pisatelj in režiser sta bila v Chicagu s potujočo skupino. Za-prosil sem inspicienta, naj si ogleda »Sedem let skomin« iz dvorane, da bi mi povedal, če nemara postajamo jaz in igralski zbor malomarni, ne da bi se tega zavedali. Pomislite, to se je dogajalo ves teden — pri ma-tinejah in večernih predstavah. In-spicient je šel v dvorano, mislim da je bilo v četrtek zvečer. Vrnil se je in je majal z glavo. »Ne morem raz-zumeti — ne vem zakaj — ampak to prekleto občinstvo ne uživa igre! Prav tako igramo, kakor smo igrali prejšnji teden, ali pretekli mesec, toda občinstvo ni razpoloženo.«

Ewell in Wayne sta pričela raz-iskovati. Telefonirala sta svojim pri-jateljem, ki so igrali v »Petem let-nem času«, »Čudovitem mestu«, »Kankanu« in »Treh angelih«. Od povsod iste porazne novice. Nekaj tujega in mračnega se je pripetilo občinstvu vseh predstav na Broad-wayu.

»To je trajalo deset dni,« pripo-veduje Ewell. »Najdaljše obdobje, kolikor se spominjam.«

Pričela sta študirati vse, kar se je pripetilo v poslednjih desetih dneh. Uganko sta rešila, ko je Ewell po naključju prečital grafikono, ki je prikazoval valovanje delničnega trga v zadnjem času. Zavladala je bila silna borzna depresija, ki je vplivala na trgovske posle po vsej deželi. Občinstvo je bilo očitno preporno skrbno in slutenj in je prihajalo v gledališče tako potrto, da se ni moglo sprostiti.

Nasprotno pa slabe politične novice in vojna poročila ne vplivajo toliko na občinstvo, ker ne prizadevajo osebnost dovolj ljudi. Nasprotno, slabe vesti v časopisju pomenijo celo boljše občinstvo, ker ljudje pač upajo, da bodo v gledališču našli razvedrilo.

Drugi zaključki Wayne-Ewellove znanstvene raziskave o navadah občinstva so:

V soboto zvečer je občinstvo najslabše. Tedaj so v gledališču ljudje, ki se zanj ne zanimajo posebno. V gledališču niso zato, da bi uživali igro, ampak zato, da prebijajo čas med večerjo v Storku in plesom v El Moroccu. Zanje je predstava bolj družabna prireditev, ker raje poslušajo drug drugega, ne pa, da bi poslušali, kar govorijo igralci.

Kadar se borzni tečaji nenadoma ostro dvignejo, se zdi, da je med občinstvom več vinjenih. To je slabo. Vse, kar odvrača pozornost od igralcev na odru na osebe med gledalci, razbija čar.

Neznosno vroče vreme — več kot 30 stopinj — drami v občinstvu priti vsemu pričakovanje toliko naklonjenosti do igralcev, da se udobno naslonjeni skušajo obilno odzivati.

Zastojkarsko občinstvo je slabo, ker prihaja v gledališče z različni-

mi nameni. Podobno naklonjeni so predstavi gledalci, ki so morali plačati velikansko ceno za sedeže. »Spominjam se,« pripoveduje Ewell, »kako je bilo v prvem letu predvajanja »Sedem let skomin«; nikoli nismo slišali smeha iz prvih sedmih vrst, kjer so morali gledalci plačevati po 50 dolarjev za dva sedeža. Seale od osme vrste dalje smo slišali smeh.

Sobotna matineja je druga najboljše predstava, ker so gledalci mladi fantje in dekleta — ki ljubijo gledališče, ki so bistroumni in pazljivi, polni občudovanja in jim ni treba, da bi bili po sili navdušeni. »Dobro občinstvo,« pripominja Ewell, »je vedno deležno boljše igre, ker navdihuje in vzpodbuja igralca.«

Vse, kar zbujajo v ljudeh misli na spolnost, je za komedijo ugodno. Več mesecev po izidu obeh Kinseyevih knjig* so se gledalci mnogo bolj smejali dovtipom, pa če so se tikali spolnih reči ali ne.

Sleherne javni dogodek — na primer državno prvenstvo —, ki zajame velike skupine ljudi, učinkuje na gledalce kakor adrenalin. Videti je, kot da so se vsi spremenili. Ljudje prihajajo v gledališče navdušeni in navdušenje prehaja z osebo na osebo.

Vendar je najboljše občinstvo, kakor menita Wayne in Ewell — ne glede na to, če je vreme čudovito ali deževno, če je neznosna vročina ali če upadajo trgovski posli — tisto, ki ga sestavljajo drugi igralci, na primer predstave za »Igralsko samopomoč« ob nedeljah zvečer.

* Statistični poročili (po anketah) o spolnih običajih moških in žensk (op. ur.).

novost v slovenski gledališki praksi

Posebnost nocojšnje premiere, ki je omejena že v intendantovem uvodniku te številke CGL, je treba tudi v domači kroniki še posebej poudariti: v sodelovanju z Dramo SNG v Ljubljani uvajamo novost, ki je sicer v gledališkem svetu že precej razširjena. Kadar se pojavi novo dramsko delo, ki ga želi svojemu občinstvu predstaviti več gledališč, se dogovore, da uprizorijo praižvedbo istočasno, po možnosti prav na isti dan ali vsaj z neznatnim časovnim razmakom. Praksa, ki je zlasti v Nemčiji zelo razširjena, je vsekakor vredna posnemanja, ker z njo manifestiramo dvojce: zavest dejavne povezanosti raznih gledaliških ustanov — in pomen, ki ga želimo dati tej ali oni uprizoritvi. Tesne vezi, ki družijo CG z Dramo SNG v Ljubljani, so se izkazale tudi zdaj. Ko je vodstvo Drame izrazilo željo, da bi se nam pridružilo z istočasno uprizoritvijo, smo privolili in se odrekli popolni prioriteti, čeravno smo imeli do nje vso pravico. In da smo si za ta prvi skupni nastop izbrali ravno Axelrodovo komedijo, vsekakor tudi ni brez pomena. Ne gre za sliterarne vrednote — dasi bi smel biti v vseh preteklih dobah in tudi danes še) marsikateri ugledni in visokoliterarni pisatelj vesel, ko bi znal pisati tako dobro literaturo kot ta omalovaževani ameriški duhovitež. Gre za duha, ki naj bi preveval vsa naša gledališča: sproščeno, prijateljsko, mladostno vedrino, radost v igranju in radost iz igranja. Gre za ustvarjalno radost poštenega pogleda na svet.

Sodelovanje obeh gledališč in skupna smer se izkazuje tudi v tem, ko sta umetniški vodstvi obeh ustanov izbrali kar za tri naloge iste izvrševalce: igralci in režiserja so kajpak različni, toda komponisti scenske glasbe (ki je v tej uprizoritvi tako

važna) je v Ljubljani in v Celju Bojan Adamič, sceno je obakrat — v dveh različnih zasnovah, ustrezno režiserjevima konceptoma in dimenzijam obeh odrov — zamislil Sveta Jovanović, kostume — tudi dvakrat različno — naša ljuba znanka in zvesta sodelavka Mija Jarčeva.

Pričakujemo, da bo celjski iniciativi sledilo še večkrat po dvojce drugih gledališč, tako da bi ta lepa navada postala udomačena tudi pri nas.

Zanimivo bi bilo primerjati — nemara s podobnimi metodami, kot sta jih uporabljala David Wayne in Tom Ewell (gl. članek »Skrivnostno občinstvo« v tej številki CGL) — razlike in istovetnosti v reagiranju občinstva pri nas in občinstva v Ljubljani.

SRPSKO NARODNO POZORISTE iz Beograda nam je 30. in 31. oktobra vrnilo naš nekdanji obisk. Celjskemu občinstvu se je predstavilo s po dveh predstavama Stančkovičeve »Koštane« in Odetsove »Premiere v New Yorku«. Če nam načrti ne splavajo po vodi, jim bomo obisk vrnili pod konec te sezone v okviru velike jugoslovanske turnee, ki naj predstavi kulturno ustvarjalnost celjskega mesta v celi vrsti jugoslovanskih pokrajinskih in nacionalnih središč.

ZAHVALA. — Bolezen bi bila zopet skoraj preprečila premiero »Operacije Altmarke«. Z naglo in uspešno zdravniško intervencijo nam je pomagal iz zagate dr. Herbert Završnik. Hvala!

DELOVNA NAPOVED. — Pripravljamo, kot smo že javili, splošno praižvedbo Marinkovičeve *Glorije* v režiji Andreja Hienga in jugoslovansko praižvedbo Ingeove igre *Vrni se, mala Sheba* v režiji gosta Dušana Tomšeta. Tema dveh premierama bo sledila praižvedba Mikeln-Korunove mladinske igre *Atomske bombe ni več*.

celjski gledališki list

izhaja za vsako premiero — sezona tisoč devet sto petinpetdeset-šestpetdeset — deseti letnik — tretja številka — lastnik in izdajatelj mestno gledališče — predstavnik mr. fedor gradišnik senior — urednik herbert grün — zunanja in notranja oprema arh. sveta jovanović — tisk celjske tiskarne — vsi v celju — obseg dve tiskovni poli — naklada tisoč izvodov — redakcija pripravljena petnajstega oktobra in zaključena prvega novembra tisoč devet sto petinpetdeset

CENA 30 DINARJEV