

**prva uprizoritev
nove slovenske revolucionarne drame**

cgl 1955-1956

zločin

eti letnik

**posvečena proslavam 80-letnice rojstva
i v a n a c a n k a r j a**

igrajo

Bralka	Minca Jerajeva
Djuro Djurović, sekretar CK KPJ	Albin Penko
Nikola Selimović, sekretar Rdeče pomoči	Sandi Krošl
Brkić, žandariski narednik	Janez Skof
Aralica, žandariski narednik	Franjo Cesar
Dr. Bedeković, šef zagrebške policije	Pavle Jeršin
Stražnik	Tone Vrabl
Sprevodnik	Avzug Sedej
Potnik	Cveto Vernik
Zagorska kmetica	Marija Goršičeva
Oddaljen moški glas	Vlado Novak
Agent	Bogo Kotnik
Štefanić, policijski pristav	Marijan Dolinar
Gdč. Zora, policijska pisarka	Klio Maverjeva
Štajerska kmetica	Zora Cervinkova
Mariborski agent	Vlado Novak

nastopajo še

Stanko Amon — Maks Bukovec — Mara Černetova — Alfred Cmak —
Konrad Faktor — Franc Jeršič — Vlado Kalapati — Franjo Klobučar

sodelovali so

Scena in tehnično vodstvo	Sveta Jovanović
Razsvetljava	Bogo Les
Odrski mojster	Franjo Cesar
Inspicijent	Vlado Kalapati
Sepetalka	Olga Puncerjeva
Lasuljar	Vinko Tajnšek
Lasuljarka	Pavla Gradišnikova
Slikarska dela	Ivan Dečman
Vodstvo mizarskih del	Jože Hočevar
Vodstvo krojaških del	Jože Gobec
Vodstvo šiviljskih del	Amalija Palirjeva
Cevljarska dela	Konrad Faktor
Izdelava rekvizitov	Ivan Jeram
Garderoba	Pavla Pristovškova

**celjski
gledališki
list**

1955-56, št. 12

ivan potrč

zločin

*kronika zadnje poti
dveh revolucionarjev*

za dramski oder preuredil

herbert grün

rež. sveta jovanović

prizvedba 23. 6. 1956

slowo od leta 1955-1956

odkrita beseda ob zaključku sezone

Letošnja sezona je bila v jugoslovanskem merilu v znamenju proslave 150-letnice prvega srbskega komediografa in začetnika srbskega gledališča — Jovana Sterije Popovića. Ob tej priložnosti je vsa jugoslovanska gledališka javnost meseca aprila manifestirala z uprizorjenjem izvirnih dramskih uprizoritev najpomembnejših jugoslovanskih gledališč na festivalu »Sterijino pozorje« ter tako proslavila pomembno obletnico začetnika srbskega gledališča. Slovenci smo se z uspehom priključili s Cankarjevimi »Hlapci« v izvedbi ljubljanskega narodnega gledališča ter ponovno izpričali visoko raven slovenske gledališke kulture.

Sterijina proslava v Novem Sadu pa ni le važna zaradi manifestacije jugoslovanske gledališke dejavnosti, temveč je bila za vsa jugoslovanska gledališča še zlasti pomembna konferenca naših gledališnikov, ki je ob tej priložnosti nakazala pota in cilje našim gledališčem tako v repertoarnem kakor zlasti v kulturno-političnem in organizacijskem pogledu. Prvenstveno je treba omeniti referat dr. Branka Gavelle o umetniških problemih sodobnega gledališča in o vlogi gledališča in gledaliških ustvarjalcev v današnji stvarnosti. Za nas — pokrajinska gledališča — pa je nadvse zanimiv in upoštevanja vreden referat upravnika Narodnega gledališča v Beogradu in velikega prijatelja Celjskega gledališča — dr. Milana Bogdanovića.

Nepozabni mi ostanejo dnevi prvega gostovanja beogradskega Narodnega gledališča v Celju, ko nas je dr. Bogdanović povabil, da kot eno najmlajših slovenskih gledališč gostujemo v Beogradu. Odzvali smo se njegovemu vabilu in odšli v Beo-

grad z »Mladostjo pred sodiščem«. Odkrito priznam, da v svojem dolgoletnem gledališkem življenju nisem imel še nikdar take treme kot takrat, ko sem sedel v Bogdanovićevo loži in čakal, da se prične naša predstava. Po končanem prvem dejanju mi je dr. Bogdanović stisnil roko in mi priznal, da je do prvega nastopa naših igralcev tudi trepetal — saj smo prvo provincialno in to še slovensko gledališče, ki nastopa v osrednjem srbskem gledališču — zdaj pa je led prebit. Prepričan sem, da smo že po prvem dejanju zmagali! Kakšno je bilo navdušenje ob koncu predstave, kakšne so bile kritike v vodilnih srbskih časopisih — vsega tega se gotovo spominja tudi naša celjska publika, saj je bilo naše beograjsko gostovanje triumf ne samo mladega celjskega gledališča, temveč afirmacija vse slovenske povojne gledališke kulture. To je priznala vsa jugoslovanska kulturna javnost.

Zdaj se pa vprašam: kako je bilo kaj takega mogoče? Kako je moglo malo, šele porajajoče se celjsko poklicno gledališče doseči takšen umetniški uspeh na odru osrednjega gledališča jugoslovanske prestolnice, pred najodličnejšo srbsko kulturno javnostjo? Le skrajna predanost in fanatična ljubezen do igralskega poklica, absolutna disciplina igralskega zbora in popolno vživetje vsakega posameznika v lik, ki naj zaživi na odru: samo na ta način more režiser ustvariti predstavo, ki zagrabí z elementarno silo dušo občinstva. To je v svoji kritiki poudaril tudi Bogdanović in ugotovil, da je malo celjsko gledališče le na ta način moglo ustvariti tako homogeno predstavo, ki je bila na evropski višini.

Od tedaj je vodstvo našega gledališča stalno stremelo za tem, da

pri svojem igralskem zboru še bolj neguje osnovne pogoje za čim višje umetniške dosežke svojih uprizoritev, da odpravi ostanke diletantizma in s kvalitetnimi predstavami prodre zlasti na podeželje. Dviganje okusa in umetniškega dojemanja podeželskega občinstva, kjer je še mnogo ostankov predvojne miselnosti, ko je bilo delo raznih politično pobarvanih gledaliških krožkov usmerjeno v zgolj ceneno zabavo brez ozira na literarno vrednost uprizorjenih del, da o kakem umetniškem podajanju sploh ne govorim.

Celjsko gledališče je ustanovila mestna občina in ona ga tudi finansira z dokaj visoko dotacijo. Ker se danes nobena umetniška ustanova ne more sama vzdrževati, dvig kulturne ravni delovnega človeka pa je osnovna točka programa socialistične družbe, je družba dolžna, da vzdržuje kulturne ustanove. Celje je majhno mesto z 28.000 prebivalci. Vzdrževanje stalnega gledališča v tako majhnem mestu — priznamo — je veliko breme, zato že od ustanovitve Mestnega gledališča sem leto za letom dokazujemo, da moramo postati potujoče gledališče, ki bo zajelo s svojim kulturnim poslanstvom najširše področje celjskega okraja. O nujnosti in živi potrebi potujočih gledališč je na letošnji Sterijini proslavi v Novem Sadu obširno razpravljal tudi Milan Bogdanović. Prej ali slej bo Celjsko gledališče moralo preusmeriti svoje delovanje v načrtno potujoče gledališče, če bo hotelo opravičiti svoj obstoj. Kolikor je bilo mogoče, smo že doslej kljub ansambelskim in finančnim neprivikam mnogo gostovali na podeželju. Poudariti moram, da so ravno gostovanja ena najsvetlejših točk našega kulturnega poslanstva. Bili smo prvo slovensko poklicno gledališče, ki je šlo s Shakespearom na male podeželske odre in dokazalo, da je naše podeželsko občinstvo željno prave umetnosti in da ni res, da bi ne moglo razumeti kvalitetnih stvaritev visoke literarne vrednosti.

Prav na podeželju smo imeli največje uspehe z »Othellom«, z »Glorijo« in z »Zadevo Caine«. S tem smo ovrgli stalno se ponavljajočo trditev, češ da široki sloji našega podeželja odklanjajo literaturo in si žele samo tako imenovanih »ljudskih iger« dvomljive vrednosti.

Rekel sem, da so bila ta naša gostovanja zvezana z nemajhnimi zadregami. Naš umetniški ansambel je številčno majhen in so zaradi tega gostovanja za vsakega člana poleg rednega dela občuten napor. Kako bi se dalo to dvojno poklicno delo izboljšati — o tem smo na tem mestu že neštetokrat govorili. Predvsem bi bilo treba igralski zbor najmanj podvojiti, razen tega pa bi bila nujna nabava lastnih prevoznih sredstev. Vse to je seveda zvezano z visokimi finančnimi izdatki. Ker so gostovanja na podeželju, ki razpolaga večinoma z majhno kapaciteto svojih dvoran, večinoma deficitna, mora primanjkljaj kriti gledališče samo, česar pa organ, ki daje gledališču dotacije, ne odobrava, češ da finansira Mestno gledališče samo za dejavnost na teritoriju mestne občine.

Upoštevajoč ta argument občinskega ljudskega odbora, je skušala gledališka uprava izposlovati pri OLO dodatno subvencijo za gostovanja v tistih krajih podeželja, ki si naših gostovanj žele, a ne morejo jamčiti za pozitivni finančni uspeh. Kakor smo informirani, je končno OLO naši prošnji ugodil in votiral za gostovanja po okraju določen znesek dotacije za proračunsko leto 1956.

Odlej bo Celjsko gledališče gostovalo prvenstveno v tistih krajih, kjer bodo krajevni činitelji — občine, Svobode ali prosvetna društva — prevzeli organizacijo in jamčili za finančno plat gostovanj, subvencijo OLO pa bo uporabljalo za gostovanja v tistih krajih, kjer so iz kulturno-političnih vzrokov najbolj potrebna, pa je iz objektivnih raz-

logov nemogoče jamčiti za finančni uspeh gostovanj (n. pr. Kozjansko).

V minuli sezoni smo imeli zunaj Celja tri stalne abonmaje, in sicer v Topolšici, Vojniku in Žalcu. V vseh treh krajih smo nudili abonementu po 8 predstav, ki so bile zlasti v Topolšici in v Vojniku vedno polno zasedene in z navdušenjem sprejete. V Ravnah na Koroškem in v Mežici smo gostovali samo na povabilo in so tamkajšnji krajevni činitelji krili vse stroške gostovanj. Prav tak aranžman smo sklenili za gostovanja v Brezicah, Kostanjevici in v Novem mestu in so vsa doseđanja naša gostovanja v teh krajih vzbujala največje priznanje, o čemer pričajo obširna poročila v novomeškem »Dolenjskem listu«.

Zadnje čase so se raznašale po Celju alarmantne vesti, ki so razburjale ves gledališki kolektiv. Govorilo se je vse mogoče in nemogoče, nekateri »prijatelji« gledališča, ki jih pa v gledališču samem še nismo videli pri nobeni predstavi, so vedeli celo povedati, da je ukinitve Celjskega gledališča že sklenjena stvar. Tako uprava kot upravni odbor sta bila in bosta vedno prepričana, da o kakšni ukinitvi osrednjega celjskega kulturnega zavoda ne more biti govora. Da je po drugi strani ob času štednje v vsej državi potrebna skrajna štednja tudi v gledališču, to je povsem razumljivo. Prepričani smo, da danes gledališče za nobenega kulturnega človeka ni luksusa, temveč kulturna potreba. Družba pa je dolžna, da s svojimi sredstvi ne samo omogoča, temveč skuša na vse načine prispevati k nenehnemu dvigu in napredku tako važne kulturno-prosvetne ustanove kot je gledališče. Razvoj tako kompliciranega mehanizma, kot je gledališče, pa je mogoč samo pod pogojem, da je zavodu zagotovljen obstoj, kajti večni strah pred negotovo bodočnostjo je smrt vsakega napredka in razvoja. Za pošteno delo mora imeti gledališki delavec vsaj to zagotovilo, da se ne bo morda čez

noč znašel s svojo družino vred na cesti.

Ker sem se že dotaknil te točke, naj povem še to:

V našem gledališču je angažiranih nekaj članov umetniškega osebja, ki niso končali svojega študija na Akademiji za igralsko umetnost. Glede teh je bil Svet za prosveto in kulturo LRS mnenja, da ne morejo napredovati in da ostanejo v XIV. plačilnem razredu, ki je začetni razred za umetniško osebje, vse dotlej, da končajo svoj študij na Akademiji. To tolmačenje je v nasprotju z »Uredbo o delovnih odnosih umetniškega in pomožnega umetniškega osebja«, ki jo je izdal Izvršni svet FLRJ in je veljavna za vsa državo. Ta uredba ne predpisuje nikahik pogojev glede strokovne izobrazbe pri namestitvi umetnikov in je njihov začetni plačilni razred XIV. brez ozira na njihovo šolsko izobrazbo. Kljub temu jasnemu, vsakomur razumljivemu zakonskemu predpisu naši igralci, ki niso končali študija na Akademiji za igralsko umetnost, še vedno niso napredovali, dasi imajo po uredbi pravico napredovanja po vsakih treh letih službe, dočim njihovi stanovski tovariši z nižjo šolsko izobrazbo nemoteno napredujejo.

Kako more tako protizakonito tretiranje uradnih predpisov vplivati na psihološko razpoloženje prizadetih članov našega igralskega zbora, je na dlani. Celjsko gledališče si je pridobilo s svojim resnim umetniškim delom priznanje vse jugoslovanske kulturne javnosti prav zaradi umetniških dosežkov svojega mladega igralskega zbora, ki pa se mu kratijo najosnovnejše pravice, zagaran tirane v uredbi, ki jo je izdala osrednja vlada in je do danes še ni preklicala. Smatram za svojo dolžnost, da to krivico javno pribijem in izjavljam, da bom zastavil vse sile, da se ta krivica prizadetim dokončno popravi.

S pričujočo številko zaključujemo deseti letnik Celjskega gledališkega

lista. Upam, da bomo prihodnjo sezono kljub nemalim težavam, ki se jih dobro zavedamo, pridobili poleg svojih dosedanjih še mnogo novih prijateljev. Zavedamo se napak, ki smo jih zagrešili v minuli sezoni. Vemo, da repertoar v celoti ni bil tak, da bi bil zadovoljil vsakega posameznega obiskovalca našega gledališča. Saj to tudi prihodnjo sezono ne bo mogoče, kljub temu, da smo v sestavi repertoarja upoštevali vsa izkustva, ki smo jih pridobili letos. Vsem je pač težko ustreči — tako je bilo vedno in tako bo tudi v bodoče. Trdno pa smo prepričani, da se bomo v sezoni 1956-57 tudi v tem oziru še bolj približali občinstvu.

Fedor Gradišnik

2. obračun dela v letu 1955-56

Poglavitna značilnost repertoarne politike v delovnem letu 1955-56 je bila stalna improvizacija. Med trinajstimi deli, kolikor jih je v dvanajstih premierah letos uprizorilo CG, je le pet takih, da so bila že predvidena v okvirnem repertoarnem načrtu, objavljenem na str. 354 CGL IX/11 (Othello, Operacija Altmark, Sedem let skomin — pod provizornim naslovom »Vdovec« — Atomske bombe ni več, Zadeva Caine). Očitki zaradi tega stalnega improviziranja so bili številni in pogosti. Pa ne samo številni in pogosti: brez dvoma so bili često tudi upravičeni. Občinstvo — zlasti njega resnobnejši del — si želi vedeti vnaprej, kaj bo videlo. Nemara se želi ta ali oni redni obiskovalec kdaj pripraviti na duševno doživetje v gledališču, želi prej prebrati dramo ali vsaj izvedeti kaj podatkov o delu in pisatelju, o okolju, v katerem se igra godi. Tudi upravni presodki terjajo, da bodi delo bolj načrtno: laže je razporediti službe v samem gledališču, laže se da kaj prihraniti. Po drugi strani je kajpa mogoče povedati tudi celo vrsto zagovorov te

improvizacijske metode: prvi zagovor je ta, da gledališko vodstvo tako laže sproti prisluha željam in težnjam občinstva; laže tudi deluje vzgojno na same člane gledališke družine, ker utegne sproti ugotavljati njih poklicne potrebe; naposled po tej metodi občinstvu tudi hitreje lahko nudimo dramske novosti, bodisi domače, bodisi tuje, ker nam ni treba šele čakati na prihodnji repertoarni načrt. Vendar je ravno okoli vprašanja novosti (zlasti domačih) neke zakopan poglobitni odgovor in ugovor zoper očitke glede repertoarnih improvizacij. Na tem mestu (CGL X/8, 242) sem že razpravljal o tem preznačilnem pojavu. Še danes sem — kot pred nekaj meseci — prepričan, da tiči tu prvenstveni vzrok: zavestne in dejavne, ne več zgolj deklarativne težnje slovenskih gledaliških vodstev danes segajo predvsem v nacionalni repertoar. Tega pa ni oziroma ga vsaj še ni toliko, da bi mogel vse iskrene želje vodstev nasiti. Zato sproti odlagajo drugačne (v bistvu neljube) odločitve, da bi poiskali repertoarne vire drugih narodov, in se vsakokrat sproti šele v zadnji sili zatečejo tja.

Toliko o organizacijsko-tehničnih vprašanjih sestave repertoarja. O idejnem (t. j. slogovnem, vsebinskem, svetovnonazorskem itd.) kriteriju izbire pa velja pribiti predvsem nekaj temeljnih načel in smernic:

1. CG si mora prizadevati, da bi čedalje bliže primaknilo tisti smoter, ki sem ga v nekem intervjuu letos označil, kot češ da si želimo nekoč spremeniti naziv ustanove: SLOVENSKO LJUDSKO GLEDALIŠČE V CELJU. Pri tem ni važno, ali bomo naziv uradno res spremenili. Važno je, da postanemo v družbeni vlogi in idejnem poslanstvu taka ustanova, pa če se bomo imenovali MGC, CG ali SLGC ali še kako drugače. To pomeni: ne samo z organizacijskimi in propagandni-

mi oprijemi, temveč tudi z vsebino dela (s izogom in tehniko uprizoritve, z izbiro dramskih besedil) moramo šire prodreti med občinstvo matičnega mesta in vsega okoliša. Temu občinstvu, zlasti delavskemu razredu (ki smo ga sicer že nekoliko, a še vedno vse premalo, premalo zajeli) in potlej tudi kmečkemu prebivalstvu vasi moramo nuditi napredno in vsestransko žlahtno umetnost, takšno, da bo ob njih našlo sprostitve in vedrino, a tudi zavestne kažipote k oblikovanju napredne miselnosti jutrišnjega dne. Zato moramo nuditi temu občinstvu taka dela, da bodo zanj privlačna in mikavna (ker bi nam sicer obrnilo hrbet in še dalje zahajalo v kino in zabavišča), hkrati pa taka, da bo že na tej prvi stopnji v njih našlo moralni pouk, pomoč v razgledovanju. Dosedanje izkušnje kažejo, da se obe te lastnosti najpopolneje družita v delih velikih klasikov (v mislih sta mi zlasti Shakespeare in Cankar), dalje v teatralno slikoviti ali vsaj napeti in obenem zavestno aktualni dramatikah nekaterih sodobnih pisateljev, domačih ali tujih (od letošnjih avtorjev mislim zlasti na Marinkoviča, Potrča, Mikelna in Wouka).

2. Nadalje mora gledališče vedno iskati novih, še neizhujenih poti v bodočnost — bodisi v samem svetovnem nazoru in razlagi življenja nasploh, bodisi posebej v svoji ustvarjalni stroki. Zato občinstvo (zlasti izobraženci) upravičeno pričakuje, da mu nudimo razglede v še neodkrita področja novih gledaliških prizadevanj in da mu tudi iz svetovne zakladnice »železnega repertoarja« dajemo predvsem tisto, česar še ne pozna na pamet, zlasti pa v takšni scenski obliki, da bo to res »umetnost za današnjo rabo«, to se pravi, da mu iz starih del izluščimo tista idejna jedra, ki ga neposredno danes in tu prizadevajo.

3. Naposled še ne kaže pozabiti zabavnega — ali recimo vsaj sproščujočega — poslanstva gledališke umetnosti. Veder, tudi neobtežen,

torej ne samo satirični sme h (pa najsi ga nudi Goldoni ali Axelrod, Fonvizin ali gospa Treves) in rahločutna, čeravno ne tragično poglobljena (da le ni človeško zlagana) sočutna solza sta včasih nujna in živo zaželeni.

4. O prvenstveno nacionalni orientaciji smo že toliko govorili in govorili, pisali in pisarili, da niso več potrebne ponovne besede.

S teh stališč torej preglejmo delo letošnjega igralnega razdobja, sezone 1955-56. Statistični pregledi še niso popolni, končni obračuni obiska in gostovanj in podobnih podatkov bodo evidentirani šele jeseni. Vendar že sedanjí podatki dovolj povedo. Do konca bomo odigrali okoli 170 predstav, to je vsaj deset več kot lani. Občinstvu matičnega mesta smo posredovali 11 predstav različnih gostovanj (SNG Maribor — drama in opero, Narodno pozorišče Beograd, Operno šolo Ljubljana, GSP Koper). Razen v samem Celju in na reprezentativnih gostovanjih v Ljubljani (Glorija, Zadeva Caine) in Mariboru (Zadeva Caine) smo igrali še v enajstih krajih, večidel v bližnji in daljni okolici: v Vojniku in Žalcu (stalni abonma), v zdravilišču Topolšica (redno), v Ravnah na Koroškem (skoraj redno), priložnostno pa v Slovenskih Konjicah, Štoreh, Polzeli, Brežicah, Kostanjevici na Krki, Mežici in v Novem mestu. Priredili smo vrsto zaključenih predstav za sindikate, šolske kolektive, SZDL in za stanovske skupnosti. V samem Celju smo imeli štiri večerne, en popoldanski in štiri šolske abonmaje, torej skupaj devet.

Pripravili smo v dvanajstih uprizoritvah trinajst del (dve enodejanski v eni predstavi); po vrstnem redu:

1. William Shakespeare: *Othello*.
2. Aleksandar Marodić: *Operacija Altmarmar*.
3. George Axelrod: *Sedem let skomin*.
4. Ranko Marinković: *Glorija*.
5. William Inge: *Vrni se, mala Sheba*.

6. Ivan Cankar: *Lepa Vida*.
7. Miloš Mikeln: *Atomske bombe ni več*.
8. Herman Wouk: *Zadeva Caine*.
9. Aleksander S. Puškin: *Kameniti gost*.
10. Luisa Treves: *Don Juanovo pismo*.
11. Denis Fonvizin: *Brigadir*.
12. T. S. Eliot: *Osebni tajnik*.
13. Ivan Potrč: *Zločin*.

Te igre se dele po narodnostnem izvoru takole: tri slovenske, dve hrvatski, dve ruski, dve angleški, tri ameriške, ena nizozemska.

Po stopnji slovstvenega ugleda bi jih razdelili takole: tri dela svetovne klasike (*Othello*, *Kameniti gost*, *Brigadir*), eno iz slovenske klasike (*Lepa Vida*), sedem del sodobne ustvarjalnosti iz resnimi slovstvenimi težnjami, od teh dve slovenski (*Zločin* in *Atomska bomba*), eno hrvatsko (*Glorija*), dve ameriški (*zadeva Caine* in *Mala Sheba*), eno angleško (*Osebni tajnik*) in eno nizozemsko (*Don Juanovo pismo*), ali štiri resnega žanra, dve komediji (*Don Juanovo pismo* in *Osebni tajnik*) in ena mladinska igra, naposled pa še dve deli dnevne proizvodnje brez posebnih literarnih vrednot, od tega eno komedijo in eno napeto ganljivo, prvo ameriško, drugo hrvatsko.

Ne glede na »častitljivost« in na narodnostni izvor lahko razdelimo ves repertoar po žanrih takole: osem tragedij ali resnobnih dram, štiri komedije, ena mladinska igra. Komedijo smo potisnili večidel proti koncu sezone, v pomladne mesece.

Režiralo je teh dvanajst uprizoritev sedem režiserjev, od teh sta dva angažirana v CG zgolj kot režiserja, dva sta člana CG v drugih stalnih funkcijah, trije so bili gostje. Največ — tri uprizoritve — je režiral Andrej Hieng; slede mu Branko Gombač, Sveta Jovanovič in Dušan Tomše s po dvema režijama, Herbert Grün, Mirč Kragelj in Juro Kislinger pa vsak z eno.

Skoraj vsi scenski osnutki (razen za *Atomsko bombo*, ki ga je pripravila Melita Vovkova) so bili delo stalnega scenografa CG arh. Svete Jovanoviča, kostumske skice pa so slikale Alenka Bartl-Serša (trikrat), Mija Jarčeva (trikrat), Milena Matul-Kumerjeva (dvakrat) in Eva Paulinova (enkrat); tri predstave so režiserji po svojem preudarku opremili z rabljenimi kostumi iz fundusa. Dve predstavi sta bili opremljeni z izvirno scensko glasbo (Angležinja gospa Nell Moody jo je iz ljubeznivosti pripravila za *Othella*, Bojan Adamič pa za *Skomine*), dve sta bili glasbeno opremljeni z improvizacijami na kitari (Karel Hladky, za *Lepo Vido*) in na klavirju (Breda Rajhova, za *Osebnega tajnika*), pet predstav je spremljala arhivska glasba, tri so bile brez glasbe.

Kritika v dnevnih listih in v krajevnem tedenskem glasilu je naše predstave redno spremljala. Sami gledališki ljudje smo ji večkrat v tihih urah izpraševanja vesti neizgovorjeno očitali, da je preblaga in preveč prizanesljiva, zlasti kar se režijske in igralske izvedbe tiče.

Ustna kritika mestnega občinstva — kolikor je v razgovorih in po vseh mogočih ali nemogočih kanalih pridrla do naših ušes —, je najčestje obravnavala repertoarni izbor, predvsem že omenjeno taktiko improvizacije, zlasti pa še ravnesje žanrov, češ da je premalo zabavnega ali vsaj »lažjega« sporeda. Vendar se te kritične pripombe posameznikov povsem ne ujemajo z evidenco obiska (ta sicer še ni številčno, statistično dokumentirana, a po bežnem opazovanju in približni precinitvi vendar lahko že marsikaj pove). Saj smo razmeroma najmanj blagajniškega uspeha dosegli ravno s tistimi deli, ki smo jih uvrstili v spored zato, da bi se odzvali takim željam, negodovanjem ali sugestijam občinstva. Po drugi strani pa so dosegale ravno največji uspeh tako imenovane »velike« predstave, ravno tiste, ki terjajo od gledalcev

največ intelektualnega in estetskega napora: Othello, Glorija, Zadeva Caine. (O »Osebnem tajniku« in »Zločinu« še ne moremo ničesar reči.) In celo »Lepa Vida«, glede katerere smo bili gledališki ljudje od vsega začetka povsem skeptični, bolje rečeno, da smo za gotovo pričakovali blagajniški polom — ta Lepa Vida je imela vsaj v samem matičnem mestu sicer res dokaj malo ponovitev, zato pa največji povprečni obisk, večji celo kot Othello in Glorija!

Razume se, da je to merilo lahko tudi varljivo. Če so dosegle pri občinstvu največ odziva tri »težke« predstave (Othello, Glorija, Caine), tedaj je treba ta uspeh vsaj deloma nedvomno pripisati tudi na rovaš propagandnega truda in umetnega populariziranja predstav. Deloma, da. Te tri uprizoritve smo »forsirali« bolj kot vse druge. Toda če jih občinstvo nikakor ne bi bilo maralo, tudi to nasilno ponavljanje ne bi bilo moglo roditi uspešnega haska.

Mestne in kuloarne govorice o presoji posameznih uprizoritev se le redko ujemajo z merilom obiska; to sta že dve povsem različni sodbi o vrednosti uprizoritev; tretja — zopet povsem drugačna — sodba se razkaže v povprečnem mišljenju štirih, petih kritikov, naposled je pa sodba samih gledališnikov spet drugačna in ocena umetniškega vodje je tudi docela samonikla, le redko skladna s srednjo bilanco onih štirih sodb, dasi mora ravno umetniški vodja bistveno upoštevati — kot važen moment praktične izkušnje — one štiri demoskopske ugotovitve ter se tudi po njih ravnati, ko pripravlja material za nadaljnje delovanje ustanove.

Pri vsem tem pa tudi »občinstvo« nikakor ni enotno. Vsakokrat drugače reagira, v vsakem kraju zopet drugače. Tako se utegne zgoditi, da pridemo gostovat v kraj, kjer so se igralci že večkrat pritoževali, da so domačini hladni in nedostopni za

odrsko prizadevanje, da se komaj odzivajo igralskemu dogajanju. Pridemo v tak kraj s predstavo, ki jo je že v samem Celju občinstvo razmeroma slabo sprejelo in smo prepričani, da bo tu zdaj polom popoln: za čudo pa se ravno ob tej predstavi, ob kateri niti najdoslednejši optimisti med nami niso obetali ničesar dobrega — to sicer tako mrzlo občinstvo ogreje in nas preseneti z neverjetno dobrohotnostjo in kar z navdušenjem. Ali obratno: pri tej in tej predstavi smo po nekaj ponovitvah že vajeni glasnega in vzhičenega ploskanja, vemo, da kar puhti zadovoljstvo iz dvorane na oder. Napeto že pričakujemo predstavo tistega abonentskega reda, ki se je vse doslej izkazoval kot »najboljša publika«, in smo prepričani, da se bo že siceršnji uspeh spričo tako dojemljivega občinstva nocoj še potenciral. Rezultat je ravno nasproten. Toisto občinstvo, ki je bilo ob sicer slabo sprejetih predstavah tako blago in naklonjeno, je ostalo hladno ravno nocoj, ko mu igramo tisto delo, ki so ga obiskovalci vseh drugih abonmajev tako frenetično sprejeli.

Občinstvo je muhasto. Ta stara gledališka resnica velja tudi pri nas. Zato je često treba ukrepati bolj po razumnem preudarku vodstvenega osebja; če bi se gledališče neprestano oziralo zgolj na to, »kaj poreko ljudje«, če bi neprestano plašno in zbegano prisluškovalo kavarniškimi, družinskimi in gostilniškimi, klubskimi in promenadnim govoricam — bi izgubilo vsako orientacijo. Saj zvene vsi številni in često tako protislovni glasovi že skoraj tako kot »nasveti pesniku« v znani Prešernovi gazeli *Jaz pa tebi sam, draga, želel sem dopasti...* Toda kdo je za nas gledališke ljudi ta draga? Ne vemo? Vemo, pač, vemo, čeravno si mnogi ne upajo izreči: tisto občinstvo — zlasti iz tovarn in s kmetij — ki ga sploh (ali skoraj) še nimamo. Ravno za to občinstvo pa še celo ne vemo, kaj si želi.

Če bi moglo gledališče živeti le tedaj (kot mislijo najhujši pesimisti), ko bi uprizarjalo samo solzavo sladkobno ali bedasto burkasto plažo — tedaj ne bi bilo vredno obstoja. Poiskati je treba tista dragocena dela, ki lahko pritegnejo še neodkrito občinstvo, pa mu vendarle tudi nudijo žlahtno doživetje. Gledališče za obiskovalce gotovo ne sme biti sicer

zdravilna, a neokusna grenčica. Biti mora zdravilna in slastna.

Recepte za tak repertoar, ki bo »zdravilen in slasten hkrati«, tega recepta ni. Torej — neprestano iskanje. Ne beganje križem krašem. Ne. Iskanje, zavestno in zavedno, orientirano iskanje.

Herbert Grün



osebnosti in delo pisatelja ivana potrča

Kakšne pol ure hoda iz Ptuja, ob cesti, ki pelje proti Vurbergu in Mariboru, stoji nekoliko osamljen mlin, kjer se je rodil pisatelj Ivan Potrč. Stara hiša ni videti revna; eden tistih veljavnih kmečkih domov je, ki so jih pestile krize in druge težave med obema vojnama, da so začeli tudi navzven kazati znake propadanja. Ko človek vidi ta dom, si kaj lahko predstavlja pisateljeva otroška leta in tista pozneje, ko je obiskoval gimnazijo v Ptuj in Mariboru. Ne izobilje ne beda, temveč neka srednja reč je bilo vse skupaj; zagata, iz katere vsaj na videz ni bilo rešitve. Prav gotovo ravno v tej zagati korenini Potrčeva človeška in pisateljska problematika, ki jo je tudi vzporedno reševal. Prvič so ga zaprli že v gimnaziji — kot komunista seveda. Z nekakšno značilno kmečko upornostjo in trmo je hotel stvari do dna, našel je izhod in se ga oprijel z obema rokama.

Vse, kar je prišlo pozneje, ga ni moglo zbegati. Nsprotno: bilo mu je potrdilo, da je imel prav. Njegovo spoznanje je raslo z njim in se z leti bogatilo, nikoli pa ni doživelo pomembnejših prelomov, ki so za marsikaterega slovenskega pisatelja »srednje« generacije postali usodni. Niti zaradi šolanja, niti zaradi poznejšega življenja in dela v mestu se ni odtujil okolju, v katerem se je začela oblikovati njegova človeška in pisateljska zavest, v katerem se je. — vsaj posredno — tudi do konca izoblikovala. Temu se pesniško pravi: povezanost z zemljo, zakoreninjenost ali še kako drugače. Vsekakor velja pri Potrču vse to v najboljšem pomenu besede. Taka zakoreninjenost, enotnost in zaključenost svetovnega nazora ter njegovo zlitje s čustvenim življenjem — napravi iz osebe osebnost, se pravi to, česar v sodobni slovenski literaturi in umetnosti nasploh tako močno pogrešamo.

Kot pripovednik se je prvič oglašil s krajšimi teksti leta 1933 v »Ljubljanskem Zvonu« in posledaj ni nikoli več docela utihnil, dasi ga ne bi mogli imenovati zelo plodnega pisatelja. Saj je Potrč navsezadnje le tiste vrste pisatelj, ki mu je vedno šlo »zares« in ki pravzaprav nikoli ni napisal stvari, o kateri bi mogli reči, da sodi v vrsto »Familienliteratur« ali nedeljskega branja — kot temu še sicer pravimo. Leta 1937 je izdal prvo daljšo povest *Sin*, leta 1946 *Kocharje in druge povesti*, leta 1948 pa *Svet na Kajžarju* — osnovo za filmski scenarij *Gorice*, ki ga je napisal sam. Po njem je bil posnet film (z istim naslovom kot prvotna povest). K njegovemu doslej najdaljšemu tekstu *Na kmetih* (1955) se bomo vrnili pozneje.

Je stvar, s katero se je Potrč ukvarjal dolga leta, tako lahko rečemo, da prav tam tiči jedro njegove pisateljske problematike. Gre za dramsko trilogijo: *Kreflova kmetija*, *Lacko in Krefli* ter *Krefli*. V časovnem razponu so te tri drame nastale takole:

Leta 1937 je napisal *Kreflovo kmetijo*, ki je bila tudi nagrajena in bi morala priti na repertoar mariborskega, osiješkega in skopskega gledališča, vendar so krstno predstavo v Mariboru prepovedali, češ da ruši stebre kmetstva. Tako je bila prvič uprizorjena šele po osvoboditvi, 16. oktobra 1946. V središču dogajanja je pravzaprav »grunt«. Grunt, ta stara slovenska bolezen ni samo stvar, ki jo je mogoče odtujiti, prodati, razlastiti, temveč tudi kot zavest, kot môra, ki je tako dolgo pritiskala na kmečko življenje in se je zelo dolgo odražala tudi v literaturi kot ena najpogostejših snovi. Toda Potrčev »grunt« ni grunt nasploh, temveč v nekem povsem določenem času med obema vojnama, namreč takrat, ko ga začne jemati vrag. Razen grunta nastopajo še Jura Krefli, zapiti posestnik, Liza, njegova žena, njuni otroci, težaki, težakinje in ta-

ko dalje, predvsem pa še njun sin Ivan, študent, ki se je pravkar vrnil iz zapora. Dogajanje je pogojeno v času, ko začno stvari iti navzdol, ko se zanemarjenost družji s povečanim stiskanjem kajžarjev — težakov, ki tu in tam zraste do strahotnih razmer. Sina Ivana so starši poslali v šolo — sam pravi, da zato, ker bo tako lažje deliti grunt med številne otroke. Račune stare Kreflovke, da bo njen sin duhovnik, pa prekriža Ivanova ljubezen do kajžarske hčere Mimike. Iz poteka drame ne vemo, če je ta ljubezen edini razlog Ivanovega osveščenja, verjetno pa je, da so za to še drugi razlogi — predvsem moreče vzdušje moralnega razkroja prebivalcev Kreflovine in propadanje kmetije. Predvsem pa ga odbija tista mentaliteta, ki jo imenuje »kreflovstvo«. Po Ivanovem povratku iz zapora se sproži konflikt med njim in materjo zaradi Mimike, pa tudi zaradi njegovega »brezboštva« in »boljševizma«, kot Krefli imenujejo njegovo opredelitev. Konflikt se stopnjuje do tragičnega konca, ko stari Krefli ustrelji sina, ki govori kajžarjem, zbranim na pogrebu težaka, ki ga je Krefli pustil poginiti. Konec je logičen, zakaj Ivan je v bistvu tuj element v tem zaostalem kmečkem okolju in kot takšen pre slab, da bi mogel bistveno skrajšati propadanje gruntarstva. Njegova usoda je tragična zaradi usodne zmote, da se more sam boriti in privesti svojo pravično stvar do konca.

Naslednja drama trilogije je bila prvič uprizorjena februarja 1949 pod naslovom *Lacko in Krefli*. Kraj dogajanja in nekatere pglavitne osebe ostanejo iste, pa tudi dejanje se zaplete zaradi grunta, ob katerem se razčiščuje odnos starih in mladih, Kreflov do Lacka in do NOB. Tu se prvič pokažejo neke simpatične poteze starega Krefla, zakaj potem, ko začne njegov pohlep po zemlji s strastjo ugašati, se oglašja v njem zdrava človečnost, kmečka poštenost in ponos. Vse to pripelje pisatelj do



Yvon Coste,

vrhunca, ko stari zaščiti umik dveh svojih otrok, ki odhajta v partizane. Konflikt je tu dvojen, notranji in zunanji. Notranji se razpleta v vsaki posamezni osebi drame, med pohlepom po gruntu in človečnostjo, zunanji pa med osebami, ki so se razšle v dve skrajnosti. Konec izzveni optimistično, saj sta dva Krefla pravkar odšla v partizane.

Krefli so zadnje dejanje trilogije, ki obravnava problem grunta v letu 1948, se pravi v času pospešene akcije za socializacijo vasi. Pisatelj se je tu lotil bolečih problemov tega procesa, predvsem zaletavanja v skrajnosti in pomanjkanja sposobnih ljudi. Poleg tega (in predvsem) pa obravnava »kreflovstvo« kot pojav, to pot seveda v povsem spremenjenih okoliščinah. Rešitev, ki jo vidi v osveščanju »Kreflov«, predvsem mlajšega pokolenja — se zdi pravilna, saj bi pretiravali, če bi Potrčeve Krefle imenovali kulake.

Seveda se v tej kratki obnovi trilogije nismo mogli spustiti v globljo analizo niti celotnih del niti posameznih oseb, ki so vedno psihološko poglobljene, zaradi česar se dejanje, izvirajoče iz njihove opredeljenosti, vedno razvija po logični nujnosti. Te odlike trilogije so »iz enega kosa«, kot temu pravimo, odraz pisateljeve enotne osebnosti, o kateri smo že tako govorili.

Se enkrat se je Potrč vrnil na kmete in napisal svoj največji tekst, ki mu je prinesel malone nedeljeno priznanje in Prešernovo nagrado. Gre za roman *Na kmetih*, za spretno komponirano pripoved Hedlovega Južeka, ki »sedi« zaradi umora. Znova je pred nami kmečki človek, ki so mu korenite družbene spremembe po vojni in revoluciji izpodnesle tla pod nogami. Tradicija ugaša, avtoriteta cerkve je izginla, z njo pa tudi stare moralne norme, temelječe na avtoriteti in strahu. V teh novih razmerah zanaša sirotnega Južeka sem in tja med pohlepom po gruntu in spolnim nagonom nekoliko nadpovprečne vitalnosti. Pri tem se tako

zaplete, da mora navsezadnje presekat vozle z umorom. To se zgodi le na pol slučajno in razburjenje je prej povod kot vzrok zločina. Šele med prestajanjem kazni se Južek nekako ujame na noge in v njem se prično oglašati druge strune, predvsem želja po spodobnejšem življenju, ki ga ne bo uravnavalo poželenje po zemlji in nebrzdana slava.

Kmečka problematika se zdaleč ni izčrpana (čeprav se zdi, da se težišče celotne problematike odločno premika v smeri proti mestu), pa tudi Potrč še zdaleč ni odložil pisateljskega peresa. Vsekakor si lahko samo želimo, da bi vedno znova odhajal »na kmete«.

Po vsem tem nas nekoliko presečneča Potrčevo najnovejše delo *Zločin*, ki je izšlo v redni zbirki Prešernove knjižnice za leto 1956. Pravzaprav je to prvo Potrčevo delo, ki ne obravnava kmečke problematike, saj gre za upor proti staremu, za tisti upor, ki je vedno predstavljal globljo vsebino Potrčevih novel in povesti, predvsem pa njegove dramske trilogije.

Potrč sam imenuje *Zločin* kroniko, kar pa je le deloma upravičeno. *Zločin* je kronika samo toliko, kolikor je pisatelj naslonil svojo povest na zgodovinske podatke o smrti heroja Djure Djakovića, sekretarja CK KPJ, ki so ga žandarji zločinsko ubili na avstrijski meji. Teh podatkov pa je razmeroma malo in še ti se tičejo kvečjemu zunanjega dogajanja. Vse ostalo, se pravi vse, kar daje *Zločinu* umetniško vrednost, je pisatelj na novo ustvaril. S tenkim posluhom za psihološko poglobitev obeh revolucionarjev je ustvaril v svoji »kroniki« dvojne likov, ki sta človeško globoko občutena, prepričljiva in zato tudi pretresljiva. Zanimivo je, da v tem delu vsaj na videz ni dramskega konflikta. Sprva se zdi, da bi moral tak konflikt obstajati med junakoma na eni in žandarji, agenti in zasliševalci na drugi strani, pa tudi med Djurovičem in omahljivim Selimovičem, na

koncu pa se izkaže, da ni tako. Ko namreč delo z nezmanjšano napestostjo preberemo do konca, zasluţimo, da tiči resnični konflikt nekje globlje. Resnična antagonistka obeh junakov je smrt, s katero se je treba sprijazniti kot z neizbeţnim dejstvom. Djurović in Selimović se ji bliţata — korak za korakom — in se tega zavedata, obenem pa obra-

čunavata z življenjem. Saldo je pozitiven v njuno korist in ko je igra končana, ko pade zavesa — je pisatelj brez velikih besed dosegel, da občutimo heroično veličino obeh junakov. V tem pogledu je torej *Zločin* veliko več kot zgolj kronika. V sebi nosi dramske elemente, ki jih je nedvomno mogoče oživiti na odru.

Slavko Belak

iz dnevnika dramatizacije

Ob prvem branju se je že oglasilo v meni nenavadno navdušenje. Sam pri sebi sem razmišljal in neizgovorjeno govoril o *Zločinu* v samih superlativih. Kaj kmalu zatem sem jih tudi napisal, objavil.

Navdušila me je mirna, resnično epska moč povesti: zgodilo se je to in zgodilo se je ono... Navdušila me je bogata, plodna človekoljubna miselnost: vera v junaštvo brez papirnatega konstruiranja »nastojaschi« ljudi. Navdušila me je ta kronika, ker je dokazala, da je vsem skeptikom nakljub le mogoče napisati slovstveno umetnino, ki je v isti sapi — pa še tako — politično angaţirana, vendar jasno, nedvoumno humanistična. Torej ni res, da bi morala biti vsaka politično prizadeta knjiţevnost zgolj okostje brez mesa in krvi in kože. In ravno tako ni res, da bi humanizem nujno moral zvodeneti v malomeščansko puhlico. Dve stvari, ki sta mi od nekdaj tako intimno dragi — politična literatura in humanistična strpnost — sta obojestranskemu obrekovanju nakljub v tej knjigi doţiveli mogočno uveljevitve.

Je bilo torej to prvo navdušenje zgolj literarno? Zgolj zadovoljstvo s slovstveno obliko, veselje spričo razumskega in lepotnega uspeha? Sklenje v očeh ob nekaterih stavkih zadnjega poglavja — to bi utegnilo biti varljivo, nemara zgolj plod cenene sentimenta.

Ko se mi je — dosti kasneje — razkrila v hipni zaznavi poglobljena Potrčeva pisateljska in nravstvena vrlina, je iz istega občutja tudi že vznikla misel, da bi bilo treba *Zločin* prenesti na oder. Zaznava se je spočela ob velikem prizoru med Djurovićem in Bedekovićem: Djuro molči, Bedeković govori. V tem prizoru — na videz popolnoma pasivno — Djuro zraste do neverjetnih izmer. Samo z molkom. Tu šele nenadoma postane titanska podoba — dotlej je le krepak, vrl, razumen voditelj. Zakaj? Ker se je pisatelju posrečil spreten slovstveni »trik«? Pokazal je pač, da zna predstaviti osebo tudi s samim molkom. Bedeković se zaganja vanj kot steklo ščene v mirnega, nezmotljivega in neomajnega mogočnega konja. Krasna žival se ne zgane, komaj otresa se klavrnega — dasi nikakor ne tako malo nevarnega! — nadležneža. Ta prizor nosi v sebi neverjetno količino potencialne dramske napetosti — če se le najde igralec, ki zna na odru molčati (to je teţe, kot govoriti). In če je v knjigi en sam prizor tako izrazito dramatičen, tedaj se mora najti možnost, da tudi vse ostale preoblikujemo v scensko govorico.

A brž ko me je prevzelo — mimo občega zadovoljstva z vso knjigo — še posebno navdušenje spričo tega odlomka, se mi je tudi razjasnilo, kaj je tisto, kar me je sploh tako

prikljenilo k Potrčevi kroniki. Ta veliki prizor je samo najizrazitejši, zares »ključno« mesto v vsej povesti, vendar ni edinstven, ni osamljen. Tudi ni samo »umetelno tkana pripovedovalčeva igrača«, temveč prav zares razkriva bistvo Potrčeve pripovedne umetnosti — ali recimo kar: bistvo Potrčevega odnosa do človeštva in do sveta, jedro njegovega nraštvenega kreda.

Veliki prizor med Djuro in Bedekovičem je poveljanje tiste kreposti, ki je v našem času še tako malo, a ki je nedvomno najbistejša oblika moškega ideala prav taistega našega časa. Moč in dejavnost brez velike geste, brez zunanjega zanosa — le z udržano in preudarno zavestjo o sebi, s trezno, tiho in siloma ukročeno voljo po dejanju. Kakor v vsakodnevni stvarnosti tega desetletja in tega zemljišča nikakor ni največji junak tisti, ki se na vsa usta napihuje (pa četudi pri tem vnetem prizadevanju celo res kaj dobrega stori), ne tisti, ki se slepo in zanesenjaško zaletava iz dolžnosti v dolžnost, marveč le tisti, ki zna biti bolj prekanjen nego prenaqljen, bisti zgolj, ki zna kipečo lavo vere in hotenja usmeriti v tesno obzidano strugo računa — in prav tako, kot je v umetnosti tega časa (zlasti še v igralski umetnosti) najlepši dosežek udržana, komaj nakazana, a ravno s skromnostjo izrazil mogočno učinkovita podoba miru in zbranoosti: tako se kaže heroično dejanje današnjega idealnega junaka (v tem primeru Djure Djakovića-Djurovića) ravno v tej prikriti, udušeni, a toliko bolj dejavni tišini preudarnega hotenja.

V smislu poveljanja t a k š n e g a junaštva je bogatija vse Potrčeve kronike o poslednji poti Djure Djakovića in Nikole Haćimovića — v knjigi: Djure Djurovića in Nikole Selimovića.

Djurova predsmrtna nežnost prijateljskega sočustvovanja in tovariškega iskanja vezi je samo logična

posledica take zastavitve značaja. *Niko, tvarišč... — ... midva sva zase bolj malo živela... Razumevanje sočloveka in iskanje sosedne topline — oboje hkrati, oboje prepleteno je v tem velikem monologu.*

Djuro je pralik jugoslovanskega partizanskega junaka. Saj tip tega junaka ni Pirnatov teatralni bombaš, temveč tihi, utrujeni, a zato vendar dejavni, četudi nikoli glasno govoreči fant iz družine okoli Miheličevega trudno močnega Tabornega ognja. Ne Dingo, raje Gvozden.

Odločil sem se. Na oder jo spravim, to prelepo kroniko.

Odločil sem se tudi že za obliko.

Ne verjamem, da je mogoče pripovedna dela »dramatizirati« tako, kot to včasih delajo. Vsaka umetnina ima svojo vrojeno obliko. Hamlet kot roman bi bil klavrn, Vojna in mir kot opera mora postati plaža.

Če torej spravim *Zločin* na oder, bi grešil, ko ne bi ohranil izvirne oblike kronističnega pripovedovanja.

Od tod zamisel scenske oblike: današnja slovenska ženska sama sebi ali prijateljem — morda otrokom, morda možu, morda staremu in slepemu očetu — pod večer bere Potrčevo povest. Toda pisateljevi opisi so tako živi, tako intenzivni, da vsaj na nekaterih mestih malone otipljivo zažive »pred duše očmi«, kot halucinantne predstave. Igralka, ki jo bomo postavili pred oder kot »Bralko«, bo torej morala ne le »z občutkom« brati svoje »vezne« odlomke, temveč bo nujno morala doživljati vse dogajanje, z napetostjo in pridržanim dihom, ne s sočutjem, temveč z osebno prizadetostjo — in to ne zgolj, kadar bo sama brala, temveč ravno tako ali še bolj — dasi molče in le opazuje — ob vsem dogajanju na dramskem odru. Saj je ta oder le predmetna projekcija njenih osebnih predstav in prividov.

Zato je tudi kompozicija ostala povsem nedotaknjena. Vrstni red do-

godkov skače; pomembni, zelo pomembni odlomki so prepuščeni zgolj pripovednemu besedilu — brez poskusa, da bi jih scensko oresničili.

Ta oprijem je tudi omogočil, da gledalec-poslušalec med vso predstavo ne bo slišal niti iz Bralkinih ust, niti z odra tudi ene same besede, ki je ne bi bil napisal že avtor izvirnika.

Neumorni in vedno dvomeči glas vesti se zopet oglašajo: poslušaj, prijatelj! vse to je nemara lepo in prav — toda mar se nisi lotil *Zločina* v taki obliki samo iz komodnosti, da ti ne bi bilo treba izmišljati si ne-napisane prizore in dialoge? nemara si si pa samo lenobo — sam pred seboj in pred drugimi — ogrnil s pisanim plaščkom tistegale lepoumniskega dokazovanja?...

Predvsem, dragi *advocatus diaboli*, je dokaj laže, napisati svobodno grajeno, le predmetno določeno, a besedno in v hipnih odzivih še ne določeno dramsko sceno. To je igrača. Toda ohraniti le z že napisanim besedilom možnost dramatične »rdeče niti« — je morda tvegan poskus, morda se bo tudi izkazalo, da je bil poskus ponesrečen: a težje je in — bolj pošteno.

Mar žalim spomin revolucionarjev, če se ob tej »kroniki njune zadnje poti« nehoče znova in znova spomin pasijonskih iger? Ne, samo ozkosrčnež bi rekel, da je taka asociacija grda.

Vsaka civilizacijska formacija si mora ustvariti svoje legende, svoj mitos. Razlika med miti ni toliko v strukturi, v »obliki«, razlika je le v fabulativni dogodkovni in značjski vsebini.

Tudi najbolj zakrknjeni dvomljivci, nejevoljneži ali celo zavestni zagovorniki drugačnega družbenega reda morajo spričo trmoglavosti dejstev priznati, da sloni današnja jugoslovanska civilizacija na temeljih, v katere je vzdana tudi Djakovičeva in Haćimovičeva kri. Titov socia-

lizem je stvarnost, tega nobeno lepoumniško besedičenje spremeniti ne more. In ta civilizacija raste tudi iz junakov *Zločina*.

Junak vsakega današnjega, našega socialističnega mitosa je tak, kakor se Djuro pokaže pred Bedekovičem.

Dolgo smo živeli v veri (ne pozabimo Mencingerjevega »Abadon«!), da smo Slovenci zares le narod literatov. Edina nacionalna pasijonska igra, ki smo jo imeli, je bila Ilke Vaštetove *Visoka pesem* ali *Vselej-človek*. Brez ozira na oblikovalno sposobnost marljive sestavljalke zgodovinskih beril (ta moment puščam zavestno ob strani) — je to presenetljivo tudi za še tako navdušenega oboževalca Prešernove osebnosti: kako je mogel literat postati narodni heroj. Tudi to je ena velikih slovenskih skrivnosti. Tisto *Visoko pesem* res ponekod uprizarjajo, kot bi ji bil naslov »Trpljenje in smrt našega gospoda doktorja Franceta Prešerna« (ta navidezni cinizem je v resnici komaj rahla ironija in izvira iz silnega spoštovanja do Prešerna, četudi se zdi nasprotno). Saj so si ga celo slovenski kristjani prilastili. Na oltarnem prtu družnice sv. Marka v Vrbi (po navadi so v take prte uvezeni pobožni izreki, stih iz liturgičnih pesmi, včas iz Biblije, iz molitev) so z umetelnimi svilenimi črkami zapisane presenetljive, le malo predru-gačene besede:

Pred ognjem dom, pred točo nam

[sic!] pšenico
ti [sic!] bližnji sosed varuj [sic!],
sveti [sic!] Marka!

Nerazumljivo tujcu, dvakrat nerazumljivo, če pomislimo, da utegnejo v drugih narodih postati množično poljudni kvečjemu pesniki »objektivne« (kot bi dejal Stritar) smeri, gromoviti glasniki gesel, Schillerji in Hugoji in Koseski, ne Rilkeji in Verlaini in Jesenini.

Toda čeravno je ta zadnja posebnost vzpodbudna, je vendarle ves kult Prešernovega spomina — v smi-

slu heroičnega ali celo tatarskega kulta — vsaj malce sumljiv. Ko bi spoštovali poeta in preroka, bi bilo prav in lepo. Toda iz njega, ki je bil navsezadnje vendarle »samo« literat, napraviti nacionalnega junaka — to je hudo sumljivo in vzbuja bojazen, da se skriva v tej miselnosti blede kal večnega pasivizma, nezadržanosti, slabštvu, skratka literatstva.

Potrč je skušal ustvariti dejaven, neliteratski, bojevit, ustvarjalnega in graditeljskega duha prepoln, materialističen in socialističen slovenski misterij. Jaz verujem, da se mu je ta poskus posrečil. Zato bi mu rad služil in ga prenesel na oder, na to večno mlado ploščad manifestacij kolektivnih občutij in občnih verovanj — le da tokrat ne z mistično ekstazo, temveč z udržano in preudarno, a hotenja nösno razumnostjo.

Da Djuro Djaković ni bil Slovec?

Kronika je napisana iz slovenskega življenjskega občutja.

In meje med jugoslovanskimi narodi se zabrisujejo. V mejah jugoslovanske državnosti nastaja docela nova, doslej neznana kategorija: včasih smo govorili o »mnogonacionalni državi«; ko iščem izraz za to novo, kar med nami nastaja, ne najdem boljšega izraza mimo malce paradoksnega »mnogonacionalna nacija«.

To ni več »integralno jugoslovantstvo« Orjune, ni ilirizem in ne »troedini narod«. Je afirmacija narodne samobitnosti — in vendarle tudi neka višja skupnost. Težko definirati. Vsekakor pa specifično socialistični fenomen.

Prvi koncept dramatizacije sem dal avtorju, da ga pregleda in mi pove, kar mu ne bi bilo všeč. Strah me je bilo, strah predvsem zaradi zadnjega poglavja. Mar ni ena poglavitnih (dasi sekundarnih) idej kronike tista človeška solidarnost vseh ljudi, ki jih revolucionarja sre-

čujeta na svoji trnovi poti? In mar ni ta moment vse premalo uveljavljen v odrski inačici?

Potrč mi je rokopis vrnil, ne da bi izrekel eno samo idejno, strukturalno pripombo. Veliko sva se menila o tehničnih vprašanih dramatizacije, naposled sem postal nestrpen, ga pobaral, kaj sodi o — nemara — pomanjkljivem zadnjem delu odrske kronike. Zavrnil mi je bojazen.

Upam, da se ne moti. Avtor sam včasih nima pravega odnosa do svojega dela. Tolažim si skrb s tem, da je poglavitna ideja vendarle izražena v prizorih na policiji in v zadnji noči na selniški žandarmeriji. O tem, kako so vsi ljudje utripali z žrtvama, kadar so ju le zagledali, pa vendar nekaj pove tudi Djuro sam v predsmrtnem velikem govoru, precēj bo gledalec razbral iz patetičnega prizora z zagorsko »kumico« na peronu zagrebške železniške postaje, nekaj tudi iz Bralkine pripovedi o Ledinekovi »majerci«.

Upam.

Nekaj dni kasneje: Potrčevo pismo. Zopet ničesar o tem osrednjem problemu. Le zopet nekaj tehničnih pripomb. Pa tisti značilni in človeško lepi stavek: ... *Sem pa skeptičen, kolikor me je... ampak je to na splošno skepsa, ki jo ima človek vselej do opravljenega dela... Kar se mene tiče, ne morem reči ne ja, ne ne.* — Odgovoril sem mu nekako takole: razumem, a ti si delo končal, zato smeš biti skeptičen, mi v gledališču smo še sredi dela, zato moramo biti še zanosni in ne smemo še dopuščati skepse; zanjo bo čas, ko bo premiera za nami.

Nekaj dni kasneje: naslednje pismo. Zopet lepo: *Upajva torej, da bo zadeva dobro stekla in da ne bo polomiše, katere se boji vsakdo, ki nekaj hoče, a ki ve, da vsaka reč v zmoti nastaja. Ne bi bilo prav, da bi Te ali da bi Vas, ki delo že pripravljate, zdaj še s skepso nadlego-*

val. — Ta čas se je pa skepsa že mene lotila. Sam nimam več dosti opravka z realizacijo. Delo se mi odmika in sam že zahajam v tisto razpoloženje, ki ga je Potrč omenil v prejšnjem pismu.

Naslednji dan: konzultacije z režiserjem. Malce apatičen sem, težko odgovarjam, silim se, da bi miselno

ali celo intuitivno zaživel. Režiserjev zanos se le stežka preliwa tudi vame; kajpa: ta je še sredi dela, ta zdaj ne sme in ne more imeti »distance«. Jaz sem pa menda ravno te dni v stadiju najhujše depresije. Kako je zapisal Potrč? *Kar se mene tiče, ne morem reči ne ja, ne ne.*

Zdaj samo še čakam.

H. G.

pisateljevo pismo uredniku cgl

Ljubljana, 24. maja 1956

Spoštovani tovariš Grün, obljuba dela dolg, moram Ti odgovoriti, čeprav sila nerad; na Slovenskem je dandanašnji tako, mislim na to našo poniglavo kritiko, da čivka po svoje, kakor ji je pač bog kljun napravil, medtem ko ti po svoje pripoveduješ; in potem se zdijo ti kritiški podcenjevalci sila imenitni sebi, ko berejo, kar so načivkali; potem je tudi tako, da to čivkanje prihaja za tabo, ko si že daleč nekje drugod, v novih obzorjih.

Nekje sem že pisal, kako je prišlo do Zločina, do te knjige o tragičnem koncu dveh naših revolucionarjev — ne bi se rad ponavljal. Naša revolucija nalaga vsem nam velik dolg; dragoceno je, da se naši pisatelji tega zavedajo, da nosijo to našo revolucijo in njenega človeka v sebi in da ju prikazujejo. Pritegnila me je zadnja pot dveh revolucionarjev, zmaga teh do kraja namučenih ljudi nad dvema žandarskima ubijalcema. Kasneje, ko sem začel zgodovinsko gradivo proučevati, me je presunila drama, ki se je odigrala med obema revolucionarjema samima. Tekst je začel nastajati... Neka revolucionarna preteklost, ki so mi jo povedali in pripovedovali ljudje, je bila tako živa, da sem hotel ostati veren veliki minulosti in tako sem ostal pri kroniki.

Zatem je bilo še nekaj, kar me je gnalo, da sem se lotil teksta, in to prav teksta iz naše revolucionarne preteklosti. Vselej me do živa prizadene, ko sem kdajkoli po naši revoluciji prebiral, kako so nekateri pripovedniki ali dramatikci po svojih filozofskih zamislih pačili našo revolucijo in njenega človeka; to se dandanašnji še vedno godi. Če je na priliko francoski pisatelj mogel napisati dramski tekst, da bodi še tak revolucionar, na kraju te zlo vseeno zmlinči, so lahko bili nekje neki objektivni pogoji za to, zrasli iz družbene resničnosti, iz katere je bilo delo zajeto in v kateri je delo nastajalo. Kar se mene tiče, nisem mogel prevzeti takšnega koncepta; naš človek je lahko v revoluciji tudi dvoimil, nazadnje pa je le svoje storil in — zmagal. Naši teksti, dramski ali pripovedni, morajo biti odraz našega človeka. Ta naš človek je živel globoko človeško življenje, za revolucijo se je odločil zavestno in se je znal tudi zavestno žrtvovati za veliko stvar naše revolucije; niso ga premikali refleksi, v revolucijo ga je gnala ljubezen do mučene domovine in silna vera v svet, kjer bo človek človeku človek. Biti pravičen do teh naših zlatih ljudi, to je naš sveti pisateljski dolg.

Lepo in tovariško Te pozdravljam, Tebe in vse pri celjskem teatru!

Ivan Potrč

Ta dan je bil zame pomemben za vse moje nadaljnje življenje. Izpolnila se mi je vroča želja, da pridem v šolo, istega dne popoldne pa sem bil v cirkusu — izpolnila so se mi sanje, ki so bile polne bajne lepote, kakršne si more ustvariti otroška fantazija. Uresničilo se je dvojje mojih srčnih želja, po čudnem naključju se je to zgodilo istega dne — oboje pa je bilo zame prvo veliko razočaranje v mojem življenju.

Prvič v šoli!

Kako sem si želel sedeti v šolski klopi in poslušati učitelja, ki me bo v družbi součencev vodil v neznan svet »učenosti«, kolikokrat sem prosil doma mater, da me vzame s seboj v razred, kjer bom mogel slediti učenju vse drugače kot doma. Slednjič se mi je izpolnila želja — a sledilo je razočaranje. Spoznal sem, da nisem doživel nič novega, vse, kar sem tisto dopoldne doživel v šoli, mi je bilo že zdavnaj znano. Brali smo iz šolskega berila — zdelo se mi je čudno, da sem izmed vseh učencev čital najbolje jaz, ki sem bil danes prvič v šoli. Tako je bilo tudi s pisanjem in računstvom. Vse mi je bilo znano, vse sem znal bolje kot moji sošolci, ki že toliko časa hodijo dan za dnevom v šolo. Jaz pa sem hrepenel po novem, po nečem, česar še nikdar nisem slišal, po nečem, kar bi me vzpodbujalo k novemu razmišljanju, k novim željam, k novim sanjam...

Zalosten sem tisti dan prišel domov. Lojzka je zmajevala z glavo, ko nisem ničesar povedal o svojem prvem šolskem dnevu. Pri kosilu sem povešal glavo, nič mi ni teknilo, oče in mama pa sta me vsa zaskrbljena izpraševala, če sem morda bolan... Sestra Olga, ki je hodila že v tretji razred, se je norčevala iz mene, češ: »Zdaj vidiš, da bi bilo bolje zate, ko bi se bil brigal za kaj

drugega kot za moje naloge... Mar bi bil tiste ure skakal po dvorišču in se igral, ne pa silil vame in se z mano učil stvari, ki še niso zate... Seveda ti je zdaj dolgčas v šoli, ko pa vse to že zdavnaj znaš, kar se uče v prvem razredu...«

Oče si je pogladil brado in se nasmehnil:

»Samo da nisi bolan. Nič ni napak, če znaš več kot drugi. Čim več človek zna, tem več velja v življenju.«

Potolažen sem ga pogledal.

»Še prezgodaj boš spoznal in doživel stvari, ki niso lepe in ne prijetne, a jih je toliko na svetu!« je z mehkim glasom dejala mama. »Zdaj si še otrok — veseli se in uči to, kar je lepo in prijetno... Še prehitro boš videl, da ni vse tako kot bi človek rad...«

Čutil sem, da je ne razumem, vendar so mi njene besede božale srce in zdelo se mi je, da mi je tako toplo pri duši.

Takrat sem se spomnil, da gremo popoldne v cirkus. Tisti hip sem pozabil na vse: na razočaranje v šoli in na vse, kar sem pravkar še grenkega čutil v svojem srcu. Ves sem bil spremenjen — vse okrog mene se mi je naenkrat zdelo jasno in veselo, pogled mi je šinil skozi okno in tam zunaj je sijalo sonce in od veje do veje so brezskrbno poletavali ptički in čivkali in peli... Sele zdaj sem zagledal to lepoto in ves srečen pohitel k oknu. Le s težavo so me spravili nazaj k mizi in me prisilili, da sem z njimi končal kosilo. Hitel sem, kar se je dalo, ves sem drhtel od vznemirjenja in komaj da sem odložil žlico, že sem bil pri vratih. Ven iz zatohle sobe, ven na zeleni travnik, na zrak, na sonce, s svobodo.

Minil je popoldan in večerilo se je, ko smo se vrnili domov. Bili smo

pri predstavi. Izpolnila se mi je želja, ki me je vznemirila od včeraj, ko so prišli k Roševim komedijantje, s toliko silo, da nisem našel miru. Zdaj, ko je pričakovanje postalo resnica, sem bil razočaran. Se nikoli nisem doživel toliko strahu in toliko bolečine v srcu kot to popoldne v cirkusu. Res, občudoval sem spretnost, s katero so v divjem diru jahali pisano oblečeni ljudje na čilih konjih ter izvajali vratolomne umetnosti na živalih, ki so bile pokorne biču svojega gospodarja... Najhujši strah pa me je obhajal takrat, ko sta oni deklici, na kateri sem s toliko toplimi čustvi mislil ves čas, odkar sem jih prvič videl, visoko gori pod vrhom cirkuškega šotora izvajali tako vratolomne stvari, da sem od silnega vznemirjenja trepetal po vsem telesu in se stiskal k materi, ki je sedela poleg mene...

»Pojdimo domov,« sem zajokal, »pojdimo, prosim, pojdimo domov.«

Mama mi je brisala solze, ki so mi lile iz oči in me tesno privila k sebi. Čutil sem, da drhti tudi ona... Zdelo se mi je, da se bo zdaj zdaj pretrgala žica tam gori in da bosta dekletci padli v globočino in mrtvi obležali na trdih tleh... Skril sem obraz v materino krilo in trepetal po vsem telesu.

Tedaj je zašumelo po vsem prostoru: divje kričanje in ploskanje zbranega občinstva... godba je zaigrala veselo koračnico, deklici tam gori pod cirkuško kupolo pa sta s smehljajočimi obrazi metali poljubčke z rožicami med navdušene gledalce, ki so vstajali s prostorov, cepetali z nogami, ploskali in divje kričali.

Ko je slednjič trušč ponehal, je bilo za trenutek vse mirno. Iz ozadja je zadonel glas zvočnika. Zdrznil sem se po zbranjem občinstvu in videl, da vsi z napeto radovednostjo gledajo proti zavesi, ki je zagrinjala prostor, od koder so prihajali nastopajoči. Godba je zaigrala

valček in veselo razpoloženje je napolnilo ves prostor. Obšla me je nenadna radovednost, naenkrat sem pozabil na strah, ki me je bil s tako silo obšel še malo poprej. Čutil sem, da se bo zgodilo nekaj, kar mi bo stokrat poplačalo vse dosedanje neugodje, in da mi bo to, kar je sicer še skrivnost, nekaj lepega in prijetnega...

Zavesa se je odprla.

Dva v pisane obleke oblečena moška sta prinesla veliko mizo in dva stola. Odstranila sta se, nakar je bil ves srednji prostor cirkusa za trenutek prazen. Vse je z napetim zanimanjem čakalo, kaj se bo zgodilo. Sladki glasovi violin so pripravljali nenavadno razpoloženje. Pri srcu mi je bilo toplo in čutil sem prijetno ugodje, ki me je obšlo po vsem telesu. Zopet se je odprla zavesa in pred mizo, ki je stala sredi cirkuške arene, se je pojavil moški, ki sem ga takoj prepoznal za tistega, ki so mu včeraj dejali »direktor«. Priklonil se je na vse strani, nato pa je izgovoril v čudnem nenavadnem jeziku. Mnogo besed nisem razumel, vendar mi je bila vsebina njegovega pripovedovanja jasna. Povedal je, da je zdaj na vrsti točka, ki je v prvi vrsti namenjena otrokom. Pa tudi odrasli bodo gotovo z zadoščenjem spremljali zgodbo, ki jo bodo predvajali odrasli in otroci. Videli bodo in se prepričali, kako znajo otroci ceniti ljubezen in dobroto, s katero oče in mati posvečata vse življenje svojemu rodu. Ko je končal svoj govor, se je globoko priklonil in izginil za zaveso. V cirkusu je zašumelo. Novo pričakovanje je zajelo občinstvo. Srce mi je burno bilo... diham mi je zastajal... oči so se mi upirale v zaveso, ki se je pravkar odprla...

Počasnih korakov sta stopala proti mizi dva človeka: moški in ženska. Oblečena sta bila nenavadno slovesno. Moški je imel v gumbnici svoje suknje veliko rdečo rožo, ženska se je z eno roko oprijela svo-

jega spremljevalca, v drugi je imela velik šopek najlepših cvetic... Ko sta prišla do mize, sta se drug drugemu priklonila in sedla na pripravljena stola. Z obraza jima je sijala nenavadna milina... nasmehnili sta se drug drugemu, nato pa sta se z radovednim pogledom zazrla v zaveso...

Oglasila se je godba — zavesa se je odprla...

Priskakljali so štirje otroci, dva dečka in dve deklici... Takoj sem jih spoznal, bili so tisti, ki sem jih včeraj videl v cirkuškem vozu. V rokah so imeli iz pisanih rož spleteno obroče, ki so jih z nenavadno spretnostjo metali v zrak in jih v hitrem plesu zopet ujeli... Deklici sta bili oblečeni v kratka bela krilca, fantka pa v tesno se prilagajoče nogavice in kratke suknjiče... Plesali so okrog mize, priklanjali se pred možem in ženo, ki sta vsa blažena sedela na svojih stoli in s solzami v očeh sledila urnim gibom plesočih otrok...

Naenkrat se je zopet odprla zavesa; z bliskovito naglico je priplesal pred mizo moški, oblečen v rdečo svileno obleko, v rokah pa je imel bič, s katerim je udaril ob mizo, kamor je pravkar priplesal. Tisti trenutek so v silni naglici pridirjali izza zavese štirje beli psički in kakor bi trenil skočili na mizo ter se pričeli priklanjati...

Zameglilo se mi je pred očmi. Nič ne izpregovoril besedice — govorila sta le godba in ples otrok — kljub temu sem vse razumel: otroci se zahvaljujejo staršem za njihovo skrb in ljubezen.

Od tistega dne sem premišljeval le o tem, kako bi mogel tudi jaz kdaj pred zbranim občinstvom nastopiti in predstavljati nekoga drugega kot samega sebe, da bi bil — recimo — starec z belo brado in bi govoril vse kaj drugega kot to, kar bi govoril, če bi bil to jaz, predstavljal nekoga čisto tujega in go-

voriti, hoditi, delati le to, kar mora prav tisti, ki ga predstavljam. O tem sem mnogo razmišljal in nekega dne sem svojo tajno razkril materi. Kakor vedno ob takih priložnostih, ko sem ji razkril kakšno svojo posebno željo, me je tudi tokrat z zanimanjem poslušala, potem pa me je pogladila po licu in rekla: »Tudi to se bo zgodilo.«

Bilo je o pustu. Že dobrih štirinajst dni je imela mama polne roke dela. Pripravljala nam je posebno veselje. Rekla je, da nam bo pripravila maškarado. Zdaj se bom lahko izkazal — mi je rekla — oblekla me bo v slaščičarja in moral se bom obnašati tako, da me bo vsakdo imel za slaščičarja. Težko sem pričakoval dneva, ko se bom mogel postaviti. Večer za večerom je mama pripravljala obleke za pustno maškarado.

Slednjič je napočil težko pričakovani dan. Oblekla me je v popolnoma belo obleko: dolge bele hlače, bel suknjič, bel predpasnik in belo čepico. Preko ramen mi je obesila košaro, v njo pa je nadevala razne slaščice in pustne krofe. Z nekim rdečilom mi je namazala obraz, pod nos pa mi je pripelila brke, ki jih je sama napravila iz žime. Peljala me je pred ogledalo in ko sem pogledal vanj, se nisem mogel prepoznati.

»Tako, zdaj si misli, da si slaščičar in obnašaj se tako, da to nisi ti, temveč popolnoma drug človek, ki ne misli na nič drugega kot na to, da bi svoje slaščice čim dražje prodal.«

In tako sem prišel do prve »vloge« v svojem življenju. Slaščičar je obiskal s svojo košaro vse znance v Hrastniku od nadučitelja Sorčana do gospoda Roša in ko se je vrnil s prazno košaro domov, se je izkazalo, da je svojo vlogo izvrstno rešil.

Začelo se je novo poglavje v mojem življenju...

Fedor Gradišnik

načela o moderni scenografiji

Arhitekt Sveta Jovanović že tako dolgo dela v CG kot stalni (šišni) scenograf, da je vtisnil ustanovi izrazit osebni pečat, vsaj kar se likovnih ostvaretev tiče. Zato sodi uredništvo CGL, da je pravilno, če naposled že v zgoščenem, tako rekoč manifestativnem besedilu izpove svoje načelne in teoretske poglede na scenografsko umetnost, tiste nazore, iz katerih mu vzraščata praktično delo. Besedilo, ki nam ga je za to številklo prepustil v objavo, sicer še ni toliko zgoščeno, da bi ga mogli označiti kot osebni umetniški manifest, in tudi ni tako široko, da bi bilo zajeten članek o problemih sodobne scenografije. Arch. Jovanović sicer obljublja v prihodnjih letih knjigo o teh vprašanjih, vendar bomo na to bržčas morali še dlje časa čakati, ker ga odvajajo od te namere praktično delo. Tukajšnje besedilo je naknadni zapis nastopa v diskusiji po referatu dr. Gavelle na gledališkem posvetovanju v Novem Sadu, 14. aprila letos.

I.

Že leta in leta ovija megla skoraj vse naše odre. Še vedno vsi križem zidamo, postavljamo pretežke zgradbe, vsiljujemo gledalcem arhitektonske eksperimente, jih nadlegujemo s slikarskim izživljanjem, na debelo kaširamo... — Kritika in občinstvo sprejemata vse to z dokaj neopredeljenimi čustvi. Pravih meril nimata — ne prva, ne drugo. Kolikokrat hvalijo ocenjevalci kako scenografijo, ki je bila za pogled nemara zanimiva in mična, a docela brez zveze s samo dramo. Na splošno pa kritika o scenografskih ostvaretvah ne vé povedati skoraj ničesar, zadovoljuje se le s pavšalnimi krilaticami, ki ne koristijo niti scenografom niti gledalcem: »Scena je bila lepa in funkcionalna...« ali: »Scena je ustrezala režiserjevi zamisli...« ali: »Scena je bila konvencionalna in nedomiselna...«

II.

Slabo je to in slabo je ono: slabo je, če v večini naših gledališč še vedno prevladuje mišljenje, da je scenografija povsem drugotna stvar; slabo je, če z druge strani ta ali oni scenograf trdno verjame, da prihaja občinstvo v gledališče dve ali tri ure gledat njegovo »lepo« sceno in da ga nič ne moti, če mora po pol ure čakati na spremembo odra, in da je kar v redu, če so včasih odmori daljši ko dejanje.

In vrhu vsega plačujejo nekatera gledališča za takšne »dekore« prav fantastične vsote.

To se parvi, da bi se že enkrat morali zavedati prave funkcije sodobne scenografije: s tem bi pridobili estetske in materialne vrednote, ker bi scene bile odrsko *boljše* in vrhu tega tudi *cenejše*.

III.

Prava funkcija sodobne scenografije je nedvomno ta: da s kar najbolj skupimi izraznimi sredstvi determinira (opredeljuje) in omejuje igralni prostor ter tako ostvari ustrezno razpoloženje, natančno takšno, kakršno pojmuje avtor predstave — režiser.

»S kar najbolj skupimi sredstvi«: to pomeni, da morajo prvinske sestavine scene biti bistvene za ostvaretev igralčevega predmetnega okolja, za opredelitev kraja in omejitev igralnega prostora.

IV.

Moralo bi nam že biti jasno, da je čas iluzionističnega gledališča minil. Pustimo na stran idejni slogovni razvoj moderne umetnosti: saj

niti ni denarnih, ne osnovnih sredstev, niti ne uspešnih metod, da bi mogel scenograf z njimi ustvariti iluzijo resničnosti — in to niti ne pri tistem najbolj preprostem občinstvu (pri otrocih na primer), ki dojemajo dogajanja na odru kot resničnost. In če bi se to naposled tudi posrečilo, tedaj scena ne bi več bila estetski, temveč realni objekt.

V.

To pomeni: načela moderne scene temelje na dejstvu, da morajo vsa, prav vsa sredstva streči igralcu. Igralec mora stati vedno v prvem planu — pa najsi je tudi prav na dnu odra.

VI.

Pota k taki sceni drže preko le-teh stopenj:

1. Kar najbolj stroga in dosledna eliminacija odvečnih izraznih sredstev, brezpogojna omejitve na estetsko nujne sestavine.

2. Najintenzivnejši razbor besedila, da bi se v njem razkrile bistvene prvine, in to ravno tiste, ki morajo na odru doseči prostorninsko, likovno ostvaritev.

3. Stilizacija teh bistvenih prvin.

4. Da bi se dosegla smotrna selekcija izraznih sredstev in eliminacija nepotrebnih prostorninskih sestavin, išče moderna scenografija vselej nove, v odskih »dekorih« do-slej še malo ali sploh ne rabljene gradbene materiale (plastične mase, steklo, žica, železo, vrvi, neobičajne in cenene tkanine).

5. V scenografijo vključuje novo sestavino, novo izrazno sredstvo: svetlobo in barvo v prostoru samem. Svetloba je bila do nedav-

nega le sredstvo, da bi gledalec sploh mogel kaj videti: danes je že neizogibna prvina scenske stvarilnosti. S samo svetlobo je dandanes mogoče zlahka opredeliti prostornino, jo omejiti in ji dati smiselno vsebino — včasih celo na povsem praznem odrišču.

6. Razčlenjevanje prostornine se iz same horizontale čedalje bolj vzpenja tudi v vertikalno, s čimer prostor poudarjeno dobiva svojo scen-sko trodimenzionalnost, ki jo je poprej določala le višina človeškega telesa. Meja tega premika je smotrnost in smiselnost: vzpon v vertikalno ne sme in ne bi mogel biti »vzpon zaradi vzpona«, ne sme biti formalistično igračkanje, temveč mora — kot vsi ostali scenografovi ukrepi — streči smislu in vsebini.

VII.

Današnja scena potemtakem ne more in ne sme več predstavljati slikarjevih ali arhitektovih ekshibicij. Slikar ne slika več (ali ne bi več smel slikati) zato, da bi dekoncentriral gledalca ter mu odvnil pozornost od igralcev. Arhitekt ne zida več (ali ne bi več smel zidati) konstrukcij iz armiranega betona ali ne dosti lažje snovi, ker je igralec sredi takšnih trdnjavskih zidov le utesnjen, uklenjen, ker ne more več čutiti trdnih tal pod nogami in se ne more več ne razigrati ne razživeti.

VIII.

Scena je samostojna in samonikla umetniška stvaritev. Je. Vendar le taka, da ustvarja sossmiselno vsebinsko okolje igralskih nastopov.

arch. Sveta Jovanović

razgledi in razmislek

dramaturški zapiski ob koncu gledališkega leta

Celje je majhno mesto, a njegovi gledališki ljudje se skušamo vsekdar dejavno razgledovati po svetu in po domovinah: po najožji, Sloveniji, po širši, Jugoslaviji, in po prostrano perspektivni — Evropi. A tudi vesoljna širjava človekovega sveta nam ne sme biti zamegljena, če hočemo doumevati smisel in pota svoje najtesnejše domačije. Kar se zgodi v gledališkem svetu hrupnih mest, o čemer premišljujejo ustavarjalci v tihih kamrah zakotne tišine, vse mora odmevati in odzvanjati tudi v našem čustvenem in miselnem svetu, če hočemo plodno in izvirno delati.

Ko gre delovno leto h kraju, se vprašujemo: katere so v življenju našega poklica stvari, ki nam bodo iz letošnjih izkušenj ostale v spominu? Kaj je pomembnega, kaj novega prineslo gledališko leto 1955-56 v dramatik, v gledališki organizaciji, v igalski in režiserski umetnosti?

1. Pot v neznano ali neznana pot?

Izvirna slovenska dramatika nam je v tem letu pridelala naslednje plodove: *Vesolje v akvariju* (Matej Bor), *Potovanje v Koromandijo* (Dominik Smole), *Povečevalno steklo* (Jože Javoršek), *Svetloba velike sarme* (Branko Hofman), *Srečno, ljudje!* (Vasja Ocvirk), *Atomske bombe ni več* (Miloš Mikeln). O *Zločinu* še ne moremo govoriti, dokler si ni priboril mesta med občinstvom. Mikelnova mladinska igra je neproblematična, hipni rabi namenjena, duhovita in spretna igrača. Javorškova nesrečna farsa je vzbudila že toliko (potrebne in nepotrebne) govorjenja, da res ni vredno, znova razmišljati o njej. Kaj bi človek prištavljal še svoj lonček, kjer je vse

že skuhamo in razkuhamo, in kaj bi (četudi po najboljši estetski in moralni vesti) teptali po padlih! Skoraj isto velja za Borov ponesrečeni poskus, le da nismo povsem prepričani, čigava je krivda tako temeljitega fiaska — poetova ali koga drugega?

Ostanejo nam torej tri igre.

Najsvetlejša gloriola je obdajala *Potovanje v Koromandijo*: prva nagrada častitljivega natečaja, nadvse skrbna uprizoritev v »osrednjem« gledališču, avtorjevo očitno spogledovanje s Cankarjevo dediščino in s posnemanjem nekaterih sočasnih slovstvenih prizadevanj v inozemstvu, izrazita literarna ambicija... Če so pisatelju zamerili, da je prikazal anarhistično in »brezizhodno« (kot temu pravijo) pozerstvo nekaterih ljudi današnje srednje generacije, tedaj so mu zamerili po krivici. Saj je resnica, da se nekateri (morda celo mnogi) pripadniki tega rodu med izobraženci izživljajo v takih otročjih fatamorganah. V vsakem našem mestecu je dosti »razumnikov« (nova varianta nekdanjih »bohemo«), ki uživajo v tem, da nosijo umazane srajce, da brez prave veseljaške potrebe in brez rabelaisovskega stila, prav tiholazno in otročje pijančujejo ter se zde sami sebi zelo imenitni, ko si dovoljujejo izpade zoper naivne in prostodušne, »filistrske« sodržavljanke. Dosti je takih tičev in nekateri med njimi so prav koristni člani skupnosti (ne da bi se tega sami zavedali), ker mimo vseh otročjih izpadev vendar marsikaj dobrega ali celo lepega ustvarijo; drugi zopet so večni troti, kakršnih ne zmanjka v nobeni družbeni formaciji. Dvomis sicer, da so ti »brezizhodniki« bistveni socialni problem naše skupnosti, a ne dá se tajiti, da jih je vredno tudi umetniško obravnavati.

To samo po sebi še ni »brezizhodnost« (ta krilatica se je zadnje čase zelo ogulila, da zveni že huje kot nekdanj tista — v bistvu ravno tako pozitivno in resnično mišljena, a razvodenela — psovka o »brezidejnosti«, in »kozmpolitizmu«). Malce klavrna postaja vsa stvar šele tedaj, ko opisuje umetnik to družino z njenega lastnega vidika, to se pravi, ko se ne postavlja nadnje, da bi poiskal družbena in duševna gibalala ali vzroke te moralne in intelektualne defektnosti, temveč se zadovoljuje že s tem, da sprejme kot usodno nujno dejstvo junakovo nemotivirano histerijo. Iskanje vzrokov in nagibov je bilo vsekdar pravi smisel umetnosti. In če po drugi strani takega pisatelja sugestija Cankarjevega izročila tako zaslepi, da ne čuti razlike med simboli Cukrarne in realitiko današnjega uradniškega stanovanja, pa zatoorej ne občuti, da je Damjan lahko šel »kamorkoli, kaj tisto, kdaj in kam,« da pa človek iz realistično slikanega okolja ne more kratko in malo »oditi«, ne da bi se nema priča vprašal »kam?« — tedaj tudi ne sme biti presenečen, ako so mu preprostdušni varuhi javne morale podtaknili otročjo interpretacijo, češ da je njegova obljubljenca dežela — emigracija. Jasno, da tega ni hotel reči. Toda pozabil je, da je bila lepa Vida lahko zgolj simbol, medtem ko se ob njegovem junaku vsakdo (to je rečeno namenoma malo drastično, a vsekakor zadeva bistvo problema) vprašuje, kje ima zobno ščetko in brivski pribor in s čim bo plačal prenočišče že drevi in kaj bo jutri kosil, če »kar gre«. To nesoglasje med žanrsko realitiko oseb in epigonskim simbolizmom izida je kajpa le posledica nedozorelega odnosa do sveta: vsak umetnik, zlasti pa dramatik mora predvsem razlagati: ne pridigar-sko, pač pa s tem, da razkriva sicer skrite vzroke. Če pa nobenega vzroka ne vidiš ali nočeš videti, si na-

pisal v najboljšem primeru »dramsko etudo«. Ta podnaslov je dal svoji — dokaj preprosteje in manj pretenciozno zasnovani partizanski igri Vasja Ocvirk. Tu sicer še ni prave drame, zlasti ker ni obvladal pove-zave med pripovednim okvirom in retrospektivnimi prizori. Vendar je vsaj v osrednjem delu igre, v »med-igri« znal prepričljivo preplesti stvarnost s predstavami, predvsem pa je pogumno načel moralni problem krivde za pogin tovarišev. Ime-nitno zamisel mu je malce skazilo preenostavno slikanje okolja; bav-bavasti belogardist in kar prestereo-tipni omahljivec (oče kmet) in člo-veško neizdelana junakinja-pripove-dovalka nudijo osrednji osebi, par-tizanu Murnu, prešibko ozadje, da bi se ob njih mogel razviti in člo-veško razgrniti. Bolj živ je belogar-distični Švejk, dokaj izvirna figura — le da je zablodil v to igro iz čisto drugačnega estetskega sveta. Če bi znal kak pisatelj v sebi zdru-žiti pošteno moralno hotenje Vasje Ocvirka s Smoletovo spretnostjo opi-sovanja realističnih žanrov — bi utegnili dobiti res dobro sodobno igro.

Kljub temu je najboljši letošnji dramski tekst Hofmanova *Svetloba velike samote*, čeravno ni niti po sli-kanju človeškega materiala realistič-na, niti po obravnavi etičnega pro-blema tako »dramatično« zasnovana kot Ocvirkova etuda. Hofman se je raje zgledoval pri starih klasikih — vsaj kar se razčiščevanja etičnih problemov tiče — in ne uporablja posebnih, enkratnih, umetniško res-ničnih primerov, temveč predstavlja gledalcem problem (uveljavljanje neokrnjene osebnosti ali zvestoba družbeni disciplini) v destiliranem izvlečku, abstraktno, problem sam po sebi. Zato si skonstruira kar ne-mogočo zgodbo, zato se zateče v ne-resnično, skoraj praviljično, ekso-tično okolje in zato polaga svojim osebam na jezik klasicistično dekla-matorsko govorico. To je lahko

mnogim tuje, lahko nevajena ušesa celo odbija, toda v sebi je dosledno in ravno s to notranjo doslednostjo dokazuje, da je to ena izmed možnih poti do pravega ustvarjanja dram. Poglavitni vzrok, da je Hofman s tem svojim najnovejšim poskusom dosegel vsaj relativni uspeh, je ta: docela jasno mu je, kaj hoče obravnavati in kje so korenine težav, ki ga pekljo v skriti kamrici vesti. Saj ni rečeno, da bi dramatik moral vedeti odgovor na vsa vprašanja; nasprotno, ravno največje drame v svetovni književnosti so odgovore vedno puščale odprte: toda toliko mora biti dramatik sam pred seboj pošten, da začne pisati šele tedaj, ko si zna vsaj vprašanja razločno formulirati. Mladeniško blebetanje in tnanje pa ne more biti drama. In še nekaj ne more biti drama: plod nečimrnega prizadevanja, da bi postal dramatik. To je tisto, kar sem nekoč imenoval (z dokaj prizanesljivim nazivom) »literarnozgodovinski nagib pisanja«. Ravno tega pa je pri nas preveč, svoje žalostne posledice pa je ta nagib pokazal v mnogih (nagrajenih in nenagrajenih) besedilih, ki so jih številni priznani in nepriznani pisatelji poslali razsodišču nagradnega natečaja SNG. Zapisal sem že, da utegneta roditi vredna dramska besedila ona druga nagiba: praktično gledališki (pisati, da bi dal igralcem uporabno besedilo), če se mu pridružita talent in npravstveno hotenje, — ali osebno izpovedni (pisati, da bi razčistil vprašanja svoje vesti), če se mu pridruži dramaturška spretnost. Zdi se mi, da se ne motim določa, če sodim, da sta se — vsaj približno — iz teh dveh nagibov rodili *Srečno, ljudje!* in *Svetloba velike sante*: Ocvirkova prvenstveno iz prvega, gledališkega, Hofmanova zlasti iz drugega, izpovednega nagiba.

In prav nič se tudi ne čudim, da sta ravno ta dva avtorja sama sebi še najbolj pravična v poglavitni mo-

ralni dilemi dobe: osebnost — skupnost. Zakaj niti anarhistična poza, niti brezdušno soldaštvo ne moreta roditi plodnih umetniških teženj. Le pogumno priznavanje obojne vezanosti, bodisi v razmišljanju, bodisi v dnevni praksi življenja, je pošteno in plodno.

2. Antigona, zopet in zopet Antigona

Na to osrednjo témo moralnih razkolov v dvajsetem stoletju je napisal (in šele deloma objavil) zanimivo dramsko pesnitev eden najuglednejših srbskih književnikov našega časa, Oto Bihalji-Merin. Njegova *Nevidna dver* (tragi-groteska o moderni inačici Antigone) obravnava zopet to vprašanje. Vprašanje, ki je v vsakokrat drugačni razporeditvi silnic vendarle vedno znova osrednji motiv tragičnega pesništva.

In kaj je navsezadnje *Glorija* drugega? Marinkovičev »mirakel« smo v Celju prvi proglasili za »najboljšo jugoslovansko povojno dramo«. Kritiki so nam v tej sodbi pritegnili, novosadska žirija menda tudi, zagrebška pa še celo. V Splitu je postala *Glorija* gledališki best-seller«. Samo kaptolski kanoniki so pridigali in grmeli zoper brezbožnega pisatelja — in nekateri slovenski nevoščljivci so se nam ironično smejali: »Hehe, to, pa najboljša jugoslovanska drama!« A s kaj preprostim debatnim trikom smo vsakega takega ukrotili, če si je sploh upal, prepustiti se diskusiji (večidel si niso upali, po dobri jezuitski šoli); vprašali smo vsakega takega blodilčnega jezljivca samo nekaj: »No daj, povej samo eno, ki bi bila boljša, potem se šele posmehuj naši zlagani propagandni fanfari, kot praviš!« In niti eden ni vedel odgovoriti.

Mar ni tudi *Glorija* igra o tem razkolu med besedama »jaz« in »mi«? Oba (drug drugemu sovražna) svetova, ki *Glorijo* naposled ugonobita

— oba sta jo sprva in tudi na vrhuncu usode pritegnila ne zgolj z nasiljem, marveč tudi z močjo ljubezni (očetove, ljubimčeve). To pomeni, da Marinkovičev »mirakel« ni kratko in malo pamflet zoper totalitarizem nasploh, še manj pa zgolj antiklerikalna agitka, temveč je v resnici dramatična, dramska obravnava osrednjega problema dobe.

V jugoslovanskem okviru sta še dve odrski besedili v tem letu zbudili pozornost. Bili sta to dramatiizaciji romanov: Davičove *Pesmi* in Čosićevih *Korenin*. Druga je bila zanimiva predvsem za nacionalno osveščene Srbe, ker v bližnji narodovi preteklosti išče izvore današnje miselnosti. Bolj na široko je segla *Pesem*: in prav gotovo ne samo zaradi zgolj književnega ugleda, ki ga uživata roman in njegov pisatelj. (To knjigo so mnogi razsodniki ocenili kot najboljši jugoslovanski povojni roman.) Sama snov Davičove zamišljene, poetične in podobarsko široko razpredene povesti je izrazito dramatična ravno v tem antigoniskem smislu, četudi se problematika razgrinja ob prav posebnem, enkratnem, zelo konkretiziranem primeru. Skojevec Mića v okupiranem Beogradu niha med dvema možnima odločitvama: ali naj brez pomisleka uresniči nalogo in privede pesnika-akademika Vekovića na osvobojeni teritorij, s čimer bi osvobodilnemu pokretu (po mnenju večine tovarišev) le koristil, ker bi slavni sobojevnik postal prava »zastava«, okoli katere bi se zgrinjali številni dotedanji omahljivci — ali pa naj bi Vekovića zavrnil, ker se njemu samemu zdi, da slavni mož moralno ni vreden te časti, da bi postal »bojno znamenje«. Zopet torej omahovanje med ubogljivostjo in samostojno sodbo, posebno zanimivo zato, ker v Mići obe težnji strežeta istemu smotru, revolucionarnemu boju. Zato je razumljivo, da se je cela vrsta gledaliških ljudi spopadla

z velikansko grmado papirja v pri-povedni knjigi in jo skušala prenesti na oder — ta z večjim, oni z manjšim uspehom. Prepričani smo lahko, da bodo gledališča toliko časa poskušala, najti primerni scenski ekvivalent Davičove epike, dokler ne bomo dobili dokončne odrske inačice, hkrati za vselej veljavne drame s to snovjo in s tem besediščem.

3. Las Vegas, Vorkuta, Bandung

Razgled po svetu je komaj bolj razveseljav kot razgled doma; nasprotno, še manj lepega (četudi dosti bolj rafinirano izdelanega) nam more nuditi letošnja dramaturška proizvodnja velikih in manjših narodov sveta.

Večino novosti poznamo doslej le po poročilih in strokovnih listih in biltenih, nekaj smo tudi sami prebrali. A tudi o tistih delih, o katerih vemo le vsebine in (često navzkrižne) oznake, si lahko ustvarimo vsaj približno predstavo.

V srednji Evropi, zlasti v nemškem jezikovnem področju, je zbudila največ pozornosti nova in zelo aktualna Zuckmayerjeva drama *Das kalte Licht* (Hladna svetloba). Napovedali so jo z največjim pompom, praznovanje je pripravil najuglednejši nemški režiser Gustaf Gründgens (kot prvo uprizoritev na novem službenem mestu, v Hamburgu, ki postaja po njegovem prihodu gledališka prestolnica Nemčije), že pred krstom so odlomke ponatiskovali v najboljših književnih časopisih, v domala razkošni knjigi je dramo natisnila ugledna založba S. Fischer, za Hamburgom so jo prevzela zelo mnoga druga gledališča, snov (svobodno preoblikovana zgodba atomskega izdajalca Klause Fuchsa) je obljubljala zanimivo in tudi zunanje napeto, zlasti pa moralno tehtno dramo, ime pisatelja je skoraj jamčilo za slikovito odrsko podobo, spretno risanje značajev in pošteno, nepristransko obravnavo kočljivih

vprašanj, saj si je Carl Zuckmayer s »Satanovim generalom«, s »Köpeniškim stotnikom« in s »Pesmijo v ognjeni peči« pridobil sloves svobodoumnega in človekoljubnega moralista, pogumnega politika in izvrstnega odrskega podobarja. Toda vsa pričakovanja so ostala neutrušana. Kot da je bil naslov igri usoden: pri vseh razumnih in pošteno mislečih ter z estetskimi čutom obdarjenih ljudeh je igra izzvala sam hlad, v najboljšem primeru vljudno in skoraj prizanesljivo kimanje. Pustimo ob strani dramatikovo podobarsko nemoč (v enem samem prizoru in eni sami epizodni osebi se je povzpел do nekdajne žive slikovitosti); važna je predvsem politična in moralna razčlemba *Hladne svetlobe*: Zuckmayer sicer skuša ustvarjati videz nravstvene in svetovno-nazorske pravičnosti, objektivnosti in nevtralnosti; vendar sam sebi laže: v resnici je *Hladna svetloba* čisto navadna protikomunistična agitka; če bi kakorkoli skušal prikazati prvotno idealistično hotenje evropskih izobražencev-levičarjev, ki jih šele tragika ruske revolucije nehote in neopazno pripelje v brezglavo sodelovanje s stalinističnim imperIALIZMOM, bi ustvaril pomembno delo. Toda kakor se pred nekaj leti Koestlerju s *Temô opoldne* ta poskus ni posrečil, tako je zašel v zagato tudi Zuckmayer. (Tretji podobni primer smo videli — tudi pred nekaj leti — v znameniti Guareschijevi humoristični knjigi o župniku Camillu in komunističem županu Pepponu: pod videzom nevtralne in liberalne objektivnosti se je navsezadnje iz knjige izcimila čisto navadna demokršćanska volilna propaganda — pa četudi je istega Guareschija Scelbova policija zaradi žalitve pokojnega De Gasperija zaprla v arest.) Zuckmayerjev junak je od vsega začetka in vse do kraja brezglava neroda; njegov komunistični ukazovalec že v prvih letih čisto navaden avanturist in ničvreden ci-

nik, zagovornik britanskega imperIALIZMA pa ob vseh robavsastih in otročje diktatorskih manirah v bistvu prav simpatičen gospod, a ideal človečnosti predstavlja glavni zaslisevalec IS. Iz take enostranske razpostave značajev se kajpa ne more razviti dramsko živa in moralno pravična igra.

Zuckmayerjev glavni tekmeč v nemški kulturi je Bert Brecht. Prvi živi na zapadu, drugi na vzhodu — vendar sta oba (če izvzamemo nečedne agitacijske napore enega in drugega) last vse nerazdeljive nemške omike, le s to razliko, da je Zuckmayer zgolj spreten odrski dnevničar, dočim je Brecht — kljub vsem svojim čudaškim in včasih nevzdržnim idejnim izpadom — resničen pesnik, mojster besede in podob, ustvarjalec in književnik svobodnih, četudi včasih nenavadnih misli. Ni dvoma, da je tudi zelo pomemben (mogoče eden najpomembnejših današnjega sveta) gledališki praktik: vodja, dramaturg, režiser, teoretik. Kot teoretik je z naukom o »odtujitvenem učinku« in o »predstavljanju namesto doživljanja« že večkrat vznemiril gledališke ljudi po vsem svetu, vendar upravičeno sklepamo, da so ti nauki zares bolj teoretični, saj se je že marsikdaj izkazalo, da dobesedno prenašanje njegovih odrskih »sistemov« na žive deske ne rodi nikakega užitnega sadu, temveč le učinek diletantizma: po drugi strani pa vemo, da je Brechtovo gledališče »Berliner Ensemble« (v prestolnici Vzhodne Nemčije) po kvaliteti eno najboljših v vsej Evropi. Mednarodno občinstvo je ta igralski zbor navdušil zlasti z lanskim gostovanjem na drugem svetovnem dramskem festivalu v pariškem gledališču »Sarah Bernhardt«. Uprizorili so Brechtovo najnovejše delo, moderno (in v najbolj žlahtnem smislu samovoljno) prepesnitev stare kitajske legende: *Kavkaški krog s kredo* (Der kaukasische Kreidekreis). Zgodbo o sporu med resnično

in krušno materjo istega deteta, zgodbo, ki se ponavlja v ustnem in pismenem izročilu vseh narodov od bajke v Salamonovi sodbi do »razdvojenih src« okoli malega Pirečnika. Kitajska inačica te zgodbe je bila znana evropskemu občinstvu po Klabundovi — malce kavarniško-operetni — predelavi z naslovom *Krog s kredo*. Brecht je to starodavno in častitljivo legendo prestavil s Kitajskega v bajeslovno preteklost skrivnostne podkavkaške Gruzije. Dodal ji je tudi socialno-revolucionarne motive, jo okrasil z vrsto slikovitih in učinkovitih podrobnosti. Predvsem pa je posegel v njeno idejno jedro in opravil drzno, še več: predrzno — a plodno in uspešno — operacijo: izid in razrešitev spora (»salomonsko rabsodbo«) je postavil na glavo in tako nadomestil abstraktno, idealistično proslavljanje rodovnih zakonov z realističnim, npravnstveno stokrat bolj zlahtnim, človeško dragocenim in družbeno uporabnim uveljavljanjem dejavnosti, ne pravne ljubezni: sodnik — glasnik pisateljevih nazorov, potepuh in zaveznik uporne ljudske volje — prisodi dete ne »pravi« (telesni, krvni) materi, ki ji za otroka ni bilo mar, temveč krušno materi, tisti, ki mu je žrtvovala leta in leta truda, žrtvovala čast in srečo: po pravici srca in vesti pripada njej, a ne tisti, kateri bi ga prisodili brezdušni zakoni. — Brechtova drznost je zares revolucionarna (v socialnem prav tako kot v literarnem smislu) — toda prav značilno za vse njegovo pisateljevanje je tisto, kar se mu je zgodilo z okvirom ali prologom: vso igro namreč — že po pisateljevi zamisli — uprizore kmečki gledališki amaterji neke v sovjetski Gruziji, da bi proslavili poravnava spora med dvema kolhozoma, spor za neko dolino. Za uprizoritve v Zapadni Nemčiji in sploh zunaj meja svoje države je Brecht dovolil, da se ta prolog črta. In tako je tudi prav: ne le zato, ker

je nastal v stalinski miselnosti, temveč zato, ker je brez krvi, brez doživete umetniškega hotenja. Tisti spor, ki terja v sami drami toliko bridkih preobratov — se reši v prologu z enim samim (prav stalinsko papirnatim) političnim predavanjem. Kaka razlika med prologom in dramo samo! Tako se je godilo Brechtu že velikokrat: dokler je bil revolucionar po živem zanosu sočustvujoče vere, je ustvarjal umetnine, polne vroče prizadevnosti za pravice tlačanih. Nemara da niso bile vselej povsem »pravoverne«, saj so ga pankowski kulturni jerobi že večkrat prav po šolmaštersko grajali. Toda kadar je le skušal biti zvest vladni glasnik »uradnega optimizma« (ta izraz je prvi pri nas skoval Filip Kalan, pred nedavnim pa smo ga brali v materialih drugega kongresa pisateljev ČSR) — je bil vedno izumetničen, nepričljiv in prisiljen, pa tudi — izrecimo kruto besedo — zlagan. Zato je prav, če strogi razsodniki ta prolog odklanjajo: in s temi »strogimi razsodniki« ne mislim Brechtovih političnih nasprotnikov, zagovornikov *ancien régime*, ne mislim kakih Strijdomovih somišljenikov; ne, ravno revolucionarni gledališčniki, družbeno napredni misleci bi morali najstrože odkloniti tisto pritaklino, ker je zlagana in s tem kompromitira — sicer tako dragoceno in napredno — idejo same dramske pesnitve. —

Mimo teh dveh iger vemo iz pravekar končanega obdobja še za nekaj zanimivih besedil, bodisi, da smo jih sami brali, bodisi, da smo jih spoznali po natančnih poročilih. Gre predvsem za naslednje igre —

Arthur Miller: *Pogled z mostu* (am.)

William Faulkner: *Rekviem za nuno* (am.)

J. B. Priestley: *Gospod Kettle in gospa Moonova* (angl.)

Jerzi Lutowsky: *Dežurna služba* (polj.)

Med njimi sta kot pomembna slovestvena pojava zanimiva zlasti dru-

ga in četrta, Millerjeva nova drama je vznemirila gledališko Evropo bolj po imenu svojega avtorja, Priestleyevega prikupna satira na angleško malomeščanstvo pa je le mična gledališka enodnevnica, komaj kaj več: »hvaležna« in dobrodošla vsakemu gledališču, a brez trajne pomembnosti. Njegova druga (ob otvoritvi Burgtheatra v nemščini prej kot v angleščini prvič uprizorjena) politična fantazmagorija *Spravite norca spoti!* je sicer napisana z večjimi pretenzijami, z mesijanskim prizadevanjem za razrešitev najglobljih vprašanj današnjega razdvojenega človeštva, vendar je tako zelo izkonstruirana, da ni mogla doživeti večjega svetovnega odmeva. Podobno je z letošnjo broadwaysko proizvodnjo. Največ slave si je pridobila duhovita, ironična moderna pravljica *Cadillac iz suhega zlata*. Ta je umno sestavljena, dokaj prikupna s humorjem in človekoljubnim, protitrustovskim prizadevanjem — vendar je tako zelo vezana na ameriške razmere in tudi tako tesno uklenjena v spono preplitke ameriške miselnosti (tiste, ki ji je vse na svetu preprosto in jasno in lahko rešljivo), da nas ne more ogreti. Skoraj iste pripombe veljajo za Nashevega *Vremenarja* (*The Rainmaker*). Iz Francije, Rusije, Italije in Švedske nismo izvedeli za posebne novosti. Bolj kot literarnozgodovinski kuriozum je svet opazil prezgodnjo objavo O'Neillove zadnje drame *Dolgo potovanje v noč*; kot gledališka noviteta je nemara manj pretresljiva nego kot osebni dokument velikega pisatelja.

Pač pa je Evropa močno opazila prvi gledališki nastop Williama Faulknerja: veliki epik ameriškega Juga je izluščil srednji del iz enega svojih novejših romanov in ga — skoraj nepredelanega in še kar v pripovedni, a vendar tudi izrazito dramatični obliki — postavil na oder. *Requiem for a Nun* je grozljiva zgodba o strašnih podtalnih

nagonih, o smrti in morilstvu in o prekanjenih intrigah, pa tudi o človeški plemenitosti pod skorjo pokvarjenih in — vsaj na videz — nemoralnih razvad. Na površini dramske mase je Faulknerjeva obtožba uglednih in veljavnih in »poštenih« meščanov ter obramba zavrženih, neuglednih, propadlih, toda v duši sočutnih izobčencev (zopet je Črnka po krivem obtožena). V jedru pa gre še za več: za neizgovorjene in neizgovorljive, neznane in le v bojazni zaslutene vezi človečnosti, za kufkovo »mistiko realnosti«, za večni razkol med Voljo in Nujnostjo, skratka za vse tiste pasti in želje človeštva, o katerih ni mogoče govoriti brez pesniške imaginacije, če noče človek zapasti v najcenejšo in najplitvejšo publico. Sila notranjih dramskih napetosti je v Faulknerjevi drami nemara še bolj močna kot v njegovih romanih; zato se ob tej slovesno strašni igri upravičeno spominjamo velikih Grkov; a kar je bila tam jasna duhovna služba, je tu — nemara po dediščini Dostojevskega — obteženo in okrašeno z obiljem duševnih tančin, hipnih prelomov in zlomov in zopet vzraščajočih napetosti, vrhu tega pa še s številnimi, ostro formuliranimi aforizmi in kar pretresljivimi izreki spoznanj. Na primer: *Moški prisluhnejo moškemu zavoljo tistega, kar bo povedal. Ženske ne. Tem je docela vseeno, kaj pove. Prisluhnejo mu le zavoljo tistega, kar ta moški je.* To misel pove sama obtoženka, prostovoljna žrtev, Črnka Nancy, grešnica in zaupnica, pocestnica, morfinistka in zločinka, toda v jedru srca »nuna« po plemenitosti: junakinja te grozljive ajshilovsko-kufkove drame.

Popolno nasprotje tega pogleda na življenje, nasprotje te metode obravnavanja umetniške snovi smo srečali v prvi postalinski slovanski drami, ki smo jo z zanimanjem prebrali. To je Jerzija Lutovskega *Ostry dyžur* (Dežurna služ-

ba). Igra je značilen proizvod dobe, v kateri pisatelji po eni strani začenjajo dihati svobodnejši zrak, po drugi plati pa še vedno črpajo iz navad pravkar minule noči: v obnavljanju problematike docela praktična, trenutna, stvarna in v bistvu površna, brez iskanja nadčutnih gibal, zato tudi oblikovno strogo vezana v ibsenški okvir štirih sten in nekaj ur. Lahko bi skoraj rekli, da nadaljuje metodiko tako imenovanega »socialističnega realizma« — le s to razliko, da po tej metodi skuša izpovedovati oziroma razglašati ne več totalitarno, nego zares socialistično dramatično miselnost. Živi — dasi tipizirani, toda ostro napeti — idejni in dramski spopadi med zagovornikom starih, stalinskih nazorov, okrajnim načelnikom službe državne varnosti, in predstavnikom novo zmagojučega humanističnega demokratizma, okrajnim sekretarjem Poljske delavske stranke in starim španskim borcem (!) — so tako aktualni in tako neposredno prizadevajo vsakogar, kdor pozna ali celo sam doživlja tisto stvarnost, da ni čudno, če se je *Dežurna služba* ko blisk razširila po odrih vseh držav varšavskega pakta. Vsaj kot dokument nastajanja nove miselnosti je nedvomno nadvse zanimiva tudi za nas (podobno kot Erenburgova »Odjuga«), a nekateri obravnavani problemi so neposredno aktualni tudi v naši, drugačni, a v tej ali oni podrobnosti vendar podobni družbeni konstelaciji. To je literatura dnevne potrebe, v bistvu tudi agitka, le da se kritično obrača ravno zoper tisto ozkosrčnost, ki navdihuje simonovske in fadjejevske aigtke. V čast pa ji je treba šteti, da pri vsem tem vendarle ni več črnobela in človeško pristranska; tudi Berijevemu učencu Wielgoszu privošči avtor tehtne in upoštevanja vredne argumente. Resda samo tezna in debatna drama; toda za trenutno situacijo nadvse koristna, ker pomaga razvoju; pa še nekaj: napoveduje boljše čase.

Baje je nekaj podobnih del nastalo tudi že v češki literaturi; prvenstvo med temi gre prav gotovo Nezvalovi fantastični igri *Danes sonce ne vziđe nad Atlantido*, vendar o tej še ničesar bližjega ne vemo.

4. Docela osebni vrinek

Kadarkoli se — mimo trenutnih poklicnih potreb — študijsko ukvarjam z vprašanji sočasne dramaturgije in gledališke teorije, me najbolj zanima eno: igralski slog. In vedno znova se vprašujem, ali je naš čas že našel sebi ustrezní igralski izraz, ali ga sploh išče, in še več: ga je sploh treba iskati? Ga je mogoče — enotnega za vso dobo — najti?

Dve zanimivi doživetji pomnim iz letošnjega gledališkega leta, diametralno nasprotni, a v učinku name podobni.

Prvo je bilo le-to: naključje je naneslo, da sem isti dan gledal predstavi dveh slovenskih gledališč (in kajpa tudi dveh režiserjev, enega domačega in enega tujega gosta) v docela novem in — vsaj pri nas — še neznanem in nepreizkušenem igralskem slogu. Obe — po smislu in obliki dramskega besedila povsem raznorodni — predstavi so igrali antirealistično; ne mislim zunanjih oblik odra, ne ritma čustvovanja, temveč kar samo interpretacijo besedila. Stavkov niso modelirali po logičnem »naglašanju« misli in čustev, skratka po vsebinskem smislu, temveč v ravnih muzikalnih frazah, podobno kot operno petje, in s tem dosegali vtis, da govore omalovažujoče in neprizadeto. Človek bi pričakoval, da bo posledica takega igranja monotonija, dolgčas, utrudljiva nezanimivost. Presenečen pa sem moral že po nekaj prizorih sam pred seboj priznati (kakor me je sicer tisto blazirano prepevanje revoltiralo, ker živim še vedno ves v koordinatah psihološkega realizma, vsaj kar se pojmovanja vloge tiče) — priznati, da učinkuje

to govorjenje vznemirljivo, vročično in napeto. Morda je to pot k nečemu novemu, pot, ki sega že preko mojih — generacijsko pogojenih — zmognosti dojemanja?

In drugo doživetje, drugi revolt: gostovanje MHATA. Žal samo ena (in menda najslabša, toda dovolj značilna) predstava: *Sadovi prosvetljenosti*. »Realizem« na pohodu. Realizem v vseh zunanjih atributih, v sceni, rekvizitu, kostumu, do znatne mere tudi v mizansceni. V igri posameznika pa že več kot le stagnacija stila, namreč že posledica stagnacije, to je korak nazaj v zgodovini: številne igralske razvade konvencijskega teatra 19. stoletja, prav tiste razvade, zoper katere se je boril Stanislavski sam že v prvih, abecedarnih poglavjih *Sistema*: vse tiste razvade, ki bi jih s poenostavljeno formulacijo utegnili spraviti na skupni imenovalac besede »afektacija«. Hladna vljudnost večine našega občinstva me v negativni sodbi ni mogla omajati, ker sem prepričan, da je izvirala iz gostoljubja in spoštljivosti pred častitljivo firmo; sentimentalno navdušenje nekaterih posameznikov me tudi ni prepričalo, ker je le sad malo starikave panslavistične naivnosti. — Tisto, kar je še zares realistično (zlasti dekor), učinkuje le utrudljivo; tiste predstanislavskovske prvine (»meinungovske« v izrazoslovju gledališke zgodovine) pa kratko in malo odbijajo. Umetnost, ki si je zapisala na prapor kot poglavitno vodilo le ohranitev neke tradicije in zvesto posredovanje tega izročila mlajšim rodovom — ta umetnost je že s samim tem zanikala bistvo umetnosti: iskanje novih potov in zidanje novih mostov.

Toda nestrpen postajam, nestrpen sam s seboj: le kateri igralski slog mi bo pravzaprav po volji? Kaj ni tisto, kar sem že večkrat v teoriji in praksi polemično ali deklarativno zagovarjal — le medel in brezosebni eklekticizem? Malo psihološke realističnosti (v interpretaciji teksta), malo

ekspresionizma (v ritmizaciji predstave), malo simbolizma (v pojmovanju dekora in kostuma), malo romantičnega patosa (v iskanju »velikih geste«)? Samo eklekticizem?

Seveda. In mislim, da je prav tako. Saj je čas tak, da ga moremo izraziti le z izborom in sestavom vseh preteklih dognanj. Čas zadnje odločitve človeškega rodu, ko mu gre za biti ali ne biti; čas tragične, v isti sapi koristne in škodljive prespecializiranosti izobraženstva; čas najvišjega dosežka tehnične civilizacije, ko ta prvič utegne samo sebe bistveno zanikati...

5. Peking, Pariz, Novi Sad

Svet ni »iz tira«. A resnica je, da je zašel v nepregledno, stoterno prekritizano vozlišče mnogih kolotečin, in le malo, malo je kretničarjev, ki še niso izgubili orientacije, temveč vedo, kam ga je treba krmariti, da bo spet našel ravno, nedvomno prog. Ali gledališka umetnost tem kretničarjem lahko kako pomaga?

Ni naključje, da so se zadnja leta začeli tako množiti mednarodni stiki na področju dramske gledališke umetnosti. Prejšnjim opernim, filmskim in turističnim festivalom, pri katerih je bil *teatro di prosa* le pastorek, se pridružujejo strokovni dramski festivali: svetovni v Parizu, vsekitajski v Pekingu, pa še naše Sterijino pozorje v Novem Sadu. Tudi v zelo skomercializiranih deželah si klasično dramska umetnost pridobiva zopet čedalje lešji ugled: Broadwayu se pridruži Stratford v Connecticutu in še tretji Stratford v kanadskem Ontariu. Mednarodna gostovanja se množijo. Samo pri nas smo videli v zadnjih dveh letih štiri nadvse ugledne evropske gledališke družine: Piccolo teatro, TNP, MHAT in Burgtheater.

Smisel tega?

Nacionalno osveščenje, ne le v smislu ohranitve častitljivih izročil, temveč tudi in predvsem v smislu iskanja novih duhovnih ekvivalen-

tov problemom dobe. (Peking, deloma Novi Sad.)

Odpravljanje meja in torej pri-spevek k zblizevanju narodov ter potemtakem tudi držav. (Pariz, gostovanja.)

Prispevek k poglobitvi dnevne miselnosti, boj zoper merkantilizem,

iz katerega izvira državna ekspanzivnost in torej tudi vojna nevarnost. (Trije Stratfordi, žepna in kletna gledališča, množični pokreti ljudskih gledališč.)

Ali je to malo?

Herbert Grün

s m e r i i n n a č e l a

zrasla ali narejena umetnost?

Izpod peresa nemškega gledališkega publicista Günterja Blöckerja objavljamo v prevodu članek o dramatiziranju pripovednih predlog. Zdi se nam dovolj zanimiv, ker po eni strani podpira in zagovarja tudi našo odločitev, da smo uvrstili v delovni spored *Zločin*, po drugi strani pa je tudi poučen kot diskusijski material, ker v nekaterih ozirih diametralno nasprotuje načelom, ki jih razglasa in razlaga avtor naše dramatizacije v programskem članku »Iz dnevnika dramatizacijec«. — Članek je prevedla iz strokovnega lista *Theater und Zeit* (11/2, okt. 1954) naša redna sodelavka prof. Alenka Gočičanova.

Teoretiki stila in izvedenci vprašanja oblike, posebno v Nemčiji, vedo povedati mnogo lepega in globokoumnega o enotnosti snovi in oblike, češ da sta druga v drugi pogojeni, da druga drugo ustvarjata ali izključujeta in delo *ab ovo* onemogočita. Istovetnost oblike in vsebine, njuna popolna zrast je eno izmed vodil nemške estetike. Pri nas umetnina ni rezultat zamisli in dela, vizije in praktičnega preizkusa, intuicije in zavestnega izbora, temveč je produkt trajne inspiracije, neke vrste lepe blaznosti. Mallarméejev slavni izrek, da pesem sestavljajo besede in ne čustva, zveni v ušesih umetniških idealistov kot bogokletstvo; in *Philosophy of Composition* Edgarja Allana Poa s svojimi presenetljivimi vpogledi v tehniko umetniškega ustvarjanja velja na splošno za izpoved ekscentričnega

človeka, zavito v romantično ironijo.

Dokler nas še vedno spreletava mraz ob predstavi umetnosti, ki ni zrasla, ampak je narejena, izdelana, toliko časa bodo gledali ljudje na dramatizacijo epskih tekstov — torej na postopek, ki že končno veljavno umetnino oblikovno pretopi in si dovoljuje celo oblikovne spremembe — kot na nekaj drugovrstnega in dvomljivega. Če je umetnik svojo snov obdelal v romanu in ne v drami, to idealističnemu nazoru že dokazuje, da je pač prikladna za roman in ne za dramo. Z ene strani bi to zares poenostavilo umetniški delovni proces, ko bi se vsaka snov že rodila z oblikovno predestinacijo. Z druge strani bi umetnik postal samo »izdelovalec« v nekem bolj dolgočasnem shematskem smislu, kakor so to tisti moderni pisatelji, ki tako krepko kot Pol poudarjajo tehnično plat umetniškega dela, gonilno kolesje in jermene, stroj vrvišča, dviganje in pogrezanje, celotni arzenal tehničnih pripomočkov — ali tisti, ki sami sebe kar dobesedno imenujejo »rafinirane mešalce« (raffinierte Mixer), kot je to nedavno storil Gottfried Benn pri nekem radijskem pogovoru.

Napetost med obliko in vsebino je ena tistih reči, ki dajejo umet-

nosti življenje. Nadaljuje se še v dokončani umetnini in daje samemu ustvarjalnemu postopku šele pravo dramatičnost. Ni redke pojav, da se umetnik najprej odloči za eno, nato za drugo obliko. Feuchtwangerjev *Jud Süß* je bil drama, preden je nastal iz nje uspel roman; in Steinbeckova zgodba *Miši in ljudje* je (zavestno ali podzavestno) tako ustvarjena, da je možnost dramatizacije še takoj na začetku očitna. Popolnoma čiste, nemešane oblike so velike, v vsakem oziru velike izjeme. Epika in dramatika, danes v mnogih primerih tudi lirika, se umetniku ponujajo, ne da bi bile skrbno razločene. Umetnik vzame od vsake odtenek, ki ga potrebuje, ki ga privlačuje, ki ga napravi produktivnega; umetnik izbira, sestavlja, dodaja, kombinira, komponira — in nove oblike se porajajo.

Seveda lahko gledamo na pojav dramatiziranega romana ali dramatizirane zgodbe, ki ga zadnja leta čedalje pogosteje opazamo na gledaliških deskah po vsem svetu, s stališča očitnega pomanjkanja prave, izvirne dramatike. In gotovo je mnogo del te vrste takih, da nosijo vidno znamenje mašila, rešitve iz zadrege ali čisto trgovske špekulacije. Zakaj ne bi tudi ubogo gledališče imelo svojega deleža pri senzacionalnem uspehu kake knjige? V nekaterih primerih je bila taka kalkulacija celo pravilna. Ljudje se veselijo, če v vsej nazornosti scenske predstave ponovno naletijo na dogajanja in osebe, ki so jim že znane iz knjige. Vendar za nemiško občinstvo to le deloma drži, če izvzamemo izjeme, kot so Collettina *Gigi* ali sedaj Grahama Greena *Moč in krasota*. Kdo je pri nas le poznal in kdo pozna romane, po katerih so bile napisane drame kot *Smrt na jablani*, *Spominjam se mame*, *Gospodar v hiši*, *Dedinja*, pa celo *Miši in ljudje* in *Travnata harfa*? Stevilo teh je verjetno zelo majhno in vendar so te drame naletele na precejšen odmev — in to kljub temu, da so se močno od-

daljile od tradicionalnih shematskih oblik drame in se svojega epskega porenja prav nič ne sramujejo.

Posebno pri tako presenetljivih uspehih, kot sta jih pred kratkim doživeli dramatizaciji obeh Kafkovih del (*Proces* in *Grad*), ne zadostuje preprosta razlaga, da se občinstvo zadovolji z dramskimi nadomestki pač zaradi pomanjkanja česa boljšega. V Kafkovem primeru ni samo sprejelo popačeno dramsko obliko z njenimi epskimi ostanki, temveč je ob njej občutilo že kar olajšanje. Zdi se — in to bi bilo naravno — da današnje gledališko občinstvo ne mara prestopiti bojnega polja in labirintov moderne eksistence z zastarelimi vodiči in navodili. Ibsenova tehnika je postala zrela za muzej; občudujemo jo s spoštovanjem in z zavistnimi pogledi. Pri tem na ni popolnoma neupravičen občutek, da na našo duševnost ta preprosta scenska aritmetika nič več ne učinkuje. Ni človeška vsebina Ibsenovih del tista, ki se nam zdi zaprašena, temveč njena predobro z oljem namazana dramaturška tehnika.

Gledališki obiskovalec, ki danes išče jasnosti, ne mara zapečatenega koncentrata; predvsem zahteva razširitev problematike do meja, kjer se začneja kaos, in popolno, skoraj poučno jasnost. Dramatiki kot Thornton Wilder, Tennessee Williams in Arthur Miller so zato zgradili svojo obliko, obliko, ki gledalca ne vodi tako trdo za roko, kakor klasična drama, temveč ga drži lahkotneje, mu privoščiči več miru pri opazovanju, več svobode pri izbiri in odločitvi. Vse to so epski postulati, ki morajo na odru nujno privedi do kompromisov. Toda iz današnjih kompromisov nastajajo jutrišnje zahteve. Samo v primeru genialnosti se nova oblika rodi na eruptiven način — v ostalih primerih se razvije iz nujnosti in potreb dobe.

V dvajsetih letih je bil mogoč videz, da je epska drama konjiček po-

sameznikov. Danes so Brechtovi izsledki na splošno in povsod podlaga prizadevanju za živo nadaljevanje dramske oblike — popolnoma neodvisno od njegove osebe in politične plati njegove estetike. Tudi Brecht se nikoli ni sramoval dramatisirati epske tekste, ne samo manj znane kot v primeru *Puntile*, ampak

tudi tako slavne, kot je Gorkijeva *Mati*. Da je to storil z večjim talentom, naj nas ne ovira pri pravični ocenitvi slabših poskusov te vrste. Tudi ti lahko pripomorejo k razširitvi meja drame, tudi ti lahko ustvarijo prehod k novemu, nesluštenemu bogastvu dramskega gledališča.

Günter Blöcker

scenska imaginacija

O sodobni scenografiji vsi gledališki ljudje po svetu mnogo razpravljajo. Zanimiv prispevek k tem debatom predstavlja tudi pripovedovanje uglednega scenografa *Mordecaia Goretika*; besedilo, ki ga objavljamo v prevodu prof. Alenke Goričanove, obravnava učiteljeve izkušnje v njegovi šoli, obenem pa tudi razgrinja nekatera njegova — a tudi že obča — načela sodobne scenografije. Članek utegne tudi razpršiti — ponekod še vse preveč razširjene — predsodke, češ da scenografija sploh ni pomemben in samonikel posel v gledališkem aparatu. Obenem pa tudi odpira okno v svet nam le malo znanega gledališkega šolstva v Ameriki. — Besedilo povzemamo po časopisu *Theatre Arts* (april 1956).

Kar je zanimivega v umetnosti, se zgodi takoj na začetku. Ko si mimo začetka, si že na koncu. (Picasso)

Scenografijo uspešno poučujejo na ameriških visokih šolah, univerzah in tehniških šolah. Raven pouka je zelo visoka; z univerz prihajajo odlični arhitekti in scenografi, strokovnjaki za razsvetljavo, risarji in izdelovalci maket. Vendar je razlika med rokodelstvom in umetnostjo. Odrsko rokodelstvo ni istovetno s scenografsko umetnostjo.

Moj učitelj, pokojni Robert Edmond Jones, je večkrat vzkliknil: *Ko bi bilo mogoče učiti inspiracijo!* Posredovati inspiracijo pa morda le ni tako brezupna stvar, kot se zdi na prvi pogled. Lahko se to doseže z zgledom. »Boby« Jones, utemeljitelj moderne ameriške scenografije, je prav gotovo navdihnil mnogo drugih. Povsem normalno je, če se umetniki, pisatelji in drugi ustvar-

jalni ljudje navdušujejo drug ob drugih drugega. Toda ali je mogoče učiti inspiracijo v šoli?

Do neke meje vsaj, bi rekel, da je. Nikogar ne morete naučiti talenta; lahko pa učite tako, da izvlečete iz študenta ves talent, kolikor ga ima. Februarja 1955 sem začel na svoj račun delati z razredom, ki se je zanimal izključno za ustvarjalno plat scenografskega dela. V čast eni Jonesovih idej — dramske imaginacije — sem imenoval svoj tečaj scenska imaginacija. Dostop so imeli sprva le kvalificirani scenografi. Toda zamisel je zanimala tudi gledališke ravnatelje in celo dramatike, ki so prosili, da jih sprejememo; ti so se kasneje vključili v posebno skupino. Objasnil sem, da ne poučujem odrskega rokodelstva; da je naš uspeh odvisen od študentov samih; da morda niti ne bomo prišli do sestavljenih maket. Že v začetku je razred spoznal, da bo bolje počasi napredovati kot predelati vse na hitro in iti pri tem preveč v širino.

Kot sem pričakoval, je moja metoda poučevanja spčetka zmedla študente, ki so bili izučeni rokodelstva. Domnevali so, da bodo začeli s scenskimi osnutki, ki jih bo predavatelj kritično pregledal. Moral sem razložiti, da se naš študij tiče v glavnem premišljevanja, tistega še pred zamislijo osnutka. Picasso je dejal, da je v trenutku, ko se svinč-

nik dotakne papirja, risba že narejena; s prvo potezo svinčnika se je izdal.

Ta razlaga se ne bo zdela pretirana izkušenemu scenografu, ki ve, da je risba foliko vredna kot misel, ki tiči za njo. Vsekakor je poudarek na zamisli in ne na risbi.

Da bi študenti dobili čim več izkušenj, je za vsakega od njih treba izbrati drugo dramo. Te se morajo razlikovati po slogu in obdobju. V drugem semestru je seznam dram obsegal naslednje: Aristofan, *Ptice* (414 pr. n. š.); Hoei-Lan-Kin, *Krog s kredo* (13. ali 14. stol.); Jonson, *Volpone* (1606); Shakespeare, *Macbeth* (1606); Molière, *Tartuffe* (1664, 1669); Racine, *Athalie* (1691); Bizet, *Carmen* (1875); Tolstoj, *Moč teme* (1886); Ansky, *Dybbuk* (1920); O'Neill, *Strast pod bresti* (1924); Brecht, *Beraška opera* (1928); Marc Connelly, *Zeleni pašniki* (1930); George S. Kaufman in Morrie Ryskind: *O tebi pojem* (1931).

Vsako dramo prebere študent najprej samo za zabavo. Nato jo prebira tako dolgo, dokler mu ni vse v besedilu popolnoma jasno. Vsak naj bi prebral še vse druge drame, ki so na seznamu, vsaj enkrat, ker bo moral razred kot celota obravnavati vse od njih. To splošno branje lahko traja ves semester in ne predstavlja nobenih težav.

To so seveda domače naloge. Takšne so tudi naslednje zahteve, ki se zdijo na prvi pogled zelo enostavne. Zabeležiti čas dogajanja v drami; zaznamovati letne čase, vreme, ure dneva in, ali se dejanje dogaja pri dnevni ali umetni svetlobi; izbrati štiri prizore kot najvažnejše v drami (ena od teh naj bi bila vrhunec); označiti z besedno ali pantomimično iztočnico vrhunski moment v vsakem tako izbranem prizoru. Nadalje je potrebno, da se o katerem koli prizoru v drami napiše dve strani dolg popis: stavek za stavkom, vsi vstopi, odhodi, prehodi in odrske akcije, kot bi bil ta prizor del nemega filma. Naj sledi

kot primer odlomek drugega dejanja drame Sidneya Howarda *Vedeli so, kaj hočejo*:

Tony leži na bolniški postelji, noge ima v mavcu, poleg sebe ima steklenico z vinom. Zdravnik sedi ob njegovi postelji.

Luč svetlobne rakete se bliska skozi okno.

Zdravnik vstane, gre k vratom, pogleda množico, nato se vrne.

Zdravnik gre ponovno k vratom, da bi poiskal Amy.

Tony udarja takt plesne glasbe.

Joe in Ah Gee prihajata vzdolž verande in porivata samokolnico; neposredno za njima se sliši nemir množice.

Zdravnik zapodi množico, ko vstopita Ah Gee in Joe.

Joe in Ah Gee stopita k Tonyjevi postelji.

Joe gre v klet, Ah Gee mu sledi. Itd.

Očiten namen take naloge je, prikazati, s kakšno skrbnostjo je treba premisliti dogajanje v drami. Od kod prihaja oseba, ko vstopi? Kakšne so njene kretnje na odru in kako izražajo njen značaj? Kam gre, ko odide z odra?

Nadaljnja naloga je, napisati kratko vsebino, ki obsega približno dve sto besed. To je opis dogodkov po vrstnem redu; toda tudi to ni tako lahko, kot bi človek mislil. Vsak študent bere svoje poročilo pred razredom in ostali ga komentirajo. Presenetljivo je, kako pogosto študent utegne spregledati bistveno važne dogodke, in kako se še češče zmoti v precenitvi prave lestvice pomembnosti. Zgodi se celo, da napiše povzetek vsebine brez poglobitnega konflikta v igri! Če se študent nauči pravilno zgostiti vsebino, se je že močno približal sposobnosti prave dramske presoje — zlasti, če si prizadeva, da bi te kratke opise povedal vsaj malce v slogu in razpoloženju samega dramskega pisatelja.

Povzetku v dve sto besedah sledi še težja naloga: povzete iste vsebine v približno šestdesetih besedah. Kot primer naj navedem takšno vsebinsko poročilo o drami Maxwella Andersona *Zla setev*:

Na videz normalna majhna deklica zagreši več umorov, preden odkrije to mračno nagnjenje njena prikupna in nedolžna mati. Obenem tudi izve, da je tudi sama hči morilke, in se odloči, da bo umorila otroka in sebe. Vendar se ji posreči le samomor, mala pošast pa živi dalje in nihče je ne osumi.

Šestdeset besed dolg izvleček je neke vrste poskus z lakmusom, iz katerega se vidi, ali je študentu jasna igra kot dramska kompozicija. Ko pripoveduje zgodbo pred razredom, kjer je kritika skupna, hitro spozna, ali je našel glavno nit zgodbe.

Njegova naslednja naloga je, izraziti z eno ali dvema frazama in ne več kot z enim stavkom temo ali »moralni nauk« drame. Tu si lahko mnenja nasprotujejo, vendar mora imeti vsako od njih, če naj bo sprejemljivo, trdno podlago in celo tedaj je treba po možnosti poiskati tako, da se ujema z duhom besedila. Jonsonov *Volpone*, na primer, potrjuje nauk: *Poštenje je najboljša politika*; toda pregovor *Kdor drugemu jamo koplje, sam vanjo pade* — je bližji duhu Jonsonovega pisanja. Rad bi poudaril, da se v popravljanje teh nalog in v komentarje, ki jim sledijo, predavatelj sam kar najmanj vtičuje in prepušča to le razredu. Pri tem kot pri naslednjem delu skušam naložiti breme mišljenja študentom na ramena; vodim jih le, kadar je potrebno, in sodelujem edino pri diskusiji.

Od sedaj naprej pismene domače naloge niso več potrebne. Ustni odgovor na vprašanje: »Ali imamo sploh kakšen pameten vzrok, da uprizorimo to dramo?« Sedaj je štu-

dent na vrsti, da prepričljivo pove, zakaj je vredno, da pride do uprizoritve. Če sam ne čuti tehtnega vzroka in ga ne more podati ali, če so njegove utemeljitve nerazločne in če se ne more niti ogreti za predmet, lahko rečem, da nima pravega odnosa do stvari. Razred je pripravljen sprejeti še tako nemogoč razlog, kot je recimo ta, da bo drama vrgla dobiček — seveda, če je porok za to dovolj prepričljiv. Lahko tudi dokazuje, da bo drama imela uspeh, če bo režija taka, kot si jo je sam zamislil. Lahko celo vztraja na uprizoritvi zaradi tega, ker ve, da zna ustvariti zanj čudovito sceno — stališče, ki bi zahtevalo temeljitega prepričevanja vseh ostalih v skupini. Ker so vse drame na seznanju v nekem smislu klasične, je treba prikazati, da bodo ponovne uprizoritve sodobnemu občinstvu nekaj pomenile. To ni vedno lahko. Človek mora imeti nekaj znanja o življenju in dobi avtorja klasične drame, da razume, zakaj je ostala živa, in da spozna potreben, celo nujen pomen, ki ga bo drama imela za današnjo ameriško publiko.

Tu se konča zgolj analitična faza dela. Do sedaj je vsak v skupini pridobil nekaj znanja o problemih, ki so se z njimi bavili vsi kolegi v razredu, in je z živahno radovednostjo spremljal napore, ki so pripomogli do rešitve pri posameznih primerih. Sedaj se prične bolj specifično ustvarjalna baza. Vzpostaviti je treba pomembne odnose med sceno oziroma scenami in dramo.

So scenografi, ki ne čutijo potrebe, da bi take odnose upoštevali; pred seboj imajo predlagano sceno kot nekak slepeč žarek, za katerim ne ostane drugega kot prilagoditi igralce sceneriji. Res je, da je včasih nenaden domislek boljši od dolgih tednov napetega premišljevanja. Med ustvarjalnim delom se pripetijo taki nenadni domisleki in so lahko velikega pomena. Izkušen scenograf ve, da se včasih pojavijo čudovite ne-

nadne zamisli, po dolgem trdem delu. Ti prividi niso tako pogosti, kot bi si človek želel; a žal ni zanesljivejše metode od te, kako priti do njih — niti ne s pomočjo mamila. Tudi najbolj navdahnjeni med nami se morajo tu in tam zadovoljiti z normalnim delovanjem razuma. Nadalje, instinktivno delo ni vedno natančno. Pride čas, ko je instinktiven scenski osnutek, ki je sicer lep, popolnoma brez zveze z dramo, ki bi ji naj služil. Publika morda ploska, toda režiser in producent vesta, da je scena škodovala uprizoritvi, namesto da bi ji bila v pomoč.

Kdaj pravimo, da scena harmonira z dramo? V celi vrsti primerov: kot dokumentacija, ki podaja zgodovino in zemljepis kraja; kot okolje, ki predstavlja prostor, ki so ga oživila človeška bitja ali ki vpliva na človeško življenje; kot gledališki stroj — mehanizem, ki služi igralcem v drami v času uprizarjanja. In najgloblje morda kot scenska metafora. Kajti naloga scene je, pred vsemi drugimi nalogami, da se drami poetično prilagodi. Mora jo občutiti kot poetično sliko.

Vendar je treba začetnika posvariti pred dobesedno uporabo metafore. Publika jo mora občutiti, ne videti. Dobesedno vzeta postane surov »ekspresionizem«. Njen pravi namen je navdihniti scenografa, ne ga pa obremeniti s pedantnimi pravili; in če ga ne navdihne dovolj, bi jo moral zavreči in se ozreti po kaki drugi podobi, ki se mu zdi zanimivejša ali primernejša. Dve metafori ali več je mogoče uporabiti za isto sceno ali za različne vidike iste scene. Študent naj raje uporablja aktivne in ne pasivne predstave: zamisli kot na primer »cirkus« ali »ciklon« so boljše kot »kitajska cokla«, ker opisuje aktivno sceno, ki se razvija na vdru s pomočjo gibanja, svetlobnih učinkov ali obojega. Na sceno moramo gledati z vidika dramskega dogajanja in ne le kot na ozadje.

Pripominjam, da tako uporabljena metafora ni mistični element. Njen namen ni, napraviti stvar veličastnejšo, ampak izraziti čustveno vsebino scene. Scena ne more biti samo »avtentična« v slogu naturalizma iz konca 19. stoletja; scena je del odrske uprizoritve, ki je emocionalna in hkrati dokumentarna umetniška stvaritev. Ko scenograf išče metaforo, dela zavestno nekaj, kar bi sicer delal podzavestno. S tem prehití publiko, ki bo našla v njegovem delu eno ali več metafor, pa naj se jih sam zaveda ali ne.

Tako sem pri drami *Poln klobuk dežja* imel v mislih edino konflikt med domom in mestom. Za *Educational Theatre Journal* (aprila 1956) pa je kritik John Gassner odkril vrsto drugih prisodob: zanj je scena pomenila *resničen simbol pekla, v katerem se muči duševno razpoloženje Johnyja Popa. Vzhodno ležeči gornji prostori so se nekako naslanjali na ozadje ostalih najemniških prostorov in njihovih zasilnih izhodov in istočasno so bili prostori kot v kleščah, z leve in desne obdani z dvoriščem, s stopniščem, bolj podobnim lestvi, ki je na eni strani vodila na podstrežje, od koder so stalno prihajali krošnjarji z mamili. Pravzaprav noben scenograf ne prodre skozi vso globino lastnega razuma. Dovolj je, ako ima pred seboj eno samo učinkovito sliko kot kažipot.*

Ali je vedno mogoče najti odgovarjajočo metaforo? Ne vedno. Včasih sem se domislil bistvene metafore za sceno več let po premieri in tako spoznal, da sem svoje delo opravil s pomočjo polovične predstave. Metafora je produkt podzavesti — del duha, ki ga ne moremo neposredno obvladati. Toda scenograf mora vedeti nekaj o načinu, kako deluje ta bolj oddaljeni, ustvarjalni duh. Brez dvoma iskanje metafore vzpodbuja našo podzavest.

Ko dobi priliko, bo našla odgovor; ne vedno popoln odgovor; a tudi polovična zamisel je včasih koristna.

Včasih, kadar se človek ne more ničesar pametnega domisliti, je koristno pregledovanje slikovnega materiala; ko zamišljeno pregledujete slike, naletite včasih prav na tisto zamisel, ki jo iščete. Na primer, pri študiju scene za dramo Roberta Ardrea *Thunder Rock*, katere prizorišče je notranjost svetilnika, se nisem mogel prav ogreti, dokler nisem naletel na sliko nekega svetilnika, ki je žarel skozi strašen vihar. Ta podoba sveče v viharni temi — natančno odgovarjajoč povzetek vsebine drame — je postala osrednja ideja ene najboljših scen, kar sem jih kdaj koli napravil.

Kot predhodna vaja za iskanje metafor služi čudna igra ugank, ki jo igrajo člani mojega seminarja. Vsak mora prinesiti tri ali štiri slike, izrezane iz ilustracij, časopisov ali kjerkoli drugod; mora jih pregledati doma in določiti odgovarjajočo metaforo k vsaki sliki. V razredu se vsi zberejo v krogu in uganjujejo metafore in njen »varuh« končno pove svojo lastno zamisel. Bojna ladja na primer lahko nekemu priklíče v spomin podobo »likalnika«, drugemu zopet »mesto«; notranjščina opernega gledališča lahko spomni na »zlato tiaro«, »putrh z maslom«, »dirkalno progo« ali celo na »kozarec z mezgo«. Tako se študentje vadijo misliti v izrazih vizualne pozetje.

Naravnost porazno je spoznanje, kako mnogo ljudi trpi na tem, kar bi lahko imenovali pomanjkanje pozetje. Marsikateri bodoči scenograf ne ve ničesar o velikih umetnikih in pesnikih. Kako more nekdo izdelati dobro sceno, če je vizualno nepismen. Scenografov duh mora biti zakladnica presenetljivih zamisli. Brezmejno zaupanje v lastne sile še ne zadostuje; največji umetniki in pesniki so bili vedno ljudje z najširšo kulturo in najglobljim razumevanjem.

Hkrati z vajami v metafori se prične študij gibanja, kretanj, razvrščanja oseb v drami, ki se nadaljuje skoraj vse do konca tečaja. Kajti scenografija ni samo ilustriranje, preneseno na oder. Scenografija je metoda, služiti igralcem pri njihovi pomembni nalogi. Odrska uprizoritev ni mogoča brez igralcev; prej je mogoča brez scenerije. Scenograf mora opravičiti svojo prisotnost na odru, kjer je sicer le vsiljivec; svojo opravičenost pa lahko dokaže edino s temeljitim poznavanjem igralskih vlog. Dober scenograf ve, da so igralci njegov prvi in najvažnejši scenski element. Iz izkušenj dolgotrajnega dela v razredu izhaja, da so kretnje igralcev odločilne pri določevanju scene. Celo barvo stene je mogoče določiti s čimer koli, kar pač morajo igralci storiti!

Sedaj je študent končno pripravljen na risanje osnutkov. Osnutki naj bodo hitri in primitivni ter naj nakažejo samo že zamišljeno razvrstitev igralcev v najvažnejših prizorih. Navaden svinčnik zadostuje za takšno delo, tudi oglje je dobro, bela ali barvna kreda, pero in črnilo — kakršna koli metoda zaznamovanja — na belem, sivem, črnem ali barvnem papirju. Slike morajo biti narejene z največjo naglico in tisti, ki nimajo risarskih sposobnosti ali predhodne vaje, naj rišejo paličaste figure, kakršne delajo otroci in uporabljajo pri tem majhne kroge za glave in preproste linije za telesa, roke in noge. (Neki študent, režiser, je prišel na duhovito idejo, da je uporabil paličice za čiščenje pip kot figure, jih razvrščal tako dolgo sem in tja, dokler ni dobil pravilne razvrstitve, nato je rezultat fotografiral.) Naivni osnutki te vrste so se pokazali kot izredno živi, četudi so jih napravili režiserji in dramatik, ki niso nikdar prej narisali ene same poteze. Pri tem se celo večkrat izkaže, da so poklicni umetniki ali ilu-

stratorji na slabšem; ker so vajeni delati skrbne risbe, izgubljajo zanos in jedrnatost spontanega dela. Potrebno je opozoriti vsakogar, da ne sme biti natančen in da raje napravi na ducate, na stotine risb, ki jih naj sproti meče v koš. Na tej stopnji je koš za papir najkoristnejši zaveznik scenografa; dovoljuje mu, da išče, poskuša, preizkuša, se izogiba lastni obsodbi, dokler se ne oglasi v njem samem kot glas zvo- na: »To je tisto pravo.«

Namen risanja dogodkov v drami ni samo, naslikati igralske skupine, omenjene v tekstu, temveč prikazati te skupine na najbolj izrazit način. Tako na primer, če hočes pokazati nekoga, kako prisluškuje pogovoru dveh drugih, ne zadostuje, da ga postaviš v bližino mesta, kjer se vrši pogovor; potrebno je, da je nekako zakrit pred govorečimi osebami in mora aktivno prisluškovati (nagibati se naprej, z dlanjo ob ušesu itd.). Primitivna risba, ki prikazuje ta pojem, je lahko pretirana ali ne — za površno razpoloženje ali stil scene. Če je pregroba, lahko to zamisli škoduje; toda v začetku je prav gotovo bolje pretiravati v dramatičnosti kot risati negibne figure, ki ne predstavljajo pravzaprav nobenega dogajanja.

Nekatere teh ilustracij dejanja — takoj zahtevajo, da jim dodamo pre-mičnine, ki so lahko naivno prika-zane: miza, stoli, oder (vse ozna-čeno z eno črto). Kmalu bo morda potrebno, dodati še druge scenske elemente — vrata, stopnišče, ognjišče ali peč, ograjo — da postane de-janje razumljivo. Nenadoma postane važno, konkretneje določiti te scenske elemente: rimska vrata, spi-ralne stopnice iz New Orleansa, ameriško kolonialno ognjišče. Končna definicija je odvisna od metafore in dokumentacije.

Sedaj je torej prišel čas za raz-iskovanje ali v kraju, ki ga je iz-bral avtor drame, ali v knjižnici. V New Yorku najdejo študentje v new-

yorški javni knjižnici čudovit vir materiala. Prinesejo naj s seboj to-liko časopisnih izrekov, kolikor jim knjižnica dopušča. Nikakor vse te slike ne predstavljajo pravilne do-kumentacije. Nekaj jih morda izbe-rete zaradi njihove kompozicije, ne-kaj samo zaradi barve. Nekatere obravnavajo morda predmet, ki ni-ma s prvotnim krajem v drami ni-česar opraviti, so pa lahko drago-cene zaradi metafor, ki nanje na-migujejo. Van Goghovo Tihožitje s sončnicami pove scenografu več o južni Franciji ali celo o severnem Ontariu kot cela vrsta arhitekturnih fotografij teh predelov. Važne so tu-di slike z metaforami, ki so bile že enkrat izbrane. Čebelni panj je bil nekoč izbran za sceno pri *Pticah*, vrtljak za dramo *Volpone*, breja mačka za *Strast pod brest*i, kitajska cokla za *Krog s kredo*. Vsak študent razprostre eno teh slik pred razredom in razloži, kako namerava upo-rabiti vizualne elemente, ki ga za-nimajo.

Sedaj pride najtežji korak — združitev vseh do sedaj obdelanih elementov. Scenograf si mora za-pomniti razvrstitve, ki si jo je za-mislil, ko je ustvarjal vizijo ene ali več scen. To je proces, ki zahteva prožnost mišljenja, posebno ker ima študent sedaj pred seboj vrsto teh-ničnih problemov — gradnjo, sli-kanje, premakljivost scene in raz-svetljavo — hkrati z običajnimi omejitvami proračuna. Do sedaj štu-dentu ni bilo treba paziti na razne odrske omejitve ali na pravila per-spektive. Sedaj pa mora upoštevati vse faktorje, ki smo jih poprej iz-ločili. Treba je popustiti tukaj, po-praviti tam, prihraniti, kar se da, spremeniti neobhodno potrebno v učinkovito. Istočasno pa je treba ostati zvest prvotni ideji razvrstitve skupin in metafori. Tukaj je nad-vse важен faktor individualne prož-nosti; talent in vztrajnost morata začetniku pomagati, da ne utone v morju zahtev.

Toda učitelj je še vedno potreben. Student je spoznal, da njegov scen-ski osnutek oblikujejo poetična pred-stava, historična in geografska dej-stva in potrebe igralcev. Naučil se je izogibati se trem pastem scenske ustvarjalnosti: naturalizmu, ki ni nič drugega kot dokumentacija; odrske-mu rokodelstvu, ki je navaden te-sarski posel, slikarstvo in razsvet-ljava; in ekspresionizmu ali upora-bi grobe metafore, kar je običajno bolezen scenografov malih gledališč. Sedaj je treba študente opozoriti na historične stile scen, ki so bili v rabi pred temi, ki se danes večinoma uporabljajo na Broadwayu; in tako se nauči, kako se lahko s temi sta-rimi metodami še vedno okoristi. Prav tako izve za scenske oblike, mlajše od broadwayskih, vključno za izzivalni epski slog Berta Brechta in Erwina Piscatorja. Obenem spo-zna, da je med iluzionističnim, okvir-nim odrom, ki ga je izpopolnil An-dré Antoine, in ploščadi podobnim odrom gledališčnikov kot na primer Meyerhold — največja razlika v psihologiji. Opozoriti ga je tudi treba, da se mora končna skica scene pod-rediti običajnim zakonom likovne umetnosti — zakonom kompozicije, ravnotežja, nasprotij, barvnih od-nosov. Posebno element nasprotja mora biti razviden na skici; poiskati ga je treba na neki način v dramatski negotovosti, konfliktu ali ironiji, ki jo vsebuje tekst.

Ko preide na končno skico, se študent trudi, da bi bila »smiselna« in »praktična« in pri tem izgublja vso originalnost svoje scenske zamisli. Tedaj je naloga učitelja, da mu sve-tuje, naj zavrže utrudljive risbe, ki jih je tako temeljito obdelal in se povrne k prvim skicam dejanja in metafore po novo inspiraciji, da se ponovno zateče k nedoločnemu šte-vilu skic, od katerih bo najmanj 90% romalo v koš. Ko je enkrat origi-nalni dramatski impuls uspešno upo-dobljen na papirju, potem ni nič več tako težko. Če osnutek, pa naj bo še tako preprost, vsebuje pra-

vilno rešitev, je lahko naravnost ču-dovito uporaben. Velja tako za maj-hen oder kot za velik oder, za ama-tersko ali poklicno gledališko sku-pino, za velik proračun ali za sploh noben proračun; da se povečati za celo dolžino zidu, ali reducirati na velikost poštna znamke.

Izkušnje so pokazale, da za tak-šen seminar 12 tednov ne zadostuje za večino študentov, da se naučijo izdelati maketo. Nekateri že uspejo, a mnogi tečajniki običijo na eni ali drugi ustvarjalni stopnji in se le počasi dokopljejo do rezultata. Upajmo, da bo v bodoče možno usta-noviti še tečaj za izdelovanje ma-ket, ker na tej stopnji ustvarjalno delo pride do novega razpotja. Os-novna zamisel je izvedena; sedaj pa je treba od dveh dimenzij preiti na tri. To se zdi nekako tako kot preiti od slike h kipu ali arhitekturi v spe-cifičnih pogojih gledališča. Ta spre-memba ne zahteva samo bistroum-nosti; je še vedno razvojni proces z novimi faktorji, ki jih je treba upoštevati, in z novimi možnostmi, ki prihajajo na dan. Ta faza je lahko zelo uspešna pri scenografu, ki se je loti z zaupanjem; vse njegovo prejšnje razmišljanje zavzema ma-terialno obliko, obliko, ki jo lahko izmeri v čevljih in palcih. Prehobil je dolgo pot do trenutka, ko bo nje-gova scena služila živim igralcem pri gledališki uprizoritvi.

Orisal sem namen seminarja za ustvarjanje scene in njegovega na-čina dela, ki se bavi z mišljenjem, predvsem s tistim pred nastankom osnutka za sceno. Poudaril sem ča-sovno dobo, ki je potrebna pri ana-lizi dramatskega teksta; pomen sce-ne kot metafore; bistvene odnose med sceno in igralci in kritično do-bo, ko je scenograf vnesel svoje pred-hodno delo v končno skico. Na osno-vi seminarskih izkušenj se zdi moj-im študentom in tudi meni, da je možno, vsaj do neke mere, »naučiti se inspiracije«.

Mordecai Gorelik

shakespearov zgornji oder

Iz nemškega strokovnega lista *Theater und Zeit* (II/1, sept. 1954) povzemamo zelo zanimivi in izvirni misli polni članek Richarda Flatterja o mizanscenskem tolmačenju nekaterih Shakespearovih prizorov. Ker uprizorjamo tudi »Zločine« na nevtralnem odrišču, v nekem smislu podobno, kot je svoje dni Shakespeare igral velike historije, tragedije in komedije, se nam zdi primerno, da objavimo ta članek ravno v tej številki. Ker omenja Flatter tudi znani prizor iz Othella, bodo bralci lahko po spominu na našo uprizoritev presodili, do kakšne meje se z avtorjem članka strinjajo. od kod naprej pa ne. Vsekakor bo poučno, v luči naše uprizoritve iz pretekle jeseni razmisliti o vsekakor upoštevanja vredni, četudi ne edinovljajni Flatterjevi teoriji.

V prvem prizoru prvega dejanja *Richarda II.*, neposredno pred koncem prizora, Gaunt nenadoma zapusti prizorišče. V dramskem smislu nikakor ni najti vzroka, zakaj bi moral oditi. Kratko in malo pač gre, ne da bi zaprosil za dovoljenje in ne da bi se vsaj z besedo poslovil: pred vladarjem je to vsekakor zelo nespodobno. Ta pove potem še deset stihov in potlej tudi sam odide, z njim pa vsi ostali. Kako bi se dal razložiti ta prezgodnji Gauntov odhod?

Razlaga je ta, da mora Gaunt nastopiti takoj v naslednjem prizoru — v pomenku z vojvodinjo Yorško — in da so ta drugi prizor pri Shakespearu igrali na balkonu. Če bi odšel Gaunt šele s kraljevim spremstvom, se ne bi več utegnil povzpeti po stopnicah in pravočasno nastopiti.

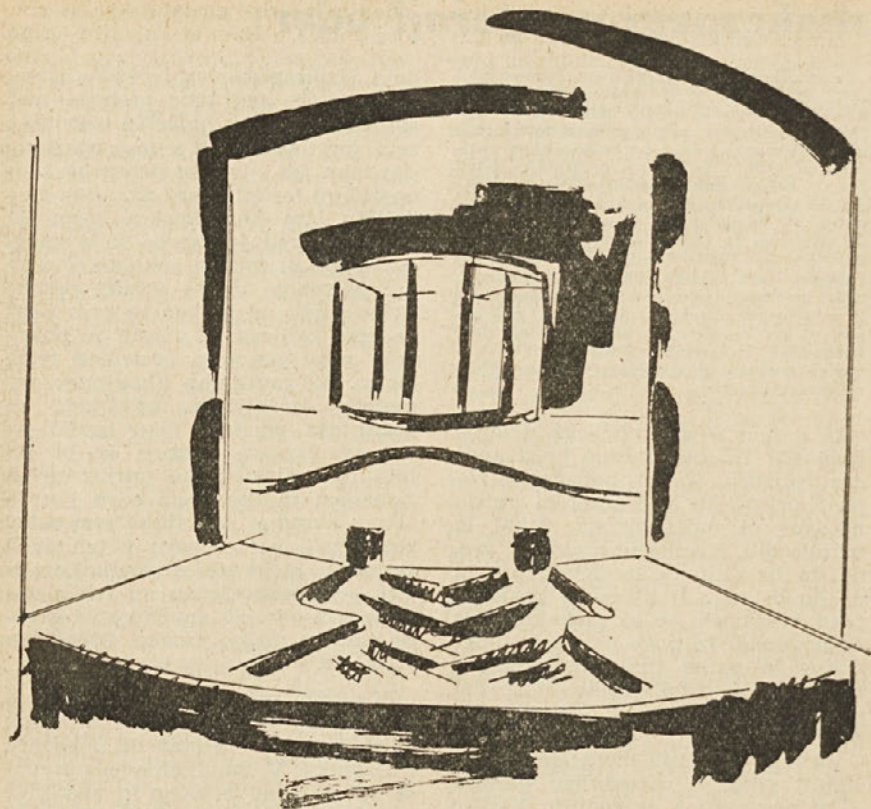
Na modernem odru s prednjo zaveso, ki vse spremembe prikriva, je ta molčeči Gauntov odhod kajpa nepotreben. Vendarle sem videl prav pred nedavnim, kako je Gaunt — natanko deset stihov pred koncem prizora — vstal in zmajal z glavo ter odšel. Nisem vedel, zakaj je zmajeval z glavo; vedel pa sem, zakaj jaz z njo zmajujem.

Ko Gaunta avtor tako nerodno pošlje na balkon, vidim očiten dokaz, da je *Richard II.* nastal v prvi

dobi Shakespearovega stvariteljstva. Kasneje je znal take prehode bolj spretno ostvariti, najčesče celo tako zelo spretno, da jih komaj opazimo. Saj nam jih v večini primerov tudi opaziti ni treba; zakaj moderno gledališče igra Shakespeara kajpa še vedno s prednjo zaveso in s spremembami prizorišča, tako da ni prav nič potrebno, da bi igralci pravočasno prišli na balkon in pravočasno spet z njega. A včasih se pokažejo prav nerodne posledice tega, da se ne zavedamo Shakespearove metode izrabljanja zgornjega in spodnjega odrišča; tako igrajo na eni sami ravni prizore, ki bi jih bilo po smislu treba uprizoriti na zgornjem in spodnjem odru hkrati. »Prav nerodne posledice« sem rekel zategadelj, ker — vsaj v teh dveh primerih, ki ju mislim posebej označiti — z neupoštevanjem teh elizabetinskih odrskih značilnosti bistveno pačimo značaj junaka, Othella in Hamleta.

V prvem prizoru četrtega dejanja naroči Jago Othello, naj se umakne: prisluškuje naj njegovemu pogovoru s Cassiom. V Baudissinovem prevodu tu zapisane netočne in zvodljive besede *Geht auf die Seite, Herr! in Nun tretet seitwärts!** In zares aranžirajo ta prizor tako, da stopi Othello za kako zaveso, steber ali kaj podobnega in od tam preži na prizorišče. V neki londonski uprizoritvi sem celo videl, da se je Othello kratko in malo postavil spredaj na rampo in da se je Cassio — najbrž iz vojaške discipline — krčevito trudil (dasi ne vedno uspešno), da generala le ne bi opazil.

* Dobesedno »Pojdite na stran, gospod! in »Zdaj stopite v stran!«. — V izvirniku stoji: »Stand you awhile apart!« in »Will you withdraw?« — kar pomeni dobesedno: »Pojdite za nekaj časa proč!« in »Bi se umaknili?« — v župančičevem prevodu pa: »Stopite malo stran!« in »Se ne bi skrilil?« (Op. pr.)



Ob takšnem aranžmaju se človek vprašuje: »Zakaj neki možak pri priči ne prihrumi iz skrivališča in Cassia kar tu ne zadavi?« In še to človek pomisli: če je ta, ki je baje tako strahotno ljubosumen, zdajle zmožen, da svojo strast tu tako popolnoma zatre, mar ni potem njegovo maščevanje vse prehladokrvno? Če ta, ki baje v blaznosti besni, le nekaj korakov od domnevnega zakonolomca zna sam sebe tako premagovati — mar ni tedaj umor soproge neznosno oduren? Ni to prelomljenost v značaju, da je v nevarnosti naša simpatija do junaka?

V resnici je stvar taka, da se umakne Othello na balkon. Med Ja-

govim kratkim monologom (zopet kakih deset stihov, toliko je bilo namreč treba časa, da je soigralec dosegel zgornji oder) se povzpne Othello kvišku in opazuje ona dva z vrha, na pol skrit za zaveso balkona. In tu zgoraj je ne le dobro skrit pred soigralcema, temveč tudi razločno viden občinstvu. Če ostane spodaj, nihče ne more razumeti, zakaj zakonolomca ob dozdevnem priznanju takoj ne zadavi; če je zgoraj, tega vprašanja ni, ker nihče pač ne pričakuje, da bo skočil čez ograjo.

To premišljevanje ni samo teoretično. To mi dokazujeta dva primera iz zadnjega časa, primera, ki sem zanju izvedel, ker so uporabili

moj prevod tragedije. V Hildesheimu in v berlinskem Nemškem gledališču so — kot je razvidno iz programskih zvezčičev — Bianco kratko in malo črtali. To črto si znam razložiti le s tem, da so ta prizor sploh izpustili — in to bržčas zato, ker se je režiserjema Othellovo ravnanje tu zazdelo nepravilno in neverjetno. Othello, ki stopi samo »v stran« in pri tem razkaže toliko premagovanja samega sebe, tak Othello — to je treba priznati — zares ni Shakespearov.

Pred velikim monologom »Biti, ne biti« se Klavdij in Polonij umakneta, da bi prisluškovala pomenku med Hamletom in Ofelijo. Tudi to po navadi vidimo tako, da stopita oba prisluškovalca za kako zaveso in ta zavesa se po možnosti ravno ob zmenjeni iztočnici zgane, tako da potlej Hamlet po vprašanju »Kje je vaš oče?« lahko zdivia. Tudi tu se človek začudeno vprašuje: »Zakaj pa ta razjarjeni Hamlet ne stopi teh nekaj korakov do zaves, zakaj je ne raztrga? Zakaj Polonija ne privleče na dan? Zakaj se ne prepriča? Zakaj ne bi jezi raje dal duška na račun razkrinkanega očeta, namesto da pesti ubogo Ofelijo? V kako čudni, neprijazni luči se nam tu izkaže tale naš Hamlet!«

Tudi tu je razlaga preprosta: prisluškovalca se povzpneja na zgornji

oder in z vrha gledata, kar se spodaj godi. Če Hamlet Polonija na poi vidi, na pol le sluti njegovo bližino, potem ne more storiti tistega, kar bi sicer gotovo storil, namreč privlekel Polonija iz skrivališča. Tega pač nihče ne pričakuje od njega, da bo skočil kar na balkon.

Se iz nečesa se vidi, da sta prisluškovalca zares na balkonu: po monologu »O, kakšen žlahten duh« odide namreč tudi Ofelija kvišku. V drugem Quartu je tu razločno zapisano *Exit*. Vzpne se po stopnicah (čas sedemnajstih stihov med Klavdijem in Polonijem za to povsem zadošča) in, ko stopi na balkon, jo ogovori njen oče: »No, Ofelija!« Vsi trije potem z balkona odidejo. Naslednji prizor je potem velika scena igre v igri (»Mišnica«) in ta se mora, ko nastopa v njej toliko ljudi, seveda odigrati na spodnjem odru. Da bi se ta najprej nevtraliziral, je bil potreben kratek vmesni prizor na balkonu.

Se mnogo je podobnih primerov. Toda opisana zgleda sta bržčas najvažnejša: važna zato, ker se tako bistveno tičeta značaja tako pomenljivih oseb in ker odločilno škodujeta podobi teh značajev.

Richard Flatter



gledališki razgledi

koristen zgled

Vodstvo Celjskega gledališča se že delj časa ukvarja z mislijo, da bi poiskalo nove oblike tesnejšega sožitja z občinstvom. Mislili smo že na »gledališke čajanke« in »gledališke weekend« po Vilarovem zgledu, na ustanovitev gledališkega kluba, kakršne poznajo v Angliji. Tudi o drugih takih družabnih oblikah smo že razpravljali. — Zanimivo bo zlasti v tej zvezi, spoznati delovanje angleških »privatnih«, pravzaprav bi bilo treba reči »zadružnih« malih gledališč. Saj se pri njihovi organizacijski strukturi in repertoarni politiki lahko marsičesa naučimo. Zato objavljamo tu (v prevodu prof. Alenke Goričanove) dva informativna članka o teh ustanovah. Oba iz nemškega lista *Theater und Zeit*, Kalmerjevo poročilo iz 2. št. II. letnika (okt. 1954), Mayerjev zapisek pa iz 6. št. III. letnika (febr. 1956). Upamo, da bo tudi nam in našemu občinstvu angleški zgled dal kako koristno vzpodbudo.

328 sedežev — „london arts theatre“

V kratki, precej neznatni ulici, ki je pa v udobni bližini neonskih luči Leicester Squara, stoji poleg hiše, kjer je v 18. stoletju živel slikar Joshua Reynolds, ozko poslopje z dvorano, ki ima samo parter in prvo nadstropje, prostora vsega skupaj za 328 gledalcev in oder, ki meri 6 kvadratnih metrov. To sta zunanost in notranost londonskega »Arts Theatre«.

Čeprav je tako majhno, ima to gledališče vendar svoj pomen. Tu lahko vidiš drame, ki jih ne igrajo nikjer drugje v Angliji. To gledališče je edino v Veliki Britaniji, kjer so vse leto tudi nedeljske predstave — ena popoldne, druga zvečer.

V Evropi se to morda ne zdi čudno, za Anglijo pa je nekaj nenavadnega. Med angleškimi starinskimi zakoni, ki jih še sedaj ne mislijo razveljaviti, je tudi tako imenovani »Sunday Observance Act« (Zakon o upoštevanju nedelje), ki v

svoji najstrožji formulaciji izvirajeta leta 1625, je torej čez 300 let star, in ki pravi, ne oziraje se na to ali ono kasnejšo spremembo, da je za organizatorje in udeležence javnih nedeljskih predstav nastopanje v igralskih kostumih kaznivo.

Toda nič, kar se dogaja v okviru kluba, kjer se prireditve smejo udeležiti samo člani, ni javno. In tako je nekaj bistrih glav leta 1927 prišlo na misel, da bi »Zakonu o upoštevanju nedelje« in istočasno lordu komorniku eno zagodli. Ta je namreč moral dobiti na vpogled besedilo vsake drame pred javno predstavo. Organizirali so torej gledališče, zavarovano pred vsemi omejitvami, ker bo to gledališče pravzaprav klub.

Našli so primerno poslopje v Great Newport Streetu št. 6—7, kjer so še vedno doma, in organizirali svoj klub z dvojno vrsto članov. Redni člani, ki plačujejo višjo članarino, imajo ne samo pravico, da si ogledajo predstave, ampak smejo uporabljati tudi poslovne prostore, točilnico in restavracijo. Lahko se udeležujejo klubskih banketov, ki jih prirejajo od časa do časa in kjer imajo razni častni gostje predavanja, ki zanimajo ves gledališki svet in o katerih potem člani kluba razpravljajo. Tako imenovani izredni člani imajo samo pravico, da obiskujejo predstave, vendar lahko povabijo tudi svoje prijatelje, seveda ako nabavijo potrebno število vstopnic.

Ravno za ustanovo tega izrednega članstva kaže občinstvo največ zanimanja. Na splošno predstavljajo ti izredni člani hrbtnico celotnega podjetja. Še pred nekaj meseci je znašala članarina 6 šilingov na le-

to. Inflacija, ki tudi Angliji ni prizanesla med vojno in po njej, je nujno privedla do reorganizacije in zvišanja letne članarine na 10 šillingov. Vendar se članu, ki pride v gledališče v družbi enega ali več prijateljev, že pri enem samem obisku ta povišek izravna, ker so cene vstopnicam v tem gledališču, če jih primerjamo s cenami drugod, izredno nizke. O delovnem načrtu obveščajo člani s tiskovinami; vstopnice seveda lahko kupujejo samo, če se izkažejo s člansko legitimacijo ali če pošljejo legitimacijo skupno z denarnim nakazilom za zahtevano število vstopnic po pošti.

Nsprotno kot gledališča na kontinentu, toda prav tako kot vsa druga londonska gledališča (izjemi sta operi Covent Garden in Sadler's Wells) nima Arts Theatre svoje stalne igralske skupine. Igralci in igralkе sklenejo pogodbo za ves čas uprizorjanja ene drame; v primeru Arts Theatrea pomeni to običajno tri, pri velikem povpraševanju po vstopnicah štiri tedne.

Vsi umetniki, pa naj bodo njihove vloge velike ali majhne in tudi, če gre za slavne igralce — dobijo enak honorar. Samo ena izjema se upošteva: slabše plačilo dobi začetnik, ki mu je direkcija omogočila prvi nastop.

Gledališče ima trenutno okrog 15.000 izrednih članov in to število precej natančno pove, koliko ljudi v Londonu in njegovi okolici se zanima za včasih kar avanturistično eksperimentalno politiko vodstva Arts Theatrea. Seveda število članov ni stalno — ljudje prihajajo in odhajajo; nekaterim pohaja zanimanje, drugi ga dobivajo. Če pa se ozremo na 328 sedežev v dvorani in seveda na kratko uprizoritveno dobo treh tednov, potem se zdi vsako povečanje števila članov skoraj nezaželeno.

V prvih 15 letih svojega obstoja ni imel »Arts Theatre« nobene posebne »linije« v svoji umetniški po-

litiki; samo dejstvo, da je kot edino gledališče prirejalo svoje predstave tudi ob nedeljah, je bilo značilno. V letu 1942 pa je — po mnogih težavah in neuspehih — prevzel vodstvo gledališča po anglosaških deželah znani igralec Alec Clunes. Njemu gre zahvala za eksperimentiranje z modernimi in najmodnejšimi stvarmi in za napredek gledališča v zadnjih letih. Vendar konec leta 1953 se je Alec Clunes odločil, da se otrese skrbi in odgovornosti gledališkega ravnatelja ter se povrne k preprostejšemu življenju igralca, ki dela pod režijo in vodstvom drugih. Njegov individualni primer je nekoliko bolj kompliciran, ker predstavlja njegov konjiček edinstvena knjigarna, ki se bavi z zbiranjem dram, starih sporedov, letakov, bakrorezov, tiskov, ki so v zvezi z gledališčem, in drugih dokumentov različnih obdobj, za kar se pač zanimajo ljubitelji gledališča.

Clunesovi podjetnosti je treba pripisati neskrajšano uprizoritev Shawove drame »Nazaj k Metuzalemu« leta 1945, prav tako Shawov festival leta 1951 in natečaj za angleško dramatiko v istem letu. Njemu gre zahvala za prve uprizoritve avtorjev, kot so Pirandello, Jean Cocteau in Jean-Paul Sartre pred britansko publiko. Od časa do časa je uvedel nove scene, predelave dram Ibsena in Čehova ter dramatizacije Dostojevskega.

Od začetka letošnjega leta deluje gledališče pod umetniškim vodstvom dramatika in režiserja Johna Fernalda. Ta je prvi uprizoril *Ljubezen štirih polkovnikov* Petra Ustinova, ki je potem nastopila svojo zmogavalno turnejo po 3 kontinentih. Sprememba ravnatelja ni prinesla nobene spremembe v politiki. V zadnjih mesecih je Fernald uprizoril dva, na kontinentu že dolgo znana avtorja; to sta Federico García Lorca in Jean Giraudoux. Tu in tam dela Arts Theatre nekoliko groteskne eksperimente, tako na primer z

oživitvijo melodramatičnih del, ki so jih pred 25 leti naši dedje in babice jemali resno. Vnuki pa so te melodrame sprejeli s posmehovanjem. Zato so kmalu izginile z repertoarja.

Joseph Kalmer

londonski gledališki klubi

Morda se zdi nemogoče, da bi človek lahko izkoristil vse možnosti, ki jih nudijo velika londonska gledališča — toda pravi gledališki entuziasti, ki iščejo vse, kar je nenavadno, naj se ne zadovoljijo z znamenitimi poklicnimi gledališči Westenda: londonski »mali« teatri in gledališki klubi, včasih skriti na popolnoma nemogočih krajih kot n. pr. pod starim obokom podzemne železnice — jamčijo za svojevrstno večerno razvedrilo.

Tu, v klubskih prostorih in ob točilni mizi dobi gledalec pravilen vpogled v teaterski svet, in ravno v teh klubih z njihovimi majhnimi odri se bodo mladi igralci in dramatikci uveljavili in preizkusili nove dramske zamisli.

Nikakor ne najmanjša prednost privatnih gledališč so njihove nizke cene. Letna članarina za New Lindsey Theatre Club na primer znaša samo 6 šilingov in člani dobe vstopnice k posameznim predstavam za isto ceno kot vstopnice za kino. V načrtu tega gledališkega kluba so praiizvedbe večkrat popolnoma neznanih avtorjev in tukaj uprizarjajo drame s socialno tematiko, ki se jih velika westendska gledališča ne upajo lotiti.

Ekskluzivnejši je Arts Theatre Club v srcu londonskega gledališkega predela. Tu znaša redna članarina s pravico uporabe vseh klubskih prostorov kakih 2500 do 5000 dinarjev na leto. Marsikatero slavno ime angleškega teaterskega sveta je nekoč izšlo na programu Arts Cluba; njegov repertoar je zahtevnejši od

repertoarja večine privatnih gledališč. Svetovno znani igralci in igralkе vedno znova radi nastopajo v Arts Theatre Clubu, v prostem času med posameznimi angažmaji.

Po visoki ravni se odlikuje New Watergate Theatre Club v Buckinghamski ulici v bližini Stranda. Njegova posebnost je intimni kabaret — za kar je »žepni teater« s svojo učinkovito razsvetljavo in dekoracijo kar najprimernejši. Na tem mestu je treba omeniti zares odlično restavracijo, kjer lahko ob dnevnih večernih predstav ob šestih dalje izbrano večerjate. Letna naročnina v tem klubu znaša kakih 1000 dinarjev.

Nagla menjava programa spada neizogibno k značaju klubskih gledališč; ker si prizadevajo pridobiti stalno občinstvo, morajo spremeniti program vsakih 14 dni, najmanj pa vsak mesec. V Grand Palaisu je v sezoni, ki traja 10 mesecev, vsak teden nova predstava.

To gledališče v »jiddisch« jeziku — edino stalno v Evropi — prikazuje s svojo izredno temperamentno skupino glasbene veseloigre, ki v svoji udarnosti in zanosu nimajo tekmece. Grand Palais je prav tako kot »Q-Theatre« ob Temzi v predmestju Kew — nedeljski klub, kar ima v Londonu svoje dobre strani. Pisana, burna tradicija skoraj že izumrlih music-hallov se z velikim zaletom nadaljuje v viktorijanskem gledališču »Players« pod oboki postaje Charing Cross. Tukaj začnejo vsako predstavo z zdravico kraljici — ne Elizabeti II., temveč Viktoriji, katere vsestransko globoki vpliv je še danes čutiti v tem gledališču. A tu in tam ti igralci obrnejo Viktoriji hrbet in se posvetijo modernejšim komedijam. Tako so na primer na tem odru prikazovali eno najuspešnejših londonskih in newyorških glasbenih komedij v zadnjih letih, »The Boy Friend«, ki je duhovita parodija na dvajseta leta.

Norbert Mayer

družinska drama — v nekoliko drugačni luči

Leta 1953 umrli *Eugen O'Neill* je nemara največji dramatik dvajsetega stoletja, ali če ni največji, stoji vsaj med prvimi poleg *Shawa*, *Pirandella*, *Millerja*, *Giraudoux*. Zatorej je za vso svetovno gledališko javnost resnično pomemben dogodek praižvedba njegove zadnje drame, še celo, ker je v njej obravnaval izrazito avtobiografsko snov in tako v njej razkril nekatera notranja gibanja svojega stvariteljstva. (Primerjak članek *Dramatik Amerike* izpod peresa Dušana Tomšeta v peti letošnji številki CGL.) — Po oporoki je javnost sklepala, da bo *Dolgo potovanje v noč* spoznala šele leta 1978 — a zdaj je pokojnikova vdova *Carlotta* besedilo vendarle prepustila švedskemu gledališču in tiskovni objavi. Iz uglednega čikaškega strokovnega lista *Theatre Arts* (april 1956) povzemamo članek znamenitega ameriškega gledališkega strokovnjaka in kritika *J. W. Krutcha* o tej novi igri. Nemara se bo tudi drugim evropskim — in tudi jugoslovanskim? — gledališčem kmalu posrečilo, da delo dobe v izvedbo. — Članek je za CGL prevedla prof. *Alenka Goričanova*.

O'Neillovo *Dolgo potovanje v noč* (*«Long Day's Journey into Night»*), ki ga je pravkar izdala Yale University Press, je po vsej verjetnosti poslednja drama najpomembnejšega ameriškega dramatika. Četudi nosi posvetilo letnico 1941, je O'Neill odločil, da ne sme biti objavljena za njegovega življenja in v skladu s pogoji v njegovi oporoki, je morda nikoli ne bodo uprizorili v Združenih državah. Univerzi v Yalu je gospe O'Neillova prepustila avtorske pravice, ki jih je imela v Ameriki in Kanadi, s pogojem, da se dobiček porabi za vzdrževanje pomembnih O'Neillovih zbirk pri tej univerzi. Kraljevo dramsko gledališče v Stockholmu pa je napovedalo svetovno premiero za februar.

Vzrok za navidezno čudne dogovore in ureditve postane očiten, ko človek dramo prebere. *Dolgo potovanje v noč* je močno osebno in neposredno avtobiografsko. Napísano je v krčevitem poskusu, razumeti samega sebe, in brez dvoma prven-

stveno zaradi sebe; delo ni samo popolnoma odkrito do sebe, temveč tudi do očeta in matere. Ker je bil O'Neill v prvi vrsti dramatik, se je presojanje samega sebe in poskus, kako olajšati breme preteklosti, nujno izoblikoval v dramo; kdo drug bi morda isto napisal o obliki izpovedi, namenjene psihiatru, ki bi mu naj pomagal v sili.

Takšna, kot je, je drama odločen poskus, pogledati v obraz zunanjim okoliščinam, ki so iz njega naredile obupanč (in mu mogoče pomagale, da je postal tako velik dramatik). In ker je njegovo lastno trpljenje bilo tako očitno strahoten naslednik tistega trpljenja, ki ga že njegovi starši niso mogli prikriti, bi ne bilo dostojno, ko bi ne oddvojil drame od del, napisanih predvsem za široko občinstvo.

Posvetilo gospe O'Neillovi, datirano z 12. obletnico njenega zakona, se glasi med drugim takole:

Predraga, sprejmi rokopis te drame preživelega trpljenja, napisane s solzami in krvjo. Na videz nepri- merno darilo ob prazniku sreče. A razumela boš. Namenil sem ti ga v zahvalo za tvojo ljubezen in než- nost; z njima sem dobil zaupanje v ljubezen, ki mi je pomagala, da sem končno pogledal svojim mrtvim v obraz in napisal to dramo — napisal z globokim usmiljenjem in razume- vanjem ter odpuščanjem za vse štiri preganjane Tyronove.

Ko bi ne bilo ničesar drugega, bi *Dolgo potovanje v noč* bilo naš naj- važnejši dokument pri kakršnem koli biografskem poskusu, interpre- tirati O'Neill kot pisatelja. V res- nici pa je mnogo več. Dasiravno se po metodi in slogu v prenekaterem pogledu razlikuje od katere koli nje-

govih pomembnejših dram, bo prav gotovo zavzela med njimi častno mesto. In ravno zaradi teh razlik bo njen položaj edinstven.

Z eno izjemo so se vse njegove dobro znane drame dvignile nad realizem — včasih z uporabo raznih ekspresionističnih tehnik, včasih s pomočjo dejstva, da so jih snov in čustva povzdignile nad običajno realnost. Njihova svetloba ni nikoli navadna svetloba in scena se vsem režiserjevim ukrepom nakljud prej ali slej nagiba k Learovi uničujoči goljavi, kjer je človek do tal ponižan in prepuščen božji jezi.

Samo enkrat poprej je v nekem večjem delu skušal ostati v okviru vsakodnevnega dogajanja in mišljenja. To je bilo, seveda, v drami *Oh, divjina!* («Ah, Wilderness!», ki jo je, kot mi je nekoč sam omenil, napisal, da bi pregnal nekatere spomine, ki so ga kot obsedeni zasledovali in mu niso dovoljevali, da nadaljuje delo, ki se mu je zdelo najvažnejše. Toda *Oh, divjina* je kislosmešna, relativno neznana in na nekaterih mestih bolj igrivo sanjava kot strogo realistična. Včasih namenoma zavija dogodke v nostalgčno meglo in najmanj na enem mestu (prizor v krčmi) kar zatre nagib, da bi vzletela na Learovo uničujočo goljavo. Je oboje: relativno neznatna drama in drama, ki je po vsem videzu zrastle iz preživelega dogodka, ki je sam po sebi neznan in ki ga je O'Neill zlahka pregnal iz svoje podzavesti.

Dolgo potovanje v noč je drama, ki posega globlje v mnogo mučnejše dogodke. Njena tema ni ljubimkane moža, ki zanj ljubezen ne more biti igračka, temveč borba tenkočutnega človeka, ki čaka na prezgodnjo smrt in se mora istočasno zavedati resnice o svojih odnosih do staršev, ki jih ljubi, a jih ne more spoštovati; ki jih obenem sovraži, a jih še ne more popolnoma obsoditi za nekaj, kar je po njegovem mnenju njihov delež pri njegovi telesni in duševni pogubi. Vendar zaradi očitno zelo skrbne in premišljene odločitve

si pri obravnavi te situacije ne dovoljuje nobenih protirealističnih teženj, ki se jih je O'Neill sicer rad posluževal. Kljub globlji obravnavi je *Dolgo potovanje* močnejše in nedvomno bolj realistično kot *Oh, divjina!* in zares pade človek v skušnjavo, da bi delo kratko in malo imenoval »družinsko dramo«, ne da bi imelo za to potrebno kvalifikacijo.

Dogaja se v času od jutra do polnoči istega dne avgusta 1912. leta in vseh 6 prizorov v štirih dejanjih se godi v dnevni sobi letnega doma družine Tyrone. Na zunaj je to tesno povezana družina in kljub nevarnim napetostim ni vidno, da se te nazadnje ne bi mogle sprostiti. Oče je priljubljen irski gledališki igralec, ki je žrtvoval poklicno ambicijo, da postane velik interpret Shakespeara, uspehu v senzacionalnih dramah, in bil bi že bogat, ko bi ne imel strasti za neverjetne špekulacije z nepremičninami. Mati, nekoč lepa Irka, je tankočutna in ljubeča, ne more se pa popolnoma sprijazniti z bohemskim življenjem svojega moža. Sinova predstavljata dva problema, ki sta si podobna, a nista identična. Starejši, James, ima v sebi nekaj malopridnega — kot oče v svoji ljubezni do barske družbe — vendar je bolj ciničen kot čustven. Edmund, mlajši sin, je tretja variacija na isto temo. Kot v bratu in očetu je tudi v njem nekaj tiste brezskrbnosti, ki se najbolj očitno izraža v nagnjenju do pijače in dvomljivih prijateljstev in ki pomeni beg pred stvarnostjo; v tem ga podpira njegov brat. Je bolj intelektualen kot ciničen, vendar ostane odprto vprašanje med obema, ali se filozofija, ki jo je pobral iz Baudelaira, Nietzscheja in drugih modernih pisateljev, resnično razlikuje od onega, česar se je James naučil od vlačug in pijancev. Poleg tega boleha Edmund na zavratnem »prehladu«, o katerem se namerava zdravnik na ta dan jasno in dokončno izraziti.

Prvo dejanje, v katerem se vse to objasni, je v tonu precej umirjeno. Bistvena povezanost v družini in medsebojna ljubezen je tisto, kar človek najmočneje občuti. Mržnje obstajajo, a so udušene. Le tu in tam vzplamti plamen grenke odkritosti, ki utegne povzročiti eksplozijo. To je navidezno nerešljiva situacija, v katero se bodo morali vživeti prav tako v bodoče, kot so se morali v preteklosti.

Nato nenadoma na začetku drugega dejanja napetost naraste. Katalizator je pravzaprav Edmundova bolezen, o kateri sicer vsi hlinijo dvom. To je katastrofa, ki se ji ni mogoče izogniti, niti je ni mogoče odložiti na kasnejši čas. Vso okolico navdaja s občutkom krivde. Hočejo se je rešiti s tem, da obsojajo druge.

Vsak se sedaj svobodno predaja svoji mržnji in zagrenjenosti. Kar so poprej le mimogrede omenili ali vzeli za šalo, prihaja sedaj na dan kot težka obtožba. Stvari, ki jih prej ne bi bil nihče priznal, so sedaj dopustne — na primer dejstvo, da mati na tihem uživa predpisano mamilo v prevelikih dozah, da bi ublažila bolečine v revmatičnih sklepih. Nekaj ljubezni je še vedno pomešane v mržnji, nekaj usmiljenja in resignacije v jezi in očitkih. Toda vse skupaj nima več pomena, vse je postalo trpko. Dom Tyronov je preklet. Nič več ne more postati živa skupnost kot nekdaj. Uničuje se in če pobegne en član te družine v novo življenje, ne bo mogel ubežati spominu, ki bo poln strahot.

Kdo je kriv? Vsakemu od njih se seveda dozdeva, da nekdo mora biti — nikakor pa ne on sam. Mati obsoja očeta (in zdravnike) za svoje in sinovo trpljenje. Jamesu ne bi smeli očitati, da je lahkomišel. Ko bi ga bili vzgojili v pravem domačem okolju, bi bil postal drugačen. Tudi njej sami ne sme nihče očitati, da se vdaja mamili, ker zdravniki store vse, da se moraš še nadalje zatekati k njim po pomoč.

Prodali bi svojo dušo! In kar je še slabše, prodali bi tvojo in zavedel se boš tega šele lepega dne v peklu! Morda se je, misli mati, vse začelo takrat, ko je privolila, da zapusti dom in ga zamenja za bohemska tavanja moža, ki je imel smisel za hotelske sobe in barske lokale, ne pa za dom. Družinsko življenje je postalo neznosno, ko ga je zaznamovalo skopuštvo, ki je njo in Edmunda sililo k cenenim zdravnikom, medtem ko je »družabnost« požrla denar. Družinski poglavar je kriv propada. Zopet so te ogoljufali kot vedno, ker kupuješ drugovrstno blago.

Ali pa je tudi v resnici krivda enakomerno porazdeljena, ker bi vsak od družinskih članov na svoj način rad ubežal vsemu, kar je neprijetno? Simbolično je, da se mati nikoli ni pritoževala nad meglo. *Zakrije te pred svetom in svet pred tabo. Cutiš, da se je vse spremenilo in nič ni več tako, kot se je nekoč zdelo. Nihče te ne more najti in se te dodakniti.* Ali, kot pravi Edmund: *Kdo hoče videti življenje takšno, kot je, če ni potrebno? To so tri Gorgone, združene v eni. Pogledaš jim v obraz in okameniš.* Ali pa je Pan. Vidiš ga in umreš — namreč v svoji notranjosti — in moraš živeti dalje kot prikazen. Ko parodira Jamesa, govori takole: *Vse je prevara! Vsi smo izprijenci in tepci in ne moremo zmagati!* Nato pravi zopet po svoje, ko citira Nietzscheja: *Bog je mrtev: iz usmiljenja do človeka je Bog umrl.* Toda očetu to učen govorjenje ne pomeni ničesar: *Utihnita vidva! Ni kaj izbirati med filozofijo, ki si se je naučil od postopačev z Broadwaya, in tisto, ki jo je Edmund pobral iz knjig.* In kaj, bi odvrnila oba, je njun oče imel od Shakespeara in katoliške cerkve? Ali ni oče kriv, da so njegova žena in otroci postali takšni?

Vse te medsebojne obdolžitve (ki so obenem obdolžitve samega sebe) in ki uničijo vso družino kot družin-

sko skupnost, privedejo do enega pozitivnega rezultata. Oče osramočen pristane na to, da spravijo Edmunda v boljši sanatorij, kot je državna bolnica, kamor ga je name-raval poslati. Morda nam bralcem to dejstvo pove, da bo Edmund ostal pri življenju. Ne moremo pa vedeti, ali je trpljenje tega dolgega dne in morečih spominov, ki se ne dajo odgnati, tisto, kar je napravilo iz njega velikega dramatika.

Toliko torej o *Dolgem potovanju v noč* kot družinski drami, ki je tudi pomemben doprinos k O'Neillovi duhovni biografiji.

Kaj drugega bi še sploh lahko bila? Do kakšne mere je tudi tragedija? In če je tragedija, kakšna je njena tema?

En odgovor bi mogel biti, da je tragedija, katere tema je, kot pravijo, glavna tema naše generacije, namreč tema odtujitve; čut, da ne pripadaš nikamor, je v današnjem času baje bolj razvit kot kdaj koli prej. Edmund sam obširno govori o tem: *Velika napaka je bila, da sem se rodil kot človek; dosegel bi bil mnogo več kot galeb ali riba. Tako bom pa vedno tujec, ki se nikoli ne počuti kot doma, ki prav za prav ničesar ne želi in tudi ni zaželen, ki ne pozna pripadnosti in ki mora biti vedno nekoliko zaljubljen v smrt! ... — ... Moral bi biti par skrčenih krempelj, bežečih čez gladino molčečih oceanov.*

Ali je morda tragična tema, nasprotno od avtobiografske snovi, nekaj že globljega in starodavnejšega, nekaj, kar je v bistvu take velike tragedije: namreč pojem svobode v nasprotju z nujnostjo, pojem krivde in nekrivde, pojem človeka — žrtve v nasprotju s človekom — kovačem svoje sreče. Grki so govorili o Usodi; sodobni človek govori o Dednosti, o Družbenih determinantah, o Psihičnih travmah. Vsi ti pojmi skušajo razložiti, zakaj so figure v tragediji morale biti take in ne dru-

gačne. Vendar tragedije sploh ne bi bilo, ko bi ta teza popolnoma zado-vljila.

Starim Grkom se je zdelo potreb-no vprašati: »Ali je Usoda zares zna-čaj in ali značaj do neke mere od-loča sam o sebi?« Shakespeare ni-koli ni mogel dokončno odgovoriti na vprašanje, ali je naša Usoda za-pisana v zvezdah, ali pa je v nas samih, da smo taki in ne drugačni. Moderni pisatelji znajo pisati trage-dije le toliko, kolikor sami ne more-jo brez ugovora priznati svojih raz-lag. Podobno kot Edip so se vsi Tyro-novi ozirali, kje bi našli človeka, ki bi ga lahko obtožili. Nikoli ni za-nesljivo, da ne bi v primeru uspeš-nega iskanja odkrili, kar je odkril že Edip.

Joseph Wood Krutch

Ob zaključku redakcije te številke CGL smo še utegnili prebrati in prevesti prvo poročilo o stockholmski svetovni prizvedbi O'Neillove zadnje drame. V peti letošnji številki časopisa *Theatre arts* beremo med drugim le-te ugotovitve (v skrajšani obliki):

Najpomembnejša praizvedba kake ameriške igre v letošnjem gledališkem letu se je brž-čas odigrala na Švedskem. V mislih imamo uprizoritev drame Eugena O'Neilla *Dolgo potovanje v noč*, dne 10. februarja na deskah Kraljevskega dramskega gledališča v Stock-holmu. Ta praizvedba se je ujemala s pi-sateljevo željo.

Stockholmska kritika je bila enoglasna v pohvalah sami drami in izvajalcem.

»Presunljiva komorna drama,« je zapisal Ebbe Linde v Dagens Nyheter. »Najbrž ni-koli več ne bomo videli drame, ki bi se tako tesno prirnila v notranjost samega an-torja.«

Dr. Karl Ragnar Gierow, ravnatelj Kraljev-skega dramskega gledališča, je izjavil: »Nad-ose srečni smo, da so bile kritike tako ugodne. Se nikoli niso nobene drame na Švedskem tako enoglasno pozdravili. Toda to nas ni presenetilo, ker smo že po branju rokopisa očitno spoznali visoke vrednote te drame.«

Ravno dr. Gierow sam se je preteklo je-sen sestel s pisateljevo odovo ter se z njo domenil za uprizoritev: gospa Carlotta O'Neill je podarila igro Kraljevskemu dram-skemu gledališču, s pogojem, da se razdele denarne vsote, ki bi ustrezale tantiemam, v obliki tovariške samopomoči igralcem tega gledališča. Kako tesno povezanega se je čutil O'Neill s Kraljevim dramskim, se vidi že

po tem, da je ta ustanova od leta 1923 dalje uprizorila še devet drugih njegovih del — Anna Christie, Strange Interlude (Nenavadna medigra) Mourning Becomes Electra (Elektra v črtni), Desire under the Elms (Strast pod brest), Days Without End (Dnevi brez konca), Ah, Wilderness! (Oh, divjina!), All God's Chillun Got Wings (Vsa božja deca imajo krila), The Iceman Cometh (Ledenar prihaja) in A Moon for the Misbegotten (Mesec za tiste, ki so zgrešili pot).

Long Day's Journey into Night (Dolgo potovanje v noč ali dobesedno: Potovanje dolga dne v noč) so uprizorili v prevodu Soena Barthela. Režiral je Bengt Ekorot,

sceno je narisal Georg Magnusson, kostume Gunnar Gelbort.

Med uglednim občinstvom na premieri so opazili kralja Gustafa Adolfa s kraljico Louiso, poslanika ZDA Johna Moorsa Cabota in številne zastopnike svetovnega tiska. Pismeno sta čestitala gospa O'Neillova in generalni tajnik OZN Dag Hammarskjöld.

To je prvo, skopo poročilo v značilnem komercialnem in »družabnem« slogu sicer zelo serioznega lista Theatre Arts. Ko bomo izvedeli podrobnejše vesti, jih bomo — če bodo le splošno zanimive — vsekakor skušali posredovati bralcem CGL.

v e s t n i k

BREŽIŠKA ANKETA

Naši zvesti prijatelji in večkratni ljubeznivi gostitelji, prosvetni delavci SKUD »Stanko Černelč«, ki upravlja kulturni dom v Brežicah, so ob koncu gledališkega leta razpisali anketo. Ob našem zadnjem gostovanju (1. 6. 1956 z »Nesmrtnim don Juanom«) so razdelili med obiskovalce anketne liste naslednje vsebine:

Spoštovani ljubitelji odrske umetnosti!

Kvalitetna in uspešna gostovanja Celjanov in Ljubljancev so nam dala pobudo za organiziranje raznih gledaliških predstav in podobnih kulturnih prireditev v zimski sezoni 1956-57.

Dovolite, da Vas seznanimo z okvirnim načrtom:

Vsak mesec bi bilo na programu po eno gostovanje. Pri izbiri del se ne bi omejili samo na dramske predstave, ampak bi vpletili v repertoar tudi kvalitetna operna ali baletna dela. Da bi bili s programom kar najbolj zadovoljni, bomo veseli, če nam z nasveti pomagate pri izbiri. Zato Vas prosimo, da nam odgovorite na naslednja vprašanja:

1. Katero delo Vam je bilo v pretekli sezoni najbolj všeč?

2. Ali Vam je ljubše veselo ali resno delo?

3. Si želite klasičnih ali modernih del?

4. Ali so Vam ljubša dela domačih ali tujih avtorjev?

5. Česa si najbolj želite (drama, opera, balet, koncert, večer ljudskih pesmi, recitacijski večer, veseli večer, večer opernih arij itd.)?

6. Katero delo si najbolj želite videti? (navedite naslov)

7. Katera dela svetujete domači igralski skupini za prihodnjo sezono?

Ali ste pripravljeni v prihodnji sezoni redno obiskovati kulturne prireditve, če pripravimo abonma? (cena za posamezne prireditve verjetno ne bo presegla dosedanjih cen). Če soglašate, napišite svoj naslov.

Z željo, da nudimo prebivalstvu našega mesta in okolice kvalitetne kulturne prireditve, Vas prosimo, da se ankete udeležite.

Ker je ta anketa značilen zgled odmevov našega dela v širšem zaledju, smo besedilo vprašalnih listov tu v celoti ponatisnili. Brž ko dobimo (predvidoma jeseni) od brežiških prijateljev podatke o rezultatih ankete, bomo v CGL objavili značilne večinske odgovore in analizo celotnega sestava odgovorov. Tudi sami namreč z nestrpnostjo pri-

čakujemo rezultate te ankete, ker bodo za delo CG nadvse poučni kot nov ukrep zbliževanja stikov z živim občinstvom.

RAZGOVOR Z OBČINSTVOM

smo sklicali v četrtek, 7. VI. ob 20. uri. V celoti je bila ta prireditev — žal moramo priznati resnico — pravcati neuspeh. Dasi smo namreč razposlali več kot 150 (sto petdeset) osebnih vabil in sestanek tudi propagirali z vsemi sredstvi javnega obveščanja — se ga je vendar udeležilo samo kakih deset gostov — poleg večine članov gledališke družine, nekaterih članov umetniškega sveta in upravnega odbora, zastopnikov tiska in radia, treh gostov iz Maribora (upravniki SNG Josip Šegula, direktor drame Jaro Dolar, književnik Branko Rudolf) in zastopnika ljudskega odbora mestne občine.

Uvodnim besedam upravnika je sledilo poročilo umetniškega vodje (objavljamo ga v tej številki CGL pod naslovom »Obračun dela v letu 1955/56«, nato je predsednik upravnega odbora razložil novo katastrofalno finančno situacijo — potem se je pa razvil pomenek o repertoarju. Diskutanti so očitali CG predvsem uprizoritev *Osebnega tajnika* in *Brigadirja*, negativno so ocenili tudi *Malo Shebo* in *Skomine*. Predlagali so tudi uprizarjanje tako imenovanih »ljudskih iger«. V celoti so tudi priznali, da je repertoarni načrt za leto 1956/57 nekako tak, kakršnega si želijo. — V razgovor so posegli tudi nekateri člani igralskega zbora, člani upravnega odbora Medved, Joštova in Aškerc in mariborska gosta Dolar in Rudolf. — Najzanimivejši prispevek v debati so bile besede tajnika MLO tov. Strosa: poročal je o nekaterih zborih volilcev, kjer so državljani govorili tudi o delu CG, in podprl težnjo gledališkega vodstva, da bi poiskali možnost za gostovanja v obrobni delih mesta ali v bližnji okolici. Zagotovil

je tudi gledališču pomoč za realizacijo teh teženj (prevozna sredstva, clajšave pri dvoranah, ustno propagando itd.); ta zagotovila so najpozitivnejši sad večera. Nadaljnja sugestija, ki je bila vsekakor koristna, se tiče vrstnega reda premier v prihodnji sezoni: to vzpodbudo smo ta čas že uresničili — vsaj v skici. — Na koncu sta upravnik in umetniški vodja izjavila, da bo vodstvo gledališča skušalo, kolikor bo izvedljivo in razumno, praktično upoštevati dejavne in dobrohotne nasvete tega sestavka.

DELOVNI SESTANEK SINDIKALNE PODRUŽNICE

V sredo, 6. junija popoldne, se je sestala vsa gledališka družina, organizirana v sindikatu delavcev kulturno umetniških ustanov. Poleg nekaterih organizacijskih vprašanj je bil ta sestanek izrazito delovnega značaja, pravo načrtno posvetovanje o ukrepih za rešitev iz situacije, ki je nastala ob katastrofalno zmanjšanih dotacijah. Člani sindikalne podružnice so predložili vodstvu vrsto nasvetov, da bi povečalo lastne dohodke in prihranilo nekatere manj potrebne izdatke. Tako so sklenili, da bo — ob urejenem izposojevalnem režimu — gledališče pogostejše posojalo dele fundusa, ker s tem vsaj droben del velikanskih stroškov za nabavo garderobe lahko krije — dasi je po drugi strani res, da s tem fundus prehitro uničujemo in obstaja nevarnost, da se nam bo sedanji ukrep v najhujši stiski čez nekaj let maščeval. Sindikalna podružnica predlaga vodstvu tudi to, da dovoljuje — vsaj izjemoma — prodajo nekaterih obratnih sredstev (zlasti pridejo v poštev moderni kostumi), kar bi tudi reduciralo stroške. Odločno je nasvetovalo vodstvu, da na minimum reducira pritegovalne honorarnih sodelavcev, če je le mogoče uprizoriti kako delo z redno nastav-

ljenimi. Člani igralskega zbora so tudi izvolili dvočlanski sosvet, ki naj bi konsultativno sodeloval pri razdeljevanju vlog v posameznih uprizoritvah. Izbrali so v ta sosvet tov. *Klio Maverjevo* in poverjenika DSDU tov. *Sandija Krošla*. Razpravljali so tudi o repertoarnih vprašanjih in o glasovih nezadovoljstva občinstva, vendar so dokončno razpravo o tej temi preložili na čas po javnem razgovoru z občinstvom. Soglasno so izjavili, da so zelo zadovoljni z repertoarnim načrtom, kot ga je za leto 1956-57 določil upravni odbor, in le ponovno izrazili željo, da bi bil načrt res trajen in trdno veljaven.

VARČEVALNI UKREPI

V četrtek, 7. junija ob 19. uri so se k delovnemu sestanku zbrali vodilni člani CG (upravniki, umetniški vodja, tehnični šef, predsednik upravnega odbora, predsednik sindikalne podružnice ter poverjenik DSDU), da bi se pomenili o tem, kako naj gledališče letos reši — na videz neresljivo — vprašanje nezadostnih denarnih sredstev. Dogovorili so se, da bo gledališče skušalo reducirati nekaj osebja, da bo vse priložnostne sodelavce plačevalo po najnižji možni tarifni postavki, da bo do skrajnosti omejilo nastopanje honorarnih igralcev, da bo prenehalo prakso brezplačnega posojanja dvorane (doslej smo oddajali dvorano ne le brez najemnine, temveč celo tako, da smo učinkovite vsakokratne stroške vsakokrat sami plačevali iz rednih proračunskih sredstev, namenjenih uprizoritvam dramskih del), da bo zvišalo norme režiserjem in scenografom, da bo v še večji meri kot doslej opremljalo predstave z rabljenimi ali predelanimi kostumi iz fundusa in da bo tudi čedalje pogosteje poskušalo prakticirati posojanje fundusa v dogovoru z drugimi podobnimi ustanovami (s PG v Kranju se že dogovarjamo o tem). Vsi ti ukrepi so kajpa le izhod v sili.

Naivno bi namreč bilo, pričakovati, da bodo brez posledic: nujno se moramo zavedati, da bo zaradi teh prisilnih varčevalnih ukrepov kvaliteta dela trpela. Predstave bodo slabše — o tem ni dvoma: če ne bo dovolj ljudi za realizacijo umetniških načrtov, če ne bomo mogli po višji tarifi plačevati uglednih gostov, če ne bomo imeli dobre in sproti primerne opreme, bo nujno vrednost uprizoritev padla. Toda občinstvo se bo moralo sprijazniti s to posledico krute »višje sile« — pomankanja denarnih sredstev. Razume se po drugi strani, da bo gledališka družina iskala vse možnosti, da bo tudi s temi nezadostnimi sredstvi dosegla kar največ, kolikor bi se pač dalo. A marsikaj, kar bi sicer občinstvu godilo, bo odslej neizvedljivo.

NOV ČLAN CG

Pretekli mesec je podpisal za našo ustanovo pogodbo o stalnem angajmaju režiser Juro Kislinger. Doslej je bil asistent režije v Drami SNG Ljubljana, kjer je že samostojno režiral *Princesko in pastirčka* (Golia), a tudi naše občinstvo ga že prav dobro pozna po dveh uspešnih režijah: *Sivec* (Forster) in *Brigadir* (Fonvizin). S tem, ko se nam je pridružil kot član in ne več zgolj kot gost, smo dobili zagotovilo, da bo režiral na leto vsaj štiri dela. Bržčas bo tov. Kislinger tudi nastopal kot igralec manjših vlog, saj se je tudi na tem področju že uspešno udeleževal na odru ljubljanskega SNG. — Dobrodošel med nami!

DOPOLNILO K REPERTOARNEMU NAČRTU

Na zadnji seji je po upravnikovem in dramaturgovem predlogu umetniški svet sprejel še naslednji dodatek k repertoarnemu načrtu za leto 1956-57: da bi ustregli potrebi po mobilni in poljudni predstavi, primerni za gostovanja na najmanj-

ših odrih, predlaga umetniški svet upravnemu odboru, naj poleg že objavljenih del v prihodnjem letu sklene tudi uprizoritev petih šaljivih enodejank velikega ruskega poeta in humorista *Antona Pavloviča Čehova* pod skupnim naslovom *Stare ruske šale*. To bi bile enodejanke: *Tragik po sili*, *O škodljivosti tobaka*, *Jubilej*, *Snubač*, *Medved*. Upravni odbor se sicer še ni sestal, da bi ta predlog lahko odobril in dokončno sprejel, vendar smo lahko kar prepričani, da med člani odbora ne bo glasu zoper to uprizoritev — saj ne predstavlja bistvenega finančnega bremena, vsebinsko pa se povsem ujema s smernicami novega repertoarja.

Ostale postavke v repertoarnem načrtu so ostale nespremenjene. Edina negotova točka je zadnja uprizoritev, ker v režiserskem zboru ni prišlo do soglasja. Po želji enega izmed režiserjev naj bi se namreč uvrstila v predlog in načrt še nova drama *Arthurja Millerja*, dve povezani enodejanki pod skupnim naslovom *Pogled z mostu*. Če bi se ta želja uresničila (o njej niti umetniški svet, niti upravni odbor še nista razpravljala), bi prišli v nevarnost *Davičova Pesem* ali *Molièrov Skopuh*: ena ali druga igra bi se morala umakniti, da bi moglo gledališče izpolniti željo svojega člana.

VRSTNI RED PREMIER IN RAZDELITEV REŽIJ

Na zadnji seji (15. VI. 1956) je umetniški svet razpravljal o zaporedju premier v letu 1956-57 in o razdelitvi režij.

Že v prejšnji številki smo sporočili javnosti sklep upravnega odbora, da bo v prihodnjem letu izbor del nespremenljiv, trajen in stalen. Do morebitne spremembe bi smelo priti le pod neizbežnim pritiskom višje sile ali, če bi se pojavila pomembna in nepredvidena slovenska, izvirna dramska novost. Možno je

tudi, da bi upravni odbor kot tako »višjo silo« ocenil nujno željo tega ali onega režiserja, da pripravi ravno to in to, nobeno drugo delo.

Na osnovi teh načel, upoštevajoč tudi dodatni (še ne odobreni) predlog za uprizoritev petih šal A. P. Čehova, je določil umetniški svet le-to zaporedje premier (pripominjamo, da to zaporedje ni obvezno in nespremenljivo, tako kot sam izbor del, temveč le označuje predvidno ureditev sezone):

1. *Antigona*.
2. *Stare ruske šale*.
3. *Dežurna služba*.
4. *Zvezde so mrzle*.
5. *Mucin dom*.
6. *Macbeth*.
7. *Vsakih sto let*.
8. *Ljudje*.
9. *Dogodek v mestu Gogi*.
10. *Kar bo, pa bo*.
11. *Prebrisana vdova*.
12. *Pernjakovi*.
13. *Skopuh*.
14. *Pesem*.

Kot smo že omenili v 11. številki, je sedma igra tega seznama (*Vsakih sto let*) uvrščena le pogojno, če bodo za to dane časovne možnosti in če se bo izkazala potreba. Prav tako še obstaja možnost, da (glej prejšnje sporočilo) zaradi morebitne uvrstitve *Millerjevega novega dela* odpadeta ali *Skopuh* ali *Pesem*.

Da torej ponovimo: izvzemši omenjene pridržke sprejema gledališko vodstvo dolžnost, da bo uprizorilo ravno naštetu in ne druga dela; ne obljublja pa, da bo zaporedje ravno takšno, kot ga zdaj predvideva. Vendar lahko pričakujemo, da bistvenih sprememb v vrstnem redu ne bo.

Približno isto velja za razdelitev režij. Če se ne bo zgodilo kaj nepredvidenega, naj bi naštetu predstave pripravili naši režiserji po naslednjem razdelilniku (tako je vsaj sklenil umetniški svet na zadnji seji):

ANTIGONA (Grün).
STARE RUSKE ŠALE (Kislinger).
DEŽURNA SLUŽBA (Jovanović).
ZVEZDE SO MRZLE (Hieng).
MUCIN DOM (Kislinger).
MACBETH (Hieng).
VSAKIH STO LET (Kislinger).
LJUDJE (Jovanović).
DOGODEK V MESTU GOGI (Kislinger).
KAR BO, PA BO (Hieng).
PREBRISANA VDOVA (Hieng).
PERNJAKOVI (morebitni gost).
SKOPUH (Grün).
PESEM (...)

»ZLOČIN« V PRIHODNJI SEZONI

Ker smo že z Osebnim tajnikom izpolnili abonentske obveznosti, smo pripravili v tem letu Potrčev Zločin le za slavnostno premiero, za eno gostovanje in za slavnostno predstavo ob Dnevu borcev. Abonentji pa bodo (tudi za premierski red) videli to uprizoritev v prihodnjem letu kot drugo ali tretje v sezoni.

SLOVO CELJSKEGA GLEDALIŠKEGA LISTA

Kot kaže trenutni položaj, je ta (X/12) številka CGL (Celjskega gledališkega lista) za nekaj časa zadnja. Dasi bo ukinitve te publikacije marsikdo obžaloval, si gledališče ne more več dovoljevati finančnega bremena, ki ga predstavlja izdajanje in subvencioniranje tako drage tiskovine. Če se finančna situacija ne spremeni, bodo ogrožene celo redne delovne dolžnosti (prirejanje dramskih uprizoritev), kaj šele, da bi si moglo privoščiti dejavnost,

ki ne sodi neposredno v njeno področje (založniško-izdajateljsko).

Če se ta žalostna napoved in bojazen uresniči (še vedno gojimo tiho upanje, da bi se utegnil položaj popraviti) — se pač uredništvo CGL ob tej priliki zahvaljuje vsem bralcem in kupcem za dosedanje zvestobo. Brž ko bo položaj boljši, upamo, se bo CGL zopet prerajeno pojavil.

ODHOD DVEH ČLANOV CG

S koncem tega delovnega leta odhajata od nas dva zvesta in draga tovariša: *Peter Božič*, doslej igralec in inspicient CG, se je moral iz zdravstvenih razlogov odreči poklicu in prevzame mesto upravnika pravkar ustanovljene relejne radijske postaje Celje; *Minca Jerajeva*, doslej igralka naše ustanove, bo postala član Radijske igralske skupine (»RIS«) pri Radiu Ljubljani. Obema želimo na novi poti vso srečo in upamo, da bosta nas in skupno delo chrnila v lepem spominu, kakor se bomo mi njiju vselej radi spominjali. Bila sta odlična delavca in dobra tovariša!

REPERTOARNA PARALELA

Ob zaključku redakcije te številke CGL smo izvedeli zanimivo novico: novo poljsko dramo *Dežurna služba* Jerzyja Lutowskega pripravlja v prihodnjem delovnem letu, tako kot mi, tudi *Zagrebačko dramsko kazališče*, sestrška ustanova, s katero nas vežejo mnoge skupne poteze zlasti v repertoarju in v umetniških nazorih.

c e l j s k i g l e d a l i š k i l i s t

izhaja za vsako premiero — sezona tisoč devet sto petinpedeset-šestinpedeset
— deseti letnik dvanajsta številka — lastnik in izdajatelj mestno gledališče
— predstavnik fedor gradišnik — urednik herbert grün — zunanja oprema
sveta jovanović — tiskarska ureditev vili kolar — tisk celjske tiskarne
— vsi v celju — obseg tri pole in pol — naklada devet sto izvodov —
redakcija pripravljena šestega in zaključena osemnajstega junija tisoč devet
sto šestinpetdeset

CENA 30 DINARJEV





PUTNIK SLOVENIJA

Celje

Vas vabi na dvodnevni avtobusni izlet po Koroški
Celovec—Vrbsko jezero—Beljak
od maja do oktobra 1956.

Izleti se vrše zadnji teden v mesecu v sredo in četrtek,
prijave sprejemamo do konca meseca za izlet v prihodnjem
mesecu.

Opozarjamo vse, ki potujejo v inozemstvo, da si lahko pri
nas nabavijo vozovnice za vse države v Evropi, nadalje se
poslužujte nakupa vozovnic Jadranske linijske plovitbe in
domačih vozovnic.

Nadalje priporočamo, da se poslužujete naših uslug pri
posredovanju vseh vrst potnih listov in vizumov, kakor tudi
pri posredovanju potrdil za nabavo potnega lista.

Bliža se sezona za letne dopuste. Da lahko pravočasno
izvršimo potrebne rezervacije, se posvetujte z nami,
postreženi boste hitro in solidno!

Naše poslovalnice:

Ljubljana, Maribor, Celje, Novo mesto, Kranj, Jesenice,
Bled, Sežana, Gorica, Postojna, Gornja Radgona, Št. Ilj

cgl 1955-195

12

beli letnik