

**celjski
gledališki
list**

1955-56, št. 4

ranko marinković

glorija

mirakel v šestih slikah

rež. andrej hieng

praizvedba 12. 15. 1955

(v slovenščini prej kot v izvirniku)

nekaj misli o gostovanjih

V dneh 30. in 31. oktobra t. l. je gostovalo v Celju Narodno pozorišče iz Beograda. Uprizorilo je nacionalno igrano *Koštana* (Bora Stanković) in sodobno ameriško dramo *Premiera v New Yorku* (Clifford Odets). Celjani še nismo pozabili velikega umetniškega užitka, ki nam ga je predlansko sezono posredovalo isto srbsko osrednje gledališče s Krležino dramo *Gospoda Glembajevi*, z letošnjim gostovanjem pa nam je nudilo priliko, da vidimo eno najznačilnejših ljudskih iger srbske dramske literature v interpretaciji največjih gledaliških ustvarjalcev sodobnega srbskega teatra. Poleg tega pa so nam gostje z uprizoritvijo *Premiere v New Yorku* pokazali še drugo smer svojega repertoarnega programa in kakor so nas očarali z nedosežno umetniško interpretacijo svoje nacionalne dramatike, tako so nas presenetili s temu žanru prav nasprotno moderno uprizoritvijo sodobne psihološke ameriške drame, z visoko ravniyo svoje realistične igre.

Nimam namena, da bi na tem mestu razpravljal o kreacijah posameznih igralcev — to so opravili kritiki naših osrednjih časopisov, ki so enodušno priznali srbskim gostom nenavadno visoko umetniško raven njihovih uprizoritev. Mislim pa, da je ob tej priložnosti treba izpregovoriti dve, tri besede o pomenu podobnih gostovanj za nadaljnji razvoj gledališke kulture med jugoslovanskimi narodi.

Ko je celjsko gledališče lansko sezono gostovalo v Beogradu, je bilo to za tamkajšnje gledališke kroge in za beograjsko občinstvo pravo razodetje. Mi smo bili prvo gledališče iz province, ki je nastopilo s svojim ansambлом na odru osrednjega srbskega gledališča. Razumljivo je, da so bili glede naše ga nastopa zelo skeptični, mi sami pa smo šli v Beograd z veliko tre-

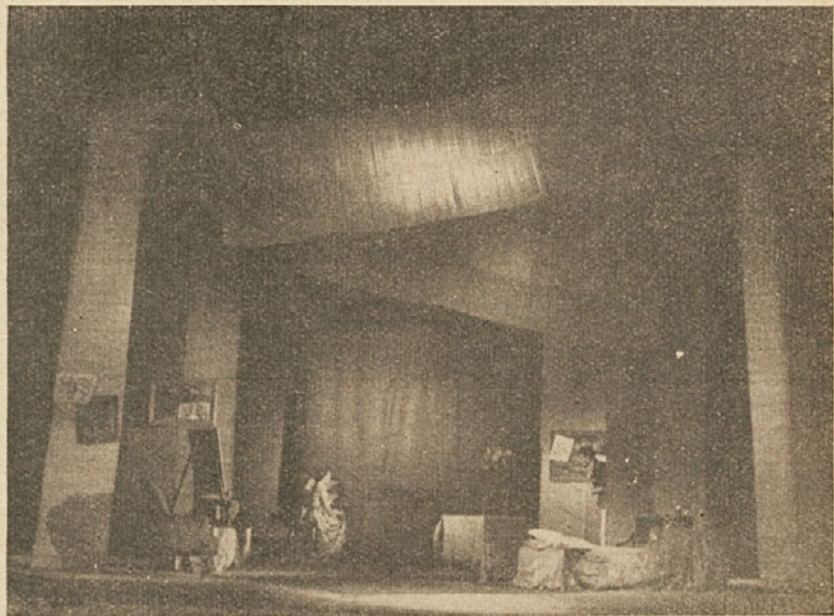
mo. Zavedali smo se, da tvegamo takorekoč vse: nastopili bomo pred občinstvom, ki je vajeno vrhunskih uprizoritev domačih osrednjih in inozemskih gostujočih gledališč. Kako bomo prestali kot mlado slovensko pokrajinsko gledališče svojo pogumno preizkušnjo pred skrajno kritičnim velikomestnim občinstvom? Kljub vsemu smo zmagali na vsej črti: že takoj v začetku predstave smo čutili, da ne bomo propadli — v popolni tišini je občinstvo zavzeto sledilo dogajanju na odru, napetost se je stopnjevala od prizora do prizora, po končani predstavi pa navdušenega aplavza ni in ni hotelo biti konec. Dosegli smo več kot smo mogli pričakovati. Vsi najuglednejši srbski gledališki kritiki so v svojih obširnih poročilih ugotavljali visoko umetniško raven mladega celjskega gledališča, upravnik Srpskega narodnega pozorišta Milan Bogdanović pa je med drugim v svoji kritiki (Borba, 10. oktobra 1954) zapisal naslednje: »Celjski igralci so uspeli pod prizadevnim vodstvom svojega režiserja ustvariti predstavo na evropski višini, ki bi jo bilo mogoče mirne duše prikazati vsakemu gledališkemu sladokuscu.«

Naše gostovanje je torej v vsakem oziru uspelo. Toda pomen tega gostovanja, katerega umetniško kvaliteto nam je enodušno priznala najmerodajnejša srbska kritika, je mnogo pomembnejši po svoji drugi plati. Navezali smo namreč najtesnejše osebne stike z beograjskimi gledališniki ne samo iz osrednjega, temveč tudi iz ostalih gledališč prestolice (Jugoslovensko dramsko pozorišče, Beogradsko dramsko pozorišče, Beogradska komedija). Rezultat teh novih prijateljskih stikov je bilo gostovanje Beogradskega dramskega pozorišta na celjskem gledališkem festivalu (*»Dobri človek iz Sečuana«*, *»Pop Čira in pop Spira«*, *»Zločin in kazen«*). Uspeh

našega gostovanja v Beogradu je imel velik odmev v vsej državi, saj smo bili prvo provincialno gledališče, ki je s tako prodornim umetniškim uspehom zmagalo v prestolici. Celjsko gledališče si je čez noč priborilo sloves enega najresnejših, najpogumnejših in najboljših mladih gledališč v naši državi.

žiserja Dina Radojevića, ki je vsem Celjanom v najlepšem spominu kot režiser Shakespearovega »Hamleta«.

Iz vsega, kar sem doslej govoril v zvezi z našim gostovanjem v Beogradu, je jasno razvidno, kako važna in pomembna so taka gostovanja za nadaljnji razvoj mladega gledališča. Na eni strani vplivajo taka



Aleksandar Marodić: *OPERACIJA ALTMARK* (rež. *Speta Jovanović*, praižvedba v CG 22. 10. 1955); Marjanca Krošl-Horvatova, Peter Božić

Gostovanje v Beogradu nam je pridobilo nove prijatelje. Navezali smo še tesnejše stike z vsemi slovenskimi gledališči, zlasti pa z Zagrebačkim dramskim kazališčem, ki je na celjskem gledališkem festivalu nastopilo z nepozabnima uprizoritvama Millerjeve drame *Lov na čarovnice* in Matkovićeve drame *Na koncu poti*. Praktični rezultat tega gostovanja za Celjsko gledališče je bil angažman dveh vodilnih članov Zagrebačkega dramskega kazališta, dramaturga Herberta Grūna in re-

gostovanja vzgojno na igralski kader, na drugi strani pa si pridobi gledališko vodstvo krog novih prijateljev in dragocenih sodelavcev, Celje samo pa zavest, da razmeroma visoka dotacija, ki jo daje za vzdrževanje svojega gledališča, ni vržena na cesto, marveč prispeva v znatni meri k rastočemu ugledu, ki ga uživa naše lepo mesto ob Savinji.

Spričo zadnjega gostovanja Beogradskega dramskega pozorišta v Celju so se prijateljski odnošaji med

nami in Beogradom še poglobili. Na sprejemu pri predsedniku mestne občine se je porodila misel, da bi člani srbskega Narodnega pozorišta svoj letni dopust prebili v Celju in bi v tem času gostovali v letnem gledališču v Grižah z nekaj predstavami, ki bi jih videlo na tisoče naših ljudi iz vse Savinjske doline. Kolik pomen bi imel tak množičen obisk kvalitetne gledališke predstave za našega delovnega človeka in za razmah naše amaterske dejavnosti na vasi, je na dlani.

Ena glavnih točk delovnega programa Celjskega gledališča so od njegove ustanovitve naprej gostovanja na našem podežlju. Vse do zadnjega časa so vsi naši prosvetni in politični činitelji polagali največ važnosti ravno na to, da čim več gostujemo po okraju. Stalno se z vso resnostjo poudarja z merodajne strani, da CG ne sme biti ustanova, ki bi usmerjala svoje kulturno poslanstvo samo na ozek teritorij mestne občine, marveč je njegova dolžnost, da ponese kvalitetno gledališko kulturo med najširše sloje našega delovnega človeka na podežlju. O tem se je resno razpravljalo tako na raznih konferencah, kakor v našem dnevnem časopisu, zlasti pa smo o tem problemu v svojem gledališkem listu vsa zadnja leta poudarjali, da imamo gostovanja za kardinalno točko svojega programa.

Slovenska ljubezen do gledališkega udejstvovanja je obče znano dejstvo, saj je pri nas skoraj ni vasi, kjer bi ne bilo skromnega odra v šolski sobi ali improviziranega teatra pod vaškim kozolcem. V večjih krajih in naseljih, zlasti pa v trgih smo imeli že pred drugo svetovno vojno prav čedno urejene kulturne domove z bolj ali manj opremljenimi gledališkimi odri. Po osvoboditvi so zlasti v večjih krajih širom naše domovine pričeli ustvarjati ponosne zadružne domove z moderno urejenimi dvoranami in gledališkimi odri. Že poprej zelo ži-

vahno udejstvovanje diletantskih družin je zdaj postalo še živahnejše, dasi o kakšnih posebno kvalitetnih prireditvah teh različnih gledaliških krožkov, niti kar se tiče repertoarja, še manj pa glede igralskega podajanja in odrskih stvaritev, ni mogoče govoriti.

Dvigniti nivo teh podeželskih gledaliških odrov z moderno, sodobno inscenacijo, z vsemi pridobitvami današnje gledališke tehnike, odrske razsvetljave itd., nazorno pokazati najširšim slojem našega delovnega človeka napredek gledališke umetnosti v naši socialistični družbi — to je bil in bo tudi v bodoče namen našh gostovanj na podežlju. Z uprizorjanjem del, ki so bila uprizorjena iz repertoarnega načrta na matičnem odru v Celju, opravlja celjsko gledališče na gostovanjih po podežlju nedvomno veliko kulturno-vzgojno poslanstvo. S takimi gostovanji se nedvomno zboljšuje umetniški okus podeželskih gledaliških družin in že danes lahko odkrito povem, da so v marsikaterem kraju, kjer smo zadnja leta gostovali, tamkajšnji gledališčniki iz temeljev izpremenili tako svojo repertoarno politiko kakor zlasti način študija, režije, inscenacije in igralskih stvaritev.

Se danes se živo spominjam, kakšnega pomena so bila svoj čas za celjske gledališke amaterje gostovanja ljubljanskega in mariborskega gledališča v Celju. S kakšnim zanosom smo hodili gledat te predstave! Bile so nam prave visoke šole za naše nadaljnje delo. Vsako gostovanje teh dveh takrat edinih slovenskih poklicnih gledališč smo pričakovali z nestrpnostjo in vsako novo gostovanje nam je prinašalo novih vzpodbud na nadaljnji poti naših odrskih stvaritev. In mirno lahko trdim, da so prav ta gostovanja največ pripomogla k temu, da so bile predstave celjskih amaterjev v času med obema vojnama na tako visokem umetniškem nivoju, da so tedanji slovenski kritiki

celjsko amatersko gledališče proglašali za tretje gledališče v Sloveniji.

In kako je danes?

Zakaj vabimo izvenceljska gledališča k nam? Kdo je teh gostovanj najbolj vesel? Vedno razprodane predstave gostujočih gledališč dokazujejo, da si jih želi tudi naša publika, toda odkrito trdim, da jih nihče ni bolj vesel kot naš umetniški ansambel. Zaradi finančne stiske nam je onemogočeno, da bi zaradi strokovne izpopolnitve pošiljali svoje člane k predstavam v Ljubljano, Zagreb, Beograd itd., da o inozemstvu sploh ne govorim, zato so gostovanja tujih gledališč za nas pravi prazniki. Vemo, da nismo nikaki zvezdniki in da nam še mnogo mnogo manjka do popolnosti, toda vsak naš član stremi za tem, da se umetniško izpopolni in zato so zaenkrat gostovanja tujih gledališč pri nas najprimernejše sredstvo. Iz tega vzroka prvenstveno organiziramo gostovanja tujih gledališč v Celju.

Mislím, da bi morala vsa amaterska gledališka združenja na podeželju prav z istimi čustvi in z istim stremljenjem po lastni izpopolnitvi pozdraviti naša gostovanja pri

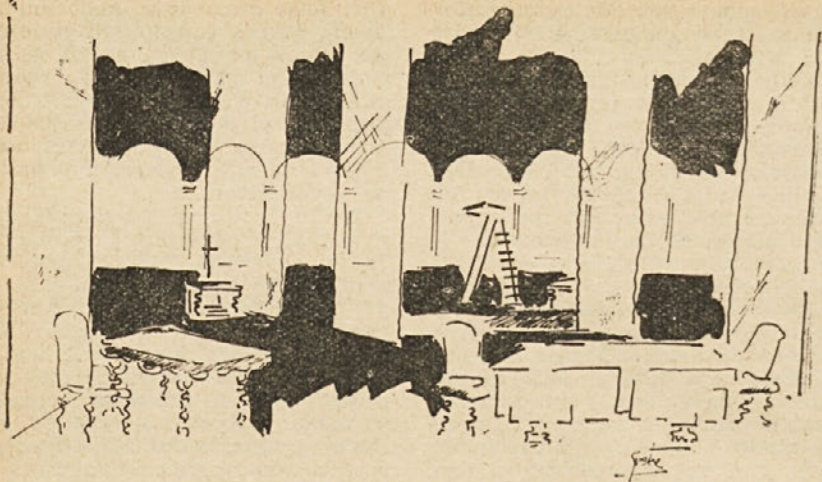
njih. Naša gostovanja imajo prvenstveno namen vzpodbujati podeželske igralce k večjemu in čim kvalitetnejšemu udejstvovanju, obenem pa vzgajati občinstvo in mu izboljšati okus za odrske uprizoritve. To je tudi vzrok, da so doslej vsi merodajni polagali največjo važnost na naša gostovanja.

Toliko bolj sem se začudil, ko sem bral v »Celjskem tedniku« z dne 4. nov. 1955, štev. 44, poročilo o seji Sveta za prosveto in kulturo pri OLO Celje (stran 5). Poročilo pravi med drugim dobesedno naslednje: »Glede gledaliških gostovanj sodi SPK, naj se ne forsirajo preveč, ker so prometna sredstva predraga in ker bi prepogosta gostovanja utegnili dušiti ljudsko-prosvetna prizadevanja igralskih amaterjev.«

Mislím, da mi spríčo vsega, kar sem v tem zapisu povedal, ni treba še podrobneje govoriti o tem, da naša gostovanja nikakor ne dušijo prizadevanja podeželskih amaterjev, temveč prav nasprotno: naša gostovanja so za podeželske odre prava šola in upravičeno lahko trdim, da se zadevni rezultati marsikje že čutijo.

Fedor Gradišnik





Vrag vas poberi, vse skupaj, z
vašimi verami in ljubeznimi! Vi,
mučilci! Hudodelci!

(GLORIJA, VI; Glorija)

barba ranko in uboga jagoda

OBRAZ

Ko sem — nekako poldrugo leto tega — razmišljal o prijatelju in občudovanemu umetniku Marinkoviću, sem si zapisal tale splošni vtis njegove osebnosti:

Kontinentalni Jugoslovan, zlasti Slovenec, ki ga loči od hrvatske obale večja idejna distanca nego je prostorna razdalja med Reko in Ulcinjem, ne občuti regionalnih razlik znotraj te celote. Zato ni čudno, če reducira v svojih pavšalnih predstavah vso malone tisočkilometrsko linijo na nekaj reprezentativnih točk, izmed katerih je seveda kardinalna — Dubrovnik. Zatorej mi je skopa, presplošna informacija »Ranko Marinković je Dalmatinec« že zadoščala, da se je ob prvem, še

oficialnem, dasi ne hladnem stiku spričo nepoznavanja mediteranske nomenklature samodejno oglasila asociacija: »gospar Ranko«. Ta neizgovorjeni, komaj v mislih bežno formulirani naziv je vzkliceval — ironično in spoštljivo v enaki meri — gunduličevsko-držičevske spomine na aristokratsko republiko hrvatske svobode: lenobne kretnje udružane južnjaške kulturnosti, neizbrisni sardončno-dobrodružni nasmeh, latinska jasnost ostrega konverzijskega dovtipa, noblesa zunanje oprave — vse to je »gosparski« dojem le utrjevalo. Tudi kasnejša privatna informacija — potrjena še po analogiji izpovednih opisov — češ da je pisatelj po rodu menda iz siromašne, na pol proletarske družine z Visa, dve sto kilometrov od Dubrovnika — ni mogla omajati te

prve, nehotе spočete formule, formule, ki tako in tako ni niti socialna, niti psihološka, najmanj pa literarna opredelitev, temveč se le podobarsko zadovoljuje s trenutnim vtisom sumarnega človeškega pojava.

Naklonjenost, pomešana s sarkazmom, veje iz Marinkovičeve ne več mladeniško vitke, a kljub počasnosti še vedno gracilne postave, kadar se ob šahovski deski ali ob kozarcu »bevande« zaplete v pogovor z rumenokljunimi neobritimi bohemi, ki ga vneto in vdano obletavajo, željni njegovih besed in ne meneč se za neko nelagodno okoliščino, namreč — da redkokdaj vedo ločiti v teh besedah ironijo od dobesednega smisla. Ogovarjajo ga »barba Ranko«.

Če se Ranko Marinković za krajši čas pridruži — vedno s pol odmaknjenim stolom, v udržani rezervi, pripravljen na odhod — omizju ali družabnemu krožku, tedaj tod ves ta čas ne bo zmanjkalo duhovnega veselja in smeha, ne rabelajsovskega, raje juvenalsko-erazičnega. Blesteča kozérska duhovitost, razkošje paradoksov, ognjemet sarkazmov, protejsko veselje do karikirajočega oponašanja, izvirnost in ostro zadevajoča gotovost strela, nespoštljivost pred idoli in spoštovanje veličine, pogum za drastično — a nikdar opolzko ali neokusno! — prisposodob, korajžna brutalnost v zasmehovanju polovične umišljene veličine filistra, drzna, pa nedomišljiva in taktna samozavest: tak je v družbi ljudi, ki so mu pri srcu.

Kdor si upa konfrontirati to triumfalno družabno veljavo in duhovno okretnost s spretno odglumljeno pozo blazirane lenobnosti in letargije, ta se mora vprašati: mar ni i eno i drugo le »hiperkompenzacija« (kot pravijo psihologi) pravcate mimozno nežne, prerahločutne narave, plaho zaljubljene v svet in življenje, a nečvrste v tej mehkobi čustvovanja, pa zato namerno »skrite pod masko nonšalantne grandeeze?

Če Ranko Marinković ne bi bil pisatelj, bi mogel na to vprašanje odgovoriti samo najintimnejši poznavalec njegovega zasebnega, »notranjega« življenja. Literat pa je s književnimi stvaritvami in izpovedmi dal v roke ključ k svoji osebnosti tudi tujcu, anonimnemu bralcu.

...

To sem si zapisal pred poldrugim letom (ali še več) dni. Ko moram danes opisati njegovo podobo — ker sam ni maral dovoliti, da bi pokazal javnosti njegov telesni obraz, fotografski posnetek, češ: Kar sem napisal, sem jaz; kakšne so poteze okoli ust in oči, to naj občinstva ne zanima! — zdaj ne vem napisati drugega, četudi sem ga v tem času še bistveno globlje spoznal. Marsikatero drobno potezo njegovega značaja sem še izvedel: jelje do apriornega opozicionalizma, debatérsko nečimrnost, netolerantno enosmernost kulturne orientacije v galolatski Mediteran itd. — toda nobena teh novih potez mi bistveno ni prevrnila prej zarisane dojma. Iz te osebnosti je zrasla tudi *Gloria*, najboljše v Jugoslaviji po letu 1945 napisano dramsko delo.

PODATKI

Ranko Marinković se je rodil 22. februarja 1913 na Visu, kjer je obiskoval osnovno šolo, v Zagrebu pa gimnazijo in filozofsko fakulteto (psihologijo). Leta 1931 je nastopil s prvimi pesmimi, kasneje se je posvetil samo prozi in esejistični kritiki (predvsem dramaturško-gledališki). Leta 1939 mu je Hrvatsko narodno kazalište v Zagrebu uprizorilo dramo *Albatros*, ki s fakturo dialoga še močno razodeva neposredni vpliv Krleževe svojevrstne dramske dikcije, a se motivično in snovno docela skladno uvršča med ostala — lirsko-prozna, refleksivno-pripovedna — dela. Objavljal je v raznih revijah, v knjigi se je prvičkrat predstavil šele kot povsem dozorela osebnost, po vojni, leta 1948.

Vojno je — po uspelem begu iz italijanskega zapora — prebil v El Šatu; po letu 1945 se je ukvarjal s prosvetno-upravnimi posli; nekaj časa je bil ravnatelj Drame HNK, zdaj je redni profesor dramaturgije na Akademiji za kazališnu umjetnost v Zagrebu.

Doslej je izdal tri knjige: prvo (1948) pri Matici Hrvatski pod značilno skromnim, a hkrati tudi značilno pretencioznim naslovom *Proze*; v njej je zbral malone vse dotedanje spise, tudi edino (tedaj) dramo, o kateri je dolgo časa razmišljal, da bi ji dopisal še drugi del; nemara te misli še ni povsem zavrgel... Tri leta kasneje, 1951, je izšla v znani »Mali knjižnici« založbe »Zora« žepna zbirka predvojnih priložnostnih gledaliških kritik, obogatena z dvema šire zasnovanima esejema, pod slikovitim skupnim naslovom *Geste i grimase*. Največ javnega uspeha pa je dosegel pod konec leta 1953, ko mu je zagrebška »Kultura« izdala knjigo desetih novel *Ruke*. Za to knjigo je dobil nagrado Zveze književnikov za leto 1953 (tudi za *Proze* je bil svojčas nagrajen); kritike so slavile to knjigo kot vrhunski, evropsko enakovredni vzpon jugoslovanske proze. Saj brez dvoma drži: za Andričem bi bil Ranko Marinković prvi in edini, s katerim bi se jugoslovanske literature mogle postaviti v Evropi, tekmujoč s hudo rivaliteto neštetihi prevodov.

Najnovejše delo je *Glorija*, napisana v letih 1954 in 1955. Po naši praiizvedbi se pripravljala hrvatski krst v Zagrebu, kjer bo *mirakel* režiral Bojan Stupica z Miro Stupica v naslovni vlogi. V istem igralnem obdobju ima igro na repertoarju tudi Jugoslovensko dramsko pozorišče v Beogradu — in še vrsta drugih manjših gledališč.

Med esejističnimi deli zavzema osrednje mesto obsežni poskus *Mnogo vike ni za što* (Mnogo hrupa za nič) s prvotnim naslovom *Teorija i praksa gradjanske dramaturgije*. Sedmi umetnosti in oboževanemu

geniju Chaplinu se je oddolžil z lucidno razpravo *O poetici i mehanici filma*; med dnevičarskimi recenzijami so nemara najzanimivejše tiste, ki obravnavajo uprizoritve Pirandella.

Nedvomni vrhunec njegovih dosežanj proznih prizadevanj je obsežna, *Goranovemu spomenu* posvečena, deloma žanrsko-realistično-humoristična, deloma fantastično-grozljiva, simbolno vsezajemljiva novela *Zagrljaj* (Objem) v drugi zbirki. V isti knjigi so še najvažnejši teksti: bridka ironična zgodba o odvečnem človeku *Prah*, fantastična študija o blaznosti, o Hitlerju in o strahu pred diktaturo *Benito Floda von Reltih* in dvogovor dveh rok, kontroverza dveh življenjskih počel: črtica *Ruke* (Roki), ki je dala zbirki naslov. Zanimiva je še prva v zbirki, po dveh desetletjih natisnjena kafičanska sanjska fantazmagorija *Mrtve duše* (*genitiv singulara*), v prvi knjigi pa sta — poleg drame — osrednja dva cikla lirčnih proz: *Ni brača ni rodjaci* (Ne brata, ne sorodnika) in *Poniženje Sokrata*, oba pretežno avtobiografska ali vsaj avtoportretna — kakor so, mimogrede povedano, vsaj v zastrti obliki vsa Marinkovičeva dela.

V slovenščini imamo doslej sramotno malo njegovih besedil: v knjigi »Sodobni hrvatski novelisti« je Tone Potokar objavil novelo *Božje oko*, v mariborskih »Novih obzorjih« pa je izšla črtica *Ruke*. V rokopisu so še *Objem*, *Prah* in *Angel*. *Glorija* v Celju je prvi Marinkovičev nastop pred širokim slovenskim kulturnim občinstvom.

DOMAČIJA

Prvi teksti Marinkovičevega pisateljevanja so bili polni — celo jezikovnih, kaj šele vsebinskih — regionalizmov. Kasneje se je jezikovnih in stilističnih lokalizmov sicer otrešel, a vseeno je ostal močno navezan na rodni kraj. Tudi tista dela, ki se po vsebini dogajanja ne vežejo

neposredno na Vis in splitsko Dalmacijo, so po miselnosti in odnosu doživljenja vendarle taka, da jasno razodevajo sredozemsko poreklo. Tudi *Glorija* je v tej obliki možna samo tam nekje — in tudi ko bi črtali iz besedila tistih nekaj mest, ki neposredno povedo, kje se igra godi (kar bi šlo brez težav in brez škode za celoto) — bi vendarle čutili, da spada na otoke.

Razmišljam, kakšna je ta Rankova domačija, in spet se mi vriva pod pero odlomek iz tistega starega zapisa. Takole sem predlanskim razmišljal o pisateljevi krajevni opredelitvi:

...

Če bi kdo dejal, da je Marinković doma s »Tegetthoffovega otoka«, tedaj še ne bi vedeli, kdo je s tem mišljen: admiral, ki je za črno-žolto domovino v teh vodah leta 1866 premagal italijansko brodogojstvo in ki zdaj stoji na vrhu stebra, klasiistično z rostri okrašenega, nekje v daljni cesarski metropoli neslavnega spomina — ali osel Stipeta Malasnova, potrpežljivi garač otoških bremen, melanholični nočni pevec peklenko brezupnih kraških tožb. Sivček je dobil ime po baronu. Če ni bilo nemara celo obratno. Mitična resničnost in vekovitost te povsod pričujoče simbolne živali bi malone dopuščala ironično spoštljivo vprašanje: kaj, če ni admiral povzel imena po oslu?

Issea — Lissa — Vis.

Najdalje v morje potisnjena skala dalmatinskega otoškega labirinta (če ne štejemo Biševa in Svetca, ki sta bolj čeri), večkratno zatočišče puntarskih vodstev od šestnajstega do dvajsetega stoletja, otok skal, slane morskogledača, žgoče pripeke in neprijaznih vetrov; najbolj izpostavljen beneški in sploh apeninski penetraciji, a zgodaj že zapisan v analih »barbarske«, »schia-vonske« lepe umetnosti, tiste, ki je razvojno prehitela delo avonskega laboda.

Krtina slane, razpaljenega kamenja, v negibnem ribiško-vinogradniškem ozračju na prvi dojem povsem nerazumljiva kopninskim možganom; od vseh strani oplakovana z valovi »maris nostris«, toda — če jo gledamo iz naše bogomilsko-uporniške perspektive — zopet pravcati »antemurale« v obratni smeri, proti zapadu; navkljub vsemu laškemu ali laško pobarvanemu blebetanju »rebambivenih« avtonomističnih aristokratov (ki klepečejo italijansko, tako kakor njih agrarni in laibacherski pobratimi lomijo nemščino) vendarle pristno hrvatska, slovanska in jugoslovanska; pravcata geografska monada, ki združuje kljub neštetim socialnim razlikam in nasprotstvom vse stalne prebivalce ali mimobežne goste, od oslov do admiralov, v enovito celoto familiarne intimnosti...

(...-: bralec Marinkovićevih novel kmalu pozna vse važnejše otočane, ki se vedno znova pojavljajo ali vsaj imenujejo — tako kakor se bralec Kosmačevih baških zgodb kaj kmalu domače znajde med vaščani njegove grape. Mična paralela se kaže tudi v tej nebstveni, a značilni malenkosti: vsi ti otočani — kakor Kosmačevi hribovci — imajo stalne vzdevke, s kmečko okornim humorjem skovane po značilnih frazah, življenjepisnih posebnostih in drugih pretvezah. — S ponavljanjem istih oseb v raznih novelah se tudi sklada podatek, ki ga navaja avtor sam: da so vse te zgodbe napisane kot »material za roman«.)

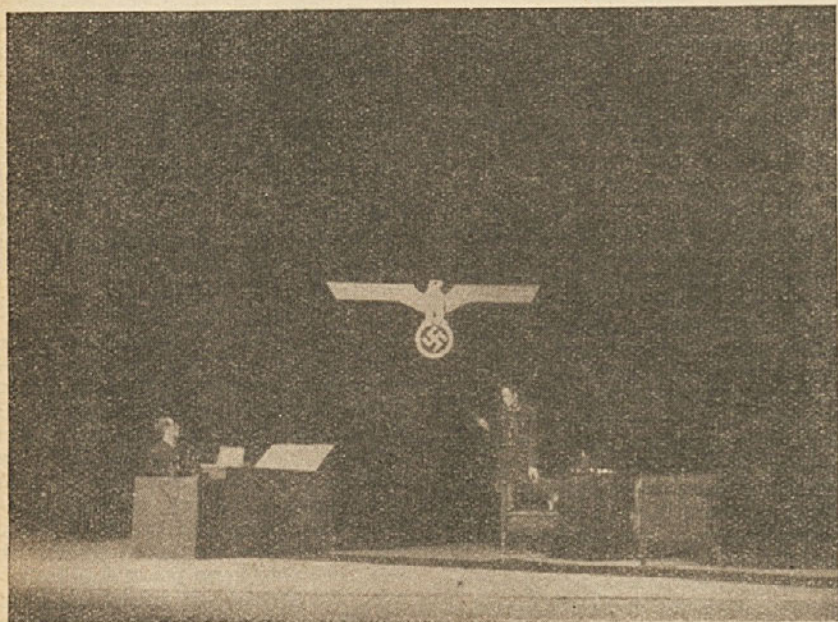
...

Tako sem si zapisal, ko sem prvi-krat intenzivneje in intimneje razmišljal o Rankovem pisateljstvu. V tem smislu sem si tudi formuliral geslo, ki naj bi zajelo vse njegovo pisanje: SONCE, SOL IN SKALE. — Tudi danes, po daljšem razmisleku, po ponovnem srečanju z novim delom — ravno z *Glorijo* — tega vtisa ne morem spremeniti.

PISATELJ IN PISATELJEVANJE

Različni teoretiki različno sodijo o prvenstvenem nagibu in poglobitnem psihološkem mehanizmu pisateljevanja. (Pri tem razmišljanju gre za podobarsko pisateljstvo, za ustvarjanje zgodb in značajev, torej za pripovedništvo v pravem pomenu

kaj veruje, temveč tudi takrat, kadar z medsebojnimi odnosi opisanih oseb, z razporedom dogodkov itd. prikazuje, četudi ne deklarira svojih nazorov — a druga teza, ki je temelj vsemu tukajšnjemu premisleku, je ta: vsaka človeška osebnost je zloženka nešteti, komaj preglednih, med seboj prepletenih in često



Aleksandar Marodić: *OPERACIJA ALTMARK* (rež. Speta Jovanović, praižvedba v CG 22. 10. 1955); Marijan Dolinar, Sandi Krošl

in za dramatiko.) — Ena najbolj razširjenih misli je ta, da pravzaprav vsak avtor v vseh osebnostih, ki jih oblikuje, vedno znova predstavlja le sam sebe.

Da bi bilo to mišljenje upravičeno in preudarno, moramo prej ugotoviti še dve drugi tezi: da je vsako, da, vsako pisateljstvo *izpoved* (v Vidmarjevem smislu) — in to izpoved ne samo takrat, kadar neposredno izjavlja, kaj si misli in v

celo protislovnih plasti, sestavin, prvin, delov ali kakršen izraz že hočemo.

Pisatelj se med drugim izpoveduje tudi tako, da jemlje eno teh prvin svoje osebnosti, jo podpolni in razširi in ovesi še z drugimi dodatnimi, tako da ta ni več samo ena izmed prvin neke zapletene osebnosti, temveč osnovna lastnost neke nove, drugačne, žive celote.

So literarna dela, v katerih je ta pot nastajanja likov posebno nazorna (zlasti če poznamo avtorjev življenjepis in osebni obraz), a so tudi taka, v katerih komaj moremo najti osebne izvore in izvirke. Pri Shakespeareu na priliko le stežka zasledimo osnove poetove osebnosti (Julijina ljubezenska trma, Othellovo herojsko zanosno ljubosumje itd.), ker so po eni strani dokaj zakrite in zastrte med drugimi, dopesnjenimi lastnostmi oseb, in ker po drugi strani tako bore malo vemo o poetovem zasebnem značaju. Pri Goetheju na primer spet zelo pogosto najdemo neposredne posnetke avtorjevih lastnih doživetij (Werther!).

Za človeka, ki ga veseli, tudi teoretično razmišljati o literaturi, je *Glorija* v tem smislu nenavadno poučna, ker je eno tistih — razmeroma redkih — del v književnosti, v katerih se ta princip posebno jasno razkazuje. Kdor le malo pozna Marinkovićevo osebnost (pa četudi zgolj iz njegovih prejšnjih, izpovednih del, ne iz življenjepisa ali osebnega znanstva), bo zlahka ugotovil, da so skorajda vse važnejše osebe v *miraklu* posnete po delnih sestavinah avtorjevega kompleksnega značaja.

Kar je pri pisatelju krinka in ščit, namreč ironična poza — je »razradjeno« (kot bi rekli Hrvatje) v don Zanu tako, da ni več samo postranska lastnost, temveč splošni odnos do življenja: seveda ne več v obliki nihilističnega zasmeha, temveč kot starčevska resignirana zrelost, kateri je dodanih še nešteto drugih, podrejenih lastnosti.

Kar je v pisateljevi osebnosti veselje do malega, vsakodnevnega humorja, do dobrodušne in nedolžne igrivosti — je razpleteno in razširno (z vsemi potrebnimi in krasitvenimi dodatki) do podobe »simpatično senilnega« (kot pravi avtor našega komentarja h *Gloriji* Tine Orel) škofa.

Kar je v osebnosti Ranka Marinkovića nespravljivosti in krhkega

samoljubja, tragične življenjske okornosti — se je pokazalo v potencirani obliki pri militantnem fanatizmu don Jera.

In kar je naposled osrednja idejna jedrica Marinkovićevega odnosa do sveta, preplašeni strah slabotne, toda svobodne osebnosti spričo strahot totalitarnih groženj s smrtjo (Benito Floda von Reltih, Mrtve duše, Objem itd.) — se je tu posebej v nesrečni Jagodi, ki ne sme nikoli biti Jagoda, temveč ji je dovoljeno samo, da bodi ali Magdalena ali Glorija.

JAGODA

Za to gre namreč: mlada deklica Jagoda Kozlovičeva, plemenito in redko svobodno bitje, dečkov ideal *inteligentne žene* — se znajde med mlinskima kamnoma dveh totalitarnih, popolnoma sebi zadostnih in nasproti vsemu drugemu zaprtih, kruto ubogljivost terjajočih svetov: med cerkvijo in cirkusom. Nikoli ji ni dano, da bi bila kratko in malo to, kar je: preprosto, zdravo, telesno človeško bitje s svojimi čustvi in svojim strahom: v cerkvi mora biti nuna in svetnica, mati božja — v cirkusu mora biti stroj, ki pravočasno prime nihajoči trapez, da bi razveseljeval senzacij željne zdolgočasene živce plačnikov. Nikoli ni osebnost, vsekdar samo orodje nekih »višjih smotrov«.

Razumljivo, da je *danes tu* večji poudarek na antiklerikalni ostrini, zakaj ta téma je v prvih povojnih letih pri nas — pa še kako! — aktualna in kar izziva bojevito pisanje. Toda če bi bil Marinković vso zgodbo postavil samo v cerkveni krog življenja, bi igra le ostala okrnjena: bila bi preveč časovno vezana na dobo, ko se je treba biti s mahinacijami premaganih spletkarjev. Ker je dodal cerkvenemu krogu še nasprotje — cirkuški svet — je dvignil idejo svojega *mirakla* na širšo raven, do bolj splošne veljavnosti,

do obtožbe slehernega mehaniziranja človečnosti.

In kar je pri tem estetsko in moralno najdragocenejše, je to, da poglobitna nosilca obeh smrtnih sil, tu nista karikaturi ali spaki, nista »poosebljeno zlo« — temveč ravnata kruto »iz ljubezni zgolj«: don Jere in Kozlovič — vsak po svoje ljubita Jagodo, in vendar jo ravno s to svojo ljubeznijo ženeta v pogubo.

Naj bo v tem zadnjem spoznanju Marinkovičeve tvorbe še toliko oseb-

nega grenkega izkustva — ravno tu se je povzpел do najvišjega, najbolj novega, pretresljivega spoznanja. Vsaka ljubezen — izvzemši zdravo, nepremišljeno, pogansko telesno ljubljenje, pa včasih celo to — je kruta, ker si hoče zaslužniti ljubljen osebno...

Tu se šele začenja pravo razmišljanje o smislu in veličini Marinkovičeve tragedije o ubogi Jagodi.

Herbert Grün

nekaj za premislek ob marinkovičevi „gloriji“

Mar ni tisto, kar je primitivcu najdražje, stalno vezano na odgovor preročišča? V Transvaalu je neki misijonar nekoč ošteval divjake, ki jih je zalotil, ko so spravevali košče, kakor to delajo ob vsaki priložnosti. »Ti imaš svojo Biblijo, bereš jo,« mu odgovori eden od njih, »kar je tebi ona, so košče nam.«

Lévy Brühl, Quelques aspects de la mentalité primitive, gl. Hainchelin, Izvor religije.

Gospodar talenta — človek — se utegne parati, toda talent, ako mu daš svobodo, bo odkril, razgalil predmet in prisilil bralca, da bo skupaj z njim nekaj ljubil in sovražil.

Tolstoj, gl. Ranko Marinković, Geste i grimase, str. 49.

Zival, ki na svetu največ trpi, je iznašla smeh.

Nietzsche, gl. R. M., Geste i grimase, str. 206

Ranko Marinković, dalmatinski novelist, esejist in dramatik, je pod svojo *Glorijo* zapisal: *mirakel v šestih slikah*. Ni se nam treba bati, da bomo gledali srednjeveško duhovno igro, s katero je pometla renesansa, duhovno igro, ki so jo nazivali *miracle* in ki je razkazovala moč vernega življenja na čudežnih primerih božje pomoči ali božje kazni na priprošnjo Matere božje in svetnikov. Literarna zgodovina pravi o teh miraklih, da so se uveljavili pred velikimi misteriji, ki so obravnavali predvsem biblijske zgod-

be. Mirakli so bili v zvezi z različnimi prazniki po samostanih in šolah, ki pa jih v cerkvi niso obhajali tako slovesno. Umetniško oblikovanje v miraklih je bilo bolj prosto kakor pri svetopisemskih zgodbah, saj so jim snov nudile legende, ki so jih lahko svobodno prikrajali. Zelo znane in razširjene so bile čudežne zgodbe naše ljube Gospe v Franciji (*miracles de Notre Dame*). Zelo radi so pisatelji miraklov družili grobost človeške zablode z dobroto božjega usmiljenja. Ker so pretiravali, da ni bilo nikomur po-

dobno, se tudi ta vrsta srednjeveške igre ni razvila do pomembnih stvaritev (gl. J. Šolar, Slehernik, 1934, str. 12).

Ne, Marinković ni napisal »mirakla«. Če bi rekli, da je napisal parodijo, bi ne zadeli. Marinković je napisal dramo, v kateri se spopadajo značaji, ideje in dalekosežni koncepti, ki jih značaji nosijo, napisal dramsko delo, ki posega v osnove človeškega življenja.

NENAVADNA ZGODBA

Don Jere, fanatični duhovnik v zakotni škofiji, bi rad okrepil vero — s čudežem. Don Zane in don Florijo se ne strinjata z njegovim načrtom. Toda don Jere ne posluša pametnih nasvetov. Iz samostana povabi redovnico Magdaleno, bivšo artistko, ki je vstopila v samostan, ker je pri neki predstavi po »čudežnem« naključju, zaradi »zle slutnje«, za las ušla smrti. Don Jere postavi artistko v oltar namesto Matere božje. Kot artistka naj bi zdržala po nekaj ur na dan mirno, le oči bi naj »govorile«. Toda — »čudež« se ne zgodi tako, kakor je želel don Jere, kajti Magdalena je lepa ženska, ki ji kornet in redovniška halja nista zatrla ženske narave. Don Jere in Magdalena, čudodelnika, postaneta žrtev človeške ljubezni. Don Jere se ji sicer nekaj časa upira. Ko je »čudež« po zaslugi Magdaleninega očeta, cirkuškega direktorja, ki škofu prodaja mehaniziranega Kristusa, razkrinkan, doživi svoj poklicni in človeški polom. Magdalena — Jagoda — Glorija sleče redovniško haljo in se vrne med vrvi in trapeze v cirkus. Toda tista zla slutnja, samostan, don Jere in njegov čudež in vse, kar je bilo z njim v zvezi, so jo spremenili. Pred predstavo, ki bi naj v njej znova zableščala v poprejšnji cirkuški gloriiji, se ji še izpove don Jere, toda prepozno. Zla slutnja se uresniči, Glorija se ubije na trapezu.

DON JERE, FANATIZEM IN ECCLESIA MILITANS

Don Jere je predstavnik tiste cerkve, ki v svetu predstavlja najbolj razvito in najbolj izpopolnjeno totalitarno silo, silo, ki kakor Protej zavzema vse mogoče oblike in krinke, ki dela vedno drugače, kakor govori, ki ne govori resnice, ampak skuša človeštvo uspavati in zavesti, silo, ki strah izrablja in ustvarja, ki obljublja neko gotovost in jo istočasno popolnoma izpodkopava. Vsak totalitarizem je pravzaprav pošast, ki pije kri živih ljudi in se s tem uresničuje, medtem ko žrtve naprej kot živi mrličji (Jaspers). Za vse totalitarizme in za vesoljno cerkev še prav posebej je značilno, da vse nasprotnike besno sovraži, da terja totalno pokorščino, da zatira človeško osebnost in samostojnost, da sofistično pači resnico in se pri tem poslužuje zdaj inkvizitorskega miru, zdaj pobesnelega patosa; strah pred resnico tira to silo k stanovitnemu strahovanju, nezaupanju in sumničenju vseh proti vsem.

Tak je tudi don Jere, poseobljena bojujoča se cerkev, vendar ne enodimenzionalna figura, marveč živ človek z vsemi človeškimi atributi, ki jih izpričuje s svojimi človeškimi odnosi do duhovnih sobratov, ki so don Zane, don Florijo in škof, prav tako pa do laičnih ljudi. Sam ves nesproščen, uklenjen v nečloveške cilje verskega fanatizma in totalitarizma, ne trpi svobodne osebnosti in izpričuje z vsem svojim dejanjem, da je človek sproščen in svoboden le tedaj, če tudi drugim dopušča svobodo.

Mnogi moderni misleci, tudi zapadnjaško orientirani, razmišljajo o tem, od kod politični fanatizem cerkve, ki bruha na dan še vedno, čeprav nima več tiste družbene moči kot nekdanj. Nekateri pravijo, da je cerkev presnovala v sebi vse strasti, svoje, svojih preganjancev in

heretikov, dokler ni v zadnjih časih vse to planilo na dan kot klerofašizem, kot avtoritarni cerkveni nauk Katoliške akcije v sociologiji, etiki in politiki, ki se v svojih posledicah prav nič ne razlikuje od tistih dob, ko je cerkev z inkvizicijo in svojim položajem v fevdalni družbi kontrolirala vse družbeno življenje in se lahko z vsemi sredstvi branila pred napadi napredka, znanosti in svobodnjaštva. Versko usmerjeni misleci označujejo to bojujoče se cerkev kot notranje šibko, ki je zato vedno pripravljena za naskok na politične in gospodarske položaje. Fanatizem je vedno nekaj krhkega, nikoli povsem tisto, za kar se izdaja in zelo redkokdaj spontan. Dialektika verskega fanatizma, čeprav mu je treba iskati korenine v verski zavesti, je v bistvu zloraba vere, s stališča vere bogokletstvo, blasfemija, kajti v verskem fanatizmu vedno zmaguje svetni, materialni princip, boj za položaje, za — oblast, za drugo hudičevo izkušnjo, ki ji Kristus na strehi jeruzalemskega templja ni podlegel, organizirana cerkev pa ji še danes z vso tostransko usmerjenostjo in strastjo podlega in se ji prav nič ne misli odreči.

Tudi v naši kulturni zgodovini smo imeli hude boje znotraj cerkve med duhom totalitarizma in duhovne svobode vernikov. Odigrali so pomemben delež tudi v razvoju osvobodilnega gibanja. O tem govoriti bi bilo odveč, čeprav se »Glorija« dotika ravnanja naše bojujoče se cerkve v povojni dobi, njenega nelojalnega odnosa do ljudske oblasti.

Don Jere je torej živ kot značaj, kot ideja in kot tip. Tip človeka, ki je brez dogme in avtoritete izgubljen. Tip take duševne konstitucije, ki si človeški organizem predstavlja geometrično. Telo je zanj prevara, prav po duhu Berkeleyeve fideistične filozofije, čeprav vse, kar dela, dela *ad maiorem gloriam* telesnih, materialnih koristi.

DON ZANE, STRPNOST IN SVOBODA V VERI

So moderni misleci, ki niso brez konfesije, niti niso vneti za socialni napredek v smislu socialističnih idej, pa oznanjajo prepričanje, da verski fanatizem uničuje človeško srečo in vse tiste vrednote, zaradi katerih naj bi vera imela svojo upravičenost. Fanatizem sicer utegne izostati pri mističnih vernikih, morda tudi pri profesorjih in ideologih, težko pa je izločiti verski fanatizem pri množicah. Vse vere so bile in so fanatične, dokler so v družbi povsem odločale, fanatične v zavesti, da jim pripada monopol na razodeto resnico in fanatične v nestrpnosti do ljudi izven verske skupnosti. Drugače tudi biti ne more, naj bo že iz kakršnihkoli razlogov.

Don Zane je zastopnik takih vernikov, profesorjev in ideologov, ki v cerkvi niso nikoli zmagali, čeprav so od časa do časa imeli določen vpliv na dogodke znotraj in zunaj nje. Kot tak je živ, realen in po svoji ideji upravičen kot nasprotnik bojujoče se cerkve. Ta pa je vse take vernike uradno obsojala za defetiste ali nergače, ljudi, ki ne razumejo aktualnega trenutka, za katerega nujno totalitarizem vselej živi in deluje: »Zdaj je treba imeti oblast, za vsako ceno, z vsakim sredstvom. Don Zane ni tak. Njegova vera ni meč in ogenj, ona tli in vztraja. To je vernik, ki noče *požirati velbloda, precejati pa komarja*, ki vidi iver v očesu svojega brata, vidi pa tudi bruno v svojem lastnem. To je Kristus, ki vihti bič nad trgovci in mešetarji v templju, to je pridigar, ki v etiki nima dveh kriterijev: eno naj bi bila *moralna*, drugo *kazuistika*, ki so jo zmojstrili jezuiti tako, da je danes cerkveni kapital najvarneje naložen, kljub pridigam o svetopisemskem uboštvu in o zaničevanju posvetnih vrednot od mehke postelje do kurjih bedrc.

Don Zane je živ, v verski dialektiki nepogrešljiv. Kajti vse, kar je človeškega, je od tega sveta, torej tudi vera in vse njene institucije. Zato se ta vedno ravna po utrjenih zakonih človeškega boja za last in oblast. Teorija, ki jo zastopa Don Zane, se v cerkvi ni nikoli spremenila v materialno silo. Če bi se bila, bi cerkev in vera ne bili več upoštevanja vredni sili. Osnovna teza cerkve je in ostane: Rodil se je hudič, dovoljeno je vsako sredstvo, s katerim se cerkev bori za obstoj. Dvomiti in verovati obenem ni mogoče. To je osnovno nasprotje med obema bregovoma, med dvema tipoma človeške duševne konstitucije, med dvomilci in verniki.

Katoliki ne ljubijo več resnice, je zapisal nekje André Gide. Prav isto velja za vse druge evropske konfesije. Zato ni nič čudnega, če se oglašajo na zapadu nekateri misleci, ki skušajo duhovno moč cerkve preroditi s starokrščanskim duhom, z večjo poduhovljenostjo in kar je še temu podobnega. Naj imajo ti skrbniki za duhovni obraz Evrope kakršen koli uspeh, držala bo še vedno preprosta, a vedno globoka ugotovitev: Religiozna beda je po eni strani izraz resnične bede, po drugi strani pa protest proti resnični bedi. (Marx.)

ČUDEŽ, VERA IN ZNANOST

Tistim, ki versko čustvujejo, se bo Marinkovićevo izpodnašanje vere v čudeže morda zdelo neprimerno, morda preveč v duhu in sluhu francoskih svobodnjakov 18. stoletja ali najdrznejših humanistov 15. in 16. stoletja, ki so v opoju znanstvenih spoznanj novega veka bili prepričani, da mora zdrava pamet, razum in prosvetljenost pomesti z vero v čudeže, z legendami in nastajanjem vedno novih verskih mitov. Njihovo prepričanje se, žal, ni izpolnilo in Marinković si ni mogel kaj, da bi se ne ravnal po stari ugotovitvi: *Difficile est satyram non scribere,*

težko je, ne pisati satire. Nedvomno pozna cerkvena zgodovina mnogo takih snovnih paralel, ki Marinkoviću dovoljujejo ta način obravnavanja, in pozna jih tudi naša ožja domovina. S čudeži se je v svoji strasti za resnico ukvarjal Zola, ki je pred več kot 60 leti pisal svojo znamenito triologijo *Tri mesta* in z njo izprašal vest cerkvi in vsem tistim, ki mešetarijo s človeško omejenostjo, revščino in bedo. Da čudeži v Lurdu niso nadnaraven pojav, pove po svoje že nevoščljiva beseda našega vernika, češ, zakaj se le pri nas doma ne gode taki čudeži, zakaj le pri Francozih in drugih večjih narodih. In še to v prejšnjih časih, danes pa se ne zgodi nič takega.

Vendar stvar ni tako preprosta, kakor si to misli ta ali oni malomeščanski liberallec. Zola sam je pri študiju dokumentarnega gradiva spoznal, da je cerkev tudi s svojimi čudeži vseh vrst sila, ki je ne sme omalovaževati, da vprašanje vere ni zgolj vprašanje pripadnosti k neki cerkveni organizaciji, marveč da je to eden izmed najbolj občutljivih človeških duševnih problemov. (gl. dr. Bratko Kreft, Zola, Lourdes, str. 573). Prav zato se ta človekova lastnost lahko tako cinično izrablja, kakor je to pokazal Marinković na Gloriji, ki jo don Jere skuša popolnoma duševno zasužnjiti.

Goljufija je to samo za tiste, ki ne verjamejo. To je tisto, s čimer računajo vsi tisti, ki so načrtno preselili resnico na oni svet, v tem je zapletenost verskega vprašanja. Mar jim ni ostal bog, če jih je zemlja zapustila? Resničnost je bila za te nesrečnike preveč strašna, začutili so potrebo po utvari in laži. Ah, kako lepo je verjeti..., da vse to (bolezni, rane itd.) lahko izgine na en sam migljaj »svete Device«, da je zadosti, če moliš in se je dotakneš, pa si izprosiš milost, da te bo izbrala za čudež. (Zola, Lurd, str. 85, sl.) Lagala ni, kajti drugega ni vedela, ni mogla in ni hotela vedeti,

je opisal Zola dekle, ki je sanjalo z odprtimi očmi in s svojimi videnji potrdilo novo dogmo, tri leta potem, ko je bila v Rimu razglašena. Znanost si je že dolgo na jasnem, od kod in zakaj vse to in ji ne pride na misel, da bi podcenjevala skrivnostni človeški strah, o katerem pravi poet, da poraja bogove. Tako se je svet razklal na dvoje, na eni strani je realni, stvarni svet, na drugi religiozni s svojimi magičnimi pojavi, nadčuten, iracionalen svet, ki si prizadeva, podrediti si realni svet. Religiozni svet je teorija popačene stvarnosti, religija torej nima lastne vsebine, saj živi od zemlje in ne od nebes (gl. Hainche-lin, Izvor religije).

Odpor zoper to popačeno stvarnost, zoper prevaro, zmotne ideje in iluzije, ki imajo, žal, tudi izvir v materialnem svetu, nam vzbuja tudi pričujoča Marinkovičeva drama. Kot orientacijo pridenimo še znanstveno spoznanje o odmiranju religije, kar nikakor ni preprosta zadeva propagande in vzgoje množic, kot verjamejo buržoazni in malomeščanski ateisti, temveč je praktičen, revolucionaren problem. Zgolj miselno se ne moremo dvigniti nad svet niti uničiti utvare zavesti, ki skuša veljati za avtonomno. Tudi tukaj ne zadošča, da bi svet razgalili, treba ga je spremeniti (gl. istotam). Ta ugotovitev marksizma marsikateremu lahkovernežu ne gre v glavo, zato si marsikaj ne more niti razložiti, a kaj šele da bi pomagal spremeniti svet.

IN ŠE NEKAJ OPOMB

Marinković ima duhovito, zgovorno, bleščeče pero, ki dobro pozna tehniko, dalekosežnost in skoraj neomejene možnosti *kompletne poezije*, drame. V osebah svojega »mirakla« nam je v kratkem z besedo in z dejanjem prikazal značaje, žive in polne, čeprav bi ga idejnost dela lahko zavedla v papirnate dialoge. Res je zgodba bizarna, za marsikoga renesančno drzna, toda človeška resničnost duhovnih in laičnih oseb je presenetljiva in aktualna obenem. Psihološka poglobitev zapletene in kočljive problematike, ki jo dramatik s svojimi osebami razrešuje, sloni na bistrem opazovanju in na študiju. Naj opozorim samo na simpatično senilnost škofa, na njegovo prizanesljivost in pomirljivost in na njegovo navdušenje za mehanizem, ki ga je izumil Kozlovič; na erotični svet, ki ga don Jere načelno taji, v resnici pa zmaga narava; na zapletenost Glorijine osebnosti in njenih »halucinacij«, na psihoanalitične finese v razpletu erotičnih odnosov med škofovim tajnikom in redovnico; na monumentalnost škofijskega knjižničarja, ki pa je kljub vsemu človeško topel in resničen, na boccaciovski hedonizem, širino in prostodušnost kano-nika Florija; na človeško revščino, a prav tako na človeško vrednost Rikarda in na še to in ono, kar pa naj vse govori samo od sebe s svojo odrsko govorico, ki ji želim ob krstu tega dela čim večji učinek, jasnost in uspeh.

Tine Oreš



Z dolgimi koraki je nadaljeval pot, ne da bi se še ozrl name.

Za trenutek sem obstal, potem pa sem jo urno ubral za njim.

»Počakaj vendar,« sem klical za njim, »počakaj... vse ti povem...«

Obstal je na mestu, se glasno zasmeljal in me pogledal od nog do glave. Čakal je, da sem se mu približal.

»No,« me je potrepljal po rami, »zgodba pa kar na dan z besedo.«

Hodila sva počasi naprej.

»Hvala ti za odkrite, prijateljske besede,« sem pričel, »hvaležen sem ti za vse, kar si mi danes povedal... Oprosti mi, da nisem mogel takoj z besedo na dan, toda preveč je bilo tega naenkrat, da bi ti mogel takoj na vse odgovoriti... Preveč sem zaverovan v gledališče, priznam, pre-zgodaj je še zame, da bi že danes mogel govoriti o dokončni odločitvi, saj o taki odločitvi človek lahko resno govori šele potem, ko je izpolnil predpogoje, jaz sem pa šele na polovici poti...«

»Tako si mi včas,« mi je stisnil roko, »zdaj se pogovarjava lahko naprej! Pripovedoval sem ti o težavah in veliki odgovornosti gledališkega igralca, zdaj pa ti moram povedati še nekaj, o čemer si moraš biti na jasnem... Slovensko gledališče je še mlado... ne govorim o celjskem v Narodnem domu, ki je zgrajeno na sami ljubezni do slovenske besede v ogroženem nemčurskem mestu in njegovi igralci za svoje delo niso plačani, govorim ti o edinem slovenskem poklicnem gledališču v Ljubljani, kjer imamo igralce, ki jim je igralsvo poklic... Večina teh igralcev je bila poprej v drugih poklicih, večinoma v obrtniških, prišli so brez vsake višje izobrazbe iz diletantstva v poklicno gledališče. Le nekaj tujih igralcev Čehov, n. pr. Inneman, Deyl, Taborsky, ki so

prišli iz Prage v Ljubljano, imajo srednješolsko in gledališko strokovno izobrazbo. Razen Boršnika so vsi slovenski igralci bivši obrtniki. Vsa čast jim — nekateri izmed njih se lahko ponašajo z velikimi odrskimi stvaritvami, vsi skupaj pa vrše pionirsko delo, ko polagajo temelje bodočemu reprezentativnemu hramu slovenske gledališke umetnosti. Bodočemu, pravim, kajti danes o takem zavodu še ne moremo govoriti, saj se je že zgodilo, da so bile nekatere odrske stvaritve na višjem umetniškem nivoju v celjskem Narodnem domu, kot na odru ljubljanskega gledališča. Navsezadnje med celjskimi igralci in ljubljanskimi igralci ni druge razlike kot ta, da celjski posvečajo svoje zmožnosti gledališču iz gole ljubezni in dostikrat z velikimi materialnimi žrtvami, dočim so ljubljanski plačani. Še več — upam si trditi celo to, da ima večina celjskih diletantov veliko prednost pred ljubljanskimi poklicnimi igralci. Celjski igralci, ki nastopajo v vodilnih vlogah, so vsi akademsko izobraženi ljudje: odvetniki, zdravniki, profesorji itd., vsi so imeli ob času svojih vseučiliških študij prilike dovolj, da vidijo v Gradcu, na Dunaju in v Pragi visokokvalitetne predstave, kreacije svetovnih gledaliških umetnikov, režije evropskih gledaliških kapacitet. To so vsekakor velike prednosti, ki jih pa nikdo ne more zanikati. Čeprav poklicni igralci — večina jih ni videla niti ene velikomestne predstave, niti enega velikega igralca, vse, kar vedo o gledališču in gledališki umetnosti, je ozko vezano na malo Ljubljano in na ljubljanske režije, ki pa razen tistih, ki so prišli iz Prage, prav tako nimajo niti strokovne podlage, niti umetnostnih izkušenj. Brez teh osnovnih pogojev

pa ne more biti reprezentativnega gledališča Slovencev in dokler bodo vladale takšne patriarhalne razmere, dokler slovenski igralec, slovenski režiser in sploh slovenski gledališki človek ne bo imel temeljite strokovne izobrazbe, tako dolgo ni govora o umetniškem vzponu slovenskega gledališča. Sam talent je premalo, samo veselje do gledališkega udejstvovanja ne pomeni sploh nič... oboje skupaj je šele predpogoj za poklicnega igralca... vse drugo mu more dati le temeljita strokovna izobrazba in nenehni študij do konca dni.«

Z napetim zanimanjem sem ga poslušal, vsaka beseda mi je bila novo razodetje. Prišla sva bila že do prvih hiš in že se je razprostiral pred nama razgled proti Kapucinskemu mostu. Mračilo se je, zadnji prameni zahajajočega sonca so zlatili Savinjske planine. Pospešila sva korake, zatopljena vsak v svoje misli. Pri mostu, ki pelje preko Voglajne do železniškega viadukta pri hotelu »Pošta«, sva se ustavila.

»Zdaj pa pojdi domov,« mi je dejal z mehkim glasom, »jutri bova nadaljevala. Za začetek je dovolj... razmisli nocoj o vsem, kar sem ti povedal... Če bo doma kaj narobe, izgovori se name, vem, da ne bo nič hudega...«

Poslovila sva se. Jaz sem jo mahnil čez most, on je nadaljeval svojo pot po Zavodni v Čret, kjer je imel stanovanje.

Tisti večer sem dolgo slonel na oknu in zrl v zvezdno nebo. Hreščeči glasovi orkestriona pri Zele-nem travniku, kjer je bilo polno mladine, ki se je razveseljevala na vrtljaku, so mi udarjali na ušesa... sladka melodija Straussovega valčka mi je božala srce... Stotero raznobarnih luči je podrhtevalo na vrtljaku, vesel, mladosten smeh in brezskrbno vriskanje razgretih mladih ljudi je donelo skozi ozračje... Tisti hip sem začutil, da se mi je nekdo približal, mehka roka me je

objela krog vratu, toplo lice se je stisnilo k mojemu.

»Kaj premišluješ,« je šepnil zaskrbljen glas, ki sem ga dobro poznal.

Bila je moja mati.

Toliko miline je bilo v tem glasu, toliko topline in skrbi, da me je spreletelo po vsem telesu... Odmaknil sem se od okna in se nasmehil.

»Nič, mama... samo gledam... samo gledam in nič ne razmišljam...«

Pobožala me je po lasih in mi globoko zrla v oči.

»Zdaj pridi k večerji, potem pa kmalu spat... Da ne boš zopet vso noč pri knjigah... Pripravi se za šolo, nato pa v posteljo... Ubogaj me, saj je zate in za tvoje zdravje... Če me imaš rad, me boš ubogal, saj veš, koliko sva skupno pretrpela. Bojim se zate, da bi mi zbolel... tako si bled in slaboten zadnje čase... preveč si zamišljen... kakor v sanjah tavaš okrog...«

Govorila je s tresočim glasom, šlo ji je skoraj na jok. Nisem vedel, kaj naj ji odgovorim, v grlu me je dušilo... niti besedice nisem spravil iz sebe... Kakor otrok sem stopal ob njeni strani, brez volje, brez misli, ves predan njej in njeni ljubezni.

Po večerji sem naglo opravil učno snov za naslednji dan ter legel v posteljo, kakor je mama želela. Povedal sem ji, kje in s kom sem bil popoldne, nisem ji pa ničesar povedal o razgovorih, ki sva jih imela z Novačanom.

Oba mlaša brata sta pri mizi ob petrolejki brskala po nekih ilustriranih knjigah. Očeta ni bilo doma, prihajal je po navadi pozno, ker je večer za večerom imel razne sestanke ali seje, stanovske in politične. Sestre so imele svojo sobo in svoje delo, v katero se fantje nismo vtikali. Čez kake pol ure je prišla mama v našo sobo in ko je videla, da sem v postelji, je stopila k meni in me pogladila po licu.

»Vidiš, tako je prav,« se mi je vsa srečna nasmehnila, »lepo zaspi in lahka ti noč...«

»Lahko noč, mama,« sem dahnili komaj slišno in ko je z drobnimi, tihimi koraki oddrsela preko sobe v kuhinjo, sem s solzami v očeh gledal za njo, pri srcu pa mi je bilo težko in grenko kot še nikoli...

Tako majhna in drobna, še manjša in drobnejša kot je bila v resnici, se mi je zdela tisti hip... Sama skrb in sama ljubezen, posebljena žrtev za nas vse, mučenica v pravem pomenu besede, prenašajoča z neverjetnim mirom najhujše udarce življenja, kljubujoč vsem viharjem, ki so besneli krog naše družine, tako drobna in neznatna na videz, pa vendar tako velika in močna, da je doslej še vedno premagala vse težave, ki so že tolikokrat grozile uničiti tiho srečo osemčlanske družine slovenskega učitelja: to je bila moja mati...

Ko so se zaprla vrata za njo, sem se v svoji postelji obrnil v zid, potegnil sem odejo čez glavo... zagrizel sem se v blazino, ki sem jo močil s solzami...

Obljubil sem, da bom kmalu zaspal, a zaman sem se trudil, ni šlo in ni šlo... Oba brata sta že zdavnaj spala, slišal sem, da je tudi oče že prišel domov, jaz pa sem še vedno bedel...

Vse, o čemer sva popoldne razpravljala z Novačanom, mi je bilo živo pred očmi, vse, kar mi je govoril o gledališču in o igralskem poklicu, me je tako prizadelo, da se nisem mogel pomiriti... In ko me je mama s toliko skrbjo spravila v posteljo, in sem jo videl, kako trepeče za moje zdravje in je sama ljubezen in samo trpljenje za mene in za nas vse, me je tolikanj prevzelo, da vso noč nisem zatisnil očesa... In vstajali so pred mano spomini na zgodnja otroška leta, na prve stike z življenjem, podobnim gledališču, s prvimi spoznavanji tega čarobnega sveta, ki me je že v najzgodnejših otroških letih z magično silo priklepal nase... In

čudno: čim bolj sem razmišljal o vsem tem, čim bolj sem se vdajal spominom, tem bolj je stopala v ospredje slika nje, ki mi je prva vcepila v mlado srce neutešljivo hrepenenje po tem čudežnem svetu, hrepenenje, ki je po razgovorih z Novačanom postalo v meni tako silno, da ne bo nikdar ugasnilo... Da, to je bila ona, moja dobra, skrbna, trpeča, mučeniška mati...

Do mojega devetega leta smo živeli v Hrastniku, kjer sta bila oče in mati od leta 1886 učitelja. Leta 1897 je bila očetu podeljena služba nadučitelja na celjski slovenski okoliški šoli. Nastopil je svoje mesto še istega leta, mati pa je ostala s šestimi otroki na svojem službenem mestu v Hrastniku, od koder smo se po njeni upokojitvi leta 1899 preselili v Celje.

Spomini na otroška leta v Hrastniku mi bodo ostali do konca mojih dni živi kot spomin na najlepšo dobo mojega življenja. Samo devet let sem živel v Hrastniku in to so bila zgodnja otroška leta — vendar se mi zdi, da sem v tem razdobju doživel več, kot marsikdo ne doživi do svojih mladeniških let.

Dobro se spominjam ozke soteske, ki se vleče od kolodvora dalje vse do rudnika, soteske, kamor je le za kakšno uro posijalo sonce, sicer pa je bilo ozračje polno dima in dušee pare, ki je prihajala iz kemične tovarne in steklarne. Črn potok se je vil od premogovnika po vsej soteski do kolodvora, kjer se je izlival v Savo. Hrastnik leži na levem obrežju Save in je spadal pod Štajersko, desno obrežje, kamor smo se ob nedeljah vozili s čolnom, je bilo že na Kranjskem. Iz našega stanovanja smo imeli razgled na precej veliko šolsko dvorišče in na vrt s sadnim drevjem, ki je pripadal nadučitelju Sorčanu. Na tem dvorišču in na tem vrtu smo se otroci po mili volji podili in igrali.

Fedor Gradišnik

zasušnjeni vilar

Ko je spomladi 1955 v Jugoslaviji gostoval Jean Vilar s svojo družino (TNP), ga je večina našega občinstva in gledaliških ljudi sprejela z navdušenjem, vendar je bilo vmes slišati tudi nekaj glasov udržane skepse. Tej skepsi se pridružujemo tudi mi, ker nasprotujejo Vilarovi nazori našemu pojmovanju gledališke umetnosti. — Da bi podprli to svoje — pretežno teoretično, manj praktično in politično utemeljeno — prepričanje, ponatiskujemo v deklarativni rubriki CGL prezanjivimi članek zagrebškega režiserja *Koste Spaića*, enega najvidnejših, če ne sploh prvega v mlajši generaciji hrvatskih gledaliških ustvarjalcev in pedagogov. Njegov članek, ki je celo v hrvatskem kulturnem območju šel dokaj mimo zavesti občinstva, ker je izšel le v dnevnem tisku (Narodni list, 29. 9. 1955), v slovensko gledališko javnost sploh ni prodril. — Prof. Spaić se je letos poleti udeležil s skupino članov ZDK in študentov AKUZ Vilarovega festivala v Avignonu, po vrnitvi pa je poročal o svojih doživetjih takole — z udžranim spoštovanjem, a vseeno kritično:

Pošastno je bilo tisti večer na dvorišču papeške palače. Besedo za besedo so se odbijali skandirani stavki Claudelovega teksta od štirideset metrov visokih zidov, da bi kot nevarni opomini iz groba vstalih prerokov prizadeli nas preplašene grešnike, izgubljene ovce in prodrli v naše notranje bistvo. Skozi gotska okna so padali snopi bele luči na golj podij, kjer je stal, ovit v rdečo togo, škof-pesnik-avtor. Vojaki s kratkimi modrimi bluzami, prepasani s širokimi jermeni, na katerih so viseli veliki avtomatični samokresi, brezbožni osvajalci razrušenega velenesta, so spokorno pripogibali kolena in se priznavali za zveste pripadnike edino zveličavne in nedeljive katoliške cerkve. Današnje velenesto, v katerem se ljudje srečujejo kot tujci, ki se ne razumejo in v katerem ni nič človeškega, čeprav živi v njem toliko ljudi, mora biti

razdejjano kot babilonski stolp. Toda, da bi v njem zopet našli srečo, ga morejo zgraditi in mu vladati samo ljudje, ki verujejo v boga in to ne v nekega svojega, abstraktnega, individualnega ali pogsanskega boga, temveč samo v onega edino pravega. Teza je jasna, nedvoumna in ostra, oblečena v precizne linije stila, ki lahko velja za vzor francoske moderne proze.

Tako je Vilar na Dramskem festivalu v Avignonu prvič uprizoril Claudelo delo *La Ville* (Mesto), ki doslej še ni bilo igrano. Dva večera prej je ateist Don Juan s tega istega mesta proklamiral svoj nesmrtni credo. Ničesar več nisem razumel. Medtem ko je publika ploskala izvedbi, sem se osamljen spomnil našega pojma »gledališka repertoarna politika«; te tri skoraj že obledle besede so nenadoma zazvenele v povsem novem trozvoiku, v katerem je zadnja dobila vlogo dominante.

Dan po tej predstavi smo se pogovarjali z Vilarom. Mi, ki smo se bili podali na to daljno romanje v Avignon in ki smo ostali razočarani spričo te agresivne katoliške propagande s strani gledališča, ki želi biti dostopno najširšim ljudskim množicam, smo imeli na jeziku eno edino vprašanje: »Zakaj prav ta igra?« — »In zakaj pa Don Juan?« je odgovoril Vilar.

Odgovoril je z vprašanjem, ki razorožuje, z vprašanjem, na katero bi tudi mi težko odgovorili, enako kot je bilo njemu težko odgovoriti na naše, če smo se hoteli izogniti banalnostim, kot so: »Molière je nekaj drugega, to je teater, to je drama, to je poezija,« ali podobnim pri-

pomočkom, ki so preveč splošni, da bi v taki situaciji mogli povedati kaj bolj konkretnega. Diskusija o gledališču je bila s tem zaključena, kajti nadaljnji pogovori so bili bolj podobni intervjuju amerikaniziranega tednika, ne pa gledališki debati.

Res, težko se je pogovarjati o gledališču. Težko zato, ker ena in ista beseda ne more imeti za vsakega človeka isti pomen, ker v takem razgovoru jezik izgubi funkcijo običajnega, vsakdanjega sporazumevanja; preobrazi se v občutljiv instrument, s katerim želimo razložiti sobesedniku svoje umetniško spoznanje in vero, saj je to namen takih razgovorov. Na primer, če danes vprašate francoskega gledališkega človeka, kaj misli o realistični igri, se boste najprej sami začudili, kako čudno vam zvenita te dve, skoraj vsakodnevni besedi, če jih prevedete v francoščino, in nato boste gotovo dobili odgovor, da se je tako igralo pred štiridesetimi ali več leti pri Antoinu, torej: zgodovinsko razlaganje pojma. Z besedama »drama« in »poezija« se je še težje razgovarjati. Ker za Vilarja je ta Claudelov tekst poezija in drama, ki jo je vredno predstavljati občinstvu z živimi besedami igralcev. Pri široki publiki, na katero se TNP (Théâtre National Populaire) opira, bo naltela na odmev. Za nas, gledališke romarje iz socialistične države, ta tekst ni bil ne poezija ne drama.

Ne zgolj zato, ker je inspiriran od katolicizma, saj je Claudel napisal dela, ki niso nič manj katoliška (*L'annonce faite à Marie*, *Le Soulier de satin*, *L'Otage*), toda v njih katolicizem ni nepremostljiva ovira umetniškemu doživetju. Brez pomena je, če bi se zdaj spuščali v globljo estetsko analizo tega problema, ki je bil že neštetokrat obdelan z večjim ali manjšim uspehom. Nasprotno pa v *La Ville* ni živih ljudi za usodo, s katero bi se čutili povezane in prizadete. V tem besedilu je več filozofije kot živega dialoga,

več abstraktnih zastopnikov avtorjeve misli kot ljudi iz krvi in mesa. Tako je v *La Ville* katoliška tendenca v prvem planu in namenjena sama sebi. Za nas je bila ta »drama« docela nedramatska in nezanimiva in upravičeno smo se spraševali, zakaj jo je dal Vilar na svoj repertoar. Toda v Franciji in verjetno tudi v drugih zapadnoevropskih deželah bo verjetno našla svojo publiko.

V svoji nedavno izišli knjigi *O gledališki tradiciji* Vilar takole formulira gledališko, to se pravi družbeno situacijo v Franciji: *Moderno francosko gledališče ne išče nekega humanizma, da odgovorim na eno vaših vprašanj. Mislim celo, da se ga izogiblje in da se ga boji. Gledališki človek — avtor, interpret ali vodja skupine — je dandanes pustolovec, primoran, da se sam spušča v to pustolovščino. Zadnji humanizem, tisti iz devetnajstega stoletja, je izgorel za našo generacijo v letu 1940. Zdi se mi, da je mlademu Francozu, pa naj bo katoličan ali komunist, frامason ali anarhist, težko verjeti v neko splošno moralo ali estetiko, v katero bi bilo avtomatično vključeno spoštovanje do človeka. Mnogi resda skušajo znova najti vero v Cerkvi, v strankah in šolah. Mi vsi resnično občutimo nostalgijo za humanizmom. Toda mladi ljudje vidijo svet razdvojen, podoben mozaiku kakega norega boga. Ne verjamemo, da smo mi za to odgovorni. Tisti, ki so najbolj občutljivi, se, mislim, zapirajo v svoje stroke. Tu vsaj skupno delo, pa čeprav ni stalno, pomaga ljudem, da žive. »Politika,« je rekel Napoleon, »to je Usoda.« Za nas ni. Mi smo odvisni od hiše, kjer bomo lahko nastanili svojo družino, in še od druge hiše, kjer bomo lahko opravljali svoje delo, osnovali svoje gledališče.*

Na eni strani zaslužnjen od svoje ekskluzivne gledališke teorije, od fikcije enotnega gledališkega stila, od velikanskega hangerja v Palači

Chaillot, ki mu ne dopušča, da bi igral, recimo, Čehova, niti da bi uporabil dobro staro kuliso kot dekoracijski element, ki ga s svojo velikostjo sili v nekako koreografijo in v nevarno oženje repertoarja (kako so vse te teorije o gledališkem stilu postale relativne, za nas še posebej sedaj po čarobni predstavi milanskega *Piccolo teatro*), in z druge strani zaslužnjen od opredeljenega občinstva, ki predstavlja danes za gledališče v Franciji močan činitelj — mora Vilar igrati tudi *La Ville*.

Tretja beseda akorda »gledališka repertoarna politika« je dominantno zazvenela. V tem geslu četrte republike: »znajdi se, kakor veš in znaš« — so še vedno trdne gotske katedrale; niso samo zgodovinski spomeniki, v nje ne prihajajo samo turisti in umetnostni zgodovinarji; preganjani velemščan se želi neke umiriti in se počutiti varnega. Vilar to ve in tudi mi zdaj tega nismo spregledali, kajti odvisen je tudi od publike, ki si želi tudi v gledališču slišati in videti dejavno »besedo božjo«. Vilar to dobro ve in če hoče še dalje živeti od gledališča, mora imeti polno hišo. Zato dobrodošel vsakdo, vseeno, če si desničar ali levičar. Tako je prisiljen dati publiki tisto, kar je njenega: komunistom Brechta, katoličanom Claudela. Iz perspektive Četrte Republike ima

morda prav, toda iz nobene perspektive, najmanj pa iz tiste »mi smo samo umetniki«, nima pravice trditi, da gledališče ni povezano s politiko, razen če nam ta beseda pomeni samo tisto, kar je v direktni profesionalni zvezi z ženevsko konferenco. In če že omenjamo to nedavno ženevsko konferenco, poskusimo razumeti situacijo drugih.

Vilar je mnogo prispeval k napredku francoskega gledališča. Znižal je cene vstopnic na 20 fr. in s tem najširšim masam omogočil vstop v gledališče. S svojimi predstavami je širil gledališko kulturo v predmestjih Pariza in po njegovi zaslugi je francoski aleksandrinec zazvenel tako, da je razumljiv današnjemu gledalcu. To je mnogo. In še nekaj: Vilarov festival v Avignonu je bil povod, da je francosko prosvetno ministrstvo organiziralo letos sestanek mladih ljudi, gledaliških navdušencev iz enajstih dežel. Če večini teh ljudi na srečo ni bila všeč *Marie Tudor*, melodrama Victorja Hugoja, niti Claudelova *La Ville*, so bili vsi navdušeni nad Molièrovim *Don Juanom* in vsi so se imeli priliko pomeniti o problemih, ki jih zanimajo, da bi iz ust svojih sovrstnikov kaj izvedeli o deželah, ki jih še ne poznajo, in da bi sklenili prijateljstva, katera bodo morda trajala dalj časa, kot če bi napisali in prejeli dve pismi. *Kosta Spaić*



mного hrupa za nič

(odlomek)

Ranko Marinković ni samo leposlovni pisatelj — je tudi kritik in teoretični dramaturg (saj ravno zadnja leta predava to stroko na Akademiji za kazališno umjetnost v Zagrebu). Pred vojno je nekaj časa celo redno pisal gledališke recenzije. Nekaj teh svojih kritik in dva obširna eseja je združil v knjižico *Geste i grimase*. Na začetku te knjige stoji izčrpn programatski esej *Mnogo vike ni za slo*, ki je bil tudi že prej izšel pod manj poetičnim naslovom *Teorija in praksa meščanske dramaturgije*. V prevodu *Vasje Predana* objavljamo tu zadnji del tega eseja, te velike in navdušene afirmacije ustvarjalne prakse v nasprotju z jalovim teoretiziranjem in umetniškim doktrinarstvom.



Po teatralni scribiji in vaudevill-skem spektaklu, kjer je življenje bilo upodabljano kot zabavna intriga in dopadljivo odsko žongliranje z besedami in gestami, gledališče pa spotakljivo shajališče vsakršnih ljudi brez umetniškega dostojanstva in značaja, pomenijo Antoinove težnje po zlitju odrske umetnosti z življenjsko stvarnostjo — ob epohalnem delu Stanislavskega in Hudožestvenega teatra — odločen korak k zblizanju gledališke umetnosti z novim pojmovanjem: »resničnim« upodabljanjem ljudi in življenja na odru. Tudi repertoar zapušča vtis solidne resnosti Antoinovega »Svobodnega gledališča«. Prvi v Franciji uprizarja velika ruska realista (Tolstoja in Turgenjeva) in Skandinavce (Ibsena, Björnsona, Strindberga), dalje Heijermansa, italijanskega verista Vergo in mladega Hauptmanna, ki je v *Freie Bühne* (nemški pedant in posnetek *Libre*) s svojo dramo *Pred sončnim vzhodom* doživel senzacionalen uspeh.

Kot doslednega zagovornika odrske »resnice« (v naturalistično-dobesednem smislu) Antoina bolj zanimata prostorno-taktilna in voluminozna snovnost scenskega predmeta, kot njega formalne in dekorativne lastnosti. Scenskega predmeta, utemeljenega z naturalističnimi principi, pri Antoinu ne opravičuje njegova estetsko-scenska pogojenost, ki dosega svojo nadčutno, estetsko zmogljivost v čustveni in intelektualno-spoznavni sferi po primarnem, vidno-slušnem čutilnem področju, marveč ga opravičuje njegova »življenjska«, prav biološko-fiziološka nujnost; zato mora tak predmet s svojimi integralno čutnimi, grobimi svojstvi vplivati kot spodbuditelj vseh čutilnih področij (ne izključujoč okus in vonj) nekega fiziološkega sistema — v našem primeru gledalčevega — ki je tako speljan večidel na mehanizem refleksov. Zato Antoinu ni dovolj pogojena odrska »prepričljivost« tistega predmeta, ki v vizualno-avditivni zaznavi dosega svojo prepričljivo in celovito snovnost (da o formalno-dekorativnem in estetskem koeficientu niti ne govorimo), marveč kratko malo terja dobesedno avtentičnost predmeta, prenesenega na oder iz vsakdanje prakse, z vsemi banalnimi in nebi-stvenimi lasnostmi, ki ga vežejo na življenjsko nujno. Če se prizor odvija v mesnici, tedaj bo na Antoinovem prizorišču visela prava, razsekana in krvaveča govedina; če v prizoru postrežejo za večerjo, se bo jed kadila s krožnikov, avditorij pa se bo prepolil z vonjem, ki draži reflekse želodčnih žlez, zbuja tek (ali

stud, to je, seve, docela relativno) in tako imenovani »gledalec« sprem-lja predstavo bolj z nosom, goltan-cem in želodcem kot z očesom, uše-som in glavo; izločil bo več sline v ustih in sokov v prebavilih kot misli, občutkov in spoznanj v mož-ganih.

Tudi meiningovce svari Antoine (najsi še tako ceni »resničnost« njih-ovih inscenacij), da so še zmeraj preveč teatralni, da gradé scéne na praktikablích in da sploh ljubijo de-korativnost scenskega prostora, pri tem pa delajo koncesijo tako ime-novani »lepoti« prizorišča, ki bi če-sto moralo biti manj »spodobno«, bolj umazano, žalostno in torej — bolj stvarno. Tudi njihovi igralci da so preveč paradni, odeti delikatno in svečano kot prizorišče, da je videz tak, kot bi se na njem — namesto življenja — nenehno godile same svečanosti. Občudoval je njihove množične prizore, nikakor pa ni mogel sprejeti enoglasnih replik mno-žice na odru. Za naturaliste množica ni realna odrska kvaliteta — kot za Shakespeara — ni kolektivno telo, speto s skupnim refleksom, strastjo in voljo; v množici vidijo zgolj njene kvantitativne lastnosti: številčno moč, ne kvalitete. Naturalistični oder terja brezpogojno opravičilo množice v posameznikih, ki uveljavljajo svoje bivanje na prizorišču s po-sebno, osebno akcijo, se z njo obli-kujejo iz brezosebnega v osebno, iz splošnega v konkretno. Konkretno je za naturalista posamično, to je tisto, kar ima zadosten fiziološko-biološki razlog obstoja z vsemi, da banalnosti nebitvenimi, brezpogojnimi kvali-tetami, ne glede na to, ali gre za neki snovni predmet ali za človeški lik. In tudi človeški lik razpade v brezkončni naturalistični analizi in fiziološki razdelitvi funkcij v nekak-šen bolj ali manj mehaničen sistem nagonov in refleksov. Sledeč indivi-duumu kot biološko dani stvari v drami, je naturalizem s svojim fi-zilogiziranjem človeka prav ta isti

individueum razdrobil na neko ko-ordinacijo funkcij, katerih vsaka producira svoje izdelke, eden teh izdelkov pa je tudi mišljenje, ki ga izločajo možgani na enak način — Vogt (ali Cabanis?) bi dejal — kot izloča želodec prebavne sokove, jetra žolč in ledvice urin.

Ko je Zola v osemdesetih letih preteklega stoletja pisal, da edino naturalistična drama ustreza me-ščanskemu socialnemu stanju in je izraz svojega časa, je imel brez dvo-ma docela prav. V glavnem z enako pravilnostjo je postavil svojo po-gojno prognozo: če naj bi naturali-stična drama zamrla, bi moral neki preokret transformirati naš demo-kratični svet. Do tega preokreta je v resnici tudi prišlo in svet se je transformiral ne le zgodovinsko-po-litično, marveč se je — še v Zola-jevem času — preobrazil tudi v za-vesti ljudi, ki so do neke mere pred-stavljali *vest* človeštva. V drugi po-lovici stoletja se pojavita dva stroga apostola v književnosti, ki iz svojih severnih daljav pretresata svet z vestjo človeštva: Tolstoj in Ibsen. V istem času, ko Zola v svojem knji-ževnem laboratoriju študira fizio-loško pohabo in se predaja odkrit-jem svojih malih resnic (po drugi strani pa se opaja z romantičnimi stvaritvami svojih poetičnih ekstaz), postavljata Ibsen in Tolstoj — raz-grinjajoč široke poglede na sodobno družbo — svoje teze novega huma-nizma, ki prebuja ljudi iz moralne ravnodušnosti in jih kliče za sabo. *Gospodar talenta — človek — se lahko moti, talent pa bo, če mu daš proste roke — kot je to storil Mau-passant v svojih novelah — razkril in razgalil predmet in prisilil bralca, da bo skupaj z njim nekaj ljubil ali preziral, je pisal Tolstoj.*

Pogreznjen v perje oskubljenih ptic, odet v volno in svilo ter na-hranjen s pridobitvami kuharske veščine, ki jo je razvil do perverzne virtuoznosti, je meščanski sihirist v nesorazmerju svoje infantilno-ro-

mantiante domišljije o nadzemeljskih odnosih in v svoji empirični materialni pogojenosti, zapal v melanholičen obup izgubljenih iluzij, v moralno neobstranost, v kateri je »vse svobodno«. Zdaj niti več ne ljubi, niti ne prezira: zmišlja si wildovske »lepe laži« in v njih uživa kot otrok med svojimi igrači. Potem, ko se je nekaj stoletij spenjal po angelskih lestvah nekam »gor« (kot Jakob v svetopisemskem snu), da sam ni vedel kam, je znenada začutil, kako je pripet na zemljo, »svojo mater«, kot bi dejal Hugo, in v tem pozitivističnem padanju iz astralnega na zemeljsko se zdi, kot bi dobil možganski pretes in bi se mu stemnil um: zastrl je pred seboj vse perspektive in se v popolni deziluziji prepustil sivemu minevanju dolgočasnega vsakdana.

Ajshil in Shakespeare, pravi Silvio D'Amico, sta živela v junaškem in razburljivem času, zato sta tudi upodabljala junake. Ibsen živi v družbi sive meščanske stvarnosti in upodablja tragiko tesnobe tega ozkega, pridavljenežnega življenja. Življenja brez idealov, brez perspektiv, tragiko minevanja, ki se neskončno upira slehernemu vznemirjanju zaradi vsakršnih sprememb in postaja slednjič samo sebi namen. V tej preplavi brezizhodnega in sivega filistrskega vsakdana klije v Ibsenovih ljudeh zavest o neki višji človeški vrednosti, rojeva se hrabra težnja po spremembah in odkritjih, po preganjanju dolgočasnja in mrtvice. Ker na svojih plečih nenehno čutijo težo tradicij in meščanskih konvencij v obliki prekletstva preteklosti, ki jim je bilo navrženo kot stanje, tuje njihovi zavesti, kot mrtva oblika preteklosti, ki je zavedla na stranpot duha in misel, rase v Ibsenovih ljudeh upor zoper laž in hipokrizijo družbe, ki je svoje nasilje poimenovala z »moralo«. Osvoboditi se hočejo posvečenim strahov preteklosti, ki davi v njih življenjsko radoživost; živeti hočejo odkritosrčno, biti hočejo tisto, kar so.

Vzpenjanje gradbenika Solnesa k vrhu svoje poslednje zgradbe vsebuje — sevé — simboliko človeka, ki je s svojo pametjo in duhom zmagal prostor in višino v lastnih gradnjah, zdaj pa, ko je odvihrala mladost, bi rad potrdil zmago (morda se ob njej tudi naslaja) na vrhu svoje poslednje stvaritve, stopil bi na vrh kot kljubujoči, živi spomenik svoje zmage, da bi dosegel oni fantastični poslednji cilj, da bi dosegel nedosegljivi ibsenški smisel življenja, tam visoko nad svojo glavo; a segel je v prazno, v glavi se mu je zvrtilo od nemoči, zgubil je ravnotežje in strmoglavil na tla. Toda ta ibsenški vzpon ni infantilno vzpenjanje v nebo po staroslavni angelskih lestvah, o katerih je skozi stoletja sanjaril krščanski egocentrik, ki je gledal, kako bi se — kar se da udobneje — priplazil do nebes; ibsenški vzpon je hrabro in mučno vzpenjanje doktorja Stockmana, ki se z močjo svoje človeške vesti dviga nad mrakobne globeli laži in hipokrizije, pne se za resnico, ki bi morala kot sonce zažareti tam spodaj, v uspavanih meščanskih zavestih. Vendar je tudi Stockman padel v bojni črti prav iste ibsenške tragike, v kateri padajo domala vsi uporniki v njegovih tako imenovanih »meščanskih dramah«.

Ibsenova ogorčena negacija neobstranskega, filistrskega vegetiranja, ki si je poiskalo ravnotežje v odobritvi lastne stagnacije kot edine oblike obstoja, je kajpa trčila ob reakcijo udobnega meščanskega pojmovanja, ki v kultu forme ni videlo zgolj potrdila za svoj način mišljenja (le-to se ne da vzvaloviti s težkimi problemi), marveč hkrati zagotovilo za trdnost svojega družbenega stanja. *Nikdar ne smemo pozabiti* — pravi Wilde v nekem članku iz leta 1882 (*»Angleški umetnosti«*), — *da ima umetnost edinole en osrednji obrazec, se pravi, podrejena je edinole visokemu zakonu forme in harmonije; z drugimi be-*

sedami: prav oni zakon inercije, zoper katerega se je Ibsen tako žgoče bojeval. Če je laž izmišljanje lepih neresnic in če je to — po Wildu — resnični cilj umetnosti, tedaj Ibsen resnično ni umetnik, marveč nekaj bizarni ljubilej resnice in apostol morale, nekaj skandinavski nerazumljivi čudak, ki se je pojavil v Evropi kot nemir in problem.

Približno tako so ga tudi sprejeli v Parizu, ko je Antoine (še!) leta 1890 uprizoril njegove *Strahove*. Sam Zola, ki je — tako se zdi — nagovoril Antoina, naj uvrsti *Strahove* v repertoar *Théâtre Libre*, se v nekem pismu Antoine že l. 1887 zelo oprezno izraža o Ibsenovem delu: *Prepričan sem, da boste v tem delu našli neko nenavadnost, ki bo odjeknila kot Moč teme, ali pa bo vsaj enako zanimiva za literate*. Literatje pa, ki so v Antoinovem teatru tvorili nekakšen dramaturški svet, so gledali na *Strahove* z bojaznijo nejasnosti za njih »latinske možgane«, kot je dejal nekdo iz njihovih vrst, ko je predlagal, naj bi napisali drami prolog, v katerem bi gospa Alvingova, še mlada, presenetila moža z Reginino materjo... Catulle Mendès je kratko malo izjavil, da je stvar v Franciji nemogoča. Na dan premiere — pravi Antoine — je bil Ibsen, razen nekaterim književnikom, Franciji neznanec.

Kasneje so v nekem drugem pariškem gledališču uprizorili Heddo Gabler. Neki kritik je tedaj zapisal, da ta čudni izdelek skandinavske literature ni vzbudil posebne senzacije, igralka pa, ki je bila nosila naslovno vlogo, je malokaj razumela o njej. Ob premieri *Divje račke* (v *Théâtre Libre* 1891) je vrhovni svecenik gledališke kritike Sarcey objavil znan pamfletni feljton, v katerem prostaško persiflira Ibsena: *Ah, ta divja rasa, nikoli nihče, ne, nihče, ne vi, ki ste gledali delo, ne Lindenlaub in Ephraïm, ki sta ga natančno prevedla, ne avtor, ki ga je spisal, ne Shakespeare, ki ga je navdihnil, ne Bog, ne vrag — nihče*

ne bo zvedel, kaj je ta divja rasa, kaj počne v delu, kaj pomeni in na kaj se nanaša... Oh, ne hvalim se, da sem doumel raco; z menoj ne računajte, da vam jo bom razložil.

Istega leta 1892 izide Shawova *Kvintesenca ibsenizma*, sam Shaw pa se šteje za Ibsenovega učenca. Ibsenovo didaktično dramsko »tezo« razvije Shaw do ostre preciznosti intelektualca, oboroženega z marksizmom. *Shakespeare* in *Molière* zmeraj hvalijo in priporočajo mladini, meni Shaw, ker je njun upor bil pravzaprav upor zoper boga, ki da ni ustvaril boljših ljudi. Ko bi se bila upirala določenemu razredu ljudi, ki prejemale denarne dohodke v štirimestnih številah (v funtih!) zato, ker svojega dela ne opravljajo bolje ali ker sploh ne delajo, bi ju proglasili za upornika, brezbožneža in razvratna kršitelja morale. Shaw sprejema vlogo upornika nase: upira se določenemu razredu ljudi, ki prejemale denarne dohodke v štirimestnih številah, in ne pokriva, da mu je več do resnice, kot do lepote. Potem, ko je očistil svoje drame slehernega moralno indiferentnega poetizma, ibsenskih nordijskih štimung in meglenih simbolov, se ves osredotoči na goli intelektualistični dialog, pri tem pa razpostavlja svoje fabijevske socialistične ideje v paradoksih in sunkovito naglih obratih, kjer se kažejo dejstva v nagnjenjih, grótesknh podobah kot obrazi v konvencnem zrcalu.

Ko govori Kitty Warrenova, lastnica javnih hiš po evropskih vele-mestih, o svojih podjetjih — v obrambi pred hčerjo, ki je izvedela, od kod poteka njeno blagostanje — govori kot razumna in praktična žena, ki so jo razmere nagnale v to obrt, pri tem pa navaja tako močne in prepričljive ekonomske argumente, kot da bi najmanj prebirala Marxa. A pri tem delu ne uživa perverzno in ni vulgarna, koč bi bila, na priliko, kakšna naturalistična »madame«, pa tudi ni moralistično sentimentalna z lažnimi gri-

masami sramu in obupa. Tudi si ne čara nobenih moralnih iluzij o nekakšni »plemenitejši človeški naravi« v katero bi lahko položila svoje upe za prihodnost. V prihodnost je postavljen skeptičen shawovski vprašaj.

Shawove osebe »stoje z obema nogama na tleh«, kot pravijo Angleži, brez odvečnih čustev, brez odvečnih misli, z močno razvito tisto vrsto praktične inteligence, ki jo rabijo za lasten obstoj v družbi, kjer je človek človeku sovražnik in tekmeč.

Stendhal pravi v svoji polemični knjigi *Racine in Shakespeare*, da je vpliv dramske umetnosti na človeško srce tolikšen, da navkljub nesmiselnosti pravil, katerim se morajo nesrečni pisatelji uklanjati, ta umetnost še zmeraj močno deluje na gledalce. Nato govori o tem, kako sta se Molière in Racine (njima prišteva tudi Voltaira) predala dramskemu ustvarjanju, okovana z verigami pravil in shem (klasiističnega dramskega teoretika abbéja d'Aubignaca) in sta te okove prenašala s takšno gracioznostjo, da so pedantje jeli prepričevati Francoze, kako da so težke verige neobhoden okras pri tekanju.

Morda se niso nobeni književni vrsti predpisovali takšni pogoji, pravila, ograje in sheme, kot drami. Skozi stoletja so naskakovali neposredno dramsko inspiracijo s teorijami in abstraktnimi čenčami vseh vrst, in da bi izrekli lastno misel v lastnih dramskih delih, so se morali dramski talenti prebijati skozi zapletene labirinte abstrakcij, običajev, zakonov, predpisov, s pravo odisejsko umnostjo in veščino. Danes je, kajpada, težko oceniti, koliko truda je moral vložiti (in koliko ga je oviralo pri neposrednem poetičnem izrazu) na priliko Racine, ko je moral stikati za enozložnicami v aleksandrincih, da bi vsaj do neke mere zadostil »teatrskim pratikam« nadležnega dlakocepca d'Aubignaca.

V francoski klasični tragediji so bile prepovedane »vulgarne besede« kot na primer »pištola«, angleški »barbar« Shakespeare pa pol stoletja poprej ne le uporablja »strašno« besedo »robec«, marveč daje temu banalnemu rekvizitu malone odločujočo dramaturško funkcijo, ko ga poetizira celo do meja svetoskrupstva: *iver, lahka kot zrak, je ljubosumcu čvrst dokaz, podprt kot svetlo pismo.*

Svobodni Shakespeareov genij je s svojo grandioznostjo in široko, svobodno dramaturgijo fascinalal književne velikane, ki so v resnici težili k svobodi dramskega navdiha. Toda v boju s predsodki in mrtvimi pravili se niti sami niso do kraja razbremenili teh predsodkov — kot Voltaire (ki ni ljubil Shakespeareovih ljudi zato, ker se jim po žilah pretaka kri, ne pa šarm verzifikacije in ker barbarsko »ubijajo«, namesto da bi si po predpisih poetike elegantno »prizadeli smrt«), ali pa so v mejah svojih dogmatičnih pogledov na svet — zgolj gradili teorije, postavljali torej nova pravila in predpise.

Toda niti iz teh teorij, niti iz krogov njihovega vpliva ni prišlo na dan delo, ki bi imelo trajnejšo vrednost. Diderotova zahteva, da bodi drama moralna pridiga, celo — debata o važnih moralnih problemih; Hugojev strastni antiklasicizem, njegova romantična eksaltacija pred ganljivo dramatiko »človeške duše« (v kateri se bojujejo črno-bele personifikacije krščanskih moralnih kategorij kot kontrasti Svetlobe in Teme, Dobrega in Zlega, ob oglušujočih kaskadah stihov); Zolajeva težnja po znanstveni eksaktnosti dramaturške anatomije, njegovo preziranje romantičnega avanturizma in romantičnega fabuliranja, pa vsi tisti upori in boji teoretičnih dogmatikov proti »staremu« v imenu »novega«, v imenu »stvarnosti« in »resnice« — zmeraj s pobožnim sklicevanjem na Shakespeareovo ime, vse to bi se s shakespearemskim slovarjem lahko

imenovalo — mnogo hrupa za nič.

Iz tega ogromnega arsenala abstrakcij, pravil, regul in kanonov, ne le da se ni izvila niti ena drama, katere osebe bi bile zmožne življenja, kot bi dejal Taine, marveč ti bučni manifesti, ki so se pajdašili s Shakespearom, pogosto niso načeli niti temeljnih dramaturških vpra-

šanj, ki so jih ponujala sama dramaska dela, tako kot je Aristotelova Poetika bila plod grških tragedij. Lessing in Goethe sta imela dramaturga preprosto za gledališkega kritika; da je temu res tako, je najboljše pokazal sam Lessing s svojo *Hamburško dramaturgijo*.

Ranko Marinković

navdih ali znanje

(odlomek iz diderotovega paradoksa o igralcu)

Prvi: Če bi bil igralec čustven, ali bi mogel igrati isto vlogo dvakrat zaporedoma z enako zavzetostjo in enakim uspehom? Pri prvi predstavi bi bil ves v ognju, pri tretji pa že izčrpan in hladen kot kip iz marmorja. Če pa je pozoren posnemalec in domiseln učenec narave, če zna izkoristiti svoje sposobnosti in priučeno znanje, če stalno opazuje naš odziv, se bo njegova igra takrat, ko bo prvič stopil na oder kot Avgst, Cinna, Orosman, Agamemnon ali Mohamed, obogatila z novimi izkušnjami, ki si jih je nabral; igral bo bolj ognjevit ali bolj umerjeno, in občinstvo bo z njim od dne do dne bolj zadovoljno. Če je takrat, kadar igra, on sam, kako naj preneha igrati samega sebe? Če noče več igrati samega sebe, kako naj zadene natančno tisto točko, kamor se mora postaviti in kjer mora obstati?

V mojem mnenju me potrjujejo neenakomerni dosežki igralcev, ki igrajo z dušo. Nikar ne pričakujte od njih izenačene igre: danes so močni, jutri šibki, enkrat ognjeviti, drugič mrzli, zdaj banalni, potem spet veličastni. Jutri bodo zanič v prizoru, v katerem so bili danes imenitni, zato pa bodo odlični v tistem, kjer so ga sinoči polomili. Nasprotno pa bo igralec, ki igra s premislekom, ki proučuje človeško

naravo, ki stalno posnema neki idealni vzor, ki mu pomagata domišljija in spomin, pri vseh predstavah enak, zmerom enako izvrsten: svoje vloge se je naučil tako, kot si jo je v duhu odmeril, jo vskladil in uredil; v njegovi deklamaciji ni niti enoličnosti, niti disonanc. Njegov zanos se stopnjuje in ima svoje viške, svoje zadržke, svoj začetek, sredino in skrajnost. Naglasi in gibi so zmerom isti: če je med eno in drugo predstavo kaj razlike, je druga navadno boljša. Tak igralec ne bo nikoli nesiguren, ker je samo zrcalo, v katerem odsevajo predmeti vedno enako točno, ostro in resnično. Tako kot pesnik črpa tudi on neprestano iz neizčrpnega studenca narave; če pa bi se zanašal na svoje lastno bogastvo, bi mu ga kmalu zmanjkalo.

Ali si lahko predstavljate igro, ki bi bila popolnejša od igre Claironove? Če jo boste opazovali in študirali, se boste prepričali, da pri šesti predstavi ne zna na pamet samo besedila svoje vloge, ampak tudi vse podrobnosti svoje igre. Gotovo si je najprej zamislila vzor, ki se mu je skušala nato približati; gotovo si je zamislila ta vzor kar se da vzvišen, veličasten in popoln; a ta vzor, ki si ga je izposodila iz zgodovine ali ki ga je ustvarila njena domišljija, to ni ona. Če bi ji

bil ta vzor enak, bi bila njena igra kaj šibka in tesna! Ko se je z resnim delom približala tej zamisli, kolikor je mogla, je delo opravljeno; zdaj je samo še vprašanje vaje in spomina, da ostane na tej točki. Če bi jo gledali pri delu, bi ji najbrž dostikrat rekli: Zdaj ste zadel! ... in ona bi vam odgovorila: Motite se! ... Tako kot kipar Le Quesnoy, ki ga je prijatelj zgrabil za roko, rekoč: »Nehajte! Boljše je sovražnik dobrega; vse boste pokvarili! ...« — »Vidite to, kar sem napravil,« je odgovoril zasopli umetnik vzhicnemu poznavalcu umetnosti, »ne vidite pa tega, kar imam tu notri in kar bi rad dosegel.«

Ne dvomim, da tudi Claironova prestaja pri svojih prvih poskusih Le Quesnoyevе muke; ko pa je boj končan, ko se je vzpela na raven svojega privida, se obvlada in se ponavlja brez čustvenih pretresov. Tako kot se nam zgodi včasih v sanjah, se dotika njena glava oblakov, njene roke segajo od obzorja do obzorja; ona sama je le duša velike lutke, v katero se je skrila in ki so jo njene vaje trdno pripelale nanjo. Če leži negibna, s prekrižanimi rokami in zaprtimi očmi na divanu, lahko v spominu podoživlja svoj sen, se sliši, se vidi, se presoja in presoja tudi vtis, ki ga bo napravila na občinstvo. V takih trenutkih je dvojna: mala Claironova in velika Agripina.

Drugi: Če vas človek posluša, se mu zazdi, da je igralec na odru ali pri študiju vloge enak otrokom, ki se ponoči na pokopališču igrajo strahove; skriti pod belo rjuho, ki plava, obešena na preklo visoko nad njihovimi glavami, plašijo z grobnim glasom mimoidoče.

Prvi: Res je tako. A Dumesnilova je drugačna kot Claironova. Ko stopi na oder, ne ve, kaj bo govorila; vsaj v polovici nastopov res ne ve, kaj govori, a nato pride trenutek, ko je čudovita. In zakaj bi bil igralec drugačen kot pesnik, sli-

kar, govornik ali glasbenik? Značilne poteze umetniškega dela ne nastajajo v vretju prvega izbruha, ampak v mirnih, hladnokrvnih trenutkih, v čisto nepričakovanih trenutkih. Človek ne ve, od kod so se vzele: so pač plod navdiha. Kadar je genialen ustvarjalec razpet med naravo in svojo zamisljivo, ko pozorno primerja črte te s potezami one, tedaj se rojevajo lepote, ki se zdi, da jih je navdihnili slučaj in nad katerimi strmi umetnik sam; te lepote so mnogo bolj učinkovite in pristne od tistih, ki si jih je zamislil v ognju prvotnega navdiha. Treba je, da hladnokrven premislek ublaži delirij navdušenja.

Silovit človek, ki se prepušča strastem, nas ne prepriča; to se posreči le človeku, ki se zna obvladati. Veliki dramatik so ljudje, ki vestno opazujejo vse, kar se dogaja okrog njih v telesnem in duhovnem svetu.

Drugi: Ki sta en sam svet.

Prvi: Vse, kar se jim zdi zanimivo, spravijo v svojo zbirko. Iz te zbirke, ki so si jo nabrali nevede, črpajo čudovite stvari za svoja dela. Ognjevit, strastni, čustveni ljudje so kot igralci na odru; oni uprizarjajo predstavo, a uživajo je ne. Zato so pa genialnim ustvarjalcem za predlog. Veliki pesniki, veliki igralci in morda sploh vsi veliki posnemalci narave, ki imajo bogato domišljijo, mnogo razsodnosti in tenkočutnosti in zelo dober okus, niso niti najmanj čustveni ljudje. Za preveč stvari so nadarjeni, preveč so zaposleni z gledanjem, spoznavanjem in posnemanjem, da bi jih moglo kaj globoko zadeti. Zdi se mi, da jih vidim zmerom s skicirko na kolenih in svinčnikom v roki.

Mi čutimo, oni pa opazujejo, študirajo in slikajo. Ali naj izrečem svojo misel? Zakaj pa ne? Čustvenost ni vrlina genialnih ljudi. Pravičnost sicer cenijo, a če so pravični, jim to ne daje nikakega zadoščenja. Njihovih dejanj ne urav-

navar srece, ampak glava. Čustvenega človeka zmede najmanjša nepredvidena okoliščina, zato ne bo nikoli velik kralj, velik minister, velik vojskovodja, velik odvetnik ali velik zdravnik. Napolnite gledališko dvorano s temi jokavci, a nikar mi jih ne postavite na oder! Pomislite na ženske: v čustvenosti nas prav gotovo prekašajo; v strastnih trenutkih se sploh ne moremo meriti z njimi! A kolikor nas puste zadaj, kadar zares doživljajo, toliko zaostajajo za nami, kadar samo posnemajo. Čustvenost je vedno združena s telesno šibkostjo. Solza, ki se utrne iz očesa zares moškega moža, nas gane globlje kot potok solz iz ženskih oči. V veliki komediji, komediji resničnega sveta, h kateri se zmerom spet vračam, so zbrane vse strastne duše na odru; genialni ljudje sede v dvorani. Prve imamo za

norce, druge, ki se ukvarjajo s posnemanjem njihovih norosti, pa za modrece. Oko modreca opazi smešne strani najrazličnejših oseb, jih naslika in vas pripravi do tega, da se smejete tem nesrečnim originalom, katerih žrtev ste bili, in tudi samemu sebi. Modrec vas je opazoval in je naslikal smešno podobo nebodigatreba in vaših muk.

Čeprav bi te resnice dokazali, bi jih veliki igralci vendar ne priznali; kajti to je njihova skrivnost. Slabi igralci in začetniki pa jih bodo prav gotovo zanikali. O nekaterih drugih bi lahko rekli, da so prepričani o svoji čustvenosti, kot pravimo o praznovernežu, da je prepričan o svoji veri; in kot ta ne more živeti brez vere, tako oni ne more živeti brez čustva...

Prev. Radojka Vrančič

v e s t n i k

intimni zapisek o Jožetu Ovsecu

Jože Ovsec se je rodil v Ljubljani 27. decembra 1925. leta v družini elektrostrojnika Janeza Ovseca kot drugi sin. Oče je bil po rodu Notranjec, mati pa Dolenjka Ivanka Maležič. Studiral je najprej na klasični gimnaziji, potem na realni. Po sporu s profesorji ni imel več pravice do študija. Pomagal je preživljati sebe in družino z delom priložnostne narave, ker je sicer študiral gimnazijo privatno. V vsem tem času se je slikarsko, predvsem risarsko izpopolnjeval, dokler ga niso Italijani odvedli v internacijo že v prvi raciji. Aprila 1945 se je vrnil, se zdravil v ljubljanski bolnišnici mesec dni, se zelo dobro popravil in pričel z delom, ki ga ni prekinil do smrti. V maju 1945 se mu je bolezen poslabšala in moral je skoro mesec dni ležati zaradi ekusdata v prsnem košu. Stanje na pljučih se mu je spet popravilo, da je lahko delal celo z oljem. Vendar mu sree, ki že od rojstva ni bilo popolnoma zdravo, ni preneslo zadnjega navala the in

je zato 8. oktobra 1945 umrl, dobesedno za srčno kapjo, čeravno je ostalo stanje na pljučih nespremenjeno in bi bil še lahko živel, ko bi bila ostala konstitucija to prenesla.

Ko prirejamo — ob desetletnici prezgodnje smrti mladega umetnika — v celjski gledališki veži razstavo izbora njegovih del, objavljamo tudi tu v CGL spominski članek izpod peresa pokojnikovega brata, ki nam je tudi omogočil razstavo, za kar se mu CG v imenu celjskega likovnega občinstva po tej poti še posebej zahvaljuje.

V zgodnji jeseni, takrat, ko zablestijo barve v čudovitih odtenkih in oblijejo naravo ter predmete, prav tedaj, ko zagori na obzorju vijolična luč, je ugasnilo mlado življenje slikarja Jožeta Ovseca. Še niti dvain-

dvajsetletnega je ugrabila smrt sredi dela in največjega napona. Že v otroških letih je Jože kazal izreden dar za oblikovanje in znal zelo dobro opazovati. Risal je že zgodaj, saj je, odkar je pričel hoditi v šolo, veljal za dobrega risarja. Nikdar pa ga niso zanimale teorije. Zato je kasneje v gimnaziji le s težavo napredoval. Bila so nevesela leta mladosti, največ zaradi nerazumevanja njegove okolice in zaradi njegovega resigniranega, a vendar upornega značaja, leta dela na cesti in železnici v hudi vročini in tudi takrat, ko je zima najhuje pritiskala, pa življenje v številni delavski družini. Upodabljanje mu je postalo slej ko prej tiho zavetje. Komaj se je pričel resneje poglobljati v to, kar bi mu bil njegov bodoči poklic, že ga je dohitela vojna vihra in potem še internacija. Med prvimi interniranci so ga Italijani odvedli v Gonars v februarju l. 1942. Štirinajst mesecev umiranja v taborišču je bila ostra prelomnica v njegovem življenju. Nobene nezrelosti več! Poglobljen, precej zagrenjen, bolan, a vsebinsko bogat se je vrnil iz taborišča domov. Doma ni več našel svojih staršev. Izčrpala ju je težka bolezen, umorile so ju skrbi za vsakdanji obstanek. V edino uteho so mu bili sestri in oba brata. Kljub zrahljanemu zdravju se je takoj lotil dela. Česar ni imel, kar je vedno pogrešal, mora ustvarjati v barvah, v podobi, s potezo svinčnika in z zamahom čopiča. Sedaj je vedel, kaj hoče in kako naj dela. Ustvariti mora svoj obraz in preproste ter zaničevane stvari, ki pa živijo tem bolj pred njegovimi očmi in njegovi notranjosti, čim bliže je umetniku, svojemu spoznanju, svojemu intimnemu občutku, ki ga je prinesel na svet in tudi znanju, ki ga je mrzlično nabiral sedaj pri tem, sedaj pri onem, kakor da je slutil svojo bližnjo smrt. Nobene prilike ni opustil. V pičlih dveh letih je ustvaril nekaj sto del. Naslikal je veliko število platen, a ni bil z njimi zadovoljen. Postrgal je sveže

barve in nanašal nove, podobo, ki mu ni bila všeč, je preslikal, da je s tem večjim zagonom ustvarjal novo. Danes se nam je ohranilo okoli dve sto risb, tušev in akvarelov ter okrog trideset platen. Edinstven je pri nas primer tako mladega slikarja, ki je v tako kratkem času zmogetl toliko povedati o sebi in skozi sebe o nas tak umetniški način in s toliko poglobljenostjo svoje prizadete duše. Talentov je mnogo med nami, ali vsebina njegovih del je



Autoportret (risba s tušem)

več kot talent, je tako globoko odkrivanje tistih plasti človekove notranjosti, ki jim pravimo neposredno doživljanje življenja, da osvoji slehernega, kdor se le količkaj poglobi v njegovo delo. Najpriljubljenejši mu je bil poleg upodabljanja narave njegov lastni obraz, a ne iz kakšne samozaverozanosti, temveč zaradi bogate izpovedne moči. V tem je zlasti v risbi dosegel neverjetno lepoto in izredno svojskost stila, približal pa se je s svojo liriko tudi poeziji.

Jože Ovsec zaradi razmer, ki so vladale med vojno, ni mogel obiskovati slikarske akademije, toda brez učitelja ni bil. Obiskoval je risarske in slikarske tečaje pri naših priznanih mojstrih, tako na primer pri Sternenu, obiskal marsikaterega slikarja, a največ se je naučil pri mojstru Sedeju, ki mu je rade volje sistematično razodeval skrivnosti upodabljanja. Hlastno je brskal po knjigarnah, knjižnicah in drugih ustanovah v lovu za monografijami in za študijskim materialom. Ni si zaslonil pogleda, temveč je iskal med velikimi stvaritelji, čeprav je večinoma mogel zaslediti le njihove reprodukcije. Često je delal po 16 ur na dan, na škodo zdravja in za ceno smrti. Kakor da je zapravlil vso mladost, je bila njegova edina želja, priti čimprej do svojega izoblikovanega izraza. Vedel je, da ga more upodobiti le z vztrajnim delom, z neprestano rastjo in širokim poglavljanjem v probleme življenja. Zato se ni zaprl vase, temveč je postal iz dneva v dan vneteji opazovalec ljudi. Ko pa ga je bolezen pričela iz dneva v dan močno ovirati v delu in je ostajal doma, je obrnil vso pozornost nase. Njegovo delo je zato tako bogato lastnih podob. Zlasti številne risbe, ki jih je risal malo pred smrtjo, ohranjajo

najmočnejši in najneposrednejši izraz človeka, ki se bori s smrtjo kot junak, ki je v razburkani okolici našel svoj mir kakor njegov narod, ki je svobodno zadihal, malo preden je umetnik umrl.

Na njegovo delo so vplivali francoski koloristi in moderne smeri. Šel pa je iz impresionistične tehnike, naslonjen na našo tradicijo preko realizma v svojstveno obdelavo platna z nadihom monumentalnosti v barvno politonijo. Stilna obdelava zato ne pozna ponavljanj, niti ne zahaja v mani-ro. Vsako olje zase pomeni dovršenost v svojem svetu in polno moč, dasi instrumentacija barvnih odtenkov od dela do dela raste. V svojih avtoportretih je slikar strnil vse svoje znanje, vso svojo čustveno zmogljivost, ves svoj in v čudovitih barvnih harmonijah notranji svet ter ga v popolni risbi podal, kot da je hotel reči: to sem zmogel! Morda bi slikal, še veliko slikal, če bi ga ne pobrala zahrbtna bolezen, a to so ugibanja. Eno pa drži; s svojim delom je dal samega sebe in tudi to je ena nalog umetnosti. Postal je dober slikar in, čeprav komaj mladenič, velik človek. Umrl je z zavestjo, da je živel.

Janez Ovsec

celjski gledališki list

izhaja za vsako premiero — sezona tisoč devet sto petinpetdeset-šestindeset — deseti letnik — četrta številka — lastnik in izdajatelj mesta gledališče — predstavnik mr. ph. fedor gradišnik — urednik herbert grün — zunanja in notranja oprema sveta jovanović — tiskarska ureditev franček pere — tisk-celjske tiskarne — vsi v celju — obseg dve tiskovni poli — naklada tisoč izvodov — redakcija pripravljena dvajsetega novembra in zaključena prvega decembra tisoč devet sto petinpetdeset

CENA 30 DINARJEV