

MG CELJE 1954-55

GLEDALIŠKI LIS

Hamlet v mladem Celjskem gledališču

Zavedamo se,

da je uprizoritev Hamleta, enega najbolj pomembnih, pa tudi najtežjih del svetovnega dramskega slovstva, za tako mlad gledališki ansambel kot je celjski, nad vse tvegan, skrajno drzen in lahko usoden poskus;

priznavamo,

da smo med pripravami in med študijem obupavali in se lomili med malodušjem in vero vase, med prepričanjem v pravilnost svoje odločitve in med dvomi nad pravilnostjo te odločitve;

uvidevamo,

da so potemtakem naši nasprotniki imeli nekaj povsem formalnih oporišč za vnaprej izrečene obsodbe, očitke ter ironično omalovažujoče pripombe o naši odločitvi, da uprizorimo Hamleta, vendar odločno

odklanjamo

vse prej kot prijazne obsodbe, da je ta naša odločitev posledica snobizma, domišljave in zaletave prepotence; odklanjamo sarkastično »dobrohotne« ugotovitve, da nas je, ko v dveh prvotno napovedanih »okih« premiere ni bilo, ker smo jo zaradi organizacijsko tehničnih razlogov morali dvakrat prestaviti, končno vendarle »srečala pamet«, da smo sredi dela uvideli, da zastavljene naloge ne zmoremo, da smo obupali in sredi študija Hamleta odstavili z repertoarja; res je, obupavali smo, toda obupali nismo; obupavali smo bolj kot smo že tolikokrat prej in vemo, da bomo obupavali tudi v bodoče, kajti pot nas vodi k novim vse težjim nalogam; po vsem tem

izjavljamo,

da stopamo s Hamletom pred slovensko kulturno javnost kot z izrazito eksperimentalno uprizoritvijo mladih gledaliških ljudi. Pred javnost stopamo z dramo o Hamletu, kakor jo danes na svoji razvojni stopni razumemo, izoblikovano in ustvarjeno na osnovi spoznanj, ugotovitev in prepričanj, do katerih smo se dokopali v iskrenih, morda mladostno nedognanih, a boleših naporih, iskanjih in dvomih. Predstavljamo se z eksperimentalno uprizoritvijo Hamleta, v katero smo skoncentrirali v pogledu igre, režije, scene, kostuma in glasbe vse tisto, o čemer smo prepričani, da je značilno za mlado moderno gledališče. Skrajno tvegano eksperimentalno uprizoritev »Hamleta mladih« smatramo za usodno preizkušnjo svojega

gledališkega znanja,

talenta.

ustvarjalne moči.

smatramo jo za življenjsko preizkušnjo mladega, borbenega, življenja in dela voljnega ter sposobnega ansambla, ki naj dela in ustvarja na novem terenu, pridobiva in oblikuje občinstvo ter betonira temelje tretjega slovenskega poklicnega gledališča.

Lojze Filipič,

umetniški vodja celjskega gledališča



GLEDALIŠKI LIST

MESTNEGA GLEDALIŠČA

V CELJU • SEZONA 1954-55

LETO IX • ŠTEVILKA 9



WILLIAM SHAKESPEARE

H A M L E T

Osma premiera v sezoni 1954/55 in enaindvajseta premiera
v novi gledališki hiši

Premiera v soboto, dne 12. februarja 1955 ob 19,30

W I L L I A M S H A K E S P E A R E
H A M L E T

Tragedija v treh dejanjih (devetnajstih slikah)

Prevod: *Oton Župančič* — Režija: *Dino Radojevič*
Scena: *arh. Sveta Jovanovič* — Kostumi: *Mija Jarčeva*
Glasba: *Bojan Adamič*

IGRAJO:

Klavdij, kralj danski	Janez Skof
Hamlet, sin prejšnjega in nečak sedanjega kralja	Janez Eržen
Polonij, veliki komornik	Marjan Dolinar
Horatio, Hamletov prijatelj	Pavle Jeršin
Laert, Polonijev sin	Aleksander Krošl
Voltimand	Vladimir Novak
Kornelij	Tone Vrabl
Rozenkranc } dvorniki {	Viljem Tomšič
Gildenstern }	Milaň Krašovec
Osrik	Peter Božič
Duhovnik	Vladimir Novak
Marcel	Franc Mirnik
Bernardo } častniki {	Viljem Tomšič
Francisko, vojak	Peter Božič
Igralci	Slavko Strnad
.	Neda Sirknikova
.	Marija Goršičeva
.	Bogo Kotnik
Grobar	Avzug Sedej
Fortinbras, kraljevič norveški	Slavko Strnad
Gertruda, danska kraljica in Hamletova mati	Klio Maverjeva
Ofelija, Polonijeva hči	Minca Jerajeva
Duh Hamletovega očeta	Slavko Strnad
Dvorski dami {	Mara Černetova
.	Zora Černikova
Dvornik	Franc Mirnik
Mornar	Avzug Sedej

Tehnično vodstvo: *arh. Sveta Jovanovič* — Inspicijent: *Peter Božič* in *Tone Vrabl* — Sufferka: *Tilka Svetelškova* — Lasuljar: *Vinko Tajšek* — Lasuljarka: *Pavla Gradišnikova* — Razsvetljava: *Bogo Les* — Odrski mojster: *Franjo Cesar* — Mizarska dela pod vodstvom *Jožeta Hočevarja* — Slikarska dela: *Ivan Dečman* — Krojaška dela pod vodstvom *Amalije Palirjeve* in *Jožeta Gobca* — Učitelj sabljanja: *Metod Mohor*



William Shakespeare

GOVORITE TA GOVOR, PROSIM VAS, TAKO, KAKOR SEM VAM GA JAZ PREDAVAL: LAHNO NAJ TEČE Z JEZIKA: A ČE HLASTATE PRI NJEM NA VSA USTA, KAKOR MARSIKATERI NAŠIH IGRALCEV, BI MI BILO PRAV TAKO LJUBO, BA DI GOVORIL MOJE VRSTICE MESTNI OKLICEVALEC. TUDI NE KRILITE Z ROKAMI PREVEČ PO ZRAKU, TEMVEČ DELAJTE ČISTO NALAHKO: ZAKAJ SREDI TOKA, VIHARJA IN, KAKOR BI REKEL, VRTINCA SVOJE STRASTI MORATE IMETI IN OHRANITI NEKO ZMERNOST, KI JI DAJE MEHKOST. O, V DNO DUŠE ME BOLI, KADAR MORAM POSLUŠATI, KAKO VAM KAK KUŠTRAVTELEBAN TRGA IN CEFRA VSO STRAST NA DROBNE KOSCE, SAMO DA BOBNI V UŠESA ZIJALOM V PRITLIČJU, KI JIM VEČINOMA NI DO DRUGEGA NEGO DO NERAZUMLJIVIH NEMIH PRIZOROV IN HRUPA: PRESIBATI BI MORALI TAKEGA POBALINA; PROSIM VAS, OGIBAJTE SE TEGA. A TUDI NE BODITE PREKROTKI, TEMVEČ DAJTE SE VODITI LASTNEMU RAZSODKU: PRILAGODITE KRETNJO BESEDI, BESEDO KRETNJI; ZLASTI PAZITE, DA NE PREKORAČITE NARAVNE MERE: KAJTI VSE, KAR JE TAKO PRETIRANEGA, SE ODDALJUJE OD NAMENA GLEDALIŠKE IGRE, KI JE BIL ŽE OD NEKDAJ, JE IN OSTANE, DA DRŽI TAKO REKOČ ŽIVLJENJU ZRCALO; DA KAŽE CEDNOSTI NJENE POTEZE, PREGREHI NJENO PODOBO, SVOJEMU ČASU IN DRUŽBI NJENO OBLIKO IN ODTISK. IN AKO SE KAŽE VSE TO PRENAPETO ALI PREMEDLO, SE NEVEDNEŽ SICER SMEJE, RAZSODNEGA ČLOVEKA PA SAMO ŽALI; GRAJA ENEGA TAKEGA PA VAM MORA VELJATI VEČ OD POLNE DVORANE DRUGIH. O, IGRALCE IMAMO, KI SEM JIH VIDEL IGRATI ALI SLIŠAL, KAKO SO JIH DRUGI HVALILI, IN ŠE MOČNO HVALILI, IN KATERI, DA SE RAHLO IZRAZIM, NISO IMELI NE KRŠČANSKEGA GLASU, NITI NE KRŠČANSKE, POGANSKE ALI SPLOH ČLOVEŠKE HOJE, IN SO SE TAKO ŠCEPERILI IN RULILI, DA SE MI JE ZDELO, KAKOR DA BI BIL KAK POMOČNIK MATERE NARAVE POSKUSIL DELATI LJUDI, PA SO SE MU POKAZALI, TAKO OSTUDNO SO POSNEMALI ČLOVEŠTVO.

SPOČETJE EVROPSKEGA INDIVIDUALIZMA

Največji stvariteljski vzpon posameznika ali generacije je vedno ključna postojanka k razumevanju in spoznavanju vse umetniške tvornosti tega posameznika ali tega rodu. Če dojdemo Hamleta in Sonete, imamo v rokah ključ, ki odpira pot do razumevanja vsega Shakespearovega stvariteljstva, a s tem tudi že do razumevanja vse evropske umetniške problematike izza zgodnje renesanse. Hamlet ni samo »največje« Shakespearovo delo, temveč stoji tudi na temenu njegove razvojne krivulje, ki sega od »praktičnega teatra« do »duhovnega teatra« (izraza je skoval — sicer v nekoliko drugačni zvezi — Joseph Gregor). V prvencu Titu Androniku, ki komaj zasluži ime poezije, je duhovna vsebina suženjsko podrejena zahtevam odra in publike; v Timonu Atenskem, ki je nekak zaključek tega razvoja (stratfordске pravljice so le še epilog, izzven in povzetek), je teatralika že kar dekla miselne in čustvene vsebine. Samo na vrhu krivulje, v Hamletu, sta »praktični« in »duhovni teater« doživela popolno sintezo: tudi zato je Hamlet najbolj priljubljena med vsemi Shakespearovimi dramami. Hkrati pa je najteže razumljiva in zato najčešče in najrazličneje tolmačena. Vsak poskus umetniške razlage te tragedije se vedno znova bere kot polemika z vsemi, ki so že prej počenjali isto. Pri Hamletu vsakdo čuti in ve, da gre za nekaj velikega; redki so, ki jih usoda danskega kraljeviča ne bi prevzela in pretresla; redki, ki ji ne bi priznali vrhunske umetniške moči in »žvljenjske verjetnosti«; zgodba sama je jasna in draga tudi literarno najmanj izobraženemu gledalcu; vendar nikomur ni povsem jasno, kakšen je pravzaprav značaj glavnega junaka in v čem je bistvo tragičnega zapleta, ki mu Hamlet podleže. Zato je vsakdo, ki je skušal razvozlati Hamletov značaj in Hamletovo usodo, vedno spet od kraja iskal novih psiholoških, estetskih, zgodovinskih teorij; vsakdo je odkrival »dotlej neznan« Shakespearove misli in čustva; vsakdo je polemiziral prav z vsemi, ki so že pred njim trli isti oreh. Vse to polemiziranje utegne imeti le malo smisla, zlasti še zato, ker večina vseh razlagalcev (Goethe je ena redkih izjem) argumentira s pedantnim citiranjem, s filološko analizo tekstnih odlomkov in celo posameznih besed. To početje mora biti jalovo, saj ustvarjalnost pri umetniku Shakespearovega temperamenta niti ne izvira v samem detajlu, niti ji detajl ni smoter. Shakespearu je izhodišče in rezultat vedno le široki zamah, zaokrožena podoba velikih človeških usod. V posameznih stihih utegnejo biti nedoslednosti in kontradikcije, da z njimi ne moremo argumentirati; odločilen je le celotni profil. Niti filološko pikolovstvo, niti suhoparni historicizem nam Shakespeara ne moreta razložiti. Če hočemo doumeti to umetnost, moramo v sebi poiskati odmeve teh usod, prisluhniti svojemu čustvovanju, ki se je ob njih zbudilo, in ga uglasiti na isti ton s čustvovanjem, iz katerega so se rodile.

V čem je sploh problem »hamletovščine«? Vsaj v tem izhodišču se morajo strinjati vsi razlagalci. Saj pravzaprav ni mogoče najti nič drugega: Hamlet čuti neko veliko nalogo (kaznovati zločin), a se nikakor ne more odločiti za dejanje, ki je v bistvu kaj preprosto. Dasi je sicer

dosti odločen značaj, se v tej eni — zanj najvažnejši — stvari ne zna ali ne more ali noče povzpeti do dejanja. Z a k a j se Hamlet ne odloči? in: ali se ne zna, se ne more ali se celo noče odločiti? — to sta vprašanja, ki zajemata ves problem hamletovščine. Trditi, da je v formulaciji »H a m l e t je tragedija človeka, ki se ni odločil« že rešitev problema, je sevè nespametna naivnost. Ta formulacija problem šele zastavlja. Odgovor išče vsaka režijska koncepcija.

Renesansa — tako se vsaj zdi — ni prinesla v Evropo bistvenih socialnih problemov; šele napovedala in pripravila jih je. V moralni in kulturni sferi pa je popolnoma razbila stavbo sholastičnega filozofskega hierarhizma. Srednjeveškemu človeku se je vsa pravica krojila zgolj v nebesih, na prižnici in na fevdalnem gradu. Zdaj so se merila premaknila. Renesančni človek je začutil svojo moč. Gospodarski razcvet mest, rastoča moč zdaj osvobojenih mestnih trgovcev in obrtnikov, gusarska in konkvistadorska drznost, bankirska samozavest, kondotierska samopašnost, ljubezen do življenja in radost nad lepoto tostranskega sveta brez ozira na vse peklenske muke, ponos znanstvenega in filozofskega misleca, ki ne vprašuje več svetega pisma, če so njegovi izsledki točni — so korenine renesančnega humanizma. Geslo teh ljudi je bilo: jaz sam sem merilo vsega, važen sem le jaz, važno moje zadovoljstvo in moja sreča; po smrti bo že kako...

Rodil se je individualium, spočela se je evropska zavest svobodne osebnosti.

Saj drugače biti ni moglo: ozka, med svoje obale stisnjena in s tisočermi mejami preprežena Evropa je morala premostiti svoje notranje meje, če je hotela živeti naprej, se konsolidirati v večje enote; morala je seči preko svojih obal, prepluti morja in si osvojiti svet. Obzorje se je razmahnilo, a v tej svetovni širjavi je človek spoznal, da vsega tega čudovitega sveta, ki se je pred njim odprl, ne more več stisniti v shemo sholastičnega sistema. Velikost in širina novo odkritega sveta je razgnala kalup vseobsežnih cerkveno-filozofskih formul.

In podoba renesančnega človeka? Pustolovski konkvistador in filozofski mislec, brezobzirni kondotier in subtilni lirik, življenje in človeško telo obožujoči umetnik in savonarolski gorečnik — vse v enem in vse za eno misel: jaz, jaz, jaz. Iz tega oboževanja lastne osebnosti je v razvoju prihodnji: stoletij prej ali slej moralo vzkliči občutje, ki mu danes, po izkušnjah meščanske tolerance, pravimo spet »humanizem«, a ki ima z renesančnim humanizmom prav malo skupnega. Renesančnik se ni oziral na soljudi. Živel je, kakor Ibsenov Peer Gynt, za maksimo B o d i s a m s e b i d o v o l j ! — in nemara v skrajni doslednosti tega egoizma celo dosegel uresničitev tiste druge maksime, ki je Peer Gynt vse življenje ni znal izpolniti: B o d i s a m s e b i z v e s t !

Tisti redki ljudje pa, ki so sredi take obče ekstaze individualizma tudi že slutili naslednjo razvojno stopnjo (»humanizem« v smislu 19. stoletja), so morali nujno doživeti svojo tragiko, ker se niso mogli znajti v obdajajočem jih svetu. Renesančnik, ki je bil užaljen, je potegnil meč in žaljivca »kaznoval« — brez moralnega obotavljanja, ne da bi se zmisli, ali ni morebiti tudi ta človeška osebnost, ki jo je ravnokar uničil, prav tako željna življenja kakor on sam. Tisti (in bilo jih je

Dino Radojević,
režiser »Hamleta«



nedvomno nekaj!), ki so se šele vpraševali: »Ali sploh smem svojega nasprotnika umoriti?« — so bili otroci bodočih stoletij, rojeni prezkodaj, ker so presegli moralni okvir renesančnega individualizma; vendar se je prav v njihovi tragiki ta moralni red šele dokončno afirmiral. — Tak človek je Hamlet.

Nikakor ne slabič. Ne: zdrav, duhovit, življenja zmožen, sicer telesno nekoliko težak, a spreten človek. Od mladih nog precej razmišlja, vendar mu ni treba verjeti, da je že samo to vzrok njegove nedejavnosti. Kdo pravi, da ni zmožen dejanja? Trezno zna in hladno preračunano ravnati, kar je vselej znamenje dejavnosti. Melanholik je, o tem ni dvoma — a svetobolje je le modna bolezen, ki ni da bi morala čmeti prehudih posledic. Kaj je razlog, da ta človek ne pohiti k osveti ... s krili naglami, kakor je misel ali sen ljubezni? Nemara res le govori te velike besede, v resnici pa ga stvar bolj »zanima« nego osebno pretresa? Čudno je vsekakor, da more Hamlet v trenutku največjega vzburljenja, ko mu je očetov duh pravkar šele povedal grozno novico — seči po beležnici in si zapisati duhovito domisljico. Sicer pa: mar je bila ta novica zanj res tako nova? Še preden je sploh izvedel za duha, je bil že ogorčen nad materinim ravnanjem. Bržkone je sumil celo to, da se je vdala stricu že pred očetovo smrtjo. In tudi duhu odgovori: O moj prerovski slut! Kljub temu ne pohiti k osveti, temveč zaenkrat le na moč preudarno poskrbi, da bodo njegovi naklepi ostali skriti. Očividcem izsili prisego, sam prične igrati blaznost — vse kaže, da zato, ker hoče nemoteno ukrepati, kar se mu poljubi. Zato, da ga ne bi prebudno stražili. A to pomeni, da ga je kralj že prej strogo čuval. Torej se ga je bal in Hamlet je to opazil (drugače ne bi tako

previdno ukrepal). To ga je moralo torej le še potrjevati v njegovem »slutu« ...

Naloga je jasna. Ni mu je naložil samo duh (ki je zanj kakor za Shakespeareove gledalce objektivna realnost in nikaka »personifikacija slutenj«); tudi sam si je dal isto nalogo: strica je treba kaznovati, zločinec ne sme živeti. Zob za zob, smrt za smrt!

Tu se njegova dolžnost ustavi. In naj še toliko dopoveduje sebi in Horatiju, da se mora najprej šele do kraja prepričati o kraljevem zločinu, da mora poiskati pravi trenutek, ko bo kralj res kaznovan in ne »nagrajen« — čedalje bolj čutimo, da gre za nekaj drugega. Vse to so zgolj pretveze. Če bi bil Hamlet res duševno pripravljen, bi že davno več ne okleval. Hamlet tega dejanja ni zmožen. To je več ko omahljivost in neodločnost (odločil se je že za davno) — to je duševna nemoč do enega dejanja. Karkoli drugega zna storiti; celo Ofeliji se odpove, dasi mu to nedvomno ni lahko. Le v tej eni — trenutno najvažnejši — stvari ga zdržuje neka »psihična ovira«.

Hamlet se plaši premišljenega umora. Uboj v naglici — to bi njegova vest še nekako prenesla (saj tudi vidimo, da mu Polonijeva smrt ne gre preveč do srca); tudi uboj v samoobrambi mu ne dela preglavic, zlasti če gre za tako nevažne in klavrne črve kot sta Rozenkranc in Gildenstern. Toda ubiti zločinca in tekmeca? V tej važni stvari slediti maščevalni sli? Ali smem uničiti človeško življenje? Ali imam pravico kaznovati krivca? To vprašanje mu hromi voljo. To vprašanje je stopilo predenj le, ko gre za Klavdijev umor. Polonijeva smrt in smrt obeh podrepnikov mu ne dela preglavic prvič zato, ker so vsi trije zanj preveč nevažni (tudi Polonij, kajti z Ofelijo je ob tem času že obračunal sam pri sebi), drugič zato, ker so ti trije umorili le izraz trenutnega navala hude krvi. Le ob vprašanju kraljeve smrti — prav zato, ker je to vprašanje tako odločilno in važno — je Hamlet prisiljen mnogo in preveč razmišljati, zato se mu ob tem vprašanju sploh šele rode pomisleki o upravičenosti ali neupravičenosti umora vobče.

Znašel se je med dvema mlinskima kamnoma; na eni strani ga kliče dolžnost, da bi maščeval očetov podli, neznanški umor; na drugi strani je nekje v njegovem srcu živa vest, ki mu izkazuje, da mora spoštovati človeško življenje — pa najsi bo celo življenje zločinca — kot najvišjo dragotino. Z izrazoslovjem kulturne zgodovine bi imeli reči: na eni strani srednjeveška ali še starejša težnja po izvrševanju zakona krvne osvete — torej najgloblja preteklost — na drugi strani človekoljubje, »humanizem« v tistem smislu, v katerega se bo renesančna zavest osvobodjene osebnosti razvila šele dve sto let kasneje. Hamlet je elizabetinski Anglež, o tem ni dvoma. Kako naj se vrstnik grofa Essexa, sodobnik Francis Draka znajde v tem razkolu? Povprečni Drakov in Cellinijev sodobnik bi bil očetovega morilca bržkone pobil, a nikoli si ne bi bil delal toliko preglavic z razmišljanjem o »kazni za greh«. Renesančni človek se maščuje, srednjeveški — kaznuje; Hamletu pa ni do maščevanja, temveč do kaznovanja, v tem je torej še človek preteklosti; a kjer se mu to isto kaznovanje iz človekoljubnih ozirov upira, je zopet človek prihodnosti.

Moralo vsake nastajajoče, prelomne epohe opredeljujejo tisti ljudje, ki imajo v sebi še dediščino preteklosti, a z najsubtilnejšim območjem svoje čustvenosti in miselnosti tudi že segajo v daljno bodočnost. Na križišču preteklosti in prihodnosti se formira moralni red novo nastopajoče sedanjosti.

Kako se namreč preseka vozle njegove dvojno zapletene usode? Ko ga je pripeljalo obotavljanje tako daleč, da je kralju že izročen na milost in nemilost, ko je poslan v Anglijo in ko je strup že v njegovih žilah, takrat Hamlet zavrže oboje, i prvo i drugo dolžnost: ne misli več na kaznovanje zločina, in ne, da bi bilo treba »očuvati človeško življenje«. Smrt je v njem, mrtev je že — v tem hipu, v skrajnem navalu strasti, sovraštva in želje po življenju (kajti če si prej še toliko govoril, da bi hotel umreti, v trenutku smrti si želiš živeti, živeti!), v tej najvišji ekstazi, ko je v njem ena sama misel: »Jaz, jaz, jaz... Umoril me je!« — tedaj se zažene in kralja umori. Zavrgel je levo, zavrgel desno stran, v vsej mogoti obvelja le misel na sebe. Ta misel — ob popolni pozabi na vse drugo — se je mogla roditi le v smrtnem krču. A logični red te poslednje ugotovitve smemo tudi obrniti: brž ko je prišla individualnost do takega skrajnega uveljavljanja, da je »zatrla prav vse, kar ji je poprej pomenilo najvažnejše v življenju — v istem hipu je morala umreti.

Ko umira, dá svoj glas Fortinbrasu, ki je že v stvarnosti in tudi brez ekstaze tisto, kar je bil Hamlet le en hip: junaški kondotier, ki bo na ruševinah starega sveta (»srednjega veka«) zgradil stavbo nove Evrope. Ko zasede danski prestol, to ni le izpolnitev starega dednega prava: ta hip je renesančni človek v vsej svoji veljavi stopil na oder sveta. Doslej je bilo o njem in o njegovih dejanjih nekaj čuti in slutiti, morebiti se je bilo njegovega prihoda celo treba bati: zdaj šele, ko mu je Hamlet utrdil moralni normativ in ga zgodovinsko opravičil, šele zdaj je resnično prisoten z vso svojo polno, težko osebnostjo, šele zdaj celovito eksistira, stvaren, oprijemljiv, pred očmi vsem, ki ne vedo, kako je to prišlo.

Vsa ta razlaga nemara jemlje Hamletu nimbus plemenitega trpina. Izgubil je tu videz »čistega bojvnika« za neko umišljeno in omedleno dobroto. A ne drži, da bi nam moral ob takem pojmovanju postati neljub. Če imamo le toliko poguma, da pomislimo, kak napredek je proglašanje svobodne osebnosti v primeri s srednjeveškim duhovnim tlačanstvom, tedaj nam tudi ne bo več neprijetno tisto dozdevno »pomankanje dobrote«, ki nas je v taki razlagi Hamletove tragedije sprva bržčas neprijetno prizadelo.

Odluščimo zunanje okoliščine, pa nam ostane tale skopa formula: Hamlet se je znašel med dvema dolžnostima, ki druga drugo izključujeta. Obe sta tuji njegovemu času. Iz te dileme se reši v zadnjem vzponu strasti, v smrtni ekstazi, ko pozabi vse prejšnje ozire. S svojo skrajno afirmacijo je prišla individualnost tako daleč, da se (v smrti) mora likvidirati. S to smrtjo ustvari Hamlet pralik novega renesančnega človeka: osebnosti, ki meri vse le po sebi in vidi v tem najvišjo moralno vrednoto.

William Shakespeare se je rodil 23. aprila 1564 v Stratfordu ob reki Avoni v dokaj premožni meščanski družini. Njegovi predniki so bili kmetje in ovčerejci iz bližine Stratforda. Oče John se je bil povzpел do uglednega strojarja in trgovca ter užival tudi čast mestnega svetovalca, mati Marija je izhajala iz častite, a pozneje obubožane posestniške družine. Med osmimi otroki je bil William tretji in kot najstarejši sin najbrž določen za gospodarstvo. O družini vemo predvsem to, da je oče pozneje obubožal in da ga je sin William, ko si je bil kot dramatik in igravec pridobil premoženje, moral na stara leta podpirati.

Vse, kar vemo o pesnikovi mladosti, so večinoma ugibanja. Starši so mu priskrbeli nižje šole, tako da se je učil po tedanjih šolskih predpisih latinščine in morda nekoliko grščine, kakor omenja tudi njegov prijatelj Ben Johnson, toda gotovo se je moral kmalu seznanjati s posli svojega očeta in mu pomagati pri obrti. Opravki s salom, mesom in kožami nemirnemu mladeniču niso mogli biti pri srcu, njegov pravi svet je bil drugje in tudi življenje si je začel krojiti po svoje. Se mlad, osemnajst let star, se je 1582 nanaglo oženil s šestindvajsetletno Ano Hathaway, ki mu je že po šestih mesecih rodila hčer Suzano. Zdaj se, da se je poroka sklenila prisiljeno in brez privoljenja ženinovih staršev. Pesnik sam si z njo ni pripravil posebne sreče; 1585 mu je žena rodila še dvojčka, sina Hamleta in hčer Judito, kmalu zatem pa je pustil družino in Stratford ter odšel v svet, v svojo največjo šolo — v boj za obstanek in tekmo na odru življenja. Neko poznejše poročilo pravi, da je moral zapustiti domače mesto, ker se je strastno vdajal prepovedanemu lovu v gozdovih bližnje graščine in je z žaljivo pesmijo razkačil graščaka. Da se je odtegnil maščevanju graščinskih služabnikov in so-dišču, je pobegnil v London.

Stratford je bil tedaj nepomembno obrtniško mestece; štel je okoli 2000 prebivalcev, vendar se je to križišče važnih trgovskih poti od časa do časa zdramilo iz svojega zatišja in zaživel ob tem ali onem večjem dogodku. Iz pesnikovih del spoznamo, da je v mladih letih mnogo prebil v naravi, da je dobro poznal živali, posebno ptiče in divjačino. V bližini Stratforda se je razprostiral veliki Ardenski les, v njem so iskali zavetja nesrečniki in zločinci, ki jih je preganjala oblast. O tem gozdu so krožile mnogotere pripovedke in pravljice, zakaj gospodar gozda je bil junak ljudske domišljije, veseli in hudomušni razbojnik Robin Hood; ta je, kakor je govorila ljudska domišljija, s svojimi tovariši napadal bogatine in pomagal siromakom. Na Shakespearovo otroško dovtetnost so vplivale posebne bajke, ki jih je bil tedaj čas prepoln, pa tudi marsikak dogodek iz tistih dni. Dobri dve uri od Stratforda je bilo zgodovinsko mesto Warwick, znamenito iz vojskovanja med Rdečo in Belo rožo; o starem gradu v tem mestu je krožilo polno zgodb iz krvavih časov angleške zgodovine. Tu in tam je mladi Shakespeare videl potujoče igralce; tistih najbrž še ne, ki jim je bil njegov oče kot župan 1568 prvi dovolil, da so smeli nastopati v Stratfordu; takrat mu je bilo

šele štiri leta, pač pa so taki igralci radi prihajali ob semanjih dneh, igrali burke in krvave žaloiigre ter prikazovali gledališka čuda, da je gledalcem zastajal dih ali da so se dušili v smehu. Shakespeare je gotovo slišal o slovesnostih ali jih morda celo videl, ko so bile 1575 na starem gradu v bližnjem Kenilworthu; takrat je kraljica Elizabeta prišla obiskat svojega ljubljenega grofa Leicestra; ob tej priliki so pripravili bajen sprevod, v katerem so se vrstili bogovi in boginje starega sveta, vile in druga gozdna ali povodna bitja. Razvneta domišljija je dobila nove hrane, ko je Shakespeare spoznal čudovite zgodbe pri latinskih pesnikih in pisateljih ali bral prevode iz starega slovstva, ki so se takrat začeli obilno javljati na Angleškem.

Čas je bil na zunaj in na znotraj nemiren, v dogodkih celo buren. Srednji vek, ko je bil tudi vladar pod oblastjo cerkve, je naglo mineval. Na Nemškem se je bila še ne petdeset let pred Shakespearovim rojstvom sprožila verska reformacija ter ločila severno Evropo od Rima. Deželni knezi so celo izdali geslo: Čigar je oblast, tega je tudi vera. Človek se je v duhovnih zadevah začutil svobodnega, za svoje osebno spoznanje je tvegati tudi nepokorščino in za svoja dejanja se ni plašil pred kaznijo na tem ali onem svetu. Osnova nravnega življenja in mišljenja niso bili več verski nauki, marveč osebno spoznanje resnice. Zdaj uveljavljajo svojo voljo močni, neobzirni, neukrotljivi značaji, svobodna je pot človeški naravi in mnogoteri strasti. Marsikdo je v podedovani navezanosti na krščanstvo, zlasti v zvestobi do njegovih naravnih zahtev občutil globoko vznemirjenost in bolečino očitajoče vesti, marsikdo je šel mimo te bolečine in se predal novemu duhu odpora in duhovne osvoboditve ter sledil samo na novo odkritim znanstvenim resnicam ali se potapljal v popoln dvom o človeški čednosti in možnosti spoznati resnico.

Anglija se je za Henrika VIII. (1509—1547) odtrgala od papeža ter s silo in krvjo začela uveljavljati svojo državno cerkev. Kancler Tomaž Mor in škof Fisher, oba sicer vdana kralju, sta s svojo glavo plačala zvestobo do katoličanstva; prav tako so obešali menihe, ki niso prisegli kralju kot vrhovnemu cerkvenemu poglavarju. Henrik VIII., izobražen, pa samovoljen in strasten mož, je bil kot vladar pri ljudstvu priljubljen, najsi mu je vzel vse svoboščine; državo je dvignil v velesilo, zgradil močno brodogradnjo in odprl trgovini pot čez morje. Njegova hči iz drugega zakona, kraljica Elizabeta (1558—1603) je po kratki dobi katoliške obnove, ki jo je bila izvedla kraljica Marija, vrnila deželo v protestantstvo in utrdila državo. Prav tako izobražena kot njen oče, a hladna in brezobzirna v svoji volji, je vzpostavila moč narodne cerkve, 1587 dala obglaviti svojo nasprotnico Marijo Stuart, naslednje leto pa je zmagala nad najnevarnejšim tekmečem Anglije španskim kraljem Filipom II., ko je angleško brodogradnjo porazilo njegovo »veliko armado«.

Obrt in trgovina sta se mogočno dvignili, angleški meščan je uspeval doma in na kupčijskih potovanjih, angleški plemič je sprejemal gosposke navade in nošo iz Italije in Francije, duh prebujene posvetnosti je prodril v graščine in na kraljevski dvor. To je čas angleške renesanse: je čar starega sveta, prenovljen v novih umetniških oblikah zajame vse slovstvo, predstave o starih grških in rimskih bogovih se pomešajo z domačimi pravljicami, bitji gozdnih in vodnih duhov, zgodovina o dav-

nih domačih vladarjih in vojskovanjih se razširi z grškimi in rimskimi junaki, njihova dela se predstavljajo v slikah in gledaliških igrah.

Največja privlačnost za preproste ljudi in gospodo je bilo gledališče. Za Elizabete so se namesto nekdanjih verskih iger udomačile posvetne igre, spisane v novem duhu, v njih so nastopale osebe iz stare zgodovine in bajeslovja. V smešnih okoliščinah so prikazovali n. pr. Aleksandra Velikega, modrijana Aristotela in druge znamenite osebe, v podobah boginj so se predstavljale razne čednosti in pregrehe, namigavali so na sodobne dogodke, predvsem na verska nasprotja, poveličevali kraljico, smešili papeža in katoličane; pod hudobno vilo, sovražno čednostni deviški vladarici, so merili na Marijo Stuart itd. Gledališke družbe, podpirane od bogatih plemiških zaščitnikov, so osnovale stalna gledališča in v njih uprizarjale igre s pretresljivimi zgodbami, nenavadnimi usodami, čudežnimi naključji, ali tudi veseloigre, polne duhovitih domislekov in razbrzdanih dovtipov. Zdaj iger ne pišejo več rokodelski samouki, duhovniki in priložnostni pisatelji, ampak izobraženi, izredno nadarjeni pesniki, pristaši novega duha, ljudje svobodnega in nemirnega življenja, kakor so bili Georg Peel, Robert Green, Thomas Kyd, zlasti pa Cristofer Marlowe. Tačas se je bila izoblikovala tudi dvorna komedija, tako imenovana maskaradna igra, ki ji je oče duhovite in učeni John Lyly. Te igre z dražestnimi ljubezenskimi zgodbami, pisane v izbranim pesniškem jeziku, polne prisodob in starega bajeslovja in zgodovine so bile namenjene za dvorne zabave in so razodevale višek tedanjega okusa in izobrazbe. V njih so nastopale zlasti duhovite in čednostne žene, kar je v prvi vrsti merilo na počastitev kraljice Elizabete.

V tem času, okoli 1586 je pribežal v London mladi William Shakespeare. Pravi, da je v začetku varoval konje gospodi, ki je prihajala h gledališkim predstavam; kmalu je prišel h gledališču kot pomočnik, igralec manjših vlog, nato prirejevalec iger, in leta 1592 slišimo o njem, da je nevaren tekmeč tedanjih dramatikov. Robert Green je malo pred smrtjo izdal spis, v katerem svari svoje pesniške tovariše, naj se varujejo igralcev, zakaj med njimi je tekmeč, vrana, našopirjena s pavjim perjem, ki si domišlja, da zna prav tako kot mi govoriti v verzih, misli, da vse zna ter hoče edini gospodovati na odru. Ti očitki so merili naravnost na Shakespeareova gledališka dela, na njegovo uspešno igralsko in pesniško delavnost.

Nadarjenost mladega pribežnika iz Stratforda je na gledališkem odru v Londonu zaživela, se mogočno razvijala in postala nevarna učenim pesnikom iz visokih šol. Ko so se ti sodobniki utapljali v neizmernem izživljanju in drug za drugim umirali — komaj trideset let stari — je Shakespeare pokazal izredno voljo in pogum do dela; Green sicer pravi o njem, da ima »srce tigra«, a eden izmed njegovih igralskih tovarišev ga brani, češ njegova skromnost, igralska odličnost in poštenje so izprijana, njegovo pisanje pa vzbuja priznanje mnogih častivrednih ljudi.

Shakespeare je kmalu dobil visoke zaščitnike in prijatelje. Posebno mu je bil naklonjen mladi grof Southampton, velik ljubitelj gledališča. Vsaj kot opazovalec se je pesnik mogel udeleževati zabav in učenih razgovorov pri večernih družbah grofa Southamptona; tu se mu je

odpiralo obzorje, dobival je pogled v plemiško življenje in bogatil svoje prirodne zmožnosti z umetniškim okusom novega časa. Iz te šole je napisal v sodobnem čustvenem in nalepotičenem slogu tudi dve pripovedni pesnitvi »Venus in Adonis« ter »Lukrecija«. Obe je posvetil grofu Southamptonu. Prijateljsko razmerje med grofom in pesnikom odkrivajo tudi znameniti Shakespearovi soneti, iz katerih moremo predvsem posneti, kakšna slast in bolečina življenja sta vznemirjali pesnika v tej dobi. Njegova veljava v gledališču je bila od dne do dne večja, postal je delničar v igralski skupini, kot pisatelj tragedij in komedij doživljal uspehe pri navdušenem občinstvu.

To je srečen čas. Od prvih komedij, pisanih v dvornem duhu, kakor sta Oba Veronca, od krvavih tragedij in zgodovinskih iger, pisanih v novem slogu, so prišle tragedije kakor Romeo in Julija, komedija Sen kresne noči, obe polni pesniškega zanosa in dramatične sile, nato Beneški trgovec, Julij Cezar, v katerih se odpira širina in polnost sveta, pa tudi spremenljivost, ki jo prikazuje pesnik na valovanju nemirnega morja ali ob nezanesljivosti ljudske množice. Čudovito se je pesnikova ustvarjalna moč uveljavila v trojici veseloigrah Mnogo hrupa za nič, Kakor vam drago in Kar hočete. V njih zmaguje čednost, iskrena ljubezen in življenjsko zdravje nad najrazličnejšimi grdimi lastnostmi in slabostmi, nad zavistjo in obrekovanjem, sovraštvom in zagrenelostjo, mračnjaštvom in ozkosrčnostjo. Te tri igre se zde kakor tri pravljice za odrasle. Pristrčnost zunanjih dogodkov prehaja v dovršenost pesniškega blagoglasja, vse se spaja v samo toplo ubranost, tu pa tam se veselost sprosti celo v nebrzdan smeh.

Pa že zamišljenost in resnoba, ki se javljata v Beneškem trgovcu, Juliju Cezarju, tu in tam celo v omejenih treh veseloigrah, pričata, da Shakespeare ni dozoreval samo v svojem notranjem življenju, marveč je njegova misel prodirala v svet, kakršnega je pesnik spoznaval v njegovih osnovnih vzgibih, v valovih in neredu življenja, in da ga je vznemirjala človeška nestalnost, spremenljivost in hudobija, in predvsem zloraba moči in oblasti. V to duševno razpoloženje so se stopili še dogodki, ki so prizadeli najvišje plemstvo, zlasti njegovega pokrovitelja grofa Southamptona. Leta 1601 je pripravil grof Essex zaroto zoper kraljico Elizabeto. V zaroto je bilo zapletenih večje število plemičev, med njimi tudi Southampton. Naklepi upornikov so se ponesrečili, zarota je bila izdana, stroga kazen je zadela krivce, krvavo sodišče je brezobzirno sekalo glave. Pod rabljevo sekiro je padel grof Essex, grof Southampton je bil vržen v ječo. Velika nevarnost je šla tesno mimo Shakespeara, zakaj zarotniki so bili dan pred napadom naročili uprizoritev njegove zgodovinske igre Rihard II., da bi z njo povečali pri ljudstvu razpoloženje za upor. V igri se prikazuje, kako umore nesposobnega kralja in Elizabeta je dobro čutila, kakšen namen so imeli zarotniki s to uprizoritvijo.

Na Shakespeara je legla potrtost. Njegovo življenje se je srečalo s smrtjo, svet okoli njega se mu je zazdel prepoln nagnusnih zločinov, zlobe, nezvestobe, izdajstva, prevare, čutil je, da je zastoj vera v človeka, zastoj vsak trud, poboljšati svet in ga urediti, vsak poizkus maščevati se nad zločinci, se obrne zoper maščevalca. Iz tega razpoloženja je pesnik pisal svoje največje delo, žaloigro »Hamlet«. Iz prvotne

drame »Maščevani bratomor« je nastala tragedija o zamišljenem kraljeviču, ki je nenadoma izgubil očeta, doživel prevaro v materi, nevesti in prijateljih, zato ga muči stud nad svetom in bolečina lastne onemoglosti, zato se bolj in bolj zapleta v premišljanja; nesrečna naključja v tej okolici, polni nastav in prežečih zločincev, ga poženo celo v dejanja, ki obremenjujejo njegovo vest. Maščevanje nad stricem — ta stric mu je zavratno umoril očeta in se polastil prestola — se izvrši prepozno, po mnogih nesrečah; s krivičnimi vred padejo vsi, ki so zapleteni v dejanje, zločinci in pomočniki, začetniki zla in njih žrtve, tudi Hamlet sam. Hamletov edini zvesti prijatelj Horacijo posname ob koncu dogodke v žaloigro. Ti dogodki govore

o poltnih, krutih, nenavadnih delih,
o umorih slepih, o slučajnih sodbah,
o smrti po zvijači in nasilju,
nazadnje o naklepih pogrešenih,
ki udarjajo spočetnike.

V »Hamletu« in drugih Shakespearovih delih ne gre v prvi vrsti za to, kako je pesnik upodobil ali uklenil v igro ta ali oni resnični dogodek svojega časa ali iz preteklosti, marveč za to, kako je občutil svoj čas in kako je sodil o človeku. Naslednja dela prikazujejo same velike zločince in njih nedolžne žrtve, ljudi neizmernih strasti, ki v svoji maščevalnosti, ljubosumnosti, častihlepju uničijo sebe in okolico ali prizadenejo gorje vsej državi. Poleg strastnih osebnosti, kakor so Othello, Macbeth in njegova žena, Kralj Lear in njegovi starejši hčeri, Koriolan, so podobne čiste miline in lepote, kakor Desdemona v »Othellu«, oba kraljeviča, ženske in otroci v »Macbethu«, Learova najmlajša hči Kordelija, Koriolanova mati Volumnija. Njegove zadnje komedije izgube skoraj vso smešnost in veselost, prikazujejo silo človeške grdobe, laži in prevare, dobro le redko zmaga nad hudim. Taki sta zlasti Mera za mero, Konec dober, vse dobro. Kako ostro je Shakespeare sodil človeka in kako nemilo se je obrnil od njega, priča zlasti Timon Atenčan; iz njegovih ust slišimo najhujše psovke, ko označujejo človeško nezanesljivost, sebičnost in nehvaležnost.

Tako razmerje do življenja ni moglo obveljati, ne da bi bil pesnik šel globlje v svojih spoznanjih. Res se v človeku neprenehoma borita nagon in razum, strast in misel; so časi, ko na splošno zmagujejo slaba dejanja in tisto, kar nasprotuje pravi človečnosti; renesančna doba je bila v bistvu nasilna. Gotovo je pesnik imel vzroke, da je povsod videl oblast zle volje, zato je prikazoval grozoto, kadar ta ali ona strast zmaga nad izrednimi ljudmi, kaj šele kadar zmaga nad neuko množico — toda to spoznanje bi bilo kot njegovo zadnje dognanje o svetu vendarle strahotno. In res se proti koncu njegovo delo obrne v nasprotno smer: za hudobijo stopa dobrota, za zločinom kesanje, za maščevanjem odpuščanje. Zadnja tri dela: Cymbelin, Zimska pravljica in Vihar prikazujejo, kako za nesrečo in bridkostjo prideta sreča in veselje: močnejši kakor človek je čas, ta obrača in spreminja človeka; višji kakor temna narava in ljudeh je luč razuma in modrosti — ta človeka ohranja in osvobaja. V zadnjih blagih igrah se obnove skoraj vsi zločini, ki jih je

Arh. S. Jovanović,
inscenator »Hamleta«



pesnik prikazoval v prejšnjih žaloigrah, ali zdaj so to samo hudi naklepi in nedokončana dejanja, ker jih je izpodbil razum ali dobro naključje ali plemenit človek. To so tako imenovane Shakespearove romance. V njih se človeška usoda po trpljenju in bridkosti obrne v dobro, ob koncu prevzame gledalca slast neizmernega ugodja, tako kakor v pravljicah, ki vzbujajo čar nepoznanega sveta in kjer se hudobija sicer kaznuje, pa je dobrota vedno močnejša kakor zlo. Ni brez pomena, da pesnik v teh igrah prikazuje tudi nadnaravna čuda, dobra in zla bitja ter da uporablja lepoto in grdoto sami na sebi; še značilneje je, da gleda dobrega in lepega človeka v mladih ljudeh, ki z ljubeznijo stopajo v življenje, ali v modrih možeh, ki jim preizkušena krepost daje moč celo nad zločinci.

Ne vemo, kaj se je zgodilo Shakespearu, da je po teh igrah odšel iz Londona in se vrnil v domači kraj, k družini. V Viharju se pesnik poslavlja od odra; knez Prospero prizanesse svojim sovražnikom, odloži čarovniški plašč, prelomi čudodelno palico ter odpusti svojega dobrega duha Ariela. Ko se vrača v domovino, pravi, da mu bo vsaka tretja misel grob.

Shakespeare je več kot dvajset let prikazoval svojemu občinstvu lepoto in grdoto v človeku, boj usode in naključja, oživil je dogodke iz davnine in neposredne preteklosti, v najrazličnejših podobah in največji moči je čaral gledalcem pred oči grozo ali veselost — zdaj je utrujen, potreben počitka in miru. Začel je bolehati in umrl na svoj rojstni dan 23. aprila 1616, dvainpetdeset let star. Pokopan je v stratfordski cerkvi; nagrobni napis, ki ga je baje sam zložil, prosi, naj nihče ne moti njegovega prahu: blagor tistemu, ki pusti v miru njegov nagrobnik, preklet naj bo, kdor bi premikal njegove kosti.

B O G O M I L F A T U R O D E R, K I J E P O M E N I L S V E T

Spominjam se sodbe, ki jo je o Shakespearovem odru pred četrto stoletja zapisal pesnik in veliki tvorec slovenskega Shakespeara, mojster Oton Zupančič: »Srečni časi za šefa gledališke oprreme! Par desak, zastor, dva, če bog da, in to je svet, res ves svet. Par desak: sijajne palače, mračni gradovi, hrupna bojišča, bajni logi, gluhe divjine, London, Benetke, Rim, Ciper, Češka, Ilirija, Egipt, zemlja, morje, začarani otoki ... svet. Nič truda, nič stroškov s prostorom, nič ukvarjanja z okolico. ki daj dejanju in nastopajočim osebam ustrezajoč okvir, primerno ubrano okrožje. Vse je pripravljeno, predstava se ta hip prične... Bogat in razkošen je bil Shakespearov publikum v primeri z nami. Za vsak prizor nešteto scen: kolikor parov oči — toliko sceničnih slik... Srečni kraji, srečni nepovratni časi: vse na notranjost, nič na zunanost, vse na središče, nič na obod: nič postranskega ne sme odvracati od oseb, njih dejanja in govora. Daj mi jedro, lupino si ustvarim sam. Tako je doživljal samozavestni rod.«

»Samozavestni rod«, ki je imel tolikšno moč in svežost fantazije, je bil tisti rod, ki je ustvaril trdne osnove za kasnejšo zgodovinsko veličino angleškega naroda. Med verskimi vojnami, ki so se vleklo od začetka 16. stoletja dalje, je bil do kraja razrahljan dotedanji socialni sistem na evropski celini. Svet fevdalizma se je zrušil, iz razvalin so polagoma vstajali temelji nove družbene ureditve in s tem tudi nove družabnosti in nove kulture. Narodom zapadne Evrope, zlasti Francozom in Angležem, se je odprl čudovit pogled na Italijo in preko nje na antiko. Pred civilne potomce srednjeveških klerikov se je postavljala velika naloga, da na svežih osnovah zgradijo stavbo nove civilizacije, kateri ne bo izhodišče narava kakor v starem, niti bog kot v srednjem veku, marveč človek, edino merilo vseh stvari. Izkopali so zaklade antične umetnosti in literature, humanizem je v drznem zaletu podrl principe krščanskega naziranja. Nastal je čisto nov, svojski način življenja, pri katerem človek ni bil več proizvod narave, niti tvor božji, marveč sam in edini tvorec lastne usode, ki je toliko popolnejši, čim več ima drznosti in stvariteljskih energij. Po več stoletjih zamaknjenosti v onostranstvo postane človek zopet gospodar zemlje in vseh njenih sadov. Rod, čigar sinovi in dediči so bili tudi ljudje, ki oživljajo veličastno galerijo Shakespearovih dram, si je v duhovnem in materialnem pogledu osvajal ves znani svet.

Kadar mislimo na elizabetinsko epoko angleške zgodovine in angleške literature, se nam pred očmi gnete ogromna množica ljudi in dejanj: to je doba, ki ji v Evropi še ni bilo enake, doba velikih odkritij, neizmerno drznih in zanimivih podvigov, smelih potovanj po morjih in tujih deželah. To je doba, v kateri je živel eden izmed prvih in največjih tvorcev britanskega imperija, Francis Drake. Morski pirat, mož z izredno fantazijo, ki ga kraljica Elizabeta sama poviša v viteza. Svet je formalno še pripadal Španiji, toda Drake je sistematično rušil špansko pomorsko oblast, ropal in pošiljal na dno morja ladjo za ladjo, obvladajoč vse do samih španskih obal. Nazadnje mu šine v glavo genialna misel, da bi kot

prvi Anglež objadral svet; misel, ki je morala osupniti slehernega zemljana, prebivalca evropske celine. Med potjó je Drake prišel ob štiri od petih ladij, toda zadnjo je zmagoslavno pripeljal v domače pristanišče, do vrha napolnjeno z zakladi prekomorskih dežel. Njegovo početje se odslej s pomočjo angleške spretnosti in trdovratnosti izpremeni v pravi sistem: roji ladij se odpravljajo iz luk na srečnem otoku v svet, da iz Brazilije in Kube, Indije in Kitajske in od vsepovsod dovažajo v domovino dragocene surovine; prične se prava pomorska vojna, v kateri se v množici potapljaajo španske ladje, kajti bila je doba renesanse in načini življenjskega boja v tej dobi niso bili ne usmiljeni ne obzirni. Bil pa je to v Angliji obenem čas izredne poezije, čas resnično prostega duhá, ki se lahko vsak hip odpravi na najbolj nepričakovana potovanja. Tudi literatura, zlasti dramatska, postane v tem času podobna oceanu, ki je bil zibelka in simbol nastajajočega novega imperija. Razburkano in kaotično morje, vedno v gibanju in valovanju, s horizonti, odprtimi v neizmernost. Pesniki živijo kakor na krovu mogočne galere, resnični svobodnjaki tega sveta, bohemi, revni pri vsem bogastvu in tako bogati v svoji revščini. En svet je ležal v razvalinah, drugi se je rodil pred njihovimi očmi in sedaj jih muči peklenska strast ustvarjanja, ki jim ukazuje, da izpovedó prav vse, kar vedó o takó zelo razburljivem, takó napetem in takó mogočnem življenju svojih sodobnikov. Od tod lepota in patos brez patetike, od tod sila pristnosti in nazornosti, ki udarja iz njih; pesnikom je takrat v resnici srce govorilo iz ust. V dramah elizabetinske dobe niso bili prav čisto nič važni pravila in oblike ter zakoni o enotnosti časa, kraja in dejanja. Edini imperativ je bil: izraziti značaj, izoblikovati karakter; nič več ni pravilo tisto, ki narekuje junaka, marveč je junak gospodar nad obliko in pravilom. Dramatik je postavljaj svoje osebe pred najbolj nepričakovane, najbolj silovite in najbolj neurejene situacije, pa ne morda zato, da bi zase izbil možnost cenenega uspeha, marveč zavoljo tega, ker je njega samega prav tako kot vse sodobnike k temu gnala čudna slá po spoznanju zadnjih gibal človeških duševnosti, po odkritju neznanjih svetov notranjosti, po ugotovitvi akcij in reakcij, ki bodo vrele iz človeka, če ga potegneš izven običajnega tira in postaviš pred sámo, tudi najbolj grozotno in najbolj krvavo resničnost. Bila je to ista slá, ki je gnala Elizabetine morske roparje na nevarno pot okoli sveta. Človek čisto sam, brez božje in največkrat tudi brez človeške, torej družbene pomoči, sam pred obličjem najbolj nežne ljubezni, pa spet pred podlo spako izdajstva, pred krutostjo revščine, pred zlóm bolečine in trpljenja, pred grozo prividov in končno pred ledeno masko smrti — to so pravzaprav edini junaki vse te literature; tudi vse tiste literature, ki jo je ustvaril največji pesnik in igralec te dobe, »angelski in demonični«, globoko, globoko človeški Shakespeare.

Igralcev je v tisti dobi kar mrgolelo po ulicah in trgih angleških mest — samo nov dokaz prostosti, živahnosti in polnokrvnosti takratnega družabnega življenja. Od srede 16. stoletja dalje se je njihovo število v toliki meri namnožilo, da je posebna kraljevska odredba pretila z zaporom in prisilnim delom na galeri vsem tistim, ki bi jih zalotili brez dovoljenja za igranje. Dovoljenje in zaščito pa je lahko nudil samo plemič visokega rodu; ker pa je vendar velika čast, imeti lastno igralsko družino in veljati za njenega dobrotnika, se tudi takih plemičev ni manjkalo in tako je z leti strogi ukaz ugasnil brez posebnega haska.

Igrali so sprva kjerkoli, seveda tudi po grajskih dvoranah in mestnih zabaviščih, pa po igriščih, kjer se je ljudstvo zbiralo k žoganju, ki je bilo takrat narodna igra, predhodnica kasnejšemu tenisu; najbolj često in najrajši seveda pod milim nebom, na dvoriščih gostiln in javnih trgih. Leta 1592. je bilo zgrajeno na močvirnatih tleh londonskega predmestja prvo stalno gledališče, »Roža«, leseno in s slamo krito. Hrastovi stebri, ki so jih poslikali kot bi bili iz marmorja, so nosili streho, ki je prekrivala oder in del dvorane; »komoditete je bilo torej dovolj«, kot pravi Joseph Gregor v svojem Shakespearu, in predstave so se mogle vršiti tudi ob slabem vremenu. Leta 1596. je nedaleč stran zraslo novo gledališče, »Labod«, ki ga sodobnik in obiskovalec Holandec De Witt v svojem poročilu naziva »največje in najlepše gledališče svetá«. Kasneje so morali stavbo iz juridičnih razlogov zaradi spora z lastnikom zemljišča, na katerem je stala, podreti in delno iz njenega gradiva so na južnem Temzinem bregu sezidali okroglo zgradbo, »Globus«, torej gledališče, ki nas v današnjem članku predvsem zanima. Omenimo naj samo še to, da je od leta 1576., ko je nastalo prvo londonsko gledališče, pa do leta 1616., ko je bil zgrajen tako zvani »Hope Theater«, torej v razdobju pičlih štirideset let, iz londonskih tal zraslo vsaj 15 stalnih gledaliških stavb, kar je naravnost ogromno in v zgodovini gledališke arhitekture brez primere; pri tem pa je treba za pravo sliko razgibanega gledališkega življenja v elizabetinski dobi pomisliti še na to, da v navedeni številki niso všteta vsa premnoga privatna gledališča plemiške gospode, niti prirodni, od narave in slučaja odvisni igralski prostori, kjer se je zbiralo »nižje« londonsko ljudstvo. In končno še primerjava Anglije z ostalo Evropo: leta 1629., ko dobi svoje prvo stalno gledališče na primer Pariz, jih šteje London že sedemnajst.

Gledališče ob Temzi, ki je bilo glavno in najbolj dolgotrajno prizorišče Shakespearovega življenjskega dela, tisto gledališče, v katerem je šla prvič preko odra velika večina njegovih dram, je torej nosilo simbolični naziv The Globe-Globus, po naše Svet; njegov simbol, ki je vihral na zastavi ob dnevih, ko so igrali, je bila zemeljska obla. Na tem mestu nas sedaj podrobneje zanima vprašanje, kakšna je pravzaprav v tem gledališču bila scena, kakšen je bil odrski prostor, ki ga je véliki dramatik in dramaturg, režiser in scenograf, pesnik in igralec znal oživetiti v toliki meri, da sta bila delo in oder en sam duh, igralec in publika eno samo telo. Dvorana v Globusu, ki je služila velikemu mojstru, da je v njej prikazoval široko in polnokrvno življenje, tisto življenje, ki zraste v nekaterih Shakespearovih tragedijah do skoro kozmičnih dimenzij, je bila podobno kot današnje na vse štiri omejena z vrsto lož in galerij, s parternim prostorom v sredini; navzgor pa je bila kot v spomin na starodavna gledališča pod milim nebom odprta, prosto segajoča v neizmerno višino. Oder, na katerem so nastopali igralci, je dvignjen do višine možá kot neke vrste prisekana ploskev segal v dvorano med same gledalce v ložah in v sredo ljudstva, ki je stalo v parterju ter imelo na ta način z dogajanjem na deskah neposredni kontakt. Meril je približno osem metrov v širino in deset v globino ter ga je od publike ločila zgolj nizka stebričasta ograja iz hrastovega lesa. V ozadju te ploskve, ki bi jo po starem mogli imenovati proscenium, se je dvigala konstrukcija v dve nadstropji, ki so jo nosili mogočni stebri. V srednjem delu je na ta način med nosilci nastal štirikotni prostor, ki se je lahko



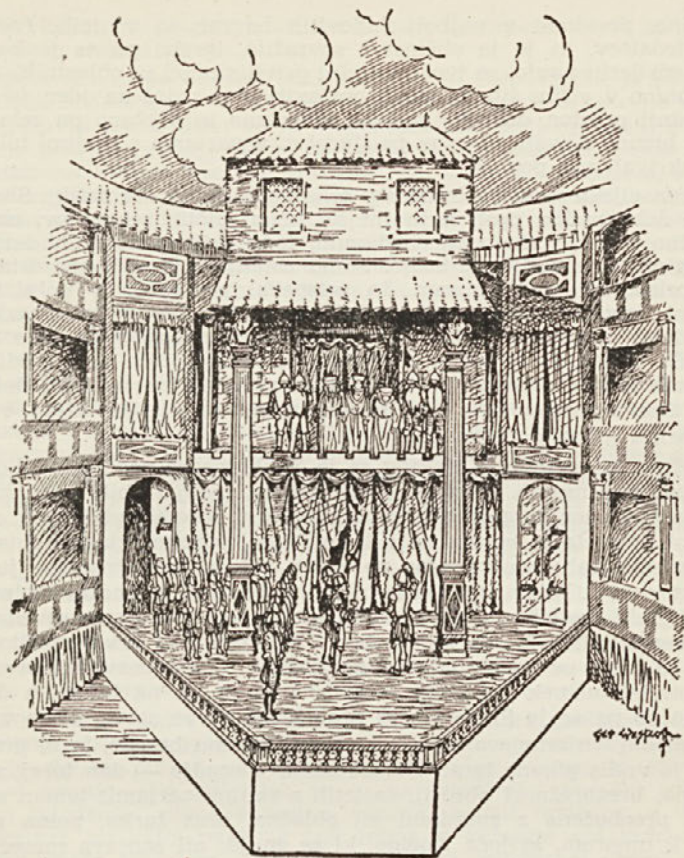
Shakespearovo Globe Theatre

svobodno širil na odrsko ploščad. V zgornjem nadstropju je bil nad njim neke vrste nadkrit balkon, iznad katerega je raz strehe med predstavo plapolala gledališka zastava z zemeljsko oblo kot grbom. Širša odrska ploščad, ki je bila publiki najbližje, je s pomočjo prav skromnih rekvizitov po potrebi predstavljala mestno ulico ali trg, dvor, gozd ali vrt. »Miza na tej strani odra — krčma; miza na oni strani — grajska dvorana. Ali samo napis: gozd po svojem okusu in želji. Nihče se ni mogel pritoževati, da je oprema borna ali nedostatna. Ti sam si kriv, če je borna ali nedostatna: zakaj imaš domišljijo brez kril, ko bi lahko letal?« pravi v članku, citiranem že pri uvodu, Oton Župančič. Če je prizor zahteval prosto naravo, je zadoščala imitacija zelenega grmíča; kadar se shakespearemu »inscenatorju« za predstavo gozda ni zdel zadosti sam napis, ki ga je znal le malokdo prebrati, je nametal malo mahú in tu pa tam manjšo skalo; za vrt je seveda bilo potrebnih nekaj cvetlic in porasla klop. Stirikotni prostor v ozadju je bilo vedno možno zagrniti z zavesami in nastala je zaprta soba; če je bila v njej še postelja, miza s stoli in svečniki, je predstavljala spalnico; pregraja z golimi klopmi — tribunal; oltar ali poslikan sarkofag — domišljija je

gledalcu ustvarila cerkev; verige na tleh in ob steni vislice — ječa, zadnje bivališče na smrt obsojenih. Če se je dejanje vršilo v trgovini, jo je označeval miza, obložena z blagom; prestol pa nekaj stolov okrog njega — in gledalec se je nahajal na dvoru v deželi danski, v Franciji ali v doževji palači v Benetkah; razliko so naznačili samo različni štiti nad prestolom.

S pomočjo gornjega balkona je scenator lahko podajal istočasno trojno dejanje; eno v sobi med stenami iz zaves, drugo na ploščadi in tretje v »prvem nadstropju«; še več: če je bil skozi zaveso odprt pogled iz sobe v ozadje »za kulise«, je tam lahko še četrto dogajanje; tam se je na primer vršil prizor v grobnici z Julijino krsto. Balkon pa je bil silno uporabno mesto; z njega je Julija govorila z Romeom; z njega je Hamlet nagovoril duhá svojega umrlega očeta; na njem je bil insceniran okop s strelnimi linami, skozi katere je Rihard II. vodil pogajanja s samozvancem Bolingbrokom, ki je s ploščadi oblegal grajsko obzidje; balkon je bil tudi tisti visoki stolp, s katerega se je vrgel princ Artur ob svojem neuspelem poizkusu bega. In končno — kadar je zahtevala igra — so se s tega balkona spuščale boginje in vile »z neba« med smrtnike na prosceniju.

Shakespeare torej kljub sceni, manj kot primitivni za naše pojme, ni bil v zadregi pri uprizoritvah svojih tako bogato razčlenjenih in življensko vernih dram: na razpolago so mu bila na razmeroma majhnem prostoru kar štiri prizorišča: odrska ploščad ali proscenij, pravi oder v ozadju, za njim vpogled v globino, nad njim balkon. Prizorišča je lahko po potrebi menjeval ali jih uporabljal istočasno, kadar je šlo za prizore, ki so bili po smislu dejanja istočasni; takšne so bile na primer slike ob razpletu dejanja v Macbethu. Težave pa je Shakespearu dramaturgu povzročalo pomanjkanje zastora ali paravana, kakor tudi, oblika odra, ki je s svojim nosom segal sredi med samo občinstvo. Nemogoče mu je bilo na hitro roko postaviti na oder večjo množino igralcev, kajti na razpolago je imel za prihod in odhod oseb samo dvoje ali kvečjemu troje vstopov, ki so bili nameščeni levo in desno od stebrov ter včasih še v sredini; vodili so za kulise, kjer so bile »garderobe« in kjer je na oglasni deski za igralce visel vrstni red nastopa in trajanja scen, s pomočjo katerega je »pomožni šepetalec« v prav skromni meri opravljal posle današnjega inspicienta. Prav tako ni bilo možno zaključiti dejanja na poljubnem mestu igre, kot se lahko zgodi danes, če le spustimo zastor. Poštene preglavice je dramatiku tiste dobe delal problem, kdaj in kako naj v tragediji svojega junaka pošlje v smrt; ubiti ali zabodeni ali zastrupljeni igralec vendar ni mogel pred očmi publike vstati »od mrtvih« in oditi z odra, več kot kruto in nedopustno pa bi zopet bilo, če bi moral čakati, da izgine iz gledališča zadnja stara babnica in šele potem »oživeti« ter se pobrati s tal. Zato in samo zato Hamlet prekine pogovor z materjo, da sam odvede Polonija, svojo žrtev, za zaveso; na koncu tragedije Hamlet prav tako ne leži predolgo na golih deskah, marveč ga dvignejo Fortinbrasovi vojščaki na ramena in odneso med mogočnimi zvoki tromb, ki igrajo pogrebno koračnico; na enak



Rekonstrukcija shakespearekega odra

način nujno »izginejo« tudi vsi ostali tragični junaki: Antonij in Kleopatra, Kasij, Brut, Koriolan in kralj Lear.

Publika v parterju je stala in tesno obkrožala oder s treh strani. Stik med njo in igralci je bil torej dovolj neposreden in njeno »sodelovanje« je bilo včasih celo večje kot ga je igralec želel. Bila pa je junaška in navdušena kot po naših gledališčih mladina na dijaških stojiščih in je spričlo tolikšnega navdušenja za svoj užitek plačevala tudi samo po en penny. Okrog in okrog dvorane pa je tekla vrsta galerij in lož, v katerih je na trinožnih stolih sedela gospoda. Bile so lesene, pokrite s slamo ali škrilami, torej za silo zavarovane pred pripeko ali nenadno nevihto; med njimi so stali ločilni stebri iz stružene in rezljane

hrastovine, poslikani v najbolj čudovitih barvah in vzorcih. Posebno kasto gledalcev, ki jo je občinstvo sovražilo, igralci pa se je bali in se potihem jezili nanjo, so tvorili vladni privilegiranci in oblastniki, ki so za vstopnino v višini šilinga smeli postaviti svoj sedež na oder, in sicer na sprednji prostor, odkoder so igro nemoteno in svečano pa zelo kritično iz bližine uživali, obenem pa ljudstvu v parterju s svojimi tolstimi hrbti zakrivali ves pogled.

Inscenacijska sredstva in odrska tehnika so torej, dramatiku Shakespearove dobe nudila zgolj najnujnejše: nekaj pičlih rekvizitov, najbolj neobhodno okrasje, samo par bistvenih, toda skrbno izbranih detajlov, ki naj gledalcu zbudijo fantazijo. Samo zbudijo, nič več: vse ostalo je moral prispevati gledalec sam. In prispeval je rad in v polni meri, s svojimi ustvarjajočimi očmi je sledil pesnikovi besedi in v razkošno sliko izdelal njegove osnutke; kar mu je scena naznačevala, je s svojo domišljijo dopolnil in sanjal življenje, ki se je tudi samo rodilo iz pesnikovih sanj. In vendar: ali je danes sploh možno zanikati dejstvo, da sta Shakespearov oder in Shakespearova dramatika kljub vsemu navedenemu globoko realistična?

Zvočnih in svetlobnih efektov se je Shakespeare posluževal, kolikor mu je pač bilo možno. Zlasti je ljubil glasbo: tedaj je bila doba lutnje, kitare in viole ter mogočnih tromb. Muzikalni spremljavi tako v obliki solov kot kvinteta in korala se je le malokdaj odrekel, zlasti nikdar pri svojih veseloigrah; zvok fanfar pa skoro vse njegove tragične junake spremlja v smrt. Ritem igranja je bil hiter, često ga je podprl s plesnimi vložki. Učinki svetlobe na odru so bili spriče odprte dvorane seveda zelo težko preračunljivi. Ko je bilo v letu 1596. zgrajeno prvo pokrito gledališče, so prišli na misel, da so okna zavesili s raznobarnimi zavesami in ugotavljali učinek naravnih refleksov, ki so jih na ta način dobili. Prav močno pa se je Shakespeare posluževal barve zaves, ki so v njegovem gledališču omejevale oder v ožjem pomenu besede, torej prostor, kjer se je vršila glavna igra. »Svetal zastor v ozadju — dan torej, sijoča pokrajina, brezbrežnost obzorij, zastrtih z zlatimi zarjama; teman zastor — noč, prebočena z zvezdami ali oblačna, brez žarka, polna groze, vabeča k umorom, krijoča zločine, ki se snujó; ali sanjava mesečina s tajinstvenimi meglami, tenčicami prosojnim vilam, z vrati, odprtimi v brezkončnost... (Oton Župančič).

Pogosta uporaba zaves, torej tekstilnega blaga, vodi še k drugemu, izredno bogatemu materialnemu sredstvu, ki je bilo shakespearemskem scenografu v mogočno pomoč: kostumi, v katere je oblačil svoje namišljene kralje in vojščake, dvorjane in visoke gospé, so bili izredno lepi in razkošni: žameti in brokati, čipke in svilnato blago, predvsem pa zlato in srebro, vse sami atributi mladega kolonialnega imperija, so vzbujali zavist obiskovalcev in dajali puritanskim pridigarjem obilo vzroka za njihove proteste in prekletstva, ki so jih izrekli nad svetom brezbožnih igralcev. Sodobno poročilo pripoveduje o kostumu, ki ga je nosil igralec Eduard Allyn in ki je veljal nič manj kot dvajset liver, deset šilingov in šest penceov — torej približno dveletni zaslužek stalnega člana gledališke družine; bil je to »prekrasen plašč iz črnega bar-

žuna z rokavci, pretkanimi s samim zlatom in srebrom ter s podlogo iz črne svile z zlatimi nitmi«.

Bogate obleke so bile pa tudi skoro edini polnovredni pripomoček, ki je služil Shakespearu za ustvaritev primerne iluzije dragocene resničnosti njegovih dram. Sicer se je mogel zanašati zgolj na lastni genij in na svoje poklicno znanje pa še na talent svojih soigralcev. Sila in čar in edinstvena svežost njegove umetnosti — to so bila sredstva, s katerimi je v polni meri nadomeščal in premagoval pomanjkljivost scene ter vedno potegnil publiko za seboj. Na dveh, treh majavih deskah, ki so jih nosila šibka stojala, je na dvorišču krčme kakor kasneje na odru svojega Globusa uspel ustvariti tisto čudovito poetično resničnost, ki je bila višja kot goli realizem. Vedel je, da magija idej in muzika besed močneje učinkujeta na dušo ljudi kot še tako bogato zunanje okrasje. Govorica, ki je prihajala iz ust njegovim monarhom, je v hipu izpremenila ubogega komedijanta v veličastno osebnost. Najsi je bilo prizorišče dejanja njegovih dram na francoskem odru, v benečanski palači ali na škotskem gradu, moč njegove besede je občinstvo očarala v toliki meri, da je v igralcih dejansko videlo magnifika iz doževnega spremstva, angleškega plemiškega veljaka ali prinčevega prijatelja iz dežele danske. Pesnikove sanje in polnodoneče blagoglasje njegovih izraznih sredstev so prešinjali literarne tvore njegove domišljije in jih oživljali pred gledalčevimi očmi. Bil je pač mojster svojega poklica in samo zato je njegova tvorba preživela čas in bila vedno živa in nova za vse narode in dežele. Globus, Shakespearov »Svet«, tako tesno povezan s Shakespearovo gledališko tvornostjo, je 29. junija 1613 zgorel. Iz njegovega prahu je zrastle novo gledališče, večje in lepše; ne samo eno — na stotine in na tisoče jih je zrastle vsepovsod, koder sta igra in umetnost spremljevalki človekovi pri njegovem delu in trpljenju. Odrska poezija velikega Shakespeara si je od tistih dob dejansko osvojila ves svet. —

S skromne škrilaste strehe starega Globusa vihra gledališka zastava z zemeljsko oblo kot grbom: znamenje, da je ura predstave blizu. Pri vходу je obešen plakat s programom, namenjen »tistim, ki obvladajo umetnost branja«. Po galerijah se je na trinožnike posedla gospoda, uglajeni mladeniči, dame z golimi rameni, bogati meščani; z vidnim prezirom zro na kotel parterja pod seboj, v katerem »se kuha«, vrví in valoví gneča stoječega ljudstva. Gledališki uslužbenci glasno ponujajo vino in pivo v vrčih, s katerim se nalivajo pijanci, da ga čisto nemoteno izbruhajo v škafo, nalašč v ta namen pripravljen v kotu blizu vrat. Po mračnih kottičkih dvorane ne manjka poceni deklet, katerim potem kjerkoli za temnimi stopnicami fantalini segajo pod krila. Možje svobodnjaških nazorov vlečejo iz dolgih glinastih pip in ob zgražanju ljudstva kadijo »tisto novo zel, ki prihaja iz Indije«.

Potem se trikrat zapovrstjó oglasijo trobente. Igralec, ki bo bral prolog, se z veličastno gesto v kostumu do tal izmota izza zaves in stopi po škripajočih deskah za dva ali tri korake naprej, pred publiko, ki že striže z ušesi. In — leto za letom, često dan na dan — pričjenja se čudež, pri katerem oder, pripraven nemara bolj za petelinji boj kot pa za predstavo človeške drame, obseže v sebi svet, resnično ves svet.

Po GL AIU/1

D U Š A N M O R A V E C

SHAKESPEARE PRI SLOVENCIH

Namen te razprave je, da odpre in raziše eno najvabljivejših poglavij naše gledališke zgodovine: Shakespearovo pot k Slovencem od prvih glasov do zrelih prepesnitev in uprizoritev, to se pravi od slovenskega narodnega prebujenja do naših dni, od Linharta do Zupančiča.

Slovenci smo se seznanili z angleškim dramatikom dokaj kasneje kot večji evropski narodi. V Elizabetini dobi, ko je Shakespeare doživljal na Angleškem že svoje velike gledališke uspehe, so bile na slovenskih tleh komaj prve predstave »duhovnih komedij«, ki so jih dajali jezuiti v latinskem jeziku; prva polovica osemnajstega stoletja, ko si je utiral pot v svet, je bila v slovenskem kulturnem življenju doba katoliške reakcije po uničenju protestantske književnosti — ta doba bi Shakespearu ne bila naklonjena, četudi bi ga bila poznala; med Slovenci ni takrat še nihče mislil na lastno gledališče; tudi naš knjižni jezik še ni bil toliko zrel in bogat, da bi mogli z uspehom prelti vanj Shakespearov verz. V vsem tem so vzroki, da smo se seznanili s Shakespearom šele v dobi prepore, ob koncu osemnajstega stoletja, da smo dobili prve poskusne prevode, seveda le v odlomkih, šele sredi devetnajstega, Shakespeara v knjigi in gledališču pa komaj na pragu našega stoletja.

1. ZGODNJA SREČANJA

Prvi Slovenec, ki se je s Shakespearom seznanil in ga je Shakespeare vsega prevzel, da je navdušeno pisal o njem in priznal njegov vpliv, je bil Anton Tomaž Linhart.

Svoja dunajska leta (1778—1780) je Linhart temeljito koristil za študij dramatike in gledališča. Dunajsko dvorno gledališče je imelo v tistem času velik sloves in je uprizarjalo poleg lahkotnih francoskih komedij že tudi Lessinga, Schillerja, Goetheja in Shakespeara. Linhart je pogosto hodil v to gledališče, pa tudi sam je študiral francoska, nemška in angleška odrska dela. Najbolj med vsemi pa ga je zgrabil Shakespeare in prav študij njegovih del ga je nagnil k temu, da je napisal dramo »Miss Jenny Love«, »črno kot Shakespeare«. O tem priča že posvetilo, ki ga je dal drami Linhart sam, drama s svojo snovjo, pa tudi pisma prijatelju Kuraltu iz tistega časa.

Posvetilo k drami pravi: »Lasst mich gehen mit Knabenschritten, wo Shakespeare ging«. V francoskem pismu Kuraltu, ki ga je poslal Linhart z Dunaja 1. januarja 1780, pa beremo:

»J'aurai le plaisir, de Vous envoyer une pièce tragique que j'ai composé, et dont l'impression vient d'être achevée à Ausbourg. Elle est noir à la Shakespear et je crains, qu'elle aura l'honneur d'être défendue hors del' Empire.«

Se vse bolj zgovoren dokaz, kako močan vtis je napravil Shakespeare na Linharta, pa je njegovo sedmo pismo Kuraltu, napisano 24. februarja 1780 na Dunaju. Kaže, da je že tudi Kuralt omenjal v svojih pismih Shakespeara, kajti Linhart odgovarja: »Vous avez vu au Theatre le sublime Shakespear? — C' etait Hamlet, je ne doute pas. Si vous avez vu The King Lear, Macbeth, pas le Macbeth selon Shakespear par

Mr. Stephanie mais Macbeth of Shakespear, vous aurez vu les trois: piéces, dont je suis enchanté à la folie.»

To pismo nam najbolj živo kaže tisto iskreno in naravno navdušenje, s kakršnim je Linhart sprejel Shakespeara. Predstave v dunajskem gledališču so ga tako navezale nanj in tako razburile njegovo ustvarjalno strast, da je še sam spisal dramo, »črno kot Shakespeare«. Tako se je rodila »Miss Jenny Love«, ki ne le po posvetilu, temveč tudi snovno, pa celo v detajlih, tako v nekaterih monologih, močno spominja na Shakespeara.

V obdobju, ki ga je preživel Linhart v družbi in ob nasvetih barona Zoisa, je ostal Shakespeareu prav gotovo zvest. Dober pogoj za to mu je dajalo ljubljansko gledališče, ki je že nekaj let po njegovem povratku v Ljubljano igralo tudi Shakespeara— čeprav samo v nemškem jeziku. Kljub nemškemu poreklu pa je imelo to gledališče tudi na Slovence, vsaj na izobražence in dijake, vpliv, in treba je poznati ta čas, če hočemo prav razumeti pogoje, v kakršnih je prišel Shakespeare k nam.

V Linhartovi korespondenci smo iskali gradiva o tem, ali je Shakespeare kaj bliže poznal ali pa se je slučajno srečal z njim, ali je znal prav vrednotiti njegovo delo ali pa se je nagibal k tistim, ki jim je bil angleški dramatik takrat »prebarbarski« in so ga skušali temeljito »popraviti«, preden so ga pustili na oder. Videli smo, da je Linhart obstal ves zavzet pred Shakespeareom — imenuje ga božanskega in priznava, da ga je očaral.

Če gremo korak dalje po poti naše kulturne zgodovine, od Linharta in Zoisa do »Kranjske čbelice«, najdemo že trdnejše, vse bolj umirjene poglede. Pri Čopu nas ne zanima več, ali je Shakespeara poznal ali ne, vprašamo le, kako je gledal nanj in kakšno mesto mu je dajal v svetovni književnosti.

Pri iskanju Čopovega odnosa do Shakespeara je vabljev predvsem prvi vir, pisma in omembe v njegovih delih. Tega res ni mnogo, je pa zapisano tako jasno in ostro, da si lahko ustvarimo zanesljivo podobo. Vsega omenja Čop Shakespeara v svoji korespondenci trikrat v pismih Italijanu Saviju in enkrat v svoji oceni »Čbelice«; poleg teh omemb se je treba ustavititi tudi ob Čopovi biblioteki, v kateri je bil Shakespeare razmeroma dobro zastopan.

Shakespeareovo ime najdemo, kadar je govora o Čopovem odnosu do velikih duhov svetovne književnosti, vselej med tistimi, ki so se mu zdeli vsega upoštevanja vredni. Ob njem so Homer, Goethe, Byron, Scott, Manzoni, brata Schlegla, Mickiewicz in drugi. Ta sodba pa je za nas tem dragocenejša, ko vemo, da je bilo med dobro znanimi prvaki svetovnega slovstva tudi dokaj takih, ki jih je Čop grajal in zavračal. Med temi so bili Vergil z Eneido, francoski klasicistični dogmatiki, Klopstock, Slowacki in še drugi.

O Čopu pa moremo tudi s precejšnjo verjetnostjo trditi, da je Shakespeara vsaj do neke mere posredoval tudi Prešernu. Vir za preučevanje Shakespeara je bila Prešernu že Čopova biblioteka s svojimi trinajstimi zvezki Shakespeara, kajti v svoji knjižnici je imel Prešeren izmed literarnih del le Hugoja in Byrona. V Čopovi knjižnici je mogel brati Prešeren Shakespeara v dobrih nemških prevodih, saj je bila med njimi tudi Schlegel-Tieckova izdaja, da pa je obvladal vsaj v letu 1834

že tudi angleščino, nam priča navedba tega jezika v prošnji za advokaturu iz tega leta. Tudi pismo Matije Golmayerja iz l. 1824, ki navaja dolgo vrsto avtorjev, s katerimi se je Prešeren ukvarjal, pa Shakespeara ne omenja, nam daje slutiti, da ga je k študiju velikega dramatika napotil šele v poznejših letih Čop.

V Prešernovih pismih in drugih zapiskih ne najdemo nobene omembe Shakespeara, njegovih del, junakov ali citatov, pač pa omenja Prešeren Shakespeareovega junaka v prvotnem zapisu pa tudi Shakespeara samega v svoji »Novi pisariji«.

De bi Kranjice strupa z njih ne pile,
ljubezni sladke, ki srce zapelje,
bi z Romejevo Juljo ne čutile!

V prvem zapisu ali vsaj starejši varianti pa se glasi zadnji verz citirane kitice:

Deb' s' Juljo Shekespira ne žhtile!

To ali kako drugo Shakespeareovo dramo je imel Prešeren prav gotovo v mislih leto pozneje, ko je 7. marca 1832 izpraševal Čopa glede verz, ki bi bil prikladen za slovensko tragedijo. V tem pismu omenja razne verz, med njimi tudi peterostopni jamb, znan verz Shakespeareovih iger in tudi tragedije »Romeo in Julija«.

Za Prešernov odnos do Shakespeara velja isto, kar za Čopa: Shakespeara je poznal in nedvomno tudi pravilno ocenjeval, oboje zelo verjetno bolj ali manj pod Čopovim vplivom. Za oba, Prešerna in Čopa, morda pri tem ni bilo brez važnosti takratno ljubljansko gledališče s svojimi nemškimi predstavami Shakespeara, kajti oba sta, vsaj kot dijaka, pa gotovo tudi še kasneje, to gledališče obiskovala.

Shakespeare pa ni zajel samo Čopa in Prešerna, marveč tudi njune sodobnike, sodelavce in nasprotnike. Tako je bral menda Andrej Smolè Petrarco, Byrona in Shakespeara v originalu, znal je torej italijansko, francosko in angleško. Kar se tiče znanja jezikov, potrjuje to tudi Prešeren v pismu Čelakovskemu (1833) kjer pravi, da zna Smolè »englendarsko do verha«. Shakespeara se dotakne tudi Stanko Vraz v nekem pismu Prešernu iz l. 1837, kjer pravi med drugim: »Hier handelt sich um nichts mehr und nichts weniger als um das ‚be or not be‘ (Hamlet)«.

S Shakespeareom je povezano tudi ime Janeza Bleiweisa, ki ga je še priznaval, in pa Luke Jerana, najtipičnejšega zastopnika tedanje katoliške reakcije. Ta ga je s »katoliškega stališča« odklanjal in mu očital nemoralnost.

V »Slovenskem berilu za drugi gimnazijski razred« je objavil Bleiweis 1852. leta članek »Zgodovina krompirja«. V tem članku je rečeno, da se krompir okrog leta 1586, ko je najbrž na Angleško prišel, ni nič kaj po deželi razširil in je bil več let pozneje skoro neznan; kot dokaz za to pa navaja Bleiweis Shakespeareove drame, v katerih se Shakespeare »iz krompirja in tacih ljudi norca dela, ki verjamejo, da je krompir živež za ljudi«. Po eni plati je ta članek zanimiv zaradi tega, ker prvič omenja Shakespeara v slovenskem besedilu. To pa še ni vse. Bleiweis je zapisal v rokopisu »slavni Shakespeare«. Korekturne pole »Slovenskega berila« pa so šle skozi Jeranove roke in ta je pridevek »slavni« kratkomašo črtal, korekturnim polam pa dodal na osminki

lista tale pripis v nemškem jeziku: »Shakespeare kann vom kathol. Standpunkte aus der kathol. Jugend nicht als »slavni« angerühmt werden; er mit seinen fantastischen und vielerseits sehr schmutzigen erotischen Darstellungen sollte vielmehr auch mit seinem Nahmen der Jugend fern bleiben. Dies fordert nicht nur die Religion, sondern auch überhaupt das Menschenwohl...« Jeranova sodba o Shakespearu nas ne preseneča, če vemo, da je tudi sicer v svoji »Zgodnji Danici« pogosto svaril pred branjem klasičkov, češ da to čtivo povzroča oslABLjenje krščanskega okusa, da je očital Shakespearu nemoralnost in tako s svojo kritiko oviral razvoj slovenskega slovstva. Že Jurčič je zapisal nekje v svoji beležnici iz l. 1865/66: »Djali so nekteri, da so vesele igre pohujšljive... Jeran bi rad, da bi se na odru pridigalo.« Vse kaže, da Jurčič Jerana ni prav resno jemal.

Tako sodbo o Shakespearu je izrekel Luka Jeran poldrugo stoletje za tem, ko sta mu Voltaire in Goethe odprla pot v svet in sedemdeset let za tem, ko je zapisal Linhart svoje znamenite besede o njem.

Eden najboljših poznavalcev Shakespeara med Slovenci pa je bil prav gotovo Fran Levstik. Že Stritar je zapisal v svojih spominih nanj: »Kako je on umel svojega Shakespeara, Goetheja, Prešerna!« Hkrati pa je bil Shakespeare, s katerim se je Levstik seznanjal najbrž v nemških prevodih, morda edini evropski pisatelj poleg Goetheja in Lessinga, ki je Levstika pobilže zanimal. Nekateri kritiki pripisujejo prepodrobnemu Levstikovemu študiju Shakespeara celo kvaren vpliv na razvoj tedanje slovenske dramatike. Tako trdi Slodnjak, da je bil vzrok, zakaj ni mogel ustvariti Levstik pomembnejšega dela v smeri kmečke drame, v tem, da se je po letu 1854 poglobil v Lessingovo »Hamburško dramaturgijo«, v študij Shakespeara itd.

Najbolj pa kaže Levstikov odnos do Shakespeara vrsta omemb v njegovih kritikah in pismih. Tako govori v kritiki Valjavčevih pesmi o Shakespearovi tragediji »Življenje in smrt Riharda III.«; v članku »Prešernovo življenje« omenja »Romea in Julijo«, tragedijo, »kterā diše samo ljubezen«; v kritiki Cegnarjeve prepesnitve »Pegama in Lambergerja« imenuje Shakespeara ob Petrarci, Danteju in Voltairu; v enem izmed pisem Stritarju piše: »Ne vem, kdo je čistejši, jaz ali Prešerin, kar poezijo vtiče, akoravno je on proti Gete-ju, Šilerju, Šakespirju v tih rečeh svital ko solnce; i vendar se vam vsi trije razlagajo i jako hvalijo.« Take in podobne omembe so v Levstikovih delih zelo pogoste. To potrjuje, da je Levstik Shakespeara dobro poznal in visoko cenil, ni pa bil slepo zaljubljen vanj in je znal tudi kritično govoriti o njem.

Poleg Levstikovih sodb o Shakespearu pa nas zanima še Shakespearov vpliv na Levstikovo dramatsko ustvarjanje in še posebej na njegovo predelavo Jurčičevega »Tugomera«, katerega je Levstik prepsnil v tragedijo v Shakespearovem slogu in verzu. S Shakespearovim vplivom na Levstikovo dramatsko ustvarjanje in na »Tugomera« posebej se je največ ukvarjal A. Slodnjak in poudaril, da je Levstik odzvel v Jurčičevem »Tugomeru« snovi vso romantično erotično obeležje ter ji dal moderno vsebino, oblikovno pa je dramo arhaiziral s prevzemom Shakespearove dramatske tehnike. Prof. Koblar piše v uvodu k novi Kreftovi predelavi »Tugomera«, da je že v Jurčičevih dramatičnih prvinah nekaj shakespeareške grozote in slikovitosti, v Kreftovi predelavi pa je nastala iz Jurčičeve romantične zasnove historija shakespeareškega

značaja. Shakespearov vpliv na »Tugomera«, o katerem se strinjajo skoraj vsi naši kritiki in literarni zgodovinarji, se kaže torej predvsem v formi in verzu, pa tudi sicer v tehnični zgradbi, tako v znanih Shakespearovih uvodnih scenah, kjer nastopajo manj pomembne osebe.

Posebno skrbno je Jurčič prebiral Shakespearova dela v času, ko je pisal »Desetega brata«. Avtor »Hamleta« ga je v tistem času tako prevzel, da mora celo Manica v romanu kar večkrat govoriti o njem. Prav posebej pa je posvečeno Shakespearu štirinajsto poglavje »Desetega brata«, ki ga začne Jurčič z besedami: »O ti veliki Shakespeare, mož modrosti in spoznanja...«

Stritar je najbolj povzdignil Shakespeara v že prej omenjenem Prešernovem življenjepisu, kjer pravi o njem: »Shakespeare, do zdaj največji pesnik vseh časov in narodov, stoji res med svojimi vrstniki kakor velikan med pritlikavci.« Ob koncu pa primerja Shakespeara z največjimi duhovi drugih narodov: »Vsak narod ima moža, katerega si misli s sveto glorio okoli glave. Kar je Angležem Shakespeare, Francozom Racine, Italijanom Dante, Nemcem Goethe, Rusom Puškin, Poljakom Mickiewicz — to je Slovencem Prešeren.«

Pogosto pa govori Stritar o Shakespearu tudi v drugih svojih delih in povsod je poln hvale o njem. V »Pogovorih« in »Kritičnih pismih« ga omenja zdaj v zvezi z Byronom in Prešernom, potem z Goethejem, pa spet s Sofoklejem, Aristofanom, Calderonom, Molièrom, z Ajshilom itd. Tam tudi trdi, da je Shakespeare podlaga vsakemu repertoarju in zavrača mnenje, da bi ga v našem gledališču še ne mogli uprizoriti. Vendar — najprej ga je treba prevesti.

Vse, kar so povedali Levstik, Jurčič in Stritar o Shakespearu, dokazuje, da so ga tudi naši »Mladoslavenci« pravilno ocenjevali, še več, dobro so se zavedali potrebe, da ga dobimo tudi mi v svojem jeziku in gledališču. Žal pa — nihče ni tvegala, da bi segel od besede do dejanja in se lotil prevajanja.

(Nadaljevanje prihodnjic)

F E D O R G R A D I Š N I K ZGODOVINA CELJSKEGA GLEDALIŠKEGA ŽIVLJENJA

(Nadaljevanje)

Pričela se je organizacija koncerta. Dr. Schwab je hotel s svojim drugim koncertom v Zagrebu dokazati, da CPD v kratkem razdobju od svojega prvega obiska v hrvatski metropoli ni nazadovalo, temveč je v umeniškem pogledu napravilo še znaten korak naprej. Določen je bil že datum koncerta — samo štirinajst dni je bilo na razpolago za vaje in za tehnične priprave. Ker je bilo finančno stanje društva zaradi nerazumevanja odločujočih faktorjev pri Posojilnici vse prej kot ugodno, je bil društveni odbor v velikih skrbeh. Uspeh koncerta je bil nemalo odvisen od števila pevskega zbora, s tem pa so bili seveda zvezani stroški za prevoz osebja ter tudi za prehrano na dan koncerta.

To so bile nemajhne skrbi, ki so jih pa končno le premagali. Tajnik prof. Voglar je prevzel nalogo, da se domeni s tistimi člani, ki bi šli v Zagreb na lastne stroške, za ostale pa bi poskrbelo društvo, ki bo

krilo izdatke iz čistega dobička koncerta, na katerega so stoođtotno računali. Dr. Schwabu se je posrečilo pomnožiti pevski zbor z gojenci orglarske šole Karla Brvarja in z nekaterimi znanimi pevci, ki pa so bili v službah izven Celja. Svoje sodelovanje so obljubili po vsem Spodnjem Štajerskem slavni tenorist Ernest Vargazon, ki je bil železniški uradnik v Zidanem mostu, nadalje pevki Mollova in Dobrškova, ter znana pevca Lorenc in Tabery. Zaradi teh pevcov je moral biti datum koncerta spremenjen, ker so bili dne 1. julija vsi uslužbenci zadržani. Koncert je bil namesto 1. julija že 28. junija in je bil pravi triumf za Celjsko pevsko društvo. Dovolj stroga strokovna kritika (F. S. Vilhar, Fr. Dugan) hrvatskih glasbenikov je celjskim pevcem soglasno priznala, da so pod vodstvom svojega zborovodje dr. Schwaba dosegli zavidanja vreden umetniški uspeh.

Kljub moralnemu uspehu zagrebškega koncerta pa se je pridružil že itak obupnemu finančnemu stanju CPD nov deficit v višini 211.87 Kr, zaradi česar se je društvo ponovno obrnilo na Celjsko posojilnico s prošnjo za podporo.

Medtem so vabili CPD na vse konce in kraje. Sloves celjskega pevskega zbora in njegovega dirigenta dr. Schwaba je po obeh koncertih v Zagrebu tako narastel, da je vsa Spodnja Štajerska govorila o zboru CPD kot o najboljšem slovenskem pevskem zboru. Vabili so ga v Trbovlje, v Ptuj, v Gornji grad itd. — toda zaradi finančnih težkoč ni mogel nikamor. Tako se je CPD moglo udeležiti n. pr. odkritja Prešernovega spomenika v Ljubljani dne 10. septembra s skromno deputacijo, ki je bila sestavljena iz ljudi, ki so bili pripravljene kriti vse stroške iz lastnih žepov. Te razmere so vplivale seveda tudi na posamezne odbornike, ki so videli, da kljub vsej požrtvovalnosti, kljub ogromnim osebnim žrtvam društvo hira in ne more nikamor naprej. Nerazpoloženje v društvu je iz dneva v dan naraščalo: danes je grozil z odstopom ta, jutri drugi in tako so morali od seje do seje reševati stalno krizo društva, kar je končno privedlo do ostavke agilnega tajnika prof. Voglarja, ki ga je zamenjal učitelj Josip Žagar. Sejnj zapisnik z dne 27. avgusta 1905, ko so razpravljali o udeležbi pri odkritju Prešernovega spomenika, je že podpisal novi tajnik Žagar.

Za 13. septembra 1905 je bil sklican izredni občni zbor z edino točko dnevnega reda: izvolitev skladateljev dr. Benjamina in dr. Gustava Ipavica za častna člana Celjskega pevskega društva.

Predlog je utemeljil dr. Schwab s temle govorom:

»Današnji izredni občni zbor ima prijetno nalogo, da izvoli za častna člana dva priznana glasbenika-skladatelja našega slovenskega naroda. Ta plemenita moža sta brata dr. Benjamin in dr. Gustav Ipavic. O za-slugah teh plodovitih glasbenikov vam ni treba govoriti, saj so znane vsemu slovenskemu svetu, njune krasne in melodične pesmice prepeva z veliko radostjo najpreprostejši Slovenec v gorskih kočah, a tudi bučeči zvoki njunih pesmi odmevajo v prostorih koncertnih dvoran. Koga ne povzdigne veličastna pesem »Slovenec sem«, naša himna? Kdo ne bi bil ganjen, ko začuje ob večernem mraku brenčeči zbor milobne pesmi »O mraku?« Kdo ne bi se omilil, začuvši pesem »Kje so moje rožice?« Zabila tudi nista naše mladine, temveč podarila sta ji mnogo krasnih mladinskih pesmic. Dr. Benjamin Ipavic podaril nam je prvo slovensko opero »Teharski plemiči«.

Kakor imajo narodi junake, vera svoje svetnike, tako naj ima tudi vsako pevsko društvo kot vzor one može, ki so si na tem polju pridobili mnogo slave.«

Dr. Schwabu sta se pridružila predsednik Rafko Salmič in Jože Smertnik. Z velikim navdušenjem sta bila nato »per acclamationem« izvoljena za častna člana CPD dr. Benjamin in dr. Gustav Ipavic.

Dne 14. septembra 1905 je bila velika skupščina Družbe sv. Cirila in Metoda v Šentjurju. To priložnost, ko je bila tam zbrana velika množica najodličnejših zastopnikov slovenskega političnega in kulturnega življenja, je CPD izkoristilo za to, da je priredilo v prijaznem rojstnem kraju bratov Ipavcev koncert ter ob tej priložnosti pred vsem slovenskim kulturnim svetom imenovalo oba nad 75-letna skladatelja Ipavca za svoja častna člana.

V ostalem je trajala finančna kriza društva naprej. Posojilnica je na vse prošnje za podporo trdovratno molčala, dasi je bilo znano, da ima ogromne dobičke. O tem so zlasti kmetje v Savinjski dolini z ogorčenjem mnogo razpravljali. Vsa stvar je šla tako daleč, da je Rafko Salmič na društveni seji dne 28. septembra 1905, ko so razpravljali o gledališki sezoni 1905/1906 izjavil, da ne misli več sodelovati, ker nima pri gospodarskih krogih nobene zaslombe in je morda prav njegova oseba vzrok za postopanje Celjske posojilnice proti društvu. Salmiču sta se pridružila še dr. Schwab in Mikuš. Po daljši debati so se končno pomirili in v sejnem zapisniku je zapisal tajnik Žagar: »Prav po bratovsko smo se odkritosrčno pomenili ter v znak pobratimstva za procvit našega društva segali drug drugemu v roke.«

Na prihodnjo sejo so povabili dr. Josipa Serneca kot predsednika Celjske posojilnice ter mu do podrobnosti razložili obupno finančno stanje društva, ki ga more rešiti pred propadom edino znatna stalna subvencija za to poklicanega zavoda — Celjske posojilnice. Dr. Sernece je nato sam narekoval tajniku besedilo prošnje, ki naj jo vloži CPD pri posojilniškem odboru in obljubil, da bo priporočal ugodno rešitev.

Dne 2. oktobra so prošnjo vložili, na društveni seji dne 19. oktobra pa je predsednik Salmič poročal, da je bila prošnja — kakor je privatno zvedel — z ogorčenjem odbita!

Na isti seji so sklenili, da vložijo kljub vsemu še eno prošnjo, ki se je glasila:

»Slavna posojilnica!

Ker na naš dopis z dne 2. oktobra 1905 nismo dobili oficialnega odgovora, dovoljujemo si najvljudneje svojo prošnjo ponoviti. Privatno smo zvedeli, da se baje naši prošnji ni ugodilo, temveč da se je zavrnila z ogorčenjem. Tega verjeti nam ni mogoče, ker si nismo svesti, s čim smo to zaslužili. Naša prošnja ni bila neumestna in tudi ne neutemeljena in se je celo g. predsednik posojilnice, prisostvujoč naši odborovi seji, strinjal z njo in celo tajniku v splošnih potezal narekoval besedilo imenovane prošnje.

Celjsko pevsko društvo in godba sta prišla v neugoden položaj, in sicer brez svoje krivde, tako da niti eno niti drugo ne more drugemu pomoči materielno. Vsaka predstava Celjskega pevskega društva bi bila nov povod še globjega zadolženja, česar pa podpisani odbor nikakor ne mara, ker hoče urediti svoje denarne razmere, a brez tuje pomoči tega nikakor ni mogoče doseči. Prosimo torej slavno posojilnico, da v smislu

zadnje prošnje ali pa na drug način pride na pomoč. Sklicujemo se pri tem na besede g. dr. Serneca, da so narodna društva vsekakor podpore potrebna in v Celju še bolj kot podpora dijakom.

Ako bi slavna posojilnica ne ugodila naši prošnji, bi bili primorani bodoče igre opustiti, ker za sedaj res ne vemo, kam se obrniti drugam kot na posojilnico.

Za eventualne druge informacije je odbor vsak čas na razpolago in bode v ponedeljek ob priliki posojilnične seje zastopan v čitalnici.

Tudi to prošnjo je posojilnica zavrnila, kakor je poročal predsednik Salmič na seji dne 23. oktobra 1905. Že tri dni pozneje t. j. dne 26. oktobra je bila sklicana ponovna seja, ki je potekala izredno burno. Dr. Stiker je predlagal, naj se sklene ali 1) likvidacija društva in se njegovi člani pridružijo kakemu drugemu že obstoječemu društvu ali pa 2) da društvo ostane in skuša z največjo štednjo nadaljevati svoje delo.

Dr. Schwab je bil mnenja, »da bi se v doglednem času sklical občni zbor, ali še bolje, ljudski shod, na katerem bi se lahko povedalo širšemu občinstvu, kaj nas teži in kdo je kriv temu stanju. Javno naj bi se tudi povedalo, da nismo za svoje narodno delo plačani, kakor je obče mnenje.« — Odbornik Mikuš je zastopal odločno stališče, da naj se prične takoj z delovanjem brez ozira na okolnosti, pač pa bi se zahtevalo za vsako sodelovanje honorar. Za ta predlog je bila večina odbornikov in ga je zagovarjal tudi predsednik Rafko Salmič s pristavkom, da se naj v bodoče brez ozira na društva za vsako sodelovanje zahteva honorar.

Nato je sledila razprava o repertoarju za prihodnjo sezono in bilo je sklenjeno, da se prične s študijem francoske komedije »Madame Mongodin«, pri zabavnem večeru Društva odvetniških in notarskih uradnikov pa bi CPD sodelovalo z enodejanko »Putifarka«.

O pretekli sezoni, ki je bila zaključena z Ernstovo komedijo »Vzgojitelj Lanovec«, je poročal na društvenem občnem zboru tajnik Žagar med drugim tole: »Vse uprizorjene igre so vzete iz repertoarja velikih odrov ter zahtevajo posebne rutine in izvežbanosti igralcev. Smemo si laskati, da naše predstave niso v ničemer zaostajale za ljubljanskim odrom. Da smo dosegli tolike uspehe, se imamo zahvaliti požrtvovalnosti vsega igralskega osebja, v prvi vrsti predsedniku Salmiču kot režiserju. Niso jih ustrašile mnogoštevilne pozno v noč trajajoče vaje, ne zaradi tega narasli osebni stroški, bili so si v svesti, da se žrtvujejo za sveto narodno stvar, da opravljajo težavno, toda prehvaležno narodno delo s tem, da zbirajo krog sebe inteligenco ter preprosti narod in jim kažejo, kaj zmore slovenski živelj v Celju. Poseben vpliv je imela igra »Rezervistova svatba« s svojimi zbori, ki so se izvajali tako precizno in živo, da je bilo vse občinstvo v resnici očarano. S to igro smo se povzpeli na višek umetnega igranja na celjskem odru ter je le želeli, da ostanemo na istem višku tudi naprej ter upoštevamo, da imajo narodne igre na občinstvo največji vpliv in privlačno silo, posebno če pri njih nastopajo pevski zbori. Ko bi bil naš oder tak, kakršnega zahteva vsaka večja igra ter ga ima vsako gledališče, ko bi bil prostor na odru in za odrom vsaj tolik, da bi se lahko igralci gibali, bi bili nastopi še bolj sigurni, kakor je to zdaj mogoče, ko morajo stati večji zbori pred nastopom na stopnicah drug za drugim v neznosnem prepihu ter je skupni nastop sploh nemogoč.

(Nadaljevanje prihodnjič)

DOMAČE GLEDALIŠKE VESTI

PRIHODNJA PREMIERA bo v sredo, 2. marca. V režiji Branka Gombača, inscenaciji arh. S. Jovanovića in v kostumni opremi Alenke Serševe bo uprizorjena »Zakonska postelja«, delo nizozemskega dramškega pisatelja Jana de Hartoga.

VEČER UMETNIŠKE BESEDE Marijana Dolinarja smo zaradi časovne stiske morali prestaviti iz januarja, ko je bil predviden, v mesec april, na kar abonente že sedaj opozarjamo.

POPRAVEK: v članku Slavka Strnada o Dubrovniških letnih igrah je bilo navedeno, da je »Hamleta« na Lovrijencu zrežiral dr. Branko Gavella. Ta podatek ni točen. »Hamlet« se namreč na Dubrovniških letnih igrah izvaja v režiji dr. Marka Foteza.

ODLIČNI
BONBONI

303

PROIZVOD PODJETJA KOLONIALE - ŽIVILA, CELJE

*Uam bodo prav gotovo všeč. Dobite jih v vseh
špecerijskih prodajalnah. Zahtevajte jih!*

Gledališki list Mestnega gledališča v Celju. Letnik IX, številka 9, sezona 1954-55. Izhaja za vsako premiero. Lastnik in izdajatelj Mestno gledališče Celje. Predstavniki Fedor Gradišnik senior. Urednik Lojze Filipič. Zunanja oprema arh. Sveta Jovanović. Tiska Celjska tiskarna. Vsi v Celju. Naklada tisoč izvodov. Cena izvodu dvajset dinarjev.

TRGOVSKO
PODJETJE

»Jadran«

Vam nudi vse vrste barv, lakov, naftinih decimatov, mil ter pralnicov za beljenje in slikanje. Razen navedenega Vam še nudimo vrsto drugih kemičnih izdelkov vse po najnižjih dnevnih cenah.

izdeluje vse vrste tehtnic od kuhinjskih do vagonskih v izvedbi avtomatskih in polavtomatskih za potrebe industrije, transporta, prometne, skladišča in trgovine. Cene konkurenčne, zahtevajte ponudbe.

TOVARNA
TEHTNIC
CELJE
TELEFON ŠTEV. 21-41

PODJETJE
ELEKTRO-CELJE
CELJE

Dobavlja potrošnikom električno energijo po najugodnejših pogojih; projektira, gradi, opravlja montažo daljnovodov, večjemnih omrežij in transformatorskih postaj; izveduje vsa elektriško-inštalacijska dela.

Stalno na zalogi: vse pisarniške in šolske potrebščine, tiskovine za urede, šole itd. Pisalni in računski stroji. Knjižarna, antikvariat, slike, umetnine. Postrežba solidna. Cene nizke.

KNJIGARNA IN PAPIRNICA
MLADINSKA
KNJIGA
CELJE - STANETOVA 3

