

Slovensko ljudsko gledališče Celje

1957-1958

3

**Poslednji dnevi
Sokrata**

Gostovanje Lojzeta Potokarja

Platon

Poslednji dnevi Sokrata

SOKRAT LOJZE POTOKAR

Meletos Marjan Bačko
Anitos Mitja Bitenc
Kriton Janez Škof
Platon Volodja Peer
Apolodoros Slavko Belak
Zakoni Angelca Hlebčetova
Jetničar Pavle Jeršin

PREVOD ANTON SOVRE
Režijski aranžma Branko Gombač
Scenski okvir Sveta Jovanović
Kostumi Alenka Bartl-Serša
Tehnično vodstvo Franjo Cesar
Razsvetljava Bogo Les
Inspicent Vlado Kalapati
Šepetalka Tilka Svetelškova
Lasuljar Vinko Tajnšek
Lasuljarka Pavla Gradišnikova
Vodstvo izdelave kostumov Amalija Palirjeva, Jože Gobec
Slikarska dela Ivan Dečman
Garderoba Pavla Pristovškova

Prva celjska predstava v soboto, 19. oktobra 1957



Lojze Potokar

O „Sokratovi smrti“ v SLG

*Samo na to glejte, ali resnico
govorim ali ne.*

(Apologija, I.)

I. NESMETNI PLATON

Platona, v čigar spisih zavzema Sokrat poglavitno mesto, štejemo med največje ljudi, tudi če z njim ne soglašamo. V morju človeštva je bil kakor velikanski, neizmeren val. A kateri val se v morju ne izgubi? S svojo mislijo je hotel zajeti ves svet, vse človeško bistvo, širino in globino splošnosti, pestrost in brezštevilnost posameznosti. Platonizem, Platonova filozofska misel je hotela prestvariti in prežeti sleherni atom, vsak odnos, vsako lastnost, preurediti naravo v umetno tvorbo. Prevelika naloga za človeka, tudi za največjega človeka! Pri njenem izpolnjevanju pa je prišlo do vekovitih, trajnih spoznanj in resnic, ki se jih poslužujejo njegovi somišljeniki in tudi nasprotniki. Zgodovina filozofije in kulturne zgodovine mu priznava enkratno duhovno veličino, ker ga primerja z drugimi ljudmi, ne z nalogami, ki bi jih bil rad »totalitarno« povsem in docela rešil. Koliko človeških rodov je šlo svojo nepovratno pot, on pa stoji večno mlad (tako je egiptovski svečenik počastil Helene), z njim pa tisti, ki jih je iztrgal neizprosni pozabi: Sokrat in njegovi. Naj se mu približujemo še tako boječe in spoštljivo, zdi se nam, da nikoli ne bomo prav doumeli obsega njegove dejavnosti, zaslug za kulturni razvoj, za prodornost in vzlet človeške misli. Čim dalje se oddaljuje v preteklost, tem svetlejši se blešči na obzorju kakor nespremenljivi, vse dni enako beli, z večnim snegom pokriti vršac. Platonike so nekdaj imenovali tiste velike duhove, ki so sleherni resnici skušali dati nravni in razumski izraz ter ji s tem prisodili višji, z njo samo upravičen namen. Shakespeare je bil tedaj platonik, ko je zapisal: »Nobeno sredstvo ne more izboljšati narave, razen če tega sredstva ne ustvari narava.« In narava ga je menda ustvarila.

Pravijo, da je uganta Platonove nesmrtnosti v njegovih etičnih prizadevanjih. Razum je kralj neba in zemlje, je dejal, razum pa mu je vedno pomenil moralo. Poleg tega pa je imel stvariteljsko moč, njegova dela izžarevajo prej ko slej večno mladi sijaj poezije, ljubezen do sveta, pogled za vse, kar biva, pogled in oblikovalno moč umetnika, ne samo premišljujočega razčlenjevalca.

II. HOMER — SOKRAT — PLATON

Homer stoji na začetku grškega življenja, Platon na zatonu, ob začetku razkroja pravega grštva. Homer opisuje boj moža z možem, fizični obračun med heroji, Platonovi dialogi pa razkazujejo duhovna nasprotja njegovega časa. Pri Homerju aktivno življenje, pri Platonu kontemplativno. Prvo predstavlja Ahil, drugo Sokrat: v trenutku, ki najbolj pokaže Ahilovo bistvo, Ahil trikrat podi Hektorja okrog Troje: Sokrat pa stoji v Simpoziju na mestu, pogreznjen v misli, od jutra do opoldne, vse do večera in vso noč. Ta premišljujoči človek presoja in obsoja prednike in sklene: Velja samo tisto, kar drži k pravičnemu življenju. Vendar Platon ne more misliti niti govoriti brez Homerja. Z njim dokazuje, z njim oživlja, z njim razveseljuje, neprestano mu silijo homerski verzi na jezik. Duhovni boj

si jemlje svoj izraz od telesnega. Pri Homerju si izposodi stalni pridevek herojev »bogu podobni«, v *Zagovoru* in v *Faidonu* se sklicuje na boj moža z možem in na Ahila. Od otroških let ljubi in spoštuje Homerja. Trpi, ko vidi, da se mora ločiti od njega. V umetnikih gleda tolmače bogov, ki se utegnejo dotakniti resnice. Čaru umetnosti podlega in skuša biti sam umetnik besede. Filozof je po njegovem moral biti več kot samo to. Obvladal je pesniško, posebno lirično izraz, imel je razvit smisel za pesniško podobo in dikcijo.

Na Sokrata, na njegovo čudovito glavo je Platon prenašal vse bogastvo svojega duha. Njegovo smrt je občutil, preoblikoval in povzdignil v svojih spisih na tako višino, da je v resnici stopil ob stran grškim tragedom in komediografom. V teh delih je močan, ironičen, pogumen, zmeren, skromen, čuten, moder, pravičen. vnet in sladak, vse obenem. Navzočnost velikega človeka daje vsemu dogajanju večji, nenavaden pomen, čeprav dogodki sami po sebi niso kaj posebnega. Kakor je krajina še lepša, kadar se koplje v soncu, tako postanejo ljudje plemenitejši v navzočnosti genija. Če on odide, ugasne luč.

III. DVA KRATKA ŽIVLJENJEPISA

Sokrat je živel v drugi polovici V. stoletja st. e. (469—399), v dobi, ko je grška demokracija po dolgem in hudem boju proti aristokraciji prevzela oblast in predstajala dobro petino atenskega ljudstva. Živel je v atmosferi peloponeške vojne, ki je pomenila spopad grške demokracije in aristokracije. V javno življenje je stopil tik preden je vojna izbruhnila. Vsa Grčija je bila v vrenju. Dotedanji pojmi o pravu, pravičnosti, časti, moralnosti so izgubili svoj smisel. Vprašanja o rešitvi družbe in države so se zrinila v ospredje, z njimi pa vprašanja morale, religije in prosvete, torej vprašanje o človeku kot družbenem bitju. Okoli Sokrata so se zbirali politični somišljeniki: Ksenofont, Alkibiad, Kritija, Platon, Harmid, Fiadon in drugi, manj znani. Ta krožek je imel izrazito antidemokratski značaj in je pomenil središče ideološkega boja proti atenski demokraciji, v kateri pa ni bilo kmetov, kaj šele sužnjev. Sokrata so zato zaprli in ga obsodili na smrt. Moral je izpiti strup. Umrl je 70 let star. V obtožnici so mu očitali, da ne prizna od države priznanih bogov, ampak uvaja druge, nove bogove in da kvari mladino. Ksenofont sporoča v svojih *Spominih* (Apomnemonemata ali lat. Memorabilia; v slovenščino jih je l. 1862 prevedel p. Ladislav Hrovat in jih izdal v Celovcu), da je tožilec očital Sokratu antidemokratsko propagando, češ da je v mladini podpihoval mržnjo proti demokraciji in jo ščuval k uporu. Obtožnica ga je hotela prisiliti, da emigrira v Megaro, vendar Sokrat te možnosti ni sprejel. Več kot 1000 let je njegova smrt služila kot ideal lepe moške smrti.

Platon je bil Sokratov učenec. Otroška leta in mladost mu je zasenčila peloponeška vojna. Doživel je atenski poraz, padec atenske demokracije, vlado tridesetorice oligarhov, obnovo demokracije, njeno ponovno krizo, boj grških držav za prvenstvo, nazadnje pa vzpon Makedonije in mnoge upore sužnjev.

Rodil se je leta 427 st. e. na otoku Egini, kjer je imel oče, atenski državljani, posestvo. Pripadal je aristokraciji, njegov rod je potekal od kralja Kodra. Platonovo pravo ime je bilo Aristokles. Izobraževal se je v književnosti, muziki, gramatiki, pisal ditirambe, liriko in tragedije. S Sokratom se je seznanil okoli l. 407 ali 406, vstopil v njegov ideali-

stični krožek in mu ostal zvest do smrti, pa še po njej. Po Sokratovi smrti je zbežal v Megaro, kjer je živel matematik Evklid, od tam je šel v Kireno, V Egipt, v Južno Italijo in Sicilijo, kjer je stopil v stik s pitagorejci. Vmešal se je v politiko, zato ga je Dionizij Starejši zaprl in ga izročil spartanskemu poslaniku kot vojnega ujetnika. Na suženjskem sejmu v Eginu so ga prijatelji odkupili, nakar se je ponovno vrnil v Atene.

Tu je na vrtu, posvečenem mističnemu heroju Akademu, ustanovil filozofsko šolo Akademijo, ki je postala center antičnega idealizma. Imel je mnogo učencev iz vseh grških dežel. Največji tedanji monarhi so se obračali k njemu za svet, makedonski kralj, sirakušku tiran. Dvajset let Platon ni zapustil Aten. Po 60. letu je še dvakrat potoval na Sicilijo, da bi z Dianovo pomočjo tu uresničil zamisel svoje države, kakor jo je upodobil v knjigi *Država*. Umrl je 80 let star leta 347 st. e.

Medtem ko Sokrat ni ničesar zapisal, je Platon zapustil mnogo del, med katerimi pa je nekaj apokrifnih, ponarejenih. Med najbolj znanimi so *Zagovor* (Apologija), *Kriton*, *Faidon*, *Simpozij* (Pojedina, Omizje), *Država*, *Zakoni*.

Oba filozofa, Sokrat in Platon, sta se spoprijemala s problemi brez kompromisov. Ni čudno, če sta imela toliko mladih pristašev in učencev, ni čudno, če so Platonove spise v vseh časih uporabljali pedagogi *ad usum delphini*, da bi mladina ob njih poglobljala svoje politično mišljenje, da bi se odločno in odgovorno lotevala življenjskih nalog. Ideal sofistike — *elevdherios aner* (svoboden mož) — mož, ki zna delati in govoriti (*deinos prattein kai legein*) je končno blizu idealu slehernega izobraženega človeka, uporabnemu prej in slej. Sadovi sofistike so bili dobri, imela pa je tudi svoje slabe strani in posledice. Slabe strani je pobijal Sokrates, poročila o tem pa beremo samo pri Platonu, ki seveda ni nepristranski sodnik. Nastopala sta proti sofistom in demokratom in doživela oba življenjski neuspeh.

Za Sokrata pravijo, da ni bil prav nič podoben Grku. Nietzsche mu je očital, da je kriv propada grštva, da je pokvaril tudi Platona. Imel je demonsko privlačnost, mladino je znal pripraviti, da se je zbirala okoli njega v vzajemnem spoštovanju tovarišstva, ljubeznivosti in resnobi. Vplival je z osebnostjo, ne s kako šolsko spretnostjo. Bil je enostranski, zanimal ga je le človek. *Kreposti še človek lahko nauči, kajti dobro je obenem koristno*. Verjel je v razum, vendar teoretično. V resnici je bil človek volje in se je s svojim božanstvom v sebi (*daimonion*) izgubljal v iracionalizem. Sokrat je položil temelj etiki kot znanosti in spodnesel sofistični nauk o relativnosti človeških sodb. Verjel je v spoznanje resnice in jo je iskal z ugotovitvijo protislovij, sklepov, definicij in pojmov. S svojo smrtjo je svoje nauke potrdil in naredil na svoje učence neizbrisni vtisi.

Platona so smešni nacistični rasisti zaradi njegovih sposobnosti proglasili za nordijca. Dejal je, da se je prepozno rodil (*opse genomenos*). Kot politik ni uspel, svojo šolo pa je sijajno organiziral, saj je trajala skoraj 1000 let, vse do Justinijana. Posebno je cenil matematiko in astronomijo kot izobraževalno sredstvo. V psihologiji je odkril voljo (*to dhymoeides*). Vse svoje trditve je izvajal iz idealizma in jih opiral na religijo. S svojim idealizmom je vplival 2000 let, marsikaj mu je dolžno tudi krščanstvo. Nanj so vplivali orfiki in pitagorejci, vendar je njihov vpliv organsko predelal.

IV. SOKRATOVA SMRT (Apologija, Kriton, Faidon)

Apologija ali zagovor spodbija Sokratovo obtožnico, ki so jo sestavili Anytos, Meletos in Lykon, obenem pa kaže, kakšen mora biti pravi filozof. Obenem s *Kritonom* in *Faidonom* predstavlja tista Platonova dela, v katerem se je Platon še kot pisec filozofskih traktatov izkazal kot umetnik. Pretresljivo je združil občutek Sokratove bližine z grozljivo zaveštno o slovesu in ustvaril tisto nedoumljivo občutje, tisto nenavadno mešanico veselja in bolesti, ki je tako značilna za grštvo in za vsako visoko človečnost. To poduhovljeno otožnost je znal Platon upodobiti z drobnimi, živimi potezami, z modrostjo, ljubeznijo, s podobo resnične žalosti in resničnega poguma, ki odganja in uničuje strah pred smrtjo. Vsak od navzočih daje v tistih trenutkih od sebe najboljše, vzpodbuja pa jih *Eros*, veliki demon, ki jih vodi k spoznanju, obenem pa jim vsaja občutek, da bodo po Sokratovi smrti živeli kot sirote.

Zagovor je povsem Platonov, vendar Sokrat kljub temu ni tipična podoba, marveč v njem zaživi kot osebnost. Sokrat se je pred sodiščem sam zagovarjal, zagovorniki niso nastopili. Smel je zastavljati tožilcem vprašanja, ti pa so mu morali odgovarjati. Sokrat je imel pri zagovoru tri govore, česar sodni poslovnik ni dopuščal, razlagamo pa si to izjemo z izjemnostjo obtoženca. Od tožilcev je bil najpomembnejši Anytos, poleg Trasibula najvplivnejši demokrat. Sokrates se je izjavil zoper demokracijo, opsoval politike z bedaki, ki nič ne znajo in hvalili aristokratski državi Sparto in Kreto. Ozkosrčni Anytos je odločil, da je Sokrat nevaren režimu, pesnik Meletos in govornik Lykon pa sta bila pri razpravi slamnata moža.

Sedaj stojim prvikrat pred sodbo... pravi Sokrat v pričetku zagovora in poziva Atence, naj pazijo, ali govori resnico ali ne. Obtoženec opomni sodnike, da je njihova dolžnost pravično soditi, medtem ko je govornik dolžan govoriti resnico. V Sokratu živi zavest, da je najmodrejši, v tem ga je potrdilo tudi delfsko preročišče. Zaveda se svoje posebne naloge v družbi, ta zavest pa mu vlija moč, da hodi po svoji poti, ne da bi ga mogel kdo zavrniti. Politični del zagovora se začneja s 16. poglavjem: »Tu stojim, ne morem drugače,« kakor je dejal kasneje Martin Luther. Sokrat se čuti poklicanega in ne vprašuje več po življenjskih dobrinah, marveč le še po tem, kaj je prav in kaj ni prav. Kakor Ahil izvoli smrt, da reši svojo čast, da mu ni treba živeti nečastno življenje. Svoje politične dejavnosti ne sme umakniti, ker z njo služi domovini. Njegove politične ideje niso številne, so pa radikalne. Ne premoženje ne slava ne zunanja čast ne bodi prva skrb državljana, marveč resnica in krepost. Politik se mora zavzemati le za pravičnost v državi in preprečevati nezakonitost in krivico. V teh idejah se že kažejo kasnejše temeljne ideje platonistične politike: država mora uveljavljati pravičnost. V nobenem primeru ne sme delati krivice. Moralno zdravje in krepost državljanov sta prvi pogoj družbenega blagostanja. Državnik mora voditi, spodbujati in vso svojo osebnost žrtvovati za blagor države.

V Sokratovem zagovoru vidimo plemeniti ponos tistega idealnega grškega človeka, ki so mu pritikali dva imenitna pridevka: *megalo psychos* in *elevdherios* (velikodušen in svoboden). Sokrat zato odkloni pregnanstvo, v katerem naj bi živel brez filozofije. On tega ne zmore, on mora biti, kar je: *Genio*, *hoios essi*. Ostane popolnoma miren, zakaj dobremu človeku se ne more zgoditi ničesar slabega. Veruje sicer v posmrtnost, vendar ves stoji na zemlji. In če bo prišel v Hades, bo tamkajšnje pre-

bivalce preteklosti, ki se jim šteje za enakega, presojal, so li modri ali niso.

Vprašanj, ki ob tem zagovoru vstajajo v človeku, je nešteto — in v tem je tudi velika vrednost tega berila in predstave. Pomislimo samo na zapleteno vprašanje o razmerju med politiko in moralo; na Sokrata kot antipoda Machiavellijevih nauk; na vprašanje o zavesti in podzavesti; o slutnjah in notranjem glasu; o *daimonionu*; o kreposti kot spoznanju; o formalni logiki in o tem, kako Sokrat privede svoje nasprotnike *ad absurdum*. Spor med politiko in moralo nas spominja na Sofoklejevo »Antigono«, vzbujajo pa se tudi reminiscence na znane utemeljitelje religij, čeprav so razložki jasni.

Kriton je kratek, a mojstrski dialog. Sokratova osebnost tu ne pride toliko do izraza kakor v *Apologiji*, čeprav nekatere poteze pogloblje njeno duhovno obličje. Pred smrtjo mirno spi, je popolnoma priseben, veruje v sanje, pripravljen je za vsako žrtev na ljubo prijateljem. Situacija pomeni le okvir filozofskemu vprašanju in Sokrat je le živ dokaz za Platonov zaključek. Platonu filozofija ni abstraktni miselni sistem, marveč življenjska veljavnost. Sokrat ve, da je po krivem obsojen in vsi njegovi prijatelji verujejo, da bo žrtev justičnega umora. Nudijo mu priložnost, da pobegne. Mnogi so tako storili in svet se je vrtil, kakor da se ni zgodilo nič. Sokrat je pobeg odklonil. Ali je imel prav ali ne, to je filozofski problem, ki ga rešuje Platon v *Kritonu*, problem, ki je neposredno povezan z etično vrednostjo Sokratove smrti.

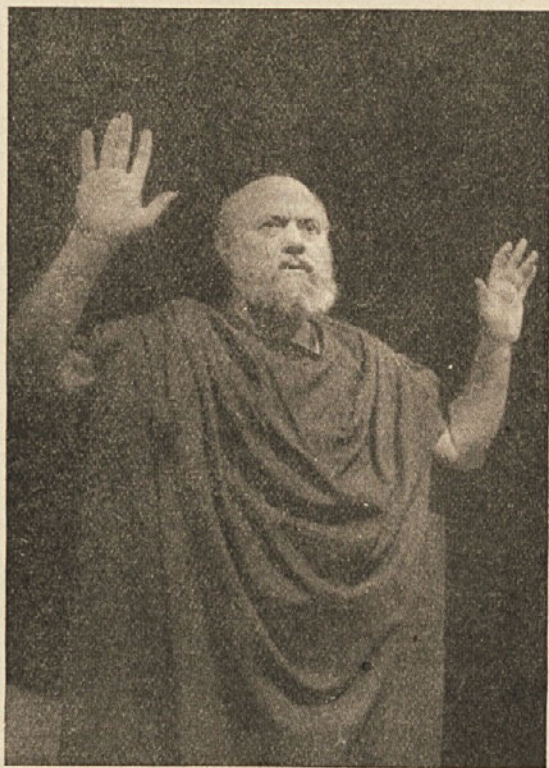
Ali naj sledi mnenju množice in naj se ravna po tem, kakor menijo ljudje? Ali pa obstaja avtonomna morala, mar so neke samo njegova načela in prepričanja, mima katerih ne sme, naj pride nadenj kakoli, tudi najhujše? Ali mora posameznik kljubovati vsem? V kakšnem odnosu se giblje posameznik nasproti državi? Ali država sme terjati popolno podreitev, ali pa obstaja pravica upora? To vprašanje, kasneje, posebno zadnjih 200 let toliko obdelano vprašanje v dramatikah, v lirski in epski obliki — je Platon prvi filozofsko reševal.

Kriton je Sokrata nagovarjal k begu tako, da je Sokratu čim bolj onemogočal negativni odgovor. Sokrat mu priznava dobro voljo (*prothymia*), vendar tej na ljubo ne more mimo svojih načel, ki veljajo tudi, če ga zategadelj zadene smrt. Tri razloge našteje, da prepriča dobrodušnega Kritona:

1. Mnenju množice se dober človek ne more vselej prikloniti. Če gre za dobro ali zlo, za prav ali neprav, je treba vprašati tistega, ki o tem odloča, to pa je v tem primeru *logos*, resnica. S tem je Platon ugotovil, da se mora sleherni odločati sam pred svojo vestjo.

2. Življenje ni največja dobrina, največja dobrina je dobro življenje, to je lepo in pravično življenje.

3. V nobenem primeru človek ne sme nikomur storiti zlega. Tudi tedaj ne, kadar bi šlo zob za zob. To radikalno stališče je bilo za tedanje Grke tuje, zakaj po njihovem je bil vrl mož tisti, ki je prijateljem lahko največ koristil, sovražnikom pa največ škodil. Prvo načelo je veliko odkritje: avtonomna morala. Po Sokratu naj tu odloča razum, ne občutek ali celo nagon. Vsa tri načela je Platon preizkusil ob Sokratovi priložnosti za beg. To je storil v enem najučinkovitejših prizorov Sokratove smrti, ko so stopili zakoni — *to koinon tes poleos* — živo pred obsojenca in ga vprašali, ali bi bil njegov beg zakonit ali ne. Ob misli na zakonodajalca Solona, ki je v »Evnomiji« izjavil, da je usoda države povezana z usodo posameznika, je Sokrat jasno odgovoril, da krivice ne kaže maščevati s krivico, da z nezakonitim pobegom ne kaže rušiti



Lojze Potokar kot Sokrat v uprizoritvi ljubljanskega »Eksperimentalnega gledališča«
(rež. B. Battelino-Baranovičeva), leta 1956/57

državnih zakonov, če tudi je po krivem obsojen. Domovini se ne smeš upirati, ker predstavlja najvišjo vrednoto. Kakor mora vojak na bojišču brezpogojno ubogati poveljnika, tudi če mu grozi smrt ali rana, tako mora državljani ubogati domovino tudi pred sodiščem. Platon apelira tudi na najgloblja človeška čustva. Nekateri iščejo v teh poglavjih podobnost s *Contrat social*. Sokrat bi smel odreči pokorščino le v primeru, če bi kdaj poprej jasno pokazal, da ne mara živeti v Atenah. Ker tega ni pokazal, mu preostaja samo pokorščina, življenje v emigraciji pa bi bilo spricho tega brez vrednosti in brez smisla. Domovina je več vredna, kakor ljudje, ki so zagrešili krivično sodbo nad Sokratom. Tako je Platon vrednotil državo in temu načelu je ostal zvest vse do smrti. »Če bi vsi državljani razumeli kakor Sokrat, bi bila država v redu.« (To načelo so nacistični pedagogi temeljito izrabljali in hvalili Hitlerja, ki da je na Landsbergu pred l. 1933 upošteval državno idejo, »ubogaj in ravnal, kot je velevala oblast.«)

V *Faidonu* je Platon razpravljal o nesmrtnosti duše. Sokratova smrt mu je pri tem dvakrat prišla prav, saj je oboževanemu Sokratu polagal v usta dokaze, ki so mu lajšali pot na morišče. Začetek in konec tega dialoga je nepozabna, neizbrisna mojstrovina, ker je monumentalna upodobitev neporušljive, enkratne moralne veličine. Ni čuda, če je stvar našla svojo odrsko podobo. Kar tu prevzema, so predvsem kontrasti: vedri in mirni Sokrat, pretreseni in skrušeni učenci in prijatelji, človeško tako simpatični služabnik enajstorice (*hoi hendeka*), poparjeni, poslovni rabelj, pripoved *Faidona*, na zunaj preprosta, na znotraj globoko patetična. Sokratove zadnje besede niso izraz skrajnega, bigotnega mysticizma, marveč manifestacija njegovega čuta za dolžnost, obenem pa še en mojstrski formalni in materialni dokaz zoper obtožnico.

V. V ČEM JE UČINKOVITOST SOKRATOVE SMRTI IN PLATONOVA VELIČINA

Platon je s temi deli zavzel najvišji rang v zgodovini človeštva in pognal korenine po vsem svetu. Z njegovimi načeli in spisi se ukvarja sleherna šola, vsak mislec, vsaka religija, pa tudi sleherni umetniški tvorec, saj so na določeni višini misli, o katerih lahko razmišljamo samo preko Platona. Jeziku in oblikam mišljenja je dal svoj neizbrisni pečat. V tem je več razlogov za njegovo nesmrtnost. Poznavalca preseneča popolna modernost njegovega stila in duhovitost njegovih misli. V *Platonu* najdemo vse bistvene klice in sestavine tiste kulture, ki ji pravimo, da je evropska. Te klice so se kasneje razrasle na šir in v vis, bistveno nov element pa se ni pojavil. Večno mlada modernost je preizkusni kamen sleherne umetnine, kajti ta izpričuje, da se pravi umetnik ne da zapeljati k nebitnim, lokalnim in minljivim stvarim, marveč da ostane zvest resnici in trajnim vrednotam. Platon se je pojavil kot duh sinteze s prvobitno močjo. Čim drzneje se zažene njegova domišljija, tem čvrsteje grabi za dejstvi. Največjo zmožnost domišljije družijo z natančnostjo geometra. Njegova aristokratska omika, oborožena s hromečo ironijo, je tako močna in zdrava, da je nastal rek: Če bi Zevs stopil na zemljo, bi govoril kakor Platon. Njegov razumski arzenal mu nudi v vsakem trenutku pripravno orožje, zato ima pri roki vedno pravo besedo: uporablja epiko, analizo, patos, intuicijo, muziko, satiro in ironijo, vulgarni jezik in visoke fraze. Poleg vsega pa ima še zmernost, čut za pravo mero, jednatost, nevsiljivost, mir samozavesti, ki se počuti kot sonce v središču mišljenja. Velik je tudi kot

tipičen človek. Ni samo najostrejši mislec, marveč tudi uravnovešeno dejaven človek. Ima razum kakor drugi misleci, vendar tudi nekaj, česar drugi nimajo: moč pojasnjevanja, zmožnost, da pojave sveta obrazloži s poetičnimi podobami, ali — kakor pravi Emerson —: postavlja mostove iz vrvenja mestnih ulic na čudežni otok Atlantido. Neko podobno misel je izrekel o Sokratu že Cicero, češ da je poklical filozofijo iz nebes, jo nastanil po mestih in jo povedel v hiše ter jo prisilil povpraševati o življenju in navedeh. Cicero je zasukal prisposodo, kar na stvari ne spreminja dosti. Platon se je okoriščal s Sokratovo bistrino in duhovno tehtnostjo, Sokrata pa je vzdignila na ščit Platonova dovršena umetnost. Drug drugega izpopolnjujeta.

VI. AMICUS PLATO, SED MAGIS AMICA VERITAS

(Rad imam Platona, še rajši resnico).

Sokratova smrt je vsekakor neuničljiv fanal, neugasljiva baklja, v luči katere bo človeštvo vedno našlo to ali ono drobtino resnice v sebi in svetu. Bakla pa meče tudi sence. Ne bi bilo prav, če bi k hvalnici silnemu Platonovemu duhu ne pridejali nekaj opomb o senčnih črtah.

Najprej nekaj očitkov z njegove strani, z brega idealistov. Očitajo mu, da ni ustvaril sistema, čeprav je vse življenje gorel za totalno resnico o človeku in družbi. Njegova teorija o vesolju ni popolna in jo je lahko izpodbiti, ker ni dosledna, celovita. Predvsem pa ni znal napeti mostu od idej do stvarnega sveta. Platonova resnica o svetu je hudo pomanjkljiva. Ko je trl problem velike uganke, se je uničil kot udav, ki je naskočil prevelik plen. Spričo velike prirode je velik del njegove filozofije ostal kot slabo opravljena filozofska vaja.

V dramatičnem boju med idealizmom in materializmom pa lahko spregovorimo še nekaj besed o tragični zmoti, ali če hočete, krivdi platonizma. Ne bilo bi pa prav, če bi zaradi takih ugotovitev odklonili nedvomne, prej navedene Sokratove in Platonove zasluge za človeško misel in evropsko kulturo.

Sokratovo idealno zamisel o filozofiji njegova doba ni prav razumela. Sodil je, da je filozofija absolutna moč, s katero bo teoretično izgladil družbeno-politične protislovnosti in dosegel popolno harmonijo idealne družbe, spoznavno tako visoke, da bo obenem tudi etično popolna. V etiki je zašel v popolni idealizem, ker je sodil, da njegove etične norme veljajo za vse čase in za vsa ljudstva. Boreč se zoper sofistični relativizem, je šel v drugo skrajnost in absolutiziral svoje etične ideale. Ni čudno, če so si ga izposojali komediografi, posebno, ker je tako rad razglašal vsem, da nič ne znajo. Tega nobeden rad ne sliši.

Podobno je Platon upal, da bo s filozofskimi idejami ustvaril panhelensko državo, v kateri bi bila eksistenca slehernega državljana določena po njej. Vendar filozofija ni edina sila, ki preobraža družbo. Ostala je teoretska zamisel, ne brez pomena, a vendar brez učinka.

V poudarjanju razuma kot urejevalca države ni bil dosleden, ker je kakor v filozofiji tudi v vzgoji odmeril veliko vlogo religiji. Vendar ni kanil države izročiti duhovniški kasti, kakor je bilo to v orientu. Razum naj ljudem kaže pot k idejam, trajnim vrednotam. To torej vendarle ni krščanski pasivizem v smislu blaga ubogih na duhu.

Zasluga Platonova je v filozofiji o pojmi, vzpostavljanju formalne logike, brez katere ne more biti logičnih sodb. V zmoti pa je bil, ko je ločil pojme (ideje) od vsega stvarnega sveta in stvarni svet porinil celo na sekundarno mesto. Zato je moral logično zavreči vso do-

tedanjo materialistično filozofijo kot nevažno, zato je nujno zašel v teologijo, fideizem in misticizem, ko je skušal razložiti kosmos. Njegova pojmovna filozofija je postala sama sebi namen, brez določene zveze z realnim svetom, njegovi pojmi so izgubili vsebinsko določenost in so postali zgolj miselne abstrakcije.

Marksistični filozofski materializem, ki smo ga pri nas spoznavali po vojni predvsem iz Leonova, Aleksandrova in Rozentala, je razredno opredeljenost sokratične in platonistične filozofije postavil v še ostrejšo luč in poudaril njeno reakcionarno vlogo v kasnejši zgodovini filozofije, ne da bi ji priznal kakršnokoli zaslugo. Sokrat je načelni nasprotnik prirodoslovja. *Svet je ustvaril bog, človek naj se torej ne vtika vanj, saj za svet skrbi bog sam.* Primaren je duh, je zavest, priroda je sekundarna. Spoznaj samega sebe in spoznal boš svet, dobro in zlo, pravo, zakone. Iz osebnega duha drži pot k objektivnemu duhu — bogu. Povsod, v spoznavni teoriji, etiki, estetiki, logiki se je sokratična misel znašla konec koncev pred idejo o bogu. Že Lenin je ob razpravljanju o mistiku-idealistu-spiritualistu Heglu silovito napadel tudi Platonov misticizem, ki je Heglu tako imponiral, ko z druge strani Demokritu ni zinil besede. Platonova filozofija pa je bila idealistična reakcija proti Demokritovemu materializmu. Ta filozofija si je zavestno postavila za cilj odvrniti človeški razum od proučevanja narave, utrditi vero v neumrljivost duše in nadnaravne sile. (Materialistična kritika platonizma je izdelana in toliko znana, da v nadržbnosti nima smisla posegati.) Več je dejstev, ki dajejo nazoren primer, kako je filozofski idealizem povezan z religijo. Platonova idealistična filozofija je imela v zgodovini filozofije reakcionarno vlogo, bila je vir mnogih nauk, ki so izražali ideologijo reakcionarnih razredov. Dejstvo, ki ga ni treba tajiti, je tudi to, da so se ideologi sodobne buržoazije pogosto zatekali k platonističnim idejam ali pa k filozofijam, ki posredno ali neposredno potekajo iz platonizma.

VII. KLJUB TEMU — AMICUS PLATO

Pozdravljen v našem gledališču! Kmalu bo sto let, kar je komaj nastali slovenski narodič posvetil Platonu toliko pozornosti iz nerazvitih moči, da je prevel dela, ki osvetljujejo Sokratovo smrt in prikazujejo Platonovo filozofsko misel. Prevodi so izšli na severnem kraju naše narodne meje, v Celovcu, kjer je tedaj izhajalo več slovenskih knjig kakor v Ljubljani! Resnica teče po prekopih zmot, žal! In človek-rudar mora prekopati gore pustega peska in prsti, da se dokoplje do zlatih zrn. Zlata zrna resnice, lepote in dobrote pa so raztresena po širnem duhovnem svetu te filozofije in, če jih bomo uredili pozorno in s spoznavnim erosom, z ljubeznijo do resnice, jih iskali in izbirali — potem bomo ta teaterski večer razumeli in si prisvojili njegovo človeško jedro, njegovo nadčasovno, človečansko vrednost. Gledališkim umetnikom, ki so nam »Sokratovo smrt« upodobili na odru, pa bodimo hvaležni. Ne-pojmljiv in nedoumljiv za nas je trud, s katerim so to zmogli.

Jenjaj tedaj, Kriton!

Tine Orel

LITERATURA

Anton Sovre: Stari Grki; prevodi: P. R. Rohden; Menchen, die Geschichte machten, 1951; R. W. Emerson: Vertreter der Menschheit, 1955; R. Boehringer: Das Antlitz des Genius Platon, 1955; O. Kiefer: prevodi, 1908; Branko Bošnjak: Grčka filozofija, 1956; M. Đurić: Filozofija starih Grka 1955; G. F. Aleksanrov: Istorija filozofije, 1948; M. A. Leonov: Marksistični filozofski materializem, 1950; V. I. Ljennin: Materializam i empiriokriticism, 1948; M. M. Rozental: Marksistična dialektična metoda, 1950; Božič in Horvat: prevodi Platona in Ksenofanta, Celovec 1862.

Trire uvodi

I. Apologija

*Non ex divitiis gigni virtutem,
verum ex virtute divitias aliaque
bona omnia sive privata sive
publica.*

Socrates

Kako so mogli Atenci postaviti Sokrata pred sodišče in ga obsoditi na smrt? Vse njegovo življenje je bilo posvečeno iskanju resnice in v harmoničnem skladu z njegovim naukom. Zvesto je spolnjeval tudi državljanske dolžnosti doma in v vojni. V političnem življenju si ni mogel nakopati sovraštva, ker se s politiko ni ukvarjal in je samo enkrat za kratko dobo opravljal javno funkcijo kot član pritanije. Seveda tudi ni zatajil svojih načel: v zloglasnem procesu zoper deseterico strategov po zmagoviti bitki pri Arginuzah (406) se je edini med pritani uprl nezakonitemu pravnemu postopku. Več nasprotnikov kakor v politiki si je pridobil v zasebnem življenju, ker mu fanatična resnicoljubnost in odkritosrčnost nista dali, da bi bil molčal, kjer je videl, da je kaj narobe. S kritiko nekaterih javnih uredb je v površni množici zbujal mnenje, da je prevraten element, ki podira državne in družbene stebre. Kot racionalista in razglaševalca modernih vzgojnih maksim so ga prištevali k sofistom, tem pa so podtikali krivdo za politične in strateške neuspehe v peloponeški vojni, in z mržnjo do njih je rasla tudi mržnja do Sokrata. Kot prevratnega razkrojevalca staroverske morale ga je javno obrekovala in smešila komedija — njegova nesrečna zunanost je dajala hvaležen predmet za glumaško karikaturu —, dasi na primer Arisofanes ni bil njegov osebni nasprotnik. (Vsaj v Platonovem Simposiu sta si čisto dobra prijatelja.) Kljub temu je komedija veliko pripomogla k slabemu slovesu, ki ga je Sokrates užival v široki javnosti. Tudi glede verskih nazorov se Atencem ni zdel ortodoksen, dasi je izpolnjeval vse dolžnosti javnega bogoslužja. Temu je bil kriv znani skrivnostni glas — *daimonion* —, ki se je Sokratu javljal vselej, kadar je bil na tem, da bi bil storil kaj takega, kar bi mu bilo utegnilo škodovati. Kaj je bilo s tem glasom, ne vemo: vsekakor je imel nekaj mantičnega na sebi. Razlagati si ga je moč tako, da je Sokrates imel silno tenak čut za to, kar je bilo dostojno njegovi osebnosti, in da je z neko nagonsko gotovostjo odklanjal vse, kar se ni zlagalo z njegovim bistvom (Apelt).

Ko se je po oligarhičnem režimu trideseterice, ki ji je načeloval Sokratov učenec in osebni prijatelj Kritias, vrnila h krmilu države demokratija, so Sokrata obdolžili vrh vsega drugega še kolaboracije s spartanskimi kvilingi, čeprav je bil dokazal s pogumnim dejanjem, ki ga sam omenja v Apologiji, da se njih strahovlade ni bal, in se je odločno uprl neki njihovih naredb. Prav tako so mu optovali odgovornost, ki si jo je z izdajalsko politiko nakopal njegov učenec in ljubljenec Alkibiades. To je bilo dovolj razlogov, da se je od leta do leta rastoči odpor zoper Sokrata v tistih politično vročih časih zgostil v javno obtožbo zaradi krivoverstva in pohujševanja mladine. Trije možje neblagega spomina, Anitos, Meletos in Likon, imajo dvomljivo zaslugo,

da so nastopili zoper njega kot javni tožilci. Obtožba je imela uspeh, Sokrates je bil mesca maja 399 pr. n. e. obsojen na smrt in mesec dni zatem usmrčen.

Sokratova smrt je v sodobnosti povzročila precejšnji vihar. Literatura o pravdi je rasla: zastopala je oboje stališč, Sokratu prijazno in sovražno. Znana je na primer Ksenofontova Apologija; tudi prva knjiga in sklepno poglavje Memorabilij se ukvarja z osebnim usodo avtorjevega učitelja. Ohranjenih je dalje nekaj sledov slovstvene obtožnice sofista Polikrata in odlomek Lisiovega, tudi zgolj knjižnega odgovora na Polikratov spis. Toda visoko nad vsemi proizvodi te vrste stoji monumentalna Platonova trilogija: Apologija, Kriton in Faidon.

Apologija nam kaže filozofa in človeka Sokrata v popolnem skladu z vsem, kar nam je znano o njem iz drugih virov: enotna in v sebi zaokrožena podoba tako zvesto izraža njegovo krepkodušnost in nezlomljivo voljo, da dela vtis popolne objektivne resničnosti. Zato je literarna kritika dolgo zastopala mnenje, da je Apologija dobesedna obnoveitev zagovora, s katerim se je Sokrates branil pred poroto. Toda zoper to govoriči zunanji in notranji razlogi. Tako na primer o sodnih razpravah niso delali stenografskih zapiskov: poročevalci so morali torej pisati po spominu. Da je bil genialni Platon glede tega zanesljivejši mimo drugih, si je lahko misliti: saj ni bilo moža, ki bi bil Sokratovo bistvo bolje poznal nego on, poleg tega pa je bil pri razpravi navzoč in je gotovo z vročičnim zanimanjem sledil sodnemu postopku. Tudi slog in način upodabljanja ne kaže nobene razlike v primeru z drugimi Platonovimi deli: in ta bi vendar morala biti, ko bi bil zagovor Sokratova last. Zagovor tudi ne dela vtisa nepripravljenosti; da bi bil pa Sokrates nastopil z izdelanim govorom pred poroto, bodi da bi ga bil sam naredil, bodi narediti dal, ta misel je naravnost groteskna.

Apologija je potemtakem duševna lastnina Platona, napisana iz resnične snovi, ki jo je umetnik zvesto porabil, ne da bi bil opustil tudi eno samo značilno potezo. Celotna sestava in razdelitev na posamezne skupine, osvetljevanje in osenčevanje raznih momentov, bolj ali manj izrazito poudarjanje te ali one lastnosti, vse to je Platonovo delo, in sicer vseskozi v zvesti skladnosti s Sokratovo osebnostjo. Platon bi pa tudi ne bil smel ravnati drugače: preveč je bilo v javnosti zanimanja za Sokratov primer, da bi bil mogel brez hude kritike izdati delo, ki bi ponarejalo njegovo pravo podobo. Zategadelj moremo reči, da je Apologija literaren spomenik, pri katerem imata zgodovinar in umetnik enake deleže.

Ogledalo krivične javnosti je odbijalo Sokratovo podobo v skremženi spaki. To nakazo je Platon nadomestil z resnično podobo, ki jo obzarjata ljubezen in spoštovanje. Zaradi ostrejšje karakteristike si je dovolil umetnik, ne kronist, nekaj občutnih zgodovinskih premikov, toda te slike ne kvarijo, temveč jo postavljajo še v jasnejšo luč. Tak prelom z zgodovino srečujemo v zagovoru že kmalu od kraja. Gotovo je presenetljivo, da opira Sokrates delo svojega življenja na izrek delfskega boga. »Ni ga modreca nad Sokrata« —, te besede Apolonove duhovnice so sicer zgodovinsko dejstvo, vprašanje je le, kdaj so bile izgovorjene. Brez dvoma šele, ko je Sokrates že slovel. Sam pa trdi, da je prav ta izrek bil razlog njegovemu koraku v svet in neugnanemu iskanju od moža do moža, kaj neki hoče orakelj s svojim izrekom. Da bi se mu bil dogodek premaknil v spominu, ni verjetno. Platon ga marveč namenoma ni namestil zgodovinsko pravilno, ker je hotel obzariti učitelja pred

Atenci s sijem božjega poslanstva, češ siten godrnjač vam je bil in prenapet domišljavec, v resnici pa ga je gnala pobožna želja, da bi bil razvozal pomen božjemu reku.

Apologija ima tri dele: zagovor, govor zoper predlagano kazen, nagovor sodnikom, in sicer tistim, ki so glasovali za smrt, nato drugim, ki so bili za oprostitev. Sestava je spretna. Sokrates zavrne najprej obrekovanja, ki jih je javnost polna še iz tistih dni, ko ga je komedija vlačila po odru (Aristofanove Megle so bile uprizorjene 423) ter mu oprtovala butaro namišljenih grehov. Te neumnosti mu je lahko ovreči: zato jih je postavil v začetek, da je prvi vtis neugoden. Prava obtožnica pa ga dolži pohujševanja mladine, dalje, da ne veruje v državno priznane bogove, temveč uvaja neka nova *daimonia*. Sokrates spelje tožnika z učinkovito indukcijo do trditve, da vsi Atenci mladino pravištevno poboljšujejo, samo on, Sokrates, jo kvari. Abotnost te trditve je očitna in tožnik se osmeši. Kočljivejša zadeva je zavrnitev krivoverstva, ker se Sokratova vera v resnici loči od uradne religije. In res se toženi izogne vprašanju. Ker računa na Meletovo slepo gorečnost in omejenost, izvabi iz njega trditev, s katero ga dolži ne samo krivoverstva, temveč popolnega ateizma. Tega mu seveda ni težko spodbiti: tako zamaši Meletu usta, sam pa seveda ne govori o novih demonih, ki so pravzaprav najhujša obdolžitve v obtožnici. Najmočnejši dokaz si toženi prihrani za na konec, namreč sklicevanje na navzoče sorodnike tistih, ki jih je baje pohujšal. Vsi ti so mu prijatelji in pomagajo raje njemu kakor obtožbi. Tako je postavil najšibkejšo točko zagovora v središče ter mu zavaroval boka z učinkovitimi argumenti, ki jim ni moč oporekati.

Višek Apologije je v 17. poglavju: tu se Sokrates ogreje in v močni periodi izpove svoje mišljenje o dolžnosti in neupravičenem strahu pred smrtjo. Spričo smrti mora človek misliti samo na možatost in čast. Zato tudi on raje umre, kakor da bi se samo za ped odmaknil od pravice in poštenja. To so krepke besede, ki prelepo dokazujejo ubranost Sokratovega bitja in skladnost med njegovimi nauki in dejanji. Sokratov položaj pred poroto ni bil brezupen: to kaže izid prvega glasovanja; večina za obsodbo je štela samo 31 glasov. Da obtoženi ni razdražil samoljublja sodnikov, bi bil oproščen.

Uspeh naslednjega govora pa je bil porazen. Sokratov, po mnenju sodnikov zasmehljivi in predrzni predlog, naj mu namesto kazni prisodijo najvišje odlikovanje kot dobrotniku države, je poroto tako razhudil, da je bilo 360 glasov oddanih za smrt in le 141 za oprostitev. Človek se nehotе vprašuje, ali ne sili Sokrates namenoma v smrt, ko tako očitno izziva mržnjo sodnikov. Ne, toda kot fanatik resnice mora povedati to, kar misli; poleg tega pa hoče pokazati, da ima življenje vrednost zanj le, če bi smel še dalje »prereševati«¹ ljudi: tu je pripravljen celo na kompromis, in res ponudi denarno globo 30 min, ki so jih nared plačati njegovi prijatelji.

Nagovor sodnikom, ki so glasovali zoper obsodbo, je menda najmanj zgodovinski del Apologije: a prav ta živo osvetljuje Sokratovo osebnost. Smrt mu pomeni ali nadaljevanje tuzemskega življenja ali spanje brez sanj. Pravičnemu se je v nobenem primeru ni treba bati. Kolikšna sreča, pravi, ko bi tudi na onem svetu mogel hoditi od človeka do človeka in iskati, kdo ima resnično modrost, ne da bi se mu bilo bati obsodbe. A če je s smrtjo vsemu konec? Kaj je lepšega kakor mirno spanje brez nadlog in krivic, brez sovraštva in bolečin?

O posmrtnem življenju se Sokrates ne izraža natanko: vendar se da že iz njegovih besed, da se pravičniku ni bati ne v življenju ne po smrti, z gotovostjo sklepati, da je veroval v neumrljivost duše, kakor potrjuje njegov večnostni dokaz v Faidonu.

Apologija je, kakor pravi Gomperz, ena najbolj možatih knjig v svetovni literaturi.

II. Kriton

*Ipsa quidem virtus sibimet
ditissima merces.*

Adespoton

Kratki dialog Kriton, pravi biser platonske dialektike, ima namen osvetliti eno samo potezo Sokratovega značaja: v njem nastopa Sokrates ne kot filozof, ki izvršuje božje poslanstvo, temveč kot lojalen državljani, ki je bil po krivici obsojen, pa je, četudi bi se lahko rešil, pripravljen pretrpeti smrtno kazen, iz poslušnosti do zakonov.

Tudi Kriton ni stvaren dokument, kakor bi si ga nemara želel kak realističen zgodovinar, vendar pa tudi ne samo plod pesnikove domišljije; zakaj gotovo je, da se je Sokrates ob raznih priložnostih pred usmrtnitvijo razgovarjal s prijatelji o predmetu, ki ga obravnava dialog. Avtor pa je s stvarilno močjo genija te razgovore strnil v dramatsko podobo (kajti nikoli ne smemo pozabiti, da je Platon dramatik). V Kritonu nas presenečata dva izrazita prijema, ki dokazujeta avtorjev nezmožljivi smisel za dramatičnost: to je način, kako je prizadevanje prijateljev, da bi bili Sokrata iztrgali smrti, osredil na eno samo osebo, in to ravno na Kritona, drugič pa sijajni domislek poosebitve zakonov. Oseba Kritona, ki ima v dialogu vlogo Sokratovega partnerja, je izbrana s pravim umetniškim instinktom: noben član Sokratovega ožjega krožka ni za to bolj poklican nego ta dolgoletni in preskušeni prijatelj. Kajti ravno on družji v sebi vse tiste lastnosti, ki so dramatiku potrebne za učinkovit prikaz: mož je ne samo nared pomagati, ampak ima tudi potrebna sredstva za finansiranje pobega, a kar je pglavitno, njegova splošna inteligenca ne presega možganov povprečnega meščana; in to je, kar je Platon potreboval za svoj poetični namen: Kriton naj bi v drami zastopal glas občinstva, za to vlogo pa ni bil nobeden Sokratovih zaupnikov sposobnejši.

Prijatelji bi bili Sokrata radi rešili ne samo zbog naravnih motivov vdanosti in ljubezni, temveč tudi, ker so se bali, da bi jim ljudje utegnili kdaj očitati pomanjkanje poguma in odločnosti, češ da niso napeli vseh sil, da bi bili jetnika spravili na varno. Sicer pa podjetje samo na sebi ni bilo kdo ve kako tvegano ali celo neizvedljivo: prijatelji so imeli dovolj sredstev za izvedbo, poleg tega pa bi bil precejšnji del javnosti pozdravil Sokratov beg. Tudi mnogi sodniki bi bili občutili olajšanje, saj so se zavedali, da so zagrešili justični umor. Celu uradnim Atenam bi bržda ne bilo neprijetno, ko bi bile zvedele, da se je obsojeni izmaknil krivični roki pravice. A tu se je pojavila nepričakovana ovira: Sokrates ni privolil v načrt. Ta možata poteza je dala Platonu priložnost, da je mogel v žarki luči pokazati njegovo neomahljivo zvestobo do zakonov: postavil ga je za njih zavetnika. Spricho vnebovpijoče krivice, ki mu je bila prizadeta v imenu zakonov, so bili ti omadeževani in so utrpeli škodo na ugledu. Zato je umetnik poveril Sokratu nalogo, da jim z žrtvovanjem samega sebe opere čast in vrne ugled. A da bi se to

zgodilo čim učinkoviteje, je uporabil drastično sredstvo personifikacije zakonov. S tem dramatskim prijemom jim je vdihnil življenje, jim dal govorico ter jih povzdignil, bi rekel, v višja bitja, Sokrata pa, krivično obsojenega, vendar vzvišenega nad jezo in maščevalnost, je postavil kot vzor pravičnega državljana nasproti zavrženim sodnikom. Tako Sokrat odvzame državi in zakonom krivdo za svojo obsodbo in jo oprta resničnim krivcem, svojim nasprotnikom, ki so poteptali pravico.

III. Faidon

*Mens agitet molem! Moles
ubi praevalet, orbat:
molis vi stupida vis
perit ingenii.*

Adespoton

Faidon predstavlja zadnje dejanje Sokratove tragedije (Sokrat bi ugovarjal tej označitvi) in njegovo oporoko. V njih je zapustil svoje zaklade ne samo družbi, ki se je bila na dan njegove smrti zbrala pri njem, ampak milijonom človeških src do današnjega dne. Zakaj gotovo ni pretirano, ako rečem, da celotna filozofska literatura komaj premore delo (morda z izjemo Aurelovih Samogovorov), ki bi s tolikšno neposrednostjo vplivalo na človekovo čustvenost kakor ta najprikupnejši sad Platonovega duha. Od kod ta čudovita moč besede, da niti v 24 stoletjih ni izgubila svojega spodbudnega učinka? Veliko je k temu pripomogla stvarilna sila avtorjevega genija in mojstrska roka, ki jo razodeva zgradba dialoga, njegova scenarija, risanje značajev in dramatično dejanje. In vse je napisano v bleščečem slogu, ki vtiskuje delu pečat najplemenitejše atiške proze, še več, ki ga dostojno uvršča med najlepše besedne umetnine v svetovnem slovstvu. Ali to bi še ne bilo zadostno pojasnilo za neudržljivo privlačnost tega dragocenega spisa: bolj kakor izrazna oblika, miče njegova vsebina. Saj obravnava predmet, ki daje človeku opravičiti, že odkar ta prebiva na zemlji, in je z njegovim bistvom neločljivo povezan: to je teženje za rešitvijo temne uganke onstranskih reči. Zasipaj to teženje s plazom ne vem kakih izumov, nič ne pomaga, zmeraj spet se oglašja nekje v globini. Ravno tako vprašanje o neumrljivosti duše in osebni nesmrtnosti. Goethe zagotavlja sicer Eckermannu (25. febr. 1824), da je ukvarjanje z idejami o nesmrtnosti za gosposke stanove in za ženske, ki nimajo kaj delati; sposoben človek, ki hoče že biti tu kaj poštenega in mora torej iz dneva v dan stremeti pa boriti se in delovati, prepušča onstranstvo njemu samemu ter je prizadeven in koristen že na tem svetu. Toda isti Goethe pravi v svojih Izrekih in rimah tudi:

Nesmrtnost ti miru ne da?
Zakaj? Nam moreš razložiti?
O pač! Razlog je glavni ta,
da nam brez nje ni moč prebiti.

Tudi v Goetheju je torej zdaj pa zdaj zabrnela struna, ki jo nosi v sebi sleherni človeško bitje že od prazadetkov. V tem, da Faidon pri naša opis, kako resno se Sokrates trudi, da bi utemeljil pre — in posteksisstenco duše, je najtehtnejši razlog za učinkovitost dialoga še po tisočletjih. Saj je ta poskus vsakemu količjak dovtetnemu bralcu znan že iz človeške prabitnosti in zato sposoben pripraviti ga do tega, da se

zamisli, ter zdramiti v njem čustvovanje, ki je navdajalo Sokratove učence in prijatelje na njegov poslednji dan. A kar daje dialogu največjo mikavnost in neko, kako bi rekel? avtoritativnost, je tesna povezava vsebine z osebo in usodo Sokrata. Sokrates stoji neposredno pred tem, da odide »illuc, unde negant redire quemquam«, zato je ravno on med vsemi najbolj poklican, da govori o rečeh, ki so v trenutku zanj naj-aktualnejše, ter skuša z vedrim optimizmom olajšati pot sebi in ublažiti žalost prijateljem. Faidona je treba brati v luči situacije. Sokrates je ves tak, kakršen je bil zmeraj v življenju, samo za spoznanje krotkejši in še bolj umerjen: kakor da ga obseva že žarek »onstranske glorijske«. Zategadelj se nam ob branju godi podobno kakor večjemu delu njegove družbe: da ga niti pomilovati ne moremo, tako mirna spokojnost in neboječnost veje od njega. Prav nič ga ni minilo zanimanje za znanstveni razgovor, ki je bilo v življenju gonilna vzmet njegovemu delu. Za svoje stare nasprotnike komediografe ima dobrohotno šalo, pač pa se živahno razvema ob spominu na razočaranje, ki ga je doživel pri branju Anaksagorovih prirodno-filozofskih del. Kako simpatična je vljudnost, ki jo kaže do svojih mladih oponentov Simia in Kebesa, čeprav mu je njuna kritika spravila dokaz v hudo nevarnost. Sploh je ta prizor zrežiran tako mojstrsko, da ga po učinku presega samo še veličastna zaključna scena. Sokrates konča svoj drugi dokaz brez posebnih ovir in zadržkov ter doseže pri poslušalcih nenavadno močan vtis. Tu mu iznenada udarita v sredo pravkar dozidane stavbe oba Tebanca, izvrstna dialektika iz Filolaove šole, in mu jo sesujeta —, vsaj od kraja je tako videti. Družba osupne in se zbega. Samo Sokrates ostane hladnokrven. Ob nogah mu sedi njegov najljubši učenec, lepi Faidon. Sokrates ga prime za kodre in reče: »Jutri si boš dal ostriči lase od žalosti za menoj, jeli, Faidon? Nikar tega! Za mano ni treba žalovati; toda če se nam ne posreči pomagati dokazu na noge, potem zares žaluj in lasje naj padejo!« Nato mirno razpravlja dalje in elegantno ovrže Simiovo teorijo o duši harmoniji; proti Kebesu pa postavi nov dokaz, ki vrhuje v stavku: »Duša je telesu izvor življenja in torej nasprotuje smrti.« Situacija je rešena. Sokratu odleže. Zakaj kakor je že na zunaj kazal mir, v notrini ni bil miren: se bo dokaz ponesrečil? Samo tega se je bal; da mu teče zadnja ura, ta misel ga ne moti, tako visoko stoji nad svojo situacijo. Celo s svojim pogrebom se pošali — tu si za hip natakne Silenovo masko —, da bi osrčil obupnega Kritona. In njegova poslednja beseda? »Ne pozabite Asklepiu darovati petelina!« Človek se nasmehne ob rosnih očeh, ko sliši to s sokratskim humorjem in pieteto izrečeno paradokсно misel, da je smrt zdravilo za življenje in da je on ozdravel. Resnično, bolj kakor njegovi dokazi zapušča njegovo vedenje na zadnji dan v ječi bralcu vtis, da je ta čudoviti mož nosil v sebi nekaj, »kar ne da smrti do sebe«!

Platon polaga Sokratu na jezik tri dokaze o nesmrtnosti duše. Polaga na jezik; pravim: ne smemo namreč izgubiti iz spomina, da stoji pred nami platonski Sokrates, ne zgodovinski. Besed, ki jih beremo v Faidonu, resnični Sokrates ni nikoli govoril, tudi če je kdaj razpravljал o tem predmetu —, a to je gotovo storil, ker je bil osebno prepričan o posmrtnem življenju. Pač pa je v vtis, ki ga je delal na sodobnike, to je brezizjemna soglasnost med osebo in stvarmi, med besedami in dejanji, podana v Platonovem prikazu s kar največjo zvestobo. Sokratov lik poznamo samo iz Platona (Sokrates sam ni ničesar napisal), vendar ta lik ni fotografski posnetek, marveč portret iz roke velikega umetnika,

ki umeje v upodobljenčev obraz ujeti njegovo dušo in značaj in mu je do teh imponderabilij celo več kakor do telesne podobnosti. Kar zadeva dokaze same, je o njih nekaj opozoril v komentarju, zato naj sledi tu samo kratka opomba o temelju, na katerem so zgrajeni, to je o Platonovih idejah. Če pretehtamo dokaze po vrsti, pridemo do zaključka, da stoji ravno tisti, ki je najmanj odvisen od predsokratske filozofije in ki ga je avtor imel za najbolj prepričljivega, to je tretji, na najšibkejši vklad. »Ta dokaz ni drugo, nego proizvod logičnega mysticizma, ki je izšel iz napačne predstave o bistvu pojmov« (Apelt). Porabna osnova za idejo nesmrtnosti ima pravzaprav samo drugi dokaz, ki govori o enovitosti, zato neminljivosti idej v primeru s sestavljenimi, zato minljivimi predmeti stvarnega sveta. Po analogiji z idejami je enovita tudi duša, ker jim je sorodna v enakem razmerju, kakor je telo sorodno drugim čutnim stvarim. Enovitost duše bi bila, kakor rečeno, porabna podlaga za njeno neminljivost; a treba bi jo bilo dokazati, sklep po analogiji bi ne bil zadosten, tudi ko bi predstava idej samih v Platonovem konceptu ne bila zgrešena.

Platon razvija torej v Faidonu nauk o idejah, in sicer kot realnih bitnostih, kakor bomo videli, obenem pa hočemo povedati, da je ta njegov nauk potreben za človekovo srečo, ker vsebuje neovrgljiv dokaz, da je duša neumrljiva. Povprečni človek se v splošnem ne zanima kdo ve kako za metafizične spekulacije, pač pa mu je pri srcu njegova osebna usoda po smrti: s tega razgleda posveča pažnjo tudi metafizični teoriji, če se mu predoči kot nekaj takega, kar dozdevoma učinkuje na njegovo blaginjo. V tem, da Faidon uporablja nauk o idejah za to, da bi dokazal neumrljivost duše, je videti avtorjevo prizadevanje, da bi svojo teorijo populariziral, in tudi to je eden razlogov, zakaj je napisal ta dialog (Fowler). Sicer pa se da sklepati iz dialoga samega, da je nauk o idejah polagoma prodiral že tudi med širše sloje.

Poglejmo nazaj nekoliko v svet Platonovih idej; Sokrates je prvi pokazal na to, da imajo mnogi predmeti kako skupno splošno značilnost, četudi se drugače razločujejo med seboj: jabolko, repa, grah, oreh, žoga — vsako je videti okroglo, eno bolj, drugo manj, vsako ima isti »vid okroglosti«, ki sama na sebi ni vidna, a je pomenljiva za definicijo predmeta. Platon je to odkritje sprejel in ga ob pobudah, ki jih je dobil od drugod, razvil dalje. Eno takih pobud je našel v Heraklitovem nauku o nestalnosti vseh čutnih stvari in o nemogočnosti njih pravega spoznanja, ker so večno premenljive, tudi v trenutku, ko misliš nanje, drugo pri Parmenidu, ki je učil, da je bivanje kot tako (*to on*) nenastalo, nepremenljivo in neminljivo. Platon je umoval nekako takole: Vednost mora biti mogoča, Sokrates je bil prepričan o tem, in ko bi ne bila, bi svet ne imel smisla. Toda kako »vemo«? Kaj je tisto, kar vemo? Če vidim mizo, vidim kos lesa ali železa ali kamna, vendar mu pravim miza, ker vem, da sodi v določen razred predmetov, ki imajo določne značilnosti. Za besedo »razred« kot celoto pa ima Platon izraz *eidos* ali *idea*, lik, podoba, predstava, ki si jo dela duh o kaki stvari: ideja mu je torej pojem kake stvari, kake reči, in obenem njen vzorec ali prototip. Ideji mize so na neki način sodobne vse posamezne predmetne mize na svetu, in zaradi te sorodnosti jim pravimo mize. Tako je tudi z vsakim drugim konkretnim predmetom: tablo, hišo, posteljo — vsaka teh vrst ima svojo skupno idejo. Isto velja za abstraktne reči, kakor za lep-lepota, dober-dobrost, pravičen-pravičnost. Za vsakim lepim predmetom stoji ideja lepote, po kateri ga imenujemo lepega, za

vsakim pravičnim dejanjem ideja pravičnosti, po kateri pravimo dejanju pravično. Če torej naletimo na posamezno mizo ali na pravično dejanje, ju spoznamo samo zato, ker poznamo idejo, ki stoji za njima.

Do tod se Platon giblje na isti ravnini s Sokratom. V dialogih mladostne, deloma tudi še prehodne dobe mu je »ideja« samo skupna bitnostna oblika vseh pod en pojem všteti posameznih objektov, torej izraz za njih pojmovno vsebino. V poznejših dialogih (začenši s Simposiom) pa je Sokrata pustil za seboj ter dal idejam metafizični ali ontološki pomen, s tem da jih je neupravičeno popredmetil (hipostaziral). Tako so mu ti produkti zgolj miselnega procesa postali samostojne, objektivno realne bitnosti. Do te misli ga je privedel naslednji preudarek, oprt na Heraklita in Parmenida: Stvari vidnega sveta ni mogoče resnično poznati, ker so premenljive in nepopolne in zato nerealne. Poglejmo samo v geometrijo! Lastnosti kroga in trikotnika so mi znane ter jih lahko dokažem: od kod ta moja vednost? iz njunih nariskov? Ne: zakaj lika, ki ju narišem, nista pravi krog in trikotnik, ker sta kakor vsi čutni objekti nestalna in pomanjkljiva. Resnična sta le njuna vzorca ali pralika, ki biva nekje v večni popolnosti in nepremenljivosti. In kakor narisek kroga in trikotnika, tako so se vse stvari na zemlji, organske in neorganske, pa tudi abstraktni pojmi, samo posnetki ali odsevi (*mimemata*, *eidola*) praoblik, kakor podoba sonca v vodi. Praoblike (*paradeigmata*) pa živijo izven stvari svoje samostojno življenje kot edini objekti resničnega vedenja, dostopni samo umski spoznavi, svobodni in neodvisni od telesnih čutov in od zmed fizičnega sveta. Ideje v tej obliki torej niso več navadni pojmi v Sokratovem smislu, ampak, če hočemo, popredmeteni pojmi višjega reda; stvari čutnega sveta pa imajo delež na njih (*metehein*, *methezeis*) — to je po Platonu drugi način odnosa idej do stvari —, ali narobe, ideje so v stvareh pričujoče (*pareinai*, *paronsia*).

Ker bivajo po Platonu ideje tudi za etične pojme, krepost ne more biti relativna, nekaj, kar bi bilo prepuščeno poljubnemu vrednotenju posameznika, kakor je učila sofistika, biti mora marveč absolutna in nepremenljiva. Pa še ena zanimivost je v idejah, ta pa kaže na vpliv pitagorejcev in indijske filozofije: Platon uči, da človek nosi v sebi spomin na predrojno gledanje idej, to je, da je človekova duša, dokler je bila v vesoljstvu združena z bogovi, ideje gledala ter spoznavala, ko pa so jo zaradi greha obsodili na bivanje v nepopolnem telesu, jih je pozabila. Le če v telesni ječi veliko misli, če je v njej pravo filozofsko prizadevanje za vednost in resnico, ji začno pozabljene pripodobne vstajati v spomin in tedaj se bliža svojemu onstranskemu cilju. Ta zamisel je mogla v Platonu nastati le po veri v preseljevanje duš. Bilo bi napačno soditi, da govori tako iz pesniškega navdihnjenja, nikakor: racionalistična Sokratova smer je bila v njem zmeraj živa, razum torej najvažnejše sredstvo, po katerem more človek priti do popolnosti in s tem do sveta idej. Zakaj čim večje znanje ima, tem bliže je odrešenju od »kolesa rojstev«, ki je duša privezana nanj na poti skozi človeška in živalska telesa.

To pojmovanje nauka o idejah sledi nujno iz besedila Platonovega prikazovanja v Simposiu, Faidonu in naslednjih dialogih. V Simposiu opredeljuje avtor idejo absolutno lepega kot bitnost, »ki večno biva in ne nastaja in ne preneha, ne narašča in ne pojema; ki ni v nečem lepa, v drugem grda, ne danes lepa, jutri grda, tudi ne v primeri s tem lepa, v primeri z onim grda ali ponekod lepa, drugod grda; ki je ne moremo

s čuti dojeti kakor obraz ali roke; ki ni ne misel ne vednost; ki ne prebiva v ničemer drugem, ne v živem bitju ne v zemlji, ne v nebesih ne v kakem drugem prostoru, temveč sama po sebi zase brez konca vztraja v svoji enovitosti (*auto kath' auto meth' auton monolides ali on*), vse lepe stvari čutnega sveta pa imajo na nji delež tako, da se ob njih nastajanju in preminevanju ne veča in ne manjša ter sploh v ničemer ne spremeni. Na široko razpredena gostobesednost opisa dela vtis nedoločnosti, kakor da bi se avtor mučil ob njem; toda to je neogibno, kjer je treba oblikovati nove misli. Do kraja izveden je nauk o idejah kot samostojnih substencah v Državi; tu se obravnava vrhovna vseh idej, absolutna dobrost, ki je za svet idej to, kar za vidni svet sonce.

Realist Aristoteles, učenec idealista Platona, pobija v Metafiziki učiteljevo teorijo, da biva ideja sama zase, ločena od zadevnih posameznih predmetov, ki so posneti po njej. Po njegovem nauku ne eksistira (objektivno) »eno« izven »mnogega«, pač pa si je takšno »enotnost« treba misliti v »mnogem«. Zategadelj prisoja vsemu bivajočemu predvsem dva principa: 1. obliko ali bistvo (*morfe, eidos*), 2. tvar ali substrat (*yle*). Prvi princip, obliko ali bistvo, postavlja Aristoteles namesto Platonovih idej. Iz tega je razvidno, da njegove zamisli v bistvu ni zavrgel, pač pa si jo je predstavljal bolj realno, kakor je. Sploh vse nadčutno rad prepogibal nazaj v območje čutnega. Skratka, Aristoteles je Platonove pralike poklical iz transcendentálnih krajin na zemljo ter jim odkazal dom v stvarih samih.

Antón Sovrè

Fragment o velikem komedijantu

1

Lojze Potokar:

Učna leta radoživega klateža, nemirna leta vagantnega komedijanta, dolga leta nadarjene in nenadzirane igralske improvizacije, žalostno vesela leta popotne romantike, leta bednega životarjenja iz rok v usta, iz bornega izkupička večerne blagajne v nočno junačenje med občudovalci in nevoščljivci, med boemi in mecení podeželskih gnezd na balkanskem polotoku, vrela leta koleričnega temperamenta, na srečo in nesrečo predanega praznovrni sli po velikem zadetku v goljufivi kolekturi življenjske loterije.

Faktografsko obnovljeno v treh odstavkih:

Zaneslo ga je iz šolskih klopi na oder in prve nastope je opravil v Ljubljani še v sezoni 1918/19, v medvladju Gledališkega konzorcija, ki je prevajal amaterske izkušnje nekdanjega Dramatičnega društva v poklicne ukrepe podžavljene Drame. Bilo je tako kakor pri vseh nadarjenih začetnikih: talent so mu vsi priznavali, živahnemu in postavnemu fantu, samo znanja in izkušenj še ni bilo. In tako se je začel učiti, odrskega pravorečja pri Antonu Brezniku in igralske abecede pri Osipu Šestu in pri Osipoviču Suvalovu in nato je ušel, podjeten in nepočakan, željan velikih vlog in naglega uspeha, ušel v prvi angažman na Hrvaško.

Bilo je v Varaždinu proti koncu sezone 1920/21. Varaždin: to je bilo eno tistih podeželskih gledališč, ki se je leto za letom preživotarilo

iz krize v krizo. Krizo so v upravi premagovali tako, da so igralce plačevali na kratke roke in da so se vsi skupaj potepali na dolgih gostovanjih. Stalnosti ni v takšnih igralskih zborih in tako je bil mladi igralec čez leto dni že v drugi popotni družini. Tako do leta 1924. In nato pol sezone Osijeka in leto dni obvezne vojaščine in pol sezone Sarajeva. In nato spet na pot: z Matijevečvo družino, ad hoc sestavljeno, na jug. Vlog je bilo dovolj ta prva leta in vmes veliko romantičnih prigod. In spet Osijek.

Osijek — to je bilo že staro izročilo, gledališko izročilo še iz pokojne Avstrije, živahno zabavišče za bogate trgovce in garnizonske lahkoživce in podeželske inteligente. Zabavišče: vendar kulturno zabavišče, z obširnimi in uspešno uprizorjenim sporedom komedije in ljudske igre in operete. Vmes tudi moderna drama, vmes tudi poizkusi domačih avtorjev. Za mladega komedijanta je bila ta druga osiješka doba šola in preizkušnja, dovolj trda preizkušnja, zakaj tisti čas so vladali na tem odru spretni in izkušeni karakterni igralci iz rodu pravih ljudskih komedijantov, domiselni improvizatorji velikega formata: Acimović in Gavrilović, Gec in Bek.

Tako je preteklo na tem neurejenem gledališkem popotovanju malone deset sezon, nemirnih in naglih, kakor v omotici preigranih sezon, deset fragmentnih sezon, bežno ujetih med ljubljanski letnici 1918—1928: Slavonija in Banat, Srbija in Črna Gora, Bosna in Dalmacija in vmes epizoda v deželi Ahmeda Zogu — Tirana.

2

Lojze Potokar:

Petnajst sezon učinkovite epizodistike pod reflektorji ljubljanske Drame, petnajst sezon realistične tipologije v razsežnem območju odrske figuralike, dramske in komedijske, ganljive in groteskne figuralike, petnajst sezon gledališkega verizma, pravega in prepričevalnega, v neutrudnem opazovanju življenja spočetega in v neugnani improvizaciji oblikovnega verizma, petnajst sezon romantičnega igralskega zanosa in melodramatičnih osebnih kriz, petnajst sezon neukročene in neizkoriščene, čez vse mere prekipevajoče življenjske sile, petnajst sezon neugaslih upov in neizpolnjenih obetov.

Tako med letoma 1928—1943:

Malone v nepreglednost se širi galerija drobnih portretnih skic, tipološko zasnovanih in impresionistično karakteriziranih, igralsko ponazorjenih z velikopotezno malobrižnostjo umetnika, ki se poigrava z nezahtevnimi naročili — s temi prigradnimi figurami, ki se vračajo kakor prikazi iz večera v večer, vračajo iz leta v dan, vračajo iz minljivosti v minljivost — ti težaki in pastirji, hlapci in vrtnarji, gozdarji in lovci — ti trgovci in mesarji, krčmarji in kletarji, natakariji in pijanci — ti potepuhi in veterani, biriči in ječarji, stražarji in policaji — ti generali in kapitani, stotniki in seržani, mušketirji in mornarji — komisarji in načelniki svetniki in župniki, tajniki in pisarji — ti advokati in notarji, upniki in dolžniki, agenti in eksekutorji — in drugi — znova in znova drugi in vendarle eni in isti — eni in isti iz leta v dan — iz leta v dan v moreči enoličnosti.

Bilo je kakor v začaranem krogu:

Lojze Potokar je bil vselej zahteven igralec, zahteven po vseh nepisanih pravicah pravega komedijanta, zaznamovan z nesporno stvarilno silo, ves nabit z mnogoličnimi življenjskimi izkušnjami, ves zave-

rovan v veliko gledališko stvaritev, v stvaritev prihodnosti — in ta zahtevni, po pravici zahtevni igralec je stal petnajst sezon večer za večerom na osrednjem slovenskem odru sredi porazne zakulisne sedanjosti pred nezahtevno gmoto nebogljenih epizodnih figur in bilo mu je, kakor da se mu prihodnost odmika čedalje bolj v nedogled in da ga znova in znova obletavajo zlovesče sence nestalne preteklosti — te preteklosti, ki je bila eno samo beganje iz garderobe na oder in z odra v gostilno in iz gostilne na vlak in z vlaka v garderobo in z garderobe na oder — te preteklosti sredi panonskega blata in balkanske baharije, sredi hrupnih prekupčevalcev in zapitih okrajnih načelnikov, sredi klepetavih žensk in osladne ciganske muzike — te preteklosti brezskrbno zapravljenih mladih let, izgorevajočih v strupenih hlapih nestorjenih gledaliških dejanj.

Tako so se porajale krize:

Ne umetniške — osebne krize.

Krize nasilnega in nestalnega koleričnega temperamenta — krize z zakonitim zaporedjem nezadrževanega poleta in nezadrževanega upada pri sleherni menjavi uspehov in neuspehov v življenju — krize, spočete v prigodnem ponočevanju z znanci in neznanci, stopnjeване v neizpovedar protest zoper malovredno zaposlitev v gledališču, zameglene z obilno mero nepriznanega moralnega mačka — krize užaljenega dostojanstva, zasebnega in osebnega dostojanstva. In sredi te orgiastične brezizhodnosti slepeči prebliski stvarilnega ognja: oder in luč in nastop. Tako so prihajale iz zakulisne teme v svetlobo pod reflektorji vse te prikazni snujoče igralske domišljije, te prikazni moške in stvarilne domišljije, te epizodne prikazni, ki so tako živo vznemirjale vse tiste druge, na videz toliko pomembnejše prikazni pod reflektorskim soncem gledališke nestvarnosti: ropotavi Baudricourt hudomušno Ivano — pijani vrtnar Gašper ljubosumnega barona Naletla — preudarni župan Jaka ljubeznivo Micko — nepreudarni Čubukov nepreudarnega snubača nepreudarne Natalije.

So bili vsi ti gledališki prividi res zgolj epizodne prikazni?

Ne:

Bili so bolj živi kakor živi ljudje, zakaj spočela jih je neugnana domišljija pravega gledališkega človeka, ki si ne da vzeti občutka, da je vse to nerealno, nestalno, nepriznano življenje pod prižganimi reflektorji edino realno, edino stalno, edino življenja vredno življenje.

Bilo je srce velikega komedijanta, ki ga krize nemirnega temperamenta niso upehale:

To srce, ki je vselej čutilo, da velja prava gledališka ljubezen vsem prikaznim pod reflektorskim soncem, vsem, tudi epizodnim figuram, tem na videz tako pritlikavim neboglencem, ki jim je Talija namenila takšno usodo, da prerasejo svojo nebogljenost pritlikavost samo takrat, kadar jim vdihne življenje velik igralec, igralec z mnogolično naravo gledališkega obsedenca, igralec z neugnano domišljijo.

S staro besedo:

Igralec po božji volji.

3

Lojze Potokar:

Vojna leta, partizanska leta, prva povojna leta.

Bila je zadnja velika kriza in prva velika zmaga, dvojna zmaga, zmaga na odru in na platnu.

Sprva se ga je loteval samo nemir, neprijetni in nepremagljivi nemir dejavnega človeka, ki ne premore več niti trohice potrpežljivosti za sovražni red, za prisilni molk, za gluho ždneje sredi policijskega terorja v zamreženem mestu in ga do brezupa preganja sla po življenju, po pravem življenju, po življenju v svobodi. In tako je šel, na jesen 1943, v oktobru, na osvobojeno. Bilo je še sredi tistega kratkega premora med kapitulacijo Mussolinijeve Italije in novo ofenzivo Hitlerjevih divizij na slovenske partizanske enote. Iz Ribnice na Dolenjskem, kjer so se tiste čase zbirali prostovoljci iz Ljubljane, je moral že čez nekaj dni na pot, na dolgo pot, za dolga dva meseca, v partizansko noč in v novi molk pred sovražnikovim obročem, v molk med mine in rafale. To ofenzivo je prestal v dveh brigadah osemnajste divizije, sprva v deseti, nato v deveti, nemiren in nestrpen in nekako malobrižen do vojnih nevarnosti, željan nemotenega poleta in nezavirane zgovornosti — odrske zgovornosti. In nato sredi zime v nov nemir, na osvobojeno, v Belo Krajino, v zgovorni nemir med uniformirane civiliste, med partizanske igralce: poklicali so ga v Slovensko narodno gledališče za osvobojeno ozemlje.

Naj bo zapisano, ne prvič in ne zadnjič, zapisano iz spomina na tovarštvo v revoluciji in zapisano za podatek o eni izmed vznemirljivih epizod v zgodovini slovenske gledališke kulture, da je bil Lojze Potokar prva igralska osebnost, ne, prva skrb in prva radost v tej gledališki družinici na osvobojenem.

Res, da sta bili to nemirna radost in nemirna skrb, prizadeti še z viški in padci nemirnega časa. Bila je radost nad obsedenostjo velikega komedijanta: nad igralsko obsedenostjo, ki ji čas ni ugnal spročenosti. In bila je skrb: stalna skrb ob nestalnosti, ki je vselej ogrožala razgibani temperament tega obsedenca. Bilo je vznemirljivo sožitje: vznemirljivo in brezupno, brezupno in spet vznemirljivo. V prispodobni nakazano: nekako tako, kakor bi živel v srečno-nesrečnem zakonu z očarljivo in povsem nepreračunljivo žensko, ki ji zavoljo te očarljivosti sproti odpuščaš vso nepreračunljivost. In iz retrospektive zapisano, iz nevznemirjene retrospektive, ki že dopušča akademsko formulacijo tega, kar je bilo nekoč radost in skrb in vznemirljivo sožitje: bila je nepozabna lekcija iz igralske psihologije, opazovati kolerika in primerjati ta zakoniti manično-depresivni cikel osebnega razpoloženja z artistično kvaliteto gledaliških nastopov, zakaj vojni čas je protislovne mene tega cikla še stopnjeval, stopnjeval nemalokdaj do absurda.

In vendar:

Ta čas velja označiti za čas odločilne krize v razvoju Lojzeta Potokarja — tiste krize, ki je prerodila nadarjenega komedijanta iz domiselnega tipizatorja epizodnih figur v pravega karakternega igralca — v oblikovalca dramskih in komedijskih značajev.

Lojze Potokar:

Trije primeri prehoda — tega prehoda iz tipa v karakter.

Primer iz leta 1944.

Cankarjeva drama »Kralj na Betajnovi«:

Potokar je igral Kantorja z romantičnim zanosom ljudskega igralca in z zanesljivim posluhom za melodramatične poudarke v vodilnih prizorih. Vendar je prav v teh prizorih uhajal čez mero: čez psihološko mero karakterne kompozicije in čez stilno mero simbolističnega prizvoka

v tem dramskem besedilu, ki je realistično samo na videz. Prevaril ga je temperament, zakaj bil je še ves zagnan v svoj igralski zanos in brez pravega pregleda čez svojo stvaritev: zagnan v prvi nastop na revoliucijskem odru, zagnan v prvo veliko vlogo, zagnan v prvo slutnjo, drugačne gledališke prihodnosti. Tako se je rodila zajetna gledališka figura, razgibana v afekti, stopnjevana ponekod do prave demonije. Vendar ta demonija ni izvirala iz amoralističnega patosa Kantorjeve osebnosti: igralski zanos Potokarjeve osebnosti je porazil gledalce. Igralski zanos velikega komedijanta: komedijanta z neugnano življenjsko silo. S poljudno besedo: Potokarja je bilo na odru več kakor Kantorja. V artistično govorico prevedeno: improvizacija, ne, improviziran mozaik igralsko razgibanih prizorov.

In tako velja zapisati za tega Kantorja preprosto in določno oznako:

Rajši storitev kakor stvaritev.

Nasprotni primer:

Cehova zabavnost »Snubač«.

Potokar v vlogi Čubukova. Statistično: vojna obnovitev epizodne figure iz ljubljanske sezone 1937/38. In kar se storitve tiče: nezahtevna



Lojze Potokar kot župnik v slovenskem filmu »Gorice« (scen. Ivan Potrč, rež. France Štiglic).

malenkost za pravega komedijanta, saj vloga vsebuje več kakor štiri komedijske prizore, štiri kolerične priložnosti z zabavnimi različicami nepotrebnega razburjanja. Izkušen igralec se takšne naloge lahko iznebi tako, da ubere tako imenovano linijo najmanjšega odpora: da improvizira tip kolerika ob štirih izbruhih komičnega razburjenja in da na takne čez to tipološko improvizacijo masko in kostum ruskega posestnika iz osemdesetih let. Tako je tudi bilo — vsaj na videz. V resnici je Po-

tokar takrat že naglo preraščal staro tipološko opredelitev epizodnih figur in se loteval psihološke individualizacije teh figur. Ta težnja po individualizaciji je tudi že krojila mero novemu Čubukovu, zakaj ta podoba je bila že prva karakterna študija z vsemi prilastki kabinetne mojstrovine: pregledna kompozicija, velikopotezna gestikulacija, ritmizirana govorica. In temperament: zadržan do tiste eksplozivne skrajnosti, ki ustvarja pravo komedijsko napetost. Stilno: ustrezna slovenska priredba ruske karakterne igre, te vznemirljive zmesi romantičnega zanosa in realistične zgovornosti.

V primeru s Kantorjem:

Stvaritev karakternega igralca — ne zgolj storitev domiselnega improvizatorja.

In tretji primer:

Molièrov »Namišljeni bolnik«.

Bilo je že nekoč zapisano v spominih na partizansko gledališče, da je bil Potokarjev Argan stržen te uprizoritve: široka komika, čut za melodramatične poudarke, prisebnost v komedijskem sožitju z gledalci. To vsekakor drži. Vendar lahko izpolni te zahteve že spreten improvizator — improvizator z zanesljivim posluhom za tipizacijo komedijske figure. Rezultat takšne spretnosti: farsa z osrednjim komičnim tipom namišljenega bolnika. In če igralec premore vsaj ščepec galskega duha, je to lahko že zadovoljiva rešitev igralske naloge: komedijantska storitev z rahlim nadihom tistega Molièra, ki je v mladosti iskal ustrezne francoske različice za italijansko *commedio dell'arte*. Potokar je vsaj v nekaterih prizorih znatno razširil to konvencijo: ne da bi zanemarljivo tipoloških potez farsne figure, je stopnjeval to figuro do takšne mere, da je Argana oživel z obsežno skalo individualiziranih karakternih podrobnosti.

Tipizacija:

Ta je bila v komični obsedenosti namišljenega bolnika, ki tako trmasto vztraja pri tem, naj bi ga vsi imeli za bolnega, da naposled že sam ne ve več, ali je zdrav ali bolan.

Individualizacija:

Ta je bila izoblikovana v tistih komedijskih priložnostih, ki dopuščajo domiselnemu karakternemu igralcu z raznoterimi obrobniimi potezami ponazoriti Arganov značaj ob srečanju z drugimi osebami v komediji.

V teh srečanjih se je razživela Potokarjeva igralska domišljija do takšne igrivosti, da se je linearna grotesknost Arganove obsedenosti sproti spreminjala v mnogodimenzionalno humanost zamočanega komičnega značaja. To ni bil samo tisti Argan, ki lahkoverno zaupa ženi, ker mu ta dopušča zapravljivo zabavo namišljenega bolnika — telesna spočitost, ki izvira iz te zabave, draži namišljenemu bolniku erotično vnetje ob slehernem srečanju s preračunljivo ženo tako, da nasploh ne opazi njene preračunljivosti. Ali Argan s Toaneto: do nje, do te navihane služkinje, ki ga je že davno spregledala, ni samo nestrpen, nestrpen iz bolniške sebičnosti — ne, tudi prizanesljiv je, prizanesljiv z mnogoterimi hudomušnimi namigi, naj mu vendar ne kvari zabave, ki mu jo nudi namišljena bolezen. Ali prizori s Kleantom: to, da se mu zdi mladi mož nekako sumljiv in neprimeren za hčerinega snubca, to ni samo sebičnost namišljenega bolnika, ki si domišlja, da bi bilo zelo ugodno, če bi si pridobil za zeta rajši mladega zdravnika — ne, pri tem sumu

sodeluje tudi nekaj očetovske ljubosumnosti in veliko tiste prebrisanosti, ki se rodi iz sebičnosti in se kdaj pa kdaj že spremeni v bistrovidnost.

Bila je polna stvaritev:

Stvaritev igralca z mnogolično naravo gledališkega obsedenca, igralca z neugnano domišljijo, igralca po božji volji.

5

Lojze Potokar:

Povojni vzpon, vzpon v treh etapah, vzpon v razmaku treh sezon — 1947/48, 1951/52, 1956/57.

1947/48:

Prvi slovenski umetniški film — »Na svoji zemlji«.

Zgodilo se je, vendar se je zgodilo. Zgodilo se je nekaj, kar se je le malokdaj zgodilo v slovenski kulturi — da je pisatelj, pravi pisatelj, pisatelj z umetniško invencijo, napisal vlogo slovenskemu igralcu. Ciril Kosmač, scenarist prvega filma po vojni, je napisal Lojzetu Potokarju vlogo partizanskega strica Sove. Bilo je vznemirljivo sožitje, to dvojno sožitje avtorja in igralca in avtorjeve podobe v scenariju in igralčeve podobe na platnu. Vznemirljivo, kakor je sleherno sožitje z igralcem Potokarjeve vznemirljivosti. »V prozi je junak tako rekoč na papirju; potrpežljiv je; v filmu pa je vse drugače,« tako pripoveduje Ciril Kosmač o delu pri scenariju. »Junak doma stoji pred tabo — in sicer Lojze Potokar ni več Lojze Potokar, temveč stric Sova.« Stric Sova, ta optimistična inkarnacija partizanske podjetnosti — ta spodbudna ponazoritev Potokarjevega koleričnega temperamenta. Ne, tudi to: ta nepozabna igralska izpoved Potokarjeve resnične dobrodušnosti. »Rad sem igral Sova v filmu Na svoji zemlji,« tako pravi Potokar, »to pa najbrž zato, ker je avtor pisal to vlogo prav zame.« Ne: ne samo to. Vedel je, da je prodril. Bilo je zelo mučno, to delo pri filmu, in nadvse mučni so bili tisti zimski prizori, in včasih se mu je zdelo, da znova preživlja partizanski čas, in vendar je bilo vse to tako naglo pozabljeno: pozabljeno v prijetni zavesti, da utripa v tem filmu odsev pravega življenja.

1951/52:

Stari Krefl v Potrčevi trilogiji o Kreflih.

Bilo je nesporno — to dvojce:

To, da je stari Krefl osrednja stvaritev vsega Potrčevega sveta, resnična stvaritev, ki se je kakor sama po sebi izluščila živa in polna iz amorfne, živalsko tegobne in psihično nerazgibane gmote pisateljevega življenjskega gradiva, stvaritev, ki je kakor mimo pisateljeve volje privrela iz podzavestnih sfer kmečkega sina, ogorčenega nad krivicami, ki jih je kmetu prizadela družba v vseh treh sodobnih različicah: v gospodarskem primitivizmu stare Jugoslavije, v amoralnem parasitizmu nemške okupacije, v nerazvitem, z razrednim sovraštvom zastrupljenem združništvu nove Jugoslavije — in to, da je Lojze Potokar stopnjeval to podobo propadajočega gruntarja do prave demonije, do demonije, ki izvira iz dvojne zavesti tega gruntarja: iz nadležnega spoznanja o svoji osebnosti, o svoji individualni nedoraslosti, in iz onemoglega protesta zoper neizbežni pogin, ki ga je tradicionalnemu kmečkemu svetu namenila družba.

To nespornost je v raznoterih tonih priznala tudi kritika:

Ti toni se ubirajo v priznanju nenavadnega verizma pri Potokarjevi igralski stvaritvi. »Potokarjevega Jure Krefla se bo spominjal sle-

herni obiskovalec našega gledališča, kakor se spominja Leverjevega Leara ali Glembara,« tako piše Lojze Filipič v Naših razgledih. »V najizrazitejših prizorih gledalec zares ni vedel, kje je meja med igro in resničnim življenjem,« tako opredeljuje svoj vtis Marjan Javornik v Ljubljanskem dnevniku. »Pristni toni, skrbno izdelane in doživete finese, sproščenost. Po avtorjevi in igralčevi zaslugi je lik postal klasičen.« In tako zaključuje Vladimir Kralj v Novem svetu: »Starega Krefla, najbolje napisani karakter v drami, je igral Lojze Potokar. Vlogo, ki je v sredi med junakom in komičnim starcem, je mojstrsko upodobil. S starim Jurom ni ustvaril samo kabinetne karakterne figure, marveč je znal zbuditi tudi ono težje ustvarjeno psihološko atmosfero, ki je za ta karakter značilna. V veliki sceni zadnjega dejanja, ko se v Kreflu družil obup s pijansko ganjenostjo in odkritosrčnostjo, je Lojze Potokar gledalce resnično pretresel.«

In 1956/57:

Poslednji dnevi Sokrata.

Tvegan in ne povsem na čisto uglašen pizokus Eksperimentalnega gledališča v Ljubljani, tako velja opisati to dramatizacijo Platonovih filozofskih esejev o Sokratu. »Apologija«, ojačena in oslABLJENA z deli »Kritona« in »Fajdona«, razparana na dve dramaturško neenakovredni polovici, nesklani vsaj po učinkovitosti — takšno je besedilo, ocenjeno po prvem vtisu, pregledano z očmi gledališkega obiskovalca, ocenjeno in pregledano brez primerjave s predlogami te dramatizacije. Sporno je marsikaj pri tem poizkusu: dvodelnost besedila, nesorazmerna obilnost monologa v prvem dejanju in dramaturška nedoslednost v mozaiku ohlapno nanizanih prizorov v drugem dejanju. Nesporna je stvaritev Lojzeta Potokarja — ta nenavadna stvaritev nezlomljene življenjske sile in nenačete igralske zdržljivosti, ta stvaritev žlahtno zadržanega temperamenta in sproščene gledališke obsedenosti.

In tako se v razmišljanju o tej nespornosti, ki ga znova in znova prekinjajo in obujajo nove igralske stvaritve zrelega Lojzeta Potokarja, javlja znova in znova stara beseda, ki je bila že zapisana o tem velikem komedijantu:

Igralec po božji volji.

Filip Kalan

Nujni personalni in tehnični problemi našega gledališča

V nobeni dejavnosti naše družbe ni toliko zapletenih problemov kot pri gledališču. Ti problemi izvirajo iz specifične notranje ureditve gledališkega organizma. Tako je n. pr. pri gledališču — *strnjeni* delovni čas nemogoč. To velja tako za umetniško kot za tehnično osebje. V industrijskih, gospodarskih in trgovskih podjetjih imajo točno določeni osemurni delovni čas. Ko mine osem ur, je delavec prost in lahko ostali del dneva posveča zasebnemu življenju: družini, izobrazbi, športu itd. Nikdo ga ne more prisiliti, da bi delal več časa kot predpisuje zakon. Pri gledališču je to drugače. Vse delo, tako umetniškega kot tehničnega osebja, se mora ravnati po repertoarnem načrtu, ki točno določa termine, do katerih mora biti posamezno delo odigrano. Po teh terminih je treba vskladiti delo, ki mora biti *brezpogojno* opravljeno do določenega dne, ne oziraje se na delovni čas, ki je z zakonom predpisan za industrijska in gospodarska podjetja. Pri umetniškem osebju, ki mora določeno odrsko delo naštudirati do premiere, o kakem osemurnem delovnem času sploh ne more biti govora. Zgodi se, da je treba kakšen dan vaditi tudi po dvanajst in več ur, če naj bo predstava do določenega termina naštudirana in na dostojni umetniški višini. Čas, ki ga uporablja igralec za študij svoje vloge doma, pri tem sploh ni upoštevan.

Isto velja za tehnično osebje: mizarji, krojači, slikarji, lasuljarji itd. morajo biti s svojim delom do glavne vaje gotovi in nikdo jih ne vpraša, ali so za to rabili po osem ali morda po dvanajst in več ur dnevno: vse delo mora biti pač do določenega roka gotovo.

To so stvari, ki veljajo za vsa poklicna gledališča. Posamezna gledališča pa imajo še svoje specialne probleme, ki so odvisni od posebnih okolištin. Tako so n. pr. pri zavodih, ki razpolagajo z večjimi finančnimi sredstvi, te razmere čisto drugačne kot tam, kjer se je treba ravnati po pičlo odmerjeni dotaciji, drugačno v gledališčih z večjim umetniškim in tehničnim osebjem kot v tistih, ki razpolagajo le z majhnim ansamblom. Razumljivo je, da so zaradi tako različnih okolištin v posameznih gledališčih različni tudi umetniški dosežki.

Te uvodne ugotovitve, veljavne za vsa poklicna gledališča, so se mi zdele potrebne, predno preidem na posebne probleme naše celjske ustanove. Treba je enkrat seznaniti naše občinstvo tudi s temi problemi, da bo moglo čimbolj objektivno soditi naše delo in stremljenja gledališkega vodstva po čim uspešnejšem razvoju naše ustanove.

Ko sem bil dne 1. aprila 1949 z odločbo MLO Celje imenovan za upravnika tedanjega Ljudskega gledališča, je postala ta do tedaj amaterska ustanova *polpoklicno gledališče*. Z minimalno subvencijo, ki jo je gledališče prejemale od občinskega ljudskega odbora, je bilo treba pričeti z organizacijo prav od kraja: razen dvorane bivšega kina Metropol z odrom brez vsake tehnične opreme in z dvema igralškima garderobama, katerih ena je služila obenem za pisarno, ni bilo razen nekaj starih kulis še izpred vojne — ničesar. Treba je bilo torej graditi iz temelja. Angažiral sem najnujnejše število tehničnega osebja, administracijo je vodil tajnik, prof. Gustav Grobelnik, računovodstvo pa njegov

oče Gustav Grobelnik st. proti malenkostnemu mesečnemu honorarju. Vsi igralci so sodelovali še vedno iz golega idealizma brezplačno.

Takšen je bil začetek. Od meseca do meseca smo postopoma gradili dalje. Začeli smo tehnično preurejati oder, dobili smo pisarniške prostore, za uprizoritev »Kranjskih komedijantov«, katerih premiera je bila v počastitev stoletnice prve slovenske gledališke predstave v Celju dne 15. novembra 1949 smo nastopili prvič v *lastnih kostumih*, ki smo si jih doslej izposojali v Ljubljani in Mariboru. Odslej so igralci in režiserji prejemali za svoje nastope *minimalne honorarje*. Dobili smo prostor za shrambo kostumov in rekvizitov ter slednjič še zasilo mi-zarsko delavnico za izdelavo odrske opreme. Tako smo se od sezone do sezone vedno bolj približevali svojemu idealu, *poklicnemu gledališču*. Z neumornim delom smo si vedno bolj utrjevali zaupanje naše ljudske oblasti. Prepričali smo merodajne činitele, da je za razvoj gledališke dejavnosti v Celju potrebna predvsem *lastna hiša in stalen, poklicen umetniški ansambel*. Vse naše dosedanje delo je bilo le priprava za gledališko ustanovo, ki bo jamčila Celju in njegovemu zaledju, da bo celjsko gledališče pod strokovnim vodstvom resnična *umetniška ustanova*. Le poklicni igralski zbor, ki se bo lahko ves dan posvečal samo gledališču, bo mogel pod vodstvom poklicnih režiserjev dajati Celju v vsakem pogledu *umetniške stvaritve*. —

Naleteli smo na nove ovire. Izkazalo se je namreč, da poklicnega igralskega kadra, ki bi prišel za nas v poštev, enostavno ni. Brez tega pa ne moremo ustvariti poklicnega gledališča kljub temu, da smo po težkih bojih na vse strani končno vendarle uspeli izpolniti materialne pogoje za uresničenje svojih dolgoletnih sanj. S požrtvovalnim, nesebičnim delom svojega igralskega zbora, ki je kljub celodnevnomu težkemu delu v različnih službah po tovarnah, raznih gospodarskih podjetjih, pisarnah, učnih zavodih itd. večer za večerom hodil na skušnje v nezakurjeno dvorano, uprizarjal od sezone do sezone več predstav tako doma kot na gostovanjih ter od sezone do sezone privabljal vedno več občinstva k svojim prireditvam. Koj spočetka svojega delovanja smo vedeli, da delokrog celjskega gledališča ne more biti mesto samo, marveč da mora razširiti svoj delovni teritorij na *vse zaledje, na vse večje kraje celjskega okraja*. Tako smo že v sezoni 1945/46 gostovali v Rogaški Slatini, Žalcu, Šoštanju, na Vranskem, v Slovenski Bistrici, Hrastniku, Konjicah, Mozirju, Šmarju pri Jelšah, Zrečah, Šentjurju itd. V sezoni 1946/47 smo bili teden dni na mladinski progi Šamac—Sarajevo, kjer smo v raznih krajih uprizarjali na improviziranih odrih pod milim nebom po dve predstavi dnevno. V sezoni 1947/48 smo bili na osemdnevni turneji po Primorskem, kjer smo v novo priključenih krajih (Bovec, Tolmin, Idrija, Šentpeter na Krasu, Sežana, Ilirska Bistrica, Postojna, Ajdovščina) s Celjskimi grofi in »Gospo ministrico« želi veliko priznanja in navdušenja naših novih državljanov, ki so toliko let pogrešali slovensko besedo pod fašistično okupacijo. 13. in 14. septembra 1947 smo uprizarili »Celjske grofe« na prostem v Kocenovi ulici. Obe predstavi je gledalo nad 2000 ljudi. Medtem smo imeli nešteto sestankov, konferenc in sej na raznih forumih zaradi obnove od okupatorja razdejane gledališke hiše, kajti provizorij v kino dvorani je postal od sezone do sezone neprimernejši spricho naglega razvoja gledališča. Sporedno z obnovo gledališča so tekale priprave za *profesionalizacijo* gledališča. Ker z Akademije za igralsko umetnost v doglednem času ni bilo pričakovati absolventov, smo morali ubrati drugo pot. Da nudimo svojemu igral-

skemu zboru primerno umetniško vodstvo, smo za posamezne režije pridobili priznane gledališke režiserje in pedagoge: Mirka Mahnič, Milana Skrbinska, Djurdjico Fleretovo, Frana Žižka in druge. Z razčlenbenimi vajami, z raznimi strokovnimi predavanji iz vseh panog gledališke dejavnosti smo ustanovili nekaj gledališki seminar za svoje igralce. Ob petletnici »Ljudskega gledališča« l. 1950 sem v »Gledališkem listu« objavil članek »Od amaterskega do poklicnega gledališča«, v katerem sem podrobno opisal vse težave, ki smo jih morali premagati od osvoboditve dalje. V tem članku sem med drugim zapisal tole:

»Ko smo na poslopju starega gledališča vzdali spominsko ploščo v spomin Jeretinovemu revolucionarnemu kulturno-političnemu delu, so bili pri slavnostnem aktu odkritja zbrani zastopniki vseh lokalnih političnih in kulturnih forumov, zastopano je bilo ministrstvo za znanost in kulturo LRS, prisotni so bili zastopniki IO Ljudske prosvete Slovenije, prisoten je bil upravnik SNG Juš Kozak, prisotni so bili zastopniki vseh množičnih organizacij. Pred tem forumom smo si vsi skupaj zadali nalogo, da hočemo in bomo uresničili dvojje: prvič, da v tekoči sezoni pripravimo vse potrebno, da postane Ljudsko gledališče poklicno gledališče in drugič, da pokrenemo vse, da napol porušeno poslopje mestnega gledališča, ki že pet let iz dneva v dan v sramoto nas vseh propada, čimprej restavriramo v toliko, da bo moglo služiti svojemu namenu. Prvi del naloge, ki smo si jo postavili, se bo s koncem letošnje sezone uresničil... Ker more gledališče vršiti v današnji dobi svojo važno kulturno-politično poslanstvo tako kot to zahteva socialistična ureditev naše države le tedaj, če je gledališki igralec *samo* igralec in posveča igralskemu poklicu vso svojo ljubezen in vse svoje zmognosti, je nujno, da postane gledališče v tako važnem industrijskem centru kot je Celje, poklicno gledališče.«

To svojo slovesno obljubo smo v celoti izpolnili.

Razpisali smo še v sezoni 1950/51 *avdicijo* za poklicne igralce. V komisiji so bili razen zastopnikov uprave Ljudskega gledališča še Mihaela Šaričeva, Fran Žižek in zastopnik ministrstva za kulturo in prosveto LRS. Na podlagi opravljene avdicije so bili kot stalni igralci nastavljeni, Červinka Zora, Furman Milan, Goršič Marija, Mirnik Franc, Smrečnik Rado, Škof Janez in Vrečko Bogdana. Kot stalnega režiserja smo angažirali Toneta Zorka. Razen navedenih smo angažirali še Nado Božičevo, ki je prišla iz Okrajnega gledališča v Ptuj, Branka Gombača in Nedo Širnikovo, diplomantko AIU. Pozimi sezone 1950/51 so odšli tisti naši člani, ki so bili angažirani na osnovi uspešno opravljene avdicije, na trimesečni tečaj v Ljubljano, ki ga je organiziralo Ministrstvo za kulturo in prosveto LRS. V tem razdobju so gledališčniki, ki so ostali doma, uprizorili Nestroyevo veseloigro »Utopljenca«, v ostalem pa so bila do povratka tečajnikov gostovanja mariborskega in ljubljanskega gledališča. Prva predstava po gledališkem tečaju stalno nastavljenega ansambla je bila dne 17. marca, in sicer Mire Pucove drama »Operacija« v režiji Toneta Zorka.

Borba za utrditve umetniškega ansambla in za dograditev gledališkega poslopja je šla z nezmanjšano trdovratnostjo dalje. S pričetkom sezone 1952/53 smo angažirali novega režiserja Balbino Baranovičev in dramaturga Lojzeta Filipiča. S Filipičevim prihodom se prične novo razdobje v razvoju in umetniškem vzponu celjskega gledališča, o čemer bo treba ob primerni priložnosti izpregovoriti obširneje. —

Končno je prišel trenutek, ko smo dne 9. marca 1953 odprli novo gledališko poslopje s slavnostno predstavo Kreftovih »Celjskih grofov«.

Bil je to velik praznik Celja, ki se je razvil v vseslovenski kulturni praznik. Ta večer so se zbrali v novem gledališkem poslopju najvidnejši zastopniki vsega slovenskega političnega in kulturnega življenja, ki so se jim pismeno ali brzojavno pridružila vsa gledališča iz bratskih republik.

To je v skopih besedah historiat borbe za poklicno gledališče v Celju. V resnici je bil boj za dograditev stavbe vse bolj dramatičen kot je to mogoče popisati v zgoščenem članku. Kdor se hoče o tem natančneje poučiti, naj prebere Gustava Grobelnika članek »Kronika celjskega gledališkega poslopja« v slavnostni številki »Gledališkega lista« 1. 1952/53 štev. 8, str. 238.

Dobili smo torej končno svojo gledališko hišo, v kateri smo se seveda počutili čisto drugače kot v dosedanjih zasilnih prostorih. Toda kaj kmalu se je izkazalo, da sem imel prav, ko sem še pred otvoritvijo v »Savinjskem vestniku« z dne 31. decembra 1952 svaril pred naglico in površnostjo. Takole sem takrat zapisal na naslov gradbenega vodstva: *»Avditorij in fasada še ni gledališče. Glavno je oder, njegova tehnična ureditev z vsemi modernimi napravami in stranskimi prostori: garderobe za igralce z vso opremo, dvorana za vaje, pisarniški prostori, shramba za gledališki fundus, soba za gledališki muzej, prostor za arhiv, delavnice za električarja, mizarja, slikarja, krojača, lasuljarj itd. Brez vsega tega ni gledališča. Dokler niso ustvarjeni ti osnovni pogoji, je redno umetniško delovanje nemogoče. O tem sem govoril že pred leti in danes ponovno poudarjam, da o otvoritvi gledališča ne more biti govora, dokler ne bodo podani vsi pogoji za nemoteno delo v njem. K temu spada tudi posebna stavba za izdelavo in shrambo kulis z vsemi gledališkimi delavicami vred.«* —

Zal so bila vsa svariila zaman. Še preden je bila stavba gledališkega poslopja gotova, smo se morali s pisarno uprave izseliti iz dosedanjih prostorov. Medtem so z mrzlično naglico dokončavali dela na novem odru in ker smo bili odslej že v novi hiši, smo tembolj jasno spoznavali, da je storjenih mnogo napak, ki jih bo z velikimi nepotrebnimi stroški v naslednjih letih le težko mogoče popraviti. Kljub vsemu se je bilo treba sprijazniti z gotovimi dejstvi — saj za začetek je bilo vendarle vse, kar smo z novo hišo pridobili, velikanski napredek proti obupnemu stanju v dosedanjih provizoričnih prostorih. In končno — dokler je število našega umetniškega in tehničnega osebja tako majhno in dokler še nimamo prevelikega fundusa garderobe in odrske opreme, bo še nekako šlo, toda kaj bo potem, ko nas bo — upamo — iz sezone v sezono več in ko se nam bo od premiere do premiere nabiralo več in več kulis in drugih rekvizitov? Ansambel brez stanovanj, tehnično osebje brez delavnic, gledališče brez skladiščnih prostorov in shramb — takšna je bila situacija ob vselitvi v novo hišo.

Kljub vsem skrbem in težavam smo bili srečni, da imamo končno svoj dom, ki je pri teh svojih napakah vendarle ena najlepših gledaliških stavb v državi — vse, kar ni tako kot smo si želeli, se bo uredilo postopoma, saj smo že od nekdaj vajeni čakati, upati, boriti se in končno — zmagati.

Mimo teh težav je bila naša največja skrb maloštevilnost poklicnega ansambla. Pri sistematizaciji so nam izločili nekaj članov, ki so se udeležili tromesečnega tečaja v Ljubljani, češ da nimajo pogojev za poklicne igralce in da naj jih usmerimo nazaj v njihove prejšnje po-

klice. Znašli smo se pred novim problemom: razumljivo je, da je bilo pač izredno težko odpustiti ljudi in jih pošiljati nazaj v njihove prvotne poklice zdaj, ko so vendar že toliko časa živeli v veri, da so s svojimi prejšnjimi poklici že zdavnaj obračunali. Na drugi strani pa nam bodo ti ljudje manjkali v našem že itak pičlem ansamblu. Ker ni bilo nobenega upanja, da bi nam Akademija za igralsko umetnost mogla v doglednem času dati dovolj vsestransko kvalificiranih ljudi, ki bi prišli v poštev za angažma v našem gledališču, smo si pomagali na drug način. Tiste člane našega igralskega zbora, ki se niso mogli vrniti na svoja stara službena mesta, ker so bili medtem že zasedena, smo namestili v administraciji in kot pomožno umetniško osebje (ekonom, stalni statist, inspicient) ter jih tako zadržali pri gledališču, kjer so poleg svoje nove službe nastopali honorarno kot amaterji. To je bila seveda le polovična rešitev — izhod iz trenutne zadrege. Naš ideal je bil in je tudi danes: *poklicno gledališče mora imeti tak igralski zbor, ki bo ne samo po svoji strokovni izobrazbi, temveč predvsem po svoji umetniški višini, po svoji predanosti in ljubezni do igralskega poklica ter po čutu odgovornosti do zavoda, pri katerem deluje in do družbe, kateri je namenjeno njegovo delovanje, z vsem svojim bistvom, z vsemi svojimi zmožnostmi in z vso svojo ljubeznijo vezan na zavod, pri katerem deluje. Ne ozka ambicija, ne stremljenje po osebnem zadovoljstvu in zvezdnstvu, temveč stremljenje k nenehni umetniški rasti svojega zavoda — taki morajo biti člani gledališča, ki hoče veljati za resničen dom kulture in umetnosti.*

Sodelovanje amaterjev pri poklicnem gledališču je vedno tvegana zadeva. Ljudje, ki so ves dan zaposleni v svojih poklicih in morejo hoditi na vaje le ob večerih, pač ne morejo dajati od sebe tistega kot poklicni igralec, ki ima za študij in za vaje na razpolago ves dan. To je jasno. Ideal poklicnega gledališča je: *vse, tudi najmanjše vloge zasesti s poklicnimi igralci.* Le na ta način je mogoče doseči homogenost ansambla in s tem prvi pogoj za resnično umetniško stvaritev. Za nas je to za enkrat še samo ideal. Pri delih z veliko zasedbo si moramo pomagati z amaterji tudi še danes in bo tako najbrž še dolgo.

Celjsko gledališče si je od sezone do sezone z velikimi napori pridobivalo svoje umetniško osebje tako, da ima danes poleg treh režiserjev, dramaturga in scenografa triindvajset angažiranih poklicnih igralcev in igralk. Nezasedena so še delovna mesta lektorja, kostumografa in slikarja-izvajalca, ki jih bo treba v doglednem času zasesti.

Ker je delokrog našega gledališča *ves celjski okraj*, torej vse obširno zaledje mesta Celja in ker nas kličejo na gostovanja tudi sosednji okraji (Trbovlje, Novo mesto in dr.), bomo morali svoj igralski in tehnični ansambel še občutno povečati, če bomo hoteli izpolniti vse obveznosti. Ako pomislimo, da imamo danes v Celju samem devet, v zaledju pa doslej do pet rednih abonmajev (Laško, Brežice, Topolšica, Vojnik in Trbovlje), je razumljivo, da tega dela z razpoložljivim umetniškim in tehničnim osebjem ne bomo zmogli. Razen stalnih abonmajev na podeželju imamo še mnogo krajev, kjer gostujemo priložnostno, poleg tega pa smo dolžni vsako sezono absolvirati celo vrsto takoimenovanih reprezentančnih gostovanj (Ljubljana, Maribor, Zagreb, Beograd, Novi Sad). V minuli sezoni 1956/57 smo gostovali v nič manj kot v 28 raznih krajih s 83 predstavami od skupnega števila 201. Tako smo postali pravo *potujoče gledališče* in upam si trditi, da nobeno slovensko gledališče ni toliko gostovalo kot mi.

V zvezi gostovanj naj omenim, da so nekatera prosvetna društva na podeželju izrazila zaskrbljenost in bojazen, češ da gostovanja poklicnih gledališč hromijo dejavnost domačih amaterskih družin in da taka gostovanja kulturnoumetniškim društvom več škodijo kot koristijo. Posebno značilen primer takega mišljenja so »Svobode« v Trbovljah. Tam do razpisa našega abonmaja, ki ga je z navdušenjem prevzel upravni odbor »Delavskega doma«, prav zaradi takega gledanja trboveljskih »Svobod« še do danes ni prišlo, dasi je tako stalno gostovanje celjskega gledališča v Trbovljah, ki imajo eno najmoderneje urejenih gledaliških dvoran v državi, med drugimi zlasti priporočal Vinko Trinkaus v »Delavski enotnosti«. Predstavniki ene izmed trboveljskih »Svobod« imenuje taka gostovanja celjskega gledališča v Trbovljah naravnost — kulturno invazijo. Mi smo seveda ravno nasprotnega mnenja. Preteklo sezono je naše gledališče razpisalo avdicijo za poklicne igralce, na katero se je prijavilo 26 kandidatov iz najrazličnejših krajev Slovenije. Bili so to stebri podeželskih amaterskih odrov in ko smo prebrali njihove življenjepise, ki so nam jih poslali kot dokaz svoje umetniške ravni, smo radovedni in nestrpni čakali na trenutek, ko se bodo pojavili pred našo izpitno komisijo.

Doživeli smo veliko razočaranje: niti eden izmed 26 prijavljenih kandidatov ni odgovarjal najosnovnejšim zahtevam, ki prihajajo v poštev za poklicnega igralca. To je vsekakor dokaz, da so naši podeželski odri na dokaj nizki umetniški stopnji.

Mi smo že iz vsega začetka smatrali za svojo dolžnost, da ponesemo kvalitetno gledališko kulturo med najširše sloje našega delovnega človeka na podeželju. Dvigniti nivo 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 naših gostovanj na podeželju.

Da je to naše stališče pravilno, nam dokazuje članek T. Pavčka »Boj za občinstvo« v Ljudski pravici z dne 5. oktobra 1957, v katerem piše med drugim: »Nujno in edino pravilno je, da ljudem, odtrganim od kulturnega življenja, ljudem, ki je to življenje vedno in še vedno teče z vsemi svojimi vrlinami in lepotami mimo njih, nudijo to, kar jim manjka, res za to najbolj poklicane ustanove, v tem primeru poklicna gledališča.

V najboljšem izboru, v najboljši izvedbi in na najboljši način naj se ljudje vzgajajo, zabavajo, približujejo in navajajo tako na gledališko kot ostale umetnosti. *Se tako uspešne in aktivne amaterske igralske družine ne morejo kajpak nuditi tega, kar lahko da res kvalitetna ustanova, saj so igralske družine čestokrat bolj za tiste, ki igrajo, kot za one, ki jim igrajo.* S tem ne mislim odrekat pomembnosti ljudskim odrom, nikakor ne, toda če so možnosti za boljše predstave, za večje dogodke in lepše stvaritve, čemu ne seči po njih?«

(Konec sledi)

Fedor Gradišnik

Mestno ljudsko gledališče Celje
1957-1958

CELJSKI GLEDALISKI LIST. — Izhaja za vsako premiero. Delovno leto 1957-58, dvanajsti letnik, tretja številka. Obseg dve tiskovni poli, naklada 600 izvodov. Lastnik in izdajatelj Mestno gledališče, predstavnik mr. ph. Fedor Gradišnik, urednik Herbert Grün, tisk Celjske tiskarne; vsi v Celju.

CENA 20 DIN.

