

pesimizem izmaličen v spačeno razigranost (I), v pierrotsko melanholijo (II), v ritmično sunkovito igro (III); značilna mračnost se v teh skladbah ni sprostila; svetlobni pramen groteske začrta v mrak ostre obrise in ob njih zeva mrak še bolj črno. Prav to opravičuje uporabo drugačne pianistične pisave, različne od one, ki jo poznamo pri drugih Lovčevih komornih delih: polifonska faktura se je tu umaknila pred ritmično igro in harmonsko ostrino, ki pade že zunaj okvira tonalne harmonije in dobi značaj čiste barve ali ritmičnega udarca; drugje izhajajo harmonije iz tonalnega sistema, a so — v skladu z značajem skladb — zmaličene kot pred krivim zrcalom. Zamisli same, njihova izpeljava in oblikovni izdelek so duhoviti in posrečeni.

Prva (*Tempo di marcia*) in tretja groteska (*Presto*) sta zelo zanimivi in močno karakterni. Zaradi tega, zaradi močne karakternosti namreč, ju lahko postavimo ob stran Ramovševih *Sarkazmov* v novejši slovenski klavirski literaturi, čeprav je med temi in onima velika razlika v izraznih sredstvih in tudi v sami vsebini. Druga Lovčeva groteska (*Tempo di palse lento rubato*) ustvarja potrebno razliko med prvo in tretjo in je sama tudi močno karakterna in zanimiva po izdelku. Avtor se v njej s podčrtanim pretiranim sentimentalizmom predaja docela svojemu pesimizmu: vtis imam, kot da se pri tem razdvoji in da nemočen opazuje samega sebe, kako podlega pesizmu, in da se iz tega norčuje. Ko jo poslušam, me ob njej boli. Izvajalci bodo morali zelo paziti: kljub tehnični neproblematičnosti je zelo nevarna; v interpretaciji morajo natančno zadeti značaj mrzle, a boleče sentimentalnosti in uporabljati skladno s tem, nekoliko pretirano na groteskni način, dinamične in agogične učinke.

Pavle Merku

GLEDALIŠČA

ZAPISEK O CELJSKEM GLEDALIŠČU

Ce bo kulturni kronist ali zgodovinar nekoč brskal za javnimi zapiski o spremembah v celjskem gledališču pred začetkom sezone 1959/60, jih ne bo kaj prida našel. V časnikih skoro ni bilo odmeva, v dveh programatičnih intervjujih je bila javnost postavljena pred fait accompli, kakor da bi se držali starega francoskega življenjskega pravila »ça se fait, mais ça ne se dit pas«. Danes to pravilo že za marsikaj ne velja več, marsikaj se odkriva in na glas urli et orbi oznanja, kar se včasih res nikoli ni. Nesporazumov in nevšečnosti zato seve ni nič manj, prav tako prihajajo kakor voda ob povodnji. Ko pa se ta umakne v svojo staro strugo, steče spet življenje, kakor da ni bilo nobene posebne motnje.

Vodstvo gledališča je lakonično spregovorilo o premagani krizi, češ da je manjkalo le za las, pa bi bilo gledališče prav ob desetletnici obstoja ukinjeno zaradi razkroja v notranji organizaciji ustanove, zaradi nezdravih odnosov v gledališkem kolektivu in repertoarne politike. O teh razmerah v gledališču, ki jih je vodstvo označilo z gledališko krizo, so sklepali politični

forumi mesta in okraja Celje. Obstanek gledališča ni prišel v debato, preko in mimo tega vprašanja pa se je glasila zahteva, da je treba z reorganizacijo gledališča utrditi njegove temelje. Za pomočnika upravnika Fedorja Gradišnika je bil imenovan režiser Branko Gombač, uveden je bil gledališki kolegij in tehnični svet. Kolegij sestavljajo upravnik in vsi trije stalni režiserji, njegova naloga je, da kolektivno usmerja in vodi umetniško politiko ustanove, s sodelovanjem umetniškega sveta pa prevzame tudi dramaturško delo. Sledile so precejšnje personalne spremembe, osem članov ansambla je odšlo, tako da je štel v začetku septembra 1959 — 11 moških in 6 žensk. Stalni režiserji, člani umetniškega kolegija, so Branko Gombač, Andrej Hieng in Janez Vrhunc. Angažirana sta bila dva absolventa AIU Maja Druškovičeva in Anton Petje, s posebnimi pogodbami so se na sodelovanje z gledališčem povezali nekateri znani celjski amaterski igralci, s čimer je bila poudarjena potreba in želja po sodelovanju z delavskim odrom Svobode. Novo vodstvo je prevzelo tudi nalogo, da še razširi ustaljeni »konsum« gledaliških kulturnih dobrin s povečanjem števila abonmajev, z razširitvijo gostovanj in s tem, da gledališče s svojim lastnim avtobusom omogoča obisk predstav iz tistih krajev, kjer ni mogoče gostovati. Gledališki list je izšel samo za slavnostno predstavo Kranjskih komedijantov, sicer pa so izhajali le ilustrirani prospekti, kakor je to navada po nekaterih gledališčih. Uvedeno je bilo tudi eksperimentalno gledališče pod naslovom »Mali oder« za uprizarjanje takih del, ki iz raznih vzrokov ne morejo priti v redni repertoar. S tem je Celje dobilo še eno kulturno institucijo. Ta velja za modno, je pa za krepitev gledališke tvornosti lahko zelo pomembna.

V kratkem naj zdaj orišem celjsko dramaturgijo v pretekli sezoni, tendence, snovi in smer našega gledališča, ne da bi hotel oceniti zgodovinsko vrednost opravljenega dela v tem času. Umetniški kolegij gotovo ni imel lahkega dela pri izbiranju repertoarja, o katerem je pretekla leta vsa slovenska kritika poudarjala, da mora biti sicer omnibusne narave, ne sme pa podlegati komercialnim vidikom: združuje naj elemente »vrhunske« in »popularne« gledališke omike, vsebuje naj idejno, vsebinsko in estetsko kvalitetna dela, ta pa morajo biti razumljiva in mikavna tudi za konsum pri širokih ljudskih slojih. Sestaviti tak repertoar je že skoraj quadratura circuli, posebno, če pomislimo še na zahtevo po aktualnosti gledaliških del, ki naj bi omogočala resnično gledališko evforijo, ker bi govorila sodobnemu človeku na sodoben način. Gledališče bi tako nedvomno moralo razpolagati z magi sodobne resničnosti. S temi pa žal ne razpolaga ali pa jih včasih ne more uprizoriti, zato si pomaga — sit venia — s kompromisnimi rešitvami. Prav zato, da bi po svojih skromnih močeh opravljalo tudi naloge slovenske dramaturgije, o katerih smo pisali v lanskem poročilu (Naša sodobnost 1959, str. 863), je vodstvo gledališča sporazumno s Svetom za kulturo OLO Celje razpisalo dramski natečaj.

S prvo premiero v pretekli sezoni je gledališče počastilo dva jubileja, 110-letnico prve slovenske predstave v Celju in desetletnico poklicnega gledališča. Isti dan sta bila v gledališkem foyerju odkrita doprsna kipa Meti Baševi in Saši Pfeiferju, dvema zaslužnima celjskima gledališčnikoma. 2074 slovenskih predstav se je od Županove Micke leta 1849 do jeseni 1959 zvrstilo v malem mestu Celju, ki so ga Nemci vedno šteli za svojo južno trdnjavo. Gledališče ni bilo samo atribut naroda, všteto je bilo v substanco, v bistvo narodne

skupnosti kot družbene kategorije, poleg tega pa je meščanstvo cenilo gledališče kot najrazumnejše razvedrilo in najučinkovitejši kulturni nakit. Za kulturnega zgodovinarja je vsekakor mikavno dejstvo, da se je kult gledališča razvil najbolj v tistem času, ko so za razširjanje idej že skrbeli močni drugi konkurenti — tisk, šola, klubi, kavarne, saloni, ko je zrasel ugled in pomen romana in ko se je ljudski teater že ločil od teatra za družbeno in intelektualno elito. V bistvu je vloga gledališča ostala vse do danes ista, kljub križpotju, pred katerim stoji danes zaradi silnega razvoja filma, radia in televizije, ki oblikuje svojo publiko v svetovnem okviru. Prav zaradi silnega napredka omenjenih izraznih sistemov je bila predstava Kreftovih *Kranjskih komedijantov* za počastitev obeh jubilejev primerna in skoraj ganljiva. Linhartova miselnost je tedaj, pred 170 leti, sozvenevala s sodobnimi idejami, bila je izraz najboljših, najbolj humanih prizadevanj tedanjega človeštva. Tako Županova Micka kakor Matiček imata svojo virtuosno poetiko, ki jima še danes jamči odrsko učinkovitost. Italijansko-francoski imbrogljo, združen z bujno živahnostjo, duhovitostjo in političnim pamfletom, je računal s psihologijo najširših slojev, Linhart pa je poleg tega tvegval še revolucionarno dejanje s slovensko govorico na odru. S to predstavo je bil dostojno počaščen tudi sad kulturne revolucije, desetletnica celjskega poklicnega gledališča, saj je bila s tem poudarjena misel o pomenu kulturne zavesti v družbenem napredku, o energiji, ki jo je naš narod na svoji poti k socialni in nacionalni svobodi črpal iz našega kulturnega tvorstva.

Predstava pa ni bila pomenljiva samo zaradi dobrega izbora, marveč tudi zaradi vtisa, ki ga je naredila na občinstvo. Kreftov tekst je oživel prepričljivo in naravno, predstavo so podprli imenitna scena arhitekta Jovanovića, kostumi A. Bartlove in godba D. Žebreta, izkazalo se je tehnično osebje. Igralci so pod vodstvom režiserja Hienga učlovečili vrsto znanih in manj znanih, zaslužnih in manj zaslužnih osebnosti, ki so pred 170 leti pomenile zametek slovenskega narodiča, in nekatere tuje osebnosti, ki so temu zametku tako ali drugače pričevale. Igralski nivo, ki ga je ansambel pokazal pri oživljanju Zoisovega salona, je bil razveseljiv v skupinski in posamični igri, čeprav je v skupinski sem ter tja ušla še kaka neizglajena gesta, neujet ton, nezadet gib. Sodelovanje dveh vidnih amaterjev pri predstavi je bilo razveseljivo toliko bolj, ker oba predstavljata tisti krog požrtvovalnih celjskih gledališčnikov, ki je stal ob metamorfozi celjskega gledališča v poklicno gledališko ustanovo kot bistven činitelj sredi dogajanj in je v poklicni uštanovi tudi več let uspešno deloval.

Igralci Županove Micke, igre v igri, so šli precej daleč v karikaturu amaterstva. Režija spada med Hiengove velike režije. Scena je okusno združila preprostost in slovesnost, posebno pri sceni s stanovskim gledališčem, okusno je strnila bogato obloženi zgodovinski slog in pridobitve moderne scenografije z njeno smotrnostjo, abstrakcijo in cenenostjo. Scena je dalje omogočila, da je razkošje kostumov z njihovo živopisnostjo, barvitostjo in igrivostjo vsakomur napaslo oči, psihologija in estetika mode sta v resnici prepričevalno spregovorili.

Z drugo premiero nas je obiskal pokojni »admiral dolgih plovb« na morju neumrljivega človeštva, Pavel Golia, s svojo *Sneguljčico*, ki je pokazala znova, da bo mikavna še vedno ostala le tista mladinska književnost, ki temelji na

fantaziji in čustvenosti. Če se kje na svetu spajata domišljija in resničnost, je to v posebnem svetu otroka, ki si riše svojo podobo sveta. Umetnik, ki hoče najti pot do nje, mora računati z občutljivostjo in sugestivnostjo otroške duše. Ali ni doraščanje pravzaprav le osvobajanje od fantazije oziroma podrejanja realnosti? Sneguljčica je poenostavljena upodobitev tiste formule, po kateri bi vedno moralo zmagati dobro, hudo pa bi sklonjene glave odhajalo z odra, potem ko bi mu poosebljena dobrota izrekla generalno amnestijo. V režiji Branka Gombača so pred nami zaživele »najljubeznivejše, najprikupnejše in najplemenitejše stvari« Golieva bistva, strnjene na pravo mero, podane tako, da je ob njih vztrepetavala perut domišljije, se budil smeh in posmehi. Enajst živahnih scen, ki jih je zamislil arhitekt Jovanovič, se je v dobrih dveh urah urno zvrstilo s pomočjo vrtilnega odra. Režija, igra, scena in kostumografija (A. Bartlova) so lep donesek k Golievi mladinski dramaturgiji, ki do »danes še nima enakovrednega nadaljevalca in oblikovalca«. Pri predstavi je sodelovalo tudi več amaterjev in mladincev, s katerimi je ples naštudiral Iko Otrin, že skoraj stalni gost celjskega gledališča.

Velik in sijajen nimbus je dobila »Kastelka«, dramatizacija Levstikovega »Gadjega gnezda«. Od kod nimbus velike predstave, gledališkega bestsellerja, je težko ugotoviti. Pri gledališču je to sicer nekoliko lažje kot pri knjigi. Bralci so izolirani, ne ploskajo, težko naletijo na človeka, ki je pravkar odložil isto knjigo. Gledalcem pa že pri blagajni vidiš, kaj si od teatra žele. Nimbus velike predstave gotovo ne nastane samo zaradi literarnih kvalitete, so še druge moči, ki ga izžarevajo in razširjajo. Je pa, tako se zdi, kakor mana spod neba, nekak fatum, ki ga ne moreš reklamirati. Predstava ga doseže ali pa ga ne doseže, pritožbe ni. Seveda prispevajo nekaj časniki, radio, prospekti s snubitvenimi teksti, omizja, krožki, lokalna čustva in še druge stvari, ki poganjajo valove priznanja, vendar v vsem tem še ni vsa skrivnost. »Kastelka« je nad celjsko publiko zagospodovala kljub pripombam, ki so se zvrstile skoraj v vseh poročilih na račun dramatizacije, režije, inscenacije in igre.

Temu ni pogodu Levstikov tekst sam, čeprav mu literarne cene ne odreka, drugemu spet to, kako je Grün to »elementarno epsko izpoved slovenske narodne bolečine med prvo svetovno vojno« vzdignil iz časa in prostora in naredil iz nje eno samo parabolo o nesmislu vsake vojne sploh. Tretji spet pogrēša dramatičnost in druge zakonitosti, ki se jih dramatik drže, kadar strežejo občemu okusu. K dramski resurekciji Vladimira Levstika nobeden ni rekel besede, čeprav bi »Gadje gnezdo«, prevedeno neposredno v dramski slog in jezik, na odru učinkovalo nekako tako kot čas, ki ga nikoli ni bilo med nami. To je Grüna napotilo, da je osmukal iz »Gnezda« Levstikov nacionalizem in krajinske značilnosti. Aktualna vsebina je tako dobila značaj pacifističnega protesta zoper vsako vojno, ne glede na historično, politično in družbeno upravičenost marsikake vojne. Kakor je Levstikov roman opravil pomembno vlogo pri prebujanju slovenskega narodnega ponosa po prvi svetovni vojni, tako naj bi zdaj tudi »Kastelka« mutatis mutandis razširjala pacifističnega duha v modernem smislu besede. Vprašanje je, ali so take prenareditve umestne, umetniško upravičene, dejstvo pa je, da jih je vedno več, saj potrebe po dramskih tekstih in scenarijih rastejo.

Dramatizaciji se gotovo poznajo šibke strani Levstikovega pisanja. Kastelkina osebnost bi bila še bolj plastična, bolj živa in vroča, če bi jo videli v spopadu z drugimi osebnostmi in značaji, v situacijah, ki rasto iz njih, ne pa v onemoglem, brezupnem, čeprav strastnem in norem uporu zoper silo, ki jo avtor v skladu z nazori svojega časa presoja kot nadnaravno, izvenčloveško oziroma nadčloveško nujo. Kastelka je dalje tako patetično privzdignjena, tako nadpovprečna in nič tipična zastopnica našega trško-gruntarskega ženstva, da ji Levstik ni našel enakovredne ali vsaj blizu tako močno poudarjene osebnosti. Kje naj jo vzame dramatizacija, če je tri četrti teksta Levstikovega! Zato je prav, če Grün dramatizacijo imenuje parabolo in ji s tem jemlje naslov dramskega teksta. K sreči ima celjski ansambel igralko, ki je bila Kastelki igralsko in fizično kos. Angelca Hlebecetova je s to stvaritvijo dala celjskemu gledališču doslej najmočnejšo žensko vlogo. Če ostale vloge niso bile take, da bi zapuščale v nas vtis globlje igralske kreativnosti, tega niso bili krivi samo igralci. Gombač je s svojo režijo dal igri, kar je mogel. Moral je poudariti Kastelkino osebnost do take mere, da se je vse drugo zmehljalo v dramsko pasivnost in ohlapno epičnost. Kritiki so bili soglasno za strnitev drugega dela, toda kaj bi po strnitvi ostalo od parabole? Simbolnost parabole so vsak na svoj način izrazili tudi scenograf Jovanović, kostumograf A. Bartlova in komponist Marjan Vodopivec. Režiser je z občutkom za gledališke efekte in z okusom opremil igro ter s tem poživil monotonost, ki jo je zaradi svoje nespremenljivosti ustvarjala scena in barva kostumov.

(Konec prihodnjič.)

Tine Oreš

ZAPISKI

MEDNARODNI SESTANEK SKLADATELJEV IN GLASBENIH PISCEV V DUBROVNIKU

(od 18. do 24. avgusta 1960)

Zveza skladateljev Jugoslavije je s sodelovanjem Jugoslovanske radio-televizije organizirala prvi mednarodni sestanek skladateljev v Jugoslaviji. Udeležili so se ga predstavniki vseh republiških društev skladateljev, pomembnejših domačih in nekaterih tujih radijskih postaj, tuji in domači kritiki in muzikologi in nekaj tujih skladateljev. Čeprav so predstavniki ruskega in češkega društva odpovedali in so bili številni tuji skladatelji in kritiki zadržani, je vendar prišlo v Dubrovnik šestnajst gostov iz Poljske, vzhodne in zahodne Nemčije, Italije, Združenih držav Amerike, Francije, Bolgarske, Nizozemske in Madžarske. Najvidnejši tuji skladatelji na kongresu so bili Witold Lutoslawski, Everett Helm in Pančo Vladigerov, najuglednejša kritika Raymond Lyon in Franco Abbiati; med gosti je bil tudi tajnik Mednarodnega sveta za glasbo pri UNESCO Mr. John Evarts.

Tako se je 17. avgusta pripeljalo v Dubrovnik preko sto skladateljev, kritikov, glasbenih urednikov, da se seznanijo z jugoslovansko glasbo sploh ali da

Opozoril sem na nekaj važnejših značilnosti slovenskih prevodov Lermontova. Pomanjkljivosti, čeprav niso preveč opazne, so krive, da prevod ne zapusti v bralcu tako mogočnega vtisa kot izvirnik. Tisti svojevrstni čar umetnine, ki diha iz izvirnika in človeka potegne z vso silo v svoj svet, a je pri vsakem umetniku drugačen, je v prevodu najteže doseči. Teže v poeziji kot v prozi. Vendar mislim, da lahko šele takrat, ko je to doseženo, govorimo, da je prevod adekvaten originalu. Vendar prinašata Klopčičeva prevoda veliko lepot poezije Lermontova. Nekateri deli pesnitev so odlično in duhovito prevedeni. Poslovenitvi sta važna dosežka naše prevodne umetnosti v zadnjih letih in pomenita pomembno preizkušnjo zmožnosti našega pesniškega jezika.

France Novak

GLEDALIŠČE

ZAPISEK O CELJSKEM GLEDALIŠČU

(Konec.)

Širok odmev v slovenski javnosti je dosegel Sylvanusov pasijon z naslovom *Korczak in otroci*. Delo je iz nemščine prevedel upravnik Fedor Gradišnik, režiral ga je Branko Gombač. Snovno posega delo v absurd človeštva, v tisto, kar današnja nemška poštena publicistika označuje z *nazi par excellence*, z *überverbrecher* in podobnimi atributi. Evropska literatura te snovi še ni izčrpala. Erwin Sylvanus, ki je tudi sam pričeval eni od celjskih predstav, je pretresljivo upodobil zgodbo o poljskem židu, zdravniku Januszu Korczaku. Korczak je bil upravnik sirotišča v varšavskem ghetu. Skupaj s svojimi sirotami je odšel na pot v »obljubljeno deželo«, kakor je napovedal otrokom, da bi jim ohranil vero v človeka in prihranil strah pred smrtjo v plinski celici, ter z otroki vred v celici umrl. Predstavo je videlo mnogo ljudi, predvsem mladi ljudje, ki jim je takrat, ko so se Korczak in njegove sirote spremenili v pošastni dim nad Oświęcimom, komaj stekla zibelka in so zanje nacistični *überverbrecherji* zgodovina, o kateri se je treba učiti. Ta zgodovinski debet, ki še ni poravnan v knjigovodstvu človeštva, je prepričljivo in pretresljivo stopil pred nas kakor pred leti Ana Frank. S takimi predstavami streže gledališče svojim najsvetejšim ciljem, je v resnici izraz naše kulturne zavesti in merilo naše reproduktivne moči.

Za oddih sredi sezone je režiser Janez Vrhunc postavil na oder Goldonijevo *Prebrisano vodo*. Z njo je bila prvič v Jugoslaviji uprizorjena *commedia popolare*, ki se je je prijeló ime *commedia dell'arte*. S svetom te komedije nimamo neposrednih čustvenih in miselnih zvez, od njega nas ločijo časi in seveda pomanjkanje starodavne in moderne literature, iz katere je ta *commedia a soggetto* (à canepas), *commedia all'improvviso*, kakor so jo tudi imenovali, zajemala. Kaj končno pomeni galerija stalnih tipov, ki jih je zbrala z vseh vetrov in jih pošiljala na vse vetrove, kaj pomeni vedeti, v čem je njena zgradba, usoda, razvoj in zaton — vse je le ostarel papir, treba pa je čutiti njen utrip, ugotoviti, v čem je njen čar, če ga še ima. Celjska *commedia dell'arte* je pokazala, da ga še ima, da nam lahko marsikaj pove, da ni samo preizkus igralske moči brez namena in pomena. Ta Goldoni, niti ne

najboljši Goldoni, je pokazal, da je drama tudi njemu marsikaj dolžna. Celo moderna mizanscena s kombinacijo odrske tehnike, plastike in ritmike se mu ima za marsikaj zahvaliti, pa najrazličnejši komedijski teksti od *comédie d'intrigue* preko melodrame do modernega *vaudeville*, od tekstov s kupleti in plesi do baleta vseli vrst, od komične opere do operete. Varieteji, marionetna gledališča, kino in radiofonične igre ne morejo brez elementov, ki si jih je to mojstrstvo improvizacije izmislilo, izlikalo in izbrusilo.

Naj med igralci omenim Šugmana. Njegov Arlecchino je bil ves sproščen in ves nabit z vsemi močmi igralske magije, lahek in ujet v ritem igre, kakor osvobojen betežne teže telesa. Vsa predstava je pokazala izredno soglasje režije, scene in igre, umetniško harmonijo med režiserjem Vrhuncem, ki je znal ustvarjati in vzgajati, scenografom Jakobom Savinškom, ki je z duhovito sceno omogočil ritem predstave, in koreografom Ikom Otrinom, ki je večini igralcev dal potrebno gibčnost in plastično kretnjo v duhu komedije. Zato spada ta predstava med najboljše, kar jih je dala sezona.

Podobno lahko trdimo o naslednji predstavi *Dvanajstih porotnikov*, ob katerih so igralci doživljali enako gledališko euforijo, čeprav za marsikoga stvar ni bila popolnoma nova. Andrej Hieng je znal zgrabiti vse elemente njene umetniške resničnosti, znal obuditi pisano življenje in ga oblikovati s tenkim poslušom za njegovo pristnost, protislovnost, notranje soglasje in vsestransko zapletenost. Dvanajst dobrih igralcev igra zahteva, torej več, kot jih je v celjskem gledališču angažiranih. Kljub temu so »Porotniki« potrdili moč, prizadevnost in umetniško silo celjskega ansambla. Igra je spretno napisana, nič po vsakdanji meri, obravnava eno od temeljnih snovnih in etičnih področij dramske literature, igralci pa morajo z dialogom in ravnanjem oživiti dvanajst različnih ljudi, dvanajst različnih duševnih svetov, z njimi pa sugestivno nič kaj razveseljivo podoba sodobne resničnosti, a kljub temu prežeto z optimistično vero v človeka, ki jo izpoveduje Pravicoljubni (Eržen). Porotniki nimajo imen, ko je pa toliko te baže ljudi! Prav zato je igra tako prodrla v svet, ker nam je neusmiljeno podržala ogledalo — trmoglavim, čemernim hinavcem, strahopetcem, govornikom, jeguljastim snobom, bojazljivim, plahim, korektnim in olikanim. Nauk, ki ga drama neprisiljeno deli, je namenjen vsem, ki imajo opravka z mladino, in vsem, ki razmišljajo o napetih odnosih med ljudmi, o nerazumljivi in usodni nestrpnosti, o nesoglasjih in vseh mogočih napačnih človeških ravnanjih: Da bi bili ljudje manj čudaški in muhavi v svojih sodbah in zahtevah, da bi več dali na svoja dejanja kot na svoja načela, saj ima od lepih besed in globokoumnih pridig mladina prav malo ali nič. Sicer pa gre tu bolj za vzgojo odraslih in ta je težji problem kot vzgoja mladine. Celjski igralci so ta nauk posredovali s svojo izdelano, premišljeno in obenem prirodno igro.

Naslednja premiera je bila predmet velikega obravnavanja, kakor je to po navadi vsak Shakespeare. *Beneškemu trgovcu* je Janez Vrhunc dal delovni naslov romance s tremi motivi. Lahko bi rekel tudi romana, saj je Shakespeareu uspelo razširiti odrski prostor in čas tako, kakor je to običajno samo v romanu. Na Shakespeara je treba biti pripravljen, tako bi sodil po nekaterih opombah. Elizabetinski okus, ki je želel videti na odru osebnosti, polne strasti, polne etičnega erektizma in moralne prenapetosti, se gotovo ne sklada z današnjim. Ta ali oni ni intoniran na Shakespeareov globoki lirizem, s katerim prežarja svoje zgodbe in konflikte, na njegov notranji, nepomirljivi in nerazrešljivi svet.

Burni in nasičeni delavnik je morda kriv, če ta ali oni ni dovolj prožen in sprejemljiv za Shakespearovo pisano teatersko optiko, ki nam z nedoseženim mojstrstvom osvetljuje človeka. Celjski »Beneški trgovec« nam je kljub nekaterim pomanjkljivostim predočil dimenzije njegove umetnosti, posredoval nam je največje doživetje, ki nam ga more dati gledališče. Naslovno vlogo je igral Jeršin s tankočutno igralsko intuicijo, Shylocka Škof. Shakespearovemu židu so shakespeareologi napisali neštete strani, da bi mu prišli do človeškega jedra. Tudi Škofova kreacija je vzbudila nasprotujoče si sodbe. Škof je ostal tudi pri izbruhih strasti zmeren, a kljub temu intenziven in igralsko prepričljiv. Lahko bi bil žida poenostavil, lahko bi mu dal več potez grozljivosti in nakaznosti, bolj nagonsko strast, da bi ga čim bolj razčlovečil. Če bi bil to storil, bi gotovo grešil nad Shakespearom, ki je iskal tudi v taki prikazni človečnost. Čeprav je igró morda res napisal vulgarnemu antisemitizmu na ljubo, mu najbrž ni podlegel. Sicer pa bo o Shylocku še tekla beseda, saj tudi o antisemitizmu najbrž še ni spregovorjena zadnja. (Sigmund Freud je pred 60 leti svoji »Razlagi sanj« dal zelo pomenljiv motto: *Flectere si nequeo Superos, Acheronta movebo* — če ne bom mogel upogniti bogov, bom pa vsaj Aheron razburkal). V Beneškem trgovcu je kot Bassanio debutiral Boris Juh in pokazal dobro šolo in obetajoč igralski talent, kot Porzia pa je dosegla lep uspeh Breda Gostičeva, prav tako debutantka. Vseh dvajset igralcev se je odlikovalo s tako ansambelsko igró, da lahko štejemo »Beneškega trgovca« za najboljšega celjskega Shakespeará. H kvaliteti uprizoritve so mnogo prispevali scenograf Savinšek, kostumografinja Jarčeva in koreograf Otrin, Savinškova scena je bila lahka, prožna, preprosta, obenem pa lepa, živa in duhovita. Otrinovo delo z igralci in plesalci je za »telesno kulturo« celjskega igralsstva zares zaslužno. Za skladnost in brezhibnost predstave ima svoje zasluge tudi tehnično vodstvo.

Končno je prišla še v Celje popularna Patrickova Čajnica na Okinavi v Gombačevi režiji, ki je na svoj način razgibala gledališko hišo in potrdila vero v njeno zmogljivost. V luči sodobnih vprašanj je »Čajnica« še vedno aktualno delce, Sakini, ki ga je igral Škof, pa pravi, da ni še vseh dni konec. Ker zmagovita vojska s tem računa, ima komedija še več snovi in še več odmeva. Štirje zastopniki »najbolj demokratične« soldateske so se spravili na psihološko zavojevanje, na osvojitve duš po volji Pentagona, vsak s svojo Ahilovo peto, tako da se takim vojaškim prizadevanjem res lahko od sreča nasmejemo. Gombač je k igri pritegnil več ansambel, vloge statistov pa je prevzelo tehnično osebje gledališča in z njimi je s posebno skrbjo izdelal množične prizore, pestre in nič utrudljive. Jovanovičeva scena je s svojo lahkotnostjo in zmerno barvitostjo podprla režijo, strokovna svetovalka je bila Marija Skušková. Predstavo lahko zapišemo med uspešne. Upravičene bi bile korekture pri tempu predstave posebno v prvih slikah, komičnost vojaških oseb pa bi bila lahko še bolj poudarjena. Po svojem celotnem vtisu je bila predstava učinkovita, sproščujoča in poučna obenem.

Za razigranim Patrickom je v vročih kresnih dneh prišel v Celje mračen gost Albert Camus z *Nesporazumom* v Hiengovi režiji. Pravzaprav je bila to izredna predstava, režiser Hieng se je zavedal, da daje savinjskemu občinstvu nekaj, kar po drugi svetovni vojni predstavlja šolo za ves svet, da gre za neko mojstrstvo, ki so mu po vojni bili kos predvsem francoski pisatelji. Imeli so pri tem poglobitno namero, da se dramska literatura spet »povrne k tekstu«. Imeli so prav, saj je Evropa med obema vojnama v literarni kulturi morala

pretrpeti velike sramote, ko so po njej vozili ideološki tanki z desne, doživela pa tudi plazove aktualk in agitk z leve, na njihovi plaznici pa je nekoč Stalislavski izrekel žalno besedo, da je tragedija sovjetske gledališke revolucije v tem, ker se ji dotlej še ni rodil njen dramatik. Francoski vodilni mlajši pisci prejšnjega desetletja so pisali dramsko literaturo, ki grebe v človeka, ki mu vzbuja trda, neizogibna vprašanja na trnovi poti življenja. To ni bila vrnitev k drami s tezo ali k realizmu, to bi bilo preveč naivno, da bi vplivalo na sodobnega človeka na zahodu. Camus nas je prisilil, da smo se borili z njegovo »filozofijo absurda«, ki se v njej razpleta tisto večno vprašanje svobode, moči, strahu, smrti, sle po življenju in mrznje do njega. Skrivnosti gledališča so res neizčrpne. Camusova dialektika je strašna, nič ne razrešuje in nič ne odrešuje. Ne moreš pa ji uiti, ne moreš ubežati nemiru, s katerim te sugestivno zajema in preplavlja. Ali ima ta Marta (igrala jo je Breda Gostičeva), ta pošastno pretirana Lepa Vida res pravico, da ubija, ker ima pred seboj zavedno postavljen cilj, priti iz sence na sonce? Ogrožena je, a polna volje, da se ne vda, srečna v svoji samoti, osamelosti in osamljenosti, istočasno pa tudi nesrečna, prepolna hrepenenja, da temu občutku osamelosti uide in začne drugo, lepše življenje, čeprav tega ne sme doseči, saj tlakuje svojo pot hrepenenja z zločini in nazadnje z zločinom, ki ga usoda ne more več prenesti in ga vrže na dan. Obe igralki, Gostičeva z Marto in Hlebcetova z materjo, sta s svojo igro dosegli tisto, o čemer govorita: ledeno osamljenost zločina in zločinca. Temačni igri usode, ki se igra s temi ljudmi, je ustrezala Erženova igra in igra Druškovičeve, svetla, čustvenih ekscesov polna igra. Njeni topli toni so zledeneli v trdem ritmu mrtvaških korakov mutastega vratarja, ki ga je pošastno zarisal na ozadju pošastne tematike Pristov.

Sveta Jovanović je zagatnost tega Nesporazuma poudaril z umazanimi španskimi stenami, z brezupno puščobno scenerijo in jo še simbolno okrepil s stilno neuglašenimi vrvmi nad sceno, kakor da bi hotel reči: Ali drži trnova pot življenja res skozi te umazane ožine in je vse skupaj en sam gordijski vozlet nesmislov, absurd z veliko začetnico?

Za zaključek sezone so z vzhoda vdrl v hišo Mrožkovi *Policiji*. Nedvomno mikavno delce, značilno in premisleka vredno, vendar težko uprizorljivo. Mrožek ni dal svojim osebam, ki jim je zaupana varnost države, trdne lokacije. Preselil jih je v izmišljeno deželo, v kateri je lahko prišlo do izmišljene situacije in zato do izmišljenih tipov in nemogočih dejanj. Daleč so že časi atiške komedije, ko so se vse stvari v gledališču imenovala s pravim imenom. Politična satira je v svoji morali višja, vrednejša od atrofične komedije, ki se ukvarja s tako imenovano »privatno« moralo. Nekaj te politične satire je Mrožek svoji humoreski vendarle nadel. Ujeti pravo mero pri tej previdni operaciji je pa menda res težko. Strnadov policijski načelnik je s svojo igro razblinjal vtis, ki ga je verjetno hotel doseči avtor, nima svoje osrednje ideje, okrašen pa je z rekviziti, ki sami po sebi še niso komični. Srečnejšo roko je imel Jeršin s preizkušenimi komičnimi standardi. Vsem je nečesa manjkalo, kar naj bi dalo igri pravi pomen, tako da njena ideja in tendenca nista bili zadeti. S slabo kamufliiranimi utopijami je težko. Kje je ta dežela? Vsaka umetniška resnica raste iz tal, na katerih živi in diha pisatelj, tudi domišljija nam slika le take like, ki jih nudi resničnost, je dejal Gorki. Ali se je Mrožek skril za utopične paravane, da bi prostodušneje povedal, kar misli? Nedvomno hoče reči svojim ljudem: Premislite, to ne sme biti tako, pomislite na zdravo pamet! Sviri

jih pred prehudimi zaleti, pred ekscesi, pred ožino, pred postopki, ki potekajo iz naravne poklicne ozkosrčnosti pri ljudeh, ki se čutijo absolutno močni, nezmojljivi, recimo celo nesmrtni, divinizirani. Režiser Vrhunc je to misel sicer zadel, imaginarnost in irealnost pa je še poudaril in osladil s cenenimi odrskimi rekviziti. S tem je stvar naredil bolj užitno, verjetno pa ji je vzel nekaj izvirnega duha.

Malj oder je v Hiengovi režiji uprizoril še Begovićevo dramo »Brez tretjega«. Preprosto sceno sredi gledalcev v gledališkem foyerju je oskrbel Jovanović, za kostume pa je poskrbela debutantka Vida Zupanova. Ljubezenski trikot brez tretjega sta odigrala oba Krošlova, »saj za ljubosumje ni treba tretjega, dovolj sta dva, kakor za ljubezen«. V treh dejanjih sta Sandi in Marjanca Krošlova razkazala pekel, ki pustoši v domu, naseljenem z manijo suma, pretiravanja, strahu in sovraštva, s pretresljivim smislom za resnico, prodrla sta do jedra igre in jo prepričljivo oživila.

Omenim naj še recitacijski večer Marjana Dolinarja pod naslovom *Simfonija smrti*. Dolinar je eden izmed redkih, ki pri nas goje recitacijo. Morebiti je ta osamelost v tem prizadevanju kriva, da gre recitator predaleč stran od okusa in želja naše povprečne publike. Za kulturo našega jezika je njegovo delo pomembno, saj na vsak korak čutimo, kakšni zamudniki smo v govorni omiki, v praksi in teoriji. V učnih načrtih naših srednjih šol sicer stoje govorne vaje, deklamacije, toda zahteve so od najnižje stopnje do najvišje iste in enake. Če primerjamo tak učni načrt z načrti drugih narodov, se praktiki šele zavemo, kaj vse našo znanost pri jezikovni kulturi še čaka, koliko raziskovalnega dela še stoji pred nami. Najbolj mi je bil všeč Dolinarjev prvi nastop, ki je publiko pridobil s pestro tematiko in dokajšnjim obsegom izraza in oblike. Pri njegovih zadnjih treh nastopih te pestrosti ni več, verjetno zato ne, da bi recitacijski večeri bili stilno enotnejši po temi in zato tudi po izrazu. Mislim pa, da bi za osebnost rast recitatorja in za vzgojo mlade publike bilo koristneje, če bi posegal po stilno bolj različnih, vsebinsko širših in oblikovno barvitejših snoveh. To seveda ni kritika, ampak praktičen nasvet. To velja tudi za *Kosovelov večer*. Bil bi plodnejši, instruktivnejši, estetsko in vzgojno močnejši, če bi nam Dolinar prikazal pesnika ne samo s temo smrti in predsmrtne slutnje, zanj nedvomno značilne, marveč tudi s primernim izborom iz ostale njegove pesniške tematike. Recitator se je z vso resnobo poglobil v pesnikov čustveni in miselni svet in s tem v njegovo izrazno podobo, pomislimo pa, kakšna preizkušnja bi za recitatorja bila, če bi skušal predstaviti pesnikov portret v vsej njegovi pestri, raznovrstni zvočni podobi. Hvaležen sem mu za interpretacijo nekaterih pesmi, ki se jih veliki in majhni recitatorji radi ognejo. Pri nekaterih se mi je zdelo, da je bil oškodovan njihov pravi zvočni plastični obraz zaradi monotonije v dikciji in kadenci po nekakem zakonu vztrajnosti. Melodija naše fraze ni še skoraj nič raziskana, interpret je navezan v glavnem na svoj posluš, na svoje notranje uho, s katerim zazna ali pa ne zazna tiste zvočne podobe pesmi, ki bi bila tudi pesniku samemu najbolj všeč in katero pesem vsaj do neke mere tudi kategorično zahteva z vsem svojim glasovnim materialom, s svojo vsebino in idejo. Pri dobrih pesnikih seveda. Pa tudi pri teh recitator lahko naredi silo. Kot primer naj navedem interpretacijo Richepinovega motiva. Dobra recitacija je nekaj osnutek kompozicije. Pri tej pesmi sem primerjal Dolinarjevo interpretacijo in Lipovškovo uglasbitev. Ali ni Lipovšek bolje razumel ali bolje upodobil grozotnosti, veličastnosti in pretresljivosti motiva?

Za tak večer je treba mnogo študija in tudi dramaturškega dela v določenem smislu. Dolinarjevo delo utegne biti harmonično dopolnilo repertoarne politike gledališča, posvetiti pa mu je treba malo več pozornosti. Razveseljivo je, da je bila na Dolinarjevem večeru hiša polna in da jo je napolnila predvsem mladina.

Lahko rečemo, da je bila sezona uspešna. Odveč bi bilo analizirati posamezne kreacije ali najboljše med njimi, bolje je ugotoviti, da je celjski ansambel kot celota umetniško zmogljiv, resen in prizadeven tvorec slovenske gledališke kulture v razmerah mesta Celja in njegove okolice. Število predstav v sezoni 1959/60 je spet poraslo: bilo jih je 252, število obiskovalcev pa je poskočilo za nadaljnjih 16.568 v primeri s prejšnjo sezono. Na Celje odpade 42.917, na okolico 30.471 obiskovalcev, skupaj 73.388. In ker smo že pri številkah, naj spregovori še en podatek: Povprečje obiska znaša 86 %, povpreček predstav 290, v Celju 311, na gostovanjih 376. Te številke so prav tako zgovorne kakor pozitivne ocene repertoarja skozi vso sezono. S svojim Malim odrom je celjsko gledališče prodrlo v pretekli sezoni v take kraje in na take odre, ki doslej še niso imeli priložnosti videti predstavo poklicnega gledališča. Kako so ti kraji sprejemali gledališče, je bilo dožvetje za obe strani.

Se besedo o celjskem dramskem natečaju. Prispelo je vsega 36 del, polovica njih s sodobno družbeno tematiko, kar je gotovo vzpodbudno. Pet del je bilo nagrajenih, s tem pa ni rečeno, da med nenagrajenimi ni nič uporabnega in toliko pomembnega, da bi ne prišlo v poštev za uprizoritev. Namen natečaja je bil prav ta, da se z njim podpre in spodbudi slovenska dramatika, o kateri gre že skoraj pavšalna trditev, da je slabokrvna, težko uprizorljiva, bolj literarno gurmanska kakor pa teaterska. Ta namen je bil nedvomno dosežen. Celjsko gledališče naj tudi v prihodnje ne pozabi na take in podobne pobude za množitev slovenskega dramskega repertoarja.

Tine Orel

