

Mojca Kreft

## Slovensko ljudsko gledališče Celje

Ustvarjalni in umetniški gledališki izzivalni nemir v knežjem mestu.

Uvod.

Staro slovensko knežje mesto Celje se ponaša s slavno zgodovino, ki mu pritiče tako kot knežja tudi zgodovinska in kulturna čast s posebnim pomenskim poudarkom na gledališki umetnosti – tisti primarni ustvarjalnosti, ki je v nenehnem soočanju nemirnega umetniškega duha posameznika in skupnosti do prepredenega etično moralnega družbenega vsakdana. Gledališka umetnost pa ima tiste kozmične razsežnosti, ki jih more in mora posredovati z odra, proscenija, kateregakoli prizorišča, javnosti. Pa vendarle je k temu treba še dopisati, da se SLG Celje s svojim izjemnim gledališkim poslanstvom, sodobnim gledališkim izrazom, moderno dramaturgijo, s prvim festivalom sodobne slovenske in jugoslovanske sodobne drame (tudi »predhodnikom« Sterijinega pozorja v Novem Sadu in Borštnikovega srečanja v Mariboru), edinstvenega slovenskega festivala Dnevi komedije, z iskanjem humanega eklekticizma in različnih dramsko estetskih pogledih v repertoarjih posameznih sezon, s sodelovanjem različnih profilov gledaliških poznavalcev in sodelavcev, kar najbolj častno pridružuje in zapisuje v anale slovenske gledališke zgodovine in sedanosti – z njegovimi direktorji, umetniškimi vodji, avtorji dramskih besedil, režiserji, dramaturgi, scenografi, kostumografi, skladatelji, koreografi, lektorji, z igralsko družino... ampak gledališče so tudi drugi sodelavci, kot so npr. krojači in šivilje, vratarji, scenski delavci, lučni in tonski mojstri, inspicienti, snažilke, administrativno osebje, hostese... In zadnji, ki se poklonijo občinstvu, katerih delež in interpretacija dramskega besedila ubesedena in prikazana v gledališki uprizoritvi, so igralke in igralci. Občinstvo (ob strokovni kritiki) pa je njihov razsodnik. Veliki uspehi pomenijo prodornost in zelo visoke uprizoritvene standarde, medtem ko manj dobri uspehi ne pomenijo katastrofičnosti, temveč ohranjajo gledališče v zavesti, da je Talijin hram tudi hram vzponov, kriz, družbeno kritične in moralne prebojnosti odigranega, kdaj pa kdaj celo padcev, ki pa nikoli usodno ne vplivajo na gledališko delovanje in snovanje.

Zagotovo pa je naslednje spoznanje, ki ga brezprizivno smemo zapisati za Slovensko ljudsko gledališče Celje: da je pomembna umetniška ustanova, z estetsko prebojnostjo in prepoznavno estitiko.

Mesto Celje, njegovo ožje in celo širše geografsko območje je slovenski kulturi (tudi družbi) dalo nekaj sijajnih imen, ki so svoj um, ustvarjalni nemir in misel posvetili literaturi, glasbi, znanosti, humanistiki in so se uveljavili tudi v svetu. Domnevamo lahko, da je prav to zaledje, mimo zgodovinskih pričevanj v tisočletni zgodovini, porodilo duhovna gibanja, ki pritičejo vsem velikim kulturnim narodom in mestom. Ali ni bi bilo morda celo možno, da bi tudi v času rimskega obdobja kdaj na celjskem uprizarjali majhne obredne prizore ali kultne igre ali celo prirejali bakanalije za svoje občinstvo? Zlasti še, če navajamo iz opisa o zgodovini mesta, da je morala *antična Celeja biti čudovito mesto. Ohranjeni zapisi navajajo, da je bila bogata in močno naseljena, zavarovana z obzidjem in s stolpi, polna večnadstropnih marmornih palač, širokih trgov in ulic. Imenovali so jo kar druga oziroma mala Troja - Troia secunda. Kot nam pričajo mnogoštevilni materialni ostanki, je bila Celeia svetovljansko mesto. Poleg imen, ki kažejo romanizirane Kelte, lahko srečamo ljudi vseh barv in ras: Sirce, Afričane in druge. Med njimi tudi odslužene legionarje rimskih vojska, ki so se po končanem službovanju za stalno naselili v Celeji. Bogato etnično sestavo celejanskega prebivalstva dokazuje raznolikost kultov v mestu. V štirih stoletjih, kolikor je trajala rimska prisotnost v Celju, lahko poleg čaščenja rimskih bogov že v 2. Stoletju srečamo z vzhoda prinešeno čaščenje sončnega boga Mitre, ohranjeni pa so bili tudi stari keltski kulti: Epona, zaščitnica konj, sveta Noreja in božanska Celeia. Vzporedno z Mitrovim kultom je na območje Celja prodiralo tudi krščanstvo.*

Čaščenje božanstev bi z razčlenitvijo gledališke antropologije artaudovskega tipa lahko pripisali gledališkemu obredju, ki to misel vpeljuje v gledališče, saj je v slehernem obredu tudi vznemirljiva teatraličnost. Zato se zdi, da je kult Mitre namreč ponujal nekakšno transcendentalno odrešitev – nesmrtnost in kozmos, ki je morda bil povezan s plesom ali rituali; to misel vendarle smemo povezati s francoskim mislecem Renéjem Girardom, ki ritualom pripisuje vlogo ohranjanja družbenega reda. *Ritualni s svojo ponovitvijo omogočajo konstantno regulacijo celotnega družbenega mehanizma in imajo podobno vlogo kot teater in športne tekme, saj delujejo očiščevalno na udeležence.* V njih lahko vidimo ponovitev kot tisto maksimalno trošenje energije, ki pusti udeleženca preutrujenega za upor proti družbenemu redu. (*Nasilje in sveto*). K takemu razmišljanju navajajo ob mnogih historičnih, arheoloških, antropoloških in etnografskih dokumentih znanstveno raziskanih dognanjih ali le domnevah tudi zapisi Gustava Grobelnika, ki v Gledališkem listu Mestnega gledališča v Celju (1953 : 449) objavlja zapis ob jubileju *Refleksija o gledališkem življenju celjskih*

*dijakov*. Za boljše razumevanje konteksta pomembnosti v delu in življenju celjskih poklicnih gledališčnikov in gledališča ne moremo mimo njegovih tradicionalnih izhodišč, ki so zagotovo brezpogojno vplivala na usidranost gledališke kulture in umetnosti. Vsa ta izhodišča se zdijo še pomembnejša zategadelj, ker je prav to območje vstopalo v sklenjen krog gledaliških izročil srednje Evrope razvejano v nekdanji habsburški monarhiji in kasneje v območju avstroogrskih dežel. Zato celjsko izobraženstvo ni Celju dajalo – ponujalo samo varnega ustvarjalnega zavetja, temveč je vzpodbujalo vedno nove izzive in ga uvrstilo v same vrhove slovenskega gledališkega ustvarjanja.

Zagotovo je s tako mogočno tradicijo, izročilom in razsvetljenimi zamislimi hotelo vztrajati v sodobnih in primerljivih gledaliških stvaritvah z drugimi podobnimi ustanovami. Zato je nekako krivično predstavljena bogata dejavnost celjskega gledališkega udejstvovanja v najširšem smislu in v razmišljanjih o gledališkem poslanstvu Slovenskega ljudskega gledališča Celje. Ali kot je nekoč zapisal dr. Bruno Hartman, da naj bo in sta ljubiteljsko in poklicno gledališče vselej »podvrženi« kakovosti, odločilna pa sta njegova umetniškost in estetika, pripadnost teatrskega snovanju, gledališkemu obredju, ki ni nikoli enako ponovljivo.

2

Slovensko ljudsko gledališče v Celju ali SLG Celje, sprva poimenovano *Okrožno gledališče*, nato *Ljudsko gledališče*, kasneje *Mestno gledališče* in 1957. leta *Slovensko ljudsko gledališče*, je imelo in ima prav poseben pomen ter mesto v slovenski in nacionalni mreži poklicnih gledališč: že ob svoji ustanovitvi je imelo osnovo in podlago v bogati tradiciji, ki pa jo je s profesionalizacijo samo še reguliralo in poglobilo. Svoje delovanje je postavilo na raven enega izmed najpomembnejših stebrov slovenske gledališke omike. Razmere v katerih je bilo ustanovljeno, so najverjetneje narekovala, da je zahteva po kulturnih in gledaliških belih lisah, ki so ostajale na zemljevidu Slovenije po letu 1945 in katastrofičnosti vojnega časa ter v povojni obnovi, treba neovirano zagotoviti tudi temu znamenitemu mestu gledališko ustanovo, ki bo reprezentirala najvišje umetniške in kulturne vrednote. Politični čas v letih »prve petletke« je bil bolj ali manj (pogojno zapisano) naklonjen (predvsem zaradi prizadevanj posameznikov) takim tendencam, a kljub temu ni šlo brez težavnih in vztrajnih prizadevanj celjske kulturne elite, izobražencev in gledaliških zanesenjakov, ki niso klonili pod težo negativnih argumentacij.

Gledališka umetnost, ki je v Celju v začetku 20. stoletja polno ter intenzivno zaživela, si ni zatiskala oči pred novimi ustvarjalnimi svetovi, ki so gledališču približali slovensko in

predvsem evropsko dramatiko, ni se izognila čerem poklicnosti v interpretacijah dramskih besedil in zavedala se je, da mora iz realnosti in stvarnosti v teatru ustvarjati iluzije, ki morajo v gledališču zavzeti tudi kritično držo. Iz pregleda repertoarjev lahko izluščimo veliko pomembnih umetniških mejnikov tega gledališča, izvirnih v svojih pogledih, naprednih v odrsko scenskih podobah, ki so bile značilne za moderno evropsko teatrsko misel gledaliških prestolnic.

Če so v preteklosti stari Grki in Rimljani imeli svoje gledališče in svoje igre, cesarji in kralji na evropskih dvorih svoje igrice in dvorne norčke, potem zagotovo tudi Celjski svoje kulture niso zanemarjali, temveč so ji dajali posebno vrednoto in jo gojili, da, celo častili, saj bi sicer ne bili enaki med enakimi na evropskih prizoriščih.

Po spominskih zapisih povezanimi z gledališči, ki so izšli v dveh zbornikih SLG Celje (1986 in 2006), je predvsem prišel čas tudi za analitično razmišljanje in prispevek o celjskem gledališču kot o bistvenem delu v območju slovenske gledališke historigrafije in teatrologije. Zato naj najprej v celoti navedemo naslednji zapis Dušana Moravca (Repertoar slovenskih gledališč 1867-1967: 468): *V celjskem Mestnem gledališču, ki je dotlej služilo le tujejezičnim predstavam, so prvič igrali v slovenščini 16. septembra 1849; takrat uje uprizorila Družba slovenskih gledaliških diletantov pod Jeretinovim vodstvom Županovo Micko.*

*V tistih razgibanih mesecih po marčni revoluciji je bilo še več predstav, deloma v gledališki dvorani, deloma v stari Grofiji in ta dejavnost se je obdržala do leta 1852, torej dlje kot v Ljubljani. Po dvanajstih letih (1864) se je znova obudila v Čitalnici, po letu 1895 pa je prevzelo skrb za dramske predstave Celjsko pevsko društvo oz. njegov Dramatični odsek, ki je prirejalo predstave v dvorani narodnega doma.*

*Spored vseh teh let se ni bistveno razlikoval po ljubljanskega, četudi ga ni slepo posnemal. Vsega je bilo v Celju 111 predstav do 12. Februarja 1911, ko se je prvič predstavilo novoustanovljeno Dramatično društvo, prav tako v Narodnem domu.*

*Svetovna vojna je njegovo delo zavrla za celih pet let, v letu 1919m pa je znova začelo s predstavami v Mestnem gledališču po letu 1933 je dal nekaj predstav tudi novi gledališki Celjski studio, s koncem sezone 1935/1936 pa je vsa samostojna gledališka dejavnost v Celju zamrla.*

*Takoj po osvoboditvi 1945. leta je bilo ustanovljeno na amaterski bazi Okrožno gledališče, preimenovano 1947 v Ljudsko gledališče in 1950 v Mestno gledališče.*

*Dne 17. marca 1951 je bila prva predstava stalno naslavljanega poklicnega ansambla.*

*Vse te predstave so bile v Domu Ljudske posojilnice, kasnejšem kinu Metropol, v Domu Osvobodilne fronte in v dvorani Ljudske prosvete, tj. v nekdanjem Narodnem domu.*

*9. maja 1953 je bila prva predstava Mestnega gledališča v novi (sedanji) hiši, leta 1957 pa je Mestno gledališče dobilo novo ime: Slovensko ljudsko gledališče v Celju.*

S temi uvodnimi mislimi je v repertoarjih slovenskih gledališč (RSG 1867 – 1967: 468), ki kontinuirano izhajajo kot vsakoletne edicije Slovenskega gledališkega muzeja in pregledno zapisujejo njihovo delovanje, repertoarje in zasedbe, za vselej izpisano, vse do današnjih dni, stoletno delovanje celjskega gledališča.

Ko pa pregledujemo in prebiramo repertoarje delovanja tega gledališča do njegove poklicne ustanovitve (od 1911 – 1936), zasledimo, da je skoraj polovico stoletja bilo namenjeno enemu samemu cilju: posvečeno je bilo dramatik, gledališču in uprizarjanju. Zagotovo je k temu historično teatrološkem razpoloženju, uzrto z današnje perspektive prevladovalo razmeroma trdno prepričanje, da umetnost, tudi gledališka, zmora in mora imeti najvišje cilje in poslanstvo. Biti mora angažirana, kritična, aktualna... prav tako pa mora razveseljevati.

Če iz prvega obdobja delovanja izdvojimo le dva avtorja dramskih besedil, Frana Saleškega Finžgarja z uprizoritvami *Naša kri* in *Veriga* (1919), *Divji lovec* (1911), *Razvalina življenja* (1921) ter takoj nato dodamo »leto« uprizoritev dramskih besedil Ivana Cankarja *Kralj na Betajnovi*, *Pohujšanje v dolini Šentflorjanski*, *Hlapci* (1920), vse v režiji Milana Skrbinška in *Za narodov blagor* (1920) v režiji Stanislava Gradišnika, potem se Celjsko gledališče lahko ponaša s pomembnimi ustvarjalci. Ne samo, da je Milan Skrbinšek režiral Cankarjeva dela, marveč je v Celju vodil tudi *Dramatično šolo*. (Njegovi gojenci so za produkcijsko delo uprizorili grotesko *Medved* A.P.Čehova v prevodu Ivana Prijatelja). Ivan Cankar pa je bil najbolj uprizarjan avtor v prvem desetletju, čeprav so igrali-uprizarjali med drugim tudi evropsko klasiko, npr. Molièrova in Shakespearova dela, Ibsnovo in Strindbergovo dramatiko, itd.

Podobno kot je Milan Skrbinšek v Celju ustanovil *Dramatično šolo* in izobraževal gledališčnike, se je v petdesetih letih takratni ravnatelj Fedor Gradišnik odločil, da leta 1950 na gledališko izobraževanje v Ljubljano (tečaj za poklicne igralce), predvsem pa v posvečenost dramske igre in »načine«/stile igranja in ustvarjanja igralskih kreacij, »pošlje« svoj prvi poklicni igralski ansambel, nekakšno šolo, k znameniti gledališki igralki Mihaeli Šaričevi in režiserju Franu Žižku. V kasnejših letih pa so se celjski igralski družini pridružili že akademsko izobraženi igralci z Akademije za igralsko umetnost v Ljubljani (ustanovljena

šele 1945. leta), danes pa tako šolo gledališkega izobraževanja za mlade vodi mag. Tina Kosi. V tradiciji so zapisane vrednote, ki jih celjski gledališčniki ne zanemarjajo.

Vsekakor pa je gledališka izobraževalna dejavnost, kot perspektiva prepoznavnosti in prepoznavanja dramskega snovanja, ustvarjanja in posredovanja, imela pravo gledališko zasnovo že v 19. stoletju, ko je bila v Celju leta 1808 ustanovljena celjska gimnazija s šolskimi – dijaškimi igrami. Gustav Grobelnik v svojih zapisih navaja celo (domnevno) povezavo gledališkega snovanja z *idejo in zgledom ljubljanskega jezuitskega šolskega gledališča iz 17. stoletja*, ki je tradicijo strogo katoliške ustanove povezovalo s pasijonsko igro ali celo z bližino ruških verskih iger (1680 – 1722).

Prav gimnazijska učna pravila so v največji meri višješolce seznanjala s snovjo evropske dramatike in teorije (grška dramatika, elizabentinska in nemška dramatika – predvsem Goethe, Lessing, Schiller...); s pisanjem, govornimi vajami in predstavitvami dialogov iz posameznih besedil, so imeli izhodiščna znanja za »uprizoritvene namene«, ki so lahko poučevali in kultivirali svoje občinstvo.

Vselej znova pa moramo opomniti pri pisanju vsake gledališke zgodovine ali zgodovine drame na pomen razsvetljenstva v slovenskem prostoru (18. stoletje) z Antonom Tomažem Linhartom, ki je bilo izrazito evropsko družbeno, filozofsko in umetniško gibanje, pa tudi čas razuma in na obdobje čitalništva (esejistični in znanstveni zapisi Ivana Prijatelja, Franceta Koblarja, Antona Slodnjaka, Jožeta Koruze, Filipa Kalana Kumbatoviča, Mirka Zupančiča, Matjaža Kmecla, Petra Vodopivca, seveda če omenimo samo nekatere gledališke in literarne teoretike in zgodovinarje), ko je bila v Celju 1861. leta ustanovljena *Čitalnica* (isto leto še v Trstu, Ljubljani in Mariboru) s prirejanjem »besed«, recitacijami, igrami, koncerti, govori... , ko so menda že uprizorili Shakespearjevega *Hamleta* (1870).

Celjski gledališki kronist Gustav Grobelnik piše, da *ko se je v celjski čitalnici po šestdesetih letih prejšnjega stoletja* (19. st., op.p.) *gledališka Muza že izigrala, namesto nje pa zavladal dolgčas in je Levstik »bičal domače konservativce in po dualizmu (avstro-ogrska, op. p.) razbesnele nosilce liberalno-kapitalistične germanizacije« (Slodnjak) ter ob reorganizaciji ljubljanskega Dramatičnega društva opozarjal, da »se zadnja leta meju nami premalo čisla lepoznanstvo in sploh umotvorje«*... Napotek Frana Levstika, da v gledališkem repertoarju ne kaže zanemarjati trajnih del svetovne literature, ker da je »učinkovito orožje zoper sovražno nekulturo vselej samo tako odrsko delo, ki je idejno in umetniško polnovredno«.

Če torej je zgodovinski pomen gledališke umetnosti za Celje dovolj tehten, da lahko v drugi polovici 20. stoletja in na začetku tega stoletja/tisočletja spregovorimo o popolni

evropeizaciji Slovenskega ljudskega gledališča Celje, potem je vsaj enako, če ne še pomembnejši ta trenutek, ko za slovensko gledališko **prezentacijo** nikakor ne sme biti spregledan.

Zato so vsa gledališka hotenja in sistematično snovanje dela celjskega gledališča prvega upravnika Fedorja Gradišnika (1949 – 1962) in sedanje upravnice/direktorice in umetniške vodje Tine Kosi (od 2003 dalje), ki uporno brani svojo umetniško ustanovo, z mladostno energijo in premišljenimi repertoarnimi potezami, mnogoterim raznovrstnim vedenjem o snovanju gledališke umetnosti, poznavanjem scensko uprizoritvenih praks, ki ga snuje v živ gledališki organizem, je ta evropeizacija vse bolj potrjevana. Celo več: gledališče je vključeno v sodobne tokove svetovnega gledališča, se z njim uspešno sooča, kar samo potrjuje, da se Slovensko ljudsko gledališče Celje, ne oziraje se na kašna nepoznavalska naključna ali nerelevantna mnenja, zavestno usmerja v sodoben teater, v uprizarjanje novih besedil, ki še niso bila uprizorjena v Sloveniji, pa so v svetovnih gledališčih že doživela uspeh, v uprizarjanje slovenskih novitet, posvečene v iskanju vedno novih oblik dramskega in scenskega izražanja in ne nazadnje, je njeno delo prav tako posvečeno gledališkemu izobraževanju za vse starostne ravni gledalcev - obiskovalcev.

Estetiko Slovenskega ljudskega gledališča Celje in njegovo samosvojo prepoznavnost ter prodornost opredeljujejo in jo vselej znova zapisujejo ljudje-ustvarjalci z zavestjo, da je njihovo poslanstvo izjemno pomembno za gledališko občestvo. Zelo bežen zgodovinski zaris poskuša opozarjati na dejstva, da se gledališča zgodovina nikoli ne ponavlja na enak način, tudi v gledaliških sferah ne, ima le iztočnice da lahko spregovori v različnih časih v različnih pojavnih oblikah in v nenehni konfrontaciji z raznorodnimi kulturnimi, družbenimi in političnimi aktualnimi konotacijami.

3

V vseh letih delovanja celjskega gledališča, od njegovih ljubiteljskih začetkov, je le to na svojih uprizoritvenih prostorih vztrajno obujalo dramatično povezano s Celjskimi in njihovo usodno povezanostjo z Veroniko Deseniško. Vsekakor je ta tematika bila vedno znova tema kulturnozgodovinskih in gledališko umetniških raziskovanj, predstavljanj in izjemne literarne provinience. Zagotovo je pravda zoper Friderika in Veroniko nosila tudi tragične razsežnosti in bila tematsko posebne vrste »gledališki«, snovno dramatičen, če ne že celo tragičen

dogodek. Prav zato je našla posebno mesto v celjskih uprizoritvah, na gledaliških deskah ali na odprtem igralnem prostoru ali na prizorišču Celjskega gradu.

Že leto po nastanku tragedije Otona Župančiča *Veronika Deseniška* (1924) so v Celju uprizorili to znamenito tragedijo v režiji Fedorja Gradišnika (1925).

Kasneje, v poklicnem gledališču, so Celjani uprizorili domala vso izvorno slovensko dramatiko, ki je bila kakorkoli povezana z usodo Celjskih, razen komedije *Celje slavi...*, ki je Bratko Kreft ni nikoli dokončal, pisal pa jo je po naročilu verjetno takratnega umetniškega vodje in dramaturga Lojzeta Filipiča za celjsko gledališče in je odlomek objavljen v gledališkem listu (GL MG v Celju, 1953/54 : 408-419) z avtorjevim pripisom: *odlomek iz nedokončane komedije o celjskih grofih in teharskih vitejih, o knezu Ulriku in lepi Roziki, o Mlinarjevem Janezu in teharskem županu in še mnogih drugih zanimivih in veselih rečeh, ki za zdaj še kolovratijo po avtorjevi glavi, ker mu življenje ne privošči ne miru ne časa, da bi jih spravil na papir.*

Kadar raziskujemo gradivo za posamezne dramaturške analize, členitve ali zapise, naletimo tudi na kar najbolj zanimivo in teatrsko uporabno gradivo. Tako se na dramaturški mizi »znajde« kdaj pa kdaj morda poseben dokument, ki ga je treba omeniti, vsaj zaradi razvejanosti pogledov dramske tematike v sfere filozofskih, pravniških, literarno zgodovinskih raziskovanj. Nikakor ni odveč zapisati misli, ko se je znanstvene raziskave o problemu kazenske pravde zoper Veroniko Deseniško lotil dr. Metod Dolenc, pravnik, kriminalist in pravni historik in kot sam piše, da se te problematike ni lotil zaradi »kontrolne« pesniškega poleta treh slovenskih dramatikov (Josipa Jurčiča, Antona Novačana in Otona Župančiča) ter hrvaškega dramatika Antona Tomića, ki so jo podali v dramah kot svoje pojmovanje o označeni kazenski pravdi, ki je temeljila zapisana v najširših obrisih zgodovinskih virov. Zagotovo je to knjižico poznal tudi Lojze Filipič, kajti njegovo celjsko obdobje (1952-1955) je bilo temeljito, študijsko, sistematično načrtovano z izrazito gledališko profiliranostjo.

Razpravo o celjskih grofih, ki jo objavlja Dolenc v svoji knjižici *Kazenska pravda zoper Veroniko Deseniško* (1930: 5) piše naslednje: *...Ni da bi hotel kontrolirati pesniški polet teh dramatikov, niti ne mislim postavljati usode Veronike Deseniške na trdno historično podlago. Mikalo me je pa vendar, da orišem zunanje pravno historično obeležje, iz katerega se je mogla tragična usoda Veronike izobličiti v prepričanju, da ostane Veronika Deseniška baš ob studiju njene t.zv. kazenske pravde v luči pravne zgodovine šele prav pesniških umotvorov vredna junakinja.*



Licentia poetica, piše, je pač pravica dramatikov, kajti te pravice jim muza Klio *pač ne bo tako v zlo štela, pač pa ona druga, starim Grkom še nepoznana muza – predstavnica pravne zgodovine* (ibid.:23)

Znanstveno gradivo o celjskih je bilo očitno mikavno za raziskovanje in dramaturške »obdelave« v dramatiki in njihovo uprizarjanje, tako kot so še vedno vabljive »kraljevske igre« iz evropske dramske zakladnice - zaradi svojih zgodb in sporočilnosti

Celjsko gledališče je bilo tako na svojstven način zavezano uprizarjanju dramatike s tragično vsebino in historijskimi in junaškimi epopejami, zapisanimi v dialogih dramske pisave, od slovenske preko evropske do svetovne dramatike. Spomnimo le, da je z miti povezanih več sijajnih gledaliških del in vrhunskih celjskih uprizoritev: eno takih je bilo uprizorjeno delo iz novejšje slovenske dramatike, *Čarovnica iz Zgornje Davče* Rudija Šeliga v režiji Dušana Jovanovića (1977).

Mitskost in mitološko v dramatiki je ena izmed temeljnih razsežnosti, ki jo je in jo še celjsko gledališče »goji« kot del železnega repertoarja.

Z repertoarnimi, režijskimi, igralskimi in hkrati umetniškimi stvaritvami se je gledališče vsako gledališko sezono znova vpisovalo med sodobne gledališke interpretacije scenskih dogajanj, pa naj so to bila izvirna ali starejša slovenska besedila, dramatika svetovnih avtorskih peres, iskateljstvo je ostajalo temelj njegovih hotenj v uprizoritvenih razmerjih neskončnih gledaliških raziskovanj, zavestno usmerjeno v poglobljeno razmišljanje v raznovrstnosti in večpomenskosti. Mnogo tega je bilo zapisanega v razum in čustvo, pa prežeto s tistim, kar lahko poimenujemo umetniški vrhunci gledališkega ustvarjanja.

Samo hiter pregled vseh repertoarnih zasnov gledališča in realizacij potrjuje pretehtano in harmonično celovitost, ki jo zmorejo predstavljati svojemu občinstvu: med ljudsko žlahtnostjo, umetniško tendenciozno in literarno/dramaturško zahtevno predstavitvijo. Vsa dolga leta je v repertoarjih in njihovih predstavitev bilo čutiti nenehna iskanja, izražanja, dvom in tveganja. Zagotovo so te odlike predstavljale velike in pomembne gledališke osebnosti z izbrušenimi estetikami, vrednotami, svetovnim in političnim pogledom na svet. Hkratnost teh najpomembnejših odlik pa vse do današnjih dni prdstavljajo tudi ustvarjalni teami, ki so zavezani celjskemu gledališču.

Še eno izjemno pomembno razsežnost »nosi« celjsko gledališče: v svojih razmišljanjih je ne samo vitalno in mlado-mladostno, je tudi radikalno, neustavljivo kritično z visoko vzpostavljenimi ustvarjalnimi in umetniškimi kriteriji. Svojstveno« mladost pa so mu dajali in mu še dajejo gledališki ustvarjalci, ki so mu z vsako novo prihajajočo generacijo kar najbolj

zavezani. Zrelostni temelji in dolga tradicija gledališkega delovanja so s svojo mladostno energijo, vizijo in drugačnostjo od drugih »narodnih« gledališč razmejevali mladi profesionalci s svojo osebno zgodovino, ki jo je v njihova življenja vpisoval čas po drugi vojni, pa tudi preskušnja »trdega« časa petdesetih, »samoupravno socialističnih« let šestdesetih, politična in družbena diferenciacija sedemdesetih in deloma osemdesetih let, in tako dalje. Tudi nenehne finančne krize, ki so se različno stopnjevale in umirjale, a nikoli umirile in so bile na nek neumetniško izražen »izračun« nepravične do vseh ustvarjalcev v polju slovenskih uprizoritvenih umetnosti, vse do današnjih dni. Zdi se, da so vsi taki dogodki gledališko družino vedno znova okrepili, četudi so jo postavljali na golgoto trdih eksistenčnih parametrov, pa so ji vendarle dajali moči in svobode, pa tudi nenehnega zaupanja v svoje delo in neupogljive upornosti. In celjsko gledališče je obstalo kot umetniški hram, ki je in vselej na novo z vsako gledališko sezono zavezujoče goji umetniški čut odgovornosti in občinstvu posreduje svojo umetnost, za katero menijo, da umre, ko umre gledališka predstava.

Mnogi gledališki ustvarjalci so v celjskem gledališču vse od njegovih začetkov, predvsem pa od njegove poklicne ustanovitve ustvarjali in uveljavljali avtorsko pojmovanje gledališča in odrske umetnosti. Tudi v tem se je SLG Celje, in se še vedno, ločuje od drugih poklicnih gledališč. In ne nazadnje je prav to gledališče, z nazivom *ljudski* ustvarilo tudi festival smeha, radosti, radoživosti in priljubljenosti, Dneve komedije, ki prav v letošnjem gledališkem letu praznujejo dvajset let.

Občinstvo je torej željno dobrega gledališča!

SLG Celje in njegov nedvomno silovit preboj v iskreno umetniško poslanstvo, ki je svojčas delovalo samoniklo, v drugi polovici dvajsetega stoletja pa zaživel poklicno, je z repertoarnimi potezami ter zaneseno z mladimi akademsko izobraženimi ljudmi vseh gledaliških poklicev, vstopilo v silnice samosvoje gledališke podobe ter se suvereno postavilo ob bok tako opevanima dvema narodnima gledališčema: v Ljubljani in Mariboru. Toda iz obeh gledališč so se gledališki ustvarjalci srečevali tudi v Celju, tam ustvarjali, nekateri so v celjskem gledališču kar najbolj uspešno začeli svojo kariero in potem odhajali v druga gledališča ali »osrednji gledališki« mesti.

SLG Celje je od svoje ustanovitve dalje bilo ves čas zavezano gledališkim tradicionalnim vrednotam, eksperimentu in avantgardi, tveganjem in iskanjem novih izraznih možnosti, odprto za alternativo in sledilo najsodobnejšim svetovnim dramsko gledališkim izzivom in se temu ni nikoli izneverilo. V trdnem organizmu gledališča – v umetniški ustanovi, je življenje vselej bilo na nek poseben način posvečeno, kljub trdemu in garaškemu delu prav vseh

(organizacija, načrtovanje dela, obnova-prenova hiše, denar, angažmaji sodelavcev...), vsebini in uprizoritvam, odmevnosti pri občinstvu, gostovanjem, sodelovanjem na festivalih doma in v tujini.

V tem, Slovenskem ljudskem gledališču Celje, so eni ostajali vse življenje, drugi pa odhajali in se spet vračali. Seveda po afinitetah, pripadnosti gledališču.

(Spomnimo še, da *Repertoar slovenskih gledališč 1867 -1967* navaja podatek, da v celjskem gledališču ni bila prisotna opera, pa je vendarle treba spomniti vsaj še na dvoje pričevanj, ki imajo tudi danes svoj nedvoumen pomen in žanr, ki ga celjsko gledališče v svojih repertoarjih ne zanemarija: slovensko narodno igro s petjem ( F.S. Finžgar, *Divji lovec*, 1911, Fran Milčinski, *Volkašin*, 1919) in narodno igro s petjem *Krivoprisežnik* Ludwiga Anzensgruberja (1911) pa izjemno pomembno plesno pantomimo Josipa Ipavca *Možiček* (1912), ki jo je sam režiral in dirigiral. V repertoarjih poklicnega gledališča pa je že spet prisotna igra »s plesom in petjem« muzikal, izrazni ples in koreografski večeri Celjanke Ane Vovk Pezdir.)

4

Danes se programska in repertoarna shema sicer sooča z mnogo zahtevnejšimi, vsebinsko bogatejšimi vsebinami, žanrsko pestrostjo, profesionalnimi uprizoritvenimi trendi, vendar so vsa ta zapisana izhodišča, ki so bila zaznamovana z začetki nastajanja gledališča v prejšnjem stoletju, so s svojimi posebnostmi in izzivi ohranjala vez s poklicnostjo ali kot je zapisal Bojan Štih (Zbornik SLG Celje, 1986), *da čeprav so oblaki nad slovensko deželo temni in grozeči, je gledališče upanje, večni prostor upanja, tudi v hudih recesijskih časih v letu 2010, katerih posledice finančne in gospodarske krize bo čutilo tudi to gledališče.* Zagotovo pa velja prepričanje, da so sodobna gledališka misel utrjen pogled na svet, tisti najmočnejši argumenti s katerimi sleherna umetnost mora ali vsaj vselej znova kljubuje vsem kriznim obdobjem. V ospredje postavlja človeka in njegovo poslanstvo: kritično, angažirano, prepričljivo...

Pa vendarle: Slovensko ljudsko gledališče Celje, kot to lahko razbiramo iz ogromno ohranjenega dokumentarnega gradiva, prav nikoli ni bilo nekakšno obrobno, provincialno gledališče, čeprav je tako menil marsikateri človek, le da mu v slovenski gledališki kulturi, časopisnih in kasneje medijskih odzivih ter kritičkih zapisih niso posvečali tako »velike« pozornosti kot sta jih bila deležna SNG Drama Ljubljana in SNG Maribor (Drama).

Spominski zapisi v dveh zbornikih o celjskem poklicnem gledališču (1986, urednik Janez Žmavc in 2006, urednici Tina Kosi in Tatjana Doma) nagovarjajo bralca ob predstavitvi repertoarjev predvsem o vprašanjih, dilemah in vodenju gledališča, čustveno obarvani, a tudi s skromno trditvijo, da je vsak, ki je kdajkoli ustvarjal v tem gledališču, pustil svojo sled ali *cvet in sad*. Vsak izmed njih pa govori o zanosnem ponosu, da je ustvarjal v celjskem gledališču, delil srečo, uspeh in manj uspešna obdobja z gledališko družino. Zdi se, da ni bilo samo po sebi umevno delovati v tem gledališču, če nisi imel vizije, programa, strategije – prav tak izziv pa je ponujalo prav to gledališče.

Avtorji zapisov v obeh gledaliških zbornikih, ki jih bomo v nadaljevanju še navajali, so bili Branko Gombač, Bruno Hartman, Juro Kislinger, Slavko Belak, Bojan Štih, Stane Potisk, Goran Schmidt, Slavko Pezdir, Andrej Inkret, Vasja Predan, Borut Alujevič, nagovor gledalcem Andreja Hienga iz sezone 1985/86 objavljen v gledališkem listu, zapis Tine Kosi o Franciju Križaju, Janez Žmavc, Blaž Lukan, Marinka Poštrak, Primož Bebler, Matija Logar, Stane Potisk in Tina Kosi – danes vsi uveljavljeni gledališki ustvarjalci. Predvsem pa moramo že uvodoma ugotoviti, da leta 1986 ni več bilo med živečimi pomembnimi gledališčniki, teoretiki in praktiki Fedorja Gradišnika, Lojzeta Filipiča in Herberta Grüna.

Ob pomembnem opusu in delovanju Lojzeta Filipiča in Herberta Grüna, ki sta v slovensko dramaturgijo vnesla novih vsebinskih in spoznavnih razmišljanj, zapisov in pogledov na sodobno repertoarno gledališče (kasneje v »drugem« celjskem obdobju pa tudi Bojan Štih in Igor Lampret, vse še v devajsetem stoletju), sta za prvo poklicno celjsko »estetsko prenovljeno« gledališko obdobje (ob Fedorju Gradišniku), najpomembnejša prav Filipič in Grün.

Zatorej zaključimo s Filipičevim nagovorom občinstvu ob prvi javni eksperimentalni uprizoritvi v *Gledališču v krogu* v foyerju celjskega gledališča (uprizoritev dramskega besedila W. O. Somina *Atentat* v režiji Balbine Battelino-Baranović) ali *Prva preizkušnja Gledališča v krogu pred jugoslovanskim občinstvom*. Piše, da se v gledališču zavedajo, da je njihovo početje drzno in da upanje v uspeh ni posebno veliko: *psihološki skok iz standardnega gledališča v ta ekstremni poskus je tako za igralce kot za obiskovalce zelo tvegan. /.../ V temelje mladega gledališča, kakršno je celjsko, mora biti vbetonirana naravnost blazna, slepa zaverovanost v umetniško poslanstvo gledališča in v njegovo upravičenost v tako majhnem mestu* (1953).

Pomenske prvine izročila in sodobnosti so izjemno zgovorne dokazanosti, da smemo ob jubileju Slovenskega ljudskega gledališča Celje spomniti na ta širši kontekst svetovljanskosti

zgodovinskega teatskega izročila, ki je izraženo v njegovem živem in drznem gledališkem utripu. V nenehnem nemiru iskanj v novih in novih ustvarjalnih hotenjih – v glasbenem in plesnem, epskem, liričnem in dramatičnem izraznem izpovedovanju.