

Mojca Kreft

Celjska dramaturgija

I. del: 1950/51–1980/81

(Nove sodobne smeri slovenske dramaturgije in repertoarni umetniški izzivi)

Iztočnico za naslov *Celjska dramaturgija* in njenih prvih trideset let je prevevala vera v moč estetske misli in prepričanje, da je danes celjsko gledališče v svoji izpovednosti, v moči gledališkega izraza, v dramskih in dramaturških izpovedovanjih, v dramaturško-uprizoritvenih zasnovah in repertoarnih novostih tista najmočnejša vez med individuumom in inštitucijo, ki se je porodila prav z mislijo o kreiranju gledališča, iz nekakšne duhovne intime posameznih gledaliških ustvarjalcev, dovolj izčiščeno, prepoznavno in še vedno z veljavno usmeritvijo v sodobno uprizoritveno prakso, ki predstavlja svojo, širšo in odprto dramaturško strukturo – v prostor in čas.

Morda se je naslov porodil prav pred kratkim časom, na dan, ko je celjsko gledališče slavnostno zapisalo svojo šestdesetletnico: 6. decembra 2010. Razlog je bil zelo preprost, a vendarle zaradi slovenske gledališke omike tudi zaskrbljujoč: 6. decembra 1950 je MLO Celje pod del. št. I/1 – 1160/1 izdalo odločbo o ustanovitvi mestnega gledališča. Prazničnega gledališkega večera se je udeležilo le malo slovenskih gledaliških ustvarjalcev in ravnateljev, direktorjev, umetniških vodij iz drugih gledaliških mest (z izjemo SNG Maribor in MG Ptuj), ki bi najverjetneje morali prisostvovati takemu gledališkemu prazniku, vsaj iz pietete, če ne že zaradi ljudi, ki gledališko kulturo ustvarjajo. Slovenska kultura v enaindvajsetem stoletju pomeni vrednoto, ki jo moramo »meriti« z estetskimi kriteriji in je ne naključno prepuščati globalizaciji ali finančnim učinkovitostim z veljavnim slovenskim kapitalnim indeksom.

Fedor Gradišnik, upravnik, prevajalec, režiser

Pomemben gledališki ustvarjalec, prevajalec režiser in gledališčnik Fedor Gradišnik (1890–1972) je po vrnitvi v Celje iz izgnanstva v Srbiji, po letu 1945 dobil nalogo, da obnovi celjsko kulturno življenje in ustanovi gledališče. Kot farmacevt po osnovni izobrazbi je gledališkemu krogom sicer znan le kot predan teaterski ustvarjalec. Po dijaških letih, ki jih je preživel v Celju in Ljubljani, je odšel na študij farmacije v Prago. Že v začetku 20. stoletja, ko se je s starši preselil v Celje, je s svojo razgledanostjo, talentom in smislom za gledališko individualno in skupinsko

ustvarjanje dosegel skoraj nemogoče: v Celju je ustanovil poklicno gledališče. *Ugled in sposobnost Fedorja Gradišnika sta povezovala gledališko življenje v Celju od povojnih časov v letu 1922 do jeseni leta 1962 (z izjemo okupacijskega časa), ko je Gradišnik predal celjski hram Talije drugemu Celjanu, prof. Brunu Hartmanu ... Fedor Gradišnik je bil živa vez med preteklostjo in sedanostjo, na katero se je nenehno skliceval ... Svoje ime, delo in vse življenje je vtikal v ta pomembni spomenik klute v Celju.* (Branko Gombač, *Profesionalizacija celjskega gledališča*) Zagotovo je že v času študija, predvsem pa z bivanjem v kraljevski in gledališki Pragi z impozantnim hradčanskim gradom, literarno in židovsko četrtjo pod njim in slovenskimi kulturnimi ustvarjalci, ki so občasno delovali tam, predvsem na področju slovanskih jezikov, prepoznaval intenzivno gledališko življenje. Morda je bilo to mesto takrat vzhodni ali osrednjeevropski »Pariz«, ki je zrcalilo nove umetniške izzive na vseh področjih ustvarjanja. To mesto, z bogato kraljevsko, kulturno, literarno, humanistično in gledališko tradicijo, ga je zagotovo navdihovalo, kot morda nekaj kasneje bivanje v Avstriji. Pa tudi sicer je bila gledališka Praga povezana s slovensko kulturno mislijo, kar je poskušal opisati in razčleniti akademik Dušan Moravec v svojih razpravah in esejih, ko je opisal stoletne vezi med dvema slovanskima gledališkima kulturama, ki sta oplajali druga drugo in sta bili izjemno pomembni za slovensko literaturo in teatrologijo. (Dušan Moravec, *Vezi med slovenskim in češkim gledališčem*, 1963) In zagotovo Fedor Gradišnik sodi med tiste velike in pomembne intelektualce, ki so v zgodovino novejšega slovenskega gledališča, v repertoarne podobe in sodobno teatrološko misel z dramaturgijo vnesli novih razsežnosti. Zdi se, da je bila njegova odprtost vsemu novemu, gledališko-uprizoritvenemu raziskovanju zelo naklonjena, saj je v novo celjsko gledališče »pripeljal« ustvarjalce, ki so celjskemu gledališču dali posebnega zagona, obenem pa so bili utemeljitelji nove, sodobnejše slovenske dramaturgije, ki ni ostajala na lokalni ravni, marveč je pomenila tudi radikalno evropeizacijo slovenske dramaturške misli. Z vso gotovostjo smemo zapisati, da je ta njegov duh, njegova popotnica novemu gledališču, tisti mejnik celjskega gledališča, ki mu je zvesto še danes. Čeprav kritiška misel uprizoritvam ni (bila) vselej najbolj naklonjena, pa je gotovo eno: celjska dramaturgija ostaja mlada, radikalna, sveža, intelektualno močna.

Gradišnik je že v začetku svojega »drugega« celjskega obdobja in delovanja, v letih od 1945 do 1950, skrbel za visoko raven repertoarnih in uprizoritvenih zahtev, četudi je gledališče temeljilo še na ljubiteljskih pozicijah. Poskrbel je, da so se igralci izobraževali, da so njihova igra, interpretacija in vsebinska izpoved posameznega dramskega besedila presegale zgolj amatersko zahtevnost, uvedel je gledališki list, in že v septembru 1945 leta režiral Cankarjevo dramo *Kralj na Betajnovi*. V zapisih zasledimo, da je Gradišnik to dramo Ivana Cankarja režiral že v »osvobojenem Beogradu« (1944) in da je v Celju le obnovil režijski koncept. Če je temu res tako, je

vendarle z novo igralsko zasedbo in v novem okolju z referenčnim prostorom, ki je bil povsem drugačen od beograjskega, doumel, da koncepta skorajda ni mogoče dobesedno prenesti. Zasedel je igralce iz tako imenovane šole Hinka Leskovška, ki naj bi v Celju postal »hišni« režiser, a lokalne oblasti temu niso bile naklonjene (Leskošek je odšel v Ljubljano in postal operni režiser). A Gradišnik je vztrajal. Prvi igralski angažma je 1. 11. 1950 dobila igralka Nada Božič, ki je bila do naslednjega leta, februarja 1951, tudi edina redno zaposlena igralka. Potem se ji je pridružilo še šest igralk in igralcev, leta 1953 jih je bilo angažiranih že 14, 1954. leta pa je igralska družina štela celo 19 ljudi. V sezoni 1954/55 so uprizorili dvanajst del za razliko od prve sezone, ko so bila v repertoar uvrščena le štiri dramska besedila.

Že v prvi gledališki sezoni se je mlademu gledališču pridružil dramaturg Lojze Filipič, ki je obenem postal še umetniški vodja.

Tako je celjsko gledališče hitro prešlo svoje regionalne meje in izpričevalo, da je ne samo dobro gledališče, ki ima lastno prihodnost, temveč je s svojimi ustvarjalnimi pobudami zanikovalo delitev slovenskih gledališč na »nacionalna« in »lokalna« gledališča, na »centralna« in »pokrajinska«, »velikomestna-etatiistična« in »provincionalna« gledališča, zaradi česar bi se morali zavedati ne samo njegove teatrosk-zgodovinske vloge in pomembnosti, marveč tudi ohranjati zavest o soobstoju in njegovem razvoju. Zato lahko navajamo kronista Andrijana Laha, ko je pisal o slovenskem živem gledališču (leta 1975), *kako da je teater ob Savinji uspešno dobojeval obstanek, utrditev in uveljavitev celjskega gledališča, ki ni bilo odvisno le od okoliščin, ampak v veliki meri od požrtvovalnega in vztrajnega dela celjskih gledališčnikov.* (Lah, *Živo gledališče*, 1975: 215–261)

Lojze Filipič – Herbert Grün – Bruno Hartman – Bojan Štih – Igor Lampret

(1951–1981)

Ob šestdesetletnici Slovenskega ljudskega gledališča Celje (1950–2010) moramo slovenski teatrološki misli in dramaturgiji dati jasno sporočilo: da sta se slovenska sodobna dramaturška misel in pot začeli prav v celjskem gledališču. Prva leta sta jo izpisovala dramaturga in umetniška vodja v času ravnateljavanja Fedorja Gradišnika: Lojze Filipič (1951–1953), nato je iz Zagreba v gledališče prišel Herbert Grün, še kasneje Celjan Bruno Hartman, ki je postal upravnik gledališča (1962–1965), daljše obdobje sta tam snovala dramaturške mreže in opravljala vodstvena dela Bojan Štih (1970–1974) in Igor Lampret (1974–1980).

Dramaturški koncepti, ki so jih ti gledališki ustvarjalci vzpostavili v celjskem gledališču, so od tam bili izjemno celovito in prodorno preneseni v druga slovenska gledališča.

Lojze Filipič (1. 9. 1952 – 31. 8. 1955), umetniški vodja, dramaturg, snovalec novih zamisli in smernic z izrazitim pogledom v prihodnost gledališkega snovanja

Fedor Gradišnik, upravnik in prvi sestavljalec umetniškega repertoarja gledališča še pred njegovo profesionalizacijo, je nedvomno kmalu po ustanovitvi poklicne gledališke ustanove Mestnega gledališča Celje začutil nujnost, da v mlado gledališko hišo povabi perspektivne gledališke ustvarjalce, ki bi s svojim znanjem in profesionalnostjo kar najbolje izpolnili njegova pričakovanja, vizijo o razvoju gledališča in stabilne ustvarjalne razmere. Če že ni bilo dovolj denarja, je širina Gradišnikovega pogleda na ustvarjanje in prepoznavanje evropske gledališke kulture ponujala prav na tem ustvarjalnem polju kar najrazličnejša nova in nova spoznanja, zahtevnost celovitega teatarskega delovanja, repertoarno avantgardnost, novosti v dramaturških prijemih in snovanju širših programskih zasnov. Ne samo čar, marveč tudi izjemna modrost je vodila Gradišnika po poteh spoznanja, da če hoče gledališče doživljati svoj razcvet in biti eno najboljših gledališč v državi, potem mora pridobiti k sodelovanju mlade ljudi. Lojze Filipič, ki se je kot absolvent dramaturgije na AGRFT pridružil celjskim gledališčnikom, je zagotovo s svojo premišljeno, preudarno, ničkolikokrat tvegano potezo ustvarjal novo poetiko gledališča tako, da je tudi sam zarisal smeri – potrebno je premagati in biti predvsem drugačen od preostalih slovenskih gledališč. To mu je uspevalo, in celo več kot to: Lojze Filipič še danes ostaja, kot gledališki entuziast, dramaturg in umetniški vodja, pojem za sodobno slovensko dramaturgijo in teatrologijo, četudi se z njegovim imenom lahko pohvalijo predvsem v Mestnem gledališču ljubljanskem, kjer je prebil največ zrelih let. Od svoje misli o »biti prvi, najboljši in imeti sodoben repertoar«, se nikoli ni oddaljili. Tudi takrat ne, ko je pripravljaval organizacijske sheme delovanja gledališča. Njegova kulminantna leta celjskega obdobja izražajo trenutke duha, ki znajo, prepoznavajo in umejo svojo stroko prelititi v kar najbolj utemeljeno in globoko zasidrano umetniško podobo gledališkega trenutka. Tako je Lojze Filipič, čeprav je v Celju deloval le nekaj let, zapustil za slovensko gledališko zgodovino in teatrologijo neizbrisljivo sled: ustanovil je teden slovenske drame, teden jugoslovanske drame (1955) in bil prvi, ki je prvič v nekdanji Jugoslaviji ustanovil *eksperimentalno gledališče v krogu* z režiserko Balbino Baranović Battelino. Napovedal ga je smelo, drzno in tudi s skepso, da morda ljudje takega posega v prostor ne bodo najbolje razumeli, a tvegati je vendarle treba.

Repertoarno je širil gledališko ponudbo, jo bogatil in se zavestno odločil za gledališka iskanja z manj popularnimi dramskimi besedili, zato pa tem bolj inovativnimi vsebinami. Zatorej lahko, glede njegove najave o novem eksperimentalnem gledališču v gledališkem listu, spregovorimo tudi o času, da se je pravzaprav prvič prav v Celju začelo prvo slovensko eksperimentalno gledališče kot alternativa znotraj dovolj trdne organizacijske sheme. Hkrati pa je nadaljeval Gradišnikovo skušnjo, ko je ob klasičnem gledališkem repertoarju uvrščal v spored novejšo evropsko in izvenevropsko dramatiko, predvsem pa skrbel za uprizarjanje slovenske dramatike in novih dramskih besedil slovenskih avtorjev.

Ko je Filipič leta 1955 v Celju idejno zasnoval in praktično začel uresničevati zamisel festivala slovenske in jugoslovanske drame, je njegova pobuda izvirala iz prepričanja, da uspešno nacionalno gledališče ne more obstajati brez dramatike v svojem jeziku. Razmišljanje o nujnem poglobljanju in razvijanju prepoznavnosti nacionalnih dramatik in odrskih umetnosti je bilo tedaj seveda postavljeno v razmeroma ozke in trd(n)e okvirje socialistične, večnacionalne in večkulturne Jugoslavije, zato je bila presenetljivo hitra in neposredna nadgradnja Filipičeve zamisli že leta 1956 ustanovitev »jugoslovanskih gledaliških iger« *Sterijino pozorje* v Novem Sadu kot festivala najboljših dosežkov dramatik in odrskih omik narodov in narodnosti Jugoslavije.

Bil je izjemna in pokončna gledališka osebnost, ki do zadnjega ni klonila. Njegova moč duha in »znati misliti gledališče« *sta ga naredila nesmrtnega. Lojze Filipič in celjsko gledališče z zastavljenim repertoarjem sta zahtevala eklektičnosti, ki ga je izredno zapleten mehanizem označeval kot dovolj modrega in svetovnonazorsko umetniško opredeljenega z usmerjenostjo v eno najbolj nepopustljivih stalnic: da v gledališče ni mogoče vstopiti s špekulacijami.*

Filipič je bil tudi urednik gledaliških listov, nepopustljiv pri izbiranju gradiva za objave, spremljal je ne samo slovensko in jugoslovansko gledališko produkcijo, temveč je tesno sodeloval z gledališčniki v tujini – znana so gledališka pisma iz Pariza, Nemčije, bralstvo je informiral o dogajanjih v gledališki Italiji, Angliji itd. V časopisu za *Kulturo*, v *Naših razgledih*, je 1953. leta objavil tehten prispevek z naslovom *Slovenska dramaturgija*, še pred tem pa objavil v Novem svetu obširnejši članek *Zgodba o teatrskem arhivskem molju* (Filipič, *Novi svet* 7, 1952: 280–288), o prvem kronistu slovenske gledališke zgodovine Petru Pavlu Radiczu (1836–1912), ki mu je Filipič sicer očital premajhno *komparativnost z evropskimi dogajaji*, ker jih ni dovolj poznal, bil pa je zato tem boljši kronist slovenske gledališke zgodovine. (Podobo ga je označil tudi Filip Kumbatović Kalan v *Orisu gledališke zgodovine pri Slovencih*.)

Najbrž je Lojze Filipič s pretanjeno analitičnostjo in kritičnostjo, a hkrati objektivno in predirno mislijo, četudi zelo obzirno, zapisoval prve gledališke kritike (npr. o Prežihovem Vorancu, dramatiku in njegovih Pernjakovih, 1946), ki jih je nato tako tenkočutno prepletel v pajčevinasto gledališko podobo. Prav zato mu je bil cilj v Celju ustvariti tudi gledališki arhiv, saj je vedel, da so dokumenti skoraj edini vir pričevanja.

V skici za Filipičevo biografijo (*Primož Jesenko, Dramaturški koncepti v slovenskem gledališču 1950–1970*) je posebno poglavje namenjeno Lojzetu Filipiču. Jesenko piše, da je od leta 1952, ko se je Filipič kot absolvent dramaturgije ljubljanske Akademije za igralsko umetnost posvetil delovanju v gledališču, njegovo prvo obdobje posvečeno specifičnemu kulturnemu okolju: postane idejni in organizacijski soustanovitelj Mestnega gledališča Celje, kjer na željo *Komisije za poklicna gledališča* prevzame vlogi dramaturga in umetniškega vodja in celjsko gledališče uveljavi kot osrednje regionalno in eno najizrazitejših gledališč tistega časa.

Tako je Filipič anticipiral čas novega sodobnega slovenskega gledališča, z novimi estetskimi pogledi, repertoarjem, organizacijskimi shemami in pridobivanjem igralskega ansambla. Zagotovo pa je njegov širši pogled v svet gledališkega dogajanja v Evropi spremljal tudi poglobljene teoretične razmisleke o sodobni gledališki teoriji in teatrologiji. Koncipiral je vsebinsko bogatejšo zasnovo gledaliških listov, ki so ob različnih premisah dokumentarnega in teoretičnega gradiva prinašali tudi tehtnejše članke o vlogi gledališča v družbi, pogled na spremljanje odrskega dogajanja v občinstvu in pomenu permanentne vloge posredovanja »pedagoških« razlag in pojasnjevanj o delovanju gledališča. A hkrati je z določenim razlogom 1953. leta napisal, da odkar imajo Slovenci več gledališč, zelo radi govorijo o slovenski gledališki kulturi kot o kompleksnem pojmu in ne mislijo več samo na delovanje obeh slovenskih narodnih gledališč (gledališča na Ptujju, v Kranju, Kopru, Postojni). Resnica pa je, je zapisal, *da o gledališki kulturi, o gledališki umetnosti v pravem pomenu besede še vedno lahko le govorijo v zvezi z osrednjim slovenskim gledališčem*. Menil je, da bi morala *Stalna umetniška komisija pri svetu za kulturo in prosveto LRS* (Ljudske republike Slovenije, op. a.) *kot vrhovni regulativni organ s svojimi ukrepi* skrbeti predvsem zato, da bi mlada slovenska gledališča dobila možnost za resno in umetniško delo.

Kot umetniški vodja je v skrbi za igralski ansambel javno pozval vodstvo ljubljanske Akademije za igralsko umetnost, da na študij dramske igre sprejme več študentov, ki bi potem zapolnili vrzeli v neljubljanskih gledališčih. Dotlej pa je naloga vrhovnega republiškega regulativnega organa, da dosledno in brezkompromisno uveljavlja načela smotrnega in perspektivnega razvoja vseh slovenskih gledališč.

Iz celjskega obdobja izhaja tudi Filipičeva zahteva oziroma poziv, da razmere, kakršne so v celjskem gledališču in jih pripisuje premalo perspektivni in premišljeni pedagoški politiki Akademije z maloštevilnimi letniki slušateljev, zahtevajo na visoki akademijski izobraževalni ustanovi razmislek, ko se bo morala sčasoma preusmerjati tudi v gledališko-znanstveni inštitut.

Filipičev razgled in sistematično umetniško vodenje sta gledališču omogočala, da je Slovensko ljudsko gledališče Celje resnično postajala ustanova živega gledališča, z eklektično zasnovanimi repertoarji, ki so z drznostjo, eksperimentom in tveganjem izzivali živahne reakcije, revolte in najostrejše kritike: v nekaterih kulturnopolitičnih krogih so bili celo prepričani, da je celjsko gledališče *puritanska ustanova z neposredno moralno in politično vzgojo*. Vsekakor pa se je Lojze Filipič najbolj zavzemal za kvaliteto režije, igre, za kvaliteto scene in kostuma, maske, za kvaliteto vsega gledališkega dela.

To je bila njegova pot do *živega gledališča*, v katerem naj bi *gledalec začutil utrip svojega časa, v katerem bo našel probleme, svojo žalost in tudi veselje ... Občinstvo mora začutiti, da se v gledališču nekaj dogaja, obstati mora pred spoznanjem, da gre gledališkim delavcem človeško in umetniško krvavo zares*.

Herbert Grün, umetniški vodja, dramaturg in režiser (1. 9. 1955 – 31. 8. 1959), nova repertoarna razmišljanja, nadaljevanje tradicije

Po štirih uspešnih gledaliških sezonah je v Ljubljano odšel Lojze Filipič, v Celje pa prišel spet eden izmed mlajših dramaturgov, ki je sistematično nadaljeval delo Lojzeta Filipiča z novimi zamislimi, hkrati pa ob etični drži upravnika Fedorja Gradišnika poskušal še bolj utrditi celjsko gledališče.

Že Filipič je imel ob sebi tako rekoč svoje generacijske kolege: scenografa arh. Sveto Jovanovića, pa dramatika in režiserja Andreja Hienga, režiserja Dina Radojevića, Dušana Tomšeta, celo Sveta Jovanović je v tistem obdobju režiral nekaj dramskih besedil, režirali so še Branko Gombač, Jure Kislinger, Janez Vrhunc, vendar, po kritikah sodeč, ne v presežnikih.

Herbert Grün je sicer režiral nekaj znamenitih dramskih besedil, vendar se je bolj posvetil umetniškemu vodenju, čeprav ostaja še do danes nepresežena priredba dramskega besedila za mlade *Vilinček z lune* Bena Minolija in režija Sofoklejeve *Antigone* (1956).

Če pogledamo njegov repertoar, potem lahko samo zaznamo, da so bile na sporedu še vedno slovenske novitete, povečalo se je število uprizorjenih del iz ruske književnosti,

pripravljene so bile odrske priredbe nekaterih avtorjev proznih besedil. Tudi igralski ansambel se je izpopolnjeval z mladimi poklicnimi igralci, gledališče pa je dobilo v prvih letih profesionalizacije gledališki svet, ki mu je predsedoval prof. Tine Orel.

Z Grünovim prihodom v Celje sta se nenadoma soočila dva koncepta delovanja. Živo prisoten je ostajal še Filipičev, Grün ga je le postopno preoblikoval. Šlo je tako rekoč za dialog dveh konceptov svobodnega razmišljanja o repertoarnih podobah, ki sta se razlikovala predvsem v najosnovnejših potezah: vrnitev na pot askeze in izrazite komunikacije. Askezo je na svojstven način v svoji dramtizaciji in režijski postavitvi zagovarjal Herbert Grün pri dramtizaciji Pernjakovih. Dramatik in režiser Andrej Hieng, ki je z osebnim odnosom do sodobnega dramskega besedila evropske in ameriške dramatike s posebno pieteto do besedila gojil nekakšen intimen, a hkrati paradoksalen interpretativni vzgib, je posebno askezo prikazal v uprizoritvi drame E. T. Eliota *Osebni tajnik* ter ga pregnetal v tisti gledališki dogodek, ki je bil Grünu posebej ljub; po kranjskem obdobju umetniškega vodenja je v celjsko gledališče prinesel ob epskem in psihološkem prikazovanju tudi priložnost prikazovati dramtiko velikih evropskih intelektualcev, hkrati pa je v repertoarje uvrščal novo slovensko dramtiko.

V sezoni 1954/55 v gledališkem listu (12–14), ki je izšel ob prvem festivalu slovenske in jugoslovanske sodobne drame (Ljubljana, Trst, Maribor, Koper, Zagreb, Celje, 7.–15. maj 1955), še kot dramaturg zagrebškega dramskega gledališča zapiše, da glede krize slovenske dramatike ne bi upal pritrđiti Filipičevi sodbi. Piše, da je kljub tarnanju *v tem desetletju vendarle nastalo nekaj del, katerih vrednost ni zgolj enodnevna. Pomislimo samo na Kreftovo izvirno prepesnitev in dopesnitev Tugomerja, na eminentno dramatično (čtetudi gledališko še neizkoriščene) Borove Bele vode, na drugi del Potrčeve trilogije. Razmerje med današnjo dramsko ustvarjalnostjo in drugimi področji slovstvene stvariteljnosti ni danes nič slabše v škodo dramatike, kot je bilo v katerikoli dobi naše literarne preteklosti ...* Menil je še, da najboljše dialoge piše Janez Žmavc, da so najboljša slovenska povojna drama prav *Bele vode* Mateja Bora, ki pa še niso postale prava drama le zato, *ker jih še nista vzela v roke spreten dramaturg in režiser.* Zanj sta bila perspektivna dramatika še Igor Torkar, pa Miloš Mikeln. Vsekakor pa je pomembna Grünova sodba o naslednjih treh bistvenih ustvarjalnih komponentah v celjskem gledališču: zavezanost moderni dramaturgiji, ohranjanje kakovostne ravni vsebin celjskih gledaliških listov in poseben pomen prvega celjskega gledališkega festivala.

Glede »poglavitnega načela moderne dramaturgije« je menil, kako pomembno je, da *vsestransko izkorišča tisti svojevrstni pojav, ki ga je Grün poimenoval čar odra, kjer oder ni samo iluzionistično prizorišče neke umišljene realnosti za četrto steno, niti*

samo orhestra sakralnih iger, temveč je v isti mah tudi recitacijski podij, govorniška tribuna, sedež bralca in pripovedovalca, središče vizuelnih in akustičnih čarovnij, plesna in koncertna empora ... moderna dramaturgija ne menja več zelo hitro prizorišč, pač pa utegne bliskovito, iz trenutka v trenutek menjavati sam osnovni značaj funkcije odra ... Hipotetična formula »moderne dramatike, empirično ekstrahirana iz nekaterih značilnih del (Brecht, Miller, Williams) se morda glasi: s c e n s k o (ne literarno) k o m e n t i r a n i e p s k i t e a t e r .

Kasneje, ko je sam prevzel vodenje gledališča, se je te vizije in hkrati »formule«, ki jo je napovedal, tudi dosledno držal in jo izvajal. Prav tako je nadaljeval z delom pri urednikovanju in sistematičnem načrtovanju vsebin gledaliških listov gledališča, saj je moral nadaljevati misel, ki jo je zapisal, da je bilo v času Filipičevega vodenja gledališča *splošno znano in priznano dejstvo, da je celjski gledališki list najboljši ne samo v Sloveniji, temveč v vsej državi (Jugoslaviji, op. a.)* ter da naj bi bil še bolj obširen in tipografsko bolj pester. Grünu se je ponujala ob zanimivem gledališkem listu komparacija z gledališko revijo – kot realna možnost nastajanja nove slovenske osrednje gledališke revije, ki bi morda prav v Celju zaradi visoke gledališke kulture lahko zaživela s poklicanostjo pisanja vseh tistih gledališčnikov ali ljudi znotraj gledališke ustanove, ki so pokazali največjo smelost v iskanju novih poti, najvišjo splošno kulturo in največ strokovne sposobnosti za specifično gledališko delovanje, ki z dejanji dokazujejo, da spoštujejo preteklost, ne da bi *se dali papagajsko zaslužjevati*, in da ljubijo prihodnost, ki jo poznajo oziroma jo nakazujejo. Gledališko revijo lahko »pišejo« *le tisti, ki so živi gledališki ljudje, z vero in ljubeznijo do tega čudovitega poklica, z visoko kulturo z vročerkvno komedijantsko žilico, tisti posamezniki in ustanove, v katerih rokah je bodočnost slovenske gledališke kulture.*

Le nekaj mesecev preden je Herbert Grün prevzel vodenje celjskega gledališča, je dal še vso podporo novoustanovljenemu gledališkemu festivalu, ki je dragocen in nenadomestljiv *doprinosa k splošni zakladnici narodove omike, važni činitelji k razraščanju narodove zavesti o svoji bitnosti in potemtakem zlasti v tej dobi, ko je v prvem planu boj kulturnih ustvarjalcev zoper kolonialno miselnost neprecenljivo pomembni.*

Herberta Grüna je prezgodnja smrt (nesreča) iztrgala iz gledališkega ustvarjanja in življenja, vendar je njegov duh, njegovo izročilo in radikalno razmišljanje o sodobnem gledališču še vedno živo.

Iz te znamenite celjske generacije gledališčnikov (Lojze Filipič, Herbert Grün, Andrej Hieng, Dino Radojević, Sveta Jovanović, Dušan Tomše), ki so se še vedno občasno vračali v celjsko gledališče, je nastalo izročilo žive dramaturgije in živega gledališča: Dušan Tomše je postal urednik knjižnice MGL in urednik treh knjig o slovenskem

gledališču *Živo gledališče* (1975), Andrej Hieng se je vračal v Celje kot dramatik in za nekaj časa tudi kot umetniški vodja, Sveta Jovanović je postal stalni scenografski sodelavec, Lojze Filipič pa je nadaljeval delo v ljubljanski Drami, a njegovo najpomembnejše gledališko obdobje po celjskem je delovanje v Mestnem gledališču ljubljanskem do prezgodnje (tragično zaznamovane) smrti.

Dramaturška izhodišča tandema dramaturga in dramatika Janeza Žmavca in režiserja Francija Križaja – repertoarna estetika od humanističnih do tragičnih razsežnosti; kolektivno umetniško vodstvo

Ta intenzivna kontinuiteta delovanja vseh dramaturgov se je nadaljevala tudi v tistih »kriznih« obdobjih, ko ni bilo umetniškega vodje oziroma je delo umetniškega vodje prevzel »kolektivni« organ. Zagotovo to ni bila le najpopularnejša rešitvena bilka, marveč rešitev, ki gledališča nikoli ni pripeljala ne v vodstveno in ne programsko krizo. Dramaturg Janez Žmavc, ki se je v celoti posvetil delu v SLG Celje, je bil ob svojem dramaturškem delu in snovanju repertoarja tudi dramatik. Njegovo prvo igro *Podstrešje* so krstno izvedli prav v »njegovem« gledališču, potem je bila krstno uprizorjena še *V pristanu so orehove lupine*, kot zadnje pa je bilo v repertoar celjskega gledališča uvrščeno še delo *Pindarova oda*. Licentia poetika Žmavčeve dramatike je svojstvena v slovenskem pojmovanju dramatike kot literature. Nihče od literarnih raziskovalcev mu ne pripiše večjega pomena razen Tarasa Kermaunerja; če je *Podstrešje* vendarle na nek način zapisovano s pinterjevsko dramaturgijo, se dramatik v zadnjem delu oklene Pindarja – grškega pesnika in lirika, ki ga Žmavc s prisposodo svojega usodnega imperativa bivanja poosebi v drami. Sentimentalno-humanistični realist, kakor ga preimenujejo, pa mu je Taras Kermauner vendarle namenil še pomembnejšo vlogo: od delno vzpostavljenih vzporednic z značilnostmi meščanske dramatike *Izven*, *V pristanu so orehove lupine* je dialoška izpisanost v erotičnosti in dilemah, ki se porajajo znotraj medsebojnih odnosov in v odnosih do družbe. Te dileme so pri Žmavcu skoraj vedno prisotne, ker poskuša razumno razčlenjevati socialno in realistično okolje, ki pripada. Ta sentimentalni humanizem zares prelomi njegova drama *Podstrešje*, ki z izpraznjenim besediščem in s skrajno stisko ljudi v marsikateri potezi spominja na Pinterjev *Strešni jašek*, ki v tistem času še sploh ni bil preveden v slovenščino.

(Janez Žmavc je zaradi osebne zgodovinske izkušnje prepoznaval angleško dramatiko še z drugega eksistencialnega zornega kota – čeprav je London bilo njegovo ljubo gledališko mesto.)

Franci Križaj, ki mu je prijatelj Andrej Inkret ob odkritju doprsnega kipa v foyerju celjskega gledališča leta 2008 namenil naslednji spominski opis, je zagotovo v svojem

dolgem, večdesetletnem obdobju ustvaril nekaj prelomnih režij in bil izjemno pomemben soustvarjalec repertoarne podobe gledališča predvsem v času »kriz«, ko gledališče ni imelo umetniškega vodje, zagotovo pa je dejstvo, da je v SLG prišel za umetniškega vodjo Bojan Štih na prigovarjanje Francija.

Inkret je prebral iz svojega zapisa, ki je objavljen tudi v gledališkem listu, da se je Franci Križaj vrnil v gledališče kot bronasti stražar. *Zdaj se je Križaj vrnil, prišel je nazaj v gledališče, ki mu je bil zvest do konca, žal pa ne več na oder, ampak simbolično in za zmeraj samo še v ta njegov mali Panteon ... Ta spomin je dolg, njegovi začetki sežejo precej pred Križajevo celjsko dobo. Spominjam se, kot bi bilo včeraj. Bilo je v pozni pomladi 1965, ko je Franci končeval študij, za diplomsko predstavo so mu profesorji na Akademiji določili Cocteaujev Peklenski stroj, modernistično varianto starodavnega mita o kralju Ojdipu. Bil je precej starejši in seveda pametnejši od sošolcev v letniku, imel je odsluženo vojaščino, gledališko ime si je ustvaril že pred tem, z režijami na nekdanjem Odru 57, s Smoletovo Antigono in dvema dramama Primoža Kozaka, Afero in Dialogi (to dramo, prvo, ki je bila pri nas napisana »na rob stalinističnim procesom«, je režiral skupaj s Tarasom Kermaunerjem), nič manj s celovečernim, radikalno »političnim« in zato bolj ali manj zamolčanim filmom Zarota. Vse te režije so jasno pričale o kritičnem odnosu do oblasti in za to je bilo treba takrat nemalo civilnega poguma ... Jasno, da nas je mlajše Franci s svojo avtoriteto, prepričljivo analitiko in odrsko fantazijo in enako z dobrodušno ironijo hitro osvojil: poslušali smo ga pozorno in se zaupljivo prepuščali njegovi, rekel bi, integrativni sugestivnosti.*

Bolj natančnega opisa delovanja Francija Križaja in njegove brezkompromisne pripadnosti celjskemu gledališču, njegovi režijski estetiki in dramaturški poetiki skoraj ni kaj dodati, čeprav se bomo še vrnil k pomenu njegovega ustvarjanja.

Bruno Hartman, vrnitev k tradiciji in pogled v sodobnost, izhod iz krize (1. 9. 1962 – 31. 8. 1965)

Četudi je bil Bruno Hartman le kratek čas umetniški vodja SLG Celje, je pa vendarle pripadal po svoji humanistični izobrazbi celjski intelektualni sredini, saj so od tam izviral tudi njegovi starši. Prav tako ni zanemarljivo, da je pred celjskim obdobjem že deloval v SNG Drama Maribor kot lektor, dramaturg, urednik gledaliških publikacij, sodeloval je s takratnim upravnikom in režiserjem Miranom Herzogom (šestdeseta leta). Zatorej je njegova bogata gledališka izkušnja teatarskega človeka in hkrati raziskovalca pomenila ne le zgolj povabilo celjske politične strukture, da prevzame vodenje gledališča, temveč tudi izziv, da v mladem, komaj petindvajsetletnem poklicnem gledališču z bogatim gledališkim izročilom tudi uspešno sanira tako

imenovano krizo, v katero je »zabredlo« gledališče po »odhodu« Fedorja Gradišnika. Res je, da je bil pred Hartmanom pomočnik upravnika režiser Branko Gombač (1959–1962), a je več kot očitno, da je Gombačev »čas« skrbel predvsem za njegove osebne režijske interese, manj pa za profiliranost gledališča. V tem času je Gombač režiral vsako sezono po dve do tri »igre«, po dve do tri Janez Vrhunc, nekaj Andrej Hieng, in šele v sezoni 1960/1961 se to razmerje nekoliko spremeni: dve deli režira Branko Gombač, po tri Andrej Hieng, eno Jože Tiran, Juro Kislinger, ki pa sezono kasneje režira že štiri dramska besedila, Mirč Kragelj in Branko Fišer. Zagotovo pa je dramsko besedilo Bertolta Brechta *Galileo Galilei* »rezervirano« le za Gombača (naslovno vlogo igra Pavle Jeršin), podobno kot nekaj več kot deset let kasneje v SNG Drama Maribor ponovi režijo istega besedila z Arnoldom Tovornikom v naslovni vlogi. Prva uprizoritev nima posebnih kritičnih »odmevov« kot umetniški presežek, medtem ko mariborska uprizoritev zaradi Arnolda Tovornika »postane kulturna uprizoritev sedemdesetih«. Iz repertoarja, objavljenega v gledaliških listih SLG, lahko razberemo, da Gombač v treh sezonah režira 10 dramskih besedil, Jure Kislinger pa prav toliko.

Bruno Hartman je več kot očitno taka hotenja in stremljenja po avtokraciji Branka Gombača prekinil (menda je Gombač imel tudi precejšnjo politično moč, tako vsaj piše v svojih spominih) in najbrž so bili apetiti po upravniškem mestu tako pri njem kot pri Juretu Kislingerju kar precejšnji. Bruno Hartman se je v veliki meri posvečal raziskovanju zgodovine Celjskih grofov, dramatik o njih in tudi del gledališke misli je posvetil prav njim. Če je celjsko gledališče po vojni, v obdobju priprav na profesionalizacijo (1945–1950), temeljito »pregledalo« svojo zgodovinsko nalogo, potem je Bruno Hartman sprejel izziv, da je poskušal gledališče spet navezati na veliko izročilo še neodmaknjene obdobja, ki sta mu svoj pečat vtisnila Lojze Filipič in Herbert Grün. Njegova trdna repertoarna postavka je bila slovenska dramatika (Cankar, Novačan, Bor, Kislinger) ter krstna uprizoritev Žmavčevega *Jubileja*, s katerim so celjski gledališčniki sodelovali na Sterijinem pozorju, pri svetovni klasiki je uvrščal v spored predvsem Shakespeara, Dostojevskega (*Zločin in kazen*), posegel je po dramati absurda, groteske (Beckett, Arrabal), uveljavljal pa je tudi komedijski žanr. Ko je po treh letih zapuščal teater, je zapisal, da ga je upravnikovanje oddaljevalo od njegove stroke – slavistike, od raziskovanja, denarna kriza pa je povzročala predvsem izredno stresne situacije, posamezniki v gledališču so začeli izražati dvom v njegovo umetniško usmeritev: *Življenje me je že izučilo, da je gledališče izredno zapleten organizem, v katerem se mora veliko število posameznikov, umetniških individualnosti zeliti zlepa, žal pa včasih tudi zgrda, v enovito čudežno gledališko dejanje, v uprizoritev.*

Bojan Štih, umetniški vodja, upravnik, humanist, modernist in zanesenjak (1. 2. 1970 – 1. 2. 1974)

Bojan Štih je po obdobju vodenja ljubljanske Drame in »izgonu« iz nje, kot to poimenuje Polde Bibič, le z nekaj premora prišel »službovat« Taliji v Slovensko ljudsko gledališče Celje. Tu se je povsem odprl v uprizoritvenih konceptih na tisti del repertoarja, ki ga delno ni uresničil v Drami, a je za razliko od Filipiča, Grüna, Hartmana preskočil v novo gledališko vrednost: dramska literatura mu je bila vodilna stalnica, ki je repertoarno, duhovno in uprizoritveno bogatila gledališko »ponudbo«. **Toda se (znano je?), in za to obstajajo dokumenti,** da je nekaj temeljnih dramskih besedil iz svetovne dramatike, ki jih ni mogel uvrstiti na repertoar SNG Drama Ljubljana, »prenesel« v svoj nov gledališki dom, kjer je morda bil še bolj suveren umetniški vodja in je smel pri realizaciji programskih shem računati predvsem na obstoječ ansambel, hkrati pa je pripeljal v Celje generacijo najboljših režiserjev, za katere je bil prepričan, da bodo uresničili njegove zamisli.

Njegova prva gledališka sezona je pomenila izrazit preobrat v literarne dramske predloge, z novimi uprizoritvenimi zahtevami, kjer so veljavo dobili avtorji dramskih besedil, režiserji in igralci. Prodornost tako načrtovanega repertoarja je pomenila velik razpon med poetično dramo, filozofsko, visoko etično moralno dilemo med ludistično in politično naravnano grotesko. To so bila dela T. S. Eliota *Umor v katedrali* (režija Franci Križaj), *Norci* Dušana Jovanovića (režija Zvone Šedlbauer) in Calderonovo besedilo *Življenje je sen*; tudi ruski realizem je zagotavljal mesto v tem delu repertoarja (Turgenjev), pri čemer velja posebej poudariti Štihovo izjemno razgledanost po uprizarjanju del na evropskih gledaliških odrih. SLG Celje je, kljub temu da je uprizarjalo slovensko dramatiko in ji ostalo ves čas zvesto, uravnoteženo uvrščalo v repertoarje Štihovega obdobja najzahtevnejša dramska besedila iz svetovnega repertoarja. Ni se ustrašil ne klasike, ne absurda, luzerstva in ne reizma. Štihovo obdobje je takorekoč pomenilo dobresedno razcvet v slovenski gledališki kulturi – omiki, saj je v marsikaterih potezah spet postalo vodilno gledališče v Sloveniji, hkrati pa je s svojimi gostovanji na festivalih (MESS, Sterijino pozorje in v jugoslovanskih gledaliških mestih) pomenilo nekakšno novo avantgardno potezo v slovenskem gledališču. Njegova gledališka politika je bila pod okriljem navideznega samoupravljanja v gledališču, a le kot krinka za uresničitev vseh tistih načrtov, ki so mu omogočali sloves velikega nacionalnega gledališča. Ne smemo zanemariti tudi Štihove izkušnje, ki jo je s praksami eksperimentalnih gledališč »prenesel« najprej v ljubljansko Dramo, v celjskem gledališču pa je te prakse utrdil in jim dal pravico živeti na velikem odru kot sodobno evropsko repertoarno gledališče. Eksperiment je iskal drugje: v angažiranju mladih gledaliških sodelavcev, v repertoarnih tveganjih, a je tudi s poljsko dramo Gombrowiczeve *Ivone, kneginje burgundske* (rež. Dušan Jovanović)

presegel vsa gledališka pričakovanja. Za časa obdobja Štihovega vodenja gledališča je SLG Celje postalo prava gledališka Meka, kamor so romali gledalci in gledališčniki z vseh koncev Slovenije in tudi ustvarjalci iz Jugoslavije. Krog zahtevnega občinstva se je izjemno razširil.

In Bojan Štih je imel še eno neverjetno lastnost: vitalizem njegovega repertoarja so bogatili povabljeni mladi gledališčniki, zaupal jim je njihova prva gledališka ustvarjanja, a vselej s pripombo: *Jaz vas bom učil*, kaj je dramaturgija, režija ali igra v gledališču. Zanj so bile eno akademske izkušnje, drugo pa je bila praksa. Čeprav je zelo dobro vedel, da enega brez drugega ni – lastnost, ki jo je imel, da je zaslužil talent in znanje, sta ga odlikovala pri marsikateri repertoarni, gledališki, organizacijski ali umetniški odločitvi. Tako se je oblikovala široka in pestra vseslovenska gledališka družina, ki je bila sposobna dati celjski slovenski publiki zrelo izoblikovane gledališke predstave.

Igor Lampret, dramaturg, upravnik in umetniški vodja, vizionar in sodobni premišljevalec dramatike v rabah sočutja (1974–1980)

Po Fedorju Gradišniku, Lojzetu Filipiču, Herbertu Grünu in Bojanu Štihu je bil Igor Lampret spet snovalec repertoarjev, vizionar in mislec sodobnega gledališkega utripa, ki je v celjsko gledališče »pripeljal« znamenito generacijo režiserjev in dramatikov: Dušana Jovanovića, Mileta Koruna s Cankarjevim opusom, Zvoneta Šedlbauerja, Dušana Mlakarja, Iztoka Toryja, scenografko Meto Hočevnar, režiserja mlajše generacije Janeza Pipana in Boža Šprajca, k sodelovanju je pritegnil koreografa Damirja Zlatarja Freya, vračal se je vedno znova k dramatiku in hišnemu dramaturgu Janezu Žmavcu, še posebej pa je zaupal hišnemu režiserju Franciju Križaju in lektorici Majdi Križaj, ki je bila več kot samo to – bila je njegov sogovornik pri snovanju repertoarjev. Prav zaradi njenega temeljitega poznavanja jezikovnih vrednot slovenskega jezika, teoretično in praktično, govorne odrske podobe, temeljitega poznavanja prevodne literature in zakonitosti dramskih pisav – monoloških in dialoških struktur, doumevanja dramaturške funkcije jezika in govora je vsa leta delovanja v SLG Celje bila enakovreden sogovornik vsem gledališkim ustvarjalcem. Lampret je bil tudi v organizacijskem smislu tista oseba, ki je celjskemu gledališču utirala nadaljevanje umetniške poti in rast v nekaterih odrskih umetniških presežkih; v spored je uvrščal dramska besedila, ki so se na eni strani spogledovala s tradicijo, a bila kar najsodobneje konceptualno in uprizoritveno zasnovana, sledil je generacijskim

zahtevam sodobnega gledališča, ki so ga nekateri njegovi vrstniki skupaj z njim uvajali že v eksperimentalnem gledališču Glej, »kalil« se je pri dramaturgu, filozofu in dramatikumu Primožu Kozaku, ki je v Lampretu videl izjemen umetniško-gledališki potencial in ga tako uvedel že v mariborsko narodno gledališče (1971), potem pa je ves čas deloval kot prevajalec in dramaturg. Poleg tega, da je v gledališče ob že uveljavljenih režiserjih Miletu Korunu, Dušanu Jovanoviću, Zvonetu Šedlbauerju, hišnem režiserju Franciju Križaju (če omenimo samo nekatere najpomembnejše režiserje in njihove poetike) z njihovo gledališko visoko estetsko prodornostjo in etično držo povabil k sodelovanju še znamenito, danes evropsko uveljavljeno režiserko Vido Ognjenović, pa Ljubišo Ristića, sta v Celju še vedno režirala Dino Radojević in generacijski sopotnik Andrej Hieng. Lampretu je bila sicer pomembna sodobna dramatika izven konvencionalnih in konformiranih form, a se je vselej znova vračal k Cankarju, saj mu je le-ta s svojo človeško intimo in političnostjo vedno znova navdihoval bistvo: Ivan Cankar je po njegovem mnenju sodil med najpomembnejše evropske dramatikume. Zagotovo pa je bil Lampret razgledan v evropski dramski literaturi, saj je prevajal dramsko literaturo iz španščine in francoščine, poljščine in če je bilo treba tudi iz srbohrvaščine. Bil je tudi dramaturški vodja nekaterim režiserjem.

Kot upravnik gledališča se je temeljito lotil novega vrednotenja gledališkega dela. Pripravil je normative in standarde za izračun gledališkega delovanja, saj so bila pri financiranju manjša gledališča v podrejenem položaju. To vrednotenje je delno v veljavi še danes, saj je prav Lampret vzpostavil osnovni vrednostni standard – ceno posameznega gledališkega dela, avtorskega honorarja, materialnih stroškov in ceno posamezne uprizoritve. Ni več pristajal na dejstva, ki so onemogočala mestnim gledališčem omejeno delovanje. Sodil je, da tako ali tako ni mogoče v celoti ustrezno vrednotiti umetnosti, ta je ali pa je ni, enako kot je dobra ali pa slaba dramska literatura, ki pa »zasluži« svoj minimalni denarni izračun. Z minornimi deli se ni ukvarjal, četudi jih je poglobljeno analiziral in se odločal o predvsem njihovi uprizoritveni vrednosti; določal je sociološke, družbenokritične in politične smernice, ki bi morda bile vredne gledališkouprizoritvenega premisleka. (V ta sklop zagotovo sodi uvrstitev v repertoar delo *Gospod s Preseka* Frana Škofiča, uprizoritev v režiji Dušana Jovanovića in asistenci režiserja Janeza Pipana.) Zato ker umetnosti in gledališkosti ni mogoče vrednostno razmejevati, jo je lahko le ustrezno ovrednotil na materialne stroške in stroške dela. Tako se je gledališče denarno nekoliko »okrepilo«, ker je bilo vsaj približno ovrednoteno.

Ob takem delovanju in zaupanju najožjih gledaliških sodelavcev se je lahko Lampret izrazito zavzemal in tudi načrtoval avtorsko gledališče. Pri umetniških sodelavcih je z neverjetno pretanjenostjo duha zaslužil nove izzive, ker je »videl« uprizoritev. Bil je izrazito praktični dramaturg. Pod njegovim vodstvom je prvo režijo v Celju podpisala

Vida Ognjenović (*Maratonci tečejo častni krog* Dušana Kovačevića, kasneje še *Tri sestre* A. P. Čehova), za Francija Križaja, režiserja širokih razgledov in razmišljanj poetičnih razsežnosti, je vselej rekel, da je njegov ko-dramaturg in dramaturški »intelektualni filter«, ki mu je zaupal režiranje zahtevnih dramskih besedil (A. Millerja *Salemske čarovnice*, krstno uprizoritev Partljičevega besedila *Oskubite jastreba*, Bulgakova *Zojkino stanovanje*, Brechtovo delo *Gospodar Puntila in njegov hlapec Matti*, *Ubu kralj ali Poljaki* Alfreda Jarryja idr.), sodelavca dramaturga Janeza Žmavca je označeval kot sentimentalnega dramaturškega premišljevalca, ki vselej gledališču povrne njegov notranji mir: v najhрупnejših situacijah ali konfliktnih razmerjih je Žmavc z dramaturško mirnostjo in prefinjenostjo uravnaval in uravnotežil še tako zapletene situacije.

Pravzaprav se zdi, da so bili v celjskem gledališču upravnik, umetniški vodja dramaturg in režiser tisti ustvarjalni team, ki je vselej načrtoval delovanje gledališča skoraj do potankosti in da nikoli ni smel manjkati niti en člen v tej sklenjeni dramaturški formi. Igralski ansambel je vsekakor imel pri njih močno umetniško zaledje in neizmerno možnost igralskega izpovedovanja.

Za Igorja Lampreta, Biceta za prijatelje, se je vedno reklo, da je bil poleg, ko se je rojevalo sodobno gledališče. Po povojnem in t. i. političnem obdobju slovenskega gledališča se je začelo razvijati avtorsko gledališče, ki je zavestno snovalo postopke, s katerimi je med drugim začinjalo osvobajati oder od literarne predloge in je težilo še k dodatni umetniški nekonvencionalnosti in predvsem izrazni individualizaciji.

Prav tako kot njegovi predhodniki je Lampret posvečal veliko pozornost novi sodobni slovenski dramatik: znameniti sta uprizoritvi z izrazito avtorskim pristopom: dramsko besedilo *Čarovnica iz zgornje Davče* Rudija Šelige v režiji Dušana Jovanoviča ter *Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka*, dramsko besedilo Dušana Jovanoviča v režiji Ljubiše Ristića .

Igor Lampret se je posvečal različnostim uprizarjalnih praks z globokim prepričanjem in vednostjo, da gledališče ni samo ena in edina uprizoritvena izpoved, marveč da se v kontekstu drugih opredeljuje v žanrskih generiranostih teatra kot z delom civilne družbe kot ugotovitev spojev uprizoritvenih izpovedi – kar zapisuje v *Rabah sočutja*. V »svojem« repertoarju ni upošteval prednostnega uprizarjanja socialnih praks, jih pa je v kar največji meri upošteval. V razbiranju sveta skozi dramatike je videl razmerje prostora in časa, ključnega dramaturškega vprašanja, v kakšnem prostoru, kraju, družbi se dogaja in v kakšnem razmerju do moči so.

In celjsko gledališče mu je tako razmišljanje v repertoarni politiki omogočalo: predvsem zaradi svojih zgodovinskih gledališkopogojenih usmeritev.

Prav v tem je bil Lampret blizu sodobnemu pojmovanju (tudi Štihovega) gledališkega trenutka, saj sta oba obnovila kritično misel do slovenske kulturne politike. Če jo je Lojze Filipič poskušal definirati kot nujnost, jo pojasnjevali in se od nje oddaljevati, da bi umetniška izpoved lahko zaživela, sta jo Štih in Lampret dejansko in simbolno provocirala do te mere, da je nista pustila »živeti« v preteklosti.

Igor Lampret v svoji edini knjigi o slovenski in osebni dramaturški praksi *Rabe sočutja* piše, kako je bilo to njegovo dramaturško delo vendarle izjemno pomembno, četudi ni posebej spregovoril o svojem celjskem obdobju, a moramo kljub vsemu vedeti, da je ta njegova dramaturška intimna izpoved povezana z njegovim štiridesetletnim teatrskim delovanjem, saj nas nagovarja k »branju« gledališča in dramskih uprizoritev. Sam je izjavil, da so *Rabe sočutja* le poskusi komentarjev, razbiranj in dojemanj duha časa, kot ontološko in njegovo osebno pisanje – so izpoved *z izrazito osebno vpletenostjo prvega gledalca in prvega kritika tistega, kar v gledališču šele nastaja.*

Z Igorjem Lampretom se je v celjskem gledališču vzpostavil nov, radikalnejši koncept slovenske dramaturgije, ki je v kasnejših letih, konec osemdesetih in devetdesetih let, opredelil še druga slovenska gledališča in njihovo različnost v dramaturških izzivih.

Njegove navidezno tvegane, a do potankosti premišljene repertoarne poteze so zaznamovale celjsko obdobje, ki se je v kasnejših letih dvajsetega stoletja sicer repertoarno »stabiliziralo«, je pa vendarle dajalo kar najtrdnjšo osnovo za vedno nove repertoarne poteze.

Prvih trideset let poklicnega Slovenskega ljudskega gledališča Celje

Zaključek

Prva poklicna leta SLG Celje zaživijo v polnem umetniškem razmahu z rednim repertoarjem dramskih besedil, ki v spored vključujejo najprej po štiri dramska besedila: *Operacijo* Mire Mihelič v režiji Toneta Zorka, ki doživi premiero 17. marca 1951 in šteje kot prva predstava poklicnega ansambla z rednim angažmajem ene same igralko, Nade Božič, nato sledi Gorinškova *Rdeča kapica* za mlado občinstvo, zahtevno delo Stefana Zweiga *Siromakovo jagnje* ter Jurčič – Kersnik – Gradišnikovi *Rokovnjači*. Leto kasneje, ko se ansamblu pridruži umetniški vodja Lojze Filipič s še nekaterimi igralci, je na sporedu že devet uprizoritev, a je težišče repertoarja na »klasičnih« velikih delih pomembnih evropskih dramatikov. Milan Skrbinšek režira *Mario Stuart* Friedricha Schillerja, Fedor Gradišnik Cankarjeve *Hlapce* in Fran Žižek Molièrovo komedijo *Šola za žene*. V repertoarju posvečajo posebno pozornost

slovenski dramatik. Stalnica gledaliških repertoarjev so dramska besedila Ivana Cankarja, obe komediji A. T. Linhartarja, še sodobna dramska besedila, ki so nastajala v vseh obdobjih snovanja slovenske dramatike, zagotovo pa so med pomembnejšimi avtorji (ob Shakespearu, Molièru, Eliotu, Schillerju, Strindbergu in Ibsenu, Brechtu, Millerju, Sartru, Čehovu in Gogolju, antičnih dramatikih ...) še Janez Žmavc, Veno Taufer, predvsem pa dramatika Dušan Jovanović (*Igrajte tumor v glavi, Znamke, nakar še Emilija, Norci*) in Rudi Šeligo (*Čarovnica iz gornje Davče*), ki so morda tudi najprodornejše uprizoritve sedemdesetih in v začetku osemdesetih let, kakor jih je ocenila strokovna kritika, predvsem pa tudi zategadelj, ker so ta dela prinašala nove vsebine, besedilnost in dramsko pisavo.

In to je tudi obdobje, ko režiser Mile Korun v celjskem gledališču režira vsa temeljna dramska besedila Ivana Cankarja. To je takorekoč tudi njegovo obdobje dramaturško natančno strukturirane cankarjansko korunovske poetike, h kateri se kasneje še vrne – z novimi branji.

V Zborniku SLG Celje ob tristoti premieri gledališki kritik Vasja Predan zapiše, da *je v minulih desetletjih to gledališče med vsemi slovenskimi doživljalo najmanj radikalnih kriznih tresljajev; podatek, da se je več let takorekoč nepretrgoma uvrščalo v sklepno dejanje jugoslovanskih gledaliških iger v Novem Sadu pa izpričuje, da je v zenitnih časih zmeraj bistveno presešlo regionalne pomene. Ta dolgotrajna stabilnost je zagotovo tiste vrste lastnost, ki si z njo ne more zidati kreativne samozavesti nobeno drugo slovensko poklicno gledališče.*

Taki Predanovi ugotovitvi in pa mnenju, ki ga je v istem zborniku zapisal teatrolog, dramaturg in kritik Andrej Inkret, ko gledališče ni več »predmet« spomina na njegovo otroštvo, je lahko pritrdil z mislijo, da je *bilo zagotovo celjsko gledališče dolga leta na Slovenskem eno osrednjih, vsaj s posameznimi dramaturškimi koncepti (Bojan Štih, Igor Lampret) in še bolj s posamičnimi predstavami. Tudi kasneje – upravni in umetniški ravnatelji so se bolj ali manj hitro menjavali – je Franci Križaj ostajal zvest svoji umetniški vokaciji, kakor tudi svoji »skromni« odločitvi za »provinco«. Vrstile so se številne, zanesljive, odrsko domiselne režije, domače in tuje, klasične in sodobne dramatike, resne igre in komedije.*

Iz temeljne literature in virov o Slovenskem ljudskem gledališču Celje (gledališki listi 1950/1951–1980/1981, gledališke kritike, Zbornik SLG Celje ob 300. premieri, 1986, Andrijan Lah, *Slovensko ljudsko gledališče Celje, Živo gledališče I*, pogledi na slovensko gledališče v letih 1945–1970, 1975: 213, Andrijan Lah, *Cvetna in sadežna leta Celjskega gledališča*, Celjski zbornik 1977–1981, Andrijan Lah, *Zvedavo zrenje scenskega sija*, Celjski zbornik 1987, Zbornik ob 55-letnici Slovenskega ljudskega gledališča Celje, 2005, Primož Jesenko, *Dramaturški koncepti v slovenskem gledališču*

1950–1970, 2008) je zelo jasno razberljiva jasna programska in organizacijska politika, tendenca gledališča, da ohranja domače občinstvo in se hkrati uveljavlja v kar najširšem gledališkem prostoru. Kot je bilo že v prvem uvodnem razmišljanju zapisano, je celjsko gledališče vpeto v svoje davno gledališko izročilo, hkrati pa se je ves čas posvečalo tudi uprizarjanju vseh dramskih besedil, ki so kakorkoli bila povezana s Celjskimi grofi vse do zadnje uprizoritve *Grofov celjskih* v režiji Marjana Bevka na celjskem gradu.

Ob znameniti *celjski dramaturgiji* in gledaliških dramaturgih, ki so bili tudi umetniški vodje ali/in upravniki, lahko z vsemi razumnimi ugotovitvami zapišemo, da so tudi upravniki gledališča s Fedorjem Gradišnikom, Slavkom Belakom bili svojstveni gledališki ustvarjalci, ki so dopuščali razcvet gledališča. Edino obdobje, ko gledališče ni imelo umetniškega vodje (?), je bil čas od sezone 1959/60 do 1961/62, ko je bil ob upravniku Fedorju Gradišniku njegov pomočnik režiser Branko Gombač.

Srečno obdobje šestdesetih let Slovenskega ljudskega gledališča Celje se pravzaprav kontinuirano nadaljuje z vsemi postulati preteklih obdobj: repertoarne zasnove, vizija gledališča, živo in sodobno gledališče – raznotere dramske pisave, prodornost malega odra, festival komedije. Vsa izročila gledališča se v novih oblikah in izpovedovanjih izkazujejo kot temeljna izhodišča tako dramske kot gledališke estetike. S pogledom na prehojeno pot in pogledom v prihodnost se celjsko gledališče konstituira kot eno temeljnih slovenskih gledališč, kjer misel na ustvarjalne potenciale nikoli ne zamre, hkrati pa s svojo trdno organizacijsko strukturo in teamskim delovanjem zagotavlja gledališkemu ustvarjalcu njihovo pokončno umetniško držo. Ob stalnem igralskem ansamblu, predvsem pa z angažiranjem mladih (ali vsaj mlajših) igralcev je ta elan resnično navdihujoč. Celjsko gledališče nima le regionalnega pomena (kot to radi poudarjajo kulturni birokrati), temveč je v svoji uporni drži tudi živ organizem na nacionalni ravni slovenskih uprizoritvenih umetnosti in praks. Team ustvarjalcev Tine Kosi (upravnice in umetniške vodje), Tatjane Doma (dramaturginje in selektorice festivala *Dnevov komedije*), Janeza Pipana (»hišnega« režiserja in režiserja vsaj treh tehtnih in v zadnjem obdobju prelomnih režij – poetične drame *Samoroga* Gregorja Strniše, *Jesenske sonate* Ingmarja Bergmana ter *Smrti trgovskega potnika* Arthurja Millerja) in Boruta Smrekarja (poslovnega direktorja, sicer pa tudi dirigenta in pred časom direktorja Opere SNG v Ljubljani) je zagotovo možnost gledališča, da lahko napoveduje v ustvarjalnih procesih novih avantgardnih izzivov, ki opredeljuje središčno izhodišče sodobnih dramaturških konceptov in praks v intencah občutenja sodobnega sveta.

Slovensko ljudsko gledališče Celje ostaja eno izmed reprezentativnih slovenskih gledališč.