

ZGODOVINA PTUJSKEGA GLEDALIŠČA

1918 - 1958



Andreja Babšek
MEJNIKI
V RAZVOJU
PTUJSKEGA
GLEDALIŠČA



Andreja Babšek (1973),

diplomirana komparativistka, se je z gledališčem srečala že na mariborski Prvi gimnaziji, zanimanje zanj pa jo je po končanem študiju primerjalne književnosti in literarne teorije na ljubljanski Filozofski fakulteti vodilo do pričujoče študije o zgodovini gledališča na Ptuju, ki je nastala v okviru podiplomskega študija dramaturgije na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo v Ljubljani.

Obnavljanje duha časa in projiciranje dokumentarnega gradiva posameznih predstav in sezon nanj, vzporejanje, primerjava in vzpostavljanje povezav med gledališko preteklostjo in sodobnostjo ji pomagajo v razlagi gledaliških dogodkov in teorij - iz zanimanja za fenomen gledališča v zgodovinskem kontekstu stke ogrinjalo gledaliških tradicij.



Na prejšnji strani:
Sofokles: *Kralj Ojdip*, r. Fran Žižek, 1939/40; vir: Pokrajinski muzej Ptuj.

ZGODOVINA PTUJSKEGA GLEDALIŠČA

Andreja Babšek

**MEJNIKI
V RAZVOJU
PTUJSKEGA
GLEDALIŠČA**

1918 - 1958

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Univerzitetna knjižnica Maribor

792(497.4 Ptuj)"1918/1958"

BABŠEK, Andreja

Mejniki v razvoju ptujskega gledališča : 1918-1958/ Andreja Babšek. - Ptuj : Gledališče, 2001. -(Zbirka Zgodovina
ptujskega gledališča)

COBISS-ID 46631425

Vsebina

Uvod	7
Začetki gledališke dejavnosti na Ptuju	9
Nastajanje gledališča, ustanovitev Narodne čitalnice in Dramatičnega društva	11
Gostovanje Narodnih gledališč iz Maribora in Ljubljane	11
Valo Bratina	15
Valo Bratina pred prihodom v Mestno gledališče Ptuj	17
Valo Bratina v Mestnem gledališču na Ptuju	18
Uprizoritve v Mestnem gledališču Ptuj	18
Značilnosti Bratinovega delovanja	20
Jože Borko	23
Fran Žižek	27
Prihod v Mestno gledališče	29
Prva sezona	29
Druga sezona	34
Martin Krpan	37
Ailuzionizem	40
Jože Babič	43
Jože Babič pred prihodom v Mestno gledališče Ptuj	45
Jože Babič v Mestnem gledališču Ptuj	46
Značilnosti Mestnega gledališča med vojnama	49
Razmere ob koncu druge svetovne vojne	53
Prva povojna sezona v ptujskem gledališču in Jože Babič	55
Hinko Košak	59
Neuresničena pričakovanja	61
Kritične ure	62
Polpoklicno gledališče	65
Avdiciji	68
Vladislav Cegnar	71
Razmere v gledališču	73
Odmevi zunaj gledališča	76

Franjo Blaž in Edo Verdonik	77
Peter Malec	83
Iskanje stalnega režiserja	85
Peter Malec in prva sezona	86
Praznovanje 40. obletnice ptujskega gledališča	88
Peter Malec in druga sezona	92
Gostje	93
Prva sezona	95
Druga sezona	99
Hinko Košak	105
Emil Frelj	111
Zadnja sezona	113
Ukinitev Okrajnega gledališča Ptuj	117
Neuresničen sen o poklicnem gledališču	121
Sklep	127
Viri	129

Uvod

Ker je bil Ptuj mesto z večinoma nemškim prebivalstvom, je imela gledališka dejavnost pomembno vlogo pri razvijanju slovenske narodne identitete. Ptujčani so bili vedno ponosni na svoje gledališče in so se celo v razmerah, ki njegovemu razvoju niso bile naklonjene, oprijeli vsake rešilne bilke, da bi obdržali tako pomembno institucijo. Del tega ponosa odslikava tudi število publikacij, ki obravnavajo zgodovino ptujskega gledališča.

Prva takšna publikacija je *Kronika 1912–1952* (1952) Frana Aliča, ki je nastala kot del praznovanja 40. obletnice ptujskega gledališča. Delo je zelo izčrpno in natančno, vendar v obilici nanizanih podatkov tudi suhoparno in brez pravega stika z resničnim življenjem gledališča. Že čez dve leti, v sezoni 1954/55, je v gledališkem listu začelo nastajati delo Slavka Desetaka *Gledališka delavnost v Ptuj*, ki je po poglavjih izhajalo do konca sezone 1955/56. Tudi ta zgodovina obravnava dogajanje med svetovnima vojnama, ne pa tudi povojnega časa, čeprav se zdi, da je avtor s svojim delom želel nadaljevati. Desetakovo besedilo se od Aličevega zelo razlikuje, saj se je Desetak opiral še na druge vire, tako da mu je uspelo živo orisati takratno gledališko dogajanje.

V novejšem času je bil v *Živem gledališču* objavljen prispevek *Ptuj in gledališče* (1975) Vike Dabič, ki zgodovino ptujskega gledališča obravnava površno in razpravo nerazumljivo konča še pred zadnjo sezono. Čez deset let sta Nada Jurkovič in Peter Malec v Ptujemskem zborniku objavila *Ptujsko gledališče* (1985), v katerem sta zelo zgoščeno predstavila podatke o gledališču in se predvsem posvetila pojasnjevanju ukinitve. Zadnja objavljena zgodovina, *Ptujsko gledališče 1786-1958* (1988), je izšla čez tri leta. Njena avtorica Irena Mavrič je bila še izčrpnjša in še sistematičnejša od Aliča in njeno delo je sijajen kažipot za nadaljnje raziskave. Avtorici bi lahko očitali le, da je v svoji raziskavi skoraj prezrla ptujsko gledališče po vojni, za kar ni razloga. Obdobje po vojni je bilo namreč za razvoj ptujskega gledališča enako pomembno, kot sta bili Žižkovo in Babičevo obdobje.

Prav pri slednjem se je podrobno ustavil Tone Peršak v Babičevi biografiji *Med stvarnostjo in domišljijo* (1982), o svojih mladostnih snovanjih na ptujem odru pa je pisal tudi Fran Žižek v *Mojih zgodnjih gledaliških letih* (2000). Med spominsko obarvane zapise lahko štejemo še spis Emila Freliha *Zadnjih pet let profesionalnega gledališča v Ptuj* (Dialogi 5-6/1989). V okviru seminarja o gledališki zgodovini sta na temo ptujskega gledališča nastali nalogi

Dušana Mauserja *Dramskoestetski elementi v Žižkovem repertoarju (ptujsko obdobje, gledališki sezoni 1938/39 in 1939/40)* in Sama Strelca *Hinko Košak in ptujsko gledališče*, deloma pa se nanj navezuje tudi diplomska naloga Sergeja Verča *Režiser Jože Babič, utemeljitelj umetniške rasti Slovenskega gledališča v Trstu*.

Pričujoča raziskava nima namena popravljati že tako natančnih in izčrpnih predhodnih del. Študija se na podlagi že raziskanega in dodatnih virov ustavlja samo pri tistih ustvarjalcih, pri tistih mejnikih, ki so razvoju ptujskega gledališča dali poseben razmah in pečat, ki bo v gledališki zgodovini večni. S tem nikakor nočem reči, da so bila druga snovanja nepomembna; nasprotno, vsako ustvarjanje je dragoceno, saj je ptujsko gledališče obstajalo in še obstaja samo na tako požrtvovalnih ustvarjalcih. Toda med sezonami ljubiteljskega delovanja je vodstvu uspelo privabiti nekaj poklicnih režiserjev, ki so s seboj pripeljali poklicne igralce, s čimer se je kakovost močno dvignila. Nasploh je bil razvoj ptujskega gledališča odvisen predvsem od režiserjev. Bili so hrbtenica njegovega umetniškega razvoja. Kakor hitro so bili angažirani poklicni in izkušeni režiserji, sta se kakovost in umetniška rast gledališča nemudoma dvignili. Zato je tudi publikacija, ki sicer želi prikazati razvoj gledališča čim širše, večinoma razdeljena na poglavja, naslovljena po posameznih režiserjih. Zaradi obsežnosti gradiva, predvsem pa zaradi specifičnih razmer pred drugo svetovno vojno in po njej, je sestavljena iz dveh delov. Prvi obravnava obdobje do druge svetovne vojne in posebej poudarja Vala Bratino, Jožeta Borka, Frana Žižka in Jožeta Babiča. Zadnja med naštetimi sta tik pred izbruhom vojne dosegla vrhunec v razvoju ptujskega gledališča. Drugi del obravnava čas po drugi svetovni vojni. Prvih sedem let so se vsak po svoje trudili Jože Babič, Hinko Košak, Vladislav Cegnar in gosta Franjo Blaž in Edo Verdonik. To obdobje je bilo močno pod vtisom družbenih dogodkov in se je stežka otresalo amaterskih potez. S prihodom Petra Malca, znova Hinka Košaka in Emila Freliha, katerih delo je prav tako obravnavano v samostojnih poglavjih, se je začel razvoj v pravem pomenu besede. Vsi trije so kot umetniški vodje vabili pomembne goste, igralce, režiserje, scenografe in kostumografe, o katerih bomo prav tako spregovorili. Raziskava želi prikazati umetniško rast gledališča, kakor je mogoče o njej sklepati in kakršna se kaže iz virov.

**Začetki
gledališke
dejavnosti
na Ptuju**

Nastajanje gledališča, ustanovitev Narodne čitalnice in Dramatičnega društva

Kakor v mnogih slovenskih mestih najdemo tudi na Ptujju začetke gledališke dejavnosti v pravem pomenu besede z obiski nemških in italijanskih potujočih skupin. Sprva so te skupine sprejemali na ptujskem gradu, ker pa je bilo število gostovanj precejšnje, so se odločili za gradnjo gledališke stavbe, v kateri ima Gledališče Ptuj svoje prostore še danes. Letnica, ki se običajno navaja kot letnica gradnje, je 1786, čeprav Slavko Desetak v *Ptujski gledališki delavnosti*, ki jo je v nadaljevanjih objavljaval v ptujskem gledališkem listu, dvomi o njeni verodostojnosti. Trdi namreč, da je prvi dokument, ki se nanaša na gledališče, mogoče najti šele v letu 1798. Kakorkoli že, Ptuj je dobil svoje gledališče konec 18. stoletja, tako kot večina drugih slovenskih mest. V njem je poleg potujočih skupin delovalo tudi domače Diletantsko društvo. Sodbe o njegovem delu so zelo različne. Prvi viri trdijo, da se je posvečalo predvsem uprizarjanju cenениh komedij, medtem ko drugi zatrjujejo, da je uspešno uprizarjalo tudi zahtevnejša dela. Ne glede na njegovo umetniško raven se začne na Ptujju s postavitvijo gledališke stavbe ustaljena in stalna oblika gledališke dejavnosti. Pri tem moramo poudariti pomembno dejstvo: predstave so sicer potekale na slovenskih tleh, a v nemškem jeziku. To pomeni, da je bila njihova ciljna publika nemška, saj je bil tudi nemški življenj na Ptujju večinski, in da z začetki slovenskega gledališča nima neposredne zveze.

Začetki slovenskega gledališča se v primerjavi z nemškim začnejo kasneje, sicer pa so potekali vzporedno, le da so imeli svoje mesto v Narodnem domu. Slovenska gledališka dejavnost nasploh se prične z nastankom Narodnih čitalnic, ki so jih na Slovenskem ustanavljali med letoma 1861 in 1868. Ptujška čitalnica je bila z velikim proslavljanjem ustanovljena leta 1864. »*Ko je napočil dolgo željno pričakovani dan, prebudili so ptujske mestjane krepki glasovi mariborske godbe in jim naznanili, da je zasvitela z današnjim dnem nova doba narodnega življenja tudi ptujskemu mestu.*«¹ Toda gledališče je bilo znotraj čitalnic zgolj ena od oblik delovanja, namenjena predvsem zabavi in veseljačenju. To pomeni, da je bila naloga gledališke dejavnosti samo buditi narodno zavest, ne pa tudi umetniške.

Razmere so se bistveno izboljšale, ko se je gledališka sekcija odcepila od čitalnic in se leta 1867 osamosvojila kot Dramatično društvo. Pod vodstvom Frana Levstika so

zasnovali »*dramaturški oddelek kot znanstveni temelj takšne ustanove, igralsko šolo kot teoretično in praktično pripravo za javne nastope in stalni gledališki oder s poklicnimi igralci kot umetniški izraz vse te strokovne javnosti.*«² Z rojstvom Dramatičnega društva je nastopil tudi prvi rod slovenskih igralk in igralcev; nekateri med njimi so bili še na pol diletanti, drugi že umetniki v najvišjem pomenu besede. Če primerjamo letnice, ugotovimo, da je Ptuj, kako tudi ne, precej zaostajal za Ljubljano. Na Ptujju so namreč šele tri leta pred ustanovitvijo ljubljanskega Dramatičnega društva ustanovili Narodno čitalnico, svoje Dramatično društvo pa kot podružnico mariborskega šele leta 1912. Seveda je ptujsko gledališče tudi v vseh drugih pogledih močno zaostajalo, vendar je ves čas živela ambiciozna želja po popolni neodvisnosti in celo ustanovitvi lastnega poklicnega gledališča.

Gostovanja Narodnih gledališč iz Maribora in Ljubljane

Ptujsko Dramatično društvo je bilo podružnica Dramatičnega društva v Mariboru, zato je bila ena izmed nalog Narodnega gledališča gostovanje v ptujskem Mestnem gledališču. To je bilo zelo dobrodošlo v tistih sezonah, ko je ptujška produkcija kljub volji in želji po poklicnem gledališču iz različnih razlogov upadla. Ker pa je bilo mariborsko gledališče zelo obremenjeno tako s finančnim stanjem kot s produkcijo, so bila gostovanja na Ptujju temu primerno obremenjujoča in izčrpavajoča. Kolikor lahko razberemo iz arhivskega gradiva, je bilo sodelovanje gledališč, predvsem iz finančnih razlogov, precej neprijetno. O tem priča več pisem, poslanih na ravni uprav obeh gledališč. Naj navedem le najbolj značilnega, poslanega 2. marca 1937 iz mariborskega v ptujsko gledališče: »*Čudimo se vašemu pisanju, da naj gre gostovanje na naš riziko, ker to vendar ni v smislu našega dogovora, glasom katerega nam garantira Dramatično društvo za tri gostovanja /.../ gostovanje naj bi se vršilo ob vaši garanciji ter bi vstopnino izjemoma le za to gostovanje nekoliko (seveda ne preveč) zvišali. Glas o sijajnem uspehu te komedije (igrali smo že sedemkrat pred nabito polno hišo ter je to največji uspeh komedije za nekoliko let nazaj!) je sigurno tudi že prodrlo na Ptuj. /.../ Mi smo v primeru*

¹ Ivan Strelec: *Zgodovinske črtice o Narodni čitalnici v Ptujju*, Narodne čitalnice, Ptuj, 1889, str. 4.

² Filip Kalan: *Evropeizacija slovenske gledališke kulture*, v: *Linhartovo izročilo*, Ljubljana, str. 42.

gostovanja tudi eventualno pripravljeni, da se gostovanje v primeru, da hiša do dne gostovanja ni polna, odpove, da ne utrpite finančne izgube. /.../ V reklami ne bomo omenjali, da bo gostovanje le v primeru razprodane hiše, ker je to protireklama, pač pa naj bi Dramatično društvo lokalno započelo kako akcijo, da bo hiša polna /.../»³

Povsem drugačen značaj so imela gostovanja ljubljanske Drame. Prvo ponudbo zasledimo 7. marca 1932. Mira Danilova in Ivan Levar sta jo poslala kar samoiniciativno: »Podpisana člana ljubljanske Drame predlagata gostovanje Ptujskemu gledališču z Milan Begovićevo dramo *Brez tretjega* /.../ Drama je zelo učinkovita in dasi nastopata samo dve osebi je vseskozi napeta in zanimiva in bi ptujski publiki gotovo zelo ugajala. Vse ljubljanske kritike so se o igri in izvajanju nadvse pohvalno izrekle /.../ Prošiva Dramatično društvo Ptuj za blagohoten odgovor /.../»⁴

Po tem pismu so gostovanja zares stekla in 13. decembra 1932 je Narodno gledališče Ljubljana celo predlagalo, da bi naključna gostovanja postala sistematična, ptujsko gledališče pa naj bi določilo, koliko gostovanj na mesec in kakšen repertoar želi. Tem ponudbam se pridružuje tudi prijazno pismo Cirila Debeveca: »Dragi gospod Hasl! Že dolgo se nismo videli! Odkar je odšel gospod Kaukler, smo izgubili malone vse zveze. Če vam je prav in če je pri vas to sploh še mogoče, bi se oglasili spet malo na Ptuj /.../ Če ste za to, nam javite obenem tudi višino honorarja. Saj zdaj ne bomo preveč sitni, ker nam gre tudi malo za izlet in ne samo za denar. /.../ Torej, če vam je prav, nam pišite, če ne, pa tudi nič hudega. Prav lepo vas pozdravlja Ciril Debevec.»⁵

Prav nenavadno je, kako veliko zanimanje je kazalo Narodno gledališče v Ljubljani za gostovanja v Mestnem gledališču Ptuj. Še bolj zanimivo je to, da so igralci in režiserji svoje ponudbe pošiljali zgolj iz želje po igranju in gostovanju, in ne iz nuje. Poudariti je namreč treba, da gre za umetnike v najčistejšem pomenu, ki so bili vrh vsega v tistem času v zenitu svojih umetniških ustvarjanj. Z drugimi besedami, ptujsko občinstvo je priložnostno videlo najboljšo, kar je Slovenija tisti čas imela. Tudi nenehna navzočnost mariborskega Narodnega gledališča je bila, kljub vsem neprijetnostim, za razvoj ptujskega teatra izjemno pomembna, če ne celo bolj. Narodno gledališče Maribor je prav tako premoglo nekaj žlahtnih umetnikov, čeprav jim gledališka zgodovina ne pripisuje toliko veljave kot ljubljanskim.

Ptuščani so torej videli umetnike obeh poklicnih gledališč,

ki so se jim zaradi čim večjega obiska običajno predstavljali z lažjimi, zabavnejšimi deli. Pri tem je treba povedati, da mariborska Drama ni bila pomembna samo zato, ker je mašila tiste sezone, ko domače Dramatično društvo ni bilo dejavno, in ker je lahko publika videla pomembnejše ustvarjalce. Kot že zapisano, je vodstvo ptujskega Dramatičnega društva od samega začetka težilo k ustanovitvi poklicnega gledališča. Zavedali so se, da je prvi korak do te uresničitve samo stalna navzočnost poklicnega gledališčnika. To pa je ob drugih dveh najpomembnejši razlog, zaradi katerega je bila bližina Narodnega gledališča Maribor tako zelo pomembna. Ptujsko Dramatično društvo se je namreč po pomoč pogosto zatekalo k njegovim članom.

Kot potrjuje arhivski material, je bilo takšnih poskusov več. Nekaj dogovorov je bilo zelo uspešnih, iz drugih se ni razvilo nič. Prvi neuspešen poskus najdemo v pismu prvaka mariborskega gledališča Pavla Rasbergerja, ki je bilo objavljeno v Kroniki 1912-1952 Frana Aliča. V njem med drugim preberemo tudi to, da ga je »mesto Ptuj vedno izredno privlačilo in tako sem bil že 1924. leta v dogovoru z dr. Ivanom Fermevcem, tedanjim predsednikom Dramatičnega društva, da prevzamem umetniško vodstvo gledališča. Ni pa prišlo do tega, ker sem med tem obnovil pogodbo z upravo Narodnega gledališča v Mariboru.«⁶ Čez dve leti je mesto umetniškega vodje v ptujskem gledališču prevzel bivši ravnatelj mariborske Drame Valo Bratina.

Drugi neuspešen poskus najdemo 28. junija 1933, ko se član Narodnega gledališča Maribor Vinko Kovačič-Rožanski oglašja Dramatičnemu društvu »glede prevzema tamošnjega gledališča v lastno režijo za zimsko sezono 1933/34.« V pismu predstavi svoj koncept: »Gledališka sezona 1933/34 bi trajala od 1. oktobra 1933 do 31. marca 1934, t. j. 6 mesecev ali 26 tednov. Z rednimi skušnjami bi se pričelo 1. septembra 1933, otvoritvena predstava pa bi bila dne 30. septembra, oz. 1. oktobra t. l. V teh šestih mesecih bi uprizoril po večini z domačimi / tamošnjimi gledališkimi amaterji 38 predstav, in sicer 12 novitet in dvoje glasbenih del (operet), tako da bi odpadla na vsak teden vsaj ena, na vsaki drugi teden pa dve predstavi. Izbiri repertoarja, tej najbolj ranljivi točki vseh gledališč, bi se posvečala največja skrb in pažnja /.../ Enak delež domače in tuje literature v pravilnem sorazmerju klasikov in modernih dramaturgov, poleg tega pa bi tudi narodne in šaloigre ne bile zanemarjene. Vsako eksperimentiranje, ki je sicer lep

³ Zgodovinski arhiv Ptuj (dalje ZAP), fond: Okrajno gledališče Ptuj (dalje OG Ptuj), šk. 1, 2. marec 1937.

⁴ ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 1, 7. marec 1932.

⁵ ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 1, 20. april 1934.

⁶ Pavel Rasberger: *Moji spomini na gledališko življenje v Ptuj, v: Fran Alič: Kronika 1912-1952*, str. 43.

(na oči!) začetek pa grd konec gledališča, bi bilo povsem izključeno. Pokazati in dokazati hočem, da se da s skromnimi in naravnost primitivnimi sredstvi ustvariti in zadovoljivo voditi kako manjše gledališče brez posebnih pretenzij.»⁷

Načrt je videti domišljen, čeprav nekoliko idealističen in konservativen. Da do njegove uresničitve ni prišlo, lahko razberemo iz repertoarja, nikjer pa ne zasledimo podatka zakaj.

Mariborska in ljubljanska Drama sta kazali precejšnje zanimanje za gostovanja v Mestnem gledališču na Ptuju, kar mu daje svojevrsten pečat in veljavo. Sicer ptujsko gledališče ni želelo ostati samo pri gostovanjih, ampak je bilo usmerjeno predvsem v lastno produkcijo. Ta je bila bolj ali manj uspešna, vendar brez izjem diletantska. Povsem drugače pa je bilo v tistih sezonah, ko so umetniško vodstvo prevzeli ljudje iz poklicnih gledališč. Najbrž samo zaradi neposredne bližine mariborskega in ptujskega gledališča so bili to vedno tisti ustvarjalci, ki jim Maribor ali mariborska Drama nista dovoljevala uresničiti umetniških teženj. Ptuj je tako postal nekakšno pribežališče in sedež tistih, ki so jih zanimali nov gledališki izraz, eksperiment in avantgarda. V nadaljevanju se bomo posvetili samo tem umetniško izstopajočim sezonam.

⁷ ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 1, 28. junij 1933.

Valo Bratina

Valo Bratina pred prihodom v Mestno gledališče Ptuj

Realnih možnosti za ustanovitev poklicnega gledališča na Ptuju ni bilo veliko, bilo pa je veliko volje, da bi to izpeljali. Splet okoliščin je bil takim težnjam naklonjen, saj so na Ptuj lahko prihajali tisti gledališčniki, ki se v Mariboru iz različnih razlogov niso mogli uveljaviti. Slovenska ptujska inteligenca, tisti čas relativno močna in napredna, je znala takšne priložnosti s pridom izkoristiti. Prvi tovrsten primer je bil nekdanji upravnik in ravnatelj Narodnega gledališča v Mariboru Valo Bratina. Njegov prvotni namen ob prihodu na Ptuj je bil ustanoviti potujoče gledališče, ki bi igralo povsod po Sloveniji in tedanji Jugoslaviji in seznanjalo občinstvo predvsem s slovenskimi besedili. Uprizarjanje domačih del, zlasti novejših, je namreč ena glavnih značilnosti Bratinovega delovanja.

Prvi resnejši stik z gledališčem je Bratina dobil v dramski šoli Antona Verovška, kar ga je kot igralca močno zaznamovalo. Njegova sla po izobraževanju in čim večji strokovnosti ga je popeljala v tujino, v Avstrijo in Nemčijo, kjer je za kratek čas dobil angažma. S sodobnim gledališkim dogajanjem zunaj domovine je bil relativno dobro seznanjen, nad njim se je navduševal in ga do neke mere tudi ustvarjal. Njegova vsesplošna usmerjenost k modernemu pa je trčila ob dejstvo, da je bil le povprečen igralec z omejeno transformacijsko sposobnostjo: » /.../ njegovo področje so bili 50- do 60-letni kmečki ali malomeščanski ateki, ki imajo tudi večjo ali manjšo mero humorja. /.../ Žal se ne le ni držal predvsem tega svojega žanra, marveč se mu je - če je le šlo - celo še prav rad izogibal ter silil na druga, njemu pogosto tuja polja /.../«⁸ Neskladnost med zastarelo in povprečno igro in siceršno moderno naravnostjo je hromila njegovo umetniško udejstvovanje; sčasoma so njegovi igralski neuspehi začeli buditi nejevoljo pri občinstvu in zapostavljenih igralskih kolegi v mariborski Drami. Poleg tega ga je omejevala še primes dolenjskega narečja, zaradi česar je bil v ljubljanski Drami ob Župančičevi budni skrbi za čistost slovenskega jezika samodejno potisnjen v ozadje.

V Narodno gledališče Maribor je prišel leta 1920, ko se je pridružil skupini igralcev s Hinkom Nučičem na čelu, ki se je odločila zapustiti ljubljansko Narodno gledališče. Ob Nučičevem vodstvu je Bratina pridobil ugled in sloves solidnega igralca in režiserja. Po njegovem odhodu je še bolj napredoval, saj je postal upravnik mariborskega gledališča. To obdobje je najpomembnejše in najuspešnejše v Bratinovi

karijeri in je odsevalo še v ptujsko sezono, zato si ga moramo pobliže ogledati. Okoli sebe je zbral skupino sodelavcev, a njeno središče ni bil sam, ampak Milan Skrbinšek. Ta je izoblikoval visoko umetniški repertoar in se naslonil še na druga umetniška načela, ki naj bi gledališče odvrnila od plehkkih del in igre. Žal v Mariboru takšna načela niso obrodila. Bruno Hartman meni, da je skupina pod Skrbinškovim vodstvom spregledala realno stanje v Mariboru, čeprav je bila zgledna in celo gledališko revolucionarna.⁹ Takšne okoliščine so bile povod za Skrbinškov odhod, Bratina je prevzel mesto ravnatelja Drame, upravnik pa je postal Radovan Brenčič. Nad tem se ni pritoževal, saj se je lahko neomejeno predajal svojim umetniškim nagnjenjem, v katerih je odmeval Skrbinškov vpliv. Svoboda ga je preveč zaslepila, temu pa se je pridružilo še dejstvo, da je bil povprečen igralec. Občinstvo je postajalo vedno manj zadovoljno, prav tako soigralci, ki se v Bratinovih režijah niso znašli, k razpletu pa je prispevalo tudi dejstvo, da je glavne vloge večinoma namenil sebi in Berti Bukšek. Posledice takega stanja so bile katastrofalne. Bratini so odvzeli mesto ravnatelja Drame, on pa se je užaljen umaknil v ptujsko mestno gledališče.



Valo Bratina; vir: arhiv Gledališča Ptuj, (narisal Janez Mežan).

⁸ Radovan Brenčič: *Spomini na mariborsko gledališče (1922-1941)*, v: Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja (dalje: SGM), št. 10, 1967, str. 380.

⁹ Bruno Hartman: *Leto 1921 - prelomnica v razvoju mariborskega gledališča*, v: Dokumenti SGM, št. 14, 1969, str. 194-196.

Valo Bratina v Mestnem gledališču Ptuj

Zaradi že omenjenega in nenehnega prizadevanja za pridobitev profesionalnega gledališča je bilo mesto Ptuj ob prihodu tako pomembnega ustvarjalca navdušeno. Bratinovo delo na Ptuj se je začelo s silovitim zagonom in z ustanovitvijo široko zasnovane dramske šole, v kateri so gojenci pridobivali osnove gledališke izobrazbe. Vprašanje je, koliko je ta šola zares ponujala in kako redno je delovala, vendar Slavko Desetak v ptujskem gledališkem listu navaja, da so gojenci poslušali predavanja iz literarne zgodovine s poudarkom na dramatik; zgodovino umetnosti, posebej kostumov in slikarstva; usposabljali so se v borjenju in sabljanju; sam Bratina je prevzel odrsko dikcijo in govor. Šola je bila široko zasnovana in bi kot taka omogočala razmeroma temeljito poznavanje gledališke umetnosti. Časnik Tabor poroča, da je Bratina sestavil ansambel iz trinajstih dam in 21 moških. Z nekaj majhnimi izjemami naj bi bili vsi diletanti, sodelovali pa naj bi tudi priznani mariborski igralki Gabrijelčičeva in Komavlijeva. Bratina je želel uprizoriti zahteven repertoar od Sofoklesa, Shakespeara, Moliere, Schillerja, Zolaja, Strindberga do Wedekinda. Neznani avtor članka Dr. G. nadaljuje, da si je Dramatično društvo »zastavilo tako visoke cilje, kakor doslej nobena diletantska skupina na Slovenskem. Če bo izvedlo vsaj del svojega letošnjega načrta, bodo lahko Ptujčani z njim zadovoljni, zlasti, če bo to, kar bo lahko izvršilo, tudi z umetniškega vidika na dostojni višini.«¹⁰

Na tem mestu moramo spregovoriti tudi o poročilih, ki jih je Dr. G. objavljal v časniku Tabor. Gre za članke, ki so napisani v hvalisavem tonu, zato so uporabni le kot bežne informacije o predstavah. Zanimivo je tudi to, da se v prvi polovici sezone pojavljajo redno, nato pa izginejo. Vzrokov je lahko več; od spremenjene uredniške politike do piščevih osebnih razlogov. Zlasti vabljiva je možnost, da je zanimanje za Bratinove predstave preprosto tako upadlo, da o njih ni več kazalo poročati. Zadnji pomislek niti ni tako neutemeljen, saj ga kot razlog za Bratinov odhod s Ptuja v svojih spominih, objavljenih v Dokumentih SGM, navaja tudi Radovan Brenčič.¹¹

Uprizoritve v Mestnem gledališču Ptuj

Bratina je sezono v ptujskem mestnem gledališču začel s Cankarjevimi *Hlapci*. Ta odločitev pravzaprav nakazuje bistvene značilnosti njegovega delovanja v tem gledališču. Predvsem opozarja na Bratinovo stremljenje k uprizarjanju sodobne slovenske dramatike in na željo po popolni umetniškosti, s katerima se je spoprijel še v sodelovanju s Skrbniškom in ga na Ptuj nadaljeval, kljub temu da je imel opravka s še manj osveščeno publiko, kot je bila mariborska. To dejstvo kaže na Bratinovo brezkompromisnost, morda celo neprilagojenost danim razmeram, kar je močno oteževalo njegovo umetniško pot nasploh. Toda tisti čas je bila ptujska publika skupaj s poročevalcem Dr. G. še navdušena. Če mu gre zaupati, je bilo zanimanje občinstva za *Hlapce* ogromno in nasploh je uprizoritev uspela izredno dobro, saj naj bi bila režija izborna.

Pisec velikopotezno sklene, da lahko »ansambel konkurira z mnogimi poklicnimi ansambli. Tudi gmoten rezultat je bil dovoljen.«¹² Glavni vlogi sta zasedla Bratina kot Jerman in Nada Gabrijelčič kot Lojzka. Tako se je v prvi predstavi ob usmerjenosti v domača dela in težnji po umetniškosti nakazovalo tudi Bratinovo reševanje igralskega problema. Brez dvoma si ob še tako kakovostni dramski šoli ne bi mogel vzgojiti igralcev, ki bi bili kos tako zahtevnemu repertoarju, kot ga je določil. To velja še toliko bolj, ker je Bratina »pustil igralca, da se razvija po svoji individualnosti, kar je hvalevredno le tedaj, če so na razpolago že uveljavljeni igralci, nasprotno lahko - posebno začetniki - zaplavajo v napačne struje.«¹³ Zato je ubral drugo pot. Predstave je gradil predvsem na treh igralcih: Nadi Gabrijelčič, nekdanji članici Narodnega gledališča Maribor in bodoči članici gledališča v Trstu, Mirku Kauklerju, kratek čas članu narodnih gledališč v Mariboru in Ljubljani, sicer pa vrsto let igralcu v tujini, in samemu sebi. Pri tem lahko opazimo zanimiv, vendar le rahlo zaznaven umik Bratine kot igralca v ozadje.

V drugi premieri, Schoenererjevem *Satanu v ženski*, je kot gostja nastopila Bratinova soigralka in prvakinja Narodnega gledališča Maribor Berta Bukšek. Temu gostovanju je najbrž botrovalo prijateljstvo med ustvarjalcema, za Ptuj pa je bila njena navzočnost v takšni obliki čast, četudi jo je občinstvo imelo priložnost videti že v siceršnjih rednih gostovanjih mariborske Drame. Vprašanje je, v kolikšni meri je publika umetnico znala ceniti.

¹⁰ Mestno gledališče v Ptuj, v: Tabor, 22. oktober 1926, str. 2.

¹¹ Radovan Brenčič: *Spomini na mariborsko gledališče (1922-1941)*, Dokumenti SGM, 10/1967, str. 371-402

¹² *Iz Ptuja. Ptujsko gledališče*, v: Tabor, 28. oktober 1926, str. 2.

¹³ Pavel Strmšek: *Deset let Narodnega gledališča v Mariboru*, Dramatično društvo, Maribor, 1930, str. 63.

Tretja premiera, Jurčičev *Deseti brat*, je imela rekorden obisk. Tabor je 21. novembra 1926 poročal, da je Bratina razširil interes za gledališče, modernizacija odra pa da je bila skoraj popolna. Gabrijelčičeva in Kaukler sta odigrala vlogi Manice in Martinka Spaka.

Skoraj tako kot *Deseti brat* so navdušile *Težke ribe* Baluckega, saj je v predstavi Bratina menda dokazal agilno in veščo režijo. »Pod njegovim vodstvom diha gledališče intenzivno življenje. /.../ V celoti je bil prav lep in vesel večer, četudi sama igra ne boleha na pretirani duhovitosti.«¹⁴

Remčeva *Magda*, priljubljen tekst nekaterih slovenskih gledaliških avantgardistov, ni tako navdušila. Gre za zgodbo preprostega dekleta, ki zaradi hrepenenja po vzvišeni ljubezni in boljšem življenju propade. Besedilo je zanimivo predvsem zato, ker se v Magdinem življenju zvrsti več različnih moških, ki so različica ene osebe. Poleg tega se njihov krog sklene, saj je njen prvi ljubimec, študent medicine, hkrati tudi njen zadnji ljubimec, zdaj že zdravnik in družinski človek, ki se pri obdukciji okuži z njeno krvjo. Zahtevno vlogo ljubimca je igral Bratina, Magda je bila Gabrijelčičeva, njen zvesti zaročenec Peter pa Kaukler. Kot poroča Tabor, je bilo občinstvo v nasprotju s pričakovanji na zdravnikovi strani. Čeprav je igralce treba samo pohvaliti, se Dr. G. vendarle sprašuje: »Je - li publika vendarle tako pokvarjena? Ali je morda g. Bratina močnejša osebnost kot ga. Gabrijelčičeva? Pomanjkanje srčne kulture pri enem delu publike je bilo očitno. Delo kot tako je tehnično balast za igralce in publiko. Dvanajst različnih scen zadrži razvoj dejanja.«

Po manjšem nezadovoljstvu je sledila uprizoritev *Petrčkovih poslednjih sanj*, ki je zahtevala od igralcev in režije mnogo in oboje naj bi Ptuj častno rešil. Z njo je bil menda zadovoljen sam avtor Pavel Golia. »Režija je storila vse, da bi ustvarila dobro, moderno uprizoritev. G. Valo Bratina je skušal igro s svetlobnimi efekti bajne scenerije potencirati na učinkovitosti. V glavnem se mu je to posrečilo.«¹⁵ Pri tem neznani avtor Dr. G. še doda, da Ptuj manjka velik oder z vsemi tehničnimi pripravami in da ga država pri deljenju subvencij vedno prezre.

»Šli smo skeptični v gledališče, boječ se zlasti, da nas bo Očiščenje utrudilo in razočaralo kakor v dvanajst slik

razdeljena Magda. /.../ Glede scene naj omenim sodbo g. avtorja samega, ki je dejal, da je g. Valo Bratina zdaleka najboljši slovenski inscenator sploh. Sicer pa se je v splošnem izrazil glede uprizoritve, da je bila v vseh ozirih popolna. Njegova sodba pa je gotovo najmerodajnejša. Drama je dosegla absoluten uspeh.«¹⁶ Nosilne vloge so bile znova razdeljene med Gabrijelčičevo, Bratino in Kauklerja, ki so upodobili Valjo, Borisa in policijskega ravnatelja. Sledi le še poročilo o uprizoritvi *Morala gospe Dulske* Gabriele Zapolske, v kateri so se, po kritiki sodeč, proslavili predvsem drugi člani ptujskega igralskega ansambla. Avtor o Kauklerju celo zapiše, da »bi bil morda povečal uspeh svoje vloge, če bi bil mestoma uporabljal manj glasovne energije.« Članek konča z ugotovitvijo, da je »obisk dober, četudi se je videlo, da je pustni mesec svečan hudo gospodaril po skromnih žepih naših gledaliških obiskovalcev.«



Nikolaus Deutsch: *Pasijon ali Trpljenje Jezusa Kristusa*, r. Valo Bratina, 1926/27; vir: Pokrajinski muzej Ptuj.

Navedeni sklep bi morda lahko potrdil razmišljanje, da je obisk začel že februarja upadati, kar bi se do konca sezone utegnilo nezadržno nadaljevati. To bi lahko bil vzrok tako za Bratinov odhod kot tudi za prenehanje pisanja o ptujskem gledališču. Iz poročil avtorja Dr. G. je seveda težko dobiti vpogled v resnično dogajanje na ptujskem odru v sezoni 1926/27. Najbrž bi se lahko strinjali z Desetakom, da bi bilo »odveč, če bi opevali nenavadno visoko umetniško raven takratnih predstav, ker bi v tem verjetno pretiravali.«¹⁷ Dejstvo je, da je prišel v ptujsko gledališče ustvarjalec, ki je Dramatičnemu društvu omogočil številčno bogato in redno

¹⁴ Iz Ptuj. *Ptujsko gledališče*, v: Tabor, 4. december 1926, str. 2.

¹⁵ *Ptujsko gledališče*, v: Tabor, 28. december 1926, str. 2.

¹⁶ *Ptujsko gledališče*, v: Tabor, 23. januar, 1927, str. 4.

¹⁷ Slavko Desetak: *Gledališka delavnost v Ptuj*, v: Gledališki list 6-7 - 1954/55, str. 43.

gledališko sezono, neodvisno od gostovanj profesionalnih gledališč. Dejstvo je tudi, da je bil Bratina v tistem času renomiran umetnik in da je Ptujčane zato njegov prihod razveselil. Dejstvo pa je tudi, da je bilo Bratinov sicer zanimiv program nemogoče kakovostno izvesti. Predvsem so to onemogočale razmere znotraj gledališča samega. Oder ni bil usposobljen za Bratinove scenske eksperimente. Še huje je, da ni bilo niti usposobljenih igralcev, še posebej ne za način dela in zahteve, kakršne je postavljala Bratina. Čeprav je nosilne vloge skoraj brez izjeme razdeljeval Nadi Gabrijelčič, Mirki Kauklerja in sebi, kar bi do neke mere lahko zagotavljalo uspeh, so bile to še vedno povprečne igralske moči.

Razmere zunaj gledališča, s tem mislim publiko, so bile ugodne samo na začetku, saj repertoarju, tako kot igralci, tudi občinstvo ni bilo doraslo. Tako je Bratina na Ptuj še enkrat ponovil vse tisto, kar je storil že v Mariboru. Znova je zasnoval sicer hvalevreden in umetniški, čeprav resda nekoliko prilagojen repertoar, kateremu zaradi svojih lastnosti ni bil kos niti sam, kaj šele njegovi diletanti in publika, ki je bila brez tradicije. Po drugi strani pa je res, da je lahko Bratina prav v takšnih razmerah eksperimentiral po mili volji. To mu je bilo dano samo še v Mariboru, kajti po odhodu s Ptuja je njegova umetniška pot strmoglavila in Valo Bratina svoje priložnosti ni več dobil. »/.../ v Ptuj se je lahko predajal svojim za takratne čase revolucionarnim poskusom v režiji in še posebej ekspresionističnim inscenacijam. Zavrgel je stare, predpisane kulise. /.../ Dotlej je imel Bratina s tem težave, ker je bila njegova okolica konvencionalna, v Ptuj pa je lahko napravil, kar je hotel /.../«¹⁸

Značilnosti Bratinovega delovanja

V času med 7. novembrom 1926 in 1. julijem 1927 je Bratina zrežiral šestnajst predstav, med njimi le tri tuja besedila (Nikolaus Deutsch: *Pasijon ali Trpljenje in smrt Jezusa Kristusa*, Moliere: *Namišljeni bolnik* in Karl Schoenerr: *Satan v ženski*), tri slovanska (Michal Balucki: *Težke ribe*, Branislav Nušić: *Svet* in Gabriela Zapolska: *Morala gospe Dulske*), druga besedila pa so bila slovenska (Ivan Cankar: *Hlapci* in *Pohujšanje v dolini Šentflorjanski*, Angelo Cerkvénik: *Greh* in *Očiščenje*, Fran Saleški Finžgar: *Divji lovec*, Pavel Golia: *Petrčkove poslednje sanje*, Fran Govekar: *Deseti brat*, Josip Ogrinec: *V Ljubljano jo dajmo* in Alojzij Remec: *Magda*). Repertoar je bil sicer konsistentno sestavljen z Bratinovo že ustaljeno usmeritvijo v sodobno slovensko

dramatiko, a je na prvi pogled videti nekako neurejen, naključen. V izboru besedil ne opazimo časovnega prereza, Cankarja in Cerkvénika so igrali po dvakrat. A videti je, da je Bratinov ptujski repertoar še bolj kot težnja po slovenskosti in umetniškosti urejala druga logika: znotraj začrtanih meja se je vendarle prilagajal okusu publike. Zahtevnejšim dramskim besedilom praviloma sledijo lahkotnejše ljudske igre ali komedije. Kakor se je Bratina lahko na Ptuj na eni strani po milji volji posvečal svojim eksperimentom, tako jih je na drugi vsaj delno ublažil s premori v obliki lahkotnejših besedil. Njegova sla po iskanju novega in eksperimentiranju ga vendarle ni odnesla prek vseh meja. Najbrž pa je bilo tudi takšno mehčanje še vedno pretrd oreh tako za izvajalce kot gledalce, zato je Bratinovo ptujsko gledališče izgubljalo svojo publiko.

Redkokdo, če sploh kdo, je tako dosledno uprizarjal slovensko dramatiko in ji bil tako naklonjen kot Valo Bratina. To se pokaže prav vsakokrat, kadar je imel pri izbiri proste roke; to pa je bilo zlasti v mariborskem in ptujskem obdobju. Tako je imelo ptujsko gledališče v tem smislu zares poseben, morda celo kakovostnejši, zagotovo pa drznejši repertoar, saj ga v številu uprizorjenih slovenskih dramskih tekstov ni dohitelo nobeno gledališče. Domačih besedil je bilo na repertoarju namreč čez polovico, kakovost njihove izvedbe pa je že drugo vprašanje. Iz poročil avtorja Dr. G., objavljenih v časniku *Tabor*, izvemo, da sta bila med gledalci ob uprizoritvi svojih del navzoča tudi avtorja Golia in Cerkvénik. Zlasti zaradi obiska prvega bi lahko sklepali, da je imelo Bratinovo delo na Ptuj v širšem prostoru vendarle vsaj deloma pozitiven odmev. S tem ko je Bratina uprizarjal slovenska dela, je posredno in neposredno vzpodbujal njihovo produkcijo, kar še zlasti velja za dramatiko Angela Cerkvénika in Alojzija Remca. Pri tem pa ne gre samo za Bratinovo osebno nagnjenje ali celo načrtno gojenje slovenskih dramskih besedil, ampak za željo po uprizarjanju najmodernejših, predvsem ekspresionističnih del, ki so jih po njegovem, tako Traven, ustvarjali tudi slovenski pisatelji. Še posebej zanimivo se v Bratinovi ptujski sezoni zdi, da je glavne vloge kdaj pa kdaj prepuščal Kauklerju, sam pa je nastopil v manjših vlogah ali sploh ne. Točnega odgovora za ta droben premik ne poznamo. Najbolj verjetno je, da mu vloge, ki jih ni zasedel sam, niso pomenile izziva ali da je bil z vodenjem šole in režij preveč zaposlen. Najmanj verjetna, a najbolj mamljiva hipoteza pa je, da je Bratina začutil, da ni predvsem igralec in da mu režija dopušča bolj proste roke. To bi mu utegnulo zelo ustrezati tudi zato, ker je na ta način neomejeno sproščal svoje scenografske zamisli.

¹⁸ Slavko Desetak: *Gledališka delavnost v Ptuj, v: Gledališki list 5 - 1954/55*, str. 124.

Bratina je v mladosti namreč obiskoval šolo za oblikovanje lesa, kjer je pridobil dovolj osnov, da je lahko deloval kot scenograf. »/.../ njegove inscenacije so temeljile na dokaj širokih, dasi neizpremenjenih zakonih prostorskega oblikovanja in se zato v prenekaterih izdelavah dosegle svoj 'namen'.«¹⁹ Vsi viri so si enotni v sodbi, da je bilo najuspešnejše področje Bratinovega delovanja scenografija. V svojem bistvu je bil Valo Bratina najbrž scenograf in vprašanje je, kako bi se zasukala njegova pot, če bi deloval v razmerah, ko se je to področje že uveljavilo. K tej misli navaja tudi dejstvo, da je Bratina ob praznovanju svoje 25-letnice, kjer je zaigral glavno vlogo v *Lopovščinah* dramatika Maksa Šnuderla in režiserja Bratka Krefta, poskrbel tudi za sceno. Pričakovati bi bilo, da bo ob svojem jubileju nastopil v glavni vlogi domače drame. Verjetno pa se je zavedal, da so njegova najmočnejša plat scenografije, zato se je hotel pokazati še na tem področju. Nasploh veljajo *Lopovščine* za enega redkih Bratinovih uspehov po odhodu s Ptuja.

Kljub svoji težnji po strokovni izpopolnjenosti in znanju se je, predvsem kadar ni imel druge priložnosti, ukvarjal tudi s popolnimi diletanti na podeželskih odrih. Med takšne postaje moramo šteti tudi Mestno gledališče na Ptuju. Bratina je gledališče razumel kot ustanovo z vzgojnimi cilji. Traven je celo zapisal, da je bil nacionalist v pozitivnem smislu, s čimer je neposredno nadaljeval tradicijo Frana Levstika in Dramatičnega društva.

Valo Bratina je svoj vrhunec dosegel v Narodnem gledališču Maribor, kjer je smel nekaj let kot upravnik in kasneje ravnatelj Drame izbirati tekste po lastni presoji in jih na ta način tudi uprizarjati. Žal se ni znal prilagajati razmeram in se je umaknil na Ptuj, takoj ko mu je bilo odvzeto mesto ravnatelja. Brez pretiravanja lahko zapišemo, da to pomeni konec njegove kariere. Ko se je znova želel vrniti v profesionalno gledališče, je namesto Maribora izbral Ljubljano, kjer pa se zaradi večje konkurence in številnih pomanjkljivosti ni mogel več uveljaviti.

Odhod v ptujsko Mestno gledališče je pomenil dvoje: preiti iz profesionalnega v diletantski teater in obdržati funkcijo ravnatelja, z njo pa svobodo, ki temu pritiče. Ugled in svoboda sta bila očitno odločilnega pomena. Sicer pa se njegov način dela na Ptuju v ničemer bistvenem ne razlikuje od tistega v Mariboru. Repertoar je bil še vedno v marsičem zasnovan tako, kot ga je določil Milan Skrbinšek. Bratina si je prizadeval, da bi bil umetniški, čeprav ga je z nekaj lažjimi besedili tudi nekoliko prilagodil občinstvu. Spored je bil večinoma slovenski, v splošnem pa za publiko brez tradicije še vedno preveč zahteven. Tudi igralsko zasedbo

je zasnoval podobno kot v Narodnem gledališču Maribor: glavne vloge so temeljile na dveh ali treh igralcih. To so bili Nada Gabrijelčič, Mirko Kaukler in sam Bratina. Zanj opazimo, da se je ponekod umaknil v ozadje. Sicer pa se tako kot v Mariboru tudi na Ptuju ni znal prilagoditi razmeram; zanimalo ga je predvsem lastno eksperimentiranje, pri čemer je spregledal zmožnosti svojih sodelavcev in svoje publike, nenazadnje pa tudi samega sebe.

Mestno gledališče Ptuj kot institucija s prihodom Vala Bratine ni pridobilo veliko. Pridobilo je tedaj uglednega gledališkega ustvarjalca, sodelavko Nado Gabrijelčič in razmeroma kakovosten in moderen repertoar. Kljub dramatični šoli, ki jo je ustanovil, neizkušeni amaterji niso bili kos njegovemu eksperimentiranju, še posebej ne zaradi njegovega načina dela in njegovih osebnostnih lastnosti. Bratina je imel seveda dobre in občudovanja vredne namene, ki pa jih ni zmogel uresničiti. Ptujsko gledališče bi v tistem času potrebovalo bolj konvencionalno, predvsem pa kontinuirano obliko dela, saj bi lahko le tako preraslo v profesionalno. Bratinovo enoletno delo ni obrodilo sadov in produkcija je v Mestnem gledališču zamrla za celo desetletje.

Sklenemo lahko, da so se na Ptuju v nekoliko omiljeni obliki ponovile značilnosti mariborskega obdobja. Zaradi tega se v Mestnem gledališču niso pripravila plodna tla za nadaljnje ustvarjanje, še posebej ne za profesionalno gledališče.

¹⁹ Janko Traven: *Bratina, slovenski igravec, režiser, scenograf in gledališki organizator*, v: Gledališki list Drama Ljubljana, št. 5, /Peter Ustinov: *Trobi kakor hočeš*, str. 122.

Jože Borko

Šele čez enajst let je Mestno gledališče znova zaživel; v okoliščinah, ki so bile podobne tistim iz leta 1926, ko je na Ptuj prišel Valo Bratina. Jože Borko je bil študent praškega konzorcija. Slavko Desetak celo navaja, da je bil, tako kot Žizek, slušatelj gledališča D 3X Emila Františka Buriana. »Borko je znan slovenski javnosti po Slovenski sceni, »ki je pred leti uprizarjala tudi njegovo odrsko delo Rafaela Ferari in njena Marija. /.../ V češčino je tudi prevedel Kreftove Celjske grofe in Lipahov Glavni dobitek, deli, ki sta bili uprizorjeni v Pragi. V Pragi je tudi režiral Cankarjevo Lepo Vido ter bil angažiran v moderni opereti. Pred leti (1936) pa je bil angažiran tudi v Mariboru.«²⁰ Kljub temu tako obetaven režiser, prevajalec in pisec po besedah Radovana Brenčiča v mariborski Drami ni bil najbolj uspešen: »Križ je bil z Jožetom Borkom. Napravil je režiserski kurz na praški akademiji, pa se je hotel uveljaviti na našem odru. Ni se mu posrečilo, zato nas je užaljen zapustil.«²¹

V sezoni 1937/38 je zato prišel na Ptuj in začel uresničevati svoj program. Tudi njegov repertoar je bil usmerjen v uprizorjanje novejših slovenskih dramskih besedil, saj je ob Kvadraturi kroga Valentina Katajeva Petroviča uprizoril Kranjčev Skedenj, Švajgerjevo Domačijo, Remčeve Kirke, Plohlov tekst Zakonci stavkajo in Šnuderlove Lopovščine. V tem smislu je bil glede na druga gledališča ravno tako izstopajoč, in to v isti točki kot pred njim Bratina. Borko je sicer ustanovil Dramsko šolo, ni pa sodeloval z nobenim od profesionalnih igralcev. Iz tega bi lahko sklepali, da tako kot v Mariboru tudi na Ptuj njegovo delo ni prišlo do izraza: na eni strani je bil sam mlad in precej neizkušen, na drugi strani pa je želel z amaterskimi igralci s podeželja uresničevati kar napreden repertoar. Najbrž je tudi zaradi teh težav že po prvi sezoni zapustil Mestno gledališče, čeprav Ivan Potrč navaja, da je »postavil v eni gledališki sezoni na deske tudi tri uspele nove slovenske odrske komade /.../« Njegovo usmerjenost k modernemu nakazuje tudi delo z zgovornim naslovom Osvobojeno gledališče, ki ga je Borko izdal leta 1939, torej leto po odhodu s Ptuja. Uvod je napisal Milan Skrbinšek, kar daje delu določeno veljavo. V njem Borko ugotavlja, kako je največja napaka starega gledališča, da želi posnemati naravo. Novo gledališče podčrtava prav dejstvo, da poudarja svojo gledališkost; da torej igra gledališče. Višek modernih stremeljenj se med drugim pri Borku kaže v razumevanju prostora, ki je podobno Žizkovemu. Slikane kulise, če zapišemo v njegovi dikciji, je treba zavreči in na oder vpeljati le minimalen, dramsko nujen prostor, v katerem bo zarajal igralec. »Na slikarjevo

mesto je prišel arhitekt, ki je prinesel na oder prostor. V tem prostoru sta ustvarila barva in reflektor tretjo odrsko dimenzijo. Gledališče noče biti več samo verna podoba življenja, ampak je samo gledališče in nič drugega kot gledališče. Osvobojeno gledališče je odstranilo kulisarijo, ki je hotela vzbujati dojem resničnosti ter jo zamenjalo s trodimenzionalno kuliso, ki napravi iz površine dinamičen prostor.«²²

Jože Borko je bil ambiciozen režiser, čeprav najbrž premlad za delo z neizkušenimi igralci. Ker v njegovi skupini ni bilo nobenega poklicnega igralca, si težko predstavljamo, da je lahko uspešno uresničeval svoje zamisli. Njegov položaj je oteževala še usmerjenost k modernemu, ki je določala izbor literarnih besedil in predvsem odnos do prostora in nekaterih drugih postavk. Na tem mestu najdemo ključno stičišče med Borkom in Žizkom, ki je začel na Ptuj delovati leto kasneje. Tudi Potrč v svojem sestavku režiserja primerja in v nadaljevanju ugotavlja, da sta »Žizkovo gledališče v Ptuj in Borkovo Osvobojeno gledališče dva močna početna mejnika, ki potrjujeta pisateljevo vero.« Kljub temu bi bilo zmotno prepričanje, da je Borko, katerega delo nakazuje vse tisto, kar je kasneje uresničil Žizek, pripravljaj teren za nadaljnje dogajanje. Nasprotno, ko je prišel Fran Žizek v Mestno gledališče Ptuj, so ga igralci Dramatičnega društva bojkotirali. Gre torej za ločena pojava s podobnimi značilnostmi.



Valentin Petrovič Katajev: Kvadratura kroga, r. Jože Borko, 1937/38; vir: Pokrajinski muzej Ptuj.

²⁰ Ivan Potrč: Jože Borko: *Osvobojeno gledališče*, v: Večernik.

²¹ Radovan Brenčič: *Spomini na mariborsko gledališče (1922-1941)*, v: Dokumenti SGM, 10/1967, str. 379.

²² Ivan Potrč: Jože Borko: *Osvobojeno gledališče*, v: Večernik.

Fran Žižek

Prihod v Mestno gledališče

Prav tako kot Borko je bil sprva tudi Fran Žižek študent praške igralske akademije, a je svoje gledališko izobraževanje nadaljeval v gledališču Emila Františka Buriana D 3X. To je bilo tedaj eno izmed znamenitih avantgardnih gledališč, ki je med drugim težilo k totalnemu teatru. Žižek v *Mojih zgodnjih gledaliških letih* zelo slikovito opiše način svojega učitelja: »Na petih notnih črtah, od katerih mu /Burianu/ je prva pomenila literaturo, druga dramsko umetnost, tretja glasbo, četrta ples in peta likovno upodobitev predstave, je vsak prizor zapisoval z notami.«²³ Tu lahko najdemo izvor Žižkovega nadaljnega gledališkega ustvarjanja na Ptuj.

Fran Žižek je začel svoje delo v Mestnem gledališču na Ptuj zelo entuziastično. Predvsem mu je uspelo zbrati zelo požrtvovalne sodelavce; med njimi nekaj takih, ki so se z gledališčem ukvarjali že nekaj let, tudi profesionalno. Njegova stalna sodelavca sta bila koreografka Jo Žižek in igralec Albert Wilhelm. Wilhelm je začel svojo gledališko pot v mariborski Drami, vendar neuspešno, zato se je za Žižkom odpravil na Ptuj. Žižek in Wilhelm sta sodelovala že pred odhodom v Mestno gledališče; pravzaprav sta postala tandem.²⁴ Wilhelm je bil nosilni igralec domala vseh predstav, a ne samo to. Kot pravi Žižek, je izbral predvsem tiste tekste, kjer je lahko Wilhelmov talent čim bolj zažarel, saj je bil zagotovilo za uspešno predstavo. Poleg Jo Žižek in Alberta Wilhelma je Žižek k sodelovanju povabil Tito Veljak, v nekaj predstavah pa je tedaj samo še kot igralec uspešno sodeloval Jože Babič. Videti je, da so bili ne samo zelo zagreta, ampak tudi nadarjena skupina, pripravljena na nadaljnje izobraževanje. Žižek je namreč ustanovil zahtevno dramatično šolo, v kateri je svoje gojence poučeval zgodovino in teorijo literature in gledališča, usposabljal pa jih je tudi z zahtevnimi fizičnimi vajami.

Pri repertoarju se je znova pokazala tista lastnost, za katero zdaj že lahko rečemo, da je za Mestno gledališče Ptuj značilna: vsa prva sezona je bila posvečena igranju slovenske dramatike. Čeprav je bila ta črta tudi umetniško velikopotezna, je imela na Ptuj z večinoma nemškim prebivalstvom predvsem političnodemonstrativen značaj. Žižek je ugotavljal, da »bo treba ustvarjati pri nas vzporedno z rastjo avantgardnega gledališča slovensko dramsko literaturo, ki bo imela svoje vire v življenju slovenskega naroda in bo oblikovana v skladu z načinom izražanja, značilnim za ljudsko glumo.«²⁵

Prva sezona

Usmerjen v domačo tvornost je začel z Linhartovim besedilom *Ta veseli dan ali Matiček se ženi*, saj »naše avantgardistično gledališče gradi svoje delo predvsem na domačem repertoarju in zato hoče začeti z našo prvo stvarjo in navezati na začetek slovenskega dramskega ustvarjanja.«²⁶ Odločitev za ta tekst se zdi utemeljena in smiselna, hkrati pa je treba poudariti, da Linhartovo besedilo ni ostalo nespremenjeno. Žižek je tekst spremenil in dopolnil. Kot razlog je navedel poudarek osnovne ideje: »/.../ A vedeti je treba, da je Linhart Beaumarchaisovo komedijo priredil za takratne slovenske razmere; mnogokaj, česar cenzura ne bi dovolila, je izpustil /.../ Zato sem tu in tam segel v original, posebno pa izpopolnil Matičkove monologe. Pridal sem igri kratek uvod /.../ Mislim, da bo na ta način prišla osnovna ideja Matička mnogo bolj do izraza.«²⁷ Poudarjanje potrebe po uprizarjanju slovenske literature in njeno spreminjanje s pomočjo tuje je pravzaprav diskrepantno, četudi gre za Matička, ki je v nekem smislu prevod. Zdi se, da Žižka niti ni toliko zanimala slovenska literatura kot taka, ampak njena (politično) provokativna moč. Kadar se mu je zdela skrita, jo je s priredbami potenciral.

Značilnosti Žižkovega teatra pa se ne kažejo samo v



Anton Tomaž Linhart: *Ta veseli dan ali Matiček se ženi*, r. Fran Žižek, 1938/39; vir: Pokrajinski muzej Ptuj.

razumevanju literarnih besedil in poudarjenem iskanju njihovega političnega sporočila, ampak tudi v drugačnem razumevanju odrskega prostora. Pri Linhartovem Matičku »sem si omislil majhen vrtljiv oder, na katerem je bilo postavljenih le nekaj najnujnejših scenskih elementov /.../ Ta 'vrtilni oder' so igralci med igro kar sami obračali. Pričakoval sem, da bom tako dosegel večjo mizanscensko

²³ Fran Žižek: *Moja zgodnja gledališka leta*, str. 134.

²⁴ Žižek svojega prijatelja in igralca opiše tako: "Wilhelm je bil izredno sugestivna oseba - visok, atletsko razvit, z markantnim obrazom in ogleno črnimi, prodornimi očmi. Ukvarjal se je tudi s hipnozo. /.../ Pred leti je celo obiskoval dramsko šolo režiserja Rada Pregarca." (Prav tam, str. 16)

²⁵ Slovensko avantgardno gledališče v Celju?, v: Nova doba, 16. september 1938.

²⁶ A. Ingolič: Režiser Žižek pripravlja Matička, v: Večernik.

²⁷ A. Ingolič: Režiser Žižek pripravlja Matička, v: Večernik.

dinamiko, gledalcem pa omogočil dogajanje iz raznih zornih kotov, podobno kot v filmu /.../«²⁸ Žižek ni več priznaval poslikanih kuliserij, ampak je razumel oder kot prostor treh dimenzij in je z njim tako tudi ravnal. Njegove scene so bile skoraj vedno sestavljene iz posameznih fleksibilnih delov, za igralca zelo praktične, v splošnem pa stilizirane in estetske.

Morda nekoliko presenetljivo, toda Žižkovo predstavo je kritika sprejela: »Žižek je zrežiral delo po načelih svoje smeri in dosegel lep uspeh. V mimiki in maskah je polagala režija pozornost na karakterističnost /.../ Scenična dekoracija pa, ki je z enostavnimi simboli karakterizirala prizorišče scen in situacij, je v tej režiji dokazala ustvarjalno moč domišljije ter rahlo mehaniziranje gledališča. /.../ Kaj zmore skupen odnos do stvari, so najlepše pokazali igralci. Ta jih ni zaviral, temveč obratno: dal jim je ves individualen razmah v skupnem okviru, ki je bil tudi po njih samih dognan. To priča o soustvarjanju in globlji vzročnosti med posameznikom in vodilno mislijo komedije.«²⁹

Odločitev za naslednje besedilo je bila nenavadna. Ker je bila leta 1939 dvajseta obletnica Cankarjeve smrti, so jo počastili v mariborski in ljubljanski Drami, pa tudi na odru ptujskega mestnega gledališča. Lahko bi rekli, da je odločitev za Cankarja v danem (neizkušenem) okolju tvegana že sama po sebi. Žižek je svojo nalogo dodatno otežil, saj se je odločil za uprizoritev *Lepe Vide*, ki je zaradi svoje liričnosti in sanjskosti gledališko nehvaležen material. Žižkov izbor ni nenavaden samo zaradi težavnosti, ampak tudi zato, ker po svoji poetičnosti drama ni ustrezala tedanjemu času, po svojem prvotnem sporočilu pa najbrž tudi ne Žižku samemu; da o težavah igralcev niti ne govorim. Zdi se, da se je Žižek natančno zavedal problematike, zato je še pred premiero pripravil predavanje, ki ga je med drugim izkoristil za udarno izpoved svojega umetniškega kreda: »Avantgarda ni 'levičarska tribuna', kot so mi nekateri očitali ob uprizoritvi 'Matička', temveč predvsem umetniška ustanova, četudi se ne odreka kritične presoje naše stvarnosti. Avantgarda tudi ni nobena umetnostno stilna smer, kot so na primer naturalizem, ekspresionizem, simbolizem ali surrealizem, ampak je nekakšna predhodnica bodočnosti.«³⁰

Priprave so se seveda začele z besedilom: »Najprej sem uredil besedilo. Zgodba 'Lepe Vide' ni enotna. Po temeljitem

premisleku sem se odločil črtati celo drugo dejanje, v katerem se Vida odseli k Dolinarju. Igro sem tako poenostavil zgolj na doživetja in hrepenenja oseb iz Cukrarne.«³¹ V tej potezi lahko najdemo splet različnih vplivov, pod vtisom katerih je Žižek pojmoval literaturo zgolj kot enega izmed elementov, ki sodelujejo pri rojevanju predstave, zato ji ni treba izkazovati posebnega spoštovanja. Nasprotno, prvotno besedilo je samo izhodišče, ki ga je dovoljeno preoblikovati. S to potezo pa Žižek pri *Lepi Vidi* ni samo izrazil svojega umetniškega nazora, ampak je tudi elegantno rešil scenski problem.

Prizorišče je bilo, kot ga opiše Žižek, zares nenavadno: »Bilo je sestavljeno iz dveh sfer: realne (ubožna podstrešna sobica) in irealne (svet hrepenenja in prividov). Stene 'stvarne izbe' so bile namreč prosojne tako, da so gledalci skozi tilasto



Ivan Cankar: *Lepa Vida*, r. Fran Žižek, 1938/39; vir: Pokrajinski muzej Ptuj.

tkanino videli tudi dogajanja za steno. Svet hrepenenja in vročinskih fantazij sem še podkrepil s pomočjo senčnih iger ter s filmskimi projekcijami. To mi je omogočal velik filmski zaslon v ozadju odra.«³² Povezovanje gledališča in filma je bilo na Slovenskem v času, ko je teater zavoljo kinematografije izgubljal publiko in so film skoraj vsi kulturniki preganjali kot nevredno blago, drzna poteza. Nobeno od profesionalnih gledališč si česa takega ne bi moglo niti želelo dovoliti. Tudi v tem se skriva Burianov vpliv, saj je povezovanje obeh medijev večkrat uporabil. Ta drzni in nenavaden pojav pa na slovenskih tleh z Žižkom ni bil prvi; pred njim ga je uporabil vsaj Ferdo Delak v znani uprizoritvi Cankarjevega *Hlapca Jerneja* na Delavskem odru. Iz vsega povedanega bi lahko sklepali, da je bila predstava

²⁸ Fran Žižek: *Moja zgodnja gledališka leta*, str. 197.

²⁹ A. Debenak: *Ptujsko gledališče*, v: Večernik, 14. december 1938.

³⁰ Fran Žižek: *Moja zgodnja gledališka leta*, str. 203.

³¹ Fran Žižek: *Moja zgodnja gledališka leta*, str. 203.

³² Fran Žižek: *Moja zgodnja gledališka leta*, str. 203.

umetniško kakovostna, vendar za neveščo publiko prezahtevna: »Žal da ptujska publika ne zna ceniti dela domačih igralcev in je gledališče zasedlo le kakih 60 gledalcev, kar je naravnost škandal za ptujske Slovence.«³³ Kljub temu pa lahko v Večerniku preberemo pozitiven odziv kritika Antona Debenaka: »Težišče izvedbe je položil v vizije, s katerimi je za tančico /.../ v obliki zunanjih znamenj /.../ nakazal notranje življenje nastopajočih oseb. Tako tudi ni zbujal jasnih pojmov, kot bi si kdo želel, saj ne bi mogel. Z rahlimi naznačili, z barvo in svetlobo je le hotel zbuditi občutje. Pomagal si je tudi z Beethovnovno muziko, ker je z njo hotel dvigniti paralelno vrsto čustva v svet idej, predstav in občutij. /.../ nas je 'Lepa Vida' v tako originalni izvedbi veliko bolj približala Cankarjevi ideji in njegovemu hrepenenju /.../«³⁴

»Po režiji lirične Lepe Vide sem si spet zaželel kakšno komedijo.«³⁵ Žižek se je znova odločil za slovensko besedilo - Detektiva Meglo Jožeta Kranjca. Tudi ta tekst je bil razumljen zgolj kot podlaga za predstavo, zato je bil deležen veliko sprememb: »Precej je bilo tudi dramaturških posegov v besedilo. Uvedel sem novo osebo - voditelja predstave oziroma režiserja. V tej vlogi sem nastopil kar sam. Takoj na začetku igre sem predstavil igralce in opozoril na značaje njihovih vlog. Med predstavo pa sem z verzificiranimi komentarji, ki jih je spesnil mariborski pesnik Tone Tanc, pogosto posegal v potek dogajanja in ga ironično komentiral.«³⁶

Kakor v večini Žižkovih predstav je bila tudi v tej scena stilizirana in opremljena z »vrtljivimi stroji«: »Namesto scenske dekoracije občinskega urada sem na nevtrarno prazno auluzionistično odrišče postavil 'odrski stroj', sestavljen iz vrtljivih vrat skozi katera so dramske osebe neprestano prihajale in odhajale /.../«³⁷ Takšna scena in »prostor brez kulis«, tako ugotavlja kritika, igralce »moti v njih razgibanju, kar je psihološko povsem razumljivo.« Nasprotno pa Anton Debenak ocenjuje publiko: »/.../ Tokrat je že marsikdo lažje našel svoj odnos do takega igranja in ni pogrešal na odru tistih raznih poslikanosti, ki v bistvu nič ne pomenijo /.../« Kljub tej hvali se zdi, da se kritik v ocenjevanju predstave ne znajde preveč, zato kot sklep navede le, da »nas režiser Žižek vsakokrat z nečim preseneti«.³⁸ Kdo je kriv? Angela Cerkvénika je dramsko besedilo, ki skozi stisko in tudi erotiko obeh sodelujočih protagonistov riše vojne grozote in v sklepu najde odgovor na naslovno vprašanje: krivi smo vsi. Glavni vlogi sta zasedla Albert

Wilhelm in Tita Veljak kot gostja. V igralskem smislu je bila predstava zagotovo nadpovprečna, kljub temu pa ni niti med občinstvom niti pri kritiki zbudila večjega zanimanja. Tudi to besedilo ni ostalo nespremenjeno in je Žižek »v želji vnesti v pretežno konverzacijsko igro več gibanja in akcije dopisal še nekaj besedila in vlog nemških oficirjev in vojakov.«³⁹ Vprašanje je, ali je bila ta poteza v pravzaprav intimni drami umestna in prepričljiva. Vzrok za neuspeh režiser razloži tako: »Gledalci, zbegani od dnevnih časopisnih poročil o vojni nevarnosti, niso hoteli biti še v gledališču soočeni z vojnimi grozotami. Zame je bila to dragocena izkušnja, da aktualna tematika še ni nikakršno jamstvo za gledališki uspeh.«⁴⁰

Moreče vzdušje je Žižek popravil z Burko o jezičnem dohtarju. Čeprav je na začetku napovedal, da bo prva sezona posvečena izključno uprizorjanju slovenske dramatike, se je tokrat odločil za francosko ljudsko igro, ker jo je predelovalec Emil Smasek »prepletel s tolikimi in tako originalnimi slovenskimi izrazi in navadami, da jo po pravici lahko imenujemo slovensko burko«. Ta odločitev se zdi vendarle nekoliko nenavadna in nesprejemljiva, saj ob nenehnem poudarjanju potrebe po domači ljudski igri umik v tujo morda ni adekvaten. Tako spet opazimo, da Žižku ni toliko šlo za slovensko dramatiko samo po sebi, ampak za njeno ideološko sporočilo, hkrati pa ne smemo spregledati njegovega poudarjanja in stremljenja za ljudskim gledališčem kot takim, vendar nikakor ne v njegovi primitivni in neumetniški formi.

Scena je bila tudi tokrat nekonvencionalna: »Pred nas je postavil tako imenovani Terentijev oder, primitiven, a okusen, in je s tem scenski problem odlično rešil. Spet se nam je predstavil kot odličen odrski arhitekt.« Kritik je predstavo ocenil kot le delno uspešno, čeprav je našel opravičilo: »Lahko trdimo, da je g. Žižek zagrabil za to jedro in šel stvari do dna, vendar se mu to pri podajanju igre v celoti ni posrečilo iz dveh, na naših diletantskih odrih tako značilnih vzrokov: pomanjkanja denarnih sredstev /.../ in pomanjkanja časa za študij burke.« Kljub tej blagi kritiki pa na koncu ugotavlja, da »/.../ je igralska družina od režiserja preko igralcev do odrskega mojstra pokazala smisel za novo igro, za delo in hotenje po ustvarjanju. Če je v njih to, so na edini pravi poti, da svoj cilj dosežejo.« V poletnih mesecih je Žižek z Burko o jezičnem dohtarju odšel na turnejo po slovenskih krajih. Igralska zasedba se je z izjemo Wilhelma popolnoma spremenila, tako da

³³ Lepa Vida, v: Slovenski narod, 5. januar, 1939.

³⁴ Anton Debenak: Cankarjeva proslava v Ptuj, Večernik, 2. januar 1939.

³⁵ Fran Žižek: Moja zgodnja gledališka leta, str. 204.

³⁶ Fran Žižek: Moja zgodnja gledališka leta, str. 205.

³⁷ Fran Žižek: Moja zgodnja gledališka leta, str. 204.

³⁸ Anton Debenak: Ptujsko gledališko pismo, v: Večernik, 31. 1. 1939.

³⁹ Fran Žižek: Moja zgodnja gledališka leta, str. 208.

⁴⁰ Fran Žižek: Moja zgodnja gledališka leta, str. 208.

predstava z Mestnim gledališčem nima neposredne zveze. Po časopisnih odzivih sodeč je bilo zanimanje za igralsko skupino in predstavo veliko, mnenja pa skoraj brez izjeme ugodna. Žižek je te pohode znova izkoristil za izpoved svojega umetniškega nazora, zato je imel pred vsako predstavo kratko predavanje: »Pred igro je režiser Žižek v kratkem govoru obrazložil kulturni pomen gledališča, ki naj bi bilo izhodišče prosvete širokih ljudskih množic /.../ Naloga oficijelnega gledališča bi bila, da prižiga luč naše kulture in dviga narodno zavest po vseh naših nacionalno ogroženih krajih /.../ Nadalje je razložil stremljenje svojega auluzionističnega teatra, ki se navezuje na tradicije starega francoskega teatra /.../ To staro težnjo za ljudskim teatrom želi obnoviti, prilagojeno današnjim razmeram /.../«⁴¹

S tem ko je Žižek poudaril, da bi morale gledališče skrbeti za prosveto ljudskih množic in krepiti narodno zavest, se še bolj eksplicitno pokaže to, kar že ves čas opažamo: njegov umetniški nazor je bil neposredno povezan z ideološkim, še več, z njim se je napajal in ga celo osmišljal. Hkrati pa se v njegovem povezovanju auluzionizma s starim francoskim teatrom nakazuje, da je Žižku šlo predvsem za iskanje ljudskega odra, na katerem so le nujno potrebni pripomočki, in za igranje teatra, torej za onemogočanje identifikacije gledalca z nastopajočimi osebami.

Prvo sezono je Žižek končal z Jurčičevim *Desetim bratom* in predstava je »imela predvsem spominski jubilejni značaj. Minilo je namreč dvajset let od prvega nastopa slovenskih amaterjev v Mestnem gledališču; 21. januarja so prav tako uprizorili *Desetega brata*.«⁴² V zvezi s tem praznovanjem ponuja Slavko Desetak drugačne podatke: »2. maja so proslavili 25-letnico Dramskega društva /.../ 25-letnica pa je bila zakasnela in se ne da ugotoviti, zakaj je prišlo do te pomote. Najbrže so iz reklamnih vzrokov potrebovali neki jubilej in, ker so potrebovali jubilej, so praznovali 25-letnico, saj se 27-letnica običajno ne praznuje in proslavlja.«⁴³

Pisca se po vrsti obletnice ne ujemata, saj so v ptujskem gledališču *Desetega brata* igrali aprila 1913, decembra 1918 in novembra 1919. Pravzaprav niti ni pomembno, katera obletnica je bila mišljena, bolj važno je to, da je Žižku, v tem se strinjamo z Desetekom, tako kot že tolikokrat prej, s praznovanjem uspela učinkovita reklamna poteza.

Žižek se je v svoji dramatizaciji »osredotočil na konflikt med razlaščenim sinom Martinkom Spakom in njegovim očetom, brezobzirnim meščanskim povzpetnikom Piškavom.«⁴⁴ S



Josip Jurčič: *Deseti brat*, r. Fran Žižek, 1938/39; vir: Pokrajinski muzej Ptuj.

tem je predstavi zagotovil resnejšo dikcijo in se preusmeril od pretirane krjaveljščine. Konflikt med očetom in sinom je bil prav gotovo eden od izzivov, ki so vabili Žižka. Kakor je bilo razumevanje besedila svojevrstno, je Žižek našel prav tako scensko rešitev, saj »si je izmislil sistem črnih premičnih zaslonov, ki so s svojimi razmiki odkrivali izseke prizorišč, naznačenih le z najpomembnejšimi scenskimi elementi. S takšno naglo scensko menjavo se mi je posrečilo ustvariti vtis nekakšne filmske pripovedi.«⁴⁵

Predstava je pri občinstvu dosegla velik uspeh, kritik pa jo je ocenil tako: »Žižek je ostal zvest romanu, v katerem je po poglavjih sledil dejanju, ki ga je za oder bolj epizodno zvrstil v neke vrste galerijo slik, katerim edino ni dal tiste zaporednosti po poglavjih, kot so v romanu. To pa je v tako originalni režijski zamisli bila nujnost svojevrstne odrske tehnike, ki jo je dal sistem zaves, s katerim je režiser dosegel ne le živahnost in hitro menjavanje scen, temveč tudi skladnost z duhom naše dobe in pa večjo notranjo sprostitve, za katero vedno teži v svojih režijah. /.../ Z večjo uporabo svetlobe, posebno z nje barvitostjo, je obdal rahel nadih romantičnega realizma v toplo občutje, ki je ves večer velo iz odra. Škoda le, da so nekatere scene bile premalo razgibane.«⁴⁶

Poleg predstave pa je Žižek ob obletnici pripravil tudi

⁴¹ T. M.: *Nastop Žižkove igralske skupine*, v: Delavska politika, 22. junij 1939.

⁴² Fran Žižek: *Moja zgodnja gledališka leta*, str. 210.

⁴³ Slavko Desetak: *Ptujski gledališki list*, 4 - 1955/56 /Maeterlinck: *Stilmondski župan*/, str.70.

⁴⁴ Slavko Desetak: *Ptujski gledališki list*, 4 - 1955/56 /Maeterlinck: *Stilmondski župan*/, str.70.

⁴⁵ Slavko Desetak: *Ptujski gledališki list*, 4 - 1955/56 /Maeterlinck: *Stilmondski župan*/, str. 211.

razstavo. Sodeč po časopisnih odmevih je bila zelo estetska in zanimiva, pa tudi drzna. Žižek je z njo, čeprav je proslavljajl dvajset let Dramatičnega društva, ovekovečil samo svoje delovanje, vsa leta pred seboj pa je preprosto izbrisal: »Žižek je kratkomalo črtal vseh 24 let ptujskega gledališča in nam na razstavišču pokazal eno leto slovenske avantgarde. Poteza je vsekakor drzna in smela /.../ Opravičilo bi jo lahko edino to, da ni bila slovenska avantgarda navezana na zapuščino prejšnjih let in da je šla svojo pot. /.../ Mnogo tudi povedo napisi po stenah: 'Poezijo režije in ne poezije zvonkljajočih besed!' - 'Teater je mrtev, naj živi teater!' - 'Gledališču ekonomsko in kulturno svobodo!'⁴⁷ Fran Žižek je znal za predstavitev svojega gledališča in idej spretno izkoristiti prav vsako priložnost. Razlog, da se je na razstavi pojavilo samo njegovo gledališče, je seveda v sporočilu, da avantgardni teater ne potrebuje tradicije, ker je začetnik novega. Prav verjetni pa se zdijo tudi bolj praktični razlogi - postavljavci so imeli zbran le svoj material in bi bilo drugega treba iskati; najverjetneje pa je bila vse skupaj, kot že rečeno, zgolj premišljena reklamna poteza.

Tako je Žižek zaključil svojo prvo ptujsko sezono s počastitvijo dvajsete obletnice Dramatičnega društva in z zelo uspelim *Desetim bratom*, pa tudi z razstavo, na kateri je predstavil delovanje zgolj svojega gledališča. Odločitev je bila že sama po sebi paradoksalna, a Žižek je imel smisel za propagiranje lastne umetnosti in idej. To nam potrjujejo tudi predavanja, ki jih je imel pogosto pred začetkom svojih predstav, še posebej v poletnih mesecih na turneji z *Burko o jezičnem dohtarju*. Vse skupaj pa vendarle ni bila samo preračunljiva želja po reklami, ampak je bilo tako početje tudi v skladu z Žižkovim umetniškim nazorom. Gledališče je namreč razumel kot sredstvo za osveščanje množic, zato ga je najbrž želel približati tudi z začetnimi nagovori. Prva sezona na Ptuju je bila namenjena uprizarjanju domače dramatike. Tudi v tem se je Žižek znal približati občinstvu, saj se je največkrat odločil za komedije in z njimi žel uspeh. Nasploh je močno poudarjal potrebo po uprizarjanju slovenske literature in vzporedno s tem po iskanju ljudske igre. Ker pa je besedilo razumel kot enega izmed sestavnih elementov predstave, je imel do njega zelo svoboden odnos. Zdi se, da Žižku pravzaprav ni šlo za iskanje slovenskosti kot take, ampak za iskanje ideološkega sporočila, ki naj se čim bolj dotika ljudskih množic. Odločitev, da prvo sezono posveti domači dramatiki, je bila ideološko podkrepljena, z namenom doseči čim večjo politično provokativnost. O povezovanju umetnosti s politiko je kasneje spregovoril tudi Žižek, ko je

poudaril, da sta »umetnost in politika sicer dve avtonomni dejavnosti, vendar sta se v tistem kritičnem obdobju usodno prepletali«⁴⁸. Znotraj tega pa je treba znova poudariti, da je svoja iskanja posvečal novi, prečiščeni obliki ljudskega gledališča. Avantgardistične poteze Žižkovega teatra se ne kažejo samo v svobodnem odnosu do besedila in poudarjanju ideologije, ampak predvsem v Žižkovem razumevanju prostora in rušenju identifikacije med gledalci in osebami na odru. Oder je bil zanj prostor treh dimenzij, na katerega je namesto kulis postavljajl stilizirane in zelo funkcionalne scene, s čimer je publiko nenehno spominjal, da gleda gledališče, ne življenje. Pa še nekaj Žižka brez dvoma uvršča med avantgardiste: gledališče je združil s filmom. V Sloveniji je bila to drzna in skoraj nedopustna poteza, ki se je lahko zgodila samo zunaj konvencionalnih gledališč.



Fran Žižek; vir: arhiv Gledališča Ptuj, (narisal: Janez Mežan).

⁴⁶ Anton Debenak: 'Deseti brat' v ptujskem gledališču, v: Večernik, 11. maj 1939.

⁴⁷ -rč: Ob jubilejni gledališki razstavi na MT, v: Večernik, 18. avgust 1939.

⁴⁸ Fran Žižek: Moja zgodnja gledališka leta, str. 165.

Druga sezona

Druga sezona se je v marsičem precej razlikovala od prve. Najprej opazimo odmik od slovenske dramatike, pa tudi komedij ni bilo več v toliko. Repertoar je bil tako za igralce kot za gledalce, najbrž pa tudi za Žižka samega, bistveno bolj zahteven.

Vse to je napovedovala že prva premiera sezone 1939/40, Sofoklejev in Hoffmannsthalov *Kralj Ojdip*. Tokrat se Žižek za razliko od prve sezone ni toliko mudil pri predelovanju literarne podlage, saj je večji izziv očitno videl v likovni plati predstave. »Na miniaturnem ptujskem odru sem dal zgraditi okroglo ploskev, kot nekakšno pomanjšano orkestro. Njen nagib naj bi naznačil nezadržno drsenje glavnega junaka v propad. Kostumske skice sem zasnoval po antičnih skulpturah in figurah s starogrških vaz.«⁴⁹ Očitno je dosegel svoj namen, saj Debenak poroča, da je »s primitivnimi pripomočki, z oblanci in rjuhami Žižek dal videz figur, kakor da bi stopile z grške vaze.«⁵⁰ Sodeč po odmevih, je v predstavi zelo zablestel Albert Wilhelm, katerega talent je v naslovni vlogi nesporno prepričal. V Jutru lahko preberemo, da je »heroično postavlo kralja Edipa igral g. Wilhelm in spet dokazal, da je resničen igralec, čigar kreacija more obvladati vso sceno. Pozna se mu dobra šola in vztrajno si prizadeva, da je njegov govor kultiviran.«⁵¹ Še bolj navdušena je bila ocena v Večerniku: »Toda le igralec kot je Wilhelm, je mogel pokazati, kako se zareže tragičnost glavnega junaka, postavljenega v tako usodno naključje. Imel je izredno težko nalogo. Tu poprečen igralec hitro zdrsne v patos in deklamatorski ton. On pa je čisto nasprotno zadržano razkrival duševni boj, ko je tako vidno klesal svoj lik skozi karakter glavnega junaka v zadnje odtenke. Oblikoval je dialog in zazvenela mu je beseda, kar priča o kulturi resničnega umetnika.«⁵² Očitno je, da se je Žižek ob sceni, česar smo vajeni že iz prejšnje sezone, tokrat zelo posvečal tudi igralcem. Ne samo da sta v predstavi zablestela Wilhelm in deloma tudi Samec, ampak je Žižek posebno vlogo namenil tudi zboru: »Povsem drugačen postopek je zahtevala režija zbora. Klasični grški zbor je v Sofoklejevem času štel dvanajst oseb. Na Ptujju smo ga skrčili za polovico. V nasprotju s svečano igro protagonista in ostalih igralcev je bil zbor /.../ mnogo bolj dinamičen in razgiban. Zborovsko recitiranje sem skušal približati načinu voice banda, kot sem ga spoznal pri Burianu, mizanscena zbora pa je v koreografiji moje žene /Jo Žižek/ že prehajala v nekakšen obredni ples.«⁵³ Čeprav je drugačen način igranja

zbora in igralcev zahtevala že sama predstava, se vendarle zdi, da je Žižek ob načelnem poudarjanju ansambelske igre v delu z igralci napredoval in njihovo sodelovanje poglobil, kar je pokazala kakovostnejša igra.



Sofokles: *Kralj Ojdip*, r. Fran Žižek, 1939/40;
vir: Pokrajinski muzej Ptuj.

Sklepamo lahko, da je bil *Kralj Ojdip* kakovostna predstava, ki je tudi v Žižkovem ustvarjanju pomenila korak naprej. Režiser se je manj posvečal predelavi besedila - ptujska publika je pravzaprav prvič videla neslovenski, celo klasični tekst v Žižkovi režiji - scena in kostumi so mu pomenili veliko večji izziv. Bistven odmik in napredek pa opazimo pri delu z igralci, saj je videti, da jim je posvetil več časa kot običajno. Način igranja je bil ostro ločen med zbor in protagoniste, Wilhelm pa je v glavni vlogi doživel velik uspeh. To je opazila tudi kritika: »Predstava je nudila redke užitek. Če pomislimo, da razen Wilhelma vsi drugi sodelujejo le, kadar imajo čas, in da so tokrat mnogi bili prvič na odru, potem si tako igro lahko tolmačimo kot posledico resnega študija in vročega, nemirnega notranjega hotenja.«⁵⁴ Kljub vsej zagnanosti pa predstava, verjetno zaradi svoje zahtevnosti, pri občinstvu ni doživela večjega odziva.

Žižek je želel repertoar nadaljevati v zastavljeni klasični smeri, a začetno tragičnost nekoliko omiliti. Načrtoval je namreč uprizoritev Shakespearove *Komedije zmešnjav*, a »je čas terjal drugo temo«.⁵⁵ Znova se je odločil za slovensko besedilo, Kreftove *Kreature*. Žižek je v ospredje postavil predvsem »zgodbu o ovaduštvu in klečeplazenju naših veljakov«⁵⁶, čeprav se lahko drama bere tudi kot nemoč mladega dekleta, da bi se uprlo družbenim konvencijam -

⁴⁹ Fran Žižek: *Moja zgodnja gledališka leta*, str. 219.

⁵⁰ Anton Debenak: *Otvoritvena predstava ptujskega gledališča*, v: *Večernik*, 9. december 1939.

⁵¹ Anton Debenak: *Otvoritvena predstava ptujskega gledališča*, v: *Večernik*, 9. december 1939.

⁵² Anton Debenak: *Otvoritvena predstava ptujskega gledališča*, v: *Večernik*, 9. december 1939.

⁵³ Fran Žižek: *Moja zgodnja gledališka leta*, str. 220.

⁵⁴ Anton Debenak: *Otvoritvena predstava ptujskega gledališča*, v: *Večernik*, 9. december 1939.

⁵⁵ Fran Žižek: *Moja zgodnja gledališka leta*, str. 222.

⁵⁶ Fran Žižek: *Moja zgodnja gledališka leta*, str. 222.

ovaduštvu, klečeplazništvu, udobju - in zaživelo z moškim, ki ga ljubi. Njena ljubezen je sicer silovita, ni pa pripravljena na žrtve. Udobje in ugled jo preveč vabita. Bistvo drame bi lahko videli v zlomu mladega in zato uporniškega dekleta, ki se spreminja v uglajeno malomeščansko damo. Dogajanje je bilo postavljeno v širši družbeni kontekst. Žižek ga je usmeril zgolj na temo, ki ga je najbolj vznemirjala, in verjetno se mu je zato zdelo potrebno »v besedilu skrčiti razvlečena dejanja, da je lahko pognal igro v živahnost«. ⁵⁷ Znotraj začrtane tematike ovaduštva in klečeplazništva je moral biti zelo natančen in prepričljiv, saj je kritik dobil vtis, da je »režiser avtorja tolmačil. Stremel je zato, da kolikor mogoče le pokaže, kakšni so ti njegovi malomeščani, saj gonilne sile v karakterjih ni v smislu rasti.« ⁵⁸

Scena je bila precej konvencionalna, kar pomeni, da je izstopala v seriji Žižkovih ustaljenih scenografij, vrtljivih strojev in podobnega. Vrhunec je Žižek postavil šele v sklepno dejanje, »ko je presenečeno občinstvo ugledalo dramske osebe pripete na vrhvicah, ki jih je dvoglavni orel na stropu držal v svojih krempljih. V groteskni pantomimi so te lutke še nekaj časa krožile po odru in se groteskno priklanjale pred vsako cesarjevo sliko. Šele ko so zvoki koračnice izzveneli, so lutke obstale, kot da bi jih odložil nevidni animator, le roke so še nekaj časa bingljale, dokler se niso povsem umirile in otrpnile.« ⁵⁹



Bratko Kreft: *Malomeščani*, r. Fran Žižek, 1939/40;
vir: Pokrajinski muzej Ptuj.

To je bila nenavadna in zelo nazorna rešitev, ki pa na Slovenskem spet ni bila povsem nova, saj je lutke človeških velikosti na Delavskem odru uporabil že Ferdo Delak.

Strast pod brest Eugena O'Neillja je bila naslednja drama, ki jo je uprizoril Žižek. Avtor je leta 1936 prejel Nobelovo nagrado za življenjsko delo. Razlogi, da ga je Žižek uvrstil v

svoj repertoar, so bili taki: »Četudi sem se dotlej naturalistični dramatik izogibal in dajal prednost teatraličnim scenarijem, se mi je vendarle zdelo potrebno uvrstiti O'Neillja v repertoar in tako vsaj bežno seznaniti ptujsko občinstvo z najpomembnejšimi avtorji sodobne svetovne dramske tvornosti.« ⁶⁰ Posebej v primerjavi s prvo sezono, ko je bil vsak tekst deležen temeljite priredbe, je videti, da Žižka literarna besedila niso več toliko zanimala. Že prvi dve predstavi kažeta, ga je tudi tukaj bolj kot literatura začela zanimati scenografija: »Priznam, da me v tej elementarni tragediji s psihoanalitičnim tlorisom ni toliko zanimalo njeno etično sporočilo, kot me je zamikal problem njene scenske upodobitve. /.../ mnogo bolj me je izzival problem, kako na majhnem in nizkem ptujskem odru prikazati notranjost hiše in prostor pred njo. Moj 'izmislek' je bila trstika, s katero sem prekril pročelje farme in potem z osvetlitvijo nakazoval posamezna prizorišča. Dogajanje 'na prostem' se je dogajalo pred pročeljem, farme prekritim s trstiko; dogajanje v notranjosti hiše pa je bilo mogoče videti skozi trstiko. Z menjavo osvetljave posameznih prizorišč sem dobil nekakšen 'elastični scenski prostor', ki se je poljubno raztezal in ožil. To je bil nov, svež scenski efekt na ptujskem odru.« ⁶¹

Kritik v svoji oceni meni, da »nam je Žižek tokrat s svojo scenerijo spet prinesel nekaj novega. /.../ Igralci so v teh prostorih, ki so bili osvetljeni z barvastimi reflektorji, močno izstopili skozi prosojno trstenikovo sceno. V tem je Žižkov poskus s sprednjo steno v polni meri uspel.«

Žižek je ocenil, da je bil »manj uspešen v delu z igralci«. ⁶² V Večerniku je bila kritika prizanesljivejša: »Čeprav so tokrat mnogi menili, da so igralci padli, so v resnici zrasli, ker je bilo to delo do sedaj med najtežjimi in so imeli malo časa za študij.« Ne glede na to pa se je Wilhelm znova povzpел: »Grčavo korenino trdega starega Cabota je igral prepričevalno in doživeto g. Wilhelm, ki je ponovno izkazal svojo igralsko sposobnost.« Sodeč po kritiki, tudi ta predstava pri občinstvu ni bila najbolje sprejeta, saj »mnogi gledalci niso mogli dojeti osnovne misli dela, to je moč zemlje in strasti po njej /.../ so si pač mnogi zamišljali več druge strasti /.../« ⁶³

Januarja 1940 je Žižek znova postavil na oder slovensko besedilo, le da je bilo tokrat namenjeno otrokom in je, po odzivih sodeč, med njimi tudi močno odmevalo. Gre za Ingoličeve *Sirote*, povest, ki jo je dramatiziral sam Žižek. Zdi se, da se znova ponovi vzorec, ki ga opažamo vso drugo

⁵⁷ Anton Debenak: Kreftovi 'Malomeščani' na ptujskem odru, v: Večernik, 3. januar, 1939.

⁵⁸ Anton Debenak: Kreftovi 'Malomeščani' na ptujskem odru, v: Večernik, 3. januar, 1939.

⁵⁹ Fran Žižek: *Moja zgodnja gledališka leta*, str. 224.

⁶⁰ Fran Žižek: *Moja zgodnja gledališka leta*, str. 226.

⁶¹ Fran Žižek: *Moja zgodnja gledališka leta*, str. 226.

⁶² Fran Žižek: *Moja zgodnja gledališka leta*, str. 226.

⁶³ *Strast pod brest*, v: Večernik.

sezono. Besedilo je sicer formalno moralo biti prirejeno, vsebinsko pa je ostalo brez večjih sprememb. To misel potrjuje sam Žižek, ki v zvezi s tekstom pove, da je »povest zdramatiziral kot odrsko slikanico v 13 slikah«. ⁶⁴ Zamislil si je pripovedovalca, »ki je otrokom pripovedoval vmesne dogodke in jih vezal z živimi slikami, ki jih je med njegovim pripovedovanjem za zaveso pripravil režiser«. ⁶⁵ Če je šlo



Anton Ingolič: *Sirote*, r. Fran Žižek, 1939/40;
vir: Pokrajinski muzej Ptuj.

za slikanico, je bilo dejanje verjetno precej razdrobljeno, tako da si je tudi zato Žižek omislil nekoga, ki »se je pogovarjal z otroki v dvorani«, kakor da bi želel doseči večjo komunikacijo in večje poenotenje predstave pa tudi avditorija z nastopajočimi. Vprašanje je, kako je takšen lik sprejelo mlado občinstvo, saj nekdo, ki spada v predstavo in je hkrati tudi del publike, onemogoča identifikacijo in razbija odrsko iluzijo - kar je bil sicer cilj Žižkovih stremeljenj. Ker je Žižek torej želel »odrsko slikanico«, je ohranil vlogo pripovedovalca, ohranjeno epsko formo pa je poudaril še s sceno, ki jo je »naslikal akademski slikar Mihelič po risarskih zasnutkih otrok, ki so igrali. /.../ Ta predscena je kakor ilustrirana naslovna stran knjige prikazovala splošno vsebino igre in njene glavne elemente /.../«. ⁶⁶ S tema dvema potezama, ki sta gledališču v osnovi tuji, je z dinamično menjavo scenerije dosegel, da so si scene sledile podobno, kot bi bralec v slikanici obračal liste. Režiserju ni šlo za čim bolj živo dramatizacijo, za iluzijo, ki bi se že v temelju približala gledališču kot takemu in onemogočala zvezo publike z nastopajočimi, ampak za ohranjanje epskega in šele znotraj tega za dramatično oživljanje. Ivan Potrč je v svoji kritiki menil, da je Žižek svoj namen dosegel: »Scene

so potlej res žive slike, ki poživljajo to pripovedovanje«. ⁶⁷ Otroci so se na pobudo ustvarjalcev množično odzvali na predstavo, kar bi že lahko šteli za uspeh. Tudi odzivov kritike je bilo tokrat več kot običajno, vsi med njimi pa tudi niso bili tako spravljivi kot običajno: »Trinajst slik, ki delno samo ilustrirajo dejanje, delno ga pa nosijo, je režiser oživil in razvil predvsem scenično plat /.../ pa je videti, kakor bi bil glavni cilj režiserja, da ustvari zanimivo in svojsko sceno, zakaj ostali dramski elementi igrajo pri njem drugo violino. S preprostim sredstvi dosega presenetljive realistične učinke in tudi igranje je večinoma skladno s tem pojmovanjem«. ⁶⁸

Žižek je v tej predstavi, sicer namenjeni otrokom, naredil svojevrsten eksperiment. »*Odrsko slikanico*« si je zamislil s pripovedovalcem in hitro menjajočimi se ilustriranimi scenami. S tem je zadostil zahtevam po auluzionizmu in šele znotraj epskih elementov oživel dramatično formo. Končno je na vrsto spet prišla komedija, tokrat Collaltovi *Beneški trojčki*. Šlo je za

commedio dell'arte, ki jo je občinstvo izredno dobro sprejelo, morda še toliko bolj, ker je bila prva komedija v sezoni. »*Benečanski trojčki* so v Ptujju uspeli, tako režijsko, kakor igralsko in končno tudi v gmotnem oziru, saj je bila ptujška gledališka dvorana ob premieri docela zasedena«. ⁶⁹ Tudi tokrat se Žižek ni toliko ukvarjal z besedilom, ampak je svojo pozornost usmeril deloma na delo igralski, deloma na problematiko scenografije. »*Besedila komedije seveda nismo improvizirali, kot nekdanji igralski glumači, temveč smo se držali Collaltovega zapisa /.../ Pač pa sem si izmišljeval in z igralci iskal razne pantomimične prizore, ki so stopnjevali komiko dramskih situacij*«. ⁷⁰ In scena: »poseben 'odrski stroj' je v veliki meri pripomogel k uspehu predstave. /.../ Zaradi čimvečje igrske dinamike sem namesto kulis dal postaviti na oder tri polovične valje. Igralci so jih tudi kar sami obračali in z njimi ustvarjali hodnike pa tudi notranjosti treh hotelskih sob«. ⁷¹

Na umetniškem večeru, na katerem so sodelovali nekateri ptujski intelektualci, se je Žižek predstavil s Cajnkarjevo enodejanko *Nevarna igra*. Šlo je za konverzijsko dramo, precej lirično in poetično, zato je zunaj aktualnega časa in najbrž Žižkovega zanimanja. Razlog, da je Žižek končal umetniški večer prav s Cajnkarjem, se verjetno skriva drugje:

⁶⁴ Fran Žižek: *Moja zgodnja gledališka leta*, str. 227.

⁶⁵ Anton Debenak: '*Sirote*' na ptujskem odru, v: *Edinost*, 1. februar 1940.

⁶⁶ Anton Debenak: '*Sirote*' na ptujskem odru, v: *Edinost*, 1. februar 1940.

⁶⁷ Ivan Potrč: *Anton Ingolič: Sirote*, v: *Večernik*, 20. januar 1940.

⁶⁸ -n: Ingoličeve '*Sirote*' na odru v Ptujju, v: *Jutro*, 31. januar 1940.

⁶⁹ Ivan Potrč: *Benečanski trojčki v Ptujju*, v: *Večernik*, 23. februar 1940.

⁷⁰ Fran Žižek: *Moja zgodnja gledališka leta*, str. 230.

⁷¹ Fran Žižek: *Moja zgodnja gledališka leta*, str. 230.

»Pred dobrim letom mu je /Cajnkariju/ ljubljanska Drama uprizorila celovečerno igro 'Potopljeni svet', ki je hudo vznemirila konservativni katoliški tabor. /.../ Po premieri 'Potopljenega sveta' se je pritisk nanj še stopnjeval, saj je ta uprizoritev povzročila /.../ razkol v katoliških vrstah /.../«⁷² Kot že tolikokrat prej se je tudi v tem primeru pokazalo, da je Žižka provokativnost literature zelo vznemirjala. Sodimo, da sta Cajnkarijev škandal in z njim povezano provociranje pravi razlog, da je prišla Nevarna igra na oder ptujskega gledališča. Kritika tokrat ni bila ugodna, čeprav ni kritika predstave, ampak besedila samega: »Delo, ki ga je režiral Fran Žižek, je vse prej kot odrsko. Na deskah je treba dejanja in še enkrat dejanja. Še tako globoke misli in dognanja so na deskah bob v steno ter se razgubijo v človeku po predstavi, če niso zrasle iz dejanja, iz živega življenja. Cajnkar je napisal to dramsko sliko potem, ko se je že vse zgodilo, ko so se ljudje umirili ter so že onstran dogodkov, ko je vse samo še besedna igra. Vendar pa je tudi ta besedna igra prej pripovedovanje kakor igra. Dela tudi igralci /.../ niso mogli razgibati.«⁷³

V Ernstovem Vzgojitelju Lanovcu je Žižka zopet zamikala predelava teksta: »Tak razplet je bil precej neverjeten, saj je tedanja oblast svoje ljudi ščitila, naj so ga še tako lomili. Zato sem najprej nameraval končati igro z 'odprtim koncem' - torej z vprašanjem občinstvu, kaj meni, kako se bo oblast po škandaloznem razkritju Lanovčeve goljufije odzvala. /.../ Namesto spremembe konca igre sem rajši dopisal prizor 'učne ure' in ga nepripravljeno vključil v predstavo.«⁷⁴ Scena je bila takšna, kot smo jih pri Žižku vajeni, le da je tokrat vanjo vključil vse občinstvo. V dopisanem delu si je Žižek namreč zamislil dva predavatelja, ki po različnih učnih metodah predavata isto snov. Učitelja sta se obračala na občinstvo, ki se je v tistem trenutku spremenilo v razred. »Dva majhna praktikabla na kolesih, ki ju je bilo mogoče zlahka poriniti izza levega oziroma desnega portala na oder, sta v hipu zakrila konferenčno sobo v ozadju ter kot katedra s šolskima tablama pričarala dva ločena razreda, v katerih sta predavala učitelja.«⁷⁵ Čeprav je kritika predstavo spregledala, je bilo občinstvo zadovoljno: »Z bojznijo sem čakal, ali mi bo takšna vključitev gledalcev v igro uspela ali ne, toda premiersko občinstvo me ni razočaralo.«⁷⁶

Martin Krpan

Vrh in vsota Žižkovega ustvarjanja na Ptujju je bila zadnja predstava v sezoni 1939/40 in tudi zadnja predstava, ki jo je Žižek režiral v Mestnem gledališču nasploh; čez nekaj mesecev je moral k vojakom, ptujsko gledališče pa ga po vojni ni več pritegnilo. Uprizoritev Levstikovega Martina Krpana združuje in poudarja vse tiste težnje, ki jih je režiser razvijal in zagovarjal pred drugo svetovno vojno.

V osnutku za gledališki list je Žižek zapisal, da »zaključujemo letošnjo sezono s klasičnim delom slovenske literature, z Levstikovim Martinom Krpanom. Ni to le slučajno. Letošnji repertoar, sestavljen v znamenju razvoja klasične dramatike od grške antike do danes, je lahko dobil edino s slovenskim delom, Martinom Krpanom, svoj pravi zaključek.«⁷⁷ Če upoštevamo, da gre razvoj klasične dramatike v Žižkovem repertoarju razumeti zelo široko, mu moramo pritrditi, da je zaključek sezone z Martinom Krpanom krona njegovega delovanja. Gre za klasičen tekst slovenske literature, povezan tudi z narodnim izročilom, tako da je zares zadovoljil oba pola Žižkovega stremljenja. Kar je v tem besedilu najbolj pritegnilo režiserja, se verjetno odraža v besedah Antona Slodnjaka: »Narodna epika je bila za Levstika vrelc, ki naj prerodi puščavo umetne proze, ne samo s svojo snovjo, temveč še veliko bolj za načinom pripovedovanja in z duhom narodnega mišljenja.«⁷⁸ Tekst je posrečeno izbran, saj temelji na ljudskem izročilu in je umetniško kakovosten, hkrati pa vsebuje tudi tisto ideološko sporočilo, ki ga je Žižek v besedilih ves čas iskal in poudarjal. Žižek se je namreč odločil za prvo, manj znano različico Levstikovega besedila, ki vsebuje tudi dogajanje po uspešnem dvoboju z Brdavsom. Prav to je Žižka najbolj zanimalo, saj da v



Fran Levstik: *Martin Krpan*, r. Fran Žižek, 1939/40; vir: Pokrajinski muzej Ptuj.

⁷² Fran Žižek: *Moja zgodnja gledališka leta*, str. 233.

⁷³ -rč: *Umetniški večer v Ptujju*, v: *Večernik*, 9. marec 1940.

⁷⁴ Fran Žižek: *Moja zgodnja gledališka leta*, str. 235.

⁷⁵ Fran Žižek: *Moja zgodnja gledališka leta*, str. 235.

⁷⁶ Fran Žižek: *Moja zgodnja gledališka leta*, str. 235.

⁷⁷ Fran Žižek: *Fran Levstik: Martin Krpan*, v: *Ptujski gledališki list*, 8-9 /1955/56, str. 162. Osutek za gledališki list je objavil Slavko Desetak, vendar ni jasno, ali je Žižku svoj gledališki list uspelo objaviti ali ne. V *Ptujski gledališki delavnosti* je objavljen na straneh 161-163.

⁷⁸ Fran Žižek: *Moja zgodnja gledališka leta*, str. 240.

nadaljevanju cesar Krpana ujeti z namenom, da bi ga ubil. Krpan svoje sovražnike premaga. »Takšen finale se mi je zdel v času, ko je Hitler v naletu podiral evropske države in ko so ga bedni haloški viničarji čakali kot rešitelja izpod jarma skorumpiranega jugoslovanskega režima, mnogo pomembnejši od tistega znanega konca: 'Minister Gregor pa nič!' Haloškim revežem in drugim zaslepljencem je bilo treba kratkomalo odpreti oči in jih z uprizoritvijo celotne Krpanove zgodbe zbuditi iz lažnih nostalgčnih utvar. /.../»⁷⁹ Zdi se, da je bilo besedilo, ki je zadovoljevalo Žižkove potrebe po umetniškosti, ljudskosti in provokativnosti, idealno izhodišče za nenavaden gledališki eksperiment:

»Odrska interpretacija tega dela nikakor ni bila lahka. Treba je bilo najti predvsem gledališko oblikovalen način, ki bi popolnoma odgovarjal literarnemu načinu naše povesti. /.../ Zato smo se oklenili slovenske ljudske glume, glume, ki je sicer ni več najti, katere obrisi pa se vendarle morejo čutiti v vsej naši in res nepotvorjeni folklori. Naša uprizoritev Martina Krpana je torej prvi poizkus res slovenskega gledališča, tako po vsebinski kot oblikovni strani.«⁸⁰ Kot navaja Žižek v *Mojih zgodnjih gledaliških letih*, se je v svoji uprizoritvi želel čim bolj približati »naivnemu« literarnemu slogu, ki ga je v svoji povesti ustvaril že Levstik. Zato je za izhodišče vzel miselnost »kmečkega človeka«, ki da gledališča ne pozna, pozna pa ljudske običaje. Ta poteza verjetno ni bila samo posledica umetniške odločitve, ampak je vsebovala tudi širši družbeni kontekst. V Žižkovem članku *Kurentovanje* v *Večerniku* namreč preberemo, da je bilo kurentovanje »v zadnjih letih oblastveno prepovedano, kajti premnogokrat se je končalo s pretepi in poboji. /.../ Prepričal sem se pa tekom svojega poizvedovanja o ljudskih običajih, da je kurentovanje vkljub strogim oblastvenim ukrepom ostalo bolj živo, kot sem prvotno mislil, kajti vse je pretesno povezano z npravjo in žitjem lukarskega oziroma panonsko - slovenskega kmeta sploh.«⁸¹ Kot je opaziti, ni samo dramsko besedilo vsebovalo tiste večplastnosti, ki je bila Žižku pisana na kožo, ampak je tudi izvedba uprizoritve združevala slog in ideološki naboj, iz katerega se je Žižkov kredo napajal.

Žižek si je predstavo zamislil sestavljeno iz dveh med seboj prepletajočih se sklopov, dialoškega in pantomimičnega, v slogu ljudskega obredja. V takšni formi je seveda potreboval »igrskega voditelja /.../, ki je pojasnjeval potek dogajanja ali pa kar sam posegel vanj«. Nastopal je tudi zbor, ki je bil oblečen v bela ženska spodnja krila, medtem ko so bili

igralci oblečeni v vseslovenske narodne noše, uporabljali pa so primitivne gospodinjske rekvizite. Zbor je bil sestavljen in oblečen po vzoru kokotičev, s katerimi se je Žižek seznanil na Festivalu narodnih običajev in o njihovih značilnostih pisal v *Večerniku*: »Kokotiče (piceke) predstavljajo vselej mlajši fantje, in sicer v skupinah po dva in dva. Eden je opravljen v kokotiča, drugi pa je gonjač. Kokotiček nosi na glavi papirnato čako z dolgimi raznobarvnimi trakovi, oblečen je v kako žensko spodnje krilo in jaše palico, katere prvi del ima podobo petelinje glave, zadnji pa je kot rep ovit s perjem. Gonjač igra na ustne harmonike, kokotič pa pleše okoli njega.«⁸² Za Krpanovo kobilu, ta nekdanj tako sporen subjekt slovenskega teatra in kasneje sinonim za primitivnost v gledališču, je Žižek našel posebno rešitev, prav tako izpeljano iz ljudskih šeg: »Rusa (čaga, škomrda, gambela) je šema v obliki konja, ki jo predstavljata dva fanta, pokrita z rjuho. Eden drži v roki kol, na katerem je lesena konjska glava, obita z ježevimi bodicami in perjem, drugi pa rep. /.../ Rusa divja po vasi in hlasta s svojim gobcem po ljudeh. Včasih postane uporna in se vleže na tla, pa jo morajo s koli dvigovati; tudi jo molzejo in kupčujejo z njo.«⁸³ Tudi pri zasedbi vlog se je Žižek odločil za drzno zamenjavo, saj je cesarico igral moški, cesarja pa ženska, s čimer je želel brez pretiranega psihologiziranja označiti srž njune narave.

Kot rečeno, sta izbrano besedilo in zamisel o izvedbi predstave pomenila vrhunec Žižkovih snovanj obeh sezon na Ptuj, njuni zametki pa sodijo še v čas režiserjevih gledaliških začetkov. Tako lahko v *Mojih zgodnjih gledaliških letih* preberemo, da se je s podobno zamislijo ukvarjal že v Pragi, ko je hotel oblikovati »ailuzionistične pantomime za uprizoritve najbolj znanih del slovenske dramaturgije. Razmišljal sem celo, ali bi se dal ustvariti nekakšen slovenski uprizoritveni slog, po katerem bi se razlikovali od splošno veljavnih šablon evropske gledališke kulture.«⁸⁴

Predstava je morala imeti močan umetniški, za tisti čas tudi nujni demonstrativni naboj in tik pred izbruhom druge svetovne vojne jasno sporočilo o prepotrebem samozavedanju slovenskega naroda. Zdi se, da bi uprizoritev morala imeti velik odmev, če že ne med publiko, vsaj med kritiki in tistimi redkimi poznavalci teatra, ki so obiskovali Mestno gledališče. Toda uprizoritev, ki bi utegnila biti pomemben mejnik v razvoju slovenskega gledališča, je ostala povsem neopažena in neuspešna. Vzroke neuspeha je deloma poiskal Žižek sam. Prvi razlog je bil skopo odmerjen čas,

⁷⁹ Fran Žižek: *Moja zgodnja gledališka leta*, str. 239.

⁸⁰ Fran Žižek: Fran Levstik: *Martin Krpan*, v: Ptujski gledališki list, 8-9 /1955/56, str.162-163.

⁸¹ Fran Žižek: *Kurentovanje*, v: *Večernik*, 2. avgust 1938.

⁸² Fran Žižek: *Kurentovanje*, v: *Večernik*, 3. avgust 1939.

⁸³ Fran Žižek: *Kurentovanje*, v: *Večernik*, 3. avgust 1939.

⁸⁴ Fran Žižek: *Moja zgodnja gledališka leta*, str. 172-173.

saj »je bila premiera zaradi maloštevilnih vaj bolj osnutek kot do podrobnosti izdelana predstava«⁸⁵, drugi razlog pa je bila publika »/.../ v malomeščanskem Ptuj, kjer so gledalci menili, da se norčujem iz njih, ko jim predvajam primitivno folklorno burko, ki jo je že Cankar ožigosal s 'Krpanovo kobilo'. Upal sem, da mi bo uspelo /.../ dokazati, da 'naivnost' odrskega izrazja ni istovetna s primitivizmom in vulgarnostjo in da je na primer moja upodobitev Krpanove kobilice umetniško prepričljivejša od pravega konja v nekdanji Govekarjevi naturalistični uprizoritvi.«⁸⁶ Razloga sta tehtna in argumentirana. Vabljava pa je tudi misel, da je bil način povezovanja gledališča in ljudskih običajev sporen. Čeprav je Žižek v svojem članku Kurentovanje iz leta 1938 presenečen ugotavljal, da so ljudske šege posebej v odročnih krajih med ljudstvom še kako žive, se postavlja še drugo, morda bistvenejše vprašanje: koliko premorejo ljudski običaji dramatične živosti. Ljudski običaji, ki v svoji rudimentalni obliki vsebujejo elemente, kot so zbor, vodja, med seboj ločeni dialogi in pantomima, so bili sicer blizu Žižkovemu ailuzionizmu, toda kaže, da je bilo njihovo soočenje z gledališko umetnostjo pregrobo. Druga sezona se je v marsičem razlikovala od prve že samo ob bežnem pregledu repertoarja. Težišče repertoarja je z domačih besedil prestavil na tuja dela. Od teh je bila na sporedu samo ena komedija, ena predstava pa je bila namenjena otrokom. Opazimo, da Žižka v tej sezoni besedila niso

zanimala v tolikšni meri kot v prvi ali pa je bil že pri izboru bolj pazljiv. Zato predelav, ki jih je bilo prejšnje leto deležno skoraj vsako besedilo, tako rekoč ni bilo. Namesto tega se je Žižek bolj posvečal vizualnemu vidiku svojih predstav. Poleg že uveljavljenih »odrskih strojev« je uporabljal tudi druga sredstva, med njimi viseče lutke in ilustracije. V primerjavi s prejšnjo sezono se je Žižek bolj posvečal igralcem, zato je bilo njihovo delo, predvsem Wilhelmovo, bolj kakovostno in odmevno. Energijo je usmerjal izključno v ustvarjanje, saj se predavanjem, razlaganjem in razglašanjem svojih nazorov ni več posvečal. V dveh primerih opazimo tudi postopke, ki so gledalcem onemogočili identifikacijo in v katerih se je najmočneje približal ailuzionizmu. V Ingoličevih Sirotah se je to pokazalo z uvedbo pripovedovalca in s težnjo, da bi s pomočjo ilustracij ustvaril »odrsko slikanico«. Drugi, značilnejši primer je bil Levstikov Martin Krpan, kjer uvedba voditelja igre temelji na združitvi ljudskih običajev z odrsko umetnostjo. Uporaba narodnih običajev je bila že po svoji naravi blizu Žižkovima zahtevama po ailuzionizmu in

ljudskem teatru, s kate-rima je želel ustvariti temelje novega, avantgardističnega in slovenskega gledališča, a je eksperiment iz različnih razlogov ostal nedokončan in neuspešen.



Fran Levstik: *Martin Krpan*, r. Fran Žižek, 1939/40;
vir: Pokrajinski muzej Ptuj.

⁸⁵ Fran Žižek: *Moja zgodnja gledališka leta*, str. 246.

⁸⁶ Fran Žižek: *Moja zgodnja gledališka leta*, str. 248.

Ailuzionizem

Že v Pragi si je Žižek zaradi različnih vplivov, od katerih je najbolj prepoznaven in izpričan Burianov, zamislil svojo različico avantgarde, prilagojeno slovenskim razmeram. Ailuzionizem, kot je poimenoval svojo smer, je težil k totalnemu gledališču, ki naj bi temeljilo na edini izvirni gledališki vsebini, igralski umetnosti. Tu in tam dobimo vtis, da so Žižka bistveno bolj zanimali nekateri drugi elementi. Predvsem se je močno posvečal izboru besedil. Srž njegovega uprizarjanja je bila slovenska dramatika iz različnih obdobj s poudarkom na sodobni tvornosti. Zdi se, da ga je zanimala zlasti ena poteza slovenske dramatike: njeno ideološko in politično sporočilo. Na Ptuj, kjer je bil nemški živelj zelo močan in tudi številan, je bilo uprizarjanje slovenskih besedil pogumno in provokativno samo po sebi. Toda Žižku to ni bilo dovolj; skoraj brez izjem jih je dopisoval, s čimer je provokativni učinek še poudaril. Priredbe niso bile vedno adekvatne, tu in tam so bile nepotrebne, nasilne in z osnovnim sporočilom izvirnega besedila neskladne; bile pa so skladne z Žižkovim nazorom. Literarno delo je namreč razumel samo kot podlago, kot enega od sestavnih delov predstave, zato je bila dovoljena in celo zaželena kar najbolj svobodna interpretacija. O tem, kdaj je besedilo kakovostno in sprejemljivo, se je Žižek izrekel že zelo zgodaj, še pred odhodom v Prago: »Bil sem trdno prepričan, da spoznamo dobro dramaturgijo /.../ po njenem strastnem oporekanju, po njenem prometejskem oporu proti krivičnim bogovom in trdosrčni usodi /.../ skratka proti odporu do vsega, kar ponižuje in utesnjuje normalnega človeka.«⁸⁷ In še dalje: »Verjel sem, da sodobni dramatik lahko preprečijo degeneracijo dramske umetnosti le, če se bodo držali gesel francoske revolucije in njihovih izpeljank /.../«⁸⁸

Gledališka umetnost se je pri Žižku izrazito povezovala s politiko in v tem smislu z vzgajanjem in osveščanjem ljudskih množic, saj je želel izvrševati »važno kulturno - vzgojno in narodno obrambno delo po vseh večjih krajih /.../«⁸⁹

Ta vzgojno-politični koncept pa opazimo tudi v delavskih gibanjih, ki so bila na Slovenskem tedaj na široko razmahnjena in podprta z lastnimi gledališči. Člana in tudi usmerjevalca teh odrov sta bila Bratko Kreft in Ferdo Delak; oba pobliže seznanjena s Piscatorjevim političnim gledališčem in drugimi sodobnimi pojavi in oba ob Bojanu Stupici Žižkova vzornika. Čeprav je Fran Žižek ustanovil Neodvisno gledališče z namenom, da njegov teater ne bi pripadal nobeni krovni organizaciji, pa je začel s prvimi

režijami na prav takem odru na Studencih. Vsaj v bližino delavskega gibanja ga uvrščajo povezovanje umetnosti in politike, njegovi začetki, njegova vzornika Kreft in Delak, deloma tudi izbor repertoarja. Kakor so bili delavski odri marsikje neakovostni, ker so jih ustvarjali delavci sami brez neposredne intelektualne pomoči, so bili hkrati prizorišča, kjer se je rojevala slovenska avantgarda. Med avantgardiste pa nedvomno štejemo tudi Žižka.

Področje, ki je Žižka ob ideologiji besedil najbolj, mogoče celo preveč vznemirjalo, je bila scenografija. »V gledališču pridobiva na ugledu predvsem tisti umetnik, ki je že po svoji stroki edini sposoben potegniti gledališče za korak naprej. V novem gledališču je to - arhitekt.«⁹⁰ Žižek je namreč zavrnil kuliserije in se zavzemal za oder, ki je razumljen kot prostor treh dimenzij. Toda avantgardistična scena seveda ni naturalistično opremljen bivanjski prostor, ampak je stilizirana, skoraj prazna, pogosto uporablja fleksibilne rekvizite, ki omogočajo večjo odrsko dinamiko. Kako velik pomen je Žižek posvečal scenografiji, opazimo tudi, ko je na kratko postavil zahteve ailuzionizma: »/.../ nevezanost na odrski čas in kraj, nepotrebnost publiko motečih rekvizitov in življenjsko močna ter do podrobnosti izgrajena umetniška stvaritev na odru. Takšen način gledališkega dela je soroden ljudski glumi.«⁹¹ Kakšen odrski prostor je želel in kje je našel izhodišča, je opisal v nekaterih člankih, tik preden je začel delovati v Mestnem gledališču.

Prvi izvor je našel v kitajskem gledališču, ker »za Evropejca predstavlja originalna kitajska igra višek avantgardistične umetnosti, saj se radikalno loči od vseh navlak našega iluzionističnega odra.«⁹² In dalje: »Oder je skrajno preprost. /.../ Kitajski teater je simbolističen: Igravec ne potrebuje scene, kajti on sam si ustvarja svoj čarodejni svet.« Še bolj nazorno, s konkretnim primerom, pa je to opisal v svoji avtobiografiji: »Iz njune igre smo razbrali, da se je čoln nevarno zamajal in da je dekletko komaj obdržalo ravnotežje. Nato je poskušal starec z drogom odriniti čoln od brega, vendar mu to ni uspelo. Nazadnje je opazil, da je čoln še vedno privezan na obrežni kol. Končno se mu je le posrečilo čoln odvezati, obvladati deroče valove ter spraviti zaljubljeno dekletko na breg.«⁹³ To, kar je Žižka v kitajskem teatru torej očaralo, je, da igralci na praznem odru z nujno potrebnimi rekviziti, zgolj s svojo igro in pantomimo, ustvarijo prostor. Prav tak prazen prostor, dopolnjen z drugimi sredstvi, je Žižka očaral tudi pri elizabetincih: »Oder ni poznal kulis - ni hotel iluzionistično predstavljati /.../; sploh ni hotel

⁸⁷ Fran Žižek: *Moja zgodnja gledališka leta*, str. 102.

⁸⁸ Fran Žižek: *Moja zgodnja gledališka leta*, str. 102.

⁸⁹ Fran Žižek: *Kaj hoče Neodvisno gledališče*, v: *Jutro*, 19. oktober 1938.

⁹⁰ -ob: *Naša gledališka avantgarda. Iz razgovora z režiserjem Fr. Žižkom*, v: *Jutro*, 31. julij 1940.

⁹¹ *Slovensko avantgardno gledališče v Celju*, v: *Nova doba*, 16. september 1938.

⁹² Fran Žižek: *Kitajsko gledališče*, v: *Večernik*, 4. avgust 1938.

⁹³ Fran Žižek: *Moja zgodnja gledališka leta*, str. 172.

vplivati vizuelno, temveč zgolj z dramatikovo mislijo, z njegovo pesniško besedo, predvsem pa z igro velikega, svobodnega igralca - umetnika.«⁹⁴ Še enkrat: to, kar Žižek imenuje osnove kitajskega in Shakespearovega odra, se lahko skrči na dve postavki: šele igralec naj na praznem odru s pomočjo dramatikovega besedila in svoje igre ustvarja prostor. Čim bolj praktično izrabljena scena, ki mora v polni moči zaživeti s pomočjo igralca, je hkrati osnovna postavka Žižkovega ailuzionizma.

V primerjavi s prvo sezono se kaže v drugi neprimerno večji umetniški razmah režiserja in igralcev. Prva sezona je bila posvečena slovenski dramatici, v veliki meri je, oziraje se na potrebe publike, uprizarjala komedije. Žižek je veliko energije vložil v predavanja in samopredstavitve. To se je z dosledno nekonvencionalnimi scenami in priredbami odražalo tudi na predstavah, saj so razvidno označevale režiserjeva hotenja, čeprav kot take niso bile vedno primerne. Druga sezona je bila s tega vidika veliko bolj umirjena, resnoba in poglobljena. Žižku se predavanja in predstavitve niso več zdele potrebne. Poleg slovenskih je izbral tudi tuje tekste, besedila so večinoma ostajala nespremenjena, tudi scene niso bile za vsako ceno glasnik Žižkovih nazorov. Predstava, ki jo je treba med vsemi posebej poudariti, je Levstikov *Martin Krpan*. V njej se je pokazalo, kar je Žižka v gledališču v tistem trenutku najbolj zanimalo: tekst, prežet z ljudsko tematiko, dovolj ideološko provokativen, uprizorjen s pomočjo slovenskih ljudskih običajev. Predstava je bila prezrta, čeprav bi lahko pomenila eno ključnih uprizoritev v razvoju slovenskega gledališča, saj se v povezovanju gledališke umetnosti z ljudskimi običaji zarisuje nova možnost razumevanja domače gledališke ustvarjalnosti. Kar je v predstavi najbrž najbolj begalo, je bilo, da so se ljudski običaji znotraj gledališča pojavili v svoji prvotni, neobdelani formi. Tone Peršak gre v tem razumevanju še dlje: »*Ta način igre se seveda zelo razlikuje od tradicionalne psihološke realistične šole, ki si prizadeva podati celoto osebnosti igrane osebe, medtem ko ljudski naivni realizem do karikiranosti*

izpostavi prevladujočo lastnost ali tudi zunanjo značilnost osebe. Po tem je ta 'ljudska igra' morda celo bližja tistemu pojmovanju umetnosti, ki želi stvarnost preoblikovati in spreminjati in ne samo posnemati /.../«⁹⁵ Opozoriti pa je treba še na nekaj: Žižek je v *Martinu Krpanu*, kakor že prej v Ingoličevih *Sirotah*, začel uporabljati nekatere postopke, ki so ga približevali epskemu gledališču, z njimi pa se je tudi najbolj približal tistim zahtevam, ki jih je strnil pod skupni imenovalec ailuzionizem.

V Žižkovih predstavah v ptujskem mestnem gledališču se predvsem v prvi sezoni jasno kažejo izvori njegovega delovanja. Temelj predstavlja zlasti Burian, opazna sta tudi Mejerholdov in Piscatorjev vpliv, kar ugotavljata že Peršak in Hartman; nauki naštetih so zaznamovali tudi režiserjeve slovenske vzornike Bojana Stupico, predvsem pa Bratka Krefta in Ferda Delaka. Veliko bolj samonikla je Žižkova druga sezona, ki doseže z uprizoritvijo Martina Krpana vrhunec režiserjevega gledališkega ustvarjanja v obdobju pred drugo svetovno vojno. To se kaže že z izborom besedila, ki je eno temeljnih v razvoju slovenske literature in se napaja v ljudskem izročilu in s svojim pozivom po pokončnosti slovenskega naroda vsebuje tudi tisto ideološko noto, ki jo je Žižek iskal v vsakem besedilu. Gledališče je namreč razumel kot medij, ki mora vzgajati in razsvetljevati ljudstvo. Politike in umetnosti Žižek ni združil samo v literarnem izboru, ampak tudi v načinu izvedbe, saj je Martina Krpana uprizoril s pomočjo slovenskih ljudskih običajev. S tem je v času, ko je bilo kurentovanje prepovedano, dosegel še večjo provokativnost, hkrati pa se je, ne glede na sceno, ki je običajno bila najbolj oprijemljiv glasnik ailuzionizma, z uporabo ljudskih običajev še najbolj približal svoji različici avantgarde. V predstavi, kjer se je uspel približati slovenskemu ljudskemu gledališču, se je Žižkov nazor v vsej svoji večplastnosti izrisal v najbolj dozoreli in prečiščeni obliki.

⁹⁴ Fran Žižek: *Shakespearov oder*, v: Večernik, 5. 11. 1938.

⁹⁵ Tone Peršak: *Med stvarnostjo in domišljijo*, str. 122-123.

Jože Babič

Jože Babič pred prihodom v Mestno gledališče Ptuj

Zadnjo sezono pred izbruhom druge svetovne vojne je umetniško vodstvo Mestnega gledališča prevzel Jože Babič. Če je bilo do tedaj značilno, da so vidnejši režiserji prihajali na Ptuj, ker zaradi svojih idej v bližini mariborske Drame niso mogli izživeti svoji umetniških nagnjenj, to za Babiča toliko ne velja. Od vseh drugih režiserjev se razlikuje tudi po tem, da (vsaj v tej kratki sezoni) ni uprizarjal domače dramatike.

Zdi se, da so bili Babičevi prvi resnejši gledališki koraki v primerjavi z njegovim predhodnikom ubrani bolj umirjeno in premišljeno. Primerjava se ponuja sama od sebe, saj sta bila Babič in Žižek prijatelja, kar je v tistem času pomenilo, da sta med drugim imela tudi podoben svetovni nazor. Kot je Babič zatrdil Peršaku v *Pogovorih z režiserji* - del odgovora avtor ponovi v delu *Med stvarnostjo in domišljijo* - se je sam »oblikoval kot človek z določenim svetovnim nazorom, ki mi je pomenil vodilo v vsem mojem življenju in delu, kajti ta svoj nazor sem vedno razumel totalno. Tisto obdobje nam je to omogočalo. Za ta čas je bila namreč značilna posebna družbenopolitična situacija, v kateri se je mlajši človek že ob svojih prvih zavestnih korakih v družbeno življenje pač moral opredeliti. Jaz sem se formiral zelo zgodaj.«⁹⁶ O takšni profiliranosti obeh režiserjev in o njunem prijateljstvu priča tudi odmeven škandal, ki sta ga uprizorila v Narodnem gledališču Maribor. Šlo je namreč za to, da je uprava gledališča zaradi manjšega disciplinskega prekrška odpustila obetavnega igralca Maksa Furijana. To sta entuziasta v imenu mladih izkoristila in napadala malomeščanski in nekakovostni repertoar, zaradi katerega naj bi Maribor zapuščali vsi pomembni gledališki ustvarjalci. Za protest sta izbrala zelo odmevno pot: pred začetkom predstave je Žižek prebral pamflet, v katerem je bilo izrečeno tudi, da je »gledališče pred polomom, umetniški nivo strahovito pada, vodstvo, v prvi vrsti umetniško, je nezmožno. Mladina zahteva razčiščenja in na odgovorna mesta ljudi, ki so zmožni in imajo voljo do dela.«⁹⁷ V Večerniku je bilo dogajanje, čeprav ne nepristransko, opisano v celoti: »Po nekaj minutah se je zastor dvignil, na odru je bil zbran ves gledališki ansambel, pred katerega je stopil višji režiser gosp. Jožko Kovič, ki je v imenu gledališke uprave in igralskega ansambla podal naslednjo kratko izjavo: 'Cenjeno občinstvo. Sedaj ste slišali eno plat zvona, te dni pa boste lahko čitali v časopisju informacije z druge plati zvona. Predstava se

nadaljuje.' Nato sta stopila v ospredje odra igralca gg. Rasberger in Grom vprašujoč: 'Kje je tisti gospod?' Tisti gospod pa se ni oglasil, kajti med tem so se že pojavili v loži detektivi, ki so akademika Žižka in nekega njegovega tovariša /Jožeta Babiča/ odpeljali na policijo. Zastor se je spustil, za odrom so se slišali vzkliki g. Groma v nizkem basu: 'Jim bomo že mi pokazali. S pendrekom bi trebalo po njih, pa bi bilo kmalu vsega konec.'« Bolj kot zaradi orisa usmerjenosti in prijateljstva obeh režiserjev je spor omenjen iz še enega razloga. Kljub tako siloviti naperjenosti proti vodstvu gledališča in s tem neposredno proti glavnemu režiserju Jožetu Koviču in kljub temu da je Babič tedaj že kot gost igral v Žižkovih predstavah na Ptuj, je v sezoni 1939/40 obiskoval Dramski studio pod vodstvom Jožeta Koviča in Vladimirja Skrbinška. Še več, Kovič ni postal samo Babičev učitelj, ampak, tako Peršak, tudi njegov vzornik, saj »je velik del Babičevih režij po svojih kvalitetah vsaj do neke mere blizu kvalitetam, ki jih gledališka zgodovina pripisuje Jožetu Koviču, zoper katerega sta Žižek in Babič najbolj protestirala 5. novembra 1935.«⁹⁸

Čeprav je bil Babič Žižkov prijatelj, njegov somišljenik in občudovalec, ga to ni oviralo, da si ne bi pridobil izobrazbe s pomočjo malomeščansko usmerjenih, a profesionalnih gledaliških avtoritet. Opozoriti je treba tudi na to, da je bil Babič v prvih letih predvsem igralec, sprva tudi na Ptuj, vendar se je sočasno spopadal še z režijo. Prav tako kot Žižek znotraj delavskega gibanja, vendar na Pobrežju. Gotovo so bili njegovi pogledi blizu tistim, ki jih je zagovarjal njegov prijatelj, trditi pa si upamo, da Babič ni bil njegov epigon in da je bil v svojih lastnih prepričanjih dovolj suveren. Sicer Bogo Teply o njem ne bi zapisal, da je bil moderen režiser in vzgojitelj. Verjetno je imel v mislih uprizoritev Golouhove *Krize*. »Že v tej uprizoritvi so se jasno izkazala izhodišča Babičeve režiserske poetike in idejnoestetske usmerjenosti: po eni strani težnja po jasnih idejnih in estetskih učinkih, po drugi seganje po vseh možnih spektakelskih sredstvih, s katerimi je mogoče doseči in poudariti zaželeni učinek. Uprizoritev je tako pomenila manifestacijo delavske revolucionarne miselnosti /.../ in kulture.«⁹⁹ Babičeva gledališka pot se je začela kompleksno, saj je bil hkrati igralec in režiser, poleg tega pa je sočasno spoznaval tako konvencionalno kot avantgardno gledališče, katerega načela je v osnovi tudi podpiral.

⁹⁶ Jože Babič. *Gledališče kot način spreminjanja sveta*, v: *Pogovori z režiserji*, str. 482.

⁹⁷ rja: *Mariborsko gledališče. Slučaj Maksa Furijana*, v: *Mlada pota*.

⁹⁸ Tone Peršak: *Med stvarnostjo in domišljijo*, str. 83.

⁹⁹ Tone Peršak: *Med stvarnostjo in domišljijo*, str. 62.

Jože Babič v Mestnem gledališču Ptuj

Jože Babič je sprva prihajal v Mestno gledališče gostovat kot igralec, in to prav v času, ko je obiskoval Kovičev Dramski studio. Prvo sezono je gostoval samo v *Burki o jezičnem dohtarju* v vlogi ovčarja, kjer »je prinesel na sceno ono vedro, mladostno razpoloženje, kakor smo ga pričakovali v nasprotje njegovemu gospodarju trgovcu in jezičnem dohtarju«. ¹⁰⁰ V drugi sezoni je nastopal v treh uprizoritvah; v Collaltovih *Beneških trojčkih* je kot Harlekin »razgibal scene« ¹⁰¹, v Ernstovem *Vzgojitelju Lanovcu* je igral glavno vlogo, a o predstavi ni bilo mogoče najti nobene kritike, prav tako ne o Levstikovem *Martinu Krpanu*, kjer je igral ministra Gregorja. Videti je, da je Žižek Babiču zaupal vidnejše vloge. Čeprav je število njegovih obiskov v drugi sezoni naraslo, je kljub temu nenavadno, da je umetniško vodstvo v Mestnem gledališču po Žižkovem odhodu prevzel prav Babič. Sklepamo lahko, da je bilo zaželeno nadaljevati v smeri, ki jo je začrtal Žižek. Brez dvoma je Babič to lahko uresničeval, še bolj pa se zdi poklican Albert Wilhelm. Žižka je na Wilhelma najbrž vezalo še tesnejše prijateljstvo kot na Babiča, saj je z njim delil celo svojo borno plačo, ki jo je zaslužil v Mestnem gledališču. Njuno sodelovanje je bilo tesno že od prvih predstav, še zlasti pa se je poglobilo na Ptuj, ko je režiser izbiral predvsem tista dela, kjer se je lahko Wilhelm kot igralec posebej razživel. Morda je pri izbiri besedil tudi sam sodeloval, vsekakor pa je bil z dogajanjem tesno povezan. Kljub temu je gledališko vodstvo prevzel Babič; mogoče je dobil prednost zaradi svojih poprejšnjih izkušenj z režijo, gotovo pa je, da se je z igralskim ansamblom že v času gostovanj dobro ujel.

Repertoar je Babič zasnoval drugače kot Žižek in tudi drugače kot vsi obravnavani režiserji, saj v njem ne najdemo niti enega slovenskega besedila: začel je z *Volponom* Bena Jonsona, Nušičevim *Pokojnikom*, *Na ledeni plošči* Vilema Wernerja in *Gozdom* Ostrovskega, ki ga je zaradi Babičevega odhoda v taborišče moral režirati Wilhelm. To je bila zadnja predstava pred izbruhom druge svetovne vojne. V primerjavi z Žižkovim repertoarjem se zdi, da Babiča niso tako zelo vznemirjale trenutne okoliščine, saj ni toliko bičal slabosti in napak svojega časa, ampak napake človeštva nasploh. Žižek je bil radikalno kritičen, takšna je bila njegova drža v celoti.

Zaradi tega je v svojem času silovito odzvanjal, medtem ko bi mogle Babičeve teme časovno pregrado v smislu aktualnosti tudi preseči. Razlike med obema režiserjema je opazil tudi Peršak: »Zato so bile njegove uprizoritve na zunaj bolj umirjene in manj radikalne, manj groteskne in eksplicitne v svoji družbeno - kritični naravnosti kot Žižkove. Zato je Babič posvečal več pozornosti individualnim igralskim prispevkom kot Žižek, ki ga je zanimal predvsem učinek celote. Lahko bi torej rekli, da je Babič skušal družbeno razsežnost dogajanja v večji meri izraziti skozi doživljanje posameznih oseb. Vendar je hkrati treba poudariti, da njegova kritičnost do meščanske družbe in konkretnih razmer v okolju in času ni bila manj ostra, le da se je v uprizoritvah drugače izražala.« ¹⁰² Jasno je, da je Babič bičal družbo, toda ne skozi trenutne, ampak občečloveške teme. Prve predstave v Babičevi sezoni kritika ni sprejela odprtih rok. »Kot režiser je Babič novinec in se prav zato ni spuščal v revolucionarne eksperimente, ampak se je držal starih,



Ben Jonson: *Volpone*, r. Jože Babič, 1940/41;
vir: Pokrajinski muzej Ptuj.

za marsikoga morda že izvoženih poti. In Ptujčani, ki so bili v pretekli sezoni z režijami novih in najnovejših smeri kar obilno obdarovani in razvajeni, so bili morda nekoliko razočarani. /.../ Zdi se, da ptujski ansambel temu delu ni bil popolnoma dorasel, čeprav je treba priznati, da so bili nekateri prizori, posebno prizori med *Volponom* (Albert Wilhelm) in *Mosco* (Jože Babič), dovolj živahni.« ¹⁰³ V nečem gre kritiki pritrditi brez zadržkov: *Volpone* je bil najbrž res tako za mladega režiserja kot njegov igralski ansambel pretežak zalogaj. Izbor besedila je značilen še zaradi nečesa. Režiser je očitno dobro poznal želje občinstva in se je verjetno tudi zato odločil za komedijo. Bolj izstopajoče pa je dejstvo, da besedilo ni bilo niti slovensko, kar je bil

¹⁰⁰ -en: *Maitre Pierre Pathelin v Ptuj, v: Večernik*, 30. marec 1939.

¹⁰¹ Ivan Potrč: *Benečanski trojčki v Ptuj, v: Večernik*, 23. februar 1940.

¹⁰² Tone Peršak: *Med stvarnostjo in domišljijo*, str. 135-136.

¹⁰³ *Otvoritev nove gledališke sezone v Ptuj. Uprizorjen je bil Ben Jonsonov 'Volpone', ki mu pa ptujski ansambel ni bil kos, v: Slovenski narod*, 23. oktober 1940.

zaščitni znak Mestnega gledališča, niti sodobno. Po tem se Babič zelo razlikuje od Žižka. Zakaj se je tako odločil, lahko samo ugibamo. Kot prvi se ponuja odgovor, ki smo ga že omenili: zanimala ga je kritika občečloveških tem, vznemirljivih v vsakem prostoru in času. Mogoče je tudi, da je želel pokazati, kako se od svojega prijatelja in predhodnika razlikuje. Ker mu je kritika očitala preveč konvencionalnosti, bi lahko sklepali, da se je tako v scenski upodobitvi kot tudi v izboru besedila vsaj delno pokazal Kovičev vpliv. Upoštevajoč dejstvo, da je Babič leta 1938 začel obiskovati dramatično šolo, ki sta jo vodila Jože Kovič in Vladimir Skrbinšek, je mogoče, da je bil pod velikim vtisom svojega učitelja. Kljub temu je težko verjetno, da bi bil ta vpliv tako zelo odmeven. Še najbolj verjetna se zdi možnost, da sta v Babiču preprosto tičala dva pola. Na eni strani ga je zavezovala pripadnost delavskemu gibanju in njegovi ideologiji, s tem pa tudi neposredno zavezanost avantgardi, na katero se je delavsko gibanje navezovalo. Pri tem je treba ponoviti, da je bila v tistem času posameznikova politična identiteta ključna. Na drugi strani se pri Babiču kaže neka umirjenost, zaradi katere je avantgardo kot osnovo omilil s potezami meščanskega gledališča. Najbrž je zaradi tega dajal vtis manjše radikalnosti, a je zato pridobil kritičnost, ki bi lahko prodrla iz svojega časa. V tej potezi se Babič bistveno loči od svojega somišljenika in v zgodnjem obdobju tudi vzornika Žižka. Že pri svojih prvih korakih je začel ustvarjati sebi lastno poetiko, ki pa je manj subtilna ptujska publika morda ni bila sposobna zaznati.

Slavko Desetak navaja, da je Babič med *Volponom* in Nušičevim *Pokojnikom*, naslednjo uprizoritvijo, pripravil miklavževanje, ki je povzročilo velik politični škandal in s tem pri občinstvu povečalo zanimanje za gledališče. »To Miklavževanje je bilo v nasprotju z željami, kakršne so imeli takratni oblastniki. Žalilo je takratno oblast, vodilno stranko JRZ, ptujske minorite, župana, podžupana /.../ predvsem pa so si izposodili nemški in italijanski fašizem /.../ Oder v stari kasarni je bil zakrit z belimi rjuhami in od zadnje strani osvetljen tako, da so igralci lahko s svojimi sencami igrali za belo zaveso. /.../ Najprej je prišel na oder igralec Centrih kot stari Miklavž v svečani obleki in z darili, ki niso bila nič drugega kakor orožje /.../ Parkeljni so bili politiki Daladier, Mussolini in Hitler /.../ Hoteli so od Miklavža vedno več darov - orožja. Po odhodu starega Miklavža je prišel novi Miklavž /.../, ki je bil napravljen kot kmet in govoril je o miru, o razorožitvi, o slabosti fašizma na svetu, o enakosti in svobodi /.../«¹⁰⁴

Kakor je bil Babič v svojih predstavah glede vrednotenja

aktualnih dogodkov zadržan, je bil v miklavževanju izredno radikalen. Poudariti je treba, da se je za neposreden napad na fašizem odločil tik pred izbruhom druge svetovne vojne, in to v mestu z večinskim nemškim prebivalstvom. To ne priča samo o Babičevem življenjskem nazoru, ampak tudi o neizmernem pogumu, da se je odločil za tako radikalen protest v skrajno zaostrenih razmerah. Miklavževanje Babiča nedvomno postavlja v Žižkovo bližino tako po nazoru kot načinu izpovedi. Povedati pa je treba tudi, da so v okviru delavskih gibanj takšne priložnosti pogosto izkoriščali za provokativne namene. Naj omenim samo podoben primer miklavževanja v Zagorju ob Savi, ko je namesto pravega Miklavža nastopil otrok Proletarec.

Naslednja uprizoritev je bil torej Nušičev *Pokojnik*. Po kritiki sodeč je bil publiki izredno všeč, »*manjkalo je le uglajenosti in tehnične izpiljenosti*«. Scena je bila preprosta: polepljena s časopisi. Domislek je imel po mnenju kritike vsebinsko težo in smoter, zato je podpiral Nušičevo besedo. Igra je bila zadovoljiva, posebej Wilhelmova: »*On vedno ustvari nov lik in mu s svojo igro da tudi vsebino. Potegne tudi druge igralce*«. Zdi se, da se je Wilhelm dobro znašel tako pod Žižkovo kot pod Babičovo taktirko, še več, njegov igralski razvoj je očitno naraščal. Ker je spodbudno vplival tudi na druge igralce, je bil njihov »*odnos do komedije vsem jasen in dognan, zato so vsi po svojih močeh pripomogli, da je igra potekala v enotnem stilu*«. ¹⁰⁵

Tretja in tudi zadnja Babičeva predvojna predstava na Ptujju je bila drama *Na ledeni plošči* Vilema Wernerja. »*Režiser Babič je delo postavil na oder tako, da je njegova režija dajala vtis dognane realistične uprizoritve /.../ Scena je tako bila v skladu s komedijo kot literarnim delom. Ni učinkovala sama po sebi, v njej je bila izražena le potrebna atmosfera. Inscenacija ni izstopala, režiser je le upošteval vse igralce in jih tesno priklenil na osrednje dejanje in okrog dramatičnih napetosti. Za Babiča je značilno, da ne eksperimentira zaradi eksperimentiranja samega. V delu najde in iz njega izlušči sredstva za interpretiranje. Ves čas je stremel za tem, da je njegova režija zapuščala vtis kot celota*«. ¹⁰⁶

Kritika opozarja na glavne značilnosti Babičevega ustvarjanja. Na njegovo umirjenost, ki se ni izpostavljala novotarijam, če za to ni bilo organskega razloga. Videti je, da se je ukvarjal z literarnim delom, njegovo podlago spoštoval in šele znotraj tega iskal svoje izrazne možnosti.

Primerjava med Babičem in Žižkom se ponuja kar sama od sebe, saj sta bila režiserja prijatelja, delila sta podobne nazore, kar sta jasno in glasno dokazala v svojem protestu

¹⁰⁴ Slavko Desetak: *Gledališka delavnost v Ptujju*, v: Gledališki list, 8 - 9/1955/56, str. 161.

¹⁰⁵ Anton Debenak: *Ptujsko gledališče*, v: Večernik, 10. januar 1941.

¹⁰⁶ Anton Debenak: *Ptujsko gledališče*, v: Večernik, 10. februar 1941.

ob odpustitvi Maksa Furijana. Tudi kasneje sta delovala znotraj delavskih gibanj; del predstav s sodelovanjem, nekaj samostojno. Kljub temu da je bil Žižek vrsto let Babičev vzornik, se pri slednjem že od začetka kaže želja, da bi ustvaril svojo poetiko in sebi lasten umetniški izraz. Še več, ko je Žižek odšel na Ptuj, da bi tam osnoval svoje avantgardno gledališče, se je Babič vpisal v dramatično šolo Jožeta Koviča, proti kateremu sta z Žižkom protestirala, hkrati pa je gostoval v prijateljevih uprizoritvah. Čeprav bi se to komu utegnilo zdeti kot neodločenost, gre pri Babiču najverjetneje za potrebo po umetniški večplastnosti, ki ni dovoljevala radikalne enosmernosti.

Ko je Babič prišel na Ptuj v vlogi umetniškega vodje, je prekinil tradicijo, ki so jo na Ptuj, sicer čisto po naključju, vzdrževali vsi vidnejši režiserji. Na njegovem repertoarju ni najti niti enega slovenskega besedila. Vendar se je, tako kot vsi predhodniki, odločil za lahkotnejša besedila. To je bila očitno bližnjica do uspeha. Tudi v načinu uprizarjanja se je Babič močno razlikoval od Žižka. Bolj kot eksperiment in čvrsta avantgardna drža ga je zanimala celovitost uprizoritve, medtem ko se je za eksperimente odločil le takrat, ko se je za to pokazala posebna potreba. Tudi kritika, ki ni bila uperjena izključno v tisti trenutek, je dala Babiču značaj umirjenosti. Umirjenost je verjetno res prava oznaka, čeprav je v tem primeru nevtralna, nikakor ne slabšalna. Sicer pa je Babič svojo radikalnost pokazal z miklavževanjem, v katerem je grobo in neposredno napadal obstoječi sistem, zaradi česar je moral ves ansambel v zapor. Tam pa so se že pripravljali na naslednjo predstavo ...

Babič je opozarjal na občečloveške napake in probleme. V svojih predstavah ni eksperimentiral za vsako ceno, ampak le takrat, ko je za eksperiment začutil organski razlog. Ker se ni omejil zgolj na trenutne probleme, pri njem zaznavamo določeno umirjenost, ki je posledica njegove potrebe po večplastnosti. V Babičevih režijah se namreč prepletata tako konvencionalno kot avantgardno gledališče, oboje pa je združeno v premišljeno celoto. Kakor je v predstavah na eni strani nezdružljivo povezoval v umirjeno celoto, tako je na drugi strani čutil potrebo po radikalnosti in jo izpričal z miklavževanjem.

Značilnosti
Mestnega gledališča
med vojnama

Narodno gledališče v Mariboru je imelo v razvoju Mestnega gledališča na Ptuju pomembno vlogo. Ptujška Narodna čitalnica se je razvila leta 1864 ob pomoči mariborske Narodne čitalnice in tudi ptujsko Dramatično društvo je bilo ob ustanovitvi leta 1912 podružnica mariborskega Dramatičnega društva. To je za Ptujčane pomenilo določeno odvisnost, ki jim gotovo ni bila po godu, saj so že kmalu po ustanovitvi začeli razmišljati o popolni neodvisnosti in celo o lastnem poklicnem gledališču. V ta namen so potrebovali poklicne gledališčnike, ti pa so prihajali prav iz Narodnega gledališča Maribor. V času med vojnama najdemo v ptujskem Mestnem gledališču sicer neredno, v splošnem kar bogato, a popolnoma amatersko produkcijo. Vsem prizadevanjem navkljub pa se je dogajalo, da ptujsko Dramatično društvo kar nekaj sezon ni pripravilo niti ene uprizoritve. Občinstvo teh odmorov sicer ni občutilo, saj sta redno gostovali Narodni gledališči iz Maribora in Ljubljane. Kakor je bilo v času do druge svetovne vojne nekaj sezon popolnoma sušnih, tako je bilo pet sezon izjemno rodovitnih. Te sezone so povezane s štirimi profesionalnimi ustvarjalci: Valom Bratino, Jožetom Borkom, Franom Žižkom in Jožetom Babičem. Njihova navzočnost v Mestnem gledališču Ptuj je bila vedno povezana s spori v Narodnem gledališču Maribor ali z mariborskimi oblastmi. Za vsakega od njih je namreč značilno, da so jih bolj kot konvencionalno gledališče zanimala novosti in eksperimenti, ki so vznemirjali občinstvo in igralce, zato jih iz najrazličnejših razlogov niso mogli uresničiti.

Po Nučičevem odhodu iz Narodnega gledališča Maribor je vodstvo prevzel Valo Bratina, ki svoji vlogi ni bil toliko kos, kot bi ji bil Milan Skrbinšek. Zato je slednji postal središče gledališkega dogajanja, v katerem je postavil zahteve po popolni umetniškosti; že leta 1922 je bil proti meščanskemu in zgolj zabavnemu programu. Čeprav je bil Bratina po Skrbinškovem odhodu vedno manj uspešen, je pomembno zaznamoval delovanje mariborske Drame in posredno določil njen nadaljnji razvoj: skrbel je za uprizarjanje sodobnih slovenskih dramskih besedil. S tem je bilo zaznamovano Bratinovo delo, pa tudi delo mariborskega gledališča v obdobju med vojnama. Dušan Moravec navaja, da je mariborska Drama do druge svetovne vojne veliko bolj skrbela za uprizarjanje domače dramatike kot ljubljanska. Po njegovem mnenju mariborski igralci tudi sicer niso v ničemer bistvenem zaostajali za svojimi ljubljanskimi kolegi. Mariborsko zapuščino, umetniški in pretežno slovenski repertoar, je Bratina pripeljal v ptujsko mestno gledališče, kjer se je lahko znova predajal svojim poskusom, čeprav je veliko vprašanje, kako je bil v tem uspešen. Zdi se namreč,

da igralci niso zmogli bremen in da je začetno navdušenje občinstva zbledelo. Strinjati se moramo z Desetakom, ki je zapisal, da je še največ odnesel Bratina sam. V zgodovini ptujškega gledališča je njegova sezona nič več kot ena izmed pomembnejših sezon.

Tudi Jože Borko, ki je prišel iz Prage, kjer je končal igralsko akademijo, je s svojim delovanjem začel v Narodnem gledališču Maribor. Imel je modernejša načela in zdi se, da se prav zaradi tega ni mogel uveljaviti. Naslednje leto je prišel v Mestno gledališče Ptuj, kjer je osnoval dramatično šolo in uprizarjal v slovensko tvornost usmerjen repertoar. V prav posebnem odnosu z mariborsko Dramo sta bila Fran Žižek in Jože Babič. Oba sta se zanimala za gledališče že v zgodnjem otroštvu in kasneje obiskovala dramski krožek, ki ga je vodil Maks Furijan, katerega odpustitev je bila povod za sloviti protest. To pomeni, da sta se mlada navdušenca za gledališče živo zanimala in da sta budno spremljala dogajanje v poklicnem gledališču. Če sta želela ali ne, je to imelo za njun razvoj in kasnejše delovanje določene posledice. S tem se strinja tudi Tone Peršak, ko pravi: »*Poleg Milana Skrbinška in Jožeta Koviča so v letih Babičevega /in tudi Žižkovega/ odraščanja in zorenja režirali v Mariboru še Peter Malec, Milan Košič, Jože Borko, Valo Bratina, Vladimir Skrbinšek in Bojan Stupica, kot gostje pa še Osip Šest, Bratko Kreft, Ciril Debevec, Ferdo Delak in Branko Gavella.*«¹⁰⁷ Mladenica sta lahko videla med seboj zelo različne režiserje in bila seznanjena s celotnim gledališkim dogajanjem po Sloveniji. Med naštetimi so tudi Kreft, Stupica in Delak, ki jih Žižek sam razglasa za svoje vzornike: »*Poleg izkušenih, vendar konservativnih režiserjev, se je pričela uveljavljati trojica mladih novatorjev - Bratko Kreft, Ferdo Delak in Bojan Stupica. S svojimi, večkrat konservativnimi predstavami so dodobra razburkali stoječo vodo oficijelne gledališke prakse. Svoje pomembne zgodnje uspehe so želi že v času, ko sem gledališko komaj shodil. Imel sem srečo, da sem jih kmalu поблиže spoznal. Postali smo celo dobri tovariši. Čeprav sem skušal najti in hoditi svojo pot, so mi Kreft, Delak in Stupica vendar bili prvi vzorniki.*«¹⁰⁸ Ob tej jasno izraženi pripadnosti navedenim režiserjem je treba še enkrat opozoriti na Milana Skrbinška, ki je močno razburkal vode mariborskega gledališča in z ustanavljanjem igralskih šol vplival na številne mlade gledališčnike. Njegov vpliv je veliko odločilnejši, kot se zdi na prvi pogled.

Njegova temeljna usmerjenost se je v mariborskem gledališču kljub nesoglasjem nadaljevala z Valom Bratino in njuno delovanje je bilo za nadaljnji razvoj mariborskega gledališča nespregljivo. Povedati je treba tudi to, da je imelo

¹⁰⁷ Tone Peršak: *Med stvarnostjo in domišljijo*, str. 93.

¹⁰⁸ Fran Žižek: *Moja zgodnja gledališka leta*, str. 6.

Narodno gledališče kljub (zaradi finančnega stanja) pretežni malomeščanski usmerjenosti posluh za umetniško kakovost in drugačnost. Na eni strani je imelo dostojno zaledje v režiserju Jožetu Koviču, ki je zagotavljal tako umetniško kakovost kot potrebno konvencionalnost, kar je gledališče nujno potrebovalo za nemoteno delovanje. Na drugi strani pa je svoji temeljni usmerjenosti navkljub gostilo bolj ali manj napredne ustvarjalce, kot so Rade Pregarc, Bojan Stupica, Bratko Kreft in Branko Gavella.

Dogajanja v mariborski Drami so nehote odzvanjala v Mestnem gledališču Ptuj. Valo Bratina ne bi prišel na Ptuj, če mu v Mariboru ne bi preprečili ustvarjanja po lastni presoji. Prav dejstvo, da bo na Ptuj povsem svoboden, da bo lahko ustvarjal po načrtani poti, ga je pripeljalo v Mestno gledališče. Kljub temu da je bilo občinstvo še bolj nerazvito kot v Mariboru, je vztrajal; opaziti je le blag odmik h komedijskemu žanru. V Žižkovem in Babičevem primeru pa ne gre le za golo nadaljevanje, ampak za veliko bolj kompleksen odnos do gledališča, ki sta ga v mladosti oblikovala skorajda izključno s predstavami, ki sta jih videla v Narodnem gledališču Maribor. Kakor se je na eni strani zaradi mladosti in pripadnosti drugačni ideologiji v njiju vrstel odpor do meščanskega gledališča, tako sta lahko na drugi strani v tem istem meščanskem gledališču vendarle spoznala ustvarjalce, ki so jima bili sorodni in so nanju usodno vplivali. Žižek je pod Kreftovim vplivom odšel na študij v Prago, kjer je pod vtisi Burianovega dela izoblikoval ailuzionizem, svojo, slovenskemu prostoru prilagojeno smer avantgarde. Čeprav je na vsakem koraku poudarjal svoja avantgardna stališča, je ves čas iskal možnosti, da bi postal del Narodnega gledališča Maribor. Še veliko bolj zapleten je Babičev odnos do meščanske mariborske Drame, saj je prav za ptujsko obdobje značilno, da je v njem uspešno združil Kovičevo konvencionalnost z avantgardnimi nazori.

Kljub dejstvu, da je imelo Narodno gledališče močan vpliv na razvoj Mestnega gledališča, nikakor ne smemo spregledati njegove samobitnosti. Ptujski teater je kot pribežališče mariborskih umetnikov postal sedež eksperimenta in avantgarde. V tem je nespregledljivo delo Frana Žižka, ki je v dveh ptujskih letih dosegel nedvomno največji uspeh. To mu je na eni strani uspelo zaradi izjemnega smisla za samopredstavitve, ki je znala poudarjati svojo vrednost tudi tam, kjer je ni bilo. Na drugi strani pa Žižku le ne gre odrekati njegove umetniške vrednosti. Njegovi prijemi, ki v slovenskem prostoru sicer niso bili vedno tako inovatorski, kot jih želi prikazati, so bili domišljeni, ponekod tudi nasilni. O nesporni umetniškosti pa, to moramo znova poudariti, ne gre dvomiti. Posebej pomembna je Žižkova druga sezona, kjer se je nekoliko odmaknil od svoje navzven poudarjene avantgardistične drže in se predal zgolj ustvarjanju. V tej

sezoni je nastala zelo ključna uprizoritev Levstikovega *Martina Krpana*, v kateri so imeli glavno vlogo slovenski ljudski običaji. Predstava je vrh Žižkovih avantgardnih iskanj in bi lahko dobila tudi posebno mesto v zgodovini slovenskega gledališča, a je splet okoliščin to preprečil.

Žal so vsi avantgardni pojavi na Ptuj med seboj nepovezani, zato ne tvorijo nobene tradicije. Vsak od naštetih režiserjev je moral začeti znova. Izjema je Babič, ki je prevzel Žižkovo dediščino, a jo je nadaljeval v drugačno smer. Za vse režiserje je značilno, da so prišli na Ptuj, ker nikjer drugje niso dobili priložnosti za nemoteno delovanje. V Mestnem gledališču so se lahko po mili volji predajali svojim eksperimentom, edini odmik od načrtanih teženj je bil v tem, da so se pretežno posvečali uprizorjanju komedij, s čimer so zadovoljili zabave željno provincialno publiko. Te sezone so dobile v zgodovini ptujskega gledališča posebno mesto, kakšne druge vrednosti pa nimajo. K oblikovanju gledališke kontinuitete, ki bi edina lahko ustvarila poklicno gledališče, kar je bil cilj Dramatičnega društva od ustanovitve naprej, niso zaradi razpršenosti ničesar prispevale. Ko pa so se začeli z Žižkom in Babičem kazati plahi zametki te kontinuitete, jo je grobo presekala začetek druge svetovne vojne.

**Razmere
ob koncu
druge svetovne vojne**

Druga svetovna vojna je v gledališkem ustvarjanju v Sloveniji povzročila zarezo. Najprej zato, ker sta bila ansambla obeh profesionalnih gledališč zaradi vojne predrugačena, mariborski celo zdesetkan, predvsem pa so se spremenile družbenopolitične razmere in z njimi razumevanje gledališke umetnosti kot take. Ta sprememba in z njo velika nedorečenost prvih let po vojni sta v vseh gledaliških močno odmevali, še posebej v številnih manjših, tedaj še popolnoma amaterskih teatrah. Nove družbene razmere, ki so omogočile njihovo rojstvo, so imele na razvoj tudi močno zaviralne posledice. Četudi prezremo za tisti čas značilne mizerne materialne okoliščine in se osredotočimo zgolj na umetniško rast, moramo ugotoviti, da je celo Slovensko narodno gledališče Ljubljana, ki je bilo pred vojno v velikem vzponu in mu je uspelo obdržati primat tudi po njej, v svoji umetniški rasti nazadovalo. Dogajanje tistih let je Filip Kalan videl tako: »Mimo vse te organizacijske mrzlice, ki je pogosto uravnavala utrip gledališke podjetnosti zgolj v ljudskoprosvetno in kulturnopolitično razgibanost tako, da je v teh intermezzih družbenega aktivizma zamrla umetniška domiselnost pri mnogih skrbno pripravljenih uprizoritvah do navadne obrtniške rutine /.../«¹⁰⁹

Takšne nedefinirane, umetnosti nenaklonjene okoliščine so zaznamovale razvoj majhnega gledališča na Ptuj, ki je sprva bilo, tako kot gledališča v Kranju, Jesenicah, Postojni in Celju, amatersko in brez tradicije, na katero bi se lahko v tem zapletenem obdobju naslonilo. Ta gledališča so skoraj brez izjeme naredila isto razvojno pot, predvsem pa so viharne družbene dogodke občutila s poudarjeno močjo.

Prva poveljna sezona

v ptujskem gledališču in Jože Babič

Gledališko življenje je na Ptuj znova zaživel že julija 1945. Tako hiter začetek bi nas lahko zavedel k sklepu, da gre za kontinuiteto med obdobjema pred vojno in po njej. Primerjava je zaradi povsem spremenjenih okoliščin skoraj nemogoča, kar pomeni, da je bilo prvo obdobje kljub svojim vrhuncem prešibko, da bi povojnemu pripravilo temelje za neposredno nadaljevanje. Čeprav se je vrhunec z Žižkom in Babičem iztekel tik pred začetkom druge svetovne vojne, je bil julija 1945 glavni igralec nekdanjega Mestnega gledališča Albert Wilhelm, tako kot številni drugi člani, mrtev. Žižek je svoje režisersko mesto končno dobil v SNG Maribor, Babič pa v ptujskem gledališču. V kratkem obdobju, preobremenjenem z družbenopolitičnim dogajanjem, ni ustvaril ničesar pomembnega. Po koncu vojne je torej moralo ptujsko gledališče začeti znova. Tudi če sprememb v ptujskem ansamblu ne bi bilo, se uspehi iz predvojnega obdobja najbrž ne bi ponovili. Nove razmere so bile namreč tako drugačne, da predvojnega dogajanja z vsemi značilnostmi ne bi bilo mogoče obnoviti. Treba pa je pripomniti, da je Žižek z velikim uspehom znova postavljaj na oder repertoar iz ptujskega obdobja, a v novemu času prilagojeni in spremenjeni obliki.

V nasprotju z Žižkom se je Babič znašel v manj zavirljivem položaju. Kot umetniški vodja je v ptujskem gledališču skrbel za repertoar in načrtoval tudi druge reči, ki pritečejo takšnemu položaju. Zdi se, da je bilo njegovo glavno delo režiranje proslav in drugih prireditev, kar z umetniškim ustvarjanjem ni imelo zveze. Edino, kar lahko pripišemo k deloma umetniškim stvaritvam, sta v tistem času zelo priljubljeni recitaciji enodejank: *Matere* Mileta Klopčiča in *Treh zaostalih ur* Vitomila Zupana. Peršak ocenjuje, da je bilo »Babičevo nekajmesečno delovanje v Ptuj po osvoboditvi prežeto z zanosom in udarništvom, ki sta bili temeljni potezi časa. Kot del davka časa je razumeti tudi njegovo poudarjanje kolektivnosti in osebno skromnost.«¹¹⁰ Čez nekaj mesecev je Babič zapustil Ptuj in sledil Žižku v mariborsko gledališče, kjer se je začela njegova nadvse uspešna poklicna pot.

Krhka umetniška kakovost, ki si jo je ptujsko gledališče s težavo oblikovalo pred vojno, se je pod vplivom družbenopolitičnih dogodkov zrušila kot hišica iz kock, čeprav odkrijemo nekaj drobnih vezi med Babičevimi režijami pred vojno in po njej. »Radovedno smo pričakovali ta prvi nastop naše nove gledališke skupine, ki se sama imenuje gledališki kolektiv. Mi vsi smo rastli s starim predvojnim ptujskim gledališčem, ki je bilo zmerom avantgardno in mladinsko v pravem in

¹⁰⁹ Kalan, Filip: *Evropeizacija slovenske gledališke kulture*, v.: Linhartovo izročilo, str. 117.

¹¹⁰ Tone Peršak: *Med stvarnostjo in domišljijo*, str. 158.

najboljšem pomenu besede. /.../ Recitacije so bile odlične, prav tako inscenacija, moderna in preprosta, luč in barva sta njena glavna elementa. Zbor je bil še nekoliko neprecizen. /.../ Režija je bila zelo dobra in moderna, v skladu z linijo in nalogo našega gledališča.«¹¹¹ Kot je razbrati iz gradiva, gledališče v teh letih ni več bilo umetniška ustanova, ki naj le s svojimi prefinjenimi sredstvi odzvanja v času in prostoru, ampak je postalo prižnica ljudskih parol in gesel. Z drugimi besedami, gledališče ni več bilo mesto bolj ali manj nadarjenih umetnikov, temveč tudi najrazličnejših tovarišev iz trgovskih, delavskih in mladinskih vrst, za katere je bilo dovolj, da so do te umetnosti gojili simpatijo. Mešanje igralcev, ki jim lahko rečemo poklicni, s tistimi, ki so nabirali izkušnje po partizanskih odrih, je bilo značilno tudi za večja gledališča; ptujsko gledališče pa je bilo že v osnovi sestavljeno izključno iz diletantov. »Člani frontnega gledališča niso poklicni igralci. Stali so s puško v rokah v borbah za svobodo našega naroda in nove Jugoslavije. Potreba in ljubezen do kulturnega udejstvovanja je privedla toliko opsovane bandite, požigalce in izmečke do gledališkega dela. Uspehi niso izostali. Kakor so v mnogih gostovanjih v času borbe in po osvoboditvi pokazali slovenskemu narodu pravi obraz našega partizana, tako bodo prav gotovo tudi iz njihove skupine zrastle talenti, ki bodo našli pot h gledališkemu poklicu.«¹¹²

Tistim, ki so v gledališču ostali še iz časa pred vojno in so si pridobili vsaj nekaj izkušenj, so se pridružili takšni, ki o gledališču, razen tega, da jih je veselilo, niso vedeli ničesar. Poleg tega je gledališče v prvih petih letih pogosto životarilo brez izkušenega in stalnega režiserskega vodstva, zaradi česar se v prvih letih ni nihče posebej vznemirjal. Še enkrat se pokaže, da so bile v tem obdobju veliko pomembnejše zadeve, ki so bile prej političnega kot umetniškega značaja. Zgodba pa se pri tem še ne konča. Čeprav je bilo ptujsko gledališče samo v umetniškem in materialnem smislu hendikepirano,¹¹³ je moralo skrbeti za razvoj številnih vaških podeželskih odrov. Z današnjega vidika tega ni moč razumeti, tedaj pa je bilo zaželeno formiranje novih gledališč, ne glede na to, kako in na kakšni ravni bodo delovala. Iz dokumentacije o ptujskem gledališču lahko s tem v zvezi preberemo samozavestno izjavo: »Nujno sledi iz tega, da bi morala vsa okrajna ljudska gledališča voditi kontrolo nad podeželskimi družinami v vseh ozirih. Imeti bi morali centralno knjižnico s pretipkanimi vlogami. Vsaka

podeželska družina bi morala imeti vsaj enega člana z dramskim tečajem, izšolanega šminkerja ter potrebne scene, ki bi bile prikladne na najskromnejše razmere.« Da bi lahko bila okrajna gledališča nekakšni pokrovitelji podeželskim, bi morala najprej sama imeti dovolj umetniškega kadra, izobražen vodstveni aparat in čvrsto materialno zaslombo. Šele potem bi lahko govorili o protektoratu nad malimi teatri, centralni knjižnici in izšolanih članih. Na istem poročilu lahko preberemo še to: »Naša praksa je pokazala, da je naše podeželje dovolj zrelo in kritično gleda na izvajanje, da se ne bi dogajali slučajji, ko je v dvorani najbolj žalostni trenutek na višku, da se občinstvo po pravici smeje, ker je delo tudi smešno podano. Ne publika, ampak igralci niso vzgojeni! - Če bi bili igralci vzgojeni, bi znali našemu preprostemu človeku podati tako, da bo on v resnici čutil z njimi!«¹¹⁴

Ta izjava slika sposobnosti takratnih igralcev, hkrati pa kaže, katerim predstavam je bilo občinstvo doraslo. Šlo je za tip lahkega, zabavnega in primitivno poučnega teatra, ki je le redko dosegel spodnjo mejo kakovostnega. Poudariti pa je treba, da izoblikovanega občinstva, kakršnemu je potrebna določena tradicija, tudi v večjih slovenskih mestih ni bilo; niti pred vojno, še manj po njej. Sicer pa je fenomen publike v manjših mestih zanimiv tudi s sociološkega vidika, saj se »gledalci med seboj poznajo in poznajo celo igralce ter vedo, da se bodo isti ljudje še srečevali tako v privatnem življenju kot na podobnih prireditvah.«¹¹⁵ Zato je bilo na Ptuj, kakor kjer koli drugje v Sloveniji, nemogoče pričakovati formirano publiko, enakovredno velikim mestom.

Eden od razlogov, da je politika tako zlahka vdiral v gledališče, je bil tudi ta, da je bila uvedba stalnih političnih predavanj obvezna. Iz arhivskega fonda o ptujskem gledališču razberemo, da je bilo v tem obdobju več pozornosti namenjene političnim vprašanjem kot repertoarju. Iz prvih poveljnih let je ohranjeno skorajda nepregledno število zapisnikov sej, ki jih je imel kolektiv brez izjeme enkrat tedensko. Naj navedem enega najbolj značilnih: »Sestanek je otvorila tov. Menašejeva, ki vodi sedaj po odhodu tov. režiserja Babiča njegove posle v našem kolektivu. Takoj v začetku je poudarila, da moramo sedaj po končanih volitvah /.../ začeti z intenzivnim delom v našem gledališču. Ne smemo se ustrašiti nobenih ovir, ki se nam stavljajo naproti, temveč moramo delati vsi kakor eden po poti, ki si jo je naš kolektiv v začetku začrtal. Eden izmed najvažnejših faktorjev pri

¹¹¹ Prva predstava v obnovljenem ptujskem gledališču, v: Večer, 2. avgust 1945.

¹¹² Uspeli miting XV. divizije v Ptuj, v: Večer, 7. julij 1945.

¹¹³ V zvezi z materialnim stanjem ptujskega gledališča naj navedem samo en, a izjemno zgovoren primer: »/.../ Kolektiv Narodnega gledališča v Ptuj se obrača vsled tega na tov. gornji naslov, da po vsej mogočnosti, podeli tov. Furlanu par dobrih in močnih čevljev, v slučaju pa, če istih nima, pa primerno denarno podporo, s katero bi si lahko nabavil nove. Od akontacije, ki jo prejema za svoje delo, si v sedanjih razmerah, ko mora pomagati staršem pri preživljanju, ne more nabaviti novih čevljev. Posebej še, ker je določen za udeleženca raznih tečajev v Mariboru upamo, da bo naslov uvidel nujnost naše prošnje in jo ugodil!« (ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 2, 17. december 1945.)

¹¹⁴ ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 2, 1945.

¹¹⁵ Maja Logar: Ljubiteljsko gledališče kot sociološki fenomen, v: Amatersko gledališče, ZKOS, Ljubljana, 1994, str. 17.

poživitvi našega dela in pri naši vesplošni izobrazbi in izgradnji bodo sestanki našega kolektiva /.../ Sestankov se bo treba udeleževati redno, kajti na njih bomo razpravljali o važnih vprašanjih današnjega časa, v kratkem sploh o vsem, kar mora sodobnega novega človeka zanimati in kar mora isti človek tudi vedeti. Da začnemo z delom, katerega bomo lahko tudi na zunaj pokazali, bomo začeli /.../ z vajami Borovih Raztrgancev /.../ Enako bomo začeli /.../ z vajami Ingoličevih Mladih aktivistov. Vloge za prvo igro so deloma že določene, deloma pa še bodo. Pri drugi igrajo večinoma mlajši, zato moramo počakati do končanih izpitov. Funkcije kolektiva ostanejo večinoma porazdeljene po starih članih /.../ Je tovarišica Jančič Jovita prosila navzočega tovariša Vošnjaka Mitjo od centralnega odbora mladine Jugoslavije, da nam pove nekaj o svojih vtisih o priliki volitev v Beogradu oz. o splošnem stanju v naši prestolnici.« Sledi cel odstavek dolg govor imenovanega tovariša, ki se zaključi z besedami: »Poudaril je, da bodo morali ti Angleži spremeniti sedaj mišljenje o mišljenju oziroma visoki zavesti naših narodov, da je zlasti mladina pri tem igrala eno najvidnejših vlog, ni treba posebej omenjati. Te volitve so pokazale, da naši narodi nočejo več povratka v staro, temveč da gredo naprej k socializmu. Staro je porušeno, gradi se novo.«¹¹⁶ Zapisnik kaže, kolikšen delež je bil namenjen političnim in umetniškim vprašanjem. Sicer pa ptujsko gledališče v tem verjetno ni preveč izstopalo. Kot navaja Dušan Moravec v *Slovenskem gledališkem petletju*, je Filip Kalan v tistem času sestavil načrt za organizacijo dramskih gledališč, ki je med drugim predvideval tudi obvezno uvedbo političnih predavanj. Čeprav so nove razmere omogočale obstoj tolikim gledališčem, so bila ta prav zato obsojena na nemogoče materialne in ustvarjalne razmere. Katastrofalne okoliščine niso dopuščale nikakršnega umetniškega razmaha, ta pa je bil pravzaprav že mimo tega nemogoč. Najprej zato, ker so bili igralci, ki so delali v ptujskem gledališču, brez izjeme povprečno nadarjeni amaterji. Še tisti razvoj, ki bi bil v takšnih razmerah mogoč, je bil zaradi številnih političnih predavanj drugotnega pomena. Ob tem, da je bilo gledališče obremenjeno s številnimi gostovanji, je moralo pod svoje okrilje jemati tudi vaške amaterske odre. Zahteva je bila povsem nerazumljiva, saj si ni mogoče razlagati, kako bi lahko Okrajno gledališče, samo podhranjeno tako v materialnem kot umetniškem smislu, koristilo takšnim teatrom. Jože Babič, umetniški vodja, se je v tej sezoni ukvarjal predvsem z režiranjem številnih proslav in prireditev, zato njegov delež ni mogel biti tako pomemben. Peršak je v že omenjenem

delu *Med stvarnostjo in domišljijo* drugačnega mnenja, saj meni, da je bilo Babičevo drugo ptujsko obdobje »kratko, vendar pomembno in značilno«¹¹⁷ in nadaljuje, »da si je /.../ morda celo želel ostati na Ptuj, kjer bi lahko samostojno vodil gledališče«.¹¹⁸ S tem se ne moremo strinjati, saj je bolj verjetno, da je Babič po štiriletnem premolku sicer užival v svojem delu, a ga povojnemu zanosu navkljub ukvarjanje z družabnimi prireditvami le ni moglo zadovoljiti. Čeprav bi lahko deloval na Ptuj kot umetniški vodja, je bil zagotovo podrejen političnim nitim, ki so jih v rokah držali občinski funkcionarji. Tudi razmišljanje o ustanovitvi dramske šole še ni razlog, ki bi nas prepričal, da je Babič želel ostati na Ptuj. Vsak režiser, ki je do gledališke umetnosti čutil vsaj malo afinitete, kar jo Babič zagotovo je, je vedel, da mora mlade in neizkušene amaterje najprej uvesti. To pa je moč doseči samo z ustanovitvijo svoje dramske šole. Bolj verjetno je, da je Babiča odhod v Maribor veselil, še posebej zato, ker je sledil svojemu prijatelju in vzorniku Žižku. Zato ni prav nič presenetljivo, kakor trdi Peršak, da Babič svojega drugega obdobja v *Kroniki 1912–1952* niti ne omenja. V nasprotju z drugim pa je Peršakov sklepni del nadvse prepričljiv: »Morda je po tem mogoče sklepati, da Babič temu obdobju pripisuje manjši pomen zanj osebno in da pač razume svoje delo v tem času kot nekaj, kar je takorekoč izven njegovega delovnega življenjepisa, tudi zato, ker je bilo delo v Ptuj vendarle predvsem političnega, organizacijskega in celo upravnega značaja in se je šele v okviru teh glavnih nalog ukvarjal tudi z režijo.«¹¹⁹ Babičeva lastna ocena svojega drugega ptujskega obdobja je ustrezna. Poudarjanje političnega, organizacijskega in upravnega dela je bilo po vojni aktualno in pomembnejše od umetniškega. Ustvarjanje je bilo tako potisnjeno na stran, zato ni moglo obroditi zelenih sadov. Takšne razmere pa niso vzpodbudno vplivale na umetnika Babičevega kova, ki je že v SNG Maribor začel svojo markantno kariero.

¹¹⁶ ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 2, 17. november 1945.

¹¹⁷ Tone Peršak: *Med stvarnostjo in domišljijo*, str. 159.

¹¹⁸ Tone Peršak: *Med stvarnostjo in domišljijo*, str. 154.

¹¹⁹ Tone Peršak: *Med stvarnostjo in domišljijo*, str. 159.

Hinko Košak

Neuresničena pričakovanja

Po Babičevem odhodu v SNG Maribor je prišel na Ptuj Hinko Košak, režiser, s pomočjo katerega bi v drugačnih razmerah uspelo ptujsko gledališče bistveno hitreje zvišati raven svojega delovanja. Okoliščine pa za kaj takega, podobno kot v prejšnji, Babičevi sezoni, še vedno niso bile zrele. »Gledališko se je šolal na Dunaju, kjer se je 1937 vpisal v bivši Reichardtov seminar Reichshochschule für Musik und darstellende Kunst in ga 1941. leta absolviral. Pozneje se je inskribiral še na Kaiser Friedrich Wilhelm Universität v Berlinu, kjer je poslušal predavanja iz gledališke vede. /.../ Kot slušatelj na Dunaju je sodeloval v Schlosstheatreu.«¹²⁰ Dejstvo, da je Košak, ki je imel akademsko izobrazbo in angažma v SNG Ljubljana, prišel v mesto, kot je Ptuj, ki je premoglo le amatersko gledališče, vzbuja začudenje. Režiser je Samu Strelcu, avtorju seminarske naloge *Hinko Košak in ptujsko gledališče*, razloge za svoj prihod pojasnil tako: »Zaradi nestrinjanja z nesprijemljivo teorijo socrealizma sem takrat moral zapustiti ljubljansko Dramo ... Ptuj je takrat potreboval režiserja, jaz pa sem naivno mislil, saj sem to mesto poznal že od prej, da bo tam bolj varno, bolj mirno - hudo sem se motil. Ptuj je prav tako bil prepojen s strahom zaradi samovolje funkcionarjev /.../ Ustvarjalna klima je bila torej vse prej kot ugodna in tedanje gledališko vodstvo - pač času primerno.«¹²¹ Te besede nas napeljujejo k misli, da je Košaka, ki je poznal Ptuj že od prej, v mesto zvabilo gledališče, kakršnega sta Žižek in Babič ustvarjala tik pred izbruhom vojne. Režiserja sta bila namreč v izrazitem nesoglasju z obstoječim režimom. V nekaterih primerih sta kljub nenaklonjenosti oblasti in večine prav zaradi izraženega nezadovoljstva pridobila del publike in si s svojim delom ustvarila sloves v širšem slovenskem okolju. Verjetno ne sklepamo napak, če zapišemo, da je Košaka v ptujsko gledališče privabilo prav pričakovanje podobnih možnosti. Košakov repertoar je bil sestavljen predvsem iz lahkotnejših in preverjenih del, ki so jih v obdobju med vojnama na odrih ljubljanskega in mariborskega gledališča uprizarjali z velikim uspehom. Gre za besedila, kot so Švarkinovo *Tuje dete*, Linhartova *Županova Micka*, Remčevi *Volkodlaki*, Cankarjev *Kralj na Betajnovi*, Nušičev *Pokojnik* in Ostrovskega *Gozd*, neuprizorjena pa so ostala Čehov *Snubač* in *Medved*, Remčeva *Magda* in Milčinskega *Ura strahov*. Glede Katajeve

Kvadrature kroga, ki je bila na sporedu pred Županovo *Micko*, se zdi zanimivo Peršakovo mnenje, da »Babič ni dočkal v Ptuj začetka sezone 1945/46, čeprav je imel veliko načrtov zanjo. Tudi podatek, da je zrežiral v Ptuj še prvo uprizoritev 1945/46 (*Katajeva Kvadratura kroga*), ki ga je moč zaslediti v posameznih virih zgodovine gledališča, ne drži.«¹²² Glede na repertoar in dogodke bi bilo verjetneje, da je Katajevo *Kvadrature kroga* izbral Košak, in ne Babič. Toda šlo je za vmesno obdobje, ko je mesto režiserja prevzela Ljuba Menaše. Pravi podatek torej je, da je Katajevo *Kvadrature kroga* zrežirala Menašejeva.¹²³

Košakov repertoar je bil sestavljen po shemi, ki je bila na Ptuj značilna že v predvojnem obdobju. Vsi poklicni režiserji so do tedaj večinoma uprizarjali umetniško sicer neoporečna, a skoraj izključno zabavna besedila. S takim izborom se je ptujsko gledališče oprijelo matrice, ki je značilna za večino amaterskih gledališč. Poleg skrbno izbranega lahkotnejšega repertoarja pa so bili v vseh uspešnejših sezonah ptujskega gledališča dejavni tudi poklicni režiserji, saj so prevzeli mentorstvo nad ljudmi, ki so se z igralstvom ukvarjali kot ljubitelji. Amaterska gledališča, in s tem tudi ptujsko, se prav s poklicnim režiserjem oddaljujejo od amaterskega in približujejo poklicnemu teatru.¹²⁴ Postati poklicno gledališče pa je bilo že od ustanovitve naprej namen ptujskega gledališča.

Pred leti utečena in preizkušena formula ni bila več tako zanesljiva pot do uspeha. Novo obdobje je namreč zahtevalo, da gledališče zabava ljudi, predvsem pa naj postane ljudsko – prosvetiteljsko ter poudarja nove politične pridobitve in biča vse tisto, kar ni v skladu z njimi. Tako je Košak neprijetno dregnil v gledališko vodstvo in se s svojimi stališči postopoma povsem onemogočil.

Košak je, pričakujoč ugodnejše razmere, prišel v ptujsko gledališče z veliko vneme. Iz zapisnika z dne 8. oktobra 1946 izvemo, da je načrtoval ciklus predavanj o Stanislavskem. Teoretični del je kasneje nameraval podpreti s praktičnim. 30. oktobra 1946 je imel prvo predavanje, v katerem je »za uvod v pomembnost delovanja Stanislavskega opisal zgodovinsko gradnjo ruske literature in drame /.../ in seznanjal z likom, delom in sistemom Stanislavskega teoretično in praktično.«¹²⁵

Z izjemo prvega predavanja je vse ostalo pri načrtih. Košak

¹²⁰ Gledališki list št. 3, 1954/55, str. 26-28.

¹²¹ Samo Strelec: *Hinko Košak in ptujsko gledališče*, str. 52.

¹²² Tone Peršak: *Med stvarnostjo in domišljijo*, str. 150.

¹²³ »Scena je bila enostavna, vendar dobro zamišljena. Velik problem našega gledališča so tudi svetlobni efekti, ki jih skoro ni. Glavni nedostatek našega gledališča je pomanjkanje poklicnega režiserja. Vse omenjene napake in nedostaki bi bile v slučaju, če že ne odpravljene, pa vsaj silno ublažene. /.../ Vse predstave, ki smo jih videli po osvoboditvi, so pod nivojem, ki smo ga bili vajeni. /.../ Vprašanje našega gledališča bo rešeno v glavnem, ko bo rešeno vprašanje stalnega poklicnega režiserja. /.../ Zato je nujno, če hočemo, da naše gledališče ne zaide v popoln diletantizem, da dobi svojega stalnega režiserja. Igralski material, ki kaže veliko ambicijo in tudi mnogo talenta, bo s pravilnim vodstvom dosegel stopnjo, ki bo gotovo ponos naši Taliji.« (G. J.: *Predstava Narodnega gledališča Ptuj*, v: Večer, 28. januar 1946)

¹²⁴ S tem se ukvarja Maja Logar v eseju *Ljubiteljsko gledališče kot sociološki fenomen*, objavljenem v zborniku *Amatersko gledališče*.

¹²⁵ ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 2, 30. oktober 1946.

za to ni več našel časa niti volje. Tudi kolektiv, ki si je od vsega najbolj želel igrati komedije, ker jih ima ljudstvo najraje, kot je prebrati v enem od številnih zapisnikov, ni nasprotoval neuresničitvi tega gledališču nadvse potrebnega načrta. Ansambel je še naprej poslušal politična predavanja in vmes po svojih najboljših močeh, ki so bile vse prej kot na zavidljivi ravni, igral v gledaliških uprizoritvah.

Kritične ure

Po predstavah so bile obvezne, tako kot je v *Načrtu za organizacijo dramskih gledališč* določil Kalan, kritične ure. V ptujskem gledališču so potekale tako, da se je zbral ves ansambel. Vsak je lahko povedal mnenje o svojem delu in delu soigralcev ter o predstavi v celoti. Prva ohranjena samokritika je Linhartova Županova Micka: »Kremen: Režiser - figura je dobro zgrajena, v 8. sliki se tekstovno lovi; Rojc - nekoliko nervozen, tekstovno in glasovno dober Anže: Režiser - pri gorenjščini je odskakoval, drugače dobra in simpatična figura. Zuesheim: Režiser - v groteski odličen, ni preveč karikiran; Domanjkova - izmed vseh najboljši Vimberg: Režiser - v splošnem dober, v momentih preveč karikiran; Domanjkova - preveč kihal, drugače zelo simpatičen. Podgorska: Režiser - zelo dobra, razen v zadnjem dejanju, kjer je premalo zrasla nad situacijo; Rojc - pokazala zelo dobro igro - kostum je bil zelo lep; Domanjkova - včasih je bila pretiha. Micka: Režiser - kostum ni bil dober, v splošnem je ugajala, tekst je obvladala, bila je sigurna; Samec - bila je premalo prirodna kmetica; Domanjkova - ni izgledala kot kmečko dekle; Jernejčeva - maska je bila zelo slaba. Glažek: Režiser - bil je dober, glas je bil prijeten, včasih pretih in prefin. Celotna igra - ni imela pravega tempa. Scena, posebno prva je bila odlična. /.../ Maske in rekviziti: rekviziti so bili v redu, najboljša maska je bila Podgorska, /.../ najslabša Micika /.../«¹²⁶ Iz kritike je mogoče veliko razbrati. Kritične ure so lahko bile za nastopajoče zelo boleče, k dvigu kakovosti pa niso veliko prispevale. Očitno je tudi, da je predstava Županova Micka tekla v gorenjskem narečju. To ob sicer posrečeno izbranem tekstu vzbuja skrbi. Igralci ptujskega gledališča namreč še dolga leta niso presegli svojega dialekta, kaj šele, da bi lahko uspešno govorili v sebi tujem narečju.

Prva premiera v sezoni 1946/47 so bili Remčevi Volkodlaki.

Stvaritev je ocenil, zdi se precej resignirano, Košak sam: »Krstna predstava je nepričakovano dobro uspela. Vsi igralci so se potrudili po svojih močeh. Presenetila je tov. Domanjkova z zelo dovezetno vlogo. Pohvalno bi se izrazil tudi o tov. Žvanu, Kostanjšku in Bajgotovi. Sprostil se je tudi tov. Rojic. Nekoliko je v tej igri zaostal tov. Furlan in tov. Hanzelova, pri slednji je bilo opaziti še vedno domač dialekt. Maske so bile slabe z ozirom na dnevno svetlobo.«¹²⁷ Naslednja predstava je bil Cankarjev *Kralj na Betajnovi*. Odločitev za tako zahtevno besedilo je bila v tem mladem in neizkušenem gledališču zelo tvegana in nerazumljiva. Ne glede na kritiko gospoda Rojica igralci zagotovo niso bili dorasli svojim vlogam. Kritika je podobno brezpredmetna kot poprejšnje: »Ker iz neznanega vzroka ni režiserja, poda kritiko tov. Rojic. V splošnem je glede uprizoritve iznesel naslednje ugotovitve, ki so izraz tako njegovega osebnega mnenja, kakor tudi mnenja gledalcev. V celoti je predstava uspela, scenerično in igralsko ni zaostajala za drugimi uprizoritvami in je bila vseskozi na primerni višini v ptujskem merilu. Glede posameznih vlog je pripomnil: Kantor: slaba maska, v nekaterih prizorih premehak. Nina: je presenetila, tu pa tam nekoliko pretiha. Župnik: odličen v igri in maski, včasih premalo jezuitski. Francka: je zelo simpatično odigrala svojo vlogo, se uveljavlja kot igralka. Maks: je bil mimično in glasovno na višku. V vlogi oskrbnika dni bil dobro sprejet kot prejšnji, že umrli Maks, čeprav igri ni bilo oporekati. Lužarica: je pokazala dobro igralsko sposobnost in je dosegla zaželen uspeh. Hana: se je kakor običajno vživela v svojo vlogo in jo brezhibno rešila. Krnec: nedvomno igralski talent, ki preseneča kot diletant. Bernot: Je bil na srednji višini, precej negibčen, prevelik flegmatik. Sodnik: je pri nas prvič nastopil, skrbnejša režija bi ga lahko bolj izgladila. Glasovno in mimično včasih ni pogodil. V svojo vlogo je bil premalo vživet. Odrski jezik mu še ne teče kot treba. Adjunkt: odlična figura, mimično je dobro spremljal. Treba ga bo še glasovno izdelati. Sodnica: je v svoji skupini dominirala in je kot izvežbana igralka, čeprav z neznatno vlogo, svoj prizor zelo poživila.«¹²⁸ Košak pa ni bil odsoten samo pri kritični uri *Kralja na Betajnovi*, ampak tudi Nušičevega *Pokojnika*, ki je bil naslednja predstava ptujskega gledališča:

»Tov. Rojic poda v glavnih obrisih kritiko *Pokojnika* namesto odsotnega režiserja Košaka. Zahvalil se je vsem igralcem, ki so vložili ves svoj trud, da je delo dobro uspelo ter da je bilo občinstvo zadovoljno. Posebno priznanje je izrekel tov. Šugmanu, ki naj služi kot vzgled požrtvovalnosti.«¹²⁹

¹²⁶ ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 2.

¹²⁷ ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 2.

¹²⁸ ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 2.

¹²⁹ ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 2.

V nasprotju s to kratko kritiko je bila zadnja predstava, ki jo je na Ptujju režiral Košak, in hkrati predzadnja predstava sezone izčrpno analizirana v režiserjevi navzočnosti:

»Tov. *intendant* pove, da je kritika Gozda v splošnem zadovoljiva. Nato predlaga, da vsak igralec poda avtokritiko. Tov. Vošnjakova izjavlja, da ji figura ni tako dobro uspela, kakor si jo je zamišljala: predvsem pa je bil tov. Kostanjšek na mestu in je dobila dober kontakt z njim. Prizna pa, da je bila s sabo še kolikor toliko zadovoljna. Kolektiv pripominja, da je bila publika z njo zadovoljna in da je dobro rešila komično vlogo. Tov. Žvan prizna, da se ni znašel na odru. V nedeljo pa je bil boljši. Izjavlja dalje, da bi se lahko nekatere reči izboljšale, če bi bila režija bolj iniciativna. Meni tudi, da je bila tov. suflerka nekoliko preslaba. Tov. Rojic pripominja, da je Nesreča imel krasne stavke, katere bi moral bolj podčrtano izvesti. Tov. Furlan pravi, da je čutil, kako je radi svoje komičnosti figure odvajal pozornost od glavnega dejanja. Dalje prizna, da ni bil siguren v tekstu. Tudi ni imel pravega kontakta s tov. Žvanom radi privatnih konfliktov. Tov. Lenardič ugotavlja, da je slab v jeziku. Tov. režiser pa pripominja, da se pri njem vidi hiter razvoj v jeziku in mimiki. Tov. Kramberger kritizira svojo izgovorjavo, bil je pretehljen in premrtev. V tekstu je bil še dovolj siguren. Tov. režiser pripominja, da je tov. Kramberger kot začetnik dobil pretežno vlogo in da je treba priznati njegovo požrtvovalnost. Tov. Žvanova pravi, da je bila prelesena, tudi pretehljena, ker je bila prehlajena. V tekstu je bila sigurna. Režiser pripominja, da je mimično dobro reagiral. Tov. Rojic ugotavlja, da je tekst znal in da je s sabo zadovoljen. Tov. režiser dopolni, da je vlogo rešil odlično in da je bila maska sijajna.«¹³⁰

Že iz kritičnih ur zaznamo, da Košak v gledališču ni imel toliko besede, kot bi je kot umetniški vodja moral imeti. Na nesoglasja kažejo številne režiserjeve odsotnosti, neutemeljene kritike članov ansambla na račun njegovega dela in predvsem velika premoč Rojica, ki si jo je kot intendant in funkcionar jemal, ne da bi za to imel strokovno podlago. O sporu govori tudi drugo ohranjeno gradivo.

Na eni izmed številnih sej je kolektiv ostro grajal Košaka, ker ni sestavil članka o Narodnem gledališču Ptuj za *Gledališki koledarček* in ga je raje prepustil drugemu avtorju. Ansambel je to dejanje ostro obsodil, saj bodo Ptujčani v očeh javnosti videti nesposobni celo za lastno predstavitev, zato mora režiser svojo neumestno potezo nujno popraviti. To pa še ni bilo vse. Na istem sestanku se je moral Košak zagovarjati tudi zaradi neprimernih političnih izjav. Ni dvoma, da so

bile za Košaka, ki je imel v vsem kolektivu edini ustrezno izobrazbo in izkušnje, ne pa tudi pravilnega političnega prepričanja, razmere nevzdržne. Zanimalo ga je izključno gledališko ustvarjanje, vendar je bil zatrt celo na področju, ki mu je bil v ansamblu kos le on. »Iz zapisnika je slutiti, iz izjav pa vem, da je partijsko, politično, občinsko ime Jožeta Rojica imelo prvo besedo tudi v odločanju o gledališču. Mislimo si lahko, kako se je počutil 'akademik' Hinko Košak. /.../ Vprašajmo se ob koncu prvega obdobja, zakaj je Hinko Košak prišel leta 1946 na Ptuj? Sam mi na to v svojem pismu odgovarja: 'Gre za čas, ki bi ga najraje pozabil - nekako iztisnil iz spomina! ... Bilo je veliko hotenj, dosežki pa tolikanj skromni ... Omenil bi vam /.../ poskuse drobnih vtikavanj pri razčlembenih vajah /.../ Pri tem pa, zanimivo, dajalec predlogov, učitelj, prostodušna narodna korenika, za Lunačarskega in podobne 'predelovalce' nikoli še slišal ni! Po pravici vam povem, da me je včasih kar vse minilo. Taka nemoč me je obhajala, tak obup, taka globoka človeška žalost, spremeniti pa se ni dalo nič.«¹³¹ Pismo je Strelec objavil v omenjeni nalogi. Še huje je bilo, kot v nadaljevanju ugotavlja tudi Strelec, ker se je moral Košak po sili razmer udeleževati v političnem življenju. Jasno je, da si je želel čim prej zapustiti gledališče. Velika izguba za ptujsko gledališče je, ker je za prehod iz amaterskega v poklicno gledališče potrebovalo točno tako izkušenega režiserja, kot je bil Hinko Košak. Njegov prihod na Ptuj je bil nekaj let prezgoden.

Košak je v ptujskem gledališču, kar se repertoarja tiče, obdržal značilnosti, ki so se izoblikovale že pred vojno. Na oder je postavljал kakovostna, a skoraj izključno lahkotnejša slovanska dela. Njegov izbor ni prinesel nikakršnih novosti, saj je bil večinoma sestavljen iz tistih del, ki so jih v mariborskem in ljubljanskem gledališču že v obdobju med vojnami z uspehom igrali. Košak je očitno težil k temu, da bi bil njegov izbor čim manj provokativen in se v njem ne bi zrcalila njegova lastna prepričanja. Toda takšna sestava je bila v povojnem času, ki je bil usmerjen v vzgajanje ljudstva in v novo stvarnost, nezaželen. Z drugimi besedami: Košak je želel ostati zvest svojim stališčem in jih omiliti, gledališko vodstvo pa je od njega zahtevalo udarništvo, značilno za tisti čas. Ob svojem prihodu je Košak nameraval tako kot vsak poklicni režiser osnovati gledališko šolo. Igralce je želel teoretično in praktično seznanjati z delom in s splošnimi značilnostmi Stanislavskega. Možnosti za izpeljavo svojih načrtov tako rekoč ni imel. Okoliščine so bile v primerjavi s predvojnimi korenito spremenjene, režiser je bil potisnjen

¹³⁰ ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 2.

¹³¹ Samo Strelec: *Hinko Košak in ptujsko gledališče*, str. 52.

v politične spletke, v katerih ni želel sodelovati in so ga na umetniškem področju popolnoma onemogočale. S tem ko mu niso dovoljevali nikakršnega svobodnega ustvarjanja, so pripomogli k njegovemu odhodu. Z obojim je bila za razvoj ptujskega gledališča narejena nepopravljiva škoda. Košak bi lahko s svojim znanjem, izkušnjami in umetniškimi zvezami nedvomno pripravil ansambel za razvoj v pravem pomenu besede. Njegovo odrinjeno mesto v gledališču in njegov odhod sta zatrla kali za nekaj dolgih let.

Polpoklicno gledališče

V sezonah 1947/48, 1948/49 in 1949/50 je Okrajno gledališče Ptuj delovalo brez stalnega režiserja. Njegovo mesto so izmenično prevzemali Andrej Žvan, absolventka Akademije za igralsko umetnost Draga Kmetec, član partizanskih gledaliških skupin Polde Dežman in člani SNG Maribor Franjo Blaž, učenec Vladimirja Skrbinška, Edo Verdonik, zelo angažiran in precej uspešen igralec, in Žiškova učenka Janja Baukart. Baukartova je na Ptujju režirala dve predstavi: Gogoljevo *Ženitev* in *Miklovo Zalo* v priredbi Frana Žižka. Zanimiva je ocena *Ženitve*, ki jo je napisal Ivan Potrč: »Uprizoritev je v dokajšnji meri uspela, moramo jo smatrati za uspeh gledališke družine. /.../ Ptujski igralci in igralki so ustvarili tipe in karakterje, ki jih moremo ceniti več kot za diletantsko improvizacijo. /.../ Skratka, predstava je pokazala, da je ptujsko gledališče zmožno življenja, da prerašča okvir diletantizma. To je gotovo zasluga igralcev samih, a tudi režiserke, ki je znala z igralci delati. /.../ Problem režiserja bo treba kako rešiti. Danes pomagajo režirati deloma igralci iz mariborskega gledališča. Dobro pa bi bilo za oboje, za mariborsko in predvsem ptujsko gledališče, če bi ptujski igralci nastopali posamezno tudi v mariborskem gledališču.«¹³² Tako intenzivno sodelovanje med gledališčema bi bilo za ptujsko najboljša rešitev, za mariborsko pa bi bilo preveliko breme. Mariborska Drama si v nezavidljivem položaju, v kakršnem je bila, ni mogla privoščiti gostovanja neizkušenih igralcev, če je hotela kolikor toliko obdržati raven, ki pritiče poklicnemu gledališču. Nekaj let kasneje je o tem, sicer bolj mimogrede, razmišljal tudi ravnatelj Drame Jaro Dolar: »Če bi imeli v repertoarju kakšno stično točko, recimo po eno enako predstavo, ki bi jo igrali v Mariboru in Ptujju, bi morda lahko prišlo do kakšnega izmeničnega gostovanja. Seveda pa bi bilo treba tako stvar dobro prediskutirati. Jaz mislim, da bi kak posamezen igravec lahko poživil zanimanje za predstavo.«¹³³ Ptujsko gledališče je moralo najti rešitev neodvisno od Maribora. To je bila zaposlitev stalnega režiserja. Brez njega so bile možnosti za razvoj ptujskega gledališča majhne. Med naštetimi režiserji so zaradi svojih izkušenj največ prispevali zadnji trije, zlasti Blaž, ki je na Ptujju gostoval največkrat. Kljub temu pa najdemo tudi v obdobju, ko ni prišlo do nikakršnega razvoja, hvalisave kritike, ki z resničnostjo v gledališču niso imele zveze: »Velika režijska spretnost režiserja Dežmana je z novimi domisleki zbrisala vse neelastične množične prizore. S svojimi režiserskimi zasnovami je režiser dvignil dejanje in dal predstavi dovršen značaj. Vendar ob prepričevalni igri večine ni bilo popolne izenačenosti igralskih sposobnosti. Moč režije je v tem, kako



Moliere: *Namišljeni bolnik*, r. Franjo Blaž, 1947/48; vir: Zgodovinski arhiv Ptuj (dalje ZAP), fond: Okrajno gledališče Ptuj (dalje OG Ptuj), šk. 11.

se združijo vsi poudarjeni in nepoudarjeni občutki v nek idejno širši, obče življenjski okvir pri oblikovanju svojega karakterja. To je režiser Dežman ob podpori dobrih igralcev tudi delno dosegel. Naslovno vlogo si je režiser obdržal zase. Njegova zgradba profesorja Strahova je bila podobna otroškemu, priljubljenemu, sovjetskemu vzgojitelju, ki mu je delo med mladino povsem zabavno. /.../ Vendar se mi zdi potrebno poudariti, da je njegov profesor vsaj v nekaterih prizorih preveč sanjav, kar potrjuje tudi njegova glasovna interpretacija. V svojem izrazu se je Vičar tudi tokrat približal življenju preprostega sovjetskega človeka in dosegel lik umetniške dovršenosti /.../ Ni lahko opisati njegove igralske poglobitve, še manj pa izbrati pomanjkljivosti v njegovi umetniško – igralski dovršenosti /.../ /Dolinarjeva/ je tokrat izstopila kot nadarjena igralka s posebnim čutom za besedno komiko in komično igro /.../ Pristen predstavnik izkoreninjene buržoazije je bil Lenartič /.../ Gledališče postaja tudi v Ptujju najmočnejša ideološko-politična šola vseh slojev ljudstva.«¹³⁴ Četudi je bila uprizoritev *Izpita za lepo življenje* Švarkina iz sezone 1948/49 morebiti uspešna, so ocene o »veliki režijski spretnosti« in »umetniško - igralski dovršenosti« gotovo pretirane. Kriterij umetniške moči gledališča je očitno preglasilo gledališče kot »najmočnejša ideološko-politična šola«. Repertoar omenjenih režiserjev je bil brez posebnosti, večinoma so, kakor je značilno za veliko sezon doslej, uprizarjali komedije s poudarkom na slovenskih, srbskih, hrvaških in ruskih besedilih. Naštete sezone so bile polne pretresov, zato je bil razvoj dodatno otežen. Navzven se to med drugim kaže v številnih preimenovanjih ptujskega gledališča, saj je v šestih letih, med letoma 1945 in 1951, kar štirikrat spremenilo svoje ime. Ptujski

¹³² Ivan Potrč: *Ženitev v ptujskem gledališču*, v: Ljudska pravica, 13. marec 1950, str. 3.

¹³³ Gledališki list 5, 1954/55, str. 93.

¹³⁴ - iko: V. Švarkin: *Izpiti za lepo življenje*, v: Vestnik, 18. maj 1949, str. 2.

teater se je pred vojno imenoval Mestno gledališče. Ta naziv se je leta 1945 spremenil v Narodno gledališče. Že v naslednji sezoni je Narodno gledališče postalo Ljudsko gledališče, v sezoni 1947/48 pa se je preimenovalo v Sindikalno gledališče. Šele v sezoni 1950/51 je končno dobilo ime, pod katerim je nastopalo do ukinitve leta 1958: Okrajno gledališče Ptuj. V zvezi s številnimi preimenovanji je kratkotrajni ravnatelj SNG Maribor Branko Rudolf zapisal: »Včeraj sem sklenil, da se bom še bolj intenzivno bavil z Vašimi problemi /.../ Še neko malenkost, ki pa je važna. Sklenite dokončno, kako se boste imenovali. Ptujski gledališki kolektiv, sindikalni oder ali - kakor bi vam jaz svetoval - sindikalno gledališče v Ptuj. Vedno nastopajte pod to firmo, tako vas bodo začeli ceniti kot pravno osebo. /.../ Juridično je to važno. /.../ poskusite fiksirati svoj pravni položaj, ki je položaj poluamaterskega odra. /.../ Enega pa se zavedajte: živimo v času, ko ustvarjamo svoj lastni jus in svoje lastne običaje. Priborili si boste točno tisto mesto, ki si ga boste vedeli. S tem, da si boste pridobili siguren pravni položaj, se boste seveda lahko posvetili glavni nalogi vsakega gledališča: čim bolj kvalitetni in kvantitativno čim bolj bogati produkciji. Stvar je taka: v vseh gledališčih je glavno oder. Oder je tisti kraj, kjer gledališče doživlja svoje zmage ali poraze.«¹³⁵ Rudolf je s svojim pismom opozoril na negotov položaj majhnega gledališča, ki nima urejenega osnovnega statusa, kar mu ob vseh drugih težavah jemlje moč za ustvarjanje. Naj so bile razmere še tako nevzdržne, ni bilo ptujsko gledališče, kar se tiče preimenovanj, nikakršna izjema.¹³⁶

Ne samo s formalnopravnimi vprašanji, tudi z vprašanjem repertoarja se je v času brez umetniškega vodje v ptujskem gledališču ukvarjal Rudolf: »Švajgerjeva igra Domačija se mi zdi neprimerna in vam jo resno odsvetujem. Dramaturško je zgrajena še precej dobro, tudi dialog je živ. Problemi so pa postavljeni na čudno medel način. /.../ Vsa igra ni tudi prav nič vedra ali sveža. /.../ Igre vam ne morem svetovati. Trdno sem prepričan, da pri naših oblasteh ne bo našla ugodnega odziva. To pa je neprijetno - posebno zdaj, ko si moramo vsa gledališča šele pridobiti sloves idejnosti.«¹³⁷ Pismo ni zanimivo samo zato, ker dokazuje solidarno zvezo mariborskega in ptujskega gledališča. Še bolj zgovorno je, ker znova kaže, kako veliko besedo je pri odločitvah v tedanjem gledališču posredno in neposredno imela politika.

Avdiciji

Sčasoma so postajala tudi na Ptujju bolj in bolj pomembna umetniška vprašanja. K temu preobratu je nekaj prispevala zrelost, ki si jo je ansambel pridobil v petih letih, nekaj pa zunanji dogodki. Povojna evforija, značilna za zgodnje obdobje, se je začela umirjati. Pomemben, čeprav ne tudi odločilen mejnik v razvoju ptujskega gledališča, je bila sezona 1949/50. Ne samo da je v tej sezoni ptujsko gledališče dobilo dokončen naziv Okrajno gledališče Ptuj, še pomembnejše je, da je 1. januarja 1950, tako kot jeseniško gledališče, pridobilo status polpoklicnega gledališča. Čeprav sezone 1949/50 ne zaznamuje umetniška rast v pravem pomenu, je vendarle zaznati nove in pomembne dejavnike. Ansambel je začel dojemati gledališče kot umetniško ustanovo s specifičnimi potrebami in ta sprememba je bila temelj za njegov razvoj v prihodnje.

S pridobitvama sovpadata tudi avdiciji, ki sta v ptujskem

Kopirano na Karu 14.12.1949

21

Prejeto S. čl. g.
- Ptuj.

Podpisana Mimar Berta kopira
12.3.1950 v Kopirni na Karu
okraj Ptuj.

Prasim pravo S. čl. g. Ptuj za
upravljanje v unio dramatičnega skupstva.

Hot igralca in petolke sem
sodeloval v S. čl. g. - Tatu od septembra
1947 do septembra 1949.

Sadulno sodelovanje v omenjenem
gledališču mi je onemogočila tržaško
okupacijska oblast.

Ker mi je igralstvo postalo nad vse
drago, se obračam na vas, da mi praviš
pomoč.

Dotrebnimi dokumenti se nahajajo v
Tatu, katere pravi v kratkem ljubiti.

Mimar Berta
Kopirni na Karu 56
pota Družbe Sečinec.

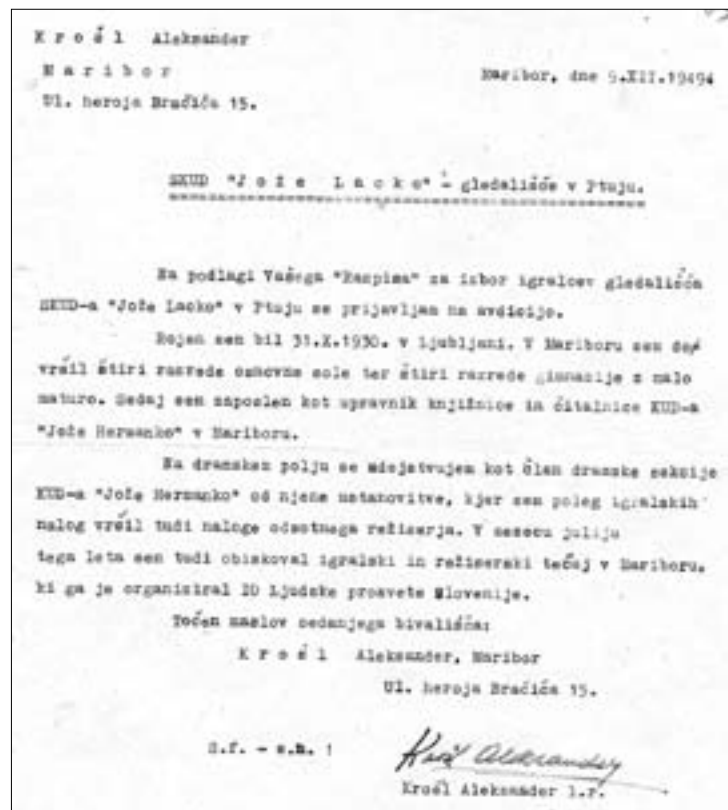
Avdicija, 14. december 1949; Berta Ukmar;
vir: ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 2.

¹³⁵ ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 2, 17. maj 1947.

¹³⁶ Tako navaja Jože Šifrer, ki v Živem gledališču obravnava Gledališko dejavnost na Jesenicah, da se je jeseniško gledališče leta 1945 preimenovalo v Slovensko ljudsko gledališče Jesenice, v sezoni 1947/48 v Sindikalno gledališče Jesenice in v sezoni 1950/51 v Mestno gledališče Jesenice. Nekaj podobnega je, tako Adrijan Lah v Slovenskem ljudskem gledališču Celje, doživljala tudi celjska Drama, ki se je leta 1945 imenovala Okrožno gledališče Celje, čez dve leti je postala Ljudsko gledališče Celje, leta 1950 Mestno gledališče Celje in šele leta 1957 je dobila dokončno ime Slovensko ljudsko gledališče Celje.

¹³⁷ ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 2, 19. maj 1947.

gledališču potekali v sezonah 1949/50 in 1950/51. Prva je bila 1. januarja 1950, torej na isti dan, ko je ptujsko gledališče postalo polprofesionalno. Komisijo so sestavljali Mira Danilova in Milan Skrbinšek iz SNG Ljubljana, Stane Stanič, prosvetni instruktor šol Ptuj, Alojz Frangeš, poverjenik prosvete Ptuj, Zlatko Kovačič, tajnik OLO Ptuj, in Jože Gregorc, ravnatelj glasbene šole Ptuj. Od osmih udeležениh so kasneje v gledališču delovali trije. Njihov nastop je komisija ocenila tako: »Ukmar Berta - govor logičen, globoko



Avdicija, 14. december 1949; Aleksander Krošl;
vir: ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 2.

čustvovanje, pravilno duševno razpoloženje. Ima dobre pogoje razvoja. Je pozitivna. Krošl Aleksander¹³⁸ - Dobra dikcija, sproščenost in čustvovanje dobro, organ pozitiven. Je pozitiven. Lenartič Franjo - slaba interpretacija, sproščenost dobra. Honorarna nastavitvev.«¹³⁹

Druga avdicija je bila v ptujskem gledališču julija 1950.¹⁴⁰ Komisijo je sestavljala sedemčlanska žirija v sestavi: Boris Misja, zastopnik MZK, Mihaela Šarič in Fran Žizek, člana SNG Ljubljana, Stane Stanič, zastopnik OLO Ptuj, Alojz Frangeš, poverjenik za prosveto OLO Ptuj, ter Sonja Dolinar in Vladislav Cegnar, člana Okrajnega gledališča Ptuj.¹⁴¹ Od 21 prijavljenih je nase opozorilo pet kandidatov:

»1) Verdnik Štefan /.../ Dočim je v igri pokazal še čisto začetniške nedostatke in neokretnost, je opozoril nase pri recitaciji. 2) Lozar Aleksander /.../ V literarni pismeni nalogi je opozoril nase s široko razgledanostjo v dramski literaturi. 3) Milkovič Jože /.../ Njegova odrska izraznost je zaenkrat še zastrta, vendar je pokazal toliko, da verujemo v njegov razvoj. Komisija je bila posebno vesela njegove pismene naloge o svetovni dramski literaturi. 4) Lenartič Franjo /.../ Zaenkrat se nam zdi, da so njegove izrazne možnosti omejene, vendar upamo, da bi se v raznih šaržah dobro uveljavil. 5) Matjašič Lojze je bil preprost kmečki fant, ki je bil lani na avdiciji odklonjen. Vendar je pokazal toliko napredka, tako v igranju kot v splošni izobrazbi, da smemo tudi tukaj upati v njegov napredek ob primernem šolanju. Vso omenjeno petorico bi predlagali za tromesečno osnovno šolanje v Ljubljani. MZK bo v ta namen priredilo v jeseni tromesečni tečaj, kot je bil to slučaj za Kranjsko gledališče.«¹⁴²

¹³⁸ Aleksander Krošl je med ptujskimi igralci edini, ki mu je uspelo priti na Akademijo za igralsko umetnost in kasneje s svojim delom zaznamovati slovensko gledališče. Čeprav so v času njegovega študija potekali pogovori o njegovem gostovanju v Okrajnem gledališču Ptuj, do tega ni nikoli prišlo.

¹³⁹ ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 4.

¹⁴⁰ Okrajno gledališče Ptuj je v soglasju z ministrstvom za znanost in kulturo 14. junija 1950 v Slovenski poročevalec poslalo oglas: "OLO Ptuj - Poverjenišstvo za kulturo in umetnost razpisuje avdicijo za poklicne gledališke igralce v OG Ptuj. /.../ Prijavljeni naj se pripravijo iz: a/dramskega teksta v prozi, b/dramskega teksta v verzih ali recitacije pesmi na pamet. Vabimo interese iz vse Slovenije" /.../ Po tem oglasu je OG Ptuj začelo pošiljati še redne najave gledališkega sporeda in tisk. Tudi sicer je dejstvo, da je gledališče poklicno, pomembno vplivalo na zavest članov te ustanove. 24. maja 1950 so namreč na Ministrstvo za znanost in kulturo poslali prošnjo za tiskanje lepakov, "saj je naše gledališče postalo profesionalno in morata gledati, da poleg tehtne vsebine svojih del pokaže tudi na zunaj, kaj dela." (ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 2.)

¹⁴¹ Takrat je o tem pisal tudi kritik pri poročilu o Miklovi Zali v režiji Janje Baukart: "Do sedaj je bilo ptujsko gledališče še polpoklicno, 1. julija pa so bile avdicije za sprejem novih poklicnih igralcev in jeseni bo, upajmo, imel ptujski okraj stalno gledališče. Sedanjemu maloštevilnemu gledališkemu kolektivu se bodo pridružili še novi člani. Ob tako požrtvovalnem delu, kakršnega je ptujsko gledališče /.../ pokazalo do danes, smemo pričakovati od tega mladega igralskega ansambla lepe uspehe." (Ptujsko gledališče je 16-krat igralo Miklovo Zalo, v: Ljudska pravica, 18. julij 1950, str. 3.) Pisec članka je v svojem navdušenju navedel tudi nekaj napačnih podatkov. Do leta 1950 je bilo ptujsko gledališče namreč amatersko in je, kot smo že navajali, šele 1. januarja 1950 postalo polpoklicno.

¹⁴² Ko že spoznavamo člane Okrajnega gledališča Ptuj in njihove umetniške sposobnosti, naj navedem tudi Karakteristiko aktivnih članov gledališkega kolektiva, ki jo je 10. oktobra 1952 napisal upravnik Jože Rojic: »Peter Malec - je priznani slovenski režiser - tovariški, požrtvovalen, zelo vesten in sposoben z dolgoletno prakso. (Ljubljana, Praga, Dunaj, Berlin, Maribor, Dubrovnik). V kratkem času si je osvojil ptujsko publiko. /.../ Šugman Danijel - Trgovsko naobražen z dolgoletno gledališko prakso. Kot igralec je zelo sposoben in uporaben. /.../ Upošteva vsa režiserjeva navodila. Je pravi ljudski igralec kot pristen Priek. Ima vse možnosti, da se ga postavi v umetniški rang gledališkega igralca. Pri občinstvu zelo priljubljen. /.../ Vičar Franc - Je splošno priznan gledališki igralec (Dolar, Kumbatovič, Koblar). Zelo sposoben in se vživl v vsako vlogo. Upošteva vsa režiserjeva navodila in je z dodeljeno vlogo vedno zadovoljen. Po značaju je vesel, tovariški in najbolj priljubljen pri ptujskem občinstvu. /.../ Dolinar Sonja - /.../ V upravnem pogledu desna roka upravnika, zelo požrtvovalna, naša najboljša igralka (Izjava: Kumbatovič, Koblar). Ima vse pogoje za igralski poklic. Pri občinstvu je splošno priljubljena. /.../ Upošteva vsa režiserjeva navodila in z voljo sprejema vsako vlogo. Gunžer Franc - /.../ Kot igralec je uporaben. Odmika se konceptiji režiserja in zahaja v patos, kar močno zmanjšuje njegovo sposobnost. /.../ Po mišljenju Koblarja in Kumbatoviča je tipičen diletant. Za dosego igralskega poklica mu je potrebna trda šola. /.../ Matjašič Alojz - /.../ Uporaben v polpoklicnem gledališču. /.../ Upošteva navodila režiserja in se da voditi. /.../ Milkovič Jože - /.../ Kot igralec je tipičen diletant (Koblar, Kumbatovič). Za igralski poklic nima sposobnosti. Uporaben za manjše vloge. /.../ pri občinstvu ni priljubljen. /.../ Režiserjevih navodil ne upošteva. /.../ Pri napadu na sedanjega upravnika se je znašel na liniji Gunžerja, čeprav sta si bila vedno v laseh. Ukmar Berta - /.../ Ima igralski tečaj. /.../ Po izjavi Koblarja in Kumbatoviča tipični diletant. Za polpoklicno gledališče uporabna. /.../ Verdnik Štefan - /.../ Kot igralec je popolni diletant brez notranjega doživljanja. Nima nobenih sposobnosti za igralski poklic in je najbolje, da si izbere drug poklic (Koblar, Kumbatovič, Malec) /.../«

Kako so potekali tečaji v Okrajnem gledališču Ptuj,¹⁴³ če sploh so, iz dokumentacije ni znano. Vemo samo to, da se je o tečaju govorilo po prvi avdiciji, saj naj bi se 15. marca »vsi člani kolektiva brezpogojno udeležiti trimesečnega tečaja, ki se bo vršil v Ljubljani«.¹⁴⁴

Kljub avdicijam se je izkazalo, da ansambel ni uravnotežen in da bi potreboval vsaj še dve igralki. 5. septembra 1950 je vodstvo Okrajnega gledališča ministrstvu za znanost in kulturo poslalo prošnjo, naj jim Akademija za igralsko umetnost pošlje dve absolventki. Ta prošnja, tako kot večina drugih, ki jih je Okrajno gledališče naslovilo na ministrstvo za znanost in kulturo ali kar na Akademijo za igralsko umetnost, je bila zavrnjena. Izjemi sta bila le prihoda Drage Kmetec, 3. oktobra 1948, in Majde Herman, igralki, ki je v predzadnji sezoni, takoj po svojem prihodu, bistveno zaznamovala razvoj Okrajnega gledališča. Ptuj pa tudi v tem pogledu ni bil nikakršna izjema. Kakor je moralo ptujsko gledališče delati brez ustreznega ansambla, ker novih, raznovrstnih ali izkušenih igralcev ni bilo na voljo, so se s podobnimi težavami srečevali tudi v vseh drugih manjših teatrih. O tem je podrobneje pisal Lojze Filipič, dramaturg Drame v Celju: *»Teatri imajo sicer neko (večje ali manjše) število režiserjev in igralcev, toda to še ni ansambel. Ne glede na to, da je to število odločno premajhno, manjka tem igralskim skupinam bistveno: zaokrožena enotnost. /.../ Konkretno: vsa gledališča imajo skoraj same mlade moči (mlade po letih in po izkušnjah ter znanju), manjka jim starejših karakternih igralcev, brez katerih pa je vsaka pametna zasedba nemogoča. /.../ Po načelu samostojnosti bi naša gledališča smela svobodno sresti režiserje, igralce in druge umetniške sodelavce, bodisi med absolventi AIU bodisi med ansambli drugih gledališč. Ker pa je umetniškega kadra za sedaj premalo, bi pri tem snubljenju gledališča morala imeti enake pogoje, enake možnosti. Toda ti pogoji so v resnici močno različni. Nagrajevanje je določeno z zakonskimi predpisi, in če bi se recimo za nekega igralca potegovala tri gledališča: Drama SNG, Kranj in Celje, pri tem je tu že a priori jasno, kdo bo zmagal. Igralec bo sicer imel v vseh treh gledališčih isto plačo /.../ različni pa so pogoji dela, pogoji življenjskega standarda. Tako bi torej bila naša gledališča pri naporih, da si pridobe in ustvarijo enotne in smotrne igralske zборе, v popolnoma neenakem položaju in nujno bo gledališče, ki je najdlje od glavnega*

mesta, ki deluje v mestu, v katerem vlada stanovanjska stiska in ki dela v vse prej kot ugodnih pogojih, obsojeno na to, da bo lahko angažiralo samo tiste moči, ki nikjer drugod ne bodo mogle dobiti angažmaja.«¹⁴⁵

Še bolj pereč kot z igralci je bil problem s stalnim režiserjem. Čeprav je bilo ptujsko gledališče od leta 1950 formalno polpoklicno, je pravzaprav še naprej delovalo kot amatersko. Nov položaj je seveda prinesel določene pozitivne novosti. Najprej je z avdicijami pridobil nove, kolikor toliko nadarjene igralce. S tem se je izčrpani ansambel okrepil. Če že govorimo o pozitivnih dejavnikih, potem je treba najprej omeniti, da se je z vsemi spremembami dokončno preoblikovala zavest članov ptujskega gledališča, ki so o svoji instituciji začeli razmišljati kot o ustanovi, ki mora osmisliti svoj obstoj predvsem z umetniškimi uspehi. Za to pa je potrebno izobraževanje in trdo delo. Ker so se zavedali, da morajo še marsikaj postoriti, so izkušeno režisersko vodstvo bolj kot kdaj koli prej začutili kot temelj svojega razvoja. Režiser bi moral v Okrajnem gledališču delovati na dveh ravneh: z repertoarjem in morebitnimi gosti bi usmerjal gledališče, hkrati pa bi vodil in izobraževal igralce. V nasprotnem primeru bi bila ustanova obsojena na stagnacijo. Uprava se je tako že 28. februarja 1950 obrnila na Alojza Štandekerja v Banja Luko: *»Prvega januarja t. l. je bilo v Ptuj ustanovljeno poklicno gledališče. Nujnost ustanovitve poklicnega gledališča so narekovale vse večje kulturne potrebe Ptuj in okolice. Po avdicijah, ki smo jih izvedli pred komisijo, določeno od ministrstva za znanost in kulturo v Ljubljani, je bil sprejet stalen igralski kader. Za uspešno delo našega poklicnega gledališča nam je nujno potreben stalni režiser - pedagog. Prosimo vas, sporočite nam, če ste pripravljeni prevzeti mesto režiserja v našem gledališču. V slučaju, da se s tem strinjate, bomo sporazumno z vami prevzeli potrebne korake pri ministrstvu za znanost in kulturo v Ljubljani.*«¹⁴⁶

V tem pismu je povsem realno ocenjen položaj gledališča. Ugotovitve so enake prejšnjim: če hoče teater napredovati, mora pridobiti režiserja, ki bo vedno navzoč in bo deloval tudi kot pedagog, ki bo neizkušene in neizobražene igralce praktično in teoretično uvajal v gledališko in dramsko umetnost. Nesreča je hotela, da je bil prvi stalni režiser prve polpoklicne sezone mlad in neizkušen Vladislav Cegnar.

¹⁴³ Iz eseja Franceta Bratkoviča, ki v *Živem gledališču* piše o Prešernovem gledališču v Kranju, izvemo, kako so potekali takšni tečaji v kranjskem gledališču. Trajali so tri mesece. Predavali so profesorji Akademije za igralsko umetnost, za praktični del pa so skrbeli igralci ljubljanske Drame. Upoštevati je treba, da je imel kranjski teater, ki je bil zaradi bližine v neposrednem stiku z osrednjim slovenskim gledališčem, vseskozi privilegiran položaj. Ne le da so bili člani ansambla na tečajih deležni največ, kar je Slovenija tisti čas premogla, ampak so v njem med letoma 1950 in 1957 delovali vidni ustvarjalci, kot so Mila Šarič, Balbina Baranovič, Herbert Gruen, Andrej Hieng, Sveta Jovanović, Miloš Mikeln, Mirko Mahnič, Mile Korun, Jože Babič in Peter Malec. Temu primeren, to pomeni kakovostnejši, je bil njegov razvoj. Kljub vsemu pa je bilo 1. oktobra 1957 Prešernovo gledališče tako kot večina drugih manjših gledališč ukinjeno.

¹⁴⁴ ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 2.

¹⁴⁵ Lojze Filipič: *Slovenska dramaturgija 1953*, v: *Slovenski theater gori postavit*, str. 166-169.

¹⁴⁶ ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 2, 28. februar 1950.

Vladislav Cegnar

Razmere v gledališču

V zapisniku z dne 16. september 1950 najdemo prvi zapis o Cegnarju in njegovem načinu dela: »Režiser tov. Cegnar obrazloži pomen in namen kritičnih ur, ki jih bomo imeli redno po premieri. Razpravljalo se bo o objavljenih kritikah in o mnenju posameznih igralcev, k čemur bo nato režiser podal svoje pripombe odn. stališče. O svoji režiji omeni, da pri vajah ne želi izvajati takšne strogosti, kakor je navada pri nekaterih režiserjih, vendar pa naj igralci tega ne smatrajo kot popustljivost ali slabost, ker bi sicer moral svoj odnos izpremeniti. Naloga režiserja je, vzbuditi v igralcu zanimanje za vlogo, podati značaj ter doseči ubranost soigre, vendar pa naj bodo igralci po novi režijski tehniki čimbolj prepuščeni lastnemu ustvarjanju, ki ga režiser samo pravilno oblikuje in spravi v sklad s celotnim dogajanjem. Režiserji starega kova nalašč prepovejo igralčeve lastne domisleke, naprednejši režiserji pa takšne domisleke upoštevajo in jih - v kolikor so sprejemljivi - tudi puste. Končno še tov. režiser raztolmači pojme med upravo kot načelnim gospodarjem gledališča na eni strani in režijo, ki odgovarja za predstave - na drugi strani.«¹⁴⁷ Sestanek je bil dan po premieri Georga Dandina, v njem pa so nakazane glavne poteze Cegnarjevega delovanja. S svojim delom je začel na videz samozavestno, nekoliko vzvišeno in predvsem ambiciozno. Na to opozarja že izbor besedila za uvodno predstavo sezone. Ni treba poudarjati, da je bilo Molierovo besedilo veliko prezahtevno za mlad in neizkušen ansambel pod vodstvom nezrelega režiserja. Srečko Golob, kritik mariborskega Večernika, je v oceni uprizoritve najprej ugotovil, da je ptujsko gledališče premajhno in na amaterski stopnji. »Tak način dela z mnogo predstavami in malo igralci je sicer morda prikladen, da začetniki pridobijo rutino: - česti nastopi pri nujno pomanjkljivem študiju, raznolikost vlog, navezanost na lastno sposobnost improvizacije - vse to so stvari, ki imajo lahko dobre posledice, še prej pa so tudi zelo neprijetne: površnost in nedoslednost pri študiju, dezorientacija v izraznih sposobnostih, nagnjenost k improviziranju /.../ Ptuj sam je z neposredno okolico premajhno zaledje za poklicno gledališče /.../« Premajhen in neizkušen ansambel je bil težava ptujskega gledališča, ki je niso razrešili vse do ukinitve. Število igralcev je bilo razlog za ne vedno ustrezno razdeljevanje vlog, omejevalo pa je tudi izbor besedila - šteti je moralo malo akterjev. To pomeni, da je bilo število ustreznih dramskih del izredno omejeno. O tem je sicer leta 1955 pisal tudi tedanji upravnik Okrajnega gledališča Jože Gregorc: »Da je sestava repertoarja za naše gledališče

izjemno težavna stvar, naj ilustrira sledeče dejstvo: Zadnje čase sem prebral nekaj nad 30 doslej meni neznanih del. Od vseh teh del ne pride praktično nobeno v poštev za naše gledališče. Bodisi, da zahtevajo preveliko število oseb, po 6 ali celo 8 različnih scen, moderne obleke in podobno. Če premostimo seznam iger v Ljudski prosveti Slovenije, vidimo, da smo v glavnem vse, kar je za nas izvedljivo, že odigrali ali pa so z deli, ki bi prišla za nas v poštev, že gostovala na našem odru druga poklicna gledališča, kajti ona se ozirajo pri gostovanjih zopet na to, da je čim manj oseb (dnevnice) in čim manj kulis za prevoz.«¹⁴⁸ Igralci so tako dobivali vloge, ki jih njihov razpon ni zmogel, za študij pa so imeli premalo časa. Naglica je igralce utrujala, natančen študij je bil nemogoč. Vse navedeno se je odražalo na ravni dela samega, predvsem pa na rezultatih. Še najbolj neprijetna je bila, tako vedno znova ugotavlja tudi Golob, odsotnost izkušenega režiserja: »Letošnja ptujska uprizoritev je trpela zaradi nekaterih neprimernih burkastih vložkov, ki so imeli cenen namen izzvati pri delu občinstva bučen krohot, čeprav s tem trpi kakovost in enotnost predstave. Razen tega je bil poudarek igre bolj na neumnosti in kmečki nerodnosti /.../ Tudi nekateri drugi režijski prijemi kažejo na premajhno enotnost predstave. Režijo mora ves čas spremljati enotna osnovna zamisel, ki nam mora znati tudi nekaj povedati. /.../ Režija, ki jo je imel v rokah V. Cegnar, ni izpolnila vseh nalog.« Vsem neugodnim okoliščinam navkljub je ptujsko gledališče premoglo igralce, ki so bili nadarjeni in so se celo v takšnih razmerah razvijali in s svojim delom opozarjali nase: »Od nastopajočih je najmočnejše izstopil Vičar v naslovni vlogi. Zanj je treba predvsem ugotoviti, da je igralec, ki ima sposobnosti tudi za večji oder /.../ Vsi ostali, razen morda Gunžerja, ki pa se bo moral navaditi predvsem prirodnosti na odru, imajo še precej diletantskega na sebi /.../ Lep razvoj obeta Modrinjakova /.../, dočim se Ukmarjeva ni dovolj vživela /.../ Krošlov Klitanter kaže mladega, toda očitno nadarjenega igralca, /.../ dočim je tičal Lenartičev Lubin še v zelo diletantskih vodah, tako v govoru kot v gestah /.../«¹⁴⁹ Cegnarjev odnos do uprave, do sodelavcev, njegov način dela, pa tudi neugodne kritike - vse je najbrž pripomoglo, da se je že na prvem sestanku nakazani spor začel razvijati. 27. oktobra 1950 lahko preberemo: »Tov. upravnica izjavi, da kolektiv ni zadovoljen z režijo tov. Cegnarja, zato želi, da mu na današnjem sestanku vsak posamezni član odkrito pove, v čem obstoja to nezadovoljstvo in da vsak iznese svoje predloge za boljše in uspešnejše delo.«¹⁵⁰ Člani so mu očitali

¹⁴⁷ ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 2, 16. september 1950.

¹⁴⁸ ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 6, 16. avgust 1955.

¹⁴⁹ Srečko Golob: Ob otvoritvi premiere v ptujskem Okrajnem gledališču, v: Vestnik, 11. oktober 1950, str. 2.

preveliko število bralnih vaj, nepravilnost razčlembenih vaj, želeli so si soodločanja. Kolikor je razbrati iz zapisnikov, se je v Cegnarjevo delo vedno bolj vtikovala upravnica Sonja Dolinar, igralci in tehnični delavci pa so izostajali od vaj, delali glasovne napake, se svojim nerodnostim na odru celo smejali. Težko je najti pravi razlog za nezadovoljstvo kolektiva s Cegnarjem. Nekaj gre gotovo pripisati režiserjevi oholosti, sopotnici mladosti in neizkušenosti. Slutiti pa je, da je bila srčika spora poleg nezadovoljivih rezultatov ta, da je Cegnar ostro ločil med svojim delom in delom uprave. Zahteval je veliko avtonomije, to pa funkcionarjem ni bilo všeč.

Kritika naslednje predstave, Nušičevih *Žalujočih ostalih*, je bila še manj spodbudna. Golob piše: »*Pogrešali smo sploh kakršnekoli enotne zamisli, ves komad se nam je zdel raztrgan /.../ Vsekakor se mora režija zavedati, da še ni dovolj, da se igralci nauče vlog in tekstu primerno kretati po odru, ampak da se pravi uprizoriti neko delo na odru, dati mu enotno zamisel, oživeti ga v vseh detajlih in logično zaokrožiti. /.../ Režija Vladislava Cegnara nas ni mogla zadovoljiti. Razen že naštetih pomanjkljivosti nas je motila še primitivna scenska razporeditev dejanja. Kot eden od primerov naj služi to: režiser je razpostavil vse sodelujoče na sceni v polkrog in sedaj vsakokrat tisti, ki trenutno govori tekst, skoči v središče tega polkroga in se po končanem govoru vrne na svoj prostor.*« Kljub banalni režiji kritik znova ugotavlja, da imata igralca Gunžer in predvsem Vičar nastavke za nadaljnji razvoj in da zmoreta že zdaj oblikovati solidne vloge: »*Vičar, ki je prevzel glavno vlogo Agatona Arsiča, je speljal svojega Agatona po starem receptu, brez posebnega poudarka na družbeni in človeški položaj /.../ V tem okviru je Vičar svoj lik dosledno izdelal ter s tem pokazal dokaj znanja in talenta, toda ljubši bi nam bil tip vsiljivca. /.../ Razmeroma najbolj zaokrožen lik v precej dobri izvedbi je bil Gunžerjev Proka Prokič. Bil je dovolj prepričevalen v zamisli birokratskega zajedalca /.../ Motila pa nas je pri nas nekakšna stalna napetost, ki ga ovira pri sprostitvi in naravnem podajanju. Mnogo bolj šibek je bil v zamisli in izvedbi Lenartičev Tanasija Dimitrijevič. Ta sicer hvaležna vloga /.../ se je povsem izgubila in opazili smo jo samo po deklamatorskem prenašanju. Šugman si je Trifuna Spasiča /.../ dobro zamislil in tudi izvedel, le da je tam, kjer ima govoriti daljši tekst, preveč deklamiral. Matjašičev Miča Stanimirovič pa je zelo bolehal na diletantizmu /.../ Potreboval bo še mnogo študija, da bo izdelal govor in kretnjo.*« Glavni pomanjkljivosti ne le Matjašiča, ampak vseh ptujskih igralcev, sta bila ob splošnem diletantizmu

predvsem gib in govor. »*/.../ Problem, kaj početi na odru z rokami, je v ptujskem gledališču nasploh še pereč. /.../ Od ženskih vlog nam je najbolj padla v oči vdova Sarka v izvedbi Dolinarjeve. Svoj lik /.../ si je dobro zamislila in tudi dosledno izpeljala. Težave ji dela pač, kot večini članov ptujskega gledališča, izgovorjava.*«

Vse poteze ptujskega gledališča kažejo na to, da je kljub svojemu formalno polpoklicnemu položaju delovalo na ravni boljšega amaterskega gledališča. Toda že to, da se je ansambel začel zavedati svojih napak in jih odpravljati, kaže na velik razvojni skok. Nova zavest se navzven sicer še ni pokazala. Še bolj obetavno je bilo, da je ptujsko gledališče, kakor je razbrati iz kritike, premoglo nadarjene igralce, ki so se kljub pomanjkanju izobrazbe v tako težkih razmerah začeli naglo razvijati. To pomeni, da je Okrajno gledališče vendarle imelo potencial, ki se ni mogel izraziti v tolikšni meri, kot bi se lahko v ustrežnejših okoliščinah. Podobno ocenjuje položaj tudi Golob: »*/.../ toda za mlado poklicno gledališče je treba postavljati od predstave do predstave strožji kriterij /.../ Posebno je treba misliti na to pri gledališču, kot je ptujsko, kjer bo v trenutku, ko bo govora o njegovi eksistenčni upravičenosti, nujno vzeti kot enega najvažnejših meril kvaliteto predstav.*«¹⁵¹ S tem ko se je odločil ptujsko gledališče ocenjevati z nič manj strožjimi merili kot kateri koli drug teater, je Okrajno gledališče avtomatično postavil ob bok vsem drugim, čeprav je zato dobilo toliko slabše ocene. Toda to znova potrjuje prepričanje, da je gledališče počasi, a vztrajno raslo in da je premoglo določen potencial. Iz visoko začrtanih meril Srečka Goloba razberemo, da ansambel v tekoči sezoni ni napredoval, še toliko manj pa režiser Vladislav Cegnar. Tako preberemo tudi za Finžgarjevo *Razvalino življenja*, da je »*predstava razvlečena, dramatični viški niso logični, tragika je na robu grotesknosti, osebe brez prave karakterizacije, na odru si scene sledijo slučajno, soigranje akterjev je šibko. Verujem, da je režija v majhnem gledališču s pretežno začetniškim kadrom, v slabih materialnih pogojih in preobilico dela težavna stvar celo za izkušenega režiserja, kaj šele za začetnika /.../*« Neustrezna režija se je v tej predstavi izražala tudi pri igralcih, saj »*se Vičar kot sicer dober igralec /.../ ni prav znašel med zločinskim žganjarjem, ljubečim očetom in brezobzirnim oderuhom. Stvar režije bi bila, da nakaže igralcu osnovno zamisel vloge v okviru celotne uprizoritve. Gunžer boleha vedno še delno za tem, kar imenuje Stanislavski 'diletantsko kremženje' /.../ skratka, pretirava v igri, v 'prikazovanju'. S tem nočem reči, da Gunžer ni eden izmed najmočnejših*

¹⁵⁰ ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 2, 27. oktober 1950.

¹⁵¹ Srečko Golob: Nušičevi *Žalujoči ostali*, v: Vestnik, 2. december 1950, str. 4.

igralcev ptujskega gledališča.«¹⁵²

Najdemo pa je tudi drugačne članke, ki dogajanja niso ocenjevali tako kritično. Sa-Va o četrti premieri sezone 1950/51 piše, da so »Miklavžkove vragolije ptujski igralci imenitno podali. Glavno vlogo je imel režiser sam. Tov. Cegnar ima zelo simpatičen organ in je bil Miklavžek, da si boljšega želeli ne moremo. Imeniten je bil Gunžer kot mežnar. Tej dvojici se po odliki igranja pridruži lekarnarjev učenček Zora Modrinjakova in pa naš odlični Vičar kot Miklavž. Zares, v Miklavžkovih vragolijah izvrstna četvorica. Tudi Lenartič je bil sila zabaven policaj in dober krčmar. Mlinar je svojo vlogo dobro rešil, mlinaričina jeza je bila pristna. Igralci so napredovali tudi v govorni tehniki. Govore razločno in jasno, doneče, le izgovorjava sama mestoma šepa. Nekatere besede so preveč dialektično pobarvane. Režija sama kaže mojstra /.../ Sicer bi o igri in režiji spregovorila še kaj drugič, za zdaj naj omenim še to, da je scena ugajala in so bili kostumi odlični, prav tako tudi maske.«¹⁵³ Ob navdušenju nad sceno in kostumi naj omenim le, da je bilo ptujsko gledališče materialno tako izčrpano, da si v prvih letih novih kostumov in scen niti niso mogli privoščiti. Zato so bili v umetniškem smislu tudi po tej plati precej onemogočeni. Pogosto so z 'blagoslovom' ministrstva za znanost in kulturo prosili za pomoč SNG Maribor. »Obračamo se na vas s prošnjo, da bi odstopili našemu gledališču gotove obleke, ki ste jih škartirali, kakor tudi kake stare kulise. Vemo, da imate precej takih stvari, ki jih več ne uporabljate, dočim bi našemu gledališču še dobro služile. Tudi ministrstvo za znanost in kulturo nas je napotilo, da se tozadevno obrnemo do vas. Prepričani smo, da boste razumeli naš položaj ter naši želji ustregli, ker nam bo to v veliko pomoč pri začetnih težavah, s katerimi se bori naše gledališče.«¹⁵⁴

O Remčevih Miklavžkovih vragolijah je pisal tudi Vestnik, ki se je navduševal na Danijelom Šugmanom: »Šugman je s to vlogo spet pokazal, da vloga, ki človeku, če bi delo bral, ne vzbudi nič posebnega /.../ tudi lahko veliko pokaže na odru.«¹⁵⁵

Zadnjo premiero v sezoni in tudi zadnjo Cegnarjevo uprizoritev, Jurčičevega Desetega brata, je Srečko Golob ocenil: »Jasno je, da je pod takšnimi pogoji igralski ansambel s še toliko požrtvovanja ne more ustvarjati umetnin, posebno še, če režija ne nadomesti pomanjkljivosti teksta.« Kljub tako neugodni kritiki pa vzame Cegnarja vendarle v bran: »Verjamem, da ima režiser v ptujskem gledališču /.../ težko stališče – v dobrih sedmih mesecih je dal šest režij in to

vse pri lastni in ansamblovi neizkušenosti« in sklene, da bi ansambel »rad videl enkrat pod roko močnega režiserja, ki bi jim znal povedati, kako je treba igrati, ki bi jim znal dati osrednjo zamisel vloge, jih dosledno popravljati in piliti in pokazati, kako je treba ustvarjati pravi teater.«¹⁵⁶ Kritike Srečka Goloba dodajajo razpoložljivemu arhivskemu gradivu novo razsežnost, saj se položaj Okrajnega gledališča na Ptuj pokaže še z zunanje perspektive. Poleg očitnih dejstev, da je bil ansambel premajhen, zaradi velikega števila nastopov preobremenjen ter zaradi odsotnosti stalnega in izkušenega režiserjevega mentorstva v razvoju onemogočen, razberemo še druge ugotovitve. Igralci so bili, kar ni v danih razmerah nič nenavadnega, tako rekoč diletanti. To se je kazalo v neizpoljenem gibu, slabi dikciji, narečnih primeseh in deklamaciji, kar je jemalo verodostojnost že tako šibko grajenim likom. Ne glede na okoliščine pa so nadarjeni posamezniki opozarjali nase s svojim delom. Gre za moški del ansambla, zlasti za Franca Vičarja in Franja Gunžerja, pa tudi Danijela Šugmana. Posebej je treba opozoriti na Aleksandra Krošla, ki je svojo kariero začel v Okrajnem gledališču Ptuj, kjer je igral le eno sezono, a je s svojo nadarjenostjo kritika hitro opozoril nase. Čeprav je Okrajno gledališče po svojih značilnostih ostalo amatersko, kaže bistven premik že to, da se je ansambel tega začeli zavedati. S spremenjenim dojemanjem lastnega položaja so se pokazali prvi, sicer daljni zametki poklicnega gledališča in umetniškega razvoja v pravem pomenu. Še bolj pomembno pa je, da so nadarjeni posamezniki brez stalnega vodstva začeli dojemati specifiko svojega dela. Našteto, zavest, da ustvarjajo gledališče, nadarjenost ter velika volja in požrtvovalnost celotnega ansambla so pripomogli, da se je gledališče na Ptuj obdržalo in sčasoma začelo dosegati solidne rezultate.

¹⁵² Srečko Golob: *Ptujska Razvalina življenja na razpotju*, v: Vestnik, 26. januar 1951, str. 2 – 3.

¹⁵³ Sa-Va: *Pravljica igra Miklavžkove vragolije*, v: Ptujski tednik, 5. januar 1951, str. 3.

¹⁵⁴ ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 2, 9. september 1950.

¹⁵⁵ -a-a: *Remčeve Miklavžkove vragolije*, v: Vestnik, 16. januar 1951, str. 3.

¹⁵⁶ Srečko Golob: *Deseti brat v Ptuj*, v: Vestnik, 2. julij 1951, str. 2.

Odmevi zunaj gledališča

V sezoni 1950/51 je bilo vprašanje režije in Vladislava Cegnarja posebej žgoče, saj je poleg kritik odjeknilo tudi v ansamblu in krajevnih medijih. V zapisniku z dne 25. maja 1951 lahko preberemo: »Tov. upravnik se izrazi, da pri umetniškem delu ni prave resnosti. Pri dosedanjih vajah za Desetega brata ugotavlja, da liki niso pravilno prikazani, igralci ne čutijo doživetja, prizori niso izdelani, zato na odru ni čutiti homogene enote, niti pravega dogajanja. Smatra, da je temu kriva predvsem režija. Edino umetniški vzpon bo merilo za našo upravičenost in obstoj, zato je treba s takšnim delom prekiniti.«¹⁵⁷ 1. junija 1951 je mlad režiser, ki se je v gledališču vendarle nadvse trudil, poleg režije vodil tudi bralne vaje, maskiral in dramatiziral, pod težo pritiskov vodstva in neuspeha klonil in ponudil svoj odstop, ki je bil nemudoma sprejet. Spori znotraj gledališča so odzvanjali tudi v Ptujem tedniku: »Ugotavljamo, da je Cegnar vsak kritičen prispevek o delu ptujskega gledališča smatral za napad na njegovo osebo in kritično spremljanje tega dela imel za gonjo, kar dokazuje, da ni sprejemljiv za nobeno kritiko.« Nadalje pa pisanje preide v resnično žaljivost: »K prispevkom, ki so bili objavljeni v Ptujem tedniku o ptujem gledališču, Cegnar še ni dal predmetnega odgovora, temveč se raje suče okrog raznih podtikanj in mnenj, 'ocenjevanj', 'petelinjih frizur', skratka stvari, ki niso v nobeni zvezi z jedrom stvari. To izogibanje predmeta je po vsem videzu svojevrstno Cegnarju, njegov umik iz ptujskega gledališča in sploh iz Ptuja pa daje slutiti, da se je ustrašil petorice navideznih sovražnikov /.../«¹⁵⁸ V nasprotju s tem jeznim pisanjem je -R v svojem članku natančno ugotavljal, »da je kvaliteta predstav vedno padala. Ob vsaki novi premieri se je umetniška rast zamajala in izgubljala tla pod nogami. /.../ Menim, da je večji del krivde na režiserju V. Cegnarju, ki kot mlad režiser ni vedel povezati igralcev v eno družino, ki svoje zamisli in cilje ter hotenje dramskega dela ni znal ali pa ni, kar je manj verjetno, mogel dobro izvesti. Pokazalo se je pomanjkanje praktičnega znanja, iznajdljivosti in intuicije. /.../ Mlajši igralci prav tako kot starejši niso pokazali nobenega napredka, kar priča o nezainteresiranosti režiserja za razvoj in vzgojo mladega naraščaja. /.../ Neumestno bi bilo trditi, da ansambel in režiser nista ničesar storila. Število premier, sodelovanje na prireditvah, gostovanja itn. pričajo o obsežnem delu. Vendar nas kvaliteta dela ne more zadovoljevati.«¹⁵⁹ Zelo podobno, pravično in trezno je leta 1952 ocenil Cegnarjeve režije Jože Gregorc, bodoči direktor Okrajnega gledališča Ptuj: »Vladislav Cegnar je pokazal veliko ambicije, kakor tudi mnogo volje in pridnosti, bil pa je v gledališkem

življenju novinec, torej brez prakse in morda z nekoliko preozkim pogledom na umetnost. Bil je tudi premalo kritičen do igralcev in do samega sebe, poleg tega pa mu je primanjkovalo posluha ali bolj rečeno čuta za črto med umetnostjo in banalnostjo. /.../ Žal se je v tej dobi pokazalo, da novo angažirani režiser svoji nalogi še ni dorasel. Priznati pa mu je treba vsekakor lepe organizatorične sposobnosti.«¹⁶⁰ Razvoj Vladislava Cegnarja v ptujem gledališču je bil vse prej kot ugoden. Prišel je kot mlad, prizadeven režiser, ki je »/.../ dobil za svoje znanje diplomu in to po vsestranski in dobri presoji strokovnjakov«,¹⁶¹ a ta ni bila porok za dobro delo. Vprašanje je, kako bi se Cegnar razvijal v okolju, ki bi mu bilo bolj naklonjeno in z večjim številom izkušenih ustvarjalcev. Neuspeh bi bil najbrž manjši, gotovo pa se tudi žlahtnega uspeha ne bi mogel nadejati. Cegnar je z neizkušenim ansamblom toliko težje sodeloval, ker se je zameril gledališkemu vodstvu. Glavni razlog za njegov neuspeh je bilo vendarle pomanjkanje nadarjenosti. Neuspehom in vsem težavam navkljub pa se Cegnar od gledališkega dela ni poslovil. Po nekaj sezonah se je kdaj pa kdaj pojavil v manjših vlogah, predvsem pa je zelo uspešno urejal gledališki list, ki se je z njegovim prihodom bistveno izboljšal. Ptujsko gledališče je imelo gledališki list že v sezoni 1948. Sestavljen je bil iz političnih pamfletov in obnove vsebin, natipkan pa je bil na spete liste A4-formata. V Cegnarjevem času se je spremenil po zunanjem videzu, predvsem pa je postal tehten material, ki je v vsaki številki vseboval pogovor s priznanim dramatikom, režiserjem ali kritikom. Gledališki list je seznanjal občinstvo z repertoarnimi in siceršnjimi načrti ptujskega gledališča, režiser vsakokratne uprizoritve pa je prispeval kratek članek o besedilu, h kateremu je bil dodan tudi dramatikov življenjepis. Emil Frelj je v nadaljevanjih objavljal svoje gledališke potopise, publiko pa so obveščali tudi o dogajanju v drugih slovenskih teatrirh. Najpomembneje je, da je v gledališkem listu dobil prostor Slavko Desetak, ki je bralce seznanjal s ptujsko gledališko zgodovino, k čemur se bomo še vrnili. Gledališki list je bil pester, poleg tega je bralce kakovostno seznanjal z dogajanjem v domačem in v drugih slovenskih gledališčih, z dogajanjem po svetu in s podobo ptujskega gledališča v preteklosti. Bralec je lahko dobil celostno predstavo o položaju in delovanju Okrajnega gledališča v širšem prostoru. Zato je gledališki list pri vrednotenju delovanja domačega gledališča pomemben in nepogrešljiv, poleg tega pa je tudi krona Cegnarjevega dela in hkrati najotipljivejši dokaz o uspehih institucije.

¹⁵⁷ ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 2, 25. maj 1951.

¹⁵⁸ Rebernak Franc, Bauman Anton: Resnica o ptujem gledališču, v: Ptujski tednik, 20. julij 1951, str. 4.

¹⁵⁹ -R: Ptujsko gledališče pred koncem sezone, v: Ptujski tednik, 31. maj 1951, str. 3–4.

¹⁶⁰ Jože Gregorc: Nekaj več o gledališču v Ptuj, v: Slovenski poročevalec, 8. avgust 1952, str. 7.

¹⁶¹ ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 4, 5. januar 1951.

Franjo Blaž
in
Edo Verdonik

Začetek naslednje sezone ni bil ugoden. Kot smo že zapisali, je postalo leta 1950 Okrajno gledališče Ptuj polpoklicno. Čeprav je to na ansambel delovalo spodbudno, je bila prva polpoklicna sezona pod Cegnarjevim vodstvom neuspešna. Morda je bil to eden izmed razlogov, da so hotele občinske oblasti v začetku sezone 1951/52, 30. oktobra 1951, zapreti komaj leto staro polpoklicno gledališče. Glavni razlog je bil najverjetneje *'pomanjkanje virov.'*¹⁶² »Tov. Šepec javi kolektivu sklep IOOLO, da se ptujsko gledališče razpusti kot poklicno. IOOLO je mnenja, da naj gredo igralci v svoje prejšnje poklice in še naprej delujejo v gledališču kot amaterji. Vsakemu bo priskrbljena primerna služba, če se bo obvezal, da bo tudi v bodoče sodeloval pri predstavah. /.../ Razpust se bo izvedel s 1. januarjem 1952, dotlej pa ostane osebje na svojih mestih, ker bo za plače v novembru in decembru preskrbljeno. /.../ Tov. Gunžer omeni, da bo samo v Ptuj ukinjeno poklicno gledališče, dočim bodo ostala poklicna gledališča npr. v Celju, Kranju, Postojni itd. delovala naprej, ker imajo drugod več razumevanja za kulturo. Tov. Šepec pojasni, da je v Ptuj predvideno samo amatersko gledališče in da OLO kake večje subvencije ne namerava in ne more dati. Člani soglasno ugotove, da je pod takimi pogoji vsako gledališko delo onemogočeno in tudi amatersko gledališče ne bo moglo delovati.«

Grožnja z ukinitvijo se ni uresničila. V Okrajnem gledališču Ptuj sta znova začela gostovati Edo Verdonik in predvsem Franjo Blaž iz SNG Maribor. Kakšna sta bila delo in izobrazba ptujskega ansambla, pokaže zapisnik, v katerem je Blaž »predlagal, naj bi člani pri individualnem študiju predvsem študirali stare Grke, od koder izhaja ves teater. Priporoča tudi temo o pomenu ljudskega teatra, nadalje Voltaira in Sovretovega Kralja Edipa ter domačo literaturo. Na predlog tov. upravnika je sprejet sklep, da se člane umetniškega osebja zadolži z obvezno študijsko temo: F. S. Finžgar kot dramatik v slovenski literaturi in razčlemba enega od dveh Finžgarjevih del. Študij je pismeno predložiti upravi najkasneje do 1. februarja 1952. Vsak član mora obvezno prečitati in se seznaniti z navodili o šminkanju. Prečitati je tudi Napotke za amaterske teatre. Tov. Milkovič bo tekom decembra pripravil referat o tehničnih pripomočkih in o stilu predstav, o čemer bo seznanil kolektiv na članskem sestanku.«¹⁶³ Takšna neinformiranost je v današnjem gledališču nepredstavljiva, v tistem času pa je bila sprejemljiva in najverjetneje značilnost vseh manjših gledališč. Pripomniti je namreč treba, da je bila Akademija za igralsko umetnost na Slovenskem ustanovljena šele leta 1946, zato je bilo število izobraženih igralcev majhno. Tudi starejši igralci, ki so svojo

izobrazbo pridobili pred vojno in se kalili v katerem izmed profesionalnih gledališč, večinoma niso bili profesionalci. Število amaterskih igralcev se je po vojni še povečalo, saj je bilo treba zapolniti igralska mesta v več gledališčih, za to pa je bilo dovolj sodelovanje na partizanskih odrih ali samo veselje do gledališča.

Razmere v Okrajnem gledališču torej niso bile spodbudne, čeprav glede na okoliščine v ničemer izstopajoče. Razveseljivo je, da je ansambel v primerjavi z leti tik po vojni toliko napredoval in da se je izobrazba pokazala kot nujna za razvoj. Ansambel je kazal močno voljo do napredka.

Tudi naslednja premiera, Cankarjevo *Pohujšanje v dolini Šentflorjanski*, je pod Blaževim vodstvom kolikor toliko uspela: »/.../ je metoda dela, kakršno je uporabil Blaž v ansamblu, ki nujno močno trpi na grehah preteklosti. Uprizoritvi se je nedvomno poznalo resno in sistematično delo, enotna zamisel in trdna volja, ki je dvignila v končnem efektu tokratno predstavo nedvomno precej nad nivo lanskeletnih uprizoritev.« Celo igralci so bili zapletenim vlogam, upoštevajoč razmere, še kar kos: »Res je sicer, da Gunžer ni igralec, ki bi lahko oblikoval tako delikatno in zahtevno vlogo, kot je Peter /.../, vendar mu precejšnjega napredka v podrobnejši obdelavi vloge ni mogoče odrekati. Prijetno pa je presenetila Modrinjakova kot Jacinta. Dala je preprosto, dokaj naravno igro in je na čase našla nekaj zelo pristrčnih tonov, ki so dali njeni Jacinti tu in tam odtenek prave cankarjanščine. Vičar kot župan je bil v okviru svoje vloge solidno izdelan lik, pač pa mu je delala težave Cankarjeva beseda, ki zahteva zelo visoko kulturo odrskega govora. To pomanjkljivost je opaziti sploh pri vseh igralcih ptujskega gledališča.«¹⁶⁴ Nekoliko preseneča, da se je Blaž s svojim ansamblom, ki se je šele pod njegovim vodstvom začel otresati spon diletantizma, odločil uprizoriti prav *Pohujšanje v dolini Šentflorjanski*. Vidimo pa, da so igralci toliko napredovali, da so uspeli izoblikovati vsaj nastavke za dobro zgrajene vloge. To pomeni, da je Okrajno gledališče na Ptuj v svoji umetniški rasti spet napredovalo.

Blažovo delo z uka željnim ansamblom se je začelo kazati tudi navzven, tako je vsaj videti iz kritike Srečka Goloba: »Trud in požrtvovanje, ki ga Blaž vlaga že dalj časa v ptujsko gledališče, se počasi poplačujeta. Napredek, ki ga kaže mladi in majhen ansambel ptujskega gledališča, je pod njegovim režiserskim vodstvom znaten. Popravljati so začeli mnoge težke napake preteklih let: igra se uglajuje, diletantizem izginja in kažejo se zametki soigranja. Vse to kaže, da ima ptujsko gledališče vsekakor v sebi osnovo, potrebno za nadaljnji obstoj. Potrebno pa je zagotoviti gledališko redno

¹⁶² BI: Ob začetku nove sezone v ptujskem gledališču, v: Ptujski tednik, 26. oktober 1951, str. 6.

¹⁶³ ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 4, 7. november 1951.

¹⁶⁴ Srečko Golob: Cankarjevo *Pohujšanje* in ptujski oder, v: Večer, 10. november 1951, str. 4.

življenje, obenem pa tudi načrtno in preudarno vodstvo. Stanje negotovosti – in če smo odkriti tudi nenačrtnosti in neorientiranosti – je treba prekiniti. Gledališče bi bilo treba podpreti tako moralno kakor tudi materialno, mu dati nekoliko bolj varno osnovo in ga pravilno orientirati. Težave, v katerih tiči ptujski teater, so predvsem materialne. Gledališče ne dobiva nobene podpore, odvisno je samo od sebe in navezano le na izkupiček predstav.« Golob ponovi mnenje, ki smo ga lahko prebrali že v Cegnarjevi sezoni: ptujsko gledališče je zmožno kakovosti, s katero bo lahko upravičilo svoj obstoj. Hkrati se je v praksi pokazalo, kako pravilno pot je ubralo Okrajno gledališče Ptuj s tem, ko se je odločilo angažirati izkušene režiserje. Že z Blažem, ki sicer ni bil član ptujskega ansambla, so začeli dosegati bistveno večje uspehe. Razvoj je bil opazen tudi pri posameznih igralcih: »Prav posebno so prijetno izstopili Ukmarjeva kot *Pepelka*, Milkovič kot *Mate*, Koroščeva kot *hči njegove druge žene Zore*, Vičar kot *pastir Vid* in Gunžer kot *prvi dvorjan*.« Tudi sklepna ocena predstave v celoti je bila pozitivna: »Izognil se je vseh nepotrebnih komplikacij in enostavno ter jasno izpeljal dejanje do konca. Nekaj dramaturških prijemov se mu je zelo posrečilo in če bi malce posiljen nauk v samogovoru čudodelnega starca lahko bolje zakril, bi igrice nedvomno pridobila na vrednosti. /.../ Tako je tudi *Pepelka* del poti k umetniškem dvigu ptujskega gledališča in želel bi, da bi bila to res uspešna pot.«¹⁶⁵

22. januarja 1952 najdemo kritično obravnavo *Pepelke* tudi na eni izmed številnih sej kolektiva, ki jo je v nekaj vrsticah podal upravnik Rojic: »Nato poda vtise, ki jih je dobil pri *Pepelki*. Niso to samo njegovi vtisi, ampak vtisi, ki jih dobi povprečen gledalec. /.../ Nato poda osebno kritiko za vsakega posameznika: /.../ Tov. Šugman je kot starec svojo vlogo dobro rešil zaradi prirodne igre in prijetnega organa. Tov. Vičar je kot pastir zelo simpatičen, imel je siguren nastop, njegova prirodna igra se je skladala s tekstom. /.../ Tov. Gunžer, Matjašič in Verdonik so bili kot dvorjani prijetne pojave na odru, z dobrim in sigurnim nastopom.« Videti je, da Blaž v nasprotju s svojimi predhodniki tudi z upravo ni prihajal v spore, zato je lahko v danih razmerah najbolj uspeval.

Tretjo premiero sezone 1951/52, Goldonijevega *Lažnika*, je režiral drugi član mariborske Drame Edo Verdonik. Srečko Golob je ocenil predstavo kot višek sezone in opozoril na močan dvig kakovosti, pri tem pa je omenil vse tehnične, materialne, personalne težave in predvsem pomanjkanje nadarjenosti. »Igralec, ki se je šele ob vlogi učil pravilne slovenske izgovorjave, bo že samo zaradi tega izgubil del

koncentracije. Tudi obvladovanje glasovnega materiala, kretnje, hoje, vse to številčno še vedno ni dovolj visoko, da bi lahko govoril o popolni predstavi. Vsekakor pa je Edo Verdonik globoko zaoral.« Posamezni igralci so kljub temu opozorili nase: »/.../ Gunžer pa bi se moral še bolj varovati svojega patosa in stremeti k lahkotnosti. /.../ Milkovič kaže precej sposobnosti za karakternega igralca, Koroščeva pa ima mnogo smisla za komiko.«¹⁶⁶

Zaradi precej uspešnih uprizoritev klasičnih besedil, Cankarjevega *Pohujšanja v dolini Šentflorjanski* in Goldonijevega *Lažnika*, lahko to sezono brez zadržkov ocenimo za najuspešnejšo do tedaj. Ansambel je v umetniškem smislu napredoval in predvsem pod Blaževim vodstvom dobival prepotrebno osnovno izobrazbo. Končno je začelo postajati pomembno to, kar v umetniški ustanovi edino šteje. Nespregljivo je tudi, da je igralcem uspelo preprečiti ukinitve polpoklicnega gledališča, saj so se zavedali, da v amaterski instituciji nimajo prihodnosti. Jože Rojic je za Ptujski tednik zapisal: »Ob zaključku ocene našega repertoarja poudarjam, da ne le dela z družbeno problematiko, s posebnim vzgojnim ciljem vzgajati novega socialističnega človeka, temveč vsa odrska dela, ki rešujejo obče moralna vprašanja, vplivajo pozitivno na vzgojo človeka v socialistični družbi. /.../ Če hočemo torej v Ptuj imeti dobro gledališče, si moramo prizadevati za poklicno gledališče, ki je našemu mestu potrebno tudi iz nacionalnih vidikov. Vsekakor bi morali skrbeti, da so osrednji igralci poklicni, in kar je posebej važno, za dobrega režiserja. Stalnega režiserja pa amatersko gledališče zaenkrat ne more pridobiti, dokler ne bo rešeno finančno vprašanje. Dober režiser lahko zadovoljivo rešuje svoje zamisli le s poklicnim ansamblom, ki se ves posveti pripravam in študiju za nameravano uprizoritev.«¹⁶⁷ Velik del upravnikovega razmišljanja, ki je krmilo čvrsto držal v svojih rokah, včasih tudi v škodo gledališča, je ostal nespremenjen. V središču njegovega zanimanja je bilo še vedno novo družbeno dogajanje in vzgajanje novega človeka. Odmik, ki pa pred leti ne bi bil mogoč, je za nadaljnji razvoj bistven. Rojic se je namreč začel zavedati, kako pomembno je imeti neamatersko institucijo, v kateri se vsaj del zaposlenih ukvarja samo z gledališčem. Posebej se je zavedal, da je treba imeti režiserja, ki naj bo v eni osebi režiser, pedagog in mentor igralcev. Ansambel Okrajnega gledališča, ki se je z leti oblikoval, je bil kljub težkim okoliščinam požrtvovalen in poln zagona. Čeprav ni bil izobražen in je štel preveč nenadarjenih igralcev, ga to ni oviralo, da bi v vsestranskem pomanjkanju prenehal opravljati načrtane naloge. To je potrjeno v poročilu

¹⁶⁵ Srečko Golob: *Franjo Blaž: Pepelka*, v: Večer, 17. februar 1952, str. 2.

¹⁶⁶ Srečko Golob: *Goldonijev Lažnik v Ptuj*, v: Večer, 8. april 1952, str. 2.

¹⁶⁷ Jože Rojic: *K odprti diskusiji o ptujskem gledališču*, v: Ptujski tednik, 11. julij 1952, str. 3.

29. februarja 1952: »V pretekli sezoni 1950/51 je ptujsko Okrajno gledališče priredilo 132 predstav, od tega 57 gostovanj. Gostovali smo v 33 različnih krajih /.../ Člani našega gledališča stalno sodelujejo pri raznih proslavah in drugih kult. prosvetnih prireditvah. Na lanski Okrajni razstavi so imeli 9 nastopov. Vkljub temu intenzivnemu delu - katerega ne bi zmoglo marsikatero večje gledališče - smo z lansko sezono zašli v težak finančni položaj in smo imeli ob zaključku leta okrog 100000 dinarjev dolgov. V novi sezoni nam izdatno pomaga SNG v Mariboru, ki nam poleg svojih režiserjev tov. Verdonika in tov. Blaža, gre zelo na roko tudi glede opreme, kulis, kostumov in raznih strokovnih nasvetov. Naš ansambel šteje trenutno 9 članov, vendar se borimo za obstoj gledališča in nesebično vztrajamo, da ga ohranimo kot polpoklicno gledališče /.../ Smatramo, da se nobeno gledališče ne more vzdrževati zaradi izrednih stroškov, zato je nujno potrebna pomoč ljudske oblasti. /.../ Že samo gornja dejstva nam narekujejo, da se z vsemi silami borimo za obstoj našega gledališča in sami nikakor ne moremo prevzeti odgovornosti, če bi zaradi nezadostne podpore morali prenehati z nadaljnjim delom.«

Sezona 1951/52 se je z grozečo ukinitvijo začela zelo nespodbudno. Kljub temu se je gledališče obdržalo. V njem sta gostovala člana SNG Maribor Franjo Blaž in Edo Verdonik. Pod njunim vodstvom je gledališče, zlasti v primerjavi s prejšnjo sezono, napredovalo. K temu sta pripomogli izkušnost in izobrazba obeh režiserjev. Zlasti Blaž je ansambel seznanjal z vsem, kar je bilo za ukvarjanje z gledališko umetnostjo nujno potrebno. To pomeni, da je bila izobrazba ptujskih igralcev res nizka, posamezniki pa so bili toliko nadarjeni, da so se pod izkušenim vodstvom hitro razvijali. Res je, da je bil ansambel diletantski, vendar je sezona 1951/52 prva sezona, za katero bi lahko rekli, da se v njej kažejo zametki poklicnega gledališča. Gotovo lahko nekaj pripišemo izkušnjam, ki so jih igralci v petih letih dobili. Največ zaslug za napredek pa sta imela režiserja. Poleg napredka je morda še bolj pomembno dejstvo, da je vodstvo Okrajnega gledališča uvidelo, kako potrebni so za razvoj izkušeni režiserji in njihova stalna navzočnost. Naslednjo sezono so namreč spoznali, da morajo, če hočejo svojo eksistenco osmisliti z umetniškim delom, angažirati stalnega režiserja. Sezona 1951/52 pomeni tako glede rezultatov kot lastnega dojemanja prvi očitnejši korak v razvoju Okrajnega gledališča.

Peter Malec

Iskanje stalnega režiserja

Ko je vodstvo Okrajnega gledališča na Ptuj spoznalo, kakšne rezultate lahko in kakšne bi pravzaprav moral dosegati ansambel, je uvidelo, da je stalni angažma poklicnega režiserja nujen. Že v prejšnji sezoni, ko sta še gostovala Franjo Blaž in Edo Verdonik, je začelo z mrzličnim iskanjem. Med vabljenimi režiserji in gledališčem se je odprla prava dopisovalska fronta. 1. aprila 1952 je gledališko vodstvo poslalo ponudbe trem režiserjem: Hinku Košaku, Poldetu Dežmanu in Igorju Pelanu. Na Košaka so se obrnili s temi besedami: *»/.../ če bi bili v novi sezoni 1952/53 voljni prevzeti v našem gledališču mesto stalnega režiserja. Zelo nas bo veselilo, če se boste odločili in prišli v Ptuj, kar je želja celotnega kolektiva. /.../ Imamo pa še eno prošnjo: če bi namreč bili pripravljeni že v tej sezoni prevzeti režijo enega odrskega dela - po možnosti kake drame /.../«* Del pisma Poldetu Dežmanu se je glasil: *»/.../ se ponovno obračamo na tebe s prošnjo, če bi bil pripravljen prevzeti režijo enega odrskega dela - po možnosti kake drame - v našem gledališču. /.../ Za prihodnjo sezono rabimo stalnega režiserja. Sporoči nam tudi, če bi bil pripravljen prevzeti to mesto.«* Igorju Pelanu pa so napisali: *»Za to sezono nam ni uspelo dobiti stalnega režiserja, zato si pomagamo z režiserji - gosti iz SNG Maribor. Želimo pa, da bi tudi vi prevzeli režijo enega odrskega dela - po možnosti kake drame - v kolikor vam seveda dopušča čas.«* Očitno so ponudbe ostale brez odgovorov ali pa so ti bili negativni, saj že 16. aprila 1952 znova najdemo pismi s to tematiko. Prvo je namenjeno Dušanu Sintiču: *»/.../ če bi bili pripravljeni prevzeti v našem gledališču režijo kake drame, in to v začetku meseca maja.«* in znova Košaku: *»/.../ se ponovno obračamo do Vas s prošnjo /.../, če bi bili pripravljeni prevzeti režijo kake drame v tej sezoni in to v začetku maja. /.../ Zelo bi nas veselilo, če bi se odločili tudi za mesto stalnega režiserja v novi sezoni.«* 24. aprila 1952 pišejo tudi Petru Malcu: *»Zelo obžalujemo, da nam ni uspelo pridobiti vas kot stalnega režiserja za naše gledališče. /.../ Obenem vas ponovno prosimo, če bi lahko prevzeli režijo kake drame še v tej sezoni.«* Že 30. aprila 1952 so poslali skupno prošnjo Franu Žižku, znova Hinku Košaku, Dušanu Sintiču in Emilu Frelihu: *»Obračamo se na vas z vljudno prošnjo, če bi bili voljni v drugi sezoni režirati v našem gledališču vsaj eno ali več odrskih del. Ker po verjetnosti ne bomo imeli stalnega režiserja, zato smo primorani, da si že zdaj zasiguramo posamezne režije. Predvsem bi želeli vedeti, če ste pripravljeni prevzeti režije, kakšna dela bi lahko režirali, po možnosti v katerem času*

in pod kakšnimi pogoji.«

Na to prošnjo je odgovoril Fran Žižek z dopisnico, na kateri pravi, da se *»vsekakor bom, če bo le mogoče, odzval že zaradi spominov, ki me vežejo na Ptuj«*. Kot možna dela navaja Potrčeve Krefle, Molierovega Georga Dandina, Ibsenove Sovražnike ljudstva, Lessingovo Emilio Galotti in novo verzijo Jezičnega dohtarja Petelina. Drug režiser, ki se je odzval, pa je bil Emil Frelih. Na dopisnici 19. junija 1952 pravi, da bi se *»mogoče v tem mogli sporazumeti za eno sezono«*; v enako datiranem pismu položaj razloži obširneje: *»/.../ ker pa me snubijo tukaj /v Tolminu/ za prihodnjo sezono, da bi jim spet režiral, vas prosim, da mi sporočite, v koliko reflektirate na moje režijsko sodelovanje v vašem gledališču, da si vem razporediti delo.«* Do dogovora tako z enim kot z drugim ni prišlo, kajti 21. julija 1952 v napol zasebnem pismu Petra Malca¹⁶⁸ preberemo: *»Po triletnem vandranju sem pristal v ptujskem gledališču, kjer sem zelo zadovoljen.«*¹⁶⁹

Peter Malec je končno postal stalni režiser Okrajnega gledališča Ptuj.

¹⁶⁸ Malec pa se je z Okrajnim gledališčem verjetno dogovarjal že sezono pred tem, saj 19. junija 1951 najdemo pismo, v katerem pravi: *»Angažma bi lahko podpisal šele s 1. januarjem 1952 /.../ vabi me namreč Zenica, Zadar in Makedonija! Jaz pa bi najraje delal doma, med svojimi!«*.

¹⁶⁹ ZAP, fond: OG Ptuj,šk. 3.

Peter Malec in prva sezona

Malčev prihod na Ptuj je bil za Okrajno gledališče ena izmed prelomnic. Peter Malec je bil akademsko izobražen režiser, ki je pridobival izkušnje v tujini, v ljubljanski in mariborski Drami, v letih 1945-47 pa je bil angažiran v kranjskem gledališču kot umetniški vodja. Izkušnje je torej imel s profesionalnim in amaterskim gledališčem, doma in v tujini. Čeprav Malec niti v Ljubljani niti v Mariboru ni bil pretirano uspešen, je spletel vezi s pomembnimi igralci, ki so zato gostovali na Ptuj. Radovan Brenčič je v svojih spominih zapisal, da se je »dalj časa držal našega gledališča Peter Malec, zelo ambiciozen in zahteven mlad režiser. Imel pa je to smolo, da so mu takrat po večini uspele le režije tistih del, ki si jih je ogledal že kje drugod, in da za humor ni imel kaj prida smisla.«¹⁷⁰ V Okrajnem gledališču je sprejel mesto umetniškega vodje v sezonah 1952/53 in 1953/54, v naslednjih dveh pa je gostoval. Ptujskemu občinstvu se je predstavil že v sezoni 1951/52, in sicer z zadnjo premiero, ko je zrežiral Schillerjevo *Kovarstvo in ljubezen*. Pretresljiva tragedija o ljubezni med dvema stanovsko neenakima mladima človekoma, ki ju spletke pokončajo, je zahtevno besedilo tako za igralce kot gledalce.



Friedrich Schiller: *Kovarstvo in ljubezen*, r. Peter Malec, 1951/52; vir: ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 11.

Sezono 1952/53 je Malec začel z *Izdajo pri Novarri* Arxa Caesarja. Ta vse prej kot lahkotna drama obravnava vojno izdajo, ljubezen med moškim in žensko in moč zemlje. Zdi se, da Malčev izbor obeh besedil ni bil naključen. Zanj je namreč značilen odmik od sheme, značilne za ptujsko gledališče v predvojnih in povojnih letih. Malec je imel v

svojem sporedu manj komedij, saj je repertoar poglobljal z resnimi in celo klasičnimi besedili.

Žal iz Gregorčeve kritike o prvi uprizoritvi ne izvemo prav veliko. Kritič, prihodnji upravnik Okrajnega gledališča, je štel *Izdajo pri Novarri* med najbolj uspele predstave. Omenil je še, da bo zaradi napredka treba ptujsko gledališče ocenjevati z merili, ki veljajo za pravo poklicno gledališče. Malec je bil režiser in glavni igralec: »Malčev Erni je bil prepričevalen, svojo vlogo je gradil od začetka do konca.« Proslavila pa se je tudi glavna igralka: »Vloga Ameri je gotovo ena najtežjih in najbolj zahtevnih vlog, kar smo jih imeli na našem odru, in če ji je kdo od naših igralk kos, je to gotovo Bajgotova.«¹⁷¹ Naslednja predstava je bila lahkotna Golarjeva ljudska igra *Vdova Rošlinka*. Žal tudi kritika te uprizoritve avtorja –em ne izreka prepričljive sodbe ali opisa. Izvemo le, da je doživela »Golarjeva veseloigra Vdova Rošlinka v ptujskem gledališču lep in zaslužen uspeh. /.../ Režiser Peter Malec kakor vsi ostali igralci, predvsem pa nosilci treh glavnih vlog, Dolinarjeva (Rošlinka), Gunžer (Janez), Šugman (Balantač), so dali svoje najboljše. Avtorjeva izjava, da je bila ta uprizoritev njegovega dela do zdaj ena najboljših, kar jih je videl, daje bogato priznanje ptujskemu gledališkemu kolektivu. Zelo

je ugajala tudi domiselna scena, ki jo je izvedel tehnični šef Jože Milkovič.«¹⁷²

Tretja uprizoritev sezone 1952/53 je bila Cankarjev *Kralj na Betajnovi*, ki so jo z gostoma Pavletom Kovičem in Vladimirjem Skrbinškom uprizorili ob praznovanju 40. obletnice ptujskega gledališča, o kateri bomo še spregovorili. Februarja so končno prišli na račun otroci z igrico Kristine Brenk *Mačeha in pastorka* v režiji Franca Vičarja. Glavno vlogo, plemenito siroto Jerico, je igrala Tilčka Štuhec, ki ni bila članica ansambla. Mačeho je odigrala Sonja Dolinar, njeno hčer Koro Nada Bajgot, sončno ženo pa Anica Bajgot. Čeprav je besedilo posrečeno, opazimo, da se Okrajno gledališče otroškim uprizoritvam ni posvečalo toliko, kot bi si mali gledalci zaslužili. Četudi je Vičar svojo nalogo opravil korektno, je dovolj zgovorno že dejstvo, da je glavno vlogo odigral nekdo, ki ni bil član gledališča, pa čeprav je bila osnovnošolka. Kljub vsemu se zdi, da so bile otroške predstave nekako na stranskem tiru. Zadnji uprizoritvi je znova zrežiral Malec. Žal za Župančičevo *Veroniko Deseniško* kritika ni izšla. Ob premieri je sicer izšel članek, ki samo navaja nekatere podatke.¹⁷³ Izbira

¹⁷⁰ Radovan Brenčič: *Spomini na mariborsko gledališče (1922-1941)*, v: Dokumenti SGM, 10/1967, str. 371-402.

¹⁷¹ Jože Gregorc: *Izdaja pri Novarri*, v: Večer, 31. oktober, 1952, str. 4.

¹⁷² -em: *Velik uspeh Vdove Rošlinka v ptujskem gledališču*, v: Večer, 10. november 1952, str. 3.

¹⁷³ I. D.: *Župančičeva Veronika Deseniška na ptujskem odru*, v: Večer, 7. april 1953, str. 4.

tega poetičnega teksta je zanimiva in presenetljiva že sama po sebi. Sicer je vprašljivo oblikovanje vlog, še posebej pa izgovorjava v tem tako zahtevnem verzificiranem besedilu. Uprizoritev je še najbolj zanimiva zaradi razdelitve glavnih vlog. Hermana je odigral Malec sam, Veronika Deseniška pa je bila članica SNG Maribor Mira Sardoč.

Dejstvo je pomembno zato, ker je Okrajno gledališče z Malcem postalo zanimivo za takrat še mlade, a nadarjene igralce,



Oton Župančič: *Veronika Deseniška*, r. Peter Malec, 1952/53; vir: ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 11.

ki so s svojim delom zaznamovali zgodovino slovenskega gledališča. Enako je Malec ravnal tudi pri zadnji uprizoritvi, *Prebrisani norici* Lopeja de Vege. Vlogo Finee je odigrala Alenka Svetel, članica Mestnega gledališča ljubljanskega, brez katere si razvoja tega teatra ne predstavljamo. Navdušenost nad njenim igranjem najdemo tudi v kritiki: »Ona je bila središče vsega večera. Bila je odlična in je navdušila s svojo naravno in prikupno igro publiko, ki jo je ponovno viharo pozdravila pred zastorom na odprti sceni. Tudi vsi domači igralci so dosegli lep uspeh.« S to predstavo je v vlogi Friderika prvič nastopil Boris Kočever, ki je v Okrajnem gledališču odigral nekaj pomembnih vlog, predvsem ljubimcev, in



Carpio Lope Felix Vega: *Prebrisana norica*, r. Peter Malec, 1952/53; vir: ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 11.

svojo kariero nadaljeval v SNG Maribor. Skrb za scenografijo je Malec prepustil uveljavljenemu scenografu in režiserju, arhitektu Viktorju Molki, ki je doživel svoj debut v SNG Ljubljana. »K celotnemu uspehu /.../ sta mnogo pripomogli tudi scena /.../ in scenska glasba (naštudiral direktor Jože Gregorc), ki sta dopolnili s svojo lepoto in razkošjem čar, ki ga je izžarevala komedija ves večer /.../« Ob tem moramo povedati, da je 26. aprila 1953 Okrajno gledališče zapustil upravnik Jože Rojic. Iz gradiva ni moč razbrati, kaj je bil razlog za njegov odhod. Zdi se, da se je zgodil nepričakovano in nenadoma. Njegovo mesto je torej prevzel Jože Gregorc, ki je Okrajno gledališče vodil vse do ukinitve leta 1958.¹⁷⁴ Če se vrnem k uprizoritvi in h kritiki, je njun avtor sklenil, da je Okrajno gledališče »/.../ dokazalo, da je vredno in sposobno, da postane za Kranjem, Postojno in Celjem pravo poklicno gledališče. Skromno, a uspešno se je vključilo še prav posebej v letošnji sezoni pod vodstvom Petra Malca v široko območje slovenske kulture in dolžnost vseh ptujskih odgovornih krogov je, da prizadevanja mladega gledališča z vsemi sredstvi podprejo. /.../ Bila bi velika kulturna sramota, če bi morale ptujsko gledališče nazaj na amatersko pot.«¹⁷⁵ Sezono 1952/53 so kritiki Okrajnega gledališča sicer redno spremljali, vendar iz njihovih člankov le težka razberemo, kaj se je na odru v resnici dogajalo. Kljub temu pa ob dodatni pomoči še drugih podatkov razberemo, da je bila sezona uspešna in odločilna za razvoj v prihodnosti. Prvi poglobljeni premik opazimo že v izboru repertoarja, ki je bil še vedno pretežno slovenski. Razlika je, da se je tehtnica nagnila v prid komedijam in resnim dramam. Seveda je vprašljivo, kako sta bila novi nalogi kos ansambel in občinstvo. Kljub vsemu lahko ocenjujemo ta premik kot pozitiven. Iz razpoložljivega gradiva sklepamo, da so bili z Malčevim delom zadovoljni igralci, vodstvo, kritika in občinstvo. Ansambel se je končno začel kontinuirano izobraževati in umetniško rasti. Pomembna pa so bila tudi številna gostovanja, za katera je bil zaslužen samo Peter Malec. Pavel Kovič, Vladimir Skrbinšek, Mira Sardoč, Alenka Svetel med igralci in Viktor Molka med scenografi so v slovenskem gledališču pomembna imena. Čeprav se tedaj nihče ni zavedal, kako pomembno je, da gostijo takšne ustvarjalce, od katerih so se nekateri sicer še razvijali, ne moremo z današnjega vidika njihovih gostovanj nikakor prezreti. Najprej zato, ker kažejo, da je bilo ptujsko gledališče kljub bedi na prav vseh ravneh svojega delovanja zanimivo tudi za uveljavljene igralce. Potem zato, ker so prevzemali glavne vloge v zahtevnih izbranih besedilih in jih gotovo uspešneje ustvarili, kot bi jih kateri koli stalni član ptujskega ansambla.

¹⁷⁴ Nasploh je bilo obdobje 1951-1953 nemirno. Prihajalo je do številnih sporov med tehničnim osebjem, zaradi pomanjkanja denarja pa so gledališče zapustili šepetalka, hišnik in še dva delavca. Naj spomnim, da je v tem času, 31. julija 1951, gledališče zapustil tudi Vladislav Cegnar.

¹⁷⁵ *Uspeh Prebrisane norice v ptujskem gledališču*, v: Večer, 3. julij 1953, str. 2.

Zaradi njih so predstave vsaj deloma uspevale. Nenazadnje pa so bila njihova gostovanja pomembna tudi zato, ker so ptujski igralci končno dobili priložnost, da si ogledajo delo profesionalnih igralcev in z njimi sodelujejo.

S svojimi izkušnjami in pedagoškim nagnjenjem je Malec igralcem posredoval znanje, brez katerega ptujsko gledališče ne bi moglo napredovati. Meje iz znanih razlogov skrčenega izbora besedil je s priključitvijo resnih dram razširil, kar smemo šteti za določen razvojni skok. Poleg tega pa je zaradi svojih poznanstev v Okrajno gledališče privabil nekaj pomembnih ustvarjalcev. Z naštetim je Okrajnemu gledališču na Ptuj končno pripravil čvrste temelje za delo v prihodnje.



Franz Grillparzer: *Ljubezni in morja valovi*, r. Peter Malec, 1953/54; vir: ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 11.

Praznovanje 40. obletnice ptujskega gledališča

Pripravljanje proslave

Zareza v razvoju Okrajnega gledališča se je zgodila šele v sezoni 1952/53 z Malčevim prihodom. Leta 1952 pa je ptujsko gledališče praznovalo tudi svojo 40. obletnico in načrtovalo proslavo ter izid zbornika o zgodovini ptujskega gledališča. O prireditvah so 30. januarja 1952 obvestili ministrstvo za finance: »Tukajšnje gledališče je po svoji tradiciji odigralo v

Ptaju in okolici zgodovinsko vlogo, saj poteka letos 40 let, ko je bila prvič izgovorjena slovenska beseda na ptujskem odru. /.../ Čeprav je bila v stari Jugoslaviji oblast v rokah nazadnjaškega klerikalnega režima in je ptujski oder predvajal dela naših progresivnih pisateljev, je gledališče prejelo stalno letno podporo od mestne občine Ptuja, t. j. od države. Danes v svobodni Jugoslaviji ob proslavi 40. obletnice obstoja pa grozi ptujskemu gledališču propast. /.../ Z lastnim trudom smo obnovili avditorij, izvrševali razna popravila, izdelovali kulise. /.../ Uprava gledališča garantira nadaljnji obstoj in redno delo ter umetniško rast igralcev pod pogojem, da nam vaše ministrstvo odobri letno subvencijo v minimalnem znesku 1000000 din. /.../ Ko pripravljamo 40-letnico obstoja ptujskega gledališča, pričakujemo polno razumevanje z vaše strani. Če pa bomo primorani letos zapreti vrata naši Taliji, odklanjamo vsako odgovornost pred zgodovino, če za naše nesebično delo ne bomo dobili ustrezne podpore.« Ker je bil Ptuj pred vojno mesto

z večinoma nemškim prebivalstvom, je bilo gledališče pomemben del narodne identitete. Sprva znotraj Narodne čitalnice, potem pa z ustanovitvijo Dramatičnega društva. Čeprav se je na Ptaju njuna ustanovitev zgodila s časovnim zamikom in pod mariborskim okriljem, je na Ptaju ves čas tlela želja, da bi gledališče čim prej postalo samostojno in celo profesionalno. Kljub temu da za kaj takega ni bilo niti umetniških niti finančnih zalog, so ves čas iskali poti za uresničitev načrta. Tako jim je zares uspelo pripeljati nekaj pomembnih režiserjev, zlasti tik pred vojno, ko sta Žižek in Babič ustvarjala pomembne, nacionalno osveščene in provokativne predstave. Že zato, ker je imelo gledališče na Ptaju tako velik pomen, je bilo jasno, da se praznovanju obletnice ne bodo odrekli.

Proslava je bila velik dogodek, ki se ga je želela udeležiti marsikatera pomembna osebnost. V gradivu namreč najdemo zahvale, ki jih je poslalo ptujsko gledališče za udeležbo na slovesnosti. Najdemo pa tudi čestitke, ki jih je gledališče prejelo od Borisa Zihlerla, dr. Potrča, Marije Vere, Eda Verdonika in Zlatka Šugmana, če naštejemo samo nekatere. Petre Malec je za to priložnost pripravil Cankarjevega *Kralja na Betajnovi*. »Predstava /.../ je po splošnem mnenju tako široke publike kakor priznanih strokovnjakov, ki poznajo naše gledališče, dosegla velik uspeh in pomeni nedvomno do sedaj največji umetniški dogodek v ptujskem gledališču. Režiserja, kakor vse igralce, je hvaležna publika pozdravila na odprtem odru.«¹⁷⁶ Čeprav iz takšne kritike ne moremo

soditi o kakovosti, lahko zapišemo, da si je Peter Malec uspeh predstave zagotovil s tem, da je k sodelovanju povabil Pavleta Koviča in Vladimirja Skrbinška. Še bolj kot sam uspeh pa je pomembno dejstvo, da igralca njunega formata nista zavrnila povabila in sta prišla na Ptuj kljub mizernim pogojem, ki jih je lahko zagotovilo gledališče. To je bil za Ptuj prvovrsten dogodek, ki pa ga še niso znali ceniti. V zvezi z njunim gostovanjem intendant Rojic medlo »poroča o zelo uspeli reprizi Kralja na Betajnovi ob priliki gostovanja članov ljubljanske Drame tov. Koviča in Skrbinška. Delo je bilo po splošnem mnenju močno podano, k čemer sta prispevala močan delež oba gosta – poklicna igralca, in v veliki meri pa tudi vsi domači igralci, ki so bili deležni vsestranskega priznanja obeh gostov.«¹⁷⁷ Scenograf je bil Viktor Molka, vendar scena ni nastala za ptujsko predstavo, ampak že prej. »Sceno bom v bistvu porabil isto, kot sem jo pred leti v dubrovniškem gledališču. Zamisel te scene je od ing. Arh. V. Molke, izpolnil mi jo je /.../ tamošnji scenograf Miše Račić. Tu jo izdeluje naš tehnični šef Jože Milkovič. Po mojem mnenju je Molkova scenska zamisel ena najboljših, kar sem jih videl do sedaj bodisi doma bodisi na hrvaških in srbskih odrih. Delu daje potrebno mračnost in čudno strašno ozračje, ki ga najdeš resda v mrtvašnici, kakor zahteva Cankarjev tekst.«¹⁷⁸

Znova se pokaže, kako pomemben je bil za ptujsko gledališče režiser z vzpostavljenimi umetniškimi zvezami. Gostje s takšnim gostovanjem zagotovo niso veliko pridobili. Pridobili pa so kakovost predstave, občinstvo in predvsem igralci, ki so končno lahko sodelovali tokrat celo z dvema vodilnima slovenskima igralcema. Kakor je Bratina stavil na Gabrijelčičevo in Kauklerja in je bil Wilhelm Žižku in Babiču zagotovilo za uspeh, je Malec privabil Skrbinška in Koviča ter nekatere mlajše in obetavne kolege. Res je, da se gostovanja s temi igralci niso ponovila, toda Okrajno gledališče pred Malčevim prihodom ni poznalo tovrstnih gostovanj.

Pripravljanje zbornika

Poleg predstave so želeli izdati tudi zbornik, ki bi zajel celotno zgodovino ptujskega gledališča. Za njegov izid pa je bilo treba poiskati sponzorje. 27. novembra 1952 so tako poslali prošnjo lekarni in jo obvestili, da bodo 29. decembra 1952 proslavljali 40. obletnico. Ob tej priložnosti bodo izdali kratko gledališko kroniko kot zgodovinski dokument, v katerega bodo priložili tudi reklame podjetij. Celotna stran reklame stane 5000 dinarjev, najmanjši znesek pa je 500 dinarjev. Temu se v pismu pridružuje še prošnja za podporo. *Kroniko 1912-1952* je napisal prof. Fran Alič. Gre za prvo objavljeno in natančno zgodovino ptujskega gledališča, čeprav je bilo gradivo marsikdaj nedosegljivo, »ker ni nikjer več zapisnikov bivše Čitalnice, kakor tudi ne zapisnikov Dramatičnega društva. Podatki, ki sem jih nabral iz vseh v Ptuj dosegljivih virov in spopolnil z osebnimi informacijami in lastnimi spomini, so pomanjkljivi /.../«¹⁷⁹ Kljub temu da naslov obljublja ukvarjanje le z obdobjem od ustanovitve Dramatičnega društva naprej, se avtor pomudi že pri zgodnejšem obdobju. Svojo *Kroniko 1912-1952* namreč začne s samim začetkom, z nemškim gledališčem, ker tako zahteva »časovna zaporednost,«¹⁸⁰ in šele nato preide k slovenskemu gledališču. Tudi zdaj se ne omeji samo na letnico 1912, ampak zajame dogajanje pred tem, tako da »slovenski oder« razdeli na nekaj obdobji: »notranji razvoj /.../ in zunanjepolitični dogodki določajo /.../ štiri dobe: dobo pod okriljem Narodne čitalnice, dobo od ustanovitve dramatičnega društva do konca prve svetovne vojne, dobo delovanja Dramatičnega društva med prvo in drugo svetovno vojno /.../ in dobo po letu 1945 /.../«¹⁸¹ Potujočim igralskim skupinam in utemeljitvi nemškega gledališča posveti Alič dobro stran in ugotovi, da so se »poleg resnih in zahtevnih klasičnih del vrstila na odru /.../ veseloigre, burke in operete.«¹⁸² Glede čitalnice je bolj temeljit, saj našteva premiere, če zanje obstajajo podatki, sicer pa je »vse to čitalniško igranje /.../ bolj podžigalo zavest slovenskega narodnega življa, kot mu pa nudilo umetniškega užitka.«¹⁸³ Največ pozornosti nameni avtor obdobju po prvi svetovni vojni, ko je Dramatično društvo »zapustilo tesne prostore v Narodnem domu in mestna občina mu je odprla vrata v mestnem gledališču, kjer se je doslej čula le nemška beseda.«¹⁸⁴ Tudi tega obdobja avtor ne oceni kot preveč uspešno, saj je »manjkalo stalnih moči«, gledališče pa »je živelo, da se vzdrži, predvsem od veseloiger.«¹⁸⁵ Nekoliko se pomudi pri Valu Bratini in številnih gostovanjih ljubljanske in mariborske Drame, dalje

¹⁷⁶ S proslave 40 – obletnice ptujskega gledališča, v: Ptujski tednik, 26. december 1952, str. 3.

¹⁷⁷ ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 2.

¹⁷⁸ Kralj na Betajnovi v ptujskem gledališču, v: Ptujski tednik, 19. december 1952, str. 3.

¹⁷⁹ Fran Alič: *Kronika 1912 - 1952*, str. 9.

¹⁸⁰ Fran Alič: *Kronika 1912 - 1952*, str. 10.

¹⁸¹ Fran Alič: *Kronika 1912 - 1952*, str. 12.

¹⁸² Fran Alič: *Kronika 1912 - 1952*, str. 12.

¹⁸³ Fran Alič: *Kronika 1912 - 1952*, str. 14.

¹⁸⁴ Fran Alič: *Kronika 1912 - 1952*, str. 15.

pa se ustavi šele z angažmajem Jožeta Borka: »Še više se je povzpelo gledališče v sezoni 1937/38, ko si je Dramatično društvo zadalo nalogo, uprizarjati le literarno vredna dela, in odprlo dramsko šolo pod umetniškim vodstvom poklicnega režiserja Jožeta Borka iz Ljubljane, absolventa praške dramske šole. Zamislilo si je obsežen estetsko vreden repertoar, ki je priča umetniškemu okusu in široki razgledanosti režiserja v naši in tuji dramatiki. Redno delo, ki se je pretrgalo z odhodom Vala Bratine, se je po desetih letih obnovilo.«¹⁸⁶ Največ pozornosti je posvečene Žižkovemu gledališču, celo toliko, da se pomudi pri posameznih predstavah in jim ponekod doda slikovno gradivo. Tako beremo za predstavo *Ta veseli dan ali Matiček se ženi*, da je »pozornost vzbujala inscenacija«,¹⁸⁷ pri *Detektivu Megli* Alič zapiše, da so »uprizoritve teh del pokazale, da orje Ptuj pod Žižkom ledino za novo avantgardno gledališče /.../,¹⁸⁸ pri *Burki o jezičnem dohtarju* »se je Žižek pokazal kot umen odrski arhitekt«¹⁸⁹ in v *Desetem bratu* je »izluščil iz romana socialno jedro, boj med razlaščenim siromakom in očetom meščanom«.¹⁹⁰ Leta 1939, ko je ptujsko Dramatično društvo proslavljalo 25-letnico, je bila organizirana razstava, ki je predstavila delo Neodvisnega gledališča v prejšnji sezoni. V naslednji sezoni je nadaljeval s svojim delom. V *Kralju Ojdipu* »je Žižek s svojo režijo približal umetnino novemu času«,¹⁹¹ z *Beneškimi trojčki* pa »je navezalo ptujsko gledališče svojo avantgardno pot na kulturno dediščino prejšnjih dob.«¹⁹² Babičevo delo je opisano samo v kratkem odstavku. Na najnovejše obdobje se, tako kot je tudi pričakovati, navezujejo samo najosnovnejši podatki.

Aličeva *Kronika 1912-1952* ni zanemarljivo delo o zgodovini ptujskega gledališča. Prvič so bili zbrani skoraj vsi podatki, ki so bili na voljo. Poleg slovenskega gledališča se je Alič vračal tudi k začetkom, obiskom igralskih skupin, in h gradnji gledališke zgradbe, v kateri so uprizarjali predstave v nemškem jeziku. Alič je opravil veliko delo že samo po sebi, še toliko večje pa je, če upoštevamo čas in razmere, v katerih je nastajalo. Zbornik je sicer temeljita statistika predstav in ustvarjalcev ptujskega gledališča, v kateri pogrešamo pridih sodb, s katerimi bi lahko prepoznali delovanje in življenje gledališča v slikoviti podobi. Na koncu zbornika sta objavljeni pismi Jožeta Babiča in Pavla Rasbergerja, ki naj bi popestrili splošni vtis. K sodelovanju je avtor želel

pritegniti tudi Frana Žižka. Zdi se, da je bil pripravljen posoditi fotografije, plakate in zbrane kritike, glede pisanja člankov pa je pripravil predlog: »Če reflektirate na ta članek oziroma na uspešnejše poročilo o mojem nekdanjem delu v Ptuj, sem pripravljen se v nedeljo pripeljati na Ptuj. Mogoče naprosite kako tipkarico, da bi ji zdiktiral. To moje poročilo bi potem lahko kompletirali še z izjavami drugih mojih sodelavcev in si tako ustvarili popolno sliko. Mislim, da bi vam potem bilo prav lahko sestaviti za almanah primeren članek.«

V tem obdobju, že v sezoni 1953/54, pa je začel v gledališkem listu ptujskega gledališča izhajati še en zgodovinski pregled, *Gledališka delavnost v Ptuj*, ki je izhajal vse do sezone 1955/56. Njegov avtor Slavko Desetak je poleg obdobja pred vojno najbrž želel pregledati še obdobje po njej, saj je v gledališkem listu 8-9/1955-56 zapisano »Konec I. dela«.¹⁹³ Zakaj do izida drugega dela ni prišlo, ni jasno. Morda je eden izmed razlogov ta, da so bila leta po vojni piscu premalo oddaljena, da bi lahko vzpostavil potrebno kritično distanco. Desetakova *Gledališka delavnost v Ptuj* izstopa zato, ker je avtor zbral gledališke kritike uprizoritev in se tudi drugače trudil bralcu približati gledališko življenje na Ptuj. Svojo študijo začne z vprašanjem, ali ni že morda kurentovanje začetek tolikokrat citirane ptujske gledališke tradicije, saj je »nedvomno eden najbolj neizmaličenih, lahko bi rekli okrnjenih ljudskih običajev ne samo pri Slovencih, temveč v Evropi nasploh«.¹⁹⁴ Nato tako kot Alič nadaljuje z nemškim gledališčem, vendar delo oceni manj prizanesljivo: »Kakor repertoar nima nobenega resnega in umetniško vrednega dela, tako tudi ni bilo umetnika, ki bi s svojo igro zapustil umetniški vtis. /.../ Govorice ali zapiski o visoki kulturi ptujskega nemškega gledališča izvirajo iz samozadovoljstva, kakor tudi iz kljubovalnosti Nemcev do prebujajočega se slovenskega življa.«¹⁹⁵ Drugo poglavje je posvečeno Narodni čitalnici, sklep je tak: »Nič točnega ne vemo, kaj in kako so igrali. Bili so začetniki in orali so ledino. Pri ocenjevanju dela Narodne čitalnice ne smemo gledati toliko na umetnost, temveč priznati predvsem zasluge za prebujanje narodne zavesti.«¹⁹⁶ Tretje poglavje avtor posveča Dramatičnemu društvu, o ustanovitvi katerega ni nič znanega, saj »je bil po osvoboditvi uničen ves arhiv v prostorih Mestnega gledališča, tako da so podatki zbrani zgolj iz časopisnih

¹⁸⁵ Fran Alič: *Kronika 1912 - 1952*, str. 17.

¹⁸⁶ Fran Alič: *Kronika 1912 - 1952*, str. 22-23.

¹⁸⁷ Fran Alič: *Kronika 1912 - 1952*, str. 24.

¹⁸⁸ Fran Alič: *Kronika 1912 - 1952*, str. 24.

¹⁸⁹ Fran Alič: *Kronika 1912 - 1952*, str. 24.

¹⁹⁰ Fran Alič: *Kronika 1912 - 1952*, str. 25.

¹⁹¹ Fran Alič: *Kronika 1912 - 1952*, str. 26.

¹⁹² Fran Alič: *Kronika 1912 - 1952*, str. 26.

¹⁹³ Slavko Desetak: *Gledališka delavnost v Ptuj*, v: Gledališki list št. 8-9, 1955/56, str. 180.

¹⁹⁴ Slavko Desetak: *Gledališka delavnost v Ptuj*, v: Gledališki list št. 8-9, 1955/56, str. 180.

¹⁹⁵ Slavko Desetak: *Gledališka delavnost v Ptuj*, v: Gledališki list št. 8-9, 1955/56, str. 39.

¹⁹⁶ Slavko Desetak: *Gledališka delavnost v Ptuj*, v: Gledališki list št. 8-9, 1955/56, str. 44.

vesti in iz razgovorov ter spominov poedinih še živečih članov.¹⁹⁷ Desetak tudi opozori na pomemben premik, ki se je zgodil z odcepom Dramatičnega društva od Narodne čitalnice: »Z ustanovitvijo Dramatičnega društva so stopili gledališki delavci v Ptuj znaten korak naprej, ker igralska skupina, naj je igrala v sklopu kateregakoli društva, čeprav je bila to Narodna čitalnica, ni imela tistega razvoja kakor v lastnem društvu, kjer so postavili za glavno nalogo prirejanje kulturnih prireditev, akademij in večerov ter uprizarjanje iger, dram, komedij, burk, operet in tragedij. Narodni čitalnici je bila igralska skupina vzporedna naloga, Dramatičnemu društvu pa je bilo gledališče glavna skrb.«¹⁹⁸ Desetak nato prečeše vse sezone, ki jih po večini ne oceni ugodno, ustavi pa se ob prihodu Vala Bratine. Posebej opozori na njegova sodelavca Nado Gabrijelčič in Mirka Kauklerja, »Kaukler se je že oblikoval v močnega karakternega igralca, igralki Komavlijeva in Gabrijelčičeva pa sta prinesli s seboj iz poklicnega gledališča način pravega doživetega igranja«¹⁹⁹, in oceni Bratinovo delovanje, ki smo ga na teh straneh že citirali. V zvezi z režiserjevim odhodom pa zapiše briljantno misel, ki velja za vsa obdobja ptujskega gledališča, tudi najnovejše: »Če bi se v tem smislu gledališče v Ptuj razvijalo naprej, bi se razvilo še bolj, kot se je sicer. Ptujsko gledališče ima staro tradicijo in to srečo, da začne vedno z nekimi novimi, naprednimi poizkusi še pred centralnimi gledališči. Ptuj je gledališko mesto, je odmaknjeno od centra, kjer prevelik kulturni 'aeropag' pazi na svojo, dostikrat monopolizirano Talijo. Dosti talentov je v Ptuj lahko poizkusilo svoje znanje in bi tudi razvilo in usposobilo gledališče samo, če ne bi prišlo do tistega, kar je zopet huda bolezen Ptuja. Za vsak razvoj je potrebna za začetek investicija, ki se obrestuje, ko se znova razvije. Tako pa navadno zmanjka denarja prav takrat, ko so zbrani že vsi pogoji, da bi gledališče lahko uspešno delalo. Po takšnem padcu je treba zopet dolgih let, da se zbere in usposobi kader.«²⁰⁰ V ptujskem gledališču so znova sledile bolj ali manj mrtve sezone, dokler ni v sezoni 1937/38 prišel Jože Borko. »/.../ prav ta sezona je pomenila korak naprej. Ko je začel delovati Jože Borko iz Ljubljane, ki je kot absolvent Burianove avantgardistične šole v Pragi začel z novim delom, novo napredno smerjo. Z njegovim prihodom so v Ptuj odprli dramsko šolo, ki jo je vodil Borko sam.«²⁰¹ Viri glede Borkovega šolanja navajajo dva podatka: nekateri da je bil član praške Akademije, le podobnih nazorov kot Žižek, drugi da je bil član Burianovega gledališča. Kakor koli že, pri

Borku zares najdemo podobna stališča, kot jih je imel Žižek, ki ga je zamenjal v naslednji sezoni. Žižku je posvečenih največ strani, vse predstave so opremljene s kritikami, Desetakova ocena Žižkovega dela pa je v presežnikih. Poleg tega najdemo v *Gledališki delavnosti na Ptuj* osnutek za gledališki list Martina Krpana, natančen opis Babičevega Miklavževanja, ki smo ga že navajali, in opis igralcev: »Albert Wilhelm je bil po mnenju vseh gledalcev, kakor samega Žižka in tudi kritikov, eden največjih igralcev predvojne generacije. Rodil se je na Opčinah pri Trstu. /.../ Ni imel prave izobrazbe, samo osnovno šolo, toda izobraževal se je sam. /.../ Bil je nesebičen, vztrajen in predan gledališču. /.../ Jože Samec je danes član SNG v Mariboru. V gledališču je delal brezplačno. Ni samo igral odgovornih vlog, temveč je tudi skrbel za nove igralce /.../ Glavnik /.../ predan igralec in vnet borec za napredno miselnost. Jože Babič, danes umetniški vodja in režiser v SNG v Trstu, umetniški in idejni vodja gledališča v Ptuj, dokler ga zaradi komunistične miselnosti niso oblastniki stare Jugoslavije internirali v Medjurečju. /.../ Domanjkova /.../ še vedno rada pomaga gledališki skupini pri DPD Svoboda Jožeta Lacka. Nada Pfajfarjeva, žena Alberta Wilhelma, ki je z njim tudi padla v NOB/.../«²⁰²

Desetakova *Gledališka delavnost v Ptuj* izstopa zato, ker se edina oddaljuje od nizanja sicer nujno potrebnih, a suhoparnih zgodovinskih podatkov. Avtor razume gledališče kot živo tvorbo in ga tako tudi obravnava. Pomembni so njegove ocene o vzponih in padcih ptujskega gledališča, opisi predstav in komunističnega gibanja, ki je imelo svoj sedež prav v teatru, opisi igralcev, zbirka kritik Žižkovih uprizoritev. Vse to je gradivo, ki bralcu približa dogajanje na odru in za odrom in ki ga v drugih študijah kljub natančnosti pogrešamo. Posebej zaskrbljujoče je, ker ni noben avtor tako natančno obdelal obdobja po vojni. Celó Irena Mavrič je v *Ptujskem gledališču 1786-1958*, ki je glede zgodovinskih podatkov o predvojnem gledališču še natančnejše od Aliča in je marsikdaj odličen kašipot za nadaljnje delo, odpravila obdobje med 1945 in 1958 na dveh straneh in večino svoje pozornosti namenila Žižkovemu in Babičevemu gledališču.

¹⁹⁷ Slavko Desetak: *Gledališka delavnost v Ptuj*, v: Gledališki list št. 4, 1954/55, str. 71.

¹⁹⁸ Slavko Desetak: *Gledališka delavnost v Ptuj*, v: Gledališki list št. 4, 1954/55, str. 71.

¹⁹⁹ Slavko Desetak: *Gledališka delavnost v Ptuj*, v: Gledališki list št. 4, 1954/55, str. 123.

²⁰⁰ Slavko Desetak: *Gledališka delavnost v Ptuj*, v: Gledališki list št. 4, 1954/55, str. 179-180.

²⁰¹ Slavko Desetak: *Gledališka delavnost v Ptuj*, v: Gledališki list št. 8-9, 1954/55, str. 218.

²⁰² Slavko Desetak: *Gledališka delavnost v Ptuj*, v: Gledališki list št. 8-9, 1954/55, str. 164-167.

Peter Malec in druga sezona

Sezono 1953/54 je Malec nadaljeval z repertoarjem, v kakršnega se je usmeril leto prej. Začel je s Schurekovo *Pesmijo s ceste*. Kritiki je ocenili predstavo kot »nedvomno uspelo«. Glavno vlogo je znova odigral gost, član SNG Maribor Hugo Florjančič, ki »je igral lepo, prožno in prepričevalno /.../.«²⁰³ Drugi igralci niso bili tako zelo uspešni: »F. Vičar je pokazal, da zna igrati, ni pa pokazal nobene rasti. Včasih se zdi, da išče efektov v publiki. V njegovem govoru takisto moti pridih okoliškega dialekta. Erika Stehlikova, nova moč v gledališču, je s svojo vlogo zrasla /.../. Gunžer je bil v svoji vlogi brez dvoma močan. Zaželen bi bila odprava nekaterih njemu lastnih gibov.«²⁰⁴ Sledila je pretresljiva Finžgarjeva ljudska igra *Divji lovec*, ki zahteva »verno, prepričljivo igro, ki pa je vsi igralci žal v vseh štirih dejanjih še niso prikazali. Kljub temu pa smemo reči, da je bila izvedba dosedanjih del na splošnem dobra in da prav ti pozitivni momenti v igri in nastopu gledališkega ansambla obetajo dvig umetniške ravni ptujskega gledališča pri izvajanju repertoarja v letošnji sezoni.«²⁰⁵ V času po vojni je bilo ptujsko gledališče edino v Sloveniji, ki je igralo Grillpartzerja. »Tragedijo *Ljubezni in morja* valovi smo videli v skrčeni obliki in skoraj bi rekli tudi predelano. Svobodna interpretacija kot baladna zgodba ali pravljica, kakor si jo je zamislil režiser, zahteva predelavo teksta, zmanjšanje oseb, zoženje prostora. Scenograf Maks Kavčič je sceno dobro prilagodil režiserjevemu stremljenju, kljub temu pa je bil prostor tudi za tak način uprizoritve le pretesen in Mežanova lepa slikarija ni prišla do izraza, ker v sprednjih vrstah parterja ni mogla perspektivno delovati. /.../. Svojevredna uporaba glasbenih vložkov, da se podčrtava poetsko – lirično vsebino in želja, da se ustvari kontrast tragičnemu osnovnemu motivu nemoči in pasivnosti obeh tragičnih junakov, je ugodno učinkovala, kljub temu da je spremljajoče glasbene vloške navadno uporabljamo v podporo odrskega dogajanja.«²⁰⁶ Dvema zaporednima besediloma, ki se končata s smrtjo mladih zaljubljenec, je sledila komedija. Predzadnja Malčeva uprizoritev v sezoni je bil *Vozel* Petra Petroviča. Iz kritike o uprizoritvi komedije ne izvemo ničesar, razen nekaj nepomembnih podatkov. Malec je namreč s to predstavo proslavil svojo 60. režijo. Nato pa se avtor razpiše povsem mimo predstave: »Naj omenim tokrat, da smo med nastopajočimi igralci pogrešili prvikrat znanca Franca Vičarja, ki je vsa leta po osvoboditvi prevzemal najodgovornejše in najtežje vloge, ki pa jih je, lahko rečemo, v celoti odigral s tisto sproščenostjo in toplino, ki je lastna le njegovemu igralskemu talentu. Sprejel je namreč ponudbo MGL v Ljubljani in zapustil Ptuj, ki bo gotovo še dolgo časa čutil hudo vrzel. Njegov odhod bo gledališče čutilo tem huje, ker je bil prav Vičar

eden redkih poklicnih igralcev v ptujskem gledališču. Ali bo gledališče ob prevladujočem številu diletantov uspelo opravljati v bodoče svoje naloge, ki so v tem mestu s staro zgodovinsko tradicijo tem odgovornejše?«²⁰⁷ Žal tudi Malčeva poslovilna predstava Goetzova *Dedinja* ne daje informacij o predstavi, ampak je slavospev Hermine Matjašič: »/.../ z izraznimi sredstvi odrske umetnosti je stopila čez rampo in na kulminacijskih točkah svojega ustvarjanja bila eno z občinstvom /.../. Gledalcem je dala svoje čustvo. Njena pot navzgor v kratkem času, kar nastopa na odrskih deskah, je podobno švigu rakete pod nebo, ki nezadržno zleti kvišku /.../.«²⁰⁸

Kritike Malčeve druge ptujske sezone so bile še bolj neuporabne kot tiste iz prve. Zdi se, da je začetni zagon nekoliko pojenjal, saj je v primerjavi s številnimi gosti v prvi sezoni gostoval le Hugo Florjančič v otvoritveni predstavi sezone. Iz arhivskega gradiva (zapisnika iz 19. septembra 1953²⁰⁹) pa razberemo, da je želel Malec režirati *Ekvinokcij* in za glavno igralko pridobiti Elviro Kralj, tedaj nosilno članico SNG Ljubljana. Izbor repertoarja je ostal nespremenjen. Malec je vztrajal pri svojem, čeprav to najbrž ni bilo lahko. Sestava repertoarja namreč ni bila zahtevna zaradi tako zoženega izbora zaradi števila oseb in sposobnosti igralcev in občinstva, ampak predvsem zato, ker je občinstvo v gledališču iskalo predvsem zabavo. Ta problem je opisal dramaturg Drame Celje, Filipič: »To neobčinstvo noče gledališča takega, kot je in kot mora biti in bi tudi vedno moralo biti, to je, noče umetniške ustanove, marveč zabavni zavod. /.../. Edino sredstvo je drugačen repertoar. Drugačen v smislu slabši, manj zahteven, literarno manj vreden /.../. Pri nas je stanje tako, da bodo morala vodstva naših gledališč sprejeti kompromis: zato, da bodo ljudi pritegnila, da bodo pozneje vztrajali tudi pri tehtnejših delih, s katerimi bo gledališče dejansko opravljalo svojo kulturno, umetniško in moralno funkcijo.«²¹⁰ Malec se je odločil prav za ta kompromis: občinstvu je priskrbel nekaj lahkotnih, še vedno kakovostnih del, predvsem pa se je usmeril v uprizorjanje tehtnih del. Zakaj je naslednjo sezono sodeloval le še kot gost, ne vemo natančno. V sezoni 1953/54 se je Okrajnemu gledališču pridružil tudi Emil Frelih. Značilno zanj je, da je uprizarjal zelo lahkotna besedila, in mogoče je, da je zaradi tako različnih usmeritev nastala med režiserjema določena napetost. To daje sklepati zapisnik iz leta 1955, ko je v diskusiji Peter Malec Frelihovo besedilo *Vrnil se je* označil kot »šund«.²¹¹ Z Malčevim odhodom je v naslednji sezoni kakovost repertoarja zdrsnila. A igralci so bili uvedeni v resno delo, razvoj se je pričel in na srečo tudi nadaljeval. V sezoni 1954/55 je dejavnost tekla, v Okrajnem gledališču pa so režirali Emil Frelih in znova Hinko Košak kot gosta ter igralec ptujskega gledališča Tone Potušek.

²⁰³ Veko: Pavel Šurek: *Pesem s ceste na ptujskem odru*, v: Večer, 15. oktober 1953, str. 3.

²⁰⁴ U.T.: *Ptujsko gledališče v novi sezoni*, v: Večer, 27. oktober 1953, str. 3.

²⁰⁵ -l-o: *Ljubezni in morja* valovi, v: Ptujski tednik, 13. julij 1953, str. 3.

²⁰⁶ V.T.: *Petrovičev Vozel na ptujskem odru*, v: Večer, 19. december 1953, str. 2.

²⁰⁷ Miha Remec: *Dedinja*. Namesto šopka Hermine Matjašičevi, v: Ptujski tednik, 4. junij 1954, str. 3.

²⁰⁸ ZAP, fond: Okrajno gledališče Ptuj, šk. 4.

²⁰⁹ Lojze Filipič: *Slovenska dramaturgija*, str. 162-163.

²¹⁰ ZAP, fond: Okrajno gledališče Ptuj, šk. 4, 15. februar 1955.

Gostje

Prva sezona

Emil Frelih je bil vsestranski gledališki ustvarjalec. Poleg režije je pisal drame in eseje, ki jih je med drugim objavljaval v ptujskem gledališkem listu, prevajal je, deloval kot scenograf in kostumograf in urejal Gledališki koledarček. Poleg režije dramskih se je posvečal tudi režiji opernih predstav. Gostoval je v tujini, pred prihodom na Ptuj pa je največkrat režiral v Makedoniji. V gledališkem listu je zapisano, da ».../ je stopil leta 1928 v privatno dramsko šolo Osipa Šesta v Ljubljani in obenem že nastopal kakor statist v ljubljanski Drami. /.../ Leta 1932 je bil že stalno angažiran v Drami in po dveh letih premeščen v Opero, kjer je sodeloval v operetah in operah kot asistent režije in inspicient. Še pred vojno je odpotoval na Dunaj, kjer je študiral pri profesorju Erichu von Wymetalu ter prakticiral in asistiral v Staatsoperi. Prihodnjo sezono se je vrnil v Ljubljano in bil od sezone 1939/40 samostojni operni režiser. /.../ Za dve leti je po osvoboditvi odpotoval v Prago, kjer se je udejstvoval kot operni režiser in obenem prakticiral filmsko režijo.«²¹¹ Imel je torej zelo raznovrstne gledališke izkušnje. Ptujskemu občinstvu se je prvič predstavil v sezoni 1953/54 s komedijo. Izbor je značilen za Frelihovo delovanje na Ptuj. Večinoma je režiral sodobnejša in ne preveč kakovostna besedila. O tej usmeritvi je natančneje pisal v zadnji sezoni, ko je postal umetniški vodja: »Značaj ptujskega gledališča, ki posreduje gledališko umetnost iz večine podeželskemu občinstvu, zahteva prav specifičen izbor dramskih del, ki teži bolj k vedrim in ljudskim dramam.«²¹² Tu najbrž tudi leži srž spora med njim in Malcem, ki je bil usmerjen v uprizarjanje tehtnejših in klasičnih del. Prva komedija v sezoni 1953/54, ki jo je režiral Frelih, je bila Hennequinova *Sladkosti rodbinskega življenja*, za katero je pripravil tudi scenske osnutke. Kritik -ce je ocenil, da je ptujsko gledališče z burko, ki sicer obravnava prepire med možmi in ženami, kjer na koncu ženske pokesano pritečejo k svojim dragim, doživelo uspeh, kakršnega po vojni še ni. Dodaja, da je mnogo pozornosti posvečeno pestrosti repertoarja, ki postaja sistematična in tradicionalna. Med igralci se je proslavil predvsem moški del: »Igralci so vsak zase podali zgrajene in izoblikovane karakterje. /.../ Figura, ki jo je podal v tej komediji, je pač Gunžerjev največji uspeh, s katerim dokazuje, da imamo v njem igralca nadpovprečnih kvalit. /.../ Daniel Šugman s svojim filigransko naštudiranim senilnim starcem za Gunžerjem ni nič zaostajal.« Kritik še pove, da je ptujsko gledališče pokazalo lepo raven gledališke

kulture in da je »celoten ansambel pod večjim vodstvom režiserja Emila Freliha ubrano zlit v pravo komorno igro podal to francosko komedijo z nenavadnim poletom in s tem kronal sezono Okrajnega gledališča Ptuj«.²¹³

Žal o naslednji premieri, O'Neillovi Ani Christie,²¹⁴ nimamo kritike. Iz arhivskega gradiva razberemo, da so znova stekli pogovori s Pavletom Kovičem, ki prav v času študija predstave ni bil prost.²¹⁵

Rabadanov Kvej – Lan je bil otvoritvena predstava sezone 1954/55. Pri kritiki je dosegla velik uspeh. Frelihova »režija je bila vseskozi jasna in v gledališkem smislu logična. Ustvaril je nekaj slikovitih prizorov, ki so zdaj v ponos vsej predstavi. /.../ Kot režiserju bi mu mogli očitati samo to, da žal ni dosledno uveljavil svojega posrečenega režiserskega koncepta pri vseh štirih igralcih, saj moramo večje napake te lepe predstave napisati prav na hrbet igralcem /.../ Huda slabost predstave je bila razsvetljava, ki je odpovedala skoraj povsod, kjer je bila najbolj potrebna.« V gledališkem listu, ki je izšel ob premieri, je Frelih na vprašanje o razmerah v ptujskem gledališču povedal, da je »res dosti težav in bi lahko marsikaj bolje izdelali ali opremili, če bi bila za to zadostna sredstva. Tako se mora pri sceneriji stalno predelovati iz starih kulis. Fundusa gledališče sploh nima in si izposoja kostume iz mariborskega gledališča. Takšne obleke ne učinkujejo tako kakor tiste, ki so narejene po meri. Razsvetljava je na odru do skrajnosti izrabljena. Marsikakšna režijska misel je odpadla, ker ni zadoščal svetlobni park. Želel bi Okrajnemu gledališču širšega razvoja, dotoka novih kvalitetnih igralcev in igralk. Občudujem igralski kolektiv, ki v takšnih sredstvih požrtvovalno in z ljubeznijo dela in se trudi.«²¹⁶ Med igralci je izstopala Danica Šenkinc v glavni vlogi, kar je bila sodeč po kritikah njena najuspešnejša vloga: »Njena kreacija je bila majhna umetnina. Rasla je od kadra do kadra. Od prvega dejanja, ko je še utesnjena v stare domače šege in navade, pa tja do prizora, ko se obesi in se potem po rešitvi vendarle polasti svoje sreče, je mala igralka pokazala velik čustveni razpon, ki smo ga lahko samo občudovali. Kadar je tekst molčal o njeni zgodbi, je sama nadaljevala z govorico igralskih elementov in dopolnjevala gledalcu podobo svoje usode. /.../ Avditorij ob njeni vlogi /.../ prav ničesar ni pogrešal.« Uspešen je bil tudi Kočvar: »Njegov nastop je bil siguran, v okviru režiserskega koncepta primerno samozavesten. In odločen, mladeniško zanosen in sploh tak, kakor ga pričakujemo od moškega, ki je 'visok in raven kakor bambus'. Pričakovali

²¹¹ Gledališki list št. 1-2, 1954/55, str. 4-5.

²¹² Emil Frelih: *Naše gledališče na pragu nove sezone*, v: Ptujski tednik, 13. september 1957, str. 3.

²¹³ -ce: *Nova premiera v ptujskem gledališču*, v: Večer, 12. marec 1954, str. 2.

²¹⁴ V Ptujskem tedniku (23. april 1954, str. 3) je pod naslovom *Ana Christie* sicer objavljena kritika, vendar povzema izključno vsebino drame.

²¹⁵ ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 5.

²¹⁶ Gledališki list št. 1-2, 1954/55, str. 4.

pa bi pri njem več intimnejše, navznoter obrnjene igre v prizorih s Kwei- Lan in več finese v čustvenih prehodih od dolžnosti k ljubezni /.../ V tem je bil večkrat nejasen in njegova akcija neutemeljena.« Najmanj poglobljeno vlogo je ustvarila Berta Ukmar, ki je »bila dovolj drzna in sproščena, a premalo je bilo na njej svetovljanskega nadiha in preveč provincialno slovenskega. Njeni odnosi do



Dario Niccodemi: *Scampolo*, sc. Emil Frelih, 1954/55; vir: ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 16.

Wanga in Kwei-Lan so bili igralsko premalo jasni, tako da so se pravzaprav njena čustva zrcalila bolj v likih mladega para kakor pa v njenem lastnem.«²¹⁷ Naslednjo predstavo, Niccodemijevega *Scampola*, je kritika spremljala. Gre za lahkotno komedijo, ki se konča s srečnim ljubezenskim razpletom med obupanim in obubožanim inženirjem ter revno, a prešerno in v reakcijah zelo neposredno deklico. Besedilo je bilo po gledališčih v tistem času kar priljubljeno, čeprav je brez tehtnega sporočila. Ivan Dolenc je ocenil, da se je ansambel lotil dela precej resno in študijozno. Zastopan je bil z najboljšimi močmi. Emil Frelih je »v svoji režiji obdržal potrebno ravnovesje med govorno in situacijsko izrazito komičnimi prizori. /.../ Večji spodrseljaj je pomenil edinole večkrat prepočasen tempo predstave, ki je deloval /.../ še posebej zavirajoče.« Kritika je motila tudi neprečiščena odrska govorica, ki je razumljiva zaradi silne naglice predstav. Nato je naštel še druge vzroke: »Vsak gostujoči režiser je v Ptuj ob enem tudi dramaturg in lektor in ne vem še kaj, premajhen ansambel je zaseden praviloma pri vsaki predstavi, finančna skromnost žene ptujsko gledališče k pospešeni uresničitvi repertoarnega načrta, tak sistem pa ne dopušča igralcem daljšega študija, itd.« Na tem mestu je ob poudarjanju vsestranskega finančnega

in umetniškega pomanjkanja prvič omenjena potreba po dramaturgu in lektorju v ptujskem gledališču. Kljub številnim napakam ansambla to vendarle pomeni, da je Okrajno gledališče napredovalo in da se je pomanjkanje širšega kroga sodelavcev tako izrazilo, da ga zgolj več režiser ni več zmožel nadomestiti. S stalnim režiserjem so se odpravljale pogloblitve napake, zato pa so toliko bolj začeli opozarjati nase

tenkočutnejši spodrseljaji. Tako se je kazala potreba po raznovrstnih strokovnjakih in ustvarjalcih. Sicer pa igralski delež v *Scampolu* ni bil najboljši: »Šenkinčevi, ki je brez dvoma najbolj talentirana igralka ptujskega gledališča, utegnejo morda take vloge dati nekaj več igralske rutine, nikakor pa ne morejo potešiti njene igralske strasti, ki je usmerjena v psihološko dramo in tragedijo. Kljub vsem njenim odklonom do avtorjevega lika pa bi se motil tisti, ki bi rekel, da njen *Scampolo* gledališko ni zanimiv in globoko občuten. Enako se godi tudi njeni kolegici Berti Ukmarjevi /.../ Je smatrati njeno vlogo Ninove priležnice France kot njen veliki uspeh. Tovrstne vloge so v Ptuj vsekakor samo njena domena: sprostila je ves svoj igralski ogenj in je lahkotna in surova v besedi in igri s primerno poantirano gestikulacijo zaigrala žensko, ki je bila vsej predstavi v posebno čast. Boris Kočevar je v vlogi inženirja Nina še enkrat dokazal, da je vsesplošno uporaben in zanesljiv nosilec glavnih vlog. /.../ Pri igralcu s tolikšnim talentom in tolikšnimi dispozicijami za samoniklo enkratno oblikovanje značaja /.../«²¹⁸

Tretjo predstavo sezone je kot gost režiral Hinko Košak, ki se je znova vrnil na ptujske odrske deske. Ko je leta 1947 zapustil ptujsko gledališče, »se je vrnil v Ljubljano. Na ljubljanski akademiji za igralsko umetnost je poslušal do sedmega semestra režijo. Dve leti je bil asistent režiserja dr. Branka Gavelle.«²¹⁹ Kot režiser je gostoval po gledališčih v Jugoslaviji, v Pulju je bil celo umetniški vodja. V Sloveniji je režiral na Jesenicah in v Postojni, kjer je bil v letih 1952–1954 prav tako umetniški vodja. Tiemeyerjevo *Mladost pred sodiščem*, ki ja bila na sporedu Okrajnega gledališča, je Košak pred tem režiral tudi v Celju. Kritik v članku primerja uspešnost obeh ansamblov, pri čemer ugotovi, da so pogrešali umetniško silo celjskih interpretov, čeprav je tudi Ptuj ustvaril dostojno samostojno uprizoritev.²²⁰ Košak si je s prenosom enake uprizoritve iz enega v drugo gledališče olajšal delo, saj se v glavnih potezah predstava očitno ni spremenila. Spremenila

²¹⁷ Ivan Dolenc: *Zgodba o kitajski cvetki Kwei – Lan*, v: Večer, 9. oktober 1954, str. 6.

²¹⁸ Ivan Dolenc: *Čudež s ceste*, v: Večer, 10. november 1954, str. 6.

²¹⁹ Gledališki list št. 3, 1954/55, str. 27.

²²⁰ *Mladost pred sodiščem na Ptujem odru*, v: Večer, 23. november 1954, str. 4.

se je le igralska zasedba. Iz kritike lahko sklepamo, da je bilo celjsko gledališče v znatni prednosti pred ptujskim, čeprav je tudi to že dosegalo solidne rezultate. Kritiki meni, da so igralci ustvarili za tamkajšnje gledališče nadpovprečne kreacije in da je bila to najbolj sugestivna predstava sezone. Proti koncu decembra je prišlo na vrsto otroško občinstvo, saj je Tone Potušek postavil na oder Gorinškovo *Rdečo kapico*. To je ohlapna, mestoma zelo razširjena priredba. Majdo, ki za rojstni dan dobi v dar rdečo kapico, je igrala šepetalka Natalija Čihal. Spet dobimo vtis, da Okrajno gledališče otroškim predstavam ni dajalo dovolj velikega poudarka, saj je režijo prevzel eden izmed igralcev, glavno vlogo pa šepetalka, ki je zgolj zaradi nuje tu in tam odigrala manjše vloge. Peter Malec je režiral Finžgarjevo *Našo kri*, nato pa je Frelih režiral *V soboto se poročim* Žaka Konfina. Ocena uprizoritve Branka Hofmana je negativna. Kakovost komedije se mu zdi dvomljiva, režija pa konvencionalna. »V njegovem režijskem konceptu vidimo tragično zmoto: kaže, da je bil režiser prepričan o nedvomni kvaliteti komedije. /.../ Zato uprizoritev ne more škoditi med tista gledališka dela ptujskega gledališča, ki so v letošnji sezoni uspela.«²²¹

Dručenov *Grlice glas* v Frelihovi režiji je spet eno izmed dvomljivih besedil, kakršna je režiser večinoma izbiral. Mlada igralka Sally se znajde na razpotju: ali naj žrtvuje moralno življenje za igralsko kariero ali nasprotno. Njen kontrast je prijateljica Olive, igralka, ki natančno ve, da želi kariero in udobno življenje. Po spletu naključij se Sally in Bill, nekdanji Olivin prijatelj, znajdeti sama v stanovanju. Začne se spletati ljubezenska zgodba, ki je seveda obsojena na srečen konec. »V gledališkem listu piše, da je bila scena in režija v rokah Emila Freliha. Za sceno velja, da je bila domiselna in efektna. Odlike: naravna in utemeljena razčlemba prostora, dovolj simbolična, da je ustvarila vzdušje in obenem dovolj realna, da je bila igralcem v oporo. V režiji je imel Frelih za spoznanje preveč prizanesljivo roko. /.../ Za spoznanje več dinamike in konverzijske bleščobe bi delu samo koristilo.« Vera Videčnik je v vlogi Olive »/.../ gestikulacijsko odločno pretiravala, ponekod je šla celo tako daleč, da se je nagibala k farsni nevzgojenega dekleta /.../« Za Šenkinčevo kot Sally kritik ne more trditi, »da ni nadarjena igralka, toda v tej vlogi nas ni pritegnila /.../ Šenkinčeva je bila v osnovi sentimentalna, premalo prožna in neposredna, nagibala se je k tragično problemski figuri. /.../ Najboljši je bil v tej trojici Boris Kočever. Igral je naravno, neposredno, kot zahteva vloga /.../ Skratka, prepričal nas je.«²²²

Predzadnja predstava je bila Budakov *Metež* v režiji Petra Malca

in z gostom Arnoldom Tovornikom, ki je »brezobzirnega, patriarhalno trdega in v svoji človečnosti razdvojenega očeta, ki mu je metež ameriškega življenja dal svoj pečat, igral s tolikšno prepričljivostjo, tako brezobzirno realistično in vendar psihološko tako v podrobnosti preštudirano, da je gledalce popolnoma osvojil. V okviru igralskega kolektiva je po svoji prepričljivosti tako izstopal, da je mestoma celo omajal ravnotežje ansambla. Zapustil je vtis nepozabnega doživetja.« Gre za pretresljivo dramo s širšo socialno problematiko. Može za boljšim zaslužkom odhajajo v Ameriko, kjer ostanejo tudi nekaj desetletij, nato pa se z večjo ali manjšo vsoto denarja vrnejo domov. Tudi Maša čaka svojega zaročenca že sedem let. Nekega dne v snežnem metežu sreča Pereljo in mu oskrbi rane, ki so mu jih zadali volkovi. Tedaj se med njima vname ljubezen in Maša zanosi. V tistem času se Ivan vrne iz Amerike z denarjem, a pohabljen. Oče hčerko, kljub temu da ve, da je noseča, tako rekoč proda Ivanu. Ko izve, da otrok ni njegov, se mora Maša vrniti k staršem. Oče se ji odreče in hčerka mora ob svojem času, spet v snežnem metežu, rojevati v mrzlem hlevu. Na srečo pride mimo Perelja, ki vse uredi. Oče se vendarle razveseli svojega komaj rojenega vnučka. »Režiser Peter Malec je v tem odrsko hvaležnem delu dobro ujel ozračje in ga prenesel v svet odrske sugestije. Ponekod mu je dal celo preveč izrazit poudarek, tako da je bila zaradi tega tu in tam okrnjena dinamika odrskega dogajanja. V splošnem lahko rečem, da je skrbno hodil po naznačeni poti, ki jo kaže avtor in jo v zasnovi narekuje delo, brez posebno izrazite osebne intuicije, skrbno, z delovno rutino in vztrajnostjo.« Glavno vlogo je odigrala Vera Videčnik, ki je »ponekod igrala prav prepričljivo, toda pogrešali smo toplega, dekliško osvajajočega tona, ki bi dvignil njeno podobo v tragično luč človeške izpovednosti«. Tudi Meta Pirnat kot njena mati »je bila prepričljiva v vdanosti kmečke žene, ki so jo tegobe življenja postavile v podrejen položaj. Vendar v odnosu do hčerke /.../ Ni pokazala tiste toplote in razumevajoče zaupljivosti, ki jo vloga zahteva.«²²³

Zadnjo premiero, Miklovo Zalo v Žižkovi priredbi, je režiral Tone Potušek na ptujskem gradu. Čeprav zamisel ni bila napačna, je bila izpeljana le do polovice: »/.../ mimo takih razgibanih drobnih nezgod moramo reči, da je ta velikopoteznost sem in tja udarjala v prazno. Skromna materialna sredstva /.../ niso vselej zadoščala, da bi pričarala pravo odrsko iluzijo /.../ Malo ptujsko gledališče si je morda zadalo nekoliko nesorazmerno obsežno nalogo.«²²⁴ Kritiki še doda, da zaradi nezanesljive subvencije gledališče še vedno posluje kot polprofesionalno,

²²¹ Branko Hofman: *V soboto se poročim*, v: Večer, 5. marec 1954, str. 2.

²²² Branko Hofman: *Srce z Broadwaya*, v: Večer, 19. marec 1955, str. 2.

²²³ Branko Hofman: *Metež lahko prinese tudi uspeh*, v: Večer 16. april 1955, str. 2.

kar pomeni, da so igralci nastavljeni in plačani kot tehnično in upravno osebe.

Repertoar je bil v tej sezoni sestavljen zelo poljubno, saj je bil odvisen izključno od volje trenutno gostujočega režiserja. Največ predstav je režiral Emil Frelih, ki je gojil posebno nagnjenje do lahkotnih, celo burkastih besedil. V tem pogledu je Okrajno gledališče v primerjavi s prejšnjima sezonama nazadovalo, saj je Malec veliko skrbneje izbiral drame in repertoar razširjal tudi na področje tragedij. S tem Malec ni preusmerjal samo splošne usmeritve gledališča, ampak tudi občinstvo. Frelih pa se mu je samo prilagajal. Vseh slabosti repertoarja se je zavedal tudi upravnik Okrajnega gledališča Jože Gregorc, a načrti so bili marsikdaj prekrizani: »Sestavljen je bil okvirni repertoar, iz katerega naj bi uprava gledališča tekom sezone izbrala dela, ki bi bila za uprizoritev z obstoječim ansamblom, kakor tudi za tehnično zmogljivost odra – predvsem pa blagajne (to je naša najvišja instanca) – najprimernejša. Toda že nekaj tednov po tem sestanku smo izvedeli za občutno znižanje predvidene dotacije (skoraj za polovico!) /.../ Z občutno zmanjšanim ansamblom in s prazno blagajno smo začeli sezono 1954/55. /.../ Odpadle pa so prav vse možnosti za nabavo kakršnega koli tehničnega materiala, kaj šele garderobe. Vse to so bili razlogi, da smo morali odstopiti od načrtanega repertoarja in izbirati dela, ki so bila pod danimi okoliščinami sploh izvedljiva.«²²⁵ Vseh uprizoritev kritiki niso spremljali ali pa so njihove sodbe zelo neprepričljive in nezanesljive, tako da o posameznih predstavah ne moremo dobiti določnejšega vtisa. O tem je v gledališkem listu pisal E. F.: »Tako pa se vrste v ptujskem gledališču premiera za premiero, ki vsaka za sebe pomeni vsaj skromen kulturni dogodek, o katerem pa se nikjer nič ne piše. Nekako razumemo, če republiško časopisje ne prinaša kritik o ptujskih predstavah, vendar jih je doslej vsaj omenjalo v krajših poročilih, Ptujski tednik pa še tega ni storil!«²²⁶ S tem se strinja tudi Mirko Bračič, predsednik upravnega odbora: »Pri nas v Ptuj bi doslej o neki redni gledališki kritiki sploh težko govorili, saj je skoraj vse, kar je doslej napisano o gledališču, treba oceniti kot boljša ali slabša poročila.«²²⁷ Proti koncu sezone pa je začel delo Okrajnega gledališča spremljati Branko Hofman. Njegove sodbe sodijo skupaj s sodbami Srečka Goloba in Lojzeta Smaska med najprepričljivejše. S Hofmanom se je v gledališkem listu pogovarjal Vladislav Cegnar. V uvodu je zapisal, da je »zelo strog kritik, ki obravnava naše gledališče z enakim kriterijem kakor tudi vsa tista gledališča, ki imajo

ves tehnični aparat, bogate garderobe, igralcev na izbiranje, ravno tako kakor gledališča, kjer sme igralec tudi oboleti, prav tako kakor tista gledališča, kjer igralec samo igra in ne opravlja, kakor pri nas še številnih dodatnih opravil.«²²⁸ Eno izmed obeh vprašanj v intervjuju se nanaša tudi na ptujsko gledališče. »Osnovni vtis je: ptujsko gledališče je tako pomembna in važna kulturna ustanova, da zasluži mnogo več pozornosti in neposredne pomoči, kot ji jo dajejo posamezni forumi. Z dosedanjim delom je gledališki kolektiv dokazal tolikšen delavni zanos in prizadevnost po umetniškem oblikovanju, da ni nobenih osnov za skeptično gledanje v prihodnost; seveda če bodo urejeni materialni problemi /.../«²²⁹

Iz Hofmanove in sodbe E. F., iz drugih kritik in nenazadnje iz gostujočih igralcev in režiserjev, pa tudi iz vseh dogovarjanj za gostovanja, ki jih niso mogli izpeljati, sodimo,²³⁰ da je Okrajno gledališče predvsem od Malčevega prihoda naprej začelo dosegati tisto raven, ki jo moremo od polpoklicnega gledališča pričakovati. Pri tem je treba poudariti, da je bilo to v razmerah, v kakršnih je gledališče delovalo, velik uspeh. Ves čas so delali v bednih, nezanesljivih finančnih razmerah, brez fundusa, z izposojenimi ali predelanimi kulisami in na tehnično skoraj neuporabnem odru. Davek so seveda plačevali igralci in umetniški razvoj nasploh. Marsikaj bi bilo olajšano že, če bi lahko za vsako premiero dobili novo sceno in kostume. Predvsem pa bi bilo nujno, da bi zaposlili lektorja, ki bi odpravil silno moteče dialektizme, in dramaturga, ki bi premišljeno in sistematično usmerjal repertoar.

Okrajno gledališče je slabemu začetku sezone 1954/55 navkljub že januarja 1955 pridobilo višjo dotacijo in kasneje nekaj novih igralcev, ki so poživili in razbremenili ustaljen ansambel. Novi igralci pa so se Okrajnemu gledališču pridružili še pred tem. Že v sezoni 1952/53 sta se ansamblu pridružila Boris Kočevar in Meta Pirnat, »ki je pred vojno obiskovala dramsko šolo pri Valu Bratini, plesni tečaj pri Meti Vidmarjevi, poleg tega pa je študirala še klavir in harfo /.../ igrala je v številnih društvih.«²³¹ V sezoni 1954/55 so v Okrajno gledališče prišli kar trije igralci. Danica Šenkinec: »V Mariboru je obiskovala privatni igralski pouk igralca Milana Skrbinška. Danica Šenkinčeva je položila avdicijo v Mestnem gledališču ljubljanskem.«²³² Tone Potušek: »Ko je končal dramsko šolo pri M. Skrbinšku, je bil Tone Potušek leta 1941 angažiran pri Veselem teatru v Ljubljani: S tem angažmajem se začne njegova poklicna pot slovenskega

²²⁴ Vir: *Ljudska igra na ptujskem gradu*, v: Slovenski poročevalec, 19. junij 1955, str. 141.

²²⁵ Gledališki list št. 8, 1954/55, str. 199-200.

²²⁶ Gledališki list št. 8, 1953/54, str. 50.

²²⁷ Gledališki list št. 3, 1954/55, str. 24.

²²⁸ Gledališki list št. 8-9, 1954/55, str. 233-234.

²²⁹ Gledališki list št. 8-9, 1954/55, str. 233-234.

²³⁰ V Okrajnem gledališču so v tem času potekali dogovori o gostovanju Maksa Furjana, Branka Gombača in Mirana Herzoga.

²³¹ Gledališki list št. 5, 1954/55, str. 100.

²³² Gledališki list št. 1-2, 1954/55, str. 5.

igralca. Bil je član Drame v SNG Ljubljana in v Mariboru in v GSP Postojni.«²³³ Vera Videčnik, ki je od svojega prihoda naprej igrala številne nosilne vloge v Okrajnem gledališču, je bila »v sezoni 1950/51 redna stalna članica Mestnega gledališča v Ljubljani /.../«²³⁴ Iz Gledališča za slovensko Primorje se je v sezoni 1955/56 ansamblu pridružil Adolf Anderle, naslednjo sezono pa še Marjan Radon. Takrat je v Okrajno gledališče prišla tudi Majda Herman, ki je končala Akademijo za igralsko umetnost, in ob svojem prihodu takoj zavzela vodilno mesto.

Druga sezona

Začetek sezone 1955/56 je zaznamovala pomembna ločnica. V delovanje gledališča sicer ni prinesla dejanske novosti, pač pa zgolj formalno, kar ne zmanjšuje njene vrednosti. 20. oktobra 1955 je »Okrajno gledališče Ptuj po soglasnem sklepu Sveta za prosveto in kulturo Okrajnega ljudskega odbora Ptuj, na seji dne 31. avgusta t.l. postalo poklicno gledališče«.²³⁵ Delovanje gledališča s tem ni bilo spremenjeno ali celo olajšano, prej je bil sklep nekakšno plačilo za vztrajno delo. Prve tri predstave v sezoni je zrežiral Peter Malec. Kritik je režijo in predstavo Kreftovih *Celjskih grofov* v celoti ocenil kot uspešno, s posameznimi igralskimi deleži pa ni bil zadovoljen. Gunžer »je svojo vlogo podal pretrdo. Robotost je potenciral z gestikulacijo in govorom. Z nategovanjem sičnikov in šumnikov je hotel vzbuditi vtis grofove ujedljivosti, dosegel pa je mestoma le nejasen govor. Na občinstvo je vplival negativno predvsem z zunanjimi efekti.«

Anderle je kot Friderik »razen nekoliko ponesrečenega naglaševanja, ki je tu in tam neprijetno udarilo v uho, svojo vlogo dobro podal«. Tudi Vera Videčnik kot Veronika ni bila preveč uspešna: »Kreft ji je v svojem delu dal realnejšo osnovo zdravega dekleta s svojimi ambicijami, ki pa je po srcu pošteno in se odločno upre krivici in teptanju. /.../ je skušala rešiti Veronikin lik na ta način,

Okrajno gledališče
P t u j

Ptuj, 20. oktobra 1955

Štev. 13-229/55

Zadeva: Sistematizacija delovnih mest
v Okrajnem gledališču Ptuj

Drž. sekretariat za občo upravo
in proračun LRS

L j u b l j a n a

Okrajno gledališče Ptuj je po soglasnem sklepu Sveta za prosveto in kulturo Okrajnega ljudskega odbora Ptuj, na seji dne 31. avgusta t.l., postalo p o k l i c n o gledališče.

V tej zvezi Vas tem pismom pooblašamo sistematizacijo posameznih delovnih mest v Okrajnem gledališču Ptuj, kar prosimo, invelite vneti na znanje.

Prilaganjemo, da bodo spodaj navedena sistematizirana mesta zasnovana po delijski dobi, ko bo naše gledališče normalno delovalo, kakor je to slučaj pri drugih poklicnih gledališčih. Glavna mesta bodo zasnovana v bližnji bodočnosti oz. se nekatera v manjši meri že zasnovana, ker naše gledališče deluje že od 1.1.1950, svede v pretekli dobi kot polpoklicna.

Sistematizirana delovna mesta:

a/ Administrativno in tehnično osebje:	b/ Umetniško in pomožno umet. osebje:
1 direktor,	1 režiser,
1 tajnik,	1 dramaturg
1 računovodja,	12 dramskih igralcev
1 blagajnik,	6 dramskih igralok
1 ekonom,	2 inspiciente
1 garderobier,	1 krepetalka
1 hišnik-kurjač,	
1 tehnični vodja	23 delovnih mest
1 električar,	
5 tehničnih delavcev,	
1 lesarjer	
13 delovnih mest	

Prosim Vas, da nam po zgornji sistematizaciji delovnih mest v Okrajnem gledališču Ptuj potrdite odločbe o nastavitvah oz. prevedbah, ki bodo sledile.

Tajnik: /Gunžer /

24. Direktor: /Gregor Jela /

PTUJ

Odločba o poklicnem gledališču, 20. oktober 1955; vir: ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 6.

²³³ Gledališki list št. 9-10, 1954/55, str. 252.

²³⁴ Gledališki list št. 9-10, 1954/55, str. 253.

²³⁵ ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 6.



Bratko Kreft: *Celjski grofje*, r. Peter Malec, 1955/56;
vir: ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 11.

zapadala pa je v drugo skrajnost in mestoma vplivala rezko odločno. Zelo pa se vživela v vlogo, ko se pred sodiščem z vso strastjo oklepa življenja in je tam občinstvu tudi najbolj ugajala.²³⁶ Odločitev za Patrickovo *Vroča kri* je kritika navdušila, saj besedilo ocenjuje kot eno najboljših del, kar jih je v Ptujju režiral Peter Malec. Tudi sicer je predstava uspela, scena pa je bila glede na tehnične zmožljivosti dobra. Kočevar »tokrat ni igral tako doživeto, kot smo navajeni«. Anderle »je s svojo igro pritegnil gledalce«, Vičar pa bil »tako prisrčen,



John Patrick: *Vroča kri*, r. Peter Malec, 1955/56;
vir: ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 11.

da je med vso predstavo bil povod smeha med občinstvom. Znal pa je tudi resne momente v svoji vlogi presunljivo in doživeto zaigrati.²³⁷ Zadnja predstava, ki jo je Malec režiral v tej sezoni in sploh v Okrajnem gledališču, se razlikuje od vseh drugih režiserjevih uprizoritev. Režiser, ki je od svojega prihoda v sezoni 1951/52 naprej skrbel za izbornejši repertoar Okrajnega gledališča in se izogibal nežlahtnim komedijam, se je odločil za uprizoritev Streicherjeve veseloigre *Kam iz zadreg*. Kaj je razlog te čudne odločitve, nič podobne Malcu, ni znano. Kritik navaja, da je bila nadomestek za *Veseli večer*, in ogorčeno dodaja, da bi bilo nešteto domačih del boljših od uvožene burke. »Z uprizoritvijo te burke naše gledališče ni napravilo posebne usluge občinstvu, ki si želi od gledališča nekaj več kot puhlo smejanje.«²³⁸

Četrto premiero, Maeterlinckovega *Stilmondskega župana*, je režiral Ciril Debevec. V času med vojnama je bil eden izmed nosilcev procesa, ki ga Kalan imenuje evropeizacija slovenskega gledališča. Debevec je bil režiser nekaterih pomembnih uprizoritev Drame Ljubljana. Kot navaja Moravec, sodi skupaj z Osipom Šestom in Milanom Skrbinškom med prvo generacijo režiserjev v današnjem pomenu besede. Vsi trije so pripravili plodna tla za prihod mlajše generacije; Branka Gavelle, Bratka Krefta in Bojana Stupice; ki so sčasoma svoje predhodnike nehote izrinili v Opero. Debevec je bil poln načrtov še po vojni, a prave priložnosti, tudi zaradi dogodkov med vojno, ni več dočakal. Najverjetneje je to eden izmed razlogov, da se je odločil za gostovanje v Okrajnem gledališču. Debevečovo gostovanje je z današnjega vidika pomembno iz dveh razlogov: najprej zato, ker obisk priznanega, čeprav že ostarelega režiserja, govori sam po sebi, in potem zato, ker je za gledališki list prispeval nekaj kompetentnih mnenj o sodobnem gledališču. Debevec, ki je med drugim tudi avtor tehtnih teoretičnih spisov, najprej oriše takratni položaj gledališč po Evropi: »Kolikor mi je znana po mojem skromnem razvidu raven današnje evropske gledališke umetnosti, mislim, da v strogo umetniškem pogledu predvojne stopnje še nismo dosegli. Tega je kriva vojna.« V zvezi s številnimi novo nastalimi gledališči po Sloveniji meni, »da bodo morala predvsem čim hitreje in čim temeljiteje prebresti težave prehoda iz diletantskega načina dela v poklicni način in strogost. Zato je treba vsem najprej zadostne in preizkušene, prave strokovne pomoči /.../«. V pogovoru posebej izpostavi ptujsko gledališče, ki za svoj razvoj ravno tako potrebuje strokovne sodelavce ter večji in od administrativnega dela razbremenjen igralski ansambel: »Za neposredno ustanovitev ni toliko važna samo tradicija, kakor pa mnogo bolj trdna in iskrena volja vseh v pošteveh prihajajočih faktorjev, kakor so igralci,

²³⁶ Remi: *Uprizoritev Kreftovih Celjskih grofov*, v: Ptujski tednik, 7. december 1955, str. 3.

²³⁷ Remi: *Vroča kri*, v: Ptujski tednik, 4. november 1955, str. 3.

²³⁸ Remi: *Repertoar v zadregi*, v: Ptujski tednik, 25. november 1955, str. 7.



Maurice Maeterlinck: *Stilmonski župan*, r. Ciril Debevec, 1955/56; vir: ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 11.

režiserji, vodstveniki in pa seveda funkcionarji oblasti /.../ Predvsem: ta ansambel je treba pomnožiti še najmanj za 7–10 sposobnih izvajalcev. Rešiti ali pa vsaj razbremeniti jih je treba administrativnih in materialnih skrbi. Poslužujte se, kolikor je sploh mogoče, samo strokovne pomoči. /.../ delo na vsebini, na izrazu, na obliki in, nenazadnje, na slovenskem jeziku, govoru in izreki.«²³⁹ Seveda je Debevec, ki je imel tako pretanjen posluš za slovenski jezik, opozoril tudi na izgovorjavo in narečne primesi, s čimer se je znova pokazala nujna potreba po lektorskem vodstvu.

Kritika je bila v *Stilmondskem županu* nad režijo navdušena: »Vešča roka Cirila Debevca, ki je kot gost postavil /.../ na ptujski oder, se je pri igralcih močno občutila. Uprizoritev lahko štejemo med najboljše, kar smo jih zadnja leta gledali v Ptuj.« Pod Debevečevim vodstvom je Gunžerju uspelo odpraviti nekaj zanj tipičnih spodrseljajev, saj je »težavno vlogo izpeljal dobro in njegova umirjena igra je gledalce bolj pritegnila kot hrupne vloge, ki jih navadno igra«. Vera Videčnik je kot po navadi zaigrala z vso strastjo, vendar ne povsem iskreno: »/.../ z vsem srcem in je mestoma tudi močno pretresla gledalce. Vendar njen jok ni povsem prepričal.« Kočvar in Vičar nista posebej izstopila, zato pa toliko bolj njun kolega Šugman, ki »bo gledalcem ostal še dolgo v spominu kot ponižni starček, vrtnar Klaus, ki se vse življenje ukvarja z rožami in končno osumljen umora pokaže toliko človeške plemenitosti, da gledalce očara in prevzame. Danijel Šugman je ustvaril ta lik tako človeško in notranje doživeto, da je vrtnar Klaus gotovo ena najboljših vlog, ki jih je odigral v dolgoletnem in požrtvovalnem

udejstvanju ptujskega odra.«²⁴⁰

Otroško predstavo je v tej sezoni režiral Anderle, glavne vloge pa so bile v nasprotju s prejšnjimi leti razdeljene bolj preudarno. Naslovno vlogo je v Pečjakovi *Kraljični z mrtvim srcem* igrala Danica Šenkinec. Kraljična je svoje podložnike mučila z nerazumljivimi željami in kaznimi. Tedaj je vila začarala grad in nenadoma se je kraljična znašla v položaju, ko je morala ona streči svojim podložnikom. Tega seveda ni znala in v obupu je sprejela Žaroslavovo pomoč, ki jo je prej zavračala. Takrat vila znova vzpostavi red. Nihče, razen kraljične se čudnih dogodkov ne spomni. Vilin poduk je bil uspešen: kraljičino srce postane živo in usmiljeno. Toda pisec edine kritike, ki

obravna otroško predstavo, ugotavlja, da »večina ljudi nima takega odnosa do otroških iger, v prvi vrsti ga nimajo igralci, ki to vrst odrske umetnosti smatrajo za manjvredno /.../ Našim igralcem in tehničnemu vodstvu je uspelo ustvariti na odru pravilčno vzdušje, ki nese otroka v neki drugi svet. Igra sama pa je neizdelana, nevigрана, močno se čuti pomanjkanje vaje in študija – skratka, ansambel je vzel vso stvar premalo resno.«²⁴¹

De Filippovo besedilo *Ni res, pa le verjamem* je kot gost režiral Jože Tiran. Utemeljitelj Mestnega gledališča ljubljanskega se je tisti čas od gledališča že počasi poslavljaj. Na ptujski oder je postavil delo, ki ga je želel že v svojem matičnem gledališču, a do tega ni prišlo. Sezona 1955/56 je potekala v znamenju izmenjav med Okrajnim gledališčem in Mestnim gledališčem ljubljanskim. V zameno za dve gostovanji so Ptujčani pridobili režiserja Tirana in Galeta, ki sta zrežirala vsak po eno predstavo. Mestno gledališče ljubljansko, ki je nastalo leta 1949, ko je potekala avdicija, ima specifičen razvoj. Ne samo zaradi svojega nastanka, ampak tudi zato, ker je bolj kot katero koli drugo gledališče raslo v senci ljubljanske Drame.²⁴² Njena neposredna bližina pa ni imela samo negativnih učinkov. Omogočala je številna ugledna gostovanja, ki so neuveljavljenemu gledališču dajala vedno večjo veljavo, hkrati pa so mlademu igralskemu ansamblu omogočala hitrejši razvoj. Tiranov kolega Jože Gale, ki je tisti čas že prejel zlatega leva za film *Kekec*, je v Okrajnem gledališču zrežiral Potrčeve *Krefle*. Gale je začel svojo gledališko pot kot Skrbniškov učenec. Po diplomi na gledališki akademiji v Pragi se je vrnil v SNG Ljubljana. Po koncu svojega filmskega obdobja se je leta 1952 pridružil

²³⁹ Gledališki list št. 4, 1955/56, str. 52–53.

²⁴⁰ *Stilmonski župan*, v: Ptujski tednik, 30. december 1955, str. 7.

²⁴¹ Remi: *Kraljična z mrtvim srcem*, v: Ptujski tednik, 3. februar 1955, str. 3.

²⁴² Marjan Javornik: *Mestno gledališče ljubljansko*, str. 81–121.



Peppino de Filippo: *Ni res, pa le verjamem*, r. Jože Tiran, 1955/56; vir: ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 11.

mlademu Mestnemu gledališču ljubljanskemu. Kritiko njegove ptujske uprizoritve je v *Večeru* napisal kar Tiran: »Predstavo je kot gost naštudiral režiser Jože Gale, član Mestnega gledališča Ljubljanskega, z vidnim prizadevanjem in velikim uspehom. Poudariti kaže sodelovanje med ptujskim in ljubljanskim gledališčem, ki obeta lepe sadove. /.../ Njegovo resno in vestno delo se je poznalo najbolj pri igralcih, ki so izklesali pod njegovo režijo lepe odrske like. Čeprav šteje igralski ansambel ptujskega gledališča le malo članov, je znova dokazal v tej predstavi, kako resno se zaveda svojih nalog. Med njimi je vsekakor treba omeniti Danijela Šugmana, ki je pretresljivo upodobil starega Krefla.«²⁴³ Zadnji dve predstavi sta bili Dobričaninovo *Skupno stanovanje* v režiji Hinka Košaka in Hopwoodov *Škandal* v režiji Emila Freliha. Branko Hofman je v pregledu ob koncu sezone zapisal, da je gledališče na Ptuju močno povezano s podeželskim zaledjem. Zaradi številnih gostovanj ima oznako



Ivan Potrč: *Krefli*, r. Jože Gale, 1955/56; vir: ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 11.

potujočega gledališča. Za igralce so značilni improvizacija, zanos in upoštevanje aktualnih razmer. Zaradi majhnega ansambla ni možnosti za sistematičen študij in zato ni vidnejših uspehov in kolektivne umetniške rasti. »To seveda ni ravna in uglajena pot pri umetniškem izpopolnjevanju in kreativni rasti, ki bi jo morali pokazati gledališki ljudje, da opravičijo svoje prizadevanje pred samimi seboj in pred občinstvom.«²⁴⁴ Naslednja točka, ki se je Hofman dotakne, je repertoar. Ta je krhek in kritičen. Ne kaže izrazitejše idejne usmeritve niti praktičnega gledališkega ravnotežja, ki išče shematično skladnost med zahtevnim in nezahtevnim. Vodstvo se ravna po tržišču, priložnostnih nagibih. Ni načelne repertoarne politike.

Gostovanje v Mestnem gledališču ljubljanskem

S Stilmondskim županom in *Vroč krvjo* v režiji Petra Malca je ptujsko gledališče gostovalo v Mestnem gledališču ljubljanskem, s katerim so v sezoni 1955/56 pogosto sodelovali. Ptujsko gledališče je, če se zanesemo na besede upravnika Gregorca, gostovanje štelo med svoje večje uspehe: »Čeprav nas je del kritike zelo ostro zagrabil, pomeni to naše prvo gostovanje v Ljubljani nedvomen uspeh. Nihče od ljubljanskih gledališčnikov ni pričakoval tako dostojne ravni, niti zdravega stremljenja, s kakršnim se je naš ansambel v Ljubljani predstavil. Izjave režiserjev in igralcev drugih gledališč so bile za naše člane zelo laskave, saj so prišli med drugim najodličnejši člani Drame in ostalih gledališč v garderobe in našim igralcem osebno čestitali. Vsi kritiki pa so si edini v tem, da je našim igralcem lastno ono pravo, primarno neuradniško doživljanje – to je ono,

česar se v umetnosti ni mogoče naučiti – in to je glavno. Vse ostalo: jezik, ki je prav gotovo glavni element gledališča, kultura telesa itd. so stvari, ki so s pridnim študijem in pod dobrim strokovnim vodstvom dosegljive. Naše gostovanje v Ljubljani je jasno pokazalo, da je naše gledališče prešlo meje diletantizma, da pa sta za naš nadaljnji razvoj nujno potrebna dramaturg in lektor.«²⁴⁵

Bolj kot zaradi predstavitve Okrajnega gledališča v središču slovenskega gledališkega dogajanja je bilo gostovanje pomembno zato, da si je gledališče končno pridobilo nekaj samozavesti in kompetentnih potrditev. Izkazalo se sicer je, da ima njegovo delovanje nekaj poglavitnih, nesprejemljivih

²⁴³ Jože Tiran: *Potrčevi Krefli na Ptuju*, v: *Večer*, 3. april 1956, str. 4.

²⁴⁴ Branko Hofman: *Ptujsko gledališče ob koncu sezone*, v: *Večernik*, 5. julij 1956, str. 3.

²⁴⁵ Gledališki list št. 7, 1955/56, str. 114.

in nespregljivih napak, hkrati pa tudi nadarjenost in predanost ter smisel za komiko. Vse to je gledališču v danih okoliščinah opravičevalo njegov obstoj in dajalo možnosti za razvoj.

Kritik Ljubljanskega dnevnika je najbolj ugodno ocenil Debevčev delo: *»/.../ mnogo truda je vložil v to, da bi igralci čimbolj izčrpali svoje like in da bi jih prikazali enotno, kar pa se mu ni moglo vedno posrečiti, saj so nekateri akterji vse preveč vkleščeni v tipično amaterske razvade.«* Režija *Vroče krvi* ni bila tako uspešna, saj je *»režiser Peter Malec ustvaril razgibano uprizoritev, ki pa ji je manjkal tragični mol, ki bi moral stalno zveneti izza dogajanja.«* Najslabše so se odrezali igralci, čeprav jim kritik ne oporeka sposobnosti: *»Igralski kolektiv /.../ označuje pomanjkanje izrazne kulture, stereotipnost gest in mimike, jezikovne nerodnosti, torej ostaline amaterstva; toda vse to v presenetljivo majhni meri. Pri nekaterih igralcih gledalec te stvari celo spregleda, kajti kmalu začuti, s kakšno prizadevnostjo se podajajo vlogi in igri. Ti ljudje vsekakor niso uradniki. In to je glavni moment, ki opravičuje pričakovanje, da se bo ta igralski kolektiv sčasoma dokopal do umetniške kvalitete.«*²⁴⁶

Še natančneje in strožje je o Okrajnem gledališču pisal Jože Javoršek. *»Ptujski gledališki poskusi spadajo v mikavni del slovenske gledališke zgodovine. A vprašanje je, če ti mikavni poskusi ostanejo privlačni tudi tedaj, ko na njih procelje izobesijo samozavestno oznako: poklicno gledališče. Po tem, kar smo videli v Ljubljani, so s to oznako ptujski gledališki delavci same sebe prehitevali.«* Igralci se Javoršku zdijo nadarjeni komiki, a imajo dve osnovni slabosti: telesno gibanje in predvsem govor, ki *»je bil neizdelan, obremenjen z napačno melodijo in nepsihološkimi poudarki, zato je učinkoval diletantsko in teatralno. Kar se odrskega govora tiče, bodo morali ptujski igralci še skozi gore težav.«* S takšnimi napakami in neznanjem so v veliki meri razvrednotili delo obeh režiserjev: *»Vidi se, da sta dva spretna in izkušena režiserja uredila fizično akcijo na odru, saj je bila vselej smiselna in estetsko lepa, a vidi se tudi, da so njuno zamisel igralci degradirali z vrsto šablonskih telesnih kretenj, ki so samo dopolnjevale šablonski način govora.«* Okrajno gledališče se je vsem naporom navkljub, kar je sicer razumljivo, zelo počasi otresalo spon diletantizma in pridobivalo večšine pristne odrske umetnosti. Res je, da se zaradi opisanih spodrslijav ne bi smeli šteti med poklicna gledališča. Ta naziv je bil pravzaprav samo formalen, toda plod dolgotrajnega dela Okrajnega gledališča in znak širše družbene afirmacije. Razlog, da so tako samozavestno izobesili napis poklicno gledališče, se je skrival v ponosu, ki je ob poznavanju problematike morda smešen, a povsem

razumljiv. Toda kot vsi kritiki tudi Javoršek opazi, da ima kljub napakam ptujsko gledališče nekaj bistvenega - tisti temelj, na katerem bi se lahko razvilo v solidno poklicno gledališče: *»Tisto resnično čustvo, ki se kljub vsej nerodnosti in neizdelanosti prenaša na publiko in učinkuje s svojo ljudsko elementarnostjo, bi bilo treba najbrže postaviti za osnovo njihove gledališke estetike. /.../ Pri nekaterih od omenjenih igralcev smo lahko opazovali dve osnovni kvaliteti: smisel za komiko in smisel za prvinsko, direktno čustvovanje na odru. Iz teh dveh osnovnih elementov bi se dalo napraviti zelo zanimivo in svojevrstno gledališče.«*²⁴⁷ Gostovanje v Ljubljani je še jasneje pokazalo uspehe in pomanjkljivosti Okrajnega gledališča. Med dobre strani nedvomno sodi to, da so mizernim okoliščinam navkljub v gradnji vlog dosegli velik napredek. Posamezni igralci so bili nadarjeni, sposobni iskrenega čustvovanja in imeli so smisel za komiko. To je bil temelj, na katerem so lahko gradili, in bi se, če bi se v tem tempu lahko razvijali naprej, tudi dokončno izgradili. Ker pa so bili prisiljeni delati brez dramaturga in lektorja, se je njihov razvoj ustavil, kajti igralci so dosegli takšno razvojno stopnjo, da samo režiserji niso več zadostovali. Žalostno je, da so glede na okoliščine dosegali nadpovprečne rezultate, ki pa so bili po splošnih merilih še vedno premalo, da bi lahko govorili o poklicnem gledališču v pravem pomenu. Še bolj žalostno je, da je bil ansambel sposoben in zelo prizadeven, a so mu materialne razmere onemogočile vsakršen razvoj.

Sezona 1955/56 je bila v razvoju ptujskega gledališča izstopajoča in pomembna. Repertoar je še vedno ostal brez določene usmeritve, sestavljen bolj po naključju. V razmerah, kakršnih je Okrajno gledališče delovalo, drugačen program tudi ni bil mogoč. Gledališče ni imelo dramaturga, ki bi znal poskrbeti za primerna besedila in repertoarno usmeritev, dogovori z režiserji za gostovanja so nastajali kar sproti. To je pomenilo, da je lahko vodstvo izbiralo med dvema možnostma: neurejenim in slabim repertoarjem ali zmanjšano produkcijo. V primerjavi s prejšnjo sezono ni bila v tem pogledu sezona 1955/56 nič bolj sistematična, vendar je vsebovala več kakovostnih besedil, ki so jih izbrali Peter Malec, Ciril Debevec in Jože Gale. Burke, ki so imele v repertoarju Okrajnega gledališča pomembno mesto, je sicer večje režiral predvsem Emil Frelih. Tako zaradi občinstva kot zaradi igralcev je bilo to najlažje, za razvoj enih in drugih pa ni bilo dobrodošlo. Sezona 1955/56 je bila pomembna tudi zato, ker je Okrajno gledališče končno postalo poklicno. To z resničnim položajem gledališča sicer ni imelo nikakršne zveze, saj je ostal njegov umetniški razvoj nespremenjen in tudi finančne dotacije se niso zvišale. V formalnem smislu

²⁴⁶ SF: *Gostje iz Lackovega mesta*, v: Ljubljanski dnevnik, 11. januar 1956, str. 4.

²⁴⁷ Jože Javoršek: *Ptujski igralci v Ljubljani*, v: Slovenski poročevalec, 11. januar 1956, str. 6.

pa je to vendarle pomenilo nekakšno afirmacijo in upanje v prihodnje. Sezona 1955/56 je minila v sodelovanju z Mestnim gledališčem ljubljanskim, zato sta na Ptuju gostovala njegova režiserja Jože Gale in Jože Tiran, poleg njiju pa še Ciril Debevec. Gostovanja vseh treh lahko štejejo za uspeh, kajti prva dva sta bila v tistem času pomembna gledališka ustvarjalca, tako rekoč na vrhuncu svojih moči, brez Debevca pa si razvoja Drame Ljubljana v obdobju med vojnama ne moremo niti zamišljati. Še pomembnejše kot gostje je bilo v sezoni 1955/56 gostovanje Okrajnega gledališča v Mestnem gledališču ljubljanskem. To, da so končno prišli v Ljubljano in z nekaterimi potezami porušili pričakovanja strokovnega občinstva, so igralci ptujskega ansambla šteli za velik uspeh. Za velik uspeh pa lahko rezultate Okrajnega gledališča štejejo samo, če upoštevamo vse okoliščine. Te so bile nevzdržne, zato je prav, da jih, ko govorimo o ptujskem gledališču, imamo vedno v uvidu. Če pa se za trenutek sprenevedamo, potem je sodba o Okrajnem gledališču veliko manj prijazna. Ptujsko gledališče v svojem razvoju od 1945 do 1956 še vedno ni preraslo diletantizma. Glede na rezultate je bilo Okrajno gledališče kakovostno ljubiteljsko gledališče, a nič več kot to. Igrali so šablonsko, pretirano, okornih gibov, govorno zelo zanemarjeno. Tako so marsikdaj zmanjšali režiserjeve ideje in trud, kar je zmanjšalo umetniški učinek celotne predstave. Režiserjev trud in umetniški učinek pa so zmanjševali tudi izposojeni ali predelani kostumi in scenerija ter tehnično dotrajan oder. Režiserjev trud in umetniški učinek je uničevalo pomanjkanje lektorja in dramaturga ter drugih strokovnih sodelavcev. Režiserjev trud in umetniški učinek je zmanjševala utrujenost in preobremenjenost igrskega ansambla. Za vse pomanjkljivosti pa je vzrok en sam: denar. Finance so ne samo zavirale, ampak tudi onemogočale razvoj ptujskega gledališča od amaterskega do poklicnega. Toda Okrajno gledališče je bilo trdoživo in zagrizeno. Igralci so se kljub vsemu razvili do ravni, ki je zadostovala kot temelj za rast umetniške ustanove. Kljub vsemu so iz leta v leto širili krog sodelavcev. Do leta 1952 ni bilo v Okrajnem gledališču nikakršnih gostov. Z Malčevim prihodom so na Ptuju gostovali igralci Pavel Kovič, Vladimir Skrbinšek, Mira Sardoč, Alenka Svetel in Hugo Florjančič. Do leta 1956 se je ta krog razširil na režiserje, saj so poleg Emila Freliha in Hinka Košaka gostovali tudi Ciril Debevec, Jože Tiran in Jože Gale. Krog zunanjih sodelavcev se je v naslednjih dveh sezonah nezadržno širil. Okrajno gledališče je v slovenskem in tudi jugoslovanskem prostoru dobivalo vedno večjo veljavo, saj je poleg gostovanja v Mestnem

gledališču ljubljanskem v sezoni 1955/56 dobilo še dve vabili. 12. marca 1955 je prišlo iz celjske Drame vabilo na Festival slovenske in jugoslovanske sodobne drame: *»V času od 4. do 14. maja prireja celjsko gledališče v proslavo desetletnice osvoboditve Festival slovenske in jugoslovanske sodobne drame. Vljudno vas vabimo, da se tega festivala udeležite z enodnevnim gostovanjem, in sicer tako, da bi na isti dan imeli dve predstavi: eno popoldansko in eno večerno predstavo istega dela. Festival je vsebinsko zamišljen tako, da pridejo v poštev uprizoritve del Ivana Cankarja in izvirne slovenske, hrvaške in srbske novitete, po možnosti take, ki so doživele krst v letošnji sezoni in obravnavajo teme iz NOB ali sodobne teme. Gledališča, ki letos nimajo na repertoarju nobene novitete, naj bi sodelovala z dramami ali komedijami, ki so doživele krst lansko ali predlansko sezono.«* 16. marca so poslali Celjani še ta dodatek: *»/.../ pošljite izčrpno biografijo avtorja s čigar delom boste gostovali, prepisano in redigirano za tisk ter njegov kliše /.../«*²⁴⁸

29. maja 1955 se je Okrajnemu gledališču oglasil tudi Slovenski gledališki muzej: *»V zvezi z vašim dopisom /.../ potrjujem prejem gradiva, ki ste nam ga poslali za razstavo v Dubrovniku in se vam zanj zahvaljujemo. Hkrati vas kljub vašim opombam v pismu vabimo, da nam pošljete fotografijo gledališča v Ptuju, ker mislimo, da bi na razstavi ne smela manjkati. Če je položaj tak, da je nimate ali razpolagate le s fotografijo, ki je uokvirjena, jo prefotografirajte. /.../ Toda Ptuj je tako gledališče, da mora biti na dubrovniški razstavi vsekakor zastopano s svojo podobo. /.../ vas prosimo, da vzamete fotografijo gledališča iz okvira in da nam jo priporočeno pošljete.«*²⁴⁹

Vabili sami zase morda niti nista nič posebnega, vendar nakazujeta, kako si je Okrajno gledališče kljub vsem spodrsrljajem začelo pridobivati svoj položaj in dovolj trden status tako v slovenskem kot tudi jugoslovanskem gledališkem prostoru.

²⁴⁸ ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 5, 12. marec 1955.

²⁴⁹ ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 5, 29. maj 1955.

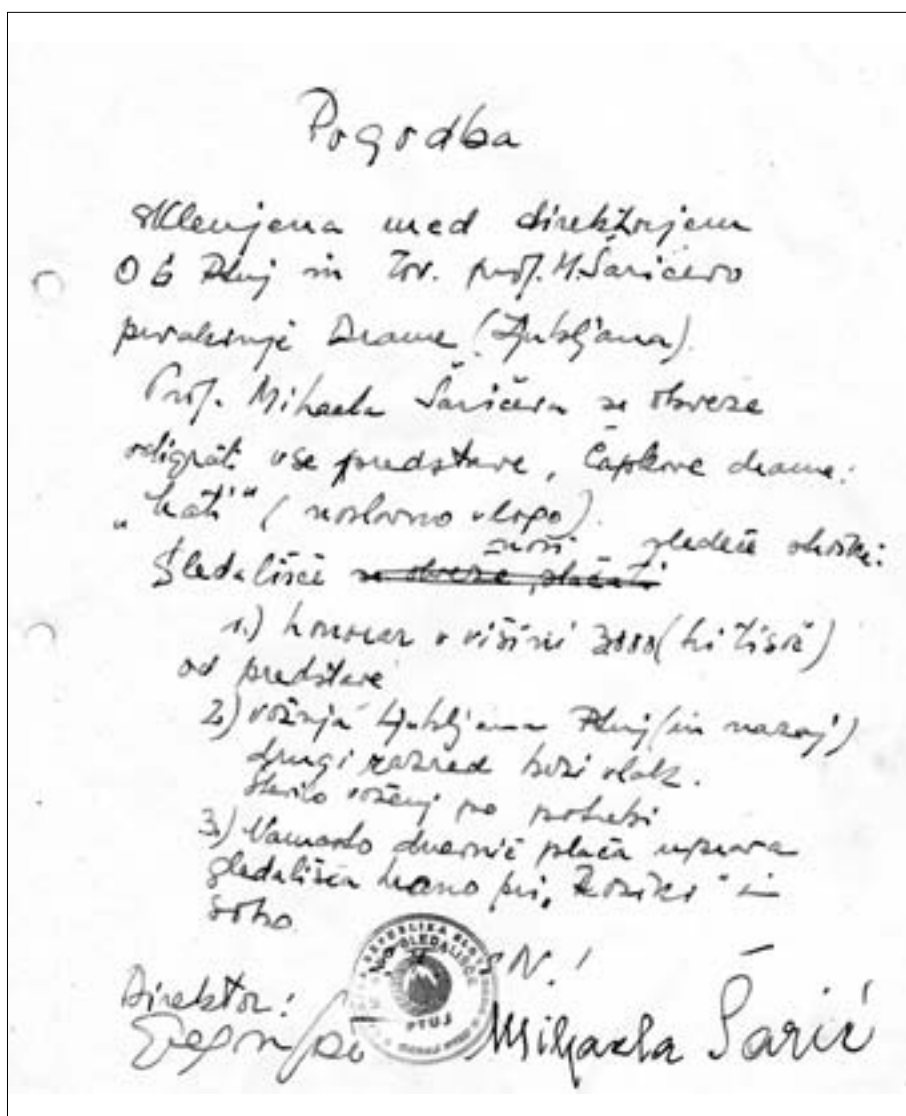
Hinko Košak

Predzadnjo sezono pred ukinitvijo ptujskega gledališča, sezono 1956/57, je umetniško vodil Hinko Košak. Zakaj je po tako negativni izkušnji spet prišel na Ptuj, ni znano. Mislimo si lahko, da so se razmere v družbi in gledališču toliko ustalile, da je znova sprejel izziv. Če smo nekoliko črnogledi, lahko morda ugibamo tudi, da Košak v tistem trenutku boljše možnosti ni imel.

Otvoritvena predstava sezone je bil Linhartov *Ta veseli dan ali Matiček se ženi* v režiji Emila Freliha. Kritik je predstavo ocenil kot uspešno, kljub temu da je gorenjsko narečje igralcem povzročalo veliko težav. Med vsemi je največ pozornosti posvetil Majdi Herman, ki je ob Marjanu Radonu debitirala kot Nežka: »Hermanova /.../ je debitirala na deskah ptujskega odra. S precejšnjo uigranostjo je ta lik dobro rešila, čeprav nemara tudi ona ni mogla pokazati vseh svojih kvalit. Z njeno nastavitvijo bo ptujsko gledališče dobilo igralko, kateri se pod dobrim vodstvom obeta lep razvoj.«²⁵⁰

Druga predstava je bila pretresljiva Čapkova *Mati* v režiji Hinka Košaka. Zaradi vojnih dogodkov in ideološkega prepričanja izgubi moža in vse sinove. Najmlajšega sina, pesnika, sama pahne v vojno in posredno tudi v smrt. Uprizoritev je predvsem pomembna zato, ker je nosilno vlogo odigrala Mila Šarič. Čeprav so se posamezni režiserji z uveljavljenimi igralci o gostovanju dogovarjali vsako sezono, do uresničitve dogovorjenega ni prišlo že skoraj polne tri sezone. Košaku je na Ptuj znova uspelo privabiti igralko, članico Drame v Ljubljani, ki je skupaj z Marijo Vero in Marijo Nablocko v obdobju med vojnama predstavljala steber slovenskega igraltva. Čeprav je začela po vojni njena moč upadati, je njeno gostovanje vendarle potrditev Okrajnemu gledališču. V arhivskem gradivu najdemo pogodbo, ki jo je Mila Šarič sklenila z Okrajnim gledališčem. Pogodbo je igralka napisala v veliki naglici, lastnoročno in brez datuma: »Pogodba, sklenjena med OG Ptuj in tov. prof. Milo Šaričevo, prvakinja Drame (Ljubljana). Prof. Milo Šaričeva se obveže odigrati vse predstave Čapkove drame *Mati* (naslovno vlogo). Gledališče nosi sledeče stroške: 1. Honorar v višini 3000

od predstave. 2. Vožnja Ljubljana – Ptuj (in nazaj), drugi razred, brzi vlak. Število voženj po potrebi. 3. Namesto dnevnic plača uprava gledališča hrano pri Rožici in sobo.«²⁵¹ Kritika Lojzeta Smaska je nastala, ko je Okrajno gledališče z Materjo gostovalo v SNG Maribor. Kakor večina kritikov je tudi Smasek opozarjal na veliko delavnost gledališča, ki pa s svojimi ambicijami presega sposobnosti. »Drama je v režijskem in igralskem pogledu dokaj zahtevna, toda Ptujčani so se je pogumno lotili. In prav ta njihova ambicioznost je simpatična. Obenem pa nam svežina in prizadevnost (dokaj redka atributa v naši gledališki tvornosti) pomagata pozabiti razne igralske in režijske spodrsiljaje. Globalni vtis o njihovem gostovanju – simpatično mlado gledališče z velikimi hotenji in nekoliko manjšimi realizacijami, s potrebo po razširitvi ansambla in umetniškega vodstva.« Kritik je med režijske spodrsiljaje prištel tudi interpretacijo drame: »Zato je režijska interpretacija, ki predstavi mater



Pogodba med Milo Šarič in Okrajnim gledališčem; vir: ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 6.

²⁵⁰ Ac: Z Linhartovim Matičkom v novo sezono, v: Ptujski tednik, 21. september 1956, str. 6.

²⁵¹ ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 6.

globoko prizadeto in revoltirano nad ubijanjem 'nedolžnih otrok' (in iz tega sledi herojsko–odpovedujoča gesta), zgrešena. Pravilna materina reakcija na vest o pokolu otrok je resignacija, fatalizem. Vidi in čuti, da mora iti Toni isto pot kot vsi ostali. Kajti to je razlog. /.../« Zelo ugodno je poleg Mile Šarič ocenil tudi igralske kreacije ptujskih igralcev: »Igralsko je seveda izstopala Mihaela Šarič. Bila je čudovita mati. Toda ptujskemu ansamblu bi delali krivico, če bi trdili, da je zvezdniško lebdela nad njimi. Nekaj igralcev je poskrbelo, da je bila med njimi in z njimi. To je bil Kornel Borisa Kočevarja – odrsko suverena pojava z že dokaj izrazito doživljajsko potenco. Lojze Matjašič kot Peter in Marjan Radon kot Toni ter Franjo Gunžer in Danijel Šugman so bili prizadevni in tudi precej uspešni graditelji te Čapkovske drame /.../«²⁵²

Tudi naslednjo predstavo je zrežiral Košak. Tokrat se je odločil za komedijo, Molierovega *Tartuffa*. Tudi za to



Moliere: *Tartuffe*, r. Hinko Košak, 1956/57;
vir: ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 12.

uprizoritev mu je uspelo privabiti eminentnega gosta, Arnolda Tovornika iz SNG Maribor. Okrajnemu gledališču so bila takšna gostovanja velik finančni zalogaj: »Gostovanje Mihaele Šaričeve, prvakinja ljubljanske Drame in prof. na Akademiji, kakor tudi gostovanje Arnolda Tovornika, igralca

SNG Maribor, nas veže na velike izdatke. Z ozirom na to, da je naš predračun minimalen, ne bomo mogli kriti vseh izdatkov navedenih gostov, vas prosimo, da nas finančno podprete in nam dodelite subvencijo. Mihaela Šaričeva kot prvakinja ljubljanske Drame in prof. na Akademiji kot gost v našem gledališču pomeni za Ptuj velik kulturni dogodek.«²⁵³ Ko sta pred štirimi leti v ptujskem gledališču gostovala Kovič in Skrbinšek, vodstvo gledališča tega ni pretirano poudarjalo, še več, dogodek se mu je prej zdel vsakdanji. V resnici pa je bilo to gostovanje pomembno, saj sta igralca nastopila v predstavi ob praznovanju 40. obletnice. Dogodek je še pomembnejši tudi, ker je šlo za prvo gostovanje v ptujskem gledališču po vojni, kjer je Malcu uspelo povabiti nosilna igralca ljubljanske Drame. V letih, ki so pretekla do gostovanja Mile Šarič in Arnolda Tovornika, so se razmere bistveno spremenile, kajti novo vodstvo se je zavedalo, kako pomembna so za mesto in samo gledališče. V gledališkem listu je Vladislav Cegnar igralki posvetil daljši članek, ki ga je sklenil zelo laskavo: »Mihaela Šaričeva je znala vedno vskladiti pisateljeve dramske like s svojo igralsko izraznostjo do tolikšne potankosti, s tolikšno govorno kulturo, da nisi nikdar opazil lika, nikdar igralko in se ti je vloga – pa naj je bila vodilna ali pa še tako neznatna – neizbrisno vtisnila v spomin.«²⁵⁴ Branko Hofman je ta gostovanja pozdravil, čeprav hitrega izboljšanja ni pričakoval. Kakor opazamo v vseh prepričljivih kritikah, tudi on meni, da je gledališče prizadevno, vendar pa o žlahtnih umetniških uspehih ne more biti govora: »Vodstvo gledališča se je odločilo na začetku te nove poti za gostovanja igralcev, ki lahko usmerjevalno vplivajo na umetniško rast mladega ansambla (Šaričeva, Tovornik) in za pomoč drugih vplivnih odrskih delavcev (režisejev, scenografov). Iz finančnih razlogov, ki imajo odločilno besedo v vseh naših kulturnih ustanovah, ne more vpeljati ptujsko gledališče čez noč vidnejših profesionalnih, umetniških in upravnih sprememb. /.../ Več volje kot zmogljivosti, več entuziasmičnega prizadevanja kot uspehov, zato gre tudi pri ocenjevanju njihovega dela prej za izpodbudno priznanje kot za tisto kritično vrednotenje, kakršno velja za naša osrednja gledališča.« Najslabši delež je spet bil igralski, največ težav pa jim je, kot vedno, povzročala izgovorjava, le da so se tokrat morali spopasti še z verzi. »Najtrši oreh za igralce so bili verzi. Razen Arnolda Tovornika, člana SNG iz Maribora, ki je igral kot gost Orgona, so se vsi borili z ritmično melodioznim nastavkom teksta, tako da je njihova govorica vplivala nenaravno, odsekano, deklamatorsko. Čeprav je bilo očitno, da so se zavzeli za poetično, bleščečo konverzacijsko govorico in da so nekateri bolj, drugi pa

²⁵² Lojze Smasek: *Ptuj, Čapek in življenje*, v: *Večernik*, 5. december 1956.

²⁵³ ZAP, fond: OG, šk. 6, 15. oktober 1956.

manj obvladali interpretacijske osnove verza, vendar ni nobenemu uspelo, da bi jih govorili v uglajenem pogovornem jeziku.« Med igralci Hofman posebej izpostavi Gunžerja in Bajgotovo. Zlasti Gunžer je kritika prepričan. Med tistimi, ki jih gre omeniti, je tudi Vera Videčnik, a ni bila tako uspešna: »*Tartuffa je igral Franjo Gunžer. Igralsko je odlično upodobil dvoličnost tega svetohlinca. V vlogah, ki sem ga do sedaj videl, je bila to njegova najboljša odrska upodobitev. Bajgotova je bila gospa Pernellova, rezka, odločna, v skladu z osnovnim obrisom lika, medtem ko je Vera Videčnikova v vlogi strežnice Dorine ponekod preveč hlastala za zunanjimi elementi komičnega in zdrsula ponekod nevarno v valove burkaštva. Zamenjala je elementarnost sproščenega dekleta z vihravo neuravnovešenostjo pubertete.*«²⁵⁵ V času pripravljanja uprizoritev *Tartuffa* in *Janka in Metke* se je pokvarila kurjava. »*Peč (centralka) je že davno preživela svojo življenjsko dobo in smo imeli z njo težave vsa leta po osvoboditvi. Vsa popravila so bila le začasna, včasih celo le za nekaj dni; no, zdaj je to vprašanje z razumevanjem naših oblastnih forumov dokončno rešeno in našim igralcem ter občinstvu ne bo več treba zmrzovati. Delo v gledališču kljub nezakurjenim prostorom ni trpelo; priprave /.../ so kljub mnogim prehladom redno potekale /.../*«²⁵⁶

Naslednji predstavi, Čebuljeva *Janka in Metko* in Nušičevega *Narodnega poslanca*, je režiral Aldolf Anderle, Priestleyev *Nevarni ovinek* pa znova Košak. Kritiko je napisal Lojze Smasek, ki se tudi tokrat ni strinjal s Košakovo interpretacijo besedila, v splošnem pa je bil s predstavo zadovoljen: »*Okrajno gledališče iz Ptuja je postavilo to zelo zahtevno konverzacijsko dramo /.../ dostojno. Res so bili nekateri karakterji v režiji Hinka Košaka nekoliko drugačni, kot si jih je zamislil avtor, toda celotni vtis je zadovoljiv. In celotno gostovanje daje prav ugoden vtis. Med igralci je treba omeniti predvsem Borisa Kočevarja in Majdo Hermanovo, kot scenografa pa Nika Matula.*«²⁵⁷

Uresničeni repertoar še vedno ni kazal bistvenih sprememb, a je vključeval zlahtno komedijo in nekaj kakovostnih dram. Načrtovani spored je bil, kakor mnogo sezon, tehtnejši in zanimivejši. Sezona 1956/57, ki je potekala pod Košakovim umetniškim vodstvom, je pomembna, ker je režiserju uspelo obnoviti gostovanja uveljavljenih igralcev, Mile Šarič in Arnolda Tovornika. Poleg Košaka in Freliha je kot gost režiral Sveta Jovanović, ki je ob Vladu Rijevcu in Niku Matulu gostoval še kot scenograf. Scenografi so tretji krog, ki se je začel poleg gostujočih igralcev in režiserjev uveljavljati v

Okrajnem gledališču. V tistem času sta bila Jovanović in Matul člana Mestnega gledališča ljubljanskega in sta žela velik uspeh. To pomeni, da je bilo ptujsko gledališče dovolj privlačno ne le za nekdanje pomembne gledališke ustvarjalce, ampak tudi za tiste, ki so ravno tedaj doživljali največje uspehe. Načrti glede gostov so bili še večji, saj naj bi znova gostovali Jože Gale, Jože Tiran in Pavle Kovič. Na siceršnji razmah Okrajnega gledališča kaže tudi načrt, s katerim je vodstvo želelo izboljšati svoje gledališče. O tem je pisal predsednik upravnega odbora Mirko Bračič: »*Tudi sicer je naša gledališka hiša zastarela, saj nimamo niti garderobe, niti bifeja, v dvorani škriplje pod in skrpani stoli, igralci se tiščijo v dveh neprimernih garderobah, sanitarije so neprimerne itd. Upravni odbor je dal izdelati idejni osnutek obnove gledališke hiše z željo, da bi tako Ptuj dobil vsaj eno kolikor toliko primerno dvorano, ki bi služila ne samo gledališču, temveč tudi za razne proslave, koncerte in podobne prireditve. Pri obnovi bi namreč povečali število sedežev, tako da bi lahko sprejeli v hram namesto sedanjih 250 v bodoče 350 ljudi. Načrt bo v kratkem gotov, vprašanje pa je, ali bomo lahko zagotovili materialna sredstva za njihovo izvedbo. V razpravah o tem je bila nekje izražena misel, da bi uporabili denarni fond, ki je zbran za dograditev doma kulture Jožeta Lacka kot investicijsko posojilo za izvedbo tega načrta.*«²⁵⁸ Sklepamo, da je načrte risal arhitekt Viktor Molka, saj je Okrajno gledališče 22. aprila 1957 nanj naslovilo pismo, katerega vsebina bi se utegnila navezovati na to temo: »*Prosim, da nam sporočite, do kdaj bi lahko naredili načrte za ureditev odra in odrskih prostorov za Okrajno gledališče Ptuj. Prosim, da nam to sporočite čimprej, da naredimo tozadevno pismeno pogodbo.*«²⁵⁹

Tudi v sezoni 1956/57 Okrajno gledališče ni doseglo nobenega vidnejšega uspeha. Spet pa ne bi mogli trditi, da se je razvoj ustavil ali celo upadel. Nasprotno, gledališče je ves čas raslo. Močno zarezo opazimo s prihodom Petra Malca, ki je dal ansamblu nove umetniške moči, nato pa se je nekoliko naglejši razvoj vnovič ustavil. A Okrajno gledališče je slabim razmeram navkljub vztrajno napredovalo. Med očitnejše uspehe sezone 1956/57 smemo šteti to, da je Košak kot goste privabil uveljavljene scenografe, kakor tudi to, da je upravni odbor naročil načrte za obnovo dotrajane gledališke zgradbe.

²⁵⁴ Gledališki list št. 2, 1956/57, str. 26.

²⁵⁵ Branko Hofman: *Tartuffe v ptujskem gledališču*, 21. januar 1957.

²⁵⁶ Gledališki list št. 5, 1956/57, str. 85.

²⁵⁷ Lojze Smasek: *Dve resnici J. B. Priestleya. Gostovanje ptujskega Okrajnega gledališča v Mariboru*, v: *Večernik*, 17. in 18. april 1957.

²⁵⁸ Gledališki list št. 3-4, 1956/57, str. 45.

²⁵⁹ ZAP, fond: OG, šk. 6, 22. april 1957.



Okrajno gledališče Ptuj; vir: arhiv Gledališča Ptuj (narisal Čedomir Vučić).

Emil Frelih

Zadnja sezona

Otvoritvena predstava sezone 1957/58 je bila že 12. septembra 1957. Novi umetniški vodja Emil Frelih je zrežiral Goldonijevo besedilo *Sluga dveh gospodov*. Načrti za novo sezono so bili polni zaleta: »V zadnjih letih si je naše gledališče zaradi izboljšanja umetniškega vodstva in organizacije pridobilo



Carlo Goldoni: *Sluga dveh gospodov*, r. Emil Frelih, 1957/58; vir: ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 12.

lep krog obiskovalcev. /.../ Število abonmajev se je v letošnji sezoni občutno zvišalo /.../ Poleg omenjenih abonmajev imamo stalna gostovanja /.../ Letošnji abonma obsega deset premier, poleg tega pa bomo ob času novoletne jelke kakor vsako leto doslej naštudirali mladinsko igro. /.../ Če bo teklo gledališko delo normalno brez obolenj v ansamblu ali drugih nepredvidenih zadržkov, bo imelo gledališče v sezoni 230-250 predstav. /.../ V živem nasprotju sta si produkcija in gledališka dejavnost; čim intenzivnejše je delo v tovarni ali podjetju, tem večji je dobiček, posebno pa v potujočih, kakršno je naše, je obratno. Čim več premier, gostovanj in podobno, tem več izdatkov. /.../ Nujno bi morali dvigniti število igrancev na štirinajst oseb in še enega režiserja. Naše gledališče se doslej ni moglo dvigniti preko sedanjega okvirja, ker zaradi finančnih težav nismo mogli angažirati nekaterih kvalitetnih igrancev, poleg tega smo zaradi majhnega ansambla tudi repertoarno utesnjeni.«²⁶⁰

Žlahtni komediji je sledilo resnejše Frelihovo besedilo *Vrnil se je*, ki je v tej sezoni končno

zagledalo luč sveta. V drami so igralci, zlasti Majda Herman, ustvarili zelo učinkovite like in je »pisana spretno, živo z izrazitim odrskim občutkom. Vendar ji nekaj manjka – tistega resničnega doživetja, tiste globoke prizadetosti in krvave resničnosti dialoga. Frelihovo dogajanje je preveč površinsko, resda spretno izoblikovano, vendar brez

poezije in tragike.« Prav takšna je bila tudi uprizoritev: »Ptujsko uprizoritev je zrežiral avtor sam, prav tako jo je tudi skromno insceniral. Ustvaril je tekstu ekvivalentno vzdušje, morda z nekaj prepoceni efekti.«²⁶¹ Dva dni pred drugo premiero je gledališče dosegla zelo nespodbudna novica. Gledališča v Kranju, Kopru in Jesenicah so že bila zaprta, ukinitve pa je grozila tudi Mestnemu gledališču ljubljanskemu in gledališčema v Celju in na Ptuj. Zato je Plenum sindikalnega sveta 10. oktobra 1957 Svetu za kulturo in prosveto OLO v Mariboru poslal resolucijo: »Že za samo mesto Ptuj je gledališče velikega pomena. Le težko bi ga zamenjala kaka amaterska skupina. Vendar pa je bit in

osnova ptujskega gledališča delo na vasi, v tovarnah med delavci, in to v takih krajih, kjer nikoli niso imeli gledaliških predstav in jih v slučaju ukinitve ptujskega gledališča tudi nikoli ne bodo imeli. Povprečno je gledalo v vsaki sezoni predstave ptujskega gledališča preko 31000 ljudi. /.../ V letošnji sezoni ima gledališče zaključene abonmaje v Ptuj



Carlo Goldoni, *Sluga dveh gospodov*, sc. Emil Frelih, 1957/58; vir: ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 16.

²⁶⁰ ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 6, 1. oktober 1957.

²⁶¹ Lojze Smasek: *Vrnil se je*, v: Večer, 23. oktober 1957, str. 5.

in izven njega. V Ptuj samem je 7 abonmajev, od katerih so trije mladinski. Poleg tega daje gledališče še po dve sezoni za ptujski garnizon. Gledališče ima zaključene abonmaje v Križevcih, Ljutomeru, Lešju, Gorišnici, Kidričevem, Slovenski Bistrici, Poljčanah, Ločah in še kje. /.../ Mislimo, da ni potrebno posebej poudarjati velikega kulturnega poslanstva, ki ga vrši s svojim delom ptujsko gledališče prav na podeželju in v industrijskih centrih med delavci. Poleg tega ne smemo prezreti dejstva, da pomaga ptujsko gledališče raznim Svobodam in igralskim skupinam v Ptuj in na podeželju z nasveti, načrti, igralci režiserji. /.../ Plenum je mnenja, da večino pogojev, ki jih zahteva republiški gledališki zakon, ptujsko gledališče izpolnjuje že sedaj. Nujno potrebno bi bilo namestiti še pet igralcev in enega režiserja. Tako bi imelo ptujsko gledališče 14 igralcev, dva režiserja, računovodjo, tajnika ter vse pomožno in tehnično osebje /.../ S takim ansamblom bi se lahko lotevalo tudi težavnejših del, ki jih sedaj ni moglo upoštevati v svojem repertoarju, ker so bila prezahtevna za dosedanje zmožnosti gledališča. /.../ V kolikor bi se našla navedena sredstva, nihče ne bi mogel oporekati ptujskemu gledališču upravičenost njegovega obstoja. /.../ Poudarili bi še dejstvo, da je zelo lahko ukiniti gledališče /.../«²⁶²

Kljub negotovemu izidu se je Okrajno gledališče odločilo, da bo napelo vse sile, da bi dokazalo, kako sposobno je, in s tem ubežalo ukinitvi. Vodstvo s Frelihom na čelu je pritegnilo nekaj novih članov iz že ukinjenih gledališč. S tem so pomnožili ansambel in povečali že tako ali tako visoko produkcijo, s čimer bi lahko dosegli in presegli novo določene normative.

Novembra je sledila uprizoritev Verneuilevega *Potovanja v Benetke*. Režiser že tretje zaporedne premiere je bil znova Emil Frelih. Gre za še eno številnih lahkih besedil, ki se ukvarjajo z ljubezenskimi spletkami, kjer žene na koncu pokesane klonejo pred svojimi možmi. Lojze Smasek ni izbora drame ocenil nič kaj laskavo: »Ob širokem izboru komedijske literature od antike /.../ lahko samo odklonimo to čudno odločitev. Da, humor je potreben, posebno v okolju, v kakršnem dela ptujsko gledališče, toda zakaj naj bi odhajali gledalci, ki so se nakrohotali naivnim domislicam, prazni in etično ter celo estetsko neobogateni.« Na takšni osnovi tudi uprizoritev ni mogla ponuditi ničesar boljšega: »Karakterji v svoji nezahtevnosti niso dali mnogo opravka

z analizo in razčlenjevanjem, zato toliko bolj mizanscena, ki je bila velikokrat nelogična in naivna, inscenacija pa karseda siromašna, toda ne samo zaradi materialno – finančnih ovir, temveč predvsem režijsko domiselnih.«²⁶³



Kole Čašule: *Veja v vetru*, sc. Perica Angelovski, 1957/58; vir: ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 16.

Prva pomembnejša predstava v sezoni 1957/58 je bila šele *Veja v vetru* Koleta Čašule. Pomembna zato, ker je ptujsko gledališče končno uprizorilo tehtnejše besedilo, s katerim je tudi režijsko in igralsko doseglo lep uspeh. Še bolj pa je uprizoritev pomembna, ker je Emil Frelih uspel v Okrajno gledališče privabiti makedonskega režiserja in scenografa Mirka Stefanovskega in Perico Angelovskega. To je resnično velik uspeh Okrajnega gledališča, saj je meje svojih sodelavcev razširilo celo zunaj Slovenije. Branko Hofman je bil nad predstavo očitno navdušen, saj jo je ocenil kot »pomemben odrsko uprizoritveni dosežek ptujskega gledališča, torej v neposrednem smislu priznanje režiserju in igralcem«. Režiserju in scenografu se je v svoji kritiki še posebej posvetil: »Za režiserja velja, da je spretno oblikoval štimungo, ki jo zahteva drama. Ta element je bil tako primaren, da je bil večkrat ekvivalentno nadomestilo pospešene zunanje akcije. Poleg tega je s smotrnim in ponekod s simboličnim mizanscenskim manevriranjem dosegel tisto drobno in komaj opazno igro v prostoru, ki ustvari psihično napetost in dinamiko. /.../ Scenograf Perica Angelovski je bil s smotrno sceno (v formalnem oziru impresivna stilizacija) odličen pomočnik. Zasluga obeh je, da je bila predstava lep gledališki dogodek Ptuja.« Velik uspeh, kakršnega kritik ni ptujskim igralcem še nikoli priznal, so dosegli vsi nastopajoči. Majda Herman, Janez Klasinc, Franjo Gunžer, Mija Vidic in Franjo

²⁶² ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 8, 1. oktober 1957.

²⁶³ Lojze Smasek: *Potovanje brez kompasa*, v: Večer, 27. november 1957, str. 3.

Lenartič »so bili izredno uigran, monoliten igralski kolektiv. /.../ Posebno nosilci glavnih vlog so ustvarili kreacije, ki so bile v čast tudi večjim odrom.«²⁶⁴

Sledila je otroška predstava *Pastirček Peter in kralj Briljantin* Oscarja Wüchnerja, nato pa Hamiltonova *Plinska luč* v Frelihovi režiji. Naglica predstav je bila velika, obremenjenost ansambla in predvsem umetniškega vodje pa najbrž na meji zmogljivosti. Verjetno je to razlog za odstop, ki ga je dan



Patrick Hamilton: *Plinska luč*, sc. Vlasta Hegedušič, 1957/58; vir: ZAP, fond: , šk. 16.

pred premiero *Plinske luči* napisal Frelih: »Zaradi vse češćih nerednosti v našem gledališču, ki zavirajo delo, in pa zaradi nediscipliniranosti nekaterih članov, kar je prišlo do svojega viška v sabotažnem dejanju nekaterih članov tehničnega osebja v nedeljo, 2. 2. 1958, da je zaradi njih morala odpasti celo generalka za Plinsko luč, **PODAJAM OSTAVKO NA MESTO UMETNIŠKEGA VODJE OKRAJNEGA GLEDALIŠČA V PTUJU**. Svojo ostavko utemeljujem s tem, ker v takšnih okoliščinah ne morem več odgovarjati za kvaliteto in jamčiti za redno izvedbo programa, ki si ga je gledališče zastavilo na začetku sezone.«²⁶⁵ Kot scenografka in kostumografka je sodelovala mlada Vlasta Hegedušič, ki je po Hofmanovi oceni ustvarila prepričljivo in funkcionalno sceno in prav takšne kostume. Z njenim prihodom se je Okrajnemu gledališču poleg igralcev, režiserjev in scenografov krog sodelavcev razširil tudi na kostumografe. Ker ptujsko gledališče ni imelo zmogljivosti, so nastali kostumi v krojaški delavnici SNG Maribor, kamor so ptujski igralci hodili na pomerjanje. Poleg kakovostne igre, ki je postajala z vsako sezono bolj enakovredna poklicnim gledališčem, se je vztrajno širil tudi krog strokovnih sodelavcev in v nekaj letih bi se mu najbrž priključila tudi lektor in dramaturg. Izbor besedila

se je Hofmanu zdel sporen. »Na gledaliških lepakih tudi piše, da je to prva izvedba Hamiltonove drame v Jugoslaviji. A s tem se res ni treba preveč postavljati.« Zakaj takšna ocena, ni povsem jasno. Frelih je namreč izbral veliko bolj vprašljiva dela, kot je *Plinska luč*. Gospod Mannigham je pred dvajsetimi leti ubil neko bogato damo. Za zločin nihče ne izve. S svojo ženo se naseli prav v hiši, kjer se je zgodil umor, in jo začne zelo prefinjeno poniževati ter

prepričevati, da je blazna. V tej zaroti pomaga tudi služkinja, mlado dekle, ki privoli celo v razmerje s svojim gospodarjem, da bi le še bolj razžalila gospo. Ponoči se drama razreši, kajti detektiv končno pride morilcu na sled. Gospa Mannigham bi svojemu možu sicer lahko pomagala, a se zavestno odloči, da tega ne bo storila. Sicer pa je bila uprizoritev v celoti uspešna, ravno tako uigran pa je bil tudi igralski kolektiv. Najuspešnejša je bila Majda Herman, za katero Hofman zapiše, da »ta mlada igralka kaže toliko intenzivnega vživljanja, da včasih resnično preseneti z niansami svoje izpovednosti in razpoloženskega izražanja. Vem, da je tvegano prerokovanje, a Hermanova je



Odpoved Emila Freliha, 3. februar 1958; vir: ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 6.

²⁶⁴ Branko Hofman: *Neizrazita tretja dimenzija*, v: Večer, 18. december 1957, str. 3-4.

²⁶⁵ ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 6, 3. februar 1958.

igralka, ki ima, če ji bodo naklonjene okoliščine, lepe perspektive igralskega razvoja.«²⁶⁶

Režiser Juro Kislinger iz celjskega gledališča je v sodelovanju s scenografom Sveto Jovanovičem zrežiral Axelnodovo delo *Sedem let skomin*. »Režija Jureta Kislingerja, gosta iz Celja, je ustvarila vseskozi prijetno vzdušje in homogeno ansambelsko igro. Pokazala je tudi precej iznajdljivosti mladega režiserja, zlasti v prizoru ženskega sestanka. Scena Svete Jovanoviča pa je bila dovolj funkcionalna in prijetna. Skratka, tudi ptujsko gledališče zna uspešno skočiti čez oviro.«²⁶⁷

Nekdanji nosilec slovenske avantgarde, ravnatelj Mestnega gledališča ljubljanskega, je v Okrajnem gledališču Ptuj zrežiral Remčevo *Magdo*. Za sceno je poskrbel Saša Kump, za kostume pa Valerija Ilovar.

Predzadnjo predstavo, Harrisova *Molčeča usta*, je ob scenografu Sveti Jovanoviču in kostumografki Alenki Bartl

znova zrežiral Juro Kislinger, »ki se je lotil režije s precejšnjo iznajdljivostjo in predvsem zelo pogumno /.../ Delo vsebuje vse tisto, kar občinstvu ugaja: Veliko plemenitost in romantično ljubezen /.../« Kritiki nato sklene zelo spodbudno: »Če katero izmed uradno ukinjenih gledališč zasluži, da mu skupnost omogoči nadaljnje delo, potem je to prav gotovo ptujsko gledališče, ki ima svojo stalno publiko ne le v Ptuj, marveč tudi v okoliških krajih.«²⁶⁸

Zadnjo predstavo s simboličnim naslovom *Vsakah sto let* je režiral Jože Gregorc. Predstava tudi sicer skriva neko simboliko. Z njo se je poslovil direktor Jože Gregorc, ki ni pred tem nikoli režiral. Za sceno je poskrbel Sveta Jovanovič, za kostume pa Alenka Bartl. Sodelovanje obeh gledališčnikov je zanimivo že zato, ker je Okrajno gledališče v svojem razvoju prišlo do tiste stopnje, ko ni več moglo soglašati z izposojeno sceno in kostumi. Scenografi so v zadnjih dveh sezonah tako ali tako postali ustaljeni sodelavci Okrajnega gledališča,



Elmer Harris: *Molčeča usta*, r. Juro Kislinger, 1957/58; vir: ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 12.



Elmer Harris: *Molčeča usta*, sc. Sveta Jovanovič, 1957/58; vir: ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 16.



Hugh F. Herbert: *Vsakah sto let*, r. Jože Gregorc, 1957/58; vir: ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 12.

²⁶⁶ Branko Hofman: *Plinska luč na odru*, v: Večer, 10. februar 1958, str. 2.

²⁶⁷ Škok čez ovire, v: Večer, 3. marec 1958, str. 2.

²⁶⁸ M. Š.: *Občinstvu je ustrezno*, v: Večer, 7. april 1958, str. 2.

Ukinitev Okrajnega gledališča Ptuj

Kakor je zadnja sezona na eni strani tekla v mrzličnem produciranju uprizoritev,²⁷⁰ je na drugi strani že od začetka pretela resna grožnja, da bo s koncem sezone Okrajno gledališče Ptuj ukinjeno. Ta grožnja je visoko produkcijo pravzaprav spodbudila, saj so gledališčniki želeli z zadnjimi močmi obvarovati svoje gledališče pred ukinitvijo. Že 15. oktobra 1957 je direktor Gregorc svoje sodelavce prvič obvestil o morebitni ukinitvi gledališča. Dokument nosi naslov »Obstoj ali ukinitev ptujskega gledališča«. Njegova vsebina: »Direktor gledališča tov. Gregorc poroča, da bo ptujsko gledališče po vsej verjetnosti ukinjeno. Zaradi bogate



Dokument o ukinitvi ptujskega gledališča, 25. marec 1958; vir: ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 8.

²⁶⁹ Li: *Igralcem v slovo*, v: Ptujski tednik, 27. junij 1958, str. 3.

²⁷⁰ Jože Gregorc že v marcu navaja takšne številke: »1. Naša ustanova ima 9 članov umetniškega osebja, 3 člane pomožnega umetniškega osebja. V letošnji sezoni smo imeli 6 igralcev gostov in 5 igralcev amaterjev /.../ 2. Število tehničnega osebja je 8 /.../ 3. Po plačilnih razredih so razvrščeni v VIII - 2, X - 2, XIII - 1, XIV - 2, XVIII - 2, brez razreda 2. 4. V sezoni 1956/57 je bilo 9 premier, v sezoni 1957/58 do 1. 3. 1958 je bilo 8 premier. /.../ V sezoni 1956/57 je bilo 115 predstav z 23992 obiskovalci /.../ V sezoni 1957/58 do 1. 3. 1958 je bilo 130 predstav z 27454 obiskovalci. Število abonmajev v sezoni 1956/57 je bilo 8 /.../, v sezoni 1957/58 13 /.../ V sezoni 1956/57 je bilo 42 gostovanj /.../ V sezoni 1957/58 je bilo do 1. 3. 1958 63 gostovanj /.../ V sezoni 1956/57 so v naši hiši gostovali: Narodno gledališče Varaždin, Klub ptujskih akademikov, SNG Maribor, DPD Svoboda. V sezoni 1957/58 Piccoli MIM, SNG Maribor, DDU iz Maribora, Akademija za glasbo in DPD Svoboda. /.../ 8. V sezoni 1956/57 smo imeli redno izdajanje gledališkega lista, v sezoni 1957/58 pa smo morali omejiti gledališki list (več števil skupaj) radi pomanjkanja denarnih sredstev. 9. Uprava gledališča je mnenja, da je bil repertoar v sezoni 1956/57 dobro sestavljen glede na tako različno publiko, kot jo imamo v Ptuj in na gostovanjih. /.../ Repertoar je bil pestro sestavljen in je lahko zadovoljil vsakega gledalca. /.../ da je letošnji repertoar obiskovalcem zelo priljubljen in da so potrebe po kulturnem razvedrilu v vaseh, kjer ni niti kina ali domače dramske sekcije, nujno potrebne. /.../ 10. Novi gledališki zakon in postavljeni pogoji so realni in v prid malih gledališč, kakor tudi kvalitete (umetniške in tehnične). Predpisana norma predstav je dosegljiva. Naše gledališče bo to številko znatno preseгло.«

gledališke tradicije, ki jo ima naše gledališče in ki sega več desetletij nazaj, lahko to imenujemo pravi gledališki škandal. /.../ Sploh je v načrtu, da bi se osnovala v Sloveniji tri potujoče gledališke skupine, katere vsaka bi naštudirala v sezoni po dve odrski deli. Razumljivo pa je, da bi take grupe rabile mnogo več subvencije kakor pa ukinjena gledališča. /.../ Razumljivo je, da je poklicno gledališče v Ptujju potrebno in je vsaka diskusija s tega gledišča odveč. /.../ Iskreno želimo, da ostane poklicno gledališče v Ptujju še naprej, kajti če izgubimo še gledališče, bo Ptuj izgubil vse in postal nepomembno in prazno mesto. Umetniški vodja tov. Frelih je mnenja, naj bi se gledališče obdržalo vsaj do konca sezone, kajti prekiniti delo sredi sezone in vračati obiskovalcem denar za vplačane abonmaje je pravi nesmisel. Ptujsko gledališče vrši važno kulturno nalogo, ne samo v Ptujju, kjer ima sedem abonmajev poleg rednih predstav za mladino in vojsko, ampak tudi vrsto abonmajev in rednih predstav v širši okolici, v industrijskih krajih, v mestih in na podeželju. Lahko trdimo, da je naše gledališče v pravem pomenu besede ljudsko gledališče.²⁷¹

Že 25. marca 1958 pa je Milan Apih podpisal dokončni sklep o ukinitvi Okrajnega gledališča: »Odpravi se Mestno gledališče v Ptujju, ker ne izpolnjuje pogojev, ki jih postavlja za poslovanje poklicnih gledališč Zakon o poklicnih gledališčih. Osebe gledališča prevzame do 31. 8. 1958 SNG v Mariboru, ki mora skrbeti, da bo v okraju Ptuj vsaj toliko gledaliških predstav kot doslej, po možnosti pa še več. Gledališko življenje v bivšem ptujskem okraju je treba reorganizirati tako, da bo kvaliteta predstav še bolj prišla do izraza.«²⁷²

Kljub delovnemu zanosu, ki ga je ptujski ansambel v želji, ohraniti gledališče še povečal, so se razmere spremenile in nemilostno zapirale vrata gledališč in usode ustvarjalcev. 10. junija 1959 je prišel še odlok o razlastitvi: »Po sklepu Sveta za prosveto in kulturo OLO Maribor prevzame Gledališče v Ptujju Delavsko prosvetno društvo Svoboda Ptuj.«²⁷³

Formalno plat ukinitve gledališča je zelo jasno in natančno predstavila Nada Jurkovič: »Kljub vsemu prizadevanju za obstoj poklicnega gledališča v Ptujju je OLO Maribor dne 25. 3. 1958 izdal odločbo št. 06/1-1564/2, s katero se odpravi Mestno gledališče v Ptujju, ker ne izpolnjuje pogojev, ki jih postavlja za poslovanje poklicnih gledališč Zakon o poklicnih gledališčih.«²⁷⁴ Jurkovičeva je ta zakon podrobno razložila: »Vzrok je bi Zakon o poklicnih gledališčih (Uradni list LRS št. 23. z dne 5. 7. 1957, str. 352), ki v členu 13 govori

o tem, da se gledališče lahko ustanovi, če so zagotovljena materialna sredstva za njegovo delo, vodstveno in drugo umetniško osebje. V členu 14 pa je navedeno minimalno poklicno vodstveno in umetniško osebje, ki je potrebno v gledališču. Člen 15 navaja, da mora biti gledališče sposobno v eni sezoni uprizoriti vsaj 150 predstav.«²⁷⁵

Odločitev je bila sklenjena in dokončna, tudi najrazličnejša protestna pisma, kakršno je pismo občinskega odbora SZDL iz Gorišnice, niso zalegla: »4. /.../ ne moremo razumeti, da bi se naj taka ustanova, za katero smo se borili že pred vojno, sedaj zaradi finančnih težav ukinila. /.../ Razumemo tudi, da morajo biti po naših večjih mestih in centrih večje in pomembnejše ustanove, smatramo pa tudi, da smo pa izven centrov tudi ljudje, ki si želimo rednega kulturnega izživljanja in razvedrila ter napredek. Če vlagamo v centralne ustanove ogromne vsote, bi upravičeno pričakovali, da bi tudi izven daljne okolice dobili nekaj. Vsi nismo Ljubljanci, Celjani, Mariborčani, smo pa vsi državljani naše države.«²⁷⁶

Naj sklenem potek ukinitve Okrajnega gledališča Ptuj z mislijo Marjana Javornika: »A v teh letih je bila slovenska družba manj naklonjena gledališču. Po prvih povojnih dneh, ko so nastajala mnoga nova poklicna ali polpoklicna gledališča na Slovenskem, je zdaj na ta razvoj legla mrzla slana ohlajenega navdušenja in razmišljanja, ali tolikšen kulturni oziroma gledališki napor ni preveliko breme za ekonomske zmogljivosti slovenskega naroda. Posledica takšnega razmišljanja in politike je bila ukinitve nekaterih gledališč: kranjskega, postojnskega, ptujskega.«²⁷⁷

Zadnja sezona je v Okrajnem gledališču potekala pod vplivom grozeče ukinitve mrzlično in v naglici. Ansambel je pridobil nekaj novih članov iz zaprtih gledališč in najbrž je vse skupaj prispevalo k zmedi, ki ni blagodejno vplivala na zaposlene. Verjetno si le tako lahko razlagamo odpoved, ki jo je napisal Emil Frelih. Ali je Okrajno gledališče zares zapustil, iz arhiva ni razvidno, vendar predstav zagotovo ni več režiral. Kakor v vseh sezonah tudi v zadnji sezoni opazimo umetniško rast. Posamezni igralci, predvsem nosilni, so začeli pridobivati takšen razpon in lastnosti, ki bi bile vredne poklicnega gledališča. Tudi ansambel v celoti je postajal vedno bolj homogen. Poleg gostujočih režiserjev in scenografov sta se ansamblu kot zunanji sodelavki pridružili tudi kostumografki Vlasta Hegedušič in Alenka Bartl. Obe sta bili tedaj šele na začetku svoje kariere, a sta z leti s svojimi kreacijami pustili v slovenskem gledališču pomembno sled.

²⁷¹ ZAP, fond: Okrajno gledališče Ptuj, šk. 4, 15. oktober 1957.

²⁷² ZAP, fond: Okrajno gledališče Ptuj, šk. 8, 25. marec 1958.

²⁷³ ZAP, fond: Okrajno gledališče Ptuj, šk. 8, 10. junij 1959.

²⁷⁴ Nada Jurkovič, Peter Malec: Ptujsko gledališče, v: Ptujski zbornik, 5/1985, str. 176.

²⁷⁵ Nada Jurkovič, Peter Malec: Ptujsko gledališče, v: Ptujski zbornik, 5/1985, str. 175.

²⁷⁶ ZAP, fond: Okrajno gledališče Ptuj, škatla 8, 30. september 1957.

²⁷⁷ Marjan Javornik: Mestno gledališče ljubljansko. (Zgodovinski kroki), str. 110.

Sezona 1957/58 je bila pomembna tudi zaradi gostovanja iz Makedonije, saj je Okrajno gledališče s tem prebilo meje slovenskega gledališča. Predstava *Veja v vetru* pod režiserskim vodstvom Mirka Stefanovskega in s sceno Perice Agelovskega je bila ena najuspešnejših predstav v sezoni.

Člani Okrajnega gledališča na Ptuju so močno povečali svojo produkcijo in so se proti ukinitvi začeli bojevati s sredstvom, ki so ga najbolj poznali: s še bolj zagrizenim delom. Poudariti je treba, da se je v zadnjih letih v ptujskem gledališču začel počasen in nezadržen vzpon. Še nekaj naslednjih sezon bi morale preteči, da bi uspeli pridobiti tudi lektorja in dramaturga, saj bi se v takšni sestavi in s takšno nadarjenostjo lahko postavili ob rob vsakemu poklicnemu gledališču. Odločitev je bila drugačna in poklicno gledališče je za dolga leta zaprlo svoja vrata. Naj sklenemo kakor Irena Mavrič v *Ptujskem gledališču 1786–1958* z besedami direktorja Jožeta Gregorca: »Sredi najbolj zagnanega gledališkega snovanja je kot strela udarila vest, da se ukinjata gledališči v Kopru in Kranju: Naše gledališče je vzdržalo še leto dni in bilo kljub vsem ustnim in pisnim obljubam ukinjeno 31. avgusta 1958. Za ukinitvev gledališča je bil tedaj odgovoren samo en človek. (B. Z.)

Čez dve leti sva se slučajno srečala v Ljubljani. Prijazno me je pozdravil, pristopil in rekel: 'Tisto z ukinjenim gledališčem je bilo premalo premišljeno.' Šel sem svojo pot in nisem odgovoril.«²⁷⁸



Dolgoletni direktor Okrajnega gledališča Jože Gregorc;
vir: arhiv Gledališča Ptuj, (narisal Janez Mežan).



Fotografija kolektiva Okrajnega gledališča; vir: ZAP, fond: OG Ptuj, šk. 14.

²⁷⁸ Jože Gregorc: *Kulturno življenje tik pred II. svetovno vojno in po njej v Ptuj, v: Ptujski zbornik, 5/1985, str. 171.*

Neuresničen sen o poklicnem gledališču

Razmere za gledališko ustvarjanje so bile po drugi svetovni vojni bistveno drugačne kot pred njo. Prvih pet let je potekalo pod vplivom družbenega dogajanja, ki je zelo spremenilo življenje na vseh ravneh. Razvoj gledališke umetnosti je bil zato počasnejši, kot bi bil sicer. Vsesplošna poveljna evforija in politika sta vplivali na umetnost. Posledica tega je bila, da so se morali gledališki umetniki udeleževati najrazličnejših proslav in drugih prireditev, ki so bile v tistem obdobju kar pogoste. Tako je zmanjkovalo časa za pravo umetniško snovanje in umetniški uspehi so bili sila redki celo v izkušenih in uveljavljenih gledališčih. Poleg ljubljanske in mariborske Drame so začela delovati manjša gledališča na Ptuj, v Jesenicah, Kranju, Postojni in Celju. Še hujše kot nagel družbeni preobrat je bilo dejstvo, da so bile naloge gledališč z obrobja postavljene previsoko. Čeprav so po vojni začela delovati tudi formalno kot amaterska gledališča, brez osnovne izobrazbe in izkušenj, so morala pod svoje okrilje sprejeti manjše vaške odre. Skrbeti so morala za ustrezno režijo, igranje, maskiranje in izbor besedil. Takšne zahteve so bile neuresničljive najprej zaradi materialnega pomanjkanja, še posebej pa zato, ker člani Okrajnega gledališča niso mogli posredovati znanja režije, igranja in vsega drugega, ker ga tudi sami niso imeli. Ansambel ptujskega gledališča je štel same amaterje. Za vstop na oder takoj po koncu vojne namreč ni bilo treba opraviti niti avdicije, dovolj je bilo že veselje do gledališča. Takšne razmere so lahko omilili samo izkušeni in izobraženi režiserji, ki so igralce pri delu vodili in so bili najprej pedagogi, šele potem režiserji. To je bila edina izobrazba, ki so je bili deležni igralci. Temu primerni so bili tudi rezultati. Kljub nujni potrebi po režiserju so bili politični interesi v prvih letih v ptujskem gledališču toliko močni, da so onemogočili še tisti napredek, h kateremu bi stalni režiser lahko prispeval. Jože Babič se je predvsem ukvarjal s pripravljanjem proslav in manj z uprizarjanjem umetniških besedil. Po njegovem odhodu v SNG Maribor je mesto umetniškega vodje prevzel Hinko Košak, ki je prišel na Ptuj zaradi političnih nesoglasij v SNG Ljubljana. Kljub načrtom o gledališki šoli in sanjam o ustvarjanju je bil iz istega razloga onemogočen tudi na Ptuj. Za razvoj ptujskega gledališča pomenita odhoda Babiča in Košaka veliko škodo, saj bi se v nasprotnem primeru umetniški razvoj lahko začel bolj temeljito in predvsem hitreje. Umetnost je bila v podrejenem položaju in ptujsko gledališče se v tistem času še ni začelo zavedati, kako je ob vseh drugih dejavnikih najpomembnejše dogajanje na odru. Šele ko je vodstvo dobilo izkušnjo s sezono brez stalnega režiserja in še naslednjo z neizkušenim režiserjem, od konca vojne pa je preteklo že pet let, se je končno izoblikovala ptujskemu gledališču tako

potrebna zavest, da so v teatru najpomembnejše odrske deske in umetniška rast. Zatekli so se k formuli, značilni za vse uspešnejše ptujske sezone: uprizarjanje komedij in predvsem angažiranje izkušenega režiserja, ki poleg režije skrbi za izobrazbo igralcev. Uspešno uprizarjanje komedij, ki na eni strani zadovoljijo zabave željno publiko, na drugi pa kritiko, in stalni poklicni režiser, sta utečeni poti, ki najhitreje vodita amaterska gledališča v poklicna.

Sezona 1950/51 pomeni ptujskemu gledališču prelomnico, čeprav ne tolikšne, kot bi jo zaradi vseh sprememb pričakovali in želeli: po šestih letih nenehnih preimenovanj je ustanova dobila dokončen naziv Okrajno gledališče Ptuj, postala je polpoklicna, poleg tega pa sta bili opravljeni še dve avdiciji. Toda ptujsko gledališče s polprofesionalnim položajem ni ničesar pridobilo. Njegovo delovanje se ni spremenilo, vsaj glede umetniških uspehov. Bolj zrelo je postalo samozavedanje ansambla. Ta zavest je bila odločilna, saj je pomenila osnovo za napredek. Okoli leta 1950 so se iz gledališča začele počasi umikati vse politične primesi, ki so umetnost zadrževale v ozadju. Ustvarjanje, rezultati na odru, volja do učenja in izobraževanja so postali najpomembnejši dejavniki. Ansambel se je začel dojemati kot umetniško ustanovo, zato so z velikim zaletom pričeli delati v tej smeri. Spremembo opazimo najprej pri upravniku Jožetu Rojicu, ki je leta 1952 sicer še vedno poudarjal vzgojni pomen gledališča pri prevzgoji novega, socialističnega človeka, na drugi strani pa je z enako močjo poudaril tudi, kako pomembno je ustvarjati v pravem poklicnem gledališču, saj amatersko gledališče zavira umetniško rast.²⁷⁹ Večinoma še vedno diletantsko je ptujsko gledališče premoglo nekaj posameznikov, predvsem Vičarja in Gunžerja, ki so se v prvih petih letih kljub nevzdržnim razmeram toliko razvili, da so s svojim delom nase opozorili tudi kritiko. Znatni napredek je Okrajno gledališče doživelo v sezoni 1951/52, ko sta gostovala Blaž in Verdonik. Šele takrat se je dokončno izkazalo, da ptujsko gledališče zmore dosegati tisto raven, s katero bi lahko po letih trdega dela postalo enakovredno vsem drugim poklicnim gledališčem. Skoraj pomembnejše od tega pa je, da so v samem gledališču po uspešnejši sezoni spoznali, da za umetniški razvoj potrebujejo več kot samo gostovanja profesionalnih režiserjev, kot sta Blaž in Verdonik. Potrebujejo namreč režiserja, ki bo izkušen in bo imel v Okrajnem gledališču stalni angažma.

Igralski ansambel je bil kljub avdicijam premajhen, dotok novih igralcev pa v vsa manjša gledališča zanemarljiv. Ansambli so bili tako premajhni in slabo diferencirani po izkušnjah, diapazonu, starosti in izobrazbi. Zato je bila obremenjenost posameznega igralca velika, temeljit študij

²⁷⁹ Jože Rojic: *Ptujsko gledališče pred novo jubilejno sezono*, v: *Ptujski tednik*, 27. september 1952, str. 6.

pa nemogoč. S tem se je tudi možnost napredka zmanjšala. Zaradi majhnega števila igralcev se je skrčil izbor dramskih besedil, še toliko bolj, ker so morala zadostiti še drugim kriterijem: prirejena so morala biti tako ravni igralcev kot tudi občinstva, ideološko nesporna in po možnosti zabavna. Značilno za majhna gledališča na obrobju je v tistem času bilo tudi to, da so se, kadar je bila priložnost, naslonila na bližnje profesionalno gledališče. Takšna sta primera kranjskega in tudi ptujskega gledališča. Razlika med njima je bistvena: kranjsko se je navezovalo na osrednje slovensko gledališče v Ljubljani in tako sodelovalo z najkakovostnejšimi ustvarjalci. Ptujsko gledališče pa se je naslanjalo na mariborsko Dramo, ki po vojni ni več ponovila svojih umetniških uspehov. Neurejena je bila tako v finančnem kot v umetniškem smislu. Kljub temu je pomagala ptujskemu gledališču z nasveti, odpisanimi kostumi in scenami, nenazadnje pa tudi s pomembnimi gostovanji svojih članov.

Šele v sezoni 1952/53 se je zgodila tista pomembna zarez, ki smo jo pričakovali že kmalu po vojni. S prihodom treh umetniških vodij, Petra Malca, Hinka Košaka in Emila Freliha, se je začel razvoj ptujskega gledališča v pravem pomenu besede, vse dogajanje pred tem obdobjem je bilo bolj zastajanje. Najbolj zaslužen za uspeh je bil Peter Malec, ker je med poklicnimi režiserji prišel v Okrajno gledališče kot prvi. Ansambel je bil še umetniško neizoblikovan. Šele on ga je pregnetel in ugladil. Zaradi dela, ki ga je vlagal v ansambel, in zaradi njegovih umetniških zvez je ptujsko gledališče postalo zanimivo tudi za člane mariborske in ljubljanske Drame. Gostovanja Vladimirja Skrbinška, Pavla Koviča, Arnolda Tovornika, Alenke Svetel, Mire Sardoč, Mile Šarič so neprecenljiva. Okrajno gledališče je z igralci, ki so že bili uveljavljeni ali so prav v tistem času pridobivali svojo veljavo, dobilo svojo patino. V praksi pa so največ pridobili ptujski igralci, ki so se lahko učili od svojih bolj izkušenih kolegov. Tako so imela gostovanja vsekakor veliko zaslug za razvoj ptujskega gledališča. Posebna zasluga Petra Malca je bila, da je imel še posebej izostren čut za repertoar. Njegov izbor je med vsemi povojnimi sezonami najbolj pazljiv, poleg tega ga je tudi razširil, saj se je osredinjal predvsem na uprizorjanje resnejših besedil. Če je že režiral komedije, je izbral klasične ali slovenske. Gostujočim igralcem se je že v naslednji sezoni kot gost pridružil režiser Emil Frelih, ki je ostal stalni gost vse do ukinitve Okrajnega gledališča. V zadnji sezoni je bil celo umetniški vodja. Frelih, sicer več režiser in razgledan gledališčnik, je s svojim delovanjem prav tako pomembno vplival na razvoj ptujskega gledališča, vendar je bil nagnjen k režiji komedij. Samo po sebi to seveda ni bilo napačno, v okoliščinah celo zaželeno. Problem pa je, da je

Frelih le redkokdaj uprizoril katero izmed klasičnih besedil, predvsem je izbiral novejša in večinoma neakovostne tekste. S takšnim izborom je umetniška raven repertoarja znova padla. Malcu, Košaku in Frelihu so se kot gostje pridružili še številni drugi režiserji: Ciril Debevec, Jože Gale, Jože Tiran, Sveta Jovanović, Juro Kislinger in Ferdo Delak. Še enkrat je treba poudariti, da gostovanja v ptujskem gledališču niso bila rezervirana za drugorazredne ustvarjalce, ampak za režiserje, ki so se zapisali v zgodovino gledališča že pred gostovanjem na Ptuju ali pa po njem. Vsak izmed njih je s svojim delom v celoti ali s posameznim izsekom prispeval pomemben delež k razvoju slovenskega gledališča. Čeprav so bila njihova gostovanja samo enkratna, gre za takšna imena, da so Okrajnemu gledališču samo s svojo navzočnostjo vtisnila svoj pečat. Med vsemi je treba posebej omeniti gostovanje makedonskega režiserja Mirka Stefanovskega v zadnji sezoni, saj je njegovo gostovanje primer sodelovanja ne le s slovenskimi, ampak tudi jugoslovanskimi gledališči, če ne štejem izmenjav z varaždinskim gledališčem, ki so bile tradicionalne. Čeprav so od Malčevega prihoda naprej tu in tam sodelovali tudi scenografi, opazimo njihovo stalno sodelovanje predvsem v predzadnji sezoni, ko je umetniško vodstvo prevzel Košak. Viktor Molka, Sveta Jovanović, Saša Kump in Niko Matul so scenografi, ki so bili tistem času v Sloveniji vodilni. Njihovo sodelovanje se je nadaljevalo v zadnjo ptujsko sezono in se dopolnilo s kostumografinjami Valerjo Ilovar, Alenko Bartl in Vlasto Hegedušić. Okrajno gledališče je iz sezone v sezono širilo krog sodelavcev in s tem pridobivalo oblike pravega poklicnega gledališča. Če bi se razvoj ptujskega gledališča v tej smeri nadaljeval, bi krog svojih sodelavcev gotovo toliko razširili, da bi se razvili v enakovredno poklicno gledališče, ki dosega umetniške rezultate na ustrezni ravni. Dokaz širše afirmacije je ptujsko gledališče doživelo ne samo s pomembnimi gosti, ampak tudi z vabili na razstave in festivale. Člani ptujskega gledališča so za svoj največji uspeh šteli gostovanje v Mestnem gledališču ljubljanskem, ko so se lahko predstavili širši in predvsem strokovni javnosti in poželi kar odobravajoče kritike. Najbolj šibka točka Okrajnega gledališča so bili igralci, saj so imeli skromne razmere za razvoj. Njihovo znanje je bilo pridobljeno na kratkih tečajih po avdiciji, od poklicnih gostujočih igralcev in predvsem od stalnih režiserjev. Zato je bil za njihov razvoj kakor tudi za razvoj celotnega ptujskega gledališča tako odločilen prav režiser, ki je bil sposoben igralcem posredovati znanje. Čeprav so režiserji gostovali že prej, se je razvoj v pravem pomenu besede začel s prihodom Petra Malca, ki je pravzaprav opravljal pionirsko delo. Kolektiv ptujskega gledališča pa je z vsakim režiserjem nekoliko

napredoval, kajti do ukinitve se je razvil v kar homogen ansambel, v katerem so se najbolj nadarjeni posamezniki že toliko izoblikovali, da so se skoraj povsem otresli ostankov amaterizma. Kolektiv je rasel, razvoj se je moral ustaviti tam, kjer režiserji niso več mogli pomagati. V mislih imam predvsem jezik. Za nujno izboljšanje bi Okrajno gledališče nujno potrebovalo lektorja. Prikrajšano pa je bilo tudi za dramaturško vodstvo, zato so bili igralci vse prevečkrat prisiljeni igrati nekakovostna besedila. Razvoj igralcev so močno oteževali tudi preobremenjenost, premajhno število zaposlenih igralcev in prevelike obveznosti. Prav igralci so poleg dotrajanih tehničnih zmogljivosti s svojim diletantskim pačenjem, šablonskim igranjem in pretiravanjem predvsem v prvih sezonah zmanjševali umetniškost predstav. Ob tej trditvi pa je treba sočasno zapisati tudi to, da so dosežki ptujskega gledališča ob upoštevanju vseh razvoju nenaklonjenih razmer²⁸⁰ na meji verjetnega.

Vsemu navkljub moramo skleniti, da se je Okrajno gledališče Ptuj težko bojevalo z ostanki ljubiteljstva in da poklicnega gledališča v svojem umetniškem razvoju ni doseglo. Res pa je, da je ves čas umetniško raslo in bi v nekaj sezonah doseglo tudi to stopnjo, če bi se razvoj nadaljeval.

²⁸⁰ Ena izmed finančno bolj obremenjujočih dejavnosti Okrajnega gledališča Ptuj so bila tudi številna gostovanja, ki so bila slabo organizirana in draga: »Naše gledališče je po planu zadolženo, da prireja stalna gledališka gostovanja na območju okraja (Strnišče, Majšperk, Ormož, Središče, Velika Nedelja, Muretinci, Starše, itd.), kakor tudi izven okraja (Slov. Bistrica, Rog. Slatina, Pragersko, Ljutomer, Prekmurje itd.). Največja ovira našim gostovanjem pa so prevozi gledališkega osebja. Če tudi je kedaj zveza z vlakom, je ni nazaj, zato so potrebna prenočišča, ki jih pa ni dobiti. Zato se pridružujemo prošnji tov. Šugman Danijel - a, člana našega gledališča, da se mu vrne njegov mobilizirani poltovorni avto znamke Ford, ki ga sedaj koristi Tovarna aluminija v Strnišču. Tov. Šugman je pripravljen vršiti s svojim vozilom prevoze za naše gledališče, kar bi bilo za nas velikega pomena in bi bila s tem odstranjena največja ovira našim stalnim gostovanjem. Na ta način bi lahko gledališče uspešno vršilo svojo kulturno nalogo, a obenem bi si z rednimi gostovanji neprimerno izboljšali svoje finančno stanje.« (ZAP, fond: OG Ptuj, 19. december 1950.)
Žal pa so v podobnih razmerah morala delovati tudi druga obrobna gledališča. Tako v zvezi s postojnskim gledališčem piše tudi: »/.../ pomanjkanje stanovanj, nezakurjene dvorane in za povrh robate objestnosti vaških šaljivcev med predstavami. Ob vsem tem kasno prihajanje z gostovanj in jutranje vaje na novo predstavo. Ob taki gledališki tlaki res ni bilo mogoče pričakovati visokih umetniških dosežkov.« (Vladimir Šav: Gledališče v Kopru, v: *Živo gledališče II*, str. 1191.)

Sklep

Od ustanovitvi Dramatičnega društva se je na Ptuj rodila želja, da bi domače gledališče sčasoma postalo poklicno. Ta ambicija je presegala sposobnosti Dramatičnega društva, vendar je vodstvo in člani gneli v iskanje rešitev, zaradi katerih se je ptujsko gledališče pospešeno razvijalo, česar v nasprotnem primeru ne bi doživelo. Ena od najbolj zanesljivih možnosti na poti do cilja, ki se je ptujsko gledališče oklepalo vse do svoje ukinitve, je bila angažiranje stalnega, poklicnega in izkušenega režiserja. V obdobju med vojnima je ptujsko gledališče iskalo ustvarjalce predvsem v Mariboru, od koder so na Ptuj prišli Valo Bratina, Jože Borko, Fran Žižek in Jože Babič. Najbrž gre bolj po naključju za režiserje, ki so jih v tistem obdobju zanimali predvsem gledališki eksperimenti in avantgarda. Ptusko gledališče je postalo prizorišče, kjer so lahko poizkušali z veliko naklonjenostjo vodstva in skoraj brez omejitev. Edini dejavnik tveganja je bilo občinstvo, ki modernih idej ni moglo vedno sprejeti odprti rok. Za ustvarjanjem vseh režiserjev, predvsem pa Žižka, je stala ideja, ki se je bolj ali manj uspešno propagirala. Zaradi bleščeče zunanje forme se to eksperimentalno obdobje v ptujskem gledališču zdi veliko pomembnejše, kot je bilo v resnici. Umetniških dosežkov posameznim režiserjem, zlasti Žižku, seveda ne gre odrekati. Ustvarili so nekaj izrednih predstav, ki so bile po svoji ideji in izvedbi izredno kakovostne. Tu moramo še posebej izpostaviti Levstikovega *Martina Krpana* v Žižkovi režiji, ki je v svojem času ostal popolnoma prezrt, a bi lahko bil v drugačnih okoliščinah pomembna postaja v razvoju slovenskega gledališča. Na kratko: ptujsko gledališče se v obdobju med vojnima lahko pohvali z nekaj izjemnimi dosežki. Temnejša plat teh umetniških snovanj pa je, da so se v ptujskem gledališču lahko razživeli samo režiserji, ki so na tem odru izživljali svoje poetike. Temeljev za razvoj pa s svojim delom niso mogli ustvariti. Njihovo delovanje je bilo preveč specifično, da bi lahko mlado gledališče na tej osnovi nadaljevalo. Tudi ko se je po vojni v gledališče vrnil Babič,

se eksperimentalno ustvarjanje ni nadaljevalo. Predvsem seveda zaradi končane vojne in korenito spremenjenih družbenih razmer, ki so šele dobivale svojo ustaljeno formo. Deloma pa je tako ostra prekinitev med obema obdobjema dokaz, da se je takšno umetniško snovanje vezalo izključno na avtorsko poetiko močne gledališke osebnosti, kar Babič v tistem času še ni bil. Zato je vrhuncu, ki ga je ptujsko gledališče doživelo tik pred začetkom vojne, sledil padec v popoln diletantizem, ki se je v gledališče zažrl za polnih pet let. Šele po tem času se je ansambel z vodstvom na čelu začel zavedati, da so bistvo gledališča samo umetniški uspehi, do katerih vodi dolga in naporna pot. To je bila za razvoj ptujskega gledališča najpomembnejša ločnica. Vodstvo je tedaj znova sklenilo angažirati izkušenega režiserja in mu v njegovih odločitvah dati proste roke. Prihod Petra Malca, Hinka Košaka in Emila Freliha je bil za razvoj ptujskega gledališča odločilnega pomena. Noben od naštetih režiserjev ni imel tako specifične drže kot režiserji pred vojno, zato tudi o posebej izstopajočih predstavah ne moremo govoriti, kar pa je za razvoj Okrajnega gledališča dobro. S tem ko so začeli na Ptuj vabiti igralce, režiserje, scenografe in kostumografe, so ptujskemu gledališču zagotovili vsaj en kakovostno izveden del predstave. Še bolj pomembno pa je, da se je začel na Ptuj pretok gledaliških ustvarjalcev, kar je Okrajno gledališče povezovalo z gledališči v celotnem slovenskem prostoru. Šele na tej podlagi so se ustvarili čvrsti temelji, na katerih bi lahko zraslo poklicno gledališče. Razvoj Okrajnega gledališča je bil sicer počasen, vendar je iz sezone v sezono naraščal. Širok krog sodelavcev, ki ga je ptujsko gledališče v teh letih uspelo pridobiti, in tudi razvoj igralcev, od katerih so nekateri povsem izgubili amaterske poteze, kažeta, da bi se gledališče razvilo v poklicno ne samo formalno, ampak tudi dejansko. Žal pa je bilo leta 1958 ptujsko gledališče ukinjeno, tako da cilj, ki so si ga zastavili ob ustanovitvi Dramatičnega društva, ni bil dosežen.

Viri

- a -a: *Remčeve Miklavžkove vragolije*, v: Vestnik, 16. januar 1951, str. 3.
- Ac: *Z Linhartovim Matičkom v novo sezono*, v: Ptujski tednik, 21. september 1956, str. 6.
- BI: *Ob začetku nove sezone v ptujskem gledališču*, v Ptujski tednik, 26. oktober 1951, str. 6.
- Borko, Božidar: *Turneja*, 1923.
- Borko, Jože: *Osvobojeno gledališče*, Oder, 1939.
- Brenčič, Radovan: *Spomini na mariborsko gledališče (1922-1941)*, v: Dokumenti SGM, 10/1967, str. 371-402.
- ce: *Nova premiera v ptujskem gledališču*, v: Večer, 12. marec 1954, str. 2.
- Debenak, Anton: *Ptujsko gledališče*, v: Večernik, 14. december 1938.
- Debenak, Anton: *Cankarjeva proslava v Ptuj*, v: Večernik, 2. januar 1939.
- Debenak, Anton: *Ptujsko gledališko pismo*, v: Večernik, 31. 1. 1939.
- Debenak, Anton: *'Deseti brat' v ptujskem gledališču*, v: Večernik, 11. maj 1939.
- Debenak, Anton: *Otvoritvena predstava ptujskega gledališča*, v: Večernik, 9. december 1939.
- Debenak, Anton: *Kreftovi 'Malomeščani' na ptujskem odru*, v: Večernik, 3. januar 1939.
- Debenak, Anton: *'Sirote' na ptujskem odru*, v: Edinost, 1. februar 1940.
- Debenak, Anton: *Ptujsko gledališče*, v: Večernik, 10. januar 1941.
- Debenak, Anton: *Ptujsko gledališče*, v: Večernik, 10. februar 1941.
- Desetak, Slavko: *Gledališka delavnost na Ptuj*, v: Gledališki list.
- Dolar, Jaro: *Mariborsko gledališče med obema vojnama*, v: Dokumenti SGM, 14/1969, str. 117-126.
- Dolenc, Ivan: *Čudež s ceste*, v: Večer, 10. november 1954, str. 6.
- Dr. G.: *Ptujsko gledališče*, v: Tabor, 21. 12. 1926, str. 2.
- Dr. G.: *Ptujsko gledališče*, v: Tabor, 22. 10. 1926, str. 2.
- Dr. G.: *Ptujsko gledališče*, v: Tabor, 28. 10. 1926, str. 2.
- Dr. G.: *Ptujsko gledališče*, v: Tabor, 21. 11. 1926, str. 4.
- Dr. G.: *Ptujsko gledališče*, v: Tabor, 4. 12. 1926, str. 4.
- Dr. G.: *Ptujsko gledališče*, v: Tabor, 28. 12. 1926, str. 2.
- Dr. G.: *Ptujsko gledališče*, v: Tabor, 23. 1. 1927, str. 4.
- Dr. G.: *Ptujsko gledališče*, v: Tabor, 16. 3. 1927, str. 2.
- em: *Velik uspeh Vdove Rošlinke v ptujskem gledališču*, v: Večer, 10. november 1952, str. 3.
- F. F.: *Ptujsko gledališče*, v: Slovenski poročevalec, 15. maj 1946, str. 5.
- Filipič, Lojze: *Slovenska dramaturgija 1953*, v: Slovenski theater gori postaviti, str. 161-177.
- Golob, Srečko: *Ob otvoritvi premiere v ptujskem Okrajnem gledališču*, v: Vestnik, 11. oktober 1950, str. 2.
- Golob, Srečko: *Nušićeve Žalujoči ostali*, v: Vestnik, 2. december 1950, str. 4.
- Golob, Srečko: *Ptujska razvalina življenja na razpotju*, v: Vestnik, 26. januar 1951, str. 2-3.
- Golob, Srečko: *Gordonijev Lažnik v Ptuj*, v: Večer, 8. april 1952, str. 2.

Golob, Srečko: *Deseti brat v Ptuj*, v: Vestnik, 2. julij 1951, str. 2.

Gregorc, Jože: *Izdaja pri Novarri*, v: Večer, 31. oktober 1952, str. 4.

Hartman, Bruno: *Leto 1921 - Prelomnica v razvoju mariborskega gledališča*, v: Dokumenti SGM, 14/1969, str. 126-163.

Hofman, Branko: *V soboto se poročim*, v: Večer, 5. marec 1954, str. 2.

Hofman, Branko: *Srce z Broadwaya*, v: Večer, 19. marec 1955, str. 2.

Hofman, Branko: *Ptujsko gledališče ob koncu sezone*, v: Večernik, 5. julij 1956, str. 3.

Hofman, Branko: *Tartuffe v ptujskem gledališču*, 21. januar 1957.

Hofman, Branko: *Neizrazita tretja dimenzija*, v: Večer, 18. december 1957, str. 3-4.

Hofman, Branko: *Plinska luč na odru*, v: Večer, 10. februar 1958, str. 2.

I. D.: *Župančičeva Veronika Deseniška na ptujskem odru*, v: Večer, 7. april 1953, str. 4.

-iko: V. Švarkin: *Izpit za lepo življenje*, v: Vestnik, 18. maj 1949, str. 2.

Ingolič, Anton: *Režiser Žižek pripravlja Matička*, v: Večernik.

Javoršek, Jože: *Ptujski igralci v Ljubljani*, v: Slovenski poročevalec, 11. januar 1956, str. 6.

Jurkovič, Nada in Malec, Peter: *Ptujsko gledališče*, v: Ptujski zbornik, 5/1985, str. 175-179.

Kalan, Filip: *Evropeizacija slovenske gledališke kulture*, v: Linhartovo izročilo, SNG Drama, Ljubljana.

Lepa Vida, v: Slovenski narod, 5. januar, 1939.

Mauser, Dušan: *Dramskoestetski elementi v Žižkovem repertoarju (ptujsko obdobje, gledališka sezona 1938/39 in 1939/40)*, seminarska naloga iz zgodovine gledališča.

Mavrič, Irena: *Ptujsko gledališče 1786–1958*, Varaždin, 1988.

Mladost pred sodiščem na Ptujskem odru, v: Večer, 23. november 1954, str. 4.

Moravec, Dušan: *Skrb za domačo dramo v mladem mariborskem gledališču (1921-1925)*, v: Dokumenti SGM, 5/1965, str. 200-215.

Moravec, Dušan: *Slovensko gledališko petletje. Ljubljana–Maribor–Trst 1945–1950*, SAZU, Dela 51, Ljubljana, 1999.

M. Š.: *Občinstvu je ustrezno*, v: Večer, 7. april 1958, str. 2.

-n: *Ingoličeve 'Sirote' na odru v Ptuj*, v: Jutro, 31. januar 1940.

-ob: *Naša gledališka avantgarda. Iz razgovora z režiserjem Fr. Žižkom*, v: Jutro, 31. julij 1940.

Otvoritev nove gledališke sezone v Ptuj. Uprizorjen je bil Ben Jonsonov 'Volpone', ki mu pa ptujski ansambel ni bil kos, v: Slovenski narod, 23. oktober 1940.

Peršak, Tone: *Med stvarnostjo in domišljijo*, Knjižnica MGL 88, Ljubljana, 1982.

Potrč, Ivan: *Jože Borko: Osvoboženo gledališče*, v: Večernik.

Potrč, Ivan: *Anton Ingolič: Sirote*, v: Večernik, 20. januar 1940.

Potrč, Ivan: *Benečanski trojčki v Ptuj*, v: Večernik, 23. februar 1940.

Potrč, Ivan: *Ženitev v ptujskem gledališču*, v: Ljudska pravica, 13. marec 1950, str. 3.

Ptujsko gledališče je 16-krat igralo Miklovo Zalo, v: Ljudska pravica, 18. julij 1950, str. 3.

-R: *Ptujsko gledališče pred koncem sezone*, v: Ptujski tednik, 31. maj 1951, str. 3-4.

rč: *Ob jubilejni gledališki razstavi na MT*, v: Večernik, 18. avgust 1939.

-rč: *Umetniški večer v Ptuju*, v: Večernik, 9. marec 1940.

Remi: *Uprizoritev Kreftovih Celjskih grofov*, v: Ptujski tednik, 7. december 1955, str. 3.

Remi: *Vroča kri*, v: Ptujski tednik, 4. november 1955, str. 3.

Remi: *Repertoar v zadregi*, v: Ptujski tednik, 25. november 1955, str. 7.

Remec, Miha: *Dedinja. Namesto šopka Hermini Matjaščevi*, v: Ptujski tednik, 4. junij 1954, str. 3.

Sa-Va: *Pravljica igra Miklavžkove vragolije*, v: Ptujski tednik, 5. januar 1951, str. 3.

SF: *Gostje iz Lackovega mesta*, v: Ljubljanski dnevnik, 11. januar 1956, str. 4.

Skok čez ovire, v: Večer, 3. marec 1958, str. 2.

Smasek, Lojze: *Ptuj, Čapek in življenje*, v: Večernik, 5. december 1956.

Smasek, Lojze: *Dve resnici J. B. Priestleya. Gostovanje ptujskega Okrajnega gledališča v Mariboru*, v: Večernik, 17. in 18. april 1957.

Smasek, Lojze: *Vrnili se je*, v: Večer, 23. oktober 1957, str. 5.

Smasek, Lojze: *Potovanje brez kompasa*, v: Večer, 27. november 1957, str. 3.

Stilmonski župan, v: Ptujski tednik, 30. december 1955, str. 7.

Slovensko avantgardno gledališče v Celju?, v: Nova doba, 16. september 1938.

Strelec, Ivan: *Zgodovinske črtice o Narodni čitalnici v Ptui*, Narodne čitalnice, Ptuj, 1889.

Strelec, Samo: *Hinko Košak in ptujsko gledališče*, seminarska naloga iz gledališke zgodovine.

Strmšek, Pavel: *Deset let Narodnega gledališča v Mariboru*, Dramatično društvo, Maribor, 1930.

Šnuderl, Makso: *Valo Bratina v Mariboru*, v: Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani /Maks Šnuderl: *Lopovščine*/, 18 - 1937/38.

Tiran, Jože: *Potrčevi Krefli na Ptuju*, v: Večer, 3. april 1956, str. 4.

T. M.: *Nastop Žižkove igralske skupine*, v: Delavska politika, 22. junij 1939.

Traven, Janko: *Bratina, slovenski igralec, režiser, scenograf in gledališki organizator*, v: Gledališki list Drama Ljubljana /Peter Ustinov: *Trobi kakor hočeš*/, 5 - 1954, str. 111-123.

Uspeh Prebrisane norice v ptujskem gledališču, v: Večer, 3. julij 1953, str. 2.

Veko: Pavel Šurek: *Pesem s ceste na ptujskem odru*, v: Večer, 15. oktober 1953, str. 3.

Verč, Sergej: *Režiser Jože Babič, utemeljitelj umetniške rasti Slovenskega gledališča v Trstu*, diplomska naloga iz zgodovine gledališča 1981/82.

V.T.: *Petrovičev Vozel na ptujskem odru*, v: Večer, 19. december 1953, str. 2.

Vir: *Ljudska igra na ptujskem gradu*, v: Slovenski poročevalec, 19. junij 1955, str. 141.

Zgodovinski arhiv Ptuj, fond: *Okrajno gledališče Ptuj 1952-1958*.

Žižek, Fran: *Moja zgodnja gledališka leta*, str. 134.

Žižek, Fran: *Kurentovanje*, v: Večernik, 2. avgust 1938.

Žižek, Fran: *Kurentovanje*, v: Večernik, 3. avgust 1939.

Žižek, Fran: *Kaj hoče Neodvisno gledališče*, v: Jutro, 19. oktober 1938.

Žižek, Fran: *Kitajsko gledališče*, v: Večernik, 4. avgust 1938.

Fran Žižek: *Shakespearov oder*, v: Večernik, 5. november 1938.

Zahvala

*Za pomoč bi se rada zahvalila Zgodovinskemu arhivu Ptuj,
posebej gospe Mariji Hernja Masten, in
Pokrajinskemu muzeju Ptuj,
zlasti gospema Ireni Mavrič in Nataši Kolar.
Prav posebno zahvalo sem dolžna dr. Marku Marinu in
nasploh vsem, ki so sodelovali z menoj s tolikšnim razumevanjem.*

Andreja Babšek

Andreja Babšek

**MEJNIKI V RAZVOJU PTUJSKEGA GLEDALIŠČA
1918 - 1958**

Izdajatelj
Gledališče Ptuj

Zanj
Samo M. Strelec, direktor

Zbirka
Zgodovina ptujskega gledališča

Jezikovni pregled
Marija Holc

Oblikovanje
Savo D. Školiber, s.kolibri

Tisk
Ptujska tiskarna
Naklada 500 izvodov

Ptuj, december 2001

o d l o č a m :

Odpravi se Mestno gledališče
je, ki jih postavlja za po
o poklicnih gledališčih. Ose
Slovensko narodno gledališče



Predsednik
Ljudske

Nič se bolj stalno ne spreminja
kot preteklost, kajti preteklost,
ki vpliva na naša življenja,
ni sestavljena iz tega,
kar se je v resnici zgodilo,
ampak iz tega, kar mislimo,

