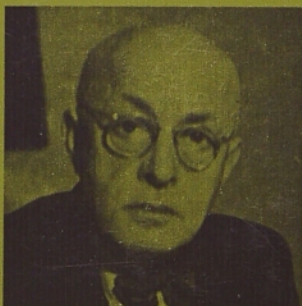


DOKUMENTI

SLOVENSKEGA GLEDALIŠKEGA IN FILMSKEGA MUZEJA

40-41



**LJUBLJANA
1983**

DSGFM

Letnik XIX

Str. 1—120

Ljubljana 1983

DOKUMENTI SLOVENSKEGA GLEDALIŠKEGA IN FILMSKEGA MUZEJA
letnik XIX, zvezka 40—41, 1983

Izdaja Slovenski gledališki in filmski muzej v Ljubljani, Cankarjeva 11

Svet revije: France Brenk, Majda Clemenž, akad. dr. Dragotin Cvetko, dr. Bruno Hartman, Mojca Kaufman, akad. dr. Bratko Kreft, akad. Dušan Moravec, Lilijana Nedić, France Štiglic, dr. Mirko Zupančič

Uredništvo: Majda Clemenž, akad. dr. Dragotin Cvetko, akad. dr. Bratko Kreft (glavni in odgovorni urednik)

Tisk Tiskarna »Jože Moškrič« v Ljubljani

VSEBINA :

Poslanica Dnevu jugoslovanske drame (Bratko Kreft)	1
Nučičevo sodelovanje in razhajanje z Govekarjem (Dušan Moravec)	3
Julij Betetto v Münchnu (Ciril Cvetko)	10
Sava Severjeva v Jugoslovanskem dramskem gledališču (Ružica Masnikosa)	35
Prispevek Janka Travnica k našemu filmskemu zgodovinopisju (Dejan Kosanović)	43
Avantgardnost opernih in operetnih režij Bratka Krefta (Emil Frelih)	47
Pričevanje o neuresničenem gostovanju novosadskega gledališča v Ljubljani in in Trstu (D. M.)	58
Neuresničeno gostovanje Srbskega narodnega gledališča (Luka Dotlić)	60
Pisma Bratka Krefta Josipu Bachu (Ivan Bach)	65
Pismo Avguste Danilove Adamu Mandroviću (Frančiška Slivnik)	92
Dve pismi Avguste Danilove Josipu Bachu (Ivan Bach)	95
Ob odkritju spominske plošče Mariji Veri (Slavko Jan)	99
Sto let rojstva Václava Talicha (Emil Frelih)	105
Jelena Dmitrijevna Poljakova (Henrik Neubauer)	110
Poročilo o delu SGFM v letu 1982	114
Pojasnilo Vladimira Skrbinška	120

TABLE DES MATIÈRES :

Message à la Journée du drame yougoslave (Bratko Kreft)	1
La collaboration et les désaccords entre Nučić et Govekar (Dušan Moravec)	3
Julij Betetto à Munich (Ciril Cvetko)	10
Sava Severjeva dans le Théâtre dramatique yougoslave (Ružica Masnikosa)	35
L'apport de Janko Traven à l'historiographie du cinéma yougoslave (Dejan Kosanović)	43
Le caractère d'avant-garde des mises en scène de l'opéra et des opérettes de Bratko Kreft (Emil Frelih)	47
Témoignages sur une tournée à Ljubljana et à Trieste non réalisée par le théâtre de Novi Sad (D. M.)	58
Une tournée à Ljubljana et à Trieste non réalisée par théâtre national serbe (Luka Dotlić)	60
Les lettres de Bratko Kreft à Josip Bach (Ivan Bach)	65
La lettre de Avgusta Danilova à Adam Mandrović (Frančiška Slivnik)	92
Deux lettres de Avgusta Danilova à Josip Bach (Ivan Bach)	95
Le discours prononcé à l'inauguration d'une plaque commémorative à la mémoire de Marija Vera (Slavko Jan)	99
A l'occasion du centième anniversaire de Václav Talich (Emil Frelih)	105
Jelena Dmitrijevna Poljakova (Henrik Neubauer)	110
Le rapport de travail du Musée du théâtre et du cinéma slovène en 1982	114
Un supplément de Vladimir Skrbinšek	120

DOCUMENTS DU MUSÉE DU THÉÂTRE ET DU CINÉMA SLOVÈNE
No 40—41, 1983

Publié par le Musée du théâtre et du cinéma slovène, Ljubljana, Jugoslavija

Conseil de la revue: France Brenk, Majda Clemenž, Dragotin Cvetko, Bruno Hartman, Mojca Kaufman, Bratko Kreft, Dušan Moravec, Lilijana Nedić, France Štiglic, Mirko Zupančič

Rédigé par Majda Clemenž, Dragotin Cvetko et Bratko Kreft

Imprimerie »Jože Moškrič«, Ljubljana, Jugoslavija

Bratko Kreft

Poslanica Dnevu jugoslovanske drame

(Na poziv Sterijinega pozorja 1983)

Nobena umetnost ni tako neposredno povezana z ljudstvom, narodom in družbo, kakor je gledališka umetnost, ki je scenska ustvarjalna sinteza dramatične in predvsem igralske umetnosti. Zato pa je gledališče tudi z vsem svojim bitjem in nebitjem zaradi svoje časovne povezanosti in časovne neposrednosti, pred družbo in ljudstvom najbolj odgovorno med vsemi umetnostmi, ker tako rekoč sproti manifestira svojo umetnost, svojo idejo pa tudi umetniško etičnost neposredno pred občinstvom, to se pravi pred živimi ljudmi, pred ljudstvom in človekom. Zato si mora tudi sproti izpraševati vest, ali svojo človeško, narodno in družbeno dolžnost izpolnjuje v svoji umetnosti v tisti najvišji meri, kakor so jo razumeli vsi največji teoretiki in estetiki, dramatik in gledališčniki od filozofa in esteta Aristotela skozi Shakespearjevega Hamleta, tja do revolucionarnega dramaturga in dramatika ter velikega gledališkega reformatorja in revolucionarja Berta Brechta. So resnice, ki so večne in ki se prebijajo skozi vse teme in vsa nasprotja celih stoletij.

Med take neizpodbitne in večno tudi v naš nemirni in tudi etiko in humanizem razkrajajoči čas atomske bombe sodijo in v njem še zmeraj veljajo besede, ki jih je zapisal po Shakespearjevem Hamletu kot geslo svoji najbridkejši in vsem vest izprašujoči narodni tragediji Hlapci klasik moderne slovenske literature Ivan Cankar in ki se glase:

»Namen umetnikov je bil od nekdanj, je, ter ostane, da naturi takorekoč ogledalo drži: kaže čednost njé prave črte, sramoti njé pravo obličje, stoletju in telesu časa odtis njegove prave podobe«.

Ni mogoče zanikati, da naš čas s svojim supertehnicizmom ne vpliva tudi na gledališče, kakor vpliva hkrati na človekov psihološki in etični profil v tolikšni meri, da gre ponekod že za dehumanizacijo človeka in človeštva, saj ga omamlja v površnost in plitvost, z vsem tem pa marsikdaj in marsikje zapeljuje tudi gledališče v sfere cenene spektakularnosti, absurdnosti in tudi nehumanega nihilizma, kar je včasih daleč od prave gledališke umetnosti, ki mora prodirati in segati v najsubtilnejše globine svojega občinstva, ga prevzemati in pretresati s svojo umetnostjo, ki je predvsem umetniška sinteza dramatikovega dela in igralske ustvarjalnosti. Igralec je tisti, ki neposredno pred občinstvom ustvarja.



Q PO 115 / 84

Zato je v tem razrvanem in v marsičem tudi v umetnosti razvrednotenem času potrebno, da si vsak gledališčnik, h kateremu spada dramatik prav tako kakor igralec in režiser z vsemi svojimi sodelavci, sproti izprašuje svojo umetniško in človeško vest o tem, kako izpolnjuje poslanstvo svoje umetnosti in kako s svojo stvariteljsko silo posvečuje gledališki hram, ki je nekoč veljal starim Grkom toliko kot svetišče. Ne pozablajmo, da je gledališče tudi danes ena izmed najpomembnejših narodnih, družbenih in človeških kulturnih ustanov, ki ne more in ne sme biti le hiša kakšne trenutne mode ali cirkuške spektakularnosti, marveč mora stremeti za najvišjimi in najglobljimi umetniškimi stvaritvami, ki so hkrati umetniške in etične. To je in mora biti najvišje poslanstvo tudi vseh naših gledaliških prizadevanj, ki se jih moramo zavedati vsak hip in vedno, kajti le potem bomo mogli izpolnjevati vse umetniške, narodne, družbene in človeške, etične in humanistične dolžnosti, ki jih moramo čutiti trajno in globoko v sebi in ki nam jih nalagata čas in umetniško-človeška vest. Jugoslovanska gledališka umetnost, najsi je igralska ali režiserska, scenografska itd. ima skupaj z našo dramatiko že od Držičevih časov tja do Sterije Popovića, Nušića, Cankarja in Krleže, s stvaritvami naših velikih preteklih igralskih osebnosti vred, tolikšno častno tradicijo, da se s svojimi najboljšimi zastopniki lahko meri z evropsko in celo svetovno gledališko umetnostjo. To je dokazalo še več primerov na Sterijinem pozorju in v naših gledališčih. Ne pozablajmo pa, da trenutno sicer nevidna tehtnica zgodovine sproti tehta in nenehno vrednostno pretresa vsak naš umetniški biti in nebiti.

Message à la Journée du drame yougoslave

L'art de théâtre est une liaison entre le théâtre dramatique et l'art d'interprétation et il se trouve parmi les arts qui portent la plus grande responsabilité à cause de leur caractère immédiat dans le temps. Alors, on doit toujours se demander s'il remplit ses devoirs en sens d'Aristote, à travers Shakespeare jusqu'à Brecht. Les mots du dramaturge slovène, Ivan Cankar, «notre temps, soumis à la technique, exerce son influence sur le théâtre en le menant souvent au spectaculaire et à l'absurde ne choquant plus le public.» Donc, chaque homme de théâtre est obligé d'y penser et d'aspirer à des créations artistiques supérieures. L'art de théâtre yougoslave possède à partir de Držić jusqu'à Popović, Nušić, Cankar et Krleža une tradition à pouvoir se mettre au côté de l'art de théâtre du monde entier.

Dušan Moravec

Nučičevo sodelovanje in razhajanje z Govekarjem

(Ob stoletnici umetnikovega rojstva)

Ob koncu gledališkega leta 1900-01 je pisatelj in »intendančni tajnik« Fran Govekar naznanil osemnajstletnemu Hinku Nučiču, ki je že nekaj časa priložnostno nastopal na odru Deželnega gledališča in obiskoval Verovškovo »dramatično šolo«, da ga bodo jeseni angažirali. V pismu je priznanje za minulo delo in oster pedagoški nauk: »V šolo pa le hodite redno in točno, da napredujete, saj sposoben in zmožen ste vsekakor.«

Konec decembra 1940. leta, ko je slavil zaslužni član zagrebške Drame štiridesetletnico umetniškega dela, mu je poslal voščila tudi nekdanji ravnatelj ljubljanskega gledališča, takrat že upokojeni nadkomisar mestnega magistrata in še zmeraj dejaven poročevalec o dramskih in opernih predstavah, in se ob tem ozrl na nekdanje sodelovanje: »Usoda naju je ločila, ki sva hodila mnogo let skupaj in vzporedno isto težko, s trnjem in ostrim kamenjem posuto pot.« Nekdanjega sodelavca se je spominjal s toplimi simpatijami in bržkone ne brez bridkosti, ko je zapisal besede o uglednem jugoslovanskem odrskem umetniku, ki ga pravično spoštuje in ceni vsa domovina.

Med tema dvema mejnikoma so pretekla štiri desetletja skupnega dela, zdaj na relaciji statist — gledališki tajnik, zdaj spet igralec in režiser — ravnatelj, plodnega sodelovanja in v nekaterih obdobjih celo prijateljevanja (četudi je samozavestni in dvanajst let starejši šef zmeraj ohranjal primerno distanco), pa tudi leta številnih neogibnih sporov in nesoglasij, ki so se sčasoma izravnavala, nikoli pa niso bila pozabljena.

V ohranjenih pričevanjih, predvsem v korespondenci in v memoarskih zapisih, najdemo veliko dokazov o medsebojnem spoštovanju obeh mož, četudi sta se pogosto razhajala. Nučič je bil vselej soliden, preudaren, zanesljiv delavec, zato ga je Govekar cenil enako kot češke člane, ki so ponavadi uživali večjo ravnateljstvo naklonjenost kot mnogi domačini. Prav tako pa je Hinko Nučič, takrat in pozneje, skrbno ločil Govekarjeve zasluge od neprijetnih lastnosti njegovega značaja, zaradi katerih so med njima večkrat nastajali nesporazumi in leta 1919 povzročili Nučičev ponovni odhod iz Ljubljane.



Hinko Nučič okrog leta 1901

Ko je prvi ravnatelj slovenskega gledališča sredi leta 1908 prevzel svojo dolžnost, je videl v delavoljnem in izkušenem Nučiču eno poglavitnih opor in ni se zmotil. Naznanil mu je, da ga bo angažiral za vse leto (mnogi igralci so imeli takrat le polletne pogodbe), zato pa mora biti gledališču vedno na razpolago. Posebej je poudaril, da se angažma ne omejuje na nobeno stroko (kar je veljalo v starem teatru) in da bo moral sodelovati tudi v operi in opereti, če bo treba (kar je bila v ljubljanskem gledališču ustaljena navada). Skratka, igrati bo moral vse, kajti »aristokracije med igralsko republiko ne sme biti«; tudi režiral bo, če se izkaže sposobnega »igre hitro in dobro upri-zarjati«, celo mnogo, vendar pa režiserskega naslova ne bo dobil — to je starokopitnost, ki dela v osebju le slabo kri.

Že to obvestilo kaže, da je Govekar ohranil, ali pa, ovenčan z bolj zvenečim naslovom, celo stopnjeval visokostni ton v občevanju s podrejenimi. Prav kmalu pa sta se oba sodelavca zapletla tudi v prvi večji spor. V pismu z dne 25. julija 1908, še preden se je začela sezona, je cela kopa očitkov »nehvaležnemu« igralcu, ki ga je predstojnik dotlej smatral »taktnim mladim možem«. Vzrok za ta zaplet je bil očitno ničev in vsa stvar se je kmalu izravnala, vredno pa ga je omeniti zaradi Nučičevega odločnega in pokončnega stališča v ohranjenem odgovoru: zavrnil je šefov očitek o nehvaležnosti, saj je, nasprotno, vselej spoštljivo govoril o njem, novemu ravnatelju pa je zastavil drzno, lahko bi rekli samoupravno vprašanje — »ali ste Vi absolutni naš vodja ali ne«. Temu pa je pripisal še ugotovitev, ki je zvenela domala kot grožnja — menda je že predolgo član tega ansambla; skušal bo to popraviti in šel po zgledih drugih »s trebuhom za kruhom«.

Nemara je prav to pismo Govekarja iztreznilo in ga prepričalo, da ima opravka z že formirano, samostojno osebnostjo, pa čeprav je bilo takrat igralcu komaj petindvajset let. Že nekaj tednov zatem ju najdemo pri intenzivnem skupnem delu, ob pripravah za uprizoritev Goethejevega Fausta, ki se jih je Govekar polotil ne le kot ravnatelj, ampak predvsem kot dramaturg (Nučič ga imenuje v spominih celo režiserja Fausta). Novi gledališki šef si je od te predstave obetal izjemen uspeh; z njo je želel prehiteti Zagreb in to mu je tudi uspelo, čeprav po mnenju mnogih predvsem zaradi večje kritičnosti hrvaških gledališčnikov. V Omišalj na Krku, kjer je Nučič več kot pol stoletja preživiljal poletne mesece, mu je sproti pošiljal ne le slovensko besedilo, ampak predvsem podrobno analizo, temelječo na nemški dramaturgiji in kritičnih odmevih zadnjih uprizoritev, ki so mu bili pri roki. Nučič je vlogo Fausta res upodobil na začetku sezone 1908—1909, vendar je — v nasprotju z Govekarjem, ki mu je bil to vselej »senzačen dogodek« — pozneje zapisal, da uprizoritev ni bila rojena pod srečno zvezdo, čeprav se je očitno strinjal s tistim delom kritike, ki je njegovo stvaritev naslovne vloge štela za častno izjemo.

Vse kaže, da je bilo sodelovanje med ravnateljem in igralcem, ki se je v teh letih (1908—1912) uvrstil tudi med prve režiserje, brez večjih senc: Nučič je Govekarjevo zavzetost in organizacijsko usposobljenost vselej cenil, Govekar pa je nekajkrat poudarjal, da bi bilo to ali ono delo lahko zasesti, ko bi imeli — še tri Nučiče. Mladi igralec je sicer obžaloval, ko je intendantsko mesto zapuščal Friderik Juvančič in se je vračal Govekar (1908); bil mu je visoko izobražen človek zahodne kulture, »homo novus«, ki je prišel iz Pariza z novimi pogledi in je skušal dati slovenskemu odru novega duha in nove smeri, kar mu je deloma tudi uspelo. Bil je prepričan, da so le zakulisne spletke poglne iz hiše tega »visoko kulturnega delavca«, ki je dve leti poskušal dvigniti raven slovenskih gledaliških predstav in ki je svojo misijo začel z največjim elanom in idealizmom. Za poglobitno Juvančičevo zaslugi je štel vrnitev Cankarja na domači oder, Govekarju pa je večkrat očital sezono brez tega avtorja, ki ga je izjemno cenil, hkrati pa uprizarjanje lastnih proizvodov, zlasti na primer »dramsko satiričnega stvora« z naslovom Šarivari.

Kljub takim upravičenim in treznim pogledom na prejšnje obdobje pa se je z novim ravnateljem očitno sprijaznil in je z njim sodeloval tudi zdaj, tako kakor že v prvih letih svoje gledališke kariere, ko je bil Govekar najprej tajnik in pozneje intendant. Nučič je zapustil ljubljansko gledališče prav takrat, ko Govekar — po štirih letih ravnateljevanja — ni bil več potrjen in se je

moral umakniti (1912). Ni mogoče prezreti, da ga je prav Govekar najbolj vztrajno nagovarjal — čeprav vselej »sub sigillo« in zagotavljajoč, da noče razbiti ansambla — naj sprejme ponujeni angažma v veliko bolj urejenem zagrebškem gledališču. Prepričeval ga je, naj ne bo »ljubljska srajca, ki se ne upa iz domačega gnojišča« — sam bi pograbil tako krasno priložnost z obema rokama. Hkrati pa mu je izkušeni praktik in poznavalec razmer, skladno s svojim neskrupuloznim značajem, dajal podrobna navodila, kako naj bo v novem okolju diplomat in kako naj si pridobi zaveznike — »pohvalite svoje tekmece, čestitajte jim, branite jih — s tem jim izvijete poslednje orožje«. Še posebej pa je skromnega, vendar pokončnega Nučiča vznemirila Govekarjeva igra z »lističem«, ki mu ga je dal na pot. Na tem lističu so bili naslovi gledaliških recenzentov vseh sedmih zagrebških dnevnikov, ki naj bi se jim predstavljal in priporočil s prošnjo, naj »uvažujejo mojo hrvaščino in moje igranje«.

Nučič tega ravnateljevega nasveta ni upošteval, za slovo od Ljubljane pa se je vendarle odločil in je z njim, čeprav sta se v mnogočem razhajala, ohranil stike prav dotlej, ko se je odločil — spet na Govekarjevo vztrajno nagovarjanje — za vrnitev v obnovljeno ljubljansko gledališče. V tem vmesnem obdobju sta dotedanja sodelavca izmenjala več pisem, ki nam razkrivajo — seveda iz zornega kota užaljenega Govekarja — razmere v ljubljanskem gledališču po letu 1912, ko ga je skušal preusmeriti, tako kakor svoj čas Juvančič, novi dramaturg Oton Župančič. Govekar novemu vodstvu, posebej še intendantu Kobalu, ni priznal prav ničesar; gledališče mu je bilo »pod psom«, ironiziral je »umetniško ero« treh »največjih kapacitet« (Kobala, Hubada in Župančiča), dramaturgove poskuse z reformo odrskega govora in preusmeritvijo repertoarnih tokov (Calderonov Sodnik zalamejski, ki so ga vsi sprejeli kot uspelo predstavo, mu je bil »klerikalna drama« in očital je, da so nalašč začeli z njo), veselil se je celo telesne poškodbe intendanta Kobala in nagovarjal Nučiča (kajpada brez uspeha), naj spravi novico o tem v zagrebške liste, posmehoval se je Verovšku, ki je imel pod novim vodstvom možnost uveljavljanja v resnejših in zahtevnejših vlogah, ugovarjal je zamisli, naj bi prevzel vodstvo drame Ignacij Borštnik in še in še. O vsem tem je zaupno in žolčno pisaril Nučiču (in ne samo Nučiču, žal pa se nam iz teh let niso ohranila prav nobena sporočila Hinka Nučiča, ki je na mnoge stvari gledal nedvomno docela drugače kakor nekdanji ravnatelj).

Zanimiv primer njunega razhajanja v pogledih na poslanstvo gledališča je Nučičev odgovor na Govekarjevo pobudo, naj bi zagrebška Drama, sredi vojnih let (1917), priredila gostovanje v Ljubljani. Nučič je bil nemalo presenečen, ko je nekaj dni po obisku čeških igralcev v Ljubljani bral Govekarjeve očitke, da pušča Zagreb Ljubljano »v tej dobi tako grdo na cedilu«, kar da je pravi škandal in sramota (»Ali ste res sami židje, brez smisla za kulturno vzajemnost?«). Nučič je pismo preudarno prebral in se posvetoval s svojim ravnateljem Bachom, potem pa je sporočil predloge, ki so vrgli nekdanjega ravnatelja slovenskega »kulturnega zabavišča« docela iz tira. Glede »sramote«, da je namreč Ljubljana brez domačega gledališča, je hladno in trezno presodil, da je to »naš narod sam sebi zadal«, vendar sta z Bachom sprejela pobudo in sporočila svoj premišljeni in široko zasnovani načrt za tedensko gostovanje: občinstvo, ki je bilo že več let brez gledališča, naj bi ob tej priložnosti videlo Shakespearovo in Moliérovo delo (Hamlet, Skopuh), ob tem pa še po eno igro

Hauptmanna, Dostojevskega, Byrona, Gogolja in nemara še Ibsena, posebej pa je predlagal Kraigherjevo Školjko, ki so jo takrat pripravljali v Zagrebu in je Ljubljana še ni poznala. Govekar je vsemu ugovarjal, še posebej Školjki, ki da bi je cenzura tudi zdaj ne dovolila (čeprav je ni še nikdar prepovedala, terjala je le nekaj omilitev), ugovarjal je Byronu, češ da bi »našel težkoče« in bi tudi publiki ne bil »posebno všeč«, skratka, predlagani repertoar mu je bil previsok in prezahteven. Razumljivo je, da sta se ob takih ugovorih Nučič in Govekar razšla in z gostovanjem ni bilo nič; prvi je bil prepričan in prav je imel, da bi bil tako izbrani repertoar za našo »gledališko historijo pravi dogodek«, Govekar pa je, zvest svojim načelom iz časa Krpanove kobile, nasvetoval »nekaj veselih finih iger«, ki bi »bolj potegnile«.

Vendar senca, ki je padla med oba moža po tej neuresničeni pobudi, ni bila trajna. Že nekaj mesecev pozneje, konec leta 1917, ko je Govekar z bančnikom Praprotnikom zasnoval široko akcijo za obnovev domačega gledališča, temelječo na »konzorciju bank in privatnikov bogatašev«, se je med prvimi spomnil tudi na nekdanjega sodelavca. Iz dveh razlogov: Nučič naj bi bil eden izmed stebrov prihodnje Drame, njen prvi igralec in prvi režiser, razen tega pa naj bi v pripravljalni dobi organiziral široko mrežo podpornikov med zagrebškimi Slovenci in prijatelji gledališke umetnosti. Zanimivo je, da se je slednjemu pozivu umetnik odzval, še preden se je odločil za vrnitev, in prinesel s seboj, sredi naslednjega leta, bogato »doto« — 60 000 kron.

Govekarjeva vabila, ki jih je vztrajno pošiljal v Zagreb, so bila iskrena in tudi prijateljska, četudi niso prikriivala ambicij bodočega intendanta in značilnosti njegovega visokostnega tona v občevanju s podrejenimi. Nučič je imel takrat že trdno in ugledno mesto v umetniškem ansamblu hrvatskega gledališča, zato je bila odločitev zanj težavna. Hkrati pa je bil ne le gledališki vernik, ampak tudi zvest domoljub, ki se je zavedal upravičenosti in nujnosti obnove že vrsto let zaprtega Deželnega gledališča v svojem rojstnem mestu. Govekar je zadel v živo, ko je pošiljal na njegov zagrebški naslov zanosne poslanice z refrenom »domovina Vas kliče«, poudarjajoč, da ga je on poslal Hrvatom, zdaj pa ga tudi on zahteva nazaj; s svetlimi barvami mu je slikal podobo »njunega« bodočega gledališča, v katerem bosta složno delovala kakor takrat, ko sta orala trdo ledino, pripisoval pa je tudi pogoje (»izkoriščati se ne bomo dali«) in ne prav vljudne očitke (»ali res zmagata Vaša gospa in Vaš — želodec nad — domovino??«). Nučič še zdaleč ni okleval zgolj zaradi ugodnega gmotnega položaja, kakršnega si je z leti ustvaril v Zagrebu. Razmišljal je o izkušnjah, ki si jih je pridobil v Ljubljani, ravno ob skupnem delu z Govekarjem, pa tudi o temeljih, na kakršnih je ta zasnoval zgradbo bodočega domačega odra. Tako trezno je razmišljal in brez zadržkov izražal dvom o Govekarjevem in Praprotnikovem »podjetju« le še nekdanji župan Ivan Hribar, ki mu je intendant zaupal svoj načrt še prej kakor Nučiču: ta je ironiziral zamisel na temelju delniške družbe, saj že ime pove, da mora biti »utemeljena na dobičkanosti« — umetnost je bila po njegovem trdnem prepričanju stvar vsega naroda. Hribar je bil tudi eden izmed redkih, ki se je zavedal, da je stvar preuranjena — pred koncem vojne bo težko kaj z gledališčem, takrat pa se bodo razmere tako temeljito spremenile, o tem je bil stari idealist trdno prepričan, da »bode tudi našemu gledališču zasinila zarja srečnega razvoja«, kajti »iz strelskih jarkov pride čisto nov rod!«. Zelo podobno je gledal na vso stvar Hinko Nučič, ne da bi poznal Hribarjeva stališča, s tem pa se je kajpada v temeljih razhajal

z Govekarjevo zasnovo. Opozarjal ga je, da bi moralo biti bodoče gledališče »resnično nekaj stalnega«, šele potem bi si človek drznil koga nagovarjati za Ljubljano in jo priporočati. Usoda tega gledališča pa mu ni bila zagotovljena, dokler ga ne vzame v svoje roke mesto ali dežela in ga uredi »precizno, kakor vsaki državni, deželni ali mestni kulturni zavod«. Nučič je razmišljal tudi o usodi igralcev, ki naj bi imeli zagotovljeno vsaj to, kar drugod že imajo: penzijski fond, zdravstveno zaščito in še celo vrsto takih reči; po drugi strani pa bi bilo treba povečati in modernizirati okoreli ljubljanski oder — predlagal je vrtljivo ploščo, pogrezala, sodobno osvetljavo in tako naprej — raje ne začenjati, ako ni zdravega, čvrstega temelja. Govekar je kajpada ugovarjal, da so vse te zamisli za zdaj neuresničljive, toda »po vojni izvršiva vse in še več!«. Nučičevo čustvo je res zmagalo nad razumno presojo in prišel je, četudi se je v temeljih razhajal s svojim nekdanjim in očitno že tudi prihodnjim šefom, v trdni veri, da bosta vendarle lahko skupaj koristila istemu cilju. Govekar ga je pričakoval z odprtimi rokami; ni sporočal samo njemu, kako vesel je končne odločitve »domačina poštenjaka in vestnega umetnika«, tudi drugim znancem je zagotavljal vero v uspešno skupno delo z njim. In Nučič se je vračal z najboljšo voljo, zavedajoč se, da zapušča urejeno gledališko hišo, vendar z zavestjo, da je vse to dolžan storiti domačemu odru v dobro.

Še preden se je zagrebški igralec znova naselil v Ljubljani, se je Govekar zapletel v spor z direktorijem Slovenskega gledališkega konzorcija in njegovi funkcionarji so naložili Nučiču še novo dolžnost, intendantske posle, ki so bili dotlej namenjeni Govekarju. Prijateljstva, kolikor je bilo kdaj iskreno, predvsem pa strpnega skupnega dela je bilo čez noč konec. Ko je Govekar nekaj mesecev pozneje znova zasedel intendantski stolček (pa ga prav kmalu znova izgubil), so se nasprotstva še zaostрила in četudi so se v poznejših letih izgladila, do iskrenega sožitja med nekdanjima sodelavcema ni prišlo nikoli več. Ob koncu sezone 1918-19 se je »upravitelj Drame« užaljen in zagrenjen umaknil iz Ljubljane. Na vprašanje, kdo je bil pravzaprav glavni krivec njegovega bega, odgovarja sam v svoji Igralčevi kroniki: prav tisti, ki me je s svojimi dvajsetimi pismi izmamil iz Zagreba zopet v Ljubljano.

Odšel je brez slovesa; bolj natančno, poslavljal se je na deskah Ljudskega odra, ko so mu večkrat (z Govekarjevim in Praprotnikovim podpisom) zavrnilo vse prošnje za slovo v Deželnem gledališču, na odru, kjer je napravil prve korake in ki ga je poskušal leta 1918 obnoviti. In ko so ga razreševali obveznosti v ljubljanskem gledališču, je Govekar v pol službenem, pol zasebnem pismu zagrozil, da vlada med jugoslovanskimi gledališči treh glavnih mest (glede angažmajev) »absolutna solidarnost«.

Obiski Hinka Nučiča v Ljubljani so bili v naslednjih letih zelo maloštevilni: ob petindvajsetletnici dela je gostoval v vlogi Othella (1925); ob petnajstletnici preselitve Drame v sedanjo stavbo sta z Viko Podgorsko znova nastopila v Finžgarjevem Divjem lovcu (1934); na predvečer velike vojne sta sama zaigrala na tem odru Begovićevo dramo Brez tretjega (12. marca 1941). Govekar takrat ni imel več neposrednega vpliva na slovensko gledališče, spremljal pa je njegovo delo kot recenzent, tudi ob teh gostovanjih. Ob novi uprizoritvi Divjega lovca je sicer poudaril obisk »velezaslužnega in še zmeraj priljubljenega igralca« in »najobilnejše priznanje«, ki sta ga bila gosta deležna, njunih kreacij pa ni ocenil. Pač pa je porabil to priložnost za neprikrit zagovor svoje ere, poudarjajoč, da se je zbrala »najzvestejša dramska publika solidnega domačega

okusa«, tista publika, ki da je bila zmeraj in je še najbolj trden temelj našega gledališča. Tudi ob poslednjem gostovanju je bila v Slovenskem narodu pohvaljena predvsem Vika Podgorska, »ideal sodobne tragedke«, Nučič pa ji je bil »kajpak izvrsten partner ter je zmagovito vzdržal vlogo največje živčne razrvanosti v vseh njenih peripetijah«.

Nučič v treh knjigah svojih spominskih zapisov sorazmerno malo in obzirno omenja Govekarja, razen v neogibnem popisu svojega slovesa leta 1919. Več kot bi mogel povedati s še tako ostrimi oznakami pa je povedal — posredno — o njem s tem, da je ob omembi Govekarjevega odhoda z intendantskega mesta leta 1906 in ob njegovem nastopu ravnateljske službe zapisal skopo, vendar preznačilno sodbo o Frideriku Juvančiču: v mislih imamo že navedene besede o visoko izobraženem možu, ki je skušal preusmeriti slovensko gledališče ne le z največjim elanom in idealizmom, ampak tudi z novimi pogledi in z zavestjo, da ga je treba znova odpreti predvsem Ivanu Cankarju.

Prim.: H. Nučič, Igralčeva kronika I—III (Lj. 1960—1964) (kazalo); Pisma Frana Govekarja, zlasti II (Lj. 1982), 112—160, 244—278; Kritike ob gostovanjih (SN 19. febr. 1934 in 17. marca 1941).

La collaboration et les désaccords entre Nučič et Govekar

Cet article est consacré au centième anniversaire de la naissance du metteur en scène Hinko Nučič (20-4-1883—21-5-1970) tout en se limitant seulement aux rapports typiques entre l'artiste de Zagreb et son collaborateur et son supérieur pendant de longues années à Ljubljana, Fran Govekar (9-12-1871—31-3-1949). L'auteur décrit leur travail commun qui, en certaines années, croissait presque en une vraie amitié quoique jamais sincère à fond en cherchant à démontrer surtout les désaccords des deux hommes de théâtre en y essayant à juger la signification des opinions indépendantes de Nučič: le litige dans la première année de la direction de Govekar où le jeune acteur menaçait pour la première fois d'abandonner son théâtre d'origine (1908); les événements de l'année 1912 fatale où Govekar fut suspendu de sa fonction de directeur et où lui-même suggérait à Nučič d'accepter l'engagement à Zagreb; les points de vue différents sur les questions de répertoire où Nučič refusait une adaptation au public de Govekar lors de la tournée prévue à Ljubljana par le Drama de Zagreb; position droite de Nučič en refusant la suggestion de Govekar de se lier aux critiques de Zagreb et de se recommander à eux; ses doutes en succès de l'action pour le renouvellement du théâtre de Ljubljana (1917), basant surtout sur le »consortium des banques et des riches privés« et son exigence d'un théâtre qui serait une entreprise culturelle d'état, provinciale et municipale où les travailleurs auraient aussi la sécurité sociale; la dispute qui eut lieu lors du retour de Nučič (1918) et qui causa son nouveau départ (1919). On décrit à la fin les trois visites ultérieures de Nučič (1925, 1934, 1941) qui furent suivies par l'ex-directeur et intendant en fonction de critique du théâtre.

Ciril Cvetko

Julij Betetto v Münchnu

Dne 28. februarja 1930 je Julij Betetto, solist ljubljanske Opere, zaprosil ministrstvo prosvete v Beogradu, da mu odobri brezplačni dopust od 1. septembra 1930 do 31. avgusta 1931. Prošnjo je utemeljil s tem, da želi spoznati najmodernejše režijske dosežke in slišati najnovejša operna dela, kar mu bo na velikem odru v Münchnu, kjer je že odpel avdicijsko predstavo in bil za eno leto sprejet med soliste, gotovo dosegljivo. Na njegovo namero, da se odpravi v tujino, pa niso vplivali le umetniški vidiki, ampak tudi razmere v domovini. Kdor dela v jugoslovanskih opernih hišah, dobro ve za Betettovo umetniško pot. Njegovi izredni uspehi v dunajski Državni operi, kjer je pel v 1220 predstavah in odkoder se je jeseni 1922 vrnil v Ljubljano, pa tudi koncertni nastopi doma in v tujini niso mogli ostati neopaženi ali neznan. In vendar so ga vsa zadnja leta dosledno zapostavljali tako v Zagrebu kot v Beogradu, kjer od 1926—1930 ni nastopil niti enkrat, medtem ko so v istem času prav tam »za velike honorarje« gostovali Nemci, Rusi in Italijani. Obljubljali so mu sicer predstave, a je vselej ostalo le pri obljubah. Zdaj je želel »v zadnji uri rešiti, kar se rešiti da«. Naslov je še opozoril, da so žrtve, ki jih je doslej prispeval k jugoslovanski operni umetnosti, »tako velike, da tozadevne škode nikdar več ne bo moč popraviti«.

Upravnik Narodnega gledališča Oton Župančič je Betettovo prošnjo podprl s pripisom, da bi bil študijski dopust umetniku nedvomno dobrodošel, koristil pa bi tudi ljubljanski operni hiši. Ministrstvo se je prošnji kmalu odzvalo. Upravi je sporočilo, da načelno dopustu ne nasprotuje, Betetto pa naj se znova oglasi ob koncu sezone 1929/30.

Bettova odločitev, da za eno leto zapusti Ljubljano in spremeni okolje, je bila posledica večletnega nemira, ki ga je pevec nosil v sebi, odkar je zapustil Dunaj. Na eni strani je želel biti v domovini, na drugi strani pa ga je ta utesnjevala. V Slovenskem gledališkem in filmskem muzeju je ohranjenih več dokumentov, ki pričajo o tem. Betetto je 17. avgusta 1919 z Dunaja pisal Mateju Hubadu, ravnatelju na novo ustanovljenega ljubljanskega konservatorija: »Odkar sem bil v Ljubljani, sem ves nesrečen, da moram biti spet tu, in le eno željo imam, priti kakor hitro mogoče v domovino. Tam upam najti mir in vsled bajnih razmer, kar se tiče preživljanja, tudi svojo staro moč in vztrajnost.« Seveda, vojna leta so bila zelo huda tudi zanj. Živeža je bilo



Bavarska državna opera

malo, dela in naporov pa veliko. Na teži je izgubil »nič manj kot 34 1/2 kilogramov«, je potožil. Ob hujšanju sicer ni trpela lepota glasu, ni pa imel vztrajnosti in svežosti, ki sta bili zanj značilni prej. Večkrat je bil tudi indispontan. Posvetoval se je z mnogimi zdravniki, in vsi so mu razen svežega zraka priporočali predvsem dobro, tečno hrano, češ »potem bo vse prišlo avtomatično v stari tir«, kajti grlo je v redu, tehnično pa glede oblikovanja tonov itak nikdar ni imel težav.

K vrnitvi v domovino je Betetta priganjal tudi Slovenski gledališki konzorcij, ki je želel zbrati kar najuglednejše soliste. Toda, kako doseči vrnitev? Dunajsko Državno opero je tedaj vodil dirigent Franz Schalk. Njega je Betetto zaprosil, naj mu odobri odhod v Ljubljano. Schalkov odgovor je bil kratek in jasen: ne, kajti zanj nima in nikjer tudi ne vidi »polnovrednega namestnika«. Up na vrnitev v Ljubljano je bil s tem odgovorom za nekaj časa pokopan.

Gledališki konzorcij pa je bil vztrajen. Še dalje ga je vabil in končno uspel. Jeseni 1922 je Betetto postal član ljubljanske Opere. Po pogodbi z dne 15. aprila 1923 so Betettu določili mesečno 4200 dinarjev. Ta vsota se je večala z nadaljnjimi 100 dinarji za vsak mojstrov nastop. Že v decembru istega leta so Betettu prejemke zvišali na mesečnih 5000 dinarjev, naslednje leto na 7000 dinarjev, od 1. novembra 1926 pa so znašali 9000 dinarjev. Hkrati so se bistveno spremenili tudi honorarji za nastope, saj so mu poslej izplačevali po 200 dinarjev od prvega do šestega večera, od sedmega večera dalje po 750 dinarjev. S 1. aprilom 1927 je morala gledališka uprava zaradi manjših dotacij vsem zaposlenim znižati osebne prejemke. Tudi Betettu jih je, od 9000

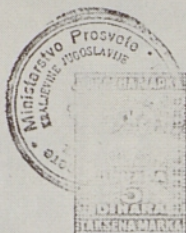


UPRAVA
Narodnega gledališča
v LJUBLJANI

dne 1. 3. 1920

štov.: 214 T

KR. MINISTRSTVU PROSVETE



U

B E O G R A D U .

Podpisani prostim, da mi dovolit ugledni
naslov za čas od 1. septembra 1920 do 31. avgusta
1921 brezplačen dopust. Svojo prošnjo utemeljujem
z dvojnega vidika - s praktičnega in moralnega.

V pogledu prvega moram omeniti, da je moja
želja izobraziti se na polju režije in seznaniti
se z deli najnovejše operne produkcije. Denarne
podpore ne morem pričakovati z nobene strani, zato
sem se odločil, da sprejmem enoleten angagement
na državni operi v Monakovem, ki mi je na raspolago
na podlagi velikega uspeha, katerega sem dosegel
povodom gostovanja. Na tem mestu in na ta način
mi bo mogoče brez denarne podpore doseči zgoraj
omenjeni namen. Sloves monakovske opere v umetniškem
svetu je garancija za podvig mojega strokovnega
znanja.

Kar se pa tiče moralnih vzrokov, da sem se
odločil sprejeti ponudeni mi angagement in začasno
odstraniti se iz razmer našega gledališkega živ-
ljenja - mogoče bi o tem poglavju napisati celo bro-
šuro. Najesti hočem v svrhu utemeljitve moje prošnje
le največje hričote, ki sem je bil tekom moje

Bettova prošnja za dopust

na 8000 dinarjev mesečno, ukinili so mu honorarje do pete predstave, od šeste predstave dalje pa so mu plačevali le po 400 dinarjev na večer.

Ta restrikcija je Betetta močno prizadela. Zanj je prišla nepričakovano, čeprav je bilo že nekaj časa jasno, da kriza, ki je zajela svetovno gospodarstvo, Jugoslavije ne bo odšla. Denarja ni bilo, manjše dotacije ljubljanskemu gledališču so najprej vplivale na osebne prejeme.

Gledališka uprava je zlasti v prvih letih po Betettovi vrnitvi z njim ravnala zelo obzirno in spoštljivo. V tem smislu je značilen in zanimiv dopis, ki ga je umetniku 28. maja 1923 poslal upravnik Matej Hubad: »Z ozirom na Vašo indispozicijo smo odložili predstavo »Luize« in določili za tekoči teden sledeči repertoar: torek, 29. maja »Tosca«, sreda, 30. »Carmen«, četrtek, 31. »Butterfly«, petek, 1. junija »Rigoletto«, sobota, 2. junija »Tosca«, nedelja, 3. junija »Prodana nevesta«. Blagovolite nam sporočiti, ali in pri katerih predstavah bi mogli sodelovati.« Na podlagi dnevnih plakatov Opere za sezono 1922/23 v Slovenskem gledališkem in filmskem muzeju je razvidno, da se je Betetto odločil samo za nastop v Prodani nevesti.

Tudi dopis z dne 23. avgusta 1923 je zanimiv. Uprava obvešča Betetta, da bo 1. septembra 1923 slovesno odprt Ljubljanski velesejem, da se bo uvodnih slovesnosti udeležil kralj Aleksander, ljubljanska Opera pa bo ob tej priložnosti uprizorila Puccinijevo Tosco, v kateri naj bi vlogo Cerkovnika odpel naslovljenec: »Prosimo takojšnjega prijaznega odgovora ter se priporočamo z odličnim spoštovanjem.«

Tudi sicer je uprava skušala Betettu iti nasproti. Odobrila mu je na primer dopuste, ki jih je potreboval za svoje koncertne nastope v Frankfurtu, Zagrebu, Mariboru in drugod, odobrila mu je praznovanje 25-letnice umetniškega delovanja, uredila je, da mu je bilo 28. maja 1928 podeljeno državno odlikovanje, red sv. Save III. stopnje, pristala je, da je lahko leta 1924 stopil v učiteljski zbor konservatorija Glasbene matice, sprejela je na znanje njegovo sporočilo z dne 13. februarja 1929, da v prihodnje ne bo »nastopal dva ali večkrat zapored«, pristala je, da se mu prizna poseben honorar, če istega večera nastopi v dveh različnih odrskih delih, na primer v Kralju Edipu Igorja Stravinskega in v Gianniju Schicchiju Giacomina Puccinija itn.

Betetto je bil tudi sicer zelo upoštevan. Izvolili so ga za predsednika Udruženja slovenskih gledaliških igralcev; s kolegijalnim nastopom in »svetovljansko tehtnostjo je znal rešiti prenekateri stanovski problem v prilog celokupnega igralskega stanu«, kakor je o njegovih sposobnostih zapisal »Jutrov« poročevalec 11. septembra 1930 ob pevčevem odhodu v München.

V eni smeri, po Betettovi oceni bistveni, pa gledališka uprava ni uspela vplivati na ljubljanske razmere. Med kolegi v Operi ni bilo ustreznega vzdušja, nekorektni odnosi so zmanjševali umetniške dosežke. Tega Betetto na Dunaju ni poznal in ni bil vaju.

V pismih skladatelju Pavlu Rasbergerju, ženi Irmi in drugim je večkrat ogorčen omenjal »diverzne klevete, ki jih neki gospod iz ljubljanske Opere z žalibog vidnim uspehom razširja« o njem in njegovem delu. Istemu krogu je precej natanko opisal tudi razmere, ki »so mogoče le na Balkanu, pri ljudeh, ki imajo kulturo le na jeziku in na govorniških tribunah, v srcu pa niti za en naprstnik.«

Veliko pripomb je bilo na njegove prejeme. Ko se je Betetto z Dunaja pogajal o vrnitvi v domovino, je nekajkrat podčrtal, da si vroče želi delati

v Ljubljani, da pa bi bila vrnitev zanj žrtev, saj se Ljubljana ne more umetniško primerjati z Dunajem, kjer ga spoštujejo in želijo obdržati (pismo P. Rasbergerju z dne 22. januarja 1920). Delo doma ga »zelo mika iz finančnega ozira«. Člani gledališkega konzorcija so mu ves čas obljubljali najvišje mesečne dohodke, ki se sicer niso mogli primerjati z dunajskimi, zlasti ne z onimi v letih 1924 do 1931, ko je Dunaj plačeval »najboljše gaže od vseh nemških gledališč«. A vendarle. Zdaj so gledališču znižali dotacije. Morda jih bodo še okrnili. Kaj naj stori? Naj znova odide? Prostovoljno je odšel z Dunaja in »Ljubljani na ljubo izgubil krasno dunajsko penzijo« (1. aprila 1934 bi dosegel polno pokojnino, op. pis.). Izgubil pa ni le penzije, temveč po letu 1922 tudi mnogo dohodka, česar ni bilo mogoče nadoknaditi.

Domnevamo lahko, da je svojo misel o ponovnem odhodu v tujino zaupal komu od svojih prijateljev. Novica o tem je kmalu nato namreč krožila med ansamblom, se razširila v kulturne kroge, 7. februarja 1928, dober teden dni pred slavnostno predstavo Marte F. Flotowa, v kateri je Betetto želel proslaviti svojo petindvajsetletnico, pa je tudi Narodni dnevnik objavil kratko in vznemirljivo notico z naslovom Ali res?, ki je bila očiten odraz vznemirjenosti v javnosti: »Kakor se nam sporoča, je uprava ljubljanskega gledališča odpovedala pogodbo g. Betettu. Dasiravno ne spadamo med one, ki bi imeli posebno visoko mnenje o sposobnosti uprave, vendar upamo, da je vest netočna. Zato pričakujemo, da bo naš gospod upravnik to vest demantiral, če ne v ljubljanskih, pa vsaj v zagrebških listih.«

Uprava je naslednjega dne Narodnemu dnevniku in drugim listom poslala obširen odgovor, v katerem je natanko navedla Betettove prejemke po 15. aprilu 1923, ko je bila z njim sklenjena pogodba, in svoje sporočilo sklenila takole: »Plač in honorarjev v višini, kot jih je g. Betetto dobival, uprava nadalje ne more plačevati. Zato je v dopisu pozvala g. Betetta, da se zgłosi pri upravniku v svrhu dogovora. Do danes g. Betetto tega ni storil. Dobil pa je 1. februarja plačo v celem iznosu, dočim so se honorarji, kot vsemu ostalemu članstvu, izplačali tudi g. Betettu le v polovičnem znesku.«

Uredništvo Narodnega dnevnika tega odgovora ni hotelo objaviti. Zdel se mu je neumesten. Pač pa je 17. februarja, tik pred Betettovim praznikom, na 2. strani tega lista izšel daljši zapis pod naslovom Odgovor uprave, ki je bil pravzaprav komentar dogajanja v ljubljanski Operi. »Svoje dni smo vprašali upravo ljubljanskega gledališča, če je res, da je bila g. Betettu odpovedana pogodba. Na to vprašanje nam je odgovorila uprava ljubljanskega gledališča s posebnim dopisom, s katerim naše vprašanje v polnem obsegu potrjuje, S 30. januarjem je uprava odpovedala g. Betettu službeni dogovor ter ga obenem zaprosila, da obnovi z njo pogodbo, ki bi bila sprejemljiva za obe strani. V svojem dopisu objavlja uprava tudi besedilo vseh sklenjenih pogodb med njo in g. Betettom. Da varujemo svoje objektivno stališče, smo hoteli objaviti vse pismo uprave. Žal pa tega nismo mogli storiti, ker smo mnenja, da je mogoče tako delikatne stvari objavljati le z izrecnim dovoljenjem vseh prizadetih oseb. Mislimo tudi, da našemu gledališču ne more biti v korist, če se po listih pričinja javna diskusija, koliko sme imeti kak član gledališča plače. Če bi se taka debata začela, potem pač ne bi preostalo za ljudi z okusom nič drugega, kot da se lepo umaknejo in da si poiščejo mesto, kjer se morejo posvetiti svojemu delu, ne da bi morali javno zagovarjati svoj honorar. Nekaj čuta za take delikatne zadeve je vendar treba imeti. Vestno pa smo prečitali

vse pismo in vse podatke uprave in reči moramo, da *nas odgovor uprave ni zadovoljil*. Na znižanje svoje nevisoke plače je g. Betetto enkrat že pristal, da pa ne more pristati na to, da bi se to znižanje ponavljalo vsako leto, je jasno. To pa je nad vse verjetno, ker je presneto malo upanja, da bi se prihodnje leto razmere zboljšale. Sicer pa je to le postransko vprašanje. Glavno vprašanje je: kako si predstavlja uprava opero brez g. Betetta? Ali ve morebiti za primerno tako dobrega pevca in igralca, ki ne bi bil dražji ko g. Betetto? Ali naj navedemo že vse slabe izkušnje, ki smo jih imeli? Kdaj pa smo doživeli še kako dobro? Boli nas, da moramo vse to napisati ob 25-letnici g. Betetta. Ali naj postane iz zasluženega jubileja — odhodnica? Mnenja smo, da zna slovenski narod drugače častiti svoje može in da bodo vsi oni tisoči, katerim je dal g. Betetto toliko lepih užitkov, poskrbeli, da nam ostane g. Betetto ohranjen.«

Razsoden uredniški komentar je nedvomno ublažil Betettov nemir pred pomembnim nastopom, hkrati pa razpihnil navdušenje občinstva, ki je naslednjega dne do kraja napolnilo ljubljansko Opero in priredilo Betettu ovacije, kakršne so bile v tej hiši redke. Čeprav je bila Marta že tedaj sinonim za dolgčas, preživetost in podobno, je občinstvo vendarle uživalo ob arijah in ansamblih, zlasti pa pri Betettovi kreaciji Plunketa. Recenzent Narodnega dnevnika je 20. februarja navdušeno spregovoril o jubilentovem nastopu: »... Naj bo ljubljanski Operi še dolgo, dolgo ohranjen kot vzor pevca in igralca, mlademu pevskemu naraščaju kot izboren učitelj, slovenskim pevcem in pevkam vzor izgovarjalca naše lepe materine besede, svojim kolegom in kolegijam kot odkrit prijatelj, svojim zanamcem kot vzor moža — značaja, ki ga niso omamile bogate ponudbe tujine in je raje ostal zvest svojemu gledališču, na katerem je umetniško kariero začel in s tem zvest svoji domovini. Čast mu in še na mnoga, umetniških uspehov bogata leta!«

Podobno kot poročevalec Narodnega dnevnika so Betettov nastop ocenili in pozdravili kritiki drugih listov. Zmagoslavje je Betetta za nekaj časa odtrgalo od misli, da bi zapustil Ljubljano. Kaj lahko umetnik doživi lepšega kot spoznanje, da ga občinstvo spoštuje, občuduje, ljubi? Tudi kolegi so se izkazali. Pred predstavo so mu po svojih zastopnikih rekli mnogo lepih besed!

A vse to je bilo včeraj. Danes je nov dan in spet je vse po starem. Torej ni upanja. Tedaj se je v hipu odločil. Njegov zastopnik na Dunaju mu je sporočil, da Münchenska Opera išče basista v prvi seriozni stroki. Prijavil se je k avdiciji, odpel odlomek iz Wagnerjevega Tannhäuserja in Sarastrovo arijo iz Mozartove Čarobne piščali ter prejel pogodbo, ki je postala veljavna čez nekaj dni, ko je z velikim uspehom odpel vlogo kardinala Brognija v Halévyjevi operi Židinja. Znova se mu je odprl veliki oder, sprejeli so ga v vrste prvih solistov operne hiše z bogato umetniško tradicijo.

Začetki Opere v Münchnu segajo v leto 1651, ko je volilni knez Maksimiljan I. slavil poroko svojega sina Ferdinanda Marije s Henrietto Savojsko in dal uprizoriti Commedio cantato. Izvedba pojoče kantate je bila za Bavarsko izreden dogodek. Kar »štirikrat so menjali sceno« v komediji, kakor je s ponosom zapisal kronist pomembnega dogodka, nato pa odšli k večerji.

Kmalu nato je Maksimiljan I. umrl. Prestol je zasedel Ferdinand Marija in v sedemindvajsetih letih svojega vladanja večkrat ponovil podvig svojega očeta, pri čemer ga je močno podprla žena Henrietta. Na dvor je vabila italijanske glasbenike, ki so uprizarjali italijanska dela. Izrazito uspešni in

prepričevalni so bili poleti 1653, ob obisku cesarja Ferdinanda III. Tedaj so, prvič v Münchnu in Bavarski, izvedli celovečerno operno delo L'arpa festante, ki mu je besedilo in glasbo napisal dvorni kaplan in harfist Giovanni Battista Maccioni. München se je s to predstavo pridružil pomembnim prizoriščem novega italijanskega stila, Parizu, Dunaju in drugim velikim evropskim središčem.

Knez Ferdinand pa je storil za odrsko umetnost še mnogo več. V Herkulovi dvorani je v Münchnu uredil gledališče, v katerem so stekle prve redne operne predstave, dostopne tudi širšemu krogu poslušalcev, hkrati pa je na trgu Salvator začel graditi prvo samostojno nemško gledališče, ki so ga odprli spomladi 1654 z alegorično igro dvornega glasbenika Pietra Zambonija La ninfa ritrosa, dokončali pa tri leta pozneje.

Leto 1657 je bilo za gledališko življenje na Bavarskem prelomno. Kot avtor novega opernega dela Oriente se je pojavil domačin Johann Kaspar Kerll in pretrgal vrsto italijanskih skladateljev, ki so dotlej obvladovali bavarski operni oder. Kerll je leta 1662 uprizoril tudi svojo drugo opero Antiopa giustificata. Doživela je velik uspeh, njenega avtorja pa so povabili, da je prevzel vodstvo dvorne kapele, ki se je kmalu povzpela med vodilne nemške dvorne ansamble. Nekateri so jo šteli kar za vodilno.

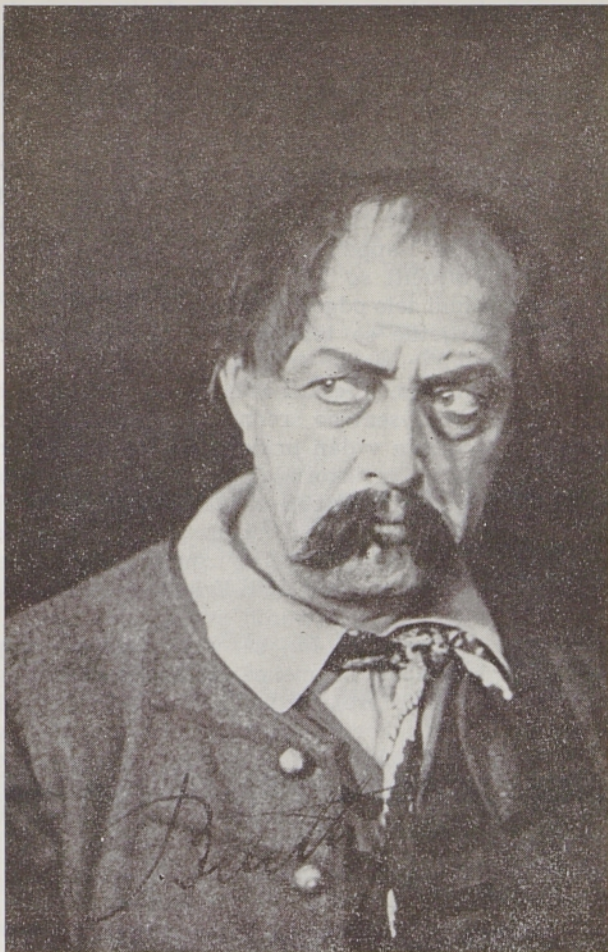
Odtlej so se v ospredju glasbenega gledališča menjavali domači in italijanski glasbeniki. Med slednjimi je treba omeniti Agostina Stefaniya, ki je med svojim bivanjem v Münchnu napisal kar šest oper. Največji uspeh med njimi je požela Nioba, »najveličastnejša in najbogatejša baročno opremljena opera«, kot so o njej pisali kronisti.

Leta 1753 so odprli Residenztheater, zgrajen po načrtih Françoisa Cuvilliésa kot »teatro nuovo presso la residenza«, in v njem najprej uprizorili belcanto opero Catone in Utica skladatelja Giovannija Fernandinija. To gledališče je še danes živo in znano kot Cuvilliés-Theater in velja za dragulj poznobaročnega gledališkega stavbarstva.

Še nekaj besed o največjem, osrednjem bavarskem gledališču, Nationaltheatru. Leta 1808 je Bavarska postala kraljevina. Dve leti pozneje je kralj Max Joseph obiskal Pariz in si tam med drugim ogledal tudi novo zgradbo gledališča Odéon. Poslej je bila njegova največja želja, da bi München dobil podobno gledališko zgradbo, kot jo ima Pariz. Leta 1811 so zanjo položili temeljni kamen, sedem let pozneje je bila odprta, 1823 pa jo je uničil požar. 2. januarja 1825 je bila »v vsem sijaju in lepoti«, kot je tedaj zapisal kronist, znova odprta. Nato je 118 let služila svojemu namenu. V noči od 2. na 3. oktober 1943 so zavezniki bombardirali München in zadeli tudi gledališče. Obnova je tokrat trajala dvajset let, 23. novembra 1963 pa so se v njej znova začele predstave.

Toda vrnimo se k nadaljnemu razvoju glasbenega gledališča na Bavarskem. V zadnjih deselethih 18. stoletja poslušalcem niso več ustrezala besedila, temelječa na mitologiji. Zamenjala so jih dela, ki so obravnavala zgodbe iz vsakdanjega življenja in bila pisana po načinu francoske opere comique oziroma Singspiela.

Münchenska opera je v svojem razvoju povezana z mnogimi velikimi imeni. Tam so prvič uprizarjali nekaj svojih del med drugimi W. A. Mozart, J. Meyerbeer, P. J. Lindpaintner, R. Wagner in R. Strauss. Wagner je prišel v München leta 1864, in sicer na posebno povabilo bavarskega kralja Ludwiga II., v Operi pa je dirigiral najprej Večnega mornarja in Tannhäuserja;



*Julij Betetto kot Gašper v
Čarostrelcu, München 1930*

njegov učenec Hans von Bülow mu je v njej krstil Tristana in Izoldo. Poslej ni bilo sezone, ko Wagner ne bi bil na sporedu. In ko so bile julija 1875 prvič izvedene slavnostne igre, sta osrednje mesto v programu imela Mozart in Wagner.

Hermann Levi je nato Wagnerjev delež v Münchnu še povečal, na široko pa je odprl vrata tudi Richardu Straussu. Njegova zasluga je, da v programih münchenskih festivalskih dni še danes prevladujejo tri velika imena, Mozart, Wagner in Strauss.

Bilo bi pomanjkljivo, če v zvezi z imeni, ki so vplivala na rast, razcvet in slavo omenjene Opere ne bi omenili še skladateljev Maxa Schillingsa, Ermanna Wolf-Ferrarija in Hansa Pfitznerja, ki je leta 1917 v Münchnu prvič predstavil svojega Palestrino, nadalje dirigentov Felixa Mottla, Bruna Walterja, Karla Böhma, Hansa Knappertsbuscha in občasno Wilhelma Furtwänglerja, da ne omenjamo solistov, kot so bili Enrico Caruso, Karl Erb, Maria

Ivogün, Emmy Krüger in drugi. Zaradi njihovega sodelovanja je münchenska Opera bila in ostala eno izmed najpomembnejših evropskih glasbenih središč.

Tudi leta 1930 je bila Opera v Münchnu izredno pomembna in vabljava umetniška ustanova. Kot »Generalmusikdirektor« jo je vodil Hans Knappertsbusch in bil hkrati njen prvi dirigent; ob njem so dirigirali še Paul Schmitz, Karl Elmendorff, Hugo Röhr in Alfred Lieger, kot gost tudi skladatelj Hans Pfitzner, medtem ko so v glavnih vlogah nastopali Maria Nezadal, Julius Patzak, Hildegarde Ranczak, Hedda Helsink, Heinrich Rehkemper, Adolf Fischer, Gertrude Rappel, Wilhelm Rode, Josef Rühr, Paul Bender, Fritz Krauss in drugi. Vključiti se v tak kolektiv je bila za Betetta nedvomno prijetna in častna, a tudi zelo odgovorna naloga.

Manj prijetne so bile splošne razmere, ki so tedaj vladale v Nemčiji. Naperi republike, da bi premagala nered in razočaranje ter vzpostavila liberalno demokracijo, so ostali brez uspeha. Inflacije so se vrstile druga za drugo in udarjale predvsem po srednjem in nižjem sloju prebivalstva. V takih razmerah je iz dneva v dan pridobivala vse več privržencev nacionalsocialistična stranka. Spretno je izkoriščala nemško romantično izročilo 19. stoletja, idejo o »vladajoči eliti«, o superiornosti nordijskih ljudi, o rasni čistosti, o poslanstvu »junaškega voditelja«, hkrati pa podžigala ljudsko mržnjo zoper one, ki so bili »krivi«, da je Nemčija izgubila bogate šlezijske rudnike premoga in da so s koridorjem nasilno ločili Vzhodno Prusijo od Reicha.

Betetto se v prvih tednih svojega bivanja v Münchnu ni utegnil dobro razgledati in spoznati, kaj se v Nemčiji pravzaprav dogaja. Preveč so ga vpregli v repertoar, ne meneč se, ali je imel vloge, v katere so ga zasedali, pripravljene že od prej, ali pa jih je moral naštudirati na novo. 11. septembra 1930 zjutraj je, kakor je sporočil Jutrov novinar svojim bralcem, odšel »z monakovskim brzovlakom na enoletni angažma v Monakovo«, 17. septembra pa je že nastopil kot Sarastro v Mozartovi operi Čarobna piščal. Tamina je pel tedaj Julius Patzak, Kraljico noči Hedda Helsink, Pamina Elisabeth Feuge, Papagena Georg Hann, Papagena Martha Schellenberg, dirigiral je Paul Schmitz, Betettov prvi nastop pa je v svoji loži pozorno spremljal Hans Knappertsbusch. Uspeh je bil izreden. Kritiki, ki so brez pomislekov »trgali na mile viže« tudi najkvalitetnejše pevce, kakršen je bil na primer baritonist Ettore Bastianini, gost največjih opernih odrov v Ameriki in Evropi, so tedaj o Betettu zapisali vse najlepše. Poročevalec časopisa Münchener neueste Nachrichten je Betetta ocenil takole: »Pri paradi lepih glasov, ki smo jih lahko slišali včeraj pri Čarobni piščali, je bil nastop g. Betetta — časten. Njegov temno obarvan resnični bas ima velik obseg. V igri in govoru je svoj lik predstavil smiselno, povsem odgovarjajoče, odlično.« Kritik Münchener Zeitung je v svojem zapisu z dne 8. septembra 1930 menil podobno. Ugotovil je, da na novo angažirani umetnik razpolaga s krasnim materialom, ki je napolnil ogromen prostor münchenske gledališke hiše »tudi v trenutkih najnežnejšega podajanja«.

Po 17. septembru so se predstave z Betettom vrstile kot na tekočem traku. 18. septembra je pel Collina v Puccinijevi La Bohème, 22. septembra Gašperja v Webrovem Čarostrelcu, 25. septembra Tommasa v d'Albertovi Nižavi, 27. septembra Crespla v Offenbachovih Hoffmannovih pripovedkah in 30. septembra Prvega vojaka v Salomi R. Straussa. V trinajstih dneh šest različnih vlog!

A ni bilo tako le v prvih trinajstih dneh. Podatki o predstavah v sezoni 1930/31, ki jih hrani arhiv münchenke Opere, pričajo, da tudi poslej ni bilo drugače. Betetto je vse to zmožgal, ker je te vloge v glavnem pripravil že na Dunaju in v Ljubljani. Ljubljanske je naštudiral v nemščini po opravljeni advicijski predstavi. Nekaj vloge, na primer v manj znani Wolf-Ferrarijevi operi Sly ali Boieldieujevi Dami v belem, je moral pripraviti kar sam, na novo. Za predstavo Sly, v kateri je sprva odpel dve vloge, Šerifovega pomočnika in Ceremoniarja, nato pa še tretjo, Johna Plakeja, in ki je bila na vrsti 3. oktobra 1930, sploh ni bilo časa za kakršnokoli skupno delo. Moral se je znajti, kakor je vedel in znal. Podobno se mu je godilo v naslednjih mesecih z Rossinijevo Cenerentolo (Pepelko, Angelino).

Betetto se je pred leti pogovarjal o vsem tem z Vilkom Ukmarjem, ki je mojstrove besede takole ujel: »Prvo leto sem moral naštudirati ves takomenovani železni repertoar. In tega ni bilo malo. Razdobje od Dunaja do

National-Theater

München, Mittwoch den 17. September 1930

13. Vorstellung der Platzmiete in Abteilung V

Die Zauberflöte

Oper in zwei Aufzügen von Emanuel Schikaneder

Musik von W. A. Mozart

Musikalische Leitung: Paul Schmitz — Spielleitung: Kurt Barré

Sarastro	Julius Betetto	Erste	} Dame	{	Ferdinande Egelhofer
Tamino	Julius Bahaf	Zweite			Luiſe Willer
Königin der Nacht	Hedda Hefling	Dritte			Hedwig Fichtmüller
Pamina, ihre Tochter	Eliſabeth Feuge	Erſter	} Knabe	{	Guſte Lanzer
Papageno	Georg Hann	Zweiter			Gertrud Friedrich
Papagena	Martha Schellenberg	Dritter			Ilse Tornau
Monostatos	Carl Seydel	Wächter der Schreckensspalten			Joſef Janſo
Der Sprecher	Hans Hermann Miſſen	Schlaven			Emil Griſſt
Priester	Emil Graf				Franz Groß
					Auſtuf Wiedemann
					Rudolf Schmitt

Gefolge Sarastro's. Priester. Schlaven.

Decorative Einrichtung: Adolf Linnebach

Nach dem 1. Aufzuge findet eine längere Pause statt

Anfang 7 Uhr

Abendſtaſſe
ab 6¹/₂ Uhr

Ende nach 10 Uhr

Plakat Čarobne piščali

National-Theater

München, Montag den 3. November 1930

20. Vorstellung der Platzmiete in Abteilung II

Die verkaufte Braut

Komische Oper in drei Akten von K. Sabina

Deutscher Text von Max Kalbeck — Musik von Friedrich Smetana
Musikalische Leitung: Karl Elmendorff — Spielleitung: Alois Hofmann

Kruschina, ein Bauer	Emil Grifft
Kathinka, seine Frau	Ilse Tornau
Marie, beider Tochter	Elisabeth Feuge
Micha, Grundbesitzer	Andreas Leopold
Agnes, seine Frau	Hedwig Fischmüller
Wenzel, beider Sohn	Carl Seydel
Hans, Micha's Sohn aus erster Ehe	Julius Pahal
Kezal, Heiratsvermittler	Julius Betetto
Springer, Direktor einer wandernden Künstlertruppe	Walter Ries
Esmeralda, Tänzerin	Martha Schellenberg
Muff, ein als Indianer verkleideter Komödiant	Rudolf Schmitt
Ein Knabe	Gertrud Friedrich

Dorfbewohner. Kunstretter.

Ort: Ein großes Dorf in Böhmen. — Zeit: Die Gegenwart.

Tänze, einstudiert von Heinrich Kröllner

1. Akt: „Böhmische Polka“: Hanna Tölzer, Hansi Dichtl, Walter Matthes, Otto Drnelli und 12 Mitglieder des Ballettkorps.
2. Akt: „Furiant“: Hanna Tölzer, Anny Gerzer, Luise Bracher, Otto Drnelli, Walter Matthes, Otto Angermüller.
3. Akt: „Tanz und Produktion der Komödianten“: Hanna Tölzer, Anny Gerzer, Walter Matthes, Otto Drnelli, Otto Angermüller, Josef Eulach.

Technische Einrichtung und Beleuchtung: Albert Rall

Nach dem 2. Akte findet eine längere Pause statt

Anfang 7 $\frac{1}{2}$ Uhr

Abendkasse
ab 7 Uhr

Ende nach 10 Uhr

Plakat Prodane neveste

Monakovega je bilo dovolj obsežno in sem moral zelo pohiteti, da sem prišel zopet na tekoče.«

Če bi hoteli prvo münchensko leto izraziti v številkah: Betetto je v sezoni 1930/31 pel v 29 različnih opernih delih, od tega v 9 Wagnerjevih, skupno pa je nastopil 91-krat. Le eno predstavo je odpovedal, in sicer 11. avgusta 1931, ko naj bi v okviru slavnostnih iger pel Sarastra, a je moral zaradi ohripelosti odstopiti. V njegovo vlogo je tistega večera vskočil Paul Bender.

In še nekaj o tem svojem obdobju je mnogo let pozneje Betetto sporočil Ukmarju: »Sem delal kot črna živina!« Hotel je reči, da se je zavestno odpovedal vsemu, tudi družinskemu življenju na račun umetniškega dela. Nastopil je tudi tedaj, ko je bil indisponiran, česar v Ljubljani sicer ne bi tvegali. Kritiki so ga spremljali od nastopa do nastopa. Po predstavi Webrovega Čarostrelca 22. septembra 1930, v katerem je pel Gašperja, je sodelavec Augsburg



*Julij Betetto kot Kecal
v Prodani nevesti,
München 1930*

Abendzeitung zapisal: »Dosedanji vtisi se bolj in bolj zgoščujejo v prepričanju, da smo z gospodom Betettom dobili vsestransko uporabnega umetnika«. Po predstavi Hoffmannovih pripovedk, v katerih je Betetto čez nekaj dni pel Crespla, je isti kritik znova poudaril Betettovo vsestranost in svojo oceno sklenil takole: »Betetto je skratka umetnik, ki zna s čudovito glasovno in igralsko odtehtanostjo oživeti tudi manjše vloge. V njegovem Cresplu ni bilo niti ene mrtve točke, a tudi v ospredje ni silil.«

Kljub izredni obremenitvi v Münchnu je Betetto prihajal gostovat v Ljubljano, prvič od 20. do 24. januarja 1931, ko je nastopil v Thomasovi Mignon, Mozartovi Cosi fan tutte in Halévyjevi Židinji, nato pa v marcu istega leta, ko je pel Kecala v Smetanovi Prodani nevesti. »Z radostjo smo lahko ugotovili.« je ocenil poročevalec Slovenskega naroda Betettovo prvo predstavo dne 24. januarja 1931, »da ogromno delo, ki ga mora (Betetto, op. pis.) opravljati na

prvi bavarski operni sceni, njegovemu glasu ni škodovalo, pač pa ga je celo okrepilo. Kot zvon najbolj plemenite litine doni njegov glas, polno, mehko, razkošno. Njegov Lothario je, kot že tolikokrat doslej, navdušil s krasnim pevskim podajanjem, vzorno vokalizacijo, plemenito barvo v vseh legah in z dovršeno lepo igro.« Še večjo hvalo mu je isti ocenjevalec namenil za vlogo Alfonsa v Mozartovi *Così fan tutte*: »V četrtek je kot Alfonso znova zadivil s svojo prefinjeno pevsko umetnostjo. Recitative je prinašal s tolikšno fineso, graciozno šegavostjo in naravnost idealno razločnostjo, pri tem pa igral uglajeno in prožno, da smo imeli največji užitek. Betetto je velik mojster, v Mozartovih operah je čudovit. V njih se najjasneje uveljavlja vsa njegova ogromna pevška tehnika, njegov krasni organ in njegova z najpopolnejšim okusom prepojena igra.«

Pohvalne ocene o Betettovem januarskem gostovanju v Ljubljani so zapisali tudi drugi kritiki, poročevalec Mariborer *Zeitunga* pa 27. februarja 1931 ni pozabil omeniti, da je bil Betetto pred in med prvo svetovno vojno eden od stebrov dunajske Državne opere, nato ob vrnitvi v domovino ljubljeneč ljubljanskega občinstva, ki je preteklo jesen, nemiren kot pač vsak pravi umetnik, znova odšel v svet, v München, in tam v kratkem času dosegel nekaj izrednih uspehov.

Še večjega priznanja kot v januarju je bil deležen ob gostovanju v marcu 1931, ko je z Josipom Rijavcem nastopil v *Prodani nevesti* in požel »viharje priznanja« kot »zmagovit, v igri izvrsten, ves preroben in veder, živ kot srebro, pravi umetnik po božji volji«, nedosegljiv Kecal.

Do konca sezone 1930/31 je Betetto v Münchnu uspeval tudi v zanj novih vlogah, ki jih je moral, kot je bilo že omenjeno, pripraviti sam in v naglici. Tako je bilo na primer z Rossinijevo *Angelino*. Kritika *Bayerische Staatszeitunga* 6. januarja 1931 Betetta označuje kot »resničnega faktotuma Državne opere«. *Bayerischer Kurier* 1. decembra 1930 ocenjuje Betettov nastop v *Dami* v belem kot odličен, »do kraja v svojem elementu«. In tako naprej. Kot redkost, ki je sicer v nemških listih ni moč zaslediti, naj navedemo Betettu posvečeno pesem, ki jo je za *Münchener neueste Nachrichten* 10. aprila 1931 prispeval O. v. P. (Oskar von Pander, kritik tega dnevnika) pod naslovom *Alfonso, der Zweifler in 'Così fan tutte'* (Alfonso, omahljivec v *'Così fan tutte'*). Svoje štirinajstvrstično delo sklepa takole:

»Seinen Mozart — recht ätherisch,
hört man gerne!«

V prostem prevodu: njegovega (Betettovega, op. p.) nebesno čistega Mozarta radi poslušamo. Pravzaprav zadoščata že zadnji vrstici, a povejmo še, da Pander v prejšnjem besedilu Betetta označuje kot »pevca, ki ga je narava obdarila z lepim glasom« in izkoristi znane besede »tako pač počno vse...«, da s humorjem poveže avtorja besedila Da Ponteja in Betetta, ki je znal to besedilo tudi učinkovito podati.

Zanimivo je, da je Betetto dobival izredno pozitivne ocene za kreacije v Wagnerjevih operah. Kritika *Augsburger Zeitung* in *Münchener neueste Zeitung* sta 29. julija in 6. avgusta 1931 njegovi vlogi *Titurela* in *Gurnemanza* v *Parsifalu* ocenila kot odlični, »izredno oblikovani tako glede ritmičnosti kot tudi jezikovnega podajanja«.

Betetto je po vrnitvi v domovino nekajkrat spregovoril o pevskih kolegih v münchenski Operi, s katerimi so ga sprva »vezale najprisrčnejše vezi«. Spočetka je tako tudi bilo, sčasoma pa je Betetto odkril, da so ugodne ocene njegovih nastopov omenjene vezi pri nekaterih kolegih močno omajale. Najprej je to opazil pri Bendru. Paul Bender, deset let starejši od Betetta, odličen pevec, cenjen predvsem kot interpret basovskih vlog v Mozartovih in Wagnerjevih operah, večkratni gost v Bayreuthu, Metropolitanki in drugih velikih opernih hišah, je postajal ob Betettovih uspehih vse bolj živčen: »Kot otrok se boji za vsako vlogo, in če le more, se rine k nastopu, če je predstava iz tega ali onega vzroka zanimiva. Nikdar ne bi verjel, da bom moral zaradi tega človeka premostiti toliko zaprek. On čuti v meni človeka, ki ga v pevskem pogledu absolutno do-, če že ne presega, in zato izrablja ves svoj vpliv in vse svoje veze, ki so ogromne, da dela in ustvarja štimungo proti meni. Hvala bogu, da pri publiku in direkciji v tem pogledu ni imel nobenega uspeha, pač pa pri kritiki,« je sporočil svoji ženi Irmi.

Odnose z Benderjem je hotel čimprej urediti. Najprej pri vodstvu Opere. Oglasil se je pri direktorju Baucknerju, ki mu je tedaj svetoval: »Ne izgubite živcev! Zdržite, in lepega dne se bo vse spreobrnilo, kot se je že pri tolikih in tolikih.« Nato je šel h generalnemu intendantu baronu Franckensteinu in mu naštel: »Ves čas, ko sem tukaj, nisem dobil v novih stvareh, bodisi da je opera povsem nova, ali pa da se na novo študira, prve vloge, ker je bil povsod Bender vmes.« (Pismo ženi Irmi z dne 16. decembra 1931.) Sprva je bil zaradi tega žalosten, nato razjarjen, vselej pa se je obvladal, kot je pisal, kajti če je želel ostati, se je pač moral varovati pred vsako nepremišljenostjo. Upal je, da se bo stanje v njegovi drugi münchenski sezoni spremenilo, saj je bil v prvi sezoni v resnici močno, kar preveč zaposlen. »Zdaj se je na novo študiral Tannhäuser. Prepričan sem bil, da bom pel v novi inscenaciji Landgrafa v prvi vrsti jaz. A glej ga spaka! Bender je čutil, da bi jaz znal imeti pri kritiki lep uspeh, in že je bil tu. Seveda, njegova želja je ukaz, ker vsi vedo, da ima s kritiko velike zveze. Jaz ga bom pel — z drugo zasedbo. To me je pa tako pogrelo, da sem šel k baronu Franckensteinu. Dal mi je indirektno vedeti, naj bom vesel, če prvič ne pojem, ker Bender bi gotovo svoj vpliv izrabil in v časopisih bi me trgali... Z eno besedo, potrpij naj, zaenkrat tu ni pomoči.«

Bettetovi stavki niso bili napisani tjavendan. Na Benderjev vpliv pri kritiki so ga kolegi opozorili takoj po prihodu v München, a tega ni jemal resno. Ko pa je videl, da je kritik v Münchener Zeitungu, ki ga je ob prvem nastopu zelo lepo ocenil, svoj ton spremenil, je postal pozoren in vprašal, kaj naj bi bil vzrok. Kolegi so mu pojasnili, da je kritik Münchener Zeitunga Benderjev osebni prijatelj: »Umljivo je torej, da me ta ne bo nikdar hvalil, da se Benderju ne zameri,« je sporočil v Ljubljano.

Tako se je zgodilo, da je Betetto Deželnega grofa prvič odpel šele 6. januarja 1932; dirigiral je Paul Schmitz. Telegramm Zeitung, Münchener neueste Nachrichten, Bayerischer Kurier in drugi nemški listi so 7. in 8. januarja 1932 Bettetov nastop izredno ugodno ocenili. Končno da se je v vlogi deželnega grofa Hermanna predstavil tudi Julij Betetto, in pripisali, da je »sijajno peljal svoj voluminozni glas«, drugi so omenjali njegovo »prebojno glasovno moč in častitljiv nastop«, spet tretji »odlično predstavo lepega in polnega glasu«.

Da je Betetto basovske vloge v Wagnerjevih operah dobro kreiral, je moč razbrati tudi iz podatkov, po katerih je H. Knappertsbusch pri Wagnerju raje

Münchener Festspiele Prinz-Regenten-Theater

München, Montag den 27. Juli 1931

Parsifal

Ein Bühnenweihfestspiel in drei Aufzügen von Richard Wagner
Musikalische Leitung: Hans Knappertsbusch — Spielleitung: Kurt Varré
Bühnenbild: Leo Pasetti und Adolf Linnebach

Prinz	Georg Haun	Klingsors Zaubermädchen.	Elisabeth Feuge
Prinzessin	Julius Betetto		Hildegard Kanczal
Prinzessin	Paul Bender	Klingsors Zaubermädchen.	Hedda Helsing
Prinzessin	Fritz Krauß		Güste Langer
Prinzessin	Josef Nähr	Klingsors Zaubermädchen.	Edith Falusch
Prinzessin	Sabine Offermann		Ilse Tornau
Prinzessin	Emil Graf	Klingsors Zaubermädchen.	Luisa Bracher
Prinzessin	Emil Griff		Erna Gerbl
Prinzessin	Hedda Helsing	Klingsors Zaubermädchen.	Hedwig Fichtmüller
Prinzessin	Charlotte Klopische		Die Brüderschaft der Gralsritter, Jünglinge und Knaben,
Prinzessin	Carl Seydel	Klingsors Zaubermädchen.	
Prinzessin	Walther Carnuth		

Inhalt der Handlung: auf dem Gebiete und in der Burg der Gralsritter „Monsalvat“; Gegenstand im Charakter der nördlichen Gebirge des gotischen Spaniens. Sobann: Klingsors Zauberfloß

Technische Leitung: Albert Mall

Decorationen sind unter Leitung von Friedrich Koburger, die Kostüme nach Entwürfen von Leo Pasetti
in der Leitung von August Mück in den Werkstätten der bayerischen Staatstheater hergestellt. Die Malerei der
Blumenmädchenkostüme ist von Frau A. Korjaloff-Galston ausgeführt

Nach dem 1. und 2. Aufzuge findet eine längere Pause statt

Nach dem dritten Glockenzeichen kann Niemand mehr eingelassen werden.

den Besuchern wird erwartet, daß sie in ihrer Kleidung Rücksicht auf den Charakter der Festspiele nehmen und
Tragen von Sportkostümen, Touristen-, Strandanzügen usw. vermeiden. Nicht passend gekleidete Besucher haben
Zurückweisung zu gewärtigen.

Anfang 5 Uhr

Kasseneröffnung
4¹/₄ Uhr

Ende 10¹/₂ Uhr

Plakat Parsifala

in večkrat zasedal Betetta kot Benderja, tudi tedaj, ko je šlo za slavnostne predstave.

3. novembra 1930 se je Betetto predstavil kot Kecal, v vlogi torej, ki jo je dotlej na münchenskem opernem odru največkrat kreiral Paul Bender. Betettov nastop je bil tako učinkovit in uspešen, da je poslej in vse do konca

svojega angažmaja pel Kecala le on. Enkrat samkrat je prišel na vrsto tudi Bender, ko je namreč Betetto zaradi nenadne ohripelosti v zadnjem trenutku odpovedal nastop.

Po tradiciji je vsakokratni operni ravnatelj dirigiral deset abonmajskih koncertov v sezoni, instrumentalnih in vokalno-instrumentalnih, pri katerih so sodelovali domači in tuji solisti ter münchenski operni zbor. Tako je bilo tudi med Betettovim bivanjem v Münchnu. Program, ki ga je izbiral Knappertsbusch, je bil zanimiv in raznovrsten, med vokalno-instrumentalnimi deli pa so bili v ospredju J. S. Bach, Mozart in Beethoven. In kljub temu, da je imel Betetto večino programiranih skladb naštudiranih že od prej, Knappertsbusch Betetta na koncertih ni zasedal. Basovske vloge je pel Bender, izjema je bil koncert 20. marca 1932, zadnji v sezoni 1931/32, ko je Betetto hkrati z Georgom Hannom, Julijem Patzakom, Elisabeth Feuge in Luise Willer interpretiral basovsko vlogo v znamenitem Bachovem Matejevem pasijonu. Kritiki so ga tudi za ta nastop visoko ocenili, podčrtali so njegovo stilno dognano in poduhovljeno pevsko podajanje in sklenili, da je zadnji abonmajski koncert pomenil nadvse primeren, kvaliteten vrh münchenskega koncertnega delovanja. Isti podatki tudi pričajo, da se je število Betettovih nastopov v sezoni 1931/32 v primerjavi s sezono 1930/31 povečalo, od 91 na 103 predstav, kar močno preseneča. Betetto je namreč o svoji prvi münchenski sezoni ženi nekajkrat potožil, da ga občasno izdaja glas, da je večkrat indisponiran, kar ga spravlja v obup, da izkorišča sleherni prosti čas za sprehode v naravo, hkrati pa je omenil, da ga operno vodstvo preveč obremenjuje. Zadnja predstava v sezoni 1930/31 je bila 24. junija, v kateri je pod Knappertsbuschovim vodstvom odpel Pognerja v Mojstrih pevcih. Nato so v Operi za krajši čas z delom prekinili, da bi nato v juliju nadaljevali s predstavami v okviru slavnostnih iger. 11. avgusta bi moral nastopiti kot Sarastro, a ni mogel peti. Že 13. avgusta ga je Knappertsbusch znova zasedel v Mozartovem Idomeneu. Po tej predstavi Betetto ni odšel v Slovenijo, kot je sprva nameraval, pač pa se je odpravil v Bad Reichenhall, da bi se tam do začetka septembra, ko so bile napovedane prve predstave nove sezone, opomogel.

V Bad Reichenhallu se je oglasil najprej pri profesorju Neuenbornu, da bi izvedel, odkod izvirajo njegove indispozicije. Zdravnikov odgovor je bil kratek in jasen. Indispozicije so posledica nervoze in preutrujenosti. Betetto ima tudi otekel jezični mandelj, ki ga ovira zlasti pri visokih tonih, pri katerih se poklopec jabolka dvigne. Dvig mora opraviti s silo, bolje rečeno z večjo silo, kot bi bilo sicer potrebno, ga je poučil. A tudi njegova nosna votlina ni v redu. Nekoč v mladosti je moral dobiti po nosu močan udarec, morda je tudi nesrečno padel, kajti nosni pretin je bil tedaj zlomljen in se je brez prave zdravnikove pomoči nepravilno zarasel, kar ga zdaj ovira pri dihanju. Prizadeta je zlasti leva nosna stran, in potrebna bi bila operacija, če bi Betetto želel spraviti nos v red. (Pismo ženi Irmi z dne 29. avgusta 1931.)

Profesor Neuenborn je imel nedvomno prav. Preutrujen in nervozen je. V pretekli sezoni je odpel 91 predstav, med njimi vrsto novih vlog, v katere je moral vskočiti. Vznemirjal ga je Bender, ki se je trudil, da bi ga kar najbolj očrnil pri kritikih. Izkoriščali so ga. Zapovrstjo se je dogajalo, da je v šestih dneh pel pet predstav, pet različnih vlog, med njimi tri ali štiri velike. Bender je dobival dopust, kadar je hotel, njemu ga niso odobraval. Operna direkcija si je vselej izgovorila, da ga zaradi »obrata« ne more pogrešati. Jezil ga je

tudi Beograd, ker je zavlačeval z odgovorom na prošnjo, da bi mu brezplačni dopust še za eno leto podaljšali.

Zadnje dni v avgustu 1931 so nemški listi objavili, da je država sklenila uradnikom in državnim nastavljenecem, ki niso poročeni, ali pa so poročeni in brez otrok, ločeni ali vdovci, zmanjšati njihove prejemke, če presega jo 1500 mark v letu. Ker je bil Betetto brez otrok, se je odredba tikala torej tudi njega. Toda kam to pelje? »Mizerija je vedno večja, perspektive slabe. Jaz pravim, ako se ne zgodi čudež, bo vse vrag pobral...« je bila prva njegova reakcija.

V javnosti so bolj in bolj govorili, da Nemčija potrebuje močno roko, ki bi bila sposobna »rešiti« državo pred popolnim propadom, in omenjali nacional-socialističnega vodjo Hitlerja kot moža, ki da je edini sposoben »rešiti« domovino. Betetto se je take rešitve bal. Bil je prepričan, da bi »antanta, osobito Francija, odgovorila v tem primeru z odpovedjo vseh kratkoročnih kreditov, ki jih ima v Nemčiji še plasirane«, in da bi tudi druge zahodnoevropske države ravnale podobno. To pa bi pomenilo resnični propad države.

Njegova zavzetost za delo je plahnela. »Naj se mučim, kakor hočem, naj računam in obračam kakorkoli, že pride kakšen hudič, ki mi spodnese noge. In to so stvari, napram katerim sem brez moči.« Nove restrikcije je označil kot izsiljevanje. Bal se je, da bi zaradi »redukcijske manije«, v kratkem času je namreč država izdala že tretjo redukcijsko odredbo, doživel v Münchnu katastrofo. Njegovi odbitki so bili vedno večji, življenjski stroški so narasli prek sleherne razumne meje, v Operi pa je garal »dvojno napram ljubljanski Operi«. In ko je primerjal dohodke v Münchnu in Ljubljani, je bil »z ozirom na stroške, izdatke in odbitke skoro na istem«, kot če bi ostal v Ljubljani.

Seveda, Betetto je odšel v München tudi zategadelj, da bi si izboljšal gmotni položaj. Hotel je živeti stanu primerno življenje. Zavedal se je, da so milijoni ljudi na slabšem od njega, da je od 65 milijonov Nemcev vsaj 40 milijonov takih, ki so živeli z mesečnimi dohodki 200 mark in manj. Ko je pomislil nanje, se je »delno pomiril s svojo usodo«. Ker pa ima človek »grdo navado, da gleda na tiste stanovske kolege, ki jim gre pšenica sama od sebe v klasje«, je postal nevoljen. Naj še naprej ostane v Nemčiji, naj tvega vrnitev v Ljubljano? V ljubljanski Operi se odnosi niso spremenili. Bila je v hudih denarnih težavah, hkrati pa tudi notranje razmajana: »Kolikor je niso uničile denarne brige, so jo ugonobile interne razmere... Kadar bom moral nazaj, bo prezgodaj,« je pisal ženi Irmi. Enkrat se je že prenel. Pustil se je pregovoriti in prostovoljno je odšel z Dunaja, s tem pa si je »ubil brezskrbno starost«. Na drugi strani je treba misliti na jugoslovansko pokojnino. Ne sme se zgoditi, da bi navsezadnje izgubil še to. Nekaj časa bo še počakal, da bo videl, kako se stvari odvijajo.

5. septembra 1931 se je vrnil v München, da bi se pripravil na novo sezono. Poskušal je peti. Piano je bil lahek in čist, forte zanič. Tudi nižina je bila zanič. Torej krize, kljub zdravljenju, ki ga je stalo celo premoženje, ni premagal. Zdravnik mu je sicer prerokoval, da se bo po kuri počutil bolje, toda prvi dan, ko je spet pel, ni bil ohrabrujoč. Nasprotno, potlačil ga je.

10. septembra so odprli novo sezono z Wagnerjevim Večnim mornarjem. Dirigiral je Knappertsbusch, Dalanda je pel Betetto, Senta je bila Gertrude Kappel, Holandca pa je kreiral Hans-Hermann Nissen. Betetto je po lastnih besedah dobro odpel predstavo, ohripel pa je neposredno po njej. Tudi naslednje

National-Theater

München, Dienstag den 6. Januar 1931

29. Vorstellung der Platzmiete in Abteilung V

Fidelio

Oper in zwei Aufzügen. Text nach dem Französischen von Treitschke
Musik von Ludwig van Beethoven

Musikalische Leitung: Karl Elmendorff — Spielleitung: Kurt Barré
Dekorationen und Kostüme nach Entwürfen von Leo Pasetti

Don Fernando, Minister	Robert Hager
Bizarro, Gouverneur eines Staatsgefängnisses	Josef Nähr
Florestan, ein Gefangener	Fritz Krauß
Leonore, seine Gemahlin, unter dem Namen Fidelio	Sabine Offermann
Rocco, Kerkermeister	Julius Betetto
Marzelline, seine Tochter	Guste Langer
Sacquino, Pförtner	Carl Seydel
Zwei Gefangene	Josef Janko
Staatsgefängene. Offiziere. Wachen. Volk	Anton Wagenpfeil

Vor der letzten Verwandlung:

Ouverture zu „Leonore“ in C Nr. III

Technische Einrichtung und Beleuchtung: Albert Mall

Die Dekorationen wurden unter Leitung von Richard Fischer, die Kostüme unter Leitung von August Mück in den Werkstätten der bayerischen Staatstheater hergestellt

Nach dem 1. Aufzuge findet eine längere Pause statt

Anfang 7¹/₂ Uhr

Abendkasse
ab 7 Uhr

Ende 10¹/₄ Uhr

Plakat Fidelia

jutro se je prebudil v »dezolatnem stanju«. Nato je postajal spet boljši. Tolažil se je, da je bila hripavost posledica »netreniranega glasu«.

Naslednje predstave z Betettom so stekle 14., 15., 16., 19., 23., 24. in 28. septembra. Oktober in november sta bila septembru podobna. Operno vodstvo ga je torej znova krepko zasedalo v velikih in manjših vlogah. Betetto je pel v dobri kondiciji, glas mu je bil čist. »Kaj mi je iti na oder, in makar v najtežji vlogi, ako sem vsaj tako disponiran, kot sem zadnje dneve,« je 21. septembra pisal ženi Irmi. Izboljšalo se mu je torej zdravstveno stanje, kakor je napovedal profesor Neuenborn, in to so opazili tudi v opernem vodstvu. Sam Knappertsbusch ga je po neki vaji zadržal pri sebi na pogovoru in zelo pohvalil njegovega Alfonsa v *Così fan tutte*, ki je bil na programu 16. septembra, hkrati pa se mu je opravičil, da ga ni v tej vlogi zasedel tudi v okviru slavnostnih iger.

Nato so mu ponudili podaljšanje pogodbe za sezono 1932/1933; vendar se o podaljšanju ni mogel pogovarjati, saj ni imel v roki nikakršnega zagotovila, da mu bo beograjsko ministrstvo pripravljeno podaljšati brezplačni dopust še za eno leto. Brez takega zagotovila pa bi bilo sleherno dogovarjanje nično.

12. novembra 1931 je Knappertsbusch dirigiral krstno predstavo nove Pfitznerjeve opere *Srce*, v kateri je Betetto pel Tožilca. Premiera je izvrstno uspela, občinstvo je navdušeno pozdravilo prisotnega skladatelja, sodbe o uprizoritvi, ki so v naslednjih dneh izšle v časnikih, pa so bile zelo različne. Kar je eden pohvalil, je drugi grajal ali celo raztrgal. Betettovo kreacijo so vsi pohvalili, povzdignili so dirigentov delež, hkrati pa je bilo vsem tudi jasno, da *Srce* ni in nikdar ne bo *Kassaoper*, delo, ki bi vlekle.

Naporno delo v münchenski Operi je Betetta skoraj popolnoma odtegnilo od Ljubljane. Ni se brigal za gostovanje v domovini, še na vabila ljubljanske Glasbene matice, ki ga je hotela pridobiti za koncert v februarju ali aprilu 1932, ko so nameravali proslaviti 60-letni Matičin jubilej, ni odgovarjal s prevelikim navdušenjem. Odgovornim v Matici je višino zahtevanega honorarja utemeljeval z izgubo časa, ki ga bo potreboval za študij koncertnega programa in s potnimi stroški, hkrati pa jim je predlagal, naj mu v času koncertnega nastopa uredijo gostovanje v ljubljanski Operi. Edina njegova zveza z Ljubljano sta bila tedaj radijska prenosa iz münchenske Opere, in sicer Čarobne piščali z Betettom kot Sarastrom in *Fidelia*, v katerem je pel *Rocca*, ki ju je poslušalo »pol Ljubljane«.

To delovno enoličnost je sredi decembra 1931 razgibala novica o desetodstotnem letošnjem znižanju gaž. »S tem bom izgubil mesečno 530 mark samo na ‚Notverordnungah‘ (nujnih odredbah, op. pis.), k temu pridejo še normalni odbitki, ki se gibljejo okrog 160 mark. Povprečno torej 700 mark, kar je znesek, ki sem si mislil, da si ga bom prihranil,« je pisal 16. decembra 1931 v Ljubljano.

Novo leto 1932 torej ni bilo preveč obetavno. Nikjer ni bilo rečeno, da se ne bo država v naslednjih mesecih odločila za novo »Notverordnung«. Sicer pa tudi drugje ni bilo bolje. Celo Dunaj, ki je dotlej odločno kljuboval redukcijskim pretresom, je zašel na pot redukcij. Tudi najkvalitetnejšim umetnikom ni bilo prizaneseno. Zadnje dni oktobra 1931 je Betetto prejel sporočilo, da so na primer njegovemu prijatelju, baritonistu Wilhelmu Rodetu znižali honorarje na polovico, od 2500 na 1200 šilingov za večer. Kako bi bilo na Dunaju z njim, se je vpraševal: »Jaz bi bil danes (27. oktobra 1931, ko je pisal ženi

Irmu, op. p.) preskrbljen, in ker bi imel od 1. septembra t. l. že pravico na polno pokojnino, 1000 šilingov mesečno, bi mi tudi po event. redukcijah še vendno mnogo več ostalo kot pri jugoslovanski 'karijeri'... Pa zdaj? In kar je bilo treba tedaj še upoštevati: v tistem času je bilo v Nemčiji mnogo izvrstnih pevcev brez angažmana. Govorili so, da bo celo bogati Hamburg opustil Opero. Torej je prava sreča, »da sem v takem gledališču«, si je govoril.

Operno direkcijo je zaprosil, da bi smel biti ob božičnih praznikih pet dni prost. Dopust je želel izkoristiti za odhod v gorski zrak, da si »napolni pljuča«, sicer pa da za dopust govori 44 dotlej odpetih predstav, kar je daleč čez normalo. Odgovor direkcije je bil natanko tak kot pred časom: dopust ni mogoč »aus betriebstechnischen Gründen«. Ostal je torej v Münchnu, opernemu vodstvu na voljo.

Zadnjega januarja 1932 ga je kot strela z jasnega zadelo pismo, v katerem mu je Knappertsbusch sporočil, da mu v naslednji sezoni ne bodo mogli več obnoviti pogodbe. Najprej je hotel nanj odgovoriti z odločnim vztrajanjem na že predloženi pogodbi za sezono 1932/33, ki je ni mogel skleniti, ker ni imel soglasja beograjskega ministrstva prosvete, kmalu nato pa je ta način opustil. »Najpametneje je,« je sporočil ženi Irmu, »če že računamo z mojim povratkom. Kako mi je, Ti ne bom pravil. Prvič, ves moj ogromen trud je bil takorekoč zastonj, drugič, kakšna je perspektiva, ki me čaka v Ljubljani? Na eni strani materialno, na drugi strani moralno vsled internih opernih razmer. Seveda je treba, da obdržim glavo pokoncu in če se ne bo dalo to ali ono spremeniti, da vzamem vse pogumno in z novo voljo nase.«

Če bi ne bila ohranjena pisma, ki jih je Betetto v naslednjih tednih izmenjal z ženo Irmo, bi verjeli, da je bilo z omenjenim prvim sporočilom ženi že vse odločeno, da je treba le še zdržati do konca sezone, nato pa se preseliti v Ljubljano, kamor ga je zadnje mesece znova vztrajno vabil Matej Hubad. V čestitki ob novem letu 1932 mu je izrazil celo prepričanje, da ga bodo ljubitelji Opere jeseni 1932 prav gotovo že pozdravili doma. Betetto mu je v odgovoru na čestitko tedaj navedel vrsto pomislekov glede vrnitve. Čeprav še niti slutil ni, da ga čaka odpoved, je pustil vrata za nadaljnje pogovore na stežaj odprta. Pisal je, da je vse odvisno od pogojev, pod katerimi naj bi se vrnil.

Po Knappertsbuschovem pismu je bil položaj drugačen. Ukrepati je bilo treba kar najhitreje. Morda je v Nemčiji zanj vendarle še kakšno prosto mesto? Morda bi dobil angažman v Beogradu ali Zagrebu, kar bi mu bilo ljubše kot vrniti se v Ljubljano, čeprav so tudi tam »čudne razmere«. Predvsem pa se je treba pogovoriti v Münchnu in si priti na čisto, zakaj mu pravzaprav odpovedujejo. Formalni razlog ne more biti pravi vzrok za odpoved, je razmišljal. Najavil se je k direktorju Baucknerju.

Pogovoru pri Baucknerju je prisostvoval tudi Knappertsbusch. Betetto ni skrival razočaranja, ki ga je doživel ob prejemu pisma. Bil je prepričan, da je Operi potreben, kakor so mu odgovorni zagotavljali ob avdijski predstavi pred dvema letoma in nato vse do prejema pisma. Bauckner in Knappertsbusch sta ob tem izbruhu Betettu natresla goro komplimentov in mu izrazila priznanje za velik prispevek, nazadnje pa mu zanetila iskrico upanja, da vse morda vendarle še ni končano.

Zaradi tega je Betetto 8. februarja 1932 poslal direkciji pismo, v katerem jo je opomnil, da je pred časom že dobil pogodbo za sezono 1932/1933, ki pa



*Julij Betetto kot Deželni
grof v Tannhäuserju,
München 1932*

je ni mogel podpisati, ker ni dobil podaljšanega dopusta, da pa bo storil vse, da dopust dobi. Živel je v globokem prepričanju, da je dana beseda zavezujoča za obe strani. Soglasje za dopust je imel za formalnost, ki bi jo slej ko prej uspel rešiti.

Žena Irma je možu v pismih nekajkrat izrazila bojazen glede reakcije v Ljubljani, ko se bo razvedelo, da so Betettu v Münchnu odpovedali. »Kar se tiče Tvoje bojazni, da se ne sme v Ljubljani vedeti, da se mi je odpovedalo,« jo je zavrnil 10. februarja, »jo jaz ne delim. Meni se je odpovedalo edino zaradi beograjskih sitnosti glede dopusta... Odpovedilno pismo je zame tako priznanje, da ga lahko s ponosom pokažem vsakomur. Edino jaz sem dobil od vseh, ki so jim odpovedali v Operi, tako pismo, vsi drugi par besed in basta. Povodom razgovora, ki sem ga imel l. t. m. v direkciji, mi je sam operni rav-

natelj Knappertsbusch rekel, da v vseh 22 letih, odkar je pri gledališču, ni imel posla s človekom, kot sem bil jaz.«

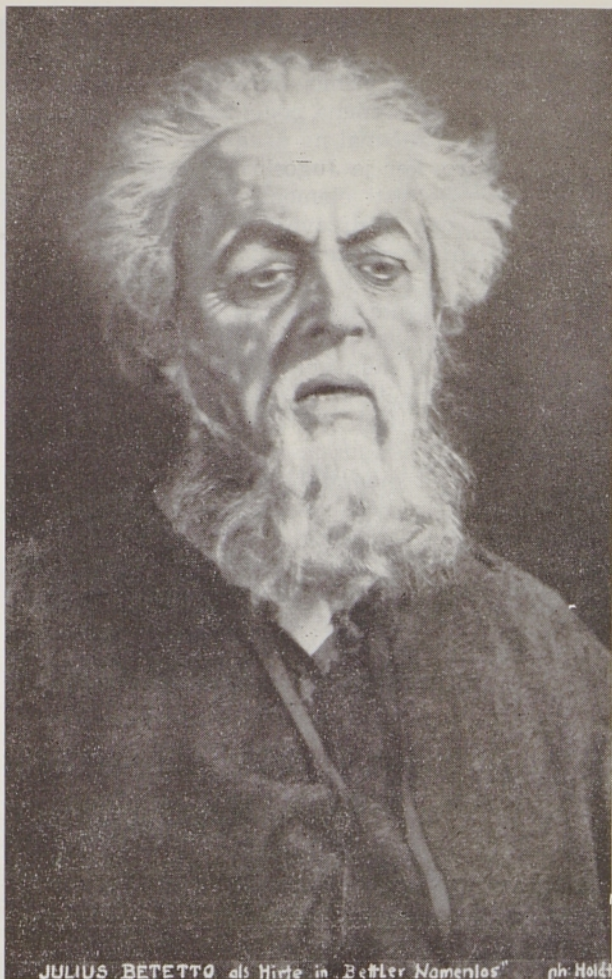
24. februarja je prejel odgovor na svoje pismo. Direkcija je ostala pri prvotnem sklepu, odpoved drži, z 31. avgusta preneha pogodbeno razmerje med gledališčem in njim, je sporočila. Betetto ni računal na drugačen odgovor, kajti zaupno je zvedel, da mora zapustiti Opero, ker je Jugoslovan: »Nacionalsocialistična stranka, katere vodja je Hitler, je tisti element, ki si je zapisal na prapor: vsi tujci, predvsem pa Slovani, ven iz državnih in privatnih služb!« je sporočil 29. februarja v Ljubljano. In če se zgodi, kar je zelo verjetno, da pride ta stranka do vlade, potem bomo vsi frčali!«

Zaupna novica, ki jo je Betetto 29. februarja prenesel ženi Irmi, je bila kmalu potrjena. 2. marca 1932 je bila seja bavarskega državnega zbora, na kateri je predstavnik vlade grajal stanje v münchenski Operi, ki zaposluje 9 inozemcev, medtem ko ostajajo domači umetniki nezaposleni. Nastop vladnega predstavnika je bil za Betetta »eklatanten dokaz, da je bila informacija«, ki jo je dobil, »prava«. Zdaj se je bilo treba nemudoma ozreti drugam. V Hamburgu so mu ponudili mesto buffo basista. Izjemoma bi se dalo morda urediti, da bi bil kot inozemec nastavljen v Weimarju. Prvi predlog je načelno odklonil. Bil je basso cantante. Rad se je uresničeval v komičnih vlogah, na primer v Smetanovi Prodani nevesti, ni pa želel popolnoma zaiti v to smer. Tudi Weimar mu ni ustrezal. Bal se je majhnega gledališča, v katerem bi moral peti vse, tudi celega Wagnerja, »kar je že samo po sebi ‚ein Stimmruin‘«, kjer si lahko do kraja pokvariš glas, pri tem pa majhna gledališča malo plačujejo. V Weimarju ne bi mogel dobiti niti 1000 do 1200 mark na mesec, četudi bi vsak večer pel v Wagnerjevih operah. Večje gaže plačujejo večja gledališča, v njih pa za basiste in prostih mest. Nemčija torej zanj ni prihajala v poštev.

Dobil je zvezo s francosko agencijo, ki mu je za sezono 1932/33 obljubljala koncerte v Franciji, Belgiji in na Holandskem. Režiser münchenske Opere Hartmann se je z njim odpeljal v Berlin, kjer ga je predstavil zastopniku »paritätischen Stellennachweiss« v upanju, da ga plasira v Nemčiji. Pogovori z njim so bili kmalu pri kraju. Zadoščalo je, da je omenil svoje jugoslovanstvo, pa je dobil odgovor: »Ach, da wissen wir ja alles, warum Sie gehen müssen«. Vsem je bilo torej jasno, zakaj je dobil odpoved.

Ozrl se je tudi v domovino. Ravnatelj ljubljanske Opere Mirko Polič je upravniku gledališča večkrat omenjal, da od jeseni 1932 »absolutno, absolutno računa« na Betetta. Ni mu bilo namreč vseeno, kdo nastopa v neki vlogi, »Betetto ali Rumpelj ali Zupan«. Betetto za vrnitev ni potreboval drugega kot nekakšno uradno izjavo, da je Ljubljani potreben, oziroma da uprava zahteva njegovo vrnitev v Ljubljano. Do tedaj, ko bi iz Ljubljane dobil takšno izjavo pa se bo učil francoščino, za katero ima dobro podlago še iz realke. (Pismo ženi Irmi z dne 25. februarja 1932.)

Betettov strah glede ljubljanske Opere je bil upravičen. Drugo leto je bil že odsoten iz Ljubljane, pa še ni mogel »preboleti doživljajev« v njej. Bili so mu »dober memento«, in ni si želel »nikdar več biti za svoje dobro, pošteno mišljenje in prijateljstvo tako poplačan«, kot je bil. Odkar je kazalo, da se bo moral vrniti, ni bilo pisma ženi Irmi, v katerem se ne bi tako ali drugače dotaknil svojih bridkih izkušenj. »Kar se tiče t. i. ‚intrigantov‘, pred temi se bom varoval kot hudič pred križem«, je zapisal 29. februarja. 3. marca se je vrnil k isti témi: »Kar se pa tiče mojih bivših gotovih ženskih in moških, ko-



*Julij Betetto kot Pastir
v operi Bettler Namen-
los, München 1932*

legov', o tem pa raje molčimo.« Nato spet: »Ne morem Ti opisati bojazni, ki jo občutim zaradi Ljubljane. Zdi se mi, kot bi se uničil ves trud mojega življenja. Postal sem žalibog zelo otožen in nobena stvar me ne veseli...«

V Operi so tekle stvari po stari poti. Kot prej je bil tudi poslej močno zaposlen, le bolj zadržan je postal. Ko so mu v začetku meseca marca 1932 programirali Prodano nevesto in takoj naslednji dan Čarobno piščal, se je uprl. Direkciji je sporočil, da dvakrat zapored takih vlog ne bo pel. »Prekletu se motijo, če mislijo, da me bodo za slovo še izžemali kot doslej,« je sporočil 3. marca 1932 v Ljubljano.

8. aprila 1932 je Betetto v Münchnu doživel še en velik, lahko bi rekli senzacionalen uspeh. Krstili so opero Bettler Namenlos R. Hegerja, v kateri je Betetto nastopil kot Pastir. Mnogi kritiki, zlasti tisti v Münchener Zeitungu,

Münchener Sonntags Anzeigerju in drugi so Betetta v njej izpostavili kot osrednji, umetniško najmočnejši lik, ki je dominiral »s prisrčnostjo svojega prednašanja in z ganljivo preprosto igro«, kar vse je moč v kratkem označiti kot »prvovrstno umetniško dejanje«, eden od njih v »Sonntags Anzeigerju« pa je pristavil, da bi bilo »za vsak slučaj treba paziti nanj«, to je na Betetta, »da ga ne izgubimo«. Dunajske, berlinske, augsburške in druge kritike niso bile drugačne. Na Dunaju so omenjali viharne ovacije, ki so jih bili deležni skladatelj kot tudi izvajalci, med njimi je bil posebej citiran Betetto zaradi »izredne storitve«; berlinski poročevalec Alfred Einstein je zapisal, da je v Juliju Betettu »spoznal presenetljivega umetnika«, augsburški Abend Zeitung pa je podčrtal Betettov »v pojavi in izrazu odličen lik neomajno zvestega Pastirja«. Tudi kritik časopisa Münchener neueste Nachrichten O. v. Pander ni mogel ravnati drugače, Betettovo kreacijo Pastirja je ocenil kot »močno dojemljivo«. Odmevi nemških kritik so bili priobčeni tudi v slovenskih časnikih, poročevalec Jutra pa je 22. aprila te odmeve sklenil takole: »Kljub toli ugodnim vidikom, ki odpirajo g. Betettu možnost blesteče karijere v Nemčiji, pa se namerava naš ugledni rojak vrniti, ker ga vežejo z domovino razni kontakti, tako da lahko že ob tej priliki zapišemo: na skorajšnje svidenje!«

Priprave za krstno uprizoritev Hegerjeve opere so Betetta močno utrudile; 18. aprila 1932 je ženi Irmi sporočil: »V soboto zjutraj se odpeljem, pa če padajo same preklje. Zadnjih pet dni že kar več ne morem. Nastopila je očitno reakcija na vse delo za Bettlerja. Jutri je repriza in v petek ‚Zauberflöte‘. Kakor bom pač mogel. Upam, da se bom v Reichenhallu opomogel. Dva tedna ne odprem ust, to vem.«

Do vrnitve v München je odložil vse, tudi tista vprašanja glede ljubljanske Opere, ki so še ostala odprta, kot na primer: kaj je z gažo, ki naj bi jo dobil v Ljubljani za svoje delo. Zadnje predstave v Münchnu je hotel odpeti zdrav, v polni moči. V Reichenhallu je imel vse pogoje, da si opomore. Odpravil se je tja. Kot nekaj je tudi tokrat večino dneva prebil na sprehodih, vestno je inhaliral, govoril je le toliko, kolikor je moral, in še to povsem tiho.

Skoro tritedenski počitek mu je zelo pomagal. Miren in samozavesten je šel 11. maja k predstavi Wagnerjevega Večnega mornarja. Prvo dejanje je odpel izvrstno, kot je sporočil ženi, na koncu istega dejanja pa je bil nenadoma »fertig«. Ves obupan je začel drugo dejanje, vendar je arijo v tem dejanju še »nekam dobro izpeljal«, ob koncu predstave je ohripel in tudi naslednje jutro se je prebudil s pravim »šušterbasom«. Torej še ni bil ozdravljen! »Včasih sem že tako sit tega večnega boja z glasom, da bi najraje zaspal za večno, da bi nikdar več o tem nič ne vedel. Sto drugih pevcev skupaj ne prestane toliko kot jaz sam,« se je hudoval.

Je bilo bivanje v Reichenhallu prekratko, se ni držal zdravnikovih navodil? Saj je bil vendar tako discipliniran! Morda pa je premalo vpet! Do 20. junija, ko bo stekla čez oder zadnja predstava, mora odpeti še petnajst predstav, med njimi je na novo naštudiran Viljem Tell G. Rossinija, nato pa gre za nekaj tednov še v Fürstenfeldbruck! Če bo lepo vreme, bo imel tam mnogo priložnosti za sončenje in lepe sprehode. K sreči tudi nima pretežkega dela pri slavnostnih igrah, kot odhajajočega ga niso hoteli preveč zaposliti. »Meni lično je z ozirom na glas prav, v umetniškem pogledu pa nič ne izgubim, ker moram itak proč. Vsaj nisem pri nekaterih tukajšnjih ‚Pressebanditih‘ izpostavljen novim svinjarijam,« je pisal ženi Irmi iz Fürstenfeldbrucka.

20. junija so sklenili sezono z Wagnerjevimi Mojstri pevci. Betetto je še zadnjič pel Pognerja, dirigiral je Hans Knappertsbusch. Bila je to 99. Betettova predstava v sezoni 1931/32. Dva dni nato se je v Münchener Tagblattu pojavil članek, posvečen v glavnem odhajajočemu Betettu. Pisec je v njem še enkrat pohvalil Betettovo ustvarjalno mnogostranost, umetniško resnost in prizadevnost, označil ga je kot »izredno dragocenega in spoštovanega člana operne hiše, ki je ves čas svojega bivanja v Münchnu in še ob koncu, pri predstavi Hegerjevega Bettlerja znova potrdil svoje velike kvalitete«. »Zaradi tega je njegov odhod vsega obžalovanja vreden,« je zapisal.

Članek je izšel, kot rečeno, 22. junija. 23. junija pa je upravnik ljubljanskega gledališča sporočil Betettu v München: »...Prav iskreno pozdravljam Vaš povratek v Ljubljano ter se veselim trenutka, ko Vas bom mogel zopet pozdraviti na naših opernih deskah, kjer ste želi toliko velikih uspehov in pripomogli našemu delu do pravih umetniških ciljev.« Odstranjene so bile vse nejasnosti. Betettu so zagotovili 6000 dinarjev mesečne plače za šest obveznih mesečnih nastopov, vsak nadaljnji nastop pa so ocenili na 300 dinarjev. To je bila največja umetniška gaža v tistih »izrednih časih«.

Münchenske slavnostne igre 1932 so odprli 18. julija s predstavo Mojstrov pevcev. Betetto v njej ni bil zaseden. Prvič je nastopil šele 23. julija, in sicer kot Sarastro, nato trikrat kot Titurel v Wagnerjevem Parsifalu in po enkrat v Mozartovih operah Idomeneo in Don Juan, v Salomi R. Straussa, Srcu R. Hegerja in 23. avgusta še zadnjič kot Kardinal v Pfitznerjevem Palestrini, skupno devetkrat. S slavnostnimi predstavami se je število Betettovih nastopov v sezoni 1931/1932 povzpelo na 108. Ocene njegovih zadnjih nastopov so bile podobne onim, ki so jih dnevniki in strokovni listi vseskozi objavljali o Betettu, bile so pohvalne.

VIRI IN LITERATURA:

1. Personalia, glasbena zbirka NUK, Ljubljana.
2. Korespondenca, ki jo hranita L. Stukelj ter Slovenski gledališki in filmski muzej.
3. Gledališki listi münchenske Opere v sezonah 1930—1932.
4. Zeitschrift für Musik, 1932.
5. Die neue Musik, Berlin, 1930, XXIII/129.
6. V. Ukmar, Srečanja z J. Betettom, 1961.
7. J. Sivec, Dvesto let slovenske opere, 1981.
8. Kleine Geschichte der münchener Oper, 1974.

Julij Betetto à Munich

Le basse slovène Julij Betetto (1885—1963) fut engagé dans la saison 1930/31 et 1931/32, comme soliste à l'Opéra de Munich. Il s'affirma vite surtout avec les interprétations des rôles dans les opéras de Wagner et Mozart. Il fut en excellent Kecal dans la Fiancée vendue de Smetana, tout en ayant un succès exceptionnel avec l'interprétation du Berger dans l'opéra de Robert Heger Bettler Namenlos qui fut mise en scène pour la première fois le 8 avril 1932 à Munich.

Quoiqu'on ait d'abord offert à Betetto de prolonger son contrat, on révoqua l'invitation après. La pression du parti national-socialiste allemand, exigeant l'expulsion de tous les artistes étrangers fut trop forte pour qu'on pût retenir Betetto à l'Opéra de Munich. En automne de 1932, il retourna à Ljubljana comme premier soliste et pour commencer en même temps à enseigner au Conservatoire tout en prenant la direction de cette école.

Ružica Masnikosa

Sava Severjeva v Jugoslovanskem dramskem gledališču

Sava Severjeva je bila igralka s sijajnim darom, neizmernimi izraznimi zmožnostmi, izjemno igralsko imaginacijo, velikim scenskim magnetizmom. Bila je bizarna, neulovljiva in nekako nepredvidljiva. Igralsko obrt je mojstrsko obvladala.

Igrala je v številnih jugoslovanskih gledališčih in povsod je pustila delček sebe, povsod je puščala bisere svoje umetniške osebnosti.

V Jugoslovansko dramsko gledališče je prišla iz Ljubljane z Bojanom Stupico. Za seboj je imela obsežen seznam vlog, s katerimi se je uveljavila. V tistem času, leta 1947, je bila Severjeva ženska pri štiridesetih, visoka, krhka, plavalasa, privlačna in skrivnostna. Oprijel se je je nimb usodne ženske, nemara zato, ker je bila telesno podobna Greti Garbo. Bila je izjemna oseba — enostavna v obnašanju, zapletena v svojem notranjem svetu; dama v pravem pomenu besede in obenem tovariš komunist.

Bila je članica Umetniškega sveta in prvakinja Jugoslovanskega dramskega gledališča, izjemno izobrazena in inteligentna, ženska z nekakšno posebno senzibilnostjo.

Na odru Jugoslovanskega dramskega gledališča je le delno pokazala sijaj svojega talenta. Članica te ustanove je bila od leta 1947 do 1952, torej le prvih pet let. V tem času je odigrala šest vlog.

Prva vloga Save Severjeve v prav tedaj odprtem Jugoslovanskem dramskem gledališču je bila vloga Jelene Andrejevne v Stričku Vanji A. P. Čehova pod režijskim vodstvom Bojana Stupice. To žal ni bila »njena« vloga; Jelena je igrala kot odvečno, razvajeno in zagonetno žensko. Manjkalo ji je prave ruske enostavnosti in pristrčnosti, tiste povsem ruske žalosti in topline. V razmerju do Astrova je bila bolj zapeljiva, manj pa plašna in sramežljiva, kot smo pričakovali. Bila je tudi starejša od Jelene Andrejevne, ne po videzu, marveč zaradi izkušenosti.

Z eno besedo, superiorna, samozavestna, zapeljiva in malce nervozna Jelena Andrejevna. Ob robustnem Astrovu M. Živanovića se je torej znašla tudi taka Jelena Andrejevna. Kritika je to predstavo sprejela rezervirano, vendar bolj zaradi režije Bojana Stupice.

»Jelena (Sava Severjeva) je predstavljena kot zapeljivka, ki z nepremagljivostjo svoje lepote razburka odnose med moškimi, ti pa se zaradi njene



Sava Severjeva kot Panova v drami Ljubov Jarovaja

usodne osebnosti spopadajo — vendar je s tem odvrčala pozornost občinstva tako od svoje lastne tragike, ki jo v besedilu dostojanstveno prenaša, kot tudi od tragičnega položaja ljudi v družbeni situaciji, ki jo je opisal Čehov, v kateri propadajo darovi, lepota, poezija življenja, resnična občutja in pravice človečnosti.«

Velibor Gligorić: Razprava ob prvih
treh predstavah Jugoslovanskega
dramskega gledališča, 13. julij 1948
(Književne novine)

»Tu učinkuje ona (Jelena Andrejevna) v svojem neizživetem, a imperativnem seksu kot ženska ‚vamp‘ — in tako se manifestira. Sava Severjeva ima po naravi svojega talenta predilekcijo za tak odrski tip, vendar sem prepričan, da je tudi njen talent zelo elastičen in da bi lahko lik te ženske upodobila bolj plemenito in pozitivno, če bi jo režiser tako usmeril. Po mojem izhaja taka Jelena Andrejevna iz koncepcije režiserja.«

Milan Bogdanović: Razprava ob
prvih treh predstavah
Jugoslovanskega dramskega gledališča
13. julij 1948 (Književne novine)



*Sava Severjeva kot Alice
Langdon v drami
Globoko so korenine*

Čeprav je režiserjeva koncepcija še tako odstopala od naših predstav o Čehovu, je Sava Severjeva celo s to neuspelo vlogo pokazala, da je igralka velikega formata.

Drugo vlogo je odigrala v Sheridanovi Šoli za obrekovanje v režiji Mata Miloševića. Vlogo Lady Sneerwell je igrala artificialno v najboljšem pomenu te besede, lahkotno, ležerno. Bila je to vloga, oblikovana s pomočjo zunanjih sredstev. Predstava ni doživela veliko izvedb in ni pomenila kakega vidnejšega uspeha Jugoslovanskega dramskega gledališča. O njej so tudi malo pisali.

Vloga Panove v delu Ljubov Jarovaja Konstantina Trenova v režiji Bojana Stupice je bila prava vloga za Savo Severjevo in odigrala jo je prav maestralno. Izjemno kompleksna vloga s spremembami razpoloženja in gradacijami: od poslušne, poslovne, zaprte ženske do spretne špijonke in zapeljivke, ki izkorišča svojo privlačnost. Izžarevala je nekaj dekadentnega, nekaj minulega, pregrešnega in privlačnega.

V spopadih z Ljubo Jarovajem je bila zvita in podla, mehka in ostra, pripravljena na solze in laž, pri čemer je z glasom nakazovala tako obljubo kot grožnjo in zvajala ta dvoboj stališč na ženski obračun. Njena Panova ni bila

le sovražnik in vohun, marveč tudi privlačna ženska z velikimi pretenzijami. Severjeva je imela nekakšno čudno moč, da je mimo teksta in podteksta zapustila v gledalčevem vtisu še »nekaj«, tisto »nekaj«, česar človek noče analizirati, da ne bi pokvaril, razblinil iluzije, na kateri temelji gledališče.

To »nekaj« je trajalo od trenutka, ko se je pojavila na odru, pa do konca predstave. Morda je bila to drobna vibracija v njenem temnem glasu, v popolni artikulaciji, nemara je bilo kaj v očeh, ki so se znale zabliskati v temi in ošiniti ne le partnerja, marveč tudi občinstvo, morebiti kaj na bledem, ozkem, finem in inteligentnem obrazu. Na vsak način je bilo čutiti nenavaden fluid in vzdušje nekakšnega trepetaja, ki je neulovljiv, nedefiniran, vendar je tu.

Kot igralka z veliko umetniško ekspresivnostjo je bila Severjeva mojster psiholoških premolkov. Kadar je občinstvu zaradi napetosti že skoraj zastajal dih, je mirno, skoraj hladno spregovorila in razrešila prizor. Takšni so bili vsi prizori z Groznojem (B. Pleša). Njena Panova je imela vse komponente negativnega lika, ki ga je ona z vsem svojim bitjem branila in obranila.

V negativnih likih je zmeraj iskala človeške dimenzije, v pozitivnih pa slabosti. Človeška dimenzija Panove je bila njena ljubezen do belogardista Jarovaja.



Sava Severjeva kot Natalija Petrovna v drami Mesec dni na kmetih

Kritike o tej vlogi so bile zvečine polne superlativov:

»Sava Severjeva je domala virtuožno obvladala enega najbolj kompliranih in najbolj reliefnih likov v drami. Z zanesljivo držo, niansiranim zvokom besede, z gesto in mimiko je oblikovala vse prelive v vedenju te ženske. Pokazala je, da se zna izogniti kalupu usodne ženske, ki ji ga vsiljuje naša gledališka praksa, čeprav tudi ta lik sam na sebi ni daleč od te šablone.«

Milan Bogdanović
(Književne novine)
1. februar 1949

Za vlogo Panove je Sava Severjeva leta 1949 dobila Zvezno nagrado.

V ameriškem delu Globoko so korenine A. D'Usseauja in J. Gowa pod režijskim vodstvom Tomislava Tanhoferja je Sava Severjeva superiorno in z lahkoto igrala lik starejše senatorjeve hčerke Alice Langdon. To je bila več kot korektno odigrana vloga z mnogimi niansami, intelektualno umirjena, brez velikih gest in zunanjih manifestacij, notranje tenko stkan lik.

Kritika je o tej vlogi pisala zelo pohvalno:

»Sava Severjeva je na odru uspešno uresničila lik Alice Langdon, ki se odlikuje z velikim razponom lastnosti: iz ‚humane‘ pokroviteljice ‚svojega črnca‘ se značilno dvolično razvije v žensko, ki je najbolj zagrizen egoist, če je ogrožena njena lastnina... S svojo dobro zastavljeno vlogo, v kateri je učinkovala kot realno, življenjsko nasprotje mlajše sestre Genevre, je širila podlago temeljnega konflikta v tem delu... Ob tem, ko je razvijala svoj lik lastnice sužnjev, njena vloga ni bila zamegljena s psihoanalitičnimi poudarki, ki bi jih besedilo celo dopuščalo, prav tako pa ni bila skaljena, obremenjena z njenimi dosedanjimi igralskimi stvaritvami.«

Radmila Bunuševac
(Politika)

Severjeva je zelo subtilno upodobila Natalijo Petrovno v delu Mesec dni na kmetih I. S. Turgenjeva pod režijskim vodstvom Dimitrija Kostarova, vlogo, ustvarjeno iz nevidnih ženskih vibracij polnih podteksta. Nemara ji je manjkalo ruske enostavnosti in spontanosti, kajti Severjeva je bila pač ženska drugačne ubranosti, nagnjena k intelektualiziranju, zato so vsi spontani impulzi učinkovali zadržano in nekolikanj prenapeto, pretirano. Jelena Andrejevna in Natalija Petrovna sta imeli v interpretaciji Sava Severjeve skupni imenovalec: poleg skoraj enake usode — neuresničene ljubezni — sta bili obe pasivni, muhasti, brez spontanosti in topline, zaradi česar nista odrsko polno zaživeli.

»V interpretaciji glavne vloge, Natalije Petrovne, je prvakinja Jugoslovskega dramskega gledališča Sava Severjeva, igralka s čisto drugačno umetniško individualnostjo, pokazala resnično željo, da bi svojo vlogo izoblikovala skladno z zahtevami režiserja in celotnega ansambla, v čemer je na trenutke docela uspela. Ko je skušala obvladati izredno obsežen tekst, poln najsubtilnejših intonacij, je Sava Severjeva v interpretaciji podteksta, ki je v tem delu ponekod še bogatejši kot beseda sama, poudarjala nekatere elemente, ki so tej osebnosti tuji (zapeljivost, premišljenost, določeno intelektualno hladnost in ostrino). Njena Natalija Petrovna — pisatelj si jo je zamislil kot žensko



Prizor iz Kralja Leara

čistega in plemenitega srca, ki hlepi, zaslužjena od nepričakovane ljubezni do študenta Beljajeva, po osebni sreči in se zaman poskuša osvoboditi pritiska svojega okolja — ni zmeraj zbujala pomilovanja gledancev, Severjeva pa tudi s svojo igro ni prispevala, da bi občinstvo obsodilo okolje, ki tako žensko onemogoča in maliči.«

Radmila Bunuševac
(Politika)

Prva Shakespearjeva tragedija na odru Jugoslovanskega dramskega gledališča je bila Kralj Lear v režiji Mata Miloševića, vlogo Goneril pa je igrala Sava Severjeva. To je bila sijajna igralska stvaritev, porojena iz cesarstva mračnih sil, v katerem je zlo tolikšno, da po svojih dimenzijah zadobi tragično podobo. Sava Severjeva je to monstrozno žensko, iz katere z neverjetno silovitostjo bijejo zlo, pohlep in hudobija, odigrala kraljevsko. To je bila povsem nova Severjeva, grozljiva in mogočna v zlu in vsa v imperativu. Njen sicer lepi baržunasti glas je zvenel divje, rezko in ostro. Velika igralska imaginacija ji je pomagala, da pokuka v brezno Dantejevega pekla, od koder je izvlekla ta grozni lik z grimaso zla na obrazu. Iz oči so ji sevali bliski. Izžarevala je veliko notranjo ekspresijo. Zdelo se je, da je gledalce vznemirjala bolj, kot je bila sama vznemirjena.

Lik Goneril, mogočne in surove Learove hčere, ki jo je zlo odtujilo svetu, sodi med antologijske vloge Save Severjeve, pa tudi sam po sebi terja posebne študijo.

Sava Severjeva se je s to vlogo poslovila od Jugoslovanskega dramskega gledališča.

Med vsemi šestimi vlogami, ki jih je Severjeva odigrala na odru Jugoslovanskega dramskega gledališča, sta brez dvoma najpomembnejši vlogi Panove in Goneril, čeprav so v zgodovini tega gledališča pomembne tudi druge štiri. Skupno tem tako različnim vlogam je bilo to, da je bila Severjeva velik mojster prizorov, ki kar vrejo od intenzivnosti, medtem ko je sama ohranila navidezno mirnost, skoraj hladno superiornost in gotovost.

Hkrati s to mirnostjo se je s tenkim notranjim tkanjem razvijal lik, nabit s strastmi, ki so pri občinstvu izzivale poplavo močnih vtisov. Njene vloge so bile sinteza občutene, nekolikanj nevrotične senzibilnosti in rezke lucidne inteligence. V njeni igri meja med razumom in srcem ni bila ostro zarisana. Vse izlive emocij je razum diskretno ustavljal, kot je hladno razsojanje zmeraj dohitevalo divje in zadihano bitje srca . . .

Ironija je bila stalna spremljevalka igre Save Severjeve. Kot da bi se nekolikanj odmaknila od same sebe in vse skupaj pogledala iz ironičnega zornega kota. Bila je igralka z izjemnim občutkom za sceno, z izkušnjami, spominom. Imela je tremo, krize, poznala je paniko zaradi odgovornosti do občinstva. Vloge, ki jih je imela rada, je igrala skrajnje zavzeto in se v njih do konca predajala liku. Vloge, ki jih ni imela tako rada, je igrala profesionalno in z veliko mero odgovornosti, ne glede na to, ali so se ji upirale.

Izjemno je znala nositi gledališki kostum. Z neprimerljivo eleganco si je ovijala svoje znamenite šale in pasove; v vsakem trenutku je vedela, kaj naj počne s seboj, z rokami, s telesom, z glasom. Njen glas je zmožel izredne modulacije, od tihega šepeta iz globokih registrov do ostrih višin »forteja«. Ta inštrument je obvladala bravurozno.

Nekaj čudovite umetnice Save Severjeve, sijajne in migotave osebnosti, je ostalo — kljub kratkemu bivanju v Jugoslovanskem dramskem gledališču in kljub efemernosti tega tako privlačnega in tako nemirnega poklica — zapisano v analih gledališča, v trenutkih, ujetih na fotografijah in v trajnem spominu občinstva, ki jo je videlo.

Ni imela sreče, da bi v Jugoslovanskem dramskem gledališču zaigrala svojega pisatelja — Krležo. Ni utegnila. Beograjski publiki pa se je vendarle odkupila s svojo neponovljivo Lauro na odru Narodnega gledališča.

Sava Sever, une des personnalités le plus importantes parmi les acteurs de l'histoire du théâtre slovène et celui yougoslave, était dans les années 1947—1952 l'actrice principale du théâtre dramatique yougoslave qui venait d'être ouvert à Belgrade. L'article parle de six premiers rôles féminins que'elle avait interprétés pendant cette période à la scène du théâtre cité. On essaie aussi à définir les caractéristiques de sa technique d'actrice. L'auteur constate que cette actrice s'est distinguée par son intelligence et par sa sensibilité particulière, par son grand talent d'actrice ainsi que par sa capacité extraordinaire de dominer la scène. Elle avait un talent spécial pour l'interprétation des personnages soit-disant négatifs (p. e. Panova dans l'ouvrage »Ljubov Jarovaja« de Konstantin Trenev ou Goneril dans la tragédie de Shakespeare »Le Roi Lear«) avec lesquelles elle développa et démontra au maximum son brillant talent. Une de ses qualités particulières, c'était une certaine distance ironique avec laquelle elle enterprait ses rôles, car ce fut justement à l'aide de cette distance qu'elle réussit à établir le rapport juste entre l'émotionnel et le rationnel ce qui lui apporta, à part son sens de responsabilité professionnelle avec lequel elle faisait son travail, la place qu'elle mérite.

Dejan Kosanović

Prispevek Janka Travnna k našemu filmskemu zgodovinopisju

Pred nedavnim je minilo dvajset let od smrti ustanovitelja in prvega upravnika Slovenskega gledališkega muzeja Janka Travnna (1907—1962), vnetega preučevalca gledališke in kulturne preteklosti Slovenije, marljivega zbiralca podatkov in arhivskega gradiva, kar je v glavnem pomenilo začetek gledališke arhivistike na Slovenskem. K vsemu, kar je bilo povedano o Janku Travnnu in njegovem delu (v prispevku Bratka Krefta *Spomin na Janka Travnna*, Dokumenti SGFM, št. 38—39), je vsekakor treba dodati, da je bil tudi pionir sistematičnega preučevanja začetkov kinematografske dejavnosti v Jugoslaviji oziroma — če povemo natančneje — v Sloveniji.

Marljivo je zbiral zlasti gradivo o razvoju gledališča na Slovenskem v obdobju do leta 1918, ki ga je še posebej zanimalo, saj je bil njegov življenjski cilj — če se opremo na omenjeni članek Bratka Krefta — da bi napisal zgodovino slovenskega gledališča do leta 1918. Eden od pomembnih virov, ki jih je uporabljal, je bil dnevni tisk. Ko je obdeloval gradivo te vrste, je poleg tistega, kar je zadevalo gledališče, izločil tudi podatke o začetkih kinematografske dejavnosti v Sloveniji. Na podlagi tega gradiva je nastala pomembna študija *Pregled razvoja kinematografije pri Slovencih* — brez dvoma prvo delo te vrste, objavljeno v okviru historiografije jugoslovanskega filma, pomembno pionirsko dejanje, ki ga v času izida niso dojeli povsem v skladu z njegovim dejanskim pomenom, danes pa je že nekolikanj utonilo v pozabo.

Študija Janka Travnna *Pregled razvoja kinematografije pri Slovencih* je sestavljena iz uvoda in 18 poglavij, izhajala pa je v nadaljevanjih na takle način: uvod, 1., 2. in 3. poglavje v reviji *Filmski vestnik*, Ljubljana 1950 (v številkah 5—6, 7—8 in 9—10); poglavja 4, 5, 6, 7 in 8 so bila objavljena leta 1951 v reviji *Film*, Ljubljana (to je pravzaprav novo ime Filmskega vestnika), in sicer v številkah 1 (julij), 2 (avgust), 3 (september), 4—5 (oktober—november) in 6 (december), leta 1952 pa so v številkah 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7—8, 9, 10 in 11—12 iste revije izšla preostala poglavja. Film je bila popularna filmska revija, ki je objavljala prispevke o svetovni in domači kinematografiji ter številne fotografije tujih in domačih filmskih igralcev, fotose iz filmov in podobno. Travnova tehtna študija je za revijo te vrste polagoma postala breme. Od 2. številke letnika 1952 je revija izdajala posebno Prilogo za obde-

lavo strokovne problematike filmske umetnosti, v okviru katere je v nadaljevanjih objavljala Travnovo študijo, vendar je od 13. poglavja dalje (Film, št. 5, 1952) uredništvo pričelo krajšati izvirno besedilo zaradi pomanjkanja prostora v reviji (opomba redakcije v št. 11—12, 1952). To pa pomeni, da tudi objavljena študija *Pregled razvoja kinematografije pri Slovencih* ni Travnovo integralno besedilo, še zlasti kar zadeva zadnja poglavja — in gotovo je, da je rokopis, ki je verjetno ostal v Travnovi zapuščini, popolnejši in zategadelj zanimivejši za nadaljnje preučevanje. Dejansko se je Traven — s tem, ko se je kinematografija v Sloveniji razvijala in so kinematografske predstave postajale vse bolj priljubljene — soočal z zmeraj bolj obsežnim gradivom, ki ga je želel objaviti. To je povzročilo naraščanje števila podatkov v kasnejših poglavjih študije, kar je navedlo uredništvo Filma h krajšanju.

Traven se v svoji študiji ni omejil le na kinematograf in na filmske predstave, ampak je prikazal razvoj (reproduktivne) kinematografske dejavnosti na Slovenskem v zvezi z drugimi kulturnimi dejavnostmi. Njegova študija vključuje zanimive podatke o prikazovanju panoram in drugih podobnih oblik spektakla do leta 1896, o razvoju fotografije, o uporabi fonografa, poleg tega pa izčrpno poroča o splošnih kulturnih in političnih razmerah v Sloveniji do leta 1918. Študija — razumljivo — veliko govori tudi o gledališču in gledaliških razmerah v Sloveniji, v tem okviru pa pozorno spremlja in analizira razvoj odnosov med filmom in gledališčem. Podatki o gledaliških odzivih na novo obliko množične zabave, o konkurenci in sodelovanju, začetkih medsebojnih vplivov na področju izrabljanja spektakla so dragoceni elementi za oblikovanje celostne podobe ne le začetkov filmske dejavnosti v Sloveniji, marveč tudi kulturnih in družbenih razmer tistega časa. Posebej jasno je prikazana podoba razvoja predstavitvene dejavnosti na Slovenskem v obdobju odpiranja prvih stalnih kinematografov, konkurence med tujimi prikazovalci in prvimi slovenskimi filmskimi pionirji (Davorin Rovšek in drugi), njihovega entuziazma, vzponov in padcev.

Janko Traven se je s posebno pozornostjo lotil identificiranja filmov, ki so bili na programu zlasti v prvih letih kinematografskih predstav v Sloveniji — ob koncu 19. in v začetku 20. stol. Iz teksta je razvidno, da je vzporedno z obdelavo gradiva, ki ga je našel, pozorno preučeval tudi strokovno literaturo s področja splošne zgodovine filma. Za vsak pomembnejši podatek, ki ga navaja, je iskal in našel oporo v splošni zgodovini filma: če gre za filme bratov Lumière, na kratko pojasnjuje, kdaj in kako so nastali, kje v svetu so bili prikazani; če gre za kakšen pomembnejši film, kot je npr. *Kristusovo trpljenje*, skuša ugotoviti — na podlagi teksta, ki ga je našel v časopisu — za katero verzijo filma gre. Ta postopek Traven dosledno uporablja skozi vso študijo, tako da bralec na koncu ni seznanjen le z začetki kinematografije na območju Slovenije, marveč z začetki te dejavnosti na Slovenskem v okviru tedanjega razvoja kinematografije v svetu, zato lahko trdimo, da gre za primerjalno zgodovino začetkov kinematografske dejavnosti.

Travnova študija ima seveda, tako kot vsako pionirsko delo, določene pomanjkljivosti: navajanje virov podatkov je nedosledno, kar je glede na naravo revije, v kateri je bila študija objavljena, razumljivo. Kljub precejšnjemu trudu, ki ga je vložil v primerjalno spremljanje pojavov na področju filma, je čutiti pomanjkanje analognega poznavanja začetkov kinematografske

dejavnosti v sosednjih deželah (na Hrvaškem, v Istri, Avstriji, Italiji), zaradi česar je identifikacija številnih pojavov nepopolna in celo napačna. Toda ko govorimo o pomanjkljivostih, ne smemo pozabiti, da gre za leto 1950 — za obdobje, ko je bila znanost o zgodovini filma v svetovnih razmerah povsem nerazvita in ko v številnih deželah z bogato filmsko tradicijo niso poznali del, kakršno je bila Travnova študija.

Na začetku sem rekel, da Travnova študija v času izida ni bila ustrezno razumljena in ne ovrednotena v skladu z njenim resničnim pomenom. Zakaj? V okviru jugoslovanskega filmskega zgodovinopisja je bil Traven gotovo pred svojim časom. Preučevanje zgodovine filma je bilo tedaj pri nas šele v povojih (prvi domači tekst na to temo je objavil Josip Kirigin: *Film u svijetu i kod nas*, Zagreb 1950), z zgodovino jugoslovanske kinematografije pa se ni ukvarjal nihče, ker so bile vse oči uprte v prihodnost tedaj še mlade kinematografije nove Jugoslavije. Nikogar ni zanimalo, kakšni so bili začetki kinematografskih dejavnosti na naših tleh v onih pradavnih dneh, še pred prvo svetovno vojno. Zato je — kolikor mi je znano — Janko Traven poleg študije *Pregled razvoja kinematografije pri Slovencih*, ki je izšla v nadaljevanjih, objavil samo še en članek o zgodnji preteklosti filma: *Žive slike dolaze — prve bioskopske predstave u Ljubljani* — v reviji Film, Beograd, februarja 1951 (št. 10, str. 8). In od Travnovih časov do današnjih dni sta izšli samo še dve podobni knjigi z zbranim in sistematiziranim gradivom o preteklosti kinematografije v Jugoslaviji, ki sta — zanimivo — prav tako posvečeni obdobju do leta 1918: delo Duška Kečkemeta *Počeci kinematografije i filma u Dalmaciji*, Split 1969 (se pravi, 19 let po Travnovi študiji), in pred kratkim izdana knjiga Bose Slijepčevića *Kinematografija u Srbiji, Crnoj gori, Bosni i Hercegovini 1896—1918*, Beograd 1982 (torej polnih 30 let po Travnovi študiji).

Študija Janka Travnova *Pregled razvoja kinematografije pri Slovencih* pomeni po eni strani pionirsko dejanje, prvo pomembno delo te vrste v jugoslovanski filmski historiografiji — in tega nikakor ne kaže pozabiti. Čeprav se je Traven v prvi vrsti zanimal za gledališče, se je kot zbiralec gradiva in kot raziskovalec pojavil na sorodnem filmskem področju in tu zavzel pomembno mesto, saj je prvi dojel in zapazil, da je treba preučevati zgodnjo preteklost naše kinematografije — ne le zato, da bi zadovoljili naše zanimanje za film, marveč tudi zategadelj, ker gre za pomemben dejavnik našega kulturnega razvoja ob koncu preteklega in v začetku tega stoletja. Po drugi strani je Travnovo delo pomembno zato, ker je prvi pri nas začel zbirati, obdelovati, objavljati in komentirati gradivo o zgodnjih obdobjih kinematografije, pri čemer je upošteval nekatera temeljna načela znanstvenoraziskovalnega dela. To pa je počel skrbno, sistematično, pedantno — in tako smo dobili študijo, pri kateri mora začetni vsakdo, kdor se loteva preučevanja razvoja kinematografije v Sloveniji in Jugoslaviji.

Od izida *Pregleda razvoja kinematografije pri Slovencih* so minila tri desetletja, dve desetletji pa od prezgodnje smrti Janka Travnova. Medtem se je pri nas povečalo zanimanje za preučevanje preteklosti jugoslovanske kinematografije, začela se je razvijati znanost o zgodovini filma. Napočil je torej čas, da študijo Janka Travnova ponovno objavimo, tokrat v celoti, na podlagi izvrnega rokopisa, ob skrbni redakciji in z morebitnim minimalnim dopolnilom.

dotatnih komentarjev. To je treba storiti ne le zaradi upoštevanja Travnovega pionirskega dejanja, marveč tudi zato, ker takega dela nimamo, nove generacije ljubiteljev filma in filmske preteklosti pa ga potrebujejo.

L'apport de Janko Traven à l'historiographie du cinéma yougoslave

Janko Traven (1907—1962), fondateur du Musée du théâtre slovène, chercheur de l'histoire du théâtre slovène et initiateur de l'activité archivistique du théâtre slovène, réalisa un travail de pionnier dans le domaine de l'historiographie du cinéma slovène et yougoslave. Son étude «Un aperçu de l'évolution de la cinématographie chez les Slovènes» embrassant l'époque jusqu'au 1918 représente une vraie recherche en historiographie dans le domaine de la cinématographie en Yougoslavie. Dejan Kosanović essaie d'expliquer et d'établir l'importance de l'oeuvre de pionnier de Traven dans l'historiographie du cinéma yougoslave. Quoique Traven se soit occupé surtout de l'histoire de la cinématographie sur le territoire de la Slovénie, ses conclusions et surtout sa méthode scientifique dont il se servait dans son travail, sont d'une importance capitale pour l'historiographie du cinéma yougoslave complexe. D'autant plus encore, car aux temps où son ouvrage est paru (1950—2), la science de l'histoire du cinéma n'était qu'à ses premiers pas même dans les pays beaucoup plus développés du point de vue cinématographie.

Emil Frelih

Avantgardnost opernih in operetnih režij Bratka Krefta

(Zapis iz gledaliških spominov)

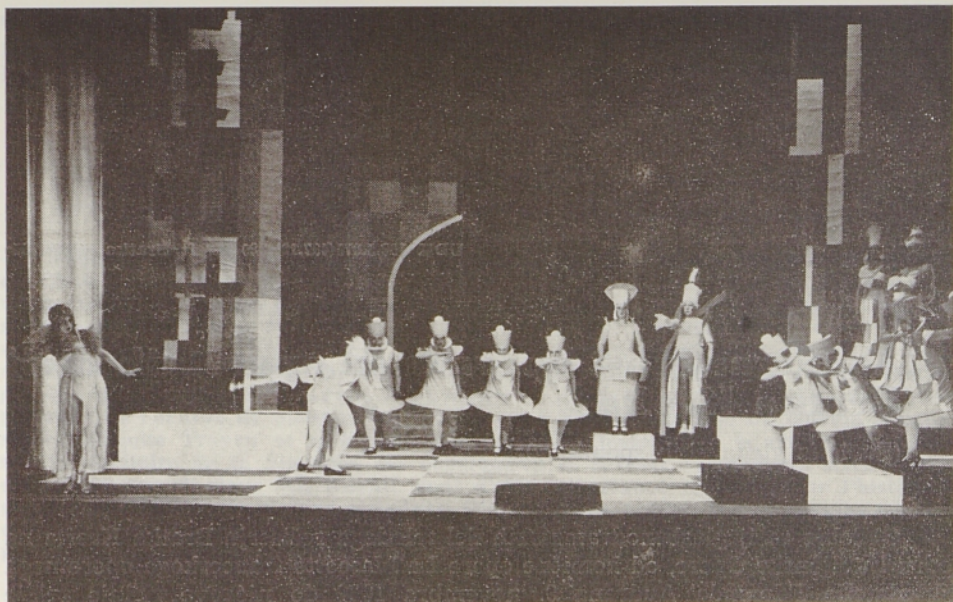
Obdobje režij glasbenodramatskih del mladega režiserja Bratka Krefta na odru ljubljanske Opere, od komične opere *La Mascotte* francoskega operetnega skladatelja Edmonda Audrana 9. novembra 1930 do njegove zadnje režije glasbene komedije *Mam'zelle Nitouche*, prav tako francoskega operetnega skladatelja R. de Hervéja 6. oktobra 1935, v katerem je zajet skupek šestnajstih opernih in operetnih režij, je bilo za ljubljansko, tedaj edino slovensko Opero in še za marsikatero operno gledališče v Evropi smelo rušenje ustaljenega tradicionalnega uprizarjanja oper in operet.

Za slovensko operno poustvarjalnost je bila pravzaprav sreča v nesreči, da je bil Kreft zaradi levičarske miselnosti v literaturi in delavskem gledališču kulturno in politično preganjan. Tudi njegov prvi stik z vodstvom Drame Narodnega gledališča v Ljubljani se je razblinil zaradi njegovih kritičnih, javno objavljenih pomislekov na uvrščena dramska dela in njihove izvedbe.

Po sili razmer se je torej Bratko Kreft lotil prvega ponujenega odrskega dela, stare komične opere *La Mascotte* E. Audrana. Ponudil mu jo je bil kot manj nevarno delo za ideološke prekucije tedanji v vseh pogledih napredni ravnatelj Opere dirigent Mirko Polič.

Mladega Bratka Krefta takrat še nisem osebno poznal, poznal pa sem njegova napredna gledališka prizadevanja na Delavskem odru, ki so me kot mladega amaterskega igralca v bolj ali manj tradicionalnih ljudskih igrah burila in navduševala in to tem bolj od 23. decembra 1928 dalje, ko sem kot šestnajstletni učenec prvega letnika dramske šole prof. Osipa Šesta pričel v Drami statirati. Do prve Kreftove režije *Mascotte* v Operi je bilo torej za menoj že nekaj statiranja v dramskem gledališču. Ta dejavnost, za katero sem prvi dve leti prejemal brezplačne vstopnice za predstave v Drami in Operi, pozneje pa tudi že mesečni honorar v gotovini po predstavi, mi je omogočala raznovrsten ogled predstav v obeh gledališčih, ob katerih sem se oplajal in si bogatil svoje ljubiteljsko znanje.

Ogledal sem si skoraj vse Kreftove režije v Operi. Še več! V njegovi prvi režiji komične opere *La Mascotte* sem v drugem letu po premieri na uprizo-



Prizor iz predstave Damski lovec, Opera v Ljubljani, 1931/32

ritvah na prostem v Tivoliju, 8. in 10. septembra 1932, nastopal v baletu kot akrobat, v njegovi zadnji režiji, v muzikalni komediji Mam'zelle Nitouche R. de Hervéja, katere premiera je bila 26. novembra 1935, pa v dveh epizodnih vlogah.

Tistikrat sva si bila z režiserjem Kreftom že dobra gledališka znanca, saj je v jeseni 1932 vzporedno režiral tudi v Drami. V njegovi prvi dramski režiji dela Zločin in kazen Dostojevskega v dramatizaciji Petra F. Krasnopskega, katerega premiera je bila 22. septembra 1932, sem statiral, v njegovi naslednji režiji, v drami Strast pod brestu Eugena O'Neilla, ki je bila že 13. oktobra 1932, pa sem nastopil v epizodni vlogi Reuba in nato še v več njegovih dramskih režijah vse do svojega dokončnega odhoda v Opero.

Zanimanje za uprizoritev La Mascotte v Operi, upoštevajoč poprejšnje poznavanje Kreftovega burnega gledališkega delovanja, je bilo v javnosti izredno. Kreftov članek v Slovenskem narodu o njegovih smernicah v opereti tri dni pred premiero je še bolj spodbudil zanimanje.

Predstava modernizirane Mascotte v Kreftovi avantgardistični režiji je pometla z operetnega odra navlako tradicionalnega načina uprizarjanja po vzorih dunajske operete, kar je bilo najbližje tedanji splošni meščanski mentaliteti. Miselni preobrat v režijskem prijemu je bilo čutiti tako v uvodnem predstavljanju nastopajočih oseb med uverturo kot v situacijski komiki mizanscenskega dogajanja, v katerem sta izdatno sodelovala zbor in še posebej balet v akrobacijah na vrveh in viseči lestvi ali kot girlsi. Senzacionalen je bil njihov nastop v plinskih maskah ali pa na koncu baby-girls. Vse to se je

odvijalo v dinamičnem zaporedju, pri čemer ni manjkalo niti najpopularnejših likov tedanjega nemega filma Charlieja Chaplina ali Pata in Patachona, ki so jih s spretnim grotesknim imitiranjem predstavljale balerine (Pata je predstavljal baletni mojster Golovin). Operetni solisti, ki so jim pridružili tudi nekaj opernih pevcev, so bili igralsko tako plastični, kot dotlej v ljubljanskih operetah ni bilo v navadi. Nad vsem pa je kraljevala prikrita satirična aktualizacija tistikrat vse bolj razpredajoče se fašistične diktature doma in v Evropi.

Tudi umetniška sredstva so bila modernejša. Za mene, zelenca, ki sem si na amaterskih odrih utiral pot v solzavih ljudskih igrah, kar senzacionalna. Bore malo sem tedaj vedel o Reinhardt, Stanislavskem, Vahtangovu ali Tairovu, Mejerholdu in drugih reformatorjih gledališča, na katere so se opirali Bratko Kreft in še kateri zrelejši gledališki umetniki v svojih teoretičnih premišljanjih in razpravah. Komaj sem slišal o njih, kaj šele, da bi vedel kaj več za njihov pravi pomen v evropskem gledališkem razvoju.

Predstava Mascotte me je prevzela. Mladi smo se navduševali nad novostmi Kreftove režije, ki je utirala nova pota. Večkrat sem si ogledal predstavo, kadar sem le mogel, o njej sem začel tudi vse bolj premišljati.

V drugem polletju po premieri, ko sem si med počitnicami privoščil več telovadnega treninga na orodju in planinarjenja, sem se ob pomanjkanju moških plesalcev v prostem času vključil, bolj za svoj konjiček kot zares, tudi v operni balet. V njem sem bil kot dober telovadec dobrodošel, zlasti za akrobata v cirkuški sceni Prodane neveste v predstavah na prostem v Tivoliju in nato na gostovanju v Mariboru, prav tako na prostem. Tako so me uvrstili še v akrobatski prizor Mascotte, ki jo je režiser Kreft z novimi domisljicami prilagodil prostoru v parku Tivoli. Kot igralca me je hotel vključiti tudi v dinamično zrežirano bitko, ki naj bi ji poveljeval kot oficir na konju. Bilo mi je žal, da nisem znal jahati. Nerad sem se odpovedal tej šaržni vlogi. Zato pa je Kreft, znan kot izvrsten jahač, namesto mene med streljanjem in pokanjem petard z elegantno pozo vojskovodje na konju opravil to nalogo.

Tudi Massenetovemu Wertherju Kreftov neugnani umetniški duh ni prižanesel. V modernem streljanju je stiliziral prizorišče, kar je bila takrat novost na opernem odru, ki se je še vedno trdovratno oklepal starinskih kulis. Z dekorativnimi elementi nakazana scena, ki jo je v nekaterih dramskih delih s pridom uporabljal že režiser Osip Šest, je zaradi obilice zaves, ki so povzročale neakustičnost v prostoru, le s težavo prodirala v operni svet. Tistikrat sem se z Wertherjem prvič seznanil. Glasba in vsebina sta me čustveno prevzeli, čeprav sta se dirigent Mirko Polič in režiser Bratko Kreft trudila, da bi postavila romantično opero tipičnih čutnih in naturalističnih primesi, kakor sem bral v natisnjeni glasbenodramaturški obrazložitvi, bolj življenjsko in miselno-nazorsko globlje. Sicer nisem poznal tradicionalnega uprizarjanja te opere. Spominjam pa se, da mi je bila predstava po glasbeni in uprizoritveni izvedbi všeč; bila je sveža in zanimiva, po režijski in scenografski strani daleč naprednejša od običajnih opernih predstav, ki sem jih tedaj videl. Gledano z današnjih vidikov, je Kreft že takrat z iskanjem novih poti plemenite intimnosti modernega realizma na opernem odru vznemirjal duhove privrženecv konvencionalnih opernih oblik.

Pravljicne opere Laterna češkega skladatelja Vítězslava Nováka se le medlo spominjam. Menda sem jo gledal nekega jesenskega popoldneva pod dirigentskim vodstvom Nika Štritofa. Gledališki list takratne premierne upri-

zoritve 8. oktobra 1931, razen imen dirigenta in scenografa, ne omenja, kdo je opero režiral.* Prav tako režiserja ne omenjajo takratne oficialne kritike ljubljanskih dnevnikov, čeprav ena izmed njih uprizoritvi očita »scensko pomanjkanje poezije in romantike«. Da je Laterno režiral Bratko Kreft, sem zasledil v knjigi Repertoar slovenskih gledališč 1867—1967 Slovenskega gledališkega muzeja v Ljubljani, nato v Kreftovem eseju O uprizoritvi komične opere *La Mascotte* in v 33. zvezku Dokumentov SGFM, letnik XV, leta 1979.

Verjetno je bila režija glasbene pravljice *Laterna* ena tistih Kreftovih režij, ki jim režiserji pravijo zgolj »po službeni dolžnosti«, opernemu vodstvu pa ni bilo dovoljeno objaviti imena režiserja zaradi njegove politične osumljenosti.

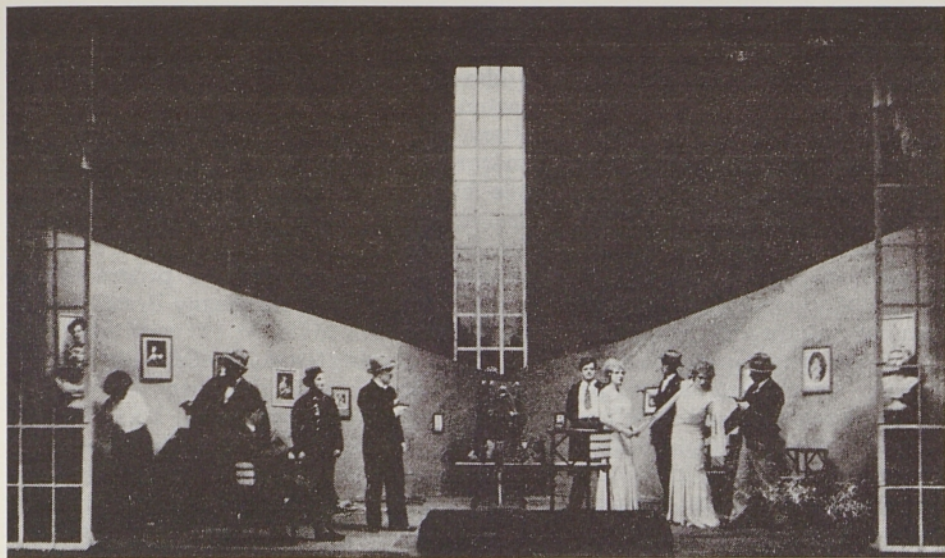
Presenetljiva, vsaj za sedanje pojme, je ugotovitev, da je bila komaj sedem dni po premieri *Laterna* že 15. oktobra premiera komične opere enodejanke *Car* se da fotografirati Kurta Weilla, prav tako v Kreftovi režiji. V prvi polovici večera je bila izvedena enodejanka pesem gest, kot je bil imenovan *Damski lovec francoskega skladatelja Marcela Delannoyja*. Že poimenovanje dela v pesem gest govori dovolj nazorno, da je šlo za moderno obliko režijsko-koreografskega izvora, kjer so prednjačili plesni premiki in gibi baleta, ki so predstavljali šahovske figure na šahovnici, medtem ko so vokalni solisti v prav tako stiliziranih kostumih s primernimi okostenelimi gestami peli ob strani. Režijsko vodstvo je imel Kreft, kar je pomotoma izostalo na lepaku. Delo in izvedba sta se mi zdela ritmično pestra in zanimiva, a glasbeno-dramatsko nenavadna za operno predstavo, kakršne so takrat v pretežni večini prevladovale v konservativnem opernem svetu. Koreografska postavitev *Petra Golovina* se mi je zdela domišljena in kolikor sem mogel v mladostni nezrelosti presoditi, moderna v pantomimično plesnem izrazu.

Toliko bolj sem bil neučakan pri Weillovi komični operi *Car* se da fotografirati v Kreftovi režiji, čigar režijski prijemi so bili za nas, mlajše gledališčne, največkrat vzor izjavalne gledališke vznemirljivosti.

Precej nenavadna vsebina, ki prikazuje zaroto, v kateri hočejo pri fotografiranju carja ubiti, še bolj pa glasba, ki se je otresla sentimentalnih primesi (te ponavadi prevladujejo v romantično-liričnih operah), sta me vzburili, zlasti ker je bila opera režijsko izredno močno podana. Vse prikazano se je skladalo z vsebino dela, zlasti napet boj med carjem in atentatorico, lažno Angèle, ki sta ju pevsko in igralsko v duhovitem tragikomičnem mizanscenskem okviru situacijske komike predstavljala odlična Zlata Gjungenac in Vekoslav Janko. Režijska domišljija Bratka Krefta je do potankosti izdelala napeto dogajanje na odru, iz katerega je ves čas odseval moderni reformatorski duh, ki me je prevzemal s tisto močjo, kot me je v mladostnem zorenju po svoje prevzemala burlesknost Chaplinovih filmov.

Poglavje zase je bila drzno modernizirana Bizetova *Carmen*, v kateri je Kreft najradikalneje posegel v odrsko strukturo. Opero sem poznal in sem jo pred tem dvakrat videl z galerijskega stojišča. Všeč mi je bila temperamentna glasba in pisan živzav na odru. Nadalje pesem zapeljive *Carmen* med tihotapskimi faloti, živahni plesi španskih deklet, arija o roži zaljubljenega

* Kreft je bil prej obsojen, čeprav pogojno, zaradi romana *Človek mrtvaških lobanj*. Zaradi tega je bil sredi režiranja *Laterna* odpuščen in njegovo ime ni smelo priti na lepak. Opero je tajno in brez honorarja zrežiral do konca, kakor mi je povedal.



Prizor iz opere Car se da fotografirati, Opera v Ljubljani, 1931/32

narodnika Joséja, prekipevajoči spev bikoborca Escamilla, da ne govorim o pretepu delavk, ki so si skočile v lase, in o skrivnostnih nočnih pohodih skrivavcev med skalovjem in o bučnih koračnicah orkestra pred areno. Vse to in še marsikaj mi je burilo mladostno domišljijo, ki si je zamišljala napeto bikoborsko eksotiko.

Ko sem si vnovič ogledal Carmen, sem v notranjosti začutil spremembo: zagrabila me je drugačnost predstave, zato sem si jo še večkrat ogledal. Bila je nekaj posebnega, velikega, vse nekaj drugega od prejšnje pred leti. Že to, da sem začel premišljevali o njej, je bil prelom v mojem posplošenem odnosu do opernih predstav. Obiskoval sem jih, ker so mi bile všeč in je bilo imenitno vse, kar se je dogajalo v gledališču: bleščava velikega lestenca v dvorani in lučk ob ložah, skrivnostni lesk barvnih reflektorjev in navsezadnje tudi lepo oblečeni obiskovalci sami. Vse to je povzročalo v moji notranjosti nekakšen svečan nemir.

Na predstavah nove Carmen se je v gledališču trlo ljudi. Na dijaškem stojišču in po hodnikih se je v odmorih živahno polemiziralo in razpravljalo o novi obliki predstave, o dirigentu, pevcih in baletu, o scenografiji in režiji, zlasti o režiji.

Tudi jezik, ki so ga peli junaki na odru, je bil bolj poetičen. Novi, posodobljeni prevod Otona Župančiča in Nika Štritofa je prispeval svoje k blagovžonosti petja in glasbe. Vročekrvna Bizetova glasba pod temperamentnim vodstvom dirigenta Mirka Poliča, ki je za pultom z orkestrom spajal glasbeno-odrsko dogajanje, je razvnemala poslušalce. Skratka, oder je bil nabit z notranjo in zunanjo napetostjo. Prvikrat sem instinktivno dojel podobo glasbenega gledališča, ki ga je iz nič kaj lahkih zakoreninjenih konservativnih poti skušal

izvleči režiser Kreft. Po posodobljeni Carmen sem skušal povleči režijsko vzporednico z reformatorsko zasnovano Mascotto, katere režijska preosnova je še vedno tlela v meni. Seveda je bila Carmen bolj kočljiva naloga od Mascotte, ki je po svoji dramaturški zasnovi dopuščala širše možnosti svobodnega gledališkega oblikovanja. Toda Kreftova pronicljivost je tudi predstavo Carmen približala sodobnosti in jo z neverjetno bogato domišljijo predstavila v predrevolucijsko Španijo. Vem, da je bilo mnogo nasprotovanj pri konvencionalnem občinstvu in kritiki, ki se je upirala novi moderni odrski obliki standardno zasnovane Bizetove glasbe, čeprav so v njej mnoga mesta sodobno poudarjena. Zato pa je bilo več navdušenja med mladino in progresivnimi kritiki, ki so cenili Kreftova iskanja novih poti in podprli njegov drzni prelom s tradicionalnim prikazovanjem operne umetnosti.

V moderno zasnovani Carmen je Kreft poudaril sodobno Španijo z njeno sodobno socialno strukturo, pravzaprav takšno Španijo, kakršno si je bil ob nastanku zamišljal skladatelj sam. Seveda jo je Kreft izoblikoval s kar najbolj izrazitimi dramskimi poudarki, ostrimi in jedkimi, kot je bil na primer konec prvega dejanja. Tako dinamičnega demonstrativnega izbruha ljudske množice na našem odru še ni bilo; prikazana je bila pravcata revolucija s pretepi in streljanjem, kjer so se v boju z vojaki neusmiljeno veristično izkazale španske delavke bližnje tobačne tovarne. Slišali so se celo strelji, čeprav v sami glasbi niso nakazani. Menda so bili med glasbenimi strokovnjaki prav ti, zlasti pa še Joséjev strel na koncu opere, s katerim usmrti Carmen, namesto, da bi jo zabodel z nožem, kot je predpisano v partituri, najhujša tarča nasprotovanj zaradi neupoštevanja skladateljeve glasbe.

Med navdušujočimi prizori se je vtisnila v spomin temperamentna španska množica, ki ognjevitno pozdravlja spreved toreadorjev, ki jih na odru sicer ni bilo videti. Prerivajočo se množico je policija z debelo vrvjo zadrževala, da ne bi v prekipevajočem pozdravljanju vdrla naprej. Prizor, ko je bila množica obrnjena proti občinstvu, kot da bi se v dvoran, ki je bila mišljena kot cesta, vil spreved toreadorjev, je bil tako živo podan, da je bilo zares čutiti njihovo prisotnost, kar je še podkrepil šopek rož, ki ga je iz množice vrgla Carmen, prav tako proti občinstvu oziroma nevidnemu Escamillu.

Živahni in očarljivi, čeprav nekam kabaretni (zakaj ne!?), so bili nastopi ciganskih deklet in plesalk Frasquite in Mercedes, da ne govorim o dramsko napetem ozračju po odhodu slavljenega bikoborca Escamilla, ki je bil malo prej sprejet s tako razkošno zrežirano množično slovesnostjo. V II. dejanju sta Golovin in Smerkoljeva v predmestni krčmi plesala »apaški ples«.

V bučnost množičnih prizorov na odru pa so bile vpletene osebe različnih stanov, pestra paleta ljudskih značajev, tako da v pisanem toku dogajanja nikoli ni bilo čutiti praznine. Tudi tu je bila režijska domiselnost, ki je znala mojstrsko razgibati prizorišče celo v najintimnejših trenutkih miru in tišine, očitna.

Mislim, da je bil Kreftov režijski poseg v glasbeno dramaturško obliko Carmen eden najdrznejših poskusov posodobitve tradicionalne operne strukture pri nas, ki je doživel doma in v svetu velik odmev.

Po veliki razburljivi premieri Carmen 20. decembra 1931 je komaj čez dober mesec dni, 28. januarja 1932, kot za oddih sledila premiera politično priostrene in s satirično osjo poudarjene »igre iz romantičnih časov od včeraj in danes« Trije mušketirji (po Dumasu), za katero je glasbo napisal popularni

skladatelj lahke glasbe Ralph Benatzky. Sestavil je tudi aranžma, in sicer iz raznih opernih in operetnih melodij. Spretna persiflaža, vesela in zabavna parodija, ki z operetnimi sredstvi zasmehuje opero, je našla v režiserju Kreftu spet pravega mojstra. Zabavno romantična glasbena komedija s tremi donkihotskimi mušketirji, izoblikovanimi kot parodirani odrski junaki, ki jih obkroža pestra plejada ljudi s ceste, branjevci, mornarji, berači, kočijaži, cigani, vohuni in še drugi z dna, vse do kraljevega plemstva in dvornih dam, med katerimi igrajo vplivno vlogo kardinal, njegova zala špijonka in še drugi cerkveni in posvetni dostojanstveniki.

Režiser Kreft je tudi tokrat presenečal z domiselnimi novostmi odrskega aranžmaja. Z elegantnim briosom so bili značajske predstavljene dostojanstveniki, med katerimi se je kot markantni kardinal lepotec dostojanstveno ponašal mladi Samo Magolič, v vlogi kardinalove špijonke pa očarljiva Zlata Gjungjenac, ki sta mi poleg zabavno parodiranih mušketirjev še najbolj ostala v spominu.

Nad izredno zabavno, na videz improvizirano predstavo se je zrcalila duhovita režiserjeva invencija, nabita s presenečenji, nad katerimi so se v naglici kot na filmskem traku vrstile spremembe projeciranih dekoracij in napisov. Dinamičen splet dogajanja na odru v skoraj revialnem vrstnem redu, je hudomušno ponazarjal parodistični splet z vseh vetrov sestavljenih znanih opernih in operetnih melodij in arij. Bil je prijeten, sodobno obarvan gledališki spektakel, ki se je s svežo operetnostjo posmihal starim opernim šablonam.

Mesec dni pozneje, 27. februarja 1932, so sledile tri operne enodejanke slovenskega modernista Slavka Osterca, privrženca strogih glasbenih oblik neoklasicizma, sovražnika romantike, ki jo je občutil kot osladnost. Tako nekako se je skladatelj Slavko Osterc predstavil v tedanjem gledališkem listu ob premieri. V večglasnem atonalnem slogu je bil brezobziren v izrazu in izogibal se je vsake čustvenosti, podobno kot Brecht, ki je čustveno uživanje opere drastično ožigosal za kulinariko.

Ljubljanska Opera se je lotila Osterčevih enodejank, seriozne opere Medea po Euripidovi tragediji, baletne pantomime po zgodbi Maska rdeče smrti Edgarja Allana Poeja in groteskne opere o Molièrovem Dandinu.

Operne enodejanke so bile po nenavadnem glasbenem in dramaturškem ustroju nov preizkusni kamen ne le za režiserja Krefta, ampak tudi za koreografa Golovina in vse sodelujoče. Na žalost se večera Osterčevih enodejank, ki so doživele pet uprizoritev, medlo spominjam. Za nenavadno vsebino in zamotano glasbo, ki se težko vtisne v poslušalčevo uho, je enkratno poslušanje le premalo. Le to vem, da sem bil nad uprizoritveno novostjo navdušen, kar je bila predvsem zasluga slikovite režije Bratka Krefta, ki mu nikoli ni zmanjkalo svežih idej. Vsakemu delu je znal vtisniti svojevrsten modernistično zasnovan uprizoritveni slog: teatralni Medei statičen, notranje napet lok, oslonjen na klasične grške prisposobe, baletni pantomimi Maska rdeče smrti iznajdljive, v sodobnem duhu zrežirane parodistične plese prešerno grozljivih mask in grotesknemu Dandinu v vicah srednjeveško pogojeno burlesknost.

Menda sodi pravljici Dvořakova Rusalka z melanholičnimi spevi vodne vile, otožnim petjem povodnega moža, ljubezenskimi vzdihmi zaljubljenega princa, strastnimi izlivi vročekrvne kneginje, demonično zajedljivostjo čarovnice in bosonogim rajanjem gozdnih vil med najmanj primerna dela za temperamentnega režiserja, kakršen je Bratko Kreft, ki je s prevratniško drznostjo

z uspehi predelaval marsikatera dramaturško šibka operna in operetna dela. Pri Rusalki se je zadovoljil z lirično glasbo velike simfonije hrepenenja. Vsak poskus predelave dramsko šibkega libreta Rusalke bi naletel na jalova tla. Tega se je zavedal tudi Kreft in bil pietetno spoštljiv do velikega glasbenega mojstra. Dogajanje Rusalke je v zadostni meri odel s prefinjenim okusom poetične slikovitosti pravljlične lepote brez kakršnih koli novotarij, ki bi verjetno kazile stilno pogojeno romantično naravnost. Kljub temu, morda tudi zato, ni bila do dna izčrpana lepota mojstrske, tudi v Rusalki globoko simfonične Dvořakove glasbene palete.

Po romantični Rusalki je bil frivolni stari Auberov Fra Diavolo najbolj primerna protiutež za režiserja Bratka Krefta, prepreženega z bujno odrsko domišljijo. Uprizoritev je, začinjena z učinkovitimi mizanscenskimi preobrati in z žgečkljivo pikanterijo, izzvenela groteskno komedijantsko. Kreft se je spet razživel, kot se je znal malokateri režiser. Vse je potekalo tako burno, da so mi v spominu ostale bolj prijetne lahkotne melodije, ki sem jih poznal že iz izvedb salonskih orkestrrov v kavarnah, kot pa zamotano in naivno, čeprav režijsko še tako pestro dogajanje na odru.

Bil sem pri reprizni predstavi, pri kateri je igralec bandita Peppa zaradi nediscipliniranega glumaštva na robu rampe in nepazljivosti padel v orkester na čelista. V splošno zadovoljstvo gledalcev se igralcu, čelistu in instrumentu ni nič zgodilo. Predstava se je takoj, ko se je igralec Peppa spet pojavil na odru ob razigranem ploskanju občinstva, nadaljevala. Če ne bi bilo tega, bi na predstavo verjetno že pozabil.

Slovenske operete Blejski zvon Saše Šantla, uprizorjene 24. februarja 1933, nisem videl zaradi polne zasedenosti v dramskem gledališču. Slišal in bral sem o delu in o pripravah. Na žalost je bila izvedena samo trikrat. Tako sem zamudil ogled. Poročila o opereti, ki se je nagibala bolj k spevoigrri z malo humorja, kot so jo prizanesljivo označili kritiki, z romantično in sentimentalno glasbo pri gledalcih, vajenih temperamentnih šlagerskih melodij, seveda ni mogla vzgati, četudi je režiser Kreft, ki se je že nekajkrat izkazal v operetnem žanru, v uprizoritev vložil vse svoje znanje.

Prav tako nisem videl Abrahamove operete Havajska roža, katere premiera je bila 21. oktobra 1933, ker sem bil tistikrat že šest mesecev pri vojaki. Zvedel sem le, da je kritika opereto odklonila kot dolgovezno sentimentalnost brez prave vedrine. Niti iznajdljiva režija Bratka Krefta ni mogla rešiti njene banalnosti in praznine, pri operetnem občinstvu pa je kljub temu uspela.

Dramaturško prenovljeno in v sodobnost prestavljeno Verdijevo Traviato v novem poetičnem prevodu Nika Štritofa in moderni režiji Bratka Krefta, katere premiera je bila 11. novembra 1933 in ki je v kulturnih krogih vzbudila novo senzacijo, sem videl šele nekaj mesecev po premieri, ko sem se vrnil od vojakov.

Režiser Bratko Kreft je bil izredno revolucionaren gledališki delavec. Z drznimi režijskimi domislicami je v tedanjo operno okostenelost vselej vnašal svežino. Kot mlad in neizkušen gledališčnik sicer še nisem znal v zadostni meri presoditi umetniške tehtnosti Kreftovih opernih režij, vendar so me njegove predstave razvnemale bolj kot vse druge, utečene po starem kopitu. Z leti sem postajal zrelejši in vse bolj sem ugotavljal, da so v operni umetnosti mogoče tudi druge, bolj progresivne interpretacijske poti, ki so mi pri nadaljnjem gledališkem delu še kako koristile.



Prizor iz Carmen v ljubljanski Operi, 1931/32

Ustaljeno interpretiranje Traviate na slovenskem odru je bilo tradicionalno zakoreninjeno. Kreft pa je z moderno zasnovano režijo, sodobno sceno in kostumi zastarele pregraje prebil tako ubrano, da je opera stilno še bolj poglobila intimno naravnost nesrečno zaljubljene Violete in Alfreda. S predelavo in glasbenimi krajšavami, ki sta jih režiser in dirigent Štritof spozumno opravila v korist delu in v pomoč priljubljenim umetnikom — sopranistki Zlati Gjungjenčevi, tenoristu Jožetu Gostiču in basistu Vekoslavu Janku, ki so ustvarili nepozabne like Violete, Alfreda in očeta Germonta, se posodobljena Traviata uvršča med pomembne uprizoritve glasbenodramatskih del na slovenskem odru.

Satirične prijazne revije v trinajstih slikah Stoji, stoji Ljubljanca... skladatelja Matije Bravničarja, za katero je besedilo napisal Bratko Kreft, songe pa kipar in humorist Niko Pirnat, prav tako zaradi služenja vojaščine nisem videl. Pozneje pa ni bila več na repertoarju, ukinili so jo po drugi predstavi, ker se je zdela prehud napad na purgarsko Ljubljano. Kot sem potem razbral iz časopisov in pripovedovanja v gledališču, objestna vsebina ni bila vseh kulturnim krogom. Za glasbenim motivom ponarodele pesmi Stoji, stoji Ljubljanca..., je bila zastrta satirična ost, s katero so smešili navade in razvade znanih slovenskih narodnjakov in njihovih žena. Menim, da je bilo mnogo smelih zabavnih prizorov, ki jih je Kreft s svojo polnokrvno teatrsko domišljijo verjetno še zabelil. V enem od prizorov, ki je bil tudi predmet pogovorov,

je celo Prešeren, ki na Frančiškanskem trgu, kjer kuhajo hrenovke za nočne krokarje, stopi lačen s spomenika in pri prodajalcu naroči hrenovko, da bi si potešil glad, medtem ko njegova ljubezniva muza graciozno zableše skupaj z balerinami, ki predstavljajo ljubljansko meglo. Medtem Prešeren (Dermota) poje svoje stihe: »Ko brez miru okrog divjam...« Na koncu se prodajalec hrenovk in Prešeren, ki nima denarja sporečeta. Šele zdaj ga spoznajo, vendar Prešeren noče več nazaj na spomenik. Zato ga z gasilsko lestvijo in škripcem spravijo nazaj. Kreft sam mi je povedal, da je bilo zaradi tega prizora največ zgražanja. Trivialno, duhovito? Kakor za koga!

Po dveh letih intenzivnih režij v dramskem gledališču, se je Kreft znova vrnil v Opero, tokrat žal samo za eno režijo. Prav tisto sezono sem iz Drame, kjer sem zadnja tri leta nastopal v manjših vlogah tudi v nekaterih Kreftovih režijah, prešel v Opero. Tam sem do podrobnosti spoznaval Kreftovo pronicljivo režijsko delo, ki mi je bilo v veliko pomoč pri moji nadaljnji gledališki karieri. Toliko bolj sem se razveselil sodelovanja z njim tudi v glasbeni komediji. In tako je naključje hotelo, da sem v svoji prvi operetni vlogi nastopil prav v njegovi zadnji režiji v Operi. Režiral je popularno opereto Mam'zelle Nitouche francoskega skladatelja R. de Hervéja, ki jo je po svoji režijski zamisli tudi dramaturško predelal, kot je to vselej storil s starimi glasbeno-dramatskimi deli. Bil sem v najtesnejšem stiku z njegovim režijskim delom od prvih aranžirk prek tehničnih vaj do generalke, ker mi je bila razen igralskega sodelovanja v dveh epizodnih vlogah vojaka in sluge, zaupana tudi naloga inspicienta, torej vodje predstave, kot temu danes pravijo. Sicer so bili k delu pritegnjeni tudi moji dobri znanci iz Drame, nepozabni igralci Polonca Juvanova za vlogo dobrodušne samostanske predstojnice, Jože Plut za komičnega brigadirja Loriota in Valo Bratina, ki je igral gledališkega ravnatelja.

Na vajah, ki so potekale v zelo neugodnih razmerah, bili smo na mrzlem odru in pihalo je z vseh strani, ker so tedaj prezidavali zaodrišče, je režiser Kreft z neverjetno iznajdljivimi domislicami gradil in dopolnjeval naivno zgodbo o živahni in nagajivi samostanski gojenki Denizi, ki s svojo navihano stjo pripomore organistu, da njegova opereta uspe.

Režiser Kreft bi ne bil Kreft, če se ne bi lotil nove naloge z novostjo — s krožnim odrom. Dobrega pol leta pred tem so ga zgradili na pobudo dirigenta Štritofa za Suppéjevo opereto Boccaccio. Tistikrat je služil zgolj za hitre spremembe za zaprto zaveso, medtem ko ga je Kreft uporabil za živo dogajanje na vrteči se plošči pred očmi gledalcev. Uprizoritev v dvajsetih slikah se je med vrtenjem dinamično vezala iz slike v sliko tudi s prehodi izvajalcev iz enega prostora v drugega, kar je omogočalo neprekinjeno živahno igranje. Režiser je s pomočjo prav tako iznajdljivega scenografa ing. Ernesta Franza v hitrem zaporedju povezoval prizore iz samostana v vojašnico ali v gledališke prostore in obratno. Presenečenje za presenečenjem se je vrstilo v iluziji prave gledališke čarovnije. Dinamiki primerno je bila retuširana in izpopolnjena tudi partitura, ki jo je s posluhom za Kreftovo dramaturško predelavo prilagodil dirigent Josip Raha in ji pridal ustrezen utrip.

Živahna in prikupna predstava na vrtilnem odru je bila ponovna zmaga režiserjevih neizčrpnih domislic. Pravi triumf Kreftove umetniške potence, triumf naprednega glasbenega gledališča!

V tem spominskem pregledu Kreftovih šestnajstih opernih in operetnih režij na odru ljubljanske Opere od prve režije 4. januarja 1930 do zadnje 26. oktobra 1935, ki sem jim neposredno in posredno sledil, ali sodeloval v njih, sem hotel opozoriti na njegova avantgardna prizadevanja, in to že v tridesetih letih našega stoletja, ki so prispevala k razvoju slovenskega glasbenega gledališča.

Le caractère d'avant-garde des mises en scène de l'opéra et des opérettes de Bratko Kreft

L'article embrasse une des époques les plus inventives de la création d'opéra et d'opérette dans le Théâtre national de Ljubljana. Elle comprend 16 mises en scène du metteur en scène de gauche, Bratko Kreft, qui a rompu avec la représentation traditionnelle à l'exemple des opérettes viennoises pour se déterminer après l'an 1935 comme metteur en scène des oeuvres dramatiques modernes et classiques. La représentation la plus modernisée fut Carmen, Traviata fut élaborée du point de vue dramaturgique, munie d'une scène et des costumes modernes mais il faut citer aussi l'opéra comique de Weill, Le Tsar se fait photographe et trois pièces en un acte du compositeur moderniste slovène, Slavko Osterc.

Pričevanje o neuresničenem gostovanju Novosadskega gledališča v Ljubljani in Trstu

Nedavno je izšla knjiga znanega srbskega teatrologa in dolgoletnega gledališkega praktika Luke Dotlića s preprostim naslovom »Iz našeg pozorišta starog«. Na štiristo straneh nas seznanja avtor, v treh samostojnih razdelkih, z značilnimi poglavji o razvoju srbskega, posebej še novosadskega gledališča, z izjemnimi osebnostmi, ki so oblikovale umetniško podobo tega gledališča, pa tudi z nekaterimi zapleti, ki so ovirali ali po svoje tudi pospeševali razvoj mlade ustanove.

V prvem razdelku, ki mu je dal ime »Pozorište«, je zbral pisec predvsem tiste sestavke, ki osvetljujejo nastanek in razcvet Srbskega narodnega gledališča, ustanovljenega v Novem Sadu 1861. leta, sedem let prej kakor v Beogradu. Posebej raziskuje avtor stoletne vezi med obema hišama (1842—1941), prav tako pa tudi sodelovanje med novosadskim in zagrebškim ansamblom v prvem deceniju obstoja obeh gledališč, ki sta prehiteli tako Beograd kakor Ljubljano; pri tem pa ne zanemarija raziskav beograjskega teatra, ki jim je namenjeno zlasti zanimivo poglavje »Od Teatra na Džumruku do Narodnog pozorišta« (1841—1868).

Drugi razdelek, »Stvaraoci«, nas seznanja z novimi podatki in osvetljavami znamenitega Sterije, posebej še s prvimi uprizoritvami njegovih del in s prevodi v dvanajst tujih jezikov (pri tem je zanimiv tudi naš primer: najprej so ga igrali v Mariboru, 1923. leta, v izvorniku; nazadnje, 1971., v Trstu; v osrednjem slovenskem gledališču nikoli); ob tem pa je razgrnil avtor celo vrsto portretov novosadskih in beograjskih gledaliških umetnikov (Milka Grgurova, Aleksa Bačvanski, Pera Dobrinović, Jurij Lvovič Rakitin idr.).

Tretji razdelek se dotika nekaterih bolj vznemirljivih dogodkov in mu je dal Dotlić ime »Nemirni dani«: razkriva nam manifestacije srbske in madžarske mladine na predstavi 1860. leta, štrajk beograjskih igralcev 1871., prepoved Krstičeve igre »Pero Segedinac« in podobne dogodke. Med sestavki tega razdelka pa je za nas posebno zanimiv in dragocen prispevek »Jedno neostvareno gostovanje Srpskog narodnog pozorišta«, ki so si ga zamislili v Novem Sadu leta 1864 in ki naj bi seglo prav do Ljubljane in Trsta. O gradivu za to svojo kratko, vendar zelo značilno razpravo nam je pripovedoval avtor že pred poldrugim desetletjem in po takratnem dogovoru naj bi izšla najprej v naših »Dokumentih«; žal pa so ostale vse naše spodbude, tako kakor takratno gosto-

vanje, neuresničene — avtor je bil tisti čas prezaposlen z vsakodnevnimi posli namestnika upravnika Srbskega narodnega gledališča in vselej je zagotavljal, da bo uresničil ta načrt šele »v penziji«. Res ga je uresničil, tako kakor dolgo vrsto drugih zamisli, zbranih zdaj v naši knjigi.

Razprava, ki temelji na arhivskih dokumentih in korespondencah, ohranjenih v rokopisnem oddelku Matice srpske in v Arhivu Vojvodine, opisuje zamisel vodstva Srbskega narodnega gledališča v Novem Sadu, da bi navezalo čim tesnejše stike z drugimi središči takratne monarhije in jih seznanilo s svojim repertoarjem. S tem namenom je upravni odbor že 29. februarja 1864 predložil prošnjo pristojnemu dunajskemu ministrstvu, da bi dovolili gostovanje »u glavnem i prestonom gradu Beču, u neposredno potčinjenom gradu Trstu, a potom i u krunskim zemljama — Kranjskoj i Dalmaciji«.

Na Dunaju seveda niso hiteli z odgovorom, zato pa so se v Novem Sadu odločili, da pošljejo svojega pooblaščenega predstavnika Svetozara Krestića v prestolnico, pa še v Trst in v nekatera mesta na Hrvaškem »da kupi mesečne in druge priloge«. Krestić je res odpotoval in prebil od aprila do junija 1864 po več dni na Dunaju, v Glini, Petrinji, Plaškem, Karlovcu, Sisku in Zagrebu, pa tudi v Ljubljani in Trstu. V Trstu je navezal stike s Slovansko čitalnico, ki je imela takrat okrog 800 članov in bil je, kakor je razbral Dotlić iz dokumentov, »oduševljen bratskim osećanjima koje Slovenci gaje prema Srbima«. V Ljubljani je pooblaščenec iz Novega Sada obiskal tudi predsednika Čitalnice dr. Janeza Bleiweisa in sporočal domov, da mu je ta zagotovil podporo ljubljanskega društva, če bi prišlo do gostovanja.

Žal, do tega gostovanja nikoli ni prišlo. Srpsko narodno pozorišče ni moglo izpolniti zahtev oblasti, ki so terjale med drugim prevod vseh uprizorjenih besedil na nemški jezik in dosledno upoštevanje vseh policijskih predpisov v zvezi s takimi gostovanji, pa tudi zbiranje denarja ni dalo zaželenih rezultatov. Za nas, pravi Luka Dotlić, »je slučaj posebno zanimljiv kao postupak bez presedana u istoriji jugoslovenskih, a možda i svetskog pozorišta«. Posebno zanimiv pa je ta primer tudi, če ga presojamo iz našega zornega kota, saj se je dogajalo vse to že v letu 1864, ko je delovalo novosadsko gledališče komaj tretje leto, ko Beograd svojega poklicnega odra še ni imel in ko je bila v Ljubljani in drugih slovenskih mestih, vključno v Trstu, v razcvetu prizadevna in zaslužna, vendar vse prej kakor umetniško plodna dejavnost čitalniškega obdobja — šele tri leta po tej pobudi je bilo ustanovljeno v Ljubljani Dramatično društvo kot predhodnik Slovenskega narodnega gledališča.

Študijo Luke Dotlića objavljamo v celoti.

D. M.

Luka Dotlić

Neuresničeno gostovanje Srbskega narodnega gledališča

Srbsko narodno gledališče v Novem Sadu, ki je bilo ustanovljeno 28. julija 1861, je nastalo po padcu Bachovega absolutizma, v času, ko so se okrog Sve-tozara Miletića in *Srpskega dnevnika* začele zbirati srbske meščanske liberalne sile, ki so se kmalu lotile široke politične akcije, katere namen je bil, da bi iz političnega življenja Srbov v Vojvodini »izrinili reakcionarne elemente, zbrane okrog visokega duhovništva srbske pravoslavne cerkve«, in iztrgali »iz rok klerikalne reakcije (...) kulturne, prosvetne in cerkvene organizacije, v okviru katerih in okrog katerih se je odvijalo nacionalno življenje vojvo-dinskih Srbov v XVIII. in XIX. stoletju: Matico srbsko, srbsko gimnazijo v Novem Sadu, novosadsko Srbsko čitalnico, karlovški Sabor itn.«¹ Skupaj z ome-njenimi ustanovami in organizacijami naj bi tudi gledališče služilo namenom naprednega, liberalnega meščanstva, ki mu je načeloval Miletić: da bi se srbski narod v Vojvodini osvobodil dotlej odločujočega vpliva pravoslavne hierarhije na njegovo politično in družbeno življenje in da bi istočasno pri-pomogel k boju zoper dunajske reakcionarne oblastnike in za uresničitev na-cionalnih pravic Srbov v Avstroogrski po avstroogrski pogodbi iz l. 1867. Gledališče je postalo eden od močnih in zanesljivih instrumentov Miletićeve Narodne stranke v njenem boju proti reakcionarnim veleposestniško-kapita-lističnim ogrskim vladam. Visoki pravoslavni kler, ki sta ga podpirali tenka plast srbske reakcionarne buržoazije in dunajska reakcija, se je brigal pred-vsem za lastne interese in pri tem na številnih področjih političnega in druž-benega življenja zanemarjal splošne narodne interese, kar so dunajski in ogrski vladajoči krogi na veliko izkoriščali ter pritrgovali Srbom njihove de-mokratske pravice in nad njimi sistematično izvajali denacionalizacijsko poli-tiko. Naloga Srbskega narodnega gledališča je torej med drugim bila, da med najširšimi plastmi srbskega naroda v Avstroogrski budi nacionalno zavest, da prispeva k ohranitvi njegove nacionalne individualnosti in materinega jezika ter da s tem, ko širi nacionalno kulturo, zavrača negativne vplive drugih kultur. S takim programom, ki sta ga že takoj na začetku določila njegova

¹ N. Petrović, *Društvene i političke prilike u Vojvodini u doba osnivanja Srp-skog narodnog pozorišta*, Spomenica SNP-a 1861—1961, Novi Sad 1961, str. 30.

glavna ustanovitelja Jovan Djordjević in Svetozar Miletić, je gledališče nenehoma budilo sum dunajskih in ogrskih oblasti, ki so pogosto na različne načine ovirale njegovo dejavnost. Prav tako ni bilo po volji visokemu srbskemu pravoslavnemu kleru, ki je imel v njegovih glavnih ustanoviteljih in ideologih svoje protiklerikalno naravnane nasprotnike, pa tudi zato, ker bi gledališče s svojim jasno definiranim političnim poslanstvom lahko ogrozilo tudi njegove interese.

Srbsko narodno gledališče je bilo od prvih dni svojega obstoja resnična narodna ustanova; vzniknilo je iz naroda, ki ga je tudi upravljal prek svojih organov, izbranih na skupščinah Društva Srbskega narodnega gledališča. Najbolj zaveden del naroda ga je tudi vzdrževal s prispevki, volili, fondacijami, članarino in vstopnino. Gledališče se je nenehoma selilo iz kraja v kraj po Bački, Banatu, Sremu in Slavoniji ter opravljalo svoje nacionalno in kulturno poslanstvo ne le med Srbi, marveč je hrabrilo tudi druge slovanske narode v teh predelih in spodbujalo njihov odpor zoper raznarodovanje. V nekem poznejšem poročilu dunajskega Informationsbüroja avstrijskemu ministrstvu za zunanje zadeve je delo Srbskega narodnega gledališča označeno dobesedno takole: »Zaradi okoliščin, da to društvo skoz vse leto potuje po srbskih krajih in izmenoma uprizarja gledališke predstave po mestih, je ta agitacija zelo intenzivna in posebej nevarna.«²

Ker je želel vzpostaviti stik tudi z občinstvom v bolj oddaljenih krajih Avstroogrške in ga seznaniti s svojim repertoarjem, se je upravni odbor Društva Srbskega narodnega gledališča 29. februarja 1864 odločil vložiti prošnjo pri državnem ministrstvu na Dunaju, da bi gledališču odobrili gostovanje »v glavnem in prestolnem mestu Dunaju, v neposredno podrejenem mestu Trstu, zatem pa tudi v kronskih deželah — Kranjski in Dalmaciji«. V utemeljitvi je odbor navedel, da v monarhiji ni nobenega mesta, ki bi po številu srbskega prebivalstva prekašalo druga (s čimer je želel opozoriti na to, da gledališče nima ne pogojev ne pravice, da bi delovalo v enem samem mestu), tako da je gledališče prisiljeno, da si svoj obstoj in razvoj zagotavlja z nenehnimi potovanji. Odbor je v prošnji tudi navedel, da se bo potrudil izbrati sposobnega direktorja, ki bo znal obdržati disciplino v skupini, pri izboru del pa bo upošteval merila, ki bodo zagotovila »solidnost in lojalnost predstav«³

Pri planiranju tega gostovanja je imel odbor še druge namene, ki pa jih, razumljivo, v prošnji ni navedel. Na Dunaju je poleg precejšnjega števila Srbov živelo tudi mnogo pripadnikov drugih slovanskih narodov — Hrvatov, Slovencev, Čehov, Slovakov, veliko pa je bilo tudi študentske mladine teh narodov, medtem ko je bilo v Trstu poleg velikega števila Slovencev tudi precej Srbov in Hrvatov. Prav tako je gledališče sodilo, da se mora, če se že znajde v tem delu države, predstaviti tudi slovenskemu in dalmatinskemu občinstvu, zato je tudi ti dve deželi vključilo v svojo prošnjo.

Schmerlingovemu ministrstvu se ni mudilo odgovoriti na to prošnjo. Upravni odbor Društva Srbskega narodnega gledališča pa se je na seji 27. marca 1864 odločil, da ne bo čakal na odgovor z Dunaja, marveč bo poslal svojega polномоčnega predstavnika Svetozara Krestića na Dunaj, v Trst in

² Ibid., str. 34

³ Spomenica Društva Srbskega narodnega gledališča z dne 11. marca 1864 državnemu ministrstvu na Dunaju (v nemškem jeziku); Rokopisni oddelek Matice srpske, št. M 8078.

še nekatera mesta na Hrvaškem, »da bi zbiral mesečne in druge prispevke«. Obenem so se v teh mestih in v Zadru, Šibeniku, Splitu, Dubrovniku, Kotoru, Novem, na Reki, v Karlovcu in Sisku lotili pridobivanja uglednih ljudi, ki bi bili poverjeniki Društva, pri čemer je ena od nalog vsakega od poverjenikov bila, razumljivo, da organizira gostovanje gledališča v svojem mestu.⁴ Krestić je od aprila do junija 1864 po več dni preživel na Dunaju, v Glini, Petrinji, Plaškem, Karlovcu, Sisku, Ljubljani, Trstu in Zagrebu.⁵ Ni nam uspelo ugotoviti, ali je ob tej priložnosti razen zbiranja prispevkov imel še kakšne druge naloge, toda o tem ni podatkov niti v njegovih poročilih, ki jih je iz vsakega od navedenih mest pošiljal Jovanu Djordjeviću. Iz teh poročil pa lahko razberemo, da mu na Dunaju pri zbiranju prispevkov ni bilo lahko. Dunajski Srbi, ki so večinoma pripadali plasti srbske konservativne buržoazije, so vedeli, kdo tiči za Srbskim narodnim gledališčem, in so se izogibali temu, da bi s finančno pomočjo podprli njegova prizadevanja.⁶ Nekateri so obljubljali, da bodo dali denarno pomoč, ko bo odobrena ustanovna listina društva,⁷ drugi so se pritoževali, da ima od gledališča koristi le Novi Sad, oni pa nimajo od njega nič, čemu bi ga torej podpirali.⁸ Krestić je v pismu Djordjeviću z dne 24. aprila 1864 sporočil, da marsikdo noče dati prispevka za gledališče, ker tudi ljudje okrog gledališča ne dajejo za cerkev. »Tudi vi doli«, citira Krestić njihove besede, »niste nič dali za našo cerkev, in tudi mi ne damo za gledališče.«⁹ V pismu z dne 5. maja 1864 pa ponavlja, da »s trgovci ni nič, ne dajo, ker pravijo: novosadska občina je rekla, da mi ne potrebujemo cerkve, zdaj pa oni ne potrebujejo gledališča... Tisti, ki bi dali, ne smejo zaradi teh njihovih, kajti odvisni so eden od drugega.«¹⁰ Naj tu še omenimo, da se je Krestić v Trstu povezal tudi s Slovensko čitalnico, ki je imela takrat okrog 8000 članov. Bil je navdušen nad bratskimi čustvi, ki jih Slovenci gojijo do Srbov, in je v pismu Djordjeviću z dne 2. junija 1864 poudaril: »Slovenci, gospod, živijo za nas«. Tam nihče od Srbov in Slovencev ni smel zbirati prispevkov, pa tudi Krestić ne, ker je za to bilo potrebno dovoljenje, policija pa je na to budno pazila.¹¹ V Ljubljani je dr. Janez Bleiweis, predsednik Ljubljanske čitalnice, obljubil Krestiću, da bo podprl gostovanje Srbskega narodnega gledališča, če bo do njega prišlo.

Kljub temu je predstavnik Srbskega narodnega gledališča zbral v Trstu, verjetno naskrivaj, skoraj dvainpolkrat več prispevkov kot na Dunaju, pred katerim je bil po prispevani vsoti — poleg nekaterih drugih mest — tudi

⁴ Zapisnik upravnega odbora Srb. nar. gled. z dne 15. marca 1864; Arhiv Vojvodine, Fond DSNP — VO — št. 19-Z.

⁵ Zapisnik upravnega odbora Srb. nar. gledališča z dne 3. julija 1864; Arhiv Vojvodine, Fond DSNP — YO — št. 25-Z.

⁶ Poročilo Svetozarja Krestića z dne 5. maja 1864 z Dunaja Jovanu Djordjeviću; Arhiv Vojvodine, Fond DSNP — št. 197-P.

⁷ Poročilo Sv. Krestića z dne 26. aprila 1864 z Dunaja J. Djordjeviću; Arhiv Vojvodine, Fond DSNP — št. 191-P.

⁸ Poročilo Sv. Krestića z dne 24. aprila 1864 z Dunaja J. Djordjeviću; Arhiv Vojvodine, Fond DSNP — št. 190-P.

⁹ Ibid.; prav tako: Poročilo Sv. Krestića z dne 26. aprila 1864 z Dunaja J. Djordjeviću (gl. op. 7).

¹⁰ Poročilo Sv. Krestića z dne 5. maja 1864 z Dunaja J. Djordjeviću; Arhiv Vojvodine, Fond DSNP — št. 197-P.

¹¹ Poročilo Sv. Krestića z dne 2. junija 1864 iz Trsta J. Djordjeviću; Arhiv Vojvodine, Fond DSNP — št. 212-P.

Karlovac. Gledališče je torej imelo razlog več, da uresniči gostovanje na Dunaju, kjer so se srbske reakcionarne in konservativne sile vse bolj krepile.¹²

Šele 21. maja 1864 je župan Novega Sada prek kraljevega namestnika Ogrske dobil odgovor z Dunaja, ki ga je upravni odbor Društva Srbskega narodnega gledališča preučeval na svoji seji 26. maja. V tem dopisu *Srbsko gledališče* (v imenu ustanove je torej izpuščena beseda *narodno*, ne po naključju) obveščajo, da mu državno ministrstvo predlaga, naj se »s posebnimi prošnjami za odobritev gostovanja obrne na politične oblasti tistih dežel in mest, kjer želi gostovati, pri čemer je dolžno tem oblastem zaradi pregleda dostaviti tekste gledaliških del, ki jih namerava prikazati, skupaj z dobesednim prevodom v nemščino, spoštovati pa mora tudi druge policijske predpise.«¹³ Odbor ni bil zadovoljen s takim odgovorom in je zaprosil Svetozara Miletića, da v skladu s sklepi odbora sestavi novo prošnjo, s katero bi od ministrstva zahtevali, da odstopi od zahteve, da je treba dela, s katerimi bi gledališče nastopalo v mestih, kjer namerava gostovati, prevesti v nemščino.

Kakšno nepremostljivo oviro je za Srbsko narodno gledališče pomenila ta zahteva, lahko razberemo iz tehle podatkov: gledališče je 26. maja 1864 imelo v repertoarju vsa dela, ki jih je izvajalo od 1. januarja 1863 do omenjenega datuma; ves ta repertoar, ki je obsegal skupaj 48 dramskih del, pa naj bi izvajali tudi na gostovanju, o katerem govorimo. Med njimi je bilo 18 del srbskih dramatikov, 11 del nemških avtorjev, 8 francoskih, 4 madžarska, 2 deli italijanskih avtorjev, po eno angleško in poljsko delo in tri dela nam neznanih pisateljev; vsa ta dela bi bilo potemtakem potrebno prevesti v nemščino, celo večino del nemških avtorjev, ki so jih izvajali v predelavah in t. i. »posrbah.«

Upravni odbor Društva Srbskega narodnega gledališča je 23. junija 1864 poslal državnemu ministrstvu na Dunaju — na podlagi Miletićevega osnutka — novo spomenico, v kateri takoj na začetku ministrstvo obvešča, da »tega nenavadnega in v praksi neuporabljanega pogoja ni mogoče izpolniti«, ker moči, s katerimi razpolaga gledališče, ni mogoče izkoristiti za prevajalsko delo, tudi če bi jim to res naložili, prevajanja srbskih besedil pa tudi ni mogoče izpeljati na stroške gledališča. To bi bilo mučno, drago in docela neizplačljivo delo. Odbor nadalje sodi, da bi bilo povsod, kjer je občinstvo, ki razume srbski jezik, se pravi v krajih, ki bi jim bilo odobreno prikazovanje srbskih gledaliških predstav, nedvomno moč najti poznavalce jezika in dovolj strokovno podkovane ljudi, ki uživajo zaupanje oblasti in bi jim lahko posredovali potrebne podatke. Razen tega sta še dva načina, da se v tem primeru izvede politični nadzor: da tamkajšnjim oblastem ponudijo na vpogled gledališke plakate dotlej izvedenih predstav kot dokaz, da so bila ta dela že preverjena s strani tukajšnjih oblasti in da te v njih niso našle povoda za prepoved, ali pa da se tamkajšnjim oblastem predloži potrdilo tukajšnjih oblasti, da na dramska besedila, ki so

¹² Svetozaru Krestiću je uspelo zbrati od rodoljubov na Dunaju 93 forintov, v Budimpešti 162, v Trstu 219, v Zagrebu 63, v Gornjem Karlovcu 150, v Plaškem 56 in v Glini 50 forintov prostovoljnih prispevkov za Srbsko narodno gledališče. Zapisnik upravnega odbora Srb. nar. gledališča z dne 3. julija 1864; Arhiv Vojvodine, Fond DSNP — YO — št. 25-Z.

¹³ Akt kraljevskega namestnika Ogrske (Magyar ország Kir. Helytartóatol), odposlan 21. maja 1864 iz Budima županu Novega Sada (v madžarščini); Rokopisni oddelek Matice srpske, št. M 8079.

bila tu izvedena, niso imele pripomb. V nasprotnem primeru, ugotavlja odbor, je zahtevani pogoj enak brezpogojni prepovedi.¹⁴

Državno ministrstvo ni odgovorilo na to spomenico odbora in gledališče ni uspelo uresničiti načrtovanega gostovanja. Za nas je primer posebno zanimiv kot postopek brez primere v zgodovini jugoslovanskih, nemara pa tudi svetovnih gledališč; a ta postopek je le ena od številnih ovir, ki so jih v tistih časih nastavljali Srbskemu narodnemu gledališču pri njegovih prizadevanjih, da bi pošteno in koristno služilo interesom svojega naroda.

Témoignages sur une tournée à Ljubljana et à Trieste non réalisée par le théâtre de Novi Sad

Le théoricien du théâtre serbe, Luka Dotić (Novi Sad) vient de publier le livre »De notre ancien théâtre« où il éclaire plusieurs chapitres dans l'évolution du théâtre serbe surtout au dix-neuvième siècle. Un des chapitres est intitulé »Une tournée non réalisée« et il décrit, comme notre introduction le dit déjà, un projet datant du début des soixante ans du siècle passé sur la présentation du Théâtre National Serbe (fondé en 1861 à Novi Sad) dans les autres centres de la monarchie de ce temps-là. Malheureusement, le projet ne fut pas réalisé mais puisque les villes slovènes et les villes à une nombreuse population slovène y sont citées aussi — Ljubljana et Trieste qui avaient été déjà visitées par les représentants du théâtre pour y conclure des accords — on s'est décidé à réimprimer le texte. Cette étude de Dotić est d'une importance spéciale pour nous puisque la tournée fut prévue très tôt, dans la période des »salles de lecture«, six ans avant la constitution du Cercle dramatique, précurseur de l'ultériuer Théâtre national.

¹⁴ Zapisnik upravnega odbora Srbskega narodnega gledališča z dne 14. maja 1864; Arhiv Vojvodine, Fond DSNP — YO — št. 22-Z. Prav tako: Spomenica Društva Srbskega narodnega gledališča z dne 23. junija 1864 državnemu ministrstvu na Dunaju (v nemščini); rokopisni oddelek Matice srpske, št. M 8080.

Ivan Bach

Pisma Bratka Krefta Josipu Bachu

Dr. Branko Gavella se je v pismu, ki ga je 23. maja 1931 poslal iz Ljubljane Josipu Bachu, s temile besedami posebej zavzel za Bratka Krefta: »Ne razumem, kako da ta najbolj nadarjeni in najpozitivnejši od celotne mlade generacije režiserjev še zmeraj nima določenega dokončnega termina za nastop v Zagrebu. Če me imate vsaj malo radi in če vsaj malo verjamete v moje gledališke ideje, prosim pišite takoj Kreftu in se z njim definitivno dogovorite glede njegovega gostovanja. Do konca sezone je prost. Hvala Vam vnaprej.«¹

Josip Bach je bil tedaj po enajstih letih ponovno imenovan za direktorja Drame Hrvaškega narodnega gledališča, in to dolžnost je opravljal vse do smrti, 6. julija 1935.

Bratko Kreft, slovenski pisatelj in režiser, se je rodil v Mariboru 1905. leta. Že pri dvajsetih je deloval v Ljubljani kot režiser in umetniški vodja Delavskega odra (1927—1930), ki ga je tudi ustanovil.² Tudi Bach je bil pri svojih štiriindvajsetih letih, leta 1898, ko je končeval študij v Miletičevi Dramski šoli, nadvse zagret za afirmacijo sijajne drame Srdjana Tucića »Vrnitev«, ki so jo zaradi njegovih prizadevanj gojenci te šole odigrali v Zagrebu kot svojo sklepno produkcijo in dosegli velik uspeh.³ Kakor sta Bachov talent kmalu zapazila Miletić in Mandrović⁴ ter mu izdatno pomagala, da bi napredoval in se razvijal, tako se je Gavella zavzel za Krefta.

Bach je nemudoma navezal stike s Kreftom, kot izpričuje tale Kreftov odgovor, ki pomeni njegovo najstarejše pismo, ohranjeno v Bachovem arhivu:

Velecenjeni gospodin direktor!

Čuo sam da imate vrlo dosta posla, zato se nisam odmah augusta javio. Kako će se Vam obnesti⁵ rad s volonterima? Čuo sam da se je prijavila masa ljudi.

¹ To Gavellovo pismo je ohranjeno v Bachovem družinskem arhivu.

² Enciklopedijska izdaja »Hrvatsko narodno kazalište 1894—1969«, Zagreb 1969, str. 440. (To izdajo v nadaljevanju citiramo s kratico HNK 1969, str.)

³ Bolj podrobno sem pisal o tem v prispevku »Nekaj pisem Srdjana Tucića Josipu Bachu«.

⁴ O tem sem pisal v prispevkih o pismih Mandrovića in Miletića Josipu Bachu.

⁵ Obnesti se (v slovenščini) pomeni: uspeti (v hrvaščini).

Ja sam već na poslu u Ljubljani i Mariboru.

Zato Vas molim da mi javite, kako stoji sa našim dogovorom? Kada bih morao doći na rad k Vama? Ja mislim da bi bilo najbolje u januaru.

Vas iskreno pozdravlja

udani

Kreft Bratko

25. aug. 31.

Ljubljana, Dvorni trg 1./III.

Štirinajst dni zatem je sledilo drugo Kreftovo pismo:

Velecenjeni gospod direktor!

Najlejša hvala za Vaše pismo. Oprostite, da Vam odgovarjam šele danes. Bil sem namreč teden dni v Mariboru, kjer sem režiral Anzengruberjevo »Slabo vest«. ⁶ Moj položaj je zdaj tak: v ljubljanski operi že pripravljam otvoritveni predstavi: Weill: Car se fotografira in nekako šahovsko opero »Fou de la Dame«. Delam že od 11. avgusta — moja zadeva je v glavnem rešena, četudi dekreta še ni. Obligiral sem se za celo sezono za vse glavne operne režije. Vaš dogovor za Cankarja je seveda vračunan. Prav radi tega sem Vam pisal, da bi bilo mogoče dobro, dati ga v januarju, ako je le mogoče, ker imam tu strašno dela, dramaturško predelavo komedije pa moram še kontrolirati in korigirati. Za eno operno režijsko gostovanje bil bi na razpolago, vendar trenutno ne vem, kakšne stvari so v zagrebški operi na repertoarju. Po možnosti bi rad »Dreigroschenoper«, ^{6a} če bi le bilo mogoče. Opozarjam pa na sledeče: jaz sem operni režiser povsem nove šole, ki režira opero teaterski, a ne koncertno. Pri moji režiji mora operni igravec tudi igrati — agirati, in ne stati pred rampo in peti, kot je to navada. Prav tako delam muzikalne »štrihe« — če postane stvar vsebinsko dolgočasna — skratka režiram po pravem teaterskem sistemu Stanislavskega, ki pravi: da opera ne sme biti koncert v kostumih, ampak teater. Ako sme v drami režiser črtati Shakespeareja — Goetheja itd. — torej največje svetovne dramatike — potem tudi ni treba skakati okrog Verdijev, Puccinijev itd. — kot mačke okrog vrele kaše — oprostite primero, vendar je res. Opera trpi danes v glavnem zaradi dirigentov, — ki jo z orkestrom naravnost tiranizirajo. Dirigenti se zaljubijo v kake muzikalne fraze, jih tretirajo — in se ne vprašajo, ali jih publika razume ali ne — vseeno jim je ali publika tekst razume ali pa sploh ne sliši. Naše opere trpe radi tradicije Burgopere in zato je v naših operah dolgčas. ⁷ Najvažnejša naloga operne režije je »teatraliziranje opere«. Tudi v operi je igravec centrum — razlika je samo ta da on pojoč igra. Orkester ga nikoli ne sme prekričati. ⁸ Izhodišče vsega je vendarle beseda! To je napisal tudi Wagner. Kaj Vam pomaga pol ali tričetrt ure dolga »simfonija« v operi — če pa vse zaspi, ker je na odru dolgčas. Orkester ima absolutno besedo pri orkestralnih koncertih — v operi mora biti pevcu

⁶ »Slaba vest« oziroma »Očitanje vesti« (G'wissenswurm, črv vesti) je naslov Anzengruberjeve drame. O Anzengruberju glej v ELZ.

^{6a} »Opera za tri groše«, delo Bertolta Brechta, nastalo l. 1928. Prim. HNK 1969, str. 211.

⁷ Dosadno

⁸ Preglasiti oziroma z zvokom glasbe zaglušiti pevca.

v pomoč, da čim nazornejše izrazi tisto misel, ki je zapopadena v pisani besedi! Muzika ustvarja samo »štimung« — čustvo, ali nikdar — misli, besedi!⁹

To sem Vam hotel povedati, da event. opozorite g. opernega direktorja. Praktično sem to pokazal v Massenotovem »Wertherju«, kjer sem radi dolgočasne limonadnosti črtal nad 30 strani muzike,¹⁰ dejanje koncentriral in tako, kolikor mogoče dolgočasnega »Wertherja« publiki približal.

Vas pozdravlja

udani

Ljubljana, opera
9. sept. 31.

Kreft Bratko

Bach je bil očitno navdušen nad idejami, izraženimi v tem pismu, o čemer pričajo posamezna podčrtana mesta in pripombe na robu: »sijajno«, pa po dve in več bočnih črt — toda bržčas nekatere odločilne osebe v gledališču niso bile Bachovega mišljenja ali pa so zaradi rezerviranosti zadrževale odgovor, tako da Bach ni odgovoril Kreftu kar mesec dni. To je moč razbrati iz Kreftovega pisma:

Velecenjeni gospod direktor!

Že pred mesecem sem Vam pisal pismo kot odgovor na Vaše, pa še do danes nisem dobil niti besedice od Vas. Ali mogoče niste mojega pisma sprejeli?

Stvar je namreč tako, da bi rad vedel, kako bo z mojo režijo. Mi se še nismo prav nič zgovorili za honorar in približno za datum. Zato stavim danes sam predlog: odgovorite mi, koliko ste mi pripravljene dati in potem napravimo pogodbo. Kakor hitro je pogodba podpisana, pošljem režijsko knjigo v prevod. Prej ne morem, ker se mi je že večkrat zgodilo, da so moje črte in moji domisleki prešli v druge roke, jaz pa nisem dobil odškodnine.

V interesu obeh je, da se razmerje razčisti in da se čimprej pogodimo.

Pred nekaj dnevi sem imel premijero v Mariboru.¹¹ Kritika in publika sta sprejeli stvar z navdušenjem in večina kritike je izrekla nad premijero mnenje, da bo »kasašlager«.

Prosim Vas, da mi čimprej odgovorite!

Vas pozdravlja

udani

Ljubljana, 7. okt. 31.

Kreft Bratko

⁹ Besede, ki so v tem besedilu podčrtane (oziroma tiskane v kurzivu), je podčrtal Kreft sam. — Ko je bral to Kreftovo pismo, je Bach z rdečim svinčnikom podčrtal nekatere dele besedila: celoten tekst od »Ako sme v dramii« pa do »v naših operah dolgčas«. Prav tako je Bach posebej podčrtal: »orkester ga nikoli ne sme prekričati«, ob strani pa je potegnil štiri črte, da bi poudaril pomembnost tega načela. Rdeče je podčrtal tudi tale tekst: »To je napisal tudi Wagner« in vse do »misli — besedi« ter ob strani še z rdečim zapisal »sijajno« in na robu dvakrat podčrtal ta pasus. Gl. prav tako op. 10.

¹⁰ Bach podčrtal z rdečim svinčnikom: »črtal nad 30 strani muzike«.

¹¹ Ta premiera je bila Anzengruberjeva »Slaba vest« (G'wissenswurm), kot lahko razberemo iz Kreftovega pisma z dne 28. novembra 1931.

Tri tedne pozneje je Kreft spet pisal Bachu, vendar se je to pot on opravičeval, ker mu dolgo ni odgovoril, čeprav je prejel vsa Bachova pisma. Po tem je moči sklepati, da sta bili najmanj dve, morda pa tudi več. Medtem si je Bach dopisoval tudi z Ladislavom Žimbrekom, ki je tedaj bival v Ljubljani, kjer je bil zaposlen na gimnaziji. Žimbrek bi moral prevesti Cankarjevo dramo »Za narodov blagor«, vendar se je pomišljal lotiti se posla, ker je menil, da je ta drama »jedka satira«, ki bi si jo bilo mogoče v tistem času napak razlagati, zato je sodil, da bi namesto nje bolj ustrezalo Cankarjevo delo »Kralj na Betajnovi«. Prav tedaj ga je videl v Ljubljani na novo postavljenega v Debevčevi režiji, ki je izredno uspela, ter sodil, da bi ljubljansko gledališče nemara lahko gostovalo v Zagrebu s tem delom. Bila pa je še ena pomembna ovira, o kateri poroča Kreft sam — zatorej si oglejmo najprej njegovo pismo, nato pa še nedatirano Žimbrekovo, ki je bilo bržčas napisano nekako v istem času:

Velecenjeni gospod direktor!

Najprijaznejše Vas prosim, da mi oprostite, ker Vam tako dolgo nisem odgovoril. Prof. Žimbrek mi je povedal, da ste mu pisali. Midva se nisva prav razumela. Jaz sem sprejel vsa Vaša pisma, vendar mi Vi na eno niste odgovorili in sicer na tisto, ko sem Vam pisal o svoji operni režiji in o dirigentih. Toliko v pojasnilo. Jaz sem samo urgiral odgovor na tisto pismo.

Glavni vzrok, zakaj nisem še stopil v tesnejše stike z Vami, pa je bil sledeči: naš intendant je namreč trdil, da ne bom mogel v Zagrebu tako dolgo režirati, dokler ne pridejo moji akti pozitivno rešeni iz Beograda. Moj položaj v Ljubljani je bil namreč ilegalen. Od 15. avg. pa do 15. okt. sem bil intern, za javnost neimenovani režiser. Tri opere in sicer: Laterna (Novak), Car se da fotografirati in Damski lovec sem zrežiral jaz, toda na plakatih nisem bil omenjen, ker uprava ni upala mojega imena publicirati, dokler ne dobi zato dovoljenja od notranjega ministrstva. V Mariboru, ker je tam banovinsko gledališče, sem lahko nastopil z imenom in imel tudi uspeh, kakor sem Vam poročil. Režiral sem Anzengruberjevo »Slabo vest« (G'wissenswurm).

19. t. m. pa so prišli moji akti pozitivno rešeni iz Beograda nazaj. Anathema, ki je bil izrečen pred 6 meseci, je bil preklican.¹² Zato se Vam danes prvič javljam spet kot polnopravni jugoslovanski državljan. Zdaj tudi lahko pridemo na naš dogovor, ker je zdaj vsaka medsebojna pogodba juridično polnovredna.

¹² Tone Potokar piše v predstavitvi življenja in dela Bratka Krefta v hrvaški izdaji Kreftovega »Velikega punta«, Zagreb 1974, na str. 212, da je bil l. 1930 tiskan Kreftov roman »Človek mrtvaških lobanj«, vendar je bil prepovedan, Kreft pa je moral pred sodnike zaradi dozdevnega širjenja javne nemorale. Obsojen je bil le na pogojno kazen. — Zares je Kreftova dejavnost (1928—1930), ko je nastopal kot ustanovitelj, umetniški vodja in režiser »Delavskega odra«, bila napoti tedanjim oblastem. Dušan Moravec omenja v svoji knjigi »Slovensko gledališče od vojne do vojne (1918—1941)«, Ljubljana 1980, str. 243, da je maja 1929 policija preprečila izvedbo že naštudirane Tollerjeve »kolektivne igre« (»Rušilci strojev«). — V tistem času (1928/29), ko je bil Kreft glavni vodja in režiser Delavskega odra oziroma — kot piše Kreft Bachu 28. oktobra 1931 — »pred tremi leti«, je izoblikoval tudi »dramaturško predelavo« Cankarjeve komedije »Za narodov blagor«. To dramo je l. 1934 po izvedbi v Zagrebu policija prepovedala, l. 1937 pa je cenzura zahtevala izločitev nekaterih ključnih rekov, o čemer bo v tem prispevku še beseda.

Istočasno s pismom Vam pošiljam komedijo »Za narodov blagor«, da jo preštudirate. Jaz sem svojo staro dramaturško predelavo uničil, ker nisem bil zadovoljen z njo. Napravil sem jo namreč že pred 3 letmi — takrat še nisem imel te izkušnje, kot jo imam danes. Zato moram jaz stvar ponovno preštudirati. Do danes nisem imel časa tega storiti. Moja »dramaturška predelava« ne bo tako različna od originala, spada v režijo bolj kot v dramaturgijo. Najvažnejše so črte, ki jih bom naredil. Zato Vas prosim, da knjigo na moj naslov takoj pošljete nazaj in istočasno naročilo prof. Žimbreku za prevod. Midva bi potem paralelno delala. Drugače namreč ni mogoče, ker me ljubljanska opera toliko okupira, da sem včasih dneve neuporaben za pisateljsko delo doma. Istočasno Vas prosim, da mi sporočite, koliko časa mi bo na razpolago. Opozoriti Vas namreč moram, da stavim za pogoj v kontraktu: dokler stvar ne odgovarja, tako dolgo ne pride na oder. Ker največja poguba vsakega dela je, če pride na pol naštudirano pred publiko. Zato Vas prosim, da mi sporočite, koliko časa rabite pri Vas za študij težjih stvari. Na podlagi tistega bom stavil denarne pogoje. Pisali ste mi, če bi hotel režirati še kaki drugi komad — Prav rad, samo ljubljanska uprava me ne bo pustila. »Za narodov blagor« hočem napraviti temeljito, ker odgovarjam to pot tudi za slovensko dramsko literaturo. Stvar mora imeti moralni in materialni uspeh. Če bom imel dobre moči na razpolago in dovolj časa za študij, sem prepričan, da se bo vse to tudi uresničilo. Prosim, odgovorite čim prej.

Vas pozdravlja

Vaš udani

Kreft Bratko

Lj. 28. okt. 31.

V Bachovem arhivu je ohranjeno tudi tole pismo Ladislava Žimbreka, ki ni datirano, po vsebini pa zanesljivo sodi v isto obdobje. Oglejmo si ga:

Gospodine direktore!

Zahvaljujem se na primljenom listu i razjašnjenju. S Kreftom nisam mogao govoriti, jer se nalazi u Mariboru, gdje režira dvije stvari, jednu komediju i operetu. Čini mi se da ne će biti još ni ovaj mjesec gotov, jer je jako zaposljen.

Htio bi Vam svratiti pažnju na jednu drugu stvar. Ovih dana je davana ovdje dramska premijera, na novo uvježbano u režiji Ćirila Debeveca, Cankarova socijalna drama »Kralj na Betajnovi«. Glavnu ulogu ima Levar, studenta Maksa sam režiser Debevec. Stvar je tako dobro nastudirana i davana, da bi se s njom moglo gostovati. Prikazivanje je postiglo ogroman uspjeh, jer je drama prekrojena malo, naročito završna scena glavnog lica, pa ovako djeluje vanredno.

Izgleda mi da bi ta stvar više odgovarala nego »Za narodov blagor«. Ova je zahvalnija i sigurna uspjeha, Cankar bi bio jače i bolje predstavljen i drama se sasvim sigurno može održati na repertoaru. Ako se radi o tome da što prije dođe do predstave jedne slovenske drame, onda je to Kralj na Betajnovi. Sađ se može učiniti dvoje: ili da ljub. drama gostuje s tim komadom, ili da se ona prevede i daje u Zagrebu; nju bi mogao režirati Kreft, a mogao bi i Debevec.

Mogle bi ići dvije stvari, jedna sada, druga kasnije. Svakako sam za Kralja na Betajnovi, ako se ide za uspjehom i ako se hoće donijeti bez velike muke jedna dobra domaća slov. drama. U njoj može gostovati onda Levar, jer on tu ulogu imade do tančine nastudiranu, tekst će govoriti hrvatski, razumije se. Prema tom prijedlogu bi se Za narodov blagor premjestila za kasniji termin. Pa zašto ne bi imali dvije slov. drame, ne smeta što je isti autor, on je tako dobar da ga podnese publika bez daljnjega.

Kako bi bilo s Debevčevom režijom — sve je ovo moje mišljenje i prijedlog — koji ima samo tu svrhu da dobijete jednu dobru predstavu — to bi se moralo s Debevčevom govoriti. On je danas najbolji dramski režiser i Šest se može pred njim sakriti. O tom govore dvije ovogodišnje premijere: Dogodek v mestu Gogi i komedija Prizemno i prvi kat u njegovoj režiji su propale totalno. On više nema što dati. Budućnost je Debevčeva i Kreftova. Ako se za koji od mojih prijedloga (gostovanje ili režija s Debevčevom i s gostom Levarom) odlučite, stojim Vam rado na raspoloženju da stvar odmah prevedem i sve uredim.

Ova mi se kombinacija najbolje svidja. Sama drama Kralj na Betajnovi, njezin sadržaj, mnogo više bi odgovarao za Zagreb, jer Za narodov blagor je, kako Vam je poznato, persiflaža narodnih očeva — izbori i slično, jetka satira, koja bi se mogla moguće krivo tumačiti za sada. Molim Vas da ovo moje predlaganje bude samo za Vas, a želja mi je samo ta: da u što skorije vrijeme dobijete na scenu dobru i zahvalnu slov. dramu u dobroj režiji.

Mnogo Vas srdačno pozdravlja, Vaš odani

L. Žimbrek

Adresa:

Treća real. gimnazija
Ljubljana.

Kreft je 28. oktobra 1931 poslal Bachu besedilo »Za narodov blagor« in ga prosil, naj mu to delo takoj vrne, istočasno pa pri Žimbreku naroči prevod. Dvajset dni zatem je bilo vse to že opravljeno, kot je razvidno iz tegale Kref-tovega pisma:

Velecenjeni gospod direktor!

Hvala za Vaše pismo in za knjigo. Vse sem v redu sprejel. Iz Vašega pisma čutim neko nejevoljo, ker Vam tako dolgo nisem poslal knjige, češ da »dramaturške predelave« ni. Meni je Vaša nejevolja povsem razumljiva, ker Vam niso znani vzroki, zakaj ni dramaturške predelave in zakaj nisem tako dolgo poslal knjige. Vse to Vam bom osebno razložil, ko pridem na bralno vajo v Zagreb. Takrat boste vse razumeli in videli boste da ni bila nobena malomarnost iz moje strani itd. Vzroki za vso to zadevo so tako temeljiti, da bi Vi prav tako ravnali, če bi bili zadnjih šest mesecev v moji koži. Toliko o tem danes.

Režija Cankarjeve komedije, ki obsega faktično nekako dramaturško predelavo, povsem novo, različno od moje starejše (in na katero sem mislil, ko sem Vam govoril junija meseca), ki datira tri leta nazaj, ko sem bil še vodja svojega delavskega gledališča, kjer sem lahko operiral z množicami — se bo koncentrirala

v satirično-grotesknem pojmovanju. »Za narodov blagor je mestoma novelistično-kozersko pisan, zato je včasih dolgočasen — gotove primere, gotovi stavki samo dekoncentrirajo dejanje, zato so nepotrebni. Pojemem vso stvar nekako približno kot »Revizorja« — Vsi tipi so sicer realistični, vendar ne govorijo realističnega jezika — zelo govore v metaforih itd. Tudi scenerija ne bo realistična — ampak realistično — stilizirana.

Dolžnost režije je, da napravi vso komedijo jasno, živo in hitro tekočo — vse mora biti usmerjeno v katastrofalni konec. Da to ni povsem realistična komedija je znak osnovni prelom: dejanje se prelomi ob tistem čevlju, ki ga zveže Ščuka (simbolično ime!) Grozdu! To je mogoče napraviti verjetno edinole z groteskno režijo! Igrali bomo v kostumih devetdesetih let! ker to je šele druga generacija slovenskih politikov — (prva je bil Bleiweis et Comp —). S tem bo stvar tudi bolj objektivizirana, kot če bi dal v današnjih oblekah. Res je, da je komedija »brezčasovna«, karakteristična za meščansko politiko — vendar pričakujem, da bo vplivala boljše in resnejše in objektivnejše, če jo dam v tistem času, za katerega jo je Cankar napisal. Saj sam pravi, da morata v I. dej. viseti na steni sliki Bleiweisa in Vodnika. To je razumljivo samo za tisto dobo. Mogoče da obesim še jaz s to dvojico Franca Jožefa, da bo za takratno slovensko politiko še bolj karakteristično. Poskrbel bom, da bo stvar interesantna, ker bo gotovo publiko privlačevalo. Vsi tipi morajo biti groteskni, ker kam bi sicer z Mrmo-ljevko, ki se tako drastično navdušuje za »panslovanstvo« — Itd. To sem Vam povedal, da boste vsaj malo vedeli.¹³ S honorarjem pa je tako: jaz pridem najprej za en teden v Zagreb. Tisti teden imam bralno vajo — (prej seveda hočem biti zraven pri razdelitvi vlog) do prve aranžirke, da se navadim na igralce, igralci pa name. Potem mogoče teden dni pavze — in nato najmanj tri tedne temeljite vaje do generalke.

Poleg tega moram računati potovanje sem in tja — stanovanja so v Zagrebu draga, poštena hrana prav tako, zato je za solidno življenje teh štirih

¹³ Zagreb je spoznal Cankarjevo dramsko delo zelo zgodaj, kar je bila zasluga Ignacija Borštnika, sijajnega zagrebškega igralca, Slovenca, ki se je zavzel za svojega rojaka. — Cankar je l. 1900 objavil dramo »Jakob Ruda«, ki je že 16. marca 1900 doživela praznjenje v Ljubljani, še istega leta, 22. decembra, pa premiero v Zagrebu v prevodu Ignacija Borštnika (HNK 1969, str. 363).

L. 1901 je izšla Cankarjeva drama »Za narodov blagor«, l. 1902 pa »Kralj na Betajnovi«. 21. decembra 1907 je bila v Ljubljani praznjenje Cankarjeve drame »Pohujšanje v dolini šentflorjanski«, 7. julija 1920 pa je bila izvedena v Hrv. nar. gledališču v gostovanju ljubljanske Drame, 1928. l. pa spet v slovenskem jeziku v skupni izvedbi članov HNK in Slovenskega prosvetnega društva v Zagrebu (HNK 1969, 560). L. 1907 je Cankar objavil tudi socialno-revolucionarno parobolo »Hlapec Jernej in njegova pravica«, predelano v dramo pa sta jo Branko Tepavac in Božidar Adžija izbrala za prvo delavsko predstavo, ki so jo z gojenci zagrebške igralske šole in nekaj člani HNK izvedli 12. novembra 1927 v tuškanskem gledališču. Zaradi aplavza ob odprtem odru je bila repriza prepovedana (HNK 1969, 255).

Pol leta po Cankarjevi smrti (11. decembra 1918) so 31. maja 1919 v Trstu odigrali praznjenje njegove drame »Hlapci«, že 10. septembra istega leta je bila — prevedena v hrvaščino z naslovom »Slugani« — prikazana v Hrvaškem narodnem gledališču v Zagrebu v režiji dr. Branka Gavella in z Josipom Pavićem v vlogi Jermana (HNK 1969, 614).

Dramski studio HNK je 1. julija 1933 izvedel premiero Cankarjeve drame »Kralj na Betajnovi« v režiji Predraga Milanova in Andjelka Štimaca ter v scenografiji Vanje Radauša. Štimac je igral tudi glavno vlogo Maksa (HNK 1969, 255).

tednov na vlakcu med Ljubljano in Zagrebom in v Zagrebu potrebno precej — nekaj pa mora tudi oddolžiti trud. Zato stavim za pogoj čistih 4.500 Din (štiri tisoč petsto din). Prosim, da mi z obratno pošto takoj javite, če se strinjate, da se bom znal ravnati. Ali ste g. prof. Žimbreku že dali nalog za prevod?

Vas pozdravlja

udani

Kreft

Lj. 17. nov. 1931.

Rimska cesta 20/I.

Dvajset dni kasneje piše Kreft:

Veledenjeni gospod direktor!

Najiskrenejše Vam hvala za Vaše pismo. Pošljite mi prosim takoj Katajeva Rastratčike.^{13a} Takoj ko preberem, Vam jih vrnem. Pošljite original in prevod.

Vas pozdravlja Vaš

udani

Kreft

L. 7. dec. 31.

Na tej dopisnici je žig Ljubljane z datumom 9. december 1931. Vendar še dva tedna zatem Kreft ni dobil »Rastratčikov«, zato je urgiral:

Veledenjeni gospod direktor!

Že pred desetimi dnevi sem Vam pisal dopisnico, v kateri sem Vas prosil za rokopis »Raztratčikov« (Katajev). Ali niste sprejeli?

V nedeljo sem imel divjo premijero »Carmen«. Pri publiku sijajen uspeh, pri kritiki samo delen — eni hvalijo, drugi nasprotujejo — kasa pa bo —

Vesele božične praznike in srečno novo leto

Vam želi udani

Kreft Bratko

Lj. 23. dec. 1931.

Bach je očitno takoj odgovoril in pojasnil, kako je z »Rastratčiki«, ker se to vprašanje ne ponavlja več. Bach je predlagal Kreftu, naj si sam izbere delo, ki bi mu ustrezalo. To je razvidno iz Kreftovega pisma, ki je bilo spet napisano dvajset dni za prejšnjim:

^{13a} Delo je l. 1931 prevedel Iso Velikanović z naslovom »Rastratnici«.

Prim. Ivana Batušić, O jednom fondu naše kulturne baštine (v zborniku »Hrvatsko narodno kazalište 1860—1960«, Zagreb 1960, str. 325, pod št. 12 v seznamu del ruskih avtorjev, ki so prevedena, vendar niso bila izvedena, hranijo pa jih v arhivu Hrv. nar. gled. v Zagrebu).

Veledenjeni gospod direktor!

Oprostite da Vam tako dolgo nisem odgovoril. Iskal sem namreč komad, ki bi Vam ga predložil. Prebral sem veliko povojnih stvari — in iz njih sem izbral stvar, ki jo gotovo Vi že poznate. Karl Zuckmayer: Katarina Knie.¹⁴ To je hvaležen komad za občinstvo, igralce in režiserja. (Izšlo v založbi Propyläen Verlag.) Inscenacijsko je sicer nekoliko težak, vendar to za Vaš oder ni noben problem. Tudi statistarije se nikar ne ustrašite. Z dobro voljo se bo vse rešilo. Prosim Vas samo, da igro date takoj v prevod. Okrog 16. febr. bi lahko potem pri Vas nastopil. Do takrat absolviram še v Ljubljani dve premijeri — »Tri mušketirje« in tri enodejanske opere Slavka Osterca.

Upam da bo »Katarina Knie« tudi Vam všeč. So v njej mesta, ki so naravnost sijajna. N. pr. govor clowna v 4. dejanju — Po svoji globini in življenjski tragiki spominja na prizore iz Gorkega drame »Na dnu življenja«. Vsaka vloga je hvaležna. Tipi izvrstno podani. Zato zasedba ne bo preveč težavna. Moj namen je priti pred bralno vajo v Zagreb, da spoznam Vaš ansambl in šele potem napravimo zasedbo. Prosim Vašega hitrega sporočila —

Vas najudanejšje pozdravlja

Kreft Bratko

Lj. 13. jan. 32.

Že osemnajst dni po tem je sledila urgenca:

Veledenjeni gospod direktor!

Že pred tremi tedni sem Vam poslal ponudbo za režijo Zuckmayerjeve drame »Katarina Knie«, a do danes nisem prejel še nobenega odgovora. Meni je samo vtoliko nerodno, ker ne vem pri čem sem. Svoji direkciji sem namreč sporočil, da bom v drugi polovici februarja in začetkom marca v Zagrebu — Zato Vas prijazno prosim, da mi nemudoma odgovorite, kaj bo z mojim gostovanjem.

Ali ste čitali o uspehu moje režije »Carmen«? Pisali so o njej tudi »Morgenblatt«, beograjsko »Vreme«, »Jutarnji list« itd. V četrtek sem imel premijero »Treh mušketirjev« — bomba, četudi ni bila režija taka kot v Zagrebu.^{14a} Držal sem se Dumasja in napravil iz D'Artagnana — Don Kihota. Scenerija stilizirana — scene v mušketirski gostilni à la Švejk — projekcijsko platno za napis in silhuetne kulise itd.

Govekar v Slovenskem narodu je pisal, da se je spomnil Beaumarchaisja. Torej ne zgoj opereta, ampak res igra.

¹⁴ Videli smo, da je Kreft izrazil Bachu željo, da bi režiral v Zagrebu Brechtovo »Dreigroschenoper«, Carl Zuckmayer pa je bil prav tako viden antifašist in Brechtov sodelavec. L. 1933 je emigriral v Avstralijo, medtem ko je tretji pomembni nemški dramatik-antihitlerjevec Ernst Toller, avtor »Hinkemanna«, o katerem je tukaj prav tako beseda, odšel v Ameriko, ko je Hitler prevzel oblast.

^{14a} Jugoslovanska premiera operete Benatzkega »Trije mušketirji« je bila 12. marca 1931 v Zagrebu z Vero Mišito v vlogi Leone, medtem ko so Strozzi, Dubajić in Šepc upodobili tri mušketirje. Režiser je bil Binički, dirigent Jozefović, koreograf pa Margareta Froman. (Prim. HNK 1969, str. 659.)

Danes sem bral v »Jutarnjem listu« kritiko o premijeri Vašega »Figaroja«. ¹⁵ Čestitam. »Figaro« je res kolosalna stvar. Videl sem ga pred leti v Parizu. Ali materijalno dobro shajete? Pri nas opera dobro shaja, drama pa je izgubila repertoar in ne more privabiti publiko — Uprava se pogaja s Konjovičem za turnejo v Dalmacijo, pa se ne morejo zediniti. — Konjović hoče že sredi aprila naši pa šele maja. Bomo videli.

Gavella pride marca v Ljubljano. Režiral bo menda »Ledo« in mogoče »Tartuffa«. V Brnu ima velike uspehe. Gospa Gjungjenac ¹⁶ pa poznamuje divji uspeh z Leono v »Mušketirjih«. Ne morete si predstavljati, kakšna bomba je bila gospa Zlata za občinstvo. Ko bi jo videli, kako lepo pleše in kako lepo govori slovensko. Boljše kot večina slovenskih igralcev v Ljubljani. Jaz sam sem strašno vesel, da je imela uspeh. To je bila namreč moja davna ideja in želja, da poje Leono. Direktorju Poliču in njegovi gospe sem se sicer radi tega do smrti zameril, toda kaj zato.

Tako sem Vam to pot natresel precej novic z Ljubljane. Zdaj pa se še oglaste Vi, gospod direktor, in mi sporočite, kaj bo z mojo režijo v Zagrebu

Vas pozdravlja

udani

Kreft

Lj. 31. jan. 1932.

P. s. Pozdrav g. intendantu.

Med tem in naslednjim Kreftovim pismom se je Bachu spet oglasil tudi Ladislav Žimbrek s temle pismom:

Mnogo poštovani gospodine direktore!

U priklopu Vam šaljem »Komediju sedanjosti«, koja je neki dan davana s velikim uspehom na mariborskem kazalištu. Nudjam je u ime autora zagrebačkom kazalištu na prikazivanje, jer me on ovlastio. O samoj stvari, koju nisam vidio na premijeri, jer se slučajno taj dan nisam nalazio u Mariboru, ne mogu ništa reći. Izvolite je pročitati i sami o njoj steći sud i donijeti odluku. U slučaju da je primite, onda bi je ja preveo; dogovorili bi se ujedno i glede prikazivanja i slično.

Zar ne će biti ništa s Kreftom i mojim prevodom kojeg slovenskog komada? Kako to? Moguće bi ta komedija bila podesna za prikazivanje (u malom kazalištu), pa bi tako ipak davali jedan slovenski komad. Budite ljubazni pa me o rezultatu obavijestite.

Sa štovanjem

Ladislav Žimbrek

Adresa:

Maribor, Klasična gimnazija

M. 8. II 1932.

¹⁵ Beaumarchaisovo »Figarovo svadbo« so obnovili v HNK 29. januarja 1932 v režiji Tita Strozija in koreografiji Maksimilijana Fromana ter v novem prevodu Slavka Batušića. (Prim. HNK 1969, str. 281.)

¹⁶ Zlata Gjungjenac je bila druga žena dr. Branka Gavelle. Rodila se je v Čazmi l. 1898, v letih 1919—1947 pa je bila operna prvakinja v Zagrebu, Ljubljani in Beogradu. Z velikim uspehom je nastopala tudi v operetah (Floramyne, Vesela vdova itn.). (Prim. HNK 1969, 271.)

Štiri dni zatem se je oglasil Kreft z urgenco:

Velecenjeni gospod direktor!

To je že tretje pismo, ki Vam ga pišem radi našega dogovora za gostovanje. Do danes nisam prejel še nobenega odgovora od Vas in jaz stojim blamiran pred ljubljansko upravo, kateri sem najavil svoje gostovanje v Zagrebu.

Kaj se je zgodilo?

Ali je kdo intrigiral proti meni ali zakaj ne dobim od Vas nobenega odgovora?

Prijazno Vas prosim, da mi razjasnite to stvar, da se bom znal ravnati.

Vas najlepše pozdravlja

udani

Kreft Bratko

Lj. 12. febr. 1932.

Na to je pismo Bach odgovoril, toda Kreft je bil presenečen:

Velecenjeni gospod direktor!

Vaše poslednje pismo me je neprijetno iznenadilo. Neprijetno radi tega, ker ste priznali, da mi niste hoteli odgovoriti in drugič, ker trdite, da sem jaz vsega tega kriv. Vi mi namreč do zdaj niste nikoli odločno povedali, da hočete edino slovensko dramo. Ne smete mi zameriti, ako govorim odkrito. To je moj princip: clara pacta — boni amici.

V pismu z dne 27./I. 1931. mi pišete: »Moja je želja, da što sjajnije uspijete, pa ako Vam Cankar ne pruža dovoljno prilike — rado ću pristati na koji drugi komad. Možda Shakespearea? ili Beaumarchaisov »Figarov pir«? ... ili ako Vas veseli koji ruski komad — recimo od Katajeva »Rastratčiki« — poslao bih Vam na uvid original i hrvatski prevod.«

V pismu, ki je temu sledilo, ko sem Vas prosil za rokopis »Rastratčikov«, mi sporočate, da ste jih obljubil g. dru Batušiću.¹⁷ V istem pismu pišete: »A ako nema ništa slovensko, a mi uzmimo onda koje strano djelo. Shakespeare? ili da režirate Savoirovu komediju »Mala Katarina«¹⁸ — to bi moglo onda u februaru — ili mi kažite koje drugo djelo, što bi Vas osobito radovalo kao prva režija u Zagrebu pa ćemo prevesti odmah taj komad.«

Po teh citatih iz Vaših pisem lahko spoznate, da ste mi Vi kot prvi ponudili priliko, da si lahko izberem kakšen drugi komad. Jaz sem Vam bil zato zelo hvaležen, ker Vam odkrito povem: Cankarjeva drama »Za narodov blagor« nikakor ni hvaležen komad za prvo gostovanje. Niti zame kot režiserja, niti za igralce, ki take komedije s tolikimi simbolizmi in takim ambijentom bržkone še

¹⁷ Dr. Slavko Batušić je režiral delo Katajeva »Kvadratura kroga«, katerega jugoslovanska premiera je bila 19. septembra 1930 v Zagrebu. Prim. HNK 1969, 449.

¹⁸ Savoirova »Mala Katarina« je doživela praižvedbo v novembru l. 1930 v Parizu. Prevedel jo je Mihovil Kombol, jugoslovanska premiera pa je bila 17. januarja 1933 v zagrebškem Malem kazalištu v režiji Ka Mesarića in scenografiji Ljuba Bačića. (Prim. HNK 1969, 475.)

niso igrali, najmanj pa za zagrebško občinstvo, ki ima velik predsodek radi Slovencev in njih dramatike. Vi mi sicer v svojem poslednjem pismu pišete, da lahko izberem kakšen drugi slovenski komad, vendar je moje prepričanje tako, da je »Za narodov blagor« še vedno najboljša slovenska komedija.

Velecenjeni gospod direktor! Jaz razumem Vaše stališče: v repertoarju ste komad že obljubili, gotovo kritika tudi zagrebško gledališče napada že več let, zakaj se ne igra kakšno slovensko delo. Jaz sem pred mesecem z veseljem vzel Vašo ponudbo, da si lahko izberem kakšen drug, bolj hvaležen komad iz svetovne literature. Zato sem radi Vašega poziva naročil 10 (deset) različnih dram — jih prebral in se odločil za »Katarino Knie«. Stvar je res dobra. Toda, gospod direktor, če ste si Vi premislili, bi mi lahko javili takoj po prvem pismu, ne da sem Vam jaz moral še dve pisati, da dobim negativni odgovor. Edino v tem je vse nesporazumljenje. Zdaj je stvar razčiščena in mislim obojestransko urejena. Jaz izpolnim Vašo željo, ki ste jo izrazili v zadnjem pismu in pridem režirat »Za narodov blagor«. Po sprejemu tega pisma me, prosim, takoj obvestite, da pošljem knjigo, v kateri sem že zaznamoval črte, prof. Žimbrenku v prevod. Ako Vi ne bi radi dali prevoda prof. Žimbrenku, potem mi sporočite, mislim pa, da bi se ne bilo dobro zameriti temu gospodu.

Zdaj je še vprašanje honorarja.

V pismu z dne 27./XI. 31. mi sporočate, da je moj zahtevani honorar 4.500 Din (čistih) previsok. Da se ne bova več o tej stvari prerekala — ponujam novi, a to zadnji predlog: čistih (brez odbitkov) 3.500 Din. Jaz mislim, da sem znižal honorar na minimum. Nižje ne morem iti.

Zdaj, upam, da je vsa stvar razčiščena in urejena. Po današnjih računih bi lahko prišel režirat v Zagreb kmalu po 15. marcu, tako, da bi bila premijera sredi aprila. Datum je sicer pozen — a zdaj ne gre več drugače. Prof. Žimbrenku takoj po prejemu Vašega odgovora sporočim, da naj hitro prevede in naj mi eno kopijo prevoda hkrati pošilja v Ljubljano. O zasedbi se zmeniva, ko pridem v Zagreb. Zasedba mora biti prvovrstna, ker sicer bomo šli po vodi.

Tako gospod direktor bodite najudanejšje pozdravljeni in mi čimprej odgovorite!

Vaš udani

Kreft Bratko

Lj. 19. febr. 1932.

V Bachovem arhivu je ohranjena kopija njegovega pisma Kreftu, ki je bilo napisano dan pozneje:

Visoko poštovani gospodine redateljju,

sve što ste napisali, istina je. Ali je istina i ono, što ste konstatirali, da je potrebna izvedba jedne slovenske drame. Svakako je sramota, da Narodno kazalište u Zagrebu već nekoliko godina nije dalo ni jedne slovenske premijere, ali još je veća nevolja, što ste i Vi konstatirali, da osim Cankara, nema ni jedne takove drame, koja bi zavrijedila da bude prikazivana na zagrebačkoj sceni.

Stalo mi je bezuvjetno do toga, da što prije režirate koji komad. Ali od 15. marta to je nemoguće, jer moramo da uvježbamo za Goethejevu proslavu »Eg-

monta».¹⁹ I tako Vam nažalost još ne mogu javiti vrijeme, kad biste mogli započeti režiranjem, jer sam mjesec maj obećao g. Tomašiću.²⁰

Sad smo još uvijek u nevolji, što bi trebalo da Vi režirate. Pa jer iz Vašega pisma razabirem, da baš niste jako oduševljeni, da režirate »Za narodov blagor«, to bi i meni bilo milije, da režirate nešto, što Vas jače privlači. Molim Vas, zato, pošaljite mi »Katarina Knie«, pa, ako mi se sviđa, možda da se odlučim.

Namjeravao sam ovih dana da pročitam ponovno Tollerov »Hinkemann«. Izvolite možda i sami da pročitate taj komad, ako ga imate. Ako ne, poslat će Vam ga sigurno g. prof. Albini, koji zastupa autorska prava, a možda ga i ima tko od Vaših poznatih u Ljubljani.

Nepriлика je, što do 10. maja vježbamo Brucknerovu »Elizabetu od Engleske, a poslije toga, trebat ćemo mjesec dana za Goetheova »Egmonta«. Uz to moramo uvježbati i koji komad za kasu, a to bi imali biti »Penelopa«, »Mala Katarina«, a onda dolazi i mjesec maj, koji je stavljen na raspoloženje g. Tomašiću za jednu našu dramu. Obavezani smo davati još i Zagorkinu »Suparnicu Marije Terezije«,²¹ a da ni ne govorim o mnogim drugim komadima, koje bismo po ugovoru morali takodjer da odigramo do konca juna.

Nadjemo li kojom srećom komad, koji podjelom ne će ometati iznošenje onih komada, za koje smo obvezani, to će se Vaše gostovanje dati lako udesiti već za ovu sezonu, inače bi nažalost morali sve da prenesemo za narednu sezonu.

Bilo bi mi i samomu drago, ako bi se ipak moglo ostvariti sve to već ove sezone. Ovisi sve o spretnom i sretnom izboru komada.

Srdačno Vas pozdravlja

Zagreb, 20./II. 1932.

P. S. Meni bi bilo najmilije, da ste angažovani kod nas, jer onda ne bi bilo toliko nepriлика. Ovako, Vaše obveze prema Ljubljani i nemogućnost garancije, da će se baš za to slobodno vrijeme, dok Vi imate dopust moći uvježbati onaj komad, jedine su poteškoće.

Josip Bach

Že naslednji dan je Kreft odgovoril:

Velećenjeni gospod direktor!

Najlepša Vam hvala za Vaše prijazno pismo. Jaz predlagam sledeće: ostaviva pri Cankarjevem »Narodnem blagru« — samo da prideva naprej. Tako strašno slabo delo spet ni, da bi ga morala zavreči.

Včera sem slučajno govoril s g. Žimbrekom. Prevede ga lahko v 14 dneh. Jaz bi rad še to sezono. Vi sicer pravite, da je to zelo težko — kaj pa će

¹⁹ V svoji knjigi »Hrvatska pozornica« (Zagreb, 1978, str. 174) je dr. Slavko Baćušić navedel, da je zagrebska »Komisija za cenzuro« l. 1932 prepovedala izvedbo Goethejevega »Egmonta«. Ta ukrep je ostro odjeknil v dunajskih in berlinskih časopisih (Prim. Neue Freie Presse, Wien, 21. aprila 1932: Goethes Egmont in Agram verboten; Berliner Tagblatt, 26. aprila 1932: In Agram wurde die Aufführung des »Egmont« verboten.)

²⁰ Hinko Tomašić je režiral in pripravil scenografijo za praiizvedbo drame Verke Škurle-Iljić »Na tankom ledu« 9. junija 1932 v HNK (HNK 1969, 539).

²¹ Praizvedba tega dela po Zagorkinem romanu z istim naslovom je bila 1. maja 1932 v Malem kazalištu z Ervino Dragman v vlogi Nere in Vjekoslavom Afrićem kot Sinišo (HNK 1969, 630).

bi mesto kake »Male Katarine« vzeli v poštev »Za narodov blagor«? Mislim, da bi šlo!

Treba pa se je hitro odločiti. Na vsak način pred majem — pozneje je prepozno.

»Hinkemanna« poznam. Dobra stvar. Strašna vojna tragedija.

»Katarino Knie«, ki jo je pravkar münchenški teater igral že 50tič, Vam pošljem jutri. Posodil sem jo namreč, pa jo moram še iztirjati.

Zdaj je odvisno vse od Vaše odločitve. Ali to sezono — ali drugo. Jaz se drugo sezono ne dam angažirati v Ljubljani, ker mislim za nekaj mesecev v Berlin. Poleg tega imam večje literarne obveznosti, ki sem jih moral letos radi prezaposlenosti v operi odložiti. Če se odločite za drugo sezono, potem bo moj honorar večji nego zdaj, ko bi dobil dopust od svoje uprave.

Prof. Žimbrek Vam je poslal na vpogled Golouhovo »Grotesko sedanjosti«. Jaz sam delo ne poznam, toda vse kritike so delo zelo hvalile. Baje dobra satira na Društvo narodov. Vendar je bolje, da začnem z Cankarjem.

Zato Vas prosim, da se čimprej odločite. Jaz zase sem se po Vašem predzadnjem pismu trdno odločil za »Narodov blagor«. Vi pa po možnosti uredite, da bom lahko režiral že za to sezono. Drugo sezono bi bil eventualno na razpolago za dve režije. Takrat bi lahko vzela »Hinkemanna« in Golouha ali pa »Katarino Knie«.

Prosim Vas prijazno, da mi čimprej javite svojo odločitev.

Vas pozdravlja

udani

Kreft

Lj. 21. febr. 1932.

Bach je na tem pismu s svinčnikom pripisal:

poslal 1/III 1932

Ljubovnici

JB²²

Deset dni po Bachovi pošiljki je Kreft odgovoril:

Velecenjeni gospod direktor!

Najlepša Vam hvala za »Ljubovnike« — vendar jih ne morem sprejeti. Jezikovne težkoče so zelo velike — zato bi potreboval najmanj mesec dni podrobnega dela, da bi prišel v stil. Mesec dni predpriprave pa je veliko časa, zdaj ko gre sezona že h koncu.

Zato Vas ponovno prosim, da ostaniva pri »Narodnem blagru«. Za to sezono je po računu repertoarja, ki ste mi ga javili v predzadnjem pismu — prepozno. Zato odloživa na drugo sezono.

Vas pozdravlja

udani

Kreft Bratko

10. marca 1932.

P. s. Knjigo Vam vrnem.

Dr. Gavella režira pri nas

Krležovo »Ledo« in Shakespeare: Kar hočete.

²² Dubrovniška komedija iz XVII. stoletja v dveh dejanjih. Premiera je bila 30. junija 1932 v Zagrebu. Režiser Tito Strozzi, scenograf Ljubo Babić (HNK 1969, 469).

Dva meseca pozneje je na pobudo prof. Žimbreka spet vzniknila zamisel, da bi izvedli »Za narodov blagor« še tisto sezono. Stvar je potekala takole: Kreft je 9. maja o tem obvestil Bacha, ker mu je Žimbrek 14. maja pisal v tem duhu. Toda očitno je šlo za nesporazum, kajti Bach je odgovoril Kreftu, da je Žimbrek obljubil prevod do konca aprila, a ga ni poslal niti do 21. maja. Kreftu je Žimbrek pisal, da pričakuje Bach ta prevod konec maja. Pozneje je opravičeval to pojasnilo, češ, da mu je Tomašič omenjal, da se bodo vaje za to delo začele šele v začetku junija. Oglejmo si ta pisma. Najprej Kreftovo z dne 19. maja 1932:

Velecenjeni gospod direktor!

Prof. Žimbrek mi je pisal, da vsekakor nameravate uprizoriti »Za narodov blagor« še to sezono in zato bi se vaje pričele s 1. junijem. Vi sicer poznate moje stališče, toda če vsekakor hočete uprizoritev še letos, se ne bom protivil. Zato Vas prijazno prosim, da mi javite takoj, če vztrajate pri tem sklepu.

Ne vem sicer, kakšen obisk ima zagrebška drama koncem junija, pri nas je že zdaj strašno mizeren. Na binkoštni ponedeljek smo radi preslabe udeležbe morali odpovedati Shakespearejevo komedijo »Kar hočete«.

Ako začnem z vajami 1. junija, bi bila premijera okrog 25. junija. Upoštevati je poleg tega še treba, da so igralci v juniju že zelo izčrpani in da tudi vročina pritiska na razvoj dela. Sicer pa, kakor rečeno, če Vi hočete, pridem. Prosim Vas takojšnjega obvestila, ker sicer začnem z novo režijo v operi (»Fra Diavolo«). Zasedbo napravim skupaj z dr. Gavello, ki je trenutno v Ljubljani in Vam jo pravočasno pošljem.

Afera Debevec — Zagreb je vendarle končala. Ta stvar ima precejšnje zakulisno ozadje, kar pa Vam bom povedal ustmeno.

Prevod je baje prof. Žimbrek končal in ga zdaj prepisuje.

Prišel bi v Zagreb nekaj dni pred prvim, da prisostvujem kakšni drugi vaji, kjer bi vsaj malo igralce spoznal.

Vas najudanejše pozdravlja

Kreft Bratko

Lj. 19. maja 1932.

V Bachovem arhivu je ohranjena kopija njegovega odgovora:

Visoko cijenjeni gospodine redatelju,

Zagreb, 21. maja 1932

Vaše me je pismo začudilo, da bi »Za narodov blagor« mogao biti prikazivan još ove sezone. Nenam do ovog časa ni prevoda od g. prof. Žimbreka, koji mi ga je obećao još koncem aprila o. g. Jasno, da smo prema tome udesili repertoar, ne računajući ove sezone sa premijerom, jer ste mi i Vi pisali da biste voljeli da se to odloži za narednu sezonu. Naravno, da bi mi bilo milije, da je mogla biti premijera već ove sezone, ali kako nemam do sada ni prevoda, ne vjerujem da bi se to moglo još do 30. juna uvježbati. Mene doduše ne bi smetalo, da je samo jedna predstava ove sezone, ali kako se to ne može garantirati, ne ću ni Vas da dovedem u nepriliku, da ne biste mogli na vrijeme iznijeti »Za narodov blagor«.

Jasno je, da je iza one polemike u »Jutru« neka zakulisnost, ali na to se nisam i neću nikad obazirati.

Uz srdačan pozdrav

Že 23. maja je Kreft odgovoril:

Velecenjeni gospod direktor!

Najprisrčnejša Vam hvala za Vaš odgovor. Oprostite, moral je biti tu nekakšen nesporazum. Prof. Žimbrek mi je namreč pisal: »Dobio sam obavijest od g. Bacha, da do konca ovog meseca svršim prijevod i da mu ga pošaljem, jer će još ove sezone biti davan »Za narodno dobro«, a ti ćeš sigurno biti obavješten, a ako ne, evo, ja ti javljam... Probe će početi odmah 1. juna!« — to so od njega podčrtani odstavki iz dopisa z dne 14. maja.

Na podlagi tega njegovega dopisa sem jaz Vam pisal. Ako bi tega dopisa ne bilo, bi tudi mojega pisma ne bilo, ker sami mi pišete v svojem zadnjem pismu, da ste računali radi moje prošnje moje gostovanje za naslednjo sezono, za kar sem Vam prav gotovo hvaležen. Svoje pismo sem Vam pisal pod utisom vesti prof. Žimbreka, ker sem mislil, da hočete na vsak način premijero še te sezone. Da Vam s svoje strani ne delam nobene neprilike, sem Vam pisal svoje zadnje pismo.

Tako je z moje strani stvar pojasnjena in urejena. Prof. Žimbrek mi je sicer v istem dopisu obljubil, da mi lahko pošlje polovico prevoda, a ga še do danes nisem prejel.

Naš teater je v strašni krizi.

Publika je takorekoč zaključila sezono.

Samo abonenti v glavnem posečajo teater.

Zadnjič smo igrali »Cavalleria rusticana« in »Bajazzo«. V prvi je gostovala gos. Vilfan-Kunčeva, v drugi gos. Majdičeva. Pa nismo kasirali niti 1000 Din. Honorar za gosta je znosil 3400 Din. Uprava je napravila posebno reklamo — toda vse nič ni pomagalo. Eden tonfilm kino je zaprt, drugi igra po zelo znižanih cenah. Ljudje ne dobivajo plač — mi še do danes nismo sprejeli cele plače za maj itd.

Kiselo je to vreme.

Ali Zagrebu tudi tako slabo prede?

Dr. Gavella je bil zdaj štirinajst dni tu — režiral je Pagnolovega »Mariusa«.²³ Zdaj je povabljen v Prago. Režiral bo »Luizo«.²⁴

Ker delam v Ljubljani nov kontrakt z upravo, bi Vas prosil, če bi mi mogli moje gostovanje v jeseni terminizirati, da ga javim ljubljanski upravi naprej, zlasti pa še radi tega, ker še imam vedno v načrtu študijsko potovanje v Nemčijo. Zato, da si lahko napravim približni načrt.

Vas najlepše pozdravlja

udani

Kreft Bratko

Lj. 24. maja 1932.

²³ Gavella je prevedel to delo Marcela Pagnola, ki so ga prvič izvedli 9. marca 1929 v Parizu, jugoslovanska premiera pa je bila 22. oktobra 1931 v Zagrebu v režiji Tita Strozija (HNK 1969, 483).

²⁴ Gavellovo režijo Charpentierove »Luize« je Zagreb videl šele 12. januarja 1936. — Jugoslovansko premiero te opere je v Zagrebu 28. aprila 1919 režiral Ivo Raić (HNK 1969, 461).

Istega dne je Bachu pisal tudi Žimbrek:

Dragi gospodine direktore!

Evo me s prijevodom! Nisam se previše žurio, jer mi je Kreft rekao, da ne će moći ovaj mjesec (maj) u Zgb., nego tek drugi, pa sam se tako i ravnao s poslom. A i g. Tomašić mi je rekao, da tek početkom drugog mjeseca namjeravate početi s probama a sad još ima pet dana i više vremena, da se prepisuju uloge. Tako će prijevod, držim, stići pravovremeno. Svakako bi bilo dobro, da komediju dajete još ove sezone, a u jesen bi se mogla ponoviti, tako da bi je imali kroz dvije sezone. Koncem druge sezone bi mogli dati onda koju drugu stvar, za koju Vam se već sada preporučam, da bi je preveo. No o tom ćemo još razgovarati jednom na ferijama potanko. Spremam se na prevadjanje »Kralja na Betajnovi« od Cankara, jer ćete tu dramu jednom takodjer prikazivati.

Da bi još ove sezone davali »Za narodno dobro«, zato govori više razloga: polemika, koja Vam je poznata, a i to, da se opet što ne dogodi i komedija odgodi ad calendas Graecas... a konačno, da se pod Vašom upravom ipak već jednom daje Cankar na zgb. pozornici.

Glede honorara, molim Vas, ja sam toliko izgrizen od »krize«, da se jedva mičem! Čim dobijete rukopis, kojeg Vam šaljem u dva primjerka, a trećeg sam istovremeno poslao Kreftu! — najljepše Vas molim, pošaljite mi honorar barem, ako Vam nikako više nije moguće, barem 600 dinara, da bi do prvog dobio, a ostalo kasnije, drugi mjesec; razumije se, da bi najvolio cijeli honorar, ako Vam je moguće.

Da sam s komedijom imao teškog posla, to mi vjerujte: radije bi prevadjao bilo iz kojeg jezika, samo ne iz tako sličnog hrvatskom jeziku, — a naročito još i Cankara! A osim toga, komedija ima četiri čina, pa je ogromna. Nadam se, da ćete s prijevodom biti zadovoljni! Trsio sam se, da bude što bolji, pa sam ga, kako vidite, već na čistom, još jednom korigirao.

Izvolite mi javiti, da li ste prijevod primili, a moguće što i o Golouhovej »Groteski sedanjosti«, koju sam Vam svojevremeno poslao, a on me dnevno pita, što je s njom. Nju bi takodjer mogao prevesti, ako bi je prihvatili. (Moguće ćete se začuditi: oženio sam se!)

Očekujući od Vas Vaš cijenjeni odgovor i honorar, bilježim se s
odličnim poštovanjem

L. Žimbrek

Adresa: Klasična gimnazija, Maribor

Stan: Gosposka ul 58. II. lijevo

M. 24/V. 32.

Šest dni kasnije je Žimbrek priganjal:

Poštovani gospodine direktore!

Oprostite što se ponovo na Vas obraćam za honorar. Vi se ne ćete čuditi tome, kad Vam kažem, da kao suplent imadem 1200 din. mjesečne plaće, pa da mi je silno potreban taj honorar. Još k tome sam i oženjen! Dakle zamislite, kako se mora i može živjeti!!!

Zato Vas lijepo molim, pošaljite mi, ako Vam je ikako moguće, odmah cijeli honorar za prijevod »Za narodno dobro«, kojeg sam Vam nedavno poslao. Nakon 4 godine dao sam prvi put načiniti odijelo, kojeg na svaki način moram sada prvoga plaćati, jer više nemam ni odkud da posudim, a ležim u samim dugovima.

Stupica²⁵ je ovdje i sprema se u Zagreb. Kaže da bi se s Vama dogovarao glede jedne režije na jesen, pa Vam ga preporučam. Mogao bi režirati »Kralj na Betajnovi od Cankara (a sam je oduševljen za tu dramu), a ja bi je onda preveo preko ferija. Golouh je svoju »Grotesku sedanjosti« preradio, pa ta prerađena dolazi u obzir. Ako želite mogu Vam poslati preradbu?

Da li ćete davati još ove sezone »Za narodno dobro«? Još imadete vremena. Bilo bi vrlo dobro. Barem bi onda ti Slovenci bili mirni.

Još jednom, lijepo Vas molim, dajte mi odmah pošaljite honorar. Vi ćete me razumjeti, da mi je silno potreban!

M. 30. V. 32. Klasična gimnazija.

S odličnim poštovanjem
Vaš odani
L. Žimbrek

Bach je moral Žimbreku žal sporočiti, da prevod ne ureza. Na to je Žimbrek 7. junija odgovoril:

Dragi gosp. direktore!

Primih Vaše pismo koje me bacilo upravo u očaj. Ne znaš (!) što da počnem i što da radim, jer sam s tim novcem više nego sigurno (računao). Još me također iznenadila Vaša primjedba, da prijevod nije idealan. Ne mogu na ovaj karti o tom govoriti, tek toliko napominjam da ga je baš ovih dana čitao jedan inspektor i specijalista za hrv. jezik i rekao, da je odličan! On je i uspoređivao tekst! Ja ću doći ovih dana k Vama i donijet ću knjigu, pa ćete mi pokazati mjesta, koja ne odgovaraju, jer se ne bi s tim složio, da ga tko prerađuje. Tom prilikom ću Vas moliti da dadete barem 600 din — a radi njih ću i doći k Vama. Vi ćete moguće ipak smoći tih 600 din — pa ću za prvi čas biti spašen. Morate mi oprostiti — ali sila kola lomi!

Mnogo Vas srdačno pozdravlja

Vaš L. Žimbrek

(Dopisnica ni datirana, vendar je vidjen žig Maribora z datumom 7. VI. 32—22.)

Iz nadaljnijega dopisovanja je razvidno, da prof. Žimbrek ni dobio niti teh 600 dinarjev, kajti pol leta zatem je terjal celotno vsoto.

Spet je pisal na dopisnici, vendar jo je datiral z 9. decembrom 1932:

²⁵ Bojan Stupica, režiser, scenograf in igralec (Ljubljana 1910) je imel v letih 1931—1932 v Ljubljani lastno avantgardistično skupino, v l. 1932—1933 pa je nekaj časa deloval v Mariboru in Skopju ter v Novosadsko-osiješkem gledališču, ki je takrat gostovalo v Splitu... V Zagrebu je režiral šele 18. februarja 1940 Schurekove »Ulične pevce«. Pozneje je deloval v Zagrebu, Ljubljani in Beogradu in je bil za svoje umetniško delo nagrajen s pomembnimi jugoslovanskimi nagradami. Izčrpno predstavitve njegovega dela je prispeval dr. Nikola Batušić v HNK 1969, str. 627.

Poštovani gospodine Direktore!

Ja sam zaista dosta dugo (preko pol godine) strpljivo čekao na honorar za prijevod Cankarove drame — i sada više ne mogu čekati. Vi ćete uvidjeti, dragi g. direktore, da mi je to nemoguće, jer mi izgleda kao da mi (kazalište) uopće ne mislite platiti: zaboravit će se, proći će nešto vremena itd. — No, da se to ne dogodi, ja Vas ovime poslednji put molim za isplaćanje honorara od 1500 din, Kazalište poslednji put opominjem, jer ću nakon 8 dana (od današnjeg dana) usljediti tužba kod suda — jer mi drugo ne preostaje. Vi ćete me, gosp. direktore, razumjeti i ne ćete se naći lično uvrijeđen, jer u stvari bi Vi vjerovatno rado isplatili i slično, no moram Vas obavijestiti, jer ste Vi naručili prijevod. Moja pisma Vama su bila ujedno i upravi kazališta i t. d.

S odličnim poštovanjem

L. Žimbrek

M. 9. XII. 1932.

Klas. gimn.

Pet dni zatem je Žimbrek, spet na dopisnici, ki pa je ni naslovil na Josipa Bacha, marveč »Gospodu Upravniku Narodnega gledališča v Zagrebu«, napisal tole:

Narodno kazalište — Zagreb

Po narudžbi direktora drame g. J. Bacha preveo sam Cankarovu dramu »Za narodov blagor« na hrvatski jezik uz dogovoreni honorar od 1500 dinara. Taj honorar do danas nisam primio, iako sam prijevod predao prije više mjeseci. Stoga se obraćam na gornji naslov s molbom, da mi izvoli honorar poslati u roku od 8 dana, budući da sam nekoliko puta pisao g. direktoru Bachu i nisam uopće na dvije posljednje karte dobio odgovora. Meni je novac upravo neizrecivo potreban i nikako više ne mogu čekati. U protivnom slučaju ću morati podnijeti tužbu sudu i nanijeti nepotrebne troškove.

S odličnim poštovanjem

L. Žimbrek, prof.

Maribor

Maribor 14. XII. 32.

Klasična gimnazija

V upravi so s svinčnikom pripisali: »g. Bachu« — in Bach je nemudoma odgovoril, kot priča kopija, ohranjena v njegovem arhivu, datirana s 14. decembrom 1932:

Visoko poštovani gospodine profesore!

Oprostite mi, što Vam nisam odmah odgovorio, ali i da sam odgovorio, ne bi mnogo koristilo. Naše stanje u Kazalištu vrlo je teško, pa i drugi prevodioci moraju da čekaju, a hoće li dočekati, to još ne znam, — da im se uzmognu isplatiti honorari za prevod.

Kod Vas još je ta poteškoća, što svoj prevod niste poslali lani odmah u početku, kad ste bili u dogovoru sa g. redateljem Kreftom, pa se je tako zavlačenjem Vašega prevoda moralo odustati od prikazivanja Cankarove drame u ono vrijeme, kad se je mogla izvoditi.

Kasnije, kad ste poslali svoj prevod ispostavilo se, da taj prevod nije takav, da bi bio podesan za prikazivanje, i tako sam se odlučio, da Cankara izvodim u originalu, jer u Vašem prevodu ne bi došao do izražaja Cankarov dijalog.

Tužbom kod suda ne biste postigli ništa, jer prevod mora biti takav, da je opravdano, da ga uprava Kazališta mora preuzeti. Koliko je prevoda predano kazališnoj upravi, a koji nisu bili prikazivani, jer ili prevod nije bio takav, da bi se mogao upotrebiti za prikazivanje, i uprava je kazališta naprosto drugom prevodiocu dala prevod.

Meni je vrlo žao, da bi radi tog Vašeg prevoda moralo da dodje do kakovih nesuglasica izmedju nas dvojice, to mi nipošto ne bi bilo drago, ali pošto mi je savjest čista, ne bojim se ni tih neugodnosti. Držim da ćete razumjeti ove retke, i da ostajemo i dalje dobri prijatelji, uz srdačan pozdrav s odličnim poštovanjem

Josip Bach

Zagreb, 14. decembra 1932.

Prof. Žimbrek je odgovoril že naslednji dan:

Gospodine direktore!

Vaše pismo me neobično začudilo. Vi ste me, dakle, dosada vukli za nos! Posljednjim Vašim pismom odklanjate prijevod uopće, te uopće ne mislite nikada platiti honorar!? Sjajno! Vi ste međutim meni izjavili, da ćete platiti, samo momentano ne možete. Vaši dokazi ne stoje u pogledu odbijanja prijevoda. Čim je Kreft kod mene naručio (preko Vas, kad je od Vas dobio naružbu (»recite Žimbreku da...)) ja sam se odmah dao na prevađanje, te sam ga inkontino radio, pa čim sam ga svršio, dostavio sam Vam ga. Dakle o tom, da na vrijeme nije predan, nema ni govora! To će s dokumentima potvrditi Kreft. Drugo: ako prijevod ne valja, to će konstatirati stručnjaci na sudu. Treće: kad ste Vi primili prijevod, niste ga s tog razloga odklonili, nego ste rekli, da ćete prijevod platiti, samo se moram strpiti, i t. dalje. Ja predajem cijelu stvar sudu, jer ja ne poznam te prakse, da se ljude na taj način vuče za nos, svoj posao sam pošteno svršio i zato tražim honorar, kojeg ste sami rekli (1500 din). Ako Vam uspije dokazati da prijevod nije vjeran originalu i da nije dobar, onda ću izgubiti pravdu. Ali ja ću se pravdati, jer to zaista nije način, da tako sa mnom postupate. Ako je to Vaša praksa, ja je ne mogu prihvatiti!

S poštovanjem

M. 15. XII. 32.

L. Žimbrek

Bachov odgovor je datiran s 17. decembrom:

Visoko poštovani gospodine profesore!

Ne, naprotiv, mene je Vaše pismo neobično začudilo. Nisam Vas ja nipošto vukao za nos niti otklanjam prevod uopće, te ne mislim platiti honorar, nego naprotiv — tražim samo takav prevod da osjetim potpun izražaj dijaloga

Cankarove komedije. To, što sam Vama pisao prije nekoliko mjeseci, rekao sam na telefonu prevodiocu jednog drugog djela sa jednog drugog jezika i on nije kao Vi bio uvjeren da je to izmotavanje sa moje strane, nego je naprosto priznao, da prevod treba popraviti, t. j. trebalo je sasvim iznova prevesti to djelo. I šta je učinio: prepustio je, da taj njegov prevod predam drugom prevodiocu, koji se je nalazio u onoj državi, u kojoj se nalazio i pisac originalnog djela. I taj je prevodilac sa autorom toga djela prolazio prevod koga sam ja odbio, i kad sam poslije mjesec i po dana primio prevod, bilo je to nešto posve drugo, nego onaj prvi prevod, koji sam pravom odbio. Kako vidite, ima još ljudi, koji se ne drži nepogrešivi!

Kada sam Vam prvi put javio, da prevod ne valja, Vi ste to trebali i sami priznati i latiti se bilo sâm iznova toga posla ili zamoliti jednoga Slovenca, koji znade izvrsno i slovenski i hrvatski, da s Vama prodje čitavi prevod. I Vi biste se onda osvjedočili, da to nije Cankar, što ste nam Vi poslali.

Sad je na Vama, želite li da Vam se Vaš prevod vrati, pa da ga iznova prevedete, kao što je to učinio onaj gospodin, koji je bio sporazuman, da se na novo prevede djelo po drugom prevodiocu u saradnji s autorom. Kod Vas je to naravno nemoguće, jer ne možete da s pokojnim Cankarom predjete djelo, i zato treba naći drugi izlaz. Na Vama je, da se odlučite, hoćete li sami nanovo prevesti djelo ili ćete ga u zajednici s jednim drugim poznavaoцем slovenskog i hrvatskog jezika prevesti, dok je meni sasvim svejedno, na koji ćete način Vi predati zagrebačkom Kazalištu izvrstan prevod, dostojan Cankara.

S odličnim poštovanjem

Zagreb, 17. decembra 1932.

Ta spor se je vlekao još poldrugo leto. Žimbrek po vsem sodeč ni hotel popravljati svojega prevoda, zato je uprava zagrebskega gledališča prevajanje zaupala Tomislavu Tanhoferju in Janku Rakuši. Pomagala sta si z Žimbrekovim prevodom, zaradi česar na plakatu za premiero 27. aprila 1934 sploh ni bilo navedeno ime prevajalca. Zato se je spor obnovil.

To je razvidno iz naslednjih pisem: Bach je 7. maja 1934 poslal pismo prof. Žimbreku:

Visoko poštovani gospodine uredniče,

u »Književnim horizontima« za mjesec svibanj i lipanj 1934. Vi ste u članku »Ivan Cankar na našem kazalištu, jedno pitanje na upravu Narodnog kazališta« — izjavili, da se Cankarova drama »Za dobro naroda« izvodi u Vašem prevodu, da je to »doslovno« Vaš tekst.

Nažalost ne mogu to ovaj čas da kontroliram, ali kako Vi imadete jedan egzemplar Vašega prevoda, molio bih Vas, da biste bili tako ljubazni, te se možda potrudili do mene ili mi Vaš prevod posudili na jedan ili dva dana, da mogu uporediti Vaš prevod s prevodom, što ga je uprava Narodnog kazališta platila g. Tomislavu Tanhoferu.

Kako vidite, uprava nije nipošto htjela »izbjeci plaćanje honorara prevodiocu« i to nipošto nije razlog da »na kazališnom plakatu nije objavljeno ime prevodioca«.

Istovremeno pišem pismo g Tanhoferu, u kojem ga molim, da on sa svoje strane dade izjavu, da li stoji, da je njegov prevod »doslovan tekstu Vašega prevoda«.

S odličnim poštovanjem

Za upravnika:
J. Bach

Ohranjena je tudi kopija pisma Tanhoferju, ki je bil v tistem času ravnatelj osiješkoga gledališča:

Zagreb, 7. maja 1934. god.

Visoko poštovani gospodine upravnice,

držim da ćete valjda i u Osijeku naći najnoviji broj zagrebačke revije »Književni horizonti« broj 4 i 5 za svibanj i lipanj 1934.

Molim Vas pročitajte članak »Ivan Cankar na našem kazalištu«, što ga je napisao urednik te revije g. Ladislav Žimbrek, Zagreb, Šulekova 36/I kat, u kojem izjavljuje, da je njegov prevod, što ga je uprava zagrebačkog kazališta odbila doslovan tekst Vašeg prevoda.

Ne znam da li Vam je g. upravnik Konjović, kad je kod Vas naručio prevod »Za dobro naroda« poslao na uvid i prevod g. Žimbreka, i ako Vi imadete taj Žimbrekov prevod, molio bih Vas da mi ga odmah vratite.

U koliko držite, da je potrebno da se izjavite o Vašem prevodu, izvolite uputiti na g. Žimbreka ispravak, da ga objelodani u narednom broju svoje revije.

Srdačno Vas pozdravlja,

s odličnim poštovanjem

Za upravnika:
J. Bach

Uredništvo »Književnih horizontov« je prejelo naslednji dan tale dopis:

Tko je prenio na naš jezik Cankarevu dramu
»Za narodov blagor«
(Za dobro naroda)

Pitanje Upravi Narodnog Kazališta.

Na izjavu g. prof. Žimbreka, uprava Narodnog Kazališta ima da izjavi:

Upravi je prije dvije godine zaista bio podnesen prevod sa strane g. prof. Žimbreka. Kako taj prevod nije prihvaćen, a uprava je svakako htjela da ove sezone iznese Cankarovu dramu, poručila je prevod od g. Tomislava Tanhofera, koji ga je u saradnji g. Janka Rakuše svršio i podnio, te mu ga je uprava i platila.

Kako se vidi, uprava nije nipošto htjela »izbjeći plaćanje honorara prevodioca« i to nipošto nije razlog da »na kazališnom plakatu nije objavljeno ime prevodioca.«

Zagreb, dne 8. maja 1934.

Za upravu:
J. Bach

Istege dne, 8. maja 1934, je Tomislav Tanhofer poslal iz Osijeka pismo Josipu Bachu:

Poštovani gospodine direktore,

primio sam Vaše pismo, »Književne horizonte« nisam mogao da dobijem u Osijeku, ali sam pročitao izjavu g. Žimbreka u »Novostima«. Mnogo vike nizašto.

Uprava zagrebačkog kazališta poslala mi je Žimbrekov prijevod i Cankarov originalni tekst, a g. upravnik Konjović mi je naredio da Žimbrekov prijevod popravim ili, po potrebi, dramu nanovo prevedem. U zajednici s g. Jankom Rakušom, uporedivši oba teksta, izvršio sam korekture i izmjene, koje sam našao za potrebne. Nikada nigdje nisam tvrdio da sam dramu samostalno preveo. Na kopiji, koju sam Vam poslao, nisam napisao: preveo Tomislav Tanhofer, a to, kako sam se uvjerio, niste ni Vi učinili na plakatu, što je bilo potpuno pravilno. Kako su korekture i izmjene bile znatne, što se može utvrditi upoređivanjem, ne znam ima li g. Žimbrek prava na autorstvo prijevoda. To, uostalom, ja ne mogu ni da odlučim. Žimbrekovu kopiju poslao sam Vam zajedno s našom, u septembru ili oktobru prošle godine, mislim.

Ovo je materijalna istina. Sve ostalo može da bude predmet diskusije i бесплодне literarne polemike, kakovih kod nas ima mnogo i kakove izvjesni ljudi, često po planu, izazivaju.

Srdačno Vas pozdravljam i poštujem

Tom. Tanhofer

Osijek, 8. V. 1934.

Bach je takrat pričakoval, da bo Žimbrek odgovoril na njegovi dve pismi, prof. Žimbrek pa je upal, da bo Tomislav Tanhofer dal kakšno izjavo za javnost. Kot je razvidno iz Tanhoferjevega pisma Bachu, je ta predlagal, naj bi s primerjavo obeh besedil ugotovili, kolikšen je obseg korektur in sprememb, ki sta jih opravila Tanhofer in Rakuša in ki so bile precejšnje.

Kako se je ta spor končal, lahko približno zaslutimo iz besedila, ki je bilo vključeno v enciklopedijsko izdajo »Hrvatsko narodno kazalište 1894—1969«, Zagreb 1969, str. 695, kjer je dr. Branko Hečimović v zapisu o delu »Za narodov blagor« navedel, da je bila zagrebška premiera 27. 4. 1934 odigrana po besedilu, ki sta ga prevedla Tomislav Tanhofer in Janko Rakuša po prevodu Ladislava Žimbreka.

14. maja 1934 je prof. Ladislav Žimbrek poslal tole pismo, ohranjeno v arhivu Josipa Bacha:

Poštovani gospodine direktore!

Primih Vaša cij. pisma. Na prvo Vam nisam mogao odmah odgovoriti zato, jer sam očekivao da će dati g. Tanhofer izjavu, koja je u ovom slučaju vrlo važna, i o kojoj ovisi daljni razvoj cijele stvari. Ta izjava do danas nije pala, pa Vam, naročito radi drugog pisma, odmah odgovaram, da ne biste moju šutnju krivo shvatili ili tumačili. Svakako, bez daljnjeg, pristajem na sravnjivanje tekstova, samo Vas molim da se strpite tako dugo dok g. Tanhofer (ili g. Rakuša)

ne dade izjavo; ili dok ne odgovori na Vaše pismo, pa mi njegov odgovor izvolite saopćiti.

Vi ćete, gospodine direktore, razumjeti zašto moram čekati na odgovor g. Tanhofera. Ja postavljenju tvrdnju o potpunoj sličnosti tekstova hoću da branim, ali dok nemam izjave g. Tanhofera, ne mogu prelaziti na dokazivanje, jer on može, na primjer, da izjavi, da je on tekst, koji je dobio od uprave Nar. kazališta samo »popravio«. Tim časom odpada dokazivanje.

Ta izjava mora uslijediti (ako već nije) svakog časa, pa Vas molim, da dotle pričekamo.

Kažete, da sam se upustio u polemiku. Jest, i držim da biste to bili i Vi na mojem mjestu učinili, pa i svako drugi. Na Vašu izjavo morao sam odgovoriti, e bih objasnio stvari, koje su ostale iz moje prve izjave nepoznate.

Mišljenja sam, da na moj opširan odgovor ne ćete odgovarati, osim formalno, jer sam sve stvari istinito i objektivno, bez strasti i primisli, iznio, pa ćete se s mojim izvadjanjem složiti. Da je bilo malo više opreznosti sa strane uprave prigodom primanja teksta od g. Tanhofera, a uz to dobre volje da se meni preostali honorar isplati, do svega toga ne bi bilo došlo. Krivnja jedino leži na upravi. A krivci moraju uvijek snositi za svoja djela odgovornost. (Često se događa da izbjegnu kazni.)

U namjeri, da se ovaj spor što prije likvidira, uz svu potrebnu dobru volju sa Vaše strane, a sa moje, dakako, postoji, bilježim se s odličnim poštovanjem

Prof. L. Žimbrek

Vse, kar je v tem pismu podčrtano, je z rdečim svinčnikom podčrtal Bach sam, ki se je očitno strinjal z izjavo prof. Žimbreka in obsojal tiste, ki so stvar pripeljali tako daleč. Menim, da se sam pri tem niti najmanj ni počutil krivega, marveč je krivce videl v tistih, ki so vse to izpeljali. Iz Žimbrekovega pisma je razvidno, da je v »Književnih horizontih« dal še drugo izjavo. Zanimivo si bo nekega dne ogledati tudi to, toda za razumevanje te korespondence zado-
stujejo za zdaj tudi podatki, ki sem jih navedel.

Po tem »interludiju« naj navedem še dve Kreftovi pismi iz let 1932 in 1933, da bi to predstavitev dopisovanja Krefta z Bachom ustrezneje zaokrožil.

Tone Potokar je v svoji predstavitvi Kreftovega dela²⁶ pojasnil, kako je nastala njegova drama »Celjski grofje«. Te zgodovinske osebe so bile pogosto obravnavane v naši književnosti, zlasti v povezavi z Veroniko Deseniško,²⁷ po prvi svetovni vojni pa sta slovenska pisatelja Oton Župančič in Anton Novačan predstavila celjske grofe kot domnevne nosilce ideje o združitvi jugoslovanskih narodov. Kreft se je temu odločno zoperstavil in napisal dramo v petih dejanjih »Celjski grofje«, ki je že 17. septembra 1932 doživela praizvedbo v Ljubljani.

²⁶ Tone Potokar je pripravil predstavitev Kreftove dejavnosti v zvezi z zagreb-
škim prevodom njegove drame »Velika puntarija« (Velika buna). Potokar je tudi
prevedel to dramo v hrvaščino. Zagreb 1974, str. 211—213: življenjepis Krefta.

²⁷ Drama Josipa Eugena Tomića »Veronika Desenička« je doživela praizvedbo v
HNK 11. oktobra 1903 v Fijanovi režiji. Ljerka Šram je bila Veronika, Borštnik je
igral Hermana Celjskega, Fijan pa Friderika Celjskega (HNK 1969, 680).

V tej drami je Kreft »odkrito poudaril, da fevdalizem ni imel nikoli posluha za kaj takšnega«. ²⁸

Takoj ko je Bach izvedel, da je Kreft napisal to dramo, mu je pisal in dobil tale odgovor:

Velecenjeni gospod direktor!

Najlepša Vam hvala za Vaše prijazno pismo. Bilo mi je v zagotovilo da še vendar niste čisto name pozabili.

Kakor berem iz Vašega pisma, Vas je vest o moji drami nekoliko iznenadila. Z isto pošto Vam danes pošiljam tipkano kopijo »Celjskih grofov«. Prijazno Vas prosim, da jo čim prej preberete, ker je določena za Maribor. Razume se, da bi me ne samo veselilo, temveč bi smatral za izredno čast, če mi jo vzamete v repertoar. S svoje strani sem prepričan, da je drama dober gledališki komad z izredno hvaležnimi vlogami. Moram reči, da je v Ljubljani vzbudila veliko zanimanje in je bila brez vsakega pomisleka sprejeta v repertoar. Ker pa moram do okrog 20. jul. javiti ljublj. direkciji drame, kdaj bi želel da se igra, Vas prosim da mi potem, ko jo boste prečitali, takoj javite, če ste se odločili za uprizoritev.

Roman »Človek mrt. lobanj«, ki ga sicer ni več dobiti na knjižnem trgu, ²⁹ Vam bom skušal priskrbeti. Pravkar izhaja v magacinu »Domači prijatelj« krajši roman iz kmečko-viničarskega življenja Slov. gorice »Kalvarija za vasjo«. ³⁰ Tako, kakor vidite, sem precej zaposlen.

V jesen začnem delati v ljublj. drami. Režiral bom »Razkolnikova«, Shawovo »Sv. Joano«, in O'Neillovo »Gier unter den Elmen«. ³¹ Januarja grem v Berlin na študij. Zato imam v Ljubljani kontrakt samo za štiri režije, ker grem potem na dopust.

Kar se tiče »Narodovega blagra« bi se zmenila takoj, ko mi javite odločitev radi »Celjskih grofov«. Prišel bi event. v Zagreb, da se pogovoriva osebno in rešiva vse probleme »Nar. blagra«.

Ker pa sem slišal, da se baje g. Nučič zelo zanima za režijo »Narodovega blagra«, bi rad, da pridemo do kakega kompromisa, ker nikakor ne bi rad prišel v konflikt ali zamero z g. Nučičem. Sicer pa — kakor rečeno se pogovorimo o tem kasneje. Zato Vas prosim, da čimprej preberete »Celjske grofe« in da mi sporočite svojo odločitev. Po ljubljanskih sodbah sodeč upam, da bodo ugajali tudi Vam.

Vas najlepše pozdravlja

udani Kreft

6. jul. 1932.

Naslov:

*Sv. Jurij ob Ščavnici
pri Ljutomeru*

²⁸ Potokar, nav. del. (gl. tu op. 26), str. 212.

²⁹ »Človek mrtvaških lobanj« je najprej izhajal v časopisu »Delavska politika«, 1930. pa je bil natisnjen v knjigi, vendar je bil kmalu po izidu prepovedan. Kreft je moral pred sodnike, domnevno zaradi širjenja javne nemorale, komunizma in zaradi žalitve kralja, toda obsojen je bil zgolj pogojno (prim. Potokar, nav. del., str. 212).

³⁰ »Kalvarija za vasjo« je bila objavljena v knjigi šele l. 1961. Mariborska »Obzorja« so l. 1974, kot piše Potokar v navedeni predstavitvi, začela izdajati Kreftova zbrana dela v dvanajstih zvezkih.

³¹ »Strast pod brest« je eno najbolj znanih del tega ameriškega dramatika. Prim. HNK 1969, str. 532.

Deset dni pozneje je Kreft odgovoril na Bachovo pismo, ki ga je prejel šele 15. julija, ker je bilo pomotoma naslovljeno v Ljubljano.

Velecenjeni gospod direktor!

Najlepša hvala Vam za Vaše sporočilo.

Principijelno režijo sprejemam, ker osvežuje Vaše pismo najin stari dogovor. Gre samo radi datuma. V Ljubljani še nimamo nič fiksnega za početek sezone. Jaz sem junija še začel s študijem Shawove »Sv. Joane« in takrat se je reklo, da bo to ena izmed prvih stvari. Drugega za enkrat ne vem nič. Dr. Gavella namerava režirati za začetek predelanega »Vučjaka« ali pa Schillerjevega »Wallensteina«.³² Ni pa še stvar fiksirana. Zato bi Vas jaz prijazno prosil, če bi potrpeži do 11. avgusta, ko se začne pri nas interno delo in ko bodo prve predstave fiksirane. Zdaj ne moramo nič izvedeti, ker je vse na dopustu. Za študij bi potreboval 3—4 tedne — honorar 2.500 Din. To je vse kar Vam za enkrat sporočim.

Vas najlepše pozdravlja

udani

Kreft Bratko

16. jul. 33.

*Sv. Jurij ob Ščavnici
pri Ljutomeru*

P. s. Vaše pismo me je iskalo že v Ljubljani — zato sem ga šele včeraj sprejel.

Menim, da je Kreft pomotoma napisal datum 16. julij 1933 namesto 1932. Nadaljuje namreč s podatki o študiju Sv. Ivane, ki jo je omenil tudi v pismu z dne 6. julija 1932.

To je zadnje ohranjeno Kreftovo pismo v arhivu Josipa Bacha.

»Ja narodov blagor« so odigrali 27. aprila 1934 v Nučičevi režiji pred abonentsko publiko, ki je delo sprejela mirno in brez izrazitejših reakcij, kot navaja dr. Slavko Batušić,³³ toda repriza je bila 1. maja, tako da je gledališče, nabitito polno delavcev, tega večera »odmevalo od demonstrativnih aplavzov in klicev ob vsaki besedi, ki je pomenila kritiko nasilja, politikantstva, korupcije in neznačajnosti«.³⁴ Policija je že naslednji dan prepovedala nadaljnje prikazovanje.

»Celjski grofje« so doživeli zagrebško premiero šele 1. julija 1936 v prevodu taistega Tomislava Tanhoferja, zaradi katerega je prišlo do Žimbrekove afere zastran prevoda Cankarjeve drame. Režiral je Kalman Mesarić, scenografijo pa je pripravil Marjan Tepše.³⁵

³² Praizvedba Schillerjevega »Wallensteina« je bila 16. aprila 1798 v Weimarju, jugoslovanska premiera pa 29. januarja 1898 v Zagrebu, ko so izvedli prva dva dela »Wallensteinove trilogije«, medtem ko je tretji del »Wallensteinova smrt«, ki so ga v Weimarju izvedli šele 30. januarja 1799, doživel jugoslovansko premiero 18. aprila 1898. Vse tri dele je prevedel August Harambašić, Fijan pa je igral Wallensteina (prim. HNK 1969, 692).

³³ »Hrvatska pozornica«, Zagreb 1978, str. 175.

³⁴ Batušić, nav. del. (gl. tu op. 33), str. 175.

³⁵ HNK 1969, str. 219, gl. prav tako podrobnosti o igralcih.

Tudi to Kreftovo delo je bilo takoj po prvi izvedbi prepovedano in izloženo iz repertoarja.³⁶

Naslednje leto je Slovenska matica natisnila novo Kreftovo dramo »Velika puntarija«, kroniko hrvaško-slovenskega kmečkega punta leta 1573, s katero naj bi se začela tudi nova sezona v ljubljanskem gledališču l. 1937. Čeprav je kritika knjigo sprejela izredno dobro,³⁷ je beograjsko ministrstvo odločilo, da se tega dela ne sme prikazovati.

Istega leta se je novoimenovani direktor Drame Hrvaškega narodnega gledališča Dubravko Dujšin lotil akcije, da bi cenzura vendarle dovolila prikazovanje Cankarjeve drame »Za narodov blagor«.³⁸

Cenzura je prikazovanje dovolila edinole pod pogojem, da se črta tale del Cankarjevega besedila: »Kadar se vzbudi v hlapcih gospod . . .«

Josip Bach je umrl 6. julija 1935, tako da tega boja proti Cankarju in Kreftu, ki jima je skušal pomagati, da bi se v njegovem času pojavila na zagrebškem odru, ni več doživel.

Ivan Bach

Les lettres de Bratko Kreft à Josip Bach

Les lettres datent de la période 1931—1932 où le directeur du Théâtre nationale Croate, Drama de Zagreb, Ivan Bach s'efforçait à convaincre Bratko Kreft de venir à travailler dans son théâtre. Le jeune metteur en scène lui communiquait ses nouvelles idées progressistes ainsi que ses désirs et il se mettait d'accord pour les termes. Il aurait dû mettre en scène Dans la vallée de Šentflorjan et quelques opéras. En même temps, Bach était en correspondance avec Ladislav Žimbek qui aurait dû préparer la traduction du Dans la vallée de Šentflorjan mais il préférait à celui-ci Le Roi sur la Betajnova. Parce que Kreft était trop occupé, parce que Bach et Žimbek se disputèrent et aussi à cause de la politique du répertoire du théâtre de Zagreb, aucune des œuvres de Cankar ne fut alors réalisée à Zagreb néanmoins fut réalisée l'oeuvre de Kreft Les comtes de Celje à laquelle Josip Bach tenait tant.

³⁶ Batušić, Hrvatska pozornica, Zagreb 1978, str. 174.

³⁷ Potokar, nav. del. v op. 26, str. 213.

³⁸ Batušić, Hrvatska pozornica, 1978, str. 175.

Frančiška Slivnik

Pismo Avguste Danilove Adamu Mandroviću

Znano je, da je slovenska igralka Avgusta Danilova nekaj let pred prvo svetovno vojno odšla v Trst, med prvo svetovno vojno in kmalu po njej pa v ZDA. Manj znano pa je, da je že ob prelomu stoletja iskala možnosti, da odide v svet, ker so se ji ljubljanske razmere zazdele pretesne.

Prepis neobjavljenega pisma Avguste Danilove intendantu Hrvaškega narodnega gledališča Mandroviću in odgovor uprave iz leta 1903, ki sta se ohranila v igralkini zapuščini v SGFM, pričata, da je videla rešitev v Zagrebu — tako kot mnogo njenih kolegov pred njo in za njo.

Ko se je čez leta spominjala časa, ko se je začela ozirati po svetu z namenom, da zapusti Ljubljano, je povedala, da »je bilo življenje v Ljubljani mizerno in ne preveč zanimivo. Čehinj je kar mrgolelo pri slovenskem teatru in igrale so vse kar glavne vloge...«

Ta čas in razmere v slovenskem gledališču je podrobno popisal Dušan Moravec v svojih knjigah Slovensko gledališče Cankarjeve dobe in Vezi med slovensko in češko dramo.

Pismo kaže sicer neuspešen poskus Avguste Danilove uiti ljubljanskim razmeram, je pa verjetno eden zgodnjih znanilcev njenih iskanj po svetu.

Prevzvišeni gospod I. Mandrović

Ljubljana 30/8 903

*Intendant hrvatskog zemalj. kazališta
u Zagrebu!*

Podpisana igralka, usoja si prositi, ako bi jej bilo dovoljeno, vprašati, ali bi mogla dobiti kot Vašega spoštovanega kazališta angažma.

Svojo prošnjo stavi sledeče:

Kod velikoleten član slovenskog gledališča v Ljubljani pridobila sem si zadostnega igralskega talenta i zmožnosti, da lahko smelo trdim, da mi je

možno nastopiti na vsakem večjem odru v vsakojakih ulogah. Pridobila sem si tudi popolno priznanje i simpatije občinstva i kritik.

Uzrok promeni mi je edina želja, poskusiti se izven domovine, svoj poklic vzviševati, in ker tu itak tudi ni nikake prihodnosti. Svoj ogromen repertoar ne bi mogla napisati i bi tudi v slovenskem jeziku ne mogla uporabljati.

Obljubljam pa, da se v najkrajšem času i najhitreje priučiti hrvatskoga jezika, tudi imam največ veselja i ljubavi do tega, ker sem se vže lani počenjala učiti s to željo, da bi mogla dobiti v Zagrebu angažma. Med svoje najbolje uloge mi prištevaajo tukajšnji kritiki sledeče uloge:

Stuart — Elizabeto.

Crveni talar — Janneto.

Marijana — Marijano.

Sablasi — Alving.

Čarovnica pri jezeru — Jela.

Povratek — Kaja.

Sappho — Sappho.

Čašo vode — Vojvodinjo.

From j. Risler sen. — Sidonijo.

Arija in Mesalina — Arijo.

Truli dom — Katja.

Fedora — Magdo;

Poleg teh imam lepe kritike od salonskih dam ter tudi komičnih ulog. Porabna sem tudi v vsaki stroki, vsakem ženskem značaju ili karakternih ulogah, razvem mladostnih ljubimk.

O vsem tem pa bi se lahko prepričali pri vsakem, koji pozna Ljublj. glediše, ter njegove moči, ter smelo rečem, da sem vedno bila največ porabna prva moč i igralka.

Ako bi moja zmožnost mogli vporabiti ter si želeli došla bi osobno v Zagreb na zahtevo, da bi se Vašemu Visokorodju predstavila, ter tudi igralka na poskušnjo. Glede gaže bi se lahko dogovorili, ker bi ne stavila prevelikih zahtev prvotno.

Svojej udanej prošnji prilagam svojo sliko, ter molim v slučaju nepovoljnega odgovora, doposlati mi jo opet.

V slučaju da smatra Vaše visokorodje moja ponižno ponudbo kot resno, prosim da bi mi blagovolili doposlati skorega odgovora ter se bilježim

z vsem
spoštovanjem

Gusti Cerar Danilova
član slov. gledišča
v Ljubljani

Broj 209-902/3

P. n. gdji

Gusti Danilovoj
članu slovenskog gledališća
v Ljubljani

Potpisana uprava hrv. zemalj. kazališta žali, što Vašoj ponudi za sada udovoljiti ne može, jer je broj ženskih članova potpun. — Uz povrat fotografije s primjetbom, da mogućnost glede angažmana nije isključena za drugu sezonu.

Uprava hrv. zem. kazališta

U Zagrebu 13/VII. 1903

Ivan Bach

Dve pismi Avguste Danilove Josipu Bachu

Prvo od obeh pisem je povezano z gostovanjem Avguste Danilove¹ v zagrebškem gledališču 6. junija 1910 v veseloigri Eugena Scribeja »Čaša vode«, 8. junija istega leta pa v Vojnovičevem »Ekvinociju«.² V tej sezoni je bila Danilova angažirana v tržaškem gledališču, kjer je med drugim režirala »Ekvinocij« in igrala glavno vlogo Jele.³

13. junija se je nato iz Ljubljane oglasila Bachu s temle pismom:

*Velespoštovani
gospod ravnatelj!*

*Izkazali ste mi toliko odkrite ljubeznjivosti in usluge, da ste mi pre-
skrbeli gostovanje pri Vas, za kar se Vam najtopleje zahvalim.*

*Pri slovesu izrekla sem par besedi, katere upam, da ste umeli in zato danes
Vas s tem pismom še enkrat nadlegujem, ter Vas prosim prav odkritosrčnega
sveta in odgovora.*

¹ Dušan Moravec je v svojih dveh knjigah o zgodovini slovenskega gledališča dokaj podrobno predstavil velikanski delež Avguste Danilove na številnih straneh obeh monografij, ki nosita naslova »Slovensko gledališče Cankarjeve dobe«, Ljubljana 1974, in »Slovensko gledališče od vojne do vojne«, Ljubljana 1980. Zaradi jedrnatosti navajam ti deli v svojem prispevku kot *Moravec I* oziroma *Moravec II*.

² Pet godina hrvatskog kazališta 1909—1914, Zagreb 1914, str. 30.

Danilova je gostovala v zagrebškem gledališču že aprila 1907 z znamenitima kreacijama gospe Wolf v Hauptmannovem »Bobrovem kožuhu« in Jeanette v Brieuxovem »Rdečem talarju«. Prim. enciklopedijsko izdajo »Hrvatsko narodno kazalište 1894—1969«, Zagreb 1969, str. 327. — Bach je bil takrat že režiser zagrebškega gledališča in je v svojem režijskem notesu zapisal, da je 4. aprila režiral »Bobrov kožuh«, 6. aprila pa »Rdeči talar«. Sodim, da so se brez dvoma že tedaj začeli prijateljski odnosi med Danilovo in Bachom, da je že takrat moralo priti do tesnih umetniških stikov, čeprav razen teh indirektnih znamenj, v našem družinskem arhivu iz tega obdobja ni takšne dokumentacije kot za leto 1910.

³ Dokumenti SGFM, 38—39, Ljubljana 1982, str. 82 pod 6. 3. 1910, režija pa str. 84. Prim. tudi Moravec, 248 in na tretji tabli k tej strani reprodukcija fotografije Danilove kot Jele v »Ekvinociju«.

Ali bi bilo mogoče za leto dni mene angažirati v Zagrebu? Odkrito prosim! V Ljubljani ostanem le v najhujšem slučaju, ako ne dobim v Zagrebu ali Osijeku ali Beogradu angažma!

Jaz vem, da bode morda rekli in se vprašali, malo prije bi bilo bolje. Ali jaz akoravno imam danes 38 let grem vedno še gori z umetnostjo, imam sile, moči, zdravlja, organa, temperamenta za vsako mlado. Ne zahtevam nič nego leto dni plačo s kojo je mogoče eksistirati v Zagrebu. Tudi to dobro vem, da ne morem biti tam v penziji, ker le do 25 leta so vsprijeti člani.

Ali ker je ista osoda tudi Ljubljani in Trstu, me to ne moti. Samo bolniško blagajno smo imeli v Ljubljani kakor v Trstu.

Mnogo bi mi bilo le radi prihodnosti v Ljubljani ležeče na enoletnem angažiranju pri Vas. Tudi v Ljubljani se bodo razmere predrugačile igralcem v dobro, ali danes ni še zato pravi čas. O svojih uspehih, kritikah in različnih ulogah mi mislim ni potreba posebej omenjati, ali prepričali bi se, da ste na dobro zadeli.

V vseh slučajih pa sem udana, pokorna režiji in vodstvu.

V Ljubljani imam radi več razlogov povod, da ne bi rada bila vsaj še eno leto v domovini! Glede hrvatskega jezika Vam garantiram da se priučim v dveh mesecih, vsako največjo ulogo sem se naučila v 24 urah, tudi čez noč. Vašej gospe soprogi vem da gre prvenstvo in nikdar ne bi glede nikake uloge imeli uzroka pri meni se jeziti. Druge pa me ne brigajo, kar bi mi odkazali Vi po Vašej inteligentnej sodbi, to bi napravila.

Vse to pišem Vam cenjeni gospod ravnatelj zato, ker vem da mi boste prav odkrito svetovali in odgovorili. Največje zaupanje imam do Vas.

Šele po Vašem odgovoru na to pismo, bodem na gospoda intendanta napravila ofert, kakor mi bode Vi svetovali. Razumeli me boste, da ne bi rada doživela blamaže direk(t)no od gosp. intendanta zbog moje uglednosti!

To je bil tudi vzrok, da se nisem hotela nikdar nikamor siliti.

Ako pa z vsem tem ne bi bilo nič mogoče, potem prosim, ako mi omogočite vsaj gostovanje za prihodnjo sezijo.

Tudi ako Vam mogoče, da bi me priporočili v Osijek ali Beograd Vas prosim.

V nadeji da Vas to moje pisanje ni indisponiralo napram meni se Vam najudaneje priporočam.

z odličnim spoštovanjem

Gusti Danilova
Križevniška ulica 7 II

Dušan Moravec je opisal zelo zapleten in težak položaj ljubljanskega gledališča, zlasti od sezone 1908/09 naprej, ki je dosegel višek s sporom Zofije Borštnik-Zvonar z intendantom Franom Govekarjem. Takrat je Borštnikova odšla iz Ljubljane.⁴

Sezona slovenskega gledališča je trajala le šest mesecev in tako so bili ljubljanski igralci prisiljeni vsako pomlad odhajati na turneje zunaj glavnega mesta po raznih pokrajinskih naseljih.⁵ Ta izredno negotovi položaj ljubljanske gledališke uprave in celotnega gledališča, ki je ob koncu vsake od teh sezon

⁴ Moravec I, 256 (o napadih na upravo gledališča od l. 1908/09 naprej) 239—240 (o sporih Borštnik-Zvonarjeve z Govekarjem); o političnih odnosih med deželno upravo in občinskim svetom Ljubljane str. 212; o gledališču »pod vplivom svobodne misli« str. 253.

trepetalo, da bo povsem razpadlo, je napeljal Danilovo, da je skušala vsaj za leto dni — dokler se prihodnost slovenskega gledališča tako ali drugače ne razjasni — dobiti angažma v Zagrebu, Osijeku ali Beogradu. V Zagrebu je imela ob svojih gostovanjih veliko uspeha, zato bi bila najraje zaposlena tam. Josip Bach ji je bil izredno prijateljsko naklonjen in ji je iskreno pomagal ter ji bil pripravljen iti tudi v prihodnje v vsem na roko. Danilovi se je zdelo potrebno Bachu zagotoviti, da ne bo zaradi nobene vloge delala težav njegovi ženi, igralki Nini Vavri, ki je bila deset let mlajša od Danilove, tako da je bila v Zagrebu ona Roza Bernd, Hasanaginica ipd., medtem ko je v Ljubljani te like oblikovala Danilova.⁶

Morda je v zapuščini Avguste Danilove ohranjen Bachov odgovor na njeno prošnjo, iz katerega bi bilo mogoče izvedeti, kaj je bil zagrebški ravnatelj drame pripravljen storiti zanjo.

Avgusta Danilova je l. 1910 zaslutila, da je ljubljansko gledališče tako ogroženo, da bo postopoma gotovo povsem propadlo — kot se je v naslednjih štirih letih tudi zgodilo. Upala je še, da bodo morda čez leto dni nastopili boljši časi, vendar se to kljub prizadevanjem številnih kulturnih delavcev ni moglo uresničiti.

Po osvoboditvi dežele, po koncu prve svetovne vojne je Danilova v letih 1920 do 1922 spet nastopala v Ljubljani v svojih znamenitih vlogah.⁷ Sprva se je zdelo, da bo imelo podržavljeno slovensko gledališče boljše finančne in kulturne pogoje za razvoj, a tudi ti upi so se kmalu razblinili, kakor je pregledno opisal Dušan Moravec.¹³ Maja 1922 je bilo spet očitno, da mlademu gledališču ponovno preti katastrofa.

Avgusta Danilova je leta 1922—1927 preživela v Clevelandu.⁹ Vrnila se je šele l. 1927 in je jeseni tega leta že igrala in tudi sama režirala »Medejo«.¹⁰ Takrat ji je bilo že okrog 60 let, tako da je 20. oktobra 1928 proslavila svoj jubilej v komediji Karla Čapka o skrivnosti dolgega življenja »Zadeva Makropulos«.¹¹ Čeprav je kritika grajala »skonstruirano nemogoč« siže, je imela Danilova vendarle priložnost, da v vlogi Emilije Marti upodobi tako mladost kot starost. Svojo upodobitev je izdelala z »mnogo tehnike, a dušo in strastjo« — kolikor je bizarna kontrukcija dela to sploh omogočala.

Ob priložnosti tega njenega jubileja ji je Josip Bach poslal čestitke, o čemer priča drugo pismo Avguste Danilove, ohranjeno v našem družinskem arhivu. Gre za z roko napisano zahvalo na kartonu v velikosti dopisnice, ki se glasi:

Vaše blagorodje!

Ob priliki proslave svojega jubileja si dovoljujem izreči Vam najprisrčnejšo zahvalo za čestitke

*S spoštovanjem
Gusti Danilova*

Lj. 23. okt. 1928.

⁵ Moravec I, 247.

⁶ Frančiška Slivnik, Avgusta Danilova (Seznam vlog in režij) v »Dokumentih SGFM«, 38—39, Ljubljana 1982, str. 77 pod št. 320: Roza Bernd; str. 79. pod št. 393: Hasanaginica; na podlagi tega popisa pa bi bilo mogoče s primerjanjem Vavrinih vlog najti še več podrobnosti.

⁷ F. Slivnik (gl. tu op. 6), str. 79—80.

⁸ Moravec II, 80—82, 8—485.

⁹ F. Slivnik (gl. tu op. 6), str. 67.

¹⁰ Kot 14, ali str. 80.

¹¹ Moravec II, 230, op. 395.

Kmalu zatem je bila upokojena.

Tik pred izbruhom druge svetovne vojne, jeseni 1940, je pri sedemdesetih letih odigrala še dve vlogi.

Po osvoboditvi se je z vlogo Marije Jožefine v drami Garcíe Lorce »Dom Bernarde Albe« 21. oktobra 1950 dokončno poslovila od gledališča. Takrat je dopolnila že osemdeset let, umrla pa je v Ljubljani l. 1958.

Josip Bach, ki je bil pet let mlajši od nje, je umrl že leta 1935, tako da je njuno dopisovanje — kot sem lahko dognal pri pregledu našega družinskega arhiva — poslednjič izpričano sedem let pred Bachovo smrtjo ob omenjenem jubileju. Čeprav ti dokumenti niso številni, nam pričajo o prisrčnih prijateljskih odnosih teh dveh predanih gledaliških delavcev.

Deux lettres d'Avgusta Danilova à Josip Bach

On publie deux lettres à l'intendant du théâtre de Zagreb, Josip Bach. La première est demande d'engagement au théâtre de Zagreb et elle témoignent le désir de l'actrice de quitter Ljubljana dans l'année 1910, tandis que la deuxième contient le remerciement aux congratulations à l'occasion de son jubilé en 1928.

¹² F. Slivnik (gl. tu op. 6), str. 67 in 80.

Slavko Jan

Ob odkritju spominske plošče Mariji Veri

(v Kamniku 24. 7. 1982)

Zbrali smo se, da počastimo delo in spomin na veliko slovensko kulturno delavko, ki je bila v tej hiši, dne 22. 11. 1881 rojena: Frančiška Ksaverija Marija Eppich. Frančiška Eppichova je umrla v Ljubljani dne 12. 11. 1954 kot velika slovenska gledališka umetnica pod imenom Marija Vera.

Kakor v pravljici se sliši zgodba o mladem slovenskem dekletu, ki je bila učiteljica v Gorici, pa jo je klic po gledališki umetnosti izvalil iz majhnega domačega sveta naravnost v svetišče takratne srednjeevropske gledališke kulture, v cesarsko-kraljevi Dunaj. S svojo izredno voljo in pridnostjo ter seveda nadarjenostjo, si pribori vstop v krog takratnih srednjeevropskih gledaliških velikanov. To slovensko dekle, kljub mikavnosti velikega sveta in tujine, ni pozabilo na svojo zemljo in mater, ki jo je rodila. V romantičnem zanosu in umetniški samozavesti si je v začetku svoje poti dala slovensko in slovansko gledališko ime Marija Vera. Pod tem imenom je nastopala vse svoje življenje.

Spomin na njeno delo sega v dolgo dobo nazaj. Slovenski ljudje smo bili trd boj proti potujčevanju v nemški avstro-ogrski absolutistični monarhiji. Preživeli smo prvo svetovno vojno 1914—1918. Majniška deklaracija iz leta 1917 nas je široko razgibala in terjala osvoboditev izpod habsburškega gospodarstva. To je ob koncu 1918 razpadlo in ustanovljena je bila kraljevina SHS. V drugi svetovni vojni smo doživeli in dotrpeli hitlerjansko nacistično zločinstvo, ki je želelo uničenje vsega našega. Slovenci smo bili razsekani in razmetani od treh okupatorjev: Nemcev, Italijanov in Madžarov. Upor in osvobodilni boj naših ljudi je s svojim junaštvom dosegel, da zdaj živimo in delamo v svoji samostojni državi. Svojo usodo si krojimo v socialistični samoupravni federativni republiki Jugoslaviji s svojo samostojno republiko Slovenijo.

V sto letih smo živeli pod najrazličnejšimi zgodovinsko pogojenimi političnimi sistemi in ureditvami. V takem burnem razvoju in v različnih okoljih je teklo tudi delo in življenje naše Marije Vere.

Ni čas niti kraj, da bi podrobno našteval nastope in uspehe njene gledališke poti. Poudarjam pa lahko, da je naša igralka, režiserka in pedagoginja s svojimi stvaritvami na dramskem odru in s pedagoško spodbudo združila v enotno umetniško izpoved izkušnje s tujih odrov in izročilo domače kulture



Z otvoritve spominske plošče Mariji Veri

tako visoko, da ji gre po pravici, kot pravi nekje Filip Kumbatovič-Kalan, častni naziv evropske igralkе.

Do prve svetovne vojne je nastopala v vodilnih vlogah takratnega klasičnega in modernega teatra na nemških odrih: v Zürichu 1907—1910; v Mannheimu je bila 1910—1911; v Berlinu 1911—1916. Tudi v povojnem obdobju je bila prva leta v tem kulturnem območju: Gdansk 1916—1918, Basel 1918 do 1920. Kot članica znamenitega Reinhardtovega Deutsches Theatra v Berlinu je uspešno gostovala v Hamburgu, Dresdenu, Frankfurtu, Gradcu, Innsbrucku, Wroclavu, Petrogradu in Rigi.

Pod imenom Marija Vera je nastopala v nemščini, srbohrvaščini in slovenščini. Po razpadu Avstro-Ogrske se je v novo ustanovljeni kraljevini SHS 1919 pojavila v Sarajevu, kjer je nastopala tudi z našim umetnikom Milanom Skrbinškom. Leta 1920 sta nastopala v Dubrovniku, Novem Sadu, 1921—1923 pa v Narodnem pozorišču v Beogradu.

O prvem nastopu Marije Vere v Sloveniji piše znani in spoštovani ljudsko-prosvetni delavec Jakob Špicar iz Radovljice v Gledališkem listu Drame SNG 1953/54. Pravi, da je nastopila v režiji Milana Skrbinška z odlomki iz Hebblove Judit, iz Othella in Vojnovičeve Imperatrix. Ob tej priliki je Marija Vera Špicarju pripovedovala o svojem umetniškem udejstvovanju in tudi o tem, kako v njej pri vsej slavi v veliki kulturni tujini ni zamrl čut do domače zemlje in da jo je posebno zgrabilo, ko je po vojni videla to zemljo osvobojeno in ko je spoznala, da je tej zemlji potrebna duhovna pomoč. Zato je prišla domov pomagat. Nastopi so bili na Bledu (23. 7. 1920) pod naslovom Pozorišna

umetniška večer. Potem je nastopila tudi v Zdraviliškem domu v Rogaški Slatini, 6. 9. 1920. Ti nastopi so bili v srbohrvaščini.

Od 1923 do svoje smrti 1954 je bila članica Drame SNG v Ljubljani in je nastopala v slovenščini.

Naključje je hotelo, da se istočasno začenjajo tudi moji gledališki koraki. Od tu segajo tudi osebni spomini na to spoštovano gospo, saj sva bila dobrih trideset let v isti ustanovi, pri istem iskanju in prizadevanju, pri uspehih in spodrseljajih tako zapletenega življenja, kot je gledališko. Tu ni ne časa in ne prostora za natančno in dokumentirano osvetlitev vsega njenega velikega deleža. To naj opravijo, v kolikor še niso, teatrologi in dokumentaristi. Vem pa, da je svojim znanjem, s svojo kulturo, s svojim človeškim dostojanstvom — vse to je sijalo iz njenega igralskega in režiserskega iskanja in dela — bistveno prispevala k rasti, da ne rečem, k evropeizaciji slovenske gledališke kulture, katere nosilec je bila takratna ljubljanska Drama. V družbi velikih partnerjev igralcev je stala kot močan robnik — temelj kulture, estetskega



Marija Vera na
Dunaju, 1907



*Marija Vera kot Vrza
v Tugomeru 1947/48*

okusa in omike. Vedno se je zavedala, da brez nenehnega trdega dela kljub talentu in genialnosti ni prave velike umetnosti. Neutrudljivo, včasih že kar nestrpno, je iskala estetski in zvočno jezikovni izraz za svojo upodobitev in ni odnehala prej, dokler ga ni odkrila v ustvarjeni harmoniji misli in melodije. Še danes jo slišim, ko je nekajkrat vzklikala: »Otroci, govorite lepo, lepo!« V njenem delu ni bilo prostora za vulgarizacijo in nemarnost.

Igrala je v domačih igrah: Jelisaveto v Župančičevi Veroniki Deseniški, Barbaro v Novačanovih Celjskih grofih, v Jalnovem Domu, v Meškovih Pri Hrastovih, v Pucove Svetu brez sovraštva, Hano v Cankarjevem Kralju na Betajnovi, Mater v Cankarjevih Hlapcih, Vrzo v Jurčič-Kreftovem Tugomeru. Svoj praznik 25-letnega dela je proslavila s svojo dramatizacijo in režijo Tavčarjeve Visoške kronike.

Igrala je med drugim tudi klasiko: Elizabeto in Marijo v Schillerjevi Mariji Stuart, Kraljico v Shakespearjevem Hamletu, režirala in igrala je Goe-

thejevo Ifigenijo, postavila je cel ciklus Ibsenovih del. Kot partnerju te velike soigralke in umetnice so mi v nepozabnem spominu: moj prvi nastop v Hebluvi Judit 1923, Pilades v Ifigeniji, Sin ob strogi materi v Ženah na Niskavuoriju. Še danes slišim njene demonične kletve Vrze, ki sem jih kot mrtvi Tugomer poslušal večer za večerom. Srh me je spreletaval, ko je bruhalo iz nje:

»Vi samogoltni, krvogledi Franki!
volkovi gòrski vi, nikoli siti!
Lokajte krv, ki ste jo pretočili,
zaklavši talov dvajseti in osem
ubivši meni tužni sina dva in vnuka;
državo porobivši nam slovensko ...

Ko bode vam preteklo tisoč let
na tleh ukradenih, do zdaj slovenskih,
prešine vse vas drgetanje smrtno
od mnogih vnukov naših okrog sebe,
ki rasli bodo, kakor v vetru trava,
na jugu, severu in vzhodu ravnem,
dokler ne zagrmi usoda vaša:
slovenski dan!«

Njen zadnji nastop nekaj dni pred smrtjo je bila vloga Matere v znameniti predstavi Cankarjevih Hlapcev. Trpeča Jermanova mati je v tistem poslednjem kriku: »Franc« vrnila svojemu sinu vero v življenje. Ni odšel v samomorilno smrt, pač pa v novo življenje s svojim dekletom Lojzko.

Marijo Vero je izdalo srce 12. 1. 1954. Bil sem ob njej nekaj ur po njeni smrti. Poklonil sem se veličini njenega dela v njenem domu ob robu gozda pod Rožnikom, kjer je živela vrsto let, potem ko se je umaknila v samoto, zbrana ob svojem iskanju in zorenju in smrti.

Delo te igralkе, režiserke in pedagoginje je bilo v svojem bistvu izpoved velike človečnosti in obseglo je vse dobe. Bilo je enako veliko v klasiki kot v moderni problematiki, povsod dognano in povsod žarjeno s tem, kar rodi žlahtne sadove lepote. Njene stvaritve razodevajo veličino in preprostost obenem.

Marija Vera je bila tudi pedagoginja, saj je med obema vojnama vzgajala zasebne gledališke zagnance. Bila je redni profesor za dramsko igro in umetniško besedo na AIU, in sicer od njene ustanovitve decembra 1945 pa do svoje smrti. Kakor pravi prof. dr. France Koblar, »je učila spoštovati lepoto našega jezika in odkrivati njeno izrazno moč. S svetim spoštovanjem do govora kot najčudovitejšega človeškega izročila, je božala in oživljala stih in prozo, da sta pela čisto in jasno ter razodevala harmonijo misli in lika«.

Za svoje delo je leta 1950 prejela veliko Prešernovo nagrado.

Tako smo skušali na kratko in bežno zapisati delo velike igralkе, režiserke in pedagoginje.

Osvobodilni boj nam je v veliki meri prinesel naš 'slovenski dan', kakor ga je napovedala Vrza Marije Vere v Tugomeru. Zdaj živimo v njem, a mislim, da imamo svojo državno samobitnost premalo radi. Premalo jo spoštujemo. Se pa zavedamo pomembnosti in potrebe slovenskega kulturnega življenja

in razvoja, sploh kulture na vseh področjih našega sodobnega družbenopolitičnega iskanja. Zato je nadvse hvalevredno, da je Turistično društvo v Kamniku z današnjo svečanostjo zapisalo in povzdignilo delo gledališkega ustvarjanja, ki ga je v ponos slovenske kulture opravila v Kamniku rojena Marija Vera.

Tako se je pridružila kulturnim velikanom Kamnika s področja gledališke omike, kot so dramatik in pesnik Anton Medved, skladatelj Viktor Parma, slikar in scenograf Slovenskega narodnega gledališča Ivan Vavpotič, pesnik, prevajalec in kritik Fran Albreht. Slava jim!

Le discours prononcé à l'inauguration d'une plaque commémorative à la mémoire de Marija Vera

En 1982, on a inauguré à Kamnik une plaque commémorative à l'actrice, metteur en scène, dramaturge et professeur au Conservatoire de Ljubljana (l'Académie du théâtre, radio, film et télévision), Marija Vera dont le vrai nom était Frančiška Eppich (née à Kamnik en 1881, morte à Ljubljana en 1945). Elle fut engagée pendant plusieurs années en Suisse et en Allemagne, elle a fait des tournées dans l'Europe entière et depuis 1923, jusqu'à sa mort, elle était membre du théâtre national slovène de Ljubljana (Drama). Elle interprétait tous les rôles importants du théâtre mondial, elle réalisa beaucoup de mises en scène, elle écrivait des études sur l'art dramatique et sur l'interprétation dramatique et était professeur de l'art du langage.

Emil Frelj

Sto let rojstva Václava Talicha

Z velikim spoštovanjem se letos spominja Češkoslovaška in z njo ves kulturni svet stoletnice rojstva (28. maja 1883 v Kroměřížu) ene najslavnejših dirigentskih osebnosti v prvi polovici našega stoletja, češkega narodnega umetnika Václava Talicha. Njegovo umetniško delovanje je tesno povezano tudi z razvojem glasbene kulture v Ljubljani pred prvo svetovno vojno. V tedanjih slovenskih glasbenih krogih je zapustila močan odmev izredna umetniška osebnost, katere pedagoški vpliv je prešel tudi na slovenske glasbenike. Kako je vzljubil Slovence in našo domovino, dokazuje, da se je poročil s slovensko pianistko V. Prelesnikovo. Vse do njegove težke bolezni sta v poletnih mesecih najraje obiskovala naše gorske kraje in letovala v Bohinju.

Talichovo umetniško delo je mnogostransko in razvejano v vse smeri glasbenega ustvarjanja in poustvarjanja. Neizmerne so njegove organizacijske in umetniške zasluge pri snovanju Češke filharmonije, ki jo je s pedagoško pronicljivostjo in veliko umetniško potenco dvignil v orkestrsko telo svetovnega slovesa. Tudi ustanovitev Češkega komornega orkestra in njegov interpretacijski slog sta sad njegovega poustvarjalnega dela. S svojo močno umetniško inspiracijo in široko repertoarno politiko je z obema orkestroma ustvaril temelje tako imenovanega »zlatega fonda« česke glasbe. V usodnem letu 1939, ko je nemški zavojevalec okupiral Češkoslovaško, je bil v veri neuklonljive narodne zavesti in kulture, na njegovo pobudo organiziran prvi Praški glasbeni maj, predhodnik sedanjega uglednega mednarodnega glasbenega festivala Praška pomlad. Poleg Češke filharmonije ki ji je bil umetniški vodja od 1919 do 1941, s presledkom delovanja na Švedskem v letih 1931—1934, je bilo njegovo plodno sodelovanje po drugi svetovni vojni povezano tudi s Komornim orkestrom Slovaške filharmonije, ki ga je dvignil na evropsko raven.

Neizmerne so njegove zasluge tudi pri dvigu umetniške ravni slovite Opere Národného divadla v Pragi, ki jo je kot direktor vodil devet sezon od leta 1935 do polovice leta 1944 in po triletni prekinitvi še eno nepolno sezono po osvoboditvi od 7. julija 1947 do 1. marca 1948, prav v času mojega dveletnega delovanja v Pragi, ko me je vezalo osebno poznanstvo s tem vélikim glasbenim umetnikom in iskrenim prijateljem slovenske in jugoslovanske kulture. Prav direktorju Talichu sem dolžan veliko zahvalo, da mi je kot praktikantu tedanje druge praške operne hiše Vel'ke opere 5. kvétna, ki je mimo Národného divadla

samostojno delovala kot avantgardno operno gledališče novih interpretacijskih smeri, v zgradbi, danes preimenovani v Smetanovo divadlo, dovolil v študijske namene prisostvovati glasbenim in režijskim vajam in predstavam v slavnem Národnem divadlu. V občasnih srečanjih se je v pogovoru vselej rad zatekal k svojemu delovanju v Ljubljani in se spominjal naših in čeških umetnikov, ki so takrat delovali pod njegovim vodstvom pri nas.

Obdobje Talichovega praškega delovanja na opernem področju štejejo še danes za najuspešnejšo ero umetniškega razvoja Národnega divadla v Pragi v vsej zgodovini te renomirane češke kulturne institucije.

Prav tako je njegovo mladostno delovanje v Slovenski filharmoniji in ljubljanski Operi v letih 1908 do 1912 neizbrisno zaslužno za slovensko glasbeno kulturo, kjer je mladi Talich kot uspešen violinski virtuoz doma in v svetu nadaljeval umetniško pot tudi za dirigentskim pultom. Po vmesnih postajah v Odesi, Tbilisiju in pri Orkestralnem združenju v Pragi, je svoje začetno dirigentsko delovanje prenesel v Ljubljano, kjer je pod okriljem Glasbene matice z ljubljanskim Društvenim orkestrom prirejal koncerte z bolj ali manj amaterskimi godbeniki. Vendar je prvi koncert pod Talichovim vodstvom 23. julija 1908 doživel tolikšen uspeh, da so društveni odborniki resno prešli k preoblikovanju orkestra. Dopolnili so ga s profesionalnimi godbeniki s končanim konservatorijem in orkester preimenovali v Ljubljanski koncertni orkester. Prirejali so samostojne filharmonične koncerte in skupne koncerte z Glasbeno matico in igrali na pomembnih slovesnostih, društvenih proslavah, plesih in promenadnih koncertih. Orkester je pogodbeno sodeloval tudi pri slovenskih opernih predstavah in občutno povzdignil njihovo umetniško raven.

Novi Ljubljanski koncertni orkester je prvič nastopil 1. oktobra 1908 pod impulzivnim dirigentskim vodstvom Václava Talicha, kot je mladega Talicha označil ljubljanski časnik Slovenski narod. Razen odlomkov iz Wagnerjevih, Verdijevih in drugih oper so na koncertih izvajali predvsem slovanske skladbe, največ čeških, ruskih in seve slovenskih skladateljev. Zanimanje za koncerte je poraslo in vse bolj se je v javnosti uveljavilo prepričanje o pomembnosti tega orkestra za slovensko glasbeno kulturo. Zato so na letnem občnem zboru 23. oktobra istega leta preimenovali orkester v Slovensko filharmonijo, kot se imenuje še danes. Istočasno so sklenili nove pogodbe s člani orkestra in za dirigenta imenovali Václava Talicha, ki so ga visoko cenili po dotodanjem delu.

Kolikšna je bila zahtevnost dirigenta Talicha in izvajalska zmogljivost orkestra, dokazuje izbira orkestralnih del, ki so jih izvajali na posameznih koncertih. Naj predočim nekaj teh, povzetih iz zgodovinskega pregleda znanega muzikologa prof. dr. Primoža Kureta Slovenska filharmonija v razdobju od 1908. do 1913. leta, objavljenem v glasbeni reviji Zvuk.

Na prvem koncertu Slovenske filharmonije 1. novembra 1908 so izvedli uverturo Offenbachove operete Orfej v podzemlju, Giesselovo Idilo in Allegro, Svendsonovo Romanco, Beerove Madžarske plese, Sarasatejeve Ciganske melodije, Lebedovo Mazurko, suite iz Puccinijeve opere Madame Butterfly, medigro iz Saint-Saënsove opere Samson in Dalila, Kreutzerovo Kapelico in Parmove Razbojnike.

Na naslednji koncert filharmonije, o katerem je tisk opozarjal, da bo to prvi resnični simfonični koncert novega orkestra, so povabili slovenskega basista Julija Betetta, tedaj člana dunajske Dvorne opere in primadono ljub-



Dirigent Václav Talich

ljanske Opere Lili Nordgartovo. Orkester je z zborom Glasbene matice izvedel Dvořakov 149. psalm in Te Deum in Schubertovo Nedokončano simfonijo. Slovenski narod je 9. novembra 1908 poročal, da je »koncert zelo lepo uspel in da je orkester mojstrsko, s pravo virtuoznostjo in preciznostjo v vseh niansah izvedel Schubertovo Simfonijo, za katero je tudi dirigent Talich požel zaslužen priznanje«.

O koncertu orkestra Slovenske filharmonije, ki je izvedel Dvořakovo Simfonijo v G-duru, Paganinijev Violinski koncert s češkim solistom Janom Režkom in Griegovo Lirično suito, je Slovenski narod 9. decembra 1908 zapisal, da je »uspeh koncerta zgodovinskega pomena za razvoj slovenske glasbe« in da je »orkester težko nalogo izvedel precizno«. Dirigenta Talicha pa je pohvalil, »da je zmožel v nekaj mesecih z odlično disciplino dvigniti orkester in izvleči iz njega vse, kar je želel«.

Ob pomanjkanju sredstev je orkester zabredel v finančne težave. Da bi orkester rešil svoj obstoj, je pogosto sodeloval na zabavah s plesnimi potpuriji in na plesih in maškeradah državnih ustanov in raznih društev. Večji koncert so spet priredili marca 1909, na katerem so izvedli Čajkovskega Klavirski koncert v b-molu, Antona Lajovca Poljub in Serenado za tenor in orkester, Bendlovega Šaljivega gajdaša, Ivanovo Koncertno suito in Parmovo Poslednjo noč za tenor in orkester.

Nadvse razgledani slovenski skladatelj Stanko Premrl, ki je dalj časa študiral na Dunaju, je o izredno uspelem koncertu zapisal, da sta orkester in dirigent »elektrizirala poslušalce« in da je »Slovenska filharmonija pod odličnim Talichovim vodstvom v minuli sezoni nudila s svojimi velikimi simfonijskimi nastopi vrsto odličnih izvedb in v vsakem primeru nadomestila kateri koli velemestni orkester« . . .

V prvi sezoni obstoja 1908/09 je orkester Slovenske filharmonije stodevetdesetkrat nastopil na koncertih in drugih prireditvah, kar je za tedanje razmere vsekakor spoštovanja vredna ugotovitev.

Na koncu sezone je Talich ustanovil godalni kvartet, s katerim je konec aprila 1909 prvikrat nastopil z deli W. A. Mozarta in A. Dvořaka. Razen Talicha, ki je igral violo, so bili člani kvinteta še J. Režek, K. Kučera in E. Bilek.

V drugi sezoni 1909/10 je orkester na svojem prvem koncertu v dvorani Narodnega doma izvedel pod Talichovim vodstvom Mendelssohnovo uverturo Ruy Blas, Elegijo za godalne instrumente Čajkovskega, potpuri iz Puccinijeve opere Madame Butterfly in nekaj Dvořakovih Slovanskih plesov, medtem ko je drugi del sporeda zabavne glasbe dirigiral koncertni mojster Markuzzi.

Velik uspeh je v začetku novembra doživel skupni koncert orkestra Slovenske filharmonije in zbora Hrvatskega pevskega društva Kolo, na katerem so bila izvedena dela znanih hrvaških skladateljev Albinija, Lisinskega, Hatzeja in Zajca. Talichov kvartet pa je v začetku decembra s svojo dovršeno izvedbo del ruskih skladateljev nudil glasbeni užitek, ki je navdušil poslušalce.

Razen koncerta prve izvedbe Sattnerjeve kantate Jeftejeva prisega, je treba omeniti še zadnji odlični koncert Talichovega kvarteta v začetku aprila 1909 s skladbami Mendelssohna, Beethovna in Čajkovskega. Dirigent Václav Talich je namreč za leto dni zapustil Ljubljano in odpotoval na študijsko izpopolnjevanje v Leipzig in Milano.

Tudi v sezoni 1909/10 so obnovili pogodbo z Opero v Ljubljani, s katero se je orkester Slovenske filharmonije prvikrat pod Talichovim vodstvom obvezal mesečno sodelovati v dvanajstih opernih in operetnih predstavah. Sedem del, večjidel operete, je dirigiral tudi Talich. Iz pomembne, za zgodovino slovenskega gledališča koristne knjige Repertoar slovenskih gledališč 1867—1967, v izdaji Slovenskega gledališkega muzeja v Ljubljani, povzemam, da je Talich prvikrat v tej sezoni 10. oktobra 1909 stopil za operni pult ljubljanske Opere in dirigiral Fallovo opereto Dolarska princesa. Z njemu lastno glasbeno vneto je dirigiral še operete: Edmunda Umetniško kri (13. novembra 1909), Jarna Logarjevo Kristo (14. decembra 1909), De Fallovo Ločeno ženo (25. januarja 1910), prvikrat opero G. Verdija Trubadur (19. februarja 1910) in kot zadnji v tej sezoni 19. marca 1910 Offenbachovi opereti, enodejanki Zaroka pri svetilnicah in Soproj pred durmi.

Upravni odbor Slovenske filharmonije, ravnateljstvo slovenske Opere in tedanji ljubljanski časopisi so bili polni hvaležnosti za delo Václava Talicha. Hvalili so njegove umetniške zasluge za izvedbo koncertov Filharmonije, Talichovega godalnega kvarteta in dirigiranja v opernem gledališču in se izražali, da bi »s takšnimi koncerti, kot jih je prirejal Talich in s takšnim orkestrom, ki mu je dirigiral, mogli nastopiti povsod«.

Po vrnitvi leta 1911, ki se jo je javnost nadvse razveselila, je bil Talich angažiran kot prvi dirigent v Operi in Slovenski filharmoniji. S širokopoteznim in zahtevnim programom je v sezoni 1911/12 močno razgibal glasbeno

življenje v Ljubljani. Na koncertih Slovenske filharmonije so po dvakrat na teden izvajali simfonično in zabavno orkestralno glasbo priznanih tujih in domačih skladateljev, v Operi je nastavil nove pevce in sam sestavil repertoar, ki je poleg osmih operet vseboval najboljša operna dela svetovne glasbene produkcije. Posebno pozornost je posvečal novim simfoničnim delom domačih skladateljev. Velik glasbeni dogodek za slovensko ustvarjalnost je bila izvedba oratorija Assumptio Huga Sattnerja, ki sta ga pripravila orkester Slovenske filharmonije skupaj z Glasbeno matico, na katerem so prvokrat sodelovali tudi gojenci Matične glasbene šole.

V Operi so se vrstile operete in operne predstave, v katerih je prav tako blestela Talichova umetniška pronicljivost. Takšne operne sezone, kot je bila pod njegovim vodstvom v Ljubljani, dotlej še ni bilo. Mojster sam je dirigiral kar sedem opernih del, v katerih je dokazal, da zna izvleči iz instrumentalistov in pevcev kar je največ možno. Dirigiral je Verdijevega Rigoletta (3. oktobra 1911), Smetanovo Prodano nevesto (26. oktobra 1911), Parmovo enodejanko Ksenijo in Wolf-Ferrarijevo enodejanko Suzanino tajnost (18. novembra 1911), Bizetovo Carmen (22. decembra 1911), Dvořakovo Rusalko (8. februarja 1912) in kot zadnjo premiero v sezoni, 7. marca 1912 Neumanovo opero Ljubimkanje.

Umetniški polet sezone 1911/12 je bil po Talichovi zaslugi vrh glasbenega življenja v Ljubljani pred prvo svetovno vojno. Po njegovem odhodu po končani sezoni v prvi polovici aprila 1912 v Prago je v ljubljanski Operi nastopila finančna kriza in ogrozila obstoj orkestra Slovenske filharmonije, ki ga je izredna Talichova umetniška osebnost dvignila za takratne razmere na zavidljivo umetniško raven. Po njegovi zaslugi so bila izvedena številna dela slovenskih skladateljev, s čimer je pripomogel slovenski glasbeni ustvarjalnosti k večjemu razmahu.

Spričo zaslug za češkoslovaško glasbo, katere sloves je na domačih tleh gojil z njemu dano umetniško predanostjo in jo na gostovanjih ponesel v širni svet, je bil leta 1957 imenovan za narodnega umetnika. Težko bolan se je za stalno preselil v dolino Brdatskih gozdov v vas Beroun, kjer je v svoji z vrtom obdani hiši preživel zadnje dneve do smrti 16. marca 1961 in kjer je bil na svojo željo tudi pokopan.

A l'occasion du centième anniversaire de Václav Talich

Le monde de culture entier s'est joint cette année à la Tchécoslovaquie pour se rappeler d'un des plus grands chefs d'orchestre, Václav Talich. Les Slováques lui devons une reconnaissance spéciale puisqu'il a commencé son activité de chef d'orchestre à Ljubljana, où il fut le premier chef d'orchestre de la Philharmonie de Ljubljana et il a dirigé aussi quelques opéras et opérettes à l'Opéra du théâtre provincial. L'activité artistique de Talich en Slovénie eut un écho très fort sur sa personnalité artistique exceptionnelle dont l'influence pédagogique passa aux musiciens slovènes de cette époque.

L'activité de chef d'orchestre de Talich était étroitement liée surtout à l'évolution de la philharmonie tchèque à la tête de la quelle il était de 1919 à 1941 excepté son séjour en Suède le 1931 à 1934. Après la guerre, il éléva l'orchestre de chambre de la Philharmonie de la Slovaquie à un niveau européen. En 1956, grièvement malade, il se retira dans le village de Beroun où il passa ses derniers jours jusqu'à la mort, le 16 mars 1961 et où il fut enterré.

Henrik Neubauer

Jelena Dmitrijevna Poljakova

Claire H. de Robilant je lansko leto pripravila članek o *Jeleni Dmitrijevni Poljakovi*, v katerem je po podatkih, ki jih je imela na razpolago, poskušala orisati njeno življenjsko in umetniško pot.

Ker je Poljakova svoja prva emigrantska leta prebila v Ljubljani, je ta članek zanimiv tudi za nas, posebej še, ker so vsi naši plesalci, ki so se učili pri njej v Ljubljani ali kasneje v Beogradu, z občudovanjem govorili o njenih pedagoških sposobnosti in velikem baletnem znanju.

Claire de Robilant se je rodila 24. januarja 1915 v Nemčiji, baleta pa se je začela učiti pri ruski pedagoginji Matildi Kšeninskaji, ki je takrat poučevala v Parizu. Kasneje se je posvetila zgodovini plesa in opere ter je od 1959 do 1975 pisala plesne kritike v razne publikacije v Čilu, kjer je živel, in v plesne publikacije v tujini. 1965 je pri Mestnem gledališču v Santiagu ustanovila Arhiv Municipal e Internacional de Danza in postala tudi njegova direktorica, Ballet y Opera 'Elena Poliakova. V Arhivu je ostala, dokler ga niso 1974 zaprli. Od tedaj dalje živi v Londonu.

Robilantova se v opisu dela in življenja Poljakove naslanja med drugim tudi na podatke iz publikacije 50 let slovenskega baleta, ki smo jo izdali v Ljubljani leta 1970. Najprej pa navaja podatke iz knjige Borisoglebskega »Materiali iz zgodovine ruskega baleta. Preteklost baletnega oddelka Peterburške gledališke šole«, iz katere povzema, da je bila Jelena Dmitrijevna Poljakova rojena leta 1884 v Rybinsku, da je leta 1902 diplomirala na omenjeni šoli ter bila sprejeta v baletni zbor Mariinskega gledališča s 600 rublji plače. Kmalu se je povzpela do prve solistke z odlično tehniko, a z manj izraznosti.

Poljakova je umrla 25. julija 1972 v Čilu in Claire de Robilant poskuša rekonstruirati njeno življenje od diplome do smrti.

Že 1908 so jo z manjšo skupino drugih plesalcev izbrali za prvo mednarodno gostovanje Ane Pavlove v Helsinkih, Stockholmu, Köbenhavnu in Pragi. Po drugem takem gostovanju leta 1910 je že postala solistka pri skupini Ballet Russes v Parizu pod vodstvom Sergeja Djagileva, v kateri je z velikim uspehom nastopila kot odaliska v Šeherezadi in kot Mirta, vilinska kraljica, v Giselle.

Vse do 1918 je ostala v Petrogradu in plesala v številnih baletih M. Petipaja (Don Kihot, Faraonova hči, Egipčanske noči, Armidin paviljon, Rajmonda idr.). Poročila se je s sekretarjem predsednika skupščine (Dume) Vladimirom Niko-



*Jelena Dmitrijevna
Poljakova*

lajevičem Sadikovom in dobila hčerko. Po revoluciji so odpotovali najprej na Kavkaz, kjer je Poljakova tudi poučevala v Kislovodsku. Že v Peterburgu in ponovno v Kislovodsku, je bila med njenimi učenci tudi Alice Nikitina. Leta 1920, ko je postalo tudi na Kavkazu življenje težko, jim je Rdeči križ pomagal, da so dobili potne liste in se vkrcali na ladjo, da bi prišli čez Črno morje. Po potovanju z ladjo in nato z vlakom, so prišli najprej v Skopje, odtod pa s pomočjo jugoslovanske vlade v Ljubljano. Tu navaja de Robilantova podatke iz naših virov.

Poljakova je koreografirala in plesala v baletih Šeherezada, Les Sylphides in Plesna legendica. Mi vemo, da je imela poleg dela v gledališču še tudi svojo zasebno šolo. Bivši dolgoletni baletni mojster ljubljanskega baleta Peter Golovin v svojih Spominih omenja tudi prvo srečanje z družino Sadikov-Poljakova: »... Profesor petja Ruč je z ženo stanoval na Rimski cesti, kjer je veliko stanovanje delil z balerino Jeleno Dmitrijevno Poljakovo iz peterburškega

mariinskega gledališča, z njenim možem in njeno baletno učenko Alico Nikitino, mlado gospodično, ki je prišla z njimi. V Ljubljani so imeli naslednje vloge: mož Jelene Poljakove, po peterburški strokovnosti advokat, je šival plesne copate za balet po vzorcu ženinih iz Peterburga; Jelena Dmitrijevna je bila nastavljena v opernem gledališču kot baletni mojster in prva plesalka; Nikitina, očarljivo mlado bitje, je delala tam kot solistka... « Potem, ko so se spoznali, je Poljakova preizkusila Golovinove baletne sposobnosti ter mu predlagala, da mu pomaga dobiti službo v baletnem ansamblu. Golovin je takrat še študiral elektrotehniko in zaenkrat ni mislil na baletno kariero.

Poljakova je 1922 gostovala v Beogradu in dobila vabilo, da pride tja za stalno, kar je tudi sprejela. Bila je najprej šef baleta in prva plesalka, poleg tega pa je poučevala klasični balet na Igralsko baletni šoli in tudi zasebno. Vzgojila je pravzaprav vse pomembne beograjske plesalce, med njimi tudi naše soliste: Slavka Eržena, Štefana Suhija, Borisa Pilata in Erno Mohar, ki so se vsi učili pri njej v Beogradu. Iz članka Milice Jovanović, bivše beograjske baletne solistke, v reviji Teatron zvemo, da je Poljakova odločilno vplivala na razvoj beograjskega baleta med obema vojnama, najprej kot vodja ansambla, koreografinja in prva solistka in kasneje vse do 1943 kot baletna pedagoginja izjemne kvalitete. Plesala je prve vloge, med drugim v Labodjem jezeru, Giselle, Coppelii, Šeherezadi, Trnjulčici.

De Robilantova ne piše toliko o vseh podrobnostih, vendar omenja, da je bila v naši državi zelo cenjena, da je vedno omenjena v člankih o zgodovini našega baleta in da je dobila pri nas državno odlikovanje. Posebej omenja in citira tudi kratek članek Lidije Wisiakove v publikaciji 50 let slovenskega baleta, v katerem se Wisiakova spominja ene svojih prvih baletnih pedagoginj. De Robilantova očitno ni mogla najti dobrega stika s hčerko Jelene Poljakove, Ljudmilo, ki jo opisuje kot nevljudno, neprijazno in nedružabno osebo, ki ni hotela dajati podatkov. Zato de Robilantova tudi ni mogla rekonstruirati življenja Poljakove v celoti. Tako ni povsem jasno, zakaj je družina 1943 zapustila Beograd in odšla na Dunaj. Tam je vodila balet Erika Hanka, ki je odklonila njeno pedagoško sodelovanje v Državni operi, češ da njena nemščina ni dovolj dobra za poučevanje in tako je Poljakova našla delo v Ljudski operi (Volksoper). Ko pa so se v zadnjem letu vojne gledališča zaprla, je delala v študiju, ki ga je vodila dotedanja voditeljica Ljudske opere Dia Luca. Po prihodu sovjetskih vojakov na Dunaj, so Sadikovi odšli v Salzburg, kjer je Vladimir Sadikov umrl. Poljakova je s hčerko odšla v Kietzbühl, kjer sta jima pomagala slovenska plesalca Pilato in Moharjeva, ki sta 1947 Poljakovi našla delo v opernem in operetnem gledališču v Innsbrucku.

De Robilantova o naslednjih dveh letih, do 1949, ko se je Poljakova pojavila v Čilu, ni mogla najti nobenih podatkov. Čile je kot ostale dežele Južne Amerike odprl vrata vzhodnoevropskim emigrantom, ki so prišli iz Avstrije. Njena hčerka se je poročila in imela kasneje tudi hčerko Svetlano, ki je veliko nadarjenost za balet podedovala po svoji stari materi, vendar je dala prednost univerzitetni karieri.

Jelena Poljakova je kmalu začela zasebno poučevati balet in k njej so začeli prihajati tudi plesalci Državnega baleta. Po nekako dvajsetih letih zasebnega poučevanja je Poljakova 1958 dobila mesto baletne mojstrice v tem ansamblu, poučevala pa je tudi v Teatru Municipalu. De Robilantova popisuje svoje prvo srečanje s Poljakovo leta 1950 in citira članek E. Dulsay iz publikacije Dance

Magazine, datiran maja 1960: »...G. Uthoff (tedanji umetniški direktor čilskega Narodnega baleta — op. prev.) nas je predstavil zelo ljubeznivi ge. Poljakovi, sošolki Karsavine in Kjašta, ki je poučevala balet v ansamblu. Drobna, srebrnolasa balerina je nakazala vsako vajo z natančno iztegnjenimi prsti. Čutili smo, da smo imeli poseben privilegij, da smo lahko opazovali, kako je med vso to odlično učno uro dajala navodila in pripombe...«

De Robilantova je kmalu postala prijateljica Poljakove. Med drugim opisuje, kako je Poljakova govorila. Izgleda, da je zaradi vseh strahot vojnih let dobila govorno napako, ki pa je ni ovirala, da se ne bi razumljivo izražala, še posebej, ker je vsako besedo podčrtala s pomembnimi gestami.

Ob koncu šestdesetih let, je v gledališču niso več potrebovali, a je poučevala tudi še po upokojitvi.

Ob gostovanju Finskega narodnega baleta se je Poljakova srečala z Dimitrijem Parličem, ki je bil včasih tudi med njenimi beograjskimi učenci. 1965 je bila v Santiagu otvoritev prvega Latinskoameriškega baletnega arhiva, ki je dobil njeno ime. 1971 je Arhiv skupaj z obema baletnima skupinama in njenimi učenci priredil slovesno predstavo v njeno čast, med odmorom pa je dobila zlato medaljo Santiaga, ki ji jo je izročil sam župan. Čeprav je imela takrat 87 let in je bila tudi že bolna, je brez vsake pomoči prišla na oder in se ob vihnem odobravanju izrazito izbrano poklonila.

De Robilantova opisuje še svoje zadnje srečanje s Poljakovo, ko je bila že v bolnici, dva dni pred njeno smrtjo. Takrat je že težko govorila in prosila jo je le, da bi pozdravila Karsavino. Pokopali so jo na malem ruskem pokopališču zunaj Santiaga. Na poslopju Mestnega gledališča so kasneje odkrili ploščo v njen spomin.

Na koncu avtorica navaja še dokaj obširno bibliografijo, omenja, kot rečeno, tudi 50 let slovenskega baleta in Dokumente Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja ter gledališki program iz leta 1920.

Za poročanje o tem članku sem uporabil še Golovinov rokopis Moja ljubljena Slovenija, Slovenski gledališki leksikon, članek M. Jovanovičeve v Teatronu št. 5, 1976 ter The Concise Oxford Dictionary of Ballet iz leta 1977 in balet Enciklopedija, Moskva 1981.

Jelena Dmitrijevna Poljakova

L'auteur cite quelques données sur la ballerine, choréographe et pédagogue Jelena Dmitrijevna Poljakov, prises de l'article écrit par Claire H. de Robilant. Vu qu'après avoir émigré en Russie, Poljakova travaillait pendant trois années (1920—1922) à Ljubljana et que de Robilant se réfère aussi aux données trouvées dans les publications slovènes l'auteur complète son article avec les indications complémentaire tirées de nos sources ainsi que de quelques sources étrangères. De cette manière, il contribue à la perfection de la connaissance des faits de la vie de Jelena Poljakov dont on va célébrer l'année prochaine le centenaire de la naissance.

Poročilo o delu SGFM v letu 1982

Dejavnost našega muzeja so v letu 1982 omogočile v svobodni menjavi dela Ljubljanska kulturna skupnost, Kulturna skupnost Slovenije, Cankarjev dom in TOZD Opera in balet v Ljubljani, Borštnikovo srečanje in Slovensko narodno gledališče v Mariboru.

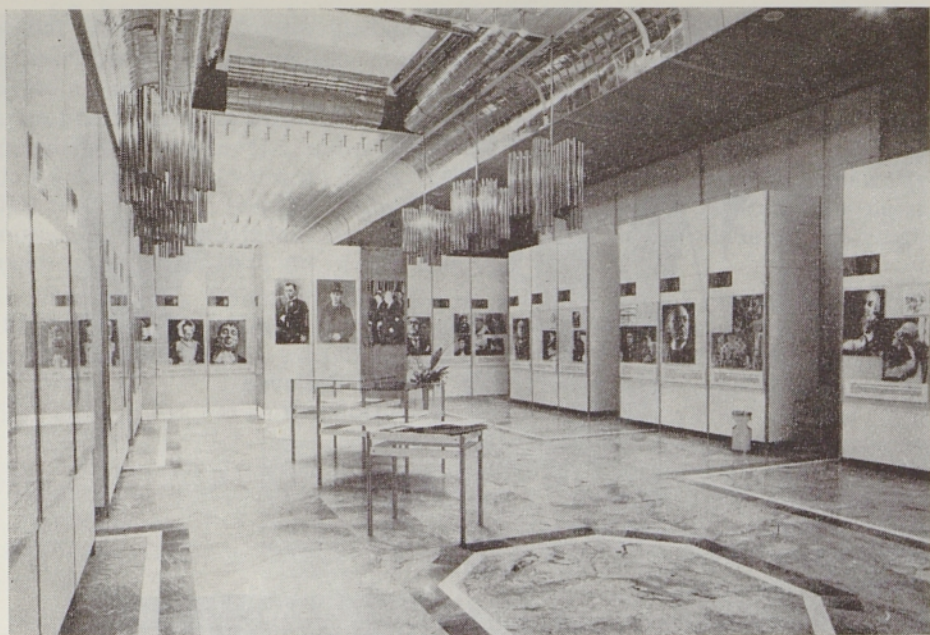
Osnovne naloge internega dela so bile redno opravljane. Zastoj je pri ureditvi dokumentacije zaradi organiziranja razstav, ki jih je bilo v tem letu več kot običajno, obenem pa so imele večji obseg. Zaradi stabilizacije smo morali dve nalogi tega leta prenesti v leto 1983. To sta razstava o igralski družini Danilovih in knjiga iz zbirke Slovenski film o režiserju Francetu Štiglicu. Prav tako smo prestavili v naslednje leto gostovanje razstave Gledališki ustvarjalec Milan Skrbinšek v Kulturnem domu v Trstu.

Še vedno je pereče vprašanje večjih delovnih, obenem pa tudi skupnih prostorov muzeja, saj delujeta oba oddelka, gledališki in filmski, ločeno, kar otežuje koordinacijo, čeprav si delavci prizadevamo za čimboljšo povezanost in sodelovanje. Za gledališki oddelek vidimo rešitev v prostorih na Mestnem trgu 17, kar pa bo zahtevalo mnogo investicijskih sredstev zaradi rekonstrukcije celotne stavbe.

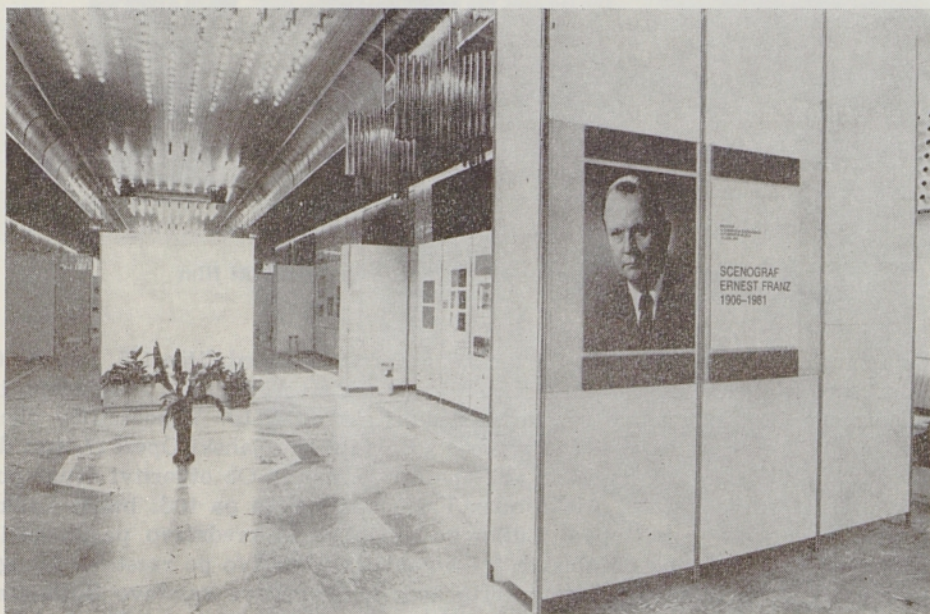
S 1. majem smo zaposlili bibliotekarja v filmskem oddelku muzeja in tam delno rešili personalno problematiko. Še vedno namreč nimamo kustosa za operno-glasbeno in baletno področje.

Zaradi določil zvezne resolucije moramo ostajati pri določenih izdatkih na omejeni višini (potni stroški, dnevnice). S tem so nam onemogočeni stiki s slovenskimi gledališči izven Ljubljane, v Trstu, s slovenskimi kulturnimi ustanovami v Italiji in Avstriji, prav tako pa sodelovanje s sorodnimi muzejskimi ustanovami v Jugoslaviji. Navzoči nismo na nobenih strokovnih prireditvah (Borštnikovo srečanje v Mariboru, Teden slovenske drame v Kranju, Goriška srečanja malih odrov, Sterijino pozorje v Novem Sadu, Puljski festival, Teden slovenskega filma v Celju).

7. januarja smo v Cankarjevem domu odprli razstavo Gledališki ustvarjalec Milan Skrbinšek. Na otvoritvi sta govorila prof. Slavko Jan in prof. Mirko Mahnič. Poudariti moramo, da se je s Cankarjevim domom našemu muzeju ponudila izredna priložnost prikazovanja našega dela in ohranjenega gradiva, saj so obiskovalci pravzaprav vsi, ki prihajajo v hišo na predstave in druge prireditve. Razstavo smo ponovili v času Borštnikovega srečanja 1982 v Mariboru v Razstavnih prostorih Rotovža (22. okt. do 22. dec.). Razstavo je odprl prof. Mirko Mahnič. Pravitako smo v Mariboru ponovili razstavo Levstikovo



Razstava o Milanu Skrbinšku v Cankarjevem domu



Razstava o scenografu Ernestu Franzu v Cankarjevem domu

slovenski
film

FRANTIŠEK ČAP



Zdenko Vrdlovec
Jože Dolmark



Naslovna stran prve knjige iz zbirke Slovenski film

delo za gledališče v prostorih Slovenskega narodnega gledališča (15. jan. do 6. febr.), pripravljeno ob 150-letnici pisateljevega rojstva leta 1981. Pregledano in dopolnjeno je bilo gradivo razstave Gledališče med NOB. V počastitev obeh partijskih kongresov je bila razstava postavljena v ljubljanski Operi (7. apr. do 20. apr.) in v Cankarjevem domu (22. apr. do 25. maja). Ob otvoritvi druge postavitve je govoril igralec Aleksander Valič, nastopil je pa tudi basist Ladko Korošec. Dnevno je nastopalo Lutkovno gledališče s predstavo partizanskih lutk. Z naše strani smo ob obiskih šol organizirali vodstvo po razstavi. Mnogo prizadevanja je bilo vložena v pripravo in postavitve razstave Scenograf Ernest Franz, prav tako v Cankarjevem domu (6. maja do 23. maja). Na otvoritvi je svoje spomine na sodelovanje s prvim poklicnim slovenskim scenografom

obujal igralec in nekdanji gledališki ekonom Janez Jerman. 20. okt. je bila v Operi postavljena spominska razstava ob 80-letnici rojstva skladatelja Danila Švare o uprizoritvah njegovih del v Ljubljani in Mariboru. 15. dec. smo v zgornjem predverju Cankarjevega doma odprli razstavo Shakespeare v slovenskem gledališču, ki je skupaj z angleško razstavo Shakespeare v našem času privabljala številne obiskovalce do 5. jan. 1983. Za Kulturni center v Pordenonu (Italija) smo pripravili scensko gradivo Avgusta Černigoja, ki ga hranimo v našem muzeju in je bilo vključeno v razstavo Componenti slovene della pittura giugliana negli anni 20—30 (8. dec. do 10. febr. 83.).

Naša revija, Dokumenti SGFM, je izšla kot dvojna številka (38/39) na 134 straneh. Ob razstavah o Milanu Skrbinšku in Ernestu Franzu sta izšla kataloga, ob Gledališču v NOB pa razmnožen tekst in komentar razstave. Pod-



*Z razstave o Milanu
Skrbinšku*



Pogled na razstavo Shakespeare v slovenskem gledališču v Cankarjevem domu

črtati moramo izdajo prve knjige iz zbirke Slovenski film o režiserju Františku Čapu v nakladi 750 izvodov. Ob izidu je bila okrogla miza in retrospektiva njegovih filmov v organizaciji Cankarjevega doma (19. in 20. aprila).

Izdali smo tudi knjigo Naška Križnarja: Slovenski etnološki film (Filmografija 1905—1980) z retrospektivo etnoloških filmov.

V obeh strokovnih knjižnicah imamo sedaj 15 590 knjig in revij, v teku leta smo jih izposodili preko 750.

Urejena je polovica scenskega in kostumskega gradiva, ki smo ga dobili iz mariborskega gledališča. Posneli smo važnejše predstave slovenskih gledališč, pri tem pa dali prednost slovenskim avtorjem. V filmskem oddelku so bile inventarizirane doslej pridobljene snemalne knjige in plakati. Dopolnjena je kartoteka arhiva v gledališkem oddelku in popisana na novo pridobljena zapuščina opernega pevca Julija Betetta. Zapuščino nam je odstopil njegov svak Leon Štukelj. Nadaljevali smo z delom za razstavo o Danilovih.

V obeh oddelkih smo izposojali muzejsko gradivo, posredovali podatke in literaturo, pomagali z nasveti študentom, strokovnjakom in drugim uporabnikom ob obiskih v muzeju, po telefonu ali pismeno.

Le Rapport de travail du Musée du théâtre et du cinéma slovènes pour l'année 1982

Le fonctionnement du Musée a été assuré par la Communauté de culture de la ville de Ljubljana et par la Communauté de culture de la Slovénie mais on a collaboré aussi dans l'échange libre de travail avec la Maison de culture Ivan Cankar de Ljubljana, ainsi qu'avec l'organisation de base de travail associé Opera et ballet, avec les rencontres théâtrales de Borštnik et avec le théâtre national de Maribor.

On a préparé les expositions suivantes: Le créateur dans le théâtre, Milan Skrbinšek (exposée à Ljubljana et à Maribor), L'oeuvre de Levstik pour le théâtre (Maribor), Le théâtre pendant la guerre de libération nationale (Ljubljana, Maribor), Le scénographe Ernest Franz (Ljubljana), Les réalisations des opéras de Danilo Švara (Ljubljana, au 80^e anniversaire de la naissance du compositeur), Shakespeare dans les théâtres slovènes (Ljubljana, jointe à l'exposition anglaise Shakespeare à notre époque). — On a publié les Dokumenti (Documents) du Musée du théâtre et du cinéma slovènes n° 38—39, sur 134 pages, les catalogues accompagnant les expositions (Shakespeare, Franz et Skrbinšek), le texte et le commentaire à l'exposition sur le théâtre pendant la guerre de libération nationale. Il a paru le premier livre de la collection Le film slovène, sur František Čap et Le film ethnologique slovène. A l'occasion de ces éditions, on a organisé deux tables rondes et les rétrospectives des films. On a continué les préparations pour l'exposition sur la famille d'acteurs Danilo, on a enregistré les représentations dans les théâtres et on a range les archives. — Dans la section du cinéma, on a employé un nouveau bibliothécaire.

Pojasnilo Vladimira Skrbinška

K članku Delo Bojana Stupice v sezoni 1945/46, Dokumenti SGFM št. 38/39, dodajamo tole informacijo igralca in režiserja Vladimira Skrbinška

Pri razporeditvi slovenskih gledaliških igralcev v posamezna gledališča, sva s Stupico sodelovala Pavel Golia in jaz, ker naju je pritegnil sebi v pomoč, in morda še kdo, česar pa se ne spominjam.

Domneval sem takrat in domnevam še danes, da mu je to nalogo naložilo Ministrstvo za kulturo in prosveto ter mu dalo svobodne roke pri izbiri pomočnikov. Zakaj tako domnevam, bo mogoče pojasnilo to, kar sledi:

Pri teh pripravah za razporeditev sem zase in s polnomočjem Elvire Kraljeve in Pavla Koviča povedal, da se želimo vrniti v Maribor. Navdajala nas je želja, da čimprej nadaljujemo uspešno pot in tradicijo našega obmejnega matičnega gledališča. Stupica in Golia sta našo željo sprejela.

Nekaj dni pred odhodom v Maribor pa sem na svoje presenečenje dobil pismeni nalog Ministrstva za kulturo in prosveto s podpisom ministra Ferda Kozaka, ki ga citiram po spominu:

»Dragi tovariš Vladimir Skrbinšek, pričakujem od tebe, da ostaneš v Drami in takoj začneš z delom, z režijo Perkinsa.«

Prosim Vas, da to dopolnilo v Dokumentih objavite.

P. S. Ko sta Kraljeva in Kovič izvedela, da ostanem v Ljubljani, sta tudi onadva želela ostati v Drami.

Un supplément de Vladimir Skrbinšek

L'auteur parle de la disposition de certains acteurs de Ljubljana à continuer leur travail après 1945 dans le théâtre de Maribor mais ils sont restés dans le Drama de Ljubljana parce que le ministre de la culture, Ferdo Kozak, les a convaincus de rester.