

DOKUMENTI

SLOVENSKEGA GLEDALIŠKEGA MUZEJA

17



LJUBLJANA

1971

DOKUMENTI SLOVENSKEGA GLEDALIŠKEGA MUZEJA 17
 Izdaja Slovenski gledališki muzej v Ljubljani, Cankarjeva 11
 Uredila Mirko Mahnič in Dušan Moravec; izhaja dvakrat letno
 Tiskarna »Jože Moškrič« v Ljubljani

VSEBINA :

Bojan Stupica (Lojze Filipič)	1
Delo Bojana Stupice v slovenskih gledališčih (Dušan Moravec)	4
Prispevek k podobi Narodnega gledališča v Ljubljani od 1920 do 1924 (Mirko Mahnič)	40
Prvo slovensko marionetno gledališče Milana Klemenčiča (S. K.)	58
Verdijev Don Carlos v luči sodobne slovenske kritike (Dragotin Cvetko)	71
Gavellove režije v češkoslovaških gledališčih (Emil Frelih)	77
Izpoved Hinka Nučiča iz leta 1924 (dm)	85
Še o zgradbah Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru (Bruno Hartman)	90
Poročilo o delu Slovenskega gledališkega muzeja v letu 1970	92
Dostavki in popravki	99

TABLE DES MATIÈRES :

Bojan Stupica (Lojze Filipič)	1
Bojan Stupica et les théâtres slovènes (Dušan Moravec)	4
Pour un tableau du Théâtre national de Ljubljana entre 1920 et 1924 (Mirko Mahnič)	40
Le premier théâtre de marionettes de Milan Klemenčič (S. K.)	58
Don Carlos de Verdi à l'Opéra de Ljubljana (Dragotin Cvetko)	71
Les mises en scène de Gavello en Tchécoslovaquie (Emil Frelih)	77
Confession de Hinko Nučič (dm)	85
Sur les bâtiments du Théâtre national de Maribor —suite (Bruno Hartman)	90
Rapport sur les activités du Musée du théâtre slovène en 1970	92
Errata	99

DOCUMENTS DU MUSÉE DU THÉÂTRE SLOVÈNE — N° 17
 Publié par le Musée du théâtre slovène, Ljubljana, Jugoslavija
 Rédigé par Mirko Mahnič et Dušan Moravec
 Imprimerie »Jože Moškrič«, Ljubljana, Jugoslavija

Lojze Filipič

Bojan Stupica

Uvodna beseda ob razstavi 18. decembra 1970

Tri leta minevajo te dni od časa, ko je tej naši hiši, Mestnemu gledališču ljubljanskemu in Drami SNG v Ljubljani, podaril svoj zadnji ustvarjalni delež, od časa, ko je v teh dveh svojih gledaliških hišah opravil svoji zadnji režiji in vsem trem svojim takratnim predstavam sam izoblikoval tudi scenografsko in kostumografsko-likovno umetniško podobo;

— osem mesecev je minilo od dne, ko bi imela v Slovenskem gledališču v njegovem Trstu zaživeti njegova zadnja predstava, ki pa je žal ni mogel več ustvariti;

— in šest mesecev je pred kratkim minilo od dne, ko je v vojaški bolnišnici v Beogradu umrl slovenski gledališki ustvarjalec, eden največjih in najbolj pomembnih, kar smo jih kdaj imeli, Bojan Stupica.

Čeprav spočeta v tesnih okvirih in majhnih, gledališču nenaklonjenih razmerah najmanjšega evropskega naroda, se je široka, reči smem kar vseobsežna gledališka in likovna ustvarjalnost Bojana Stupice vzpela v sam vrh ne le slovenske in jugoslovanske, marveč tudi evropske in svetovne gledališke tvornosti dvajsetega stoletja. Bojan Stupica se je kot režiser, scenograf, kostumograf, projektant novih gledaliških hiš, vodstveni ustvarjalec in delavec, ki je s svojo viharniško prepričevalnostjo, svojo vitalno vnemo in svojo garaško vztrajnostjo kot Prospero nemogoče in neuresničljivo izpreminjal v mogoče in uresničljivo, pa tudi kot prevajalec, kot dramaturg-prirejevalec odrskih besedil in ne nazadnje kot igralec razvil v enega najpomembnejših, največjih in najbolj samorastniško izvirnih gledaliških oblikovalcev današnje Evrope.

Enkrat za vselej, nepreklicno in do vseh koncev konca se je Bojan Stupica dal in razdal slovenskemu, jugoslovanskemu in evropskemu gledališču, da bi mu v vsega hudega polnem času od tridesetih let pa do včeraj, skozi cela štiri desetletja, s svojo izjemno umetniško obdarjenostjo, s svojim neuničljivim meteorskim vitalizmom in s svojim pokončnim, neodvisnim in vselej uporniškim duhom vlil in vanj prilil — žrtvujoč se zanj — vse življenjske sokove stvariteljskih dejanj svojega življenja. Da se mora vsaka resnična pesem kdaj pa kdaj vrniti k izhodiščnemu motivu, sicer se razblini, je Bojan Stupica pred osmimi leti, ko se je bil po dolgem presledku zopet vrnil v Ljubljano, citiral pesnika — in danes vemo, kaj je imel v mislih: tako so se in zato so se stvariteljska



BALK

SPOMINSKA RAZSTAVA

SPOMINSKA RAZSTAVA JULIANA STUPICE

dejanja njegovega življenja vedno znova vračala tja, kjer jim je bil spočet začetek in od koder se je Bojan Stupica vzel v svojo kondorsko ustvarjalno spiralo: k Cankarju, v njegov in naš prečudni kraj, v njegovo Ljubljano, v njegovo Slovenijo, v njegovo Dramo, ki ji je bil prvi ravnatelj po osvoboditvi, v njegov Maribor, v njegovo Slovensko gledališče v Trstu in v njegovo Mestno gledališče ljubljansko.

Ni ne pravi trenutek ne pravi kraj, da bi poskusili zarisati zaokroženo, na nadrobni estetskocritični razčlembi gradiva temelječo in iz nje izhajajočo umetniško ustvarjalno fiziognomijo Bojana Stupice. A tudi ko bo prišel čas za to, ko nam pogleda ne bo več meglila bolečina za prerano umrlim vzornikom in prijateljem, bo komaj moč izoblikovati tak celosten zaris, zakaj umetniška in človeška podoba Bojana Stupice je tako docela izjemna, njegova iskateljska sla in ognjeniška erupcija njegove oblikovalne moči je bila tako silovita, polivalenca nenehnega snovanja njegovega ustvarjalnega duha pa je bila tako široka, da, reči moram vseobsežna, da jih preprosto ni moč vpeti v običajne okvire in v standardna razmerja naše vednosti o stvarih gledališke umetnosti.

Tako je tudi razstava, ki jo je pripravil Slovenski gledališki muzej in ki jo nocoj odpiramo, samo po sebi se razume, fragmentarna (razstavljeni so dokumentarna pričevanja o umetniškem opusu Bojana Stupice v Drami SNG v Mariboru, Drami SNG v Ljubljani, Slovenskem gledališču v Trstu, Mestnem gledališču ljubljanskem in pri filmu), je samo bežen pogled v širjave in globine in lepote umetniškega opusa Bojana Stupice na Slovenskem. Bežna in fragmentarna so ta pričevanja kljub največji skrbnosti in studioznosti delavcev Slovenskega gledališkega muzeja, ki so razstavo v sodelovanju z Mestnim gledališčem ljubljanskim pripravili — kot je pač bežno, fragmentarno in le v skopih obrisih razvidno vse, kar ostane od gledališke umetnosti po ustvarjalčevi smrti, razen tistega seve, kar je ta umetniški opus zabrazdal, zaoral in vklesal v zavest ljudi, ki so umetnika in njegovo delo doživeli in sprejeli.

Ko smo razmišljali, ali je prav, da odpremo spominsko razstavo Bojana Stupice prav na dan, ko bo na odru našega gledališča zaživela premierna izvedba vedre komedije, smo po oklevanju spoznali, da je prav tako, zakaj Bojan Stupica je bil, lahko rečemo, tudi utemeljitelj žlahtne vedre komedije na slovenskem odru. Predobro je vedel, da se v tragikomediji človekovega bivanja prepletata tragedija in komedija v circulus vitiosus brez konca in da žlahtna vedra komedija pomaga ljudem živeti in delati.

Bojan Stupica ni maral komemoracij in nekrologov, zato samo še beseda globoke zahvale in trajne hvaležnosti umetniku, človeku in prijatelju Bojanu Stupici za vse veliko in vse lepo, kar nam je daroval. Razstava naj obudi misel in spomin na njegovo veliko umetniško delo in ta misel, ta spomin naj nam pomagata živeti in delati.

Bojan Stupica

L'article, publié en introduction, est le discours prononcé par le dramaturge Lojze Filipič lors de l'inauguration de l'exposition commémorative, organisée six mois après la mort du metteur en scène. L'exposition fut préparée par le Musée du Théâtre slovène et le Théâtre municipal de Ljubljana. Elle fut inaugurée le 18 décembre 1970.

Dušan Moravec

Delo Bojana Stupice v slovenskih gledališčih

Največji del svojega časa in ustvarjalnih sil je namenil režiser Bojan Stupica beograjskim in še nekaterim jugoslovanskim gledališčem, pa tudi odrom velikih evropskih središč, v katerih je posebno zadnja leta nemalokdaj gostoval. S Slovenijo in z Ljubljano ga vežejo po prvih eksperimentalnih nastopih in po prvem, nekajmesečnem angažmaju v Mariboru, le tri kratka obdobja rednega dela v ljubljanski Drami: mladostna gledališka leta prvih zrelih uspehov (1935—1938), prva sezona v času okupacije (1941—42) in prvi dve po osvobojenju (1945—1947), ko je bil leto dni tudi ravnatelj osrednjega slovenskega gledališča. Sredi leta 1938 je prvikrat zapustil svoje rojstno mesto in sprejel angažma v Narodnem gledališču v Beogradu; spomladi 1947 je spet odšel v državno prestolnico, to pot z namenom, da pomaga zgraditi temelje novega Jugoslovanskega dramskega gledališča. Poslej se je vračal le še kot gost.

Pričujoči sestavek naj pregleda in razišče tisto delo, ki ga je opravil Bojan Stupica na slovenskih odrih od prvih začetkov do poslednjih obiskov.

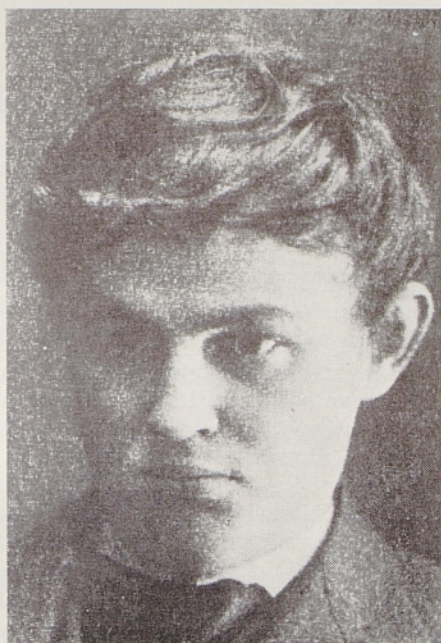
1

Prva misel na delo za gledališče se je porodila dvajsetletnemu študentu arhitekture v zvezi s študijem samim: takrat bržkone še ni mislil ne na igralsko ne na režisersko delo, pripravil pa je nekaj scenskih osnutkov. Prvi je bil namenjen amaterski predstavi in sled za njim se je izgubila; drugi, o katerem se je ohranilo pričevanje, naj bi bil osnova za odrsko podobo Charpentierove opere »Luiza«, ki jo je takrat pripravljal v ljubljanskem gledališču dr. Branko Gavella. Ta pozabljeni osnutek ni bil uporabljen, saj najdemo na letaku z datumom 5. marca 1931 ime scenografa Uljanišičeva; bila pa je ta menda zelo zanimiva in moderno zasnovana scena, ki pa ni bila skladna z Gavellovo režijsko zamislijo, celo na ogled na interni razstavi Hagemannove gledališke šole v Berlinu. Še tisto leto pa se je mladi scenograf odločil za eksperimentalni nastop, ob katerem naj bi se uveljavil hkrati kot dramaturg, režiser, igralec glavne vloge in oblikovalec odrskega prostora.

Konec leta, 21. decembra 1931, je bila premiera. Režiser si je izbral ljubljanskem mestu ne več novo vojno dramo Paula Raynala: Ciril Debevec ji je



Študent arhitekture



Na začetku gledališke poti

dal ob uprizoritvi v ljubljanski Drami ime »Grob neznanega vojaka« (1929), Bratko Kreft na Delavskem odru (1930) »Balada o vojni in ljubezni«. Tako kakor Kreft se je odločil tudi Stupica za svobodne posege v delo francoskega pisatelja in za novo ime — »Vojna in mir«; dogovoril se je za sodelovanje z mlado, obetajočo igralko Savo Severjevo in z izkušenim, vsestranskim gledališkim ustvarjalcem Milanom Skrbinškom; v Narodni galeriji so jim dali na voljo prostor za vaje, za javni nastop pa so si izbrali — oder ljubljanskega opernega gledališča.

Sava Severjeva se spominja nekaterih podrobnosti o pripravah in o predstavi sami, podrobnosti, ki so bile — z nekaterimi drugačnimi odtenki — že tudi popisane. V Narodni galeriji je bilo blizu sto vaj, opravljenih z vso zavzetostjo in trdno vero v poslanstvo nove gledališke skupine »Obraznikov«, kakor so si dali ime, v prepričanju, da gre za izjemen podvig, ki ga bo sprejela Ljubljana z odprtimi rokami. Vsa soba je bila porisana s kvadrati, vsaka situacija do kraja preračunana, za sleherni stavek so vedeli, kje ga je treba povedati, kakšna naj bo njegova melodija. V razsežnem opernem prostoru pa je bila mogoča ena sama vaja, nevajeni glasovi so se izgubljali v njem, prvo dejanje je trajalo poltretjo uro...

Vendar, preden opišemo ta gledališki večer, si je potrebno ogledati še nekatere misli, ki so ga spremljale in najjavljale. Prireditelji so dali natisniti droben programski zvezek in v njem beremo vznesene besede mladega režiserja:

»Teatrsko oblikovanje mora biti odmaknjeno od življenja. Ne potrebujemo življenjsko resnične igre. Naj nastaja na odru nov svet svoje lepote! Ne kulti-

viranih besednih gest stilistov, ne fotografij naturalistov, ne življenjske resničnosti realistov in ne ilustracij! Scena mora dati izraz ideje in okolja drame. Mora dati obraz. Le če je scena in so vse podrobnosti (tudi mobilijar, rekviziti, kostumi) proč od naših življenjskih nalog, bo sprejel idejo vsakdo.«

Nič manj vzneseno pa ni govoril pred premiero Milan Skrbinšek, ko ga je povabilo uredništvo »Jutra« na razgovor. Zagovarjal je gledališče, »odmaknjeno od vsakdanjosti v višjo umetniško stilnost«, slog, ki »ni naturalizem, a tudi ne ekspresionizem (v ožjem pomenu besede), sploh nikakšen izem, ki bi si ga bili vzeli za vzor, temveč je oni enkratni slog, ki mu je izvor ta nenaturalistična drama.« O Bojanu Stupici je povedal v vodilnem ljubljanskem dnevniku sodbo, ki je zbujala po tisti predstavi presenečenje in tudi posmeh, nekaj kratkih let zatem pa so ji pritrdili kritiki in obiskovalci:

»Je izredno nadarjen in vrhu tega še vsestranski. Ni samo izobražen, temveč je njegovo sožitje z drugimi umetnostnimi panogami tako živo, da nosi v sebi poleg bistvene igralske nadarjenosti tudi še izrazito in čisto svojo režisersko (saj vemo, da ni nujno, da je vsak igralec tudi režiser in narobe) in hrani v sebi vse one umetniške komponente, ki jih mora že igralec, posebno pa še režiser v začetni točki načrtati v onem križišču, kjer se srečujejo v umetnosti. Zato mi je kot režiser tudi on že danes avtoriteta.«

Skrbinšek je bil prepričan, da bo ta predstava omogočila dvema mladima umetnikoma delo v slovenskem gledališču, »ki ne sme živeti samo za sedanjost, temveč mora gledati obenem naprej, pripravljajoč njegovo bodočnost«. Ko ga je spomnil novinar na to, da je bil »s svojimi mnogoterimi izkušnjami režiserju gotovo v veliko pomoč«, ga je Milan Skrbinšek odločno zavrnil: »V prav nobeno! — Uredil sem se popolnoma v njegovo čisto individualno režijo, kakor pri vsakem polnovrednem režiserju« — in sklenil je razgovor s simboličnim stavkom iz uprizorjene drame: »Ti mi pomagaj, sin očetu!«

Vendar, toliko obetajoča predstava se ni srečno iztekla. Utrujenim igralcem, ki so imeli na opernem odru eno samo vajo in se niso znašli v njegovih prostorskih in še posebej ne v zvočnih razsežnostih, je tik pred predstavo neprijazna sreča nekajkrat prekrižala pot: »tovariši« v gledališču so mladim prišlekom, ki so se drznili stopiti v posvečeno hišo, razrezali kulise in jim pripravili celo pogrebni venec namesto lovorovega; občinstvo je postajalo od scene do scene bolj nemirno, glasno govorjenje, smeh, žvižgi in medklici so dušili že tako tihi dialog, ljudje so se dvigali in izzivalno zapuščali avditorij. Gotovo, dober del krivde je bil pri izvajalcih samih, izviral je iz komaj slišnih dialogov in iz mučnih premorov med temi dialogi. Sava Severjeva se spominja, kako so na odru spričo naraščajočega nerazpoloženja v avditoriju vse bolj ubupovali in ko ji je Buča zašepetal Župančičev verz »Ne sanjaj zvezd« in zatem še prošnjo, naj pred koncem reši to izgubljeno igro; se je odločila za — omedlevalo, o kateri je drugo jutro govorila vsa Ljubljana.

Razumljivo je, da odmevi temu večeru niso mogli biti najbolj naklonjeni, četudi so hoteli razumeti prizadevanja režiserja, ki je »poskušal združiti arhitektonsko abstrakcijo z linijo grške sakralne umetnosti« in hkrati sprejem občinstva, ki »ni moglo idealističnih teženj doumeti in tudi ne prikriti razočaranja« (Jože Kranjc v »Jutru«). Uredništvo istega lista je prejelo tudi pismo iz vrst mladih književnikov, ki ga je podpisal Alfonz Gspan in v njem zastavil nekaj vprašanj

TEATERSKA KOMORNA DRUŽINA OBRAZNIKOV

PRIKAZUJE

PAUL RAYNAL

LE TOMBEAU SOUS L'ARC DE TRIOMPHE

VOJNA in Mir

V PREVODU

IN DRAMATURŠKI PREDELAVI

V REŽIJI IN INSCENACIJAH

BOJANA STUPICE

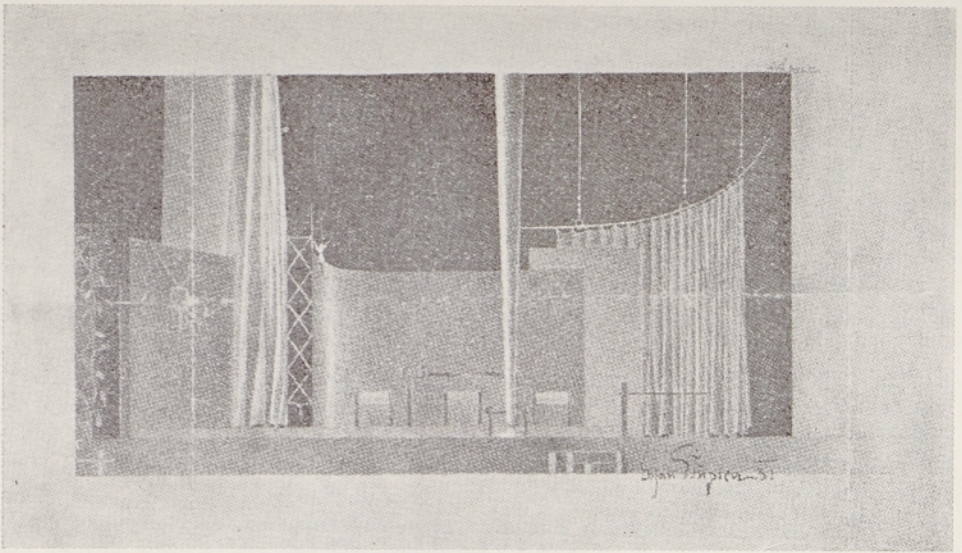
IGRAJO

SAVA SEVERJEVA

MILAN SKRBINŠEK

BOJAN STUPICA

Program prvega javnega nastopa, 1931



Scenski osnutek za Raynalovo dramo, 1931

v zvezi s tem »nezrelim, dasi morda še tako idealno zamišljenim« eksperimentom: kakšno stališče zavzema zastopstvo avtorske centrale do takega »samolastnega potvarjanja« Raynalovega dela, ki da je že drugič na Slovenskem »žrtev nepietnega početja«; kako opravičuje uprava Narodnega gledališča dejstvo, da daje svoj oder na razpolago tako nekritičnim ljudem, kako da ima Dramatično društvo še na razpolago štipendije za naraščaj takega kova, ne pa za tiste, ki so že izpričali svoje znanje?

Najbolj razsodno pa je poročal o tem večeru naš takrat najzanesljivejši presojevalec gledališkega dogajanja, France Koblar v »Slovincu«. Diskretno je omenil »nesrečo«, opisal razpoloženje v dvorani, hkrati pa je želel »rešiti pozitivno stran te predstave«, čeprav je doživela »popoln zunanji poraz«. Vedel je, da je imela prireditev precej usodnih napak, hkrati pa je terjal, da jo je treba razumeti in soditi tudi po kvalitetah. O mladem študentu arhitekture je zapisal, da je »nedvomno gledališko nadarjen človek. To je pokazal s svojim konceptom, ko je združil vsa odrska izrazna sredstva: besedo, glasbo, luč, gibanje telesa in prostor v eno sozvočje, v ritmičnomuzikalno prostornost, kjer je vsak izmed sestavnih delov enakovreden in neločljiv od drugih. Ni to novo, a v toliki doslednosti in tudi s tolikim čutom tega pri nas ni nakazal nihče.« Koblar je verjel, da bi ta »plastično-simfonična zamisel igre s tremi osebami v manjšem prostoru gotovo prišla bolj do veljave« in da ima mladi režiser močan »estetsko stvarilen čut«, ritmični prizori so mu bili v resnici lepi, Stupičeva napitnica padlim tovarišem je bila »močno doživetje«. Tako je pisal v obrambo in priznanje, čeprav hkrati ni hotel zamolčati, da je imela uprizoritev tudi tragične zmote.

Tako se je končala ta »senzacija v našem gledališču«, kakor so pisali nekateri listi že v naslovu in kakor so govorili pri kavarniških omizjih še tudi

potem, ko je bil Bojan Stupica že ugleden in priznan režiser ljubljanskega gledališča. Tak odmev je ohranil Filip Kalan v eseju »Podoba mladega komedijanta« (1936, 1958): »Režiser je v takratnem duhu retoričnega igranja odstranil sleherni ostanek realizma, dvignil igro v nekakšne astralne višave, si zamislil strogo dekorativne prostorske in mimične situacije in v svoji doslednosti prisilil igralce, da so celo barvo in moč glasovnih odtentkov podredili temu gledališkemu obredu. — Po odru so se gibale sence — te sence so govorile z enoličnim, utrujajočim glasom, njihovi čustveni izbruhi so bili bolj histerični kakor strastni, odrsko dogajanje je zastajalo, dramskega dogajanja ni bilo.«

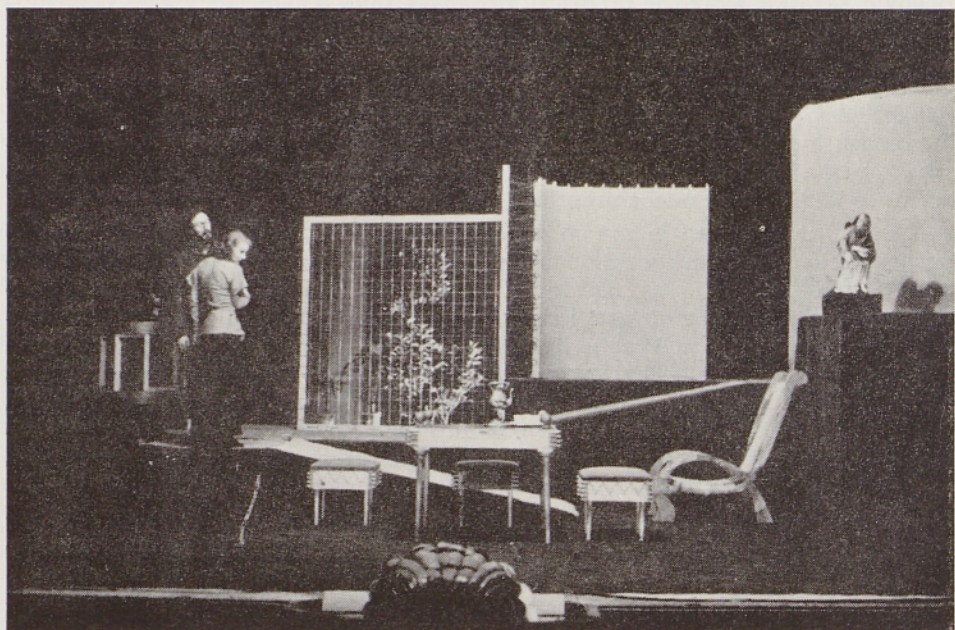
Bojan Stupica pa je bil že zapisan teatru, vedel je, kaj hoče in ko bi bilo priznanja še manj in ko bi spremljal njegov prvi korak sam posmeh, bi najbrž ne stopil več s svoje poti.

2

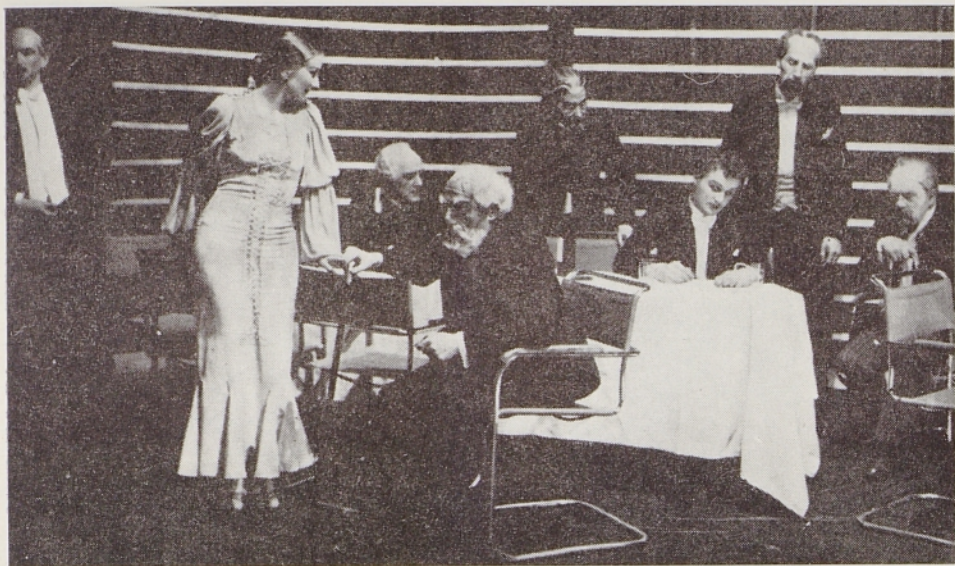
Dobro leto dni po tem prvem in edinem nastopu »Teatsrke komorne družine Obraznikov«, 23. aprila 1932, je bilo natisnjeno ime režiserja Bojana Stupice na letaku Narodnega gledališča v Mariboru, ko so tam uprizorili Begovičevo dramo »Brez tretjega« v počastitev pisateljevega jubileja.

Filip Kalan pravi v svojem že omenjenem eseju, naj odločajo psihologi o tem, kako je prišel Bojan Stupica v mariborsko gledališče in kako je pregovoril treznega upravnika, da mora natanko njemu, mlademu prišleku, prepustiti jubilejno uprizoritev tako imenitnega avtorja, za kakršnega je veljal tisti čas Milan Begović, skratka, »kako je prepričal gledališke ljudi o svoji nedvomni pomembnosti, ali s svojo fantastično govorico ali s kakšno drugo mladostno sleparijo —«. Pojasnilo Save Severjeve je veliko manj zamotano: režiserja je predlagal gledališkemu upravniku avtor sam, pisatelj Milan Begović, ki da je poznal ljubljanski nastop Obraznikov. Naj bo kakorkoli že, Stupica je režiral v Mariboru in sivolasi avtor si je iz upravnikove lože, tako pripoveduje Filip Kalan, »gospo neginjen in z rahlim nasmeškom ogledoval skozi črno obrobljena očala dramo, o kateri je bil nekoč prepričan, da ji je napisal besedilo.«

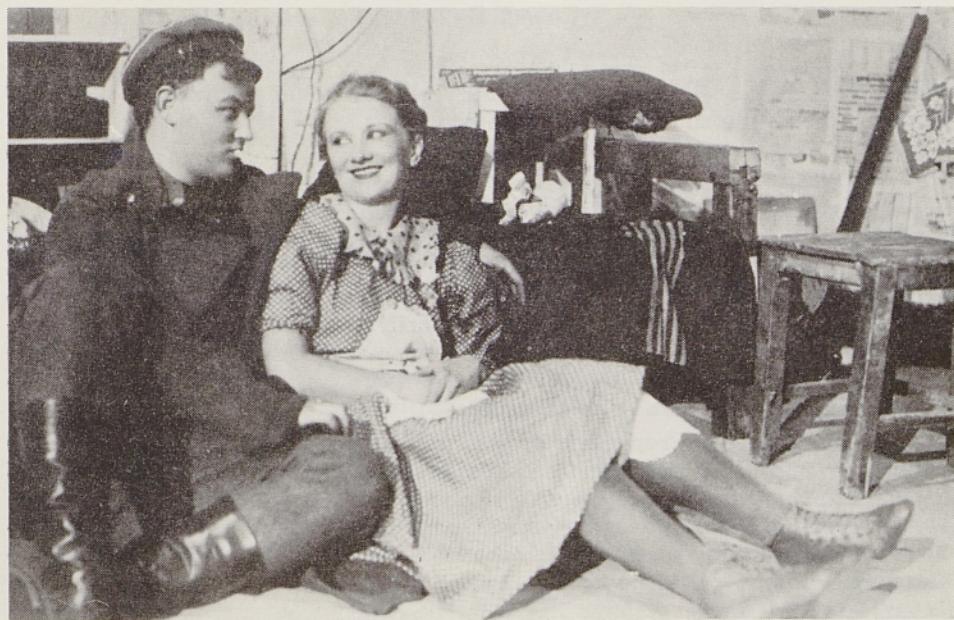
V tej ironični glosi je gotovo dober del resnice. Stupica je pripravil s Savo Severjevo in z Vladimirom Skrbniškom svojevrstno predstavo, za katero si je zamislil tudi iscenacijo ter načrte za obleke in pohištvo, predstavo, ki ji niso zamerili toliko iskanih novosti kakor neskladnosti med temi novostmi in enostavnostjo drame same. Poročevalci so, podobno kakor ob prvem ljubljanskem nastopu, ironično popisovali že sam začetek: »Čim se je zastor dvignil, nisem opazil na odru ne igralca ne avtorjevega dela, ves prostor je polnila neizprosna volja režiserja-ideologa, ki je hotel pokazati in dokazati, kaj zna in kako zna.« In vendar: četudi se je režiser »samodrško vzpenjal nad interpreta, nad avtorja in njegovo besedo«, čeprav je vse — scena in govor, kretanja in mimika — »izpovedovalo borbo iluzionizmu kjerkoli in kadarkoli«, so vendarle kritiki ploskali mlademu režiserju »pri obglavljanju starih malikov« in priznavali so mu »okus, resnost in na svoj način dosledno rezoniranje v gledališki umetnosti«, hkrati pa so primerjali »tako dosledno izvedeno in nadzirano« režijo z — dresuro (»Jutro«). Mariborski tisk je zameril režiserju predvsem tako početje ob drami, ki je napisana »strogo realistično«. Bolj kakor to pa je utegnila režiserja zadeti hladna ugotovitev, da ta način sam ni za Maribor nobena novost, saj je v taki



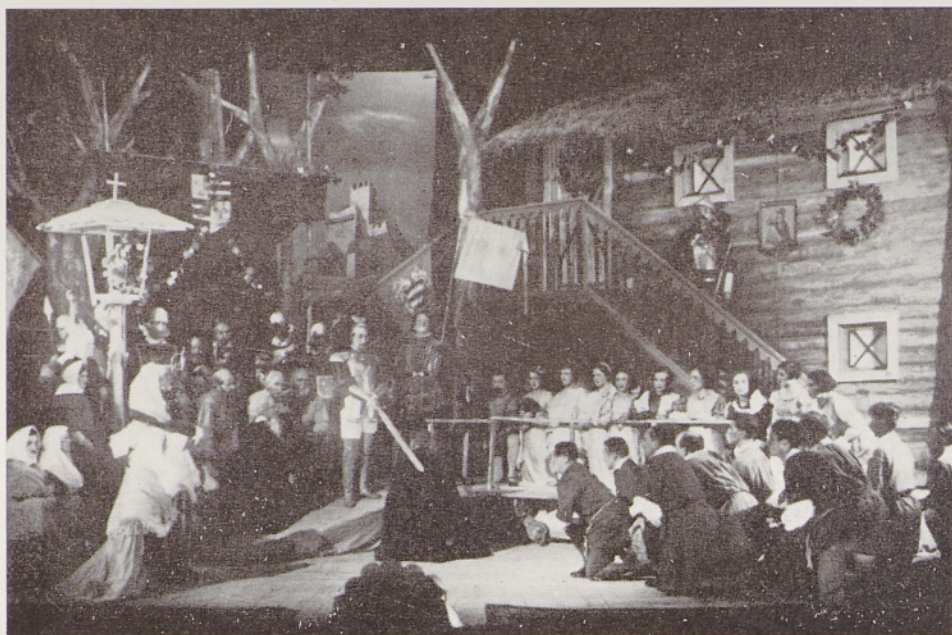
*M. Begovič, »Brez tretjega« (Drama NG v Mariboru, 1931—32). Na sliki sta
Vl. Skrbinšek in Sava Severjeva*



G. B. Shaw, »Zdravnik na razpotju« (Drama NG v Mariboru, 1934—35). Tretji od desne je B. Stupica



V. Katajev, »Kvadratura kroga« (Drama NG v Mariboru, 1934—35). Na sliki sta Bojan Stupica in Sava Severjeva



V. Parma, »Urh grof celjski« (Opera NG v Mariboru, 1934—35). Scenograf je bil Bojan Stupica

»ekspresivni stilizaciji« zrežiral že Hinko Tomašić nekaj del, vendar takih, ki so bila v istem stilu tudi napisana (»Večernik«).

Po tej predstavi, ki je budila navzkrižna mnenja in opozarjala na talentiranega iskalca vse, tiste, ki so ji pritrjevali in nič manj tiste, ki so ji ugovarjali, je prišlo povabilo iz Zagreba: mariborska premiera je zbudila zanimanje ravnatelja Drame Josipa Bacha in kmalu se je naša skupina odpravila na pot. Še prej pa je bilo treba zbrati denar in ta posel je opravila Sava Severjeva, ki je spravila v denar za osem tisočakov knjig založbe »Hram«; procenti so vrgli toliko, da je bilo mogoče oskrbeti prevoz do Zagreba in kriti druge stroške v zvezi z gostovanjem. Predstava je bila v takratnem Malem gledališču v Frankopanski ulici; ogledalo si jo je triinsedemdeset ljudi — toliko so jih našteli igralci skozi odprtino v zavesi, preden se je ta razgrnila.

Tudi kritiki so bili med njimi in ti so pisali prihodnje dni ironične sestavke o tem, kako je bil oder zastavljen s čudnimi predmeti in scenskimi elementi, ki bi si jih bilo mogoče tudi kako drugače razložiti, pisali so o kolorističnih efektih, o sceni, ki se preliva v vseh barvah, skratka, da je Stupica napravil iz Begovičeve drame ne nekaj tretjega, pač pa nekaj desetega (Ivo Hergešić v »Obzoru«), pa tudi to, da je poskus Bojana Stupice »prava zabloda« (prim. Filip Kalan, »Nemirni čas«).

Vsi pa vendarle niso sodili tako; marsikdo je videl v tej drzni in svojevrstni predstavi poskus, nemara še ne prav urejen in tudi ne najbolj upravičen



Don Juan (Puškin, »Kameniti gost«; Drama NG v Ljubljani, 1935—36)

ob Begovičevem besedilu, zato pa toliko bolj izviren, pogumen in obetajoč poskus, ki ni mogel prikriti domiselnega, razgibanega in vseskozi talentiranega iskalca. Mariborski upravnik dr. Brenčič se še danes spominja te »originalne« predstave in tudi avtorjeve izjave, da »tako samonikle uprizoritve« svoje drame še nikjer ni doživel. Takega mnenja je bil prav gotovo tudi šef Narodnega gledališča v Skopju: mlada umetnika, ki v Sloveniji nista mogla upati na redno delo, sta malo po tem zagrebškem gostovanju sprejela njegovo povabilo in se odpravila v »južno Srbijo«. Že 2. junija 1932 sta podpisala pogodbo kot začasna člana tega gledališča, Stupica z mesečnimi prejemki 1700 dinarjev. Savi Severjevi so se odprle široke možnosti za odrske nastope, četudi ne v materinščini; sleherni teden je bila nova premiera, ansambel ni bil mnogoštevilen in tako dela ni zmanjkalo, ne zanjo ne za Bojana Stupico. Tudi ta je igral, če je bilo potrebno, celo pri Nušiču v komaj dobro priučeni srbščini, risal je scenske osnutke, predvsem pa si je želel kajpada režije. V štirih mesecih, do incidenta, ko za odrom nista hotela peti državne himne in sta morala zaradi tega mesto zapustiti, kakor pripoveduje Sava Severjeva — je postavil na skopski oder dve predstavi, ki sta mu bili prav gotovo blizu: dramtizacijo Tolstojeve »Ane Karenine« s svojo soigralko v naslovni vlogi, zatem za Büchnerjevo »Dantonovo smrt«, pri kateri je sodelovala vrsta takratnih odličnih igralcev, članov skopskega gledališča, med njimi tudi Milivoje Živanović. »Dantonova smrt« je dajala mlademu režiserju bogate možnosti za uresničevanje drznih zamisli, za obliko-



General v Werflovi drami »Juarez in Maksimilijan« (Drama NG v Ljubljani, 1935—36)



Letalec Guy v Galsworthyjevi drami »Družinski oče« (Drama NG v Ljubljani, 1935—36)

vanje vabljenih odrskih postav, pa tudi za rušenje pregraj med odrom in avditorijem. Slednje mu je še posebno uspelo ob koncu drame, ko je začela publika skupaj z igralci vznosno vzklikati: »Kruha! Kruha!« Spomin na ta dogodek je obudil nekaj let pozneje kritik Vladimir Pavšič-Bor ob ljubljanski uprizoritvi Cankarjeve komedije »Za narodov blagor«, ko je poskušal režiser z aranžiranjem demonstracij v tesnem prostoru med odrom in parterjem doseči podoben učinek, pa je publika presenečeno in v zadregi onemela.

Po slovesu od Skopja se je začelo iskanje novega angažmaja: s svakovo prosto železniško karto se je vozil Bojan Stupica od mesta do mesta in nazadnje ga je sprejelo, s 1. januarjem 1933, takratno Novosadsko-osiješko gledališče, ki je tiste mesece gostovalo v Splitu. Sava Severjeva je prevzela po odhodu Ide Pregarčeve njene vloge, igrala je v Krleževi drami »V agoniji«, v »Glembajevih«, spet v Begovičevi igri »Brez tretjega« — seveda v stari, »preizkušeni« režiji brez eksperimentov; Bojan Stupica je postavil na oder Maughamovo »Penelopo« in še, najbrže z večjim veseljem, Tolstojevoga »Živega mrtveca«. Delo je teklo, četudi ne v zavidljivo ugodnih razmerah, pa tudi priznanja je bilo nemara manj, kakor bi si ga bil želel ambiciozni ustvarjalec — ugodneje so sprejemali nastope Save Severjeve kakor njegovo delo. Ob tem ga je prav gotovo mučilo vprašanje študija, ki mu je obtičalo na dobri polovici. Odločil se je — sredi marca 1933 — za vrnitev v Ljubljano, se z vso energijo poprijel zadnjih izpitov in si v kar se da kratkem času — v novembru 1934 — pridobil naslov inženirja arhitekta, hkrati



Andrej v Brnčičevi drami »Med štirimi stenami« (Drama NG v Ljubljani, 1936—37)



Komsomolec Abram v »Kvadraturi kroga« V. Katajeva (Drama NG v Ljubljani, 1936—37)

pa se je ob obiskih Berlina, Pariza, Prage in drugih središč dodobra seznanil s sodobnimi gledališkimi gibanji v svetu.

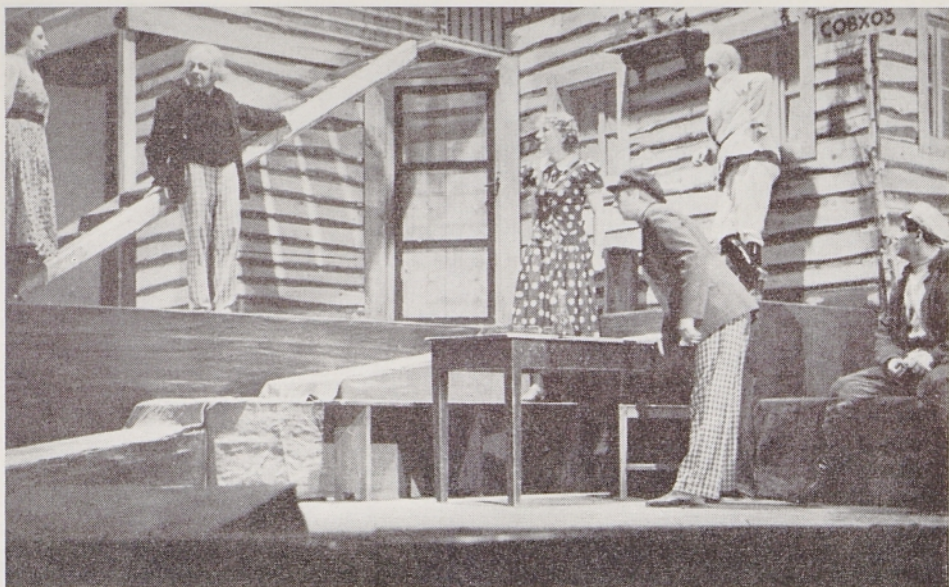
Bilo pa je že prepozno, da bi se po srečno opravljenem študiju poprijel dela, za kakršno so ga usposabljala spričevala. Že res, vse življenje je ostal tudi arhitekturi zvest — pri domala sleherni svoji odrski stvaritvi je bil tudi oblikovalec odrskega prostora — njegova prva želja pa je ostala režija. In tako je nastopil Bojan Stupica jeseni 1934, zdaj že z akademskim naslovom pred imenom, skupaj s Savo Severjevo, svoj prvi redni angažma v slovenskem gledališču, prav tam, kjer je dobri dve leti prej zbudil toliko pozornosti, pa tudi toliko negotovanja — v Drami Narodnega gledališča v Mariboru. Ohranjena pogodba določa, da »se angažuje kot igralec in pevec, za vestno izpolnjevanje te pogodbe pa dobiva angaževanec 700 din osnovne plače, 200 din toaletne doklade ter 25 din od vsakega nastopa«. Igralec Danilo Gorinšek, njegov starejši tovariš, je še ob lanskem jubileju tega gledališča obudil spomin na to, kako se je »prikazal v mariborski gledališki pisarni mlad mož, postaven, čeden, prikupen in ves naraven, oblečen v svojevrsten, po lastnem načrtu ukrojen črn suknjič.« K upravniku dr. Brenčiču ga je pripeljal Vladimir Skrbinšek in upravnik je ne več neznanega režiserja sprejel v svoj ansambel, četudi so bili v njem že trije režiserji — ob Skrbinšku še Jože Kovič in Milan Košič. Stupica je prišel predvsem

kot režiser, opravil pa je, če je bila taka potreba, tudi druga dela: ne samo, da je oskrbel svojim lastnim predstavam scenski okvir; bil je scenograf tudi drugim režiserjem, pa tudi igral je, v svojih uprizoritvah in pod vodstvom drugih režiserjev in celo pel.

Tak primer je bila njegova vloga barona Jakoba Rotšilda v »Vijolici z Montmartra« (februarja 1935), že prej pa je pripravil scenske osnutke za Parmovo opero »Urh, grof Celjski« (premiera 1. decembra 1934) in skupaj z Vladimirom Skrbinškom postavil na operetni oder Stolzov »Izgubljeni valček« (premiera 25. decembra 1934). Tudi ta večer je »po službeni dolžnosti« igral in pel, ob ponovitvah operete »Adieu Mimi« pa celo plesal, spet skupaj z Vladimirom Skrbinškom. Resnično delo, kakršno ga je prav gotovo zvalilo v to slovensko gledališče, ga je čakalo tako šele v drugi polovici sezone: Shawov »Zdravnik na razpotju« v februarju in »Kvadratura kroga« Valentina Katajeva v aprilu. Kolikor je mogoče uprizoritev Shawove drame rekonstruirati po ohranjenih poročilih, se je Stupica skorajda odrekal skrajnostim in iskanjem, kakršna so bila tako značilna za njegove interpretacije Raynala, prvega Begovića, pa vsaj še tudi Büchnerja v Skopju. Po poročilih v ljubljanskih in mariborskih listih je bila predstava sad skrbne in temeljite priprave režiserja, ki v suhem realističnem okolju ni imel možnosti za eksperimente (svoj čas, vemo, jih je našel v nič manj realistični drami!), kljub temu pa je nakazal nekaj novih potez v scenski opremi prvega in drugega dejanja, ki ni bila realistična, četudi je režija včasih uhajala



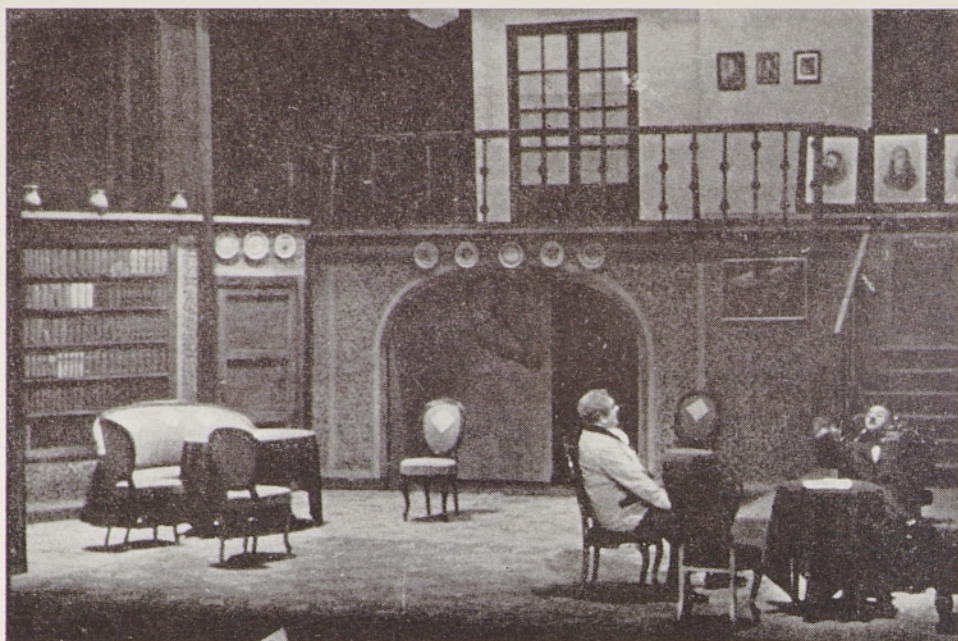
Vojvoda albanski v Shakespearovem »Kralju Learu« (Drama NG v Ljubljani, 1936—37, fotografirano pred nastopom)



V. Škvarkin, »Tuje dete« (Drama NG v Ljubljani, 1935—36). Prvi na desni je Bojan Stupica, ki je delo tudi režiral in insceniral



F. Werfel, »Juarez in Maksimilijan« (Drama NG v Ljubljani, 1935—36)



Ivan Cankar, »Za narodov blagor« (Drama NG v Ljubljani, 1936—37)

v to smer. Zanimivo je, da beremo povsod o dobri režiji in o novem dokazu za talent Bojana Stupice, ki se »lahko razvije še v režiserja velikih kvalitet« — edini resnejši očitek pa je bila pri tem opomba o razvlečenosti tretjega in četrtega dejanja, o prepočasnem tempu, za kar je bil najbolj značilen primer »prepočasno umiranje« slikarja Dubedata, ki ga je igral Stupica sam; kratka, našemu nedavnemu »eksperimentatorju« in »samovoljnemu prirejevalcu« besedila so očitali to pot — preveliko spoštovanje originala, ker se ni odločil za temeljitejše krajšave. Gorinšek pa se spominja v že omenjenem članku, da je ustvaril Stupica že s to svojo prvo režijo umetnino, ki je »osvajala s prvobitnostjo, nadvse homogeno soigro vseh nastopajočih igralcev in s posebnim ozračjem, ki je prevevalo ves avditorij. Ustvarjanje ob Stupici«, pravi njegov soigralec izpred petintridesetih let, »je bilo tedaj za vsakega studioznega odrskega umetnika ne samo užitek, temveč tudi prava igralska visoka šola. Le redkokdaj sem pozneje zasledil tako s fanatizmom, z življenjskostjo in radoživostjo nabit ustvarjalni proces kakor v Stupičevih režijah.«

Še zanimivejša pa je utegnila biti druga, dva meseca pozneje rojena dramska predstava, »Kvadratura kroga«. Bila je to prva sovjetska igra v mariborskem gledališču, uprizorjena nekaj mesecev po umoru kralja Aleksandra in Bojan Stupica se je odločil spet za nenavadno, tvegano odrsko dejanje, za eksperiment, ki ni bil zgolj odrski. Zasnoval je scenski okvir s srpi in kladivi, nad to sceno, ki je bila vsa oblepljena s časopisi, pa je obesil zemljevid Evrope z rdečimi pikami vsepovsod, kjer je bilo mogoče slutiti središča »rdečega« — in največja

taka pika je bila zarisana tam, kjer je lahko sleherni pozornejši gledalec prepoznal geografsko lego Beograda. Mariborsko kulturno pismo v ljubljanskem »Jutru« je vse to zamolčalo in previdno omenilo le »improvizirano prizorišče in realistično izgradnjo«. Pogumneje, četudi ne čisto naravnost, je soglašal s tako rešitvijo poročevalec mariborskega »Večernika«, češ da je Stupica »dobro dojel milje igre in mu ustvaril zlasti z inscenacijo pravičen okvir«, vendar »drugo je seveda vprašanje, v kakšnem odnosu je do nas«. To pa je bila po mnenju kritika »individualna zadeva: enemu je domač, drugemu silno tuj«. Priznal je, da je bilo v tej inscenaciji čutiti sovjetsko Rusijo, medtem ko bi bila v kaki drugi igra lahko bolj meščanska, evropska, univerzalna.

Stupica je uspel, o tem ni mogoče dvomiti. Uspel je s to drzno scensko zamisljivo, z razgibano mizansceno in s poglobljeno notranjo režijo, uspel je ob delu z igralci in s svojo vlogo komsomolca Abrama. To sta potrdila tudi ravnatelj in dramaturg ljubljanske Drame, Pavel Golia in Josip Vidmar, ko sta se pripeljala v Maribor in preživela večer ob novi predstavi.

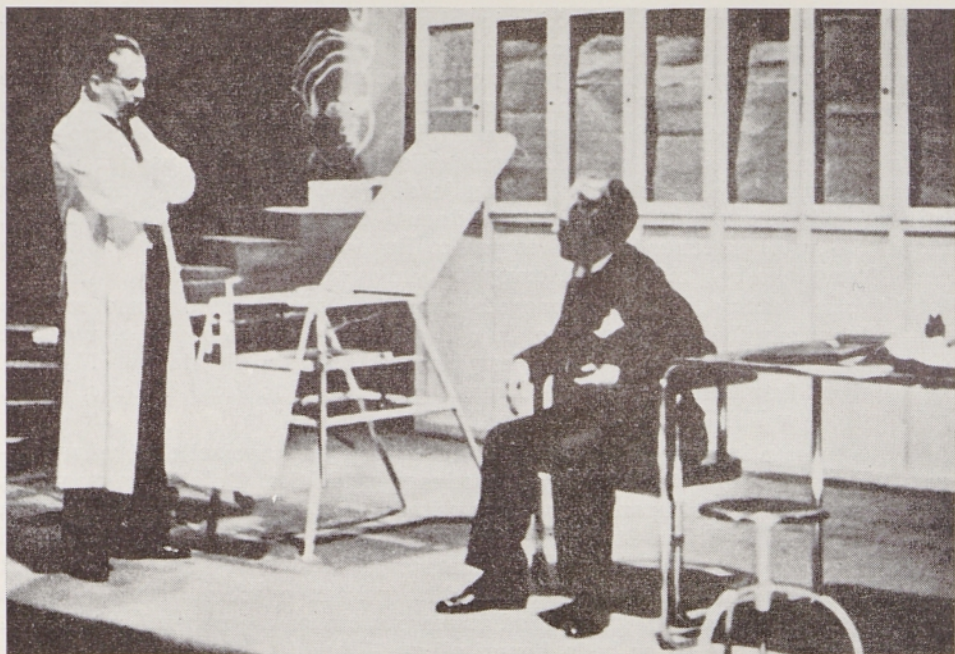
Dva meseca kasneje, 24. junija 1935, je sklenil petindvajsetletni režiser pogodbo z upravnikom ljubljanskega Narodnega gledališča. Določila te pogodbe, ki jo je podpisal Oton Župančič, so bila v primerjavi z drugimi režiserji skromna, vendar ugodnejša: Bojan Stupica je bil angažiran kot »kontraktualni režiser in igralec«, po tedanjem običaju za enajst mesecev, z veljavnostjo od 1. septembra; določena mu je bila osnovna plača 1200 din, dodatek za toaleta 300 din, razen tega pa mu je pogodba priznavala od vsake predstave, ki jo bo režiral, 50 din, načrti za inscenacije pa se bodo honorirali po dogovoru.

3

Ljubljanska Drama je imela tisti čas tri stalne režiserje z izrazitimi in dokaj različnimi profili, ki so nosili težo skorajda vsega dela, opravljenega v zadnjih dveh sezonah: Osipa Šesta, Cirila Debevca in Bratka Krefta. Režiral, vendar mnogo manj kot igral, je tudi Milan Skrbinšek, priložnostno pa še nekateri vidnejši igralci, tako Marija Vera ali Fran Lipah. Svoji zadnji dve režiji predvojnega obdobja je opravil tisti čas v ljubljanski Drami dr. Branko Gavella in se z »Matičkom« poslovil.

Kljub temu, da »osrednje slovensko gledališče« ni bilo v zadregi glede režiserjev in kljub temu, da je bila njihova ustvarjalna raven visoka, je pomenil Bojan Stupica vendarle prijetno osvežitev in sprostitiv s svojim »gledališčem z izrazito proletarskimi občutki in družbeno kritičnimi nameni«, kakor je to pozneje ocenil France Koblar, s svojo v novi realizem usmerjeno teatraliko, ki je združevala »mimično elementarnost s sodobnejšo tehnično iluzijo, domiselnost v teatraličnih spopolnitvah je poživljala pisateljevo besedo in jo celo dopolnjevala, ali pa je uprizoritelj po svoji zamisli posegal celo v sestavo same pisateljeve zgodbe.«

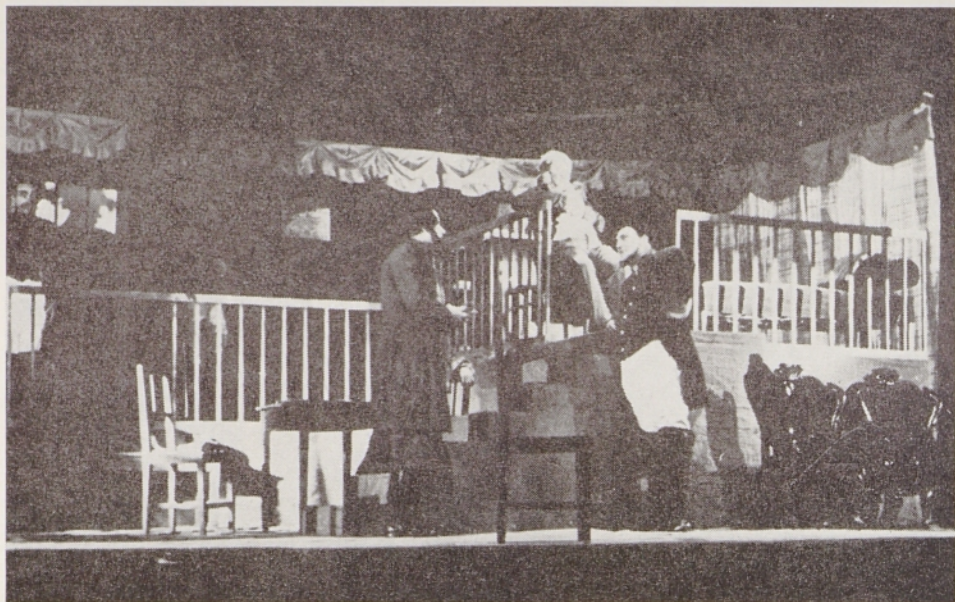
Uspeh mariborske »Kvadrature kroga« je bil bržkone povod, da je začel Stupica tudi svojo ljubljansko kariero z novo sovjetsko igro, da je pozneje na novo uprizoril tudi v Ljubljani »Kvadraturu kroga« in da je — po naključju — svoje triletno delo v slovenski prestolnici sklenil tik pred odhodom v Beograd spet s sovjetsko komedijo, s Škvarkinovim »Izpitom za življenje«. Tako lahko



G. Kaufmann — E. Ferber, »Simfonija 1937« (Drama NG v Ljubljani, 1936—37).
Zgoraj sta Jan in Daneš, spodaj pa Daneš in Nablocka



B. Brecht, »Beraška opera« (Drama NG v Ljubljani, 1937—38)



A. Suhovo-Kobylin, »Tarelkinova smrt« (Drama NG v Ljubljani, 1937—38)

štejemo to repertoarno sestavino za eno izmed poglavitnih v snovanju mladega režiserja in jo velja nekoliko podrobneje opisati. Še prej pa je treba omeniti, da Stupica ni prišel v ljubljansko Dramo le kot režiser in scenograf, temveč tudi kot — igralec.

In začelo se je tako, da ga je ljubljanska gledališka publika spoznala najprej kot igralca, v dveh zaporednih večerih, šele zatem kot režiserja (in hkrati spet kot igralca — že v tretji vlogi), vse to pa se je zgodilo spričo takratnega naglega tempa dela — v enem samem tednu, v petih dneh.

Najprej je nastopil, prvega oktobra 1935, kot Don Juan v Šestovi uprizoritvi Puškinovega »Kamnitega gosta«, večer zatem pri krstni predstavi Kranjčevega »Direktorja Čampe« v režiji Milana Skrbinška kot suplent Križaj in 5. oktobra v vlogi kavkaškega študenta Jakova v Skvarkinovem »Tujem detetu«. To pa je bila že hkrati prva Stupičeva ljubljanska režija.

Še preden se je tretji večer dvignila zavesa in je bilo mogoče oceniti to prvo režijo novega člana naše Drame, so ljubljanski kritiki z dobro mero priznanja pozdravili igralca Bojana Stupico. Ludvik Mrzel je v njem spoznal »simpatičnega samoniklega igralca, ki nosi v svojem glasu in govoru, v svoji prirodni darovitosti in inteligenci še mnogo možnosti za rast in razvoj.« Strogi France Koblar je ob Don Juanu še omenjal začetniške hibe, že ob drugem nastopu pa je priznal igralca, ki ima »dovolj duhovnega materiala« in je zaželel njegovemu igranju krepkega razvoja. Najbolj zgovoren pa je bil Fran Govekar. Že prvi večer je pozdravil Stupico »kot najlepše nade vzbujajočega inteligenta«, ob Križaju, ki je bil »učinkovit predvsem po svoji mladostni iskrenosti in globokem doživ-

ljanju«, pa je skušal že podrobneje označiti novega umetnika: »Stupica, naš mladi junak in ljubimec, ima bogate modulacije sposoben glas, ki je zmožen vseh izrazov, od šepeta do zvočne viharosti. Inteligentni je in topel, le odrske rutine si mora pridobiti še več. V kretnjah z glavo in rokami se bo pač sčasoma omejil in na zunanost bo s prakso polagal več pozornosti. V splošnem je bil prijetno naraven in zanimiv borec.«

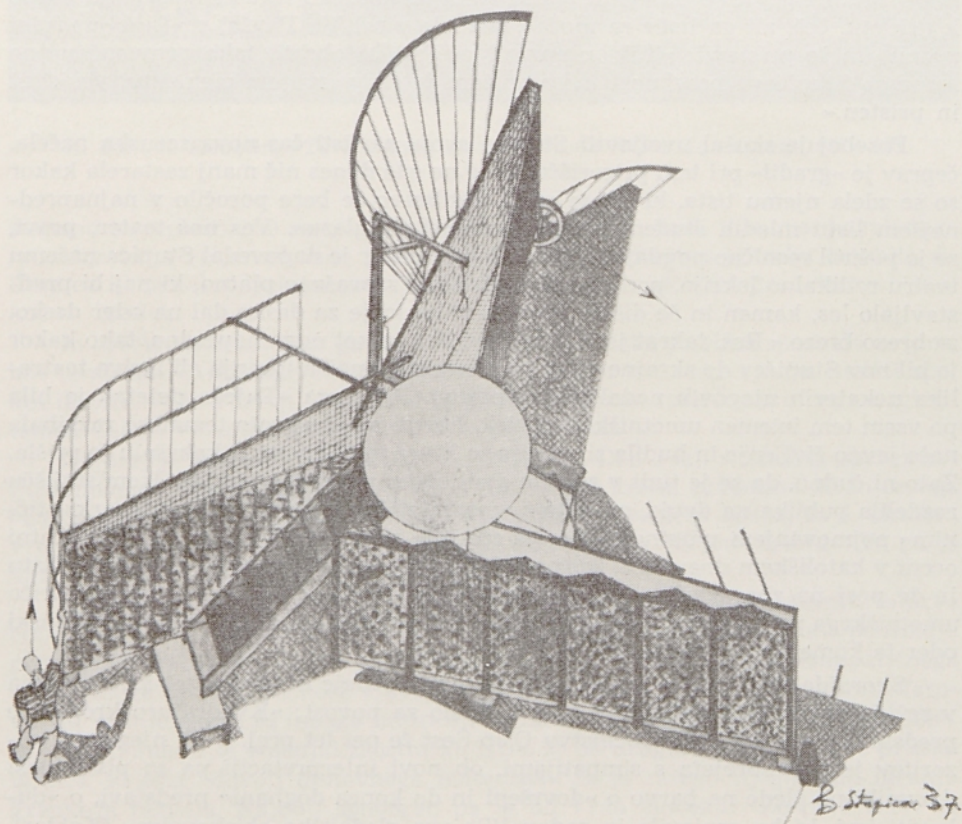
Že sama premiera sovjetske komedije je bila za takratno Ljubljano nadvse zanimiv dogodek, sprostitev in dobra pobuda. Celo katoliški dnevnik je priznal, da že dolgo nismo imeli komedije, ki bi »iz tako neposredne snovi, neznatne v svojem zunanjem poudarku, razvila toliko iznajdljivega bogastva in bi vse motive združila v tako toplo in skladno celoto«; s Stupico, ki je skladno združil obe na videz nasprotni sestavini te komedije, »resnico in igro, pristnost življenja in teatraliko«, pa smo pridobili »zmožnega režiserja, zrelega scenografa, pa tudi sposobnega igralca« (Fr. Koblar v »Slovincu«). Enako pohvalno, pa bolj vzneseno so pisali tudi drugi, zlasti Govekar v »Slovenskem narodu«, revialna kritika pa se je še pozneje, ob novi Stupičevi premieri, spominjala podrobnosti iz te predstave: »Kot igralec mi je Stupica najbolj v spominu iz Tujega deteta, iz prizora, ko govori o Kavkazu, pa se sredi najgorečnejšega zamaknjenja obrne k dekletu, češ, ali ga hoče za moža«, tako je pisal Vl. Pavšič v »Ljubljanskem zvonu« in še pristavil: »Taki preprosti psihološki obrati, take prav nič učene scene so Stupičeva posebnost in samo tam je res v svojem elementu, ves svež in pristen.«

Posebej je skušal uveljaviti Stupica svoja za tisti čas nova scenska načela, čeprav je »gradil« pri tem prizorišča, ki se ne zde danes nič manj zastarela kakor so se zdela njemu tista, ki jih je rušil. Zanimivo se bere poročilo v najnaprednejšem listu mladih študentov, v »Akadenskem glasu«. Ves naš teater, pravi, se je počutil resnično pomlajenega. »Kot inscenator je napovedal Stupica našemu teatru radikalno lekcijo, pometal je z odra vse zaprašeno platno, ki naj bi predstavljalo les, kamen in še dišeče rože po vrhu in je za desko dal na oder desko, za brezo brezo.« Res, takrat je bilo vse to novo in kot novo napredno, tako kakor je bil nov Stupičev do skrajne mere poenostavljen način igranja ali igriva teatralika nekaterih njegovih nadaljnjih predstav. Premiera »Tujega deteta« je bila po vsem tem izjemen umetniški dogodek, hkrati pa je s svojo tematiko razgibala naše javno življenje in budila simpatije za kraje in razmere, iz kakršnih je prišla. Zato ni čudno, da se je tudi v samem avditoriju, posebej še na dijaškem stojišču razdelila publika na dvoje, na tiste z »marksističnim« in one s »protimarksističnim« pojmovanjem umetnosti, kar je sprožilo pozneje, kljub izredno tolerantni oceni v katoliškem dnevniku, žolčne izpade ekstremistov v istem političnem listu in že prej na zborovanjih. Vse to pa je bilo docela obrobnegega pomena spričo umetniškega poslanstva in življenjskega optimizma, ki ga je prinesla na slovenski oder ta komedija v jeseni 1935.

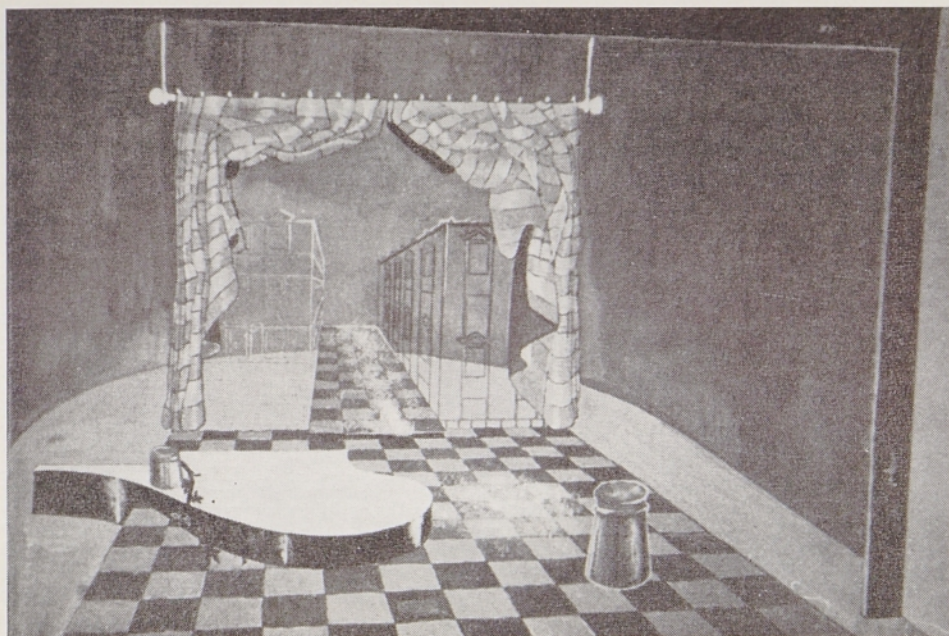
Skorajda enak uspeh je doživela leto dni pozneje druga sovjetska komedija v režiji Bojana Stupice, četudi ta pot ni šlo za novost: »Kvadratura kroga« je predstavil ljubljanskemu občinstvu Osip Šest že pet let prej. Tudi njegova uprizoritev je bila sprejeta s simpatijami, ob novi interpretaciji pa so pisali naši dnevniki ne glede na barvo o »dovršeni in do konca dognani« predstavi, o »duhoviti igri, ki bo zanimala in zadovoljila vse gledališke obiskovalce« (Koblar), o enem »najpomembnejših dogodkov našega gledališkega razvoja«, o tem, kako

je Stupica »do kraja poudaril in izoblikoval vse situacijske in karakterno komične elemente dela« (Mrzel). Posebno priznanje si je pridobil režiser s tem, da je izpričal svojo moč v pantomimi, ki da se enakovredno pridružuje literarni komediji in se z njo organsko spaja.

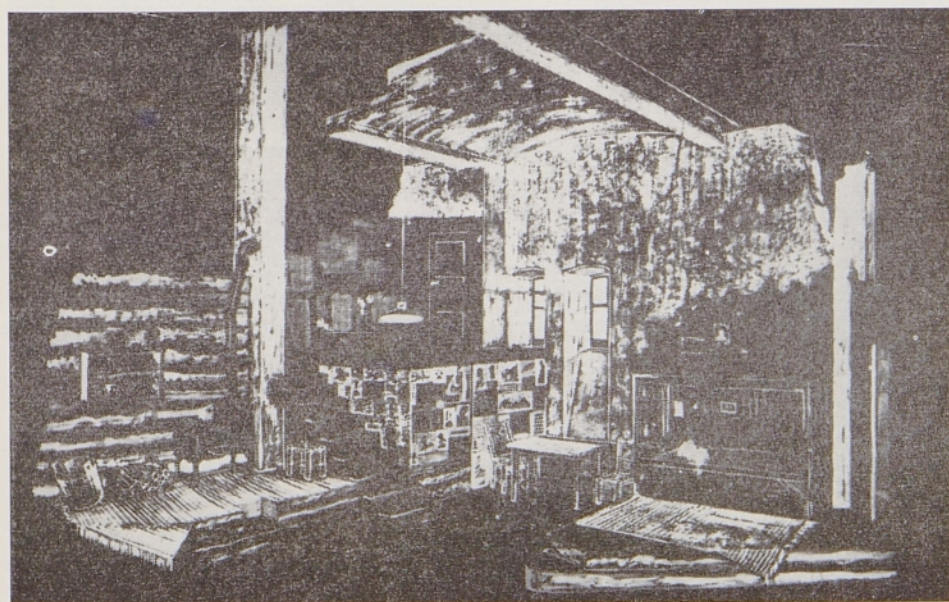
Tudi tretja Stupičeva sezona v prvem ljubljanskem obdobju ni minila brez sovjetske komedije, po naključju pa je nanoslo tako, da je režiser z njo hkrati sklenil to obdobje. Avtor je bil spet Škvarkin, tako kakor pri »Tujem detetu«, naslovu igre pa je dal režiser simboličen zven («Izpit za življenje» namesto izvirnega »Nočni pregled«). V novi sovjetski komediji ni videla Ljubljana samo vprašanja odnosa med dvema generacijama v porevolucijski Rusiji, temveč tudi obet, da se vrača nova ruska drama k dobrim starim vzorom, saj njen namen ni več agitacija in tudi noče podpirati umetnosti zaradi umetnosti same, temveč je njeno jedro lepota v prvotnem pomenu. Veliko se je govorilo tudi o srečnem oblikovanju odrskega prostora, posebej pa še o režiserjevi iskreni, neposredni in topli igralski stvaritvi, o njegovem profesorju Strahovu.



Scenski osnutek za »Beraško opero«, 1937



Scenski osnutek za Molièrovo »Solo za žene«, 1942



Scenski osnutek za Schurek - Sassmannovo komedijo »Pesem s ceste«, 1936

Ob teh vedrih primerih nove sovjetske književnosti, s katerimi je Bojan Stupica začel in sklenil svoje triletno mladostno delo v Ljubljani in imajo že zaradi tega posebno mesto med šestnajstimi ali sedemnajstimi njegovimi režijami tega obdobja, nas posebej zanima še drug element njegovega repertoarja tistega časa: domača drama. Če pregledamo bibliografske podatke, brž zapazimo, da ta ni bila zastopana z mnogimi deli, izbrane drame in komedije pa so bile prav gotovo značilne: na novo je postavil na ljubljanski oder Cankarjevo satiro »Za narodov blagor« (tretji v povojnem obdobju, za Osipom Šestom in Milanom Skrbinškom); botroval je krstni predstavi drame »Med štirimi stenami«, ki jo je napisal mladi esejist Ivo Brnčič; vodil je vse vaje, prav do generalke, za Kreftovo dramsko kroniko »Velika puntarija«, ki pa zaradi posega cenzure takrat ni čakala premiere in je bila prvič uprizorjena, prav tako v Stupičevi režiji, šele v drugem gledališkem letu po osvobojenju.

Komedija o narodovem blagru, s katero je začel Stupica svojo drugo ljubljansko sezono (premierra 24. septembra 1936) je močno utrdila ugled, ki si ga je pridobil režiser v prejšnjem letu. S to predstavo je dobila Cankarjeva igra mnogo več »umerjenosti in zrelosti«, zapisano je bilo mnenje, da je napravil režiser iz karikiranih in grotesknih Cankarjevih oseb in prizorov žive, resnične osebe in situacije, nekateri pa so celo verjeli, da gre za dokončno odrsko podobo tega dela. Posebej je bil pohvaljen delikatni prizor z zavezovanjem čevlja, ki da je postal zdaj sugestivnejši in razumljivejši kakor v tekstu. Le v eni stvari se sodbe niso ujemale. Režiserjeva zamisel, da prenese ulično demonstracijo, ki uvaja in zaključuje igro, izza kulis med oder in parter, je po mnenju enega dela spremljevalcev te predstave efektno premostila prepad od igre do občinstva (Mrzel); drugi so bili prav nasprotnega mnenja, da je namreč ta začetni, zlasti pa končni prizor ušel nad zrelost predstave in budil nagone, ki umetnosti niso v prid in zadoščenje (Koblar). Posebej pa je bil spet pohvaljen scenograf, ki »pogumno poskuša pomesti z odra ves zasmrajeni slikarski, bolj ali manj romantični rekvizit«, kajti »odrski prostor ni slikan, marveč grajen, izoblikovan in razčlenjen s pomočjo raznih praktikablov, mostovžev, stopnišč, ograj...« (Vl. Pavšič); scenograf, ki je odpiral na takratnem odru nove perspektive.

Tudi Brnčičeva drama je bila sprejeta kot resno literarno delo in Stupičeva uprizoritev kot veselo znamenje; režiser jo je pripravil s prav takim zanosom, s kakršnim je avtor napisal svojega odrskega prvenca. Pisatelj in režiser sta zrasla iz iste generacije, ki je »s Kreftom in Stupico prekinila z idealističnim artizmom in patetično obrednostjo v gledališču« (Vl. Pavšič), zato je bila tudi odrska interpretacija tega dela zanimiva, sveža, naravna, neprisiljena.

Gotovo, polovica gledaliških večerov, ki jih je pripravil Bojan Stupica tista tri leta na odru ljubljanske Drame, ne sodi med tako izrazite dogodke kakor že opisani primeri, katerim bomo ob koncu dodali še nekaj izjemnih vzponov njegove radožive teatralike. Nekajkrat je posredoval našemu občinstvu dela znanih svetovnih avtorjev, ki so doživljali v njegovi interpretaciji dober, vendar ne izjemen sprejem. Taki primeri bi bili Shawova igra »Kako zabogatiš«, Werflova »Juarez in Maksimilijan«, Strindbergova »Gospodična Julija« in »Snubač« A. P. Čehova, oboje na isti večer uprizorjeno. Na drugi strani pa so se vrstila literarno manj pomembna besedila, pri katerih so vabile našega režiserja izrazitejša teatarske prvine, kolikor ni šlo kdaj pa kdaj tudi za delo, ki ga je bilo treba opraviti »po službeni potrebi«. Sem bi mogli prišteti Labichevo



M. Držić, »Boter Andrash« (Drama NG 1941—42). Na sliki sta Bojan Stupica in Vida Juvanova



L. Pirandello, »Nocoj bomo improvizirali« (Drama NG 1941—42). Na sliki sta Cesar in Severjeva



V. Eftimiu: »Človek, ki je videl smrt« (Drama NG 1941—42). Na sliki so V. Skrbinšek, Cesar, Levarjeva, Gabrijelčičeva, Jan

veseloigro »Florentinski slamnik«, »Rivala« ameriških piscev Andersona in Stallingsa, »Tarelkinovo smrt« Suhovo-Kobyлина, Kadelburgovo burko »Šimkovi« ali Bourdetove »Svedrovce«. Vselej, skorajda brez izjeme, pa je doživeljal priznanje kot scenograf; na široko se je govorilo o njegovi posebni skrbi za odrski prostor in o zrelem pojmovanju problema odrskega prostora, o tem, kako je rasla njegova inscenacija, v dobrem smislu seveda, tudi mimo avtorjeve zamisli (npr. ob »Gospodični Juliji«), še prav posebej pa o skladnem medsebojnem dopolnjevanju dveh ustvarjalcev v eni osebi, režiserja in scenografa.

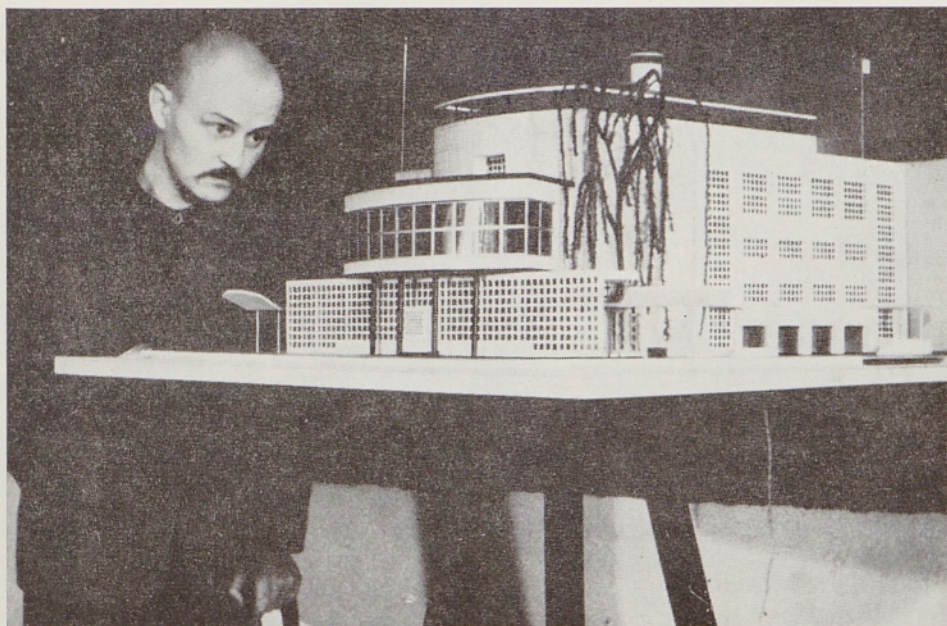
Vsaka od teh treh ljubljanskih sezon pa je še vsaj z eno predstavo posebej opozorila na mladega režiserja, na njegov redki dar za razgibano odrsko dogajanje, pa tudi za skrbno oblikovanje drobnih, intimnih razpoloženskih prizorov.

V prvem letu Stupičevega dela je bil tak primer, poleg »Tujega deteta«, uprizoritev literarno ne kdove kako pomembne igre s petjem: s Savo Severjevo sta sama prevedla besedilo P. Schureka in H. Sassmanna in mu dala domače ime »Pesem s ceste«. Stupica je našel v tem nepretencioznem odrskem delu vabljuje priložnosti za teatrsko improvizacijo in za scensko oblikovanje te nove variacije življenja »na dnu«, ki je budilo nekaterim opazovalcem podobne vtise kakor Hegedušičeve, Sedejeve ali Miheličeve predmestne podobe. Stupica se je odločil tudi to pot za tiste vrste odrski realizem, ko predstava ni »kopija neke realnosti, marveč le intenzivno občutje te realnosti« (VI. Pavšič). Zato je še dolgo živel v zavesti ljubljanske gledališke publike, pa tudi režiser sam se ni

mogel posloviti od nje: po odhodu iz Ljubljane jo je prav kmalu pripravil še z beograjskim in takoj zatem tudi z zagrebškim ansamblom (1939, 1940).

Leto dni pozneje, sredi sezone 1936/37, je Stupica spet pripeljal na ljubljanski oder delo dveh takrat malo znanih avtorjev, S. Kaufmanna in E. Ferberjeve in ga uprizoril z naslovom »Simfonija 1937« (pozneje, v Zagrebu, z naslovom »Večerja ob osmih«). Ta »tragedija sodobne Amerike« je bila sprejeta kot dragocena novost v idejnem, literarnem in dramskem pogledu in pridobila si je sloves najboljših predstav tistega gledališkega leta. Četudi je šlo za delo dokaj širokih odrskih razsežnosti, ki je hranilo v sebi tudi teatralične elemente (igra ima enajst slik, dolgo vrsto nastopajočih, spremljala jo je muzika in celo ples in »chansonier«, ki je bil kajpada Bojan Stupica sam) je režiser poudaril tople, intimne prvine v tem besedilu; France Koblar je celo zapisal, da je »odkril neko novo stran svojega dela: hladno stvarnost, ki se le malokdaj nagne v teatraličnost«. Bojan Stupica je imel na voljo vse, kar je bilo najboljšega v ansamblu, poprijel se je tega dela z vso zavzetostjo in s svojim izjemnim darom, pa je nastala iz vsega tega gledališka predstava, ki ni veljala samo takrat za najsrečnejšo v sezoni; danes je zapisana v razvoju slovenskega gledališča kot eden njegovih pomembnih vzponov in hkrati kot »uvod v zrelo razdobje Stupičeve umetniške stvarilnosti« (Filip Kalan).

Glasen uspeh je imela v zadnjem letu pred odhodom v Beograd tudi njegova interpretacija Brechtove prenavredbe stare Gayeve angleške igre iz začetka osemnajstega stoletja, »Beraške opere«. Ljubljansko gledališko vodstvo je že vrsto



Bojan Stupica s svojo maketo nove ljubljanske Drame (1944)



Po premieri Cankarjeve komedije »Za narodov blagor« (Drama SNG v Ljubljani, 1945)



Po premieri Molièrove komedije »Šola za žene« (Drama SNG v Ljubljani, 1945)



M. Krleža, »Gospoda Glembajevi« (Drama SNG v Ljubljani, 1946—47). Na sliki zgoraj sta Ivan Levar in Sava Severjeva

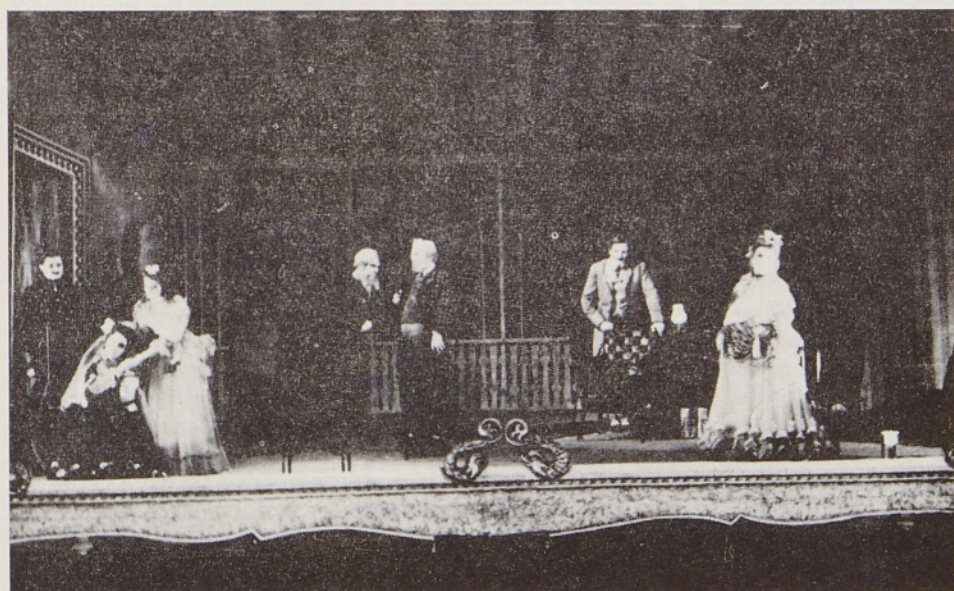
let sprejemalo in odlagalo to delo, izbiralo režiserje in oklevalo, ali naj ga uvrsti v dramski ali operni spored. Končno sta zmagala dramski oder in Bojan Stupica. Uspeha pri publiku ni bilo mogoče zatajiti, saj je bilo zanjo vse novo, nenavadno domiselno, veliki teater, kakršnega si je bilo le mogoče želeli. Scena z zastorom in namenoma primitivnim vrtilnim odrom (na ročni pogon), razgiban odrski prostor in nič manj živahno prelivanje življenja v njem, srečni domisleki, sijajne igralske stvaritve (Stupica sam ni le režiral in insceniral, temveč tudi igral in pel), drzni in duhoviti songi, ki so vezali prizor s prizorom, medtem ko se je menjalo prizorišče vpricho začudenih gledalcev — vse to je osvojilo publiko, ki je dajala predstavi vse priznanje in se še in še vračala v gledališko hišo. Malo drugače je presojala vso reč strokovna kritika; sodbe niso šle čisto vzporedno, bile pa so razdeljene tako, da so kazale resne pomisleke o delu na eni strani, pa tudi o umetniški vrednosti odrske realizacije na drugi strani. Razumljivo je, da je bila Koblarju »Beraška opera« kočljiva »s čisto lepočutnega vidika«, vendar je zapisal tako bolj v skrbi za publiko, saj bi »poprečna sodba« utegnila reči, da je vse to »odurno in prostaško«; priznal pa je, da je stvar dokaj drugačna, če skušamo dojeti delo v njegovem bistvu in prišel je zato našo predstavo med prav posebne dramske dogodke. Nasprotno pa je Vl. Pavšič v reviji »Ljubljanski zvon« brez pomislov sprejel to »staro, vedro, pristrčno angleško igro«, njen veder optimističen pogled na svet, dobrohotno opravičevanje človeka, humor in celo »svetlojasno obzorje«. Tudi uprizoritvi je sicer priznal zanimivost, živahnost, prožnost in tako naprej, vendar ga je pustila nekoliko praznega, gibala se je »med šlagerjem in resnično umetnostjo«, v njej je bilo celo »več mode kot umetnosti, več teatra kakor življenja«.

»Beraška opera« je bila uvod v tretjo in poslednjo sezono mladostnega dela Bojana Stupice v Ljubljani, Škvarkinov »Izpit za življenje« je sklenil to sezono. Tako se je končalo obdobje, ko je pripravil mladi režiser ljubljanskemu občinstvu šestnajst gledaliških večerov ali, če štejemo na isti večer uprizorjeno »Gospodično Julijo« in »Snubača«, pa še nerojeno Kreftovo »Veliko puntarijo«, je postavil na ta oder osemnajst dramskih del. Prav vsem je oskrbel tudi scenski okvir, v mnogih svojih predstavah se je uveljavil tudi kot igralec, nastopal pa je hkrati pod vodstvom drugih režiserjev — Milana Skrbinška, Osipa Šesta, Cirila Debevca in Bratka Krefta.

Dane so mu bile dokaj široke, vabljuje repertoarne možnosti, kakor je mogoče razbrati iz tega našega pregleda. Zapisane so bile ob tem njegovem delu, s kaj redkimi izjemami, same ugodne, pogosto pa celo vznesene besede priznanja.

Vendar, ob koncu gledališkega leta 1937/38 je Bojan Stupica zapustil Ljubljano in postal režiser Narodnega gledališča v Beogradu.

V poldrugi sezoni je postavil na beograjski oder sedem dramskih del. Med njimi so bila nekatera iz njegovega ljubljanskega repertoarja, najprej slovenska noviteta, »Direktor Čampa« Jožeta Kranjca in popularna komedija »Pesem s ceste«, ki mu je prinesla po ljubljanskem in beograjskem še nov uspeh, ko jo je tretjič uprizoril v Zagrebu (1940). V Beogradu je režiral še Vojnovića, Bulgakova, Zweiga, Gehrija in po premieri s Cocteaujevimi »Strašnimi roditelji«.



A. N. Ostrovski, »Še tak lisjak se nazadnje ujame« (Drama SNG v Ljubljani, 1947—48).
Na zgornji sliki sta Sava Severjeva in Stane Sever

januarja 1940, izgubil angažma. Tik pred začetkom vojne se mu je ponudila priložnost za redno delo v Zagrebu. Z novim zanosom se je lotil priprav za Kaufmann-Ferberjeve igro »Večerja ob osmih«, ki jo je že prej z velikim uspehom uprizoril v Ljubljani z naslovom »Simfonija 1937«, vendar, preden je delo dozorelo do premiere, je država razpadla in premiere nikoli ni bilo.

V prvem vojnem letu najdemo Stupico spet v Ljubljani. Tisto sezono, od jeseni 1941 do aretacije, je pripravil na odru ljubljanske Drame pet premier, med njimi nekaj takih, ki jih štejejo med njegove večje uspehe in h katerim se je tudi še pozneje rad vračal: Pirandellovo igro »Nocoj bomo improvizirali«, adaptacijo Držičeve komedije, presajeno v Slovensko primorje z naslovom »Boter Andrash« in Moliérovo »Šolo za žene«. Po tej premieri pa je usoda, tako kakor že nekajkrat prej, njegovo uspešno zastavljeno delo nasilno prekinila — to pot za cela tri leta. Tako je bilo sklenjeno drugo, najkrajše in v nenormalne razmere utesnjeno obdobje Stupičevega rednega dela v Ljubljani.

Tretji in poslednji angažma Bojana Stupice se začneja v Drami Slovenskega narodnega gledališča 1945. leta. Nova oblast je zaupala našemu režiserju takoj po osvoboditvi vodstvo osrednjega dramskega gledališča na Slovenskem, v katerem je natančno deset let prej začel s svojim rednim delom in v katerem je dosegel tista leta svoje prve velike uspehe, s katerimi je opozoril nase vso Jugoslavijo. Stupica je vodil ljubljansko Dramo v prehodnem obdobju, ko se je bilo treba boriti s težavami, kakršne se nam zde danes komaj še razumljive. Na eni strani je moral premagovati nepremostljive tehnične zapreke — ohranjeno je pismo, v katerem je prosil za pomoč pri nabavi projekcijskih žarnic samega predsednika vlade — na drugi strani je imel vezane roke pri sestavljanju repertoarja, saj je moralo sleherno delo odobriti ministrstvo, nič manjše težave niso bile z angažmaji itd. Novi ravnatelj pa je čutil, da je predvsem režiser in novo, odgovorno dolžnost je prevzel le zato, ker je to terjal od njega čas. Že zelo zgodaj, konec oktobra 1945, je v pismih enake vsebine prosil za razrešnico upravnika Slovenskega narodnega gledališča in ministra za prosveto. »Slovenskemu gledališču sem potreben predvsem kot režiser,« je pisal, »z delom, ki ga opravljam zdaj, pa sem kot režiser do skrajnosti oviran.« Zagotavljal je, da so začetne težave tekoče sezone pod njegovim vodstvom že prebrodili in pripravljen je bil ostati v vodstvu kot pomočnik novega dramskega ravnatelja. Vendar, njegovi prošnji takrat še ni bilo mogoče ustreči. Želja se mu je izpolnila šele 1. julija 1946, ko je prevzel njegovo mesto dotedanji načelnik oddelka za gledališče pri Ministrstvu prosvete, dramatik Matej Bor. Tistega dne je obvestil članstvo in se mu hkrati zahvalil z besedami:

»Z današnjim dnem sem razrešen dolžnosti, ki sem jih imel kot vršilec dolžnosti direktorja Drame. Vsem, ki so iskreno sodelovali z menoj za slovensko Dramo, se zahvaljujem. Mislim, da nisem nikogar hote ali zlonamerno žalil. Z vso svojo nadarjenostjo in z iskrenim odnosom do dela pomagajmo v bodoče slovenskemu gledališču s polno zavestjo, da predvsem od nas zavisi, da bo slovenska dramska kultura najbolj pozitivna postavka kulture naše domovine. Srečno, dragi tovariši!«

To še ni bilo slovo. Bil je le prehod od »delovanja« k delu, za katero se je čutil poklicanega — k ustvarjalnemu režijskemu delu. Vendar, tudi v tistem najtežjem letu, ko je Bojan Stupica v še neurejenih in marsikdaj hudo zapletenih razmerah vodil ljubljansko Dramo, je našel voljo in moč, da je opravil



A. Adamov, »Pomlad 71« (Drama SNG v Ljubljani, 1964—65)

poleg vodstvenih poslov še — po današnjih normah — delo dveh režiserjev in dveh scenografov: zrežiral in insceniral je tisto leto šest dramskih del. Prvi dve premieri sta bili sicer res iz njegovega »starega« repertoarja, vendar pripravljene na novo, v veliki meri tudi z novim ansamblom: Cankarjeva komedija »Za narodov blagor« in Molièrova »Sola za žene« — vse drugo pa je bilo novo: krstna predstava Zupanove drame iz časa okupacije, »Rojstvo v nevihti«, Goldonijeve »Primorske zdrahe«, Krleževa drama »V agoniji« in igra sovjetskega pisatelja Gorbatova »Mladost očetov«.

V novi sezoni, 1946/47, so bile njegove ustvarjalne sile sproščene, saj se je mogel ves posvetiti umetniškemu delu. Vendar, v tem letu je že prišlo vabilo iz Beograda in pričele so se priprave za ustanovitev novega Jugoslovanskega dramskega gledališča, še prej pa je v prestolnici dvakrat gostoval — z novo uprizoritvijo Cankarjeve komedije »Za narodov blagor« in Krležovo dramo »V agoniji«, ki ju je pripravil z beograjskim ansamblom. Stupica je že čutil, da se znova poslavlja od ožje domovine, kljub temu pa je ustvaril prav v tej sezoni, poslednji na ljubljanskem odru, nekatere svoje najdragocenejše predstave. Nemara to ne velja v celoti za uvod v sezono, za režijo Kreftove »Velike puntarije«, ki jo je pripravljala Stupica že pred vojno, pripeljal do generalke, premiero pa je oblast zabranila; velja pa to za novo uprizoritev Krleže drame »Gospoda Glembajevi«, četudi je v spominu ljubljanske publike še živela mojstrska Gavellova interpretacija, predvsem pa za izjemno postavitev komedije A. N. Ostrovskega, ki je bila uprizorjena v Ljubljani z imenom »Še tak lisjak

se nazadnje ujame«. To je bila predstava, ki je združevala vse vrline: bila je nadvse domiselna in igriva, zvesta literarni predlogi in hkrati odrsko sproščena, grajena s širokimi zamahi suverenega odrskega oblikovalca in z občutljivim poslušom za najbolj drobne detajle. Prav zaradi uspeha te predstave je bilo slovo od režiserja, ki je pustil kljub kratkotrajnosti svojih ljubljanskih angažmajev tako trdne zareze v profilu ljubljanske Drame — toliko težje in bolj boleče.

S Stupico je Ljubljano zapustil mož, ki je v najbolj kritičnem letu usmerjal delo Drame Slovenskega narodnega gledališča; domiseln režiser in oblikovalec odrskega prostora; svojevrsten igravec, četudi so bili njegovi nastopi spričo tolikih opravkov zadnja leta vse bolj redki; pedagog, ki je sodeloval pri oblikovanju nove Akademije za igralsko umetnost in na njej predaval osnove dramske igre in režije.

Spčetka se ni zdelo, da bo slovo trajno in dokončno. Stupica je imel dober namen, da se še vrne, če to ne, pa se bo vračal v to gledališko hišo in znova delal v njej vsaj kot gost. Tako si je želel sam in tako je želelo tudi vodstvo ljubljanske Drame. Ohranjeni dokumenti zgovorno pripovedujejo o tem, kako se je dogovarjal za vrsto režij, ki so jih potem opravili drugi ali pa tudi nihče. Zelo si je želel komedije Gribojedova »Gorje pametnemu«, tudi scenske osnutke je že pripravljaj (potem sta opravila to delo režiser Gavella in scenograf Žedrinski); ponudili so mu režijo »Kralja Leara«, ki ga je potem uprizoril prav tako Gavella, pa »Antonija in Kleopatro«, ki še do danes ni bila uprizorjena v Ljubljani — »Leara« je po premisleku odklonil z utemeljitvijo, da »se ne bi imel kdaj temeljito pripraviti, kar je za to nadvse odgovorno delo potrebno«; tekli so tudi razgovori o »Gorečem srcu« Ostrovskega, ki ga je potem režiral Žižek in o Millerjevi drami »Vsi moji sinovi«, za katero je še pripravil scenske osnutke, režijo pa je prevzel Jože Tiran; mislil je tudi na prevod Sterijine »Pokondirene tikve«, prav gotovo z željo, da bi ga tudi sam postavil na slovenski oder — in še in še. Stupica si je želel nazaj in ljubljansko vodstvo ga je vztrajno vabilo. »Buča, nujno je, da ne prekineš svojega dela z našim teatrom, ki si ga prav Ti dvignil,« tako mu je pisal novi ravnatelj Slavko Jan decembra 1948. »Ansambel potrebuje Tvoje injekcije in se Te želi.« Vendar, od vseh načrtov prvih let po slovesu je bilo realiziranih malo več kakor nič: poleg scene za »Vse moje sinove« le še ena, za ameriško igro »Globoko so korenine«, med režijami, ki jih je opravil kot gost, pa tudi ena sama in še to skoraj pet let po slovesu — ne prav uspela postavitev španske igre »Fuenteovejuna« jeseni 1951. Če prištejemo k temu še v letu 1952 posneti film »Jara gospoda«, za katerega je napisal Stupica scenarij po motivih Kersnikove povesti, vodil režijo, zamislil prizorišče in igral eno izmed glavnih vlog — je podan s tem pregled vsega njegovega dela na Slovenskem od prvih srečanj pa do leta 1952.

Po teh srečanjih so bili njegovi stiki s slovenskim gledališčem prekinjeni za celo desetletje.

Šele Bojanu Štihu je uspelo, da je pridobil — nekaj mesecev zatem, ko je prevzel ravnateljske posle — Stupico za novo delo v ljubljanski Drami. Prišel je, sredi sezone 1961/62, in študiral s pomlajenim ljubljanskim ansamblom, v katerem so bili mnogi njegovi nekdanji študentje z Akademije, vzporedno dve sodobni dramski deli: Dürrenmattovega »Romula Velikega« in Marceaujevo komedijo »Jajce«. Dobri dve leti zatem je spet prišel in naštudiral, jeseni 1964,

z ansamblom ljubljanske Drame »Pomlad 71« Arthura Adamova, hkrati pa z mladimi igralci Mestnega gledališča ljubljanskega dramatizacijo romana F. M. Dostojevskega »Ponižani in razžaljeni«. Zdelo se je, da se igralci zavedajo dobrih možnosti ob skupnem delu z režiserjem takih izkušenj, ki si je pridobil že tudi prenekatero priznanje v svetu; zdelo se je tudi, da se gledališki obiskovalci vesele srečanj z režiserjem, katerega predstave so še živele v njihovi zavesti. Javnega priznanja pa so dočakali tako avtorji, ki jih je predstavil, kakor tudi režiser sam — bore malo. Očitke starejših ocenjevalcev je sprejemal z neprikrito ironijo, bolj boleče pa so bile zanj nemara sodbe najmlajših, ki so ob teh obiskih pisali, kako jim je bil Stupica »zglede polnega, neodtujenega in avtonomnega gledališča«, z režijo Adamova npr. pa jih je prepričal, da »nujnost njegove gledališke prisotnosti v Ljubljani le ni tako neukinljiva, kakor se je dozdevalo v začetku«; ali, ob delu v Mestnem gledališču, da je bila »premierra izrazit korak nazaj v prizadevanju tega kolektiva po sodobnem in aktualnem gledališkem izrazu«, da smo bili priča gledališču, ki »ne spada na odrske deske leta 1964«.

Še enkrat je prišel v ljubljansko Dramo, v jubilejnim letu 1967. V decembru je bila premiera pri nas še neznane drame A. P. Čehova »Ivanov«; vzporedno je pripravil, spet z ansamblom Mestnega gledališča ljubljanskega, dve enodejanki madžarskega pisatelja Ferenca Korinthyja za televizijski ekran: obe, »Ob reki« in »Bösendorfer«, sta bili na sporedu v februarju in avgustu 1968.



Dramatizacija romana F. M. Dostojevskega »Ponižani in razžaljeni« (Mestno gledališče ljubljansko, 1964—65)

Takrat, po zadnjem gledališkem obisku v Ljubljani, mu je bilo podeljeno tudi najvišje slovensko priznanje, Prešernova nagrada.

Z igro Antona Pavloviča Čehova se je poslovil v jubilejnim letu od ljubljanskega gledališkega občinstva. Z drugo igro tega pisatelja, ki mu je bil vselej med najljubšimi, z njegovimi »Tremi sestrami«, je sklenil leto dni kasneje svoje delo na slovenskem odru, ko je pripravil novo uprizoritev s tržaškim ansamblom.

Sedem gledaliških sezon v Sloveniji, štirideset dramskih večerov, če prištejemo še gostovanja zadnjih let — to je prav gotovo le majhen kos dela, ki ga je opravil Bojan Stupica v štirih desetletjih na jugoslovanskih in evropskih odrih. Vendar, le malokateri režiser je zarezal tako ostre sledove v razvoju neke gledališke hiše, kakor velja to posebej za delo Bojana Stupice v ljubljanski Drami, malokateri režiser se je znal tako približati igralcu in prisluhniti publiku, ne da bi se jim pri tem uklonil. V enem izmed redkih člankov, s katerim je pospremil svojo uprizoritev — režijo »Šole za žene«, je takole povedal:

»Povprečnemu okusu ne strežem! Ne, tega ne delam! Kar delam, delam krvavo zares in zagrizen v zavest, da služim stvari, stvari gledališča! Brez ozira na to, ali ugajam ali ne. Nemara nimam zmerom najsrečnejše roke. Zato pa gotovo nešteto krat srečno.«

Gledališče mu je bilo »velika stvar«; bil je prepričan, da se v njem, ne v življenjskem, temveč v umetniškem merilu, »tarejo stvari tega sveta«; bilo pa mu ni samo velika, temveč tudi »čarobna stvar« in zato se mu je zdelo vredno živeti zanjo.

Stupica ni bil le interpret literarne umetnine (kdaj pa kdaj nemara literarno premalo zvest interpret!), temveč predvsem samostojen, ustvarjajoč umetnik, razgiban in domiselni oblikovalec odrskega prostora in človeških postav v tem prostoru, ki mu je z barvo in zvokom dajal nove razsežnosti; bil je žlahten komedijant v najlepšem pomenu te besede in prav ta lastnost je dala domala vsem njegovim uprizoritvam na slovenskih odrih izjemen čar.

V Trstu je sklenil svoje delo, namenjeno slovenskemu odru, tržaškemu gledališču pa je bil namenjen tudi njegov poslednji načrt, misel na uprizoritev Brechtovega »Dobrega človeka iz Sečuana«. Začrtal si je bil že prizorišče in posnel prve songe, ki naj bi povezovali prizore nove predstave. Nekaj dni po umetnikovi smrti nam je poslal ta posnetek generalni sekretar Zveze kompozitov Jugoslavije s spremnim pismom: »Na traci, koju vam sa zadovoljstvom poklanjam, snimljen je glas Bojana Stupice u trenutku kada mi je on, svega dva dana pre odlaska u bolnicu, recitovao pesme iz Brechtovog dela ‚Dobar čovek iz Sečuana‘, koje smo baš otpočeli da pripremamo za Slovensko gledališče u Trstu.«

Ta posnetek hranimo in poslušamo s posebnim spoštovanjem; za nas je dragoceno pričevanje o poslednjem delu, ki ga je namenil Bojan Stupica slovenskemu gledališču.

Bojan Stupica et les théâtres slovènes

Le metteur en scène slovène Bojan Stupica (1910—1970) créa la majorité de ses mises en scène dans les théâtres de Belgrade et autres théâtres yougoslaves, en dehors de sa patrie proprement dite. In ne fut engagé en permanence en Slovénie que pendant 7 saisons et cela à des périodes différentes. Notre article examine ces périodes: les premières expériences de débutant, le premier engagement au Théâtre national de Maribor (1934—35), le premier engagement au Théâtre national de Ljubljana (1935—38), une saison pendant la guerre dans ce même théâtre (1941—1942) et 2 saisons après la libération (1945—1947), lorsqu'il fut en même temps directeur du Théâtre Drama de Ljubljana. L'article donne un aperçu de tout le travail fait par Stupica dans les théâtres slovènes et s'arrête plus particulièrement auprès de quelques représentations (Raynal: *Le tombeau sous l'arc de triomphe*, 1931, Begović: *Sans le troisième*, 1932, Shaw: *Le Dilemme du Docteur*, 1935, Škvarkin: *L'étrange enfant*, 1935, Cankar: *Pour le bien du peuple*, 1936, Gay-Brecht: *L'Opéra de quatre sous*, 1937, Molière: *L'Ecole des femmes*, 1945, Krleža: *Les Seigneurs Glembaj*, 1946, Ostrovski: *Le plus malin s'y laisse prendre*, 1947). A la fin de l'article l'auteur note les dernières visites de Stupica à Ljubljana et Trieste et évalue la signification du travail de ce metteur en scène pour les théâtres slovènes.

Mirko Mahnič

Prispevek k podobi Narodnega gledališča v Ljubljani od 1920 do 1924

Izhodišče za pričujoče podatke o delovanju ljubljanskega Narodnega gledališča v omenjenem času je knjiga »Sejni zapisnik« (v Slovenskem gledališkem muzeju, glej Dokumenti SGM št. 16, str. 167 pod 8a) z 68 zapisniki.

Iz l. 1920: 1) 13. 8., 2) 22. 8. in 3) 18. 10

iz l. 1921: 4) 13. 2., 5) 5. 3., 6) 2. 5., 7) 12. 5. in 8) 28. 5.;

iz l. 1922: 9) 14. 3., 10) 20. 3., 11) 23. 3., 12) 28. 3., 13) 4. 4., 14) 11. 4., 15) 18. 4., 16) 25. 4., 17) 2. 5., 18) 6. 5., 19) 19. 5., 20) 23. 5., 21) 31. 5., 22) 7. 6., 23) 9. 6., 24) 20. 6., 25) 27. 6., 26) 3. 7., 27) 7. in 9. 8., 27a) 11. 8., 28) 3. 9., 29) 6. 9., 30) 25. 9., 31) 17. 10., 32) 28. 10., 33) 22. 11., 34) 19. 12., 35) 22. 12., 36) 29. in 30. 12.;

iz l. 1923: 37) 10. 1., 38) 13. 1., 39) 6. in 7. 2., 40) 20. in 21. 2., 41) 26. 2., 42) 21. 3., 43) 5. 4., 44) 6., 7., 8. in 9. 4., 45) 13. 4., 46) 19. 4., 47) 4. 5., 48) 9. 5., 49) 15. 5., 50) 23. 5., 51) 25. 5., 52) 26. 5., 53) 5. 6., 54) 11. 6., 55) 19. 6., 56) 21. 6., 57) 4. 9., 58) 9. 10., 59) 12. 10., 60) 15. 10., 61) 23. in 24. 10., 62) 8. 11., 63) 13. 11., 64) 20. 11., 65) 6. 12.;

iz l. 1924: 66) 10. 1., 67) 31. 1.

(Ob navajanju podatkov bomo uporabljali le zaporedno številko seje.)

I.

»Oficijalni naslov Narodnega gledališča je: Narodno gledališče kraljevine Srbov, Hrvatov in Slovencev v Ljubljani«. (27)

Gledališče je vodila »uprava Narodnega gledališča«. Njeni člani so bili: upravnik gledališča (tudi »glavni upravnik« ali »intendant«) Friderik Juvančič (9. seji 14. 3. 1922 že predseduje novi upravnik Matej Hubad), »artistična ravnateljica« Drame in Opere Pavel Golia in Friderik Rukavina, dramaturg Oton Župančič, administrativni ravnatelj Ivan Rus in upravni tajnik Milan Pugelj; kasneje so bili na sejah — a ne redno — knjigovodje oz. blagajniki Bitenc, Hočevnar, Rakovec, Galovič in Mahkota. Župančič se seji ni preveč redno udeleževal (od 19. do 33. seje ga nikoli ni bilo), zadnjih enajst sej pa se z njim vred ni udeležil tudi Pavel Golia.

Upravnik »mora odgovarjati vladi za vse, kar se godi v obeh gledališčih; zato je nujno potreba, da je o vsem pravočasno obveščen. Če ni navzoč v pisarni, naj se poročajo vse tekoče zadeve tajniku, ki ga bo o vsem informiral«. (6) Upravni tajnik (ves ta čas M. Pugelj) »je podrejen neposredno upravniku«. Njegovi (Pugljevi) skupni mesečni prejemki znašajo 4000 kron. (6)

Že kmalu pa je bilo sklenjeno, da se vstavi v proračun za l. 1921/22 enega sekretarja za Dramo in enega za Opero ter še po enega bibliotekarja za vsako hišo. (4)

Uprava in upravnik sta se pri svojem delovanju rada ozirala v Zagreb in posebno še v Beograd. (»Pisarna naj prosi g. Grola v Beogradu za naredbe o tamošnjem narodnem pozorištu«. (6)

Uprava in upravnik sta bila vedno sredi dogodkov. Zapisniki kažejo, da sta ravnatelja prinašala na upravne seje kar precej izrazito »hišnih« problemov, s čimer sta močno obremenjevala poslovanje centra upravnega mehanizma gledališča.

Uprava z upravnikom, ki je užival zelo veliko avtoriteto, je reševala personalne zadeve vodilnih uslužbencev (plača, dopusti — Župančiču povišajo plačo (13) in mu dovolijo trimesečni bolniški dopust (24), Župančič naj nadomešča Golio, ki je na dopustu — 40. seja). Uradniki gledališča so morali delati šest ur in pol, če je bilo službovanje nepretrgano, če pa se je delalo dopoldne in popoldne, pa 7 ur dnevno.

Najpomembnejše naloge uprave oz. upravnika so bile: skrb za osebje (zaposlitev, plače, stanovanje), umetniški program, vzdrževanje poslopij in naprav, proračuni (letni in za posamezne premiere), stiki z drugimi gledališči, društvi, ustanovami, skrb za red in disciplino itd.

Za opravljanje vseh teh nalog je bila predlagana (Golia) »politika trde roke« (53), medtem ko je Matej Hubad ob nastopu svojega upravnikovanja izjavil, da hoče voditi gledališče umetniško. Poudaril je »harmonijo delovanja v upravi, pravilnost, točnost, popolno odkritost, pravičnost in mirnost«. (9)

Tu velja omeniti, da se je spričo finančnih težav že kmalu pojavilo vprašanje ene ali dveh hiš. »Knjigovodstvo naj sestavi proračune in sicer: 1. za slučaj, da ostane gledališči kakor dozdej, 2. za slučaj, da gresta opera in drama v eno hišo.« — »Dramsko poslopje naj se na vsak način drži.« (20)

II.

Umetnik je bil *angažiran* na temelju ponudbe in iskanja. Tako je npr. Hubad sam v drugi polovici avgusta 1922 iskal na Dunaju in v Pragi pevce in pevke, kapelnike, zborovodjo in baletnega mojstra — odkril je Pogliosija (29), že prej pa si je želel »še enega dobrega kapelnika«. (15)

Tudi glede angažmajev se uprava ni upala odločati čisto na lastno pest. »Predno se odločimo za nove pogodbe, je treba uvaževati zlasti sklepanje angažmajev v beogradskem gledališču. Upravnik se bo peljal zaradi denarnih zadev v Beograd in se obenem o tem informiral.« (9)

Angažmaji so se sklepali za vsako leto posebej. Tako so v februarju sklenili, da odpovedo Borštnikovi, Erjavčevi, Gaberščiku, Gradišarjevi, Pregarcu, Koviču, Lehmanovi, Maškovi, Peričevi, Potokarju, Rakuši, Miciću, Rovanovi, Šublju »in vsem Rusom izven Putjate«. Tistim, ki jim ni bilo odpovedano, je bilo sporočeno, da bodo z novo sezono angažirani po novem gledališkem zakonu in je besedilo sedanjih pogodb veljavno samo do konca bodoče sezone. Pri deloma uporabnih članih se v odpovedi pripomni, da se jih »bode po točki 5 projekta gled. zakona angažiralo za bodočo sezono kot začasne člane«. (4) (Leto kasneje so v Drami odpovedali Pečku, Šestu, Rogozu in soprog, Ločniku, Danešu, v Operi Zormanu, Zatheju, Trbuhoviću, Poljakovi, uprava sama pa je odpovedala Wintrovi, Medvenu, Skružnyju, Pohanu itd. — 9. seja.) Po udarjalo se je, da se je treba zelo truditi, da ostanejo najboljše moči. »Ravnateljstvu naj pazita na to, da obdržita najboljše moči« (12) in »Drama in opera naj pazita na to, da obdržita glavne in najboljše člane.« (20) Odpuščati je bilo treba precèj, posebno če so bili krediti »neugodni«. (12)

»Predgovore z igralci in pevci in pevkami glede angažmaja vodita oba ravnatelja. Skrbita naj za to, da obdržita najboljše moči. Ti predgovori so neobvezni.« (14) Konec sezone 1921/22 so na seji celo naštel člane, »katere bi bilo predvsem treba obdržati.

V drami: Putjata, Rogoz, Šaričeva, Šest, Daneš. V operi: Zikova, Lovšetova, Thierryjeva, Šterkova, Thalerjeva, Romanovski, Kovač, Drvota«. (23)

Pogodbe so se sklepale do 1. julija. »Angažma pričenja in poteka s tem mesecem.« (6) Tehniško osebje je podpisalo pogodbe, ki jih je sestavila uprava. Orkester je predložil svojo kolektivno pogodbo, ki je bila obojestransko sprejeta in podpisana. Udruženje igralcev in pevcev (tj. vseh na odru nastopajočih) je predložilo načrt svoje pogodbe — njegovi člani so podpisovali interimske pogodbe. (24) In spet: »Pogodbe so veljavne in se bodo revidirale soglasno z Zagrebom in Beogradom. Navedba stroke (npr. naivka, mlajši ljubimec) se ne vstavi v pogodbo, ker isto ne odgovarja več današnjim razmeram.« (2)

Mesečni *prejemki* osebja so pogosto vznemirjali upravo, ki je tudi glede tega povpraševala v Zagrebu in Beogradu. (10) *Koristi* (zboristi), ki so bili razdeljeni v štiri kategorije — tudi soliste so nameravali razdeliti tako! — so dobivali od 2000 do 4000 kron. *Pevci in pevke* pa: Drvota 6700, Sowilski 7880, Kovač prav toliko (prej 5000), Romanovski 8180 in še 1500 za stanovanje, Levar 7120, Zathay (»kot samec«) 7800 (kasneje celo 10 000), Zikova, Thierryjeva, Lovšetova in Thalerjeva po 7500 kron. (22) Pol leta prej — 1. januarja 1922, glej blagajniške likvidacijske liste v SGM — sta bila najbolje plačana *dramska igralca* Rogoz in Šest — 6000, za njima Danilo — 5400, njegova soproga Avgusta 4600, Peček in E. Kralj 4200, Juvanova, Medvedova in Cesar 4000, Gregorin 3800, Ločnik 3600, Lipah 3000, M. Danilova 2200, N. Gabrijelčičeva pa samo 732 kron. — Domače *baletke* so dobivale (plačilni seznam za januar 1922) od 1400 do 1700 kron, Tilka Jezerškova samo 950, tujke pa več — Marija Chladek 2800, Marija Svoboda 3300, Alice Nikitina 3300, šefinja baleta Helena Poljakova pa 4350 kron. (1. novembra 1923 — torej skoraj dve leti kasneje — so dobivale »baletne plesalke« po 800, Vavpotičeva 1300, Svobodova pa 1500 dinarjev.) — V delavnicah so — prav tako januarja 1922 — plačevali takole: mizarji od 2300 do 2800, kašer 3600, pomožni slikar od 2900 do 3300, šef-slikar (Skrušny) 5750, šefinja-garderoberka in hkrati šivilja 3300, delavka 1800 kron. — Odrski delavci in pomožno osebje v gledaliških hišah: odrski delavci okrog 2200, delavke 1600, rekviziter 2600, frizerke od 1000 do 2350, sufleza 1800, šef razsvetljave 3300 (v Operi), 2350 (v Drami), pomožni električar od 2200 do 3000, gledališki mojster 3150 (v Operi), 2850 (v Drami), vratar 2000, nočni čuvaj 1750 kron. — Administracija: upravnikova plača ni zapisana, le njegova »reprezentacijska doklada« 4000 mesečno, ravnatelj Opere 9400, ravnatelj Drame 8350, dramaturg 8650, blagajničarke od 2200 do 2600, glavni blagajnik 4950, arhivar 3300, sluga uprave 2500 kron.

Treba je pripomniti, da pomenijo zgornje vsote celotni mesečni zaslužek — tj. a) plačo in b) draginjsko doklado, pri nekaterih še umetniško doklado in pavšal (za instrumente). Navadno pa je bila — vsaj pri nizkih in srednjih zaslužkih — draginjska doklada večja od plače. (Plesalka Tilka Jezerškova je imela samo 50 kron plače in 900 kron doklade, frizerka Leopoldina Matejek 100 + 900, šef razsvetljave Premk 1000 + 1350, dramaturg Župančič 6400 + 2250.) Plačo so torej povečavali z draginjsko doklado, pa je bilo za marsikaterega še zmeraj zelo klavirno. Osebje je kar naprej vlagalo prošnje za povišanje plač. »Mnogo članov in članic prosi za predujme, posojilo in povišanje plač.« (16) »Vsem naj se odgovori, da bo uprava njihove prošnje po možnosti upoštevala v novem proračunskem letu.« (6)

Res, uprava se je, kakor je videti iz zapisnikov, kar naprej ukvarjala s prošnjami za posojila, podpore, predujme in zatem za črtanje teh predujmov itd., dokler se končno ni odločila za razglas, »da se taki predujmi ne morejo dovoljevati, ker ni za to

SEJA UPRAVE NARODNEGA GLEDALIŠČA dne 2. maja 1921.
=====

Prisostvevali so gg. : upravnik Juvančič, dramaturg Župančič, ravnatelj Golia, ravnatelj Rukavina, ravnatelj Rus in upravni tajnik Pugelj:

- 1.) Tajnik prečita zapisnik zadnje seje z dne 5. marca t. l. Prisotni zapisnik odobre.
- 2.) G. upravnik poroča k tožbi Kuratova, da bi se hotel tožitelj poravnati.
- 3.) Gospa Marševa je bila vse doklade pravilno prejela. Sklep zadnje seje, naj se ji izplača vse, kar ji po pogodbi gre, je bil na ta način odveč.
- 4.) Brezplačne vstopnice dajeta članom gledališča oba gg. artistična ravnatelja. Te vstopnice so odslej likvidne pri večerni blagajni šele 15 minut pred predstavo.
- 5.) Za dobrodelne predstave velja princip, da uprava nikoli ne plača režijskih stroškov.
- 6.) Dramski kurjač ni na mestu. Enkrat kuri preveč, drugič premalo. Vodstvo ga naj odpusti in namesti drugega.
- 7.) V novi kontrakt je uvrstiti točko, da se člani, ki so bolni, ne smejo kazati na ulicah in drugod. V izjemnih slučajih, kadar zahteva zdravljenje gibanje v prostem zraku, je treba zato posebnega zdravniškega sponzorja. - Pisarna naj prosí g. Grolla v Beogradu za naredbó o tamošnjem narodnem pozorišču.
- 8.) Tončka Šuštarjeva, zborova pevka in solistka, prosí, naj se ji odpusti kazen K 250.-, ker je izostala od predstave. Na predlog ravnatelja Rukavine se ji kazen oprosti. Zglasiti se mora osebno pri g. upravniku, ki jo bo ukoril.
- 9.) Blagajnik Rakovec naj sestavi seznam vseh članov in članic Narodnega gledališča. Zgodí naj se to v knjigi. Na vsakem listu boði ime člana ali članice, osebni

potrebnih denarnih sredstev«. (19) Zato pa se je toliko bolj trudila za draginjske doklade: »Draginjske doklade skuša uprava članstvu preskrbeti.« (13) »O korakih za dosego doklad poroča g. upravnik. Zagrebško gledališče je prejelo že davno od Ministerstva prosvete odlok z dne 1. 1. 1920, po katerem gredo nameščencem zagrebškega gledališča iste doklade kakor ostalim državnim uslužbencem.« (14) »Glede doklad je bil upravnik pri Žerjavu, ki prizna njihovo popolno opravičenost. Pisal bo o tej zadevi ministru Pribičeviću in Marinkoviću.« (15)

Osebe je poskušalo — to je prišlo že kar v navado — tako ali drugače izsiliti od uprave še kakšen dinar: igralci npr. so terjali prispevke za nabavo kostumov, posebne honorarje za »nadmerno število nastopov« in vskoke, kapelniki in korepetitorji pa plačilo za večerne predstave. (Za kapelnike je bilo sklenjeno: »Če so trikrat na dan zaposleni, tj. dopoldne, popoldne in zvečer in sicer dopoldne tri ure in popoldne tri ure, dobe od večerne predstave 24 kron.« — 14. seja. Kasneje Rukavina predlaga upravi, naj dobe kapelniki »posebne honorarje za odrsko službo«. — 42. seja.)

Razen plač je vznemirjalo upravo tudi stanovanjsko vprašanje; bilo je tik po vojni, povrh pa je bilo angažiranih mnogo tujcev — Čehov, Poljakov, Rusov. Uprava je storila vse, kar je mogla, nameščencu Simončiču je celo naročila, naj išče sobe in stanovanja. »Za vsako dobljeno sobo mu plača uprava 100 dinarjev nagrade, za stanovanje primerno več.« (17) Dajala je celo stanovanjsko doklado: »Stanarine plača vsak član mesečno do 800 kron. Ostalo plača v primernih slučajih uprava.« (27) Ko je neki stanodajalec povišal članoma stanarino, je bila uprava »pripravljena k povišku sorazmerno prispevati, če (člana) podpišeta pogodbo za bodočo sezono«. (42) Celo po časopisih je uprava prosila občinstvo za stanovanja igralcem. »Brez stanovanj so: Betetto, Matačić, Šest, Wirsing, Ruč, Muck, Planert, Voska, Kantor, Krisztalowicz, Wiśniewski.« (27)

Seveda je bilo nemalo še drugih upravnih vprašanj:

vzdrževanje, urejevanje in izboljševanje obeh hiš z vsemi najrazličnejšimi napravami (»Gradbena direkcija se naprosi, da naknadno stavi v proračun potrebni kredit za stavbo odnosno povečanje sedanje slikarne. Dalje se prosi pri ministerstvu za izvanredni kredit za leto 21/22 za nabavo aparatov, preureditev kurilne naprave v operi, popravila na strehi. Utemeljuje se z dejstvom, da je bila večina aparatov in sploh rekvizit in garderobe med vojno pokradeno.« — 4. seja; »Visokošolski dijaki zahtevajo odstranitev nemških napisov v obeh gledališčih do 8. t. m. Nekaj takih napisov je tudi v šipah po vratih. Ti naj se prelepijo, drugi odstranijo. Obenem naj se o napovedi (demonstracije!) obvesti policija.« — 5. seja; med izvajanjem Puccinijevega Triptichona je v prostoru za orkester nastal kratek stik. »Komisija je konstatirala, da je napeljava elektrike skrajno pomanjkljiva, žice rjaste in zelo krhke, gumi-jeve cevi, kjer tiče, preperete. Nevarnost ognja je vsak čas mogoča. Do naslednjega se igra dalje pod pomnoženim nadzorstvom elektrikov in gasilcev. Priprave se morajo začeti takoj. Poslati je vlogo na pristojno ministerstvo za izredni kredit 150 000 dinarjev.« — 39. seja; »Buffeti v drami in operi in garderobe tudi se oddajajo v najem posameznim reflektantom, npr. odrskemu mojstru.« — 1. seja);

letni proračuni in proračuni za posamezne premiere (za upravnikovo pot v Beograd morata ravnatelja sestaviti približne stroške posameznih premier za celo sezono — 17. seja);

odnosi z mariborskim gledališčem (zgolj [!] izposojanje partitur in klavirskih izvlečkov! — seveda proti kavciji, le Parmove Amaconke »izjemoma brezplačno« — 13. in 16. seja);

odpiranje službenih mest (gledališkemu mojstru Lebnu se dovoli še ena »pometalka« — 27. seja; »Dramski kurjač ni na mestu. Enkrat kuri preveč, drugič premalo. Vodstvo naj ga odpusti in namesti drugega.« — 6. seja; »Garderoberja nastavijo le ako predloži zdravniško spričevalo, da je popolnoma zdrav.« — 1. seja; »Štativ naj se najame le toliko, kolikor jih najbolj nujno treba. Posluževati se je baletk.« — 16. seja);

skrb za hišni red, za nadzorovanje najrazličnejših služb, za oblikovanje delovnih urnikov (»Skušnje za prihodnjo sezono naj se takoj prično. Tudi najboljše moči naj se mnogo zaposle.« — 20. seja; »Nadzorovalni organi naj si ogledajo večkrat nepričakovano razne gledališke delavnice.« — 10. seja; »Delavcem se uredi urnik. Od 8. do 12. ure in od 1/2 7 zvečer dalje so obvezni delati. Vsako popoldne imata dva službo. Za ostalo delo dobe po 5 din od ure. — 53. seja; »Dramske popoldanske predstave odpadejo.« — 9. seja; »Plačevati godbo na odru ni upravičeno. V tem smislu je treba spremeniti pogodbo. Le kadar nastopijo godci na odru kostumirani, naj dobe poseben honorar.« — 8. seja);

urejevanje sporov ter policijskih in sodnih zadev (abderitski spor dveh čelistov: prepirata se, kateri od njiju je prvi solo-čelist. Uprava sklene, naj oba preizkusi primerna komisija, katere razsodbi se morata potem pokoriti. Predlaga se tudi, naj pri eni operi sedi na desni pri prvem pultu X, na levi pa Y. Pri drugi predstavi pa obratno. — 28. seja; »Policijsko ravnateljstvo pozivlje upravo na predlog komisarja Mlekuša, da sledeče nepravilnosti uredi in popravi: V pečeh v operi ne sme biti pol ure pred predstavo ne ognja ne žerjavice. Poka za pečjo naj se zamaže. Delavec za železno kurtino mora biti vedno na svojem mestu. Kulise naj se impregnirajo. V pododrskih prostorih so se našli čiki. Na odru se vidijo osebe, ki nimajo tam nobenega posla. Hodnik je založen s harmonijem. Rob stopnic na galeriji naj se pobarva.« — 41. seja; zadeva Borštnikove: »Gledališki referent dr. Vidic je naznanil upravi gledališča, da so se sestali fin. prokurator dr. Herbert Souvan, veliki župan dr. Lukan in odvetnik dr. Brejc (zastopnik Borštnikove) ter sklenili poravnavo v zadevi tožbe Borštnikove proti upravi Nar. gledališča. Z ozirom na bedo se gospe Borštnikovi prizna izplačilo zneska 34 952 kron. Dr. Vidic je vprašal dr. Souvana, če lahko uprava navedeno vsoto v obrokih izplača. Souvan je pritrdil. Borštnikovi plača uprava 26. 5. 1923 prvi rok v znesku 2500 din.« — 52. seja);

stiki z različnimi društvi, podjetji in posamezniki (vojaštvom, železničarji, uradniki, Kolom jugoslovanskih sester, invalidi, amaterskimi odri glede obiska, popustov pri vstopnicah, dovoljenja za prireditve v obeh gledaliških hišah, izposoje oblek in knjig itd.; posebej velja omeniti zanimiv stik s književniki: »Društvo slovenskih književnikov želi prirejati recitacijske večere, želi za svoje člane prost vstop h generalnim vajam, znižane cene k rednim predstavam in vprizarjanje slovenskih dramskih del. Odgovor uprave: Recitacijski večeri v gledališču nemogoči, ker bodo režijski stroški previsoki. Dvorana v filharmoniji je za take prireditve primerna, o čemer so se medtem že odločili. Vstop h generalnim vajam nemogoč. K rednim predstavam, ki ne bodo razprodane, napiše lahko tajnik od časa do časa par nakaznic za vstopnice, od katerih se plača le davek. Vodstvo drame se je in se bo oziralo na izvirna domača dramska dela.« — 40. seja; »Za dobrodelne predstave velja princip, da uprava nikoli ne plača režijskih stroškov.« — 6. seja);

izbira gledališkega in hišnega zdravnika — igralci so se namreč zatekali k njemu po spričevalo (»Gledališkega zdravnika dr. Derča bi bilo treba povabiti na razgovor glede poslovanja.« — 9. seja; »Za gledališkega zdravnika bi bilo najti kakega zaupnega,

strogega, resnega in nevtralnega gospoda. Zadevo naj uprava trezno premisli.« — 10. seja; vprašanje, kdo naj plača zdravljenje pevca Drvota v bolnici — uprava ali Udruženje — 40. seja); »Najame se gledališki zdravnik: dr. Stojc ali dr. Dereani.« — 40. seja);

in ne nazadnje red in disciplina (treba je reči, da v tistih letih še ni bilo toliko resnejših prekrškov, kaj šele škandalov in afer, ki so kasneje kar naprej vznemirjali hiši in javnost; tako sta npr. člana zbora Filipov in Maslenikova javila, da sta bolna, a sta medtem nastopala v Kranju na nekakšnem koncertu — denarna globa 200 kron in pismo, da bosta »v ponovnem slučaju odpuščena«. — 10. in 14. seja; pri predstavi Žlahtnega meščana se je sedem baletk »nedopustno vedlo«. Kazen naj bo stroga. Toda zaradi baleta Bajaja, ki je ravno na repertoarju, »naj velja v zadevi utilitetni princip« — 13. seja; baletki Jančar in Volbenk se ne udeležujeta vseh predstav. »Pisarna naj jima piše, da bosta v bodoče pri najmanjšem podobnem prestopku odpuščeni.« — 18. seja; vodila se je posebna »knjiga o zamudah in kaznih«, ki jo je bilo treba vsak teden predložiti upravniku — 14. seja; »Kazni za zamude določata ravnatelja in jih izročata blagajničarki, da jih odtegne.« — 35. seja; sem sodi tudi pogosto odklanjanje vlog, posebno pevskih (Levar), pa tudi različne nerednosti in nerodnosti, ki jih je v gledališču zmeraj dovolj: »Odrski delavec Banovec je pustil na tleh odra desko, iz katere sta molela dva žeblja. Na ta dva žeblja je stopil igralec Cesar. Banovec se odpusti. Stroški za zdravljenje Cesarja se mu odtegnejo.« — 50. seja);

tisk, reklame, gledališki list in dramska šola (Pozdravlja se administratorjeva zamisel o lastnem tiskarskem obratu. Doma tiskani lepaki bi bili 60 000 din na leto cenejši. Tiskale bi se lahko doma tudi druge tiskovine, gledališki list, drame itd. — 43. seja; »Gledališki list sme izdajati Udruženje igralcev, dokler ne sklene gledališka uprava drugače.« — 30. seja; »Gledališki list sprejme uprava v prihodnji sezoni spet v svojo režijo.« »Udruženju naj se javi, da prevzame gledališki list spet uprava.« — 43. seja; »Gledališki list se Udruženje brani vrniti upravi. Hoče vsaj, da ostanejo članstvu od njega nekateri dohodki. O tem se bo administrator pogajal.« — 46. seja; »Uredniku gledališkega lista se dovoli 250 din mesečnega honorarja. Sotrudnikom pa 20 din od tiskane strani. Na znanje se vzamejo stroški za izdajo gled. lista in odobre tozadevni koraki administratorja.« — 58. seja; ko je bilo predlagano, naj na račun revije Komedija Gledališki list neha izhajati, je uprava sklenila: »1. Uprava svojega gledališkega lista ne more opustiti, ker je vezana z inserati in ker je naslovna stran že natisnjena za celo leto. 2. Pripravljena je po svojih organih prodajati tudi Komedijo. 3. Preskrbi gledališkega poročevalca in drug materijal za list (Komedijo)« — 62. seja; o »dramatični šoli«, ki je tudi bila v rokah Udruženja, je le enkrat stekla beseda: dovolila se ji je »mesečna podpora 500 din do finančne možnosti plačevanja. Obenem se opozori odbor, da gojenci zelo neredno statirajo.« — 66. seja).

III.

Delo v hišah je potekalo na temelju določb, ki so sestavljale hišni red ter pravilnik Narodnega gledališča.

Navedimo nekaj v zapisnikih omenjenih elementov tega »hišnega reda«:

Dramski igralci imajo mesečno 15, operni solisti 10, zbor pa 20 obveznih nastopov. »Vsak nadaljnji nastop se honorira s polovico dnevne gaže.« »Vaje v nedeljah in praznikih se vrše samo v izjemnih slučajih.« »Vaje se više od 9 dalje, po potrebi od dveh, popoldanske vaje odpadejo.« (2)

Delovanje tehnike med predstavami je bilo jasno določeno: »Tehnično osebje v opernem gledališču se primerno opozori na vedenje in ravnanje med predstavami.« (5)

Člani, ki so bolni, se ne smejo kazati na ulicah in drugod. »V izjemnih slučajih, kadar zahteva zdravljenje gibanje v prostem zraku, je treba za to posebnega zdravniškega spričevala.« (6)

»Brezplačne vstopnice dajeta članom gledališča oba gg. artistična ravnatelja. Te vstopnice so odslej likvidne pri večerni blagajni šele 15 minut pred predstavo.« (6)

»Člani in članice Narodnega gledališča smejo glasom pogodbe sodelovati drugod le tedaj, če jim uprava to izrecno dovoli.« (6)

»Sestavi naj se seznam vseh članov in članic. Zgodi naj se to v knjigi. Na vsakem listu bodi ime člana ali članice, osebni podatki itd. Knjigo bo vodil upravni tajnik ter vpisoval vanjo poviške plač, event. kazni itd.« (6)

»Nadzorstvo predstav opravljajo izmenoma Rukavina, Golia, Župančič, Rus in Pugelj, za kar dozdej niso honorirani.« (9) »Večerne predstave nadzorujejo lahko tudi primerni režiserji. Člani uprave ne dobe za nadzorovanje večernih predstav posebnega honorarja. V imenu uprave odpovedujejo predstave režiserji.« (10)

»Generalne skušnje se morajo vršiti praviloma dopoldne in zvečer le v izjemnih slučajih.« (10)

»Režiserji imajo prost sedež le tedaj, kadar režirajo. Sicer naj prosijo za vstopnico, za katero plačajo predpisani davek.« (10)

»Režiserjem naj prinašajo v bodoče mesečne prejemke sluge.« (10)

»Gledališki delavci naj vedo, kaj je njihov posel zlasti v slučaju panike. V ta namen naj se vrši vsako sezono par skušenj.« (10)

Skušnje in predstave morata ravnateljstvu objavljati za teden dni naprej. (10)

»Zasedba oper mora biti vedno pravočasno naznanjena. Pri drami skrbe za to ravnatelj, dramaturg in režiserji.« (10)

»Prepoved kajenja v gledališču in tudi med predstavo na odru naj se javno razobesi.« (12)

V igralske lože smejo hoditi le solisti opere, drame in baleta. Pripomba, da imajo v ložah prednost starejši člani, odpade.« (12)

Vsak kapelnik je dolžan mesečno dirigirati deset oper. Če jih dirigira več, dobi za vsako prekomerno honorar.« (12)

Obstajala je odredba glede poklanjanja cvetja. »Poklanjanje cvetic pri premieri Bajaje bi bilo neumestno. Na odredbo glede poklanjanja cvetja naj se opozori mero-dajne osebe.« (13)

»Balet mora statirati in plesati.« Zbor, balet in orkester so zaposleni »vse dni v mesecu manj en dan v vsakem tednu«. (20)

Zbor je dolžan povsod sodelovati. »Zborovi pevci morajo po pogodbi tudi v nemih vlogah statirati. Za solistovske vloge, obsegajoče najmanj 16 taktov, prejme (zborovski pevec) poseben honorar 5 din. Orkester dobiva honorar od dveh predstav, če se vršita na en dan.« (22)

Garderoberji smejo zahtevati za spravljanje garderobe 1 dinar od osebe. (32)

Nadzornik ognjegascsev se je pritožil, da le-ti niso vselej na mestu. »Sklene se, da se jih skliče in jim prečita vse akte policije, tičoč se nevarnosti ognja, in deželni zakonik iz l. 1892. Gradbena direkcija naj izroči hišni red za gledališče.« (44)

Kapelniki morajo korepetirati po 5 ur na dan. Kapelnik, ki dirigira zvečer predstavo, je popoldne prost. (44)

Režiserju se po pogodbi ne dovoli, da bi zahteval zase »gotove drame«, tj. da bi si izbiral, kaj bo režiral. (53)

Sklene se izobesiti naslednji razglas: 1. Vstop nezaposlenim je v gledališče prepovedan. 2. Moški člani nimajo pristopa v ženske garderobe in obratno. 3. Privatni obiski so sploh prepovedani. (63)

IV.

Gledališče, ki se je v težkih povojnih razmerah komaj pobiralo s tal, je terjalo še in še denarja, a denarja je bilo malo. Treba je bilo gledati na vsak dinar in vztrajno priporočati štednjo. »Knjigovodstvo naj pripravi točne podatke o denarnem in gospodarskem stanju.« (9) »Bučar, Skružny, Pohan, Trbuhović naj si ogledajo po možnosti pod nadzorstvom ravnatelja Rukavine zaloge kulis in garderobe ter izberejo vse, kar bi bilo za uprizoritev prihodnjih opernih novitet porabno in potrebno.« (10) »Upravnik skliče režiserje. Razloži jim, naj bodo pri nabavnih potrebščinah skromni.« (12) »Šest naj pride k upravniku, ker samolastno naroča potrebščine za svoje režije.« (45) »Nabave kulis in drugih potrebščin za uprizoritve v tekoči sezoni naj sestavita in utemeljita oba ravnatelja. To zahteva šef oddelka za prosveto in vere.« (15) »Kontrola nad slikarno naj Bučar poostri.« (37)

A kljub temu so povsod rasli dolgovi. »Računi nekaterim tvrdkam so bili plačani šele po tožbi. S tem so nastali sodni in advokatski stroški. Takim slučajem naj se v bodoče administracija izogne. Malih računov je v knjigovodstvu preveč nakopičenih. Naj se takoj plačajo. Pri tvrdki I. C. Mayer, ki terja od gledališke uprave potom advokata večji znesek, naj se doseže, da advokata opusti. Gledališka blagajna ji je plačala na račun dolga v zadnjem času dva večja zneska, skupaj 40 000 din.« (37)

Mahkota je v februarju 1923 (40. seja) poročal o finančnem stanju: »Gaže z draginjskimi dokladami vred znašajo 1. marca t. l. 310 000 din. Od vlade dobimo pripadajoče računске dvanajstine za gaže, draginjske doklade in za vse ostale potrebščine 297 000 din. Ako se vse to porabi samo za gaže, znaša primanjkljaj 13 000 din. Temu moramo še prišteti razne dovoljene podpore, redne in izredne honorarje. Tako naraste mesečni deficit na 38 000 din. Po dosedanjih izkustvih znašajo mesečni stvarni izdatki 120 000 din. Celokupni primanjkljaj, katerega se mora kriti iz dohodkov opernih in dramskih predstav, znaša za marec 158 000 din — in to le v slučaju, da stvarne potrebščine ne prekoračijo zneska 120 000 din. Z ozirom na inkaso navajam sledeče številke: do 31. jan. t. l. je inkasirala opera 367 569 din, drama pa 237 661 din, skupaj 605 230 din.« (Oglejmo si poročilo o dohodkih predstav v sezoni 1921/22! Brutto vsota za prodane vstopnice v Operi in Drami z abonmajem vred je znašala 4 304 712,20 kron. Po odbitem 10 % državnem davku in posebnem veselničnem davku je netto dohodek znašal 3 684 866 kron. Seveda, če bi bile vse predstave popolnoma razprodane, bi bil netto dohodek mnogo višji — kar 4 193 478 kron.)

Treba je bilo opremiti predstave. Želeli so to opraviti dobro, a se je malokdaj posrečilo, kar je kritiko še posebno jezilo. Na seji uprave so ostro reagirali: »Prvo kritiko, ki bo predbacivala nezadostno opremo, naj gledališka uprava jasno zavrne. Država žrtvuje dovolj za ljubljansko gledališče. Pri sedanji draginji in dohodkih gledališče ne more nuditi več.« (40)

Na sejah so se zaradi opreme (dekoracije, kostumi) kar dosti namučili. Dovolili so »črevlje« za operni zbor. (3) Razmišljali so o nakupu gledališkega fundusa na Dunaju. »G. upravnik je obvestil o tem g. Grola, ki je pripravljen kupiti en del

Seja uprave 2. V. 1922.
članovi: Hubad, Rukavina, Golia, Zimpančić, Piztenc,
Pugelj.

Glede dijastkih predstava želi videti polski svet, da bi se vrstile
ob četrtkih. Trihodnja je že napovedana za
petek, za naprej pa bodo dijastke predstave
ob četrtkih, kar se višjemu občinski svetu
sporoči.

Vojaško je komando treba vprašati, katere operne predstave
želi za vojake. Komara Bajaja.

Spore med igralci in igralkami zaradi vlog naj oba parna:
Klija & je dobro premišljeno zasledbo po moji
preporočiti.

Uspeli razpisati letnega abonmaja mi zadovoljiv.
"Silion" bi mogel gostovati član opere "Bouhovic",
o katerem gre glas, da je bil na hrvaškem
najbolji silion.

"Gospodstvo" se pozvedijo za Korvski večer Kulise
proti Kanciji.

Okro. uprava, oddala za pravo in vere, naj pišama prosi
za smernice glede poročevanja Kulis, knjig
in garderobe.

Simancić naj stali tudi letos - Kancelar je bilo lani - za sobe
in stanovanja. Za večjo obljeno sobo-
mu plača uprava 100 dinarjev na mesec,
za stanovanje primeroma več.

Operne soliste bo treba razdeliti v štiri kategorije.

Sejni zapisnik upravnega tajnika Milana Puglja

za beograjsko gledališče. En del bi kupila naša uprava, za kar bi se ji mogoče posrečilo preskrbeti posebno državno podporo.« (6) Kar mučno je, kako so si prizadevali opravičiti nove kostume v Šeherezadi. Stali bodo 30 000 kron, rajši več. »Blago za kostume naj se nabavi. Šeherezada se še v letošnji sezoni vprizori. Ker pride na vrsto šele junija, to je v prihodnjem budgetnem letu, se plačajo stroški iz novega proračuna. Kostumi, kakoršnih naša garderoba dozdej ne premore, se bodo rabili tudi za balet ‚Bajaja‘, opero ‚Lakme‘ in druge operne in dramske predstave — Hasanaginica, Komedija zmešnjav. Nabavi se tudi platno za potrebne kulise, ki se bodo rabile pri istih prilikah za iste namene.« (7) Rukavina in baletni mojster Pohan zahtevata za balet 91 parov čevljev. »Se nabavijo na Češkem.« (7, 8) In zmeraj znova opozarjajo na razpoložljivi material, »ki bi se dal event. porabiti«. (9) Dovolj zgovoren je zapisek s pomladanske seje 1922: »Trbuhović, ki si je ogledal predstavo ‚Lakme‘ v Zagrebu, poroča, da bo treba za ljubljansko vprizoritev ‚Lakme‘ nekaj kulis preslikati in pre narediti nekaj garderobe. To se mora zgoditi tako, da se obleke, ki se pre narede, nikakor ne poškodujejo. Za Lakme samo je treba nove obleke. Vsi stroški za vprizoritev bi znašali približno 5—10 000 kron.« (10) Torej toliko kot dobra mesečna plača opernega solista! — Za opremo Boitovega Mefistofela so dovolili 30 000 kron. »Za Nižino ne bo izrednih izdatkov. Glede kostumov za Zrinjskega bi bilo poskusiti v Zagrebu, če jih posodi tamošnje gledališče. Za Rusalko je domala vse tukaj. Za Tannhäuserja in Aido se dobe kostimi morda na Dunaju na posodo. V tej zadevi se pelje g. upravnik na Dunaj.« (33) (Na 30. seji so imeli še pogum: »Tvrdko Baruch naj piše pisarna glede nabave kostumov za Tannhäuserja in Aido. Poizve naj se cena.«) »Kostumi za Aido: v tej zadevi je bil Mahkota na Dunaju. Werkstätte für dek. Kunst bi zgotovila kostume do 1. V. 23. Stali bi 11—12 000 dinarjev. Tvrdeka Hoffer pošlje figurine in cene. — Glede kostumov za Tannhäuserja bi se bilo obrniti v Nemčijo, ker so ponudbe dunajskih firm kaj siromašne. Ker obstoja nevarnost, da valuta pade, naj se nakupi pravočasno denar dežele, v kateri se kupijo kostumi.« (42) »Za nabavo opreme v Turandotu se dovoli 10 000 kron.« (35) »Stroški za vprizoritev Othela bodo znašali okoli 15 000 din. Ta vsota se kot najvišja odobri.« (40) Nabavne prispevke za obleke (kostume) posameznim igralcem so že ves čas — a zaman — skušali ustaviti. Želeli so, da bi se obleke kupovale tako, da bi ostale last gledališča. (11)

Omembe vredno je, da je uprava hotela zaslužiti — čeprav le nekaj borih kron — celo z izposojevanjem maloštevilnih in revnih kostumov, kulis in knjig. (»Pokr. upravo, oddelek za prosveto in vero, naj pisarna prosi za smernice glede posojevanja kulis, knjig in garderobe.« — 17. seja)

Tu so bili še drugi izdatki — npr. pavšali za godce: Vaclav Lam bi rad kupil dva klarineta — uprava naj mu da denar, v prihodnji sezoni pa naj se mu potem mesečno odteguje. (17) Dovolj se pavšal za nabavo strun in sicer »goslač 10 %/o, čelist 20 %/o, harfa 25 %/o, lesena pihala 10 %/o osnovne gaže«. (3) »Fagotist Muck in Pokorny prejmeta od 1. marca t. l. dalje za fagotne cevke vsak 200 kron mesečno in sicer do preklica.« (10) Treba je bilo plačevati statiste: »statistom po 40 kron, otrokom po 30 kron« (35) in dvojno stražo na predstavah: stražo reševalnega društva in policijsko stražo. (2) Bilo je še mnogo drugih izdatkov (npr. napeljava elektrike), tudi nepredvidenih, kakor npr. tisti, ko je pogorelo gledališče v Sofiji, pa so sklenili prirediti koncert ali predstavo in poslati čisti dohodek v Bolgarijo.

* * *

In končno — treba je bilo imeti denar tudi za plačevanje tantiem, prevodov in izposojnin za glasbene partiture.

Urejevanje tantiem je gledališče najprej kar samo opravljalo, saj je zastopstvo avtorskih pravic prevzel Srečko Albini v Zagrebu šele poleti 1922.

Prve težave s tantiemami so se pojavile ob Parmovem Zlatorogu (premiera v marcu 1921). Skladatelj je namreč izjavil, da je on lastnik opere. Zadovoljil se je z 20-odstotnimi tantiemami od prvih dveh predstav in z 10-odstotnimi od nadaljnjih. Operno ravnateljstvo pa je kupilo glasbeni material od Edition Slave na Dunaju ter ga že tudi plačalo. Tako si je zdaj dunajski zavod lastil pravico do tantiem in grozil s kaznijo 1000 dinarjev. »Poslal je v upravno pisarno že tudi svojega zastopnika, odvetnika dr. Zupanca, ki zahteva za to pot K 560.— honorarja. Te dni pride Parma sam v Ljubljano. Gospod upravnik se bo o vsem tem z njim dogovoril.« (6, 8) Za »Koštano« je bilo treba plačati 15% tantieme — tako je odločil umetniški oddelek ministrstva prosvete vsem gledališčem z državno subvencijo. (6) »Tantijeme od Cankarjevih del se določijo na 10%.« (34)

Glede prevodov zvemo, da se za prevode v prozi tantieme ne plačujejo, »temveč le honorarji v enkratnem skupnem znesku za pravico vprizarjanja«. (11) Dr. Prijatelj je za svoj prevod Revizorja kljub temu prosil za tantieme, vendar na seji sklenejo, naj pisarna vpraša ministrstvo prosvete, oddelek za umetnost, ali naj se plačujejo od prevodov klasičnih del v prozi tantijeme ali ne«. (12) Tudi Vladimirju Levstiku, ki je prevajal gledališkega »Idiota«, niso priznali pravice do tantiem. Potrdili so mu le honorar za prevod v višini 6000 kron. (13)

In izposojnina za operni material? »Založništvo Füster, Berlin, zahteva za Tannhäuserjev material mesečno 200 dinarjev posojnine. Ne plačamo več kakor drugim.« (33)

V.

V sejnih zapisnikih v glavnem ni tožba nad obiskom; prej bi bilo mogoče ugotoviti, da je bil obisk kar zadovoljiv (glej spredaj obračun dohodkov predstav v sez. 1921/22).

Občinstvo se je lahko odločalo za »izven« ali za abonmajske predstave. Ko je bil abonma odigran, ga je imelo občinstvo možnost podaljšati — vsaj v sez. 1921/22. »Abonmaji poteko v operi in drami s koncem maja. Razpiše se naj novi poletni abonma, ki bo obsegal tri dramske in tri operne predstave. Poletni abonma naj se razpiše sredi avgusta.« (13) »Abonente je povabiti na letni abonma, ki bo obsegal tri dramske predstave in dve operni noviteti ter nekaj znamenitih gostovanj v operi. Pisati vsakemu.« (15) »Uspeh razpisanega letnega abonmaja ni zadovoljiv.« (17)

Ob abonmajih so tekle nekakšne »stanovske« organizirane predstave: dijaške, delavske, uradniške in vojaške. »Vojaške predstave se morajo vršiti. Dijaške predstave istotako. Vstopnina bodi nizka: 1 do 2 dinarja. Delavske naj se vrše pozneje. Uradniške naj odpadejo.« (12) »Dijaške predstave naj se vrše dve do tri, vojaška predstava naj bo ena« — od aprila do konca sezone. (13) »30. aprila se vrši v drami delavska predstava po polovičnih cenah, 28. aprila istotam dijaška po zelo znižanih cenah.« (15) »Glede dijaških predstav želi višji šolski svet, da bi se vršile ob četrtkih. — Vojaško komando treba vprašati, katero operno predstavo želi za vojake. Nemara Bajajo.« (17)

Zelo pogoste so bile prošnje za popust pri vstopnini. Tako ga je uprava dovolila magistratnim uradnikom in uradnikom južne železnice in to pri abonmajih in natanko

tolikšnega kakor državnim uradnikom. (30) Na prošnjo centralnega tajništva jugoslovanske napredne omladine so znižali ceno za dijaško stojišče v Operi, ki je odslej veljalo 4 dinarje, druge cene pa so ostale. (34) Dravska divizijska oblast je prosila za popust oficirjem — »po zagrebškem vzorcu«. Uprava je nato ponudila oficirjem za 40 % znižani abonma za drugo polovico sezone. (40) Ljudski oder pa je zaprosil kar za proste vstopnice, »da bi omogočil svojim članom poset gledališča in učenje dramske umetnosti«. Uprava je sklenila, da bo od časa do časa, »kadar obisk ne kaže biti ugoden«, poslala odru »dve vstopnici za dve balkonski loži proti plačilu davka«. (40) Tudi sicer so se organizacije (književniki, splošna organizacija vojnih invalidov itd.) priporočale za brezplačne vstopnice in sklenjeno je bilo, »naj se sestavi seznam zavodov, katerim bi se pošiljale brezplačne vstopnice, kadar uprava sluti, da bo predstava slabo obiskana«. (5)

Občinstvo je bilo — kolikor je videti v sejhnih zapisnikih — mirno in hvaležno, le ob nekem incidentu pri predstavi Fausta je nastala škoda v orkestru. Povzročitelji so bili univerzitetni slušatelji, zato je uprava zaprosila rektorat, naj »deloma povrne škodo in krivce izsledi«. (3)

VI.

Med *umetniškimi problemi* je bil v ospredju program, o katerem je uprava sklepala na posebnih sejah in to večkrat v sezoni. Repertoar za prihodnjo sezono se je začel pripravljati že na začetku spomladi (1. 1922 že v marcu, 1. 1923 pa že v februarju).

Med vrsticami sejhnih zapisnikov ni težko razbrati, da je tudi pri izbiranju programa v večji ali manjši meri odločal Beograd in državna oblast. Na seji v aprilu so razpravljali o Žerjavovih »pripombah k delovanju gledališča«: »Vprizarjati tudi nacionalne igre. Širiti državne ideje kakor ujedinjenje. Gojiti ljudske igre.« Ob tem je upravnik dejal, da je po njegovem smer dramskega repertoarja popolnoma pravilna. »Ozirati bi se pa bilo treba tudi na potrebe drugih mas morda pri nedeljskih popoldanskih predstavah in še kak večer v tednu.« Župančičevo mnenje pa je bilo takšnole: »Tako imenovanih ljudskih iger publika ne mara. Dobra klasična dela bolj vlečejo.« V prihodnji sezoni bo na sporedu Medvedova Za pravdo in srce. Potem so razpravljali še o tem, da je treba za nakup knjig, potrebnih za izbiro repertoarja, določiti posebno vsoto. »V ta namen bi bilo treba sklicati odsek, ki bi se za to zanimal. Igre, primerne za ljudstvo, bi bilo treba igrati in tudi zalagati, da bi si jih lahko nabavljali podeželski odri. Žerjav je dejal, da bi jih zalagala event. Tiskovna zdruga.« (15) Žerjavova sugestija o nacionalnem repertoarju ni padla v prazno: malo kasneje upravnik že »povdarja gojitev nacionalnega domačega repertoarja. V Beogradu naj se nabavijo take drame«. Za praznik ujedinjenja so sklenili igrati Gorenjskega slavčka. »Za eventuelni slavnostni prolog bo skušal kaj primernega najti dramaturg. Pri kakih poznejši predstavi 'Gor. slavčka' bi bila po mnenju upravnika umestna pred začetkom konferenca.« (33) V duhu tega programa so sklenili zaigrati Narodnega poslanca kar v izvorniku! (39) Občutna je bila tudi potreba po veselih igrah: »Primerne vesele predstave za nedeljsko in prazniško publiko upravnika« (35) in »Upravnik povdarja potrebo veselih predstav v dramih.« (40)

Seveda pa so bila temeljna vodila vseh razmišljanj o programu predvsem finance: »Ravnateljstvo opere naj preišlja, katere nove opere bi bile vprizorjene

brez posebnih stroškov.« (18) O tem zgovorno priča razprava o repertoarju junija 1922: Za Brivca odnosno za Figarovo svatbo ni treba posebnih nabav. Preslikati bo nekaj kulis in kostume bo treba kombinirati... Za Tajemstvi kostumov dovolj, eno hišo, ki se zida, treba napraviti na novo... Zrinski: kostume bi naročili morda v Zagrebu in sicer 14 za plemstvo ter 5 za preprosto ljudstvo... Gorenjski slavček: dekoracije bo mogoče kombinirati, kostume tudi... Mephistopheles: dekoracije bo mogoče kombinirati, kostumi kakor v Faustu... Aida: ni platna, katerega je treba obilo, ne kostumov... Cankarjevi Hlapci: otvoritvena predstava, eno sobo preslikati v tipično kranjsko izbo, en prospekt s Šmarno goro... RUR: nekaj dekoracij in kostumov... Žek Stro: potrebne le malenkosti... Judita: v slučaju, da gostuje Marija Vera — glavne kostume in kulise pripelje M. Vera s seboj... Gospa z morja: če gostuje M. Vera, potrebne le malenkosti... Othello: nabave bi stale do 15 000 kron; v glavnem bi se rabili zastori... Sirano: nekaj dekoracij in kostumov; uspeh nesporen... Idijot: v dveh večerih. Z zastori. Stroškov ne bo... Turandot, otroška predstava: kostume in dekoracije bi kombinirali... Sneguročka (Ostrovski?): rabi nove kostume, celoten orkester. Zaenkrat nepriporočljiva... (26)

Težave so bile tudi z izvajalci, posebno v Operi — za marsikatero vlogo ni bilo pevca (koloraturke, pravega baritona itd.), pa je šlo vse po zlu. Vendar je Rukavina po lastni zatrditvi imel naštudiranih kar dvanajst oper, »ki sodijo v repertoar vsakega gledališča in se morejo vsak hip izvajati«. Zato je nujno prosil, »da se pridrže sedanje operne moči in izvrše zamene le tam, kjer so v umetniškem oziru ugodne«. (23)

Med posebnimi zanimivostmi je predlog, da bi se poleti »mogel vprizoriti Gorenjski slavček enkrat na prostem na Bledu in event. na Gradu ali kje drugje v Ljubljani« (42) in razmotrivanje o razpisu nagrade za izvirno dramo (43). Dosti skrbi je bilo tudi z novimi prevodi: »Dramskih prevodov bo treba za prihodnjo sezono še deset.« (48)

Iskanja in prizadevanja režiserjev na sejah niso bila omenjena. Zanimivejši je le sklep, da se Lipahu in Golii zaupa režija in da se mora Lipah zavezati »za korepetiranje vlog« (27, 48) ter ukaz, naj režiserji vzamejo drame, ki jih bodo režirali, s seboj na počitnice, ravno tako igralci vloge. (55) Zvemo za prvo poklicno režiserko med Slovenci — njeno ime je gospa Barlovič. (67)

Zvemo tudi za nekakšnega lektorja: »Učitelj Marolt naj pride v pisarno, da se dogovori z njim upravnik glede poučevanja Nablotske v slovenščini.« (38) Več pozornosti — tako se zdi — je vodstvo posvetilo srbohrvaščini — Hasanaginico v Drami in Novelo od stanca v operi so sklenili uprizoriti v izvirnem jeziku — pa so najeli učitelja Lesico »zaradi pravilne izgovarjave«. (43, 44).

V prvem poglavju smo že navedli najboljše moči — na seji v aprilu 1922 so jih izbrali še več. V Drami: Gradiš, Kralj, Putjata, Rogoz, Smerkolj, Sadikov, Šest, Škerlj-Medvedova, Šaričeva, Železnik, P. Juvanova, A. Danilova. V Operi: Drvota, Sowilski, Kovač, Romanovski, Levar, Bagrov, Betetto, Zathej, Zupan, Zikova, Lewandowska, Thalerjeva, Lovšetova, Šterkova, Smolenskaja in še v Operi Bučar, Balatka, Neffat, Štritof, Dobrovolný, Ruč. (15) Uprava se je zavedala sporov med igralci zaradi vlog, zato je svetovala, naj jih »oba ravnatelja z dobro premišljeno zasedbo po možnosti preprečujeta«. (17) Menila je, da je treba operne soliste razdeliti v štiri kategorije — z ozirom na kvaliteto seveda. (17)

Tudi o umetniškem tolmačenju iger in vlog na sejah niso razpravljali. Najdemo le že zelo zgodnje sporočilo (oktobra 1920), da se Sen kresne noči in Dalibor »uprizorita v modernem stilu«. (3) Umetniško podobo našega takratnega gledališča nam

dajo slutiti naslednje pripombe: »Kapelnikom, ki dirigirajo, naj se pusti čim večja svoboda delovanja« — verjetno v zvezi z režiserjem pa tudi interpretacijo (10), »Zadeva napačnega igranja stretta pri zadnji predstavi Trubadurja naj se preišče« (10), »Dubliranje prvih vlog je oportuno le v posebnih slučajih; kakor spričo boleznin in sabotaze itd. Ostale vloge naj bodo po možnosti (po možnosti prečtano!) dvakrat zasedene« (9) in »Za vsako opero se določita dva dirigenta, da ne bo zadreg« (42).

Ukazano je bilo, naj prevode oper pregleda najprej glasbenik »ter opozori na mesta, ki so nerodno prevedena in jih ni mogoče peti. Prevode opernih tekstov pregledujeta in popravljata g. dramaturg in tajnik uprave« (Župančič in Pugelj). (6)

O baletu in njegovem umetniškem stremljenju izgrebemo iz zapisnikov le nekaj podatkov:

V maju 1922 je »nadzorstvo in umetniško vodstvo baleta« prevzela gospa Poljakova. (21) Decembra 1922 je O. Dvořak priporočil za baletne večere znane slovanske plesne svojega očeta. Poggiolesi predloga ni uresničil. (34) Januarja 1923 je mojster Poggiolesi razgrnil svoj program: povišanje plače in benefico, a tudi baletno dvorano, lastno garderobo in stalno igralko klavirja. (38) V marcu 1923 je Poggiolesi »pripravil in naštudiral spored za plesni večer«. Sklenjeno je bilo, naj si uprava prireditev najprej sama ogleda. Oktobra 1923 se je uprava pogajala z novim baletnim mojstrom. Imela je dve železi v ognju: »Glede baletnega mojstra Trobischa v Dresdenu se sklene, da se mu pošlje takoj češke krone za potne stroške in pa provizorična pogodba. Baletni mojstrici J. Rauhovi (zelo nečitljivo!) pa se skuša rešitev zategniti do decembra, da se preje vidi, kako je s Trobischem.« (59) O nezadostnem spoštovanju baletne umetnosti nam priča že omenjena resnica, da so bile plesalke dolžne statirati in to brez posebnega honorarja. »Baletkam (zboru), ki prosijo honorarjev za štatiranje, se prošnja odkloni, ker ni denarja in ker so po pogodbah dolžne štatirati.« (35) Balet nima niti pianista, ki bi igral pri skušnjah (33), niti pravega prostora za vadbo — ne v Drami ne v Operi. Golia namreč želi, da se baletne skušnje zaradi pomanjkanja prostora »ne vrše več v dramskem gledališču«. Upravnik se bo informiral, po kaki ceni bi se dobila v ta namen pritlična soba v filharmoniji. (33, 35)

Med artistično osebje so se želeli uvrstiti tudi suflerji, sufleze in inšpicijenti. »Vlogi se ugoti.« (13, 14)

In cenzura? »Pokrajinska uprava je vpeljala za vse predstave cenzuro, ki se pa tiče le presoje, ali je igra primerna za mladino, ali ni. Gospoda ravnatelja naj glavne in generalne skušnje redno naznanjata oddelku za prosveto in vero, ki bo pošiljal v gledališče svoje cenzorje.« (30)

* * *

Umetniško podobo Narodnega gledališča v Ljubljani — posebno še Opere — so poživljala *gostovanja* posameznih umetnikov (mnogokrat bolj zato, ker v domačem ansamblu ni bilo primernega pevca oz. igralca) ali umetniških skupin. Gostovanja so večkrat obtičala že pri ponudbah ali pogajanjih — obtičala, seve, največkrat zaradi tesnih finančnih možnosti.

Prva naj bi gostovala plesalka Sent M'akesi (zapisana tudi kot Sent M'ahesa) — v začetku junija 1921. Ker za čas skoraj desetih mesecev ni zapisnikov, ne vemo, ali je do gostovanja tudi prišlo. (6, 8)

Spomladi 1921 je »uspešno gostovala« Šetinska in »z njo se uprava ravnokar pogaja« (za angažma). (6)

Ob Hoffmannovih pripovedkah so začeli razmišljati o gostji iz Zagreba z imenom Vesel-Pola, ki naj bi nastopila namesto Lovšetove. Kasneje je še večkrat prišla — za vsako gostovanje je dobila 2000 kron, vozni listek iz Zagreba v Ljubljano in nazaj — drugi razred — in sobo v hotelu. (9, 13)

V istem času se je ponudil basist Sergej Nikolajevič iz Novega Sada. Za večer bi dobil 1500 kron. Vendar je treba o njem povprašati gledališko upravo v Novem Sadu. Končno so ga le povabili — za 20. junija 1922. (9, 12, 13, 20)

Spomladi 1922 je odpadlo gostovanje Mansvetove. (12)

Tudi gostovanje članice Volksopere na Dunaju De Debicke je odpadlo. »... je za nas predraga«. (14)

V februarju 1923 je želela gostovati pevka Swärdström, a so ji svetovali koncertno dvorano. (40)

V februarju in marcu 1923 so se pogajali s Hano Pirkovo, ki naj bi v aprilu gostovala v Nižavi.

V tesnejših stikih je bila uprava s srbskim dramskim igralcem Markovičem. Igral naj bi v Revizorju in Hasanaginici. Marković je najprej velikodušno odklonil honorar, želel je samo povračilo potnih stroškov; potem pa je mnenje spremenil ter terjal 750 dinarjev od nastopa. »Uprava se bo z njim sporazumela in skušala doseči nižji honorar.« (35, 41, 43)

V oktobru 1923 je ruski igralec Elski zaprosil, »da se mu da gledališče na razpolago, da igra v terek zvečer Hamleta. Igralci so mu obljubili brezplačno sodelovanje. Zadevo uredi g. Pugelj. Na letak pa je napisati dobrodelna predstava na korist stradajočemu ruskemu umetniku.« (59)

Od slovenskih pevcev in igralcev sta bila spomladi 1921 objavljena na gostovanje Betetto in Lipah — »oba naj navedeta pogoje«. (6)

Uprava si želi tudi gostovanje Križaja (Boris, Mefisto, Kecal). »V tej zadevi se bo peljal v Zagreb upravnik.« (9) Tudi Primožič bi prišel v poštev. (9)

Marca 1922 je bila Marija Vera »pripravljena priti gostovat. Zahteva 2000 kron od večera. Enkrat bi nastopila v ‚Ljubezni‘ in enkrat v ‚Stuartki‘. Potnino trpi sama«. (12) Gostovala je »z najboljšim uspehom. Stavila je predlog, da bi gostovala v Ljubljani prihodnjo sezono dvakrat po dva meseca«. (20) Za event. sodelovanje v sezoni 1922/23 je zahtevala 500 dinarjev od nastopa. »Dobro bi došla kot Judita in Gospa z morja. Obe igri bi se vprizorili za vse abonmaje. Honorar, ki ga zahteva Marija Vera, je za nas previsok. G. ravnatelj Golia naj se z njo pogaja. Piše naj se o tem tudi Grolu.« (25)

Uprava sklene »obvezno pogodbo o gostovanju« s Križajem in Betettom. (18)

Bizjak-Švabova bi rada priredila baletni večer (24), kakor ga je Wissiakova, »ki je potem prosila za popust režijskih stroškov od baletnega večera, ki ni uspel. Vlogi se ne ugodí«. (20)

Bukšek je želel gostovati kot Sebastiano in Scarpia. Za slednjega bi mu dali 1000 din od večera, za Sebastiana pa »3000 kron + vozni troški + soba v hotelu«. (38, 40, 42, 44)

Gostoval bi rad tudi Nučić: kot Hasanaga slovensko, kot Hamlet in Othello hrvatsko. »Ker se igra pri nas Hasanaginica hrvatsko, Hamlet in Othello pa slovensko, gostovanje ni ugodno. Tajnik naj sestavi v takem smislu vljuden dopis.« (43) Stari spor Nučić-Golia še ni pozabljen.

V sezoni 1923/24 bi bil pripravljen gostovati Naval — nastopiti želi v Carmen, Traviati in Bajazzu. (44)

Med umetniškimi skupinami sta se najprej ponudili skupina čeških igralcev in pevcev (predlagala Suchanova-Mlynařeva) in skupina ruskih pevcev in pevk (predlagal Čekmazov). Prvo gostovanje »se odloži za drugo sezono«, drugo pa se odkloni, »ker so zahteve glede cen neprimerne«. (7)

V marcu 1922 je ponudil poljski igralec Adwentowicz gostovanje svoje skupine. Odstopili bi mu event. dva večera, »če plača vsak večer 4000 kron naši blagajni«. Vendar naj uprava še prej povpraša »umetniško oddeljenje« v Beogradu. (10, 12)

6. junija 1922 so nastopili kubanski kozaki. Morali so plačati upravi 5000 kron, tehniškemu osebju in odrskim delavcem pa »primeren honorar«. (19)

V februarju 1923 je ponujal gostovanje dramski ansambel plzenskega gledališča, a so mu ga odsvetovali »zaradi valutnih razmer«. (40)

Gostovanje tretje grupe hudožestvenikov je bilo odklonjeno. (53)

* * *

Drugod pa so gostovali in si še bolj želeli gostovati tudi člani Narodnega gledališča bodisi kot posamezniki bodisi kot večje ali manjše skupine, čemur so botrovali najrazličnejši vzroki: igralski nemir, potreba po zaslužku, želja po prikazovanju in širjenju gledališke umetnosti vsaj po Slovenskem, spomin na nekdanje prijetne »privatne« turneje itd.

Ker so igralci radi kar na svojo pest sklepali pogodbe za gostovanja, je vodstvo gledališča sprejelo tole odločbo: »Uprave drugih gledališč, ki zahtevajo gostovanje članov ljubljanskega gledališča, se morajo najprej obrniti pismeno na upravo, potem šele na goste.« (35) In kasneje razglas članstvu: »Na gostovanje ne sme nihče brez pravočasne pismene in ugodno rešene vloge na upravo.« (44)

Prvo gostovanje je bilo v Zagrebu — s Pohujšanjem. (3)

Spomladi 1921 so tekli pogovori o gostovanju slovenske Drame v Beogradu. V upravni pisarni se je namreč glede tega zglasil pomočnik delegata financ g. Milojkovič. »Stvar še ni gotova. Za event. gostovanje bi prišla v poštev ta-le dela: Golgota, Pohujšanje, Kozarec vode in Borba.« (8)

Konec maja 1922 so člani Drame prosili, da bi smeli gostovati v Pragi. »Igrali bi v slovenskem jeziku dvoje hrvatskih dram. Dopust je nemogoč vsled prevelike zaposlenosti dramskih igralcev na domačem odru.« (20)

V začetku jeseni 1922 je celjsko Dramatično društvo povabilo ljubljansko Dramo na redna gostovanja. »To se zgodi. O vseh podrobnostih se pojde v Celje informirat ravnatelj Golia. Igralci so dobili na roke za gostovanje po 300 kron.« (30)

Polonca Juvanova je zaprosila za gostovanje v Subotici. Uprava ji je dovolila. (3) Bratislavsko gledališče je zaprosilo za gostovanje pri nas angažirane pevke Zikove. »Pozneje!« — je sklenila naša uprava. (40)

Pomembnejša je bila pobuda v februarju 1923: »Uprava naj prosi zagrebško dramo za gostovanje in obenem ponudi gostovanje ljubljanske opere v Zagrebu. Za gostovanje bi prišel v poštev Gorenjski slavček. Stavi se predlog: zagrebška drama nosi vse stroške in prevzame vse dohodke gostovanja v Ljubljani, ljubljanska opera pa isto v Zagrebu.« (40)

Pomemben bi lahko postal tudi sklep uprave: »Sklene se gostovanje po deželskih odrih.« (42)

Pomlad je naredila svoje: Šimenc hoče z Danilom na turnejo: »To mu naj uprava odsvetuje.« (44)

In samo še: »Ravnatelj Rukavina poroča o predpripravah za gostovanje Aide v Zagrebu. Z ozirom na to se vloži prošnja za 1/4 vožnjo.« (65) A o tem na zadnjih dveh sejah niso več govorili, pač pa zvemo, da bo 12. februarja 1924 gostoval v Ljubljani zagrebški balet.

(Se bo nadaljevalo)

Pour un tableau du Théâtre national de Ljubljana entre 1920 et 1924

L'article est en fait une étude des procès-verbaux de 68 réunions de la direction du Théâtre national de Ljubljana et un examen selon les problèmes suivants: le système de direction et l'ordre de la maison, l'engagement et la situation matérielle du personnel, la situation économique et financière du théâtre, le public et les problèmes artistiques des deux théâtres (Drama et Opéra). Dans la deuxième partie de l'article seront traités par ordre alphabétique les membres du personnel mentionnés dans les procès-verbaux.

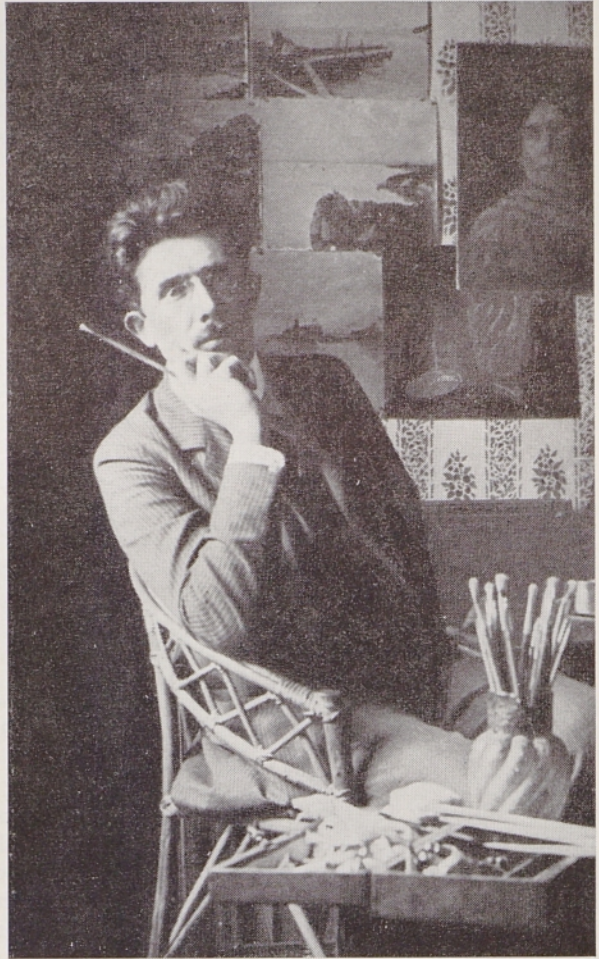
Prvo slovensko marionetno gledališče Milana Klemenčiča

20. januarja 1970 je minilo 50 let, odkar je bilo v Ljubljani odprto prvo slovensko marionetno gledališče. Svoje prvo in zasilno domovanje je našlo v Mestnem domu na Krekovem trgu. Prav tam, kjer je danes oder Sentjakobskega gledališča, je takrat stal v precej veliki dvorani majhen marionetni oder. In na tem odru je akademski slikar Milan Klemenčič 20. januarja 1920 začel razstavljeni in odkrivati nevajenim očem mladih in starih Ljubljancem svoje očarljive žive podobe iz pravljичnega sveta. To je bil rezultat dolgoletnega razmišljanja in gojenja ideje o slovenskem marionetnem gledališču. Toda preden je mogel uresničiti to idejo, je morala poteči dolga doba snovanja, načrtov in priprav ter podrobnega dela, katerega začetki segajo še v čas Klemenčičevega prvega lutkovnega odra v Ajdovščini.

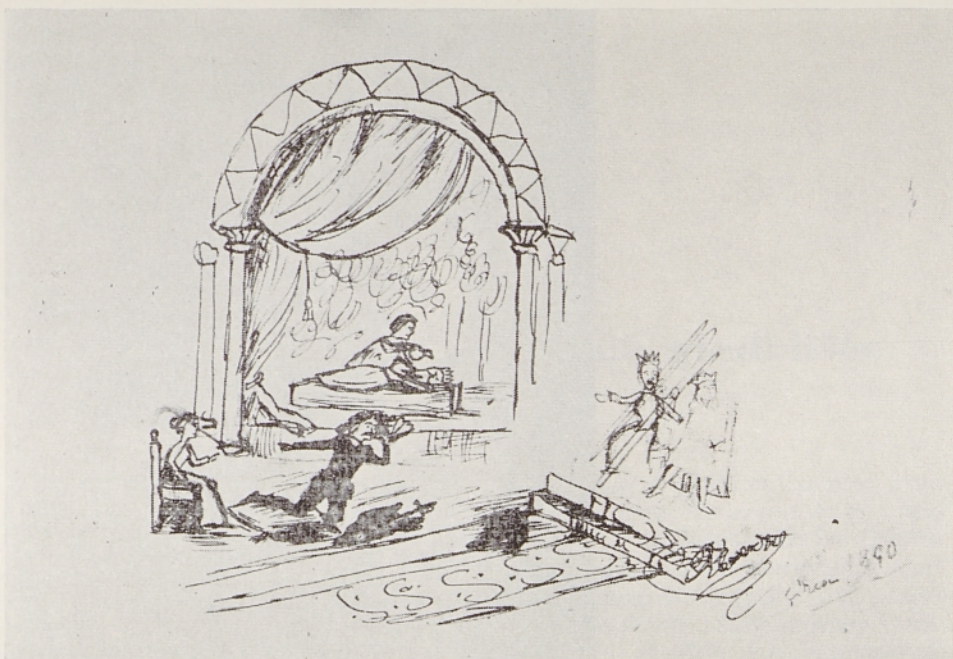
Po smrti očeta Štefana se je začela žalostna doba za sedemletnega Milana. Osamljeni dečko je najbrže rad uhajal izpod varuštva in skrbništva none Katarine Verdikon in še kakšnega strica ter se tavajoč po Gorici srečal z Reccardinjevimi marionetami, ki so vsako leto tam gostovale. Za odrom jih je pomagal preoblačiti, zato da je potem lahko zastonj gledal njih predstave. Tudi pozneje v življenju se je z njimi še pogosto srečaval med študijem v Italiji in s Schmidovimi v Monakovem. Toliko je gotovo, da je bilo že ob teh prvih srečanjih zasejano seme trajnega prijateljstva z marionetami ter zavzetosti in ljubezni, ki je trajala vse do njegove smrti. In ko je bilo leta 1900 zgrajeno v Monakovem novo »Marionetno gledališče monakovskih umetnikov«, je tudi njemu vzknila vodilna ideja za njegovo bodoče delo: ustvariti slovensko marionetno gledališče in s tem ustvariti svojim in drugim otrokom nekaj, česar sam ni imel.

V dijaških in študijskih letih, ki so potekala od 1885—1890 v goriški in tržaški gimnaziji, 1891/92 na slikarskem študiju v Benetkah in Milanu in od 1893 do 1895 v Monakovem, so ga podpirali poleg maloštevilnih sorodnikov v Solkanu tudi Matija Doljak in župnik Kolavčič, ki bi najbrže rad imel domačega cerkvenega slikarja. Toda takrat je bilo Klemenčičevo zanimanje že usmerjeno drugam. Na to kaže v njegovi zapuščini ohranjena skica za prizor »mišnice« v Hamletu že iz leta 1890, medtem ko je bil Hamlet prvič uprizorjen na slovenskem odru Deželnega gledališča v Ljubljani šele leta 1899. Pozneje je Klemenčič med slikarskim študijem v Monakovem obiskoval tudi gledališki tečaj pri Karlu Lauten-

*Milan Klemenčič
v svojem ateljeju —
Šturje, 24. 5. 1907*



schlägerju, ki je prav v tistem času izumil povsem novo gledališko napravo za hitre scenske izpremembe — vrtilni oder. Znano je tudi, da je Klemenčič projektil inscenacije za gledališči Malibran v Benetkah in v Gorici, toda o teh ni več sledu. Pač pa sta ohranjeni dve barvni skici za Valpurgino noč v Faustu iz leta 1904. Po letu 1895 je odslužil svoj vojaški rok kot enoletni prostovoljec pri mornarici in še nekoliko popotoval v Egipt in na bližnji vzhod. Tudi iz te dobe je še nekaj ohranjenega v njegovih skicirkah. Po teh letih pa se je oglasila skrb za nadaljnje življenje. V tistem času je bilo na Goriškem sicer zelo razgibano življenje, vendar ni bilo misliti, da bi mlad človek, ki bi si rad ustvaril družino, mogel živeti samo od umetnosti. Tako se je zgodilo Milanu Klemenčiču kot njegovemu očetu Štefanu: zadovoljiti se je moral s skromno uradniško službo. O tem pravi sam v nekem svojem zapisu sledeče: »Po končanih slikar-



Scenski osnutek 15-letnega M. Klemenčiča za »mišnico« v Hamletu (Perorisba, ok. 1890. Originalna velikost 17,2 × 10,5 cm)

skih študijah (v Benetkah in Münchnu) sem bil prisiljen zaradi takratnih kulturnih in političnih razmer stopiti v državno službo kot sodnijski uradnik. V vsej tej dobi (1899—1926) pa sem se bolj kot uradnik uveljavljal na kulturnem prosvetnem področju. Bil sem deležen pogostih izrednih dopustov, da sem se tako lažje udeleževal kot slikar in lutkar. Tako sem prebil še en semester na slikarski akademiji v Münchnu (1901). Nato sem slikal krajine, marine in portrete ter razstavljal v Gorici (1908), Trstu (1907) in v Ljubljani (1909 na I. umetniški razstavi v paviljonu R. Jakopiča).«

Leta 1903 že najdemo Klemenčičevo družino v Ajdovščini oz. Šturjah. Službeno mesto je bilo v Ajdovščini, stanovanje pa »pri Filipovih«, tj. v stari Schleglovi hiši »v gasi« v Šturjah. Torej tam, »kjer ima burja mlade«, kakor so pravili. In ta burja je igrala kar pomembno vlogo ob poslušanju pravljic, ki jih je znal Klemenčič imenitno pripovedovati vsak večer, če so bili otroci pridni, in ki se jih je tako prijetno poslušalo na toplem v prijaznem svetlobnem krogu namizne svetilke, ki niti ni mogla osvetljevati kotov prostorne sobe. V tistem času je prišla v hišo knjiga »Goldener Märchenschatz« — zbirka najlepših pravljic. Iz te knjige je Klemenčič sproti prevajal, slovenil naslove in verze, zraven pa še ilustriral, kako so se iz meglice pojavljale vile in škrti, začarani principi in princeze, razni špicparklji in ves pravljlični ansambel. In včasih, kadar je burja »svojo moč najbolj razkladala«, tulila in zavijala okrog hiše, da so

žvenkljale vse kljukice za pripiranje oken in oknic kot verige pogubljenih, metala korce s streh ter je cvilila v dimnikih in ječala v pečeh kot zavržene duše, takrat so pravljice o tistem, ki je iskal strahu ter o strahovih in pošastih, dobivale svoje prave zvočne kulise in grozljivo slikovitost. Enkrat v tem času je tudi zašlo v Ajdovščino neko hrvatsko sejmsko marionetno gledališče in dajalo predstave v Bratinovi dvorani. Uprizarjalo je neko viteško zgodbo, ki je imela svoj višek v prizoru, ko sta dve skupini vitezov v svetlih oklepih začeli pritiskati druga proti drugi ter izzivati, dokler niso vsi vitezi izvlekli mečev ter se začeli udrihati po oklepih, da je nastal pravi bojni hrup. Vsa mladež je bila tako navdušena nad temi marionetami, da so ji izginile izpred oči vse vodilne žice in vrvice, ki so gibale figure, in vsak je bil pripravljen po ajdovski priseči »Buh vej de (je rejs)«, da so marionete žive in da je o tem vsak dvom izključen. Takrat je Klemenčič rekel: Počakajte, otroci, vam bom jaz nekaj napravil in pokazal.



Milan Klemenčič: Scenski osnutek za Valpurgino noč v Faustu (Akwarel iz skicirke, 24. 10. 1904 — originalna velikost barvne skice je 11,7 × 19 cm)



Klemenčičevo »Malo marionetno gledališče«, marionete od 1910 do 1913, Šturje, 18. 10. 1913 (od 13 do 18 Sneguljčica, Fakanaba in dr.)



Klemenčičevo »Malo marionetno gledališče«, marionete od 1910 do 1913, Šturje, 18. 10. 1913 (od 19 do 24 Fakanapa in Harlekin)



Klemenčičevo »Malo marionetno gledališče«, marionete od 1910 do 1913, Šturje, 18. 10. 1913 (od 25 do 32 Gašperček in grbavci)

S pripovedovanjem pravljic je bilo konec. Konec pa je bilo tudi z njegovim slikanjem. Nekako do konca leta 1908 je namreč v prostem času mnogo slikal po bližnji okolici. Četudi se je takrat v Ljubljani že uveljavil impresionizem, je Klemenčič ostajal pri svojem akademskem realizmu, ki »je kazal poteze njegovih münchenskih let — značilnosti fin de siècle in secesije« (kot je zapisal dr. Niko Kuret ob smrti Milana Klemenčiča) in kar je bilo v vsem njegovem delu za marionetno gledališče še celo opazno. Iz tega časa so večje slike: Pomlad za vasjo, Pod Čavnom, Podrta gora v večernem soncu, Burja v Šturjah idr. Po tistem gostovanju hrvatskih marionet se je Klemenčič, brž ko je pokosil oz. povečerjal, umaknil v svoj atelje, kamor ni bilo več vstopa za druge. Začelo se je neko skrivnostno pripravljanje in dogajanje. Poteči je moralo nekaj dolgih mesecev, preden se je pojavilo gledališko oznanilo, da bo »Malo marionetno gledališče imelo Otvoritveno predstavo dne 22. decembra 1910 ob 9 1/4 uri zvečer«. Uprizorjen bo »Mrtvec v rdečem plašču«, tragikomedija v štirih dejanjih. Ta večer so se spet odprla vrata v Klemenčičev atelje. Povabljeni so zagledali miniaturne odrček s sivim proscenijem, postavljen med draperijo na vratih v sosednjo sobo. Ko so gostje posedli, v prvi vrsti otroci na dolgi pručki, in je bila privita luč, da je postale v sobi temno, se je dvignil »železni« zastor. Rampa z zastrtimi svetilkami je osvetlila bel, svilen, z zlatimi nitmi obrobljeni

zastorček s sliko viteza na belem konju, borečega se z zmajem. Oglasila se je godba — Casagrandejev moderen gramofon »His master's voice«. Za tiste čase je bila v Šturjah taka sobna glasba zelo redka posebnost. Nato zvončkljanje, zastorček je potemnel in se dvignil. Med gledalci pridušen »ah«, ko so zagledali na odru premikajočega se možička z masko na obrazu, v črnem dolgem plašču in rdečih hlačah. Predstavil se je kot ravnatelj in prvi režiser. Povedal je, da nosi slavno znano, a večkrat zlorabljeno ime Pantalón, čeprav je izmed vseh marionet najbolj brihten. Napovedal je še nadaljnje predstave in z željo, da bi se gledalci pri tej predstavi zabavali in se veselili, če ne drugega, pa vsaj konca, je zaključil svoj otvoritveni govor, ki je ohranjen. Spet godba in nato se je začela prva slovenska marionetna predstava »Mrtvec v rdečem plašču«, komedija iz italijanskega marionetnega repertoarja. Bržkone se je hotel Klemenčič s tem oddolžiti spominu na Reccardinijeve lutke in na svoja otroška leta. V igri so nastopale v glavnem osebe iz italijanske commedie dell'arte: Harlekin, Brigela, Betina in drugi tipi. Glavna figura pa je bil Facanapa, ki ga je ustvaril veliki »marionetist« Reccardini že leta 1828 in ki je kmalu dosegel tako popularnost kot v nemškem marionetnem gledališču Kasperl — Gašperček.

Gledalci smo onemeli. Videli smo samo marionete brez žic in nitk, ki so se sicer še nekoliko obotavljivo, negotovo in okorno, vendar same gibale. So prihajale, sedale, vstajale in spet odhajale, vse kot žive. Vrstile so se scene: lepa soba s stolčki, temen gozd s Harlekinovo krčmo, mračna spalnica v zakletem gradu, kjer se je opolnoči prikazal mrtvec v rdečem plašču in ga je Fakanapa, ki je zaradi svojih dolgov bežal iz mesta in se zatekel v ta grad, korajžno obril. S tem je odrešil nesrečnega mrtveca, si zato pridobil veliko bogastvo in do zdaj ukleti grad, kjer se je v lepi dvorani veselo končala ta komedija. Gledalci so bili brez besed, »Buh vej, de je rejs!« Kritika, zabeležena na gledališkem vabilu, pa je povedala to, kar so gledalci komaj opazili in mislili, da spada k igri. Tako smo tedaj med drugim slišali in videli tudi sledeče: Predstavo je po stari šegi moral zaključiti svečan »tableau« — zdaj rečejo temu »gasilška slika«, pri kateri eni stoje, drugi sede, par jih pa spredaj leži. Za to priliko je junak Fakanapa rekel: »Betinca, kar lepo sedi!« Ko pa je ta samo malce pomendrala in pomencala z nogami, sedla pa ni, je Fakanapa hitro dodal: »No, pa stoj, če ne maraš sestí.« Potem pa smo zvedeli, da Betina zato ni mogla sestí, ker se ji nista upognili kolena, in si je zato Fakanapa hitro pomagal z ekstemporiranjem. Tako se je »ex tempore« pojavil prav tam, kjer je doma — v commedii dell' arte. In ekstemporiranje je pozneje venomer nujno spremljalo marionetne igre že zaradi raznih tehničnih zapletov in zadreg.

Na ohranjenem gledališkem vabilu pa beremo sledeče: Najprej so ob imenih nastopajočih oseb rdeče zapisane številke marionet. Najvišja številka je bila tu 77, kar pomeni, da je bilo tedaj napravljenih že 77 marionet. Na drugi strani vabila je bila najprej glasba z gramofonskih plošč, izvajana v odmorih. Pod tem so navedeni igralci: Milan in Pepca Klemenčič, ki je »govorila Betino, streljala in rožljala z verigami«. Nato so navedeni gledalci. Devet jih je bilo, med njimi Rudolf Brajnik, ki je tudi znan Ajdovec iz Pilonove knjige »Na robu«. Rdeče so zabeležene tudi številke dekoracij za to predstavo. Pod črto pa je »Kritika«: »Figure so padale. Pred začetkom je govoril Pantalón (jaz) otvoritveni govor.« Vse navedeno so Klemenčičeve beležbe.

Malo marionetno gledališče

Otvoritvena predstava
dne 22. decembra 1910 ob 9^{1/4} uri zv.

Mrtvec v rudečem plašču

tragikomedija v štirih dejanjih.

Osebe:

- № 51 Mrtvec,
№ 11, 12, 13 Fakanapa,
№ 1 Betina } v službi Fakanape,
№ 11 Brigela }
- Dlaka, oderuh
№ 22 Bodec, učitelj borbe.
- Skok, pesni učitelj,
- Lakota, pesnik,
№ 10 Jarela } roparja,
№ 21 Arlekin, hrčmar,
- Čebula, župan sela „Črni gozd“
№ 43, 44 Dva policaja.

Prvo dejanje se vrši v Milanu,
ostala dejanja pa v gradu Črno-
gozdskem in njegovi okolici.

Program za otvoritveno predstavo Kle-
mencičevega »Malega marionetnega gle-
dališča« v Sturjah, dne 22. 12. 1910.
(Originalna velikost 11,5 × 21 cm)

gledališče: 280 Mladinski gledališčnik
281 Fakanapa
282 Fakanapa
283 Fakanapa
284 Fakanapa
285 Fakanapa
286 Fakanapa
287 Fakanapa
288 Fakanapa
289 Fakanapa

Glavni: 1. Loma, Doroška - kranjska
ostala: 2. ...

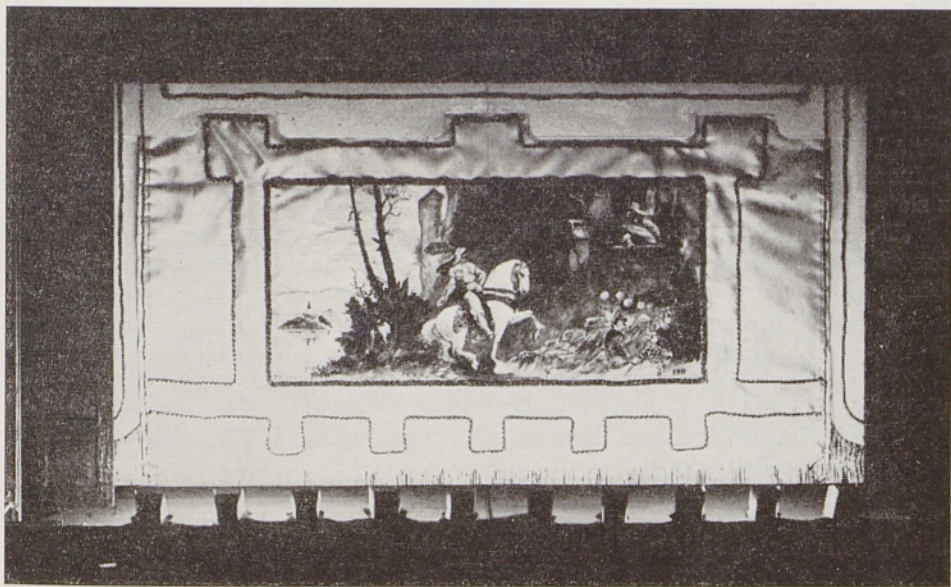
glavni: 1. Fakanapa
2. Brigela
3. Betina
4. Bodec
5. Skok
6. Lakota
7. Jarela
8. Arlekin
9. Čebula
10. Dva policaja
11. Mrtvec
12. Dlaka
13. Fakanapa
14. Fakanapa
15. Fakanapa
16. Fakanapa

Glavni: 1. Fakanapa - 2. 412
3. 4 - 412 - 314 3 -
4. 8 - 412 - 412 -
5. 9 - 412 - 412 -
6. 33 - 412 - 332 -

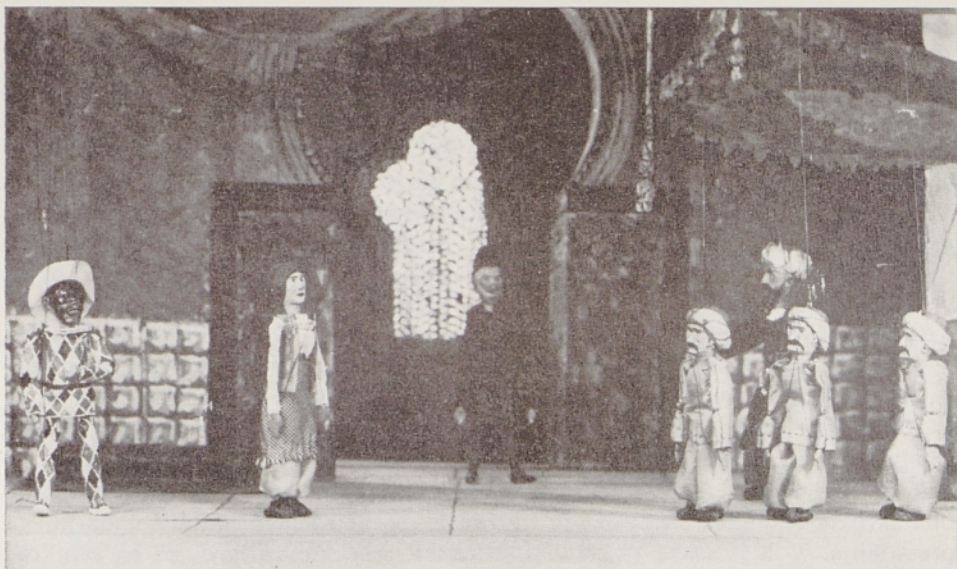
Hrbtna stran programa za predstavo
»Malega marionetnega gledališča« v
Sturjah 31. 8. 1918 (Program in beležke
so Klemenčičev rokopis)

Po končani predstavi so bili gostje povabljeni, da si ogledajo marionetke in oder. Ker je bil ta v kratkem večkrat prekonstruiran, ne kaže, da bi ga podrobneje opisoval. Zato le približne glavne mere: Sprednja ploskev, v kateri je bil odrski portal, je bila približno 75 cm široka in 2 m visoka. Portalna odrska odprtina v velikosti ca. 40 cm × 23 cm je bila ca. 125 cm od tal, nekako v isti višini z očmi sedečega gledalca tako, da je ta preko rampe videl naravnost odrska tla in sofite. Ploskev, kjer so marionete nastopale, je merila ca. 50 cm × 25 cm. V zvezi s tem odrom pa je predvsem važno to, da takrat v Šturjah še ni bilo elektrike in da je zato prva odrska razsvetljava obstajala iz manjših petrolejk in sveč. Pod pločevinasto rampo pred zastorčkom je bilo 6 majhnih petrolejskih svetilk, ki so s svojimi gorilci segale v rampne senčnike, tako da so osvetljevale samo zastorček. Da ne bi med predstavo motile scenske razsvetljave, so se pred začetkom avtomatično pogreznile pod oder in se odpe-
ljale vstran izpod pododrja, tako da niso nič razgrevale in ogrožale. V prvi kulisi za zastorčkom je bila na vsaki strani po ena manjša petrolejka za

steklom z različnimi barvnimi filtri. Prav tako sta bili dve petrolejki z barvnimi filtri v ozadju in, če je bilo potrebno, tudi za transparentnimi prospekti. To je bil ves svetlobni aparat, s katerim je Klemenčič razpolagal za vse potrebne odrske efekte: dnevna in nočna svetloba, svitanje in mračenje, zarja in zora in še kaj, kar igra v pravljičah veliko vlogo. Pri tej prvi predstavi je že začudilo gledalce to, kako se je mračilo v gozdu in se je razsvetlilo okno gozdne krčme. V posebno začudenje pa jih je spravilo, ko so videli v 3. dejanju v sobi zakletega gradu na pogrjnjeni mizi tudi svečnik z drobno gorečo svečo. Pripomniti je treba, da je bila ta mizica ca. 4 cm visoka, tj. v primernem sorazmerju z 10 cm visokimi marionetami in da je bilo zato vse res miniaturno. Pod mizo je bil namreč rezervoarček s petrolejem in iz tega je bil napeljan stenj v svečnik na mizi. In pri tem je upoštevati še to, kako težko je bilo zaradi odprtih plamenov agiranje z marionetami, da se jim niso vnele in pregorele vodilne nitke in še kaj drugega. Tako je bila otvoritvena slavnost opravljena in Šturje so postale rojstni kraj oz. zibka slovenskih marionet. Prvi uspeh je bil tolikšen, da se je delo z marionetami nadaljevalo še z večjo vnemo in veseljem. Poglavitna je bila skrb za nadaljnji repertoar in zato se je moral Klemenčič lotiti nadaljnjega prevajanja. V hiši so se pojavile italijanske marionetne igre, ki so svoj čas izhajale v zbirki »Raccolta di commedie per marionette«. Izdajatelj je bil G. Chiopris v Trstu. Bilo jih je 28 zvezkov po 50 centesimov. Vsak zvezek vsebuje po eno komedijo, pisano v beneškem dialektu. Vse kažejo na enega avtorja, ki pa ni nikjer naveden. Klemenčič jih je pripisoval Reccardiniju. Med



Klemenčičevo »Malo marionetno gledališče« — prvi zastorček (Šturje, 11. 8. 1911)



Klemenčičevo »Malo marionetno gledališče« — zadnji prizor komedije »Trojčki iz Damaska« (Šturje, 7. 9. 1913)

njimi so za marionete predelane komedije po Goldoniju pa tudi parodiran Hamlet »Amleto ovvero Arlecchino Principe di Danimarca«.

V tem času so se znašle v Klemenčičevi knjižnici tudi zbrane Poccijeve Gašperčkove komedije (Franz Poccis Sämtliche Kasperl-Komödien), ki so izšle leta 1909 v monakovski založbi Etzold & Co. Nemški tisk jih je pozdravil kot »najzlahtnejše dragotine mladinske literature« in slavil napol pozabljenega avtorja Poccija kot najboljšega prijatelja mladine. Med drugim je bilo tu zapisano: »Muze pesništva, slikarstva in glasbe so stale ob njegovi zibki in se ga dotaknile z zlato čarovno palico...«

To so bili viri, iz katerih je Klemenčič zajemal in prevajal ter nam vse prevode sproti prebral. To je nadomeščalo prejšnje pripovedovanje pravljic. Ohranjeni in datirani prevodi iz onega časa so naslednji:

Mrtvec v rdečem plašču (Il morto dal mantello rosso) 1910

Pocci: Začarani princ (Kasperl als Prinz) 1911

Pocci: Kralj Lavrin (Der Waldkönig Laurin oder Kasperl unter den Räubern) 6. XI. 1911

Pocci: Gašperček slikar (Kasperl als Portraitmaler) 7. XI. 1911

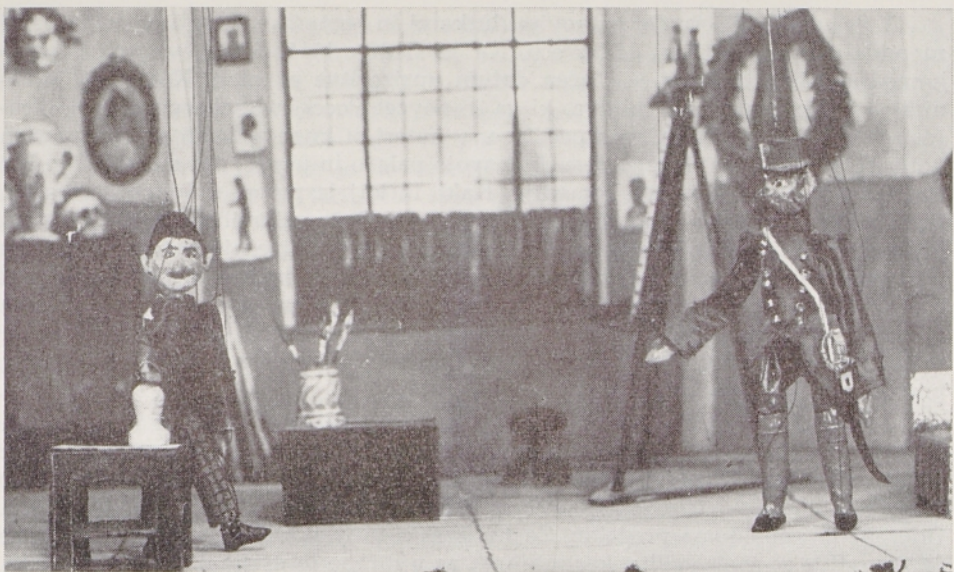
Trojčki iz Damaska (I tre gobbi di Damasco) 11. XI. 1911

Harlekinove nesreče (Le disgrazie de Arlechin) 29. XI. 1912

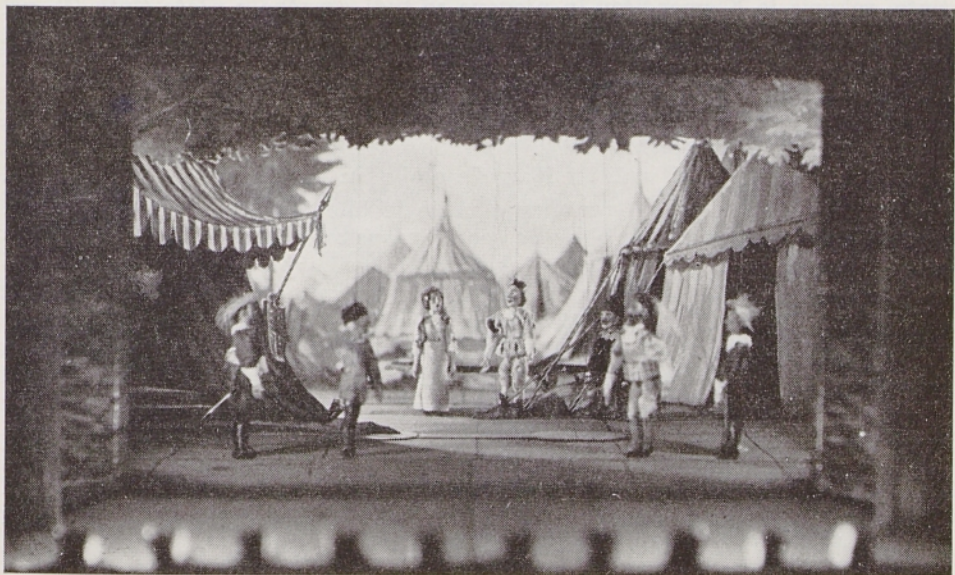
Pocci: Nagelj in Lilija (Prinz Rosenrot und Prinzessin Lilienweiss oder die bezauberte Lile) 6. XII. 1912

Harlekinove sanje (Il sogno di Arlecchino) 8. XII. 1912*

* Naslovi se ujemajo z originalnimi tiski.



Klemenčičevo »Malo marionetno gledališče« — prizor iz burke »Gašperček slikar«
(Šturje, 7. 9. 1913)



Klemenčičevo »Malo marionetno gledališče« — prizor iz marionetne igrice
»Skrivnostno zrcalo« (Gradec-Graz, 3. 12. 1917)

Vmes pa je bilo še delo z novimi lutkami in scenerijo, kratka s pripravami za nadaljnje uprizoritve. »Mrtvecu...« je sledila 1911. Poccijeva »moralična« komedija »Začarani princ«. Točen datum uprizoritve ni znan. Komedija je zanimiva predvsem zaradi motiva, ki ga je povzel Poci iz Shakespearove »Ukročene trmoglavke«. Ta začne s predigro, v kateri si knez privoščil šalo s pijanim kotličkarjem Sukom. Prenesti ga da v svojo palačo in ukaže, naj mu strežejo kot knezu in mu tudi uprizore komedijo. Kako in kaj je potem s Sukom, ni jasno. Pri Pocciju prav tako veli princ, ki je vedril pri Gašperčkovih, prenesti pijanega in spečega Gašperčka v svojo palačo in odredi, da mu strežejo kot princu in mu tudi privedejo v tančico odeto princeso. Ves navdušen princ-Gašperček bi si rad ogledal svojo princeso brez tančic. In ko te padejo in se pod njimi pokaže črn zamorec, se Gašperček do dna prestraši, misleč, da mu je odbila ura in da je prišel ponj sam vrag. Ko se drugo jutro trezen zbudi spet v svojem stanovanju, pretresen obljubi poboljšanje.

Tej predstavi je sledil leta 1912 še Poccijev »Kralj Lavrin«. Vse te predstave so bile še v stari Schleglovi hiši. Leta 1913 pa so se Klemenčičevi preselili v Šaplovo hišo na šturskem »placu« — trgu. Takrat pa so že napeljevali elektriko tudi po Šturjah in s tem se je začela za »Malo marionetno gledališče« nova doba. Oder je bil popolnoma predelan. Za kulisne in sofitne svetilke na odru so prišle žarnice. Bile so sicer velike, ker majhnih za v rampo in drugam še ni bilo dobiti, kakor tudi ne potrebnih transformatorjev. Bil pa je vendar zelo velik napredek.

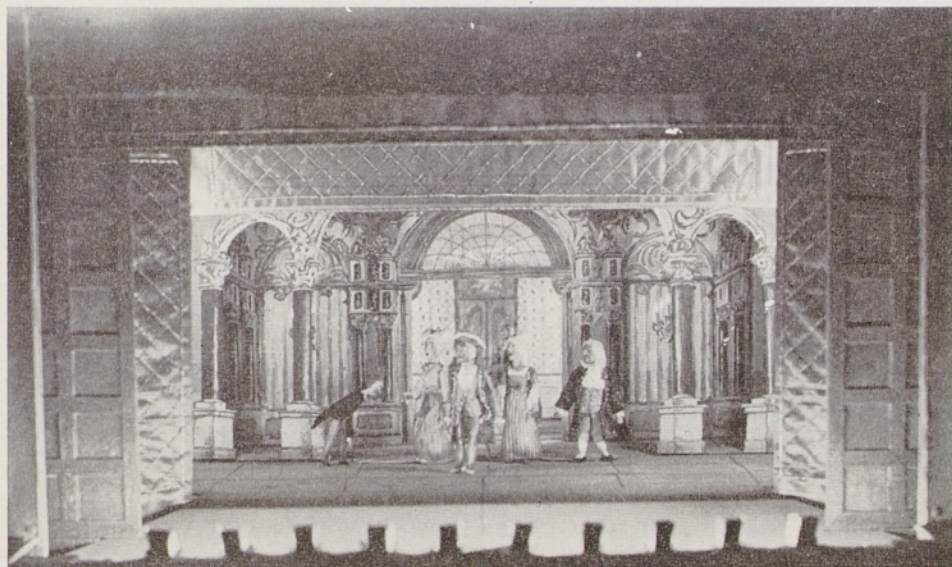
V novem stanovanju je bila 31. avgusta 1913 uprizoritev italijanske komedije »Trojčki iz Damaska« in Poccijeve enodejanke »Gašperček slikar«. Ohranjeno vabilo za to predstavo nosi št. 9. Ker ima vabilo za »Mrtveca...« št. 1, pomeni, da je bilo vmes še 6 vabil, ki pa niso več ohranjena. To zadnje je pisano s tinto, rokopis je Klemenčičev in njegove so tudi označbe z rdečo tinto (št. pri figurah in dekoracijah) ter beležke na drugi strani v rubrikah kot na prvem vabilu: Godba med akti — Sodelujoči — Gledalci — Nezgode. V rubriki Sodelujoči je naveden Milovan: Doroteja in Madam — Ostalo sam. (Milovan je Klemenčičev starejši sin.) Med gledalci je na prvem mestu Vencelj Pilon. Potem slede znana ajdovska imena: Lulik, Kaus, Jamšek, vrsta Lokarjevih in dr. Vseh skupaj jih je bilo 16. V rubriki Nezgode stoji: En trojček mi je padel iz rok.

Uspeh teh predstav in zanimanje zanje je bilo tolikšno, da je Klemenčič že leta 1912 napisal nekak oklic oz. poziv za ustanovitev slovenskega marionetnega gledališča. Ker pa je prav takrat pričakoval svojo premestitev v Gorico oz. Trst, se mu je zdel tak poziv še prezgoden in zato ni bil objavljen. Delo z marionetami pa se je kar nadaljevalo. In kakor je Klemenčič vpregel v to delo svojo družino, tako je pritegnil tudi Venclja Piona. Risal mu je osnutke za gledališka vabila. Otroci smo bili zaposleni z zravnavanjem jeklenih žic, na katerih so visele marionete, in jih črnili z barvo, da so bile na odru manj opazne. In še marsikatero drobno delo je odpadlo na nas. Klemenčič sam pa je skrbel za nadaljnji repertoar in nove marionete. Iz leta 1914 je tudi osnutek za bodoči repertoar. Tu je poleg vrste Poccijevih in Reccardinjevih del naveden tudi A. Schnitzlerjev »Hrabri Kasijan« in Hofmannsthalov »Prolog« ter stara marionetna igra »Doktor Faust«. Med italijanskimi deli sta dva baleta: »Gozdna vila« in »Zapuščena Dido«.

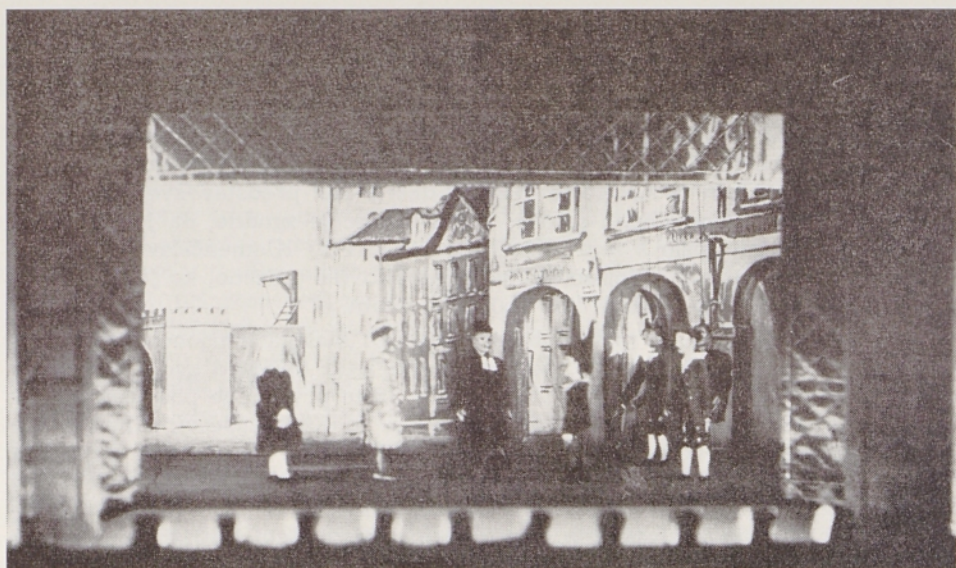
Začetek prve svetovne vojne v juliju 1914 je napravil konec vsemu temu delu in pripravam. Klemenčič je bil vpoklican med prvimi. Odšel je v vojsko

kot »črnovojnik«, družina pa na dom v Solkan zaradi nadaljevanja šolanja otrok v Gorici. Ko se prvotne napovedi, da bo vojna kratka, niso hotele uresničiti in je leta 1915 še Italija vstopila v vojno, smo morali izprazniti stanovanje v Šturjah. Klemenčičeve stvari, predvsem knjižnica in marionete ter, kar je k tem spadalo, je bilo odposlano najprej v skladišče »Balkan«, ker se je zdelo tako najbolj varno. Od tam je šlo naprej v Gradec, ko je bil pozneje Klemenčič tam stacioniran. Tam je tudi leta 1917 uprizoril par predstav svojim vojnim kolegom. V prvem poplahu in splošni zmešnjavi se je zgodilo, da je ob selitvi pohištva v Solkan prišlo s tem v Solkan tudi precej Klemenčičevih slik, del knjižnice in precej drugih dokumentov. To je bilo vse uničeno, ko je bilo treba bežati iz Solkana in po vojni ni bilo več sledu o tem.

Tako se je končala ta prva doba slovenskega Malega marionetnega gledališča, ki je šele po dvajsetih oz. petindvajsetih letih doživelo svojo renesanso v Ljubljani, leta 1935 kot »Miniaturne lutke«. Iz te prve dobe poskusnega slovenskega »Malega marionetnega gledališča« je v Klemenčičevi zapuščini še danes ohranjena vsa že navedena italijanska in nemška marionetna literatura in precej zvezkov s Klemenčičevimi prevodi od leta 1910 dalje, potem še nekaj slabih fotografij prvega marionetnega odrčka iz leta 1910, prizor iz prve uprizoritve »Trojčkov iz Damaska« in »Gašperčka slikarja« leta 1913, dalje že navedeni vabli št. 1 in št. 9 iz leta 1910 in 1913, nekaj napovedi novih predstav, ki jih je z odra naznanil Pantalón oz. Harlekin, in razni repertoarni načrti. Je tudi nekaj fotografij prvih lutk in kar je še posebno zanimivo, ohranjena je cela vrsta drobnih marionetnih glav in napol razstavljenih marionet. Tu so v srednjeveških, baročnih, rokokojskih, bidermajerskih in drugih fantazijskih kostu-



Klemenčičevo »Malo marionetno gledališče« — prizor iz Poccijeve marionetne igre »Čarobne gosli« (Gradec-Graz, 26. 12. 1917)



Klemenčičevo »Malo marionetno gledališče« — prizor iz Poccijeve marionetne igrice »Čarobne gosli« (Gradec-Graz, 26. 12. 1917)

mih vitezi, princi in princeze, Sneguljčica, škratje, pa Janko in Metka, Rdeča kapica, njena stara mama z očali in volk, dalje čarovniki in vile, kuharji, strežaji, vojaki in policaji ter ostanki drugih prikazni iz pravljичnega sveta. Vse pa je še vedno živo in ljubeznivo, iz vseh drobnih očk še vedno sije odsvit odrskih luči in zamaknjenost v neko pravljичno življenje.

Marsikaj o tej ajdovski dobi, o takratnih Ajdovcih in tudi o teh marionetah je — kot sem že omenil — v Pilonovi knjigi »Na robu«. Najbolj pa je v zadnjem času obudila spomin na to dobo Klemenčičeva spominska razstava, ki je bila na Pilonovo pobudo v Ajdovščini konec lanskega oktobra.

S. K.

Le premier théâtre de marionnettes de Milan Klemenčič

Le peintre Milan Klemenčič fut en 1920 le premier organisateur d'un théâtre de marionnettes à Ljubljana. Dix ans auparavant, en 1910, il avait préparé les premières représentations de marionnettes chez lui, dans la petite ville d'Ajdovščina où il vivait alors. Cet article, rédigé par son fils, décrit cette première période du théâtre de marionnettes en Slovénie.

Dragotin Cvetko

Verdijev Don Carlos v luči sodobne slovenske kritike

Reprodukciji Verdijevih oper se je v Ljubljani že zgodaj posvečala pozornost. Sredi in na začetku druge polovice 19. stoletja so bile v tem mestu prvič izvedene naslednje opere tega skladatelja: I due Foscari (1850), Ernani (1850), Nabucco (1852), Rigoletto (1856), Trubadur (1860) in Attila (1860).¹ Tedanji njihovi izvajalci na odru Stanovskega gledališča so bili italijanski operisti impresarijev Carla Burlinija (I due Foscari, Ernani, Trubadur, Attila) in Alessandra Bettija (Nabucco) ter člani nemške gledališke družbe pod vodstvom direktorja Aloisa Millerja (Rigoletto).² V različnih zasedbah in z izvajalci, ki so pripadali raznim italijanskim in nemškim gledališkim družinam, so bile omenjene opere v razdobju 1850 do 1860 oziroma 1862 še večkrat izvedene. Takratna kritika je priznalno ocenila kreativno potenco njihovega avtorja. Poudarila je, da zna Verdi vlti nove dramske moči v šibkejši stil svojih starejših sodobnikov. Zaradi kvalitet njegove glasbe je sklepala, da ga je treba brezpogojno postaviti na prvo mesto med živečimi (tedanjimi) italijanskimi skladatelji.³

Po prodornih uspehih, ki so jih doživljale drugod v Evropi, so si Verdijeve opere tudi na slovenskih tleh, v Ljubljani po letu 1860 še bolj kot dotlej pridobivale veljavo. Uprizarjali so jih na odru Nemškega gledališča, ki je tu delovalo do konca prve svetovne vojne (1918),⁴ in na odru Slovenskega gledališča.

Repertoar Verdijevega opernega opusa, ki se je uprizarjal v Operi Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani, se je v primerjavi s situacijo v Stanovskem gledališču seveda znatno razširil. Iz prej omenjenega programa razdobja 1850—1860 sta izpadli operi I due Foscari in Attila, ki se vse do danes nista več pojavili na ljubljanskem opernem odru, vedno znova pa so se poslej pojavljale ostale opere navedenega programa. Gradivo kaže, da je Opera Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani s svojimi člani in z libreti v slovenskem prevodu v času svojega dosedanjega obstoja izvedla 12 Verdijevih oper: Trubadur (prvič

¹ Prim. Cvetko D., *Le opere di Verdi al Teatro Nobile di Lubiana*, v: *Atti del 10° congresso internazionale di studi verdiani*, Parma 1969, 346—350; isti, *Les premières représentations d'opéras de Verdi à Ljubljana*, *Le livre slovène* III/2, 41—43.

² Ibid.

³ Ibid.

⁴ Gl. gledališke letake v Muzejski knjižnici v Ljubljani za 1860—1918.

18. 1. 1895),⁵ Rigoletto (prvič 19. 11. 1896), Ernani (prvič 28. 1. 1897), Traviata (prvič 26. 11. 1897), Aida (prvič 29. 9. 1898), Ples v maskah (prvič 12. 3. 1901), Otello (prvič 6. 10. 1903), Moč usode (prvič 30. 10. 1930), Falstaff (prvič 22. 4. 1939), Nabucco (prvič 17. 12. 1959), Don Carlos (prvič 1. 2. 1962) in Macbeth (prvič 31. 10. 1963).⁶ Ta dela so bila seveda po prvih izvedbah pozneje še večkrat na novo postavljena, režijsko, scenično in z različnimi zasedbami. Doživela so veliko število izvedb, kar zlasti velja za opere Trubadur, Rigoletto, Traviata, Aida, Ples v maskah, Moč usode, Falstaff in Nabucco, ki so se podobno kot na drugih opernih odrih tudi na odru Opere Slovenskega narodnega gledališča uvrstile v tako imenovani železni repertoar. Iz virov sodimo, da so ohranile svojo veljavo navzlic velikim stilnim spremembam, ki so zajele evropsko glasbo zadnjih desetletij in kljub pomembnemu spreminjanju estetskega okusa; ohranile so jo tako pri kritiki kot pri občinstvu. Podatki pravijo, da so prihajale prvič na ljubljanski operni oder v različnih letih. Razlogi za to, v katerem vrstnem redu se uveljavljajo v Ljubljani, so preprosti. Iskati jih je treba v afiniteti režiserjev in dirigentov do te ali one opere, v kriterijih, ki so usmerjali programsko politiko posameznih sezon, in v možnostih, ki glede tehničnega opremljanja in izvajalcev niso vedno bile enake. Ti razlogi so tudi povzročili, da je bilo treba tako dolgo čakati na predstavitev Don Carlosa na ljubljanskem opernem odru. Potrjuje jih tudi navedba v viru, ki pravi, da je bil med njimi temeljni vzrok vprašanje pevcev, ki bi zmogli v vsakem oziru kvalitetno izvesti zelo zahtevne vloge te opere. Uprizoritev Don Carlosa se je tako odlagala iz leta v leto, dokler ni bila končno ustvarjena možnost dvojne kvalitetne zasedbe.^{6a}

Ko je bil Don Carlos leta 1962 v Ljubljani prvič predstavljen, so ga izvajali tudi v nekaterih drugih jugoslovanskih opernih hišah, v Zagrebu, Beogradu⁷ in na Reki.⁸ Podatek za ljubljansko izvedbo v letu 1962 pa seveda ne želi povedati, da so glasbo te opere v slovenski prestolnici prvič poslušali šele zdaj. Sicer ne na opernem odru, pač pa v koncertni izvedbi so poslušali vsaj njene fragmente že mnogo prej. Kolikor je ohranjeno, pove gradivo, da so Finale iz Don Carlosa izvajali — verjetno prvič — na koncertu ljubljanske Čitalnice 20. 7. 1884.⁹

Prva ljubljanska izvedba Verdijevega Don Carlosa, katerega tekstovna podlaga — Schillerjev Don Carlos, je bila v slovenskem prevodu F. Albrehta prvič uprizorjena na odru ljubljanske Drame v letu 1929¹⁰ — je bila dobro pripravljena. Ko so jo najavili, je bilo zapisano, da je bistvo velikanske in neusahljive privlačnosti Verdijeve glasbe v neizčrpno bogatih, vedno novih, za preprosti in izobraženi poslušnik enako lepozvočnih, prijetnih melodijah; v svežih, kipečih in vžigajočih ritmih; v velikih možnostih za izvajanje resnično lepega, umetniškega petja; in ne nazadnje v čudežnem in neopisljivem tajnem čaru neke člo-

⁵ Odlomke iz te opere je operni ansambel Slovenskega gledališča v Ljubljani uprizoril že 6. 3. 1892. Prim. Repertoar slovenskih gledališč, Ljubljana 1967, 181.

⁶ Gradivo v Slovenskem gledališkem muzeju v Ljubljani; cit. Repertoar, 181, 182, 183, 184, 186, 189, 225, 242, 270, 272, 274.

^{6a} Prim. Gledališki list SNG-Opera, Ljubljana, št. 3, sezona 1961/62.

⁷ Na odru beograjske Opere so Don Carlosa prvič izvedli 1955. Gl. Repertoar Narodnog pozorišta u Beogradu 1868—1965, Beograd 1966, 120.

⁸ Gl. Gledališki list SNG-Opera, Ljubljana, ibid.

⁹ Gl. Letopis Narodne čitalnice v Ljubljani v začetku leta 1885, 25.

¹⁰ Prim. cit. Gledališki list SNG-Opera; cit. Repertoar, 119; Gledališki list SNG-Drama, Ljubljana, št. 9, str. 1929/30.

V petek, dne 4. oktobra 1895. l.
v proslavo godu Nj. Veličanstva cesarja Frana Josipa I.
ob svečani razsvetljavi gledališča.

Prvi nastop gospic Mařenke Ševčikove iz Prage, Mařenke Jungmanove iz Brna in gospoda Frana Purkrabeka iz Prage.

Trubadur.

Opera v štirih dejanjih. Spisal S. Cammarano. Uglasbil J. Verdi. Poslovenil A. Štritof.
Dirigent g. Hilarij Benišek. Režiser g. Jos. Noffl.

O S O B E:

Čeef Lova	Deželni J. Noffl.	Ima, stajnica Leonorina	gospica Glava Hignova.
Leonora, grofica Bargaeto	gospica Ševčikova.	liči, prijatelj Maestrov	gospod Bist.
ARMENIA, pevica	gospica Jungmanova.	ovak organ	gospod Orsina.
MAARICH, učitelj	gospod Purkrabek.	šol	gospod Zibetach.
Ferrando, grafo polkovnjak	gospod Valchev.		

Bojstvo se vrši v zadetih 15 minutah dotona v bližini dotona v Atargenti.

Dramatično društvo.

Blagajna se odpre ob 7. uri. Začetek točno ob polu 8. uri. Konec po 10. uri zvečer.

Vstopnina:

Parter:
Sedeži I. do III. vrste . . . 1 gld. — kr.
" IV. " VIII. " 80 "
" IX. " XI. " 60 "
Stojišča 40 "
Dijaške in vojaške vstopnice . . . 30 "
Vstopnina v lože 60 kr.

Balkon:
Sedeži I. vrste 60 kr.
" II. " 50 "
" III. " 50 "
Galerija:
Sedeži I. vrste 40 kr.
" II. do V. vrste 30 "
Stojišča 20 "

Sedeži in lože se dobivajo v stari čitalniški trdnici v Šelenburgovih ulicah in na večer predstave pri blagajnici.

V abonement na sedežo se vstopi lahko vsak dan.

Pri predstavi svira orkester sl. c. in kr. pešpolka Leopold II., kralj Belgijcev, štev. 27.

Prihodnja predstava bo v nedeljo, dne 6. oktobra t. l.

„Novica Trubadur“ v Ljubljani

veške žlahtnosti in umetniške čistosti, ki je sploh poglavitno znamenje vse Verdijeve glasbe.¹¹

Režiser (C. Debevec) se je za prvo uprizoritev poslužil predelave prvotne zasnove, ki jo je naredil Verdi sam in v kakršni je bil Don Carlos izveden v milanski Scali leta 1884. Redakcija Juliusa Kappa in Kurta Soldaua se je zdela dramaturško, namreč vsebinsko in tehnično sicer boljša, a bi jo bilo zaradi komplikacij tehnične narave težko realizirati. To je bistveno vplivalo na odločitve v izbiri, namreč za omenjeno Verdijevo redakcijo.¹²

Uprizoritev Don Carlosa v tej redakciji je bila uspešna. Kritike so poročale, da je bila »zelo dobra«, da je bila režija »poglobljena« in ni težila za nobenimi zunanji efekti, ampak je iskala vsebino in način, kako bi bil ta tragični zaplet s to glasbo najbolj izražen, kar je tudi našla.¹³ Podčrtano je bilo, da se je dogajanje na odru razvijalo logično in intenzivno in vselej čvrsto oprto na glasbo.¹⁴ Posamezni liki so bili blizu temu, kar si je zamislil skladatelj.¹⁵ Iz zavzetosti, s katero so sodelovali izvajalci v predstavljanju Don Carlosa, je zvenelo, da »sami strmijo, ko odkrivajo čisto novega in spet očarljivo lepega Verdija«. Vsa poročila o premieri so bila brez izjeme priznalna. V njih je bilo med drugim rečeno tudi to, da je bila uprizoritev taka, da je »poslušalec lahko vzljubil to delo, ga na tihem uvrstil k drugim Verdijevim, ki jih že dolgo pozna in občuduje«. ¹⁷

Seveda se je slovenska glasbena kritika v ocenjevanju ljubljanske reprodukcije Don Carlosa dotaknila tudi njegove glasbe. Ne obsežno, saj za podrobne analize v njej ni bilo potrebe spričo dejstva, da je le-te mogoče najti v ustrezni literaturi in bi jim na takem mestu bilo težko dodati nekaj novega. Pač pa se je v glasbeno vrednost te Verdijeve opere ozrla, čeravno v kratkem, z aspekto, ki so dovolj karakteristični za njeno načelno stališče nasproti temu delu.

Don Carlos za slovensko glasbeno občinstvo kajpada ni bil nobena novost, še manj je bil to za kritiko. Ta pa je vendar pisala o »velikem« Don Carlosu in njegovem avtorju, ki »se mu ne moremo ubraniti« spričo kvalitet njegove glasbe.¹⁸ Zlasti za arijo »Ella giammai m'amò« je bilo rečeno, da se bolj kot v kateri koli drugi ariji Verdi v tej pokaže »kot izredno globok poznavalec človeške duše. Koliko vseodpuščajočega razumevanja, kakšno ljubezen in sočustvovanje do uboge človeške kreature je čutiti v tej čudežni melodiji«. ¹⁹ Kritika je bila mnenja, da so bili nekaj podobnega zmožni napisati samo še veliki ruski mojstri kot na primer Čajkovski in Musorgski. Zanimiva primerjava, ki se nanaša na sorodnost izrednega globinskega razpona čustvene lestvice italijanskega in obeh omenjenih ruskih mojstrov izza druge polovice 19. stoletja. Primerjava, ki glede na značilnosti izpovednega jezika kljub njihovi medsebojni različnosti ni brez osnove.

V podrobnosti kompozicijskega stavka in arhitektonike ter še drugih komponent, ki so bistvene za Don Carlosa z glasbenega vidika, se kritika ob omenjeni ljubljanski uprizoritvi ni spuščala. Vendar je naglasila, da glasba te Verdijeve

¹¹ Prim. Gledališki list SNG-Opera, Ljubljana, št. 3, sez. 1961/62, str. 41.

¹² Ibid., str. 43.

¹³ Prim. Naša sodobnost X, Ljubljana 1962, 944.

¹⁴ Prim. Delo IV, št. 37, str. 6, Ljubljana 1962.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ljubljanski dnevnik XII, št. 31, str. 9, Ljubljana 1962.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Naša sodobnost X, 944.

¹⁹ Delo IV, ibid.



Verdijev »Don Carlos« v ljubljanski Operi v sezoni 1961/62

opere preseneča »zaradi gospodarnosti svojega jezika«, se pravi zaradi pretehtanosti, ki ne dovoljuje nepotrebnega in neutemeljenega kopičenja izraznega materiala. Naglasila je, da je ta opera ravno zaradi tega »kljub dolžini in kljub razno-terosti prizorov in razpoloženj vsa iz enega samega testa, organsko zrasla iz ene same muzikalne ideje«. Iz nje v vsakem trenutku zazveni skladateljevo osnovno doživetje vzdušja in usod prizorišča ter likov, ki tvorijo snovno jedro libreta.²⁰

Ti so bili nekako glavni kriteriji, ki jih je uporabila slovenska kritika za presojanje Don Carlosa in njegove izvedbe leta 1962 v Ljubljani. V primerjavi s kritikami, ki so bile napisane ob uprizoritvah drugih Verdijevih oper na slovenskem opernem odru, tistih iz sredine ter druge polovice 19. in v 20. stoletju, se kritika ob izvedbi Don Carlosa seveda razlikuje, predvsem po sodobni terminologiji in načinu strokovnega obravnavanja. Ne razlikuje pa se glede na načelni odnos do Verdijeve glasbe, v tem primeru do Don Carlosa. Kljub že omenjenim estetskim in stilnim spremembam, ki so nastale od srede 19. stoletja do danes, kljub novim orientacijam, h katerim se vsaj v splošnem, če že ne izrecno priznavajo sodobni slovenski glasbeni kritiki, ni opaziti tako rekoč nobenih sprememb v odnosu do Verdijevih oper nasploh in tudi ne nasproti Don Carlosu. Zanj se je v letu 1962 ne glede na omenjene faktorje, ki bi sicer lahko povzročili

²⁰ Ljubljanski dnevnik XII, *ibid.*

določeno distanciranje, izrekla glasbena kritika v vsem pozitivno. Izrekla se je v tem smislu, da je Don Carlos umetniško vreden in živ in tudi danes sposoben opravljati svoje poslanstvo. Zanj se je izrekla tudi operna publika, kar dokazuje 25 repriz, ki so sledile za premiero.

Na umetniško poslanstvo Don Carlosa, ki na aktualnosti kljub velikemu časovnemu intervalu od njegovega nastanka do danes ni izgubilo, je mislil tudi režiser prve njegove ljubljanske izvedbe, ko se je v svojem razmišljanju o tej operi nekako identificiral z razmišljanjem Siegfrieda Jacobsohna o Schillerjevem Don Carlosu. Ta je v svoji kritiki o Reinhardtovi uprizoritvi te drame v Berlinu leta 1921 zapisal tudi tole: »To je ogenj, ki topi. To so arije — vsekakor. Toda take arije, iz katerih bijejo plameni do neba. Tu požiga nekdo v sebi in okoli sebe vse tisto, kar dela njega in vsakega človeka prostaškega. To fanatično sovraštvo proti prostaštvu: to je tudi tisto, zaradi česar je Schiller zlasti v naturalističnih časih bil »nemoderen«, in tisto, zaradi česar so ga potem, ko so ti časi minili, le še bolj navdušeno oboževali. In ko smo dovolj dolgo ždeli na tej zemlji, se pojavi nekdo, ki se skozi ves ta sajasti in motni čad zavihiti visoko v čiste zračne višave in ki je močan dovolj, da tudi nas dvigne in ponese s seboj.« Tako pojmovanje teksta velja tudi za glasbeno podobo, ki mu jo je s svojim oblikovanjem vlil Verdi in ustvaril Don Carlosa takega, kakršnega poznamo. Kaže, da je vodilo to tudi režiserja omenjene ljubljanske uprizoritve.²¹ Kaže pa tudi, da je temu, v bistvu estetsko-etičnemu konceptu Verdijevega Don Carlosa, sledila ravno tako slovenska glasbena kritika. Sorodno kot drugod v svetu v našem času ji je bil ta koncept osrednje izhodišče za presojanje te Verdijeve opere in njenega mesta v okviru sodobnega tretiranja preteklih vrednot in z vidika značilnosti današnjega opernega repertoarja.

²¹ Prim. cit. Gledališki list SNG-Opera.

Don Carlos de Verdi à l'Opéra de Ljubljana

L'Opéra de Verdi, Don Carlos, fut représenté en entier pour la première fois à l'Opéra de Ljubljana, le 1^{er} février 1962. Le finale de l'opéra fut joué le 20 juillet 1884 sur la scène de la Salle de lecture de Ljubljana. Il faut chercher les raisons de la représentation si tardive de cet opéra (les autres oeuvres de Verdi figuraient régulièrement au répertoire de l'Opéra de Ljubljana depuis 1845) dans le manque de chanteurs de qualité. Cet opéra a donc pu être représenté seulement au moment où deux engagements de qualité furent possibles. Pour cette première représentation le metteur en scène Debevec choisit le libretto remanié par Verdi lui-même. La représentation ainsi que l'oeuvre furent accueillies très positivement par la critique slovène. La critique fut favorable malgré les grands changements stylistiques qui se sont effectués à partir de la deuxième moitié du 19^{ème} siècle. Elle a aussi souligné que Don Carlos est une oeuvre d'art toujours vivante et capable de parfaire sa mission. Le public également accueillit cet opéra avec enthousiasme. La première fut suivie de 25 reprises, ce qui est une preuve éloquente de l'intérêt suscité par cette oeuvre. Don Carlos enrichit le répertoire de l'Opéra de Ljubljana. Dans sa mise en scène Debevec essaya de mettre en valeur la conception esthétique et éthique de l'oeuvre. Comme ailleurs dans le monde, la critique slovène prit comme point de départ pour l'évaluation de cet opéra cette conception esthétique et éthique. Elle a aussi étudié la place qu'occupe cet opéra dans le cadre d'un traitement moderne des valeurs du passé et elle l'a examiné également sous l'angle des caractéristiques du répertoire actuel d'opéra.

Emil Frelih

Gavellove režije v češkoslovaških gledališčih

Izredna življenjska sila je vodila jugoslovanskega režiserja dr. Branka Gavello na občasna gostovanja tudi v druga evropska središča, tako v Sofijo, Milano in Prago. Prav presenetljiva pa je bila njegova delavnost v čeških in slovaških gledališčih, kjer je zrežiral kar triinšedemdeset del v enajstih sezonah.

V naših gledaliških krogih je Gavello bolj poznan kot dramski režiser, na Češkem pa je bilo med njegovimi režijami samo sedem dramskih in še tu je šlo — če izvzamemo Balzacovega Mercadeta, zgolj za dela jugoslovanskih avtorjev. Bil je torej dober posrednik jugoslovanskih dramskih avtorjev, ki bi brez njega verjetno ne bili uprizorjeni, vsaj v tolikšnem številu ne. Menda bo prav, da jih kar zdaj naštejemo po časovnem vrstnem zaporedju, ker bo seznam opernih režij obsežnejši. Vsa dramska dela so bila uprizorjena v Brnu.

Takoj v prvi sezoni režijskega delovanja v Češkoslovaški leta 1931, je po prvih treh opernih režijah uprizoril 4. decembra istega leta Krležovo igro *Gospoda Glembajevi*. Dva meseca pozneje, spet po dveh vmesnih opernih režijah, je 17. februarja 1932 uprizoril dramo Milana Begovića *Brez tretjega*. Po Balzacovem *Mercadetu*, ki so ga uprizorili 23. avgusta 1932, je 1. decembra 1933 zrežiral Vojnovičevo dramo *Smrt majke Jugovićeve*. 30. junija 1934 je zrežiral Cankarjevo *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*, 6. oktobra istega leta pa Krležovo *V agoniji*. Po triletnem presledku je 11. oktobra 1937 uprizoril Muratbegovićevo igro *Na božji poti*, ki je bila njegova šesta dramska režija jugoslovanskih avtorjev in hkrati zadnja od sedmih režij dramskih del v češkoslovaškem gledališču. *Na božji poti* pa je bila hkrati tudi zadnja premiera jugoslovanskega dela na brnskem odru pred okupacijo Češkoslovaške.

Razen Muratbegovićeve igre *Na božji poti*, ki ji je sceno zasnoval hrvaški scenograf Ljubo Babić, je vsa druga dramska dela scenografiral odlični Gavellov sodelavec, priznani češki scenograf Václav Skrušny, ki je bil dobro seznanjen z značajem in duhom jugoslovanskih dramskih del, saj je več let deloval tudi v Narodnem gledališču v Ljubljani.

Čeprav so bile te režije v Češkoslovaški umetniško visoko ocenjene, je bilo njegovo tamkajšnje režijsko delovanje posvečeno predvsem operni umetnosti.

Po daljšem raziskovanju po čeških, moravskih in slovaških muzejih ter gledaliških arhivih in po poizvedovanjih pri gledaliških delavcih, ki so bili z

Gavellovim umetniškim delovanjem kakorkoli osebno povezani bodisi kot sodelavci ali prijatelji, in na temelju mojih osebnih stikov z dr. Gavello v letih 1946—47 v Češkoslovaški, se mi je posrečilo zbrati verodostojne podatke o celotnem Gavellovem delu na češkoslovaških odrih in to od njegovega predvojnega začetka leta 1931 v Brnu pa do njegove zadnje predvojne režije leta 1940 v Pragi, in o ponovnem povojnem delovanju, ki se je pričelo v jeseni leta 1945 v Bratislavi in se končalo z njegovo zadnjo režijo v Češkoslovaški spomladi 1947 v Ostravi.

Gavella je v tem času zrežiral šestinšestdeset glasbeno dramatskih del.

Njegova prva režija na češkem odru je bila Mozartova opera *Beg iz Seraja* in sicer 17. septembra 1931 v Brnu, kjer je deloval kot stalni operni režiser do konca sezone 1938—39. Že v prvi sezoni 1931—32 je zrežiral vsak mesec po eno opero. Po Mozartovi *Beg iz Seraja*, ki jo je glasbeno pripravil dirigent Antonín Balatka, scenografsko pa Václav Skrušny — oba sta več let delovala v ljubljanski Operi — je sledila 31. oktobra Musorgskega opera *Boris Godunov*, prvič v sodelovanju z dirigentom Zdeněkom Chalabalo in v sceni Skrušnyja, 29. novembra Verdijev *Othello*, ki ga je dirigiral Nikolai Malkov, sceno pa pripravil O. Zitek, 5. decembra Čajkovskega *Pikova dama* pod Malkovim dirigentskim vodstvom in v Skrušnyjevi sceni, 27. januarja 1932 krstna izvedba Ervina Schulhofa *Ogenj* v sodelovanju z dirigentom Chalabalom in v sceni Zdeněka Pešaneka, 3. marca Wagnerjev *Parsifal*, prvič v sodelovanju z dirigentom Milanom Sachsom, ki je kasneje več let vse do svoje smrti deloval kot dirigent in direktor zagrebške Opere, in v sceni Vl. Hoffmanna, 27. aprila Verdijev *Falstaff* z dirigentom Chalabalo in v sceni, ki jo je prvič ustvaril sam Gavella, in 4. junija kot zadnja režija v njegovi prvi sezoni na brnskem odru balet Stravinskega *Petruška* v koreografiji Maše Cvejićeve, nekdanje soproge beograjskega opernega pevca Nikole Cvejića, ki je, kot je znano, več sezon deloval v Brnu.

V eni sami sezoni je torej zrežiral kar osem glasbenih del, povrh pa še Gospodo Glembajeve in Brez tretjega.

Presenetljiva, skoraj neverjetna pa je bila Gavellova delovna zmogljivost, če dodamo, da je v tej sezoni takoj po Wagnerjevem *Parsifalu* zrežiral v Ljubljani še troje dramskih del in sicer Shakespearovo komedijo *Kar hočete* 27. marca, *Krležovo Ledo* 27. aprila in Pagnolovega *Marija*, katerega premiera je bila 27. maja, torej isti večer kot premiera Verdijevega *Falstaffa* v Brnu. Takrat sem nastopal v ljubljanski Drami in se še dobro spominjam, da je Gavella takoj po generalki v Ljubljani odpotoval v Brno na generalko in premiero *Falstaffa*. Kako je to zmogel, je zares uganka.

Za njegov odnos do gledališkega dela je pomemben podatek, da se je lotil celo režije baleta. Prav tako je zanimivo, da se je Gavella poskusil tudi s scenografijo za opero *Falstaff*. Oba primera — režija baletnega dela in scenografija opere — v dovoljni meri potrjujeta, da je bil režiser Gavella gledališki ustvarjalec z najširšim umetniškim obzorjem.

Druga sezona 1932—33 je bila še bolj plodovita: zrežiral je nič manj kot deset opernih del — poleg že omenjenega Balzacovega *Mercadeta*. 22. septembra 1932 je predstavil prvo izvedbo Konjovićeve *Koštane* na češkem odru pod glasbenim vodstvom dirigenta Chalabale, s katerim je sodeloval tudi pozneje v Pragi in Ostravi. Koreografijo srbskih ciganskih plesov je opravila Cvejićeva, medtem ko je sceno pripravil beograjski scenograf Staša Beložanski, ki je pri-



Rimski-Korsakov: »Neznano mesto Kitež« v Narodnem divadlu v Pragi aprila 1938.
Režiser dr. Branko Gavella, scenograf Nikolai Benois

speval tudi kostumne skice, ki jih hranijo v gledališkem oddelku moravskega muzeja v Brnu. Tudi izvedbo češke opere Rudolfa Karla *Botra smrt* v Brnu, 3. februarja 1933, je zrežiral v sodelovanju z dirigentom Balatko in scenografom Skrušnyjem.

V sodelovanju z dirigentom Milanom Sachsom je v tej sezoni zrežiral še Smetanovo *Libušo* v scenografiji češkega scenografa Vlaste Hoffmana — premiera je bila 28. oktobra — Wagnerjevega *Lohengrina* — 3. marca 1933 — v sceni nemškega scenografa L. Sieverta, 12. aprila obnovil Parsifala iz prejšnje sezone in 21. junija Mozartovo *Čarobno piščal* v scenografiji Pirchana. S Chalabalo in v Skrušnyjevi scenografiji je 19. novembra predstavil Weinbergerjevo opero *Ljudje s Pokerfleta*, s Chalabalo in v Fromanovi scenografiji 5. maja 1933 Musorgskega *Hovanščino*, z dirigentom Balatko, 27. maja Verdijevega *Rigoletta* in kot zadnje v sezoni 1932—33, 28. junija, Borodinovega *Kneza Igorja* z dirigentom Chalabalo in v sceni P. Fromana, ki ga je nato pod istim dirigentskim vodstvom, a v sceni praškega scenografa Nikolaja Benoisa režiral še v Narodnem divadlu v Pragi in se z njim 19. decembra 1936 prvič predstavil tudi praškemu občinstvu.

V tretji sezoni 1933—34 je razen ponovitev *Libuše* 2. marca 1934 in *Parsifala* 28. marca zrežiral v sodelovanju z dirigentom Sachsom in scenografom Skruš-

nyjem 18. novembra 1933 Smetanovo *Hudičevo steno*, 21. marca 1934 Wagnerjevega *Tannhäuserja*, prav tako v Skrušnyjevi scenografiji, in 26. maja krstno izvedbo češke Ostrčilove opere *Honzovo kraljestvo* v sceni Mazika. Z dirigentom Chalabalo in v scenografiji J. Weniga je 12. aprila uprizoril še Dvořakovega *Jakobina*, 29. junija pa Wolf-Ferrarijeve *Štiri grobijane* v Mazikovi sceni. Dodatno je v tej sezoni zrežiral že prej imenovani jugoslovanski dramski deli Vojnovičevo *Smrt majke Jugovića* in Cankarjevo *Pohujšanje* v dolini šentflorjanski, torej skupaj devet del.

Četrta sezona v Brnu — 1934—35, — je že 8. septembra 1934 doživela premiero Smetanove opere *Tajnosti*, ki jo je zrežiral v Hoffmannovi sceni in pod Sachsovim glasbenim vodstvom. Nato sta pod taktirko Chalabale sledili dve premieri: 8. novembra Rimski-Korsakova *Neznano mesto Kitež* v scenografiji J. Bilibina, 12. decembra pa Fibichova *Šarka* v Hoffmannovi scenografiji. Pod Sachsovim vodstvom sta sledili 16. januarja 1935 Dvořakova *Armida* v Gottliebovi sceni, 14. marca pa Beethovnov *Fidelio* s sodelovanjem scenografa E. Pirchana. Svoje režijsko delo je zaključil 17. maja z uprizoritvijo Massenetovega *Don Kihota* pod dirigentskim vodstvom Balatke in v scenografiji A. Klimeša. V tej sezoni je torej zrežiral šest opernih del in kot sedmo Krleževo dramo *V agoniji*, ki jo je leto prej režiral tudi v Ljubljani.

Število režij v Brnu je v naslednjih sezonah še bolj usihalo. Temu se ni čuditi, ker je v istem času gostoval tudi v jugoslovanskih gledališčih. Samo v ljubljanski Drami je na primer, do 15. decembra 1934, torej v obdobju, ko je bil stalno angažiran v Brnu, zrežiral kar šest dramskih del.

V sezoni 1935—36 je v brnski Operi zrežiral le štiri opere in sicer 7. novembra 1935 Musorgskega *Borisa Godunova* pod dirigentsko palico Chalabale in v Skrušnyjevi scenografiji, natančno čez mesec dni — 7. decembra — Dvořakovega *Dimitrija* pod Sachsovim glasbenim vodstvom in v Skrušnyjevi scenografiji in šele pomladi, 2. aprila 1936 Fibichovo opero *Vihar*, 30. maja pa Smetanovo *Prodano nevesto*, obe pod Chalabalovim glasbenim vodstvom in v scenografiji Hoffmanna in Skrušnyja.

Sezona 1936—37 je bila za Gavellovo evropsko uveljavitev izrednega pomena. Najožji Gavellov umetniški sodelavec v Brnu dirigent Chalabala je v tej sezoni za stalno prešel v opero Narodnega divadla v Pragi. Ker je visoko cenil umetniško delo Branka Gavelle, ga je kmalu povabil na režijska gostovanja. V času svojega nadaljnjega angažmana v Brnu je Gavella vsako leto kot gost zrežiral po eno opero tudi v praški Operi.

Po dveh brnskih uprizoritvah: Mozartovi *Figarovi svatbi* 28. avgusta 1936 pod Sachsovim glasbenim vodstvom in v scenografiji Skrušnyja in Giordanovi operi *André Chenier*, prvič v sodelovanju z dirigentom Arnoldijem in v Skrušnyjevi sceni, je kot prvo opero v praškem Narodnem divadlu zrežiral Borodinovega *Kneza Igorja* pod dirigentskim vodstvom Zdenka Chalabale in v sceni praškega scenografa Nikolaja Benoisa, s katerim je sodeloval že v Brnu, medtem ko je plese koreografirala Jelizaveta Nikolska. Premiera je bila 19. decembra 1936 in je pomenila izredno afirmacijo Gavellovega režijskega mojstrstva.

Takoj po vrnitvi iz Prage je 31. januarja 1937 pripravil premiero Dzeržinskega opere *Tihi Don* pod Arnoldijevo taktirko, v scenografiji Benoisa in v koreografiji Psote. Po tej premieri se je vrnil v Prago in tam zrežiral Verdijevo opero *Moč usode*, ki je doživela premiero 13. aprila 1937 pod dirigentskim vod-



Richard Strauss: »Adriana na Naksosu« v Narodnem divadlu v Pragi aprila 1940.
Režiser dr. Branko Gavella, scenograf Vladimir Žedrinski

stvom Jožefa Charvata in v scenografiji znamenitega češkega scenografa J. W. Gottlieba.

Naslednje in obenem zadnje delo v sezoni 1936—37 je zrežiral spet v Brnu. Bila je Straussova opera *Kavalir z rožo*, ki je 10. junija doživela premiero pod glasbenim vodstvom dirigenta Sachsa in v sceni nemškega scenografa F. Loydolda.

Po odhodu dirigenta Chalabale v Prago je sodeloval predvsem z dirigentoma Balatko in Sachsom, kasneje tudi z Arnoldijem in Karlom Nedbalom, enkrat samkrat z dirigentom V. Rubinkom.

Kakor v prejšnji sezoni, je tudi v sezoni 1937—38 zrežiral v Brnu le štiri opere in že imenovano Muratbegovićevo dramo *Na božji poti*. Prva je 28. septembra 1937 doživela premiero opera moravskega skladatelja Jaroslava Kričke *Hipolyta*, ki jo je dirigiral Balatka in ji oskrbel sceno Skrušny. 30. decembra je pod Sachsovim glasbenim vodstvom in v scenografiji Jana Květa sledil Mozartov *Don Juan*, 2. marca 1938 pa opera Rimski-Korsakova *Car Ivan Grozni*, ki jo je dirigiral Milan Sachs, scenografiral pa ruski scenograf Vladimir Žedrinski.

Zdaj je sledilo že tretje Gavellovo režijsko gostovanje v Narodnem divadlu v Pragi in sicer z opero Rimski-Korsakova *Neznano mesto Kitež*, ki je doživela premiero 22. aprila istega leta pod vodstvom dirigenta Chalabale in v scenografiji Nikolaja Benoisa, medtem ko se je Žedrinski tokrat prvič pojavil v Narodnem

divadlu — kot kostumograf. Kot zadnjo režijo v Brnu v sezoni 1937—38, je pod Sachsovim glasbenim vodstvom in v sceni Žedrinskega pripravil Bizetovo *Carmen*, ki je doživela premiero 12. junija.

V zadnji sezoni v Brnu 1938—39 je dr. Gavella zrežiral spet večje število opernih del, devet v Brnu in eno v Pragi. 24. avgusta 1938 je bila uprizorjena Ibertova opera *Ivetoški kralj*, ki ji je dirigiral Arnold, sceno pa je izdelal Skrušny. Že 1. septembra ji je sledila v sceni Žedrinskega Puccinijeva *Tosca*, ki je bila zadnje skupno delo dirigenta Sachsa pred njegovim odhodom v Zagreb in režiserja Gavelle. Nato je Gavella 20. oktobra uprizoril prvič na brnskem odru češko opero *Povodni mož* komponista Boleslava Vomačka, ki ji je dirigiral Antonin Balatka, insceniral pa jo je Gottlieb mlajši. Že čez osem dni — 28. oktobra je sledila premiera Kovařovičeve opere *Pasjeglavci* pod Arnoldovim glasbenim vodstvom in v Skrušnyjevi sceni, osem dni po nji — 6. novembra — pa Bibichova *Sarka* pod taktirko Antonina Balatke in v sceni Skrušnega. Čeprav gre za obnovljeni deli, je Gavellovo intenzivno delo vredno vsesplošnega občudovanja.

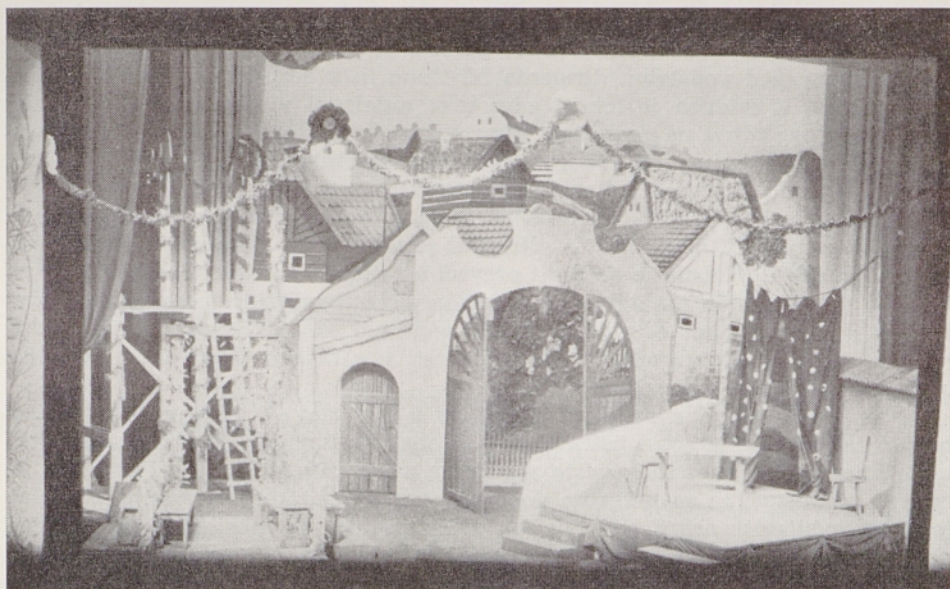
Njegova zadnja režija v letu 1938 — 3. decembra — je bila Smetanova opera *Tajnosti* pod glasbenim vodstvom Karla Nedbala in v sceni Skrušnyja, ki jo je v Brnu režiral že leta 1934, seveda z drugimi sodelavci. 12. januarja 1939 je z dirigentom Rubinkom in v Skrušnyjevi scenografiji pripravil Donizettijevo opero *Don Pasquale*. Po naslednji premieri Rimskega-Korsakova opere *Sneguročka*, ki so jo uprizorili v Brnu 11. marca pod Balatkovim dirigentskim vodstvom in v scenski opremi Žedrinskega, je 29. marca, torej, dobra dva meseca po brnski premieri ponovno zrežiral Donizettijevega *Don Pasquala* kot gost na odru Národnega divadla v Pragi, prav tako v Skrušnyjevi sceni, a pod glasbenim vodstvom praškega dirigenta Jožeka Charvata.

Z režijo Dvořakovega *Jakobinca* pod Nedbalovo taktirko in v scenografiji Jana Weniga se je dr. Gavella zaradi nemške okupacije 2. aprila 1939 za vselej poslovil od brnskega gledališča, ki mu je s svojimi režijami vtisnil pečat visoke umetniške kulture. Po vrnitvi v Jugoslavijo je nato zrežiral doma — največ v Zagrebu — več dramskih in opernih del. Čez leto dni je spet odšel v okupirano Češko, tokrat samo v Prago, kjer je že sredi vojne vihre v Národnem divadlu zrežiral opero Richarda Straussa *Ariadna na Naksosu*. Premiera je bila 12. aprila 1940. Pod taktirko Zdeněka Chalabale in v scenografiji Vladimírja Žedrinskega je bila to poslednja režija v dotakratnem delovanju Branka Gavelle v Češkoslovaški.

Od prve Gavellove režije v Češkoslovaški leta 1931 v Brnu pa do zadnje predvojne režije v Pragi leta 1940 je dr. Gavella zrežiral šestinpetdeset oper, en balet in sedem dram, skupaj torej štiriinšestdeset odrskih del v dveh češkoslovaških gledališčih.

Povojno Gavellovo delovanje v Češkoslovaški traja od jeseni 1945 do pomladi 1947, ko se je za stalno vrnil v domovino in se najprej nastanil v Ljubljani. V tem času je zrežiral pet opernih del v Bratislavi in štiri v Ostravi, vsega skupaj torej devet oper.

Moje prvo povojno srečanje z režiserjem dr. Brankom Gavelom je bilo leta 1946 v Češkoslovaški, ko sem se na študijskem potovanju v Prago ustavil za nekaj dni v Bratislavi. Bil sem na njegovih vajah za Bizetovo *Carmen*. Ne bom opisoval njegovega ognjevitog koncentriranega režijskega snovanja na teh skuš-



Smetanova »Prodana nevesta« v ostravski Operi l. 1946 (režija dr. B. Gavella, sc. Vladimír Kristin)

njah, ker sem o tem že pisal. Razen *Carmen* — premiera je bila 28. junija 1946 — v ponovljeni Gavellovi režiji pod taktirko dirigenta L. Holoubeka in v scenografiji Z. Rossmanna, sem videl še Puccinijevo *Tosca*, njegovo prvo povojno režijo v Bratislavi in v Češkoslovaški. Pod taktirko hrvaškega dirigenta in komponista Krešimira Baranovića, ki je bil v tistem času ravnatelj in stalni dirigent Opere Slovaškega narodnega gledališča v Bratislavi, in v scenografiji L. Vychodila je *Tosca* doživela premiero že 14. novembra 1945.

Presenetil me je zlasti režijski koncept za *Carmen*, predvsem oddvojenost začetnega baleta v zadnjem dejanju. Gavella je plesni prizor pred pričetkom bikoborb rešil tako, da je balet plesal v veliki loži arene kot bi bil to slavnostni akt same prireditve. Po končanem plesu se je oder zavrtel, hkrati pa se je dvignil prospekt arene, kar je učinkovalo precej nenavadno. To omenjam zato, ker sem podobne tendence zasledil še v drugih njegovih režijah tudi pozneje v Ostravi, kar priča o povsem drugačnem Gavellovem režijskem stilu, kot smo ga bili pri njem vajeni pred vojno.

Razen omenjenih uprizoritev je bila 26. januarja 1946 premiera Janáčkove opere *Jenufa* pod Holoubekovo taktirko in v Rossmannovi scenografiji. Prav *Jenufa* je bila eden vrhov v njegovem nenehnem iskanju čistega gledališkega izraza. Režijo *Jenufe* v Bratislavi so v češkoslovaških gledaliških krogih ocenili za dotodaj najboljšo režijo tega dela v Češkoslovaški, kar je bilo za tujega umetnika vsekakor veliko priznanje.

Dva meseca pozneje — 20. marca — je bila pod Baranovičevim glasbenim vodstvom in v Rossmannovi sceni premiera mogočne ruske opere Musorgskega

Boris Godunov, ki so v nji prišle do veljave vse razsežne režijske sposobnosti dr. Branka Gavella. 21. decembra istega leta je sledila premiera Čajkovskega *Pikove dame* pod vodstvom dirigenta M. Zune in v scenski opremi Vladimira Žedrinskega, s katerim je tokrat edinokrat sodeloval v Bratislavi. To je bila zadnja njegova režija na slovaškem odru v Bratislavi. Čeprav je Gavella ustvaril v bratislavski Operi le pet režij, so pomenile umetniški dosežek, ki je dvignil slovaško operno dejavnost na zavirljivo visoko umetniško raven.

Po premieri *Godunova* v Bratislavi se je v Ostravi lotil Smetanove *Libuše*. Premiera je bila 11. maja 1946 — dirigiral je Chalabala, scenografiral pa Rossmann. Zdeněk Chalabala je tistikrat prevzel umetniško vodstvo Opere v Ostravi. Želel je dvigniti njen umetniški nivo, pa je povabil režiserja Gavello in posrečilo se jima je v tem največjem češkoslovaškem industrijskem kraju razviti operno umetnost do višine, ki je kmalu uvrstila ostravsko Opero med najboljše operne ansamble v Češkoslovaški.

Tako je dr. Gavella v isti sezoni režiral v Bratislavi in Ostravi. Pod Chalabalovo taktirko in v sceni ostravskega scenografa Kristina je Gavella zrežiral tudi Smetanovo *Prodano nevesto* s povsem novo zamislijo, ki je, kot sem že omenil, zelo značilna za takratno dobo njegovega režijskega snovanja, s katero je želel uveljaviti nekaj sodobnejših prijemov, ki bi zabrisali folkloristične naivnosti opere. Vendar je pri konvencionalni ostravski publiku, vajeni tradicije posebno v čeških delih, naletel na odpor. Premiera *Prodane neveste*, ki je s svojimi novostmi precej razburkala ljudi, je bila 11. oktobra. Takoj zatem se je lotil režije Dvořakove *Rusalka*. Premiera, ki je bila 22. novembra istega leta pod Chalabalovo taktirko in v sceni Žedrinskega, je pomenila izreden umetniški dogodek.

Ob ponovnem srečanju z dr. Gavello v Češkoslovanški konec februarja leta 1947, ko je v Ostravi pripravljaval Gounodovega *Fausta*, sem si ogledal predstavo *Rusalka*. Tudi *Rusalka* se je odvijala na krožnem odru, ki mu je bil v tistem obdobju značilno tehnično pomagalo pri razporejanju prizorov. Z njim je tudi v *Rusalki* pričaral svoje genialne režijske zamisli, ki so se umetniško dovršeno spajale s čudovito Dvořakovo glasbo pod mojstrsko taktirko Zdeněka Chalabale.

V tistih dneh so, kot sem že omenil, tekle vaje za *Fausta*, ki ga je glasbeno pripravljaval dirigent František Jilek, scenografiral pa Kristin. Grandioznemu Gounodovemu delu je Gavellova razkošna umetniška invencija vdihnila izredno lepoto. Premiera je stekla 28. februarja 1947. To je bila Gavellova zadnja režija na češkoslovaškem odru.

Za podatke sem dolžan toplo zahvalo solistu Národného divadla v Pragi Janu Hlavsi in arhivarju Autonu, dramaturgu in dirigentu Václavu Noseku v Brnu, solistu in arhivarju Prochazki in scenografu Josefu Vališu v Ostravi, opernemu pevcu Franju Hvastji v Bratislavi in vsem sodelavcem češkoslovaških gledaliških arhivov in muzejev in ne nazadnje še živečim češkoslovaškim Gavellovim sodelavcem.

Les mises en scène de Gavella en Tchécoslovaquie

Le metteur en scène dr. Branko Gavella créa beaucoup de mises en scène non seulement dans les théâtres yougoslaves mais aussi en Bulgarie, Italie et particulièrement en Tchécoslovaquie. Au cours de 16 saisons il prépara 73 pièces dont 7 drames. Parmi ces pièces figurent aussi »Le scandale dans la vallée de St. Florjan« de Cankar et 6 oeuvres d'auteurs yougoslaves.

Izpoved Hinka Nučiča iz leta 1924

Konec aprila 1924 je odposlal *Ciril Debevec*, takrat še mlad publicist in izredno oster polemik, pismo z nekaterimi vprašanji nekdanjemu igralcu, režiserju in ravnatelju ljubljanske Drame, takratnemu članu Narodnega gledališča v Zagrebu, *Hinku Nučiču*. Pismo je bilo odposlano v času, ko je bilo med člani ljubljanskega igralskega zbora še mnogo tujcev in ko se je znova odpiralo vprašanje združitve Drame in Opere v eni hiši. Mlade kulturne delavce so ta vprašanja živo vznemirjala in kot je mogoče razbrati iz Nučičevega odgovora, je povpraševal Debevec v svojem pismu prav to: kaj misli nekdanji prvi ravnatelj ljubljanske Drame, ki je v letu 1919 »zasedel« nekdanjo nemško kulturno trdnjavo v Gradišču, o tem, da bi zdaj delo v tej hiši spet opustili; kakšni so bili Nučičevi vzroki za to, da je ponovno zapustil svoje rojstno mesto, in kakšne bi bile možnosti za vrnitev; ali ga je kdo povabil vsaj na gostovanje in ali si takega obiska v ljubljanskem gledališču želi? Pismo, ki ga je odposlal Hinko Nučič Cirilu Debevcu deset dni zatem, je veliko več kot odgovor na zastavljena vprašanja: lahko ga upravičeno imenujemo *izpoved*. Zato ga objavljamo kot zanimivo in dragoceno pričevanje o razmerah v slovenskem gledališču tistega časa.

Zagreb, 8./V. 1924.

Velecenjeni gospod!

Vaše drago pismo z dné 29./IV. t. l. sem sprejel ali nisem Vam utegnil takoj odgovoriti. Imel sem do danes toliko dela, bil sem tako preobložen z režijo, dram. šolo in nastopi, da pri najboljši volji nisem mogel ukrasti toliko prostega časa, da Vam pošteno odgovorim na Vaše zanimivo in iskreno pismo, ki me je nanovo prepričalo, da me moj rojstni kraj »Ljubljana«, ni še docela pozabil. — Dragi neznanec! Vi pišete, da ste v 6 mesecih dognali popolno nezmožnost sedanje uprave za slov. gled. vodstvo. (V prvi vrsti mislite seveda d r a m o.) Da to vodstvo očitvidno podpira tujce, ki sploh ne znajo slovenski, da domače moči zapostavlja, da se ne zanima za naš slov. naraščaj i. t. d. Dragi neznanec! Iz teh Vaših vrstic je razvidno, da Vam je na srcu slov. drama, da ljubite teater in da imate zdravo pojmovanje o teatru kot umetniškem zavodu. — Dovolite mi, da posežem nekaj let nazaj, ki Vam podajo pravo ilustracijo naših (slov.) gled. razmer. Pred petindvajsetimi leti, ko sem 17-letni dečko začel igralsko karijero na odru Slov. Dežel. gledališča v Ljubjani, so bile

razmere na las slične današnjim. Domačini so morali v svet, a za slov. oder so bili angažovani tujci, dasi naši bratje, ki pa niso nikoli preje ni sanjali o slovenščini, a preko noči so jo morali govoriti na odru slov. gledališča. Tedanja vodstva so naravnost favorizirala tuje igralske moči, a domače podcenjevala. Meni so se hitro odprle oči, ko sem videl odhajati slov. moči. Nekateri naši umetniki so odšli na druge odre: Borštnik, Borštnikova, potem Polakova i. t. d. Za vedno so se izneverili slov. odru: Urbančič-Podgrajski, Orehek, Kranjec, Perdan, Lovšin in drugi, ki so mnogo, mnogo obetali. Pokojni naš nepozabni umetnik Verovšek, moj prvi učitelj, ki je tudi mene privabil na slov. oder, je imel mnogo volje, da z domačini popolni dramski ansambl. Ali ni imel sreče. Tuji režiserji so bili močnejši, čeprav ne v sposobnostih, pač pa v zakulisnih intrigah — in Verovšek je v par letih popustil. Prišlo je tako daleč, da so vodstva tekom let angažovala tuje moči celo za epizodne vloge. Slovenci smo bili mnogo let zelo skromno zastopani v drami, šele ko sem se jaz povzpел nad sredino, ko sem prišel do moči kot režiser in učitelj Dram. šole, šele tedaj se je začel udeleževati moj načrt »Slov. drama mora biti resnično slovenska, ne samo zunanje, nego tudi notranje«. Odgovil sem bil lepo število slov. igralcev in igralk: G. g. Peček, Grom, Železnik, Drenovec, Plut, Ločnik (ki je prerano umrl) i. t. d. in dame: Rakarjeva, Gorjupova in druge, ki so bili vsi moji učenci. Dalje sem postavil na vidno mesto talentovane odlične slov. moči, ki so bile zapostavljene pred tujimi kakor npr.: Bukšekova, Juvanova, Povhè, Bukšek, Molek, (ki je umrl v vojski) i. t. d. Leta 1910., ko se nam je pridružil še g. M. Skrbinšek, bilo je naše dramsko osobje — do malega — že resnično slovensko. Poleg navedenih bili so takrat aktivni in v najlepši formi: Verovšek, Danilo in Danilova. Vera Danilova je tudi že vzbujala opravičene nade. Bil je slovenski ansambl — seveda ne popoln — vendar uvaževanja vreden. Toda nesrečne finančialne krize, ki so bile na dnevnem redu »Dram. društva«, neprestane grožnje, da se gledališče nekega lepega dne zaprè, so odgnale tudi mene iz domovine. Leta 1912. začetkom maja (sezona je končala 1. aprila) še nismo vedeli, ali bomo angaževani ali ne, ali bo še slov. gledališče delovalo ali ostane v bodoče zaprto. Bojazen za ekzistenco, mračna perspektiva v bodočnost, ki mi je grozila le z beraško malho — sklenil sem v duši, da grem v Zagreb na stalno, veliko in uvaženo gledališče, ki mi nudi dosmrtno pokojnino. Tako sem tudi storil. Osmega maja 1912. sem podpisal pogodbo v Zagrebu, kjer sem uspešno deloval do konca sezone 1918. — Na mnogobrojna pisma g. Fr. Govekarja, ki je po preteku štirih let, — od 1914.—1918. je bila Ljubljana brez slov. gledališča — osnoval »Gled. konzorcij«, sem zapustil Zagreb v nadi, da bo sedaj bolje. Obljubljali so mi »zlate gradove«. Iz raznih krajev sem zbobnal vse slovenske dramske moči, ki so bile na razpolago in ki so bile pripravljene, da delujejo pod mojim vodstvom. Dovedel sem v Ljubljano dotlej neznano slovensko igralko go. Šaričev o, ki je živela na Dunaju. Odkril sem talentiranega g. Gregorina, ki se je razvil v porabnega igralci. Vse je bilo v redu. Slov. dramo sem nanovo oživel. Še več. 4./II. 1919. sem otvoril — (prejšnje nemško gledališče) — »Dramo« s »Tugomerom«. — Dogodek, ki se ne pozabi. — A takoj na to, ko so se vsi gledališki, tehniški in umetniški posli razvijali docela normalno in uspešno, poslal mi je Gled. konzorcij menda v zahvalo na vrat g. P. Golia, — ki naj bi bil sicer »dramaturg«, — z zahtevo, da mu izročim vse ravnateljske posle, ki sem jih od 1./VIII. 1918.—1./III. 1919. sam vodil. Zoperstavil sem se tej nameri, kajti moja triletna pogodba s konzorcijem je bila jasno precizirana, da sem jaz ves ta čas vodja drame. No, kljub temu me je konzorcij izdal in s tem sam prekršil mojo pogodbo. Ko sem dejal, da sem sklenil



Hinko Nučič



Ciril Debevec

zopet zapustiti Ljubljano vsled takega postopanja z menoj, odgovoril mi je takrat g. Golia: »Pa pojdite, bomo pa Rusa dobili mesto vas«. — — Jaz sem vodil tri funkcije: ravnatelja drame, prvega režiserja in prvega igralca, pa sem imel mesečne gaže 1000 kron, g. Marek, operetni komik in režiser je imel pa 1500 kron. Tudi tu se je poznalo razmerje med tujcem in domačinom. — Torej se ne čudite današnjim razmeram, dragi gospod Debevec, bilo je vedno enako. Austrija je iz nas napravila hlapčevske duše, ki smo se vedno in vsakemu klanjali, samo da je bil tujec. — Odšel sem 1./VII. 1919. v Maribor, ustanovil in osnoval sem novo »Slov. gledališče«, ki sem ga vodil dve leti, do 1./VII. 1921. Radi premale drž. subvencije odrekel sem se časti upravnika in odšel sem zopet na svoje staro mesto v Zagreb. Tudi v Mariboru sem odgojil nekaj talentov, ki še danes delujejo v Mariboru: dame — Kraljeva in Petkova, g. Janko je sedaj vodja slov. gledališča v Celju, a Vika Podgorska, bivša članica maribor. gledališča je danes ponos zagrebške drame, ki je nedavno na gostovanju v Beogradu žela prave triumfe. Vsi omenjeni so učenci moje dram. šole v Mariboru — leta 1919. — Morda ni bilo umestno, da sem Vam naštel vse te podrobnosti, toda opozoriti sem Vas hotel, cenj. gospod na ta dejstva, ki jasno pričajo svetu, da je slov. drama cvetela že davno prej, ne pa da je šele od leta 1920. začela živeti, kakor trdijo najnovejši gledališki entuzijasti. — Glede vesti, da namestavajo letos preseliti slov. dramo zopet v dosedanje operno poslopje, ter jo združiti z opero — radi pomanjkanja denarja kakor nekdanj, izjavljam: »Zatvoritev slov. Drame bi bil kulturnen škandal. Kdo bo odgovarjal za nedogledno narodno sramoto? Ali hočejo merodajni krogi v naši svobodni državi posnemati avstrijske geste in

tegniti in ohraniti slov. gledališču tako
odličnih moči kot so dame. Boštunčeva,
Daničeva in gospodje Šovhe, Šelernik i. t. d.
najbrže ne bi ^{rešno} poskušala pridobiti mene.

Oprostite mojemu dolgemu pojasnilu.
Morda vam bodo ti podatki pokazali
pravo sliko.

Z odličnim spoštovanjem

Frisko Nučič

redatelj Narodnog karalita
- Zagreb.

P. S. V ta slučaj ako se Vas ikada píše v kakem
listu, prosim Vas, obvestite me o tem.
Ne verijam pa, da bi se bilo nadejati uspeha.

H. N.

iz Drame napraviti »Kino«? — Ali ni bilo dovolj sramote od leta 1914. do 1918.? — Pridružujem se v celoti izjavi režiserskega kolegija ljubljanske drame v tem pogledu z dodatkom: Zagreb v hrepenenju da dobi čimpreje lastno dramsko gledališče ki je že dozidano, pač pa na žalost še ni urejeno vsled pomanjkanja denarja, je za silo odprl v Streljani novo gledališče, a Ljubljana, ki že ima udobno urejeno dramsko gledališče, naj ga zapre?! — To se ne sme zgoditi! Merodajni faktorji naj premislijo, s kakimi težavami, s kakim nadčloveškim naporom smo 4./II. 1919 otvorili Slov. Dramo. Mislijo naj na vse one solze radosnice, ki so tekle po licih navdušenega občestva, ki po prvi predstavi ‚Tugomera‘ skoro ni hotelo zapustiti svojega hrama umetnosti. A danes? — Sramota je — samo pomisliti na zatvoritev Drame, a ne retirirati to vprašanje javno po časopisju.

Kar se pa tiče mojega gostovanja v Ljubljani, Vam povem, da me uprava doslej še ni nikdar povabila na gostovanje, pač pa sem se jaz lani sam ponudil, da bi gostoval v 2—3 ulogah. G. Hubad mi je odgovoril, da ni mogoče i. t. d. O Božiču 1923. l. sem bil slučajno v Ljubljani v gledališču pa sem omenil v razgovoru z upravo, da slavim letos svojo 25 letnico. Dodal sem, da bi bilo umestno, ako bi o tej priliki gostoval in slavil tudi v Ljubljani, kajti sem deloval na ljublj. odru dolgih 13 let a dve leti v Mariboru. — Uprava je bila sporazumna z mojim predlogom, — toda stvar se je zasukala. Radi nepričakovanih ovir bom slavil svoj jubilej v Zagrebu šele v bodoči sezoni, pa radi tega — menda — odpade tudi dogovorjeno gostovanje v Ljubljani. Tudi meni je žal, da se ne vrši, pa kaj hočemo, Vaša uprava molči, jaz pa tudi. A na vprašanje, če me je uprava sploh kdaj prosila, da sprejem v Ljubljani mesto, ki mi gre, — izjavljam, da zadnja tri leta nisem dobil nikakega službenega vabila. G. namestnik ravnatelja mi je kot prijatelj stavil vprašanje: »če bi se vrnil«. Odgovoril sem mu, da me Ljubljana najbrže ne bi mogla plačati, kajti ljublj. plače so mnogo manje od zagrebških a k temu sem še poleg tega nastavljen kot profesor na Dram. šoli. — G. namestnik ravnatelja mi je rekel, da toliko Ljubljana ne bi mogla plačati, da bi se pač moral zadovoljiti z manjšo plačo i. t. d. To je bilo vse. —

Skoro bi rekel, da ne verujem, da bi se to moglo sedaj uresničiti, kajti uprava, ki ni znala pritegniti in ohraniti slov. gledališču tako odličnih moči kot so dame: Borštnikova, Danilova in gospodje Povhe, Železnik i. t. d. najbrže ne bo resno poizkušala pridobiti mene. Oprostite mojemu dolgemu pojasnilu. Morda Vam bodo ti podatki pokazali pravo sliko.

Z odličnim spoštovanjem

Hinko Nučič,
redatelj Narodnog kazališta
u Zagrebu.

P. s. Za slučaj ako se Vaš izpad priobči v kakem listu, prosim Vas, obvestite me o tem. Ne verujem pa, da bi se bilo nadejati uspeha.

H. N.

Confession de Hinko Nučič

En avril 1935, Ciril Debevec, qui n'était pas encore metteur en scène au théâtre Drama de Ljubljana, adressa une lettre à l'ancien acteur, metteur en scène et directeur du théâtre de Ljubljana dans laquelle il lui posa plusieurs questions. Hinko Nučič (1882—1970), alors membre du Théâtre national de Zagreb, lui répondit par une longue lettre que nous pourrions nommer Confession d'un artiste slovène ayant passé la plus grande partie de sa vie en dehors de la Slovénie. Il donne les raisons qui lui firent quitter Ljubljana et rester fidèle à Zagreb jusqu'à sa mort.

Bruno Hartman

Še o zgradbah Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru

V Dokumentih SGM 15, 1970 sem v prispevku Zgradbe Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru zapisal, da po l. 1921 »dolgo nimamo poročil o kakšnih obsežnejših posegih v gledališko zgradbo, če seveda izvzamemo namestitvev krožnega horizonta na odru v sezoni 1925/26«. Vendar ta trditev ne drži. Dr. Pavel Strmšek je namreč ob desetletnici mariborskega gledališča v prigodni knjižici¹ najprej omenil krožni horizont mariborskega gledališča, nato pa nadaljeval, da sta mestna gradbena inženirja (Albin) Černe in (Josip) Baran dosegla prenovitev njegovega celotnega avditorija (to se je zgodilo pred začetkom sezone 1925/26), kakor bomo spoznali), dve leti kasneje pa je bila preurejena galerija: nastalo je deset novih lož, po preostalem prostoru pa so bile »ekonomično razvrščene klopi in galerijska stojišča«; orkester je tedaj dobil nova resonančna tla.

Poglavitne preureditve so se torej lotili l. 1925. Ker so delali počasi, se je gledališka sezona začela šele 17. novembra 1925. Vendar je bilo tedaj marsikaj preurejeno tako,² kakor je nato ostalo več desetletij, nekaj celo do današnjega dne.

Zunanjščina kazinske stavbe, ki je bila »skozi leta v skrajno zanemarjenem stanju«, je bila restavrirana in olepšana. V gledališkem delu zgradbe se je marsikaj izboljšalo za odrom, predvsem igravske garderobe. Največ pa se je spremenilo v avditoriju:

v parter so postavili nepretrgane vrste sedežev; dohod do njih ni bil več po sredini od osrednjih vhodnih vrat, marveč z leve in desne strani; za dohod so preuredili tretjo levo in desno ložo v pritličju;

parтерна stojišča niso bila več ob straneh, pač pa v dnu parterja; od parternih sedežev jih je ločila pregraja;

lože in sedeže so opeli z novim žametom; v lože so postavili nove lične, a po mnenju dr. Strmška neudobne stolčke;

leseno stebrovje in strop sta bila belo opleskana, okraski, tudi stropni, pa so bili na novo pozlačeni (pozlatil jih je mojster Sojč);

¹ Strmšek dr. Pavel: Deset let Narodnega gledališča v Mariboru. Maribor (1929), str. 8.

² Tabor 1925, 24. sept. (Mariborsko gledališče prenovljeno); 18. okt. (Preuredba našega Narodnega gledališča); 10. nov. (Mariborska gledališka sezona se otvori prihodnje dni); 17. nov. (Otvoritev gledališke sezone).

loža velikega župana je bila ozaljšana z državnim, loža mestnega župana pa z mariborskim grbom;

dohod v gledališče ni bil več iz Gledališke ulice, pač pa skozi srednja vrata na Slomškovem trgu (in po dolgem osrednjem hodniku).

Poročevavec mariborskega Tabora je na začetni dan sezone (17. nov. 1925) popisal poglobitve spremembe in sklenil poročilo z besedami: »Sploh je sedaj naše gledališče tako čedno in prikupljivo, da gledališki gostje takoj ob vstopu občutijo razliko s prejšnjim zanemarjenim stanjem.«

Preureditve v letih 1925 in 1927 so bile tako obsežne, za tóliko časa so dajale zunanjo podobo mariborskega gledališča in njegovega avditorija, da jih je treba imeti za posebno fazo v zaporedju, kakršno sem postavil v omenjenem članku v Dokumentih SGM 15, 1970, str. 22. Njeno mesto je med točko 5 in 6.

Sur les bâtiments du Théâtre national de Maribor (suite)

L'auteur Bruno Hartman complète son article publié dans le numéro 15 des Documents par un complément important sur les transformations et les améliorations de la maison du Théâtre national de Maribor en 1925.

Poročilo o delu Slovenskega gledališkega muzeja v letu 1970

Spričo nevzdržnih razmer, v kakršnih dela naša ustanova že skorajda dve desetletji in o katerih so govorila vsa naša dosedanja letna poročila, smo poslali v februarju 1970 Republiškememu sekretariatu za prosveto in kulturo dopis z obrazložitvijo našega položaja in s prošnjo za pomoč. Glede na to, da se ni od takrat nič spremenilo, delo pa je ob naraščajočem gradivu še vse bolj otežkočeno, objavljamo ta dopis kot informacijo in dokument:

Ob začetku delovnega leta imata delovna skupnost in vodstvo Slovenskega gledališkega muzeja za svojo dolžnost, da opozorita na docela izjemen položaj svoje ustanove in na nevzdržne delovne pogoje, ki se iz leta v leto slabšajo.

Ob prevzemu ustanove v letu 1962 je imelo sedanje vodstvo, ki je prevzelo SGM po smrti Janka Travnca na željo uprave SNG in Republiškega sekretariata, vsa zagotovila, da bo v dveh letih rešeno vprašanje prostorov, primernih za normalno delo in za ureditev stalne zbirke. Od takrat pa do najnovejšega časa, predvsem do stoletnice slovenskega gledališča v letu 1967, je bila v pretresu cela vrsta stavb, ki bi jih bilo mogoče preurediti v ta namen, najprej v stari Ljubljani več variant, potem v sklopu nekdanjega uršulinskega samostana, kamor se je zdaj več drugih ustanov že vselilo, potem v Wolfovi ulici, v Gradišču in še drugod, vse te variante pa so druga za drugo propadle. Za stoletnico smo pripravili veliko razstavo, seveda v tujih prostorih in ta predstavlja temelj naše stalne zbirke. Pripravljali smo jo v upanju, da jo bomo po končanih slovesnostih tudi postavili kot temelj stalne zbirke, ki bi se pozneje dopolnjevala, potem pa smo jo morali deponirati v kletnih prostorih Drame, ker tudi svojih depojev nimamo. Tam zdaj razstava, pripravljena z izjemnim strokovnim trudom in z velikimi stroški, dobesedno propada, naša ustanova pa je še vedno edini slovenski muzej brez razstavnih prostorov.

Nevzdržni pa so tudi pogoji za interno delo, utesnjeno v tri sobe, ki imajo skupaj 75 m². Gradivo stalno narašča s prevzemanjem zapuščin, gledaliških arhivov, darov in nakupov in že letos bi bile te tri sobe samo še skladišče, ko bi nam uprava SNG ne odstopila v delno uporabo svojo sejno sobo, v kateri smo namestili nekaj omar in tresorov, s tem pa rešili vprašanje internega dela komaj za dobro leto.

Vljudno prosimo sekretariat, da bi preučil naš izjemni primer in povabil predstavnika naše ustanove na razgovor o možnosti za rešitev tega vprašanja. Pripominjamo pa, da bi bilo nesmiselno iskati zasilno rešitev, kakršne so bile nekatere

od predlaganih. Treba bi bilo urediti prostore, kjer bi bilo na voljo vsaj toliko prostora kot v predvidenem traktu uršulinskega samostana, tj. 400 m² za razstavne prostore in depoje in 180 m² za kabinete in zbirke.

Po vsem tem ne gre samo za razstavne prostore, temveč tudi za neurejene možnosti normalnega strokovnega dela. Sobe, namenjene za delovne kabinete, so do vrha natrpane z gradivom in sleherno večjo zbirko, ki bi sodila v sestav SGM, moramo enostavno odklanjati (npr. arhiv Opere SNG v Ljubljani). Izjemno skromen je tudi personal: muzej ima vsega skupaj štiri stalne uslužbenke, od tega dva z visoko in enega z višjo izobrazbo. Razumljivo je, da je po vsem tem komaj še mogoče ohraniti odgovornost za tiste naloge, ki naj bi jih ustanova kot samostojna enota Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani opravljala. Pripomniti je treba še, da so bila docela neuspešna tudi vsa prizadevanja, razgovori in dopisovanja glede ureditve Linhartove rojstne hiše v Radovljici ali vsaj spominske sobe v hiši, ki naj bi bila dependanca našega muzeja.

Kljub vsemu temu smo skušali tudi v letu 1970 opravljati poleg interne tudi javno dejavnost v mejah možnosti. Poglavitna področja našega dela so bila naslednja:

Razstave

V okviru dogovora o sodelovanju z Mestnim gledališčem ljubljanskim smo priredili v foyerjih tega gledališča štiri spominske razstave in sicer:

20. januarja: ob 50-letnici smrti Ignacija *Borštnika*;

20. marca: ob petletnici smrti Jožeta *Tirana*;

2. oktobra: ob obletnici smrti Marije *Nablocke*;

18. decembra: ob polletnici smrti Bojana *Stupice*.

Vse te razstave so bile odprte poprečno po dva meseca, na otvoritvah, kjer so se srečavali predvsem gledališki delavci, pa so govorili uvodne besede dr. Bratko Kreft, Lojze Filipič in Mirko Mahnič.

Na povabilo Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru smo pripravili 24. aprila tudi v foyerjih tega gledališča *Borštnikovo* razstavo, v oktobru pa je bila odprta tam v okviru Tedna slovenskih gledališč (Borštnikovega srečanja) razstava o Hinku *Nučiču*, Bojanu *Stupici* in Jožetu *Tiranu*. Pri obeh mariborskih razstavah je govoril uvodno besedo Dušan Moravec.

Na pobudo Združenja dramskih umetnikov in v sodelovanju s tem združenjem smo pripravili v društveni sobi v Drami SNG stalno razstavo s temo *Slovenska dramska dela* v ljubljanski Drami v obdobju med obema vojnama, sodelovali pa smo z gradivom in s strokovnimi nasveti tudi pri razstavi o gledališkem življenju v partizanskih letih. Obe razstavi sta bili odprti 13. marca 1971.

Vse leto je pripravljala naša ustanova tudi delno gradivo za druge razstave (npr. za starejše obdobje razstave ob petdesetletnici slovenskega baleta ali za razstavo Karadjordje v dramski književnosti, ki jo je priredila Srbska akademija znanosti in umetnosti v Beogradu), dalje gradivo za televizijske oddaje, za razne domače in tuje publikacije itd.



Trije pogledi na razstavo Marije Nablocke



*Mila Šaričeva
in Stane Sever na
Nablockini razstavi*

Publikacije

Tako kakor prejšnja leta smo izdali tudi v letu 1970 dva zvezka naše strokovne revije »Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja« (15. in 16. zvezek, ki predstavljata skupaj šesto knjigo, v skupnem obsegu 200 strani). Polovico stroškov za to publikacijo je kril Sklad za pospeševanje založništva SRS, polovico pa naš proračun. V letu 1971 sta prav tako v načrtu dva zvezka: v prvem objavljamo to poročilo, drugi bo izšel jeseni.

Zbirke in novo gradivo

Glavne zbirke SGM so naslednje: knjižnica z zbirko strokovne periodike in z rokopisi oz. tipkopisi dramskih besedil; rokopisi z arhivom in korespondencami gledaliških delavcev; letaki in gledališki programi; zbirke gledaliških fotografij,



Lojze Filipič odpira razstavo Bojana Stupice



Pogled na zgornji del razstave Bojana Stupice



*Gostje pri otvoritvi razstave Bojana Stupice (zgoraj sta Sava Severjeva
in Ladko Korošec)*

scenskih in kostumskih osnutkov, umetniških del itd.; zbirka magnetofonskih in filmskih posnetkov, plošč itd.; dokumentacija (članki in kritike); priročne kartoteke predstav, biografskih člankov itd.; zbirka spominskih predmetov.

V letu 1970 so se skorajda vse zbirke obogatile z novim gradivom. Kupili smo 198 slovenskih in 47 tujih publikacij, v zameno smo dobili 106 slovenskih in 83 tujih, v dar pa 149 slovenskih in 21 tujih publikacij. Znatno je tudi prirastek drobnega tiska, plošč itd. Mnoge domače predstave smo tudi v tem letu posneli na magnetofonski in fragmente tudi na filmski trak. Pridobili smo nekaj nove korespondence, tako pisma Marije Nablocke, Hinka Nučiča, Ferda Delaka, Antona Neffata itd. Precej je narasla zbirka scenskih in zlasti kostumskih osnutkov, največ z darovi SNG. Prevezli smo obširno zbirko letakov nekdanjega Ljudskega odra (obdobje 1900—1941), del zapuščine Ferda Delaka in Jakoba Špicarja, negative gledaliških predstav (Vlastje Simončiča in Srečka Zalokarja). Nova je tudi dokumentacija o delu slovenskih umetnikov v gledališču na Reki. Obširno je tudi arhivsko gradivo in personalni dokumenti, vse iz obdobja 1923—1946, doslej v lasti uprave SNG v Ljubljani. Fototeka je narasla s posameznimi primerki iz starejše dobe, predvsem pa s serijami posnetkov nekaterih gledaliških predstav zadnjih let, ki nam jih posreduje propagandna služba SNG in občasno tudi druga slovenska gledališča.

Raziskovalno delo

V letu 1970 smo pripravili v pomoč raziskovalcem več novih kartotek, izpopolnili zlasti priročno kartoteko biografskih člankov v gledaliških listih in drugih periodičnih publikacijah, sestavili več bibliografskih pregledov, komentarjev h korespondencam, urejali smo gradivo o posameznih gledaliških ustvarjalcih itd. Rezultate tega smo delno objavili v naših »Dokumentih«, v gledaliških listih itd. ali jih posredovali zunanjim interesentom, domačim in tujim. Pripravljamo tudi nadaljevanje naše jubilejne publikacije »Repertoar slovenskih gledališč 1867—1967« in sicer za obdobje 1967—1972; za zdaj urejamo gradivo v kartotekah, že konec letošnjega leta pa ga bomo kompletirali in redigirali za tisk. Publikacija »Repertoar slovenskih gledališč 1967—1972« naj bi izšla kot dopolnilno prejšnji (hkrati z nekaterimi popravki) jeseni leta 1972.

Rapport sur les activités du Musée du Théâtre slovène en 1970

Le rapport décrit premièrement les mauvaises conditions de travail, le manque de locaux destinés aux expositions, le manque de dépôts et de bureaux et fait mention de la lettre envoyée, il y a un an, par la direction du Musée au fondateur du Théâtre national dont fait partie le Musée du théâtre. La deuxième partie du rapport donne la liste des expositions organisées par le Musée du théâtre à Ljubljana et à Maribor, énumère les publications publiées et en préparation, les collections et les nouveaux matériaux acquis cette année, et décrit le travail de recherche en cours et les projets d'avenir.

DOSTAVKI IN POPRAVKI

Na str. 180, v zadnji vrstici, je treba vstaviti namesto »neznana vloga«: *Kom-somolec Abram*.

Na str. 182 je pri št. 28 zalomljena vrstica. Pravilno bi bilo: *Vombergar J., Voda*.

Na str. 182, ob koncu, je treba dostaviti še dve režiji Bojana Stupice, ki ju je pripravil z ansamblom Mestnega gledališča ljubljanskega za ljubljansko televizijo in sicer:

Karinty F., Ob reki (Ob Donavskem zalivu), 26. febr. 1968,

Karinty F., Bösendorfer, 5. avg. 1968.

V slikovnem delu letnega kazala je treba dostaviti pri portretih še *Nučič Hinko*, 125, 135.