

DOKUMENTI

SLOVENSKEGA GLEDALIŠKEGA IN FILMSKEGA MUZEJA

32



LJUBLJANA

1979

DSGFM

Letnik XV (32)

Str. 1—112

Ljubljana 1979

DOKUMENTI SLOVENSKEGA GLEDALIŠKEGA IN FILMSKEGA MUZEJA
letnik XV, zvezek 32

Izdaja Slovenski gledališki in filmski muzej v Ljubljani, Cankarjeva 11
Svet revije: Majda Clemenž, dr. Dragotin Cvetko, dr. Bruno Hartman, Mojca Kaufman, dr. Bratko Kreft, Mirko Mahnič, Dušan Moravec, dr. Mirko Zupančič
Glavni in odgovorni urednik akademik prof. dr. Bratko Kreft, gradivo uredil Mirko Mahnič
Tisk Tiskarna »Jože Moškrič« v Ljubljani

VSEBINA :

Zapis o Edvardu Kardelju (Bratko Kreft)	1
O slovenski gledališki pomladi 1945 (Mirko Mahnič)	5
Slovenski NOB film (Francè Brenk)	18
Delež F. Rukavine v delu ljubljanske Opere 1918—1925 (Dragotin Cvetko)	48
Janez Cesar — gledališki vzgojitelj (Franciška Slivnik)	62
Edo Verdonik — in memoriam (Majda Clemenž)	87
Pevka Štefanija Poličeva — in memoriam (mm)	94
Pevce Svetozar Banovec — in memoriam (mm)	97
Mira Danilova — in memoriam (mm)	101
Scenograf Miomir Denić (Olga Milanović)	106
Poročilo o delu SGM v letu 1978 (mc)	109

TABLE DES MATIÈRES :

Edvard Kardelj (Bratko Kreft)	1
Sur le printemps du théâtre slovène en 1945 (Mirko Mahnič)	5
Thèmes de la guerre de libération nationale dans le cinéma slovène (Francè Brenk)	18
Le part de F. Rukavina dans l'activité de l'Opéra de Ljubljana de 1918 à 1925 (Dragotin Cvetko)	48
Les cours de Janez Cesar à la section de Théâtre populaire au Conservatoire d'art dramatique (Franciška Slivnik)	62
Edo Verdonik — in memoriam (Majda Clemenž)	87
Chanteuse Štefka Polič — in memoriam (mm)	94
Chanteur Svetozar Banovec — in memoriam (mm)	97
Mira Danilova — in memoriam (mm)	101
Scénographe Miomir Denić (Olga Milanović)	106
Rapport sur l'activité du Musée du théâtre slovène (mc)	109

DOCUMENTS DU MUSÉE DU THÉÂTRE ET DU CINÉMA SLOVÈNE

N° 32, 1979

Publié par le Musée du théâtre et du cinéma slovène, Ljubljana, Jugoslavija
Conseil de la revue: Majda Clemenž, dr. Dragotin Cvetko, dr. Bruno Hartman, Mojca Kaufman, dr. Bratko Kreft, Mirko Mahnič, Dušan Moravec, dr. Mirko Zupančič
Rédigé par Bratko Kreft et Mirko Mahnič
Imprimerie »Jože Moškrič«, Ljubljana, Jugoslavija

Dr. Bratko Kreft

Zapis o Edvardu Kardelju



Nikakor ni naključje, da je našel marsikdo iz književnosti pot v politično revolucionarnost. Ne samo izvirno literarno ali umetniško ustvarjanje, marveč tudi njuna poustvarjalnost v igralški umetnosti in umetniški recitaciji sta povezani s čim večjo in globljo občutljivostjo in z njo hkrati z osebnim doživljanjem in podoživljanjem življenja samega zunaj sebe in v sebi samem. Čim globlja je neposredna odzivnost na ves biti in nebiti in čim večja je osebna ustvarjalna sila, tem močnejša in učinkovitejša je ustvaritev, naj si gre za neposredno ustvarjeno delo ali za poustvaritev. Eno in drugo je nedejljivo povezano z intuitivnim doživetjem. Na svoj način velja to tudi za ustvarjalno znanstveno

delo kakor tudi za ustvarjalno politiko, naj si je ta sicer še tako povezana z vsakdanjim družbenim življenjem razreda, ljudstva ali naroda. Za vsako ustvarjanje na katerem koli področju je potrebna emocionalnost, to se pravi odzivnost in gibčnost in čim večja njena dinamična giblivosť in valovanje v srcu in razumu. Pristransko je zato razumeti in tolmačiti emocijo zgolj kot čustveno razgibanost, kajti latinska beseda *emovere* (ali *movere*) pomeni sama po sebi gibati. Razgibana pa mora biti umnost prav tako kakor čustvo. Pojem besede »umetnost« izhaja iz pojma umeti. Tudi socialna vznemirljivost ne more biti le čustvena, marveč more šele v hkratni razgibanosti »uma in srca« spočeti in roditi stvarne sklepe in iz njih žive smernice. Tudi to je svojevrstna stvariteljska dialektika.

Marsikateri politični revolucionar je izšel iz pobud, ki mu jih je v mladosti dala angažirana književnost in ki je tega ali drugega v mladosti celo izzvala, da se je tudi kam poskusil na njenem področju. Tudi Marx in Engels sta se v mladosti veliko ukvarjala s študijem književnosti in se tudi sama poskusila v literarnem ustvarjanju. Marx je napisal celo zbirko pesmi. Čeprav jih je pozneje zavrgel, je dve »Divji pesmi« iz leta 1841, ko je bil star triindvajset let, vendarle objavil. Tudi eno dejanje grozljive usodne tragedije v stihih je napisal

in nekaj poglavij humorističnega romana, v katerem se je satirično posmehoval »purgariji«. Dolgo časa je kolebal med leposlovjem in filozofijo. Tudi Engels se je poskusil najprej na literarnem polju. Napisal je parodijo na Goethejevega »Fausta«, ki ji je dal ironičen naslov »Krščanska junaška pesem«. Za tarčo je vzel takratne mračne razmere. Na eni strani jih neusmiljeno smeši, na drugi pa strumno poziva razumnike k odporu. Njegov poziv v stihih v tej pesnitvi ga izdaja kot najradikalnejšega privrženca idej francoske revolucije. Leta 1974 so odkrili nepopoln rokopis Engelsove drame »Cola de Rienzi«, v kateri nastopa ljudstvo kot nosilec naprednih idej. Vse to in še marsikaj priča, kako sta že mlada Marx in Engels videla v književnosti tudi važno področje v družbeno-političnem boju in se tako zavzemala za tako imenovano socialno in etično angažirano literaturo. Zato je zanjo pomenila v njuni mladosti pomembno odskočno desko v njuno poznejše revolucionarno filozofsko in sociološko delo v teoriji in praksi. Razni navedki iz njunih zapiskov, pisem in del pričajo, kako sta še večkrat vrgla pogled v leposlovje, čeprav seveda s svojimi fragmenti nista mogla ustvariti kakšne sistematične literarne ali estetske teorije, marveč sta izpovedala le nekaj misli in napotnic, ki pa sodijo kljub svoji fragmentarnosti vendarle med prve in dragocene dialektične in historično materialistične poskuse na tem področju. Revolucionarnost v njunih mladostnih literarnih poskusih, naj se zdijo komu estetsko bolj ali manj še tako začetniški, dokazujejo, da je bila angažirna književnost tista, iz katere ste si krčila pot v revolucionarno publicistično, znanstveno in politično delo. V tem seveda nista edina primera v zgodovini revolucionarnih gibanj in osebnosti, vsi primeri pa zdaj bolj zdaj manj dokazujejo, kako je književnost vsaj od 18. stoletja marsikje pomembno in naravno področje, iz katerega so našli nekateri duhovi svojo pot v revolucijo.

Tudi mladi Kardelj je hodil po tej poti. Kdove kaj prida publicistične ali marksistično znanstvene književnosti petnajstletni učiteljski taktat v slovenščini ni mogel najti. Njegovo usmeritev v revolucionarja so pospeševali razni članki in literarni prispevki v »Mladini«, ki smo jo izdajali s Srečkom Kosovelom na čelu. Nedvomno sta se mladega Kardelja dojmila Kosovelova predsmrtna izpoved — esej »Umetnost in proletarec«, politično pa članek »Slovenija Slovencem«, ki ga je po dogovoru s pokrajinskim komitejem KPJ napisal in objavil v »Mladini« Franjo Aleš. V njem je po Cankarju prvič leninistično na kratko in jasno povedana pravica slovenskega naroda po enakopravnosti in programatično revolucionarno izpovedana njegova nacionalna individualnost in samozavest. Kakor pri vseh takrat mladih levičarjih je bil tudi razvoj mladega Kardelja povezan predvsem z nekaterimi leposlovnimi in publicističnimi deli socialista Ivana Cankarja, zlasti njegovega »Hlapca Jerneja« in spisa »Kako sem postal socialist«, v enaki meri pa s pesmimi Srečka Kosovela, kar potrjuje v neki svoji avtobiografski izpovedi Kardelj sam. Ni treba posebej poudarjati, da je sin socialdemokratskega proletarca prebiral tudi takratne delavske časnike, predvsem levičarske, toda kljub njihovi neposredni političnosti je mladega Kardelja poleg delavskega gibanja samega in njegovega revolucionarnega dela bila v tistih letih predvsem domača in tuja književnost na čelu z Maksimom Gorkim tista, ki ga je vzgajala in usmerjala v revolucijo. V začetku je bil sploh ukoreninjen v njej. Na zunaj je to kazal celo s tem, da je nosil umetniško pentljo, kakor priča tudi ena izmed ohranjenih mladostnih fotografij. Zato je bilo tudi povsem razumljivo, da je na učiteljsku ustanovil in organiziral literarni



Prizor iz Golouhove »Križe« na Delavskem odru 1928 (E. Kardelj je tretji od leve)

krožek in bil tudi njegov vodja (pod pokroviteljstvom profesorice in pesnice dr. Anice Černejeve). Kot pevec je sodeloval pri delavskem pevskem društvu »Ivan Cankar« in med prvimi se je v pozni jeseni 1927. leta priključil Delavskemu odru Svobode, ki smo ga takrat na mojo pobudo ustanovili. Nastopil je kot igralec pri prvi predstavi, ko smo za prvi maj 1928 uprizorili Golouhovo socialno politično dramo »Križa« v Drami SNG. Pred tem pa je že organiziral literarno-recitacijski popoldan na učiteljski in na njem recitiral mojo konstruktivistično črtico »V trenutku trenutka«, ki je maloprej izšla v prvi številki Delakovega avantgardističnega internacionalnega časopisa »Tank«. Ker je bila KPJ prepovedana in zato v ilegali, sta bila takrat levičarsko literarno in avantgardistično gledališko gibanje med glavnimi revolucionarnimi legalnimi tribunami po vsej Jugoslaviji. Ta zapisek bodi v »Dokumentih« Slovenskega gledališkega muzeja le skromen spomin na mladega Kardelja, ki se je iz teh svojih začetkov razvil pozneje v velikega teoretika revolucije in socializma ne samo v jugoslovanskem, marveč tudi v mednarodnem smislu. Kar je bilo v Aleševem članku »Slovenija Slovencem« rečeno leninistično publicistično revolucionarno, je dobilo v Kardeljevi razpravi »Nacionalno vprašanje kot znanstveno vprašanje« v prvem letniku »Književnosti« 1933 že prvo marksistično kritično znanstveno vsebino in idejo. Po letih prvih osebnih Kardeljevih spoznanj in izkušenj pa je dobilo na koncu neovrgljivo ne le marksistično, marveč splošno sociološko in nacionalno znanstveno tezo in za slovensko ljudstvo še posebno in neminljivo pomembnost v knjigi »Razvoj slovenskega narodnega vprašanja« (1939. l.), za katero je v znatni meri črpal tudi gradivo, ki ga je našel v slovenski

književnosti od Trubarja prek Prešerna do Cankarja. Z navedki iz nje je dokazal, kako veliko in pomembno vlogo v razvoju slovenske progresivne politične zavesti ima umetniško najboljši in v globljem smislu tudi politično najprogresivnejši delež v vseh časih ravno slovenska književnost. Tisti odstavki niso le dokaz znanstvene zrelosti že zgrajenega marksista-leninista. Iz njih govori posredno tudi tisti mladi nadebudni revolucionar skojevec iz časov »Mladine«, Delavskega odra in literarnega krožka na učiteljski. Že v rani mladosti po humanizmu naše književnosti trdno zakoreninjen v slovenskem ljudstvu, ki ga je v svojem času upravičeno imenoval Cankar narod proletarcev, je Kardelj skoz Marxa, Engelsa, Lenina in Gorkega, in po svoji naradni ingenioznosti z vsem svojim delom rasel tudi iz slovenske, tuje, zlasti ruske književnosti v enega izmed največjih revolucionarnih mislecev našega časa. Mlad se je šolal na učiteljski, da bi postal ljudski učitelj in tako neposredno živel in delal kot vzgojitelj mladih rodov med ljudstvom, v zrelih letih pa je s svojim ustvarjalnim delom daleč prekoračil okvir prizadevanj in sanj svoje dijaške mladosti in literarno-gledališke navdušenosti ter se povzpel v vélikega marksističnega učitelja, čigar socialistično razsvetljenska misel in glas segata daleč prek ožje domovine in naše federacije globoko v mednarodni politično-progresivni in revolucionarni svet tako v politiki kakor teoretični znanosti, saj mu je bila revolucionarna in progresivno demokratična politika tudi najodgovornejša znanost in življenjska dejavnost.

Edvard Kardelj

Depuis sa première jeunesse, à travers l'humanisme de notre littérature bien enraciné dans le peuple slovène que Cankar avait désigné à son temps comme peuple prolétarien, Kardelj devint avec toutes ses oeuvres un des plus grands penseurs révolutionnaires de notre temps non seulement en étudiant Marx, Engels, Lenin et Gorki et par sa ingéniosité naturelle, mais aussi en puisant dans la littérature slovène. Tout jeune, il fit des études à l'École normale pour devenir maître dans les écoles primaires, pour pouvoir vivre et travailler comme éducateur des jeunes générations au contact direct avec son peuple mais dans son âge mûr, il dépassa beaucoup par sa créativité les limites des tendances et des rêves de sa jeunesse écolière et de son enthousiasme pour la littérature et le théâtre (il interpréta un rôle comme acteur dans le drame social et politique de Golouh «Kriz» (Crise) mise en scène par le Théâtre prolétarien Svoboda en 1928) et devint le grand maître de marxisme dont la pensée et la parole sociale illuminante portèrent loin de sa patrie et de notre république fédérative dans le milieu politique progressif et révolutionnaire international.

Mirko Mahnič

O slovenski gledališki pomladi 1945

Z novo državo, ki je hotela biti povsem novega idejnega, družbeno-političnega in kulturnega obraza, so se nujno morale pokazati tudi nove zasnove poklicnega gledališča. In res ni bilo treba predolgo čakati nanje.

Moralo je biti zelo kmalu po osvoboditvi (1945), morda le mesec ali kaj malega več, ko sta bila sestavljena, natipkana in razmnožena dva *predloga*: predlog za organizacijo dramskih in za organizacijo opernih gledališč v Sloveniji, oba brez podpisa sestavljalca in oba brez datuma. Sestavljenec gotovo ni mogel biti posameznik (to ne bi bilo v duhu časa), prej skupina: Združenje igralcev gotovo ne, saj je bilo v likvidaciji; vodilne osebnosti kake gledališke hiše tudi ne, saj predlog zajema vso Slovenijo s Trstom vred; predavateljski zbor visoke igralske šole nikakor, saj ga še ni bilo — tako da ostane ena sama možnost: da sta bila predloga izoblikovana v takrat šumnih delavnicah nove ljudske oblasti, se pravi v gledališkem področju ministrstva za prosveto (minister je bil dr. Ferdo Kozak, gledališki svetovalci pa Matej Bor, Filip Kumbatovič in še kdo). O tem, da sta predloga prišla v najbolj zgodnjih dneh jugoslovanske in slovenske pomladi, zanesljivo govorijo mnoga mesta v njima, ki so se mogla izviti samo iz dogodkov in značilnosti tistega prekipujočega in tako obetajočega časa.

Oba predloga sta dovolj zajetna: prvi ima osemnajst, drugi pa, ker se v zadevah, ki so si podobne, sklicuje na prvega, šest strani.

I.

Predlog za organizacijo dramskih gledališč v Sloveniji.

Uvod pove, da navedeni predlogi niso maksimalni (za sestavo takšnih je bil rok prekretek), so pa realni in »bi jih bilo mogoče izvesti že za naslednjo sezono«. Vendar ne upoštevajo ne »okrožnih« ne »okrajnih« gledališč, »ki se bodo razvila iz ljudske samodejavnosti pod vodstvom poklicnih in za to posebej usposobljenih igralcev«, pa tudi ne »gledaliških šol« (množina!). Tudi ne obravnavajo npr. organizacije gledaliških uprav in ne omenjajo organizacije gledališkega sveta pri prosvetnem ministrstvu, ki bo vezalo vsa poklicna gledališča »v Mariboru, Ljubljani, Trstu in drugod (!) ter tudi vsa samodejavna ljudska

gledališča«. Pač pa »se tičejo« dela in dolžnosti vodstva dramskih gledališč in igralcev in navajajo »nekateri na videz nepomembne tehnične napotke, ki pa se nam zde nujni«. Predlogi zadevajo »vse kraje, kjer bo mogoče imeti stalna gledališča«, le nekateri, ki so tehničnega značaja, so za Maribor navedeni posebej.

1. O ustanovitvi posameznih ansamblov in o igralskih kadrih:

Takoj naj se ustanovijo trije dramski ansamblji: mariborski, ljubljanski in tržaški. (Tržaški naj bi do mirovne konference, »ki nam bo dokončno prisodila Trst«, delal v Ljubljani in gostoval po vsej Sloveniji, posebno po Primorskem.) Ustanovi naj se (v Ljubljani) Veselo gledališče, imenovano tudi Umetniški kaba-ret, ki bi bil »v zvezi z agitpropom«. (Predstave bi se začele ob dvaindvajsetih in to dvakrat ali trikrat na teden, program naj bi bil umetniško-kabaretni in politično-satirični, nudil naj bi »lahko gledališko umetnost«.)

Najmočnejši naj bi bil ljubljanski ansambel: 40 do 50 igralcev in igral-k (razmerje dva proti ena), tržaški in mariborski bi jih imela od 30 do 40, Veselo gledališče pa 6, pomagali pa bi mu dramski in operni igralci. »Ti ansamblji bi se sčasoma lahko povečali.«

Za angažma pridejo v poštev vsi poklicni pa tudi nekateri sposobnejši amaterski igralci. (Elaboratu je priložen seznam imen; zapisani so tudi tisti, ki žive zunaj Slovenije. — Gre za »spisek vseh slovenskih poklicnih in amater-skih gledaliških delavcev in kandidatov, ki bi jih bilo mogoče pritegniti k delu v dramska gledališča«: 13 listov s 145 imeni umetniških ustvarjalcev in 34 imeni odrskih delavcev. Ob znanih imenih so še: Zora Košuta, Vera Remec, Jože Tomažič, Milan Pirnat, France Cerar (Frontno gledališče), Božo Podkrajšek, Janez Vrhunc, Milica Bezjak, Ina Perharc, Juga Boltar, Nives Novy, Nada Obereigner, Silva Lojk, Bojan Medven, Zvone Sintič, Lojze Štandeker, Milan Venišnik in člani Sentjakobskega gledališča Milan Košak, Pero Škerl, Ante Gni-dovec, Slavo Plevel, Ivo Kos, Gvido Vitek, Bronislav Battelino, Miran Petrovčič, Metka Bučar, Anka Grgurevič, Frida Ščuk, Dimičeva in Ervina Vrišer-Petrovčič. Igralce-partizane je porazdeliti po vseh omenjenih ansamblih »po splošni po-trebi, po njihovih željah in po potrebi vzgoje«; tiste od njih, ki še niso bili po-klicni, naj takoj angažirajo in »naj gredo v privatno šolo k posameznim igral-cem-pedagogom, dokler ne bo ustanovljena redna gledališka šola«.

2. O vodstvu dramskega gledališča:

Vodstvo sestavljajo vodja gledališča, dramaturg, tajnik, režiserji in izvoljeni zastopniki igralcev (dva starejša in en mlajši igralec in ena igralka).

Vodja Drame »sodeluje z vsemi v soglasju«, a je vendarle odločujoči in odgovorni član vodstva. Odgovarja za splošno »umetnostno usmeritev«, za repertoar (repertoar bodi v soglasju s potrebami ljudstva, z interesi gledališča, z Gledališkim svetom pri prosvetnem ministrstvu, z dramaturgom in s cenzuro), za personalna vprašanja (igralca angažira uprava z njegovo privolitvijo in v soglasju s sindikatom in z zastopniki igralcev) in za delo oz. »produkcijo«, ki »mora biti po kvaliteti prvovrstna in po kvantiteti zadostna«. Je vezni člen med vodstvom Drame in upravo ter delavnicami.

Zelo velike so *dramaturgove* naloge: odgovarja namreč za repertoar (skupaj z vodjo), »za jezik v prevodih, za govorni jezik na odru (posebne lektorske službe ni), veže slovenske dramatike na gledališče in z njimi sodeluje, sodeluje z gledališko šolo, privaja h gledališču nove igralske moči, skrbi za razvoj in vzgojo igralcev, daje dramaturške komentarje k delom, ki so v študiju, je lektor in poročevalec za domačo in svetovno dramsko produkcijo, upravlja literarno-historični arhiv gledališča in urejuje Gledališki list«.

Tudi *tajnikovo* delo je več kot zgolj tajniško, saj je hkrati še arhivar za repertoarni arhiv in bibliotekar, vodi arhiv scenskih in kostumskih osnutkov in fotografij uprizorjenih del, urejuje tedensko prilogo v Gledališkem listu (!), je v stiku z jugoslovanskimi in drugimi gledališči po svetu, posebno z ruskimi, vodi anketo z »ljudstvom« in z igralci in končno: »kontrolira vso reklamo o gledališču in gledaliških ljudeh«.

3. O strokovnem in tehničnem osebju:

Dramsko gledališče potrebuje naslednje strokovno in tehnično osebje (okrog 60 ljudi): 2 šepetalki; 2 inšpicienta; vodjo predstav, ki je tudi tehnični nadzornik odra (tehnik); odrskega mojstra; 4 »težke« delavce (2 mizarja, 1 ključavničar); vrviščarja; 2 delavca za pohištvo (tapetnik, mizar); tapetnika; delavca pri zastoru in zavesah; 4 razsvetljače; rekviziterko (ki ima pri težkih predstavah pogodbenega pomočnika; obstaja naj posebna »delavnica za rekvizite s higiensko kuhinjo: »zaenkrat vsaj v zaklenjeni belo lakirani omarici rešo in posoda«); frizerja; frizerko; maskerja (lahko izkušen igralec, ki samo svetuje); glavnega moškega garderoberja (»ki mora znati predvsem likati, čistiti, nekoliko šivati in mora imeti velik smisel za kostumiranje«); 3 honorarne pomočnike garderoberja; glavno žensko garderoberko in tri honorarne pomočnice garderoberke. Potrebujejo pa še 3 vratarje oz. telefoniste; 3 snažilke za avditorij in garderobe; 2 kurjača; 10 biljeterjev (ki nastopijo eno uro pred predstavo in odidejo pol ure po nji); glavnega biljeterja (pogodbenega, ki daje informacije, prodaja Gledališki list ter gledališki propagandni material); 10 garderoberk za avditorij (isti delovni čas kot biljeterji); 2 kurirja in 2 dekleti za okrepčevalnico (ki sta dve dopoldanski uri »tudi kantinjerki za igralce«). (»Iz dohodkov okrepčevalnice za občinstvo se subvencionira kantina za igralce, ki naj imajo tako kot vse tehnično osebje, kadar so zaposleni, dopoldansko malico.«)

Tehnično osebje mora biti »v mnogo večji meri kot doslej« odgovorno za svoje delo. »Za vse veljajo enako ostri predpisi za nagrade in kazni kot za umetniško osebje. Vsi so dolžni mnogo bolj spoštovati umetniško delo igralcev, kot so to delali doslej.«

4. O delu:

Delovni čas za umetniško osebje je od 9. do 14. ure — »s četrturnim postankom za malico«. Izostanek opravičuje samo resna bolezen, ki jo mora potrditi zdravnik. Popoldne ne sme biti vaj razen za tiste, ki nimajo niti dopoldanske vaje niti predstave. Večerne vaje se je igralec dolžan udeležiti le takrat, kadar nima predstave. Ves ponedeljek je namenjen počitku. Med delovnim časom ne sme biti sestankov (!), tudi ne v ponedeljek popoldne in zvečer.

5. O načinu študija, kritičnih urah in kritičnem svétu:

Prva vaja je posvečena branju in prirejevanju besedila. Na drugi naj teče pogovor o njem, združen z dramaturškim in kulturno-zgodovinskim komentarjem; zatem poda režiser svojo koncepcijo, stečejo razlage o stilu igre in o zahtevah tega stila, o značajih, prizorišču in oblekah, na koncu pa naj se odpre debata.

Kritične ure so: a) umetniške, ki morajo biti po vsaki premieri in se jih mora udeleževati ves umetniški ansambel, kar seveda terja obvezno udeležbo na generalnih vajah, in b) splošne, ki so namenjene »za delo v gledališču sploh, za smernice, za pritožbe in razčiščevanje napetosti, neiskrenosti, sabotaže (!), lenobe, neresnosti itd.«.

Kritični svet, ki je navzoč na generalkah, sestavljajo vodstvo Drame, zastopniki cenzure, zastopniki agitpropa, zastopniki Gledališkega sveta pri ministristvu prosvete, umetniško osebje Drame in kulturni delavci, »ki s posebnim zanimanjem slede gledališki kulturi, na pr. J. Vidmar, F. Kozak, J. Kozak, F. Albreht, M. Kranjec, B. Osolnik, C. Kosmač, M. Klopčič, F. Koblar itd.«.

Zanimiva je naslednja določba: »Umetniško osebje se enkrat na mesec sešane z vsemi kritiki v dnevnem časopisju ter revijah, kjer se predebatira smer, kritika predstav, umetniški uspehi, napake itd.«

6. O nagradah in kaznih:

Za izredno uspelo umetniško, udarniško ali tehnično delo so člani nagrajeni s počitnicami, potovanjem, študijsko podporo, obleko, knjigami pa tudi z denarjem.

Kaznujejo pa se za zamujanje, za neredno in slabo delo (neznanje teksta, pijanost itd.), za neprimerno vedenje v zavodu ali zunaj njega, za prestopke ali zločine zoper čast zavoda oziroma posameznikov (obrekovanje itd.), za poškodovanje imovine zavoda, za sabotažo — in to z opominom, z razpravo na kritični uri, z odtegnitvijo prejemkov v višini ene dnevnice, z odtegnitvijo več dnevnic ali cele mesečne gaže, z odstranitvijo iz zavoda, s prisilnim delom (!).

Za nastope, četudi le na radiu, mora igralec dobiti pismeno dovoljenje vodje; brez njegovega dovoljenja tudi »ne sme sodelovati v ljudskih samodejavnih gledališčih«.

Vse privatne igralske šole so brezpogojno prepovedane. Takšno delo dovoli vodja le v izjemnih primerih, vendar pa je vzgojitelj dolžan »vsakega pol leta pokazati pred posebnim forumom svoje privatne učence, sicer se mu nobeno spričevalo ne prizna«.

7. O repertoarju:

V sezoni naj se zvrsti 15 gledaliških del (od tega največ tri ponovitve). Igre za otroke se študirajo zunaj tega načrta (a v soglasju z gledališkim osebjem pri ZSM, ki ga vodi dr. K. Brenkova). Prednost imajo domača dela, zatem slovanska, »zlasti ruska«. Potrebna je uravnovešenost med klasičnim in modernim sporedom, prav tako med dramami in komedijami.

»Repertoar se ravna: po potrebah in zahtevah ljudstva, po umetniškem vidiku, po generalni kulturno-politični liniji, po potrebah gledališča in repertoarne politike, po potrebah ansambla: razvoja in vzgoje igralcev.«

Repertoar sestavljajo vodja, »ki ravna v soglasju z Gledališkim svetom pri ministrstvu prosvete«, dramaturg, režiserji, 3 zastopniki igralcev (starejši in mlajši igralec in igralka). Repertoar se ozira na anketo med igralci, ki povedo svoje želje, in na anketo med občinstvom, ki naj zajame kritiko sporeda in umetniškega ustvarjanja in prav tako tudi želje.

Cenzura je stvar Gledališkega sveta pri ministrstvu prosvete in pri agitpropu. Poslovati mora »hitro in solidno, tako da ne zavira dela in tako da ne dezavuiira svojih lastnih sklepov«.

Domače novitete je izročiti tajniku. Vodja, dramaturg, 2 režiserja in zastopniki igralcev so jih dolžni prebrati in o njih podati pismeno mnenje.

8. O vlogah (razdeljevanje, alternacije):

Zasedbo predlagata režiser in vodja; predlog se zatem predebatira z dramaturgom in zastopniki igralcev; zadnjo besedo ima vodja. Vlogo dobi igralec, ki najbolj ustreza zahtevam vloge. Odloča torej kvaliteta, vendar pri tem ne gre prezreti razvojnega in vzgojnega momenta. V času prve tretjine vaj se zasedba na predlog režiserja lahko spremeni.

Alternacije so vnaprej določene in to na zahtevo direktorja ali režiserja, na predlog dramaturga, na upravičeno željo igralca. »Vnaprej se določi, kdo ima pri vajah in predstavah prednost in koliko vaj in kdaj (pred ali po premieri) dobita igralca, ki alternirata.«

Vse želje igralcev posreduje zgoraj omenjeno tričlansko zastopstvo (in ne posamezni igralci sami).

9. O predstavah, abonmajih in gostovanjih:

Predstave so tele vrste: premiere; abonmajske; zunaj abonmaja; predstave z minimalno vstopnino ali zastonj za »najširše množice in veliko število obiskovalcev«; za vojsko; na prostem; slavnostne; za povablence; matineeje v obliki mitingov (vsakih 14 dni ob nedeljah dopoldne) s kulturno-političnim referatom; literarne akademije (v poznih nočnih urah).

»Abonma mora biti prost in vezan na sindikalne organizacije. Skrbeti je, da bo doseženo tako število abonentskih večerov, da bo mogoče skrajšati repertoarni načrt od prejšnjih 20 na 15 novih gledaliških iger v sezoni. To število bi se v naslednjih sezonah lahko še nekoliko skrajšalo.«

Uvede naj se večje število tri- do štiridnevni medsezonskih turnej, posebej pa še dve celomesečni turneji (zimsko in poletna) po vsej Sloveniji. Posebna oblika gostovanj naj bi bila »reprezentančna gostovanja v svrhu merjenja sil, kulturnih stikov in propagande po vsej državi« in »izmenjalna gostovanja mariborskega, tržaškega in ljubljanskega ansambla«. (Za ta »izmenjalna gostovanja« bi moral biti repertoar vseh treh gledališč pri Gledališkem svetu prosvetnega ministrstva tako koordiniran, da bi se nekatera dela študirala samo v enem izmed ansamblov, »ker bi se vnaprej računalo, da bo ta ansambel gostoval v drugih krajih za vse abonente«.) Skrbeti pa bo treba tudi za gostovanja zunaj države zaradi kulturnih stikov »zlasti s slovanskimi narodi, predvsem z ruskim«. — Za gostovanja je potreben poseben referent, podrejen Gledališkemu svetu. Ustvariti je treba mrežo krajev, v katerih je mogoče gostovati

(zbrati podatke o dvoranah, odrih, dimenzijah, razsvetljevalnih možnostih, številu obiskovalcev), ustvariti reklamo in propagando za ta gostovanja, poskrbeti za »tehnično organizacijo«: prevoz, hrana, prenočišče, zveza in dogovor med gledališči.

10. O Gledališkem listu, tedenski prilogi in fotografu:

Gledališki list, ki ga izdaja uprava, izhaja za vsako premiero. Urejuje ga dramaturg. Dohodki se porabijo za honorarje. Tedenska priloga h Gledališkemu listu objavlja tedenski spored in propagandni material. Urejuje jo tajnik.

»Gledališki fotograf mora redno fotografirati pri vseh generalkah vsa dejanja, pomembne prizore in pomembne vloge.« Skrbeti mora za razstavo teh fotografij v gledališču, ljudje naj si jih ogledajo še na oglasni deski pred gledališčem in v oglasnih oknih »na prometnih točkah v mestu«. »En izvod vseh fotografij mora v fotografski arhiv, ki ga urejuje tajnik.«

11. O statistih:

Imeti je treba stalen kader honorarnih statistov za manjše vloge (tu pridejo v poštev tudi »učenci igralske šole, v kolikor bi bilo to zanje koristno«) in brez vlog. Z njimi je treba podpisati »obvezno pogodbo za eno leto«. Statisti imajo svojega vodjo, »ki je od gledališča redno plačan«.

12. O nalogah v prid »duhovnega in fizičnega dviga« posameznikov in celote ter »razvoja in vzgoje« mladega kadra:

Potrebna so redna politična predavanja (»po OF liniji«); redna predavanja »za državljansko in stanovsko usmerjenost in zavest« (po sindikalni liniji); strokovna predavanja; tekme; udarniško delo; stenčas; tečaji za ruščino; fizikalni tečaji (sabljanje, tenis, družabni ples, telovadba: te tečaje so dolžni obiskovati vsi, ki niso zaposleni na vajah); pevski tečaji; tečaji za dihanje, govor itd.; redni zdravniški pregledi; skrb za dober počitek (organizacija prehrane in udobnih prostorov v krajih pri morju in v hribih); ekskurzije; študijska potovanja; nabavljanje in branje strokovne literature.

13. O »raznem«:

Slovenskim dramskim gledališčem je iz vojnega plena dodeliti primerne kamione za prevoz kulis; stilno pohištvo in kostume; vojaške obleke; orožje (za rekvizite); avtobuse za prevoz igralcev; osebni avto. »Misli je tudi na Pulmanovagon, ki naj bi služil kot restavracija in hotel.«

Centralna krojačnica (!) naj poleg kostumov izdeluje tudi moderne obleke. »Karakterne« obleke ostanejo last gledališča, moderna obleka pa se lahko igralcu, za katerega je bila krojena, podeli kot nagrada. Tudi čevlji ostanejo last igralca, za katerega so bili narejeni, medtem ko za »specialno obutev« (lakasti čevlji, škornji) odgovarja igralec šest let.

»Blago, platno, papir, les, lepenka, barve, klej, usnje je pravočasno zasuigrati, kjer ga je še dobiti, da ne bo v prvih letih po vojni glede tega nepotrebnega zastoja. Omenjeni material je še vedno mogoče v zadostnih količinah dobiti v Budimpešti, Milanu, Monakovem in na Dunaju«.

Literarnega materiala gledališče ne sme več posojati ne posameznikom ne društvom, če hoče ohraniti arhiv, pač pa »je treba pri Gledališkem svetu postaviti za samodejavna ljudska gledališča posebnega razmnoževalca literarnega materiala«.

14. O »raznem« za ljubljansko gledališče:

Skušnje v foyerju in v »poskusni dvorani« so nekoristne, zato je treba poskrbeti za »proti zvočnim refleksom primerno izoliran poskusni oder« v izmeri 8 krat 10 v bližini gledališča (Univerzitetna knjižnica, skladišče kulis za Dramo, v Bahovčevi hiši na Kongresnem trgu). Kupiti je treba zvočnike, ojačevalno napravo in klavir.

Inspekcijso sobo in garderobo bratov Skrbinškov je spojit v en prostor za zadrževanje igralcev med vajami. Izboljšati je treba električne napeljave. Sivi zastor iz Opere je montirati v Drami. Popraviti je treba horizont, napraviti »slavnostni prospekt« (?), kompletirati garnituro črnih in sivih zaves, preproge, reflektorje, napravo za projiciranje oblakov, popraviti vse šume.

V avditoriju je treba urediti hodnike (preproge), jih okrasiti s fotografijami, slikami, parolami, objavami itd. in odstraniti vse tujejezične napise. V dvorani naj se napravi grb. V prvem nadstropju na hodniku za ložami je urediti salon za vlado.«

Gažo morajo člani prejemati v kuvertah, »na katerih so izpisani brutto dohodki in vsi odtegljaji: za državo, za sindikat itd.«.

15. O dodatnem predlogu za organizacijo dramskega gledališča v Mariboru (»ki se popolnoma krije s predlogom za organizacijo dramskih gledališč v Sloveniji«):

Krajevne potrebe in razmere v Mariboru narekujejo »svojevrsne sestave« osebja v a) upravnem, b) umetniškem, c) tehničnem, č) umetniško-tehničnem in d) pisarniškem aparatu in to

pod a): upravnik; vodja Drame; dramaturg; tajnik; režiserji; trije izvoljeni zastopniki igralcev; ekonom; računovodja; blagajnik;

pod b): ni omenjeno;

pod c): inženir gledališke zgradbe; tehnični nadzornik in vodja predstav; odrski mojster; 8 odrskih delavcev; 4 strokovni delavci (mizar, tapetnik itd. za delavnico in slikarno); 4 razsvetljaji; 2 garderoberja krojača (eden je pomočnik); 2 garderoberki šivilji (ena je pomočnica); 2 lasuljarja (eden je pomočnik); 2 frizerki (ena je pomočnica); rekviziterka; nočni čuvaj; 2 kurjača; 3 snažilke; 10 biljeterjev; 3 garderoberke v avditoriju;

pod č): scenograf; snovalec kostumskih osnutkov in scenograf; slikar (akademski); 2 suflerja; 2 inšpicienta; maska (lahko je izkušen igralec, ki svetuje);

pod d): blagajničarka; šef pisarne; 3 pisarniške moči; 2 vratarja; kurir.

Takojšnje potrebe: nova gledališča stavba za 1000 gledalcev. »Sedanja gledališka stavba bo v najdoglednejšem času zaradi izrabe postala neuporabna. Ureditev avditorija zdaleč ne odgovarja pogojem, da bi se občinstvo lahko nemoteno predajalo užitku predstave. Predvsem je pa premajhna in neudobna. Za umetniško delo najvažnejši del stavbe, oder, je tehnično zastarel in ne-

pokreten in ima preozko odprtino, ki se ne da razširiti.« Če hoče gledališče začeti takoj »obratovati«, potrebuje vso zgradbo Kazine (izselitev Ljudske univerze in dela Študijske knjižnice, ki ima tu dve sobi).

Velikemu odru je treba izboljšati razsvetljavo, poskusni oder je nujno potreben. Kupiti je treba radijsko napravo, napravo za šume in oblake. Garderobe je treba prezidati in opremiti z novim pohištvom. »V sedanjem stanju ne zadovoljujejo najosnovnejših potreb umetniškega osebja.«

Zaseže naj se Gambrinova dvorana (lastnik je pobegnil) in se preuredi v skladišče, ki je zdaj v skladiščih firme Domicel (lastnik se vrača iz internacije).

»Za čim intenzivnejše organiziranje gostovanj po Štajerski, Prekmurju in Koroški potrebuje gledališče avtobuse za prevoz igralcev, traktorje za kulise in osebni avto. Ostale potrebe bodo vidne, ko bo stanje gledališča v potankostih pregledano, to se pravi, ko bo začelo z rednim delom.«

II.

Predlog za organizacijo opernih gledališč v Sloveniji.

Ker se ta predlog krije s predlogom za organizacijo dramskih gledališč, »dodajamo le točke, ki prihajajo v poštev radi večjega ansambla, radi hiše in potreb, ki izvirajo iz glasbenega udejstvovanja opernega ansambla«.

1. O opernih ansamblih v Ljubljani, Mariboru in Trstu:

Ustanovi naj se takoj ljubljanski operni ansambel, pripravljalni odbor za organizacijo mariborskega in prav tak odbor za organizacijo tržaškega opernega ansambla. (Člani ljubljanskega opernega ansambla, ki bi ne mogli biti angažirani v operni ansambel, naj se dodelijo Veselemu gledališču.)

»Opera naj dobi novo gledališko stavbo (petletka).« (Verjetno to velja le za Ljubljano.)

2. O vodstvu Opere:

Vodstvo sestavljajo vodja (direktor) in dirigenti. Sicer vse tako kot v dramskem gledališču, le zastopniki igralcev se tu imenujejo zastopniki »nastopajočih« in so izvoljeni po eden iz vsake skupine nastopajočih. Med nastopajoče sodi tudi orkester.

Dramaturg »veže slovenske libretiste, je lektor in dirigentov svetovalec za domačo in svetovno operno produkcijo«. Tajnikove naloge so kot v dramskih gledališčih, zato pa ima zelo drugačne in številnejše arhivar, ki skrbi za orkestralni in celotni notni inventar (za orkester, zbor, balet, soliste) in za vse instrumente, ki so last Opere (klavirji, orgle, harmoniji itd.), je bibliotekar, upravlja arhiv scenskih in kostumskih osnutkov in fotografij uprizorjenih del, razdeljuje notni material pri skušnjah in predstavah, »odgovarja za stanje muzikalij« in skrbi za »kopiranje not in razmnoževanje notnega materiala«.

»Gledališče (dramsko in operno) mora izdelati hišni red, ki ga dobi vsak član s podpisom pogodbe. V njem naj bodo določene do podrobnosti dolžnosti in pravice članov, upoštevajoč delo posameznih skupin ansambla.«

3. O dirigentih:

Pri angažiranju dirigentov naj se upošteva politična in moralna neoporečnost ter strokovno znanje in fizična sposobnost. (Po akademiji naj se kandidat izpopolnjuje v specialnih tečajih.) Pripravniška doba traja pet let.

Dirigent se mora na zahtevo vodstva podvreči preizkušnji pred komisijo, ki jo sestavljajo: vodstvo, 3 člani orkestra, solist ali solistinja, 2 člana zbora, član baleta in strokovni kritik.

Dirigent mora imeti na voljo korepetitorja. »Naloga dirigenta je, da prevzame vodstvo solističnih skušenj, ko so te že po korepetitorju, ki dela po smernicah dirigenta, pripravljene, in vseh ansambelskih skušenj in vodstvo predstave.« Njegov delovni čas je med pol deseto dopoldne in drugo uro popoldne. V dneh, ko nima predstave, trajajo skušnje do štiri ure, kadar jo ima, pa le dve uri. Ves preostali čas »se računa za predpripravi študij«. Dirigirati mora pet predstav na mesec, vse nadšteviline se računajo kot udarniško delo. Uradna obleka pri nastopih je frak, prispevek zanj da uprava. Prav tako naj uprava vsako leto omogoči dirigentom študijska potovanja in to po možnosti med sezono. »V gledališču naj se ustanovi dirigentska študijska knjižnica (partiture, knjige, plošče, radio itd.). Plošče in partiture, ki so že v gledališču, naj se dodelijo študijski knjižnici.«

4. O solistih:

Solisti so razdeljeni v dva kvinteta: v dramatičnega in liričnega (v obeh sopran, alt, tenor, bariton, bas). H kvintetoma je prištet po eno izrazito koloraturko in mezzosopran in po en buffo-tenor in buffo-bas. Tudi vsi izvajalci malih vlog se štejejo med soliste.

Za sprejem med soliste naj se zahteva: politična in moralna neoporečnost, fizična zmogljivost, odrska uporabnost in strokovno znanje — »najvišja pevska in igralska kvalifikacija« (če solist tega znanja nima, si ga mora pridobiti v dveh letih).

Solistove pravice in dolžnosti: njegova pripravna doba, ki gre v rok službe, traja tri leta; pravico ima ob koncu sezone zahtevati ves material, ki pride zanj v poštev za naslednjo sezono; pravico ima do alternacije, zato mora sodelovati na vseh skušnjah — o alternaciji dokončno odloča vodstvo; dana mu mora biti možnost gostovanj, vendar to ne sme ovirati rednega dela v matični hiši; njegova skušnja naj ne traja več kot dve uri, glede vsega drugega veljajo zanj isti predpisi kot za zbor in orkester; na vajo mora prihajati »vpet in intonančno pripravljen«; nosilec glavnih vlog so dolžni odpeti 5 predstav na mesec, »vse nadšteviline se računajo za udarniško delo«; (gojenci zadnjih letnikov Glasbene akademije se lahko po preizkušnji in privolitvi vodstva uporabijo kot volonterji v nekaterih vlogah).

5. O zboru:

»Število zbora naj bo tako, da zmore zbor nastopati na samostojnih vokalnih in vokalno-instrumentalnih koncertih in naj odgovarja že ustaljenemu razmerju z orkestrom.« »Število zbora naj znaša 80 članov: 18 sopranov (I. in II.), 18 altov (I. in II.), 8 I. tenorjev, 10 II. tenorjev, 12 I. basov in 14 II. basov.«

Vsako skupino (glas) zbora vodi vodja skupine, ki se vsako leto v sporazumu z zborom in režiserjem (?) menja — ali pa lahko tudi ostane. Vodja skupine naj bo tisti, ki je igralsko, po možnosti tudi pevsko najspodobnejši. »Teh vodij naj bo šest — za ženski zbor 2, za moški pa 4.« Zbor mora imeti zborovodjo.

Za sprejem v zbor je potrebna »narodna« (!) in moralna neoporečnost, glasovna sposobnost, odrska uporabnost in teoretično znanje (kdor ga nima, si ga mora v dveh letih pridobiti).

Vsi dosednji člani so se na zahtevo strokovne komisije dolžni podvreči preizkušnji. Komisijo sestavljajo: vodja skupine, zastopnik sindikalne organizacije zbora, zborovodja, dirigent in režiser.

Zbor dela pri klavirju dve efektivni uri — ves ali deljeno, pri orkestralnih vajah tri ure, če ni predstave lahko štiri.

6. O baletu:

Balet se deli na soliste, baletni zbor in naraščaj. »Sestavljen naj bo tako, da je zmožen samostojnih baletnih predstav. Najtesneje naj bo povezan s Fiz-kulturnim udruženjem (!), od koder črpa tudi naraščaj.

Za sprejem v balet je poleg že omenjenih lastnosti potrebna tudi »odgovarjajoča fizična konstitucija«.

Tudi vsi dosednji člani baleta so se dolžni podvreči preizkušnji, če to zahteva strokovna komisija. Sestavljajo jo solist, zastopnik sindikalne organizacije baleta, baletni vodja (koreograf), dirigent, režiser.

Balet vadi dve uri in ima še dve uri študijskega dela; kadar je predstava, vadi eno uro, študijsko delo pa je kljub temu dveurno. Uprava je dolžna baletu preskrbeti dres in copate.

7. O orkestru:

»Številčno naj bo orkester v godalih in pihalih zaseden tako, da bo z njim možno izvajati vse opere in vokalno-instrumentalne koncerte. To število znaša 76 članov« (I. violine: 12, II. violine: 10, viole: 8, violončeli: 6, kontrabasi: 6, flavte: 3 in 1, oboe 3 in 1, klarineti 3 in 1, fagoti: 3 in 1, rogovi: 6, trobente: 4, pozavne 3 in 1 (tuba), harfa in tolkala: 3. Vsi prvi posameznih glasov morajo imeti solistično kvalifikacijo, to pomeni: v praksi dokazano znanje. »Vsa prva mesta so začasna in se lahko menjajo na zahtevo orkestra v sporazumu z vodstvom Opere.«

Za sprejem v orkester je poleg drugih pogojev zahtevana še fizična zmogljivost. »Pripravna doba znaša eno koledarsko leto s plačo odgovarjajočega mesta in se šteje v službena leta.«

»Vsi dosednji člani orkestra so dolžni, da se podvržejo preizkušnji, ako to zahteva za to določena strokovna komisija.« Sestavljajo jo: dva dirigenta, koncertni mojster, zastopnik sindikalne organizacije orkestra in zastopnik glasovne skupine.

Delovni čas orkestra je od 10 do 14. Skušnje trajajo tri ure, če zvečer ni predstave; dve uri in pol, če je predstava; večerna dveurna skušnja pa velja za udarniško delo.

Kadar član orkestra nastopa (predstave, koncerti), mora imeti enotno črno obleko, belo srajco, črn metuljček in črne čevlje.

8. O strokovnem in tehničnem osebju:

Operno gledališče potrebuje 2 suflerja in 3 inšpiciente (ki morajo obvladati klavirski izvleček); odrskega mojstra; 8 »težkih delavcev« (4 mizarji); 2 delavca na vrvišču; 2 delavca za pohištvo (tapetnik in mizar); tapetnika; delavca pri zastoru in zavesah; 5 razsvetliljačev; rekviziterja, ki ima pomočnika; 2 frizerja (in 2 pomočnika pri predstavah); 3 frizerke in vajenko; maskerja; 2 glavna moška garderoberja in 3 pomočnike; 3 ženske garderoberke in 3 pomočnice; — vse drugo tako kot v dramskih gledališčih. Potem še: 5 snažilke za avditorij in garderobe; 2 kurjača; 10 biljeterjev; glavnega biljeterja-vratarja; 12 garderoberk za avditorij; 3 vratarje oz. telefoniste; 2 kurirja.

»Umetniški vodja (predstave) je dirigent in režiser dotične predstave, tehnični vodja pa je tehnični šef ali njegov namestnik.«

9. O delu in o načinu študija:

Delovni čas za balet je od 9 do 14 ure, za zbor in soliste od 9.30 do 14, za orkester od 10 do 14, drugo tako kot v dramskem gledališču.

Tudi glede načina študija veljajo smernice kot v dramskem gledališču, le da se na prvi vaji dodaja »glasbeni komentar«.

V kritičnem svetu, ki je navzoč na generalkah, so tudi glasbeniki, »ki s posebnim zanimanjem sledijo gledališki kulturi« (profesorji Glasbene akademije, skladatelji, vodstvo radia itd.).

10. O repertoarju in vlogah:

V sezoni naj se uprizori 8 do 10 del. Namesto otroških iger naj se dajejo — a zunaj rednega programa in v soglasju z gledališkim odsekom pri ZSM — posebne predstave in koncerti za otroke.

Repertoar sestavljajo vodja Opere in dirigenti (vse drugo kot v dramskem gledališču). O novih slovenskih opernih delih odločajo vodja in dirigenti (pa še drugi — kot v dramskem gledališču).

Zasedbo predlagata dirigent in režiser. »Alternacije so vnaprej določene. Vsi akterji morajo biti navzoči na vseh skušnjah. Alternacije se dovoljujejo na zahtevo vodje Opere in dirigentov, na predlog režiserja, na upravičeno željo pevca.«

•

Komur so znane gledališke razmere med obema vojnama, bo zlahka ugotovil, da obravnavana predloga pomenita korak naprej. Zato se ju splača vsaj v glavnih obrisih povzeti, da nam bo lažje pretehtati njune dobre in slabe lastnosti in hkrati ugotoviti, kaj se je in kaj se ni uresničilo.

a) Vsa naša operna in dramska poklicna in tudi vsa ljudska »samodejavna« gledališča naj bodo pod skrbstvom Gledališkega sveta pri prosvetnem ministru Slovenije. To takoj obvelja in drži vse tja do samoupravljanja.

b) Gledališče naj bo več: poklicnih vsaj troje (Ljubljana, Maribor, Trst), zraven še večja (okrožna, okrajna) pod vodstvom profesionalcev. Ni dvoma, da so nam iz duha tega predloga kaj kmalu zrasla tudi nova poklicna gledališča — v Celju, Kranju, Postojni (Kopru, Novi Gorici) in Ptuj, v Ljubljani še

Mestno, Mladinsko in vrsta »malih« in eksperimentalnih. Vsa, žal, niso obstala (malo zaradi lastnih slabosti, malo zaradi napak, ki smo jih zagrešili v naši kulturni, posebno gledališki politiki), zato pa so nekatera pokazala silno žilavost in primerno umetniško vrednost (MGL, Mladinsko, Celje, Nova Gorica). Ustanovilo se je Veselo gledališče, a naglo odjenjalo. Predlagana Opera v Trstu ni zaživela, Maribor še ni zgradil poslopja za tisoč gledalcev.

c) Direktor nima več absolutne moči, sodeluje z vodilnimi člani, sestavni del vodstva je tudi (in prvič pri nas) zastopstvo igralcev. — Delovni čas je natančno določen, popoldne ni vaj, ponedeljek je prost, med delom ne sme biti sestankov. Za nastop zunaj hiše je potrebno pismeno dovoljenje vodstva. Privatne igralske šole niso zažele. — Določen je sistem prvih vaj z razlagami in svobodno razpravo; vpeljejo se umetniške in splošne kritične ure; ustanovi se kritični svet, ki mozga idejno in umetniško ceno predstav ob nadlegi cenzure in pomoči gledališko široko izšolanih glav; enkrat na mesec se gledališki ljudje sestanejo s kritiki. — Igralci sporočajo svoje želje in ideje preko anket; tako tudi občinstvo, ki je namen in gibalo gledališkega dela. — Obstajajo nagrade in kazni (predvsem za umetniško delo), obstaja pojem »čast hiše«. — Pri delitvi vlog odloča igralčeva vrednost pa tudi »vzgojni moment«. Zasedba ni enkrat za zmeraj: v času prve tretjine vaj jo je še moč spremeniti. Nadšteviline predstave se štejejo kot udarniške. — Igralci se morajo udeleževati mnogih tečajev: političnih, jezikovnih, strokovnih in športnih, morajo se odpočivati (morje, gore), hoditi na ekskurzije in študijska potovanja, brati strokovno literaturo. — Zbor, orkester in balet morajo biti tako močni, da lahko izvajajo samostojne vokalne, instrumentalne in instrumentalno-vokalne koncerte in samostojne baletne predstave.

č) Tehnika je močnejša pa tudi popolnejša kakor doslej (večje število osebja, nove naprave) in v večji meri kakor doslej odgovorna za delo. Popolnoma nov je poudarek, naj tehnično članstvo bolj kot doslej spoštuje delo igralcev.

d) Sezonska delovna mera je za dramska gledališča do 15, za operna do 10 premier. Prednost imajo domača, zatem slovanska, predvsem ruska dela. Pri izbiranju programa sta zanimiva dva poudarka: želje občinstva in potrebe ansambla. Pri njegovi sestavi sodeluje tudi zastopstvo igralcev. — Predlog poleg običajnih predstav pozna še vrsto drugačnih: skoraj zastonske za množice, za vojsko, matinee z referatom, literarne koncerte. — Preveliko število ansambelskih predstav naj ne skrči števila premier. — Gostovanja so važna, zato tudi številna (večdnevne medsezonske turnee in dve celomesečni po Slovenskem, »izmenjalna«, »reprezentančna« in mednarodna gostovanja — Pariz, Poljska, SSSR, Madžarska, Italija itd.). Gostovanja mariborskega gledališča po Štajerski, Koroški in Prekmurju morajo biti »čim intenzivnejša«. Itd.

Gledališka pomlad 1945 je torej prinesla mnogo zanimivega in sprejemljivega, nekaj tudi nevzdržnega in kratkotrajnega. Bila je pač vroča in zanosna — za vsem je čutiti ogenj Bojana Stupice — in samo obžalovati moramo, da se je začela prenaplo ohlajati.

Sur le printemps du théâtre slovène en 1945

Un mois environ après la libération, en mai 1945, deux projets intéressants furent conçus en vue de nouvelles possibilités du théâtre slovène: Le premier proposait d'organiser des théâtres d'art dramatique et des théâtres d'opéra non seulement à Ljubljana mais «dans toutes les localités où c'est possible», Trieste compris (Trieste devrait même avoir un théâtre lyrique slovène) ce qui a été réalisé en grande mesure puisqu'on a inauguré beaucoup de théâtres professionnels ainsi à Ljubljana que dans quelques villes plus importantes. Les deux projets traitent assez en détail les points de départ du nouveau théâtre libéré de bien de vieux principes non seulement de point de vue d'organisation et de technique mais aussi du point de vue politique, artistique et esthétique. Malgré quelques propositions inacceptables (comme p. e. des travaux forcés comme forme de punition, trop de pièces russes au programme des répertoires etc.), les deux projets étaient très intéressants, larges et utilisables et on pouvait y ressentir une nouvelle responsabilité, un nouveau élan et la foi en signification et utilité du théâtre.

Francè Brenk

Slovenski NOB film

Dokumenti in spomini na začetek

(Šesto nadaljevanje)

Gluvo doba — II. del

Košava je bila vedno hujša in naletavale so že prve snežinke. V novem stanovanju, v pisarni, je nenehno zvonil telefon. Klicala je komanda Savskega pristanišča. Ko ni bilo ne miru in več dni ne spanja, sem se prenaresil v dežurnega oficirja Savskega pristanišča in začel deliti ukaze. Poslej sem imel mir pred telefonom tudi ponoči.

Gluha tišina se je prevesila v svojo drugo polovico. Predsednikovega romana nisem nikoli prebral. Tudi njegove »napredne« in sploh surrealistične literature ne poznam in je nikoli ne bom. Premišljam, kako prevrtljivi smo ljudje: ker nam ni všeč avtor, zavračamo tudi njegovo umetnost.

•

Kakor sem že omenil, se je Aleksander Vučo skušal kasneje uveljaviti v filmski praksi. Prav tako kot njegova bližnja, Radoš Novaković in slavni beograjski »odpisani« — partizan diverzant — Vojislav Nanović. Svojo sorazmerno bogato filmsko kariero je začel z NOB, baje z avtobiografskim filmom *Nesmrtna mladost* (1948) in je z NOB tematiko tudi nadaljeval. Vučo in Radoš pa sta že v tem zgodnjem obdobju prelomila s tematiko NOB in kot scenarist in režiser uveljavila v filmu klasično literaturo, Borivoja Stankovića *Nečisto krv*, s filmskim naslovom *Sofka* (1948).

Srbi so nasploh ravnali bolj preudarno. V prizadevanju po »jugoslovanskem« filmu so ob mlajših vključili v delo prenekaterega starejšega strokovnjaka. Tako se v njihovem filmu že zgodaj srečujemo z imeni kot so npr. Oskar Davičo, Boris Papandopulo, Oto Bihajli-Merin, Teodor Balk, Gustav Gavrin in pa seveda Veko Afrić, ki zaključil svojo filmsko kariero s *Hoja, Lero*, poskusom zgodovinskega spektakla, in Nikola Popović, za katerega mislim, da po *Majorju Bauku* (1951), ki ga je posnel po Čopičevem scenariju za podjetje Bosna, ni več režiral; pač pa je igral. In res je tudi, da je npr. Eli Finci iz te »starejše« generacije med drugim napisal v Borbo 15. V. 1947 še kar normalno kritiko *Slavice*, v katero pa se mu je izmuznil tudi tale

VOJNA UPRAVA J. A.

za Julijsku Krajlinu, Istru, Rijeku
i Slovensko Primorje

Broj 1140

Propusnica - Dovoljenje za kretanje - Lasciapassare

Za
Za
Per

iz
iz
da

posjeduje ličnu legitimaciju br.

posiude l'identità No.

na službi u

v službi

occupato presso

koji putuje iz

ki putuje iz

il quale viaggia da

po privatnom/službenom poslu, i prelazi demarkacijsku liniju

po privatnom ali službenom poslu in prestopi demarkacijsko linijo

privatamento/servizio, e attraversa la linea di controllo

prema

proti

verso

Ima pravo kretanja danju i noću.

Kretanje se dovoljuje po dnevi in po noči.

Ha permesso di circolare giorno e notte.

Ima pravo na

Upravi in je na

Ha diritto a

Propusnica važi od

Dovoljenje velja od

Il lasciapassare è valevole da

SMRT FAŠIZMU - SLOBODA NARODU I

Sef otdjeka za kontrolu i evidenciju

KAPETAN

Najstarejša ohranjena »propusnica«

stavek, značilen za zmedo v osnovnih pojmi in odnosih: »Ker nimamo zadostno število filmskih zvezd, je moral režiser snemati z našimi gledališkimi delavci«. — Lahko bi ga že 1929 napisal Pavel Debevec v svojo brošuro Kako pridem k filmu?

Tisto jesen sem naletel v kavarni hotela Moskva na Mileta Klopčiča. Znanega pesnika revolucionarja in pa prevajalca poezije ruskih klasikov sem z njegovimi deli vred poznal. Osebnost pa sem se z njim поблиže seznanil v letih 1944/45, ko smo se v Črnomlju pogosto sestajali v hiši belokranjskega zdravnika dr. Borisa Maleriča in njegove žene Hilde. Ob srečanju v Moskvi sem ga najprej poprašal, če je že končal svoj Inferno — svojo pesnitev o dnevih grozot naše vojne, ki jo je imel napisane že nekaj deset pretresljivih stihov. — Tudi po osvoboditvi sva naletela drug na drugega, posebej, ko so mu delali težave s prošnjami za razne intervencije nekateri kinematografski podjetniki. — In to jesen mi je v kavarni med pogovorom potožil, češ da ima sina, ki je še čisto mlad pa se zanima za film, kaj bo s to stvarjo, in sploh... ali je film umetnost?, ter je tako s svojim vprašanjem povedal, da ni.

Ali je film umetnost? Zame je bilo to samo po sebi že zdavnaj umevno. Počemu bi vizualni vtisi gibljivih slik vplivali na gledalca manj močno kot statična narisana slika, zvok simfonije, branje poezije in proze? Počemu bi bralec bolje asociiral in si boljše predstavljaj, počemu bi boljše mislil, če bere ali gleda predstavo v gledališču, kot pa če gleda film? Tisto o »teatrskem fluidu« pa je seveda huda mistika.

Mile Klopčič me je s svojim vprašanjem prisilil, da sem začel po zgledu meščanskih filozofov iskati definicijo, kajti brez definicije stvar ne velja. Kaj je film? Kakšna umetnost? Ali res »sedma« zato, ker je nekaj »sedmega«?

Zatekel sem se v literaturo in kmalu našel v Béle Balásza Iskustvo kino nekaj prvin, ki so mi služile v Zapiskih za definicijo filmske umetnosti:

»Posebna izrazna sredstva filmske umetnosti so neme ali zvočne gibljive slike, posnete v raznih planih in iz različnih zornih kotov ter sestavljene v celoto po nekem zaporedju.«

Ta definicija je izhodišče vsemu filmsko specifičnemu. Ne pomeni pa nič, če ni uresničena s posnetki, s filmom. Kvečjemu je lahko v tolažbo filozofiji in teoriji estetike.

Takšnih »specifično slovenskih« manjvrednostnih filmskih težav pa tedanji Beograd ni poznal. Ne Marko Ristič ali Eli Finci, ne Milovan Djilas ali Oto Bihačli-Merin in tudi ne Aleksandar Vučo niso v film »kot umetnost« dvomili. Le poti do njega smo si različno predstavljali. Mislim, da se po tem tedaj tudi nihče ni spraševal, temveč da so preprosto vedeli, da morajo dobiti svoj film tudi Srbi. Tem boljše, če jim bo prišla na pomoč vsa Jugoslavija, saj jim gradi pod naslovom »Jugoslovensko dramsko pozorišče« najboljši srbski teater Slovenec arhitekt in režiser Bojan Stupica.

Ko sem vseh teh trideset let po malem premišljal, kaj se je jeseni 1946 v Beogradu sploh zgodilo, in ali je imelo vse skupaj smisel, sem se vedno ustavil ob vprašanju: Kdo je bil pravzaprav Aleksandar Vučo? Do kolikšne mere je s svojim konceptom zmagal? (Da sem bil jaz na tedanji šahovnici filmske politike le kmet — no, recimo lovec ali tekač — mi je bilo jasno že tedaj.) In ko sem pred začetkom pisanja tegale poglavja razmišljal, kakšno vlogo naj ima Aleksandar Vučo v celotnem kontekstu tega filmskozgodovinskega obdobja in kako naj ga v spis vkomponiram, da bo verjeten in prepričljiv, sem 30. marca 1976 naletel v Dnevniku na tole sporočilo:

»Zasluge« na ljubljanski TV.

V ponedeljek, 12. aprila, bo ljubljanska TV predvajala beograjsko TV dramo 'Zasluge', ki je narejena po romanu Aleksandra Vuča, pomembnega srbskega pisatelja, enega od tvorcev srbskega nadrealizma. Avtor televizijske priredbe Svetozar Vlajković je dramatiziral tretji del Vučove trilogije o *usodi generacije, ki je zrastle v prvi polovici tega stoletja in ki je drugo svetovno vojno doživela v zrelih letih* (podčrtal: frb) ... Televizijska drama 'Zasluge' je *tragična zgodba o intelektualcu, ki v prvih povojnih dneh skuša najti sebe in svoje mesto v novi družbi ter se vključiti v njene tokove*. Glavni junak, čeprav potomec ugledne trgovske družine, se že v rani mladosti opredeli za komunizem, a takrat, ko se pokaže priložnost, ostvariti mladostne ideale v boju, ko so vsi njegovi somišljeniki odšli v partizane, takrat ostane v Beogradu. *Po osvoboditvi mu tovariši dajo priložnost sodelovati, vendar se le mukoma vključuje...*« (podčrtal: frb).

*

Mislim, da je to ključ za razumevanje ugledne osebnosti, ki je skušala zaustaviti tok zgodovine.

Petletni plan

Aleksandar Vučo, pisatelj in predsednik, je obdržal svojo komitetsko funkcijo do konca Komiteta za kinematografijo Vlade FNRJ leta 1948.

Iz širokopoteznega centralističnega hotenja in naših tedanjih vročih razprav se je izcimil filmsko hudo skromen 17. člen »Zakona o petletnem planu razvoja narodnega gospodarstva Federativne ljudske republike Jugoslavije v letih 1947 do 1951«, ki pravi:

»4. Opraviti dela na področju kinematografije in sicer za zgraditev filmskega mesta pri Beogradu, kinematografskih dvoran, potujočih kinematografov in razširitev filmskih podjetij za proizvodnjo filmov, v skupni vrednosti 1,5 milijarde din.«

Torej: zgraditi filmsko velenje na Košutnjaku in ga opremiti tako bogato s tehniko, da bo vsa Jugoslavija tako rekoč prisiljena prihajati snemat svoje filme v Beograd. Vsem ekonomskim računom navkljub.

Težnja po koncentraciji proizvodnje, po osvajanju še več moči, je tudi v filmskem svetu zanimiva: najprej je hotel spraviti vso jugoslovansko filmsko proizvodnjo, ali za prvo silo vsaj slovensko in hrvaško, v svoje razkošne ateljeje in laboratorije praški Barrandov. Nato vse Jugoslovane na Košutnjak, še prej pa po možnosti v Mosfilm. In ko sem bil v Bukarešti — z Markom Rističem sva se tedaj srečavala pri obedih — so nas hoteli spraviti v svoje »najmodernejše«, več kvadratnih kilometrov veliko filmsko mesto z lastnim jezerom in očarljivimi gozdovi, v Bufty, ki ga je pravkar dogradilo 16 sovjetskih inženirjev, strokovnjakov za gradnjo filmskih mest — tovariši Romuni. Imeli so tudi že velikansko tiskarno Scanteia, zgrajeno za potrebe Informbiroja, ki naj bi tiskala politično literaturo »za ves Balkan...«

Ta sla po čim več filmske oblasti je dobila in še ima najbolj smešne oblike, kadar npr. kak Triglav film povabi v svoj piranski hlev »velike tuje producente in njih zvezde«, pri čemer jih mami ne le z nizkimi cenami »filmskih uslug«, temveč tudi z lepoto pokrajine in s »stabilnim političnim redom, brez stavk in demonstracij...«

Razen košutnjaške konkurenčne tehnike naj bi bila obet za vendarle »eno samo močno jugoslovansko proizvodnjo« tudi ustanovitev filmske šole. Beograjska Borba poroča 11. januarja 1947:

»Obaveštenje. — 1. aprila o. g. otpoče v Beogradu rad, pri Komitetu za kinematografiju Vlade FNRJ, Škola za filmske glumce i filmske reditelje...« Slede pogoji sprejema kandidatov, »koja će vršiti od 10. januara do 1. marta o. g. u Beogradu i svim centrima naših narodnih republika, izbor kandidata za filmske glumce... itn.«

Prvi direktor ali rektor šole je bil Radoš Novaković, ki se je po končani režiserski filmski praksi posvetil zgodovini filma.

Iz te šole sta izšla tudi, mislim, da samo dva Slovenca: Miran Herzog, ki se je posvetil gledališki režiji in pedagogiki, in Maks, z umetniškim imenom Mako, Sajko, avtor mnogih kratkih filmov.

*

O filmskem petletnem načrtu je poslej poročalo tudi slovensko časopisje, npr.: Petletni plan naše kinematografije (Poročevalec, 27. VII. 1947), Za razvoj kinematografije določa petletni plan 1,5 milijarde dinarjev (Pravica, 29. V. 1947), Gradnja filmskega mesta pri Beogradu (Poročevalec, 26. 7. 1947), Ob zaključku prvega planskega leta v »Triglav filmu« (Pravica, 31. XII. 1947), Za letošnja dela pri gradnji beogradskega filmskega mesta je določenih 200 milijonov din (Poročevalec, 29. I. 1948), V prvi petletki bomo izdelali prve slovenske umetniške filme, Pogled v naše filmske delavnice (Pravica, 8. I. 1948) itn.

O bolj nadrobni usodi gradnje in eksistence filmskega mesta na Košutnjaku bo nedvomno pisal kdaj kdo, ki problem bolje pozna. Npr. Samuilo Amodaj, ki je lani praznoval 30. letnico direktorstva *Filmskih novosti*, in ki je bil pri vseh fazah gradnje navzoč. Filmski telegraf mi je sporočal, da so ateljeji velikanski, v laboratoriju da stoje najmodernejši sovjetski razvijalni stroji, ki lahko bruhajo na kilometre razvitega traku na dan — pa posnetega traku ni dovolj; da jih pri zvočnem snemanju moti hrup iz tovarne letalskih motorjev v Rakovici; da so prešli na vzporedne dejavnosti, npr. da izdelujejo gajbice za fruškogorsko sadje in tako preživlja od filma do filma svoj številni kolektiv...

Kot je znano, se iz različnih, tudi objektivnih politično ekonomskih razlogov filmska petletka ni posrečila — kolikor je bila nasploh realno projektirana.

*

Poslej beleži zgodovina kinematografije še en močan poskus, centralizirati jugoslovansko filmsko proizvodnjo. To se je zgodilo leta 1953, v času iskanja novih ravnotežij v deželi, ki jo je 1948 pretresla resolucija Informbiroja. Kot poroča Poročevalec, je »slovenske filmske delavce« pred kratkim precej vznemirila vest, da je bila 18. maja 1953. v Beogradu diskusija, ki jo je organiziral sekretariat Socialistične zveze delovnega ljudstva Srbije in na kateri so nekateri znani srbski filmski in javni delavci razpravljali med drugimi vprašanji tudi o centralizaciji oziroma koncentraciji jugoslovanske filmske proizvodnje. »Na tem sestanku je imel glavno besedo srbski književnik Dobrica Čosić, član umetniškega sveta srbskega filmskega podjetja Avala-film. Zagovarjal je združitev vseh filmskih podjetij Jugoslavije v eno samo podjetje, ki bi bilo ekonomsko dovolj trdno, tehnično zadosti opremljeno... itn. Njegovo stališče je podprla tudi Mitra Mitrović (ugledna političarka, žena Milovana Djilasa, op. frb), medtem ko je srbski književnik Oskar Davičo zastopal zmernejše gledišče...« V Borbi z dne 3. junija 1953 se zavzema tudi Aki Pavlovski, predstavnik makedonskega Vardar filma, za koncentracijo naše filmske industrije. Med drugim navaja,



Edvard Selhaus leta 1944

da centralni filmski laboratorij na Košutnjaku v Beogradu lahko krije potrebe vseh balkanskih držav in celo nekaj srednjeevropskih (!), da pa zdaj njegova zmogljivost ni dovolj izrabljena. Razen tega trdi Pavlovski, da bi s koncentracijo filmskih delavcev dosegli tudi »večjo selekcijo med filmskimi umetniki...«

Senzacionalno vest je prva objavila 20. maja 1953 Politika, in sicer v rubriki Kulturni život in pod naslovom Mnogo filmskih preduzeća a malo dobrih filmova, in isti dan tudi beograjska Borba. Kulturni dnevnik, rubrika Ljubljanskega Dnevnika, objavlja 30. maja polemični članek Preosnova filmskih podjetij?, ki ga zaključí: »Ves delovni kolektiv in uprava 'Triglav filma' sta odločno proti koncentraciji jugoslovanskih filmskih podjetij, ker je ta v sedanjem položaju popolnoma neutemeljena in škodljiva.«

Kulturni Obzornik Ljudske Pravice objavi 10. VI. 1953 pod naslovom Izjave slovenskih kulturnih in filmskih delavcev — O koncentraciji filmske proizvodnje, rahlo podsmehljiv polemični prispevek ing. Filipa Kumbatovića (Filipa Kalana), kjer pravi med drugim: »Mislim, da slovenski filmski delavci ne bodo stopili v nobeno vsedrjavno monopolistično podjetje niti s svojo tehnično opremo, niti s svojim tehničnim ali umetniškim personalom.«

13. junija 1953 pa sporoča članek v Kulturnih razgledih Poročevalca pod naslovom: O slovenskem filmu, za uvod naslednje: »Društvo slovenskih filmskih delavcev je priredilo v četrtek 11. t. m. v klubu znanstvenih in kulturnih delavcev javno diskusijo o problemu jugoslovanskega filma v zvezi z diskusijami in predlogi, ki so se pred nedavnim pojavili v Beogradu in o katerih jugoslovanski tisk že ves čas poroča. Namen četrtkove diskusije je bil pregledati stanje in perspektive v slovenski filmski produkciji in izluščiti pravilno stališče do tako imenovanega problema kon-

centracije filmske produkcije. — Uvodni referat je imel ing. Filip Kumbatovič... Poseben tehten prispevek v nadaljnji diskusiji so bile besede Bojana Štiha... — In tako naprej do polemičnega članka v 12. številki študentske Tribune, kjer pod naslovom Zaključek ankete o slovenskem filmu — Naša anketa proti centralizaciji filmskih podjetij — Mnenje akademske javnosti o problemih našega filma (poročilo je napisal Marjan Maher), piše med drugim: »Samo slovensko podjetje bo dalo slovenski film. Centralno podjetje ga ne more in ne bo dalo.«

To zgodovinsko obdobje je zanimivo, ker mislim, da se ne prej in ne slej ni toliko slovenskih razumnikov domala vseh generacij zanimalo za usodo svojega filma. Film je bil precej popularen, izšli so že trije Štiglicjevi filmi — imenitni *Na svoji zemlji*, ponesrečeni *Trst* in poskus filma s »sodobno tematiko« *Svet na Kajžarju* (1948, 1950, 1952) in na svoj veliki debitantski podvig se je pripravljaj Bojan Stupica z *Jaro gospodo* (1953). — Tisk je o filmu sorazmerno veliko pisal. Samo do 1. januarja 1947 je izšlo 227 sestavkov o filmu, od tega so jih napisali člani propagandnega odseka podjetja 134.

Ne glede na naš kasnejši filmski razvoj in njegove stranpote se zdi, da je odločilno leto 1953 — čeprav post festum, ko smo bili mi že zdavnaj skoraj izobčeni iz velike filmske igre — imelo za posledico dejstvo, na katero malo kdo kdaj pomisli: ko so postavljali TV studie, ni nikomur prišlo na misel, da bi bila jugoslovanska TV centralizirana. Že 1958 so se nacionalni studiji lahko brez večjih pretresov osamosvojili, in danes govorimo že skoraj o pretirani emancipaciji — o premalo TV stika z drugimi, posebej z beograjskim studiom.²⁶

»Ubijaj, ne boš ubil!«

Povezal sem culo. Novo leto sem imel namen praznovati doma in se nikoli več vrniti v Beograd.

S problemi svoje gluhe tišine nisem obremenjeval nikogar več. Hotel sem, da se na Agit-propu, oziroma v CK odločijo brez kakršne koli slovenske zaščite ali intervencije. Hotel sem jih prisiliti, da postanejo na film bolj pozorni in da doženejo svojo lastno misel do konca. Do kakršnega koli.

Odpotovati sem mislil brez slovesa, brez besede, brez ostavke na svoje mesto. Tedaj pa me je obiskal Jakša Petrić in mi sporočil, naj se po dogovoru slovenskega CK z jugoslovanskim CK vrnem v Slovenijo. Pripomnil je, da je to posledica mojega nepremišljenega dopisa CK in Agit-propu.

Nato sem le še stopil v knjižnico in arhiv Komiteta, da bi se poslovil od redkega srbskega prijatelja. Bila je to tovarišica Bosa Sljepčević-Dobrović, vdova po znanem srbskem slikarju Petru Dobroviću. Inteligentna žena je postavljala tedaj že fundament arhivu in veliki specializirani jugoslovanski filmski biblioteki, ki je še danes pod njenim vodstvom poleg Kinoteke poglaviti študijski temelj za beograjske filmske delavce.

*

²⁶ Bolj natančno npr. dr. Boris Grabnar: Slovenska televizija — Od fantastike do resničnosti, Ljubljanski dnevnik, maja 1977.



Pokojni: Drago Makuc, Tugomir Tory in Stane Sever med interpretacijo radijske igre

Zavedal sem se, da je sorazmerno zatišje le začasno. Pričakoval sem posledice in priznati moram, da me je bilo rahlo groza.

Tako je novoletno premirje zmotil že 9. I. 1947 dopis iz Beograda:

»Komitet za kinematografiju Vlade FNRJ — Personalni osek, Br. 8, 9-I-1947.
TRIGLAV — FILMU

Prema saopštenju personalnog odeljenja Predsedništva Vlade FNRJ, upućuje Vam se i stavlja na raspoloženje drug France Brenk, do sada kao član Komiteta za kinematografiju Vlade SNRJ na dužnosti načelnik Odeljenja za proizvodnju v Komitetu.

Odluka Predsedništva Vlade FNRJ o prednjem dostaviće redovnim putem Personalno odeljenje istog Predsedništva.

Imenovani je izmiren sa prinalležnostima za mesec januar 1947.

Smrt fašizmu — sloboda narodu!

Sekretar Komiteta:

Jakša Petrić, l. r.

Predsednik Komiteta:

Aleksandar Vučo, l. r.

*

Na Slovenskem, posebej še naša filmska srenja, mislim da sploh ni vedela, za kaj gre, oziroma, da sploh gre za kaj. Beograd in njegov Komitet sta jih zanimala le toliko, kolikor so lahko pričakovali od njega filme in filmsko tehniko. S svojimi ukrepi in navodili pa smo jih pri njihovem delu samo ovirali.

Premestitveni, namerno žaljivi dekret Komiteta, je udaril kot strela z jasnega. Razveselili so se ga podržavljeni kinematografi, najbrž pa tudi nadobudna mlada filmska generacija, saj jih poslej ne bom mogel več priganjati v šole.

Božji mlini so mleli počasi, toda zanesljivo. Greh podržavljanja je greh zoper sv. Duha.

Šele 27. januarja 1947 sem poslal Lidiji Šentjunc — namesto koncipiranega zele-nega pisma, na katerega se v pričujočih zapisih nekajkrat sklicujem — kratek iz-vleček: O pglavitnih problemih in dogodkih v času beograjske jeseni 1946.

8. februarja 1947 sem bil nameščen v Ministrstvo za prosveto LRS; v oddelku za ljudsko prosveto, ki ga je vodil Uroš Kraigher, naj bi odgovarjal za kinematogra-fijo na Slovenskem.

Toda kinematografija na Slovenskem me ni čisto nič potrebovala. Prav narobe! Kaj kmalu smo prišli v spore glede stila dela, in posebej ob pripravi na snemanje prvega dolgega igranega in zvočnega slovenskega filma. Nad postarno teorijo je zmagala mlada, vse obetajoča praksa.

17. junija 1947 sem bil — po enem brezposelnem mesecu, ko nihče pod milim bogom ni vedel, kaj naj bi z menoj počel — nameščen kot profesorski pripravnik na mešano gimnazijo Vič. Ker nisem znal nič gimnazijskega razen slovenščine in tudi srbohrvaščine, sem učil ta dva predmeta, in včasih še petje in telovadbo. — Resnici na ljubo pa moram povedati, da me je že 13. februarja »postavila« pomočnica ministra za prosveto LRS Lora Kernc za »honorarnega predavatelja zgodovine filmske umet-nosti na Akademijo za igralsko umetnost v Ljubljani«, zatem sem postal z dekretom od 12. decembra 1947 predavatelj na Akademiji za igralsko umetnost; podpisal ga je pomočnik ministra Janez Logar. — Poslovil sem se z viške gimnazije — od naj-boljših tovarišev, kar sem jih kdaj imel v svojih sedmih službah. Nato smo govorili na pol v šali in na pol zares, da sem dosmrtno obsojen na galejo, ki se imenuje Aka-demija za igralsko umetnost. — In res. Pod skrbnim očesom sem preživel na Akade-miji 25 let, do 1971. Da ne bi spet kaj poskušal! Mogoče celo z resničnim filmskim študijem!

Božji mlini so mleli počasi, toda zanesljivo.

Vsi ti premestitveni dekreti pa so bili le uvod v »dokončni« obračun.

Tretji človek je ukrepal domala nezmotljivo.

Nikoli bi ne bil smel v Beograd! Toda med vojnam in revolucijami se mudi. Ni časa za preudaren premislek in ukrep in tako kaj hitro zagrešiš napako.

*

Za slovo sva se sprehodila s Francetom po Kalemegdanu. Dolgo sva molčala, nato pa se spogledala in se začela na ves glas smeјati. Po spominu sva obnavljala: »... še nekaj zamahov z rokami... Ubijaj, ne boš ubil!«

Čapajev poskuša z zadnjimi močmi.

Petka zaškrta z odpiračem svoje puške. Nato skoči in se vrže...

V tem hipu mu nekaj krogl prestreli hrbet.



Bert Sotlar in Tugomir Tory 1959, igralca v »Dobrem starem pianinu« V. Zupana in F. Kosmača. T. Tory je med snemanjem umrl in prizore z njim so iz filma izčrtali

Napravi še korak dalje in omahne v vodo.

Strojnica belih orje s točo krogel vodo.

Petka se z obupnim naporom dvigne na lakta in zopet omahne.

Čapajev pojema... Toda breg je že blizu...

Krogle sekajo okoli Čapajeva.

Beli mitraljezec zožuje krog.

Hipoma se dvigne obraz Čapajeva nad vodo, njegova glava se vzpne ... in izgine v valovih Urala.

Po vodi tleskajo krogle...

Vodna gladina se umiri.

•

Junak propade, toda ideja zmaga.

Da, tudi živeli smo socialistično realistično.

Pa tudi po slovensko:

»Popil je žganje, zavil se je tesneje v suknjo in se je vrnil na ulice.

Zunaj vasi, na veliki cesti, je bil veter močnejši in je nosil sneg v gostih oblakih visoko v temno nebo.

Bil je Kačurju naravnost v obraz, odnesel mu je klobuk in mu je odpenjal suknjo.

„E!“ se je smejal Kačur in se je opotekal trudoma dalje. „Lepše vreme je bilo takrat, ko sem se napotil prvikrat... Sonce je sijalo!...“

Veter mu je odpel suknjo, da je zavihrala ter ga potegnila vstran. Lovil se je ob cesti, zamahnil je z rokama po zraku... po kantonskem kamnu se je razlila kri in je curjala v sneg...“

Ne. Kačur ni zmrznil kot kakšen junak Maurica Stillerja ali Ingmarja Bergmana. Poginil je po slovensko — ob cestnem konfinu si je razbil glavo... To smo učiteljišniki dobro vedeli že v rani mladosti, ko smo se v času svetovne recesije in banovinskega bednostnega sklada identificirali tudi s Kačurjem.

•

Poslej dolgo že nisem bil v Beogradu. Šele okoli leta 1955 spet, ko smo zborovali na témo film in mladina. Na festivalskih srečanjih sem spoznal tudi mnogo mlajših filmskih delavcev iz drugih republik, in posebej med hrvaškimi in srbskimi imel najboljše strokovne prijatelje.

Vem, kaj je napisal Momo Kapor o filmu in filmskih delavcih v svoje *Folirante*. Tisti tekst je posredovalo tudi Delo 19. aprila 1975. — Svojo zgodovino pa naj pišejo svoji: Hrvatje, Srbi, Makedonci... Toda naš rod, ki je ustvaril *Kozaro* (1962) ali *Pavla Pavlovića* (TV premiera 23. januarja 1977), narod, ki premore generacijo avtorjev filmov, kakršen je npr. *Kar bo pa bo* (1976), ki se je učil dramaturgije in tehnike v tujini, rod, ki je z Beogradom v srcu odšel in se z Beogradom v srcu neponarejen vrnil — tak narod tudi filmsko ustvarjalno nikoli ne more propasti.

•

Dolgo že nisem bil zdolaj. Nazadnje leta 1970. S Fedorjem Hanžekovićem sva bila člana žirije za podeljevanje nagrad AVNOJ. Filmsko je dobil za svoj opus Veljko Bulajić.

Pa spet pojdem. Rad bi se prepeljal s čolnom, če še vozi, čez Donavo na peščino, kjer sva se kopala v vročih dneh leta 1946 s Francetom Kosmačem. Rad bi se popeljal do Djerdapa in Bara, rad bi s Kalemegdana spet gledal, kako se Sava izliva v Donavo. Obiskal bi pokopališče osvoboditeljev Beograda, kamor so pokopali padle iz parkov in trgov, rad bi se pomenil spet z Bučo o njegovem poslednjem filmskem načrtu: o postarnem stricu Davorinu Rovšku, znanem fotografu, in njegovi poslednji, renoi-rovski in renéclairovski ljubezni...

Najbrž pa bom počakal: da se bom hkrati popeljal tudi z beograjsko podzemno. »Sámo da se gradi!«

•

Vuču nisem nič zameril. V hipu, ko redigiram te spise, berem v Delu od 28. novembra 1977, da je prejel za književnost našo najvišjo nagrado AVNOJ. Od srca čestitam. V utemeljitvi nagrade njegov filmski delež ni omenjen.

•

Najkasneje 11. maja 1945 nam je bila tedaj naloga v poglavitni premisi docela jasna: dohiteti zamujeno, čim prej preskočiti točno polstoletno zamudo za svetovnim filmom. Ta revolucionarni preskok naj bi se seveda izognil »nememu« filmu, temu »višku umetnosti«, kot je némi film imenoval Béla Balázs. To pomeni, izogniti se pomembnemu členu v verigi filmske evolucije in začeti takoj misliti in čutiti v »zvočnih filmskih slikah«.

Zato je bil tem bolj neogiben trden temelj, zanesljivo in sorazmerno varno izhodišče: narodna tla, domača zemlja, koder je vir sleherne umetnosti.

Hkrati je bilo treba obračunati z mislijo o filmu — industrijskem proizvodu in trgovskem blagu.

Če pa smo hoteli te ideje vsaj do neke mere uresničiti, nismo smeli ravnati mlahavo, neodločno. In tako ni jugoslovanski narodni film vse od leta 1945 dalje rezultat naključnih manipulacij, temveč — čeprav še ne dosledno uresničene — razločne misli in odločnih ukrepov. Romantične partizanske filmsko organizacijske akcije so mu dajale le posebni ton, posebno barvo.

Pogoji za takšen načrtovan nagli razvoj pa so bili v različnih naših republikah različni. Na najboljšem so bili Hrvatje z dediščino Hrvatskog slikopisa. Srbi z *Nevinostjo bez zaštite* niso imeli kaj početi, toda kmalu so si opomogli, ker so bili pri viru dobav tehnike. Slovenci smo bili ob zapuščini Emone filma sirote. Bosanci in Hercegovci razen dobre volje niso imeli ničesar. Makedonci pa so se ukvarjali šele s svojo prvo slovnico in s svojim nacionalnim gledališčem. — Priznati moram, da največji optimisti, med katere sem sodil tudi sam, nismo niti slutili, da bodo imeli 30 let po osvoboditvi svoj film tudi Šiptarji in celo madžarska manjšina.

Ranko Munitić ugotavlja v svoji zanimivi knjigi *Zivjet će ovaj narod* (1974), da se jugoslovanski film o NOB začena s *Slavico* (1947), nato se ukvarja z definicijo narodnoosvobodilnega filma. Naj njegove misli za našo rabo poenostavim:

NOB film je zame sleherno delo, ki je v kakršni koli direktni ali indirektni zvezi z drugo vojno in našo družbeno preobrazbo v letih 1941—1945. To velja za filme vseh tehnik, zvrsti in žanrov.

Tako je NOB film npr. tudi »rekonstrukcija« *Celjski proces* (1976) režiserja Janeza Drozga, *Labinski proces* (1977) režiserja Jožeta Babiča, kot *Veselica* (1960) pisatelja Bena Zupančiča in režiserja J. Babiča ali doslej zadnji slovenski NOB film Milana Ljubiča in pisatelja Vekoslava Kaleba *Čudoviti prah* (1974). Za NOB filme imam tudi vse rekonstrukcije, npr. od *Partizanskih bolnic na Primorskem* (1947) Zvoneta Sintiča do novodobnih TV spominjanj udeležencev in prič NOB o njihovih doživetjih zgodovinskih dogodkov. Eden izmed odličnih filmov »rekonstrukcij« so izdelali Srbi, o *Dimitriju Tucoviću* (1976), za naše TV filmske predstave.

NOB filmi pa seveda lahko nastajajo (in bodo nastajali, dokler se bomo spominjali svoje zgodovine) prav tako npr. po Prežihovega Voranca Judenburgu ali Borbi na tujih tleh, kot po tekstih iz španske državljanske vojne ali po prenekateri knjigi o našem boju, o Dražgoški bitki.

Ta hip so še najmanj izkoriščeni filmi spominjanj udeležencev NOB. So v najbolj kočljivem položaju, kajti po odhodu naše generacije ne bodo več mogoči.

Za »daljnje« filme o NOB imam tudi dela, ki sta jih vojna in naš boj samo evocirala, pa so po svoji fakturi »nevtralni«. Določa jih kvečjemu nemška čelada ali stiska kjer koli ali kadar koli preganjanega begunca. Taka je npr. *Kala Andreja*

Hienga in Kreša Golika ter scenarista Ivana Ribiča (1958), tak je *Peščeni grad* Boštjana Hladnika (1962), in v jugoslovanskem merilu morda predvsem Vladimirja Pogačiča *Veliki in mali* (1956).

V svojem koreferatu na posvetovanju Kultura, revolucija in sedanji čas 8. II. 1978 sem poudaril:

»Če ne omenjam kratkih filmov, potem so naši avtorji ustvarili med 71 dolgimi igranimi filmi doslej 20 dolgih igranih kino-filmov, ki obravnavajo tematiko iz NOB, ali vsebino, ki so z NOB v kakršni koli zvezi. — 13 let mlajša slovenska TV pa za našimi filmskimi podjetji ne zaostaja, saj je ustvarila doslej 18 NOB t. im. tevefilmov.«

Obdobje, ki mu pretežno posvečam te spise, pa pozna predvsem kratke NOB filme. Gre tedaj za približno 30 filmov iz let 1945/46, kolikor so jih brez Filmskih novic in Obzornikov in brez zveznih Filmskih novosti izdelala jugoslovanska podjetja.⁷⁷ Za Slovence velja še, da smo z ozvočenjem vključili v svojo povojno proizvodnjo filma *Triglav pozimi* in *O, Vrba!* Naš prvi povojni film pa ni NOB film, temveč *I. zlet Zveze za telesno vzgojo Slovenije v Ljubljani*. Tako sta slovensko povojno športno filmsko tradicijo s Sokoli, Orlji in gasilci nemudoma oživila scenarist in režiser Dušan Povh in snemalec Ivan Marinček. Film nosi datum 6. marec 1946. 13. marca 1946 pa izide film z naslovom *Trst, v katerem so posnetki O boju slovenske manjšine v Trstu za narodno in jezikovno enakopravnost*, ki pa izide pod emblemom Filmsko podjetje FNRJ — Direkcija za NR Srbiju.

Prvi slovenski povojni NOB film je že omenjena *Ljubljana pozdravlja osvoboditelje*, z datumom premiere 26. VIII. 1946, ki je nastal ob osvoboditvi Ljubljane. Prvi NOB film, ki pa je nastal po osvoboditvi, je dokumentarni filmsko propagandni zapis o izdaji, zločinih in procesu zoper Leona Rupnika *Maščujmo in kaznujmo!*, z datumom premiere 22. marec 1946; za scenarista sta podpisana Dušan Povh in Franc Štiglic, kot »režiser« agira Dušan Povh, snemali pa so posnetke M. Badjura, D. Macarol, E. Šelhaus — prizor, ko zavezniki izroče Rupnika na meji našim, in film je »montiral« Ivan Marinček.

Primer tega filma je hkrati zanimiv zavoljo podpisov avtorjev različnih profilov, ki kaže na zmedo: kako naj bo nekdo režiser od vseh vetrov znesenega dokumentarnega gradiva, če ni predvsem — njegov montažer? Itn.

V *Maščujmo in kaznujmo* pa so najbolj impresivni dokumentarni prizori iz omenjenih filmov Emone filma, ki smo jih zasegli, in ki so služili pogosto tudi poslej kot neizpodbitni dokument.

Edi Šelhaus in film

Edi Šelhaus nastopi tako kot snemalec že drugič, D. Povh pokaže s filmom o fizikulturistikah svoj poglobljen interes, v film se aktivno vključijo I. Marinček in F. Štiglic postane iz propagandista časnika in mosfilmskega študenta scenarist, nato se ustali kot poglobljen režiser te filmske epohe.

Pretežno iz Šelhausovih posnetkov je sestavljen film o plebiscitu v conah A in B pod nadzorstvom ZN, *Julijska krajina*, in sicer spet kot film Direkcije za NR Srbiju. Za scenarista se podpiše Vojislav Nanović, za režiserja pa Radoš Novaković. Datum premiere: 1. maj 1946. — Radoš se ravna še naprej po zgledu Dušana Povha in izda

⁷⁷ O avtentičnem filmskem partizanskem gradivu sem poročal v posebnem poglavju: 1563 m.

Škandal Šelhaus

Minili so dnevi, minili je teden in naš fotoreporter Edi Šelhaus je še vedno v tujakinih zaporih. Zakaj? Zato ker si je svoje dni drznil fotografirati incidente pred Casa portuale. Zakaj prav za prav dobivajo naši novinarji legitimacije AIS-a ako jih lahko policija kljub temu aretirala pri izvrševanju službe?

Toda primer Šelhaus je še mnogo hujši. Edi Šelhaus je eden izmed najbolj znanih partizanskih fotoreporterjev in fotografskih umetnikov Jugoslavije sploh. Njegove slike spadajo med prve fotoreportáže narodno osvobodilne borbe in so pomemben doprinos skupni zavzniski borbi.

Ne samo to. Edi Šelhaus je kot partizan v Bosni rešil tudi ameriškega letalca in pomagal mnogim drugim zavzniskim letalcem. Ne samo to. Edi Šelhaus je v posesti redne, od AIS-a potrjene službene legitimacije našega lista. Kljub vsemu temu in kljub dejstvu, da so nam neštete priče potrdile, da ni zagrešil nobenega nezakonitega dejanja, je bil na najbrutalnejši način aretiran, in do danes ni bil izpuščen na svobodo, niti proti kavciji. Do danes se proti njemu tudi ni vršila razprava, ki bi nujno morala pokazati škandalozno neupravičenost njegove aretacije.

Eden izmed mnogih člankov
o »škandalu« Šelhaus

1. junija film »o masovnosti športa in njegovi vlogi v življenju mladine« *Prolečni kros*, 14 dni kasneje pa še Vojislav Nanović film »o prvi fizikulturni paradi v Beogradu«, *Parada pobe*.

Tudi hrvaška proizvodnja ne ostane dolžna fizikulturi. Jadran film izda 18. oktobra 1946 *Snaga mladosti*, pod katero so podpisani že tedaj in še kasneje znani avtorji: scenarist in režiser Milan Katić, snemalca Krešo Grčević in Frano Vodopivec, montažer Branko Marjanović in skladatelj Boris Papandopulo, ki se ob Bojanu Adamiću med prvimi loti problema umetnosti filmske glasbe. — To fizikulturno serijo iz leta

1946 zaključil decembra film — že — podjetja Zvezda, *Balkanske igre*, »o fizikulturnem zletu v Albaniji«, po scenariju in v režiji V. Nanovića.

To fizikulturno usmeritev vseh treh naših proizvodenj, zavoljo katere smo hudo negodovali, češ da naj bi spričo pomanjkanja traku snemali raje poljudnoznanstvene oziroma kulturne filme, fizikulture pa so tako in tako polni časopisi, dopolnjujejo reportaže in dokumentarni filmi: npr. o Titovem obisku CSR, Poljske ali Hrvaške. Zvečine so to t. im. montažni filmi, sestavljeni iz gmote različnih in navadno brez vnaprejšnjega načrta posnetih prizorov.

Tedanja slovenska produkcija doseže svoja viška z *Ljubljana pozdravlja osvoboditelje*, z datumom premiere 26. avgust 1946, in prav tako antologijsko *Mladina gradi* s premiero 16. novembra 1946, mislim da s prvim jugoslovanskim filmom, ki je bil deležen (v Benetkah) mednarodnega priznanja, in o katerem sem že pisal v enem izmed prvih poglavij te kronike. Naj dodam, da je film po svojem scenariju režiral Francè Stiglic, snemali pa so ga domala vsi naši tedanji snemalci: Franci Cerar, Metod Badjura, Ivan Marinček in Anton Smeh. Kot montažerka je podpisana Milka Badjura, kot skladatelj »filmske glasbe« pa Bojan Adamič.

Sorazmerno plodno prvo slovensko filmsko poldrugo leto zaključil agitka *Vojni zločinci bodo kaznovani*, film »o sojenju vojnim zločincem Rupniku, Hacinu, Rainerju in drugim«. Kot scenarist in režiser je v glavi filma zapisan Francè Stiglic, kot snemalec in montažer pa Ivan Marinček. »Glavno vlogo« v filmu igrajo spet posnetki iz dveh Emona filmu zaplenjenih *Protikomunistično zborovanje* in *Domobranska prisega* iz leta 1944.

Danes, po dobrih 30 letih lahko ugotovimo za naše razmere zanimivo dejstvo: kako se je že prvo poldrugo leto novega slovenskega filmskega razvoja formirala skupina, ki poslej domala do današnjega dne odločujoče posega v razvoj naše filmske prakse: Francè Stiglic, Ivan Marinček, Dušan Povh, in po kakršnih že vidikih pridruženi tovariši. Če izvzamemo bolj tehnično novatorsko usmerjenega Rudijsa Omoto, potem sta ostala od »starejše« generacije dlje v podjetju samo Badjurova. Celo dr. Mario Förster mislim da je imel zadnjo šanso z *Ljubljana pozdravlja osvoboditelje*.

Kasnejša zamenjava prve filmske generacije je po drugih jugoslovanskih podjetjih potekala drugače in hitreje. Šele in že po dobrem desetletju kaj malo ali pa nič več ne beremo in slišimo o prvem direktorju Jadran filma Kosti Hlavatyju pa režiserjih Gustavu Gavrinu, Nikoli Popoviću, Vjeku Afriću, Mihajlu Ivanjиковu, Milanu Katiću, Josipu Barkoviću in po nekaj filmske smole izgine za vselej s filmskega platna tudi Vojislav Nanović. Zdi se, da so v jugoslovanskem merilu živeli in še živijo najdlje — razen slovenskih avtorjev — Oktavijan pl. Miletić, Branko Marjanović, Rudolf Sremec, Branko Blažina, Frano Vodopivec, Vojislav Bjenjaš in vsaj še kot filmski pedagog Radoš Novaković. Izvzeti pa seveda ne smemo tudi ne nekaterih akterjev *Filmskih novosti*, predvsem Samuila Amodaja, ki je zdržal 30 let in 24. decembra 1974 hkrati s *Filmskimi novostmi* prejel visoko odlikovanje predsednika republike. Časopisno obvestilo je spremljal podatek: »Filmske novosti' posnamejo na leto 52 rednih in 8 izrednih žurnalov, 12 'Pregledov po vsem svetu' in 12 mesečnih pregledov, namenjenih našim v tujini zaposlenim delavcem.«

Do te dognanosti *Filmskih novosti* pa je bila dolga pot. Res pa je, da je že naša tedanja beograjska skrb veljala prav rednemu izhajanju *Filmskih novosti* kot »vsedržavnega«, zveznega propagandista in informatorja.



Prvomajska parada v Trstu — za »Jugoslovanske filmske novosti« posnel Edi Selhaus

Za pričujoče zapise o začetkih naše filmske proizvodnje uporabljam dva vira: Filmografiju jugoslovenskoj filma 1945—1965, ki se studioznosti navkljub faktografsko ne zdi docela zanesljiva, in pa Spisak jugoslovenskih dokumentarnih, kratkih filmova i žurnala, ki mi ga je v beograjski jeseni sestavil nepodpisan statistik. Ta Spisak se po nekaterih datumih razlikuje od Filmografije beograjskega Instituta za film, kar pa ni bistveno. Važno je, da navaja, da je izšlo od 22. septembra 1945 pa do 8. novembra 1946 — navkljub šibki organizaciji in pomanjkanju traku in kamer — 35 števil *Filmskih novosti*, ki so tedaj bolj družile v enc misel narode Jugoslavije kot danes TV dnevnik ali obzorniki. V filmografiji Instituta manjkajo tudi podatki o obeh številkah naših *Filmskih novic* in o dveh *Filmskih Obzornikih*, ki sta izšla že 2. in 29. oktobra 1946.

Mnogo kasneje, 8. januarja 1948, zapiše v Ljudsko pravico nepodpisan poročevalec v članek V prvi petletki bomo izdelali prve slovenske umetniške filme tudi tole: »...Obiskovalec, ki si kupi vstopnico in stopi v dvorano ter v predfilmu gleda 'Obzornik', ne pomisli, kako veliko dela je bilo okoli tega 'Obzornika'...«

Da, mnogo dela! Tudi dober film je težko ustvariti. In pionirjem jugoslovenskega zveznega ali republiško-narodnega filma gre že v obdobju 1945—1947 priznanje za zaneseno dejavnost, za njih marljivost in posebej za tveganje, ki je mejilo včasih že na brezumni pogum. Pisal sem že o snemalcu slikarju in znanem publicistu Čoru Škodlarju, ki je snemal bitko za Črni vrh (1944) iz prvih strelskih jarkov. V prejšnjem poglavju sem pripovedoval o diplomantu VGIK Viktorju Muromcevu,

ki je pri snemanju svoje »diplomske naloge«, *bitke za Trst*, padel. Raznesla ga je protitankovska granata, in za njim ni ostal niti grob.

Iz zakladnice svetovne filmske novičarske, dokumentarne kulture poznamo grozljive posnetke iz Dunquerka, El Alemeina, Stalingrada, v katerih vidimo za bežni hip kroglo, ki leti v objektiv... Snemalec reportaž o pomembnih zgodovinskih dogodkih terja od sebe — in gledalci od njega — da beleži na filmski trak jedro nekega dogajanja: krizna žarišča, tam, kjer se odloča usoda, in to čim bolj razločno, čim bolj razvidno. Za reportaže o dogodkih, ki jim nihče ne vé poteka, seveda ni mogoče pisati scenarijev vnaprej, kamere ni mogoče pritrditi na fiksno stojišče in le redkokdaj se posreči reporterju snemati iz drvečega vozila. Estetika posnetkov o kakor koli napetih, morda celo zgodovinsko usodnih dogodkih, je njihova vsebina. »Giblјivost« posnetka in premišljeno komponirana vsebina v njem sta privilegija miru, nemir pa je že sam zase tolikanj vznemirlјiv, da je že dovolј, če ga nakaže posnetek dima iz sproženega revolverja, bežeče noge demonstrantov, čelade in ščite policajev, gosenice tankov, ki pršijo sneg, trzaje topov, ki streljajo, eksplozije granat, obešene žrtve, goreče hiše...

Filmski snemalci nemirnih, revolucionarnih dogajanj, kakršne pozna naš čas npr. po posnetkih demonstracij in pokolov v Rimu, Bilbau ali Belfastu, morajo biti iznajdlјivi, izredno prisebni in do meja življenja, včasih celo prek njih, pogumni.

Tak pa je bil snemalec reporter Edi Šelhaus. Filmski reporter, ki ga pozna današnji bralec kot duhovitega avtorja fotografij, ki izhajajo npr. pod naslovom *Stotinka humorja* (Pavliha, 18. IV. 1977), kot časnikarja, avtorja fotografij in besedil o kritičnih minulih ali sodobnih dogodkih zaslužnjene Koroške, npr. *Spet skrunitev pomnika* (Dnevnik, 2. XI. 1976) ali *Med svati je bila tudi smrt* (Dnevnik, 16. XI. 1977), in njegove »Spomine na viharne povojna leta v Trstu«, je izdajal tednik 7 D februarja in marca 1976.

Edi Šelhaus živi, ostal je na srečo živ, ko se je odločala usoda Trsta in Julijske krajine, cone A in cone B, ko je visel bojda svetovni mir spet na nitki, so zoper filmskega reporterja slovenskih Filmskih novic in Obzornika in zveznih Filmskih novosti letele krogle in molotovke in po njegovem hrbtu so padali težki pendreki MP in italijanskih cerinov.

Ta živi, polnokrvni, prisebni in brezumno pogumni filmski reporter, mislim da najbolj nekomplіcirana, čista, in dobrodušna osebnost jugoslovanske filmske proizvodnje 1945—1947, se je rodil leta 1919 v Podkraju pri Vipavi. Kot sem omenil že v prejšnjem poglavju, sta ga starša, komaj petletnega, poslala v »slovenske šole«, v šentviško sirotišnico, kjer je živel do 1930. leta. Leta 1929 sta se preselila v Jugoslavijo njegova starša, po poklicu fotografa. Oče je odprl delavnico v Zagrebu, mama pa v Skofji Loki. Edi je ostal pri mami in se učil, in leta 1940/41 ga najdemo pri vojakihi v Skopju, pri »fotosekciji aviacije«.

Ko se zdaj spet pogovarјava in spominјava partizanskih dni, lahko rekonstruirava le nekaj odlomkov iz njegovega življenja. Na Gorenjskem je bil najprej vošovec, na nekem nočnem pohodu je globoko padel in hudo poškodovanega so prepelјali na partizansko letališče Krasinac pri Podzemlju v Beli krajini. Trdi, da sem ga tamkaj našel jaz, tik preden bi se moral odpelјati v Bari, in ga kot fotografa povabil v Fotosekcijo Propagandne komisije pri IOOF, ki sem jo imel poleg raznih tečajev tedaj na skrbi. Dejal da sem, še pripomni smeje, da ga je za v Bari škoda. Sam se spominјam le slokega dolgina s težko belo obvezo okoli glave. Spominјam se, kako mi je nekdo dejal, da je to Edi Šelhaus, letalski fotograf, ki se je pri nekem



Značilen prizor iz tedanjega Trsta — za »Jugoslovenske filmske novice« posnel Edi Selhaus

izvidniškem poletu ponesrečil. Z nikomer od tedanjih fotografov Fotosekcije, zvečine starejših ljudi, ga ni bilo mogoče primerjati. Begal je po Beli krajini in prisluškoval, kje streljajo, pa jo je ubral v tisto smer. Nato je čez teden ali kaj več prinesel šop posnetkov, ki jih je Franjo Veselko skrbno razvil. Ko smo videli, kako nima več obstanka, saj se v Beli krajini po novembrskem vdoru belih do Črnomlja tako rekoč ni nič dogajalo, smo mu dali proste roke: precej traku in prepustnico, s katero se je lahko svobodno prebijal od TV do TV, po na pol osvobojenem ali po na pol zasedenem partizanskem ozemlju.

Precej njegovih slik smo razstavili leta 1944 na decembrski fotografski razstavi pri Lacknerju v Črnomlju, in mislim da je najbolj znamenita njegova, največkrat ponatisnjena fotografija partizanov v belih haljah in z belimi rešetkami čez obraze, ki jo objavljam tudi za ilustracijo pričujočim zapiskom.

Po osvoboditvi, pravi, da je bil tako vesel, da je dva dni pozabil fotografirati. Nato ga je poklicala Lidija Sentjura, in med prvimi je dobil nalogo, da fotografira Tita. Ko sem po 11. maju iskal sodelavce za novo slovensko filmsko podjetje, sem se seveda spomnil tudi na Edija Šalhaus. Vedel sem, da mu preskok s fotografske na filmsko kamero ne bo delal posebnih preglavic. In ker sem poznal njegov karakter neustrašnega reporterja, razen tega pa smo vedeli, da je Tržačan, ki so ga pregnali fašisti, in je zato imel tudi pri zaveznikih več pravic živeti in delati v Trstu, smo ga poslali v razbeljeni Trst in okolico, koder naj bi snemal najprej za slovenske Novice in Obzornike, ko pa so stvari postale vroče, »zvezno pomembne«, pa tudi za beograjske, zvezne Filmske novice.

Do leta 1948, dokler je bil njih dopisnik, je posnel celih 20 tisoč metrov filma. Toda v Novicah, v reportažah, v dokumentarnih in propagandnih filmih, ki so jih iz njegovih posnetkov sestavljali različni »režiserji-montažerji«, je bilo objavljenih komaj kaj več kot 2 tisoč metrov. Zavoljo izrednih pogojev snemanja je lahko delal in računal z razmerjem 1:10; se pravi, da je od 10 m posnetega traku moral biti uporaben 1 m. Drugi reporterji so smeli snemati — v miroljubnem zaledju 1:5. Mosfilmovci, ki so snemali igrani film in so bili za naše pojme pravi bogataši, so snemali *Uragan na Balkanah* 1:12.

Ediju Šelhausu je dal prvo kamero, in sicer Kinéma, Rudi Omota. Šele kasneje je dobil Arriflex. Z akumulatorjem vred je ta tedanja okorna tehnika tehtala 24 kg, in lahko si predstavljamo, kakšen fizični napor je bil, tekati, se vzpenjati in bežati s tolikšno težo. Toda tudi to je zmožel.

Prvi daljši Edijev film iz njegovega tržaškega obdobja je bil *Sv. Križ — najstarejša slovenska ribiška vas*; njegove prve reportaže pa *Rižarna*, *Prvi traktoristi*, *Pokop partizanov*, *Monfalcone-Tržič*, *Pulj*, se pravi gradivo za tedaj pomembni film, ki so ga nesli na pariško mirovno konferenco pod skupnim naslovom *Julijska krajina*. Posnel pa je tudi film o slikarju *Albertu Sirku*, in film o *Pohodu v Škedenj*, za katerega so mu zastopniki »Mondo libero« ponujali veliko denarja, samo da bi posnetke lahko uničili.

Za temi kratkimi naslovi filmov in reportažnih zapisov Edija Šelhausu pa se skriva prava pustolovščina: vnaprej je moral izvedeti, kje in kdaj bo težišče dogajanja. Zasesti je moral čim bolj pregledno razgledno točko — takih, pravi, da je imel več, in to so bili balkoni in okna visokih hiš; ali pa se mimo policajev pomešati med množico demonstrantov in snemati. Na višku škandalov z njegovimi posnetki, ki jih nismo gledali samo v Jugoslaviji, temveč tudi drugod po svetu, saj so šle kopije *Novosti* in tedanjih prvih reportaž že v SSSR, v Teheran, v Romunijo in celo v Švico, je policija določila kar tri inšpektorje, ki so lovili med dogajanjem samo Edija Šelhausu, mu skušali preprečiti snemanje ali mu posnetke zapleniti. Spominja se imena enega izmed inšpektorjev: Marcun... Zgodilo se mu je, da je snemal med množico, toda preden so ga zgrabile policijske roke, je vrgel kamero s posnetim gradivom med ljudi — in drugi dan so prinesli kamero in posnetke njemu na dom. Anekdota pripoveduje, kako mu je nekoč v Škedenju zaplenil angleški oficir kamero s filmom. Ko so to izvedeli Škedenjci, so posedli po cestah in onemogočili promet, dokler Anglež ni vrnil kamere in traku Ediju Šelhausu. Če je kdo v tistih časih lahko trdil, da ima »zaledje v ljudskih množicah«, potem je bil to prav gotovo tudi filmski reporter Edi Šelhaus.

Po ustaljeni praksi je vse, kar je posnel, spravil pod zaščito delavcev v Dom pristaniških delavcev — Casa de lavoratori portuali, katerih praga si ni upal prestopiti noben policaj. Nato so odnesli posnetke kurirji-delavci do vasi Plevlje na kraški meji, odtod kmetje čez mejo, na naši strani pa po domenjenih slih v Ljubljano in Beograd.

V Beogradu so Šelhausove filme gledali najprej člani Agit propa CK KPJ. Kadar koli je prišel v Beograd, je imel prosto sobo in hrano v hotelu Moskva. Že leta 1945 mu je sporočilo uredništvo Filmskih novosti: »Ne brini za kamero, to ćemo lako, čuvaj glavu!« Spominja se, kako je dobival prvo plačo v lirah od dobičkov predstav filma *Kameniti cvet*, in sicer po 6000 Lir na mesec, šele kasneje prek UVODA — jugoslovansko uvozno izvoznega podjetja.

Edi Šelhaus je bil v Trstu 13-krat v zaporu, od tega enkrat 14 dni v samici, in vedno pretepen. Ta zapor je bil ponavadi vojaški Jesuiti, ki so depandansa Coronea. Tako ni čudno, da so *Filmske novosti* v svoji 29. številki za začetek objavile veliko fotografijo Edija Šelhausu s podnapisom: »Kje je naš fotoreporter?« Po naključju ali kaj pa je tej sceni sledil prizor pogreba ubitega demonstranta. Novice je videl tudi Šelhausov oče v Zagrebu, in prepričan je bil, da so Edija ubili...

Jugoslovanski film tega obdobja pozna mnogo pogumnih frontnih snemalcev, od I. Ivanjkova do obeh Slovencev s Sremske fronte, D. Macarola in A. Smeha. Toda Trst je bil tako specifičen, da si moral biti pristni Tržačan, če si hotel zdržati. Za 1. maj 1947 so poslali Ediju Šelhausu v pomoč Purišo Djordjevića. Nad 50 000 ljudi je šlo pod večer z baklami v sprevodu. Nenadoma so začeli fašisti metati na povorko bombe. Sprevod pa je šel dalje... Puriša je zaklical s solznimi očmi: »Kakav narod!«

V letih 1945—1948 je delal Edi Šelhaus tudi kot fotograf, in sicer za lista Primorski dnevnik in Lavoratore, kasneje pa za L'Unita. Leta 1957 ga je tedanji glavni urednik Dela Rudi Janhuba, angažiral za fotografa tega dnevnika. Manj znano je zgodovinsko dejstvo, o katerem so doslej, bojda iz »konspirativnih razlogov« molčali, da je »Bitko za Trst«, se pravi zadnji prizor filma *Na svoji zemlji*, snemal Edi Šelhaus skrivaj onstran meje.

Februarja 1966 so se v Beogradu spomnili tudi na Edija Šelhausu in njegovo delo. Poslali so mu diplomu in pismo:

»...Mogu Vam reći, da je prilikom čitanja Vašeg imena u mom referatu bilo spontanog aplauza kao znak priznanja za sve ono što ste uradili za ovu kuću. Niste zaboravljeni, svetlo je Vaše ime, cenimo i cenićemo sve ono što ste dali za ovu ustanovu, a priznanja neka bude aplauz, diploma i osećanja koje gajimo prema Vama... Želimo Vam još mnogo uspeha u radu i znajte da ćete ući u istoriju naše kinematografije. Drugarski Vas pozdravlja Vaš

Stevan Labudović
Pretsednik Saveta
Filmskih novosti.«

Na jesen 1976 naj bi obiskalo Slovenijo nad sto rešenih ameriških letalcev, ki so prišli s svojimi družinami na kraj rešitve. Za to priložnost je Edi Šelhaus napisal in opremil z izvirnimi fotografijami brošuro *The bale out*, ki jo je izdala Partizanska knjiga v okviru Zveze združenj borcev NOV Slovenije. Žal samo v 200 izvodih.

In ko sva se o vsem tem pogovarjala in budila svoje spomine, sva se nenadoma spogledala in skoraj hkrati vprašala:

»Le počemu smo s filmsko reportažo tako zanemarili svojo Koroško!«

*

Slovenski in jugoslovanski filmi tega in kasnejših obdobj utegnejo biti dragoceni vir in gradivo ne le za filmskega, temveč tudi za političnega, ali kakor koli drugače specializiranega zgodovinarja. Iz njih bo lahko razbral vse — od obnašanja ljudi in njihove noše, do pglavitnih akterjev in misli, ki so vzbujale naš sodobni svet.

Večini slovenskih filmov tega časa daje poseben čar — razen njihove angažiranosti in včasih vsebinske atraktivnosti — tudi tedanji govorec spremnih besedil

Tugomir Tory (1918—1958). Njegov po malem patetični žametni bariton, interpretira uglajeno, tekoče prav tako hudoodelska dejanja vojnih zločincev kot evforična razpoloženja graditeljev iz obdobja obnove in izgradnje.

*

Poslej pa se prevesi čas, ki mu morda smemo reči epoha, iz dokumentarnih, reportažnih, novičarskih in vseskozi propagandno nadahnjenih filmov, preračunanih na neposredno vplivanje, v željo po prvem slovenskem dolgem igranem in zvočnem filmu.

Se pomnite, tovariši!

Vsa ta filmska dejavnost, ki jo je določila razpoložljiva dolžina filmskega traku in hkrati motiv in se je zdela v nekem trenutku najbolj važna, se je odvijala v senci beograjske jeseni 1946. Za beograjske dogodke, za polemike in izpade in kar vse je še spadalo v ta jesenski čas, so še najbolj vedeli v beograjskih ateljejih in laboratorijih, za tisto, kar se je tikalo Hrvatov, so vedeli pri Jadran filmu in na hrvaškem Agit propu, skoraj docela nepoučeni in neprizadeti pa so sanjali svoje filmske sanje v Ljubljani. Kolikor smo le mogli, smo jih varovali pred mrzlim pišem beograjske košave, še kar z uspehom smo jim krili hrbet, da so se lahko varno in sorazmerno udobno konstituirali.

Dejan Kosanović, izredni profesor Fakulteta dramskih umetnosti v Beogradu, imenuje v svoji študiji Uvod u proučevanje istorije jugoslovanskog filma iz leta 1976, obdobje 1945—1951 »period administrativnog upravljanja jugoslovenske kinematografije«. Kakor pa je razvidno iz doslej napisanega, je ta trditev le deloma resnična. Vsa beograjska jesen 1946 je en sam poskus, razbiti dogmatske centralistične osnove, vzeti veter iz jader »odločanja od zgoraj«, se opreti in pri odločitvah izhajati »s terena«, se pravi iz gmotnih in človeških možnosti posameznih nacionalnih podjetij, je prizadevanje, da bi postal Komitet za kinematografiju Vlade FNRJ samo posrednik in koordinator med dejavnostmi produkcij in da bi naš jugoslovanski — v resnici raznoliki narodni — film zastopal navzven, kot enotno organizacijo, kot enotno duhovno umetniško manifestacijo.

Ta spor ni bil v praksi dokončno rešen. Odtod nejasnosti in pogostna pretiravanja tudi v »petletnem planu«, ki je bil po svojem bistvu pglavitni in morda najbolj nazorni odsev nekega zgodovinskega stanja v jugoslovanski kinematografiji.

Še leta 1951 sem v Zapiske o filmu napisal zelo neodločno:

»Vrsto prvih zakonskih določb zaključí »Zakon o petletnem planu razvoja narodnega gospodarstva FLRJ v letih 1947—1951«, ki vključuje v petletni načrt tudi filmsko proizvodnjo. Po njem naj bi zaživela pri vseh jugoslovanskih narodih ob izvirni književnosti, gledališču, glasbi, upodabljanju in plesni umetnosti ter arhitekturi tudi izvirna filmska umetnost.«

Zanimivih utegne biti nekaj člankov o filmski petletki, ki so — večinoma nepodpisani, torej neobvezni in nenatančni — izhajali leto dni kasneje v Pravici in Poročevalcu.

Pravica poroča pod naslovom »Za razvoj kinematografije določa petletni plan 1,5 milijarde dinarjev« 29. maja 1947 tudi tole:

Iz današnje humorne Selhausove fotografske dejavnosti



»Za razvoj kinematografije v naši državi bo v teh petih letih investirana pol-druha milijarda dinarjev. Razen proizvodnje filmov in gradnje kinodvoran je v načrtu tudi zgraditev filmskega mesta v bližini Beograda...«

Prav tako piše Poročevalec 25. maja 1947 pod naslovom »Gradnja filmskega mesta pri Beogradu«:

»V bližini Beograda so že pred meseci pričeli graditi filmsko mesto na obsežnem ozemlju, ki meri 700 000 m². To bo prvo filmsko mesto na Balkanu. — Razvoju kinematografije posveča naš petletni plan veliko pozornost. Tako določa, da bomo v naši prvi petletki investirali na področju kinematografije 1500 milijonov dinarjev, in sicer za zgraditev filmskega mesta pri Beogradu, kinogledališč, potujočih kinematografov in za razširjenje filmskih podjetij za proizvodnjo filmov. Poleg tega določa tudi republiški plan znatna sredstva za razvoj kinematografije in filmske industrije. — Z gradnjo filmskega mesta pri Beogradu polagamo temelje naši filmski industriji, temelje naši mladi filmski umetnosti, ki je postavljena pred velike naloge. Gradbeni

objekti filmskega mesta so projektirani za letno zmogljivost 20 dolgih umetniških filmov in številnih kulturnih in dokumentarnih filmov. Ko bo to filmsko mesto zgrajeno v okviru, kakor je določen v petletnem planu, bo v naselju živel in ustvarjalo okrog 2500 ljudi. Gradbena dela so zavzela že velik obseg. — Industrijski del filmskega mesta bo obsegel veliko upravno in poslovno zgradbo, poslopje za sinhronizacijo in najmodernejšimi napravami, 7 srednjih in velikih filmskih ateljejev, posebno poslopje za montažo filmov, pred požarom zavarovano skladišče za filme, razen tega bodo zgradili štiri delavnice ter štiri velika skladišča za hrambo dekoracij...«

In 27. junija 1947 dodaja isti dnevnik pod naslovom »Petletni plan naše kinematografije«:

»...Kinematografija je prevzela obveznosti, da bo konec leta 1951 proizvajala letno 60 umetniških in 100 dokumentarnih filmov, 112 mesečnikov in žurnalov. To pomeni, da bodo naši ljudje vsak 9. dan gledali nov domač umetniški film, da bo vsak tretji ali četrti dan izdelan po en dokumentarni film, da bodo vsak tretji dan pripravljene po ene filmske novice — ali da bo skoraj vsak dan izdelan po en domač daljši ali krajši film. To tudi pomeni, da bo v Jugoslaviji ostalo mnogo in mnogo milijonov, ki smo jih do sedaj plačevali za predvajanje filmov tujim filmskim družbam... Kot materialna podlaga za izvedbo načrta bo v vsaki ljudski republiki ustanovljeno filmsko podjetje za proizvodnjo filmov z enim ateljejem, laboratorijem in drugimi pomožnimi zgradbami. Največji objekt te izgradnje bo »Filmsko velenje« v Košutnjaku... Z uresničenjem petletnega plana bo število stalnih kinematografov zelo zraslo. Na vsakih 10 tisoč prebivalcev bo prišel po en kinematograf. Število kinematografov se bo tako v primerjavi z letom 1939 trikrat povečalo. Črna gora bo imela 4-krat več kinematografov, Makedonija več kot 6-krat več kinematografov, Bosna in Hercegovina pa 7-krat več... Število potujočih kinematografov se bo povečalo na 120... število aparatov za poučno prosvetne umetniške in dokumentarne filme na ozkem traku, ki smo jih imeli pred vojno v Jugoslaviji 100, se bo do 1. 1951 povečalo na 1500 aparatov za ozki film...«

Zadnjega decembra 1947 pa sporoča O(vsec) v Pravici pod naslovom Ob zaključku prvega planskega leta v »Triglav-filmu« naslednje zanimive podatke:

»Delovni kolektiv podjetja za proizvodnjo filmov LRS »Triglav-film« je te dni pregledal napore, ki so se usmerili predvsem v čim kvalitetnejšo izdelavo filmskih produktov, predvidenih v načrtu prvega planskega leta. Delovni kolektiv »Triglav-filma« si je danes ogledal svoj zadnji letos izdelani produkt, dokumentarni film o priključitvi slovenskega Primorja k matični državi pod naslovom »Tujega nočemo — svojega ne damo!« S tem filmom je bil plan dosežen, obenem pa znatno presežen. Presežen je bil zaradi tega, ker je poleg plansko predvidenih produktov do 75 % izgotovljen kulturni film o naši Primorski, do 50 % izdelan dokumentarni film o gradbeni delavnosti v LRS ter dva Obzornika, poleg tega pa v celoti izdelan še Obzornik za december. — V ilustracijo opravljenega dela naj navedemo nekaj zanimivih podatkov iz letošnje proizvodnje. V 47 obzorniških in 32 noviških točkah (vsak Obzornik vsebuje 3—4 tehtnejše zaokrožene točke in novice), v kulturnih dokumentarnih filmih je bila zajeta naša obnova, fizkultura itd. Snemali so v Ljubljani, na Štajerskem, Gorenjskem, Dolenjskem, Koroškem, Notranjskem, Primorskem, v Beli krajini in v Prekmurju. Od 8750 m uporabljenega filmskega traku v letošnjem letu so prispevali največ operaterji Marinček, ki je bil proglašen za udarnika, Badjura, Cerar in Smeh. Vsi oddelki so se odločilno vključili v skupnostno delo: predvsem je

treba omeniti laboratorij, ki je razvil v letošnjem letu 229 376 m negativa, pozitiva, tonskega traku, napisov in dubov (kopij pozitivnega traku); nadalje montaža in delavnice, predvsem pa tonski oddelek pod vodstvom dvakratnega udarnika in iznajditelja R. Omote, ki je skozi celo leto vršil dvojno delo, na konstrukciji novih aparatov in pri zvočnem snemanju. Ves obsežni kolektiv je delal vztrajno in z jasno zavestjo glede postavljenih nalog. — Če primerjamo zmogljivost letne proizvodnje v 1945., 1946. in 1947. letu, moramo ugotoviti tole: v letu 1945⁷⁸ so bili izdelani 4 filmi ali 1188 m, v letu 1946 10 filmov ali 3633 m, v letu 1947 pa 19 filmov v skupni dolžini 8755 m. Ogromen napredek v primeri z letom 1945 ali 1946 je nujno zahteval angažiranje novih in novih kadrov. Ob novem letu stopa slovensko podjetje za proizvodnjo filmov v novo fazo, ki bo zahtevala novih naporov in vsestranskega tesnega medsebojnega dela. Ta nova faza našega delovnega kolektiva ni našla nepripravljenega. Nasprotno! Čvrst presežek letnega načrta je garancija za izvedbo še enkrat večjega plana v drugem letu petletke... O.«

Izrazito propagandno poročilo, kakršnih pozna tudi naš film še kasneje v sto in sto primerkih, ima namen v tistem trenutku, ko smo se že vrnili iz Beograda, opravičiti nove namestitve: v času beograjske jeseni so namreč zaposlili okoli 100 novih »filmskih delavcev«, češ da za izdelavo filma potrebuje tudi majhna proizvodnja prav toliko delavcev kot npr. Hollywood. Ker je bil direktor prvak Jugoslavije v sabljanju, slovenski film pa je bil nasploh naklonjen športu, je dokaj teh novih filmskih delavcev prišlo z različnih športnih področij. Čeprav so se redki med njimi kasneje obnesli (npr. Žaro Tušar), je to banalno preprosto dejstvo vtisnilo našemu filmu do današnjega dne neizbrisni pečat. In poročilo utegne biti zanimivo, ker sploh ne omenja snemanja našega prvega dolgega igranega in zvočnega filma *V srcu Evrope*.

Že ob koncu januarja 1948 pa poroča nepodpisani član kar Poročevalca pod naslovom »Za letošnja dela pri gradnji beograjskega filmskega mesta je določenih 200 milijonov din«. Tako si sledijo razne novice o »filmski petletki« v našem tisku npr. do obširnega (nepodpisanega) članka »V prvi petletki bomo izdelali prve slovenske umetniške filme — Pogled v naše filmske delavnice,« ki izide v Poročevalcu 8. februarja 1948 in že poroča o snemanju »V srcu Evrope«. Podan je tudi naslednji, za naša razmišljanja zanimivi P. S.: »Nekje blizu Medvoda na Gorenjskem se bo razvijala naša filmska industrija. Letos bodo postavili prve objekte novega filmskega mesteca, to je velik atelje za notranje snemanje, laboratorije in upravo. V naslednjih letih pa bodo zidali še delavnice, skladišča za rekvizite, stanovanjsko naselbino in druge objekte. Mlada filmska industrija bo vzporedno z ostalimi industrijami, ki dvigajo življenjski standard delovnega ljudstva, pripomogla k dvigu njegovega kulturnega nivoja. Kolektiv 'Triglav film' bo izdeloval ozke filme s kulturnim in vzgojnim programom, tovarna 'Iskra' v Kranju pa bo še letos izdelala prvo serijo kino-projektorjev.«

Članek, ki ga je po stilu sodeč napisal Francè Kosmač, ima prozoren namen: izsiliti prek tiska (že zamujeno) gradnjo ateljejev.

Polakiranih, hvalisavih novic, ki napovedujejo, kar se kasneje ne uresniči, pa jih objavljajo, čeprav vnaprej vedo, da jih uresničiti ne bo mogoče, samo da bi »ugajale navzgor« in »pomirjale navzdol«, takih novic o filmskem svetu in življenju izhaja poslej tudi v slovenskem tisku vse več in več. Če kar na slepo sežem v kup

⁷⁸ Izvirnik navaja po tiskovni pomoti leto 1943 hkrati pa je v tem novoletnem članku, namenjenem čim lepšemu vtisu o delu »Triglav filma«, sporen tudi podatek o 4 izdelanih filmih leta 1945.

časopisnih izrezkov, piše npr. Poročevalec 10. februarja 1949 med svojimi Zapiski tudi tole:

»Letos dobimo 12 novih umetniških filmov domače proizvodnje, pričeli pa smo snemati še 10 novih umetniških filmov, 11 dolgih in 30 kratkih dokumentarnih filmov. Izdelali bomo v vsej državi še 22 mesečnih filmskih pregledov in 25 poučnih in prosvetnih filmov. Največ bosta izdelali podjetji 'Zvezda' in 'Avala' v Beogradu, ki se bosta združili v eno podjetje.«

Komitet za kinematografijo Vlade FNRJ je tudi v zadnji redakciji filmsko petletko predimenzioniral. Uresničila je »prvo filmsko velemesto na Balkanu« Košutnjak, toda proizvodnja je tekla slej ko prej le sunkovito, neenakomerno.

*

Leta 1948 je izšla pri Mladinski knjigi 277 strani debela knjiga pod naslovom Še pomnite, tovariši? Uredil jo je Primorec, učitelj, mladinski pisatelj, organizator raznih institucij in knjižnih zbirk, namenjenih otrokom in mladini, Josip Ribičič. V tej knjigi so natisnjeni spomini otrok na pravkar minulo vojno. Poglavitni, često pretresljivo grozljivi dogodki so ilustrirani. Ilustracije so naslikali otroško nazorno otroci sami. Knjiga tedaj, ki ji verjetno ni para na svetu!

Prav ta knjiga pa je tudi meni v pobudo, da se ob koncu pričujočega poglavja spustim s strogih zgodovinsko raziskovalnih tal, po katerih skušam hoditi skozi pričujočo kroniko, v svet nekih zaključkov in dovolj logičnih sklepanj. Poskušam naj namreč odgovoriti na neznanstveno, spekulativno vprašanje:

Kaj bi bilo, če bi bilo?

Če bi ne bilo beograjske jeseni 1946, in bi bile stvari jasno razločne brez nje, potem bi lahko razvijali svojo filmsko ustvarjalnost po zamišljenem načrtu, potem bi...

vsak mesec zdržema izdajali Obzornik;

agitk bi ne opirali do tolikšne mere na prvomajske parade in teke čez drn in strn, temveč na pričevanja preživelih o vojni, na rekonstrukcije vojnih dogodkov z živimi pričami, na sodobna revolucionarna dogajanja na področju umetnosti, od teatra do slikarstva, v obdobju obnove in izgradnje;

»Še pomnite, tovariši?!« bi bil monumentalni vir in navdih za vrsto filmov, v katerih bi pripovedovali in risali otroci;

snemali bi dogodke, ki bi se nam zdeli zgodovinski, brez namena, da bi posnetke takoj predvajali, temveč »za arhiv«, za kar se je kasneje tako zavzemal Francè Kosmač in kar je do neke mere uresničeval kasneje Ernest Adamič (1898—1977);

ustvarjalci Badjurovega formata bi svobodno razvijali slovenski kulturni in poljudnoznanstveni film. Filmsko bi registrirali vse bolj pomembne gledališke predstave, glasbene prireditve in slikarske razstave. Ob takšnem delu naj bi se med in po ustreznem visokošolskem študiju šolali in zoreli mladi;

novi slovenski filmski kulturi v prid bi svobodno lahko zaživel aktterji »starejše«, »srednje« in »mlade« generacije: Delak, Stupica in Kreft, Gale, Sintič in Žižek, Kragelj in tudi Štiglic, nakar bi načrtno omogočali vsakemu novemu rodu diplomantov AGRFT in drugih šol, da se »konstituirajo«, da se po sorodnosti talentov samoupravno organizirajo in filmsko kreativno zažive;

Dušan Povh



na ustanovi, ki je imela tako neprikladen naziv, kot je »Akademija za igralsko umetnost«, bi ne predavali samo zgodovine filma (in še to kot stranskega predmeta), temveč tudi filmsko dramaturgijo, režijo, umetnost snemanja... To stanje je trajalo na Akademiji vse do njene reorganizacije 1961, pa še nekaj let dlje, čeprav se je ustanova prekrstila v komaj kaj bolj znosni naziv: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo;

zarodkov arhiva, filmskega muzeja in biblioteke ne bi ugonobili, kar se je zgodilo okoli leta 1948, temveč bi jih razvijali naprej:

nikoli bi se ne bili odpovedali slovenski filmoteki: v njej bi hranili po eno kopijo slehernega svojega filma, in v njej bi bilo tudi kakih 500 etapnih filmov iz svetovne proizvodnje;

vse te ustanove bi bile druga drugi v študijsko pomoč. Najkasneje v času, ko je začelo gledati na Slovenskem tudi prek TV po sto in več tisoč gledalcev na dan, bi prerasle v Inštitut za filmologijo, in že zdavnaj bi ne bil raziskoval domače zgodovine filma en sam avtor;

naš prvi dolgi igrani in zvočni film bi bil režiral najboljši med omenjenimi osmimi praktikanti. Ker je moral B. Stupica v Beograd in je B. Kreft ubral teatersko in znanstveno slavistično pot, bi bil režiser najbrž soavtor *Triglavskih strmin* Ferdo Delak. Edino, kar bi ostalo, kot je bilo: ostal bi scenarij po noveli Očka Orel, ostala bi prva NOB téma slovenskega filma: *V srcu Evrope*, ki ga je prekrstil Venó Pilon v *Na svoji zemlji*;

snemalec tega filma bi bil Anton Smeh, njegova svetovalca Venó Pilon in Joža Znidaršič-List, njihov asistent pa morda Ivan Marinček. Direktor filma bi bil skoraj za gotovo Dušan Povh ali pa Francé Štiglic, ki se je seznanil z organizacijo filmskega

dela ob Mosfilmovcih. (Francè Štiglic bi lahko režiral kasneje in tako bi se izognili Slovenci vsaj svojemu drugemu igranemu filmu, ki je bil *Trst* iz leta 1950);

svojega prvega dolgega igranega in zvočnega filma pa bi kljub moralnemu pritisku, ki sta ga izvajala na nas *Slavica* in *Živjet će ovaj narod*, ne posneli že leta 1948, temveč kasneje, ko bi že bolje razlikovali diletantsko od profesionalnega in vsaj še poetično od sentimentalnega;

poprej bi izgradili tudi visoko kvalificirani filmski obrti ustrezne ateljeje in laboratorije. Najbrž v Sentvidu nad Ljubljano;

že v zgodnjih začetkih bi začeli — verjetno s pomočjo slavistov — preučevati s filmsko estetskih vidikov svojo klasično literaturo, in jo po pomembnosti in »film-skosti« vnesli v zaporedje slovenskih snemanj za dve ali več petletk naprej;

takoj bi skušali oživeti na osnovi svoje tradicije in novodobnega razcveta mladinske literature in posebej slikanice za otroke področje filma za otroke in mladino, ki je — mimogrede — v svetovnih izmerah tako deficitarno. Ne čakali bi do l. 1951 na prvega *Kekca* in nato celih 10 let na drugega;

navkljub razcvetu ljubljanske »grafične šole« bi se spričo »zagrebških mojstrov« filmske risanke ne upali lotiti svoje stilne inačice — hkrati najdražje — filmske risanke. Skušali pa bi že zgodaj razviti — najcenejši — lutkovni film, in sicer na osnovi bogate slovenske lutkarske tradicije, posebej še morda izročila lutkarja Milana Klemenčiča, ki je tedaj še živel. Tudi Saša Dobrila bi imel »proste roke«;

dolgi igrani film bi nato razvijali vse bolj sistematično, kontinuirano, dokler bi ne bili dosegli svoje magične meje slovenskega filmskega ustvarjalnega potenciala, ki naj bi bila 5 dolgih igranih filmov na leto.

*

Kakor koli se utegnejo zdeti ti improvizirani odgovori na vprašanje »kako bi bilo, če bi bilo?« iluzorni ali vsaj nepopolni, ni treba dvomiti,

da nas danes ne bi bilo treba biti sram, ko imamo o Prežihu ali Ivanu Levarku posneta kvečjemu dva, tri filmske prizore;

ne bilo bi nam treba po 30 letih izvabljeti pričevanj o doživetjih udeležencev NOB, ko nas komaj še kaj živi in je že rahel naš spomin. Zatorej bi na II. TV sporedu ne gledali npr. šele 25. V. 1977 ob 22.15 feljton *Bil sem ranjenec*, serijo šestih teve filmov, pričevanja šestih partizanov, ki med narodnoosvobodilno borbo niso izgubili življenja, izgubili pa so zdravje;

naši filmski umetniki ne bi rasli predvsem »iz prakse za prakso«, ker je to najbolj udobno pa hudo drago, temveč bi bili ustrezno teoretično in praktično visokošolsko izobraženi;

samoupravna organizacijska struktura bi rasla nenehno in organsko iz zmožnosti filmskih umetnikov: družili bi se v ustvarjalne skupine po sorodnih idejno estetskih nazorih;

če bi lahko še pogrešali Institut za filmologijo, kar pa je že dlje in precej narobe, pa že tretja ali četrta generacija naših filmskih delavcev najbrž vedno teže prenaša cerkev svetega Jožefa;

če bi filmski delavci tudi ob drugačnih razmerah v podjetju po vsej sili hoteli postati »svobodni«, bi se najbrž tudi v takem primeru ne bilo nikoli zgodilo, da bi jim rubili hladilnike, ker bi ne imeli denarja za socialno zavarovanje;

in nikoli bi se ne bilo zgodilo, kar se je ob koncu šestdeset let, ko je izjavil direktor naše filmske proizvodnje, da bi se uslužbencem podjetja »najbolj izplačalo, če bi filmov ne delali«.

Ne nazadnje:

Dušanu Povhu, enemu izmed poglavitnih akterjev petindvajsetletne slovenske filmske proizvodnje, ne bi bilo treba nikoli izjaviti, kar je izjavil časnikarki Manji Anderle za Dnevnik 14. marca 1975:

»Po 30 letih se vračamo prav pri filmu v tiste organizacijske oblike dela, ki so nam pomenile izhodišča že na samem začetku, pa smo jih potem vzporedno z razvojem zavrgli (podčrtal frb).«

S kakšnim razvojem?

Kdo in zakaj ga je določal?

Tako stojimo ob koncu pričujočih zapiskov — gradiva za zgodovino kinematografije na Slovenskem, spet na trdnih tleh. Odgovoriti bo treba namreč na vprašanje, kdo in zakaj je povzročil »narobe razvoj«. Kdo in zakaj je zavrgel domala domišljene poti in prizadevanja po novi slovenski kulturno umetniški dejavnosti?

Kaj pa, če se Slovenci v letih 1945/46 sploh še nismo zavedali, za kaj gre? Čeprav je film živel že pol stoletja?

In ali vemo danes? Ko gleda filme vsak dan samo prek TV na stotisoče Slovencev?

*

To svojo rahlo otožno kroniko o (ne)veselem področju naše nasploh turobne narodne zgodovine pa naj zaključim vendarle optimistično:

Med petimi »najboljšimi« jugoslovanskimi igranimi filmi iz let 1947—1977 slovenskega filma ni.

Tudi ne med desetimi »najboljšimi«.

Toda svoj narodni, »slovenski« film že imamo. Določajo ga njegove specifične slovenske vsebine, slovenski filmski igrski slog, slovenski pejzaž in interier, ki določata specifični stil slovenske gibljive slike.

Če izvzamemo Igorja Pretnarja *Samorastnike* po Prežihovi noveli (1963) in najboljši film Franceta Stiglica *Balada o trobenti in oblaku* po noveli Cirila Kosmača (1961), če smo že pozabili na debut Boštjana Hladnika, na njegov in Dominika Smoleta *Ples v dežju* (1961), ker so morda tehnično in tudi oblikovno že rahlo osiveli, potem se moramo ustaviti vsaj pri nekaterih izrazitih slovenskih filmskih umetninah, ki so začele nastajati v sedemdesetih letih. Mislim da so to predvsem trije filmi po besedilih Ivana Cankarja:

Večeri Julija Stepnika (TV januarja 1974) in

Hude sanje kanclista Jereba (TV maja 1976).

Oba teksta je dramaturško uredil pokojni Mitja Mejak, filmsko pa uprizoril partizan, pionir slovenske RTV in diplomant ter predavatelj na Akademiji Mirč Kragelj. — Tretja filmana Cankarjeva povest je bila

Na klanecu režiserja Vojka Duletiča (1971), ki zasluži naziv dobrega eksperimenta.

Isto lahko rečemo o novodobnem Gospodu stotniku, o Matjaža Klopčiča *Zadnji šolski nalogi* po besedilih Bena Zupančiča (TV 1977).

Ta hip, ko zaključujem redakcijo pričujoče kronike, pa gledam presenečen film Matjaža Klopčiča *Nori malar*, posnetega po scenariju Andreja Hienga v stilnih, slovenskih podobah Tomislava Pintarja — izjema potrjuje pravilo, in v tankočutni,

harmonično ubrani igri Jožice Avbelj, Poldeta Bibiča, Angelce Hlebcetove in Ive Zupančičeve.

Vsa ta dela in še več slovenskih filmov je zvečine težkih. V zatohlem barjanskem okolju močvirij žive težki človeški problemi, pred nami se odvijajo same črne usode in turobni življenjepisi ljudi, ki ledené v viharju, jih streljajo in mučijo, ki pijani udarjajo s svojimi glavami ob konfine zaprašenih in razrvanih slovenskih cest.

Toda resničnega in najbrž »komornega« filma o najgloblji slovenski duševni bolečini, o filmskem antijunaku črnorokcu, ideološko izgrajenem in hkrati duhovno in biološko iznakaženem morilcu sadistu, naš film še molči.

Tudi »herojskega«, planinskega filma naš film še ni zmogel, kljub našim »herojskim« vzponom na streho sveta. V zameno je ponudil tri Kekce, in namesto Za narodov blagor ali nove izvirne komedije, filme o »veselem življenju« študentov, otrok, živali. — Površen odsev površne sodobne slovenske družbe.

*

Ta zadnji del sprehoda skozi čas ne pretendira na nezmotljivost. Poudari naj le poglobitno misel, po kateri imamo Slovenci razen nekaj kratkih dobrih filmov, tudi že dobre dolge igrane in zvočne filme.

Zmaga ideje o jugoslovanskih narodnih proizvodnjah je imela tako tudi na Slovenskem posledice, ki jih doslej ni še nihče prav ocenil: tako po politični in kulturno umetniški, kot tudi po ekonomski strani.

In naša najboljša filmska dela lahko brez grizenja vesti pošljemo kamor koli v svet. So že in še bodo naš trden most s tujimi narodi, z milijonskim avditorijem tujih gledalcev.

*

Naj za konec pričujoče kronike citiram misel iz koreferata na posvetu Kultura, revolucija in sedanji čas, 8. 2. 1978:

»Slovenci smo ta hip pred izredno nalogo: pred filmsko upodobitvijo *Dražgoške bitke*. Torej stojimo tudi pred vprašanjem takšne organizacijsko samoupravne strukture slovenskega filmskega podjetja in TV, ki bo najbolj ustrezala uresničitvi tega načrta. Mislim, da sem dolžan opozoriti na neko nevarnost: v hipu, ko sproščamo ustvarjalnost najširših ljudskih množic, ko gre namreč za to, da bi pri izbiri sporeda za naše kinematografe in pri izbiri scenarijev za slovenske filme sodelovalo čim več ljudi, bi bilo narobe, če bi hkrati pozabili na dialektično nasprotje teh prizadevanj: na posameznika, na osebnost in njen pomen za umetnino. Torej na poglobitna ustvarjalca filma, ki sta scenarist in režiser s svojo ustvarjalno skupino.«

Dans la dernière (sixième) suite, l'auteur parle d'abord de son départ de Belgrade (en 1947) où il essaya en vain de briser les tendances de centralisation du Comité du cinéma auprès du gouvernement yougoslave et de le changer en un coordinateur des activités des cinémas des nations différentes en Yougoslavie. Il appelle le président de ce comité, Aleksander Vučo, son adversaire le plus important, «une personnalité importante qui essaya d'arrêter le courant de l'histoire». De retour dans sa patrie-mère, en Slovénie, il obtint de devoirs moins importants (il était même maître assistant au lycée, chargé d'enseigner le slovène et la gymnastique) jusqu'à ce qu'il fût nommé professeur d'art du cinéma au Conservatoire d'art de théâtre à Ljubljana. Pourtant, il n'avait pas la possibilité de collaborer à la formation de la production filmique slovène. Elle était lors de son retour, dit-il, pleine de louanges vantardes qui devraient pailre aux «supérieurs» et calmer les «inférieurs» tout en manquant les occasions les plus importantes: au lieu de projeter sans cesse les événements sportifs et les défilés, on aurait dû créer des films d'art sur la guerre de libération nationale (pour la mise en scène on aurait dû choisir les meilleurs des meilleurs metteurs en scène), filmer les événements d'histoire importants pour les archives, organiser une école slovène de cinéma, un musée de cinéma et filmothèque, bâtir des ateliers et laboratoires qui conviendraient à l'art filmique de haut niveau. La lutte acharnée contre la centralisation de production filmique n'était pas veine: la victoire de l'idée sur les productions nationales créa des conditions politiques, culturelles et artistiques favorables à la création des films de haute qualité et authentiques parmi lesquels l'auteur cite les Sauvageons de Pretnar, La Ballade de la trompette et du nuage de Stiglic, La Danse sous le pluie de Hladnik, Sur la montée de Duletič, Le peintre fou de Klopčič et deux film excellents de Kragelj faits d'après les nouvelles de Cankar.

Dragotin Cvetko

Delež F. Rukavine v delu ljubljanske Opere 1918–1925

Za ljubljansko Opero je hrvatskega dirigenta Friderika Rukavino¹ zainteresiral režiser in igralec Hinko Nučič,² ko je v letu 1918 za krajšo dobo iz zagrebskega odšel v ljubljansko dramsko gledališče. Ko je mnogo pozneje obujal svoje spomine, je omenil, da sta se Rukavina, tedaj dirigent zagrebske Opere, in Srečko Albini, ravnatelj tega zavoda, ostro sporekla. Rukavini so se zdele tamošnje razmere pod Albinijevim vodstvom nevzdržne, Nučiču je dejal, da bi najraje zapustil Zagreb. Ljubljanska Opera je ravno takrat iskala ravnatelja, poiskal pa naj bi ga Nučič, ki je imel za ta namen pooblastilo Gledališkega konzorcija (v nadaljevanju: GK). Ob srečanju z Rukavino je izkoristil situacijo — povabil ga je v Ljubljano. Le-ta se je odzval in kmalu zatem postal ravnatelj ter dirigent ljubljanskega opernega gledališča.^{2a}

Da je temu res bilo tako, potrdijo viri. Ti pa obenem povedo, da je Rukavina vstopil v slovensko operno reprodukcijo, ko se je ljubljanska Opera po daljšem presledku oživljala.³ Aprila in maja 1918 je GK začel »angažirati člane za opero, dramo in orkester« navzlic oviram, ki so bile »posebno z vojaške strani ogromne«.

¹ Za biografske podatke gl. ME (Muzička enciklopedija), 2. izd., zv. 2, 244; SGL (Slovenski gledališki leksikon) III, 1972, 601–602; SBL (Slovenski biografski leksikon), zv. 9, 1960, 163–164. Za rojstni kraj Rukavine je v SBL in SGL navedena Pula, v cit. ME pa Sv. Juraj pri Senju; v navedeni leksiki se razhaja tudi podatek o dnevu smrti: ME in SBL navajata 26., SGL pa 27. 10. 1940. — Ta leksika, predvsem SGL, je uporabljena tudi za druga osebna imena, ki so omenjena v tem prispevku. Za nekatere primere so podatki na voljo tudi v tuji leksikalni literaturi, ki pa tu ni upoštevana.

² SGL II, 474–475.

^{2a} H. Nučič, Igralčeva kronika, III, Ljubljana 1964, 34; prim. tudi M. Mahnič, Slovenski gledališki konzorcij 1917–1920 (GK), Dok. SGM (Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja, knj. I, 232 in II, 127 ter zap. GK z dne 19. 9. 1919 v arh. SGM.)

³ Kriza se je začela v ljubljanski Operi že 1912, ko jo je zapustil in odšel v Prago njen dirigent V. Talich. Nasledil ga je C. M. Hrazdira, ki sta mu občasno pomagala N. Stritof in F. Herzog. Po Talichu se je kvaliteta izvedb vedno bolj nizala, konflikti, ki so bili bolj politične kot drugačne narave, pa so bili vedno ostrejši. Kmalu so privedli do prenehanja opernega uprizorjanja. V sezoni 1913/14 so jih deloma nadomestila gostovanja zagrebske Opere (k temu prim. D. Cvetko, Gostovanje Hrvatske opere u Ljubljani u sezoni 1913–1914, Arti musices I, 1969, 145–160). Med prvo svetovno vojno je bila Ljubljana brez opernih predstav.

*Dirigent, režiser in ravnatelj ljubljanske Opere od 1918 do 1925
Friderik Rukavina*



Za operno uprizorjanje so bili »angažovani 3 tenorji, 4 baritoni in 2 basista«, poleg njih pa je »sodelovalo še 6 dam«; za realizacijo operet sta bila najeta 2 režiserja, pa še »5 igralcev in 5 dam«. Balet je vodil Vaclav Vlček,^{3a} sestavljale pa so ga 3 solistične plesalke in baletni zbor, ki je štel 10 plesalk. Orkester je imel 38 članov, operni zbor pa 24 moških in 24 ženskih sodelavcev.⁴

Pogoji sprva za delo torej niso bili kdove kaj ugodni. Iz gradiva razberemo, da si je Rukavina prizadeval, da bi jih izboljšal s tem, da bi za opero pridobil dobre soliste,⁵ da bi bili člani orkestra in zbora stalni ter jim ne bi bilo treba iskati še postranskega zaslužka,⁶ da bi se orkester razširil na 48 izvajalcev, ki naj bi bili po možnosti vsi slovanskega rodu, in da bi bil angažiran tudi kore-

^{3a} SGL III, 775.

⁴ Zap. obč. zbora GK od 19. 9. 1919, ib. in M. Mahnič, ib., II, 127.

⁵ Med temi so bili npr. J. Drvota, I. Levar, J. Rijavec, J. Betetto. Prim. M. Mahnič, ib., I, 96 in sej. zap. GK od 5. 5. 1919. Rukavina je za ta namen potoval na Dunaj in v Prago, za kar mu je GK povrnil potne stroške in plačal dnevnice, gl. M. Mahnič, ib., 119.

⁶ Prim. M. Mahnič, ib., 96, 122 in 123 ter prej cit. sej. zap. in še zap. GK z dne 1., 25. in 26. 8. 1919.

petitor, še kak kapelnik ter drugo za delo potrebno osebje.⁷ GK mu je dal proste roke, Opero bi naj vodil po lastni presoji, a odgovarjal za vse, za njeno notranjo ureditev, za režijo, inscenacijo in zasedbo vlog, pa tudi za vaje in predstave, ki jih je moral nadzirati brez dodatnega honorarja.⁸ Imel je obsežne dolžnosti, pa tudi velike kompetence in tako neposreden vpliv na formiranje ustanove, ki mu je bila zaupana. V praksi je to in ono tudi konkretiziral.⁹ Njegova prizadevanja pa so bila kajpak odvisna ne le od njega samega, ampak še od vrste drugačnih dejavnikov. Tako se je moral pogosto konfrontirati z različnimi političnimi interesi, ki so bili v vznemirljivih razmerah prvega povojnega časa še kako občutljivi, pa še z željami GK in zahtevami Združenja gledaliških igralcev, ki so bile čedalje ostrejšje in pogosto v nasprotju z interesi GK. Oziri so lahko postali še zlasti spotakljivi, ko se je srečaval z osebnimi težnjami solistov, režiserjev in kapelnikov.¹⁰

Organizacijsko iznajdljiv in sposoben Rukavina se je navzlic nevšečnostim, ki so prihajale s te in one strani, kmalu znašel. Vedel je, kaj hoče in svoj koncept je hotel izpeljati, čeravno situacija za njegovo uresničitev ni bila spodbudna. Že za prvo povojno sezono 1918/19 je postavil zahteven program, v katerem so kot kapelniki razen njega sodelovali še Janko Ravnik,¹¹ Josip Čerin,¹² Hubert Perić¹³ in Ivan Brezovšek.¹⁴ Sezona se je sicer začela z opereto Michujevi hčerki (Les P'tites Michu, A. Messenger) 21. 1. 1918, le-tej pa je že 3. 12. 1918 sledila Prodana nevesta (Smetana), ki jo je dirigiral Rukavina.¹⁵ Pod njegovim vodstvom so bile v tej sezoni uprizorjene še opere Jevgenij Onjegin (Čajkovski), Manon (Massenet), Bohème (Puccini), I Pagliacci (Leoncavallo), Žongler naše preljuje Gospe (Le jongleur de Notre-Dame, Massenet) in Madame Butterfly (Puccini). Podatki povedo, da je bilo v sezoni 1918/19 skupno 88 opernih in 16 operetnih predstav, razen tega pa še 4 baletni večeri.

Po programu je potemtakem bil začetek obsežen. Rukavina je očitno menil, da je z njim zadostil namenu GK, ki je hotel »postaviti slovensko gledališče v Ljubljani«, operno in dramsko, »na zdrav in soliden temelj, na katerem se bode moglo vedno bolj in bolj razvijati in spopolniti«. V gradivu, ki pripoveduje o tem, še beremo, da so bile »vzlic največjim težavam« posamezne predstave »na vsega priznanja vredni umetniški višini«.¹⁶ Vselej pa ni bilo tako. Kar se Opere tiče, so bili problemi predvsem s solisti. Za marsikatero vlogo ni bilo pravega pevca in je vse šlo narobe. Skoraj si ni mogoče predstavljati, da je Rukavina naštudiral že kmalu 12 oper, ki so sodile v repertoar vsakega gleda-

⁷ Gl. sej. zap. GK za sezono 1918/19 in poslej, gradivo v arh. SGM.

⁸ Prim. gradivo v SGM in M. Mahnič, ib., knj. II, 47; isti, Prispevek k podobi Narodnega gledališča v Ljubljani od 1920—1924 (Prispevek), Dok. SGM VII, 44, 47, 48, 50 ss. in VIII, 155 ss.

⁹ Prim. gradivo v SGM.

¹⁰ M. Mahnič ib., Dok. SGM VII in VIII; gradivo v arh. SGM.

¹¹ SGL III, 574, 575.

¹² ME 2. izd., zv. 1, 395.

¹³ SGL II, 504—505.

¹⁴ SGL I, 81.

¹⁵ Gl. Repertoar slovenskih gledališč 1867—1967, Ljubljana 1967, 204. — Tudi za podatke o opernih uprizoritvah, ki bodo v nadaljevanju omenjene v tekstu tega prispevka, gl. isto publikacijo, 204 ss.

¹⁶ M. Mahnič, GK, ib., II, 127 in gradivo v arh. SGM.

lišča, kakor je poudaril, in jih je mogel, tako je sam izjavil, vsak hip izvesti.¹⁷ Najbrž je nekoliko pretiraval, saj je znano, da so bile tedaj in še lep čas potem realizacije na odru ljubljanske Opere marsikdaj vprašljive. Vsekakor pa si je Rukavina prizadeval, da bi te in one težave odpravil ali jih vsaj minimaliziral. Tako se je na primer zavzemal za to, da »se pridržijo sedanje operne moči in izvrše zamene le tam, kjer so v umetniškem oziru ugodne«.¹⁸ Hotel je ohraniti dobre pevce, tako tudi Betetta, od katerega je želel samo to, da ne bi toliko odpovedoval.¹⁹

Rukavina pa je v svojem delu kmalu naletel na nasprotovanja. Zlasti so mu očitali, da je »edini gospodar v operi«²⁰ in odloča o nastavljanju ter odpovedih najsi bo solistov, kapelnikov, korepetitorjev, režiserjev, članov orkestra in opernega zbora in še o vsem drugem, kar se tiče Opere in njene organizacijske oblike. Upirali so se mu zlasti ti iz Združenja igralcev, v katerem je bila večina opernih izvajalcev in ki je bilo večkrat v sporu z GK, dokler je ta obstajal. Interesi teh dveh forumov so se v marsičem križali oz. razhajali. Za ukrepi, ki jih je vršil Rukavina, je ponavadi stal GK. Bolj ali manj negativen odnos, ki ga je imelo cit. Združenje do Rukavine, je potemtakem že zato razumljiv.

Napetosti so se vse bolj ostrile, že jesen 1919 je bila v ljubljanski Operi precej nemirna. Rukavina je bil v sporu z režiserjem Wuršerjem in kapelnikom I. Brezovškom, ker sta se negativno izražala o njegovih sposobnostih in rušila disciplino. Zahteval je njuno odstranitev, a tega zaradi intervencije tako GK kot Združenja igralcev ni dosegel.²¹ Tudi režiser Franjo Bučar²² se mu je postavil po robu, čezenj pa se je pritožil še kapelnik Perić. Ta je trdil, da mu je Rukavina sprva mnogo obljubljal, pozneje pa očital, da ne zna klavirja in ga niti za dirigiranje zbora ne more porabiti, ne da bi mu dal priložnost pokazati, kaj zmore.²³

Očitkov, nesoglasij, sporov, podtikanj in podobnih nevšečnosti je bilo z vseh strani na pretek, zanje je gradivo zgovorno.^{23a} Rukavini so zamerili tudi to, da ne skrbi dovolj za kvaliteto uprizoritev, da se ozira na stvari, ki nimajo s strokovnostjo nič skupnega, ampak so zanje v posledicah celo škodljive, in da ne vzdržuje potrebne discipline. Kaže, da je tako treba razumeti tudi »strogo zaupni« dopis gledališke uprave z dne 2. 11. 1921, v katerem se omenja pomanjkljiva izvedba Evangeljnika (dirigiral A. Balatka) in slaba uprizoritev oper Thaïs in Dalibor, ki ju je dirigiral sam Rukavina. Naročeno mu je bilo, naj čimprej

¹⁷ Prim. gradivo v arh. SGM in M. Mahnič, Prispavek, Dok. SGM VII, 53.

¹⁸ Ib., 53.

¹⁹ Ib., 156 in sej. zap. z dne 28. 10. 1922, arh. SGM.

²⁰ M. Mahnič, GK, ib. II, 227 ss. in gradivo v arh. SGM.

²¹ M. Mahnič, ib., 199 ss.

²² SGL I, 84–85.

²³ Prim. M. Mahnič, ib., Dok. II, 199 ss. in ustrezni zap. v arh. SGM. Perić je dobil odpoved s 15. 2. 1920 (gl. M. Mahnič, ib., 220). Glede njegovih sposobnosti je bila prej negativna kot pozitivna tudi strokovna kritika, prim. Dom in svet (DiS) XXXIII, 1920, 202.

^{23a} Po tej strani precej povedo sejni zap. (v arh. SGM). Nekaj se je mogoče seznaniti s problemi, ki so nastajali, tudi iz korespondence, naslovljene na Rukavino; kolikor se je ohranila, je v arh. SGM. V njej je tudi dopis z dne 29. 1. 1923, v katerem upravnik gledališča (M. Hubad) poziva Rukavino, naj sporoči, na katere člane v prihodnji sezoni ne bi več reflektiral in bi jim bilo po njegovem mnenju umestno odpovedati.

skliče »skušnjo za ensembleski prizor v prvem aktu Evangeljnika« in bo pri tem tudi sam navzoč. Bil je opozorjen, da se »ima lotiti dela z vso obzirnostjo in kulantnostjo« ter se ogibati pripomb, češ da tega ne zahteva on, temveč upravnik. Prav tam je še rečeno, da se opaža, da »vlada v operi nekako kompromisno življenje; z ozirom na to dejstvo, ki je splošno znano«, mu je upravnik F. Juvančič²⁴ naročil uvesti absolutno disciplino, »tako da boste imeli članstvo res in ne samo navidezno v roki«. ²⁵ Gradivo, ki je na voljo, to stanje, ki bi mu lahko rekli tudi nered in ki je bilo značilno za ljubljansko Opero v času, ko jo je vodil Rukavina, še obilno dopolnjuje.

Kar se je dogajalo v Operi, pa je bilo seveda znano tudi zunaj nje. Za to so poskrbeli vseh vrst sodelavci te ustanove, nemalokrat gotovo kar prenapeto. Javnost je vedela tako rekoč vse in včasih še več, kot je bilo res. Spremljala pa je tudi izvedbe, za katerih raven je bil odgovoren Rukavina, naj jih je dirigiral sam ali so jih vodili drugi kapelniki. Kadar koli je bilo kaj narobe, sta kritika in publika iskali razloge tudi v njem ali celo samo v njegovih lastnostih, človeških ali umetniških ali obojih.

Izredno ostro je sodil o Rukavini glasbeni kritik dnevnika »Slovenec« ter revije »Dom in svet« Marij Kogoj, ki je, mlad in poln sil, ob prehodu v dvajseta leta s svojim, v ekspresionizmu naravnanim nazorom, v slovenske skladateljske vrste vnesel precejšnji nemir. Rukavina mu je bil vse prej kot všeč. Ko je ocenjeval na primer uprizoritev opere *Bohème*, ki jo je ta dirigiral, mu je očital narobe tempe, dinamiko in fraziranje, prav z ničimer ni bil zadovoljen, ²⁶ menil je, da pomeni operni program sezone 1919/20 popolno stagnacijo. Na drugem mestu je ostrino svojega pisanja pojasnil, češ da bi se za sezono 1918/19 »lahko sodilo, da je bila po dolgem molku pač zopet prva in je morda zato nosila na sebi znake nedoletnosti«, vendar »če je iz tega ozira lansko sezono kedo presojal našo opero tako milo, ni povoda, da bi moral storiti tako tudi letos«. ²⁷

Kaka je bila ta, programsko osporavana sezona 1919/20? Na sporedu so bile opere *Pikova dama* (Čajkovski), *Hoffmannove pripovedke* (Offenbach), *Rigoletto* (Verdi), *Lepa Helena* (Offenbach), *Rusalka* (Dvořák), *Mignon* (Thomas), *Faust* (Gounod), *Trubadur* (Verdi), *Vesele žene windsorske* (Nicolai), *Ksenija* (Parma) in nekatere ponovitve iz prejšnje sezone, razen tega pa še nekaj operet in baletov. Od novitet je Rukavina dirigiral *Rigoletta*, *Pikovo damo* in *Fausta*, vse drugo je prepustil Balatki, ²⁸ Brezovšku, Periču in M. Ungerju. ²⁹ Program ni bil tako nezanimiv, da bi ne bil sprejemljiv. Kar je po tej strani motilo Kogoja, je bilo predvsem to, da »se iz slovenske literature ni dalo nič« — Parma je bil na vrsti šele pozneje — in je zato pikro sklenil: »To zadostuj!«. ³⁰ Iz tega, kar je pisal zdaj in zatem, je jasno razvidno, da ga je veliko bolj motil Rukavina, ki je program usmerjal in deloma tudi realiziral. Torej Rukavina kot ravnatelj in dirigent. Ko v nadaljevanju cit. poročila piše o izvedbi opere *Mignon*, pravi Kogoj, »da je do tega trenutka imel obiskovalec obupen vtis, ker ni

²⁴ SGL I, 259—260.

²⁵ Prim. dopis upravnika F. Juvančiča Rukavini z dne 2. 11. 1921, arh. SGM.

²⁶ *Slovenec* (Sl) z dne 10. 2. 1920.

²⁷ M. Kogoj, *Opera v prvi polovici sezone 1919/20*, DiS XXXIII, 1920, 97.

²⁸ SGL I, 37.

²⁹ SGL III, 750.

³⁰ M. Kogoj, *ib.*, 97.

vedel, kaj naj pričakuje od muzikalne anarhije pod vodstvom g. Rukavine«. S to opero pa »je prišel na plan drugi kapelnik g. Brezovšek s tako vestno naštudirano prireditvijo, da jo smemo in celo moramo imenovati v muzikalnem oziru prvo dostojno uprizoritev letošnje sezone... Bila je to sploh prva predstava, kjer je orkester več nudil kot solist, medtem ko je stal pod vodstvom g. Rukavine vedno daleč za solisti.«³¹ Nato je še poudaril, da ima orkester »dovolj dobrih moči, med temi dobre interprete in bi bil lahko prav dober, da, pod gotovimi pogoji tudi izvrsten; zato g. Rukavini dvakrat zamerimo, da fingira prvega kapelnika.«³² Ko je tako tega strokovno povzdignil onega pa diskreditiral, je še stiliziral misel, ki ga je ves čas spremljala, to namreč, da je Brezovšku težko napredovati, »če je nekdo pri gledališču, ki vedno znova podere, kar se napravi« in kar je najhuje, »če ima mož s to lastnostjo v gledališču glavno besedo.«³³ To situacijo pa je mogoče rešiti le z novim vodstvom, za kar pa »ne Govekar, ³⁴ ne Rukavina... ne moreta priti v poštev«. Za opernega vodjo je potreben nov človek, ki ga »ni treba hoditi iskat daleč«, Brezovšek, ki »se bo marljivo in vestno lotil tega dela, da opero postavi na prave noge.«³⁵ Brezovšku je kritik Kogoj ne le tokrat, ampak vselej, ko je bila prilika, dajal prednost nasproti drugim opernim kapelnikom in še posebno nasproti Rukavini.

Ko je ocenjeval drugo polovico sezone 1919/20, je Kogoj med drugim zapisal, da se s Faustom, ki ga je dirigiral Rukavina, sploh ne namerava baviti. Tako zelo ga je odklanjal, da ga je kot dirigenta kar prezrl. Le ob zasedbo se je spotaknil, po njegovem solisti niso ustrezali. Menil je, da Rukavina sploh ne ve, kaj angažira in mu to postane jasno »šele, ko ga vse občinstvo obsodi«. Svoje stališče do Rukavine je skušal pojasniti. Dejal je, naj le-ta nikar ne misli, da »se bijemo z njegovo osebo. Nas zanimajo le lastnosti njegove osebnosti, v koliko so v kvar našemu gledališču in naši glasbeni kulturi vobče«. Kogoju je bilo znano, da Rukavina ve, da »smo njegovi prepričani nasprotniki«, in zavedal se je, da utegne še nekaj časa ostati »nered za odrom«. Vendar je zapisal, da »si upamo« z zadoščenjem »že danes konstatirati, da dirigenta Friderika Rukavine ni več. Imamo le dvoje dirigentov: g. Brezovška in g. Ungerja, vse drugo ni nič.«³⁶ Rukavino je odpisal,³⁷ zanj je bil le »splošno znan kapelnik z garancijo gotovega neuspeha«.³⁸

Kogojeva sodba je bila uničujoča, izrekel je hude besede. Njegovo ocenjevanje Rukavine je izzvalo dopis »članov opere«, ki je bil datiran z 11. 2. 1920 in objavljen v »Slovenskem narodu«. V tem dopisu beremo, da se člani opere čutijo dolžni braniti ravnatelja Rukavino pred »neopravičenimi in nečednimi napadi« zdaj, ko se je »gospod kritik z zavihanimi rokavi vrgel« nanj in ko »v isti sapi hvali in dela pravo ameriško reklamo za drugega kapelnika«, zaradi česar je »tendenca tega pisanja več kot prozorna«. Iz nadaljevanja izvemo, da

³¹ Ib., 98; prim. še Sl z dne 31. 1. 1920.

³² M. Kogoj, ib., 98.

³³ Ib.

³⁴ SGL I, 187–188.

³⁵ Sl z dne 10. 2. 1920; prim. še DiS XXXIII, 98.

³⁶ DiS XXXIII, 202.

³⁷ Iz konteksta ni jasno, ali je med »vse drugo ni nič« poleg Perića šteti tudi A. Balatko.

³⁸ Sl od 27. 5. 1920.

je »Rukavina z nemajhnim trudem pomagal postaviti našo opero sploh na noge«, da je Kogojovo pisanje »le izraz osebne mržnje« in da obstaja pri Operi neka klika, ki si je »zadala nalogo, da tega moža s pomočjo ljubljanskih več ali manj zmožnih kritikov onemogoči in na ta način sebe dvigne do gotovih mestec, ki se jim lesketajo v državni luči«. Pisci cit. dopisa so še izrazili domnevo, da je tu morda prizadeta tudi kariera »Slovenčevega« kritika, le to jim še ni jasno, »na kakšno mesto aspirira ta svetla zvezda na polju slovenske glasbe. Nečemo mnogo govoriti o njegovih zmožnostih, toda toliko bodi vendar omenjeno, da korepetitorjev njegovega kova nas obvaruj, o Gospod!« Naravnost povedo, da vidijo v Kogojevih zapisih proti Rukavini tendenco vplivanja na izbiranje novega vodstva v trenutku aktualnega podžavljenja ljubljanskega gledališča, a da po tej strani »gotovo ne bodo prihajala v poštev mnenja in nasveti g. Kogoj«. ³⁹ Te očitke je Kogoj zavrnil in pripomnil, da je bila nesreča, da je bil imenovan za intendanta F. Govekar, s katerim je »prišel v poslovanje gledališke uprave nered, ki še sedaj ni izginil iz njega, zlasti zato, ker je za opernega šefa angažiral moža, kakor je g. Rukavina«. ⁴⁰

»Člani opere« so se predstavili kolektivno, a jih je treba glede na prakso, v kateri najbrž niso bili izjema, razumeti kot neko ožjo skupino, ki je bila Rukavini naklonjena; kdo so bili konkretno, ne vemo. Ravno tako ne vemo, kdo so bili »abonenti« in kdo od njih je bil ta, ki se je zavzel za Rukavino in pisal, da iz Kogojevih kritik »žari, rekel bi, osebno sovraštvo ali pa mogoče tudi zavist« ter ob koncu zaželel, naj Rukavina »s svojo večjo roko in agilnostjo nadalje vodi našo opero od stopnje do stopnje v popolno zadovoljnost za njim stoječe velike garde abonentov«. ⁴¹

Nasprotovanje Kogoju je spodbudilo F. Bevka, ⁴² ki je tam kot Kogoj, to je v »Slovincu«, poročal o dramskih predstavah, da se je zoperstavil poskusom »od izvestnih strani vplivati na to, da bi vzeli naši gledališki kritiki prosto besedo«. Menil je, da je proti Kogoju »edina možnost uspešnega boja ta, da kdo strokovnjaško pobije njegove trditve«, kar pa se še ni zgodilo in »moramo tudi znanprej še vedno verjeti kritiku«. ⁴³ Nekaj zatem mu je odgovoril nepodpisani avtor, morda Govekar ali kak novinar »Slovenskega naroda«, da se z njim sicer strinja. Vprašuje pa, ali je »Kogojeve izbruhe mogoče smatrati za inteligentne in kulturne« in pristavlja, da je »Slovenec« s svojimi sodelavci »vedno pobijal in ubijal naše gledališče«. ⁴⁴ Kogojeva poročila so Govekarja vsekakor vznemirjala, ⁴⁵ o njih pa je na svoji seji 26. 2. 1920 razpravljala tudi GK, ki je zaprosil člana direktorija J. Adlešiča, naj intervenira, da bo Kogoj prenehal z napadi v časopisju na Opero in njenega ravnatelja. ⁴⁶

Manj kot Kogoj, a še vedno dovolj oster je bil Z. Prelovec, ⁴⁷ ki je v svojem poročilu o delu ljubljanske Opere pisal, da bi bila dolžnost Kraljevega narod-

³⁹ Slovenski narod (SN) z dne 15. 2. 1920.

⁴⁰ Sl od 24. 2. 1920, prim. še Sl od 26. in 28. 2. 1920.

⁴¹ SN od 19. 2. 1920.

⁴² SGL I, 54–55.

⁴³ Sl z dne 29. 2. 1920.

⁴⁴ SN od 3. 3. 1920.

⁴⁵ Gl. SN z dne 15. 2. 1920.

⁴⁶ M. Mahnič, GK, Dok. SGM II, 221 in gradivo v arh. SGM.

⁴⁷ ME 2. izd., zv. 3, 125.

nega gledališča — tako se je ljubljansko gledališče tedaj imenovalo —, da »nas poleg dobrih svetovnih del seznanj s slovensko in jugoslovansko operno literaturo«. Z »začetniško opero« V. Parme se ni zadovoljil, tudi mu ni bilo všeč, da ni bilo na sporedu nič iz hrvaške in srbske operne literature, da sta bili iz češkega repertoarja izvedeni samo Rusalka in Prodana nevesta, ta »češkemu značaju nasprotujoče podana«, iz ruskega pa le Pikova dama in Onjegin. Za »prvi greh« je imel, da »smo se naslajali le ob italijanskih in francoskih skladateljih«. »Drugi greh« je bila po njegovem nepravilnost v razporejanju dirigiranja — navedel je, kolikokrat je dirigiral ta in oni kapelnik, največkrat seveda Rukavina —, »tretji« pa nepravilno razdeljevanje vlog in neupoštevanje alternacij, kar je večkrat povzročilo odpovedovanje predstav. Za Rukavino je pripomnil, da »je bil vse leto predmet osebnih in pa tudi stvarnih napadov kritike«, očital mu je, da njegova »naštudiranja in dirigiranja nosijo pečat površnosti« in da dostikrat »posveča skrb in pažnjo posameznim mestom v operi, v celoti pa greši ponajveč na ekstremnih menjavanjih tempov«. Svoje poročilo je sklenil z mnenjem, da bi Opera »uspevala mnogo bolje, da ne bi bilo toliko intrig, zavratnosti in hudobije v gledališču« ter priporočil, naj delajo za »napredek in procvit« te ustanove »vsi, od upravnika do suflerja v medsebojni slogi in strpljivosti«. ⁴⁸

Ta želja se Prelovcu kajpak ni izpolnila in ravno tako ne komu drugemu, ki je hotel enako. Tudi članka o »vprašanju ravnatelja kr. opere v Ljubljani«, ki je pozneje izšel v »Maski«, glasilu ljubljanskega pododbora Zruženja gledaliških igralcev, torej tam, kjer je Prelovec objavil svoje prej cit. poročilo, ni odlikovala enaka strpnost. Tam beremo, da je bilo po podržavljenju gledališča pričakovano »ozdravljenje razmer z imenovanjem novega ravantelja«, na kar »čakamo še danes z gotovim zaupanjem, da bodo merodajni faktorji vpoštevali upravičeno zahtevo pretežnega dela gledaliških obiskovalcev ter imenovali ravnateljem moža, zmožnega voditi našo opero v vsakem pogledu k cilju popolnosti«. Zatem je v tem članku rečeno, da je bila preteklo leto »struja proti takratnemu in — žalibog — še sedanjemu ravnatelju g. Frideriku Rukavini v javnosti še mala, v srcih občinstva pa vendar zelo velika in ta struja zavzema letos mirno lahko trdimo 80 % vseh gledaliških obiskovalcev, a med temi je ves glasbeno naobraženi svet. Zmožnosti g. Rukavine — toda ne glasbene — so vstvarile nasprotno strujo in ta napenja vse sile, da bi ga obdržale na krmilu. Kakšni motivi vodijo te dobro znane gospode, nam je neznano, gotovo pa niso umetniškega značaja«. Pisec (M. E. Lajovic) se v nadaljevanju naslanja na članek »Dekadanza hrvatske opere« v zagrebških »Novostih« (1917, 6., 7., 8., 11., 16., 19., 21. in 28. 12.), v katerem je bilo med drugim rečeno, da se kapelnik Rukavina »nikada ne upušta u izradjivanje detalja, nego traži samo grube efekte«. Hrvatska kritika mu je očitala, tako je rečeno v cit. zapisu, v bistvu isto kot slovenska. ⁴⁹ Članku, o katerem je govor, je bilo dodano v pripisu sporočilo, da so listi ravnokar prinesli še nepotrjeno vest, da je bil Rukavina imenovan za ravnatelja ljubljanske Opere, torej človek, ki je poleg »nezmožnosti tudi moralno opo-

⁴⁸ Maska št. 1, 1920, 9—11.

⁴⁹ Maska št. 7, 1921, 102—105.

rečen . . . in ki si lasti žalostno zaslugo, da baš radi njega zapuščajo zmožni domačini naše gledališče. Dr. Čerin, Kogoj, Medvedova, Ravnik, Škerjanc, Unger so že šli in v slučaju tega imenovanja jim sledi eden naših najboljših — kapelnik Brezovšek». ⁵⁰

Mnenja o Rukavini kot ravnatelju in dirigentu so bila zelo različna. Vselej se v medsebojni primerjavi niso ujemala, ⁵¹ ti so ga zagovarjali, oni mu nasprotovali, nekateri so mu sposobnosti priznavali, ⁵² drugi odrekali. Med kritiki, ki so ocenjevali Rukavino v tem zares napetem odbodbju, je bil tudi L. M. Škerjanc. Zanj je bil le-ta »oseba, o kateri se pri nas že vse leto največ in tudi najrazličnejše razpravlja«. Za glavno značilnost njegovega dirigiranja je imel »hotenje, prinesiti melodično frazo do veljave ter z eleganco izpolniti to, kar primanjkuje na poglobitvi«. Kvarna se mu je zdela njegova površnost pri študiranju in nesmotrnost v razdeljevanju vlog. Menil je, a o tem nič konkretnega povedal, da vladajo v Operi »nepojasnjene, očitno koruptne razmere, na katere je že marsikdo opozoril, a brez uspeha«. ⁵³ Z drugačnega vidika se je lotil opernega vodstva, se pravi Rukavine, A. Lajovic. Repertoarju sezone 1920/21, ki je med drugim obsegal opere Tosca (Puccini), Thaïs (Massenet) in Carmen (Bizet), je očital »brezizraznost«. Menil je, da se vodstvo Opere »prav nič ne zaveda težke odgovornosti in visokih nalog« in gleda »dobičcarsko«, za kar pa sedaj, ko je gledališče podržavljeno, ni več enakega razloga kot prej. Po njegovem »letošnji repertoar ne odgovarja niti najskromnejšim željam in kaže absolutno pomanjkanje vsakega čuta za kulturno pomembnost našega opernega instituta«. Dovolil si je upanje, da pride do izboljšanja, sicer bo treba »izvesti energične remedure in capite et in membris«. ⁵⁴ Njegove pripombe so torej veljale predvsem repertoarni politiki Opere in po tej strani še zlasti premajhnemu upoštevanju slovanske operne literature. ⁵⁵

⁵⁰ Ib. — Brezovšek je res odšel v beograjsko Opero, C. Medvedova je kot igralka prešla v ljubljansko Dramo, Unger poslej ni bil več v ljubljanski Operi. Čerin je bil kapelnik godbe Dravske divizije in najbrž ni mislil na to, da bi se za stalno zaposlil v Operi. Takega namena skoraj gotovo tudi L. M. Škerjanc in J. Ravnik, ki ju je bolj mikal konservatorij, nista imela. Kaže pa, da je to želel M. Kogoj, ki se v Operi ne bi mogel zadovoljiti s korepetitorstvom. O tem govorijo tudi podatki iz prvih mesecev leta 1922, ko se je potegoval za mesto dirigenta v tej instituciji, a je bilo rečeno, da ga »za zdaj ni mogoče nastaviti«; zakaj ne, iz dokumentacije ni razvidno (gl. sej. zap. z dne 28. 3. 1922 v arh. SGM in M. Mahnič, Prispevek, Dok. SGM VIII, 159.)

⁵¹ Razen gradiva, ki je bilo po tej strani že omenjeno, a bi mu bilo mogoče še marsikaj dodati (tako npr. zapis v SI z dne 5. 6. 1920, kjer je F. Zabret izrazil dvom v Kogojevo nepristranost, češ njegove kritike zadnjega časa »nosijo preveč očitno značaj osebnega nasprotstva oziroma osebnega kulta«), je zanimivo tudi to, kaj je mislil tedaj mladi kritik Škerjanc. Menil je, da je kritika pri nas »izgubila svoj vzgojni pomen, ker je po večini služila le osebnim namenom sovraštva ali glorifikacije in niti kritiki niti kritiziranci . . . niso znali obdržati nestrankarskega stališča« (gl. L. M. Škerjanc, Glasbeni pregled, Ljubljanski zvon XL, 1920, 351). Ker je pred tem pasusom govor o Rukavini, je očitno meril na Kogoja, s katerim se je po umetnostnem nazoru zelo razlikoval. To pa ni bilo edino, kar ju je ločilo. Oba sta veljala za perspektivna v tedanji mladi slovenski skladateljski generaciji, seveda pa ne za vse; naprednejši glasbeniki so bili na strani Kogoja, tradicionalnejši pa Škerjanca. Tako se zdi prej omenjena domneva kar upravičena, čeravno v cit. Škerjančevem članku Kogoj ni izrecno naveden.

⁵² K temu, kar je bilo tu že rečeno, še gl. npr. J (Jutro) z dne 1. 10. in 18. 12. 1920.

O Rukavini je bilo na prehodu v dvajseta leta mnogo negativnega napisano in rečeno, le redki so bili zanj. Moral pa je imeti trdno zaledje, prej politične kot strokovne narave, kajti vsemu navkljub je bil po podržavljenju gledališča postavljen za ravnatelja Opere. Kogoj in še mnogokdo je bil nad tem seveda razočaran, vesel pa M. Hubada, ki je bil imenovan za upravnika gledališča. Upal je, da se bodo z njim v delu pokazale pozitivne spremembe in poudaril, da se mora opustiti »priljubljena gesta — po svojem značaju naravnost nesramna —, da pogledamo preko vsega v zrak in rečemo: kje pa je kdo, ki kaj zna? Treba je nuditi možnost, da se skaže, ali je kaj in koliko.«⁵⁶ Meril je kajpak na Rukavino, med temi, ki jim je treba dati možnost, da pokažejo, kaj znajo, pa je verjetno mislil tudi nase.

Spremembe so se res pokazale, a ne v taki meri in tako, kot so si predstavljali omenjeni kritiki Rukavine. Ta je še vedno bil vpliven, čeravno ob Hubadu manj kot prej. Kapelniki, režiserji, solisti so še naprej odhajali in prihajali, nekateri so bili v Ljubljani le bolj prehodno (npr. L. Matačič^{56a}), drugi so se ustalili (npr. A. Neffat,⁵⁷ N. Štritof⁵⁸), tudi Kogoj je kdaj pa kdaj dirigiral.⁵⁹ Rukavina je tu in tam tudi režiral, dirigiral pa manj pogosto; kolikor so ga sploh omenjale, so kritike izgubljale na ostrini.⁶⁰ Ko je s koncem sezone 1924/25 zapustil ljubljansko Opero in odšel v osiješko gledališče, je postal za kritiko neaktualen, zanj je dokončno prenehal obstajati. Samo Vurnik je v svojem poročilu o slovenskem glasbenem življenju še zapisal, da je Rukavina »večkrat za svojega delovanja radi svoje nezmožnosti izzval javen odpor celokupnega števila naših glasbenikov.«⁶¹

V distanci, ki nas loči od Rukavine, lahko, tako se vsaj zdi, dovolj nepri-
zadeto tehtamo njegovo osebo in delo.⁶² vprašamo po vzrokih za situacijo, ki je nastala okrog njega in poskušamo osvetliti njegovo mesto v ljubljanski Operi.

⁵³ Gl. LZ (Ljubljanski zvon) XL, 1920, 349—350. — Take oz. podobne so bile tudi pozneje Škerjančeve sodbe o vprašanju interpretacije in tehnične ravni opernih uprizoritev, ki jih je dirigiral Rukavina (gl. npr. J od 5. 5. 1923).

⁵⁴ LZ XLI, 1921, 191.

⁵⁵ Prim. tudi SN z dne 9. 2. 1922 (Govekarjev odgovor na Lajovčev članek v J pod naslovom »Problem ljubljanskega gledališča«).

⁵⁶ DiS XXXV, 1922, 143. — Leta 1923 se je S. Premrl izrazil, da so se pod Hubadovo intendantco v ljubljanski Operi razmere »precej uredile, dela se pridno in smoteno, dosegli so se lepi uspehi. Izvajajo se sama odlična operna dela, novejša in starejša, domača in tuja« (gl. DiS XXXVI, 1923, 63, k temu še ib., 223—224). — Od Hubadovega nastopa so si nekateri obetali, da se bo uspešnejše rešilo tudi vprašanje uprizarjanja izvirnih slovenskih oper in se bo ljubljanska Opera tudi nasploh in v vsakem oziru dvignila (prim. SN z dne 23. 4. 1922).

^{56a} SGL II, 422.

⁵⁷ SGL II, 464—465.

⁵⁸ SGL III, 708—709.

⁵⁹ Za podrobnejše podatke gl. cit. Repertoar, 215 ss. in prim. še SGL II, 303—304.

⁶⁰ Ko je N. Štritof poročal o izvedbi opere Lakmé, ki jo je dirigiral Neffat, so njegove kritične besede v resnici veljale vodstvu, se pravi Rukavini (prim. LZ XLII, 1922, 768). Po 1922 se Rukavinovo ime pojavlja vedno redkeje v tisku; kaže, da so ga nekateri glasbeni poročevalci namerno obšli.

⁶¹ S. Vurnik, Slovensko glasbeno življenje v letu 1925, DiS XXXIX, 1926, 62.

⁶² V sez. 1924/25, ki je bila Rukavinova zadnja v ljubljanski Operi, je le-ta dirigiral samo Dvořákovo Rusalko. Razen njega so še v tej sezoni dirigirali Balatka, Neffat, Štritof in Kogoj.

To, kar je znano o Rukavini kot človeku, kaže, da z njim ni bilo lahko. Betetto⁶³ je dejal, da je bil značaj, »ki se ni prilegal našemu življu. V zavodu je ustvaril neko razpoloženje, ki ni bilo prijetno. Odražalo se je v načinu dela in tudi v načinu občevanja z osebjem. Kadar je vodil skušnje za pultom, je znal biti neljubezniv in uporabljal je izraze, ki so lahko žalili občutljivega človeka. Nekaj grobega je bilo v njem.«⁶⁴ Če je bil tak v Operi, kjer je bil pogosto v sporu s sodelavci, tudi zunaj nje ni mogel biti kdove kaj drugačen, ko je kontaktiral z glasbeniki, ki so se hoteli zaposliti v Operi, ali s kritiki. Zameril se je tem in onim. Tudi ukrepi, ki jih je opravljal kot ravnatelj, vedno niso bili na mestu; v gradivu se omenja njegova pristranost, ki je odsevala tako po strani solistov kot drugih vodilnih sodelavcev in je večkrat vprašljivo učinkovala, napetosti pa množila in večala.

Vse to je verjetno imelo različna ozadja, ki jih ni mogoče reducirati samo na človeške lastnosti. Upoštrevati je treba tudi okoliščine, v katerih se je znašel Rukavina po svojem prihodu v Ljubljano. Iz gradiva razberemo, da se je tu vključil v krog, ki je pripadal GK in se je vezal zlasti z Govekarjem. To je pomenilo razhajanje z Združenjem igralcev in sprožilo vrsto neprijetnosti. Razločno je bilo čutiti dve skupini, od katerih se je ena zavzemala za Rukavino, druga za Brezovška, ta predvsem zato, ker je Brezovšek štel v mlad slovenski glasbeni rod, ki se je z vodstveno vlogo Rukavine čutil prikrajšanega ali odrinjenega. V ozadju vsega, ker se je dogajalo v tej zvezi, sta seveda bili obe vodilni slovenski politični stranki, liberalna in klerikalna, naj sta se tega obe skupini zavedali ali ne. Da je bilo temu tako, se je razvidno pokazalo po podražavljenju gledališča, ko je šlo tudi za vprašanje prihodnjega opernega vodstva in je bilo jasno, da o tem nikakor ne bo odločal samo strokovni kriterij.

Očitki, ki jih je bil Rukavina deležen z raznih strani in v raznih smereh, kajpak niso bili brez podlage, vendar so jih posamezni pisци pretirano ostrili,⁶⁵ ko so ga ocenjevali kot dirigenta. Ni namreč mogoče prezreti dejstva, da je imel Rukavina, preden se je predstavil v ljubljanski Operi, za seboj že obsežno prakso, ki je bila kljub nekaterim neugodnim sodbam v glavnem vendar uspešna. Nučič ga je karakteriziral za »mojstra v dirigiranju italijanskih in francoskih oper« in omenil, da je tedaj, okrog leta 1918, v Zagrebu užival splošno priznanje pri operni publiki in kritiki.⁶⁶

⁶³ SGL I, 52–53.

⁶⁴ Gl. V. Ukmar, Srečanja z Julijem Betettom, Ljubljana 1961, 96. — Betettovi stiki z Rukavino očitno niso bili najboljši, a najbrž bolj zaradi napetega vzdušja v Operi, ki se je odražalo s skupinama ravnateljevih nasprotnikov in privrženecv, kakor zavoljo nekih stvarnih razlogov. V gradivu beremo, da je Betetto mislil, da mu Rukavina ni naklonjen. Ko je bilo to rečeno na neki seji, je Rukavina dejal, da je naklonjen vsem dobrim pevcem in se mu zdi, da bi njegovi nasprotniki radi izigrali Betetta proti njemu (podrobneje gl. v sej. zap. od 26. 2. 1923, arh. SGM in prim. k temu M. Mahnič, Prispevek, Dok. SGM VIII, 156).

⁶⁵ Med mnenji, ki so bila izrečena o Rukavini, je bila tudi misel, da le-ta ni človek, ki bi pospeševal slovensko glasbeno kulturo. To naj bi potrdilo tudi dejstvo, da so bile slovenske opere v repertoarju le slabo zastopane. Tudi Betetto je mislil, da Rukavina »ni spadal v slovensko operno življenje« in »ni imel notranjega stika z njim« (V. Ukmar, ib., 96).

⁶⁶ H. Nučič, ib., 34.

Iz tega, kar je bilo doslej rečeno, pa vemo, da so ljubljanski kritiki nasprotovali njegovi repertoarni politiki in osporavali tudi njegove dirigentske, tehnične in interpretacijske kvalitete. Je bilo to v celoti tudi upravičeno?

Na repertoar ljubljanske Opere je Rukavina v času svojega delovanja vsekakor vplival, sprva celo odločilno. Vanj je vključil to, kar je takrat veljalo za standardno in je bilo značilno za programe drugih, tudi večjih in pomembnejših opernih gledališč. Poudarek je res bil na italijanskih in francoskih avtorjih (npr. Massenet, Bizet, Gounod, d'Albert, Charpentier, Puccini, Verdi, Donizetti, Mascagni). Ob njih pa so bili v tem razdobju razmeroma številni tudi slovanski skladatelji (Smetana Dvořák, Čajkovski, Rimski-Korsakov, Musorgski, Janáček, Kovařovic, Parma, Savin, Foerster, Zajc, Širola, F. S. Vilhar), redkejši pa nemški (npr. Kienzl, Weingartner, Weber, F. Schmidt), ne morda zato, ker bi v slovenski Operi neposredno po prvi vojni ne bili zaželeni, temveč zaradi umetnostne orientacije Rukavine, ki je bila drugačna in nemški operi ne posebno naklonjena. V letih, ko je Rukavina vodil ljubljansko Opero, so tu uprizorili opere okrog 40 raznih skladateljev, poleg tega pa še precej operet in baletov.⁶⁷ Razen Rukavine so jih realizirali še drugi, že omenjeni kapelniki, pa še režiserji in solisti (med njimi so bili npr. Betetto, N. Cvejič,⁶⁸ J. Križaj,⁶⁹ R. Primožič,⁷⁰ M. Šimenc,⁷¹ Z. Zikova,⁷² V. Thierry,⁷³ R. Thalerjeva⁷⁴) in seveda balet, operni zbor in orkester. Mnogi so bili, zlasti sprva, tujci, predvsem Čehi, Rusi in Poljaki, kar je večkrat povzročilo še dodatne težave.⁷⁵

Podatki pravijo, da so bile ob operah na sporedu tudi operete, ob pomembnih delih večkrat tudi cenena dela. To in ono velja ravno tako za baletno uprizarjanje. Vendar struktura repertoarja v vsem nikakor ni mogla biti odvisna od umetnostnih nazorov, želja in svojeglavosti Rukavine, narekovali so jo še drugi dejavniki. Tako se je bilo treba ozirati na primer na to, kateri solisti so bili na voljo in še posebno na gmotna sredstva. V tej smeri so v gradivu bogati podatki.⁷⁶ Vplivnosti materialnega faktorja pač ne more zmanjšati noben gledališki upravnik ali ravnatelj. Tudi Rukavina ni mogel in pozneje se to tudi Hubadu ni posrečilo. Zato ga je Vurnik⁷⁷ ostro kritiziral, češ da s težnjo, da bi omilil slabo gospodarsko stanje, odpušča člane orkestra in še druge operne delavce, večja število predstav in s tem dohodek, prilagaja repertoar zahtevam poprečnega občinstva, z vsem tem pa niža raven Opere.⁷⁸ To so prej očitali tudi Rukavini in gotovo je res, da je tudi v tem treba iskati razloge za pomanjkljivosti opernega repertoarja v omenjenem času. Ravno tako pa je še res, da se

⁶⁷ Cit. Repertoar, 204—216.

⁶⁸ SGL I, 103.

⁶⁹ SGL II, 351—352.

⁷⁰ Ib., 552—553.

⁷¹ SGL III, 692.

⁷² Ib., 801.

⁷³ Ib., 726.

⁷⁴ Ib., 725.

⁷⁵ Gradivo v arh. SGM.

⁷⁶ Gradivo ib.

⁷⁷ ME 2. izd., zv. 3, 699—700.

⁷⁸ S. Vurnik, ib., 62.

solisti in kapelniki v vsakem primeru niso menjavali po krivdi Rukavine ali vsaj ne samo zaradi njega, temveč tudi zaradi neprimerne honoriranja; če so le mogli, so radi odšli tja, kjer so bili gmotno na boljšem.

Kaže, da zahteva širšo interpretacijo tudi to, kar beremo za navedeni čas in prostor o reproduktivnih sposobnostih Rukavine. Betetto je na primer menil, da je bil Rukavina dirigent »z dobro rutino«.⁷⁹ Te mu z izjemo Kogoja, ki je o njem imel negativno sodbo v vsakem oziru, tudi kritiki, ki so ga na splošno negativno ocenjevali, niso odrekli,⁸⁰ malone vsi pa so mu očitali površnost.⁸¹ To je bilo najbrž res, očitno je bil dirigent, ki ga podroben in temeljit študij z orkestrom ni zanimal. Žal njegovih reprodukcij ne moremo rekonstruirati, tehnična dokumentacija za ta namen manjka. V zvezi s tem pa je treba reči, da si sodbe o njegovi interpretaciji niso bile edine, in upoštevati, da je odgovor na to vprašanje tudi nasploh zelo občutljiv. Vrednotenje neke interpretacije je odvisno od strokovne sposobnosti in etosa kritika, podobno kot je odvisna sama interpretacija od izvajalne kvalitete in estetske orientacije interpreta. Če upoštevamo razlike v ocenjevanju Rukavine njegovega ljubljanskega obdobja,⁸² smemo domnevati in verjeti, da kapelnik Rukavina ni bil brez sposobnosti, ki nam je v mislih, le da je svojo interpretacijo opernih del realiziral na način, ki temu in onemu kritiku ni bil všeč. Rutina gotovo ni bila njegova edina sposobnost, samo z njo ni mogel uspevati pred 1918. in po 1925. letu, pa tudi ne v osporavanih letih 1918—1925. Njegove reprodukcije se niso omejevale na zgolj tehnično in po tej strani celo površno izvedbo; zanje so očitno bile, tako sodimo iz gradiva, značilne tudi predstavitve po njegovih zamislih — ne glede na to, kako je o njih kdo mislil in sodil.⁸³

Sprva, nekako od 1918—1921, je bil Rukavina zelo vpliven in celo odločilen za usmerjanje in raven ljubljanske Opere. Zatem pa je njegov vpliv postopoma slabel, ne samo zaradi kritike, ki ji je bil podvržen v najrazličnejših dimenzijah, ampak še zaradi raznih drugih vzrokov. V tej zvezi so bile važne tudi spremembe, ki se kažejo v slovenski glasbeni situaciji na prehodu v dvajseta leta. Vanjo so drug za drugim vstopali mladi glasbeniki z novejšimi ali novimi umetnostnimi pojmovanji, skladatelji, kritiki in reproduktivci. Nov idejni veter je bil ta, ki je morda najbolj razrahljal pozicijo, ki jo je dotlej imel Rukavina v osrednji slovenski operni hiši, in pospešil njegov odhod. Vendar je

⁷⁹ V. Ukmar, ib., 97.

⁸⁰ Prim. v pričujočem sestavku cit. gradivo.

⁸¹ K temu še prim. sej. zap. v arh. SGM in oba cit. prispevka M. Mahnič.

⁸² Škerjanc je npr. menil, da se Rukavini najbolj posreči interpretacija Čajkovskega, kjer »prevladuje družabni ton in je dramatičnost uveljavljena le v drugi vrsti«. Za primer navaja Pikovo damo in Jevgenija Onjegina, pa še V. simfonijo tega kompozita, ki jo je Rukavina dirigiral v aprilu 1920 »z njemu lastno fineso in eleganco« (SN z dne 18. 4. 1920). Medtem pa po Škerjančevi sodbi »dramatičnosti, ognjevitosti in patosu, kakor jih zahteva npr. Rigoletto«, Rukavina »ni kos« (LZ XL, 1920, 349—350).

⁸³ Poleg že navedenega prim. k temu še ME 2. izd., zv. 3, 244, kjer pravi K. Kovačević, da je Rukavina operna dela, ki jih je izvajal, »ostvarivao u stilski vjernoj i umjetnički dotjeranoj interpretaciji«. V SGL III, 602 pa beremo, da je ambiciozne načrte, ki jih je imel Rukavina za ljubljansko operno gledališče, »ansambel pod njegovim vodstvom v veliki meri uresničil«.

treba Rukavini navzlic hudim pripombam, ki so veljale njegovemu delu, priznati to, kar je pozitivnega prispeval: ljubljanski Operi je pomagal organizacijsko in tudi umetniško v času, ko si je na novo utrjevala temelje in se zagnano vključevala v program novega razvojnega obdobja slovenske glasbe.⁸⁴

⁸⁴ V tej zvezi je še omeniti, da je imelo vodstvo Opere namen, prirediti več simfoničnih koncertov »tudi, ako ne najde dovolj razumevanja v občinstvu« (J z dne 24. 8. 1920). Rukavina je dirigiral simfonični koncert »s pomnoženim orkestrom Kra-ljevega Narodnega gledališča«, t. j. Opere, že v aprilu 1920; spored je med drugim obsegal tudi Čajkovskega V. simfonijo. V poročilu o tem koncertu je Škerjanc zapisal, da »največjo pohvalo zasluži naš mladi operni orkester s svojim dirigentom na čelu« (SN od 18. 4. 1920). V času svojega ljubljanskega delovanja je bil Rukavina aktiven torej tudi kot koncertni dirigent orkestra, ki je tako formiran tudi pozneje imel važno vlogo v razvijanju slovenske simfonične reprodukcije.

Le part de F. Rukavina dans l'activité de l'opéra de Ljub-ljana de 1918 à 1925

Le chef d'orchestre Friderik Rukavina était directeur de l'Opéra de Ljubljana et son chef d'orchestre dans les années 1918—1925. Il aida à la réactiver après quelques années de stagnation de ses activités. Il prit soin d'engager les collaborateurs nécessaires (chef d'orchestre, solistes, chœur, metteurs en scène) et de composer un répertoire orienté plutôt aux oeuvres italiennes et françaises et en partie slaves et moins celles allemandes. Il avait de larges compétences que, d'après le matériel des archives, il réalisait assez subjectivement. A cause de cela, ainsi qu'à cause de ses manières autoritaires et parce qu'il laissait à côté les jeunes musiciens slovènes, surtout les chefs d'orchestre, on commença à douter de ses qualités. Ses collaborateurs et les critiques lui reprochaient sa politique de répertoire et doutaient de ses qualités de chef d'orchestre. L'influence qu'il exerça d'abord sur la direction et sur le niveau de l'opéra de Ljubljana commença à diminuer et finit par disparaître, ce qui l'amena, dans la phase finale, à abdiquer. Malgré les critiques négatives de son travail d'organisateur et d'artiste, on doit constater d'après le matériel des archives, qu'il a beaucoup contribué à la création des fondements de l'Opéra ainsi qu'à son initiation au nouveau courant de la musique slovène d'entre les deux guerres.

Frančiška Slivnik

Janez Cesar – gledališki vzgojitelj

Cesar Janez je bil honorarni predavatelj na AIU v letih 1946/47 do 1951/52. Predavanjem je ob koncu študijskega leta sledila produkcija.

V letih 1945/46—1947/48 je v sklopu AIU deloval oddelek Ljudski oder. Po 1947/48 je prenehal obstajati in se ni več obnovil.

Cesar je pripravil dve produkciji s slušatelji Ljudskega odra, zatem pa tri s slušatelji Dramske igre.

V pričujočem članku bomo objavili izbrana poglavja iz doslej neobjavljenih predavanj, ki jih je Janez Cesar prvotno namenil slušateljem Ljudskega odra in so se ohranila v rokopisu v arhivu SGM; pred tem pa se nam zdi potrebno na kratko označiti Cesarjevo izkušnjo, ki ga je usposobila za predavanja na Ljudskem odru AIU, opisati ta oddelek, njegove slušatelje in produkcije.

1. Izkušnja, ki je Janeza Cesarja usposabljala za pedagoško delo na AIU

Rojen je bil v Dolnji Težki vodi pri Novem mestu 1896.

Maturiral je v Novem mestu tik pred prvo svetovno vojno. Že v dijaških letih se je vneto ukvarjal z igranjem v Narodni čitalnici, spopadal pa se je tudi že z dramatizacijo. Osip Šest takole pravi v članku Lik igralca Janeza Cesarja (GL D 1946/47 št. 6): »Vse, kar je prišlo pod roko Janezu, vse je dramatiziral. Spisi Lujize Pesjakove, Andrejčkovega Jožeta in Krištofa Schmida so bile priljubljene snovi, da je pretakal vanje svojo prebogato energijo...«

Vojna ga je odtrgala od gledališkega snovanja, takoj po njej pa je skušal uresničiti svojo željo po igri in režiji. Služboval je kot železniški uradnik, hkrati pa povsod iskal stike z amaterskim gledališčem in že razmišljal o svoji poklicni igralski karieri. Tako je na Jesenicah izoblikoval 7 vlog ter režiral 4 dela, po prihodu v Ljubljano pa je zastavil svoje moči na šentjakobskem odru ter tam izoblikoval v 12 delih 8 novih vlog ter 3 režije.

Njegova poklicna pot se je začela v ljubljanski Drami v sezoni 1921/22. Tu je ostal do upokojitve 1962.

Ob vstopu v ljubljansko Dramo se je tudi začel sistematično gledališko in igralsko izobraževati. Učil ga je Boris Vladimirovič Putjata, nato pa je obisko-

Prepis.

LJUDSKA REPUBLIKA SLOVENIJA

MINISTERSTVO ZA PROSVETO

IV-štev. 19664-1

Ljubljana, dne 4. novembra 1946.

Tovariš

J a n e z C e s a r ,
član E. r. gled.

Ljubljana

Minister za prosveto LRS Vas je v smislu 8. člena Uredbe
EVS o ustanovitvi Akademije za igralsko umetnost z dne 21. 10.
1945 in na predlog Akademskega sveta z odlokom štev. IV-19660-1
z dne 29. 10. 1946

p o s t a v i l

za honorarnega predavatelja za stroko ljudskega odra na Akademi-
ji za igralsko umetnost, z mesečnim honorarjem din 2.000.- za
vsak efektivni mesec dela (part. 124-3).

Smrt fašizma - svoboda narodu!

Pomočnik ministra za prosveto:

Lora Kerc, l.r.

val dramski tečaj, ki ga je priredilo takratno Udruženje gledaliških igralcev v sezoni 1922/23.

Že v prvi sezoni so mu v Drami zaupali kar 20 vlog in do druge svetovne vojne je le redkokdaj število njegovih vlog v sezoni manjše od 10. Tako je imel ob prevzemu mesta honorarnega predavatelja na AIU 1. 1946 za sabo že skoro 3200 predstav na poklicnem odru in je izoblikoval že preko 240 vlog. Med vojnama je prevajal gledališke tekste, ki so jih tedaj uprizarjali v Ljubljani, Mariboru, Celju, po vojni pa tudi v Trstu, Kranju, Ptuj. (Prevajal je v glavnem dela lažjega žanra in mladinske tekste ter v ljubljanski Drami v njih tudi odigral vodilne vloge.)

Ob nastopu mesta honorarnega predavatelja na AIU je bil Janez Cesar star 50 let in vsestranska, zrela umetniška osebnost: prav to leto je z rahlo zamudo v ljubljanski Drami slavil 25-letnico svojega umetniškega dela (18. jan.

1947 je odigral jubilejno vlogo Kantorja v Cankarjevi drami Kralj na Betajnovi.)

Na AIU je Cesar predaval od 1946/47—1951/52. Istočasno je bil redno zaposlen v Drami in prav v tem času je prejel dve visoki priznanji za svoje igralsko delo: 1948 so mu podelili Prešernovo nagrado za vlogo Starega Berdena v Kranjčevi drami Pot do zločina ter nagrado FLRJ za leto 1949 za vlogo Kalandra v Cankarjevih Hlapcih.

Zanima nas, kako je Cesar sam opredelil svoj značaj gledališčnika. V Dokumentih (D SGM II/6—9) je objavljena anketa z 28 vprašanji, na katera je Cesar odgovarjal l. 1945, torej neposredno pred tem, ko se je začela njegova pedagoška kariera.

V odgovoru na vprašanje št. 20 se je označil takole:

»Karakterni igralec Slov. Nar. Gledališča v Ljubljani. Posebno so mi pri srcu vse karakterne vloge iz slovenskega ljudskega življenja.« Iz odgovora na vprašanje 23 izvemo, kakšen je bil Cesarjev stik z amaterji v času njegovega profesionalnega gledališkega snovanja. Takole pravi: »Gostoval po vseh večjih amaterskih odrih Slovenije v svojih značilnih vlogah: Vdova Rošinka, V Ljubljano jo dajmo, Dobri vojak Švejk, Razvalina življenja itd. V: Celje, Vransko, Kaplja, Krško, Slovenj Gradec, Rogaška Slatina, Prevalje, Mežica, Dravograd, Zagorje, Trbovlje, Radgona, Ljutomer, Murska Sobota, Dolnja Lendava, Zalec, Radeče, Konjice, Logatec, Novo mesto, Radovljica, Kranj, Kamnik, Jesenice, Maribor, Sl. Bistrica, Ptuj v letih 1924 do 1945.«

Anketo zaključí: »V priznanje zaslug za slovensko odrsko umetnost sem bil imenovan za honorarnega režiserja slov. Nar. gledališča v Ljubljani.« Podpiše se: »Janez Cesar, član in honorarni režiser Nar. gled. v Ljubljani.«

Dalje nas zanima, kaj so mislili o njem kritiki in kako so ga opredelili.

Že 1928 je P. Debevec (v publikaciji Ljubljansko narodno gledališče v letu 1928, na str. 32) zapisal:

»Javnost si je bila kmalu na jasnem, da nam raste v Cesarju dostojen naslednik Verovška... Mislim, da v nobenem slovenskem igralcu ni strnjeno toliko pravega Slovenca z vsemi njegovimi tipičnimi lastnostmi, kakor ravno v Cesarju.«

Ob jubileju — 25-letnici Cesarjevega gledališkega dela ga gledališka uprava v jubilejni marginaliji imenuje »največjega ljudskega igralca na Slovenskem« in se mu zahvaljuje za zvestobo ter za »njegov veliki prispevek pri oblikovanju slovenskega človeka, kakor se odraža v domačem repertoarju, zlasti pa za ljudsko vsebino in ljudski izraz njegovega igraltva, za njegov pristni slovenski humor, ki sta v nemajhni meri pripomogla k popularizaciji naše Drame med najširšim občinstvom...«

F. Koblar je v članku Ljudski igralec (GL D 1946/47 št. 6) ob jubilejnem zapisu, posvečenem 25-letnici dela Janeza Cesarja, definiral pojem ljudskega igralca. Takole pravi:

»Ob petindvajsetletnici Janeza Cesarja nam stopa vidneje v zavest podoba ljudskega igralca, njegova svojstvenost in družbena vrednost... ljudski igralec je v bistvu vsak resničen gledališki umetnik... Danes, ko v vsakem delu iščemo socialne utemeljenosti in sostvaritelnosti, tudi igralec dobiva svojo posebno družbeno funkcijo... Rečemo lahko, da naš Janez Cesar nima samo igralskih sposobnosti, s katerimi uspešno izpolnjuje naloge svojega poklica, ampak tudi

Akademija za igralsko umetnost

Skupina: Ljudski oder.

(Prvi)Štirja semestri

P r e d m e t	Obvezno število tedenskih ur			
	1.s.	2.s.	3.s.	4.s.
Uvod v gledališko kulturo	4	4	2	2
Uvod v dramaturgijo	4	4	2	2
Zgodovina drame	2	2	2	2
Poglavja iz slovenske literarne zgodovine	2	2	2	2
Razvoj gledališča na slovenskem ozemlju			1	1
Organizacija ljudskih odrov	2	2	2	2
Kostum				1.
Poglavja iz politične zgodovine				
Ruščina	1	1	1	1
Proseminar za gledališko kulturo	2	2	2	2
Proseminar za dramaturgijo	2	2	2	2
Proseminar zgodovino drame	2	2	2	2
Seminar za glasbo	1	1	1	1
Proseminar za režijo in scenografijo	2	1	1	1
Študij dramskih vlog in recitacija (pouk v skupinah)	4	3	3	3
Osnove gledališke igre (kolektivni pouk na odru)	2	2	2	2
Govorni zbor	teorija	1	1	1
	govor.vaje	3	3	3
		2	2	2
Ritmična gimnastika, šport, ples	3	3	3	3
Maska				1
Skupno število tedenskih ur	teorija	10	10	12
	seminar	1	1	1
	proseminar	8	7	7
	praksa	15	14	15
	skupaj	34	32	35

take osebne značilnosti, ki ga postavljajo na posebno mesto v naši igralski skupnosti in mu pomagajo do poljudnosti in priljubljenosti ...»

F. Kumbatovič v članku O norčijah in grdobijah tega sveta (GL D 1946/47 št. 6) zapiše: »Nedvomno je to pristen možak iz ljudstva, obdarjen z never-

jetnim spominom za domače šege in navade, prava zakladnica dolenske folklore in podeželskega humorja in tudi v svojem poklicnem delu na odru in v igralski akademiji pri vsej svoji izobrazbi in veliki načitanosti pravi ljudski talent s širokim srcem in neusahno ljubeznijo za vse, kar prihaja z dežele in iz malomestnega sveta.« Dalje (GL D 1954/55 št. 11) pa pravi: »Mimo nekaterih redkih izbrancev je bil Janez Cesar po Antonu Verovšku prvi veliki komik, ki je v ceneni burki izoblikoval groteskni humor do takšne odrske učinkovitosti, da mu gre za vsa ta leta črne blagajniške tlake tolažilni naslov pravega ljudskega glumača.«

B. Štih ob smrti Janeza Cesarja zapiše (GL D 1965/66 št. 6), da je »Vsak veliki, zlahtni in resnični umetnik ljudski umetnik...« in da je »Janez Cesar... izoblikoval zgled ljudskega umetnika...« »Rodil ga je amaterizem, tisti pojav, ki mu z domačo besedo pravimo — ljubezen... ta ljubezen je omogočila slovensko gledališče.«

Če se ozremo na misli, izrečene o Janezu Cesarju, vidimo, da se v nobenem članku ne moremo izogniti atributu »ljudski«. Cesar je »ljudski igralec«, ker je izšel iz »ljudskega odra«, ker je z zavidljivim uspehom oblikoval »like iz ljudstva« in zato, ker je zaradi svoje kreativne moči postal »ljudski umetnik«.

Zato so mu zaupali delo na Ljudskem odru v okviru AIU in v GL D 1946/47 št. 6 preberemo, da »ni naključje, da je po osvoboditvi, ki je na široko odprla vrata ljudstvu do kulture, posvetil Janez Cesar vse svoje izkušnje in znanje vzgoji mladih igralskih talentov iz ljudstva«.

2. Oddelek Ljudski oder na AIU

AIU je bila ustanovljena z namenom, da »pri svojem šolskem delu izobražuje strokovne kadre za naše poklicne in ljudske odre« (F. Kumbatovič: O vzgoji gledališkega naraščaja, GL AIU 1945/46, št. 1).

Imela je naslednje oddelke: 1. Dramska igra, 2. Dramaturgija, 3. Režija, 4. Scenografija, 5. Film, 6. Ljudski oder.

Prvih 5 oddelkov je bilo na ravni visoke šole in so usposabljali slušatelje za delo v poklicnih gledališčih, Ljudski oder pa na ravni višje šole in je šolal moči za amaterska gledališča.

Delo v oddelku Ljudski oder je F. Kumbatovič v svojem članku O vzgoji gledališkega naraščaja (GL AIU 1945/46, št. 1) takole opredelil:

»Učna doba v vseh akademskih kurzih traja praviloma osem semestrov ali štiri šolska leta, pri posebni specializaciji lahko še dva do štiri semestre delj. Skupina ljudskega odra zaključí svoj študij po štirih semestrih.

»*Ljudski oder*: Obsežna razpredenost igralskih skupin po vsem našem ozemlju, dokaj ohlapno kulturno politično vodstvo pri veliki večini teh skupin, živa ljudsko prosvetna problematika v delavskih in nameščenskih sindikatih, na vseh agrarnih terenih in v manjših podeželskih mestih — ta dejstva so bila povod, da je Akademija organizirala posebni, stalni dveletni tečaj za prosvetne delavce v obliki oddelka za ljudski oder. Gre za nalogo, da bi izobrazili razgledane aktiviste Osvobodilne fronte in jih opremili s tistim strokovnim znanjem, ki je potrebno za organizacijo in kulturno vodstvo amaterskih odrov. Osnovna predmeta te stroke sta posvečena delu na manjših odrih ter zdravi orientaciji v vseh problemih ljudske prosvete. K tema osnovnima disciplinama, ki dajeta življenjski polet vsemu študiju, dodaja učni načrt glavne teo-

retične predmete prvih štirih semestrov drugih oddelkov, tako da si slušatelji ljudskega odra pridobe hkratu enciklopedično znanje o vseh vprašanih gledališke kulture in da spoznajo tudi osnovne elemente filmske produkcije. Za uspeh pri tem študiju se zahteva samostojno vodstvo in nastopanje na prireditvah ljudsko prosvetnega značaja, sodelovanje v dramskem gledališču in v radijski postaji ter dejavna udeležba v množičnih organizacijah.«

Ohranjen je predmetnik, ki kaže, da so slušatelji vseh kurzov prvi dve leti poslušali približno ista predavanja, tako da je bil možen prehod z oddelka na oddelok in nekaj slušateljev Ljudskega odra je kasneje res prestopilo ter diplomiralo na oddelku Dramska igra (D. Počkajeva, M. Bedenkova, L. Polenc, J. Rohaček, N. Sirnikova).

Od skupno 34 tedenskih ur pouka je bilo 15 ur posvečeno praktičnemu delu.

Praktično delo je prav tako opisal F. Kumbatovič v svojem članku O vzgoji gledališkega naraščaja.

»Za slušatelje vseh strok je v dobi študija obvezno sodelovanje v dramskem gledališču, v radijski postaji, pri filmskem snemanju, pri prosvetnih prireditvah, v tisku, vse to v skladu s študijskim načrtom, po posebnosti posamezne stroke, po osebni zmogljivosti in po posvetu s profesorjem. Interni nastopi se vrše ob zaključku semestrov, kontrolni kolokviji po vsakoletnem skupnem nastopu, prvi državni izpit po uspešno opravljenih štirih semestrih, diplomski izpit po izvršenih študijskih obveznostih in javnih nastopih osmih semestrov. Skupni javni nastopi študentovskega ansambla Akademije za igralsko umetnost se organizirajo praviloma ob zaključku vsakega šolskega leta v obliki celovečernih prireditev.«

Po dostopnih podatkih je Cesar predaval o »tehnično strokovnih problemih podeželskih igralskih skupin« z naslovom »Organizacija ljudskih odrov« in s »tečajniki Ljudskega odra« vodil »individualni pouk o dramski igri in drugih panogah ter praktično delo na odru« (F. Kumbatovič: O vzgoji gledališkega naraščaja, GL AIU 1945/46 št. 1).

Predmetnik iz študijskega leta 1947/48 nam ponuja podatek, da je skoro $\frac{1}{4}$ časa (8 od 34 tedenskih ur) namenjeno delu Janeza Cesarja s študenti.

Produkcij in slušateljev se bomo dotaknili le bežno, glavnino pozornosti bomo posvetili predavanjem.

Na oddelok Ljudski oder so se vpisali v l. 1945/46: 1. Bedenkova Mira, 2. Brezovec Ciril, 3. Fajdigova Slavka, 4. Grobler Mirko, 5. Križnar Bogomir, 6. Lambergar Marija, 7. Marinkovičeva Biljana, 8. Oražmova Emi, 9. Počkajeva Duša, 10. Polenc Leopold, 11. Pučkova Marija, 12. Radenšek Ivo, 13. Reharjeva Lelja, 14. Rohaček Janez, 15. Simončič Nace, 16. Sirnikova Neda, 17. Škrtova Milena, 18. Topolovčeva Milena. (Dodati je treba, da je to leto delo slušateljev Ljudskega odra vodila Mira Danilova. Cesar Janez ga prevzame v naslednjem študijskem letu, ko postane honorarni predavatelj.)

V letu 1946/47 so se vpisali: 1. Božičeva Nada, 2. Cegnar Vladislav, 3. Drobničeva Tončka, 4. Hočevlar Janko, 5. Jermanova Vojka, 6. Kmetčeva Dragica, 7. Novak Vladimir, 8. Oblakova Irena, 9. Strnad Slavko, 10. Škerljeva Ada, 11. Zalokarjeva Stanislava;

1947/48 pa: 1. Areh Jože, 2. Eržen Ivan, 3. Goličič Franc, 4. Rakuševa Draga, 5. Tomšič Viljem.

To leto je vpis vidno padel in jeseni so oddelek Ljudski oder razpustili. Večina slušateljev študija formalno ni zaključila, po podatkih, ki jih hrani arhiv AGRFT (nekdanja AIU) sta od 34 vpisanih diplomirala le 2: Novak Vladimir in Cegnar Vladislav, absolvirala pa le ena slušateljica: Božičeva Nada; drugi pa so bodisi prestopili na druge oddelke AIU bodisi izstopili in študij opustili.

Večino slušateljev Ljudskega odra, ki so se zasedrli v poklicnih gledališčih, zasledimo v Kranju, Celju, Ptuj; to je v tistih ustanovah, ki v 50. letih stopajo iz amaterizma v profesionalizacijo. Med njimi so: Bedenkova Mira, Božičeva Nada, Cegnar Vladislav, Eržen Janez, Hočevlar Janko, Kmetčeva Dragica, Sirknikova Neda, Strnad Slavko. Nekateri so se uveljavili na drugih sorodnih področjih: Reharjeva Lelja v Radiu Trst kot prevajalka, Polenc Polde kot pevec, Grobler Mirko pri filmu, Simončič Nace med lutkarji.

Po odpravi Ljudskega odra je Janez Cesar predaval slušateljem Dramske igre o ljudski drami in igri in z njimi tudi pripravljaj produkcije. Na njih so sodelovali: 1. Bačko Marjan, 2. Baloh Miha, 3. Baranovičeva Balbina, 4. Bavdaževa Nada, 5. Černetova Marija, 6. Gombač Branko, 7. Gračnarjeva Leli, 8. Hahnova Judita, 9. Homar Tone, 10. Horvatova Marjanca, 11. Jerajeva Minca, 12. Juvanov Nika, 13. Kacinova Nedeljka, 14. Klasinc Janez, 15. Kralj Boris, 16. Krašovec Milan, 17. Kurent Andrej, 18. Lavrač Roman, 19. Novakova Mihaela, 20. Rozman Lojze, 21. Sardočeva Mira, 22. Skebetova Helena, 23. Souček Juri, 24. Stante Milan, 25. Stantetova Sonja, 26. Urbičeva Breda, 27. Varšek Janez, 29. Župančičeva Iva. Nekaj teh imen je neločljivo povezanih z delom poklicnih slovenskih gledaliških hiš.

Program Cesarjevih produkcij se je iz leta v leto močno spreminjal. Tako je v študijskem letu 1946/47 posvetil večino prostora »ljudskim igram« (uprizoril je v celoti Levstikovega Junteza in Ogrinčevo Kje je meja), del pa recitacijam slovenske poezije. Za drugo produkcijo študentov Ljudskega odra 1946/47 je izbral odlomke iz najrazličnejših dramskih del od ljudske igre do svetovne klasike (Jurčič-Golia: Deseti brat, Gogolj: Revizor, Cankar: Kranj na Betajnovi, Župančič: Veronika Deseniška, Shakespeare: Hamlet, Nušič: Analfabet). 1948/49 je krenil s slušatelji Dramske igre v povsem novo smer: poleg recitacij je pripravil z njimi »improvizacijo v nemi igri« — nekakšno pantomimo. 1949/50 je izbral podoben program kot za slušatelje zadnje generacije Ljudskega odra (uvrstil je v repertoar odlomke iz del: Cankar: Kralj na Betajnovi, Finžgar: Razvalina življenja, Župančič: Veronika Deseniška, Kreft: Celjski grofje, Kozak: Vida Grantova, Bor: Težka ura). Zadnji dve produkciji, ki jih je pripravljaj, pa sta zopet po meri ljudskemu odru tako 1950/51 (Finžgar: Razvalina življenja, Remec: Užitkarji, Ogrinec: Kje je meja) in 1951/52 (Golar: Vdova Rošlinka, Mrštik: Mariša, Anzengruber Slaba vest, Nušič Pokojnik).

Del produkcij je bilo internih — v študijskih prostorih AIU, del pa javnih. V Drami so nastopili ob koncu študijskih let 1946/47, 1947/48, 1950/51.

3. Predavanja

V arhivu SGM sta se ohranila dva zveščica njegovih predavanj. Prvi obsega nekakšna splošna navodila »umetniškemu osebju« — režiserju in igralcem za delo na amaterskih odrih, drugi, ki obsega $\frac{1}{6}$ prvega, pa ponavlja temeljne

smernice (obsežno obdelane v prvem zvezku) in dodaja navodila za šepetalca, inšpicienta, rekviziterja in odrsko tehniko.

Režiserjem in igralcem daje Cesar navodila, kako pripraviti dobro predstavo — od izbire teksta, preko vaj do maskiranja, kostumiranja in premiere. Ta navodila so zbrana v oranžnem zvezku formata 16,5 × 20 cm, nizki karo. Ima žig SGM in inventarno št. 38/2. MM je zapisal: v SGM prišlo 10. 12. 1966. Na prvi strani so le zaznamki »Milčinski, str. 66: Kako so si Butalci omislili pamet, Bevk, str. 46: Ranjeno srce, Prežihov Voranc, str. 102: Ajdovo strnišče.« Sledijo zapiski brez kazala z naslednjimi poglavji:

Nekakšen uvod brez naslova	1—6
Vsak na svoje mesto	6—10
Izbira iger	10—16
Branje komada, Razdelitev vlog, Zasedanje	16—23
Razčlemba igre	24—31
Vaje za mizo	32—43
Razporedne (aranžirne) vaje	44—62
Kako se vodijo vaje	63—70
Predstava	70—74

Tako si sledijo predavanja v zvezku, ki je popisan večinoma s svinčnikom na desni strani. Strani so oštevilčene z rdečim svinčnikom od 1—74. Z rdečim svinčnikom je tudi črtal odstavke, ki so se mu kasneje zdeli nepomembni. Misli, ki so se mu porodile kasneje, pa je zabeležil na levo stran zvezka.

Ker mu je zvezka zmanjkalo, je kasneje na levo stran pripisal tri poglavja:

Govorni zbor, 5 neoštevilčenih strani

Šminkanje, 1—29

Kostumi, 29—30

»Tehniki« pa daje čisto praktična navodila za vodenje urejene, skrbno pripravljene predstave brez tehničnih zapletov v zvežčiču, ki ima format 10 × 16,5 cm in oznako (Sign. 9 mapa 14,0 G) z zapisom: V SGM prišlo 10. 12. 1966, Inv. št. 38/1. Uvodno poglavje na straneh 1—16 se začinja takole: »Preden preidemo na (našo prvo bralno vajo Levstikovega Junteza) praktično delo, bi vam rad danes razložil temeljne smernice, ki jih zahteva od svojega igralca sodobni ljudski oder, ki mu je temelj (cilj) sodobna socialna realistična oderska umetnost, ki naj preobrazi naše ljudstvo.« Pri ponavljanju posameznih smernic navaja stran v prvem zvezku, kjer je ta problematika obširneje obravnavana.

Sledijo naslednja samostojna poglavja:

Šepetalec, 17—30

Inšpicijent, 31—38

Rekviziter, 39—42

Tehnično osebje, 43—44

Zvezek je popisan na obeh straneh s tinto.

V obeh zvezkih se Cesar ogiba slehernega zgodovinopisja. Napotki so izključno strokovno-tehnične narave, politično popolnoma neobarvani. Predavanja odsevajo miselnost vestnega, da ne rečemo pedantnega gledališkega

ustvarjalca. Z živo primero zagovarja delovno disciplino, resnost, tehtnost in privrženost realističnemu oblikovnemu izrazu.

Cesar je temeljit poznavalec problemov igre, režije, maske in govora, s scenografijo se neuspešno spopada, kostumografije pa se le bežno dotakne.

Predavanja so zapisana v govornem slogu, često se Cesar obrača neposredno na poslušalce. Na probleme, ki se mu zde posebno pomembni, se povrne večkrat, poglavja pa srne v resumé. Iz zapisov je razvidno, da je bil Cesar izredno urejen, zagret pedagog, sistematik, na predavanja temeljito pripravljen. Nasploh pa so predavanja pisana preprosto.

Tehtnejša so nekatera poglavja s smernicami igralcem in režiserjem v prvem zvežčiču. Iz njih bomo objavili posamezne odlomke.

Uvodno razmišljanje

V uvodnem poglavju Cesar naniza razlike med poklicnim in ljudskim odrom.

Dalje poskuša opredeliti dober ljudski oder. Prepričan je, da je zanj potrebna ljubezen do dela, predanost skupnim ciljem, požrtvovalnost in trajna želja po izpopolnjevanju in napredovanju vseh sodelujočih.

Verjame v poslanstvo ljudskega odra, ki je »žarišče ljudske prosvete«, »kovačnica našega novega ljudskega človeka« in zato pozdravlja le resnična umetniškega hotenja. Zapiše:

»Razlika med poklicnim in ljudskim odrom je v tem: V poklicnem gledališču, kjer dajejo predstave redno vsak dan, ali vsaj parkrat na teden, delajo igralci, režiserji, slikarji, tehniško osebje, vlasuljarji, krojači in še mnogi drugi delavci profesionalisti. Delo, ki ga opravljajo ti ljudje v gledališču je njihov glavni poklic, s katerim se tudi preživljajo. Poklicni igralec je državni uradnik, ima plačo za svoje delo in ima torej dolžnost, da živi le svojemu poklicu in se v njem izpopolnjuje. Poznati mora vse zakone igralstva in mora ves dan živeti le svojemu poklicu. Zato mora biti dolžan, podvreči se strogi kritiki in zavoljo te dan za dnem napreduje ozir. vsaj skuša napredovati. Biti mora sposoben prevzeti najtežje vloge in jih izoblikovati do najpopolnejše možnosti. Poklicni režiser mora biti mož širokega obzorja, mora biti doma v literarni in slikarski umetnosti, biti mora arhitekt, obenem pa umetnik, preustvarjalec dramskega dela.

Ljudski oder pa sestoji iz ljudi, ki so čez dan v svojih poklicih, ki pa se od časa do časa zberejo, študirajo in odigrajo kako predstavo. Najsi orje, seje, kosi, najsi je v tovarni, najsi se poti za stružnikom — ljudski igralec si služi svoj kruh z ročnim delom, ne z umetnostjo. On za svoje igravsko ustvarjanje ni plačan. On dela to zastonj, in dela to največ zavoljo veselja, torej iz gona po ustvarjanju. On je v malem, kar je poklicni igralec v velikem, ljudski oder je podeželsko gledališče, kakor je mestno narodno. To, kar daje mestno gledališče vsemu narodu, daje podeželsko delu tega naroda, v malem opravlja veliki posel, z majhnimi stvaritvami gradi ljudsko kulturo.

Publika presoja ljudske igralce blago, jim spregleda skozi prste napake. V dvorani sede starši, tete, strici, sorodniki, prijatelji in znanci nastopajočih...

To često zapelje ljudske igralce, da so pri delu skrajno neresni in strahotno diletantski...

So tudi ljudski odri, ki prirejajo predstave zato, ker je to neki način pridobivanja in se je krilatica »priredimo predstavo« udomačila povsod, kjer iščejo vira dohodkov — v dosego tega ali onega realnega cilja... Ta realni cilj pa ni predstava, temveč se imenuje gasilski dom, motorna brizgalna, knjižnica, bradlja itd. Nikakor ni pravilno, da mora biti prav gledališče, predstave in vse, kar je z njim v zvezi tisto, kar mora služiti tujemu cilju, namesto da bi bil ta cilj *predstava sama*, vse ostalo pa šele v drugi vrsti. Takšen način mišljenja je — da govorimo odkrito: *škodljiv*...



Študij na AIU pri Janezu Cesarju (7. januarja 1949) — na levi: Mihaela Novak, Marja Vošnjak, Ivan Varšek, Branko Gombač, Nada Bavdaž, Lojze Rozman; na desni: Miha Baloh, Majda Šubic, Mira Sardoč, Majda Potokar, (?), Jurij Souček, Milan Krašovec

Nobeno delo, pa tudi tisto ne, ki ga opravljamo zaradi zabave, zaradi osebnega užitka, se ne sme opravljati malomarno! Cesarkoli se lotiš, se loti z ljubeznijo in požrtvovalnostjo, napni vse sile in daj od sebe vse, kar moreš. Tudi izrazi kot »bo že nekako« ali »briga me« pričajo samo o duhovnem mrtvilu. Lahko je predstava, ki jo pripravljamo amaterska, toda potrebno je, da je *dobra* ljudska predstava, ne pa slaba. Zato pa je treba predvsem *dobre volje*.

Stremljenje po izboljšanju kakovosti predstav bi moral biti prvi veliki cilj vsake ljudske gledališke družine, ob vidnih uspehih naj bi se dvigal porast zanimanja od strani publike, ob notranjih uspehih pa navdušenje sodelujočih...

In to ne sme biti morda samoljubje, ki mnogokrat zapelje sicer razsodne ljudi, da stopajo na oder in se tu predajajo klovneriji, misleč, da je njih življenjski višek dosežen ob smehu ali ploskanju občinstva. Tej vrsti igralcev in igranja na ljudskih odrih moramo napraviti konec. Našemu ljudskemu in kostumiranemu samoljubju ne moremo priznavati, odklanjati bomo tudi junake, ki ničesar ne predstavljajo, ampak skušajo le nekaj posnemati. Takim ljudskim odrom in igravcem upravičeno očitajo, da so kvarni umetniškemu okusu ljudstva. Njih delovanje moramo nadzirati, če se da: usmeriti njih delo, ali ga pa zatreči. Trgovca, ki prodaja ponarejeno ali slabo blago, kaznujejo, ravno tako ne sme ostati nekaznovan človek, ki nudi pod krinko prosvetnega dela slabo duševno hrano. Vsak ljudski igralec, ki gleda resno na svoje delo, ki ga odlikuje ljubezen in požrtvovalnost do gledališkega dela, ki ima in mora imeti obilo domiselnosti, iznajdljivosti, okusa in samostojnosti pri odrskem delu, ne hodi na vaje samo, da bi ubijal čas, ali zadovoljil svoje ambicije...

Najboljša pot, po kateri dosegajo velike in človečanske ideje razum in srca ljudstva je dobro gledališče...

Cilj vsakega ljudskega igralca naj bo, po svojih najboljših močeh pomagati dvigniti delavnost naših odrov na tisto umetniško višino, ki bo v pravem razmerju z veli-

kim in splošnim zanimanjem našega ljudstva za to vrsto umetnosti in s tem tudi v njem dvigniti smisel za pravo lepoto, umetnost. Tako bodo naši ljudski odri našim vasem in trgom, našemu delovnemu ljudstvu postali to, za kar so v svojem bistvu poklicani: biti žarišča naše ljudske prosvete, vzgojna središča našega ljudstva in naše ljudske kulture, kovačnica našega novega ljudskega človeka ...»

Vsak na svoje mesto

V tem poglavju Cesar opredeli lastnosti, ki jih mora imeti režiser. Zmožen mora biti prodreti v strokovne probleme, hkrati pa znati voditi ljudi.

Od igralcev pričakuje pripravljenost na red in delovno disciplino. Opozarja jih, da ima režiser pred očmi celotno predstavo in igro vseh, zato naj mu pomagajo, da bo njihovo delo lažje usklajeval.

»Kakor v poklicnem, tako se tudi na ljudskem odru ne more ničesar doseči brez reda in discipline. Posebno v družinah ljudskih odrov naj ne bo red vsiljen, temveč prostovoljen, zavesten ...

Ni vsak dober igralec obenem tudi dober režiser, in ni potrebno, da je dober režiser tudi dober igralec. Režijo naj prevzame oni, ki čuti, da je zmožen igro v celoti tako doživeti, da jo vidi jasno pred seboj ...

Režiser mora igro, ki jo naj zrežira, najprej v samem sebi doživeti in jo nato isto tako, kakor jo je doživel, na odru vtelesiti ...

Seveda, da more spraviti na oder to, kar jasno vidi, je treba, da ima poleg te režiserske zmožnosti še druga svojstva, ki se tičejo predvsem njegove osebnosti ...

Največja odgovornost pada razumljivo na režiserja. Od njega se zahteva gotovo knjižno in odersko poznanje, okus in posebna spretnost. Vsi člani družine mu morajo zaupati, verjeti in ubogati. Biti mora avtoriteta. Režiser mora znati dvigniti razpoloženje, obdržati živo zanimanje, ukazovati in sprejemati nasvete svojih tovarišev. Znati se mora pošaliti, kadar je to potrebno in biti strog in resen, istočasno pa se mora tovariško ponašati z vsemi. Od surovih dlakocepcev ni nobene koristi — taki samo motijo delo. Režiser mora poznati odlike in napake vseh nastopajočih, da jim daje pojasnila, da jim pomaga, da jim pove, kaj morajo delati. Tovariši ga bodo ubogali, ko spoznajo, da nekaj zna in ve kaj hoče in ne govori znanih fraz, kot na primer: ti postoj tamle, ti govori z nekoliko debelejšim glasom. Vse je treba pojasniti: zakaj mora igralec stati tamkaj, zakaj mora govoriti s takim in ne takim glasom. Da pa to doseže, mora režiser že davno prej preštudirati igro do potankosti ...

Njegova naloga je, da da komadu življenje. Osebe, ki jih je pisatelj postavil v svoji fantaziji, morajo postati na odru meso in kosti, morajo se gibati in govoriti, se smejati, jokati in trpeti, boriti se in sicer kolikor mogoče verjetno in naravno. Vaje niso samo zato, da bi se igralci naučili svojih vlog, to je najlažje, temveč da se polagoma vživljajo v duše in pamet osebe in da jih prikazujejo na odru žive. Režiser mora v svoji domišljiji videti ves komad, mora orisati značaje prikazovanih osebnosti, jih povezati drugega z drugim, mora določiti dekoracije, kostume in maske ...

Cim smo nekoga izbrali za režiserja, ga moramo vsi radi prostovoljno ubogati, ker vsak nastopajočih misli samo na svojo vlogo, režiser pa misli za vse skupaj, povezuje igro posameznih igralcev in samo na ta način pridemo do dobro izrežiranega komada. Tisti, ki igra, ne vidi sebe, ne vidi svojih napak. Režiser pa gleda od vseh strani, vidi napake in nam jih lahko pove, da jih popravimo ...»

Izbira iger

Zaradi neugodnega materialnega položaja imajo ljudski odri manjše možnosti izrabe zunanjih učinkov, zato se Cesarju zdi toliko pomembnejša in usodnejša izbira repertoarja.

Načelno odklanja burke in neumetniško zasnovane tekste. Zagovarja dela »z zdravo moralo«. Repertoar mora biti prilagojen odru, publiki in igralskim močem. Omogočati mora napredek okusa gledalcev in umetniško rast ansambla.

Oder pomeni Cesarju svetišče besede. Zanj je govor najpomembnejša sestavina »igralčevih oblikovalnih sredstev«. Zato ostro odklanja dela, pisana v slabem jeziku, pri interpretaciji pa poudarja pomen pravilne, razumljive izreke. Opominja, da mora igralec izrečeno misel doživeti, da ji mora dati pravo »čustveno, miselno, duhovno« vsebino, »simbolični poudarek«.

»Najobčutnejše vprašanje, s katerim se morajo baviti ljudski odri je: Kakšen komad naj igramo. Za ljudske odre je izbira težja reč kot za poklicna gledališča. Ker tu ni tehničnih pripomočkov, s katerimi bi očarali publiko, ne bogate kulisarije in kostumov, ni močne razsvetljave, in tudi igra je amaterska, torej v večini primerov prilično slaba. Uspeh torej zavisi v veliki meri od samega komada: če je komad slab, pojde ves naš trud rakom žvižgat in občinstvo bo nezadovoljno...

Vprizarjale naj bi se torej samo igre, ki imajo kakšen smisel in zdravo moralo, in ki so tudi res umetniško zasnovane. Neslane burke ne odgovarjajo nobenemu teh pogojev. S tem pa ni rečeno, da je treba uprizarjati samo igre resne vsebine. So tudi dramatična dela veselega značaja, ki odgovarjajo imenovanim zahtevam, komedije in dostojne veseloigre. Osnovna hiba naših odrov je slab in pomanjkljiv repertoar...

Odri so postali društvom gola ustanova za donajanje dohodkov in zato igrajo brez ozira na vrednost dela le stvari, ki vlečejo. S tem pa so odri, dasi nehote, sami sebe obsodili na propast. Kajti del, ki nimajo svoje notranje vrednosti, se občinstvo kljub hipnemu navdušenju kmalu naveliča in čedalje bolj izgublja smisel za odrsko umetnost. V ljudstvu pa se s tem kviri okus za lepoto in pravo umetnost. Bolje bi bilo, manj igrati, pa tisto bolj...

Poiskati je torej treba tak komad, ki najbolj odgovarja ljudskim potrebam, ki je najbližji ljudskim interesom. Čim bližja je igra ljudskemu življenju, bolj bo ugajala...

V komadih, ki jih hočete uprizoriti, pa iščite predvsem zdrav smisel in resnično, nepopačeno življenje...

Igralci poznajo življenje svoje vasi ali trga, poznajo potrebe, želje, interese in težave ljudi. Poznajo tudi pokvarjenost v družbenem življenju svojih ljudi...

Prav tako ne smemo izbirati igre s slabim jezikom ali igre, ki jo je napisal pisatelj preveč književno papirnato in patetično. Oder ne trpi meglenih, vzvišenih, deklamatorskih in patetičnih fraz. Dober jezik je tisti, ki je najpreprostejši, zgoščen, jedrat in naraven.

Še nekaj moramo imeti v vidiku pri izbiranju komada: Igra, ki jo hočemo uprizoriti, mora odgovarjati našim silam...

Oder je tisti kraj, kjer se neguje in ohranjuje jezik v najčistejši svoji obliki. A ne samo to, kakor ga jezikovno skvarjeni del naroda v mestih in ob mejah pači in mu jemlje ono pristno obliko, ki mu jo je dal narod sam, tako je oder ona prižnica, s katere jezik, ki se neprestano razvija do popolnejše oblike, zazveni v novih zvokih. — Režiser mora torej z veliko pažnjo nadzirati govorico igralcev. Ze to bistveno svojstvo vsake umetnine, ki korenini v tem, da jo odlikuje v vseh njenih delih, v obliki, v načinu izražanja in obdelanju materiala neka enotnost, zahteva tudi od odrske umetnine, od predstave, da je kakor v drugih ozirih enotna tudi v jeziku, ki ga govore osebe dotične igre. Samo ob sebi umevno je, da mora biti govorica nastopajočih takšna, da odgovarja družbenemu stanu, v katerem se igra vrši, a režiser ima pri pažnji na odrski jezik še višjo nalogo: skrbeti mora za to, da je izgovarjava pravilna, to se pravi takšna, kakršno ima naš jezikovno neskvarjeni del naroda.

Res je sicer, da je prirojeni dar, ki ga imaš za igranje na odru, glavni pogoj za vrednost in vplivnost tvoje igre, a dar brez globljega pogleda v skrivnosti odrskega ustvarjanja te usposobi kot igralca le do izvestne mere. Če hočeš više, moraš svojo delavnico in orodje dobro poznati. Umetnik je tudi zato umetnik, ker ve o elementih svoje umetnosti več nego laik.

Materijal, s katerim igralec ustvarja, je on sam, z vso svojo osebo, fizično (telesno) in duhovno. Zgovornost telesa, njegovega obraza mimika, izraznost telesne drže in

kretenj, telesne mimike, je velika; vendar pa je mimična igra le komponenta (del) njegovih oblikovalnih sredstev, katerih najvažnejše je *govor* v najširšem pomenu tega pojma: govor, ki ga imenujemo najprimernejše — *živa beseda*.

Preden pa pridemo do žive besede, je treba besedo pravilno obvladati, a to v pogledu čiste in slišne, torej razumljive izgovarjave posameznih glasov (samoglasnikov in soglasnikov) in v pogledu njih pravilne kakovosti in količnosti. Sele ko besede izgovarjam pravilno, jim moram dati tudi vsebino: čustveno, miselno, duhovno.

Za razumljivo izgovarjavo je predvsem potrebno, da nimam v svojem govorilnem aparatu organske (telesne) napake: da npr. ne šušljam, ne jecljam ali ne govorim goltnega r-a, ki so najbolj razširjene telesne napake govora. Kdor ima katero od teh napak, naj ne gre na oder ali pa naj poskuša napako prej s pridno vajo odpraviti. Z vztrajnostjo in marljivostjo je v tem pogledu mogoče doseči mnogo.

Material ali tvarina govora je *glas*. A ne oni, ki ga slišimo v vsakdanjem življenju. Ne; treba ga je očistiti vseh neestetičnih, to je nelepih pritikin in ga *poduhoviti*. Igravec mora pojem besede, misel stavka in zamisel vloge s svojim duhom od pesnika sprejemati vase in s svojim izvežbanim glasom vse to vlivati adekvatno (enakovredno) skozi uho gledavca v njegovo dušo.

Zato je predvsem treba, da se naučimo pravilnega oblikovanja glasnikov, to se pravi, pravilne odrske izgovarjave. Vse, kar je v navadni vsakdanji govorici v glasu neorganskega, torej takšnega, kar kali njegovo čistočo ali tako *umljivost*, je *treba izločiti*. Prvi cilj je torej ta, da vdahnemo glasu dušo, *da dobi glas kot telo svojo dušo*.

Ko smo si glas toliko izvežbali, da nam zrcali duha, nas čaka še globlja zahteva: da damo priborjeni vsebini povedanega tudi oni *višji pomen*, ki mu ga je dal pesnik. Ta pomen pa naj najde svoj izraz v poudarku (akcentu). Menim poudarek v najglobljem smislu — *duhovno* melodijo govora. Sele po tej *duhovni* melodiji, ki je globlja nego samo logičen (razumski) poudarek, moram kot ustvarjajoč igravec (ali režiser, če mislim na celoto) prodreti skozi gledavčevo uho globlje kot samo v njegov razum, v njegovo — *dušo*. Ker torej s poudarkom, ki mu dajem to notranjo vrednost, ne prenašam v gledalca samo logičnega smisla, temveč segam z njim prav v njegovo dušo in srce, da občuti *živiljenjsko* vsebino povedanega, ga imenujem *simbolični poudarek*. Sele ta je — poudarek umetniško ustvarjajočega igravca (ali režiserja) — simbolični poudarek celote. Simbol je vnanja podoba kakšne vsebine. Zenska s prevezanimi očmi in tehtnico nam je simbol pravice. Pisana ali izgovorjena beseda ne predstavlja samo povezane vrste črk oziroma glasnikov, temveč ima svojo *vsebino*, nam nekaj *pove*. Če torej izgovorim besede ali stavek tako, da poudarim vsebino povedanega, sem dal besedi ali stavku — *simbolni poudarek*...

Branje komada. Zasedanje. Razdelitev vlog.

Bralna vaja naj bi prinesla dokončno odločitev, ali je delo primerno za igralsko skupino. Sledi delitev vlog. Cesar opozarja, da mora biti pri tem opravilu vsej skupini prvi cilj kvaliteta predstava, vse ambicije posameznikov se smejo upoštevati le, če so v prid skupnim prizadevanjem.

»Komad je izbran. Nanj se je vrgel režiser, ali pa ga je prebralo nekaj igralcev in vseh jim je. Zdaj je potrebno, da se seznanijo z igro vsi sodelujoči...

Torej na vsak način morajo vsi prisostvovati bralni vaji in pazljivo poslušati ves komad. Zelo lepo je, če zavlada med člani družine navada, da se razgledajo in javno obravnavajo vsa vprašanja. Po branju npr. se lahko začne diskusija, ali je izbrani komad sodoben in ali odgovarja krajevnim prilikam ali ne odgovarja. Biti pa morajo sposobni voditi umirjeno, opravičeno, resno diskusijo, ne pa da se prepirajo. Sleherni naj pove svoje mnenje, in, ako pride do skupne ugotovitve, da je izbira komada nepravilna, se delo odloži za dva — tri dni in brali bomo nov komad...

Branje naglas naj se poveri človeku, ki ima jasen izgovor in ne mrmra sam sebi v brado...

Ne čitajte torej z občutki, ne dajajte *tona* raznim vlogam. Ton in čustva pridejo na vrsto kasneje, na vajah. Za zdaj je neobhodno potrebno, da igro vsi razumejo. In zato jo je treba prebrati jasno, umerjeno, logično...

Potem začnemo z zasedanjem vlog in podelitvijo tehničnih dolžnosti. Če pri poklicnem gledališču lahko nepravilna zasedba vlog zakrivi neuspeh predstave. Ko-

liko večje važnosti je torej to vprašanje pri ljudskih predstavah. Vedno naj bo pri razdelitvi vlog merodajno *samo hotenje*, zasedi igro čim najboljše. Zelje posameznikov se naj sicer kolikor mogoče upoštevajo, ker je na predstavah ljudskega odra posamezna vloga toliko boljše igrana, kolikor ima zanjo dotični igralec več veselja; odločilna za zasedbo pa naj bo zmožnost sodelujočih. A razdelitev vlog naj se izvrši tudi iz vidika pripravnosti, ki jo imajo igralci za osebe, ki naj jih predstavljajo...

Vsak igralec, in najsi igra potem tudi vlogo, ki vsebuje samo eno besedo, mora postaviti na oder celega človeka, in še celo težje je tej zahtevi zadostiti, če si na odru le kratke hipe, ne pa po cele ure, kakor igralec glavne vloge. Kakor hitro se ansambel tega zaveda, bo oni, ki igra to pot takozvano glavno vlogo, drugič rad prevzel tudi epizodno in šel tretjič tudi med štatisterijo. Zasedba se bo tako od igre do igre v *glavnih* vlogah izpreminjala in bo vsaka nova predstava radi tega tudi zanimivejša, nego če nastopajo venomer le eni in isti igralci...

Še enkrat da ponovim: zelo potrebno je, da so vsi igralci prežeti z zavestjo, da ni velikih in malih vlog, temveč da eksistira v gledališču samo kolektivno, skupno delo in ustvarjanje, h kateremu doprinaša sleherni nekaj. Najmanjšo, najnepomembnejšo vlogo lahko izoblikujemo zanimivo prav kakor vlogo glavnega junaka v igri. Ves igralski kolektiv nosi enako odgovornost za uspelo ali neuspelo tolmačenje predstave...

Po branju in zasedbi vlog in tehničnih dolžnosti in če so vloge prepisane ali če ima vsak igralec svoj tiskani izvod igre, preidemo lahko takoj na popravljanje in krajšanje vlog. To delamo po navodilih režiserja, ki je predčasno pripravil delo in zabeležil potrebne popravke...

Priporočati je, da ima vsak posamezni igralec tiskan izvod igre. Na ta način bo imel vedno pred očmi ne samo svoje besedilo, temveč tudi besedilo svojih partnerjev...

(Nazadnje je dobro, če je možno, da igro po kakih dveh dneh še enkrat preberemo, ko je vsak igralec pregledal doma svojo vlogo. Na ta način se pojasnijo mnoge stvari, ki jih pri prvem branju niso vsi mogli razumeti).«

Razčlemba igre

Režiser se mora predhodno pripraviti, da lahko na vajah skupno z igralci opredeli: temeljno idejo, kraj in čas dogajanja, konflikte, značaje ter plan režije. Šele temeljito poznavanje teh elementov omogoča igralcem, da živo, prepričljivo zaigrajo svoje vloge. Zato je treba načrtno in vztrajno vaditi, igralci bodo postopno prodirali v tekst. Cesar opozarja, da pri tem »naglica ni dobra«.

»Naglica ni nikoli prida. Posebno ob začetku, s predhodnim delom ne smemo hiteti! A kaj se zgodi navadno? Bodisi da smo ali nismo razumeli vsebino, pričnemo vaditi, šepetalec suflira, mi ponavljamo besedilo za njim, in to traja tako dolgo, dokler se besedila ne naučimo na pamet. Potem pa že mislimo, da je predstava godna. Stvarno pa samo ponavljamo naguljene stavke pred občinstvom. Da bomo resnično igrali svoje vloge, je treba pojasniti vsako besedo v besedilu, vsako misel in sleherni občutje osebnosti, ki jo prikazujemo, pa tudi one odkrite stvari, ki sploh niso napisane, ki pa jih samo slutimo, podrazumevamo. To je precej kočljivo in zapleteno delo, ki se ga je treba lotiti umirjeno. Zato se morajo igralci, preden prično z vajami, zbrati k skupnemu razgovoru in podrobno razčleniti igro...«

Predvsem je treba vzeti v pretres vsebino komada. Ničesar ne sme ostati meglenega, slehernemu mora biti jasno, kaj se (pravkar, resnično) dogaja v drami ali komediji, ki jo mislimo dati. Tako pridemo k *razkladanju temeljne, osnovne ideje*...

Predstava bo slaba, če ni vsem igralcem jasna temeljna, osnovna ideja...

Ona daje smisel vsaki besedi, ki jo bomo izgovorili na odru, riše karakterje osebnosti, pojasnjuje kdo se za kaj in kako se bori. Osnovna ideja nam daje najtočnejše napotke, *kako naj igramo svoje vloge*...

Važno je, da ne prenehamo misliti najti tisto *hrbtenico*, ki bo držala vso našo predstavo.

Drugo važno vprašanje, ki mora priti v pretresanje pri razčlembi komada je: *kje in kdaj se dejanje dogaja?* ... ker ima vsak del sveta, vsak kraj svoje posebno življenje, svoje navade in običaje, svojo družbeno ureditev ...

Posebno moramo biti obzirni, kadar pripravljamo klasično igro. Kaj koristi, navduševati se za Sekspirja, Moliera itd., če ne vemo ničesar o njihovi dobi. Tako torej, ako se nam posreči dati zadovoljiv odgovor na vprašanje *kdaj in kje se dejanje dogaja* — lahko rečemo, da vemo že precej veliko o komadu, ki ga razčlenjujemo. Razjasnjujejo se nam tudi nagibi, ki ženejo glavne junake, razjasnjujejo se nam tudi njihovi značaji in medsebojni odnošaji ...

Kasneje pride v pretres vprašanje: *kakšen boj se odigrava v našem komadu, zakaj in med kom se odigrava ta boj? Kdo poglavitno vodi ta boj in s kakšnimi sredstvi? Kakšnih sredstev se poslužujejo protivniki?* Potem pride drugo vprašanje: *kakšni so nagibi boja, zakaj vodimo ta boj.* Ko poznamo vse nagibe oseb, jim lahko odredimo tudi vsakemu posebej mesto v igri: kdo je s kom, zakaj ima kdo tako mesto v tem boju, kdo od njih koleba med eno in drugo stranko, kdo sploh nima nobenega vpliva, temveč je samo navaden gledalec, kdo zmaguje na koncu. Tako se že naglo odkrivajo tudi značaji osebnosti ...

Podrobneje in bolj jasno se bodo izluščili značaji tekom vaj ...

Napravit moramo splošni plan, po katerem se bo gibalo naše delo. Ker v kaki drami so lahko tragični in komični elementi. Od nas je odvisno, ali bomo podčrtali ene ali druge elemente; z močnejšim podčrtavanjem komičnega ali tragičnega lahko zadobi drama dve popolnoma različni si obliki. Komedija se lahko igra resno, lahko pa se igra tudi tako lahko in neresno, da se izprevrže v burko. Tragedijo lahko igramo težko, temno in v občinstvu bo zapustila mučen vtis. Igra pa se tudi lahko tako, da bo odhajalo občinstvo — poleg vseh nesreč, ki se dogajajo na odru, domov ohrabreno, navdušeno. In ni potrebno, da se govori samo o igri na splošno, temveč tudi o posameznih prizorih. Tako da dobimo konec konca tisto, kar imenujemo v gledališkem jeziku *plan režije* ...

Režiser mora priti na vajo z gotovo, popolno režisersko knjigo. Dobro je, da amaterski igralci vedo, da tudi najbolj izkušen poklicni režiser ne režira na pamet. Vse je zapisano v njegovi knjigi. V ta namen se med strani komada nalepijo prazne pole papirja, na katerih si zapisuje režiser pripombe zraven vsakega odstavka, ki se nanj nanašajo. Kaj vsebujejo točno te pripombe. Vse kar se nanaša na igro igralcev, ton, kretanje, duševna doživetja prikazovanih osebnosti, notranji smisel njihovega besedila itd. Na ta način bo režiser *pripravljen*, vedel bo, kako voditi vaje dalje ...»

Vaje za mizo

Cesar da splošen napotek, da režiser prenese vaje na oder takrat, »ko igralci začenjajo pravilno občutiti svoje vloge«, ne glede na to, da spominsko teksta še ne obvladajo povsem.

Za mizo naj podrobneje analizirajo osnovno idejo, vsak igralec mora doumeti svojo življenjsko nalogo in motive za delne naloge po kadrih. Prodreti morajo v podtekst, le tako bodo vlogo doživeli in se vanjo vživeli. Cesar tu ponavlja zahteve po jasnem, logičnem branju, pravilnem poudarjanju, ki je odvisno od razumevanja vloge in podteksta. Igralce opozarja, naj črpajo gradivo za svojo igro iz situacij, ki so jih doživeli ali opazili v življenju.

»Za vsak primer je priporočati amaterskim (ljudskim) igralcem, ki nimajo velikih odrskihkušenj, da začno vaditi za mizo, pa da ne ostanejo dolgo za njo. Ko vidi režiser, da igralci pričenjajo pravilno občutiti svoje vloge, čeprav besedila še ne znajo na pamet, naj takoj prenese vaje na oder ...

Govor in kretanje na odru so tesno povezani, se ne morejo izdelovati oddvojeno. Cilj teh prvih vaj za mizo je torej, da se igralci поблиže spoznajo z igro, ne pa da se nauče govoriti svoje vloge ...

Vsi igralci torej sede in igro tokrat ne čita samo en človek, temveč jo bero vsi. Sleherni bere svoje besedilo. Režiser prekine sedaj tega, sedaj onega, jih sili, da ponavljajo svoje besedilo in jim pojasnjuje. Nikomur še ni treba prinašati čustev,



Studij na AIU pri Janezu Cesarju (7. januarja 1949) — spredaj: Boris Kralj, Nada Bavdaž; na levi: Mihaela Novak, Branko Gombač, Lojze Rozman; na sredi: Marja Vošnjak, Ivan Varšek, Janez Cesar, Miha Baloh, Filip Kumbatovič, Jurij Souček, (?), Milan Krašovec, (?)

ne izpreminjati glasu. Na teh prvih vajah beremo mirno, logično; treba je le, da se jasno izraža vsebina. Like, značaje, tone bomo orisali kasneje...

Režiser jih prekinja tam, kjer je potrebno in zastavi vprašanje: kaj predstavlja ta kader, ki smo ga prebrali? Kaj se godi v njem? Vsak kader odgovarja nekemu zaključenemu dogodku, nekemu samostojnemu prizoru. In če je igra vestno napisana, vsebuje vsak kader vsaj trohico osnovne ideje. Vsak kader je postajica, etapa pri uresničenju osnovne ideje...

Razčlenimo in pojasnimo vsak kader posebej. Ako podelimo komad na kadre, ako pogledamo, kako se posamezna nastopajoča osebnost prikazuje v vsakem kadru posebej in kaj govore o nji drugi, pridemo že do izredno važnega odkritja: kakšna je življenjska naloga tiste osebnosti v igri? Vsaka osebnost ima svojo življenjsko nalogo, ki se razvija na ta ali oni način, od prve do zadnje strani. Od križanja mnogih življenjskih nalog se pravzaprav poraja komad, se porajajo konflikti, brez katerih igre niti ne bi bilo.

Ako hočemo dobro odigrati svojo vlogo, ni dovolj, da vemo samo za življenjsko nalogo prikazovane osebnosti. Pojasniti moramo tudi vsak njen posamezni postopek. Zaradi tega se ponovno zadržimo pri vsakem kadru komada in se vprašamo: kakšno malo nalogo si postavlja oseba v tem kadru, zakaj je postopek tu takšen, a ne drugačen?...

Osnovno pravilo je: ne delaj ničesar, ne napravi najmanjšega koraka na odru, dokler ne veš, zakaj to delaš, kakšne so tvoje namere, kam hočeš? Ne izgovori nobene besede, dokler ne veš, kaj pravzaprav hočeš od svojega partnerja, ker lahko rečem kak stavek na stotero načinov...

Odkrivanje pobud nam daje možnosti, da prodremo daleč tja za besede, ki jih je napisal pisatelj. Često govorijo ljudje to, mislijo pa drugo, ne povedo neposredno tistega, kar resnično želijo povedati. Tem mislim, skritim za napisanimi besedami pravimo v gledališkem jeziku *podtekst*...

Iščite povsod podtekst: in videli boste, kako lahko vam bo potem igrati in kako prepričljivejša bo vaša igra...

Minilo je osem, deset ali petnajst vaj za mizo, vsak igralec je bral svoje besedilo, splošno ga ne razumevač temeljito, postopoma pa se je nato čedalje globlje zavedel vanj...

Osebe začenjajo dobivati kri in meso, oživljajo, igralci že čutijo potrebo po igranju. Do tu smo imeli največ posla z raziskovanjem in tolmačenjem, rekli bi — s teoretično pripravo. Zdaj pa je čas, da preidemo k praktičnemu delu...

Treba je vreči stran napisano vlogo, da se znajdeš na odru, da se pričneš kretati in da daš izraza tistemu, kar se ti je nabralo v duši... Tu pa se pričnemo razporedne ali aranžirne vaje...

Na vajah za mizo mora režiser obračati pazno na *jasen* izgovor. Vsaka beseda mora zveneti pravilno, jasno, razločno. Stavke, težje za izgovarjanje, je treba večkrat ponavljati...

Potem: besedilo je treba brati *logično*. Kaj se to pravi? To pomeni, da morajo biti podčrtane tiste besede, ki so najvažnejše. Ta stvar se ne doseže namah, temveč postopoma, čimbolj se približujemo notranjemu smislu, skrivnim pobudam, ki razgibajo nastopajočo osebnost v določenem trenutku, toliko jasnejše nam bo, katere besede je treba naglasiti, kako sploh je treba izgovarjati stavke...

Pri vajah za mizo, ko se prično risati karakterji osebnosti, imajo režiser in igralci možnost, da izvečejo iz samega komada podrobnejša navodila za vsako vlogo...

Čim bolj je življenjepis popoln, tem lažje bo prišel igralec do svoje vloge. Razen tega je neobhodno potrebno, da črpamo nauke iz svoje lastne življenjske izkušnosti. Igralci naj se spominjajo dogodkov in ljudi, ki so podobni onim, ki se prikazujejo v komadu, morajo se spomniti svojih lastnih doživetij, ki nalikujejo onim, ki se opisujejo v komadu. Nazadnje pa se lahko vsak vpraša; kako bi ravnal jaz osebno, ko bi bil na mestu prikazovane osebnosti? Ker konec konca je najboljši odrski učitelj *življenje* samo...

Razporedne (aranžirne vaje)

Cesar opisuje gradnjo mizanscene. Ta naj bo plod sodelovanja igralca in režiserja. Poudarja, da mora biti igralcem razporeditev prostora dovolj zgodaj jasna, tako da lahko dobro osvoje svojo vlogo v prostoru.

Dalje analizira napake, ki jih zasledimo pogosto pri amaterskih igralcih: napetost in nesproščenost; stopicanje, drvenje po odru, kričanje, opletanje z rokami; igranje v prazno in predolgi odmori.

Pojasnjuje, da vse te napake izvirajo iz nerazumevanja vloge in naloga režiserja je, da igralcu pomaga doumeti vlogo in da sodeluje pri gradnji odnosov med liki v igri.

Cesar opozarja, da je prizore treba graditi postopno in da je končni cilj, »da igramo naravno«. Zato mora režiser pomagati najti igralcem primerno zaposlitev na odru in poskrbeti za to, da »zaposlitev« igralci »pravilno izvajajo«.

»Razporedna skušnja na odru označuje ali uravnava vsa dejanja igralcev: prehajanje, odhajanje, prehajanje z mesta na mesto, sedanje, vstajanje (plezanje po lestvah), obračanje, padanje, preskakovanje, zbiranje oseb v množico, itd...

Preden se začne te skušnje, je režiser že označil vsa dejanja, položaje in prehode v igri tako, kakor si jih pač zamišlja. Kasneje med skušnjami se marsikatero izmed teh vnaprej označenih dejanj spremeni...

Režiser v tem pogledu ne sme biti diktator. Ne sme zahtevati, da igralci suženjsko sledijo njegovemu umevanju, temveč mora skušati ustvariti iz svojega in njihovega umevanja sliko, ki bo zadovoljila njega in igralca, to se pravi, delati mora z igralcem

kompromisno (sporazumno). Ker le tedaj, če bo mogel in smel slediti igralec vzlic temu, da se poskuša poglobiti v režiserjevo umevanje svoje vloge, tudi lastnemu doživetju iste, bo njegov človek, ki ga bo postavil s svojo igro na oder, tudi res — živ. Torej igralci naj sami poiščejo najprimernejše razporeditve na odru, saj zdaj po vajah za mizo že dobro poznajo igro in so se *živeli* v svoje vloge. Režiser naj jih le spretno usmerja in uvaja v igro, da ne bo gibanje po odru preživo ali premrtvo za značilni tok dejanja in da se ne izcimijo iz tega igralcem samim prepuščenega kretanja situacije in podobe, ki ne bi zadovoljivo izpolnile okvira...

Gibanje na odru naj bo čimmanj izumetničeno, da ima gledalec ves čas igranja neomejni občutek, da se vse to, kar se pred njim na odru dogaja, izvršuje čisto nehoti, brez preračunavanja...

Če se delo pri razporeditvi vaji pojmuje resno, če se igralci ne zadovoljijo s tem, da stoje kakor klada sredi odra in samo govorijo, je izdelava posameznih prizorov zelo težka in naporna stvar. Od režiserja in od igralcev zahteva napete domišljije, navdušenja in rekli bi celo — tudi nekega zanosa. Zaradi tega naj prve skušnje na odru ne trajajo dalj kot 2½ ure. Pri eni vaji naj se napravi razporeditev prvega dejanja, pri drugi drugega itd. ...

Te skušnje naj nikdar ne bodo na praznem odru. Režiser ima načrt za dekoracijo že napravljen. Dobro ve, kje bodo vrata, okno, miza, stol, peč, itd. Dekoracija vsekakor še ni gotova, a mize, klopi in stoli naj bodo odslej označene s stoli, latami, deli starih kulis ali s čimer že. Važno je, da ima vsak igralec jasno predstavo o tem, kakšen bo oder, kje bo igral...

Dotakniti se hočemo predvsem nekih napak, ki so lastne skoraj vsem igralcem ljudskih odrov:

1. *Napetost, nesproščenost.* Mnogi ljudski igralci se drže na odru kot lipovi bogovi. Vse mišice so jim napete, a ko govorijo, mečejo svoje telo naprej, stresajo nenaravno z glavo, vse se ti nekako zdi, da jim bodo oči izpadle od napora. Z drugimi besedami, v svojo igro vlagajo več napora, kakor pa je neogibno potrebno. Odpravljjanje te napake ni lahka stvar, a se sčasoma da doseči. Režiser mora takšne igralce stalno opominjati, naj se nikar tako ne napenjajo, da njihova naloga niti ni tako strašna; »Ne napenjaj se«, »sprosti svoje mišice«, »drži se neprisiljeno« — takšne pogoste opombe so zelo važne...

2. *Stopicanje na mestu, drvenje po odru, kričanje, opletanje z rokami.* Tudi te napake se pogosto vidijo. Od kod izvirajo? Iz negotovosti, a negotovost je posledica tega, da igralec ne ve prav dobro, kaj igra...

Če režiser opazi pri kakem igralcu tako negotovost, ga bo zadržal in ga spomnil stvari, ki se je o njih govorilo pri skušnjah za mizo: od kod prihaja oseba, h komu prihaja, kaj hoče od njega in kaj ji je namen...

3. *Igranje v prazno.* To je ena izmed največjih napak ljudskih igralcev. Igralci so se naučili vlog in govorice na odru. Toda komu govorijo, na koga se obračajo, to ni jasno. Igrajo kar tako, v zrak. Vez med temi osebami se trga, kakor pravimo. Tudi tu mora režiser posredovati, brž ko je opazil tako napako. Komu govoriš v tem trenutku? S kom govoriš? Kaj te veže z njim. Občinstvo mora ne le občutiti, da dejansko njemu govoriš svoje misli, temveč tudi razumeti, kakšni so vajini medsebojni odnosi...

4. *Odmori.* Mnogi igralci, ko so končali svojo repliko (besedilo), nehajo igrati, počivajo. Stojijo na odru z ravnodušnim izrazom na obrazu, jasno se vidi, da ne poslušajo, kaj govorijo drugi. Taka izvedba prizora je nesmiselna...

Naša igra se mora nadaljevati tudi potem, ko smo obmolknili in govorijo drugi...

Nikar po vsaki repliki ne počivaj, temveč igraj tudi, kadar ne govoriš. Nauči se poslušati. Glej da boš svoje ravnanje vselej prilagodil trenutku, bodiš tedaj ko govoriš ali ko poslušaj, kajti v enem kakor v drugem primeru živiš, misliš, se vznemirjaš...

Kdor je pazno zasledoval ta navodila, je gotovo razumel, da se dejanja, položaji, prihodi, veliki in mali pokreti določajo po duševnem doživljanju junakov. Noben korak, hobeno sedanje ne prihaja slučajno...

Kaj nam drugače koristi, če pravilno razumemo in občutimo svojo vlogo, če je pa ne moremo *pravilno pokazati* pred občinstvom? Gledalci v gledališu ne vidijo

neposredno v naše duše, njim je treba pokazati *na zunan*, kaj se sleherni trenutek dogaja v kaki osebi...

Oder ne sme biti noben trenutek brez dejanja. Dejanje je lahko znotranje. Na primer mislim, gledam, opazujem, se žalostim. In vnanje: sprehajam se, pijem, smejem se, jokam, tepem nekoga itd. V prvem kakor tudi v drugem primeru te mora občinstvo videti, da delaš. V večini primerov se zahteva od igralca zunanje fizično dejanje. Igralec mora vsak trenutek kaj *delati*...

Igralec, ki se je resnično vživel v svojo vlogo, si bo lahko tudi sam podzavestno našel fizično zaposlitev, ki se mu zdi potrebna...

Ni dovolj, da si si poiskal zaposlenost, ki najbolj izraža tvoja čustva v določenem trenutku. Navaditi se moraš tudi, da tisto *delo pravilno opravljaš*. Zato pa so vaje. Čisto preprost popravek kakor je zapiranje vrat, ali ogledovanje v zrcalu je treba ponavljati in popravljati, dokler se ga ne navadiš napraviti pravilno, verjetno...

Režiser mora imeti vedno pred očmi: kdaj in pod kakšnimi zunanjimi pogoji se dogaja dejanje...

Vidite, da vsi vaši naporji peljejo k eni stvari: *da igramo naravno*. Neumno je igrati komade, pa naj že bo na poklicnih ali ljudskih odrih, če ne moremo na odru oživitviti življenja, ki je podano v teh komadih prepričljivo, realno, naravno..."

Kako se vodijo vaje

Ves čas vaj je treba imeti pred očmi predstavo, ki jo Cesar imenuje »kristal, ki je nastal potom čiščenja in razvoja«.

Režiser se mora zavedati, da predstava postopno raste od vaje do vaje. Igralce mora opozarjati na doživeto igro, vodi naj jih, da sami iščejo pravo pot, usmerja naj jih, vendar previdno, le kadar je res potrebno in na način, ki igralcem ne ubija volje do dela, ampak jih vzpodbuja.

Pravočasno je treba poskrbeti tudi za rekvizite, kostume in masko. Na generalko pa je koristno povabiti nekaj prijateljev, da se preizkusi splošni vtis igre in eventualno popravi očitne pomanjkljivosti.

»Od začetka stoji režiser na odru, da je bliže igralcem, da jim laže pojasnjuje in dopoveduje. Če je oder hudo majhen, lahko stopi dol v prve vrste in daje odondod svoja pojasnila. Na kakšno mizico se položi režiserska knjiga, v katero pogleduje za svojimi beležkami, zapisuje nove stvari, ki so mu nenadoma prišle na pamet. Na zadnjih vajah pa mora režiser zasledovati razvoj igre iz občinstva. Upriporitev je namenjena občinstvu, zato se more njena kakovost presoditi tudi le iz občinstva. Poleg umetniškega ali vsaj čim boljšega podajanja celote in posameznih vlog, je posebne važnosti, da se v občinstvu vsaka beseda, ki se na odru spregovori, razume, in to na vseh mestih. Režiser bo torej zasledoval igro na bolj oddaljenem prostoru v občinstvu in bo takoj prekinil igralca, kakor hitro bi postal nerazumljiv...«

Kakor se igralčeva ustvarjalna sila ne ustavi do predstave same in še dalje ven preko nje ne, tako se tudi režiser ne sme pri vseh nadaljnjih vajah zadovoljiti s tem, da se igra vedno bolj gladko in brezhibno, kar se besedila tiče, temveč se mora truditi, da doživlja celotno igro v svoji notranjosti, čim dalj tem intenzivnejše, tako da z režijo prav za prav nikdar ni gotov, temveč jo le vedno bolj razvija do čim boljšega umetniškega izraza. In tako se porajajo v njem nove ideje. Zgodi se lahko celo, da to ali ono stran svoje režije ovrže in postavi na njeno mesto nekaj novega — predstava sama je kristal, ki je nastal potom čiščenja in razvoja...

Če se kdo loti voditi vaje, si mora zapomniti neko važno pravilo: da je vztrajen. Da se mu ne mudi povedati vse, kar zna, naenkrat. Ker tudi igralci ne morejo doumeti komada in vlog naenkrat. Vaja (repeticija) pomeni ponavljanje...

Vsako zaustavljanje, vsak popravek se mora nanašati na nekaj stvarnega, mora prineseti nekaj novega in zanimivega...

Čim prej se nauče vlog in umolne šepetalec, tem bolje. Ako večno ponavljaš besede, ki ti jih meče šepetalec, pomeni to, da igraš mrtvo, brez življenja, prazno. Tvoja pazljivost se obrača na šepetalca, da boš ujel njegove besede, nimaš časa,

da bi doživljal smisel in vsebino svojega govora, hitiš, zatika se ti, nimaš nobene možnosti, da bi igral...

To je torej ena najvažnejših režiserjevih nalog. Kakor hitro opazi, da kak igralec lovi svoj tekst in da ga ponavlja kakor avtomat, ga mora zaustaviti: čakaj, prijatelj, ali razumeš ti sam, kar pripoveduješ? In komu pripoveduješ. In kaj hočeš, kaj delaš v tem prizoru? Ako ne razumeš, dajmo, pojdemo od začetka, da doženemo tvoje pobude, tvoj cilj, tvoj odnos do soigralca. In te nato izrazi v svojih besedah in kretanjah. In ne hiti! Ker občinstvo mora ne samo videti in slišati, temveč tudi razumeti. Druga važna režiserjeva naloga je, da vzbudi v igralcih željo, ljubezen do dela...

Od režiserja se zahteva sposobnost — da popravlja napake, ne da bi ubijal voljo tistim, ki poskušajo. Najboljše rezultate dobimo, če režiser ne ukazuje, temveč samo daje navodila, spominja, tako da ne gredo igralci za njim kakor slepci, temveč sami iščejo in razkrivajo pravo pot. Kazanje — vidiš tako boš odigral to mesto, ali tako moraš povedati ta odstavek — naj se le poredko uporablja, samo tedaj, kadar igralec ni zmožen priti do jedra določenega prizora. In kadar, se razume, režiser *more* to pokazati.

Doslej smo v glavnem govorili o igralski igri in izdelavi komada in vlog. Kaj je še potrebno, da pridemo do predstave? Pobrigati se moramo za maske in kostume, za dekoracije, razsvetljavo, za pohištvo (stole, mize, slike itd.) in rekvizite. V nekaterih komadih je treba tudi glasbo in zvočne efekte. Nesporno od vsega tega pa je najvažnejša igra. Prezreti seveda pa se ne sme tudi ostalih sredstev, s katerimi vplivamo na občinstvo. Posrečene dekoracije, dobre maske in dobri kostumi ne le da pomagajo *igralcem*, da igrajo, pomagajo tudi gledalcem, da se vžive v igro...

Na vsak način morajo biti vsaj na treh ali štirih vajah pred predstavo dekoracije, pohištvo in vsi rekviziti pripravljeni in postavljeni na svoje mesto, da se igralci navadijo nanje.

Prav tako mora biti tudi s kostumi...

Kar se tiče maskiranja, je najbolje napraviti takole: pred glavnimi vajami določi režiser en večer samo za maskiranje. To se mora na vsak način napraviti pri večerni razsvetljavi...

Glavne vaje in generalne vaje, vsaj dve, če ne tri — so popolne. Na teh vajah mora biti vse kakor na predstavi...

Dobro je, da se na generalno povabi nekaj prijateljev, ki so v bližnjem stiku z družino. Na ta način lahko preizkusimo splošni vtis, ki ga napravi igra, če se oni smejejo na tistih mestih, kjer smo se potrudili in ustvarili komične efekte, če jih bodo zagrabil dramski prizori, če se vse besedilo jasno razume, in če se ni razvlekel kakšen predolg in dolgočasen prizor. Kakšne grobe, doslej še neopažene napake, se lahko še zmerom popravijo. In potem bo že — veliki sodnik — občinstvo, izreklo svojo sodbo. Če smo delali po vesti in resno, bomo vsekakor nagrajeni za svoj trud...

Predstava

Cesar da še zadnja navodila, na kaj morajo biti pozorni, da predstava steče gladko brez nervoze in brez tehničnih zapletov. Igralci naj se pred predstavo pravočasno pripravijo, da lahko v miru ponove svojo vlogo, preizkusijo rekvizite in preverijo sceno. Predvsem mora za odrom vladati red, tako da ne bo zapletov niti ob menjavi prizorišča.

Za konec Cesar poudari, da je upoštevanje tehničnih napotkov nujen pogoj, ni pa zadosten. Za uspešno predstavo je pomembna ljubezen do dela in medsebojno sodelovanje ter stremljenje po napredku.

»Premiera je prvo polnovredno, a vendar le delno uresničenje vsega onega, kar sta režiser in igralec pri študiju dramskega dela, oziroma vloge doživela, in čemur sta že pri vajah poskušala dati čim vplivnejšega, primernega, umetniškega izraza...

Sele zdaj, ob premieri, more zbrati igralec vse svoje duševne energije, zdaj šele se mora oprostiti onega sramu pred drugim in samim seboj, ki je zastavljal do zdaj

onim najgloblje skritim, čustvenim tresljajem pot, da niso mogli na svetlo. Zdaj šele zadobi igralčev človek svojo končno formo, čustvo svojo elementarnost, kretnja svojo odmerjeno linijo in režiserjeva in igralčeva umetnina vezi z večnostjo...

Režiserjevo umetniško in vse drugo delo je torej z generalno vajo končano...

Pri generalni vaji so se odstranili le še zadnji nedostatki. Na ljudskih odrih, kjer se vrše redne amaterske predstave, je treba na vsak način točno pričienjati. Za točen pričetek morajo biti predvsem igralci pravočasno pripravljeni — oblečeni in maskirani...

Pripravljen mora biti za nastop že najmanj četrť ure pred dvigom zastora, da ima, preden mu je treba na oder, še toliko časa oddiha in miru, da more v miru prebrati še enkrat svojo vlogo, premotriti se od nog do glave, pregledati, če ima vse potrebno za svoj nastop (rekvizite) pri sebi...

Vsak igralec mora biti soodgovoren za to, da so vsi rekviziti, ki se tičejo njegove igre, na mestu...

A prepričati se mora tudi o tem, če so rekviziti prav uporabljivi...

Za točni pričetek predstave je potrebno tudi, da je oder pravočasno pripravljen. Scenerija za prvo dejanje naj se postavi že tekom dneva ne šele zvečer, neposredno pred predstavo...

Kakor je blagodejno, da se prične predstava točno, tako je treba stremeti tudi za tem, da so odmori med posameznimi dejanji čim krajši...

Vzlic vsem tem težavam, ki leže v nerodnem kulisnem aparatu in neizvežbanem osebju, pa je mogoče odmore vsaj nekoliko skrajšati, če upošteva *odrski* mojster naslednje nasvete: kulisni material za predstavo se najprej pripravi tako, da stoji vsak kos tam, kjer je najbližji svojemu v sceni mu določenemu mestu. Kulise naj bodo od stenah okrog odra tako razvrščene, kakor pridejo zapored na vrsto, tako da delajo druga drugi čimmanj napote. Isto je z mobilijami. Vsaka najbližja svojemu mestu in razvrščene v redu, kakor pridejo na vrsto; kjer je na odru samem premalo prostora, kar je po krivdi onih, ki zidajo gledališke dvorane in postavljajo odre, se naj kulise in mobilije pripravijo za uporabo drugod, ampak razvrščene morajo biti. Mnogo časa se pridobi tudi s tem, da se vse ono, kar ima viseti v sceni na zidu (slike idr.) obesi že vnaprej na kulise...

Ali tudi če se upošteva vsi tu dani nasveti, predstavi še zmerom ni zagotovljen uspeh, če ne veže vseh sodelujočih ljubezen do celote in iz te ljubezni izvirajoča medsebojna pomoč. A če je uspeh s prvo predstavo enkrat dosežen, naj se režiser in igralec s tem ne zadovoljita, temveč naj skušata pri vsaki nadaljnji predstavi doseči čimveč...

Šminkanje

Cesar daje igralcu teoretična in praktična navodila. V teoretičnem delu pravi, da je za dobro predstavitev lika nadvse pomembna ustrezna zunanja podoba igralca — ta naj že sama spregovori gledalcu in podčrta značaj vloge.

Pri praktičnih navodilih opozarja, da je potrebno le podčrtavati poteze in poudariti tiste značilnosti obraza, ki govorijo o določenem značaju, trenutnih mimičnih potez pa ne oblikujemo z masko.

Podrobno opiše in našteje pribor, ki je nujen pri maskiranju ter našteva nekaj praktičnih primerov upodabljanja zdravih-bočnih, mladih-starih, sicer pa opozarja, da je nesmiselno podati pretirano podrobna, za vse veljavna pravila, ker so med obrazi individualne razlike in torej mora vsak igralec zase najti svoj način.

Zahteva, naj bo maska »pristna, živa, naravna«, nikoli pretirana, tudi pri fantastičnih, grotesknih in mističnih maskah poziva k umetniški meri. Igralce vzpodbuja k opazovanju ljudi v vsakodnevnih srečanjih in jim svetuje, naj se uče mask s fotografij in ilustracij.

»Značaje ustvarjamo s pomočjo svoje umetnostne izraznosti tudi *vnanje* in sicer na ta način, da damo človeku, ki ga predstavljamo, ono splošno telesno držo, hojo in splošno kretanje, ki je značilna za njegovo duševnost. S temi vnanjimi znaki že razkrivamo del njegove notranje osebnosti. Če mu damo še značilni način govora ter *zlijemo* vse sestavine naše igre tako *telesnega* kakor duhovnega značaja človeka, ki ga predstavljamo, prikažemo tako občinstvu enotno umetniško resnično osebnost.

Se tako dobra in zaokrožena igra ne more biti zadosti vplivna, če se naša *vnanjost* ne zlije v prepričevalno enotnost s poklicem, značajem, z zdravstvenim stanjem, s splošnim duševnim razpoloženjem in plemensko pripadnostjo človeka, ki ga prikazujemo...

Ker se mora maska ujemati z vso drugo vnanjostjo človeka, ki ga predstavljamo, in biti obenem zrcalo njegove notranjosti, hkrati pa podkrepiti *verjetnost njegovega* razvoja, kakor ga je zarisal v drami pisatelj, a to v duhovnem in fizičnem (telesnem) pravcu, je potrebno, da razmišljamo predvsem o globljih, duhovnih zakonih šminkanja, preden pričnemo z nazorno razlago v tehničnem pravcu...

Brž ko izveste, da boste igrali v stvari, ki jo hoče režiser prikazati na odru, vzemite — še preden se prično vaje — igro in jo na samem, kjer vas nihče ne moti, vso pazno preberite. Poglobite se v čtivo tako zelo, da boste z osebami, ki v igri nastopajo, v duhu vse doživljali, prav posebno pa se koncentrirajte (zberite) ob osebi, ki jo boste predstavljali vi. In videli boste, kako vam bo ne le notranja, temveč tudi vnanja podoba vseh oseb, posebno pa vaša tekom branja čim delj, tem bolj jasna, kakor da bi se vam približevala iz teme v polumrak ter slednjč v polno svetlobo. Videli jo boste pred seboj kakor živega človeka. In te *podobe* na ta način v vaši domišljiji porojene osebe, ki jo boste igrali, *se držite!* Ne dajte ji samo njene hoje in drugih njenih kretanj, njenega glasu, temveč tudi obraz, ki ga ima ta podoba...

Če ste torej zadostno nadarjeni, boste mogli obraz človeka, ki se vam je prikazal v domišljiji, utelesiti tudi v živi maski — pod pogojem seveda, da obvladate *tehniko* maskiranja...

Kaj govori maska občinstvu?

Takoj, ko stopite na oder, tudi ko se prvič pokažete, še preden spregovorite, mora občinstvo že zaslutiti, da, v mnogih primerih že kar jasno občutiti, kakšnega človeka ima pred seboj.

Iz prave maske govori vsa ona preteklost človeka, ki je povzročila, da je danes prav takšen in ne drugačen. A obenem začutimo one posebne poteze njegove osebnosti, zbog katerih je *moral* priti do tega obraza. Od temperamenta in posebno duševnosti človeka je odvisno, do kam ga pritirajo usodni doživljaji v njegovem življenju in kam ga bodo tirali še. — Poleg temperamenta in splošne duševnosti odločujejo pri tem seveda tudi starost, plemenska pripadnost, poklic in življenjska usmerjenost — zato mora pravilna maska govoriti občinstvu do izvestne mere tudi o vseh teh potezah osebnosti, ki jo predstavljamo...

Izrazitost maske.

Pisatelji, slikarji, glasbeniki, pevci, igravci, itd. se dele v dve glavni skupini. Eni so samo *virtuoz*i, drugi pa — *umetnik*i. To se pravi, da prvi pač odločno ali celo sijajno obvladajo tehniko dotične umetnosti, a z njo občinstvo samo — *presenečajo*, občinstvo občuduje njih — *spretnost*, drugi pa nam v okviru njih tehnične spretnosti darujejo svojo *dušo*, ter nam tako segajo v *srce!* Prvi so v svojem vnanjem podajanju zelo bogati, a — *prazni*; ti pa imajo vsebino, ki jo izpovedujejo v čim enostavnejši in zato toliko vplivnejši obliki.

Tako se utegne zgoditi, da se tudi igravec vzpne v svojih maskah do prav umetniške izrazitosti. In samo takšna maska nam more in sme biti vzor. — V taki maski ni nič virtuosnih in presenetljivih, zgolj tehnično odlično izvedenih potez ali oblik, s katerimi občinstvo samo *presenečaš*, taka maska je enostavna, a ker je zasnovana intuitivno (ne »izmišljeno«), temveč umetniško občuteno, je zelo vplivna: taka maska občinstvo očara, mu *razi*gra srce, ali pa ga tako pretrese, da se pred njo *zgrozi*.

Če si ogledamo tehnično strukturo take maske, pridemo do naslednjih zakonov:

1. Ne poskušaj z masko presenečati!
2. Poudari v nji samo one poteze in oblike, ki so za vnanji in notranji značaj človeka, ki ga predstavljaš, značilna.
3. Izogibaj se v nji vseh malenkostnih pritiklin.
4. Ne pretiravaj njenih oblik in barv, temveč ostani naraven.
5. Drži se tudi pri fantastičnih, grotesknh in mističnih maskah umetniške mere...

Šminkanje naj samo podčrta, kar je ali bi narava sama ustvarila!...

Po tem primeru preidemo k ugotovitvi *principov*, po katerih je treba zasnavljati maske. Ti principi imajo svoj izvor v *stvarnosti, poklicu, značaju in duševnem razpoloženju človeka*, ki ga naj igralec predstavlja. Opozoriti hočem le na *tipične forme* teh različnih obrazov. Na podlagi teh mora potem vsakdo sam najprej zidati in se učiti v to svrhu od življenja, ki ga vsikdar, kadar je prilika, v to svrhu študira. Saj je tudi vsa druga igralčeva umetnost le izraz večne narave v njem in izven njega, ki pa se nam kaže na odru seveda očiščena vseh za njen tipični estetični izraz nepotrebnih slučajnosti in navlake. Oblike teles so nam pojmljive potom *luči*, ki povzročajo na njih *svetla in senčna mesta*. Ravno tako torej tudi obliko obraza. Kjer so dolbine, je obraz temen, na vzbodenih mestih je svetel... Izključeno je torej, da bi bilo mogoče postaviti za šminkanje čisto določena pravila v tem smislu, da bi se moglo npr. za različno starost in različne značaje natančno reči, kje in kakšne so dolbine, vzbokline in gube v obrazu. To je treba pojmovati čisto individualno, značilno za posamezno osebnost z ozirom na ustroj igralčevega obraza...

Pri zasnovi maske smemo izraziti s šminko samo one obrazne oznake (dolbine, vzbokline, gube in boje), ki so *trajni*, vsaj za oni čas trajni, v katerem se igra vrši. Trajni obrazni znaki pa so oni, ki jih zarišejo v obraz *starost, zdravstveno stanje, poklic, značaj in splošno duševno razpoloženje človeka*. Ti trajni znaki so *fizionomični*. — Ti fizionomični znaki so nastali na ta način, da so *mimične* spremembe obraza, ki so nekaj bežnega zbog gotovih, zelo prevladajočih in v vedno in vedno se ponavljajočih hipnih duševnih razpoloženjih in strasteh, zapuščale v obrazu vedno bolj izrazite in vedno počasneje se izgubljače sledove, ki končno niso več izginili z obraza, temveč so postali celo vedno bolj izraziti (Diderot).

V splošnem velja torej pravilo, da se *smejo zarisati v obraz, kar se tiče duševnosti dotičnega človeka, ki ga igralec predstavlja, samo fizionomične poteze, ki so trajne, ne pa mimične, ki so bežne*. Ostro začrtane meje pa med tema skupinama ni, ker so med njima poteze, ki tvorijo prehod od mimičnih do fizionomičnih in te poteze so bolj trajne nego mimične, a vendar ne stalne kakor fizionomične. *Te prehodne poteze pridejo pri zasnovanju maske v poštev toliko, kolikor se njih trajnost razteza na čas, v katerem se igra vrši*.

Ko smo govorili o igralčevi igri, smo ugotovili, da je naš cilj prikazati življenje na odru pristno, živo in naravno. Isto ponovimo lahko tudi glede maske. Poglavitni cilj pri maskiranju nam mora biti izraziti pristne in naravne zunanje oblike osebe, ki jo predstavljamo. Zato je treba nenehoma opazovati življenje, si vtisniti v spomin tipične obraze, s katerimi se srečujemo, najboljše pa je, da zbiramo fotografije, ilustracije in reprodukcije slik zanimivih človeških obrazov. Nekega dne, v tem ali onem komadu nam bo to vse prav prišlo...«

Kostumi

Kostumom posveča izredno malo prostora in ne seže preko splošne ugotovitve, da morajo biti ustrezno izbrani, da obleka govori o človekovi narodnosti, poklicu, značaju, socialnem položaju. Priporoča, naj si igralci oskrbe priročnike o kostumih, kjer bodo našli podrobna navodila. Vedno pa naj poskrbe, da se bodo v kostumu dobro počutili in jih obleka ne bo ovirala pri gibanju na odru.

»Spregovorimo nekaj besed tudi o gledaliških kostumih. Kaj naj še rečemo o njih drugega, kot da morajo predvsem odgovarjati vlogi. Sleherni narod ima svoj način oblačenja. Po obleki se pozna tudi poklic človeka, tudi njegova leta in celo tudi značaj: kadar gre za obleko, so nekateri ljudje hudo natančni, drugi pa zanikrno nemarni. Po obleki spoznamo ali je človek bogat ali reven, kakšno mesto zavzema v življenju. Posebno težko je rešiti vprašanja kostimov, če nastopajo v igri eksotične osebe — Japonci, Perzijanci, Indijanci itd. Treba si je torej nabaviti opise in ilustracije ali knjige o noši teh narodnosti. To velja tudi za klasične igre, kjer je treba igrati Špance iz XIV., Italijane iz XV. ali Angleže iz XVI. stoletja. Zato si moramo oskrbeti posebne knjige o kostumih, ki je v njih popisana in ilustriran zgodovinski razvoj oblačil vseh narodnosti...

Pomniti pa je treba posebno tole: naj bo že kostum, ki ga oblečemo, moderen ali starinski, raztrgan ali razkošen, glejte, da se boste počutili v njem udobno, in da vas v igri ne bo oviral...»

Govorni zbor

Cesar priporoča govorni zbor v tistih delih, ki »ne uprizarjajo vsakdanjega življenja«, ampak »utelešajo v neko stremljenje, v neko vznemirjenje ali odkrito propovedujejo pred gledalci svoje ideje«.

Sredstva govornega zbora so: ritem, višanje in nižanje glasov, barva glasov ter jakost.

Izbor ter način izrabe teh sredstev prepušča muzikalnosti in občutju režiserja.

Poudarja, da je z mero pripravljen govorni zbor izredno učinkovit.

»Govorni izbor ni nič drugega kot recitacija, ki je ne izvaja posameznik, temveč večje število ljudi, torej zborna recitacija. Zato posebna, samostojna vrsta umetnosti in se tako lahko uporabi pri raznih večernih predstavah, zabavah in književnih večerih. Lahko pa tvori tudi sestavni del nekega gledališkega komada. Ne vselej, seveda. V nekaterih dramah govore štiri, pet ali več oseb hkrati iste besede. A te besede morajo biti če že ne v verzih, pa vsaj ritmično ubrane, a poleg tega morajo biti tudi po vsebini učinkovite (Grška drama). Vzemimo primer: v igri se, recimo, snuje in razvija zarota. V trenutku, ko se zarotniki zaklinjajo, da so pripravljeni umreti za svoj ideal, in razum prežema enodušen vzvišen napon — v takem trenutku utegne zborna recitacija tako mogočno zadoneti, da se gledalci kar zdrznejo (Tugomer).

Govorni zbor se lahko najbolj izkoristi v prizorih z množico, kjer le-ta skupno odgovarja. Vendar je tudi tu prvi pogoj, da zahteva vsebina prav takšno zborna recitacijo. Čustva, ki naj jih izrazimo, morajo biti pomembna: skupna groza spričo nesreče, ki se bliža, skupno slavlje, skupna volja za borbo, skupno obupavanje po porazu, ali neka skupna ideja. Zborna recitacija se bo prilegala samo tam, kjer prenehajo obstajati čustva, misli, hotenja, odlike posameznega človeka, tam, kjer govori eno samo srce: srce množice. In zato se mora govorni zbor vpletati v igro s prav posebno obzirnostjo. Če ga ne vnesemo na pravem mestu, je lahko celo smešen.

V tistih igrah torej, ki predstavljajo življenje tako, kakor dejansko teče pred nami iz dneva v dan, govorni zbor ni na mestu. In obratno, zborna recitacija je mogoča in upravičena v tistih igrah, kjer je pisatelj življenje posplošil, posplošil usode ljudi, njihova čustva in misli, tam, kjer osebe ali množice jenjajo živeti svoje vsakdanje življenje, kjer se utelešajo v neko stremljenje, v neko vznemirjenje ali odkrito pripovedujejo pred gledalci svoje ideje.

Samo ob sebi umevno je, da ima govorni zbor svojo posebno, dokaj težko tehniko, ki jo mora obvladati. Če stopi na plan nekaj ljudi in nekaj istočasno zrecitira, to še ni zborna recitacija. Tu je nujno potrebna prav tako skrbna in večja obdelava kakor za vso ostalo igro. Tudi tu je — kakor že pri običajni, enostavni recitaciji naj-

važnejša stvar *beseda*, zakaj njena izrazna sila in muzikalnost ostvarja pisateljeve misli in čustva. Ko pravimo *beseda*, ne mislimo, na posamezne besede. Ni da bi morala biti izrazita posamezna beseda zase: izrazite morajo biti skupine besed, stavki, periode...

Misel je jasna, začne živeti šele, ko je popolnoma izražena, ko besede tvorijo cel stavek. Važno je za nas, da doženemo splošno misel in razpoloženje...

Bomo se torej potrudili, da bomo dajali splošno misel, splošno čustvo in razpoloženje celotnega odstavka, ki ga bomo recitali. Potem bomo razdelili odstavek na manjše enote, ki vsebujejo delčke skupne misli, splošnega razpoloženja, ki pa zase predstavljajo neko celoto. Potem bomo dalje razdelili te male odstavke na kitice (če imamo celo pesem), te pa na posamezne stavke. In tako bomo stavek za stavkom, misel za mislijo ustvarili celoto. Tisti, ki vodi zborni recitacijo, mora biti vsekakor obdarjen z muzikalnim čutom, zakaj tu nam je glavno izrazno sredstvo *ritem*. To se pravi: menjavanje besed, ki bobne kakor toča ali padajo zvonko kakor posamezne dežne kaplje.

Dobro je, če se tisti, ki sodelujejo pri zborni recitaciji, razdele po glasovih: sopranih, tenorjih, baritonih in basih. Te skupine lahko kje tudi samostojno recitirajo. Mesta, ki zahtevajo posebno nežnost in tančino, poverimo samo sopranom, to je ženskim glasovom. Če se kje v zborni recitaciji predvidevajo ženski kriki, bodo to naloge izvedli sami soprani. Drugje zopet utegne vsebina zahtevati posebno globino, zamolklost ali resnost glasov. Tu se bodo iz skupne deklamacije izločili samo basi...

Poleg ritma (hitro, počasi, pretrgano, tekoče itd.) je možno višanje in nižanje glasov. Tudi tu je raznovrstnost sredstev neizčrpna. Glasovi se lahko nižajo in višajo polagoma ali pa lahko nenadoma skočijo od zgoraj dol in obratno. Važna je dalje tudi barva glasov. Stavek se da povedati hreščeče, pridušeno, zamolklo, ali pa jasno, odprto, zvonko. Možno je šepetanje, možna pa je četrta možnost za raznovrstnost zborne recitacije: krepko in šibko.

Nemogoče je dati splošne opombe, kje, kdaj in kako mora biti recitacija hitra ali počasna, tekoča ali pretrgana, kje se glasovi višajo ali nižajo, kje je treba govoriti zamolklo ali kje zvonko, kje tiho in kje bučno. To je stvar občutka in muzikalnosti tistega, ki vodi...

Za okrepitev izraza je naposled velikega pomena tudi razpored govornega zbora; kako je razpostavljen. Kako so porazdeljene skupine in kakšne gibe delajo sodelujoči v zboru. Gibi morajo biti seveda skupni, enaki in učinkoviti: stopanje naprej, delitev na skupine, oblikovanje kroga, kvadrata, trikotnika, dviganje roke, obračanje glave, zvijanje telesa...

Bogate možnosti tiče v zborni recitaciji in kako učinkovito utegne delovati to sredstvo na poslušalce. Zasluži torej, da ga preizkusimo..."

Les cours de Janez Cesar à la section de Théâtre populaire au Conservatoire d'art dramatique

Dans le chapitre d'introduction, l'auteur de l'article nous présente en bref la Section de théâtre populaire qui, pendant les premières trois années après la guerre, faisait partie du Conservatoire d'art dramatique et le professeur titulaire à cette section, l'acteur du théâtre national slovène, Drama, Janez Cesar. Dans la deuxième partie, il publie un choix de ses cours qui se sont conservés en manuscrit et sont conservés au Musée du théâtre et du cinéma slovène.

UDK 792.5(497.12):92 Verdonik

Edo Verdonik



11. julija 1978 je na Reki umrl igralec in režiser Edo Verdonik. Svojo umetniško pot je začel v Mariboru. Prvo vlogo je odigral leta 1923 kot deček Pepček v *Žrtvah* Alojza Petka v režiji Bratka Krefta. V sezoni 1933/34 je redni član mariborske Drame vse do nemške zasedbe, ko pride z ansamblom v Ljubljano. Leta 1941 nastopa v *Veselem teatru* Boža Podkrajška. Od junija 1942 pa do konca vojne igra v ljubljanski Drami, potem pa se vrne v Maribor, kjer ostane do 1952. leta. Od jeseni 1952 do upokojitve 1. apr. 1963 je bil angažiran v Hrvatskem narodnem kazalištu »Ivan Zajc« na Reki. Po letu 1945 se je uveljavil tudi kot režiser. Pred vojno je sodeloval v številnih operetah.

Ker je njegovo 45-letno gledališko delo tako vsestransko in vezano na slovensko in hrvaško gledališče, objavljamo pregled vlog in režij, sestavljen iz podatkov v zapuščini, ki nam jo je izročila pokojnikova soproga Branka Verdonik-Rasbergerjeva, iz Gledaliških listov in iz gradiva, ki je v SGFM.

POPIS VLOG IN REŽIJ EDA VERDONIKA

I. DRAMSKÉ VLOGE

a) Maribor 1933—1941 in 1945—1952

1. Vombergar J.	Voda	Špin	8. 10. 1933
2. Capek K.	R. U. R.	Sluga-Robot	28. 10. 1933
3. Delak F.	Deseti brat	Dedec z visokim glasom	25. 11. 1933
4. Delak F.	Deseti brat	Dražarjev Francelj	25. 11. 1933
5. Golia P.	Jurček	Peter	1. 4. 1934
6. Shakespeare W.	Hamlet	Marcel	2. 10. 1934
7. Shakespeare W.	Hamlet	Tretji igralec	2. 10. 1934
8. Cankar I.	Hlapci	Prvi delavec	4. 10. 1934
9. Wilde O.	Idealni soprog	Sir Barford	28. 10. 1934
10. Wilde O.	Idealni soprog	Harold	28. 10. 1934
11. Alsberg M.	Konflikt	Erih	4. 11. 1934
12. Shaw B.	Zdravnik na razpotju	Redpenny	2. 2. 1935
13. Shaw B.	Zdravnik na razpotju	Tajnik	2. 2. 1935
14. Kreft B.	Malomeščani	Tone Sevnik	8. 12. 1935
15. Lichtenberg W.	Kariera kanclista	Sabander	1. 2. 1936
16. Golia P.	Winziga	Boštjanček	8. 3. 1936
17. Škvarkin V. V.	Princeska in pastirček	Kostja	9. 5. 1936
18. Tolstoj L. N.	Tuže dete	Cigan s kitaro	1. 10. 1936
19. Tolstoj L. N.	Živi mrtvec	Pjetuškov	1. 10. 1936
20. Cankar I.	Pohujšanje v dolini šentflorjanski	Popotnik	3. 10. 1936
21. Minašik O.	Zorka	Dr. Kavka	4. 10. 1936
22. Lavery E.	Prva legija	P. Thomas Rawleigh	10. 10. 1936
23. Shakespeare W.	Ukročena trmoglavka	Lucentio	10. 11. 1936
24. Begović M.	Božji človek	Obsedenec	8. 12. 1936
25. Nušić B.	Dr.	Milorad	28. 1. 1937
26. Shaw B.	Sveta Ivana	Dauphin	28. 3. 1937
27. Werner V.	Na ledeni plošči	Jirka	10. 4. 1937
28. Capek K.	Bela bolezen	Tretji časnikar	22. 5. 1937
29. Capek K.	Bela bolezen	Mladi baron Krüg	22. 5. 1937
30. Shakespeare W.	Sen kresne noči	Oberon	31. 7. 1937
31. Gogolj N. V.	Revizor	Peter I. Bobčinski	2. 10. 1937
32. Schiller F.	Marija Stuart	Mortimer	6. 10. 1937
33. Calderón de la Barca P.	Sodnik zalamejski	Don Mendo	22. 10. 1937
34. Župančič O.	Veronika Deseniška	Vitez Ivan Sevnčan	20. 1. 1938
35. Hemar M.	Firma	Wacek	3. 3. 1938
36. Wenzel H. & Wenzel J.	360 žena	Stanislav	3. 5. 1938
37. Janković V.	Sreča d. d.	Varan	19. 5. 1938
38. Finžgar F. S.	Divji lovec	Tine	31. 5. 1938
39. Štandeker L.	Prevara	Prvi prežar	12. 11. 1938
40. Fodor L.	Matura	Oton Kranjc	12. 1. 1939
41. Štimac A.	Automelody	Brivski mojster	31. 1. 1939

42. Shaw G. B.	Pygmalion	Fredy	4. 3. 1939
43. Langer F.	St. 72	Budecius	30. 3. 1939
44. Piskoř K.	Upniki na plan	Franci	15. 4. 1939
45. Niewiarowicz R.	Hollywood	Jack	11. 5. 1939
46. Verneuil L. & Berr G.	Potovanje v Benetke	Etienne de Boisrobert	2. 6. 1939
47. Skrbinšek M.	Hlapec Jernej in njegova pravica	Mlad popotnik	30. 9. 1939
48. Kreft B.	Celjski grofje	Pater Gregor	3. 10. 1939
49. Bekeffi S.	Neopravičena ura	Hans Obbrich	7. 10. 1939
50. Schiller F.	Kovarstvo in ljubezen	Ferdinand	22. 2. 1940
51. Golar C.	Vdova Rošlinka	Tinče	3. 3. 1940
52. Rostand E.	Cyrano de Bergerac	Gaskonski kadet I.	12. 10. 1940
53. Senečič G.	Nenavadni človek	Tajnik	19. 10. 1940
54. Gor'kij M.	Na dnu	Aljoška	29. 10. 1940
55. Cankar I.	Za narodov blagor	Fran Kadivec	25. 11. 1940
56. Kozak F.	Lepa Vida	Gosposki človek	9. 1. 1941
57. Hauptmann G.	Doroteja Angermann	Dr. H. Pfanschmidt	29. 3. 1941
58. Linhart A. T.	Veseli dan ali Matichek se ženi	Tonček	20. 11. 1945
59. Leonov L. M.	Vdor	Fjodor	8. 12. 1945
60. Collalto-Mattiuzzi A. C.	Beneški trojčki	Harlekin	23. 2. 1946
61. Gogol' N. V.	Zenitev	Kočkarjov	27. 4. 1946
62. Cankar I.	Pohujšanje v dolini šentflorjanski	Učitelj Sviligoj	12. 10. 1946
63. Potrč I.	Kreflova kmetija	Ivan	16. 10. 1946
64. Žižek F.	Miklova Zala	Tevže	7. 12. 1946
65. Gabbe T.	Mesto mojstrov	Žilbert, nazvan Karakol	19. 4. 1947
66. Nušić B.	Dr.	Milorad	24. 5. 1947
67. Shaw G. B.	Izkoriščevalci	William de Burgh	19. 6. 1947
68. Ivanov V.	Oklopni vlak	Cokane	19. 10. 1947
69. Shakespeare W.	Kar hočete	Vaska Okorok	25. 10. 1947
70. Simonov K. M.	Rusko vprašanje	Vitez Bledica	24. 4. 1948
71. Galsworthy J.	Srebrna tobačnica	Smith	19. 6. 1948
72. Petrov E.	Otok miru	Jones	22. 1. 1949
73. D'Usseau A. & Gow J.	Globoko so korenine	Mister Jefferis	19. 3. 1949
74. Vega Carpio L. F.	Prebrisana norica	Howard Merrick	23. 4. 1949
75. Ostrovskij A. N.	Brez dote	Laurencio	14. 6. 1949
76. Cankar I.	Kralj na Betajnovi	Karandišev	1. 11. 1949
77. Gogol' N. V.	Revizor	Maks	30. 12. 1949
78. Božić M.	Umik	Hlestakov	19. 1. 1950
79. Goldoni C.	Lažnik	Vilko Zoričić	18. 5. 1950
80. Držić M.	Plakir	Arlecchino	10. 10. 1950
81. Hellman L.	Kobilie	Plakir	6. 1. 1951
82. Ibsen H.	Strahovi	Oskar Hubbard	26. 5. 1951
83. Roblès E.	Montserrat	Ozvald	14. 10. 1951
84. Stopar B. & Simatović S.	Človek brez prtljage	Oče Coronil	27. 10. 1951
85. Shakespeare W.	Romeo in Julija	Vlado	25. 11. 1951
86. Golia P.	Deseti brat	Mercutio	10. 1. 1952
87. Kreft B.	Celjski grofje	Marijan	31. 5. 1952
88. Fabbri D.	Zapeljivec	Pravdač	27. 10. 1957
		Gabriel, Filip, Edvard, Simon	

b) Ljubljana 1942—1945

89. Shakespeare W.	Romeo in Julija	Prolog	27. 6. 1942
90. Schiller F.	Kovarstvo in ljubezen	Ferdinand	3. 7. 1942
91. Burnet-Hodgson F. E.	Mali lord	Thomas	6. 9. 1942
92. Scheinpflugová O.	Okence	Divišek	12. 9. 1942
93. Cankar I.	Kralj na Betajnovi	Kmet	20. 9. 1942
94. Gregorin E.	Oče naš	Dr. Stefan	7. 10. 1942
95. Gregorin E.	Oče naš	Bogoslovec Janez	7. 10. 1942
96. Forzano G.	Poročno darilo	Učitelj	11. 10. 1942
97. Golia P.	Deseti brat	Marijan	13. 10. 1942
98. Shakespeare W.	Hamlet	Gildenstern	30. 10. 1942
99. Ibsen H.	Gradbenik Solnes	Ragnar Brovik	12. 11. 1942
100. Golia P.	Princeska in pastirček	Tretji veteran	15. 11. 1942
101. Goldoni C.	Mirandolina	Grof Albafiorira	11. 2. 1943
102. Gherardi G.	Jesen	Attilio	4. 3. 1943
103. Bracco R.	Prava ljubezen	Natakar	24. 3. 1943
104. Gregorin E.	V času obiskanja	Janez	10. 4. 1943
105. D'Annunzio G.	Jorijeve hči	Drugi žanjec	19. 5. 1943
106. Medved A.	Stari in mladi	Tine Remec	10. 6. 1943
107. Šest O.	Cvetje v jeseni	Veharjev Nace	14. 10. 1943
108. Goldoni C.	Kavarnica	Giovanni	29. 10. 1943
109. Burggraf W.	Robinson ne sme umreti!	Charly Brown	8. 1. 1944
110. Burggraf W.	Robinson ne sme umreti!	Jim Drinkwater	9. 1. 1944
111. Leskovec A.	Vera in nevera	Tone	22. 1. 1944
112. Fodor L.	Matura	Dr. Šiška	1. 2. 1944
113. Molière	Namišljeni bolnik	Cléante	16. 2. 1944
114. Kleist H.	Razbiti vrč	Služabnik	16. 3. 1944
115. Pregelj I.	Azazel	Drugi romar	13. 4. 1944
116. Moreto y Cabaña A.	Dona Diana	Don Gaston	27. 5. 1944
117. Schiller F.	Marija Stuart	Grof Bellievre	4. 7. 1944
118. Scribe A. E.	Kozarec vođe	Marki Torcy	18. 6. 1944
119. Shakespeare W.	Kar hočete	Vodja biričev	7. 10. 1944
120. Kunčič M.	Triglavska roža	Čatež	22. 10. 1944
121. Svoboda F. X.	Poslednji mož	Jaroslav	18. 12. 1944
122. Shaw G. B.	Pygmalion	Freddy	4. 3. 1945
123. Begović B.	Gösta Berling	Baron Lövenborg	14. 3. 1945

c) Reka 1952—1963

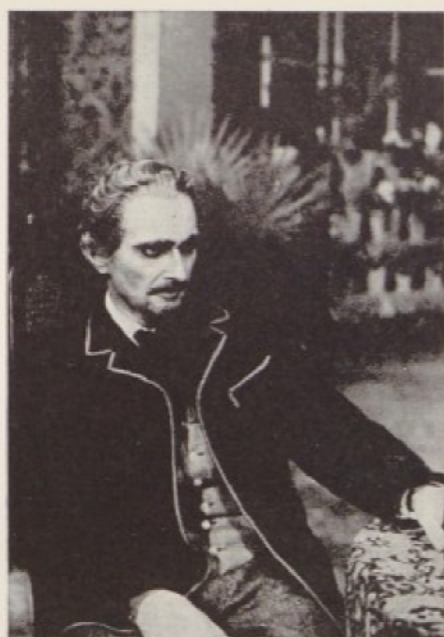
124. Collalto-Matiuzzi A.	Beneški trojčki	Arlecchino	20. 1. 1952
125. Gervais D.	Karolina Reška	Pietro Terzy	27. 9. 1952
126. Gervais D.	Duhovi	Romič	29. 1. 1953
127. TI. & Firner W.	Bratje Thomson	Charles Thomson	8. 4. 1953
128. Nušić B.	Dr.	Velimir	24. 12. 1953
129. Javoršek J. & Tiran J.	Odločitev	Giuglio	26. 12. 1953
130. Dobričanin D.	Skupno stanovanje	Dragiša	4. 1. 1954
131. Brezovački T.	Diogeneš	Martin Dobroslav	5. 2. 1955
132. Rostand E.	Cyrano de Bergerac	Kadet	20. 4. 1955
133. Schubert H.	Zakaj se ne bi poročila	Robert Kammerer	3. 6. 1955
134. Thomas B.	Charleyeva tetka	Stephen Spettigue	19. 9. 1955
135. Patrick J.	Čajnica na Okinavi	Sumata	26. 11. 1955

136. Nušić B.	Potovanje okoli sveta	Zemljička	28. 1. 1956
137. Shakespeare W.	Hamlet	Rosenkrantz	17. 7. 1956
138. Schiller F.	Don Carlos	Veliki inkvizitor	21. 7. 1956
139. Tolstoj L. N.	Zivi mrtvec	Preiskovalni sodnik	11. 3. 1957
140. Götz K.	Ingeborg	Gospod Konjunktiv	11. 10. 1957
141. Douglas F.	Tudi to je sreča	Steven Hodge	15. 2. 1958
142. Shakespeare W.	Macbeth	Zdravnik	22. 2. 1958
143. Weisenborn G.	Izgubljena sonata	Sangfas	21. 3. 1958
144. Priestley J. B.	Skandal	Clinton	18. 10. 1958
145. Krleža M.	Gospoda Glembajevi	Fabricij Glembaj	25. 4. 1959
146. Shakespeare W.	Rihard III	Grof Rivers	1. 11. 1959
147. Moberg W.	Sodnik	Mirovni sodnik	19. 12. 1959
148. Marceau F.	Jajce	Zdravnik	30. 1. 1960
149. Marceau F.	Jajce	G. Berthouillet	30. 1. 1960
150. Goldoni C.	Primorske zdrahe	Komandador	23. 4. 1960
151. Bor M.	Zvezde so večne	Organist Fonza	8. 10. 1960
152. Roksandič D.	EHO 60	General Allan Nott	21. 1. 1961
153. Nušić B.	Pokojnik	Aljoša	18. 2. 1961
154. Božić M.	Pravičnik	Ivić	8. 4. 1961
155. Shakespeare W.	Romeo in Julija	Zdravnik	14. 10. 1961
156. Štimac A.	Zlatarjevo zlato	Pavel Arbanas	7. 10. 1962
157. Nušić B.	Mister Dolar	Profesor	15. 12. 1962
158. Williams T.	Obdobje prilagajanja	G. Mac Gillicudy	16. 2. 1963
159. Shakespeare W.	Sen kresne noči	Trlica, krojač	21. 2. 1964
160. Brecht B.	Gospod Puntila in in njegov hlapec Matti	Frederik	15. 10. 1965
161. Krleža M.	Na robu pameti	Valent	30. 10. 1965
162. Zvon P.	Ples v maskah	Barnabaš	15. 10. 1966
163. Gor'kij M.	Vasa Železnova	Meljnikov	4. 3. 1967
164. Pirandello L.	Velikani z gore	Quaqueo	20. 1. 1968
165. Krleža M.	Vučjak	Perekov Juro	21. 10. 1968
166. Jurić M.-Zagorka	Čarovnica z Griča	Zajler	15. 12. 1968

II. OPERETNE IN OPERNE VLOGE

a) Maribor 1933—1945

1. Tijardović I.	Mala Floramy	Zvonko	25. 12. 1933
2. Kálmán I.	Vijolica z Montmartra	Armand	25. 2. 1934
3. Lehár F.	Carjevič	Prvi lakaj	24. 11. 1934
4. Stolz R.	Izgubljeni valček	Komorni pevec Blinder	25. 12. 1934
5. Abraham P.	Ples v Savoyu	Celestin Formant	15. 2. 1935
6. Fall L.	Veseli kmetič	Horst	19. 2. 1935
7. Rasberger P.	Prebrisani Amor	Srečko Majnik	21. 4. 1935
8. Kozina M.	Majda	Fotograf	24. 11. 1935
9. Beneš J.	Sveti Anton	Pavel Tomec	12. 4. 1936
10. Kálmán I.	Ciganski primaš	Estragon	24. 10. 1936
11. Strauss J. jun.	Beneška noč	Caramello	3. 11. 1936
12. Albini S.	Baron Trenk	Nikola	21. 11. 1936
13. Ascher L.	Visokost pleše	Grof Visoški	25. 12. 1936
14. Rasberger P.	Rdeči nageljni	Janko	21. 3. 1937
15. Fall L.	Dolarska princesa	Hans pl. Schlick	24. 4. 1937
16. Lehár F.	Zemlja smehlaja	Gustl	15. 5. 1937
17. Beneš J.	Pod to goro zeleno	Baron Schober	7. 12. 1937
18. Gilbert J.	Noč v Kairu	Dubardin	8. 2. 1938
19. Parma V.	Nečak	Anton Petek	22. 3. 1938
20. Smetana B.	Dalibor	Zdenkova prikazen	7. 5. 1938



Oswald v Ibsenovih »Strahovih« (1951)

21. Suppé F.	Boccaccio	Leonetto	30. 10. 1938
22. Jiranek J.	Vse za šalo	Konzul Sveder	25. 12. 1938
23. Smetana B.	Prodana nevesta	Indijanec	25. 2. 1939
24. Millöcker K.	Dijak prosjak	Pl. Schweinitz	1. 4. 1939
25. Beneš J.	Navihanka	Andy Doodle	31. 10. 1939
26. Rasberger P.	Zaroka na Jadranu	Dušan Grudnik	25. 12. 1939
27. Verdi G.	Ples v maskah	Silvano	29. 5. 1940
28. Gobec R.	Habakuk	Vogrinov Janez	25. 12. 1940
29. Parma V.	Caričine amazonke	Cirkulak	22. 2. 1941
30. Smetana B.	Prodana nevesta	Cirkuški ravnatelj	14. 12. 1945

b) Reka 1952—1963

31. Abraham P.	Havajska roža	John Buffy	24. 9. 1955
32. Smetana B.	Prodana nevesta	Cirkuški ravnatelj	1. 1. 1956
33. Rasberger P.	Zaroka na Jadranu	Dušan Grudnik	18. 12. 1957
34. Lehár F.	Dežela smehljaja	Gustl	21. 10. 1959

III. DRAMSKE REŽIJE

a) Maribor

1. Wenzel H. & Wenzel J.	360 žena	3. 5. 1938
2. Verneuil L. & Berr G.	Potovanje v Benetke	2. 6. 1939
3. Kataev V. P.	Milijon težav	4. 7. 1946
4. Nušić B.	Dr.	24. 5. 1947

5. Shakespeare W.	Kar hočete	25. 10. 1947
6. Goldoni C.	Krčmarica Mirandolina	6. 3. 1948
7. Cankar I.	Za narodov blagor	27. 10. 1948
8. Cankar I.	Gospa Judit	13. 5. 1950
9. Goldoni C.	Lažnik	in 24. 11. 1966
10. Vega Carpio L. F.	Začarani gaj	18. 5. 1950
11. Fabbri D.	Zapeljivec	22. 3. 1951
		27. 10. 1956

b) Ptuj

12. Nušić B.	Gospa ministrica	1948/49
13. Goldoni C.	Lažnik	22. 3. 1952

c) Reka

14. Collalto-Matiuzzi A. C.	Beneški trojčki	20. 1. 1952
15. Javoršek J. & Tiran J.	Odločitev	26. 12. 1953
16. Molière	Učene ženske	5. 2. 1954
17. Devellis M.	Hrupna ljubezen	25. 5. 1954
18. Brixi N.	Primer Forester	21. 12. 1955
19. Goldoni C.	Lažnik	16. 6. 1956
20. Götz K.	Ingeborg	21. 10. 1957
21. Ivanov V. V.	Oklopni vlak 14-69	5. 11. 1957
22. Weigel H.	Harry, zdravnik brez dileme	1. 11. 1958
23. Franck B.	Sreča na kredit	29. 10. 1960

IV. OPERETNE REŽIJE

1. Rasberger P.	Zaroka na Jadranu	25. 12. 1939
2. Parma V.	Caričine amazonke	22. 2. 1941
3. Koludrović M.	Miljenko in Dobrila	29. 1. 1954
4. Abraham P.	Havajska roža	24. 9. 1955
5. Kuntarić L.	Nasvidenje, Lelija	19. 12. 1956
6. Rasberger P.	Zaroka na Jadranu	28. 12. 1957
7. Tijardović I.	Mala Floramy	18. 1. 1959
8. Lehár F.	Dežela smehljaja	21. 10. 1959

Edo Verdonik

En mémoire de l'acteur, chanteur et metteur en scène Edo Veronik (1908—1978), on publie l'index de ses rôles et de ses mises en scène, réalisées dans les théâtres de Maribor, Ljubljana et Reka pendant les 45 ans de son activité dramatique.

Pevka Štefka Poličeva



*Na tržaškem odru
med prvo vojno*

»Rojena sem bila v Trstu (17. novembra 1893) — Lepuševa — vzgojena in vzrasla sem v Trstu,« piše o sebi. »Splošno ljudsko šolo« je obiskovala od 1900 do 1907, meščansko pa od septembra 1907 do julija 1910. Takoj zatem se je pri Tržačanu E. de Filippiju učila petja (1910 do 1912), hkrati je obiskovala dramatično šolo režiserja Lea Dragutinovića — (»Dragutinović me je uvedel na gledališke deske«). 1911 je bila angažirana pri tržaškem slovenskem gledališču (»Dramatično društvo v Trstu« in »Slovensko gledališče v Trstu«), kjer je v letih 1911 do 1914 odigrala in odpela okrog petindvajset dramskih, opernih in operetnih vlog. (Snaha v Vojnovičevi igri »Smrt majke Jugovičev«, Angele v Bissonovem »Kontrolorju spalnih voz«, princesinja Negroni v igri V. Hugoja »Lukrecija Borgia«, Ana v Gorkega »Na dnu«, markiza Doullance v Bernsteinovem »Viharju« itd.; Anica v Webrovem »Čarostrelcu« in najmanj deset večjih

Leta 1928



operetnih vlog; glej plakate v SGM). Po razpustu gledališča 1914 je odšla na Dunaj in se učila petja pri Rosi Papier-Baumgartnerjevi, a se je zaradi vojne že v začetku 1915 vrnila v Trst. (Podatek v Slovenskem gledališkem leksikonu 1972, II. str. 531, ki pravi, da je bila dve leti na Dunaju, je napačen.) 1. septembra 1916 (in ne 1918 kot piše v SGL) je bila angažirana v Osijeku, kjer je ostala do 1. avgusta 1924 (v tem času je tudi gostovala v Novem Sadu in Zagrebu), ko je odšla na enoletno službovanje v Opero beograjskega Narodnega gledališča in je hkrati pela še v privatnem operetnem gledališču V. Trinskega prav tam. 1. avgusta 1925 je podpisala svoj zadnji, do upokojitve (31. julija 1946 oz. do 1. novembra 1948) trajajoči angažma v Operi Narodnega gledališča v Ljubljani. Svoje pevsko znanje je še in še izpopolnjevala tako pri J. Betettu v Ljubljani kot pri F. Župevcu v Zagrebu in pri prof. E. Bevilaqui v Trstu. »Po prevratu sem pela na mnogih jugoslovanskih odrih operne in operetne vloge,« pripoveduje o sebi v »uradnem« življenjepisu (personalna mapa Š. Poličeve v SGM). »Rada pojem tudi v Operi in tole so moje najljubše operne vloge: Lola v Cavallerii rusticani, Jutka v Daliboru, Marinka v Prodani nevesti, Suzana v Figarovi svatbi, Dorotka v Švandi dudaku, Musetta v Bohème in druge. Toda mojemu temperamentu in značaju najbolj ugajajo živahne operetne vloge, ki jih pojem iskreno rada iz svojega prepričanja in vere v potrebo operetne kulture.« Res, tu je bilo njeno najuspešnejše področje, ki jo je vsemalo vse od tržaških začetkov do zadnjega prepevanja pred slovesom od opernih desk. Naši »prvi operetni divi« (S. Samec, Gledališki list Opere, Ljubljana, 1973/74, št. 4) ni bilo prav, »da je bila opereta nekakšna pastorka«, saj ni le reševala finančnih težav Opere med obema vojnama, ampak je znala — pevka sama in nji tako ljuba opereta — »manj zahtevnemu občinstvu nuditi odrski užitek in ga s tem postopoma navajala tudi na opero« (S. Samec, kot prej). V času svojih najboljših moči je delala vestno in čezmerno. V februarju 1929 piše upravi: »Moram

razen napornih skušenj peti tri, štiri, da celo petkrat zaporedoma, navadno prav težke in glavne partije. Često se zgodi, da moram peti tudi dvakrat v istem dnevu« (pismo v SGM v mapi z uradnimi dopisi Š. Poličeve). Publika jo je, ko je bila na vrhu slave, hrupno sprejemala, potem pa jo tudi — ko sta ji opešala glas in umetniška moč — tudi surovo odklanjala. V njeni personalni mapi je obležal s svinčnikom popisan listič (iz l. 1946 ali 1947, ko je bila reaktivirana) s tole bridko vsebino: »Upravnik gledališča poroča, da je dobila Poličeva dekret, toda ni sposobna za nastope postane škandal kadar nastopi! Prosi za razrešnico.« Brutalno, a ne neobičajno. Vendar nam pravična smrt dopušča širši razgled, ki potrjuje oceno S. Samca: »Priznati ji moramo,« je zapisal, »da je v svoji dobi delovno in tudi umetniško do kraja izpolnila svojo gledališko dolžnost.«

Umrla je 7. avgusta 1978, ko ji je bilo petinosemdeset let, sedemindvajset let po smrti svojega življenjskega in umetniškega tovariša Mirka Poliča, velikega skladatelja, dirigenta in gledališkega ravnatelja.

Štefka Polič

La chanteuse Štefka Polič fut née en 1893 à Trieste où elle avait fait les études de chant. Elle s'est perfectionnée à Vinne et chez le célèbre chanteur slovène Julij Betetto. Elle travaillait depuis 1911 jusqu'à sa retraite en 1946 à Trieste, à Osijek, à Belgrade et à Ljubljana. Elle consacra la majeure partie de sa carrière à l'opérette. Elle écrivit elle-même que ce sont surtout les rôles vivantes d'opérette qui conviennent le plus à son tempérament quoiqu'elle aimât bien les rôles des opéras. Elle était très occupée mais disciplinée. Elle était convaincue que le public moins exigeant commence à aimer la musique plus sérieuse et l'opéra à travers l'opérette. Elle mourut à l'âge de 85 ans, le 7 août 1978.

Pevec Svetozar Banovec



Des Grieux v »Manon«

Rodil se je 20. marca 1894 v Ljubljani.

Po šestih razredih osnovne šole na Grabnu je končal še šest razredov gimnazije na Poljanah, kmalu zatem — 1915, ko mu je bilo dvajset let — je moral na vojsko, ki jo je pretolkel kot poročnik.

V gledališče je prišel v začetku 1919, a je bil že prej z njim tesno povezan, »saj je kot fant trnovske fare že iz mladosti z njim ,gor rasel' ter doživljal njegove dvige in padce« (Slovenec 7. maja 1944). Podpisal je namreč 1919 pogodbo s Slovenskim gledališkim konzorcijem in bil angažiran »kot pevec-zborist v operi in opereti« s tristo kronami na mesec. Pokazal se je uporabnega, zato je še v istem letu — 1. julija — postal član gledališča. Pozno jeseni se je vpisal na konservatorij in pri Mateju Hubadu končal šest razredov. Medtem je bil eno leto (1921—1922) pisarniški uradnik konservatorija in se je v tem času —

3. maja 1922 — tudi poročil. Solist Narodnega gledališča v Ljubljani (najprej za manjše vloge) pa je postal 1. avgusta 1922. Plače dobi 1923 1500, 1924 3000, 1925 pa že 4000 dinarjev — vzporedno z marljivostjo in uspehi. Svoj pevski vrh je dosegel že pred drugo vojno, vendar je pel še dolga leta po osvoboditvi. Živel je predvsem za petje in svojo družino (bili so trije: on, žena Marija roj. Pretnar in 1932. leta rojena hčerka Jelena), za vse drugo — kot kažejo njegove avtobiografske pripombe na službeni vprašalni poli — ni imel posebne nagnjenosti.

Umrli je 26. septembra 1978 v visoki starosti 84 let.

*

Že 1919 so hvalili njegov glas, manj igro. Napovedali so mu, da si, »če vzdrži, lahko skuje lepo bodočnost« (Slovenec 4. decembra 1923) in da »vanj stavi slovenska opera po pravici najlepše nade« (Jutro 29. novembra 1924). Posebno v letih 1923 do 1926 je bilo ob velikih vlogah, ki jih je neprenehoma pel (Rudolf v »Bohème«, Des Grieux v »Manon«, Vašek v »Prodani nevesti«, Franjo v »Gorenjskem slavčku«, Vojvoda v »Rigolettu«, Ernest v »Don Posqualu«, Hoffmann v »Hoffmannovih pripovedkah« itd.) nemalo pohval in vzpodbud: »Saj že davno vemo, da je dober pevec z brezhibno šolanim glasom; da pa je pevskih lepot celo toliko v njem, kot jih je pokazal ta večer, pa nismo vedeli« (Slovenec 20. avgusta 1924); in »Njegov organ se zelo uspešno uveljavlja, pevec je uporaben v vseh vlogah, prodoren je in ambiciozen« (Narodni dnevnik 31. marca 1925); in »Ta pevec zasluži s svojim talentom, ambicijo in materialom prav posebnega uvaževanja. Ko si pridobi več čustvenosti in igre, bo g. Banovec izvrsten lirski tenor« (Jutro 21. junija 1925); Govekar pa zapiše celo: »Njegov glas je zlato« (Jutro 2. oktobra 1925). Potrebovali so ga in ga preveč izkoriščali: »V tednu je v tenorskih partijah največkrat na odru« (Narodni dnevnik, 31. marca 1925). Res se je prav zaradi tega nenehno razvijal, vendar je imel kritik v Slovenskem narodu (14. oktobra 1925) prav, ko je o njem zapisal: »Kako bi se mladi mož šele razvil, ko bi imel priliko potovati, poslušati slavne vzore. Kje so štipendije za naše najboljše ljudi? Skoro bi želel, da bi pel nekoliko slabše, ker nam ga sicer prej ali slej vzemo...« Njegov sloves je rasel, hkrati z njim zasedenost. Starim vlogam so se pridruževale nove, tako njegov znameniti Almaviva, Lenski, Princ (»Zaljubljen v tri oranže«) in še. Tako je do jeseni 1929 odpel 36 partij in absolviral 560 predstav.

Takrat je odšel na koncertno turnejo v Združene države (Cleveland, Chicago, Calumet, Mc Rocks Pa itd.), ki je trajala od 1. septembra 1929 do 1. junija 1931 — eno leto in devet mesecev. Poleg opernih arij je pel tudi slovenske narodne (»Tiha luna«, »Gor čez jezero«, »Ko so fantje«) in umetne pesmi (Volarich, Mašek, Vilhar, Fleišman, Foerster, Gerbič, Sattner, Pavčič, Adamič, Ravnik, Lajovic, Škerjanc), češka Opera v Chicagu ga je angažirala za štirikratno gostovanje v glavni vlogi v »Hoffmannovih pripovedkah«, nekajkrat je pel tudi v radiu. Slovenski in ameriški časniki so pisali o njem navdušeno: »Nastopil je sigurno, zmagovito, zanosito, simpatično... Zmagonosno je prodril pred ameriško publiko. Triumfiral je njegov glas, njegova umetnost, umerjenost in finesa nastopa, triumfiral je Hubadova šola. Skratka — Banovec je prodril na celi črti ter dobil mednarodno priznanje« (Slovenski list 10. junija 1930). Ko je v



Franjo v »Gorenjskem slavčku«

Calumetu pel Hrvatom hrvaške narodne in umetne (»Brate, što si tužan«), je nekdo iz občinstva dejal: »Kad ne bi mogao sam doći na Banovčev koncerat, morali bi me donijeti.«

Ameriške izkušnje so mu — kot so 1931 opazili ocenjevalci Jutra, Slovenskega naroda in Jugoslovana — prinesle »svobodnejšo igro«, pridobil je »na živahnosti in moškosti nastopa«, »poje z manj rezerve kot prej«, »postal je zelo samostojen, giblje se mnogo svobodnejše, v vsakem oziru se je poživljal, zrasel tako kot pevec, a še bolj kot igravec«. Tako je postal »najboljši naš Almaviva« (Govekar v Slovenskem narodu 29. marca 1932) in se je »kot pevec tesno približal najvzornejši izvedbi svoje pevsko silno težke partije« (Jutro 5. oktobra 1932). »Izredno je dvignil samega sebe v vlogi pisarja« (v Musorgskega »Hovanščini«). »Toliko pristnosti in verjetnosti še nismo doživeli pri njem. Nedvomno je ta svet oblikovanja njemu bližji; naj ostane v njem in dal nam bo lahko še mnogo lepega« (V. Ukmar, Slovenec 6. oktobra 1934). Čez tri leta isti kritik zapiše o njem, da se »v poslednjem času vse bolj razvija v smeri ostro karakternih partij« (Slovenec 28. oktobra 1937). To je bilo zapisano nekaj mesecev po Banovčevem velikem uspehu na gostovanju ljubljanske Opere s »Prodano nevesto« v Trstu: »Ko je pel gospod Banovec svojo groteskno, pa vendar ginljivo vlogo, je bilo vse gledališče tiho, tako da bi vseh 5000 ljudi moglo slišati žepni robček, če bi komu padel na tla« (Slovenec 11. junija 1937). Ko je med drugo vojno slavil 25-letnico opernega udejstvovanja (maja 1944), ga je nekdo v Jutrovem listku takole označil: »Svetozar Banovec pripada tisti generaciji naših igralcev in pevcev, ki niso šli v svojem razvoju in umetniškem oblikovanju skozi znanstvene modele raznih pevskovzgojnih sistemov... marveč so stopili na oder s svojimi prirojenimi sposobnostmi in z zdravo ambicijo, ki jih je gnala od uspeha do uspeha. Dozorevali so v praksi... Bil je eden izmed posebno pri-

ljubljenih tenorjev naše opere, ustvaril si je lep repertoar in dosegel nesporne uspehe tudi v tujem svetu, kamor je šel propagirat naše ime in našo kulturo» (5. maja).

Po drugi vojni je še zmeraj pel, vendar le manjše vloge ter Vaška. Z vlogo Pedrilla (Mozart, Beg iz seraja) je slavil 30-letnico umetniškega delovanja. Takrat je mojster Betetto napisal o njem znamenito pismo (ohranjeno v SGM, priobčeno v Gledališkem listu Opere Ljubljana 1952/53), v katerem je najprej podal celovito oznako pevca, nato pa razčlenil tri njegove najboljše kreacije: Des Grieuxa, Misaila in Vaška: Banovec je »tipično slovenski gledališki delavec... eden tistih redkih... ki je na lastni koži občutil vse peripetije v razvoju slovenske Opere od leta 1922 dalje... Hubadov učenec... pevec z dušo in telesom, obdarjen z lepim, zvočnim tenorjem, polnim kovine, postavljenim na solidnem tehničnem znanju ter vodenim od zdravega, naravnega glasbeno estetskega čuta... v letih 1925 do 1929 je skoraj sam nosil vse breme v repertoarju liričnega značaja...« O Des Grieuxu: »Slišal sem tenorje večjega slovesa in visokih honorarjev, ki mu zdaleka niso bili kos... Koliko smisla za lepoto fraze, koliko tehnične spretnosti v obvladanju voix miksta ter agogičnih in dinamičnih fines je bilo v njegovem petju...« O Misailu: »Njegov naravni humor v glasu, mimiki in kretnjah je vselej izvabljal meni kakor vsem zakulisnim opazovalcem pristrčen smeh...« In o Vašku: »Kako preprosto, neizumetničeno podaja tega v bistvu tolikanj dobrodušnega vaškega tepčka... mimičen izraz, kretnje, glas — vse je zaokroženo, naravno, zato prikupno in toplo...«

(Vse njegove partije so našteje v Gledališkem listu Opere, Ljubljana, 1952/53, št. 2, str. 34—36, vsega skupaj 93 opernih vlog.)

Svetozar Banovec

Le ténor de l'opéra Banovec (né en 1894) chantait depuis 1919 jusqu'aux premières années de la deuxième guerre mondiale. Il fit des études de chant auprès du chef d'orchestre et directeur de l'opéra Matej Hubad et il évolua très vite — déjà dans les années 1923—1926 — en un chanteur excellent et laborieux à la fois. Ses rôles les plus importants furent ceux de Rodolfo, de Duc, de Hoffmann, de Vašek, de Misail et surtout celui de des Grieux. Il chanta 90 rôles en tout. Il fit une tournée d'un an et 9 mois aux États Unis et connut un vrai succès. Il retourna riche en expériences et surtout encouragé et plus sûr de son art de chanteur et d'interprétation. Lorsqu'il chantait le rôle de Vašek à Trieste en 1937, un critique écrivit: «Quand il chantait son rôle grotesque et touchant à la fois, tout le théâtre s'est tu de manière que tous les 5000 personnes pourraient entendre le mouchoir tomber si quelqu'un le laissait tomber par terre.» Il mourut le 26 septembre 1978.

Mira Danilova



*Elizabeta Angleška v igri Ferdinanda
Brucknerja (1954/55)*

Rodila se je 3. julija 1899 v Ljubljani. Njena mati in oče sta bila igralca Avgusta in Anton Cerar. V letih od 1905 do 1913 je dokončala osem razredov ljudske šole pri Sv. Jakobu v Ljubljani, v šolskem letu 1913—1914 prvi letnik ženske Obrtne šole za šivanje perila, izdelovanje oblek in vezenje, v letu 1915—1916 pa redno obiskovala enoletni trgovski tečaj na Mestnem dekliškem liceju v Ljubljani. Igrati je začela že v času prve vojne in to v očetovem Malem gledališču. V svojem uradnem življenjepisu z dne 8. julija 1947 pripoveduje, da je bila zatem v dramatični šoli pri Milanu Skrbinšku, nato v šoli, ki jo je vodilo Udruženje gledaliških igralcev in nazadnje še kot izredna učenka na ljubljanskem konservatoriju. Predvsem pa je imela — tako piše sama — »pouk pri svoji materi«. Studirala je tudi pri Ivanu Levarju. 15. avgusta 1918 je bila angažirana v ljubljanskem Narodnem gledališču. V sezoni 1925—1926 je bila na Dunaju kot redna učenka dramske igre na Akademiji za glasbo in predstavljajočo umetnost (Akademie für Musik und darstellende Kunst); razred je končala v juniju 1926 in prejela zaključno spričevalo. Po Dunaju je (vse do



upokojitve) spet redno delala v ljubljanski Drami. Oktobra 1928 se je poročila s kapelnikom ljubljanskega Narodnega gledališča Antonom Neffatom. 1930 se je udeležila turneje po Jugoslaviji. 1946 je bila nameščena na Akademiji za igralsko umetnost v Ljubljani kot honorarna predavateljica tehnike govora in dramske igre in skušala »po svojih močeh pomagati pri vzgoji dramskega naraščaja«. Kot igralka je bila upokojena 1952, vendar se ji gledališče ni hotelo odreči: iz leta v leto je sklepalo z njo dopolnilne in honorarne pogodbe in na koncu še pogodbe za posamezne vloge: oktobra 1952, avgusta 1953, za sezono 1955—1956, 1957—58, 1958—1959. Od leta 1954 do 1965 pa je bila izredna profesorica Akademije za igralsko umetnost v Ljubljani in vzgojila vrsto danes najpomembnejših igralcev.

Umrla je 3. februarja 1979.

*

V počastitev njenega spomina si oglejmo vsaj njeno igralsko pot, kakor jo je narisala kritika in gledališki zgodovinarji (F. Koblar, F. Vodnik, F. Albreht, D. Moravec, F. Kalan-Kumbatovič, V. Predan, V. Pavšič-Bor in V. Kralj) in jo razdelila v tri etape.

1. Učenje in iskanje do okoli 1930

Pohvale so bile dovolj redke; v najboljšem primeru je vlogo »simpatično odigrala«, »dosegla prav lep uspeh«, učinkovala z »zunanostjo«, bila je »brhka«, je »prijetno, a precej zunanje igrala«, kazala »precejšnjo teatraličnost«, a »ni mogla dovolj ogreti«, bila »je na dobri poti k slogu igre, čeprav ji za ustvaritev odrskega lika še ne zadoščajo moči«, sicer pa je na splošno »zadovoljevala« (na pr. dialog Peter-Jacinta v sez. 1921/22). Vendar je bila enkrat tudi »odlična«, »učinkovita in zanesljiva«, njena igra je bila »harmonična«, bila je — a šele v drugem delu igre (Dva bregova) »mirna realistična postava«. Po šolanju na Dunaju pa je pokazala »velik napredek«.

2. Prebujenje in zorenje — do nekaj let pred drugo vojno

»Veseli smo, da se je igralka, ki med ženskim zborom nosi skoraj največji del bremen, po mnogih manjših uspehih dvignila tudi do velikega priznanja« in »Igralka zadnji čas vidno dozoreva ter se vedno izraziteje kaže v vrsti naših prvih igralcev« — pišeta kritika (Koblar in Vodnik) v sez. 1931/32 in 1932/33. Hvalijo jo, da »uspešno tekmuje z močnim igralcem« (Levarjem), da je v njeni



*V Malem gledališču
med prvo vojno*



*Beatrice v Goldonijevi veseloigri
»Sluga dveh gospodov« (1934/35)*

igri »toliko boreče se sile, preproste iskrenosti in človeškosti«, da svoje »značilne, močne like« »označuje s krepkimi črtami«, da je »lik zajela z zadnjo igralsko tvegavostjo«, da je med vsemi ženskimi vlogami »najbolj prepričevalna«, da so njeni liki »dosledno izvedeni«, da zna »postaviti lik scela«, da njena Nežka (Matiček se ženi) »neprisiljeno razodeva toliko ženske domačnosti in zapupnosti«, da »s krepkimi potezami poudarja erotično avanturistični značaj Jessice«, da so v njeni Veroniki (Župančič) »dve skrajnosti ženske narave« in tako naprej — vendar z večkratno opombo, da »še ne ujame mere«, da »njena igra presega verjetnost«.

3. Zrellost in zmaga — zadnja leta pred drugo vojno in takoj po nji

»Glavna oznaka njenega igranja,« zapiše kritik, »je odbranost sredstev, s katerimi igralec varuje sebe in občinstvo ter pripravlja ubranost na odru in pri gledalcu.« Zdaj zna »odkriti človeško jedro« lika in ga »dvigniti do izredne veličine in pretresljivosti«, njena igra je »poglobljena, primerno zadržana, neposredno realistična«, pribojevala se je do »psihološke tenkoslušnosti«, posrečijo se ji posebno »blesteči liki svetske gracioznosti in elegance«, enako uspešna je v glavni in epizodni vlogi. Ustvarja »z izbranimi izrazili igralske zrelosti in z nenavadno tankim posluhom za vse človeške slabosti«. Zraste v igralko, ki »zna pri nas kreirati največje število ženskih karakterjev« (M. Bor). Zna se zlit s partnerjem in potegniti za seboj v intenzivno umetniško igranje celo mojstre Levarjevega ali Skrbinškovega kova. Zdaj je »vedno močno vidna na odru«, še več, postane »središče igre« in »prekosi samo sebe«. Njen

lik v Kozakovi Lepi Vidi »je zalet iz polnega doživetja k prav tako dovršeni zunanji podobi«. (»Človek dolgo ne pozabi prizorov, kakršni so bili njena ekstaza v začetku drugega dejanja, dalje prizor z možem ob koncu istega dejanja ali pa branje pisma v četrtem dejanju. Ob nji so se uveljavili vsi trije Granti« — F. Vodnik.) In na koncu še največja pohvala: njena umetnost je »res naša gledališka umetnost«.

Hvala ji in naj jo obseva slava, ki je sonce mrtvih (Balzac).

Mira Danilova

Après les actrices Elvira Kralj et Mila Šarič (voir les articles commémoratifs dans les Dokumenti nos 30 et 31), le théâtre slovène vient de perdre la troisième et la dernière actrice de la plus ancienne génération de nos acteurs. Elle commença sa carrière d'actrice déjà à la moitié de la première guerre mondiale. L'article en sa mémoire essaie de décrire son développement d'actrice tel qu'il fut vu par les critiques les plus renommés et tel qu'ils pouvaient suivre dans les trois étapes de recherches, de maturation et de perfection artistique. Mira Danilova n'a pas obtenu seulement une renommée théâtrale solide mais elle s'est inscrite en notre histoire culturelle comme professeur remarquable de plusieurs générations d'acteurs qui lui furent confiés au Conservatoire de l'art dramatique.

Olga Milanović

Scenograf Miomir Denić

Dovolite mi, da ob tem, ko odpiramo v vaši lepi Ljubljani, v vaši operni hiši razstavo scenografskega dela enega od utemeljiteljev srbske scenografije, povem nekaj besed o njegovi razvojni poti.

Takoj moram povedati, da ljubljansko občinstvo, predvsem operno, dobro pozna Miomira Denića. V sodelovanju z režiserjem Mladenom Sabljicem je v zadnjih letih insceniral vrsto pomembnih opernih uprizoritev: Puccinijevi »Dekle z zahoda« in »La Bohème«, »Pikovo damo« Petra I. Čajkovskega, Britnovega »Alberta Herringa« in Verdijevega »Falsstaffa«.

Začetki njegovega gledališkega dela v Beogradu segajo v sredino četrtega desetletja tega stoletja. Po končani realki se posveti slikarstvu. Z drugimi nadarjenimi slikarji študira pri našem velikem slikarju Jovanu Bijediću, ki ga usmerja k gledališču in tako vpliva na njegov razvoj in oblikovanje.

Zatem gre skozi gledališko šolo Narodnega gledališča, v kateri inscenira skoraj vse izpitne predstave. V začetku 1935. leta je angažiran kot honorarni slikar Narodnega gledališča v Beogradu. Že leta 1936 naredi prvi samostojni inscenaciji za Panovićevo dramo »Dninarji« in Puccinijevo opero »Tosca«.

Obenem študira tehnologijo na Tehnični fakulteti Univerze v Beogradu in jo 1937. leta absolvira.

V gledališču gre skozi prve faze razvoja gledališkega slikarja: spoznava skrivnosti tehnologije barv, scenske perspektive, strokovne terminologije ter izpopolnjuje risbo in kompozicijo. V tem obdobju temeljijo njegove scenske interpretacije na slikarskih stališčih. V relativno kratkem času prehodi pot od scenske dekorativnosti do simboličnega realizma.

Po osvoboditvi deluje Denić istočasno kot gledališki in filmski scenograf, uspešno pa se vključuje tudi v nastajajočo televizijsko scenografijo. V obdobju estetskih obračunov z verističnim realizmom usmerja svoja raziskovanja k stilizaciji. To se najbolj izraža v dobi umetniškega poleta njegove operne scenografije. Nase je sprejel breme in izkušnje vseh nasprotij, ki so spremljala scenografsko ustvarjalnost te dobe, vendar je ostal dosleden konceptu stilizacije, ki je bil trdno zgrajen na postulatih idejnega, režijskega in interpretacijskega sozvočja. Njegova gorečnost, pripravljenost na sodelovanje brez osebnih ekshibicij in zaupanje v idejne nosilce gibanja beograjske operne šole so dali



Otvoritev razstave scenografa Miomira Denića

rezultate, ki bodo v zgodovini razvoja srbske scenografije ostali povezani z njegovim imenom.

V gledališču je insceniral nad štiristo dramskih, opernih in baletnih del več kot dvestotih različnih avtorjev. Njegove najrepresntativnejše operne stvaritve so: SREDNJEVEŠKA LJUBEZEN Frana Lhotke, Baranovićevo SRCE IZ LECTA, Menottijev KONZUL, KNEZ IGOR Aleksandra Borodina, ERO Z ONEGA SVETA Jakova Gotovca, Janačkova KATJA KABANOVA, DON KIHOT Julesa Masseneta, Hercigonjev GORSKI VENEC, PIKOVA DAMA in EVGENIJ ONJEGIN Petra I. Čajkovskega, FAUST Charlesa Gounoda, ZALJUBLJEN V TRI ORANŽE Sergeja Prokofjeva, BORIS GODUNOV Modesta Musorgskega, Bellinijeva NORMA in IVAN GROZNI Rimskega-Korsakova.

Nič manj pomembne niso dramske inscenacije: Shakespearov KRALJ LEAR, BERTOVE KOČIJE ali SIBILA Velimira Lukića, THOMAS MOOR Roberta Bolta, MAKSIM CRNOJEVIĆ Laze Kostića, PORTE ROYALE Montherlanta, Simovićeva HASANAGINICA, NEČISTA KRI Bore Stankovića...

Deničeve scenografije so obšle svetovne gledališke centre: Dunaj, Salzburg, Bruselj, Sofijo, Bratislavo, Kopenhagen, Kairo, Aleksandrijo, Pariz, Nico, Atene, Osako, Zahodni Berlin, Frankfurt, München, Wiesbaden, Berlin, Leipzig, Am-

sterdam, Haag, Rotterdam, Firenze, Genova, Palermo, Rim, Benetke, Trst, Monte Carlo, Varšavo, Barcelono, Madrid, Zürich, Losano, Edinburg in druge.

Zrelo obdobje Deničevega ustvarjanja se ujema z dobo, ko je beograjsko gledališče v polni meri sprejemljivo za vse vrste iskanj. Vsa gibanja na črti realizem-abstrakcija z vrsto vmesnih postaj in kompromisov, so v svetovnem gledališču tesno povezana s scenografijo. V Deničevih stvaritvah, ki segajo v prostor inovacij, lahko med sodobnimi smermi gledališke scenografije opazimo tri osnovne stilne celote: selektivni in ilustrativni realizem, prostorski funkcionalizem in abstraktni simbolizem. Prav tako obsežno je njegovo delo zunaj tega opusa. Usmerjeno je k realizmu kot trajni opori gledališča, ki v osnovi ne spreminja veliko svojega koncepta, čeprav uporablja tudi sredstva, ki jih ponuja sodobnost.

Z istim žarom kot sprejema stilna iskanja sodobnega gledališča, sodeluje tudi v sodobnem poizkusu, ki uporablja vsa izrazna sredstva, ki jih daje tehnični napredek. Predvsem so to osvetlitev in sodobni materiali. Osvetlitev je postala poglavito izrazno sredstvo sodobne scenografije. V njegovih rokah dobi vrsto izraznih lastnosti od stilnih kvalitét pa do neizčrpnih možnosti za oživljanje atmosfere in neposrednejšega konfrontiranja z ustvarjalci gledališke predstave. Novi materiali, ki so osvojili razna tehnična področja, so našli prostor tudi v scenografski umetnosti.

Denić je že zgodaj odkril čar in neizčrpane možnosti poskušanja z novimi materiali. Klasičnim sredstvom scenske tehnike: lesu, platnu, zavesam, rekvizitom je pridružil vrsto sodobnih snovi: železo, aluminij, baker, polisterin, sintetične folije, penaste mase, posebne vrste tkanin, vrvi, fluorescentne barve in vrsto drugih.

Kljub temu da pri svojem ustvarjalnem procesu uporablja v glavnem tehniko eksperimentiranja z maketami, le redko odstopi od slikarske skice. Goji jo sistematično, z njo izraža svojo prvo likovno vizijo, v kateri imajo barve poseben pomen.

Obdobje, v katerem doseže svoj ustvarjalni vrh je pomembno poglavje v zgodovini beograjske gledališke scenografije. Njegove scenske rešitve pa sodijo že v sodobno gledališko klasiko. Deničeva vloga v razvoju scenografske umetnosti od naturalističnega manirizma pa do integralnega sodelovanja scenografije v predstavi kot celoti je zagotovo nadvse pomembna.

Scénographe Miomir Denić

A l'occasion du vernissage de l'exposition du scénographe moderne serbe Miomir Denić à l'Opéra de Ljubljana, Olga Milanović décrit son chemin artistique et son oeuvre.

Les débuts de son activité artistique au théâtre proviennent de la moitié des années quarante de ce siècle et durent jusqu'à nos jours. Il travaille comme scénographe de l'Opéra, du théâtre dramatique et du ballet. Son oeuvre tend au réalisme en même mesure qu'aux expériences modernes. Il cultive systématiquement l'esquisse quoiqu'il utilise le plus la technique d'expérimentation avec les maquettes. Sa contribution au développement de la scénographie est grande et fait partie du classique théâtrale contemporain.

Poročilo o delu SGM v letu 1978

TOZD Slovenski gledališki muzej je svoje delo v preteklem letu opravljal v skladu z dejavnostjo, ki je opredeljena v Statutu SGM.

Z razstavo *Oton Župančič v slovenskem gledališču* smo se priključili republiškemu praznovanju 100-letnice pesnikovega rojstva. Razstavo je odprl prof. Dušan Moravec 24. januarja in je bila do 7. marca na ogled v ljubljanski Operi. Takoj nato, 10. marca, smo jo ob gostovanju Drame s Samogovori prenesli v novo odprti Delavski dom v Krškem. Na povabilo vodstva Ljubljanskega festivala je bila razstava avgusta meseca na ogled obiskovalcem v križevniški cerkvi, kjer je imela izreden obisk in odmev. Za Borštnikovo srečanje 1978 smo jo postavili v foyerju mariborskega gledališča in ji dodali poseben del o *Otonu Župančiču v Mariboru*. Razstavo je odprl 19. oktobra dr. Danilo Bračič. Na željo Slovenskega ljudskega gledališča iz Celja je bila od srede decembra do srede januarja v foyerju njihovega gledališča, kamor so bili povabljeni zlasti delovni kolektivi in šole. Ob razstavi sta bila pripravljena dva kataloga.

Zavod za mednarodno znanstveno tehnično in prosvetno kulturno delovanje nas je pooblastil za pripravo slovenskega dela razstave *Gledališče jugoslovanskih narodov in narodnosti od 1944 do 1978*, ki je bila v organizaciji Muzeja pozorišne umetnosti SR Srbije odprta od 8. junija do 4. julija v Dortmundu v okviru Jugoslovanskega tedna. Fotografsko gradivo smo popestrili z originalnimi skicami scen in kostumov, ki jih hranimo v muzeju in tremi originalnimi kostumi. Izdan je bil centralni katalog, ki je upošteval tudi slovenski del.

V okviru rednih izmenjav in stikov z Muzejem pozorišne umetnosti SR Srbije iz Beograda smo gostovali pri njih z razstavo *Gledališče med NOB*. Odprta je bila 14. februarja v gledališču Krog 101 z otvoritvenim govorom srbskega igralca Bo-rozana.

V Ljubljani smo organizirali dve razstavi naših srbskih kolegov, in sicer *Borisav Stanković na jugoslovanskih odrih* v Mestnem gledališču ljubljanskem 6. decembra z otvoritvenim govorom direktorja MGL Sergeja Vošnjaka in nastopom beograjskega igralca Milana Puzića ob udeležbi gostov iz Vranja, Stankovićevega rojstnega kraja, in razstavo *Scenografsko delo Miomira Denića* v ljubljanski Operi, kjer je v navzočnosti scenografa samega o njegovem delu govorila tov. Olga Milanović, višji muzejski svetnik iz Beograda.

V preteklem letu smo začeli tudi s pripravami za razstavo o uprizoritvah slovenskih oper in o delu dramskega igralca in režiserja Milana Skrbinška.

Pripravljen in izdan je bil drugi *Dodatek* h knjigi *Repertoar slovenskih gledališč za obdobje 1972—1977*.

Prav tako so izšli *Dokumenti SGM* št. 31 v obsegu 154 strani in bili v glavnem posvečeni gledališkemu delu Otona Župančiča.

Sistematično smo nadaljevali z iskanjem in razreševanjem fototečnega gradiva in povabili k sodelovanju sedaj že pokojno igralko Elviro Kraljevo in igralca Maksa Furijana. Uredili in preverili smo kostumske skice in jih uredili po abecednem kriteriju. Pri tem se je pokazalo, da to gradivo nujno terja pravilno in dokončno hranitev in kartotečno obdelavo, kar pa pri sedanji prostorski stiski ni mogoče. Oddelek fototeke bi se zelo povečal, če bo mogoče realizirati predvidena odkupa negativov predstav ljubljanske Drame in Opere iz zadnjih petnajstih let.

V lanskem letu se je knjižnica povečala za 318 zvezkov in precejšnje število drobnega tiska. Nujno potrebno bi bilo začeti z delom za geselski katalog, kar zopet sodi med naša akutna vprašanja: večji prostori in namestitve novih delavcev.

V arhivu je bil pregledan večji del gradiva in tudi urejen material o Združenju dramskih oziroma gledaliških članov med obema vojnama. V konceptu je bila pri-



*Pogled na del razstave
v Dortmundu*



Otvoritev razstave Bora Stankovića

pravljena umetniška biografija Milana Skrbinška, izpisane so bile ocene gledaliških likov nekaterih igralcev in zbrano je bilo gradivo o gledaliških šolah od 1867 dalje.

Nadaljevali smo z zbiranjem dokumentacije o slovenskem gledališkem dogajanju v celotnem jugoslovanskem časopisju. V okviru možnosti so bile na magnetofonske trakove posnete nekatere dramske in operne predstave, prednost so imele slovenske novitete.

Vse leto smo sodelovali pri realizaciji samoupravnih aktov za našo TOZD in članica delovne skupnosti je aktivno sodelovala pri delu komisije za pripravo splošnih samoupravnih aktov na ravni SNG.

Z družbeno političnimi forumi so se nadaljevali razgovori o zasedbi delovnega mesta za naloge in dela individualnega poslovnega organa SGM.

Dokončno je bilo rešeno vprašanje razširitve dejavnosti muzeja še na področje raziskovanja, zbiranja in urejevanja dokumentov o slovenski filmski umetnosti. Zato delujemo od 1. januarja 1979 dalje kot Slovenski gledališki in filmski muzej z dislociranimi oddelkoma: za gledališko zgodovino na Cankarjevi 11, za filmsko zgodovino v Ulici stare pravde 6.

Rapport sur les activités du Musée du théâtre slovène en 1978

On développa les activités déterminées par le statut du Musée du théâtre slovène. Les actions les plus importantes étaient les préparatifs et la réalisation des expositions suivantes: Oton Župančič au théâtre slovène qu'on présenta à Ljubljana, à Krško, à Maribor et à Celje, Le théâtre des nationalités et nations yougoslaves de 1944 à 1978 (partie slovène) avec laquelle on participait à la Semaine yougoslave à Dortmund. On a échangé l'exposition Le théâtre de la guerre de libération contre deux expositions du Musée du théâtre serbe de Belgrade: Borisav Stanković aux théâtres yougoslaves et L'Oeuvre scénographique de Miomir Denić. On a publié le Répertoire des théâtres slovènes de 1972 à 1977. Le n° 31 des Dokumenti SGM a paru. A partir du 1^{er} janvier 1979, on a élargi l'activité au domaine de l'histoire du cinéma slovène et on a changé le nom en Musée du théâtre et du cinéma slovène.

Ko je bilo gradivo te številke Dokumentov že postavljeno, nas je pretresla novica, da je umrl (25. aprila 1979 v Zagrebu) akademik prof. dr. Slavko Batušić, ob Miletiću največji raziskovalec in soustvarjalec hrvaškega gledališča.

Bil je zvest prijatelj in svetovalec naše ustanove in se je zmeraj — prav od začetka Slovenskega gledališkega muzeja jeseni 1952 pa do konca svojih dni — prizadeval za uskladenost raziskovanja jugoslovanske gledališke preteklosti.

S svojimi članki in študijami je napolnil nad sto strani naših Dokumentov (Stjepan Miletić in Slovenci; Živa beseda Ivana Cankarja na zagrebškem odru; Josip Noll v Zagrebu; Četrto stoletje Borštnikovega umetniškega dela v Zagrebu; Maribor in Zagreb; Fran Gerbič v Zagrebu; Irma Polakova — trideset let slave na odru Hrvatskega narodnega gledališča v Zagrebu; Zofija Borštnik-Zvonarjeva v Zagrebu; Tri slovenske uprizoritve v Zagrebu).

V njegov spomin pripravljamo za prihodnjo številko obravnavo o njegovem prijateljskem in znanstvenem sodelovanju z našim muzejem.

DOSEDANJI SODELAVCI DOKUMENTOV SLOVENSKEGA GLEDALIŠKEGA MUZEJA

BATUŠIĆ SLAVKO, Zagreb
BEGIĆ MIDHAT, Sarajevo
DOBROWNICKA MARIJA, Krakow
BOR MATEJ, Radovljica
BORKO BOŽIDAR, Ljubljana
BRENCIĆ RADOVAN, Celje
BRENK FRANCE, Ljubljana
BUDAL ANDREJ, Trst
CLEMENZ MAJDA, Ljubljana
CVETKO DRAGOTIN, Ljubljana
DEBEVEC CIRIL, Ljubljana
DOBROVOLJC FRANCE, Ljubljana
DOLAR JARO, Ljubljana
DOLENC JOŽE, Ljubljana
DRVAR-BOŽINOVSKA NEVENKA,
Zagreb
FILIPIĆ LOJZE, Ljubljana
FLERE DJURDJA, Ljubljana
FRELIH EMIL, Maribor
GALE JOŽE, Ljubljana
GAVRILOVIĆ NIKOLA, Novi Sad
GLAZER JANKO, Maribor
GOSTIŠA NEVENKA, Ljubljana
GRABNAR BORIS, Ljubljana
GRADIŠNIK FEDOR, Celje
GSPAN ALFONZ, Ljubljana
HARTMAN BRUNO, Maribor
JAN SLAVKO, Ljubljana
JEREB ELZA, Ljubljana
JERMAN IVAN, Ljubljana
JURANČIĆ JANKO, Ljubljana
JURIŠIĆ SIMUN, Split
KALAN FILIP, Ljubljana
KAUFMAN MOJCA, Ljubljana
KLEMENČIĆ IVAN, Ljubljana
KLEMENČIĆ SAVO, Ljubljana
KOBLAR FRANCE, Ljubljana
KOS STANISLAV, Maribor

KRAKAR LOJZE, Ljubljana
KREFT BRATKO, Ljubljana
KREFT MOJCA, Ljubljana
LEŠIĆ JOSIP, Sarajevo
LUDVIK DUŠAN, Ljubljana
MAHNIĆ MIRKO, Ljubljana
MALEC PETER, Ptuj
MEVLJA DUŠAN, Maribor
MILANOVIĆ OLGA, Beograd
MLAKAR PINO, Ljubljana
MODER JANKO, Ljubljana
MORAVEC DUŠAN, Ljubljana
OREŠKOVIĆ-SUKULJEVIĆ KSENIJA,
Beograd
PÁNEK JAROSLAV, Praga
PIRC JOŽICA, Ljubljana
POLÁK STANISLAV, Praga
RODE MATEJ, Celje
SAMEC SMILJAN, Ljubljana
SIVEC JOŽE, Ljubljana
SLIVNIK FRANČIŠKA, Ljubljana
SLODNJAK ANTON, Ljubljana
SMASEK EMIL, Ljubljana
SMOLEJ VIKTOR, Ljubljana
ŠEGA DRAGO, Ljubljana
ŠKERLJ STANKO, Ljubljana
ŠVARA DANILO, Ljubljana
TAVČAR JOSIP, Trst
TRAVEN ANA, Ljubljana
TRAVEN JANKO, Ljubljana
TURK DANILO-JOCO, Trst
UKMAR KRISTIJAN, Maribor
VIDMAR JOSIP, Ljubljana
VRANČIĆ RADOJKA, Ljubljana
WEDAM ALBIN, Ljubljana
ZUPANČIĆ MIRKO, Ljubljana
ŽIŽEK FRAN, Ljubljana

Povzetke je prevedla Jožica Pirc

Fotografija na ovitku: Edvard Kardelj

Republiški sekretariat za prosveto in kulturo daje mnenje, da šteje revija »Dokumenti SGFM« med proizvode iz 7. točke 36. člena zakona o obdavčevanju proizvodov in storitev v prometu, za katere se ne plačuje temeljni davek od prometa proizvodov.

Izdajanje Dokumentov Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja sofinancira Kulturna skupnost Slovenije.