

Pričevanja o Ernestu Franzu

EMIL FRELIH

Pri pričevanjih o ljudeh, s katerimi si bil kakor koli povezan, posebno če gre za človeka, ki je mnogo pripomogel k tvojemu delovnemu uspehu, se skoraj ni mogoče izogniti tudi izpostavljanju faktografskih dejstev pisca samega. Nerodno pri vsem tem je, da moraš pisati v prvi osebi pogosto več o sebi, kot o osebi, ki jo opisuješ, če želiš poudariti njegove zasluge. Zato naj mi bo oproščeno, če spomin na scenografa ing. Ernesta Franza, ki sega v čas mojega začetništva v ljubljanski Drami, povežujem tudi avtobiografsko s svojim delovanjem.

Ves čas mojega mladeniškega statiranja in volonterstva v Drami od premiere Betlehemske legende 23. decembra 1928 dalje do pogodbene nastavitve 1. marca 1932, se ing. Franz še ni udeleževal kot scenograf v Drami. Prvič se je pojavil kot scenograf Krleževe Agonije v režiji Branka Gavella 16. septembra 1933 in v istem mesecu 27. septembra Shawove Svete Ivane v režiji Bratka Krefta.

Prvi moj stik z ing. Franzem je bil v Galsworthyjevi drami Družba v režiji Bratka Krefta (premiera 6. junija 1934), v kateri sem nastopil kot stražnik, kot je razvidno iz gledališkega programa. Nato sem v manjših vlogah nastopal še v delih Edmonda Rostanda Orlič (29. septembra 1934), v režiji prof. O. Sesta in scenografiji ing. arh. E. Franza. Vsak mesec do konca leta so se nato vrstile premiere del, ki jim je bil scenograf ing. Ernest Franz in v katerih sem nastopal: Cankarjevi Hlapci v režiji Cirila Debevca (9. oktobra), Raorta Wilhelma Waterloo v režiji Bratka Krefta (25. novembra) in Linhartov Matiček se ženi v Gavellovi režiji 15. decembra. Leta 1935, 19. januarja je sledilo S. Zweigovo Siromakovo jagnje v Kreftovi režiji, 11. aprila istega leta krstna izvedba Kreftovih Malomeščanov v avtorjevi režiji in 14. maja Gregorinova igra V času obiskovanja, ki je bila moja zadnja premiera v Drami, preden sem prešel v sezoni 1935/36 za stalno v Opero.

Med udeleževanjem v ljubljanski Drami sem se tesneje zblizal s šest let starejšim scenografom ing. arh. Franzem, ki je vselej rad pokramljal z mlajšimi igralci. Veselilo ga je, da sem se intenzivneje zanimal za teoretični nastanek scenografije od tlorisnih skic do slikovnih načrtov scen in na praktičnih merilnih dekorativnih tehničnih vajah. Všeč mu je bilo, da sem mislil postati slikar, preden sem s srednje tehnične šole, kjer sta mi bila sošolca Karel Putrih in Zdenko Kalin in kjer so bili naši učitelji Alojzij Repič za rezbarstvo, France Kralj za modeliranje in Ivan Kos za risanje, prešel na konservatorij.

Po zaslugi ljubeznivega ing. Franza sem se поблиže spoznal s svetlimi in temnimi stranmi nastajanja scen na odru, ki so tistikrat, ko je bilo slovensko gledališče v hudih finančnih stiskah, zahtevale od scenografa polno mero iznajdljivosti in maksimalne angažiranosti. Redke so bile predstave s popolnoma novo scenografijo. Največkrat so se uporabljale kulise prejšnjih predstav, ki v tekoči sezoni niso bile na repertoarju, ali stare kulise iz fundusa, ki so jih že večkrat predelali in prebarvali, dokler niso bile popolnoma izničene.

Kako težko je bilo takratno delo scenografa in tudi kostumografa, si je danes komaj mogoče predstavljati. Vendar si je mladi scenograf Franz prizadeval čimveč ustvariti tudi iz starih kulis. Kljub temu so bile njegove scenografije likovno čiste

in skrbno izdelane. Čut za odrski prostor in ustvaritev delu odgovarjajočega okolja, mu je bil prirodno dan. Včasih je ustvarjal prave čudeže.

Kadar mu ni kaj odgovarjalo ali je moral po režiserjevi pripombi na tehnični vaji kaj spremeniti, se nikoli ni razburjal. Sklonil se je nad svoje skice na mizi in se za trenutek zamislil. Na videz je bil hladnokrven, vendar je v njem burkala ustvarjalna čud; le mišice na njegovem obrazu in okoli nosnic so mu trzale ob razmišljanju, kar je bila njegova značilna značajska poteza. Skočil je v dvorano, od daleč premotril sceno na odru in kaj hitro našel rešitev. Tistikrat je oder postal gledališka delavnica: mizarji so žagali late, po potrebi krajšali ali daljšali kulise, slikarji barvali in odrski dekoraterji prenašali kulise kam drugam. Nad vsem tem je ing. Franz strokovno bdel z zločljivim metrom, ki ga je imel vselej pri roki. Kot je bil do skrajnosti natančen pri svojem vzornem oblačenju, obleka mu je bila vselej zlikana, lasje počesani, čevlji čisti, prav tako je bil natančen tudi pri svojem delu.

Seveda so bila tudi odrska dela, ki so zahtevala svojstveno scenско upodobitev. Takrat mu ni bilo treba krpati starih kulis, kar mu je omogočalo, da se je svobodneje razživel v bujni skali svoje fantazije. Nastale so scenografije, ki so se uvrščale v evropski vrh odrske opreme, da omenim samo scenografijo Shakespearovega Romea in Julije v Kreftovi režiji leta 1940, ki mi je še danes v spominu kot vzor estetske lepote.

Siroko poznavanje odrskega prostora ga je kaj kmalu privedlo tudi na operni oder, kjer scenografija ni samo važen likovni element, ampak tudi občutljiv slušni instrument v tenkočutni povezavi z akustiko. Operni oder zahteva zaradi glasbe in petja bolj zaprt prostor in uporabo drugačnih materialov za kulise, kjer naj bo po možnosti čim manj zaves, ki vpijajo zvok zlasti na manj akustičnih odrih.

Prva scenografija ing. Franza na opernem odru je bila K. Odakova Dorica pleše v Golovinovi režiji (31. januarja 1935). Nato se je zvrstilo vse več opernih scenografij. Naj imenujem le nekaj tistih, v katerih sem se umetniško srečeval z njimi bodisi kot plesalec, igralec ali pevec. Prvi je bil Gounodov Faust (19. junija 1935) v režiji R. Primožiča, nato Hervéjeva opera Mam'zelle Nitouche (26. oktobra 1935) v Kreftovi režiji z uporabo krožnega odra, kjer je ing. Franz »zgradil duhovito plastično sceno z obračanjem odra na odprti sceni in s tem iznajdljivo, brez zastoja povezoval prostor z naslednjim prizoriščem. Istega leta sta sledili še mogočna Verdijeva Aida v Šestovi režiji (12. novembra), kjer se je scenografija ing. Franza slikovito poistovetila z egipčansko likovno kulturo, in K. Millöckerjeva opereta Prešmentani grad v režiji P. Golovina. Za to opereto in nadaljnja dela je moral izbrati in sestaviti scenografije bolj ali manj iz starih kulis. Nato so leta 1936 sledile še operete J. Rahe Pesem ljubezni (5. aprila), F. Leharjeva Vesela vdova (6. junija), v kateri sem pel vlogo Saint-Briocha in bil hkrati na željo dirigenta Nika Štritofa asistent režije, ki je poleg dirigiranja prevzel tudi režijo. Naj mimo drugih omenim še B. Grünovo glasbeno komedijo Madame Sans-Gêne v Šestovi režiji in scenografiji ing. Franza, kjer sem nastopil v zadnji vlogi pred odhodom na študij operne režije na Dunaj.

S tem delom sem se začasno poslovil z umetniškimi delovanjem ljubeznivega scenografa ing. Franza, ki sva bila v umetniških vprašanjih enakih pogledov. Kot v letu 1936, ko je mimo petih scenografij v Drami ustvaril še devet opernih in operetnih scenografij in prav tako leta 1937 zasnoval spet devet opernih scenografij, ne da bi tistih sedem v Drami omenili, dokazuje kolikšna nadpovprečna ustvarjalna moč je bila v njem.

Kje bi si bil mislil na moji začetni poti, da bova kdaj na gledališkem odru tesneje povezana. Ob moji prvi operni režiji v ljubljanski Operi mi je bil najboljši svetovalec scenske upodobitve E. D'Albertove Nižave (23. decembra 1939). Temeljito sem se pripravil na režijo z lastnimi tlorisnimi in slikovnimi skicami, ker sem želel, da bi kar najbolje ponazoril svojo zamisel tudi v scenografskem smislu, zlasti ker sem si za konec opere omislil krožni oder. Ing. Franz je soglašal z mojo idejo in bil pripravljen storiti vse, da se izdelajo plastične kulise zaradi obračanja odra, čeprav sem zaradi njih naletel pri vodstvu Opere na odkrit odpor. Ker so bile skice moja zamisel, me je pooblastil, da se nanje podpišem kot scenograf. Kot mlad režiser-začetnik sem se branil, vendar je vztrajal pri tem. Zaradi svoje začetniške plahosti si namreč nisem upal, da bi me na gledališkem plakatu zapisali tudi kot scenografa. Izmišljal sem si vse mogoče, da bi se mogel temu izogniti. Končno sem se domislil naj bi se podpisal on z inicialkama E. F. Glasno se je namuznil. Ugotovila sva, da bi zaradi najinih istih začetnih črk imena in priimka lahko postala dobra uganka ugankarjem, kdo izmed

naju je v resnici avtor scene. Kljub prigovarjanju ing. Franza, ki mi je pri ustvarjanju scene nesebično pomagal, da bi se mogel že pri prvi režiji predstaviti tudi kot scenograf, sem končno dosegel, da so na program zapisali, da so »dekoracije po režiserjevi zamisli izdelali v gledališki slikarni«.

Tudi pri nadaljnjih režijah je po mojih osnutkih izdelal vse tehnične risbe za izdelavo dekorativnih elementov. Vrstile so se režije in scenografije Donizettijeve Lucie Lammermoorse (1. aprila 1940), Leharjevega Grofa Luksemburškega (2. oktobra 1940) in Leharjeve Friderike (4. decembra 1940), po okupaciji J. Straussov Neptor (3. oktobra 1941), pri kateri sem moral na ukaz okupatorjev odstraniti z odra verigo, razpeto med stopniščem, ker so me osumili, da hočem z njo simbolizirati naše suženjstvo in Heubergerjev Ples v Operi, ki je bila moja zadnja režija in scenografija pred odhodom v internacijo.

Po vrnitvi iz internacije je vse tri moje režije Gregorčeve Melodije srca (28. decembra 1943), Foersterjevega Gorenjskega slavčka (15. marca 1944) in Dostalovo Clivio (29. oktobra 1944) na moje veliko veselje scenografiral ing. Franz. Od Clivie dalje je razen Wagnerjevega Tanhäuserja v moji režiji in scenografiji (7. februarja 1945), vse nadaljnje uprizoritve do osvoboditve scenografiral ing. Franz.

Po osvoboditvi je ing. Franz za prvo uprizoritev Rimskij-Korsakova Sneguročke (2. oktobra 1945), v režiji Petra Golovina pripravil sceno skupaj z mlado slikarko Alenko Gerlovičevo, ki jo je kot novo mlado moč uvedel v svet gledališke scenografije. Drugo premiero Borodinovega Kneza Igorja (18. oktobra 1945) je tudi scenografiral ing. Franz in nato še Verdijevo Traviato (23. decembra 1945), ki je bila moja zadnja režija pred odhodom na Jesenice in v Prago.

S Traviato sta se razšli najini poti gledališkega sodelovanja, ne pa moje občudovanje do njegovega presenetljivega opusa dinamičnih scenografij, katerim je prišteti še veliko, veliko anonimnega števila odrskih oprem, ki jim med obema vojnoma velikokrat niso namenili toliko pozornosti, da bi na plakatih imenovali scenografa.

Naj na koncu še enkrat s hvaležnostjo poudarim, da brez njegovega spodbujanja in pomoči verjetno ne bi nikoli stopil na pot gledališke likovne čarovnije, ki jo je znal ing. Franz tako preprosto, a živo pričarati s svojo bujno domišljijo.

IVAN JERMAN

1928. leta je režiser Osip Sest pisal v članku »O razvoju naše scene« kako bedni sta scena in kostim v našem gledališču. Poziva mecene naj posnemajo venedicijanske senatorje cinquecenta in naj vsak opremi po eno dramo ali opero. Z vzklikom »Režeži!« konča svojo ugotovitev.

Gosposka ni bila v prejšnjih časih naklonjena našemu gledališču. Bolj ga je pustila živetariti kot živeti. Če so dotacije komaj zadoščale za plače osebja, kaj je moglo ostati za opremo predstav. Vse še tako nujne in upravičene zahteve so se razbile ob krilatici upravnika Hubada: »Nimamo denarrrija!«.

Osrednjih delavnic ni bilo. Vsa tehnika je bila stisnjena v leseni baraki na prostoru sedanje Moderne galerije. V njej je bila slikarska delavnica, ki jo je vodil slikar mojster Skrušny. Mizarska delavnica je premogla le ročno orodje. Deske za okvirje kulis so kupovali sproti in jih z ročnim vozičkom vozili k privatnemu mizarju, da jih je razžagal v ustrezne letve. Drama in Opera sta imeli vsaka svojo šivalnico, večinoma z zasebnimi šivalnimi stroji. Kostimi, narejeni iz blaga najslabše vrste, večinoma iz barhenta, so bili stlačeni v neustrezne prostore. Kolikor je bilo starih zalog še iz dobe Franca Jožefa, so zaradi starosti in večnih predelav počasi kopnele, pa tudi čas je terjal nova oblikovanja.

Dekoracije so bile viseči platneni prospekti, sobe in salone so sestavljali iz kulis itd. Takemu opremljanju predstav bi rekel »plahutajoča scena«. Če si se preveč približal prospektu je vzvalovil, zaloputnjena vrata pa so povzročila pravi potres. Skratka, gledališče brez ustrezne tehnike in zalog.

Bilo je borb in zapletov ob pripravah za novo premiero na eni, pa potrpljenja in iznajdljivosti prizadetih na drugi strani. Igralke so si same krojile in šivale kostime, igralci so za moderne vloge morali imeti lastne obleke, ali pa jim je uprava v izrednih primerih dajala simbolične denarne prispevke.

Do Franzovega prihoda v gledališče so bili inscenatorji zelo redko posejani. Režiserji so za opremo svojih predstav skrbeli sami. V tem sistemu se je najbolje odrezal O. Šest, ker je svoje Shakespeare odigral v temnih zavesah.

Franzova stalna zaposlitev v SNG se je pričela 1933. leta z uprizoritvijo Krleževe »V agoniji« v režiji dr. B. Gavelle. Od tega leta pa vse do leta 1940 je Franz prehodil trnjevo pot kriznih let, ki pa se niso mogla vleči v nedogled.

Po dolgih in težkih borbah je bil izbojevan »kino dinar«. Uredba je določala, da se od vsake prodane kino vstopnice odvede en dinar v poseben sklad, iz katerega gledališča lahko najemajo posojila izključno za nakup blaga.

Uprava gledališča je bila pri trgovcih tako zadolžena, da ji niso hoteli več dajati blaga na upanje. Prišli smo do točke nič. 1940. leta sem postal gospodar SNG. Iz »kino dinarja« smo tik pred vojno najeli posojilo 1 700 000 din. 300 000 din je šlo za plačilo dolgov trgovcem. Ostalo smo porabili za opremo gledaliških delavnic, ki so bile že v novih prostorih na Prešernovi cesti — z vsemi potrebnimi stroji za obdelavo lesa, tako da je mizarna prešla iz ročnega na strojno obdelavo. Krojačnice so dobile nove šivalne stroje, skladišča smo napolnili z najrazličnejšim blagom od usnja do dragega brokata. Seveda ni šlo brez nekaj malega odpora ljudi, ki so bili vajeni delati po starem.

Zivo mi je v spominu prvo službeno srečanje z ing. Franzom. Urad ekonomata je bil v zadnjem nadstropju bivše Drame v majhni sobici. Prišel je z zajetnim zvikom papirja. Zdel se mi je vznemirjen, saj je bilo vsako tako srečanje, ki je odločalo o njegovem delu, pomembno, in spričo razmer tudi dostikrat mučno. Razgrnil je načrte za inscenacijo Shakespeareovega »Romea in Julije« v režiji dr. B. Krefta. Vedel je, da je scena zahtevna in da ne bo poceni.

Bežno sem pregledal papirje in mu rekel: »Pospravi!« Prizadeto me je pogledal, kot da se mu je v hipu podrlo, kar je z ljubeznijo zgradil. »Ernest, ne bova se pogajala in barantala. Izpelji svoj načrt v celoti.« Globoko si je oddahnil, krepko sva si segla v roke prepričana, da je granitna pečina »Nimamo denarrrja« postala preteklost. Predstava je doživela 34 ponovitev.

Franz je bil prvi ravnatelj ateljejev SNG, njihov organizator in motor. Prvi inscenaciji leta 1933, je do leta 1972 sledilo neverjetno število predstav, preveč za enega človeka. V Drami 127, v Operi 88, v MGL 3, v Trstu 8, v Mariboru 1, v Celju 2, v Kranju 2, v Lutkovnem gledališču 3, skupaj 234 predstav. Bile so sezone npr. 1935. leta, ko je v Drami opremil 10, v Operi pa 12 predstav, ali leta 1939 v Drami 13, v Operi pa 10 predstav.

Skupno število 234 ne predstavlja samo 234 risb, ker jih vsaka inscenacija terja toliko, kolikor ima prizorišč. Razen tega pa še risbe detajlov in barvne predloge. Koliko ur razmišljanj, pa sprememb, če si je domišljija izmislila kaj boljšega, ustrežnejšega. Koliko posvetovanj z mojstri, koliko ur nadzora nad delom. Kolikokrat je scena romala nazaj v delavnice, ker se ni kaj ujemalo. Zato je bilo njegovo pravilo, ki ga je nekoč izrekel v šali: »Kar danes lahko storiš, odloži na jutri. Pri teatru hiti počasi!«

Dela pa ni vodil samo pri svojih inscenacijah, ampak pri vseh, kolikor jih je šlo skozi atelje.

Vrh vsega pa ga je nadlegovala še naduha. Občutljiv je bil na grafit, ki se ga je pri risanju s svinčnikom nadihal.

Po nalogu Matičnega odbora je Franz pod okupacijo prevzel in vodil organizacijo OF v delavnicah. Za velike lesene zaboje polne orožja in municije, gledaliških iger do maskerskih potrebščin je s čudovito vernostjo ponarejal tovarne liste. Te pošiljke so romale v partizane na končno postajo Uršna sela na Dolenjskem.

Naloge, ki jih je dobil v gledališču, pa tudi zunaj njega, je izvrševal z njemu lastno natančnostjo.

Franz je bil prvi poklicni gledališki inscenator, ki je slovenskemu scenografskemu delu pridobil veljavo in priznanje kot samostojnemu umetniškemu ustvarjanju.

PETER MALEC

Inž. Franz je sodeloval kot scenograf pri vseh mojih treh režijah v ljubljanski Drami (Izdaja pri Novari, Kovarstvo in ljubezen, Na straži). Pri scenski upodobitvi »Izdaje« in »Na straži«, drami iz rapalskih dni, ni bilo problemov. Vse je bilo zne-

šeno iz fondusa. Pač pa sva si pošteno belila glavo s scenografijo Schillerjevega »Kovarstva« — in to predvsem zaradi tega, ker ni bilo za realizacijo zahtevne scenske zamisli tega dela na voljo ne potrebnega denarja, deloma pa tudi ne dovolj prostornega odra. No, znašla sva se! Kritika je kljub vsemu hvalila domiselnost scenografa. Takole razmišlja: »Prizorišče, v vsej svoji slikovitosti in enostavnosti, zasluži v prvi vrsti priznanje za to, ker je omogočilo dejanju razmah in dalo besedam pravi okvir; kljub svoji odrski stilizaciji je razodevalo tudi močan smisel za slog dela in dobe...« (F. Vodnik.)

Naredil mi je tudi dragocene scenske osnutke za sarajevsko uprizoritev Cankarjevega Kralja na Betajnovi.

Sodelovanje z inž. Franzom je bilo nadvse plodno. Vselej je upošteval režiserjeve želje in jim dodajal svoja bogata, žlahtna izkustva, tako da je dramsko delo dobilo zmeraj dostojno odrsko podobo. V spominu mi bo ostal kot sila preprost, stvaren človek, s katerim sva prebila precej nepozabnih ur, predvsem v Dubrovniku, kjer je bil na zdravljenju (astma!), jaz pa sem bil tiste čase angažiran pri dubrovniškem gledališču.

Ugotovila sva takrat, da sva oba pravzaprav »Kranjčana«; njegovi, kakor moji starši so živeli v Prešernovem mestu Kranju.

PINO MLAKAR

Na sejah umetniškega kolegija v operi sem ničlikokrat poslušal očitke, češ baletu je vedno premajhen prizoriščni prostor, pa nikdar dovolj vaj na odru, ko pa vendar uprizarjamo na istem mestu zapletene velike opere in to kar zadovoljivo; spričo teh je balet samo majhen navrček. Z režiserji in dirigenti se je težko pogovarjati o teh rečeh. Dokazovanje in prošnja ne rodi večjega razumevanja. Odloča dramsko besedilo, arija, uvertura in atraktivni dekor. Da pa pomeni odrski prostor (sam samcati prostor!) konstitutivni faktor koreografije, le koga naj to sploh zanima?

Posluh za tako bistveno koreografsko reč pa sem odkril pri scenografu Ernestu Franzu. Tudi njemu je pomenil odrski prostor konstitutivni faktor vsake scene. In tako so se razvijali najini pogovori nekam živo, da ne rečem plodno, čeprav niso rodili vedno atraktivne scene, kakršno si je sicer želel inženir Franz. Prihajal je s predlogi in načrti domiselnega arhitekta, prostorskega oblikovalca. Ali samo nekaj baletnih del je nudilo možnosti za razmah take scenarije, druga so hotela kar se da skromno sceno. Želel sem na primer nič drugega kot le blago vzpetino odrskega ozadja in Franz jo je funkcionalno in lepo oblikoval v zaokroženost horizontne zavese. Potrebovali smo jo kar za večje število baletov: »Prometejeva bitja« (1946, glasba Beethoven), »Diptihon« (1946, glasba Kozina), »Cekin ali gosli« (1946, glasba Dvořak). V tako prazno sceno je Franz postavil kakšen droben plastičen predmet. Vse je izgledalo preprosto, nastajanje pa ni bilo tako gladko. Prepričevanje je bilo lahko tudi burno, vendar stvarno in prijateljsko. Včasih sem odhajal iz njegove pisarne tudi žalostnega srca, ker sem moral odkloniti kakšno njegovo priljubljeno in privlačno scensko zamisel enostavno zato, ker bi zožila in utesnila že itak majhen odrski prostor operne hiše. Plesalec skoči dvakrat en suite grand jeté in že se znajde pred ubijajočo, pošastno kuliso. »Pa naj napravi samo en jeté,« mi je svetoval, »zakaj morata biti dva ali celo trije, če sem prav slišal?« Seveda je pravilno slišal. Koreografija je vsebovala resda samo dva grand jeté en suite, ali ples je terjal prostor za tri! V plesalcu namreč, če nima pred sabo prostora še za eno ponovitev zadnjega koraka, se v istem trenutku nekaj ustavi v njegovi dinamiki, počuti se zavrtega, in gibanje postane prisiljeno ter okleščeno. Samo par takih nenamerno ukleščenih pasaž zaduši celotni ples.

Spočetka neverni Tomaž, je pričel iskati primere in vzroke, ko mu njegova scena več ne diha. Spomnil se je, kako ga boli, če je prisiljen tiskati svoj dekor v stranska kritja ali jih kot prilepljene nasloniti na krožno horizontno zaveso. Ne samo da izgubijo takrat ti elementi svoje magične konture in plastičnost, težko jih je tudi primerno osvetliti in njihova funkcija v celotnem dekorju je zadušena. V takih posiljenih položajih jih reflektorska luč razgali v ubijajoče, banalne kulise. Vse te negativnosti odpadejo, brž ko predmete odmaknemo od krožne zavese in jih postavimo bliže prizoriščnemu središču. Celó sence, ki jih tako postavljen dekor vrže po sceni, so lahko zgovorno lepe. »Zato je delo v dramskem gledališču za scenografa najbolj

hvaležno,« mi je pravil, »tam lahko skoraj vedno razčlenim odrski prostor in ga arhitekturno oblikujem.« Moral sem mu pritrditi. Na baletni sceni pride taka prilžnost morda le vsake kvatre enkrat v poštev in še takrat je nujna milimetrska točnost pri praktikablilih, oblogah, stopnicah itd. — pa še dlje časa morajo biti na voljo za odrske skušnjje, če gre resnično za plesne in ne zgolj pantomimne prizore.

Iluzionistična, slikarska scenografija je verjetno za veliko primerov primernejša baletni sceni, kakor arhitekturno grajena scenografija. Prišla sva do paradoksa: navkljub največjemu sorodstvu s koreografijo, postavlja arhitekturna scenografija baletu velike težave. Scenografu je odrski prostor konstruktivni faktor oblikovanja in polnjenja prizorišča v vse tri dimenzije. Koreografu je odrski prostor konstitutivni faktor in ga oblikuje s plesalci in plesalkami v sodelovanju scenografije par distance, to se pravi po zakonu, da ne moreta biti istočasno dve telesi na istem mestu. Vse je treba predvidevati, da ne bi nastopile ovire gibanju. Spravila sva se na zamudni poskus, kako bi odrski prostor operne hiše optično razširila do te mere, da ga več ne bi omejevala v ozadju betonska stena s svojo nizko preklado, vrvišči in stranskimi stenami. Upravnik Juš Kozak je predlog sprejel in odobril denarno vsoto. V gledaliških delavnicah so skrojili in sešili 4 velikanska pregrinjala iz črnega kloba, s katerimi smo skrili celotno odrsko strukturo. Dobili smo navidezno brezmejni prostor, v katerem so se lahko postavljali slikani ali plastični elementi dekorja na skrajnih mejah celega prostora in je tako bila za ples pripravljena čista in prazna odrska površina. Bila je to rešitev za večje število baletnih del, vendar tudi nikakršna: črnina celotnega prostora je vsrkavala toliko razpoložljive svetlobe, da jo je zmanjkovalo pri osvetlitvi plesnega dogajanja. Tehnično nemogoče pa je bilo podvojiti električno moč. Optično širjenje prostora le ni moglo premakniti realnih betonskih sten.

Poleg uspešnih miniinscenacij za »Prometejeva bitja«, »Diptihon«, »Cekin ali gosli«, se je Franz izkazal v celi vrsti velikih in zapletenih scenografij za balete »Vrag na vasi« (1937, glasba Lhotka), »Danina ali Joko« (1947, glasba Lindpaintner), »Srednjeveška ljubezen« (1950, glasba Lhotka), »Minule svečanosti« (1955, glasba Couperin-R. Straus). »Vrag na vasi« je bila sploh ena prvih obveznosti novega scenografa. Imam občutek kot da od takrat datira tisto medsebojno zaupanje, ki je 10 let kasneje sprožilo najina razpravljanja o baletni scenografiji. Kako zelo zadovoljen je bil s svojo prvo scenografijo, dokazuje sledeča kronologija: S pomočjo baletnega ansambla Hrv. nar. kazališta iz Zagreba so bile predvidene tri predstave v Ljubljani. Ekonom SNG Mahkota je Franzu odobril denar za kulise iz »papakirja«, ki je bil nalepljen na okvirje namesto platna. Že na transportu iz slikarnice na oder so nastale na kulisah neogibne luknje. Franz jih je kar na odru zopet s papirjem pokrpal in tako tudi za repriži. Ko so Zagrebčani odpotovali, tudi ni bilo več moč dajati »Vraga na vasi«, Ali Franz ni dal razkosati teh kulis, kot je to bilo v navadi z odsluženimi predstavami, ampak jih je ohranil in jih po vojni za novo reprižo opremil z juto. Scenografijo »Vraga na vasi« so sestavljali arhitekturni in slikarski elementi. Na enak način je reševal scene celovečernega baleta »Srednjeveška ljubezen«. Na izključno iluzionistični, slikarski način pa vsa štiri dejanja »Danine«. Svojevrstno, mehansko zapleten dekor je napravil za »Igro kart« (1946, glasba Stravinskij) in za balet »Minule svečanosti«. Čeprav ne toliko vidno, pa zato nič manj navzoče, je bilo njegovo sodelovanje pri baletih »Lisica zvitorepka« (1955, glasba Stravinskij), in »Simfonično kolo« (1955, glasba Gotovac) in še pri marsikateri operni predstavi s pomembnim baletnim intermedijem, tako na primer leta 1950 v »Soročinskem sejmu« (Musorgskij) in 1953 v »Faustu« (Gounod). Svoj veliki delež k barvam scenografij je prinašala kostumografinja Mija Jarčeva, s katero se je tudi posvetoval ob vsakem baletu.

Pravili so mi svojčas, kako je bil Franz družabne nravi in poln humorja. Če so imeli pri tem v mislih veselost v sproščeni družbi, te nisem imel prilike z njim doživeti. Srečavala sva se izrecno pri delu, bodisi v delavnicah, v pisarni ali na odru. Pri tem je bil prej kratkih besed. Kot vodja delavnice SNG je imel vedno mnogo skrbi in discipline, če je hotel držati vse v pogonu. Ustvarjal je in ustvaril avtonomijo gledaliških delavnic in spraval njeno storilnost v zanesljive tokove in trdnost.

Nalagam baletnega scenografa se je Ernest Franz posvečal z vso skrbnostjo in pri tem je bilo za mlado rast slovenskega baleta pomembno še to, da je bil hkrati tudi vodja gledaliških delavnic. V tej dvojni vlogi je utrjeval status baletne gledališke zvrsti v samem organizmu SNG. Ni važno ali se je te svoje specialne vloge zavedal ali ne. Neizpodbitno drži, da je pomagal graditi iz želje po lepoti.

Od šestnajstih režij, ki sem jih postavil v Drami ljubljanskega Narodnega gledališča, v kateri sem deloval šestnajst sezon, jih je devet insceniral ing. arh. Ernest Franz. Od skupno njegovih šestinpetdeset tega obdobja od l. 1941 do l. 1957.

Navajam te številke, ker kažejo ogromno obremenjenost tega inscenatorja, ki sem ga dobobra spoznal pri skupnem delu. Seveda pa ta obremenjenost kaže tudi kvaliteto tega mojstra scene, saj ni bilo režiserja tistega časa, ki si ga ne bi želel za sodelavca in ga ni, ki se ne bi bil nekajkrat z njim povezal v skupen podvig.

Odkar se je gledališka režija v inscenaciji od Appie in Craiga naprej odpovedala kopiji stvarnosti na odru, ker naj bo ta umetniška preobrazba stvarnosti, ne moremo o inscenatorju govoriti ločeno od režiserja. Režiser, ki je prisluhnil vsebini, občutju in sporočilu v tekstu dramatika in si jih je usvojil, ima svojo vizijo, kako jo bo prikazal na odru v inscenaciji, ki je z njo v skladu. Razen tega je v njegovi predstavi že v splošnem konkretizirano gibanje igralcev in so skoraj fiksirane njihove situacije v odrskem prostoru, v katerih morejo najsugestivnejše izraziti *svojo odreenost* v izpovedovanju vsebine, občutja in sporočila dramatika, ki zaživi v konfliktu njegovih nasprotujočih si likov.

Do sem mora inscenator slediti režiserju.

Pri zamisli izdelave inscenacije pa je samostojen ustvarjajoč umetnik. Ob sodobni sprostivni prizorišča so mu na voljo neskončne možnosti. Ustvarjalen pa je takrat, kadar najde dramatiku in režiserju adekvatno, predvsem pa gledalcu dojemljivo rešitev.

Možne so razne režiserske in inscenacijske koncepcije, če so le v duhu dramatikovega občutja sveta.

Sama po sebi pa se vsiljuje misel na ekshibicijsko manijo, ki smo ji danes priča. Nekateri režiserji utajijo in izničijo dramatika s tem, da si *prilastijo* njegovo idejo, ali eno njegovih idej, če je delo večplastno, in jo odrsko oblikujejo *iz vira svojega življenjskega občutja mimo avtorjevega*. Ne uprizarajo svojega odnosa do dramatika, kar da je, kot izjavljajo, njihov umetniški kredo, pač pa svoj *osebni pogled na njegovo idejo*. Posledica je izkrivljena, popačena interpretacija *celotnega dela*, predstava, ki je sama s seboj v nasprotju, bleda, dolgočasna, tudi odbijajoča in ne pritegne, ne prevzame gledalca, ga odtuji predstavi in slej ko prej gledališču sploh.

Takšno gledališčenje dramatika je linija najmanjšega napora, saj je v primerjavi s poglobljenim iskanjem *duha* njegovega dela in *njegovo* gledališko oživitvijo igračkanje z lastnimi preokupacijami, lahkotna, neobvezujoča igrlica, pa če je še tako aktualistično naravnana. In v svoji namerni, posiljeni, vprašljivi aktualističnosti niti ne prepričljiva.

Ti režiserji, ki se sklicujejo na »gledališkost«, svobodo samosvojega, avtentičnega, avtohtonega ustvarjanja, pa v isti sapi utajijo, zanikajo dramatika in mu s tem, ko ga v predstavi izničijo, *odrekajo* prav to svobodno ustvarjanje. Kot da uprizorivte različnih režiserjev istega dramskega dela, *različne* v svojem odrskem jeziku — vendar vse v duhu avtorja — niso gledališkost in svobodno, avtentično ustvarjanje.

Ni jim mar temeljne gledališke resnice, o kateri govori gledališkosti še kako naklonjeni D'Amico: »... Očitno je, da je drama kot književno delo popolna in dovršena na pesnikovih straneh. V gledališču se vrši njeno materialno prevajanje v scensko obliko; to je vloga ‚tolmačev‘, ki jo ‚utelesijo‘. Res je, da moderna estetika od Crocea do Pirandella oporeka umetnikom možnost tolmačenja drugih umetnikov in razglaša za iluzijo tako imenovano ‚scensko tolmačenje‘... *Toda če bi tudi šlo za iluzijo, nesoglasje, igro, je to iluzija, od katere živi glumaštvo že več kot štirindvajset stoletij*. A edini cilj te razprave je, da načne zgodovino tega več kot dvatisočletnega nesoglasja. Z druge strani, dejstvo, da je dramski pisatelj svojo vizijo izrazil v tistih določenih oblikah, *ki so prikladne za scensko integracijo, ni slučajno, nebstveno in brez vsake estetske važnosti*. Nasprotno, to je bilo *odločilnega pomena* v pesnikovem izrazu, pa tudi za *njegovo razumevanje*. Nemogoče bi bilo *pojasniti stil, perspektivo, postopke, skratka dramatikovo umetnost, če bi zanemarili način prikaza, za kakršnega so njegove drame praktično tudi sestavljene*. Zato tudi v navadni zgodovini drame, pisani s čisto književnega stališča, nikoli ne bi smelo manjkati poznavanje zgodovine scene in gledališča.

To naravno ne pomeni, da je pesnik ostal pasiven tudi takrat, ko se je moral poprijeti s sredstvi, omejitvami in težavnostmi scene. Narobe, prevzel jih je v toliko,

kolikor je mogel in jih znal uporabiti kot *energijo, soustvarjalce ali tudi sugestije*, kako naj se najpristnejše izrazi. Kadar so se mu scenska sredstva zoperstavila, si jih je umetnik navsezadnje podvrigel, spremenil, prilagodil svojemu namenu. *Skratka na začetku dramskega teatra je bila in je beseda*. In spet je Bernard Shaw izpovedal, kako je to očitno z obče znanim pravilom: 'Teater nastaja od drame, ne nastaja drama od teatra.' (D'Amico, podč. V. S.)

In to zraslost dramatika z odrskimi sredstvi zanemarjajo ali sploh ne upoštevajo, v sporazumu z režiserji ali celo mimo njih, tudi nekateri inscenatorji. Treba je reči, da ne na sploh, vendar kar pogostoma in lahko tudi tu govorimo o manji ekshibicionizmu.

Nikjer ni rečeno, da inscenacija ne more ali ne sme ustvariti samosvojih rešitev. Vendar le tako, da so v skladu z avtorjevim hotenjem, *da so po vsebini in izrazu istega pomena* v svojem nadgrajevanju. Gledamo pa inscenacije, ki so avtorju protislovne, gledalcu pa nedojemljive, prenatrpane z vprašljivimi metaforičnimi elementi, razmetane, same sebi namen in zato vsiljive. Tako vsiljive, da gledalca obremenijo z nedoumnim razgledovanjem, pri čemer zamuja in presliši besedo, ki je v ekspoziciji drame nedvomne važnosti, saj daje prvo informacijo o dejanju in o motivih, ki sledijo. V njih beseda tone in z njo igralci kot njeni nosilci, ki pa so s svojimi spopadi v dramskih likih za gledalca najbolj žive in sugestivne metafore dramatikovega sporočila.

Prisiljujejo jih z motivom notranjega dejanja tuje premike in mizanscenske situacije, ki jim onemogočajo sugestivno igralsko izpovedovanje. In ker so ti premiki in situacije večinoma poudarjena tehtna vozlišča notranjega dogajanja, slabijo gledalčevo doživetje dramske celote.

»... za dramo poimenujemo tako delo, v katerem književno prikazovanje spopada ima pravo scensko obliko, v kateri pesnika takorekoč zmanjka, in pusti, *da njegovi liki sami govorijo in delujejo s pomočjo dialoga kot edinim izraznim sredstvom*.« (D'Amico, podč. V. S.)

Vzrok takim diskrepantnim postopkom je dejstvo, da inscenator v nasprotju z avtorjem »dojema tekst po lastnem temperamentu, na svoj način in ga na novo sestavlja in izraža na sceni, ko uporabi vsa zvočna in vizuelna, človeška in mehanična sredstva v skladu z *lastnim umevanjem in lastno čustvenostjo* v celoviti viziji, ki je *njegova*.« (D'Amico, podč. V. S. To je »precenjevanje okvira slike na račun vsebine.« (D'Amico.)

Brez režiserja, ki se prav tako ogreva za postavitve »po lastnem temperamentu«, takšnih inscenacij najbrž ne bi bilo. Vendar se včasih skoraj vsiljuje vtis, da režiser prepušča sceno popolni svobodi inscenatorja in ji svoje mizanscensko oblikovanje prilagaja. Ni dvoma, da je to najslabša varianta, ki privede do najhujših mizanscenskih nesporazumov.

»Vendar bi bilo nemogoče oporekati blagodejnemu vplivu Craiga na evropsko sceno, tudi, ali če ne najbolj na one, ki so njegove teorije sprejeli z večjo ali manjšo *vzdržnostjo*.« (D'Amico, podč. V. S.)

In prav te vzdržnosti v inscenacijah pogostoma ni. Pojasni pa se nam to pomanjkanje, če se spomnimo predčasne gledališke okrogle TV mize, kjer so bili navzoči nekateri inscenatorji in smo slišali, da je inscenacija prav tako močan in enakovreden odrski jezik, kakor govor igralcev! Preziranje še ene gledališke temeljne resnice, namreč, da je *inscenator ustvarjaljen* takrat, kadar *oblikuje* okolje, predvsem pa *atmosfera drame in ustvari funkcionalen prostor, v katerem se igralci morejo najpristnejše izpovedati*.

Tako smo se znašli v paradoksu, da je naturalistična scena, s tem ko je uporabljala za gledalca takoj razpoznavne elemente (stena je bila zanj stena, vrata vrata, okno okno, peč peč itn.) manj posiljevala in obremenjevala njegovo oko, mu manj dušila zbranos za dojetanje poetičnosti in sporočilnosti drame kot današnje, ki ji je slednja namen in kredo.

Nihče ne misli, da bi se, kar se scene tiče, morali kamorkoli vračati.

Vendar pa tudi današnja scenska umetnost ne sme zanemariti odrske zakonitosti, da k spektaklu, če tako poimenujem gledališkost predstave, »*skladno prispeva vsaka komponenta z odgovarjajočo mero in seveda vselej s predpostavo, da v njem prevlada beseda*.« (R. Radice, podč. V. S.) Beseda je tista, ki gledalcu ob poslušanju dialogov in samogovorov igralcev in ob odrskem dogajanju tudi pri ponovnem poslu-

šanju (ali branju) vzburja njegovo čutnost, buri čustva, vzbuja misli, mu skratka daje gledališko doživetje.

Skoznjo se gledalec človeško osvеща.

V gledaliških opažanjih pri nas skoraj ne zasledimo odnosa do inscenacije kot take, ali pa samo obrobno. Zato je več kot vredno navesti misli, ki jih je zapisal Aleš Berger ob premieri »Goge« v Primorskem dramskem gledališču: »... Seveda se med tem, ko poslušamo besedilo Slavka Gruma in gledamo prizorišče... zastavlja vprašanje, zakaj je bil potreben tako korenit poseg in v čem se utemeljuje. Ali prizorišče, kot ga je opisal avtor, res več ne omogoča ustreznega uprizarjanja njegove igre; ali je res, da je treba »Gogo« izprazniti, da bi tako njene usode intenzivneje zaživele? Ali ni takšna, kot je, sama po sebi dovolj silovita metafora... pa je zato dodatno metaforiziranje odvečen in jalov posel, če ne kar samovšečno nasiljevanje?... Ali scenografija na poti od golega obnavljanja piščevih napotkov in režiserjevih predstav še pozna in si prizna kakršnekoli meje ali pa terja in dosega polno avtonomnost?... Izkazuje se, ... da poseg, ... kot se udejanja v praksi, ni ne upravičen ne tvoren in da ga uprizoritev kljub skrbnemu in ustvarjalnemu branju Grumove »Goge le s težavo zmaga«.« (Podč. V. S.) Nadalje kritik še ugotavlja, da predstava, »to dosega z iskanjem in nakazovanjem novih povezav med osebami v Grumovi igri, ko dostikrat najde nove pomene in podpomene...«, kar pomeni, da so v svoji »novosti« drugačne od avtorjevih! Nadalje, da je Tarbulo in Afro »novo prizorišče spremenilo najprej v posebni opravljalni in šele nato za nekaj časa v otrpli, a vsega pollaščajoci se starki«. In še: »Tako se oblikuje na trenutke nadvse intenzivna predstava..., ki pa kljub vsemu ostaja ujeta v prizorišču...«

Lahko si predstavljamo s kakšnimi težavami so se spoprijemali igralci pri tako spremenjenih likih, zlasti ko sta ustvarjalnim igralcem prirojena tenak instinkt in presoja, s katerima se pri branju teksta in drugih avtorjevih naznačitev večinoma zanesljivo dokopljejo do nepotvorjenih, od avtorja zasnovanih likov. Morali so ustvarjati tako rekoč sami proti sebi. In izraziti primer, kako lahko zaradi neskladne inscenacije, proti avtorju spremenjena, posiljena mizanscenska situacija, kakor pri obeh starkah, spremeni avtorjeve in s tem tudi igralske like in jih, kakor v tem primeru, celo degradira v manjpomenske.

Kako se more iz tako uprizorjene drame izluščiti in gledalca presvetliti resnično avtorjevo sporočilo?

In Raul Radice navaja še nekaj, kar je vplivalo na preobračanje dramskih tekstov:

»Tu je potem še neka komponenta, ki je ne smemo zanemariti, a to je kritična in esejistična komponenta. ... Od nje se je začelo takozvano »čiščenje prahu« z mojstrov in ... pa je postopoma prišlo do esejistike, ki se je hitro širila in skupaj z voljnimi sprejemanjem nekaterih v njej vsebovanih načel, začela revizijo in forsiranje največjih tekstov dramske književnosti vseh dob in prostorov, namerno preobračanih, viviseciranih ali popačenih v imenu v njih vsebovane aktualnosti ... zahteva se totalna enotnost (enotnost v smislu povezanosti odra z gledalci. Op. V. S.)..., ki je v mnogih vejah gledališča odprla pot »happeningu« ... z ekscesi značilnimi za vsako reakcijo... ne da bi se kdajkoli vprašali, kdaj se je ta enotnost, razen v grškem in elizabetinskem teatru, v popolnosti uresničila; zlasti pa se je pozabljalo, da za povezanost z velikim tekstom in za olajšanje njegovega umevanja ni nujno rušiti pregraje med odrom in gledalstvom. Vsako prikazovanje Hamleta je zmeraj »odvelo« poslušalca na oder in igralca med gledalstvo, čeprav se ne prvi ne drugi nista premaknila s svojega mesta.« (R. Radice, podč. V. S.)

V preteklosti, tudi bližnji, gledališče pri nas ni poznalo takih zastranitvev. Pa naj se tiče režiserjev ali pa inscenatorjev. In če se zavedamo, da gledališko predstavo oblikujejo tekst (drama), tolmači (igralci), scenska postavitev (režiser, inscenator) in gledalci, katerim so namenjene in jih za njih igramo, ni prav nič pretirano reči, da je ing. arh. Ernest Franz bil porok te umetniško čiste inscenacijske vzdržnosti, ki ni nikoli posiljevala ne dramatika ne gledalca. Znal je oblikovati tiste resnične nekonstruirane odrske znake, ki so gledalca spontano prenesli v svet drame in predstave. Takšno je bilo njegovo gledališko spoznanje, vodilo in odlika.

V duhu ga vidim pred seboj: Krepko raščena postava, pa mirne in preudarne kretnje. Nikdar se ni okrenil sunkovito, nikdar ni vznemirjeno pohitel, kot to stori človek, ki se veseli nad ugodjem, kakršnega daje njegovi zavesti zdrava narava. Hodil je kot da težko nosi to svoje telo, ki je bilo rahla posoda njegove osebnosti.

Ernest Franz je bil pravi arhitekt. Vse, kar ga je obdajalo, je voljno urejal v oblike, ki so izražale blagodejno ubranost. To nagnjenje k urejanju je ugodno vplivalo na vse, kar je počel, in se je zlasti uspešno odražalo v njegovem poklicu. V Slovenskem narodnem gledališču je bil vodja vsega, kar je zadevalo inscenacijsko delovanje v Drami in Operi. Ko sem v letih pred in med drugo vojno vodil ljubljansko Opero, sva bila v neprestanem stiku, ki ga je zahtevalo skupno delo; in vseh šest let nisem niti enkrat prišel z njim v nesoglasje. Res pa to niti ni bilo mogoče spričo najinih značajev, ki sta preprečevala navzkrižja. In še je bilo tu moje spoštovanje do njegovega umetniškega dela.

Kot ustvarjalec dramske ali operne scene je bil Ernest Franz nenavadno tankočuten. Ni bil med tistimi, ki s svojim delom izzivajo pozornost gledalca in stavijo sebe v prvo vrsto, hoteč s tem zadovoljevati svoje osebne ambicije v tej ali oni smeri. Ne. Značilno za njegovo umetniško delo je bilo, da ga je stapljal s celoto, da je svoje zamisli prirejal odrski umetnini, takšni, kakršna je v svojem izhodišču bila. Zato je snoval svoja scenska dela v soglasju in po temeljitem razgovoru predvsem z režiserjem uprizarjanega dela, in prijetna soglasja, ki so ob tem nastajala, so uspešno služila skupnemu cilju — to je odrski umetnini. Tako se dá tudi pojasniti, zakaj pri mnogih uprizoritvah v Gledališkem listu ime arhitekta Franza sploh ni bilo omenjeno, čeravno spada scena med najvažnejša izrazna sredstva — in ko vemo, da je v operi, v njenem prvem razvojnem zanosu, to je v baroku, pomenila scena prvenstveno spodbudo učinkovanja pri občinstvu, ki je premnogokrat obiskovalo operne predstave zaradi sijajnih odrskih scen. Arhitekta Franza to ni motilo; radoval se je zadovoljstva na obrazih tistih, ki so bili odgovorni za skupen umetniški učinek.

Na ta način je bilo tudi mogoče, da je arhitekt Franz zmožl opraviti takó veliko število odrskih inscenacij v časovnem območju svojega službovanja — in to takó mnogovrstnih inscenacij! V omenjenem predvojnem in vojnem razdobju so nastale mnogovrstne odrske uprizoritve, med katerimi so bile nekatere naravnost veličastne, druge zopet topla lirične ali pa preprosto simbolne. Pri tem je značilno, da je mojster vedno in povsod poiskal najpreje karakter obravnavane gledališke umetnine in njen stil. V tem pogledu je bil dosleden. Zamisel scene je iskal vedno v umetnini, za katero je šlo. Iz dramske snovne, pa tudi iz glasbene vsebine je ugotovil stil, pa iz njega gradil prilagojen scenski okvir. Kadar se mu je razživela vsa domišljija v enem in istem slogovnem svetu, je bil vseobsežen in je ustvarjal stilno dovršena, rekel bi, monumentalna prizorišča. Če pa to ni šlo, je svojo stvaritev posodobil, ji dal svoj subjektivni pečat, se pravi, da je stilno obliko krojil po sodobnejšem okusu; toda stila obravnavane umetnine nikdar ni do kraja zatajil. Če ni šlo drugače, je privzel nekaj oblikovnih elementov iz obdelavane umetnine, pa jih vpletal v podobo svojega, individualno osvobojenega sloga. Ta pa nikdar ni zašel v ekstravagantnost, temveč je kljub temu, da je bil oprt na samorodno novatorsko domiselnost, slonel na osnovah stvarne resničnosti, se pravi na realizmu. Tako je marsikakšni umetnini starejšega porekla posodobil in pomladil stilni obraz in izraz. Ta zvestoba predstavlja v inscenatorskem delu arhitekta Franza posebno estetsko vrednoto; saj ni dovoljevala, da bi se na odru uveljavljala v istem okviru slogovna navzkrižja, ki so sicer v takem delovanju zelo pogostna; saj je v splošnem občutek za čistost stila in za njegovo nepoprečnost sila slaboten.

V zgoraj označenem časovnem obsegu je bilo delo arhitekta Franza bogato in značilno. Zmed starejših oper je med drugimi obsežno scensko opremil Fausta, Carmen, Aido, Otella, Don Kihota, Lohengrina, Fidelia; med lirično poetičnimi deli je dal občuteno scensko podobo operam Madame Butterfly, Bohème, Sneguročki, Mignon, Manon, in še marsikateri. Med deli naše domače ustvarjalnosti je Franz insceniral Gorenjskega slavčka, Kleopatro, Hlapca Jerneja; poleg tega pa je ustvaril scensko podobo mnogim modernim operam, tako Šostakovičevi Katarini Izmajlovi in Stravinskega Petruški. Po vrhu vsega pa je Franz — dostikrat razkošno — opremil odrski videz nešteto operetam (Netopir, Grof Luxemburški itd.).

Še je v tem indeksu vrsta inscenacij, ki potrjujejo veliko in uspešno umetniško delavnost arhitekta Ernesta Franza in njegove zasluge za uspehe v opernem življenju na Slovenskem.

FRAN ŽIŽEK

Z ing. Ernestom Franzem sem sodeloval le v kratkem obdobju svojega angažmaja v ljubljanski Drami — od 1. 1947 do 1950. Zasnoval je sceno pri štirih mojih režijah, in sicer:

- Nušič »Gospa ministrica« (premiera 31. okt. 1947)
- Sheridan »Šola za obrekovanje« (premiera 3. jul. 1948)
- Petrov »Otok miru« (premiera 28. dec. 1948)
- Ostrovski »Goreče srce« (premiera 14. marca 1950)

Četudi nisva mnogokrat sodelovala, sem vendarle imel priložnost spoznati izredne profesionalne kvalitete tega našega scenografskega umetnika.

Tisti čas ni bil ravno naklonjen kakšnim posebnim sceničnim eksperimentom. Četudi smo s kominformom tedaj prelomili — politično in gospodarsko — je kulturo, posebno pa gledališče še dalje obremenjevala estetika socialističnega realizma, kot so ga pojmovali sovjetski ideologi. Ta estetika je od scenografa zahtevala čimbolj realistično upodabljanje prizorišč. Res je sicer, da se ni bilo ravno treba oklepati nekdanjega slikarskega iluzionizma in da se je sceno lahko oblikovalo bolj prostorsko — kar je Franzu kot arhitektu seveda mnogo bolj ustrezalo. Vendar pa si kaj več tisti čas skoraj ni mogel dovoliti. Vsaka radikalnejša stilizacija ali celo scenska metaforika sta bili od kritike takoj ožigosani za prazen formalizem. Scenske rešitve ing. Franza so se vselej odlikovale po funkcionalnosti prostora in pričale o njegovem izrednem estetskem okusu. Žal pa se njegov talent zavoljo tedaj veljavne estetike ni mogel svobodno razmahniti.

Od štirih inscenacij, ki jih je ing. Franz zasnoval zame, sta vsaj dve imeli vseeno nadih modernejšega odrskega pojmovanja. Mislim na scenografijo za »Gospo ministrico« in »Solo za obrekovanje«. Prizorišče »Ministrice«, ki si ga je zamišljal Nušič kot nekakšen tipičen beograjsko-čaršijski salon, scenograf ni muzejsko rekonstruiral, temveč mu je dal sodobnejšo podobo. S tem sva hotela pri gledalcih vzbuditi asociacijo, da nam ne gre zgolj za zgodbo nekakšne srbske ministrice iz dobe po prvi svetovni vojni, temveč za pojav sodobnega parvenijstva. Marsikdo si je namreč tedaj preko narodne imovine pridobil pravico do gosposkega stanovanja ali celo vile in se kar preko noči prelevil v meščana, četudi mu je za takšen stil življenja manjkala vsaka izobrazbena in kulturna osnova.

Toda »modernizacija« prizorišča ni bila edina posebnost te Franzove scenografije. Poskušal je na odru pokazati nekakšen presek celega stanovanja ministrice in ne le njen »salon«. Zato je prizorišče zgradil v dveh planih. Prvi plan je predstavljaval predsobo z vhodnimi vrati in z vrati v sobo služkinje ter seveda z vhodom v salon. V drugem planu pa je bila prikazana sprejemnica.

Zeel sem sicer, da bi prizorišče imelo še tretji plan oziroma ozadje, ki bi ga predstavljali veliki časopisni naslovi. Ti bi se naj neprestano menjavali ter prilagajali spremembam dramske situacije. Vendar sva s scenografom to misel opustila, deloma zato, ker bi bila predraga, še bolj pa iz bojazni, da bi delovala plakatивно in preveč vsiljivo.

Četudi »roentgenizacija« prizorišča ni bila izvedena do maksimalne možnosti, je tedaj vendarle do neke mere predstavljala odmik od strogo veristične inscenacije, kot je dovoljevala estetika soc-realizma.

Drugo, nekoliko drznejšo scensko rešitev sva si dovolila v inscenaciji »Sole za obrekovanje«. Ta angleško subtilno oblikovana rokokojska groteska ima 12 slik. Če bi tok dogajanja neprestano prekinjal s premori, bi predstavo ne le časovno razvlekel, temveč tudi natrgal zgodbo.

Zato sem predlagal ing. Franzu, naj kot scenski okvir uporabi »knjigo«, ki bi jo igralci sami »prelistavali« in tako v hipu prehajali iz enega prizorišča v drugega. Ing. Franz je moj zamisel imenitno izpeljal. Scensko »knjigo« je postavil v okvir

nekakšne knjižne police. Posamezne knjižne liste — se pravi: prizorišča — pa je poslikal v načinu starih grafik, ki so spominjale na Hogartha.

Smisel te inscenacije pa ni bil zgolj v hitrem odrskem transportu, niti v njeni naznačeni metaforiki (knjiga za obrekovanje), pač pa v uporabi nove odrske dimenzije — gibanja.

Prizorišče ni bilo več scenični statični strdek, v katerem se razvija neko dejanje, temveč se je neprestano spreminjalo pred očmi gledalcev in v povezavi z dejanjem.

Kinetični princip — razumljivo — še ni mogel biti izpeljan do kdovekakšne popolnosti. Nakazoval pa je vendarle pot, na katero se je pozneje odpravila moderna scenografija.

Treba je zapisati, da je bil ing. Ernest Franz za takšno moderno scensko pojmovanje že tedaj zelo sprejemljiv.

Quelques données sur la personnalité et sur le travail du décorateur de théâtre Ernest Franz

A l'occasion de l'exposition organisée en honneur du décorateur de théâtre l'architecte Ernest Franz en printemps 1982, l'organisateur de l'exposition, le Musée de théâtre et de cinéma slovènes a demandé à ses collaborateurs, le metteur en scène Emil Frelj, l'acteur et ancien intendant du Théâtre national, professeur Ivan Jerman (Franz fut pendant certain temps régisseur des ateliers du théâtre, c'est-à-dire de l'Atelier), le metteur en scène Peter Malec, chorégraphe, metteur en scène et danseur, professeur Pino Mlakar, le metteur en scène et acteur Vladimir Skrbinšek, l'ancien directeur de l'Opera lyrique de Ljubljana, Vilko Ukmar, et professeur au Conservatoire de théâtre, radio, cinéma et télévision à Ljubljana, Fran Žižek d'évoquer les souvenirs et de raconter leurs témoignages dans des articles. Quelques fragments de ces articles furent publiés dans le Catalogue de l'exposition.