

# DOKUMENTI

SLOVENSKEGA GLEDALIŠKEGA IN FILMSKEGA MUZEJA

33



LJUBLJANA

1979

DSGFM

Letnik XV (33)

Str. 113—240

Ljubljana 1979

DOKUMENTI SLOVENSKEGA GLEDALIŠKEGA IN FILMSKEGA MUZEJA  
letnik XV, zvezek 33

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 :

Ob mariborskem gledališkem jubileju (Bratko Kreft) . . . . .	113
Pričevanje o mariborskem slovenskem gledališču pred prvo svetovno vojno (Bruno Hartman) . . . . .	122
Pogledi na slovenski filmski muzej (Silvan Furlan) . . . . .	136
O uprizoritvi komične operete »La Mascotte« (Bratko Kreft) . . . . .	150
Dr. Slavko Batušič in Slovenski gledališki muzej v dobi ravnateljavanja Janka Travna (Mirko Mahnič) . . . . .	179
Uprizoritve antičnih avtorjev v slovenskih gledališčih (Majda Clemenž) . . . . .	207
Ob 70-letnici slovenskega dokumentarnega filma »Ljubljana« iz leta 1909 (Ivan Nemanič) . . . . .	223
Sava Severjeva — in memoriam (mm) . . . . .	229
Intendant in upravnik ljubljanskega Deželnega (Narodnega) gledališča . . . . .	239

TABLE DES MATIÈRES :

Les deux anniversaires à Maribor (Bratko Kreft) . . . . .	113
Témoignages sur le théâtre slovène de Maribor avant la première guerre mondiale (Bruno Hartman) . . . . .	122
Le développement du Musée de film slovène (Silvan Furlan) . . . . .	136
Le représentation de l'opéra comique »la Mascotte« (Bratko Kreft) . . . . .	150
Slavko Batušič et le Musée du théâtre slovène à l'époque où Janko Traven était le directeur du Musée (Mirko Mahnič) . . . . .	179
Les représentations des auteurs d'antiquité aux théâtres slovènes (Majda Clemenž) . . . . .	207
Le soixante-dixième anniversaire du film documentaire »Ljubljana« (Ivan Nemanič) . . . . .	223
Sava Severjeva (mm) . . . . .	229
Les intendants du théâtre national à Ljubljana . . . . .	239

DOCUMENTS DU MUSÉE DU THÉÂTRE ET DU CINÉMA SLOVÈNE  
N° 33, 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

## Ob mariborskem gledališkem jubileju

Ustanovitev poklicnega slovenskega gledališča v Mariboru je bilo večje kulturnopolitično dejanje, kakor se misli danes, saj je bilo ustanovljeno sredi poletja 1919. leta, ko še nismo vedeli, ali nam bo mirovna konferenca v Parizu priznala pravice do severovzhodne Slovenije, po kateri so še kljub temu, da so jo vojaško držali v slovenskih rokah borci za severovzhodno mejo na čelu s pesnikom in generalom Maistrom, še zmeraj grabežljivo segali nevarni tevtonski kremplji. Ustanovitev slovenskega poklicnega gledališča v Mariboru, za katerega so tekla pogajanja že nekje od sredine junija 1919. leta z režiserjem in igralcem ljubljanskega gledališča Hinkom Nučičem, je imela velik narodnopolitičen namen in pomen: z njegovo ustanovitvijo se je tudi mednarodnemu političnemu svetu dokazovalo in dokazalo, da je Maribor in vsa severnovzhodna pokrajina slovensko ozemlje s svojo narodno, politično in kulturno tradicijo — kljub temu, da je bila še zmeraj politična, zlasti pa gospodarska moč v teku stoletij priseljenega nemškega meščanstva in malomeščanstva v mestu zelo velika, saj se je med prvo svetovno vojno tja do majske deklaracije 1917. leta spričo povečanega nasilja in pritiska povečala. Šele po majski deklaraciji se je znova obudil, razširil in okrepil boj zoper nemško in tudi nemškutarsko nadvlado Maribora, ki jo je med drugimi žal podpiral celo škof dr. Napotnik s svojimi privrženci, saj še precej časa ni mogel razumeti, da stare c. kr. habsburške monarhije ne bo več, ker so nastopili novi časi in z njimi tudi osvoboditev in združitev severovzhodne Slovenije z drugimi pokrajinami, kjer živi slovensko ljudstvo, v slovenski del nove države. Ta je zato dobila najprej ime kraljevina Srbov, Hrvatov in Slovencev. S tem se je hotelo vsaj po ustavi in na zunaj priznati enakopravnost vseh treh narodov, čeprav je začela velikosrbska buržoazija na čelu z regentom Aleksandrom Karadjordjevičem takoj po bizantinsko svojo ofenzivo za nadvlado. Kljub ustanovitvi Komunistične partije Jugoslavije aprila leta 1919 (imenovala se je najprej Socialistična delavska stranka Jugoslavije, v oklepaju pa je bilo opozorjeno, da je komunistična), se je političnih zapletenosti v vrhovih države v Mariboru in v vsej severovzhodni Sloveniji sredi narodnega navdušenja malokdo zavedal. Zato tudi niti ni slutil, kam bo v naslednjih letih krenila politika vladajočega meščanskega razreda v novi državi, dokler niso prepovedali komunistične stranke in začeli s preganjanjem in nasiljem. Socialna nasprotja in razredni boj so se začela zaostrovati.



*Hinko Nučič*

V Mariboru je bilo nemško-avstrijsko vodstvo socialno demokratske stranke še v letu 1919 popolnoma v rokah protislovensko usmerjenih skrajnih desničarjev, kar se je vidno pokazalo tudi 27. januarja 1919, ko je bilo vodstvo kot hlapec mariborske nemške buržoazije glavni organizator protislovenske provokativne demonstracije, med katero so posamezniki izzvali spopad z maloštevilno slovensko vojaško stražo pred magistratom. Ta je v svojo obrambo morala seči po orožju, ko je proti njej padel prvi strel iz vrst demonstrantov. Za kri, ki je bila takrat prelita, nosijo pred zgodovino vso odgovornost desničarski voditelji avstrijsko-nemške nacionalistično usmerjene socialne demokracije skupaj z reakcionarnim in šovinističnim nemškim meščanstvom. O kakšnem pomembnejšem idejno in organizacijsko jasnem in trdnem komunističnem gibanju v Mariboru takrat sploh ni mogoče govoriti, o nacionalnem vprašanju in enakopravnosti pa v Leninovem smislu tudi v vodstvu KPJ še precej časa ni bilo ne dovolj jasnih ne dovolj enotnih misli in nazorov. Temu se ni čuditi, saj jugoslovanska socialna demokracija kot glavna zastopnica socialističnega delavskega gibanja še daleč ni imela v sebi takšne »leninistične« tradicije, kakor jo je imel v Ruski delavski socialno demokratski stranki že pred prvo svetovno vojno večinski del, katerega osrednja osebnost je bil že takrat Lenin. Zato so dobili po razcepu njeni privrženci ime »boljševiki«, ker so na kongresu leta 1903 bili v večini, kar bi se reklo po naše »večinci«.

Politična, narodna in gospodarska zgodovina Maribora tistih let še objektivno znanstveno in v celoti z vsemi podrobnostmi ni napisana. Do nje pa se bo mogoče dokopati le z moderno sociološko in dialektično in materialistično



historično metodo, ki bo odkrila in upoštevala vse vzroke, zakaj so bile stvari takšne, kakor so bile in kakor drugače spričo preteklosti in tradicije, spričo položaja, kakršen je bil, tudi niso mogle biti. Vse, kar se je dogajalo leta 1918—1919, od slovenske vojaške osvoboditve Maribora pod Maistrovim vodstvom do provokativno pronemškoavstrijsko organizirane demonstracije 27. januarja 1919 do upora dela slovenskih vojakov 22. julija 1919 in do sklepa mirovne konference, da priključi Maribor s severovzhodnim (čeprav okrnjenim) delom k nam, bo treba zato na novo raziskati do vseh podrobnosti. Že danes pa je jasno in neizpodbitno: če bi se vojaški »puč«, ki ga je celo socialdemokratski »Naprej« imenoval »otroška buna s krvavim koncem in resnimi posledicami« razvil v upor večine vojaštva, bi od tega imela koristi le prežeča avstrijsko-nemška gospoda, s katero je osrednje vodstvo avstrijske socialne demokracije na Dunaju iz strahu pred oktobrsko revolucijo in delom revolucijsko zavzetega delavstva in vojaštva sklenilo premirje in sodelovanje, čeprav v tem ni šlo tako daleč, kakor je šlo protirevolucionarno večinsko desno krilo nemške socialne demokracije. Njen zastopnik Noske kot policijski minister je skupaj z nemško že takrat nacistično policijo in vojsko krvavo zatrl revolucijo, v kateri sta bila zverinsko ubita voditelja špartakistov Karl Liebknecht in Rosa Luxemburg. Nekateri podtalne »zveze« upora segajo kljub boljševiskim vzklikom njihovih dveh politično sicer poštenih, a do nemške reakcije naivnih in anarhoidnih vodnikov Karla Toplaka in Adolfa Podkulovška. Tega se sama nista zavedala in tudi se nista mogla zavedati spričo lastne zgolj čustvene uporniške zavesti, kar je po zatoru privedlo do njenega osebnega tragičnega konca. Če bi se bil »puč« posrečil, bi meja tekla nekje med Celjem in Zidanim mostom in ne pri Šentilju, saj bi avstrijska soldateska takoj posegla prek meje vmes, kakor je na Koroškem. Nemška propaganda, oboroženost in podtalna dejavnost pa sta bili še zmeraj močni. Propaganda se je zlasti posluževala gesla za avstrijsko republiko in zoper jugoslovansko monarhijo, kar je bila takrat zelo nevarna vaba pri slabo politično osveščenih in nerazgledanih ljudeh. Teh pa kljub vsem prizadevanjem narodno naprednih ljudi ni bilo malo, kar je dokazal pozneje tudi plebiscit na Koroškem.

Vsaj na nekaj dejstev je bilo treba opozoriti, da bi bilo danes čim bolj jasno, v kakšnem grozljivem vzdušju je prišlo do ustanovitve poklicnega gledališča v Mariboru.

Sredi še zmeraj trajajočega vojnega stanja so mariborski narodno napredni kulturni delavci najprej ustanovili Glasbeno matico, hkrati pa so že začeli akcijo za ustanovitev poklicnega slovenskega gledališča. Glavno pobudo zanj so dali člani Dramatičnega društva, ki je bilo kot gledališka in hkrati narodno obrambna organizacija ustanovljeno leta 1909. Tako obhaja skupaj s šestdesetletnico mariborskega poklicnega gledališča letos tudi svojo sedemdesetletnico. Njeni člani so v prvih mesecih leta 1919 organizirali na odru v Narodnem domu tudi prve slovenske predstave. Spominjam se zlasti uprizoritve Freudenreichovih »Graničarjev« in Nušičeve komedije »Svet«.

Ustanavljanje poklicnega gledališča, ki se ga je z vso vnemo in požrtvovalnostjo lotil skupaj z nekaterimi člani Dramatičnega društva Hinko Nučič pa je takoj v začetku naletelo na tolikšne gmotne težave, da so se zdele v nekih trenutkih skoraj nepremagljive. Finančna moč slovensko zavednega prebivalstva je bila v primeri s kapitalom, ki je bil v rokah nemških meščanov, kljub

slovenski Hranilnici in posojilnici v Narodnem domu vendarle majhna. Da so nemški in nemškutarski zastopniki v mestnem svetu nasprotovali ustanovitvi slovenskega gledališča, je razumljivo, mlačni do njegove ustanovitve pa so bili tudi nekateri konservativni klerikalni krogi. Kot groteskni primer naj navedem le, da so bile do srede leta 1919 v stolnici še zmeraj samo nemške pridige, ker je tako odredil nemškutarsko in habsburško-avstrijsko usmerjeni škof dr. Napotnik, čeprav so bili vsi duhovniki in kanoniki Slovenci. Slovensko pridigo je škof končno uvedel šele na javni pritisk.

Ko se je skazalo, da zaradi finančnih in političnih težav in političnega položaja v mestnem svetu ni mogoče ustanoviti slovenskega gledališča, ki bi ga vzdrževala mestna uprava, se je opogumil Hinko Nučič, da je z delno obljubljeno, čeprav nezadostno podporo ustanovil gledališče kot zasebni zakupnik ter z igralci, med katerimi je bilo tudi nekaj amaterjev, zasedel bivšo nemško mestno gledališče. To je zlasti s svojimi operetami bilo desetletja nevaren germanizatorski dejavnik, hkrati pa je z večino cenjenih operet in burk kvarilo tudi umetniški okus. Nučičev zakupniški prevzem slovenskega gledališča v Mariboru na svoje rame in zasedba stavbe s slovenskimi igralci dotlej tujega gledališča ni bil nič manjši pogum, kakor je bila razorožitev nemško-nemškutarske posadke, takoimenovane zelene garde, ki so jo izvedli borci za severno mejo pod vodstvom zavednih slovenskih častnikov v noči 23. novembra 1918 leta. Vaje so se v gledališču začele, ko smo še nestrpno pričakovali, ali nam bodo velike sile na mirnovni konferenci končno priznale Maribor s severovzhodno pokrajino, čeprav se tudi v nasprotnem primeru ne bi vdali, vsaj ne brez boja. V miru med Avstrijo in antanto, ki je bil sklenjen 2. sept. 1919 v Saint-Germainu, je bil Maribor s severovzhodno mejo končno le priključen Jugoslaviji.

Ves narodno in kulturno zavedni svet, zlasti pa mariborsko slovensko dijaštvo srednjih šol, je z veliko napetostjo pričakoval odkritje gledališča. Ravnatelj Hinko Nučič je pred tem objavil na lepakih obsežen in obetaven spored za celo sezono. Marsikdo se je ustavil pred lepaki in se sam pri sebi spraševal, če je resnica, da bo imel po tuji nadvladi in vojnih stiskah težko preizkušani Maribor tudi svoje slovensko gledališče, v katerem se bo raz oder glasila slovenska beseda.

Hinko Nučič ga je s svojimi igralci odprl 27. septembra z uprizoritvijo narodno budniškega Levstik-Jurčičevega »Tugomera«, katerega uprizoritev je bila pod habsburško monarhijo prepovedana, saj je krstno predstavo doživel šele po osvoboditvi 6. februarja 1919. leta v Ljubljani. Z njim so odprli današnjo Dramo v nekdanjem »Franz-Josef Jubileums-Theater«, ki je prav tako kakor »Stadt-Theater« v Mariboru imel svojo germanizatorično nalogo in poslanstvo. Obe gledališči sta bili središči potujčevanja in raznarodovanja.

27. september 1919 ni le pomemben dan v zgodovini samega Maribora in njegovega gledališča, tudi ni zgolj pomemben v zgodovini slovenskega gledališča sploh, marveč je mejni kamen v slovenski kulturno-narodni in kulturno-politični zgodovini, saj je njegovo delo od ustanovitve dalje do nacistične okupacije leta 1941 v znatni meri tudi prispevalo k poglobljenemu narodnemu osveščanju in kulturno-narodnemu razvoju ne samo Maribora, marveč je odmevalo v vsej pokrajini ter dajalo marsikatero pobudo tudi amaterskim odrom. Vse to je danes po krivici omalovaževano in skoraj pozabljeno. Tisti, ki so bili na prvi predstavi »Tugomerja« 27. septembra 1919, s katerim je Hinko Nučič kot



*Upravnik mariborskega Narodnega gledališča dr. Radovan Brenčič*



ravnatelj, režiser in igralec glavne vloge s številnimi igralci ustoličil slovensko poklicno gledališče v Mariboru in ki še živijo, se morajo spomniti, kakšno veličastno slavje in dogodek je bila ta predstava. Ko je Tugomer-Nučič zgovoril gromoglasne Tugomerove besede:

Tvrd bodi, neizprosen mož jeklen,  
kadar braniti je časti in pravde  
jeziku in narodu svojemu

je zagrmelo po vsem gledališču, najbolj pa na dijaškem stojišču, kjer se je odtlej tja do leta 1941 zbiral najhvaležnejši in najnaprednejši del njegovega občinstva, ki je znal biti tudi kritičen. Nič manjši odmev kakor Tugomerove besede pa ni imela Vrčina kletev na koncu predstave. Bivše nemško gledališče se je od ploskanja in navdušenja treslo.

Ni naloga tega zapisa, da bi dal kritične in vseobsegajoče razčlenjene misli o ustvarjanju in hkrati stalnem finančnem boju za obstoj takrat drugega slovenskega poklicnega gledališča. Omenim pa naj le eno: z uprizoritvami nekaterih del je bil včasih Maribor pred Ljubljano, saj je npr. prvi uprizoril ekspresionistično dramo takrat znanega nemškega dramatika Hasencleverja »Onstran življenja« (»Jenseits«) v režiji Vale Bratine (5. jan. 1924). Ta ji je ustvaril tudi za takratne čase zelo moderno nerealistično stilizirano inscenacijo. Posebno poglavje je bila tudi krstna predstava Leskovčeve drame »Dva bregova« v režiji in inscenaciji Rada Pregarca, čigar novatorsko gledališko delo še tudi čaka svojega monografa. Po Nučiču je močno posegel v razvoj gledališča Milan Skrbinšek kot režiser, igralec in vzgojitelj igralskega naraščaja, saj je dve leti vodil gledališko šolo. Po krivici se tudi pozablja, da so bivšega mariborskega igralca Janka Rakušo, ki je pozneje bil med prvaki zagrebškega gledališča, ustaši obesili, ker je bil komunist in sodelavec OF.

Milan Skrbinšek je prvi začel preusmerjati igralčevo igro iz Nučičevega romantično zanosnega stila v stvaren, psihološki realizem ter tako navezoval

na Borštnika. Za Skrbniškom in Pregarcem je razvijal isto smer tudi režiser Joško Kovič. To je opazil celo del ljubljanske kritike, ko je gostovalo mariborsko gledališče z uprizoritvijo drame »Na dnu« Maksima Gorkega malo pred začetkom druge svetovne vojne v Ljubljani.

V prvi sezoni 1919/20 je uprizorilo mariborsko gledališče 53 del, med temi 12 slovenskih, ljubljansko pa v isti sezoni 35 del, med temi 11 slovenskih (po podatkih v knjigi »Repertoar slovenskih gledališč 1867—1967«). Kakšen napor je bil za igralce tako obsežen spored, si današnji igralski rodovi sploh ne morejo predstavljati.

Če zajamem v celoti delo mariborskega gledališča med obema vojnoma od ustanovitve dalje, mu je treba priznati, da je z njim v veliki meri prispevalo k nacionalno-kulturnem osveščanju in njegovemu utrjevanju prebivalstva, zlasti pa novih rodov po letu 1918. Ne oziraje se na ta ali drugi spodrsrljaj, brez katerega pa ni bilo niti ljubljansko gledališče, je poleg vsega z nekaterimi uprizoritvami širilo tudi napredno umetniško in tudi napredno kulturno-politično miselnost, kolikor je spričo predvojnih razmer moglo. Tega bi pri podrobnem navajanju in razčlenjevanju ne bilo težko dokazati. Prav tako pa se ne sme pozabiti, da je od početka do 1941. leta stalno bilo težak boj za svoj materialni obstanek, ki je bil včasih tako brezupen, da je moral dolgoletni in zaslužni upravnik dr. R. Brenčič dvakrat ali trikrat zastaviti svoj vinograd, da je dobil v banki posojilo, s katerim je lahko prvega v mesecu nakazal igralcem in tehniškemu osebju vsaj del plače.

Res je, da je splošna gospodarska kriza v tridesetih letih zajela vso državo, kriza, ki je bila vsekakor tudi posledica slabega državnega gospodarjenja in včasih prav balkansko-bizantinske korupcije, katero je šibal na razne načine tudi srbski komediograf Branislav Nušić v svojih komedijah, vendar bolj s humorjem kakor s satiričnim bičem, na drugi strani pa je bila kriza pri nas tudi odmev mednarodne gospodarske in finančne krize, ki je zajela celo ZDA. Takrat je prišlo v hudo krizo tudi ljubljansko gledališče, čeprav je bila državna ustanova s predračunom. Pri reševanju njegove stiske pa je prišlo do nezaslišanega in škandaloznega predloga, da se naj mariborsko gledališče ukine, njemu namenjena subvencija, ki poleg tega niti ni bila velika, pa se naj da ljubljanskemu gledališču. Stalo je precej napora branilce mariborskega gledališča, da je bil ta predlog zavržen, toda ostal bo naši gledališki zgodovini kot madež na odgovornosti in vesti tistih, ki so ga iztuhtali in hoteli uresničiti. Če bi ne prišlo do ostrega odpora mariborskih kulturnih in gledaliških delavcev, h katerim smo se priključili nekateri tudi v Ljubljani, bi se bila stvar uresničila. Maribor se je moral tudi že takrat boriti v kulturni politiki in gospodarstvu za mesto, ki mu gre kot prestolnici severovzhodne Slovenije. Predlog za likvidacijo mariborskega gledališča je izhajal iz iste provincialne, vase zagledane »centralistično provincialne« miselnosti, ki v dneh, ko je visela usoda Maribora novembra meseca 1918 na nitki, najprej ni hotel potrditi pesnika in majorja Maistra za generala, čeprav ga je mariborski Narodni svet že imenoval, kar je bilo tudi vojaško nujno potrebno, da imajo borci za severovzhodno mejo in Maribor za poveljnika častnika, ki je po činu višji od avstrijsko-nemškega mestnega poveljnika. Ta je bil le polkovnik. Imenovanje pesnika Vojanova za generala je bila hkrati vojaško in narodnopolitično neogibna stvar, kar se je kmalu potrdilo, saj so se pravi vojaški boji za Maribor in severovzhodno mejo takrat



*Shakespeare: Romeo in Julija v Mariboru, 1928/29; E. Kraljeva (Julija) in J. Rakuša (Romeo)*



šele začeli. Pisatelj Maks Šnuderl je v svojo kroniko »Osvobodjene meje« zajel predvsem vojaški del boja v takratnem še zmeraj ogroženem Mariboru in severovzhodni Sloveniji. Bodoči tenkovestni zgodovinar pa bo lahko iz časnikov, listin in raznih drugih podatkov, kolikor so se skozi nacistično okupacijo ohranili, ugotovil, da je nastala takoj sporedno z mobilizacijo prostovoljcev in naših sorazmerno skromnih vojaških sil tudi mobilizacija vsega slovenskega kulturnega sveta od dijakov srednjih šol do zavednih kulturnih delavcev, med katerimi so bili tudi člani mariborskega Dramatičnega društva, kakor npr. pokojni akademik dr. Maks Šnuderl, ki je kot član Dramatičnega društva sodeloval že pri pripravah prvih dveh njegovih predstav (»Graničarji«, »Svet«), ko je bil še častnik Maistrove slovenske vojske, kakor mi je malo pred smrtjo potrdil.

Devetdesetletnica mariborskega Dramatičnega društva in šestdesetletnica ustanovitve poklicnega slovenskega narodnega gledališča pod vodstvom Hinka Nučiča sta po narodnih, kulturno-umetniških zaslugah, ki jih imata ne le za Maribor, marveč v slovenski kulturni in gledališki zgodovini sploh, zaslužili letos večjo našo pozornost, saj se boj za slovensko gledališče v novejšem smislu začenja že pri Linhartu in njegovih dveh komedijah, gledališko pa še z drzno uprizoritvijo »Županove Micke« v ljubljanskem aristokratskem Stanovskem gledališču v letu francoske revolucije 28. decembra 1789. leta. Tudi Nučičevo od-

kritje slovenskega poklicnega gledališča v Mariboru 27. septembra 1919. leta je bilo narodno napredno revolucionarno dejanje.

Kljub vsemu pa moram vendarle poudariti neko hvalevredno in za prihodnje rodove v gledališču in občinstvu razveseljivo dejstvo:

v Mariboru so v letu dveh pomembnih letošnjih gledaliških obletnic začeli rušiti staro, že dolgo dotrajano gledališko poslopje slabega spomina, da bodo v prihodnjih letih na novih temeljih zgradili nov moderen slovenski gledališki hram, ki naj ustreza vsem pogojem moderne gledališke umetnosti. To bo zares najlepša in najtrdnjša oddolžitev obema obletnicama in vsem rodovom gledaliških delavcev od leta 1919 dalje do danes in v prihodnje.

### Les deux anniversaires à Maribor

Membre de l'Académie slovène des sciences et des arts, Bratko Kreft, à l'occasion du soixante-dixième anniversaire de la fondation du Cercle dramatique de Maribor (en 1909) et du soixantième anniversaire de la constitution du Théâtre national slovène de Maribor (en 1919), évoque dans son essai les souvenirs. Les deux anniversaires ne sont pas intéressants seulement pour le développement de l'art dramatique slovène mais ils sont intimement liés au développement de la conscience de nationalité slovène, conscience politique et culturelle. L'auteur de l'article consacre son attention particulièrement à la description des conditions de vie et de l'atmosphère qui régnaient à Maribor dans la période allant de la chute de la monarchie austro-hongroise, au début du mois d'octobre 1918 jusqu'à 2 septembre 1919 où la conférence de paix de Saint-Germain avoua à la Yougoslavie les droits à ce territoire, Maribor compris. Le théâtre national de Maribor connut ses débuts dès le printemps 1919 sur l'initiative des membres du Cercle dramatique, à l'époque où Maribor était toujours en guerre puisque les nationalistes germaniques l'exigeaient, comme le territoire entier, d'ailleurs, pour la république autrichienne. Pendant les jours critiques de la chute de la monarchie habsbourgeoise, le poète Rudolf Maister-Vojanov qui fut le majeur en fonction dans l'armée austro-hongroise, organisa dès la chute définitive de la monarchie, les soldats et les officiers de nationalité slovène en une formation militaire slovène indépendante avec laquelle il libéra la ville de Maribor tandis que à l'aide du Conseil national par lequel il fut nommé général, il instaura le pouvoir militaire qui fut remplacé, plus tard par un gouvernement civil. Pourtant, l'ambiance de guerre continua à régner dans la ville. Il fallait démontrer au Conseil international et surtout à la Conférence de paix à Paris que Maribor et tout le territoire au Nord-Est était slovène, habité par une population slovène dont la tradition nationale et culturelle avaient d'anciennes origines et que cette population était livrée depuis des siècles au pouvoir étranger, à la suppression ethnique réalisée aussi par le peuplement systématique et graduel du territoire par une population étrangère. Afin de prouver l'existence et le pouvoir de la population slovène, les intellectuels progressistes commencèrent immédiatement à fonder des institutions slovènes parmi lesquelles celles de Glasbena matica et de Théâtre national représentèrent la meilleure preuve que Maribor était une ville slovène avec son propre potentiel national, politique et culturel. Dès sa constitution, le théâtre slovène connut des problèmes financiers à peu près insurmontables puisque le capital principal se trouvait dans les mains des bourgeois étrangers lesquels cherchaient à contrarier et à arrêter la formation du théâtre slovène moyennant leurs représentants dans le conseil municipal jusqu'à ce que celui-ci ne fût dissout. Les intellectuels de Maribor qui furent engagés dans la vie nationale et culturelle, surtout les membres actifs du Cercle dramatique réussirent à engager le metteur en scène et acteur slovène, Hinko Nučič qui eut sa grande renommée artistique comme artiste dramatique au théâtre de Ljubljana et de Zagreb. Il se mit à organiser le théâtre national slovène vers la fin du juin ou au commencement du juillet. Quoiqu'il y ait eu une caisse d'épargne slovène à Maribor, on ne pouvait point assurer au départ tout le capital nécessaire. Embarassé par une sub-



vention minimale, Nučič décida d'acheter lui-même le théâtre. Ce fut une grande action courageuse dans le champ culturel dont la s'gnification, on pourrait la comparer à l'action militaire téméraire de quelques soldats slovènes (en majeure partie volontaires) qui sous la direction des officiers nationalistes slovènes désarmèrent les équipes de soldats étrangers. A partir de 1919 jusqu'à l'occupation naciste en avril 1941, le théâtre national slovène de Maribor accomplit par son travail une mission culturelle, nationale, artistique et théâtrale très importante malgré les difficultés matérielles constantes et la reprise après la libération en 1945. Dans la période d'entre les deux guerres, le répertoire artistique, la mise en scène et les acteurs du théâtre furent formés sous la direction du directeur R. Brenčič qui remplaça Nučič et par les metteurs en scène Milan Skrbinšek, Valo Bratina, Rado Pregare, Vladimir Skrbinšek et surtout par Joško Kovič.

## Pričevanje o mariborskem slovenskem gledališču pred prvo svetovno vojno

Ob pripravah na proslavo stoletnice ljubljanskega Dramatičnega društva sem se l. 1966 sestal s štirimi nekdanjimi igralci mariborskega Dramatičnega društva, ki so nastopali v njegovih uprizoritvah še pred prvo svetovno vojno (ustanovljeno je bilo 14. avgusta 1909). Bili so to Franjo Majer, eden najpopularnejših igralcev ónega obdobja,<sup>1</sup> Danica Savinova, hčerka delavnega člana Dramatičnega društva, njegovega režiserja in vodje njegove igralske šole Josipa Boca, operna in operetna pevka v mariborskem gledališču med vojskama,<sup>2</sup> Angela Gniusek in njen brat Zmagó Hren, statista v uprizoritvah Dramatičnega društva pred prvo svetovno vojno. V pogovoru smo skušali osvetliti čas med 1909—1914, ko je slovensko gledališče v Mariboru doživelo hiter vzpon in razcvet. Ferdo Majer mi je takrat obljubil, da bo spomine nanj sam opisal, potem ko si jih bo zjasnil z brskanjem po časnikih tistega časa. Obljubo je izpolnil. Njegove spomine na mariborsko Dramatično društvo hrani Univerzitetna knjižnica Maribor v svoji rokopisni zbirki pod signaturo Ms 420.

Z Zmagom Hrenom pa sem se dogovoril, da se bova o mariborskem Dramatičnem društvu pogovarjala, pogovor pa posnela na magnetofonski trak. Zdelo se mi je namreč, da bi utegnil biti zanimiv; o mariborskem Dramatičnem društvu izpred prve svetovne vojske bi ne spregovoril eden njegovih voditeljev, organizatorjev ali vidnih igralcev, pač pa preprost gledališki navdušenec, statista. Šlo bi tedaj za spomine »malega gledališkega človeka«, za spomine iz neobičajnega gledališča.

Pogovor sva posnela v tedanji Študijski (danes Univerzitetni) knjižnici 17. novembra 1966. Kasneje sem ga dal stenografsko zapisati, nato pa natipkati. Tipkopis pogovora sem izročil ravnatelju Slovenskega gledališkega muzeja v Ljubljani Dušanu Moravcu, ker sem menil, da je kar uporabno pričevanje o delčku slovenske gledališke preteklosti.

L. 1978 pa me je prof. Mirko Mahnič iz Slovenskega gledališkega muzeja povabil, naj bi ta svoj pogovor z Zmagom Hrenom pripravil za objavo. Opremil naj bi ga z opombami in komentarji, sicer pa ga pustil neokrnjenega in nepopravljenega. Kazal naj bi nepolepšano podobo preprostega, a zagnanega ljudskega gledališčnika in njegove spomine na izredno razgibano slovensko gleda-

<sup>1</sup> Slovenski gledališki leksikon II, Ljubljana 1972, str. 405.

<sup>2</sup> Slovenski gledališki leksikon III, Ljubljana 1972, str. 616.



liško življenje v Mariboru, ki je imelo velik vpliv na nacionalno ovedanje slovenskega življa na Štajerskem.

Kdo je bil Zmago Hren?

Zmago Hren se je rodil v družini železniškega postajnega načelnika v Sežani 28. decembra 1893. Leto kasneje je bil oče premeščen v Maribor. Zmago Hren je tam obiskoval osnovno šolo in se izučil za trgovskega pomočnika. Kot sin narodno zavedne družine se je še pred prvo svetovno vojsko vključil v narodno-napredne organizacije. Bil je vnet član Sokola, vaditelj mladinske vrste, dober lahkoatlet, statist v uprizoritvah Dramatičnega društva. Njegov tovariš med slovenskimi mladinci je bil Makso Snuderl, takratni gimnazijec in kasnejši rektor ljubljanske univerze.<sup>3</sup>

Ob izbruhu prve svetovne vojske je bil Zmago Hren kot politični osumljenec aretiran, nato odpuščen iz zapora kot politično nezanesljiv, pa poklican v vojsko. Ob prevratu 1. 1918 se je takoj pridružil Maistrovim prostovoljcem, ki so zasedli Maribor, nato pa se je bojeval na Koroškem. V novi državi je spet vneto deloval v društvih, bil pomožni knjižničar v Ljudski knjižnici in načelnik mariborskega sokolskega konjeniškega odseka. Postal je nižji uradnik v železniških delavnicah.

L. 1941 so ga okupatorji takoj aretirali in že junija pregnali skupaj z 80-letno materjo v Srbijo. Po osvoboditvi se je kot invalid vrnil v Maribor in se v železniških delavnicah povzpел do višjega komercialista.

L. 1947 je postal član občinske Zveze prostovoljcev-borcev za severno mejo 1918—1919 ter njen matičar in član predsedstva, kar je ostal do smrti 8. junija 1976.

Kot borec za severno mejo je dobil spomenico ob 40-letnici zavzetja Maribora in plaketo generala Maistra z diplomom.<sup>4</sup>

Pogovor med tovarišem Zmagom HRENOM in tovarišem Brunom HARTMANOM v Študijski knjižnici v Mariboru, dne 17. novembra 1966. Pogovor, posnet z magnetofonom, je tekel o mariborskem Dramatičnem društvu.

B. H.: Najprej bi Vas vprašal, kaj veste o nasprotju med Bralnim in pevskim društvom ter čitalnico v Mariboru. Vprašanje meri namreč na to, ali se je kazalo nasprotje tudi med gledališkima odroma teh društev.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Pismo akademika prof. dr. Maksa Snuderla meni 31. marca 1979.

<sup>4</sup> Podatki Cirila Skvarče matičarja ZPBSM meni 7. marca 1979.

<sup>5</sup> Pismo akademika prof. dr. Maksa Snuderla meni 31. marca 1979.

<sup>6</sup> Slovensko »Delavsko bralno in pevsko društvo v Mariboru« je bilo društvo, ki naj bi odtegnilo slovenske delavce od socialne demokracije in anarchizma in jih povezovalo s Slovensko narodno idejo. Njegov ustanovni občni zbor je bil 1. julija 1894 v prostorih mariborske Slovenske čitalnice. Prvi društveni predsednik (tudi predsednik pripravjalnega odbora) je bil železniški sprevodnik Štefan Skrbinšek, oče uglednih slovenskih gledališčnikov Milana, Vladimira in Stefanije.

Nameni, pa tudi pravila Delavskega bralnega in pevskega društva v Mariboru so bili na moč podobni tistim Slovenske čitalnice, v kateri so se zbirali skoraj izključno meščani. Društvo se je namenilo gojiti petje, skrbeti za čitalnico in knjižnico, za družabno življenje, v katerem je bila gledališču namenjena posebna pozornost, posebej še, ker se je društvo gmotno vzdrževalo predvsem z izkupičkom od gledaliških predstav.

Ko sta se Delavsko bralno in pevsko društvo ter Slovenska čitalnica preselila v novo stavbo Narodnega doma (l. 1899), sta dobila na voljo lepo dvorano in primeren oder. Gledališki odsek Delavskega bralnega in pevskega društva je bil podjetnejši; prvi je v Mariboru priredil večdejsko igro v slovensčini — Morrjevega Revčka Andrejčka. Z gledališkim odsekom Slovenske čitalnice je prihajal navzkriž zavoljo najemanja dvorane v Narodnem domu, zaradi najemnine zanjo in zaradi programiranja njenih predstav. Bilo je več poskusov, da bi se odseka delovno povezala, toda šele pobuda Delavskega bralnega in pevskega društva iz l. 1908 je končno uresničila združitvev slovenskih gledaliških sil (liberalnega tabora) v Dramatičnem društvu, ki je bilo ustanovljeno 14. avgusta 1909.

Glej: Ustanovni zbor slovenskega delavskega bralnega in pevskega društva v Mariboru. — Slovenski gospodar, Maribor 28 (1894) 27, 5. VII.

PiPuš dr. R.: Štefan Skrbinšek. — Tabor, Maribor 7 (1926) 259, 14. XI.



Srečanje igralcev mariborskega Dramatičnega društva ob otvoritvi razstave »Dramatično društvo v Mariboru od 1909 do 1914« 22. aprila 1967 v Studijski knjižnici Maribor. Od leve proti desni sedijo: Bruno Hartman in igralci Franjo Majer, Zmago Hren, Angela Gntušek in Danica Savinova

Z. H.: Bilo je nekaj med njima, to vem sigurno, bilo je neko nasprotje, vendar o podrobnostih ne bi mogel govoriti, ker sem pozabil na vzroke. Znano mi je, da je prišlo do nekih nesporazumov med našimi voditelji, vendar so se počasi uredili.<sup>6</sup>

B. H.: Kako pa je bilo s političnim nasprotjem med klerikalci in liberalci ob ustanovitvi Dramatičnega društva? Bajе »Straža« ni objavljala programa Dramatičnega društva, tako da se je nekako distancirala od njegovega dela.

Z. H.: Klerikalci so imeli svoje prostore v Splavarski in v Lekarniški ulici in so imeli interes, da so forsirali nabožne stvari. V Narodnem domu pa je bila doma naprednejša misel, napredovala je pri vseh naših prireditvah. Naši voditelji so gledali prvenstveno na kulturni razvoj Maribora, so pa šele na drugi strani gledali na tisto, na politično.<sup>7</sup>

Hartman Bruno: Ustanovitev mariborskega Dramatičnega društva. – Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja 11. Ljubljana 1968, str. 26.

<sup>6</sup> Nesporazume med Delavskim bralnim in pevskim društvom Maribor in Slovansko čitalnico pred ustanovitvijo Dramatičnega društva je sprožalo tekmovanje med njima. Slovanska čitalnica si je lastila večje pravice pri uporabi odra in dvorane v Narodnem domu, menila pa je tudi, da so predstave Delavskega bralnega in pevskega društva na nižji ravni; občinstvo da nepoučeno meni, kakor da slabe predstave pripravlja čitalniška gledališka skupina. Nasprotja so se rojevala tudi zaradi gmotnih prednosti, ki so jih zagotavljali dobro izbrani termini predstav in družabnih prireditev.

<sup>7</sup> Dvorana v Splavarski ulici 4 (Flossergasse), ljudstvo je ulico imelo za »fiosarico«, je bila na dvorišču nekdanje gostilne Pri roži. Pred prvo svetovno vojsko je imelo v njej prostore Katoliško delavsko društvo (Katholischer Arbeiterverein); v njih je izza ustanovitve l. 1906 gostovala Slovenska krščansko-socialna zveza. Zato so na odru uprizarjali tudi gledališke igre v slovenščini. Katoliško usmerjena društva so na njem nastopala še med vojskama.

Dvorana v Lekarniški ulici 6 (Apothekengasse) je bila v prvem nadstropju gostilne »Zur Stadt Graz« (med vojskama gostilne »Rotovž«). Danes je dvorana v južnem delu stavbe na



B. H.: Kdo je izbiral repertoar Dramatičnega društva?

Z. H.: Repertoar so izbirali naši odborniki oziroma društveno vodstvo, to so bili predvsem pedagogi, profesorji z učiteljsišča, profesorji z gimnazije. V društvu pa so bili zastopniki, predvsem igralci, ki so imeli toliko smisla za repertoar, da so vedeli, kaj lahko naš ansambel ustvari za mariborsko publiko.

B. H.: To se pravi, da ni bilo dramaturga, enega človeka, ki bi, recimo, izbiral repertoar? Ga je izbiral odbor dramatičnega društva?

Z. H.: Odbor Dramatičnega društva, ki je poklical tudi druge strokovnjake, kateri so potem lahko svetovali.<sup>8</sup>

B. H.: Ali poznate mogoče nekaj imen teh svetovalcev?

Z. H.: Rekel bi, to so bili razni prosvetarji, med njimi, lahko rečem, da so bili direktor Schreiner, profesor Pivko, profesor Favai, profesor Mravljak; saj jih je bilo več, drugih se ne spomnim; naši ljudje v vodstvu, npr. tovariš Kejžar, ki je bil vodja vsega, potem Dobrave, Boc, ki je bil režiser naših največjih prireditvev, torej nekaj jih je bilo, no...<sup>9</sup>

B. H.: Zdaj pa, kdo je tekste prevajal?

Rotovškem trgu 2, v kateri sta Mariborska knjižnica in Lutkovno gledališče Maribor. Lastnik stavbe je bil sredi prejšnjega stoletja pivovarnar Franc Tscheligi. Ta je dvorano v letih 1867–1874 dalaj v najem mariborski Slovenski čitalnici, ki je v njej na zločljivem odru pripravila več slovenskih gledaliških predstav. 1. julija 1880 se je v Lekarniško ulico 6 (ljudstvo ji je vzelo ime »apotekarica«) vselilo Društvo katoliških rokodelskih pomočnikov (Katholischer Gesellenverein), potem ko si je bilo v dvorani omislilo nov, »moderen« oder. Po prvi svetovni vojski so dvorano uporabljali »Orli, Ljudski oder, Krščansko-socialna zveza, Slovenska kmečka zveza, Orlice itd.« S 1. julijem 1924 je moralo društvo prostore v Lekarniški ulici zapustiti.

O tem glej: (Ljubša Matija): Nekaj zgodovine »Kat. društva rokodelskih pomočnikov« v Mariboru. Maribor 1925, str. 11–12.

<sup>8</sup> Za repertoar je skrbela društvena intendenca. Vanjo so bili po društvenih pravilih (objavljena so v članku Bruna Hartmana: Ustanovitev mariborskega Dramatičnega društva v Dokumentih SGM (1968) 11, str. 31–33) izvoljeni trije odborniki (na primer v sezoni 1912/1913 Franc Pajnhart, Vilko Weixl in Jakob Novak, v sezoni 1913/1914 pa dr. Karl Koderman, Franjo Majer in Josip Boc). Zadnjo besedo pri potrditvi repertoarja je imel društveni odbor.

Za prvo sezono 1909/1910 so okvirni repertoar potrdili na seji prisotni odborniki Srečko Stegnar, dr. Fran Rosina, Štefan Medved, Ivan Kejžar in Peter Poč. Društvu je pri oblikovanju repertoarja pomagal ravnatelj ljubljanskega slovenskega gledališča Fran Govekar (za pomoč v prvi sezoni so se mu zahvalili na odborovi seji 12. maja 1910), svetoval pa je tudi ljubljanski igralec in režiser Hinko Nučič. Ob začetku sezone 1910/1911 je društvo občinstvu predložilo že tiskan repertoarni načrt.

Društvo si je takoj ob ustanovitvi nakupilo pri založniku in tiskarju Andreju Gabrščku v Gorici vso tedanjo dramsko literaturo v slovensčini. S knjigami, ki jih je ob ustanovitvi dobilo tako od Slovenske čitalnice kakor od Delavskega bralnega in pevskega društva Maribor, si je ustvarilo temelj za precejšnjo dramsko knjižnico, iz katere je posojalo besedila drugim slovenskim gledališkim skupinam, zlasti po Štajerskem. Z avtorji se je dogovarjalo za originalna slovenska dela, ali za prevode tujih del. L. 1913 mu je izročil v hrambo vse svoje dramske spise in prevode jezikoslovec in slovenstveni zgodovinar dr. Karl Glaser.

Avtorske pravice je društvo urejalo v dunajsko agencijo dr. Eiricha, ki je z njo ustrezno pogodbo že l. 1904 sklenila za svoj gledališki odsek mariborska Slovenska čitalnica.

Sevast repertoarja je društvu kajpada nakopavala nemalo problemov. Strnjeno jim je izoblikoval na obnem zboru Dramatičnega društva v Mariboru dne 23. maja 1913 dr. Radoslav Pijuš, ko je dejal, da je »... izbira iger pri našem mešanem ljudstvu in različnih okusih jako težavna zadeva posebno, ker ni pri izbiri od nikoder inicijative«. (Gl. knjigi zapisnikov, spravljene v Pokrajinskem arhivu v Mariboru.)

V sezoni 1913/1914 je mariborsko Dramatično društvo uskladilo svoj repertoar z repertoarjem celjskega Dramatičnega društva, saj sta nameravali tesno sodelovati in izmenjavati pedstave. To jima je bilo toliko laže, ker sta družno anagažirali poklicnega režiserja Josipa Moika. (Gl.: Gradišnik Fedor: Zadnja sezona celjskega Dramatičnega društva 1913/1914 — pred izbruhom prve svetovne vojne. — Dokumenti SGM (1968) 11, str. 42–50.)

<sup>9</sup> Prof. Henrik Schreiner je bil ravnatelj mariborskega državnega moškega učiteljsišča, dejaven član in odbornik mariborske Slovenske čitalnice, organizator njenega gledališkega delovanja, režiser in dramaturg (gl. SBL III, str. 243–244). Prof. dr. Ljudevit Pivko (gl. SBL II, str. 368–369) je bil prav tako profesor na moškem učiteljsišču; zlasti se je uveljavil kot kulturno-prosvetni in telovadni organizator ter narodno-obrambni delavec. Prof. Ivan Mravljak se je izkazal kot igralec — prof. Ivan Favai pa kot igralec in kasneje, med vojskama, kot delavski prosvetar in politik. Poučevala sta na gimnaziji. Ivan Kejžar, predsednik Dramatičnega društva, sicer železniški nadzornik, je bil politik (zlasti je deloval v Zvezi jugoslovanskih železničarjev) in kulturno-prosvetni delavec. Ferdo Dobrave je študiral pravo v Pragi, sicer pa je bil vnet igralec in knjižničar; uradnik Josip Boc je bil režiser, vodja dramske šole in eden najvidnejših organizatorjev mariborskega Dramatičnega društva (gl. Slovenski gledališki leksikon III, str. 63).



Mladi igralci mariborskega Dramatičnega društva bratje in sestre Hrenovi (posnetek okrog l. 1910). Od leve proti desni: Zmago (1893), gimnazijca Josip (1892) in Vilko (1890) ter učiteljčnica Angela (1895)

Z. H.: Prevajali so jih naši voditelji, tekste pa smo dobivali tudi iz Ljubljane. Med nami so bili tudi mlajši, dr. Šnuderl.<sup>10</sup> Ta je imel tudi precej lepih uspehov. Tudi gotovi profesorji, a teh se sedaj ne morem spomniti.

B. H.: Kako pa vaje? Koliko časa ste potrebovali za vaje za kakšno uprizoritev?

Z. H.: Vaje so bile zelo različne, saj smo imeli manjše pa tudi večje predstave. Predvsem je bilo odvisno od prostora, kjer smo lahko imeli posamezne vaje. Te so bile v Narodnem domu, in sicer včasih v nekaterih čitalniških prostorih,<sup>11</sup> potem pa v dvorani na odru samem. Najprej so bile čitalne vaje in potem se je razvilo. Bilo je zelo težko; najprej je vadila skupina solistov, potem pa še statisti pri večjih prireditvah à la V znamenju križa, Rokovnjači, ko je bilo treba spraviti na oder precej ljudi.

B. H.: Koliko vaj ste navadno imeli? Neki podatek mi pravi, da ste predstavo običajno naštudirali v treh tednih. Ali so bile vaje vsaj dan ali so bile zelo različno?

Z. H.: Vaje so bile zelo različno. Nastopalo se je v razmeroma kratkem času. Vaje so bile dvakrat na teden, včasih je bilo potrebnih tudi več. To se pravi,

<sup>10</sup> Hrenova trditev o mariborskih prevajalcih je preveličana. Od mariborskih »voditeljev« je za Dramatično društvo le prof. dr. Ljudevit Pivko prevedel Baarovo otroško spevolgro »Betlehemske pastirje«, ki so jo zaigrali 6. januarja 1912. (Gl. RSG str. 374.)

Makso Šnuderl, kasnejši odvetnik, rektor ljubljanske univerze in redni član SAZU, je bil v letih 1909–1914 dijak mariborske gimnazije. Za Dramatično društvo takrat ni prevajal. Pač pa je kot osmošolec prevedel Mollérovega Skopuha, vendar so prevod uprizorili šele v mariborskem Narodnem gledališču 17. marca 1922. (Gl. RSG str. 384.)

<sup>11</sup> O tem mi je akademik prof. dr. Makso Šnuderl pisal 18. maja 1979.

<sup>12</sup> Slovanska čitalnica je imela v Narodnem domu v 1. nadstropju tri sobe. (Gl. zapisnik 9. odboroze seje Slov. čitalnice 29. decembra 1899. Spravljen je v Pokrajinskem arhivu v Mariboru.)



da smo za eno delo, seveda če ni bilo zelo zahtevno, imeli 10 do 15 vaj. Če pa so zahtevali razni nastopi, da smo morali postaviti na oder večjo skupino, pa smo morali predstavljati praktikable, tedaj smo imeli vendarle 15 do 20 vaj.

B. H.: Ali je kdo posebej skrbel za slovenščino na odru ali je bila to samo režiserjeva dolžnost?

Z. H.: To je bila režiserjeva dolžnost, so pa tudi prišli včasih znanstveniki, prosvetarji, profesorji, ki so tudi potem na licu mesta opozorili na napako.

B. H.: Kdo pa je bil to? Mogoče profesor Pivko?

Z. H.: Pivko je bil, potem so bili . . . , ne vem več.

B. H.: Ste takrat elkali?

Z. H.: Ja! Kaj?

B. H.: Če ste takrat elkali? To se pravi, če ste izgovarjali, na primer, »!« na koncu deležnikov?

Z. H.: Torej pri nas je bilo vse to nekako v razvoju. Mi smo gledali na to, da smo narodu nudili čimveč prireditev in zabave. Narod pa je prišel od blizu in daleč in smo imeli skoraj vedno prenatrpano. Tuintam je bila kakšna igra bolj šibka, no, na splošno pa je bila dvorana vedno polna. Bodisi dvorana kot taka, tudi sprednja dvorana in še galerija je bila tako natrpana, da smo se včasih bali, da se bo podrla.

B. H.: Ko sva pri obiskovalcih, od kod pa so prihajali gledalci na predstave? Menda ne samo iz Maribora, ampak gotovo tudi iz okolice? Ali lahko poveste, od kod so ljudje prihajali?

Z. H.: V Narodni dom so prihajali ljudje iz daljnih in bližnjih krajev. Če omenim, npr. Slovenske gorice: začelo se je pri Lenartu, potem dalje, Ljutomer, in iz Murske Sobote so prihajali, tudi iz Prekije, iz Središča, Ormoža in Dravskega polja, mi pa smo šli gostovat v razne kraje.

B. H.: Ali so bili ti obiski organizirani? Recimo, ali so se gledalci na predstave vozili samo z železnico ali so se vozili tudi z vozovi? Zanima me še en podatek: rekli ste, da so gledalci prihajali iz Sobote. To je namreč zanimivo, zakaj Murska Sobota je bila takrat pod Ogrsko. Če so gledalci res prihajali od tam, bi bil ta podatek zelo dragocen.

Z. H.: Bila je skupina Slovencev v Soboti, vem, da so se oglašali in rekli, da so prišli gledat, kaj delajo naši Slovenci na naši severni meji.<sup>12</sup> Gledalci so pa včasih prišli tudi z okinčanimi vozovi, kadar smo imeli kakšno večjo prireditev. Je pa bila navada, da so prihajali zelo radi na naše prireditve, ker je bila to ena naših najbolj severnih postojank.

B. H.: V dvorani so bili sedeži razporejeni tako, da so bili spredaj fotelji. Najbrž je bilo tako, da je v parterju sedela narodna elita, na galeriji pa so bili preprosti ljudje. In kdo so bili ti preprosti ljudje? To me zanima. Recimo, mariborski delavci, kmetje ali kdo?

<sup>12</sup> Trditve Zmaga Hrena (ki jo je treba vendarle jemati z rezervo), da so Prekmurci-Sobočanci obiskovali slovenske predstave v Mariboru pred prvo svetovno vojno, bi dopolnila podatke o takratnih stikih med Slovenci obkraj Mure, med Avstrijo in Ogrsko. Iz Maribora so potekali kanali čez mejo, po katerih so v Prekmurje skrivoma spravljali mohorske knjige (započetnik akcije je bil v začetku devedesetih let mariborski bogoslovec Franc Kovačič) in mariborski časnik Slovenski gospodar. (Gl. Ude Lojze: Boj za severno slovensko mejo 1918–1919. Maribor 1977, str. 255–256.) Mariborska Slovanska čitalnica si je l. 1905 za svojo bralnico naročila dvojezični (madžarski in hrvatski) list Muraköz (Medjimurje) (Gl. zapisnik 1. odboroze seje dne 22. decembra 1905, spravljen v Pokrajinskem arhivu v Mariboru), ki je izhajal od 1884. do 1918. leta v Čakovcu, kar pomeni, da so se mariborski čitalničarji sprti seznanjali s položajem Hrvatov in Slovencev onkraj ogrske meje. Prekmurce-Sobočance je utegnili privabiti na mariborske slovenske predstave scenograf mariborskega Dramatičnega društva, cerkveni podobar Franc Horvat, ki je takrat slikal cerkvi v zahodnih krajih Prekmurja.

Z. H.: Na galeriji je bilo vse polno ljudi, predvsem delavcev, potem pa razne služkinje, hlapci, ki so z velikim zanimanjem hodili k našim prireditvam, ker so videli, da si bodo nekaj pridobili, torej iz naše literature. Je bilo pri nas posebno dosti take mladine in obrtnikov, katere smo spravili tudi v naše vrste, fante, ki so bili pri nemških in nemškutarskih obrtnikih; bili so kar srečni, ko smo jih spravili k našim prireditvam, najprej kot gledalce, potem pa smo jih pritegnili in so bili naši statisti in tudi igralci.

B. H.: Kaj pa dijaštvo? Ali je dijaštvo smelo zahajati v Narodni dom?

Z. H.: Dijaštvo je smelo zahajati v Narodni dom. Tudi sodelovali so pri nas. Zelo odlično so se pokazali pri prireditvah, ko smo igrali. Interesantno je bilo tole: ko so dijaki vprašali profesorje, če smejo nastopati, jim je profesor Vales<sup>13</sup> rekel: »Vi veste za pravilnik, da nihče ne sme javno nastopati. To je oficijelno. Na drugi strani pa morate vedeti, kaj vam veleva narodna dolžnost.« O teh dijaških predstavah bi se dalo mnogo govoriti. Dijaki so nastopali z velikanskimi uspehi z Desetim bratom.<sup>14</sup> To je ena izmed imenitnih točk. Gostovat so tudi šli bodisi v Slovensko Bistrico, Ptuj, Lenart, Ruše itd.

B. H.: Kako pa je bilo s prodajo vstopnic? Ali je bila prodaja vstopnic posebej organizirana?

Z. H.: Prodaja vstopnic ni bila posebej organizirana, kolikor je meni znano.<sup>15</sup> Ljudje so se kar trgali za vstopnice, kadar je bila pač nova prireditev. Mi smo morali večkrat ponavljati kakšne igre, ker so bile razprodane, pa so se ljudje trgali pri blagajnah, da so dobili pravočasno vstopnice. Mogoče je bila predprodaja, pa mi ni jasno.

B. H.: Zdaj pa še nekaj o gostovanjih! Zelo bi me zanimalo gostovanje v Celovcu. Morda veste za kakšne posebnosti? Vem, da ste po predstavi šli na izlet ob Vrbskem jezeru, da so vas lepo sprejeli, da se je z vami peljala godba, da je železnica dala na razpolago vagon...

Z. H.: V Celovcu je bil nekakšen višek! Koroški Slovenci so nas lepo sprejeli in so bili čisto srečni, ko smo tamkaj nastopili. Nudili so nam vse, kar smo rabili. Igrali smo razne igre.<sup>16</sup> Ena od najlepših je bila — najbolj je udarila igra V znamenju križa. Tam so nam dali na razpolago statiste in gor smo šli samo s solisti. Bili so pa presrečni, ko smo nastopili v hotelu Trabesinger

<sup>13</sup> Prof. Alfonz Vales je bil nameščen na mariborskem deželnem ženskem učiteljišču. Počeval je predvsem prirodopis, a tudi slovenščino. Gl.: Mirko Lešnik: Zgodovina mariborskega učiteljišča od ustanovitve do konca prve svetovne vojske. — V: 100 let učiteljišča v Mariboru (1863–1963). Maribor 1964, str. 20.

<sup>14</sup> Jurčič-Govekarjevega »Desetega brata« so zaigrali mariborski gimnazijski maturanti (namesto da bi priredili valet) v mariborskem Narodnem domu 14. junija 1914. (Gl. zapisnik odborove seje Dramatičnega društva 2. julija 1914.) Uprizoritev je režiral Makso Snuderl in v njej nastopili tudi kot igralce.

Mariborski gimnazijci so leta 1912 in 1913 prirejali v Slovenski Bistrici predstave v korist mariborske dijaške kuhinje. Prvo leto so uprizorili igro »Testament« (Makso Snuderl: »...smo jo menda posneli po Dom in svetu, ne pomnim, kdo je bil avtor...«). Leto kasneje pa so pripravili Stokovo »Moč uniforme«.

O tem mi je v pismu z dne 16. maja 1979 poročal akademik prof. dr. Makso Snuderl. Hkrati mi je naštel imena tistih svojih tovarišev, ki se jih je mogel spomniti, da so v teh dijaških uprizoritvah sodelovali: Miloš Vauhnik, Božidar Gajšek, Vilko Hren, Milan Rajšp in Dominik Cerjak. Ti so bili tudi med organiziranimi statisti mariborskega Dramatičnega društva. Takoj po končani prvi svetovni vojski so se znašli v Mariboru med Maistrovimi borel. V Snuderlovi režiji so spomladi l. 1919 sodelovali v uprizoritvi Nušičevega »Svetá« v Narodnem domu.

<sup>15</sup> Hrenova domneva je zmotna. Iz zapisnikov odbornikovih sej mariborskega Dramatičnega društva je razvidno, da je imelo organizirano predprodajo vstopnic, pa celo abonmaje. Kadar pa je kazalo, da obisk kakšne predstave ne bo dober, so razdelili brezplačne vstopnice članom Sokola, Obrtnega društva in Zveze jugoslovanskih železničarjev. Dijaki so imeli poseben popust.

<sup>16</sup> Hrenovo mnenje je zmotno. Mariborsko Dramatično društvo je v Celovcu gostovalo samo dvakrat: 12. maja 1912 z Wilsona Barreta igro V znamenju križa in 13. aprila 1913 z Ladislava Stroupežniškega ljudskim igrokazom Grajščak in kmet. (Gl.: Sirmšek dr. Pavel, n. d., str. 12.)





*Zmago Hren kot avstrijski desetnik  
med prvo svetovno vojno*

in potem so nas povabili, da smo šli s parnikom po Vrbskem jezeru in nam vse razkazali. Potem smo se težko ločili od naših bratskih koroških Slovencev.<sup>17</sup>

B. H.: To se pravi, da ste bili večkrat v Celovcu? Ne samo z igro V znamenju križa? Pa veste, s katerimi deli?

Z. H.: Je bilo nekaj iger, vem pa, recimo, samo še za eno, od Jakoba župnika ali kako že. Meni se zdi, da smo s tisto igro V znamenju križa kar dvakrat šli, trenutno nimam na razpolago podatkov, kakšne igre smo takrat igrali.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Gostovanje v Celovcu z W. Barretovo »zgodovinsko sliko« V znamenju križa 12. maja 1912 je bilo za tedanje čase veliko organizacijsko, gmotno tvegano, vendar narodno osveščujoče dejanje. Zanj se je z mariborskim Dramatičnim društvom dogovorilo Slovensko delavsko društvo za Celovec in okolico, organizacijsko pa ga je izvedla celovška Narodna čitalnica pod predstvom prof. dr. Franca Kotnika. Predstava je bila v veliki dvorani hotela Trabesinger na Velikovski cesti 5, v »edinem slovenskem narodnem trgovsko-obrtnem podjetju v Celovcu« (po formulaciji v reklamnem oglasu v koroškem časniku Mir). Na pot so šli igralska zasedba V znamenju križa, vendar z manj statisti, godba in pevci mariborskega Glasbenega društva, vsega 45 ljudi. Predstava je na gledalce napravila močan vtis. Dopisnik Slovenskega naroda je omenil: »Odkrito rečeno, pričakovali smo od znanih igrancev iz Maribora veliko, toda take dovršenosti, kakor so nam nudili, nismo pričakovali.« Poleg igranja so gledalce zlasti pritegnili bogata odrska oprema in kostumi. (Kulise je poslikal društveni scenograf Franc Horvat, skice za kostume je izdelal Hinko Nučič, nabavili pa so jih v Pragi s posredovanjem režiserja tamkajšnjega gledališča Urania. — Gl. zapisnik odborove seje Dramatičnega društva 3. novembra 1910). Občinstva je bilo dosti, ker so bile takrat slovenske gledališke igre na Koroškem redke. Na predstavo se je pripeljala skupina Slovencev celo s Tirolskega.

Po predstavi je Glasbeno društvo priredilo še orkestralni koncert, nastopili pa so tudi pevci.

Gostovanje v Celovcu je bil za mariborske gledališčenike družabni dogodek, saj so tisti dan napravili še izlet s parnikom po Vrbskem jezeru.

(Glej: Mariborsko Dramatično društvo v Celovcu. — Mir, Celovec 31(1912)21 25. V., str. 145. Narodna čitalnica v Celovcu. — Slovenski narod, Ljubljana 45(1912)113 18. V., str. 3. Strmšek dr. Pavel, n. d., str. 10.

<sup>18</sup> Gl. opombo 16.

B. H.: Kako pa v Celju? V Celju ste tudi gostovali?

Aha, niste bili zraven!

Zdaj pa bi mi morda povedali še kaj v zvezi z gledališkim delom. Najprej bi me zanimalo, kako je bilo urejeno, recimo, inspicientsko delo. Baje, da je bil inspicient dijak Makso Šnuderl, kasnejši rektor univerze.<sup>19</sup> Kaj je bilo njegovo opravilo?

Z. H.: Inspicient je imel nalogo, da je spravljal ljudi pravočasno na oder in da je dajal znamenje, kdaj morajo igralci nastopiti. Pripravil je vse, kar je bilo potrebno, in nadziral tistega, ki je imel skrb za rekvizite.

B. H.: Kako ste imeli urejeno tehnično službo? Baje, da je bila garderoba zelo bogata in jo je kasneje ob ustanovitvi l. 1919 prevzelo Narodno gledališče. Zanj je skrbel Poseb. Kako mu je bilo ime?

Z. H.: Jože Poseb! Jože Poseb je bil uslužbenec na pošti. In je bil duša, kar se tiče tehničnega dela in garderobe in vsega skupaj. Tudi njegova hčerka je bila znana igralka, prvokrat je nastopila. Potem je bil še delavec iz tovarne Gabrovec z ženo. Še drugi so delali predpriprave za nastop, praktikable in kulise, pa garderobo za večje igre, recimo za Ustoličenje korotanskih vojvod, V znamenju križa. Mnogo dela je še bilo pri razsvetljavi. Imeli smo plinsko luč, takrat.<sup>20</sup> Včasih smo morali postaviti lepe scene, a nam je bilo zelo otežkočeno, vendar nam je uspelo. Nismo pustili dela samo delavcem, zgrabili smo in tudi mi pridno pomagali. In uspehi so bili vedno tu!

B. H.: Kaj pa kulisarija in razni odrski rekviziti? Baje je bilo vse to dobro pripravljeno, kar se vidi tudi po fotografijah. In tu je imel glavno roko Horvat. Ta je bil cerkveni slikar. Torej, podobar, ne?<sup>21</sup> Kako se je odvijalo to delo?

Z. H.: Posojilnica<sup>22</sup> nam je dala na razpolago oder in najbolj nujne kulise, ki so bile tam v dvorani. Uporabljati smo jih morali tako, da so služile našemu namenu. Vendar so nekatere igre zahtevale dosti večji obseg, kulise in odrsko opremo, vendar smo uspeli, ko smo vsi skupaj prijeli, da smo lahko postavili res primerne pripomočke. Še dobro vem, kako sijajno je bilo, ko smo prvič nastopili in zagledali pri Martinu Krpanu<sup>23</sup> kobilo, ki so jo privlekli na oder. Ljudje so se čudili, od kod je, vendar nam je uspelo spraviti na oder tudi druge stvari, pri Krpanu itd.

B. H.: Kaj so tehnični sodelavci, recimo Horvat, dobili kakšen denar za svoje delo?

Z. H.: Slikar Horvat je bil po poklicu slikar in je dobil denar za tisto, kar je delal več dni — plačano, ker je več dni delal na tistih delih. Bilo je tudi nekaj

<sup>19</sup> Moja domneva, da je bil Makso Šnuderl inspicient mariborskega Dramatičnega društva, je brez podlage, saj tudi ni bil med njegovimi statisti. Inspicient je bil gimnazijec Vilko Hren, brat Zmaga Hrena. (Sporočilo akademika prof. dr. Maksa Šnuderla meni 16. maja 1979.)

<sup>20</sup> L. 1914 so nameravali v Narodnem domu namestiti električni generator, da bi mogli v dvorani in na odru uporabljati električne luči. Toda vojska jih je prehitela in jim namero preprečila.

<sup>21</sup> Franc (Frančiček) Horvat, roj. 30. novembra 1870 pri Sv. Antonu v Slov. goricah, je bil cerkveni podobar. V Gradcu je obiskoval obrtno šolo, nekaj časa tudi deželno akademijo. Poslikal je več cerkva na Štajerskem, Hrvaškem in v Prekmurju. Slikal je kulise za podeželske odre na Štajerskem in bil med vojskama »dekoracijski slikar v Narodnem gledališču v Mariboru.« L. 1941 so ga okupatorji izgnali v Srbijo, kjer je v Beogradu 26. junija 1943 umrl.

(Gl.: Bele V., Rožman dr. Gr., Dostal L., Stegenšek dr. A.: Naši cerkveni kiparji (!). — Ljubitelj krščanske umetnosti, Maribor 1 (1914)2, str. 72. Naše slike. — Dom in svet, Ljubljana 13(1900) str. 192.; SBL I str. 330–339.; Podatki prof. Viktorja Vrbnjaka iz Pokrajinskega arhiva v Mariboru.)

<sup>22</sup> Lastnica Narodnega doma.

<sup>23</sup> Predstava je bila v prvi sezoni 17. aprila 1910. — Gl. RSG, str. 373.



drugih delavcev, ki so bili res plačani, vsi drugi delavci pa so delali popolnoma zastonj. Iz samega navdušenja, da smo tudi Slovenci sposobni kaj napraviti.

B. H.: Ampak Dramatično društvo vam je kdaj ob zaključku sezone priredilo kakšen večer ali kaj takega?

Z. H.: Dramatično društvo je moralo gledati na blagajno, da smo lahko kupili marsikatero drugo, bolj važno stvar. Za kakšen požirek so že dali.

Je pa, kot sem pozabil povedati, naša garderoba bila zares velika. Imeli smo srečo, da je tovariš Kejžar dobil iz Trsta ogromno količino garderobe, ki nam je služila potem kot nekakšna prava podlaga. Potem so jo izpopolnjevali naši člani in članice. Delali so brezplačno in pomagali, da se je povečala naša garderoba, katero smo potem odstopili Narodnemu gledališču v Mariboru.<sup>24</sup>

B. H.: Hinko Nučič naj bi imel že pred prvo svetovno vojno dramsko šolo v Mariboru. Potem iz tega ni bilo nič. Šolo je prevzel Boc. Kako pa je ta šola delala?<sup>25</sup>

Z. H.: Boc je bil naš režiser. Pri izbiri posameznih diletantov je imel kar srečno roko, imel lepe uspehe. Obenem je vodil tudi maskiranje. Enkrat smo imeli tudi poklicnega brivca, ki je delal v nemškem gledališču; prihajal je k našim prireditvam in nam pomagal.

B. H.: Kako pa je Boc delal v dramski šoli? Čisto po igralski plati? Ali ste študirali posamezne odlomke, recitacije ali kaj takega?

Z. H.: Boc je imel precej vpogleda v gledališka dela. Baje je imel nekega znanca ali sorodnika na neki šoli. Zahteval je, da se pravilno recitira in pravilno izgovarja in pravilno naglaša v posameznih stavkih, in je tudi pri nastopih, bodisi na odru, bodisi pri vajah forsiral gotovi red in ga tudi dosegel.

B. H.: Ali so hodili mariborski diletantje pomagat na deželo društvom, ki so se ustanovljala? Recimo v Ptuj?

Z. H.: Tudi v Ptuj in drugam so šli naši, v Lovrenc na Pohorju, v Slovensko Bistrico. Dostikrat se je zgodilo, da so imeli diletantje kakšnega igralca iz Maribora, recimo, da je bil tja premeščen. Tamkaj so potem ustvarjali dramske odseke in so imeli povezavo med seboj.

Majer je npr. bil v Gorici in je imel tam neverjetno lepe uspehe. Nam je bilo seveda žal, da smo ga izgubili, vendar samo za kratek čas, ker je potem prišel spet nazaj.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Mariborsko Dramatično društvo je osnovo odrske opreme, kulis in kostumov dobilo od gledaliških odsekov Slovenske čitalnice in Delavskega bralnega in pevskega društva Maribor. Množilo jih je z nakupi, ki jih je s finančno podporo večkrat omogočila mariborska Posojilnica. Krepko sta se oprava in garderoba povečali v sezoni 1910/1911, ko je doživelo finančni polom mariborsko poklicno nemško mestno gledališče. Takrat je društvo od njegovega zakupnika in direktorja Carla Dorra odkupilo za 2000 kron odrske opreme. (Zapisnik obnega zbora mariborskega Dramatičnega društva 18. maja 1911.) Tedaj je ugotovilo, da je »glede garderobe društvo popolnoma preskrbljeno«; omogočalo da mu je »skoro vsako, še tako luksurižno opremljeno predstavo«. O tem, da bi društveni predsednik Ivan Kejžar za Dramatično društvo nakupil gledališko garderobo v Trstu, ni poročil. Res pa se je predsednik Kejžar 1. 1913 dogovoril s Tržačani (s poklicnim Slovenskim gledališčem?), da bodo mariborskemu Dramatičnemu društvu posojali garderobo. Takšen dogovor je društvo imelo tudi z ljubljanskim slovenskim gledališčem.

<sup>25</sup> Dramatično društvo je želelo poleti 1910 – torej po svoji prvi sezoni – imeti dramsko šolo. Vodil naj bi jo ljubljanski igralec in režiser Hinko Nučič. (Gl. zapisnik odborove seje 12. maja 1910.) Društvo se je z njim pogajalo, pogodilo pa se ni. Dramsko šolo je kasneje, od poletja 1912 vodil društveni režiser Josip Boc. Ta se je spričo težav, ki so jih imeli s šminkanjem igralcev, leta 1914, še pred izbruhom prve svetovne vojne, odločil in začel društveno šolo za šminkanje.

<sup>26</sup> Franjo Majer, trgovski nameščenec, je bil eden najdelavnejših in najbolj priljubljenih igralcev mariborskega Dramatičnega društva. Konec 1. 1912 se je preselil v Gorico, tam v okviru Sokola zasnoval gledališče, vendar se je že naslednje leto vrnil v Maribor, kjer je bil izvoljen v odbor in intendant Dramatičnega društva.

V tem smislu je treba popraviti navedbo o njem v Slovenskem gledališkem leksikonu II, str. 405.

B. H.: Kako pa je bilo z oglaševanjem predstav? Baje ste imeli silne težave z njim. Se tega spominjate?

Z. H.: Plakatoranje je bilo zelo težavno, ker smo smeli plakirati samo na slovenskih hišah, teh je bilo prokleta malo v Mariboru, ker je bil kapital v nemških rokah. Tako na primer nismo smeli imeti naše zastave na Narodnem domu, nismo je smeli obesiti na cesto, temveč na dvoriščno stran. Tako so nam pač Nemci pri vsaki priliki nagajali, a mi smo si znali pomagati. Čez noč smo plakirali, predvsem pa smo delili listke. Takšna je bila naša agitacija, sicer pa niti ni bila potrebna.

B. H.: Ali ste delili listke takole po maši, ali ob kakšnih priložnostih?

Z. H.: Delili smo jih tudi masi ljudi. Za predstave pa so izvedeli tudi po naših časopisih. Sami so se zanimali zanje in prihajali k nam in so videli pri tem velik napredek.<sup>27</sup>

B. H.: Kako pa je bilo s tisto zadevo z »železno zaveso«? Prej železne zaveso v Narodnem domu ni bilo. Potem je magistrat prepovedal predstave, to je bilo, mislim, 1912. leta. Ta prepoved je bila najbrž utemeljena s tem, da je bil v 19. stoletju velik požar v Burgtheatru. Potem so v Avstriji pač zahtevali, da ima vsako gledališče tudi železno zaveso. Baje da je Celjan Rebek uredil to zadevo, mislim na mariborskem odru, kaj ne?

Z. H.: Mariborčanom je policija zabranila predstave tako dolgo, dokler ne bi imeli železne zaveso. In se je to zavleklo skoraj za pol sezone. Nam pa je tovariš Rebek to zelo lepo in v popolno zadovoljstvo rešil, tako da smo imeli v redu vse to, kar so oblasti zahtevale od nas.<sup>28</sup>

B. H.: S katerim režiserjem ste najraje delali?

Z. H.: Z vsemi, ker so bili vsi prav dobri.

B. H.: Še eno vprašanje: Ali je bilo med mariborskimi igralci v Dramatičnem društvu kaj trenja za vloge, ali so obstajala kakšna drobna gledališka nasprotja?

Z. H.: Ja, so bile malenkostne stvari, tudi. Med drugim se je zgodilo tudi to, če si priključem v spomin: Med našimi diletanti je bil eden precej nepriljubljen. Takrat je že kolikor toliko zaslužil, ker je bil v službi, zato nas je gledal s strani in nas briskiral. Nekoč je imel vlogo, v njej je prišlo na vrsto, da se ga

<sup>27</sup> Dramatično društvo je imelo za Avstro-Ogrske ves čas hude bitice z mariborskim nemškim mestnim svetom, ki nikakor ni maral dovoliti, da bi se v »nemškem mestu« pojavili slovenski gledališki plakati. Zato je društvo predstave oglaševalo po slovenskih časnikih, vanje prilagalo reklamne letake za predstave, jih pošiljalo mariborskim trgovcem – Slovencem, da so jih razobesili po lokalih, rodoljubom in gostilničarjem po deželi, delilo pa jih je tudi obiskovalcem predstav. Društvo in slovenski politični zastopniki so se zastran prepovedi oglaševanja predstav z lepaki pritoževali mestnemu svetu, državnemu namestništvu v Gradcu in upravnemu sodišču na Dunaju. Prvič so bili slovenski gledališki plakati nalepljeni po Mariboru 27. februarja 1913 za predstavo O. Masterjevega Ben Hurja. Toda ker so člani društva (Stegnar, Troha in neki delavec) s tem prekršili formalne predpise, so bili aretirani, plakati pa prelepljeni. Problem javnega razobežanja slovenskih gledaliških plakatov po Mariboru ni bil razrešen do razpada Avstro-Ogrske. (Gl.: Strmšek dr. Pavel, n. d., str. 5–7.)

<sup>28</sup> Po zelo uspešni sezoni 1909/1910 in še boljšem začetku naslednje sezone je mariborski mestni magistrat zavrnil razgibano kulturno delo v Narodnem domu, tako da je z odločbo 13. marca 1911 prepovedal v veliki dvorani Narodnega doma vse predstave in koncerte, dokler se ne pravi železna zavesa na odru. Gledališka sezona se je tedaj morala končati že marca. S tem je odpadlo tudi novo gostovanje ljubljanskih slovenskih gledališčenikov. Lastnica Narodnega doma Posojilnica v Mariboru je takoj poskrbela za železno zaveso, v vse lokale je napeljala »zasilno luč in še druge varnostne naprave, hkrati pa se je pritožila na upravno sodišče na Dunaju zoper magistratovo odločbo. Dunajsko sodišče je razsodilo, da magistrat ni pristojen za reševanje gledaliških zadev – zanje je imelo skrbeti c. kr. namestništvo v Gradcu. A odgovor je prispel takrat, ko so bile sporne pomanjkljivosti že odpravljene. Nova gledališka sezona pa se je mogla začeti šele 3. decembra 1911.

Železno zaveso je izdelal Ivan Rebek, ključavničar iz Celja, organizator slovenskega obrtništva, politik in gledališki ljubitelj. (Gl.: I. K. (= Ivan Kejžar: Slovensko gledališče v Mariboru. – Mariborski slovenski koledar za leto 1913. Letnik I. Maribor, Vilko Weigl 1912, str. 63–64. O Ivanu Rebeku gl. SBL III, str. 58.)



premlati. Na tisto vlogo smo opozorili nemškega direktorja Siegeja,<sup>29</sup> da bo videl lep pretep. Takrat smo fanta tako premlatili, da nas je potem pustil pri miru.

B. H.: Sedaj ste me spomnili Siegeja, direktorja nemškega gledališča. Kakšni pa so bili odnosi med nemškim gledališčem in Dramatičnim društvom?

Z. H.: Odnosi so bili kar dobri. Oni so prihajali tako incognito k nam, da so videli, da smo bili — oziroma da so bili naši ljudje talentirani. Med drugim so nas poklicali na neko prireditev Schillerjevih Razbojnikov. Nemško gledališče namreč ni imelo primernega zbora diletantov, zato so nas naprosili za pomoč. Prišli smo tja in nastopili. Med nami je bila kar lepa povezava. Pokazali smo, da smo organizirani. Omenim naj še to, da smo imeli svojo skupino; največ je bilo dijakov, nekaj uslužbencev in vajencev, obrtnikov itd. Zbirali smo se, in s tem kadrom je lahko odbor računal, da bomo nastopali, kjer nas bodo rabili. Imeli smo svojo zastavo in tudi svoj ožji odbor in so nas povsod zelo lepo upoštevali. Tisto zastavo pa smo potem dali v muzej. Pozanimal se bom, če še sploh obstaja tista zastava. Na eni strani smo imeli masko Sofoklesa in grozdje in favna z napisom Organizacija naprednih statistov Maribor.<sup>30</sup>

B. H.: Še eno vprašanje: Narodnostna napetost v Mariboru je bila tiste čase zelo huda. Zdaj je vprašanje, ali je nemško gledališče bilo v tem toku ostrega nacionalizma ali pa so bile med nemškim gledališčem in Dramatičnim društvom vendarle neke vezi po liniji gledališke umetnosti.

<sup>29</sup> Zmagov Hren je imel v mislih direktorja mariborskega nemškega mestnega gledališča Gustava Siegeja iz gledališkega rodu Siegejev, ki je v gledališkem življenju nemškega Maribora odigral vidnejšo vlogo. Gustav Siege je postal direktor mariborskega nemškega gledališča v sezoni 1913/1914. Ker pa je le slabo uspevalo, je Siege l. 1914 zaprosil za koncesijo, da bi lahko uprizarjal tudi kinematografske predstave. Gustav Siege je imel kinematograf v nekdanji kazinski kavarni. Med vojskama se je imenoval Kino Apolo. Z njim se je Gustav Siege preživljal, potem ko je s sezono 1918/1919 zaključilo delo mariborsko nemško gledališče.

<sup>30</sup> Za uprizoritve z veliko komparzerije je mariborsko Dramatično društvo potrebovalo številne statiste npr. v uprizoritvah V znamenju križa, Ben Hur, Quo vadis?, Naš župnik, Gospod Jakob). V drugi sezoni, 1910/1911, je na priložo nastopilo kar 186 diletantov in 112 diletantk. Statisti so bili večinoma dijaki mariborskih srednjih šol. Bili so razposajena družčina. Njihov vodja je bil Miloš Vauhnik, rojen 2. junija 1895 v Sentilju; maturiral je l. 1914 na mariborski gimnaziji, med vojskama pa je bil odvetnik v Mariboru. Ta je v dijaški uprizoritvi Jurčič-Govekarjevega Desetega brata 14. junija 1914 odlično odigral Krjavija, zato mu je ime ostalo za vzdevek (Miha Krjavelj).

Ker se je mladih statistom zazdelo, da jim društveni odbor ali tehnični vodja Josip Poseb kratita pravice, so se združili v neformalno »Društvo narodno-naprednih slovenskih statistov v Mariboru«. V njem ni bilo mesta za klerikalno ali nemčursko usmerjeno mladino. Takó organizirani statisti so pri vodstvu Dramatičnega društva dosegli, da so po vsaki predstavi dobili za nagrado sodeček piva in veliko skledo fižolove solate s čebulo.

V igrivi razposajenosti so si statisti omislili še zastavo. Sin cerkvenega podobarja Franca Horvata je na polovico stare materine rjuhe naslikal starogrško igralsko masko, okrog nje napisal ime društva, obrobil pa ga je s slovensko trobojnico. Zastavo so nasadili na sulico — gledališki rekvizit. Na zastavo so morali ob komičnem obredu priseči novi člani društva.

Ob izbruhu prve svetovne vojske jo je spravil pri sebi doma inspicient Vilko Hren, brat Zmaga Hrena. Ko je avstrijska policija stikala za revolucionarnimi prepovedovci, je nekoga avgustovskega dne 1. 1914 sam mariborski policijski inšpektor Niemer aretiral Vilka Hrena, pri katerem je odkril zastavo družčine statistov. Zaradi trobojnice na zastavi je avditor Seliger Vilka Hrena obtožil prepovedovske konspiracije s Srbi. Obtoženi je komajda dokazal, da je maska na zastavi prerisana iz šolske knjige in ne prikazuje srbskega kralja Petra I. Vilka Hrena so izpustili iz zapora šele pozimi. Prisluzil si je oznako p. v. (politisch verdächtig), zaradi česar je kasneje v avstrijski vojski hudo trpel.

Zastava je bila spravljena v arhivu mariborskega policijskega poveljstva. Ob prevratu l. 1918 sta jo Maistrova prostovoljca Vilko Hren in Miloš Vauhnik s še nekaj nekdanjimi statisti odkrila na policiji in jo na čelu četice odnesla čez Maribor v stanovanje Vilkovih staršev. O tem glej: (Spurius): Veleizdajalska zastava. (Resnična povest). — Mariborski delavec, Maribor 2 (1919) 57, 11. III., str. 1; 58, 12. III., str. 1; 59, 13. III., str. 1. Snuderl Makso: Iz starega Maribora. Izdajalska zastava. — Večer, Maribor 26 (1970) 118, 23. V., str. 9.

Akademik prof. dr. Makso Snuderl mi je v pismu z dne 31. marca 1979 sporočil, da za Spurijev članek v Mariborskem delavcu ni vedel; njegov opis delovanja mariborskih statistov in njihovih težav s policijo je nastal tedaj neodvisno od Spurijevega članka izpred šestdesetih let. Po Snuderlovem mnenju se je za psevdonim Spurius skrnil njegov gimnazijski tovariš Miha Krjavelj — predsednik nekdanjega društva statistov Miloš Vauhnik. V pismu mi je dr. Snuderl tudi razkril, da je Vilko v njegovem članku v Večeru brat Zmaga Hrena Vilko Hren, danes 89-letni upokojeni kapetan, ki živi v Ljubljani, Miloš pa danes 84-letni upokojeni odvetnik dr. Miloš Vauhnik, ki živi pri hčerki v ZR Nemčiji.



Zmago Hren — osemdesetletnik

Z. H.: Po liniji umetnosti je bila neka povezava. Kajti oni so vedeli, da smo mi diletantje in so nam šli zelo na roko, pa smo jim tudi mi bili pripravljeni svetovati in priskočiti na pomoč.<sup>31</sup>

B. H.: Mislim na to, ali je bilo mariborsko nemško gledališče prava ekspozitura nemškega nacionalizma.

Z. H.: Ekspozitura je včasih bila, kadar so na primer dajali razne igre, ki so smešile Slovane sploh, na primer, če omenim *Der Böhmermann aus Amerika*.

<sup>31</sup> Do kakšnih tesnejših povezav med Dramatičnim društvom in nemškimi mestnimi gledališčem ni prišlo. O njih ni v zapisnikih društvenega odbora nič brati. Res je kdaj pa kdaj prihajal šminkat igrance Dramatičnega društva brivec in frizer poklicnega nemškega gledališča, najbrž so si slovenski gledališčniki izposodili v njem kakšne rekvizite ali odrsko opremo (a to na docela poslovni podlagi), res so utegnili kdaj pa kdaj nastopiti v nemški uprizoritvi kakšni statisti iz vrst Dramatičnega društva, in res si je utegnili kdaj ravnatelj nemškega gledališča ali kakšen igralec ali režiser ogledati iz radovednosti predstave slovenskih gledališčnikov. To pa je bilo tudi vse.

Mariborsko nemško poklicno gledališče ni bilo na visoki umetniški ravni. V prizadevanju, da bi si zagotovilo občinstvo, je imelo kaj pisan program. Velik delež v njem je bil odmerjen operetam in dramski plaži, ki naj bi gledališču omogočile gnotni prežitek. Slovenci so v mariborsko nemško gledališče kar zahajali. Član mariborskega Dramatičnega društva Ivan Skvarča je na občnem zboru 23. maja 1913 ta pojav napadel s trditvijo, da je »v mestnem nemškem gledališču povprečno pri vsaki predstavi ena tretjina Slovencev«. Vsekakor je imel v mislih narodno ne dovolj ovedene Slovence.



V tej igri je bilo polno žalitev slovenskega naroda, posebno Čehov.<sup>32</sup> Potem pa so se spremenili razni direktorji in se zamenjali, tako da lahko rečem, da so se nasprotja nekako ublažila.

B. H.: Ali je s sodelovanjem v Dramatičnem društvu ta skupina igralcev gojila poglobljeno družabno življenje? Ali je po tej plati društvo pomagalo narodnostnemu ovedanju v Mariboru in okolici?

Z. H.: Kar se družabnosti tiče, lahko rečem, da je bilo zelo prijetno. Po predstavah smo vedno posedeli skupaj v prostorih Narodnega doma. Imeli smo velike debate, kar se je navadno razvilo v domači ples, imeli pa smo tudi prireditve v večjem obsegu, ki so jih pripravljale razne organizacije, na primer sokolsko maškarado, čitalniški ples, itd. Za maškarado smo lahko dobili iz garderobe Dramatičnega društva kostume. Tako je nastala bolj pestra maškarada. Takrat smo lahko nudili nekaj zares kvalitetnih mask.

B. H.: Kako pa so amaterske igralce Dramatičnega društva obravnavali v celotnem narodnem gibanju, tu v Mariboru? So jih upoštevali?

Z. H.: Zelo so jih upoštevali, posebno našega dragega Majerja Frančka-Franja.<sup>33</sup> On je bil ljubljenec vseh žena, ne samo poročenih. Tudi drugih! Ker si je s svojim šarmom znal pridobiti naklonjenost. Pa tudi drugi, ker so pokazali, da ne znajo samo igrati, temveč so bili silno družabni in podjetni in se je narodnostna familija povečala vedno, ko so bili v družbi posamezni naši diletanti in člani drugih organizacij.

B. H.: Hvala lepa!

<sup>32</sup> Zmago Hren je imel v mislih burko Ein Böhm aus Amerika, ki so jo igrali npr. v nedeljo 8. februarja 1914 kot »nedeljsko popoldansko predstavo za ljudstvo po znižanih cenah«. — Gl. Marburger Zeitung 53(1914)13, 7. II., str. 5.

Dramatično društvo pa se je zoper podobno igro tudi uprlo. Ko je mariborsko nemško poklicno gledališče maja 1912 pripravljalo uprizoritev drame Waldbrand graškega dramatika Ernsta Ritter von Dombrowskega, je odbor Dramatičnega društva na seji 30. maja 1912 sklenil protestirati pri mariborskem okrajnem glavarstvu in zahtevati, da se uprizoritev prepove, češ da »blati naše slovensko ljudstvo in hujska proti Slovincem ter neti sovraštvo med narodi, ki so naravno prisiljeni živeti eden poleg drugega«.

O zadevi je pisal časnik Slovenski narod v notici »Waldbrand« v Mariboru — SN 45 (1912) 119, 25. V., str. 2 — odgovarjal pa je nanjo s komentarjem Was in Marburg nicht aufgeführt werden darf mariborski nemški časnik — Marburger Zeitung 51 (1912) 65, 30. V., str. 4.

<sup>33</sup> Gl. op. 1.

### Témoignages sur le théâtre slovène de Maribor avant la première guerre mondiale

En 1966, l'auteur de l'article a parlé avec le «petit personnage de théâtre», Zmago Hren (1893—1976) qui fut figurant auprès du Cercle dramatique de Maribor (fondé en 1909) et qui participa à ses représentations déjà avant la première guerre mondiale, dans les années de 1909 à 1914. (Maribor n'eut de théâtre professionnel qu'après la première guerre mondiale). Le feu Hren pouvait donc raconter des choses intéressantes sur la fondation du Cercle dramatique, sur son répertoire, sur ses conseillers dramatiques, sur ses metteurs en scène et ses interprètes, sur les répétitions qui avaient lieu deux fois par semaine et comptaient de 10 à 15 pour une pièce ou même 20 pour une pièce plus importante. Il se souvient de l'expression sur la scène et du public qui venait nombreux au théâtre même des pays éloignés, parfois même en calèche décorée, de la tournée magnifique du Cercle dramatique à Celovec où on avait une riche monture de scène tandis que leurs costumes furent achetés à Prague ce qui fut une action importante du point de vue financier et organisationnel. Le figurant Hren se souvient aussi de l'école d'art dramatique en 1912 qui était dirigée par le metteur en scène Josip Boc. Hren a raconté aussi que les figurants de théâtre slovènes avaient même leur propre organisation avec l'étendard à Sophocles et qu'ils eurent après chaque représentation un barillet de bière comme prix avec un grand plat de salade d'haricot secs aux oignons. Il raconta beaucoup d'autres détails qui furent très importants dans la vie de théâtre de l'époque.

## Pogledi na slovenski filmski muzej

### Uvod

Z letošnjim letom se je Filmski muzej, ki je od leta 1973 deloval kot stalna akcija v okviru Društva slovenskih filmskih delavcev, priključil Slovenskemu gledališkemu muzeju, ki se je preimenoval v Slovenski gledališki in filmski muzej. S pristopom se je Filmski muzej v formalnem pogledu dokončno institucionaliziral in tako ob AGRFTV postal druga filmska pedagoško-raziskovalna ustanova na Slovenskem. Akt institucionalizacije sam po sebi še nikdar ni bil in tudi tokrat ni zagotovilo za bogatejši vsebinski zaris in polnejši delovni razmah. Novo razmerje, zveza s Slovenskim gledališkim muzejem, je prav gotovo jasnejša in odločilnejša družbena potrditev, da je takšno telo arhivsko-raziskovalnega profila v našem kulturnem prostoru primerno in potrebno. Obenem pa je to tudi prilika, da se v bodoče delo Filmskega muzeja izraziteje formulira, izdela dolgoročnejšo programsko usmeritev, zagotovi potrebno kadrovsko strukturo, da bi na ta način Filmski muzej postal prisotnejši in aktivnejši člen v slovenski kinematografski »verigi«.

### Prvi pogled nazaj

Navkljub pozitivnim spremembam v zadnjih petih letih v odnosu med Filmskim muzejem in družbo (za filmsko področje odgovornimi družbenimi forumi), pa ne moremo mimo očitnega paradoksa: v proizvodnjo filmov se vsako leto vlagajo ogromna finančna sredstva, del, ki je namenjen omogočanju pogojev za znanstveno-raziskovalno delo kakor tudi samim znanstveno-teoretičnim raziskavam, pa je minimalen. Vzrokov za takšen odnos do različnih oblik ukvarjanja s filmom je prav gotovo več, v premislek pa se nam oprijemljiveje ponujata vsaj dva. Prvi izhaja iz zapletenega procesa formiranja jugoslovanske kinematografske infrastrukture.

Prvo povojno obdobje je bilo obdobje administrativnega upravljanja jugoslovanske kinematografije (1945—1951).<sup>1</sup> Na samem začetku je bilo osnovano

<sup>1</sup> Kronološka razdelitev razvoja jugoslovanskega filma je povzeta iz knjige Dejana Kosanovića: Uvod u proučavanje istorije jugoslovenskog filma, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1976.



Državno filmsko podjetje Demokratične Federativne Jugoslavije, kmalu zatem Visoka šola za filmsko igro in režijo ter prav tako v Beogradu leta 1949 Jugoslovanska kinoteka (takrat Centralna Jugoslovanska kinoteka). Slednja ustanova je bila plod povojnega zanimanja za preteklost jugoslovanskega filma, v katere domeno je bilo poleg zbiranja materiala priključeno tudi njegovo proučevanje in teoretično raziskovanje. Ustanovitev kinoteke je neizpodbitno prelomni trenutek v našem odnosu do filma, posebej do njegove zgodovine. Z Jugoslovansko kinoteko se je sinhronim, aktualnim ideološko-estetskim razpravam o vlogi in pomenu filma (kinematografije) v naši družbeni stvarnosti ter organizacijskim naporom, da bi se izoblikovala kontinuirana filmska proizvodnja, priključilo še diahrono, zgodovinsko naravnavanje na fenomen filma. Ustanovitev kinoteke nam posredno govori o visoki stopnji družbene zavesti, saj se je ob dnevnih kritičniški praksi potrdila smotrnost zgodovinsko-teoretičnih analiz. Kinoteka je bila tako v svojem začetku konceptualno postavljena v območje, ki presega poznoromantične oblike muzejev kot »svetišč«, »zbirk spominov o umetnosti preteklosti« ali »rezervoarjev nostalgij«. Ob zbiranju gradiva iz celotne jugoslovanske kinematografske dejavnosti, se je tako jasno vpisala obveza, da je »zbrano« treba znova in znova misliti, ga meriti z vzporednimi umetniškimi in družbenimi fenomeni, kakor tudi v dialektičnem razmerju do predhodnih in kasnejših, sodobnih dogajanj.

Če se povrnemo spet h Kosanovičevi kronološki razdelitvi razvoja jugoslovanskega filma, je čas med leti 1951—1962 obdobje decentralizacije in reorganizacije jugoslovanske kinematografije. Sam pravi, da je to predhodno obdobje, v katerem je jugoslovanska kinematografija opustila administrativno upravljanje, prešla na principe samoupravljanja in se postopoma reorganizirala od centralistične v enotno jugoslovansko kinematografijo, sestavljeno iz republiških in pokrajinskih kinematografij. Z letom 1962 se pričinja sodobno obdobje, čas v katerem so dokončno odmrli stari principi upravljanja kinematografije in so se polnokrvno uveljavile težnje t. i. prehodnega obdobja (1951—1962). Leto 1962 velja za mejnik, ker je bil takrat razformiran Zvezni fond za razvoj kinematografije in se je kinematografska dejavnost skoraj popolnoma prenesla na republike in pokrajine. Skladno z omenjenimi procesi so se v šestdesetih letih osnovala tri visokošolske ustanove (skrajšano: filmske akademije v Beogradu, Ljubljani in Zagrebu) z nalogo, da formirajo za proizvodnjo potrebne »umetniške kadre« (režiserji, montažerji, igralci, snemalci . . .).

V ta čas, vsaj kolikor lahko sodimo po prispevku Matjaža Zajca, objavljenega v Ekranu<sup>2</sup> iz leta 1969, spadajo tudi »načrti« in predlogi, da bi se osnoval nacionalen filmski muzej. Decentralizacija kinematografije je tako po ustanovitvi republiških proizvodnih podjetij, umetniških filmskih šol sprožila tudi vprašanje Jugoslovanske kinoteke. Čeprav Zajec ne govori direktno o Jugoslovanski kinoteki, pa že razmišljanje o umestnosti, da se ustanovi nacionalen filmski muzej, predočuje težnjo, da bi se ena izmed funkcij zvezne kinoteke (zbiranje celotnega jugoslovanskega filmskega in za film pomembnega gradiva, dokumentacije ter nadaljnje študijske obdelave) prenesla, v skladu z novo obliko organiziranosti jugoslovanske kinematografije, v republiške okvire. V zapisu beremo: »Že vrsto let govorimo o potrebnosti slovenskega Filmskega muzeja, zelo pomembne filmske institucije, ki bi obvladovala sicer kratko zgodovino

<sup>2</sup> Matjaž Zajec: Slovenski filmski muzej, Ekran št. 64, 1969.

# “Triglavske strmine”

*Prvi slovenski film iz stare domovine*

Mišna liubezenska zgodba iz slovenskih planin z  
nepozabno krasnimi prizori.

*Dve uri in pol neprekosljivega  
duševnega užika*

Ta film je delo poklicnih kinofotografov in  
igralcev.

*Ljubljanska kritika se je divila  
njegovim krasotam!*

Dalje: Slike iz Škofje-Loke, Kranja, Ljubljane,  
Novega mesta, narodne noše, Ameri-  
kanci v Ljubljani.

## V sredo 16. avgusta

ob 8:30 uri zvečer

v Slov. Del. Domu na  
Waterloo Rd.

Vstopnina 10c.

Slike spremlja godba.

*Enikopremost Lovelace  
15.8.1938*



slovenskega filma in zbirala podatke o slovenski kinematografiji«. Da pa so v tistih letih v Sloveniji premišljali tudi o možnosti, da se Jugoslovanska kinoteka kot celoten organizem enakovredno »razseka« na posamezne republiške centre, priča zapis Franceta Kosmača natisnjen v Ekranu iz leta 1971.<sup>3</sup> Med drugim piše: »Tudi Jugoslovanska kinoteka sodi med tiste institucije zveznega pomena, katere zadevajo priporočila novih zakonov, ki dajejo vsaki od suverenih republik pravico, da ustanovi za svoje potrebe svojo lastno ustanovo, s tem pa preneha delovati dosedanja zvezna ustanova«. Po našem prepričanju pravilno zaključuje, da je nesmiselno bogato zalogo starih in znamenitih filmov iz zgodovine svetovne kinematografije razkosati na posamezne republike, saj bi tako urejeno zbirko razdrli zaradi ozko nacionalnih interesov.<sup>4</sup> In nadaljuje, da moramo v Sloveniji predvsem rešiti vprašanje arhiva slovenske kinematografije. Zatem steče beseda o Državnem arhivu Slovenije, ki naj bi, če naj nekoliko parafrizirano dodamo, »konzerviral« vsak posnet filmski material tako umetniške kakor dokumentacijske vrednosti. Omenjeni zapis France Kosmač tako končuje s problemi, ki se pojavljajo ob arhiviranju slovenske filmske produkcije in zadevajo vprašanje »fizične« ohranitve vizualno-avditivnega materiala, pri čemer celuloidna narava filmskega traku povzroča nemalo preglavic.

Ta kratek in tezen presek sprememb, ki so se odvijale v jugoslovanski kinematografiji, nam tako v precejšnji meri pojasnjuje, zakaj se je šele v obdobju samoupravne organiziranosti naše kinematografije postavilo vprašanje slovenskega filmskega muzeja. Republika je namreč s prevzetjem polne odgovornosti za lastno kinematografijo, prevzela ne samo obvezo, da omogoča proizvodnjo filmov, temveč tudi odgovornost, da jih arhivira, ukrade zobu časa, da omogoči arhiviranje vseh materialov, ki so vezani na proces nastajanja filma, kakor tudi na njegovo promocijo (kritika) ter prav tako tudi vse ostale kinematografske dokumentacije, in nenazadnje oblikuje pogoje za teoretično-znanstveno ukvarjanje s filmom, kinematografijo. Z letošnjim letom se je z institucionalizacijo Filmskega muzeja v precejšnji meri rešil problem vzpostavitve pogojev in stimuliranja znanstveno-teoretičnega pristopa k filmski problematiki. Proces formiranja omenjene institucije od srede šestdesetih let do danes, je bil vsekakor dolg, ubežana leta so morda za vedno zakrila kopico informacij in dokumentov o zgodovini slovenskega filma in zdi se, kakor da nas je pretečeni čas okradel številnih študijozno izpeljanih projektov... Mogoče pa je bil ta čas objektivna nuja, mogoče je bil potreben, da so se umaknile »preveč stihijske in premalo organizirane in premišljene priprave«, da bi pred slovensko javnostjo argumentirano branili in izpeljali svoj načrt, kot ugotavlja v že omenjenem tekstu Matjaž Zajec. Pomanjkanje strokovnega kadra, ta Ahilova peta slovenskega filmskega prostora, ki je skorajda v enaki meri aktualna tudi še danes, se nam kaže kot drugi razlog za deficitni nivo slovenske filmske histo-

<sup>3</sup> France Kosmač: Vprašanje v zvezi s filmskimi arhivi, Ekran št. 89/90, 1971.

<sup>4</sup> Makedonci so edini ob Jugoslovanski kinoteki s sedežem v Beogradu organizirali svojo lastno kinoteko. Podobne težnje skuša uresničiti tudi letos ustanovljena Kinoteka Hrvatske.

*Oglas »za prvi slovenski film iz stare domovine« Triglavske strmine  
režiserja Ferda Delaka (1932)*

riografije, muzejskega bogastva dokumentacijskega gradiva, knjižnih zakladnic filmskega znanja, številnejših prispevkov k zgodovini domačega in svetovnega filma, izvirnih teoretičnih raziskav.

### Drugi pogled nazaj

V že omenjeni knjižici Dejan Kosanović ugotavlja, da navkljub dolgoletni tradiciji in ustvarjalni moči sodobnega jugoslovanskega filma, danes še vedno nimamo odgovarjajoče zgodovine jugoslovanske kinematografije, niti študij o pomembnih obdobjih, posameznih pojavih in posameznikih. Eden izmed odločilnih vzrokov za takšno stanje jugoslovanske filmske zgodovine in teorije izhaja iz zapostavljene vloge, ki jo je imel (ima) film v družbi, če ga primerjamo z drugimi področji kulturne dejavnosti. Da je bilo ukvarjanje s filmom tako obravnavano, je na Slovenskem v nemajhni meri prispevala tradicionalna kulturniška zavest. Primerljiva je z miselnostjo evropskih intelektualnih krogov iz začetka dvajsetega stoletja, ki je filmu oporekala resnično estetsko vrednost



*Skica Borisa Kobeta za dekor v prvem slovenskem povojnem filmu Na svoji zemlji režiserja Franceta Štiglica (1948)*



CIRIL ROSMAČ



## Na svojoj zemlji

1949

FILMSKA BIBLIOTEKA-BEOGRAD

*Scenarij Cirila Kosmača je med prvimi v Jugoslaviji objavljenimi scenariji v knjižni izdaji*

ter ga tako določala za manjvrednejši predmet estetskih, socioloških, zgodovinskih raziskav. Takšno razumevanje filma je v precejšnji meri oviralo poskuse, da bi se v Sloveniji vzpostavili pogoji za znanstveno-teoretično proučevanje filmske umetnosti ter izoblikoval potreben raziskovalni kader. Pristop k celovitemu reševanju te problematike je v ustreznem vpeljevanju filma v študijske programe Filozofske fakultete in Fakultete za sociologijo, politologijo in novinarstvo. Zgodovina filma in delno teorija sta doslej na visokošolskem nivoju vključeni le v učne programe Akademije za gledališče, radio, film in televizijo. Toda le kot vzporedna predmeta, saj je razumljivo, da je primarna funkcija »umetniške šole«, v najlepšem tradicionalnem pomenu te besede, da oblikuje filmske ustvarjalce. Dosednja praksa ljubljanske filmske šole omejeno izhodišče v celoti potrjuje, kajti nihče od njenih diplomantov se izrecno ne ukvarja z zgodovino ali teorijo filma.

Doslej se je na Slovenskem znanstveno-raziskovalno ukvarjanje s filmom odvijalo predvsem na osnovi individualnih iniciativ. V pogledu zgodovinskih

raziskav slovenske kinematografije je že kmalu po II. svetovni vojni Janko Traven objavil Pregled razvoja kinematografije pri Slovencih.<sup>5</sup> Njegov prispevek velja za prvo znanstveno-raziskovalno delo v jugoslovanskih okvirih. Izpod peresa slovenskega filmskega kritika in publicista Vitka Muska je tudi prva jugoslovanska obča zgodovina filma Kratka zgodovina filmske umetnosti.<sup>6</sup> V isto leto sodi tudi prevod še danes tehtne in aktualne Sadoulove Zgodovine filma,<sup>7</sup> s še posebej za nas zanimivim dodatnim poglavjem Oris zgodovine filma v Jugoslaviji, ki ga je za to priložnost pripravil slovenski filmski zgodovinar Francé Brenk. Vendar pa se ta poskus, kot ugotavlja Dejan Kosanović, na žalost ni razvil v celovito »zgodovino jugoslovanskega filma«. Šestdeseta leta so bila nasploh najbolj dinamična in razburljiva leta v zgodovini slovenske kinematografije. Umetniške dosežke slovenske filmske proizvodnje (Štiglic, Babić, Hladnik, Klopčič) je spremljalo intenzivno dogajanje na področju filmskega založništva (omenjenim knjigam se je med drugim priključil še prevod Filmske kulture<sup>8</sup> madžarskega predstavnika klasične teorije filma Béla Balásza ter teoretični prispevek Dušana Stojanovića Filmski medij<sup>9</sup>), pričela je izhajati filmska revija Ekran, ki danes s svojimi petnajstimi letniki predstavlja neprecenljivi vir za študij zgodovine slovenskega filma kakor tudi razvoja slovenske filmske misli, ustanovljena je bila dvorana Jugoslovanske kinoteke v Ljubljani, ki je pričela izdajati »kinotečne monografske knjižice«. V tej zbirki so objavljena tudi edina izvirna dela domačih avtorjev iz obče zgodovine filma režiserja Matjaža Klopčiča in zgodovinarja<sup>10</sup> Vladimirja Kocha,<sup>11</sup> ki so do lanskega leta nadaljevala tradicijo Travna, Muska, Brenka. Dolgoletno slovensko založniško sušo je pred leti prekinila zbirka Dopisne filmske in televizijske šole pri DDU, ki je med drugim natisnila Nemo obdobje filmske umetnosti Vladimirja Kocha in Kratko zgodovino filma na Slovenskem Franceta Brenka.<sup>12</sup>

V Brenkovi knjigi je izčrpno obdelana predvsem zgodovina slovenskega filma do leta 1945. Pri obdelavi zapletenega telesa povojne slovenske celuloidne produkcije pa se je avtorjeva deskriptivna zgodovinska metoda izkazala v precejšnji meri za neustrezno in nezadostno. Vsekakor pa je nemogoče izpodbiti historiografske vrednosti, ki jo ima knjiga kot celota. Predpostavka, da je pojava iz bližnje preteklosti nemogoče podrediti zgodovinskemu interpretativnemu aparatu je tu »postranskega« pomena. Problem, ki se postavlja pred celovito zgodovinsko analizo slovenskega povojnega filma, je v dejstvu, da na Slovenskem še nimamo opravljenih študij o posameznih obdobjih, pojavih in posameznikih naše filmske preteklosti. Čeprav navidez neobsežna, »skromna« pa je zgodovina slovenskega filma obsežna vsled dinamičnega družbeno-ekonomskega in političnega razvoja, kakor tudi odprtosti (ne izpostavljenosti in podrejenosti tujim vplivom) slovenskega kulturnega prostora. Celovita zgodovina

<sup>5</sup> Janko Traven: Pregled razvoja kinematografije pri Slovencih, I., II., III. poglavje v Film-skem vestniku, Ljubljana, 1950; IV.—IX. poglavje v časopisu Film, Ljubljana, 1950—1951.

<sup>6</sup> Vitko Musek: Kratka zgodovina filma, Ljubljana, 1960.

<sup>7</sup> Georges Sadoul: Zgodovina filma, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1960.

<sup>8</sup> Béla Balász: Filmska kultura, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1966.

<sup>9</sup> Dušan Stojanović: Filmski medij, Ljubljana, Prosvetni servis, 1966.

<sup>10</sup> Matjaž Klopčič: Jozef von Sternberg, Jugoslovanska kinoteka, dvorana v Ljubljani, 1970. Matjaž Klopčič: Ernest Lubitsch, Jugoslovanska kinoteka, dvorana v Ljubljani, 1972.

<sup>11</sup> Vladimir Koch: F. W. Murnau, Jugoslovanska kinoteka, dvorana v Ljubljani, 1978. Dodati moramo še: Vladimir Koch: Nemo obdobje filmske umetnosti, Ljubljana, DDU Univerzum, 1978.

<sup>12</sup> Francé Brenk: Kratka zgodovina filma na Slovenskem, Ljubljana, DDU Univerzum, 1979.



vina slovenske kinematografije, ki ne bo enostavna kronologija podatkov ali romanizirana pripoved, marveč prostor kompleksnih analiz, tako z družbeno-ekonomskega, ideološkega in estetskega vidika, je tako stvar prihodnosti. Da bo takšen projekt v prihodnosti resnično izvedljiv, je treba opraviti še ogromno pripravljalnega dela. Predvsem je treba zgodovino slovenskega filma precizno historiografsko obdelati. V tem pogledu so doslej na Slovenskem največ prispevali dokumentacijski oddelek in seminarske naloge študentov AGRFTV, Arhiv Slovenije in Filmski muzej. Le-ta je v dobrih petih letih svojega obstoja uspel pridobiti glavnino tovrstnega gradiva, predvsem pa je v veliki meri sistematiziral pisani filmski material. Mislimo pa, da je treba Filmskemu muzeju omogočiti, da bo postal osrednja ustanova, domačijski prostor za shranjevanje naše filmske preteklosti, mesto njenega strokovnega urejanja ter nosilec njenih zgodovinsko-teoretičnih raziskav. Ker pa je zgodovino slovenskega filma nemogoče iztrgati iz konteksta jugoslovanske kinematografije (enoten družbeno-



Naslovnica Vestnika Komisije za kinematografijo pri vladi LR Slovenije, prve slovenske povojne filmske revije

ekonomski, političen prostor, pojavi in gibanja s podobnimi idejno-estetskimi izhodišči...) kakor tudi iz širšega zarisa svetovne zgodovine filma, je absurdno misliti in zahtevati, naj Slovenski filmski muzej deluje v okviru ozko nacionalnih interesov.

Na področju filmske teorije imamo Slovenci še skromnejšo tradicijo. To potrjuje že bežen vpogled v Stojanovićevo Sistematizacijo teorije filma u svetu i u nas,<sup>13</sup> ki je razdeljena na dva dela. Prvi v sumarični obliki prinaša tematsko-zgodovinski pregled, drugi pa vsebuje izčrpno bibliografijo domače izvirne ter v jugoslovanske jezike prevedene svetovne teorije filma. Med avtorji iz časa predvojne Jugoslavije, ki so se približevali teoretičnemu razmišljanju o filmu, srečamo Bratka Krefta kot edinega slovenskega predstavnika. V razdelku Osvo-bajanje od dogmatizma, ki zaobjema prvo desetletje po vojni in revoluciji, je imenovan Francè Brenk. V tretjem oddelku Samostojne poti Stojanovićeve sistematizacije jugoslovanske filmske teorije smo Slovenci zastopani z Bojanom Štihom, Jožetom Galetom in Francetom Kosmačem. Najvidnejše mesto pa pripada predstavnikom slovenske filmske misli v četrtem razdelku, ki nosi naslov Prodori novih razumevanj. Poudarjena je vloga revije Ekran in njenih sodelavcev, ki so pripomogli pri obnovi filmske kritike v Jugoslaviji. Posebej so navedeni še prispevki Tarasa Kermaunerja in Dimitrija Rupla, katerim velja dodati vsaj še študijo Dušana Pirjevca Kriza.<sup>14</sup> Nobenega slovenskega predstavnika pa ni v zadnji tematski enoti, ki nosi naslov Od »novega vala« do semiologije. Od leta 1974, ko je bila objavljena Stojanovićeva sistematizacija, pa do danes so se stvari nekoliko le spremenile. Omeniti moramo vsaj tekst Zdeneta Vrdlovca Filmska look-nja,<sup>15</sup> ki se navezuje na sodobne smeri v filmski teoriji.

Vprašanje razvoja in razmaha slovenske filmske teorije je na prvi pogled zunaj območja delovanja Filmskega muzeja. Neposredneje se prav gotovo dotika Akademije za gledališče, radio, film in televizijo, čeprav je najbrž zadovoljiva rešitev tega problema v ustanovitvi »filmološkega oddelka« na Filozofski fakulteti (v tej smeri so možne tudi povezave med Akademijo za gledališče, radio, film in televizijo in Filozofsko fakulteto). Filmski muzej pa se lahko intenzivno priključi reševanju tega vprašanja z vzpostavitvijo pogojev, ki bodo teoretično delo sploh omogočali. Sem sodi v prvi vrsti oskrba potrebne jugoslovanske in svetovne filmske literature (ustvariti je treba bogato knjižnico), načrtno programiranje raziskovalnih nalog (če omenimo samo eno teoretičnega značaja: Analiza razvoja slovenske filmske misli — teorije). Odveč pa je najbrž ponavljati, da je zgodovino filma nemogoče ločevati od teorije filma, saj sta obe vеди med seboj trdno in razvojno povezani.

### Tretji pogled nazaj

V svetu so filmski muzeji večinoma povezani oziroma tvorijo enoto z nacionalnimi kinotekami (filmskimi arhivi). Na podoben način je organizirana tudi Jugoslovanska kinoteka s sedežem v Beogradu.<sup>16</sup> Ta ustanova je ena naj-

<sup>13</sup> Dušan Stojanović: Sistematizacija teorije filma u svetu i u nas, Beograd, Institut za film, 1974.

<sup>14</sup> Dušan Pirjevec: Kriza, Ekran št. 106/107, 1973

<sup>15</sup> Zdene Vrdlovec: Filmska look-nja, Problemi št. 3/4, 1979.

<sup>16</sup> Jugoslovansko kinoteko in Institut za film bomo podrobneje predstavili v eni izmed naslednjih številk Dokumentov.





*Naslovnica prve številke slovenske filmske revije Ekran, ki je izšla leta 1962 in se je v jugoslovanskem prostoru vključila v »obnovo filmske kritike«*

bogatejših te vrste na svetu, saj v svojih arhivih hrani več kot 40 000 kopij kinotečnih filmov, poseduje več kot 10 000 filmskih knjig, zbira čez 100 različnih svetovnih filmskih revij, ima okrog 7000 scenarijev, 125 000 fotografij, okrog 4000 filmskih plakatov. V okviru njene muzealske dejavnosti izhajajo bilteni, ki spremljajo zaključene kinotečne cikle, monografske knjižice in knjige. Omenimo naj le knjigo Eisenstein — življenje, delo, teorije,<sup>17</sup> Fantastiko na ekranu, I., II.<sup>18</sup> Ranka Munitića, Zgodovino filmske estetike<sup>19</sup> Agela Henryja ... V šestdesetih letih pa je bil ob Jugoslovanski kinoteki ustanovljen še Institut za film v Beogradu z namenom, da širi filmsko kulturo, izdela smotrni plan filmske založniške politike (le-ta je bila po živahni dejavnosti prvih povojnih let prepuščena popolni stihiji), izoblikuje potrebne filmske strokovnjake, spremlja in izbira informacije o domači in svetovni kinematografiji, jih obdeluje in pripravlja za nadaljnje raziskovalne potrebe. Med njegove najvidnejše uspehe prav gotovo spada zbirka Umetnost ekrana, ki je jugoslovanskim bralcem posredovala največje dosežke povojne filmske misli od Bazina do Metza, revija za teorijo filma in filmologijo Filmske sveske, Filmografija jugoslovenskog filma I., II.,<sup>20</sup> ter letni statistični almanah Kinematografija u Srbiji, ki

<sup>17</sup> Eisenstein — život, delo, teorije, Jugoslovanska kinoteka, Beograd, 1957.

<sup>18</sup> Ranko Munitić: Fantastika na ekranu I, Beograd, Jugoslovanska kinoteka, 1971. Ranko Munitić: Fantastika na ekranu II, Beograd, Jugoslovanska kinoteka, 1973.

<sup>19</sup> Henry Agel: Istorija filmske estetike, Beograd, Jugoslovanska kinoteka, 1965.

<sup>20</sup> Filmografija jugoslovenskog filma I (1945—1965), II (1966—1970), Beograd, Institut za film, 1970.

izhaja od leta 1969, z letom 1974 pa vključuje tudi ostale jugoslovanske republike in pokrajine (pomoč pri izdelavi tega almanaha je prav gotovo ena izmed konkretnih nalog Filmskega muzeja).

### Pogled na filmski muzej danes

Več let trajajoče zamisli in predlogi, da bi se ustanovile nacionalne kinoteke, so se pričele uresničevati šele v sedemdesetih letih. Najprej v Makedoniji, kjer že nekaj let deluje Makedonska kinoteka. V tem pogledu so se v letošnjem letu stvari premaknile tudi na Hrvaškem, kakor je razvidno iz teksta Mate Kukuljice: Kinoteka Hrvatske končno pričela z delom.<sup>21</sup> In to po dveh letih odkar je bil na Hrvaškem sprejet Zakon o kinematografiji, ki v svojem 45. členu določa: Filmi in drugi filmski materiali zgodovinskega, umetniškega, kulturnega in znanstvenega pomena za razvoj kinematografije tvorijo nacionalni filmski fond, zaščiten z zakonom, in se hranijo v Kinoteki, ki se osnuje v sklopu Arhiva Hrvatske, da bi se ustvarila možnost uporabljanja le-teh v znanstvene in kulturne namene. V nadaljevanju Kukuljica poudarja, da se Kinoteka SR Hrvatske in Arhiv Hrvatske gradijo v bližnji prihodnosti kot eden osrednjih objektov kulture. Pri nas se je le malokdaj omenjala »slovenska kinoteka«, saj se je vprašanje tega dela kinematografske dejavnosti postavljalo in reševalo pod imenom Slovenskega filmskega muzeja. Če s tega zornega kota gledamo na proces decentralizacije in prevzemanje odgovornosti posameznih republik za njihovo kinotečno-muzejsko problematiko, so se v Sloveniji s Filmski muzejem pri Društvu slovenskih filmskih delavcev dokaj zgodaj oblikovali temeljni nastavki za takšne vrste institucijo. Čeprav so bili formalno in širše družbeno potrjeni šele z letošnjim letom, ko se je Filmski muzej priključil Slovenskemu gledališkemu muzeju ter bodo zakonsko določeni v pripravljajočem se slovenskem Zakonu o filmu, pa so jasno kazali svojo usmerjenost: postati avtonomen in aktiven člen slovenske filmske kulture. V že omenjenem tekstu Mate Kukuljica v nekoliko pesniškem jeziku pravi, da bi morala biti »kinoteka srce in um« kinematografije z urejenimi odnosi, vendar ne na nivoju oblasti in denarne moči, marveč na nivoju mišljenja.

Če »pretiramo« in abstrahiramo meje, ki trenutno ločijo Arhiv Slovenije (oddelek za film), dvorano Jugoslovanske kinoteke v Ljubljani in Filmski muzej, lahko zaključimo, da »Slovenska kinoteka« že obstaja. V Arhivu Slovenije se shranjujejo za slovensko zgodovino (filmsko) pomembni filmski materiali — filmi, ki imajo umetniško, zgodovinsko, znanstveno in kulturno vrednost. Dvorana Jugoslovanske kinoteke v Ljubljani predvaja filme iz jugoslovanske in svetovne zgodovine. Že ta dejavnost sama je izrednega kulturnega pomena. Dvorani pa je v petnajstletnem delovanju uspelo izdati tudi petnajst »kinotečnih« zvezkov, nekaj celo izpod peres domačih avtorjev (Musek, Klopčič, Koch), ki so dopolnili podobo zaključenih ciklov, posvečenih posameznim režiserjem ali gibanjem. Žal pa v njeni ediciji doslej ni izšla nobena monografska knjižica, ki bi bila posvečena slovenskemu filmskemu ustvarjalcu. Filmski muzej zbira filmske in za film pomembne materiale (razen negativov in kopij

<sup>21</sup> Mate Kukuljica: Kinoteka Hrvatske konačno započela radom, Bilten Filmoteke 16, št. 5/6, 1979.



filmov, za katere skrbi Arhiv Slovenije) in skuša ob večji družbeni podpori, večjem finančnem predračunu in razširitvi skromne kadrovske zasedbe preiti iz »pasivnega« zbiralca v »mislečega« soustvarjalca sodobnega slovenskega filmskega življenja. Hrvatski vzorec vsekakor ni obvezujoč, razumljivo pa je, da je med temi tremi oblikami kinematografske dejavnosti na Slovenskem potrebno tesno sodelovanje. Mislimo pa, da bi bilo povsem naravno, če bi se dvorana Jugoslovanske kinoteke tudi formalno priključila k Slovenskemu gledališkemu in filmskemu muzeju. Proces ustanavljanja nacionalnih kinotek zahteva od Jugoslovanske kinoteke spremembe in prilagoditve njenih dosedanjih oblik delovanja. Predlogi so, naj bi se ta institucija v bodoče preimenovala v Združene jugoslovanskih kinotek. In ker vse tako kaže, da se bo klobčič »decentralizacije« resnično odvil po predpostavljeni poti in bosta »Slovensko kinoteko« predstavljala Filmski muzej in Arhiv Slovenije, je po našem mnenju nesmiselno, da je ob »Slovenski kinoteki« v Sloveniji še neko drugo »kinotečno«



## na papirnatih avionih

Paper planes / Sur les ailes en papier / Na celovita od papira / En alas de papel / Auf Flügeln aus Papier / На бумажних самолетах

Med muzejske pisane filmske materiale sodijo tudi publikacije, ki spremljajo posamezne filme. Primer publikacije, ki je bila del »celostne podobe« filma Na papirnatih avionih Matjaža Klopčiča (1967)

telo (dvorana Jugoslovanske kinoteke — ?), saj bi se stvari med seboj očitno podvajale in bi bilo težje oblikovati neko enotno slovensko kinotečno programsko politiko, ki bi bila usklajena z drugimi nacionalnimi centri Združenja jugoslovanskih kinotek.

Naloge Slovenskega filmskega muzeja so najbrž zaobjete v delovnih izhodiščih Muzeja Jugoslovanske kinoteke in Instituta za film. Med njegove osnovne arhivsko-muzejske dolžnosti najprej sodi odkrivanje, evidentiranje in sistematiziranje filmskega in fenomen filma spremljajočega materiala. Najdragocenejše gradivo predstavljajo sinopsisi, scenariji in snemalne knjige. Kar zadeva to vrsto pisanega gradiva, je podedovani kakor tudi na novo pridobljeni fond Filmskega muzeja skorajda v celoti sistematiziran. Ostaja le zamudno in dolgotrajno iskanje manjkajočih delov. Nov slovenski Zakon o filmu pa bi moral obvezati proizvodna in distributerska filmska podjetja, da predajo Arhivu Slovenije kopijo filmov, Filmskemu muzeju pa ostalo gradivo — že naštete vrste pisanega gradiva, kakor tudi vizualno: fotografije, plakete, scenografske osnutke... Posebna skrb mora biti posvečena arhiviranju pisanega gradiva, ki »zrcali« kritično, zgodovinsko in teoretično filmsko misel (časopisne kritike, neobjavljena predavanja, materiale s filmskih simpozijev, festivalske biltene in publikacije...)

Ena izmed temeljnih nalog Filmskega muzeja je, da izoblikuje bogato strokovno filmsko knjižnico, kar je pogoj vsakega raziskovalnega dela. Obstoječi fond knjižnice je bogato založen predvsem s filmskimi revijami, precej slabše je pokrita jugoslovanska izvirna in prevodna filmska literatura, izredno slabo pa so zastopane tuje filmske zgodovine, teoretična dela, enciklopedije, monografske zbirke, leksikoni... Zato je v prihodnje treba najprej obogatiti »zakladnico knjižnega znanja«, saj imamo v Sloveniji strokovno filmsko knjižnico samo še na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo. Če primerjamo filmsko s »tradicionalnim« likovnim področjem, ugotovimo, da ima vsaka institucija svojo »bogato biblioteko« (Narodna galerija, Moderna galerija, Akademija za likovne umetnosti). Zaradi tega se je nesmiselno spraševati o smiselnosti dveh strokovnih filmskih knjižnic.

V bližnji prihodnosti se mora Filmski muzej razviti v dokumentacijski center, ki bo posedoval informacije iz celotnega slovenskega filmskega prostora (podatki o produkciji, distribuciji, reproduktivni kinematografiji, festivalih, založniški politiki...), kakor tudi pomembnejše informacije iz širšega jugoslovanskega in svetovnega kinematografskega dogajanja.

Vzporedno z arhivsko-bibliotekarsko dejavnostjo je naloga muzeja, da v sodelovanju z Akademijo za gledališče, radio, film in televizijo, Filozofsko fakulteto in drugimi raziskovalnimi institucijami osmišlja in izpeljuje niz zgodovinsko-teoretičnih projektov in jih objavlja v reviji Dokumenti ali pa posreduje javnosti v posebnih publikacijah. V ta okvir sodi tudi knjižna edicija, ki bi poskušala urediti že vrsto let trajajočo stihijsko založniško politiko. Prinašala bi monografske študije o posameznih režiserjih, zgodovinske preglede pomembnih obdobj, teoretične prispevke... Zbirka, ki bi se v čim večji meri skušala nasloniti na domače avtorje, bi posebno pozornost posvečala zgodovini slovenskega in jugoslovanskega filma.

V delovno območje Filmskega muzeja prav gotovo sodi tudi organiziranje predavanj in simpozijev tako zgodovinskega kakor teoretičnega značaja.



Naloga Filmskega muzeja je, da se ukvarja s kulturno-animacijsko dejavnostjo, da pripravlja programe za osnovnošolsko, srednješolsko in študentsko publiko, izdaja posameznim nivojem ustrezne publikacije...

V okviru delovanja Filmskega muzeja pa se vključujejo še razstave filmskih plakatov, fotografij, filmskih knjig, revij...

Da bo ta idealna podoba muzeja uresničljiva, je treba Filmski muzej ustrezno družbeno in finančno podpreti.

### Le développement du Musée de film slovène

L'article cherche à montrer le développement du Musée de film slovène depuis la fondation de la cinémathèque yougoslave en 1949 à Belgrade ce qui apparemment n'a rien à faire avec le problème du Musée national de film, jusqu'à cette année où le Musée de film fonctionnant jusqu'à 1973 comme activité permanente auprès de l'Association des cinéastes slovènes s'est joint au Musée du théâtre slovène lequel, par conséquent, a changé son nom en Musée du théâtre et du cinéma slovènes. On a noté en traits principaux le développement du système social yougoslave dont l'organisation d'autogestion dans le champ de cinéma a été transférée telle quelle au niveau des républiques particulières. C'est donc en cette période qu'on a posé pour la première fois le problème d'un musée national de film. Dans les cinq ans de ses activités, le Musée de film a réussi à organiser une grande partie de ses archives mais il aurait besoin d'une subvention bien plus large pour évoluer en une institution à caractère d'un institut ou du musée. Une telle institution qui rendrait possible et stimulerait l'élaboration des projets de recherches scientifiques en coopération avec d'autres institutions est nécessaire puisqu'on sait bien que l'état dans lequel se trouve l'histoire originale de cinéma et la théorie filmique en Slovénie, n'est pas à envier. On décrit plus minutieusement le développement des deux sciences chez nous. Quoique dans les autres républiques yougoslaves on trouve des conditions pareilles quant à l'histoire du cinéma et quant à la théorie filmique, il convient certainement de développer cette activité cinématographique en stimulant l'élan des musées nationaux de cinéma et des cinémathèques. Pour la conclusion, on décrit les tâches principales du Musée slovène de cinéma.

Dr. Bratko Kreft

## O uprizoritvi komične opere »La Mascotte«

(Spomini, razmišljanja, dokumenti)

... Tako kljub nadvse ljubeznivemu prizadevanju upravnika Otona Župančiča nisem dobil že obljubljenega debuta za režijo Grumovega »Dogodka v mestu Gogi« in Schillerjevih »Razbojnikov« v sezoni 1930-31. Vodstvu Drame SNG sem se zameril predvsem zaradi kritičnega spisa »Gledališki fragmenti«, ki sem ga napisal leto prej na pobudo urednika Ljubljanskega zvona Frana Albrehta. Da so se skrivali za vsem tudi še politični pomisleki je razumljivo, saj je bil konec januarja zaplenjen moj roman »Človek mrtvaških lobanj« zaradi »komunistične propagande, nemoralnosti in žalitve verskega čuta«, kakor je zapisala policija v brzojavki za zaplenitev, ki so jo izročili kraljevi policijski agenti upravnemu tajniku Strokovne zveze novinarju in književniku Ivanu Vuku, ki je bil predstavnik fingirane založbe »Proletarska knjižnica«, pri kateri je roman izšel.

Bil sem brez službe in tako rekoč na cesti, hkrati pa je mariborsko tožilstvo s sodiščem pripravljalo obravnavo zoper mene po zakonu o zaščiti države in po tiskovnem zakonu. V mladostni zaverovanosti sem vse skupaj omalovaževal, čeprav sem bil v veliki gmotni stiski. Za silo sem si pomagal z majhno instrukcijo. Nekega dne v drugi polovici julija, ko ni bilo več nobenega upanja za debut v Drami, sem se srečal na kopališču Ilirija s skladateljem Matijem Bravničarjem, ki je bil član opernega orkestra in s katerim sva se poznala že več let. Povedal sem mu, kaj se mi je zgodilo. Svetoval mi je, naj grem k ravnatelju Opere Mirku Poliču in prosim za debut tam. Ravnateljstvo išče mladega režiserja. Čeprav je bil tudi Polič simpatizer Delakovega »Tanka« in naših za tiste čase precej viharniških avantgardističnih podvigov, s katerimi smo na različne načine razburjali purgarsko Ljubljano in njen oficialni vladajoči umetniški svet, se z njim dotlej osebno nisem poznal. Bravničar mi ga je predstavljal kot umetniško zelo naprednega in gledališko prizadevnega človeka, ki ima veliko smisla za mlade ljudi in za moderno glasbo. Na Bravničarjevo pobudo sem se mu v pismu ponudil za debut v operni režiji in ga prosil, da me sprejme, ker bi mu rad svojo željo podrobneje razložil ustno.

Dobil sem kar hitro odgovor in po daljšem pogovoru mi je ponudil za režijski debut staro komično opero v treh dejanjih »La Mascotte«, ki jo je komponiral Edmond Audran (1842—1901). V repertoar je prišla tisto sezono pred-



vsem zato, ker po takratnih mednarodnih pravnih določilih ni bilo več treba za njeno uprizoritev plačevati tantijem, ki jih je za novejša operna in operetna dela moralo plačevati gledališče v devizah. Te pa so mu prav tako primanjkovala kakor danes (če ne še bolj), saj je prišlo gledališče že v začetku tridesetih let v hudo finančno stisko, ker je bila subvencija premajhna, stroški za vzdrževanje Drame in Opere pa večji, poleg tega pa je bilo gledališče, ki se ni smelo niti imenovati Slovensko narodno gledališče, marveč le Narodno gledališče, v beograjskem državnem budžetu večkrat pastorka, tako kakor naša univerza. Polič mi je takoj rekel, da si lahko besedilo, v katerem je bilo po sistemu stare komične opere tudi precej dialogov v prozi, kakor tudi vso režijo zamislim in izvedem po svoje, za kar mi da vso svobodo. Čim bolj bo »novatorska«, tem boljše. Dirigent bi pa bil Niko Štritof, ki sem ga že poznal iz družbe skladatelja Slavka Osterca, s katerim sva bila poleg vseh njegovih takrat za marsikoga razburljivih avantgardističnih skladateljskih podvigov znana že več let kot prleška rojaka in prijatelja. Že v aprilu 1924 sem na literarno-glasbeni in gledališki akademiji v mariborskem gledališču vzel v njen spored prvi Ostrčev kvartet, ki so ga pod vodstvom svojega učitelja prof. Emila Berana izvajali štirje učiteljiščniki iz zadnjih letnikov. Med njimi sta bila tudi poznejša profesorja glasbe brata Bajde.

Ravnatelj Polič je imel popolno šepetalsko knjigo »Mascotte« na svoji mizi. Ne da bi delo poznal, sem v stiski pristal na režijo, ker mi je dal ravnatelj Polič popolnoma svobodne roke ter me celo spodbujal k avantgardizmu. Mislim sem si: »Ni vrag, da ne bi nekaj stuhtal. Če pa bo potrebno staro besedilo modernizirati ali celo dopolniti z novim, bom pa še to naredil.« Ker pa sva se z ravnateljem Poličem takoj pogovarjala za režijo opere, mi je pokazal še neobjavljeni repertoarni načrt, hkrati pa me tudi takoj opozoril, da bi rad pripravil slovensko krstno predstavo opere »Kavalir z rožo« Richarda Straussa. Vedel sem, da mu je libreto napisal avstrijski pesnik in dramatik Hugo von Hoffmannsthal, ki ga je izdal v knjigi v neokrnjeni obliki pravzaprav kot komedijo v verzih, ki sta jo skupaj s Straussom v skrajšani obliki spremenila v libreto za komično opero. Če sem se takoj odločil za režijo Audranove stare komične opere, ki bi naj bila hkrati namesto kakšne operete, ker sem dobil popolnoma svobodne roke, sem se takoj odločil tudi za režijo opere »Kavalir z rožo«, saj je v primerjavi z Audranovim delom umetniško znatno višje delo in zato tudi zahtevnejše in seveda režijsko in igralsko pevsko težje, kar pa me ni nič bolj mikalo kakor svoboda za režijo »Mascotte«. Nisva naredila nobene pismene pogodbe, marveč sva se kar ustno dogovorila za režiserski debut obeh del. Tudi za honorar se nisva domenila. Vesel in zadovoljen sem bil, da sem dobil možnost dela. Ravnatelj Polič ni imel pojma, v kakšni gmotni stiski sem. Kakšna akontacija bi mi bila prekleto dobra. Takšne so bile pač takrat razmere. Sam pa mu tudi nisem hotel potožiti. Moral sem si še dalje pomagati s skromno instrukcijo. Do premiere nisem mogel pričakovati niti dinarja iz gledališke blagajne, ki je bila zmeraj v stiski, kakor sem bil takrat jaz.

Čez noč sem »Mascotto« prebral in bil hudo razočaran, saj je bila ta komična opera oziroma opereta silno naivna, zastarela in zaprašena po dejanju in vsebini. Ko sem tako razočaran srečal drugi dan dirigenta Štritofa, ki je že vedel, da sem prevzel režijo tega starega dela, sem pripomnil, da sem delce prebral, a trenutno še nimam nobene prave ideje, kako bi nekaj tako zastarelega in bidermajersko naivnega spravil uspešno z režijo in igralci na

oder. »Kar na glavo vse postavite pa bo že nekaj ratalo. Muzika naj vas nič ne skrbi. Toliko je bo in tista, ki jo boste želeli, če bo pa tudi tam treba kaj po svoje zaviti in zagnati, pa jo bova.« Tako sem našel v Štritofu izvrstnega in pogumnega sodelavca, ki ni bil obremenjen s tradicionalizmom, kar se je pozneje še večkrat zgodilo, morda najbolj pri najini skupni modernizaciji »Traviate«, kjer je Štritof drzno prilagodil pevski part za takratno primadono Zlato Gjungenac, ki je bila izvrstna sopranistka-igralka, ni pa bila koloraturka. Besedilo pa sva v njegovem novem, ponekod zares pesniškem prevodu toliko modernizirala, da sem lahko dejanje prenesel v naš čas. Zato niso bili samo »kostumi« moderni za vse nastopajoče od solistov do zbora, marveč je bila tudi inscenacija, ki jo je ustvaril ing. arh. E. Franz na moj predlog modernistično abstraktna, saj sem kljub posodobljenju besedila skušal tudi z vso režijo in uprizoritvijo poudariti, da je tragični ljubezenski zapletljaj v »Traviati« nadčasoviten, zato mu ni potreben tradicionalni uprizoritveni »historicism« ne v oblekah ne v »historistično-realistični iluzionistični« inscenaciji.

Zaradi teh in podobnih nazorov in prizadevanj je bilo moje režiserstvo v Operi ne samo navznoter, marveč tudi navzven precej burno in včasih tudi zelo težko, ker sem kljub temu ali drugemu internemu ali javnemu, včasih kar nezavidljivemu nasprotovanju skušal kolikor mogoče vztrajati pri svojih nazorih in stremljenjih, da bi svoje režijske zamisli bodisi v operni ali operetni režiji kolikor mogoče odsko uresničil in uveljavljal ter se z njimi zavzemal za svoje poglede na opero in opereto kakor za svoj gledališki nazor in svojo ponekod dovolj odločno protitradicionalno ali vsaj za netradicionalno in nekonvencionalno gledališče tudi v tako konservativnem gledališču, kakor so ga zastopale v tistem času povečini operne in operetne predstave. Ker se je tega položaja takrat zavedal tudi ravnatelj Mirko Polič, me je sprejel tako rekoč z odprtimi rokami, ko so mi vrata za debut v Drami zaprli, da sem dobil po uspehih v Operi tam prvo režijo šele čez dve leti in še to v nemogočih delovnih pogojih, v katerih sem moral zrežirati dramatisacijo romana F. M. Dostojevseka »Zločin in kazen«, saj nisem dobil na voljo niti dinarja za inscenacijo in nekaj drobiža za obleke. V primerjavi s tem je bil vsaj začetek v Operi boljši, ker sva imela s scenografom V. Uljaniščevom vsaj nekaj več finančne podpore, čeprav še zdaleč ne takšnih gmočnih možnosti, kakor so na voljo v gledališču po vojni in osvoboditvi.

Vsega skupaj sem izvedel v Operi šestnajst samostojnih režij, pri nekaterih sem pa le anonimno sodeloval. Zrežiral sem naslednje opere: Massenetovega »Wertherja« (prem. 4. jan. 1931), Novakovo opero »Laterna« (prem. 8. okt. 1931), komično opero Brechtovega skladateljskega sodelavca Kurta Weilla »Car se da fotografirati«, za katero je napisal besedilo znani nemški ekspresionistični dramatik Georg Kaiser (prem. 15. okt. 1931), Bizetovo »Carmen« (prem. 20. dec. 1931), tri dela modernista Slavka Osterca: opero v enem dejanju »Medea«, baletno pantomimo »Maska rdeče smrti« (v sodelovanju z baletnim mojstrom P. Golovinom) in grotesko po Molièru in H. Sachs (po njih si je libreto priredil sam Osterc); sledila je režija Dvořakove lirične opere »Rusalka« (prem. 3. maja 1932), Auberova komična opera »Fra Diavolo« (1. okt. 1932) in Verdijeva opera »Traviata« (prem. 11. nov. 1933). Z njeno režijo in modernizacijo sem se prav tako »avantgardistično« poslovil iz Opere, kakor sem z režijo »Mascotte« začel, čeprav seveda na drug način. Muzikalnih komedij sem zrežiral le pet: Audranovo komično opero »Mascotte« (prem. 9. nov.





*Bratko Kreft režira Mascotto z akrobatske lestve*

1930), Benatzkega »Tri mušketirje« — igro iz romantičnih časov z glasbo od včeraj in danes (po Dumasu), kakor jo je imenoval avtor (prem. 28. jan. 1932), opereto »Blejski zvon«, delo slikarja in skladatelja Šaše Šantla (prem. 24. febr. 1933), »Havajsko rožo« takrat zelo popularnega operetnega skladatelja Paula Abrahama (prem. 21. okt. 1933), izzivalno satirično revijo »Stoji, stoji Ljubljanca« skladatelja Matije Bravničarja, za katero sem napisal besedilo skupaj s slikarjem in kiparjem Nikolajem Pirnatom, ki je predvsem zložil songe — iz previdnosti sem jo označil na lepaku in v Gledališkem listu kot »satirično prijazno revijo v 13 slikah« (prem. 2. dec. 1933). Zadnja moja režija muzikalne komedije pa je bila nekoč zelo popularna opereta »Mam'zelle Nitouche« (prem. 26. okt. 1935), ki je bila sploh zadnja moja režija v Operi in prav tako na svoj način »viharniška«, kakor je bila pred njo zadnja operna režija »Traviate«.

#### *Režija stare komične opere »Mascotte«*

Moja glavna gledališka šola pred tem so bili mojstri ruskega gledališča. V začetku sem se predvsem zgledoval pri Stanislavskem, saj je gostovanje Moskovskega umetniškega akademskega gledališča v Zagrebu in delno tudi v Ljubljani, močno odmevalo tako pri slovenskem občinstvu kakor pri gledališčnikih in kritiki. Tudi moj prvi gledališki učitelj režiser in igralec Milan

Skrbinšek se je štel k tej smeri realistično psihološkega gledališča, ki se je literarno in dramaturško naslanjalo predvsem na Ibsena, Strindberga, Gerharta Hauptmanna itd., pri nas pa predvsem na Cankarja, saj si je Milan Skrbinšek drznil že v Trstu (pred Ljubljano), da je uprizoril leta 1919 v manj ko šestih mesecih kar ciklus Cankarjevih dram, ki ga je zaključil s krstno predstavo »Hlapcev« 31. maja 1919. Tako je prehitel z njo ljubljansko Dramo, ki si takoj po »osvoboditvi« ni upala seči po njej. Po prihodu v Maribor je M. Skrbinšek vodil dvoletno gledališko šolo. Značilno zanj kot režiserja, igralca in gledališkega pedagoga je bilo, da je naravnost goreče nasprotoval starejši zanosni romantični šoli, ki jo je takrat še zastopal Hinko Nučič. Skrbinšek je zahteval preprost in naraven stil igralčevega govora strogo izhajajoč iz miselne logike in psiholoških zakonov. To je bil njegov »naturalizem« — čim bolj naravno in brez »teatralike« in patosa. Sovražil je opereto kot nekaj, kar je pod ravnijo pravega umetniškega gledališča in škodljivo, ker kvari in zastruplja občinstvo, igralce pa zapeljuje v ceneno »komedijanstvo« ali celo »cirkusijado«, ki hlepita le po vnanjem umetniškem učinku. Opera pa mu je bila tuja že zaradi njegove stroge realistične usmeritve. Zato je videl v njej nekaj nenaravnega.

Študij moderne dramaturgije na dunajski filozofski fakulteti pri znanem ibsenologu prof. Emilu Reichu, ki pa je v svojih predavanjih govoril tudi že o ekspresionistični dramatiki in gledališču, ki sta ju takrat zastopala v nemškem gledališču predvsem režiser Jessner, še bolj pa režiser Karl Heinz Martin. Ta je bil vrh tega precej tudi na levo usmerjen. Vse to mi je začelo majati dotlej edino odločujoče temelje realističnega gledališča, ki ga je na Dunaju uveljavljal predvsem Max Reinhardt v »Josefstädter-Theatru«, vendar je bil »Volkstheater« včasih stilno naprednejši. Relativnost smeri Stanislavskega pa sem spoznal po teoretičnem študiju prizadevanj Vahtangova, še bolj pa Mejerholda, s katerega političnim gledališčem revolucije sem se teoretično prej seznanil kakor s Piscatorjevimi prizadevanji. Teorijo in sistem tretjega velikega ruskega režiserja že iz prvih let oktobrske revolucije Aleksandra Tairova sem poleg raznih poročil in člankov spoznal leta 1925 iz knjige »Osvobojeno gledališče«, v kateri je zagovarjal smer od nadvlade literature osvobojeno gledališče, tako imenovano »gledališče zaradi gledališča«, nekoliko sorodno larpurlartizmu v književnosti. Čeprav se nikoli ne takrat ne pozneje nisem popolnoma sprijaznil s teorijo, ki omalovažuje literarno stran gledališča, to se pravi dramatiko, sem pa pritrjeval tem nazorom, kadar je šlo za slabo, tako imenovano knjižno ali sploh manjvredno, bulvarsko dramatiko, nisem pa se mogel docela sprijazniti npr. z Mejerholdovo samolastno »preteatralizacijo« klasične komedije N. Ostrovskega »Gozd«, dasi me je predelana v politično satiro vendarle privlačevala. Teorijo in smer Tairova sem mogel spoznati neposredno tudi v praksi, ko je njegovo takrat svetovno znano »Komorno gledališče« (tudi Mejerhold je užival že svetovno slavo po gostovanju v Berlinu) gostovalo z več različnimi predstavami na Dunaju. Ko sem gledal v režiji Tairova uprizoritev stare komične opere »Girolé-Girolà« Alexandra Charlesa Lecocqga, ki so jo kot »komično opereto« uprizorili prvič v Ljubljani že 12. jan. 1909, se mi še sanjalo ni, da se bom pet let kasneje znašel pred podobnimi gledališko-umetniškimi problemi pri Audranovi »Mascotti«, pred katerimi je moral biti tudi Tairov, ko se je odločil za uprizoritev Lecocqove muzikalne komedije. Uprizoritev Tairova je bila mojstrska manifestacija sintetičnega



oziroma že totalnega teatra, saj je bila beseda zmanjšana le na najnujnejše. Totalni teater je na svoj izvorni način ustvarjal tudi Mejerhold, vendar ne larpurlartistično, marveč kot totalni teater, ki je ves posvečen revoluciji in revolucionarni socialistični ideji, h kateremu pa se je Tairov približal s sorazmerno realistično uprizoritvijo »Optimistične tragedije« Vs. Višnjevskega leta 1933.

Leta 1930 je bilo za menoj že devet let režiserskega dela z amaterji (di-jaki, delavci, kmečka mladina), od tega tri leta pri Delavskem odru Svobode v Ljubljani, ki smo ga ustanovili jeseni 1927. leta na mojo iniciativo ter v njegovem okviru nadaljeval kot njegov umetniški vodja in glavni režiser tisto smer gledališča, ki sem jo skušal leta 1923 pri takrat ustanovljenem Ljudskem odru v Mariboru prvič uveljaviti z režijo in dramaturško priredbo socialne igre »Žrtve«, ki jo je spisal v nemščini delavec Alojz Petek, da sem moral igro tudi prevesti. Da niso bili smotri »Delavskega odra« zgolj gojitev običajnega amaterizma, kakor je bilo to pri podobnih takratnih amaterskih odsekih politično različno usmerjenih društev, dovolj zgovorno priča spored: »Križa«, socialno-politična drama R. Golouha, prepovedana uprizoritev zgodovinske drame o boju angleških delavcev-luditov »Rušilci strojev« Ernsta Tollerja (v prevodu M. Klopčiča), dramaturzacija Tolstojevega romana »Vstajenje« in moja dramaturška predelava takrat znane Raynalove drame »Grob neznanega vojaka«. Izložil sem docela iz nje očetov erotični kompleks do hčerke, očeta sploh izložil in preustvaril dramo treh oseb v protivojno ljubezensko dramo z dvema osebama, ki sem ji dal naslov »Balada o vojni in ljubezni«. To je bil zadnji moj »avantgardistični podvig« pri »Delavskem odru«. Kritika je vsa ta moja prizadevanja v letih 1927—1929 spremljala dokaj pozitivno. Zato me je že spomladi 1929. leta, ko sem diplomiral na filozofski fakulteti, povabil upravnik NG Oton Župančič v Dramo. Ker pa sem bil še preveč vezan na Delavski oder, sem ga prosil za daljši odlog.

Čeprav mi je že v tistih letih rojil po glavi sintetični teater, ga z amaterji nisem mogel uveljaviti, ker je igralsko-artistično preveč zahteven. Zdaj mi je padla komična opera »Mascotte« kot izžrebana srečka v naročje, saj si primernejšega dela skoraj takrat ne bi mogel zamisliti: delo s poklicnimi igralci-



*Mascotto je dirigiral  
Niko Štritof*

pevci, ki so bili do neke mere tudi izvežbani plesalci, balet in orkester, to se pravi glasba. Vse mi je bilo po zaslugi naprednega gledališkega ravnatelja Mirka Poliča dano na voljo in v popolno ustvarjalno svobodo, pri kateri me ni mogla preganjati niti avtorska agencija, kakor se je to zgodilo po uspehu »Balade o vojni in ljubezni«, ker je bila »Mascotte« že toliko stara, da je bila zunaj avtorskih zakonov. Zato sem si jo smel tudi svobodno »pomladiti«, predelati in posodobiti njeno v izvirniku zelo naivno vsebino in dejanje ter izpihati iz nje vso zaprašeno ostarelost. Dela sem se lotil z vso vnemo. Za pripravo sem imel časa dovolj. Kolikokrat sem delo prebral in premetaval, vsakokrat se mi je rodila kakšna nova ideja, dokler nisem ustvaril režijskega, inscenijskega in igralskega stilnega načrta v celoti. Že pribralni vaji pa so se pri nekaterih igralcih-pevcih zbudili pomisleki zoper režijo, čeprav jim niti nisem izdal še vsega načrta, da jih ne preplašim pred svojim, po njihovem konservativnem mnenju preveč tveganim avantgardističnim početjem. Zato sem moral tudi še med delom večkrat zelo taktizirati, da sem kolikor mogoče dosegal tisto, kar je bila moja vizija. Ker pa sem se zavedal, da je lahko uresničenje moje vizije tvegano tudi za občinstvo in kritiko, sem za razlago in utemeljitev (pa tudi za preventivno obrambo) režije in stila uprizoritve, ki sta bila res proti dotlej operetni tradiciji, objavil tri dni pred premiero članek, s katerim sem skušal vnaprej opozoriti, zakaj tako in zakaj ne po starem. Tudi v članku nisem povedal iz taktičnih vzrokov vsega, vendar toliko, da članek vsaj v glavnem pojasnjuje moja takratna prizadevanja in nazore še danes. Zato ga moram v celoti vključiti v to razmišljanje, ki nima zgolj spominskega namena, marveč predvsem načelnega in dokumentarnega. Objavil sem ga v Slovenskem narodu 6. nov. 1930 kot programatični prolog k predstavi, ki bi ga v razmerju dotlejšnje operetne in operne prakse smel upravičeno imenovati ne samo za izpoved svojih nazorov in prakse, marveč že za manifest, čeprav sem mu dal iz taktičnih razlogov nevznemirljiv naslov. Po vsebini pa v resnici ni bil, kar je mogoče presoditi še danes. Izšel je pod naslovom »O režiji komične opere „Mascotte“«. Uredništvo je pod njim pripisalo: Kreftovi vzorniki in učitelji so Reinhardt, Stanislavski, Tairov, Piscator. Mejerholda so bržkone iz političnih razlogov izpustili, ker se je vedelo, da je komunist in navdušen privrženec oktobrske revolucije:

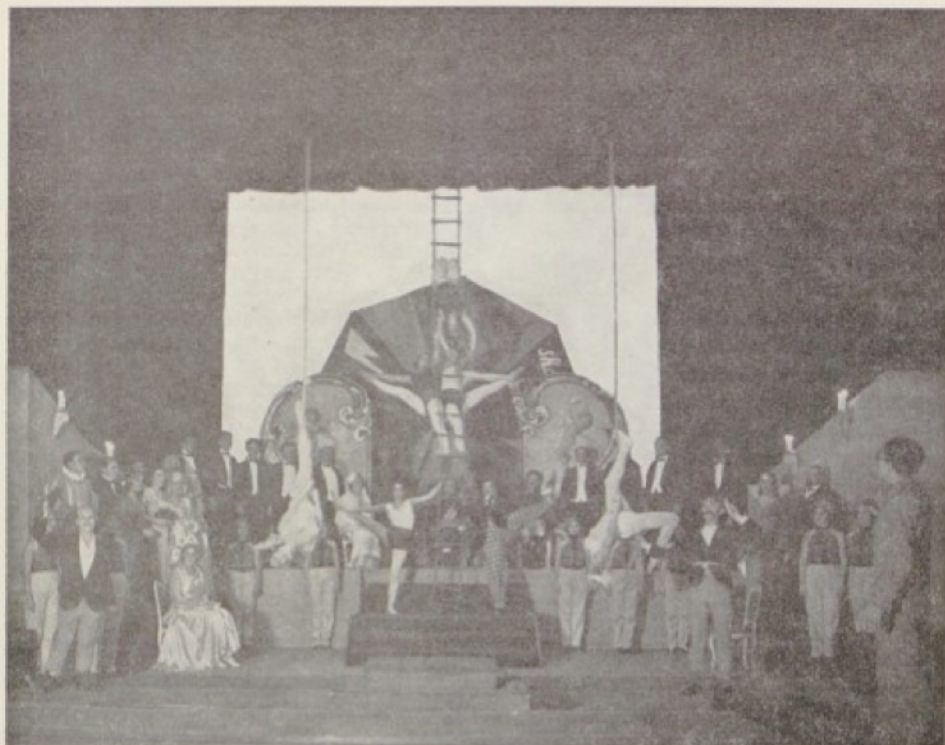
V vseh svojih dosedanjih razpravah in člankih sem odločno poudarjal nujno časovnost in sodobnost gledališke umetnosti. Gledališki umetnik kot časovni umetnik mora pograbit vsako novo sredstvo, ki mu je na razpolago, zakaj v vsakem novem sredstvu se skriva obraz sodobnega človeka. Če je res umetnik, bo znal izbirati in oblikovati, kajti osnovna lastnost umetnika je, da pograbi material in da ga umetniško oblikuje, da mu da tisto vsebino in tisti zadržaj, ki ga čuti v sebi. Če to dela odkritosrčno, bo verno zrcalo sebe in svoje dobe.

Najbolj kočljivo vprašanje našega gledališča je razmerje operete do umetnosti. (»Mascotte« je po sodobnem pojmovanju bližja opereti.) Prav dobro sem se zavedal mučnega njenega položaja, ko sem sprejel v režijo »Mascotte«, zakaj prezir in omalovaževanje operete je pri nas nekaj povsem razumljivega in samoobsebi umevnega.

V času svojih gledaliških študij v inozemstvu pa sem se moral prepričati o nasprotnem. Moje srečanje z moskovskim Komornim gledališčem, ki ga vodi režiser Tairov, njegova teorija o gledališki umetnosti, sta mi prinesli nov vpogled v režijo operete. Tairov, ki je sicer režiser drame, je prinesel režijo tudi v opereto. Isto je storil pri Nemcih Maks Reinhardt, čigar najbolj znana operetna režija zadnjih let je »Nepotipir«. Zadnja časopisna poročila pravijo, da se je tudi Stanislavski vrgel na opereto.

Ali so to samo merkantilni vzroki?





*Akrobatska scena v 2. dejanju Mascotte — na dvoru kneza Lorenza*

Nedvomno tudi, toda ne samo. Vsi trije režiserji hočejo dokazati, da je tudi opereta lahko umetniška uprizoritev, če se zato pokaže dovolj umetniške stvariteljske resnosti. Tairov in Reinhardt sta to tudi dokazala, četudi tega do danes pri nas še ne vemo.

Dunajski način uprizarjanja operete je povsem plitev in izrecno komercialen. To je izrecno koketiranje z neumetniškimi sredstvi, pogostim neslanim ektemporiranjem, s citiranjem dvoumnih dovtipov itd. Podoben je pariški način, vendar je vsaj v gotovih sredstvih, zlasti v razkošnosti opreme, pred Dunajem, četudi ne gre v tiste globine, kamor stremi Reinhardt, še bolj pa Tairov.

V opereti se vsi tokovi gledališke umetnosti stekajo. Igralstvo, petje, balet. Operetni igralec, ki hoče biti res umetnik, mora biti sinteza igralca, pevca in plesalca. Tairov zahteva še artista-akrobata in raztegne sintetičnost na igralca sploh. Na dramskega kot na opernega. V njegovi in Reinhardtovi režiji sem našel zaupanje tudi v opereto, zakaj oba sta svoje operete potegnili s stranpoti in neumetnosti, kamor jo je vrgel komercializem in pokvarjen okus občinstva, igralcev in »režiserjev«.

Seveda — biti umetnik v opereti je danes dvakrat težko. Prvič zahteva Reinhardtova in režija Tairova od operetnega igralca še večjih stvariteljskih zmožnosti kot drugje. Zakaj? Operetni libreto je povečini pod povprečnostjo. Zato zahteva tem večje umetniške sile od igralske umetnosti, zato ji daje tudi širše polje udejstvovanja.

Mnogo modernih gledaliških teoretikov trdi, da je igralska umetnost prav tako samobitna umetnost, kakor je umetnost pisatelja, kiparja, komponista. Zato stavi npr. Tairov igralca nad literaturo. Igralec je središče gledališke umetnosti. Literatura ga je ponekod vkovala, ovirala, zato se mora igralec vseh teh okovov osvoboditi (knjiga

Tairova o novem gledališču nosi naslov: Sproščeno gledališče) in si kot igralec »comedia dell'arte« ustvariti novo gledališče, gledališče sproščene umetnosti.

Ker v dramih in operi ne more prek vseh meja, je sproščen v operi. Tu o omejevanju njegove umetnosti v literaturi (libreta) in godbi ni govora, nasprotno, tu je toliko praznega vmesnega prostora, ki naravnost kriči po samobitni igralski umetnosti.

Kako izpolnjuje dunajski režiser te vmesne prostore, sem že povedal. Ni treba poudarjati, da je vse to daleč od umetnosti.

Istočasno, ko postavimo igralca v središče gledališke umetnosti, pa ne smemo pozabiti, da je sodobno igralsko umetnost zrevolucioniral režiser, ki je postal krmar ne samo igralske, temveč gledališke umetnosti sploh. Meiningovci, hudožestveniki, Stanislavski, Reinhardt, Tairov, Mejerhold, Jessner, Piscator itd. vsi ti režiserji so v osnovah zrevolucionirali gledališko umetnost. Njih najvažnejša in trajna pridobitev je kolektivna režija — to se pravi: odprava star-sistema. Vsi nastopajoči, od igralca z dolgo vlogo do nemega («statista») so nujni in važni. Vse mora biti izdelano do potankosti. Vsi morajo čutiti v sebi umetniška stremljenja, zakaj za umetniško dovršeno uprizoritev je zbor ali balet prav tako važen kot solist. Moderna umetniška režija star-sistema več ne pozna. Ne v dramih (kjer je posebno cvetela v uprizoritvah Shakespeara) ne v operi in ne v opereti. Tu mislim predvsem na Reinhardta in Tairova. O režiserjih bulvarskih gledališč Dunaja, Pariza, Newyorka ne govorim, ker nimajo z gledališko umetnostjo nobene skupnosti. Pregnati vse te šušmarje in sejmarge iz gledališča — to si je vzel za svojo nalogo Tairov, to je vodilo tudi sicer precej komercialnega Reinhardta, ko je režiral »Netopirja« in isto je prav gotovo povzročilo, da se je stari, preizkušeni Stanislavski po režiji drame in opere vrgel še na opereto.

Rinhardt, Stanislavski, Tairov, Piscator itd. — so moji vzorniki in učitelji.

Audranova komična opera »Mascotte« je iz l. 1880. Komponista imenujejo pariškega Johanna Straussa. Opereta v historičnih kostumih 16. stoletja (tja sta namreč postavila dejanje libretista) ne bi imela nobenega smisla in privlačnosti, ker je za zgodbo samo slučajen okvir. Zato je bilo prvo moje delo, da sem tekst »Mascotte« moderniziral in ga postavil v čas, ki je našemu blizu. »Mascotta« se v resnici ne godi nikjer, godi se le v gledališču. V igranje sem uvedel grotesknost s stiliziranimi gibi in figuralnimi kompozicijami. Igralec mora vzbuditi smeh s situacijo in ne s kakim neslanim, dvoumnim dovtipom. Iz besedne komike dunajske operete sem skušal preiti v situacijsko komiko. Igralec mora tudi v najpreprostejših stvareh poživiti predstavo s svojo *notranjo igro*. Zato so tudi »tragična« mesta tirana v obup. Iz joka v smeh in spet nazaj. Na odru mora biti dinamika. V gledališču nikoli ne sme vladati dolgčas. Scenarija in kostumi so pripomočki igralca, da pride njegova stvariteljska sila vedno bolj do izraza.

G. Uljanišček je s svojo inscenacijo igralcu in režiji krepko v pomoč. Na odru je tisoče barv. »Mascotta« se ne godi nikjer, samo v gledališču. Zato tudi stilizirano okolje z velikim kolesom sreče, ki nosi napis v bohoričici: Žalost ino smola — Sreča no vesele.

Težko nalogo je naprtla režija igralcem, ki so morali zapustiti tradicionalno igranje in preiti v poglobitev in grotesknost. Logiko in psihologijo sem pustil za kulisami. Zato začne včasih kateri igralec mahati ali sukati z roko kroge — se hipoma obrne v drugo smer in pade kot lutka v okamenelost. Toda že gre dejanje naprej — in njegova igra se spremeni.

Zbor prihaja na oder od vseh strani, se giblje na vzvišenih točkah odra — govori mestoma tudi prozo unisono — se postavi včasih na stran vodilne igre, včasih na stran protigre. Vsak član zбора se mora čutiti igralca. Gledališče ni koncert v kostumih — gledališče je kraj živega dejanja, največje dinamike.

Balet nastopi kot girls, ki jih dosedaj pri nas še nismo imeli. V prvem dejanju kot lovci, v zadnjem pa kot vojaki v protiplinskih maskah in baby-girls. V drugem dejanju izvajajo na dvoru kneza Lorenca akrobacije in cirkuške atrakcije. Na odru visi cirkuška lestva in dve vrvi, po katerih plezajo, se postavljajo na glavo, skočijo spet na oder, sučejo kolesa itd. Poleg tega še boks, kjer nastopi Charlie Chaplin (baletka) kot internacionalni sodnik. Medtem, ko iz stropa priplezata dva akrobata, se izpod odra dvigneta — Pat in Patachon ter takoj vskočita v svojo groteskno plesno točko.

Vse se giblje, vse je živo.





*Nuša Španova kot Fiamette*

V igranje nastopajočih se vmešava veliko kolo sreče, ki mnogokrat usodno deli dejanje v žalost in veselje. Kostumi, ki jih je skiciral g. Uljanišček, stoje igralčevi igri močno v oporo. V kolikor je novih, so deloma izdelani v ateljeju Miss deloma v gledališki krojačnici. Seveda bi vsa predstava mnogo pridobila, če bi bilo vse novo — toda tega še gledališka blagajna ne prenese.

V uverturi se vsi nastopajoči v dolgi koloni predstavijo občinstvu. Ob koncu vse igre se pa zbero okrog novih maskot — otročičkov. Zakaj v vsesplošni krizi, ki je nastala zaradi poroke Betine, pride rešitev od Društva narodov. Maskota Betina je s poroko izgubila svojo moč — princ Fritellini je poslal statute o maskotah Društvu narodov v pretres. In tam so pod vodstvom oznanjevalca miru Brianda konstatirali, da je lastnost maskote Betine dedna. — Vsi njeni otroci postanejo nositelji sreče in miru. V interesu trajnega miru se delegat Društva narodov novemu paru toplo priporoča in jima citira svetopisemske besede: »Ljubite in množite se med seboj!«

Tako se na koncu vseh koncev vse lepo konča. Način igranja, ki ga zahteva režija od igralca, je moderniziran način »commedia dell'arte«. Prozo je treba močno igrati in ne samo govoriti, prav tako petje. Prepričan sem da bo v doslednem izvajanju vseh

nastopajočih prinesla predstava vsaj nekaj tistega, kar je bilo zamišljeno. Res je, da je režija vzela igralcu svobodo igralca dunajske operete, toda kot nadomestilo mu je pokazala pot k tistim ciljem, ki jih tudi v opereti zasledujeta svetovna režiserja Tairov in Reinhardt — to je: pot, ki vodi umetnosti naproti in ne vstran. Koliko je lahko pri naših razmerah to dosegla, bo pokazala predstava.

V članku omenjam večkrat tudi nemškega režiserja Maxa Reinhardta, na katerega pa sem se skliceval bolj iz taktičnih razlogov, ker je po moji vednosti režiral le Straussovo opereto »Netopir«, ki še danes velja za najboljšo opereto oziroma muzikalno komedijo. Pevsko in igralsko je zelo zahtevna. Zato zasedejo režiserji po navadi vsaj glavno žensko in moško vlogo z opernim pevcem, ki pa mora biti tudi dober igralec in govorec proznega dialoga, kar pa je med opernimi igralci zelo redka sposobnost. Med našimi opernimi pevci novejšega časa je vsekakor tak mojster pevec-igralec in govorec proznega dialoga Ladko Korošec, čigar talent pa ima še neko dragocenost: umetnost naturalnega komika s humorjem. Talent naturalnega komika je sploh redkejši kakor talent resnbnega dramskega igralca ali trageda. Komike se ne da »igrati« ali tehnično priučiti. Komika mora biti pravemu komiku v njegovi naturi sami, ki jo kot sugestivni fluid mora gledalec začutiti, še preden je igralec-komik spregovoril na odru prvo besedo. Zanj in za njegovo stroko velja isto kakor za igralce tako imenovanih dramskih gosposkih ali kraljevskih vlog. Ko je npr. stopil Ivan Levar kot stari Glembaj ali kot kralj v »Hamletu« na oder, si takoj začutil v njem »gospoda« in »kralja«, čeprav sta moralno kriminalca. Nastopiti v fraku ali v kraljevskem kostumu ni zgolj vnanje vprašanje obleke, marveč sega stvar globlje v sam karakter vloge in igre. Dokler se igralec v fraku ali kraljevskem kostumu ne počuti tako kakor v svoji vsakdanji obleki, tako dolgo mu je vsaj podzavestno nelagodno. Tega psihološko ustvarjalnega, a nujno potrebnega »elementa«, se je dobro zavedal tudi Stanislavski, ko je npr. režiral Shakespearovega »Julija Cezarja«. Zahteval je, da so vsi sodelujoči že okrog tri tedne pred premiero morali nastopati na vseh vajah v rimskih oblekah in oklepah, da so se jih navadili kot nekaj vsakdanjega, naturalnega in samo po sebi umevnega za osebo, ki so jo morali »predstavljati« in ne zgolj igrati. Iz svoje dovolj dolge prakse se spominjam več primerov, ko je igralec, ki je šele dve ali celo le eno vajo pred zadnjo generalko oblekel »kostum«, padel čisto iz vloge in dejal: »Kostum me moti!« Igrati npr. angleško kraljico Elizabeto I. ali Marijo Stuart se ne pravi le stvariteljsko umetniško dobro po Schilerjevem besedilu ustvariti njuna značaja in človeški podobi, marveč k vsemu temu znati tudi skladno nositi njune kostume, da ne bosta le v kraljevski kostum preoblečeni »malomeščanki« iz našega časa. Koliko je danes pri nas igralcev, ki znajo nositi na odru še frak, da se v njem ne počutijo kot nekaj, kar jim mora zrasti pri figuri, ki jo igrajo, s psiho in telesom v eno? Videti je, da se naravno vedejo pri nas v fraku samo še nekateri dirigenti, ki jim stara navada predpisuje, da dirigirajo javni koncert v fraku, kakor so ga nekoč morali obleči celo vsi člani orkestra. Pri tem ne gre za nobeno »buržujstvo«, marveč tudi za stil. Ko je npr. pokojna Marija Nablocka stopila v Krleževi drami »Gospoda Glembajevi« na oder, si takoj občutil tudi po nošnji obleke in gibanju, da je stopila na oder »dama«, čeprav si pozneje zvedel, da je parvenijka, ki pa se je po svojem naravnem talentu uspešno povzpela v glembajevsko buržoazno družbo, da se je mogla šteti v njej med elito, čeprav je le še vnanji družabni blišč prikrival notranjo trohno te gospode.



Med igralčevo šolanje sodi prav tako tudi »umetnost nošenja« različnih kostumov. O tem vprašanju bi mogel in moral napisati posebno razpravo, ki bi ne zadevala le fizično stran, marveč tudi psihološko. Tu jo omenjam le toliko, ker sem pritisikal pri režiji »Mascotte« na krojaško delavnico, da bi naredila kostume že pred glavno vajo. Tako bi se jih igralci in igralkle navadili že do premiere naravno nositi. To se je pri takratnem sistemu posrečilo le delno, ker so bili vsi kostumi gotovi šele za generalko. Zato je tu in tam nujno prišlo do kakšne motnje. Režiserji v naših gledališčih še danes vedo, kako prve vaje v kostumih vzamejo marsikaj, kar je bilo dotlej dobrega v igralski interpretaciji in da se nekateri včasih čisto spet znajdejo šele na reprizah. V sistemu, kakor je bil pred vojno, je bilo to še bolj usodno; saj je bilo vaj zelo malo v primerjavi z današnjim študijskim časom. Zato je bila kakšna stvar na premieri bolj improvizacija kakor že nekaj trdno ustvarjenega, da bi mogel biti igralec že po brechtovsko »nad« svojo vlogo. To se je bolj ali manj posrečilo šele po nekaj predstavah.

### *Nekaj o dramaturški predelavi in vsebinskem posodobljenju »Mascotte«*

O tem sem objavil v Gledališkem listu kratek zapis z novo vsebino dejanja, ki ga moram tu prav tako navesti v celoti, saj je nedeljiv od programatičnega članka, ki sem ga objavil v Slovenskem narodu pred premiero; in nedeljiv od mojih načel in nazorov:

#### *Edmond Audran: La Mascotte*

Edmond Audran (1842—1901) sodi med četverico pariških operetnih komponistov, ki jo tvori skupj s Hervéjem, Offenbachom in Lecocqom. Izšel je iz cerkvene muzike. Leta 1861. je kot absolvent Niedermayerjevega cerkvenega instituta postal kapelnik v cerkvi sv. Jožefa v Marseillu. L. 1877. je komponiral prvo opereto »Le Grand Mogol«. Audran je bil lirik. Dobil je ime ustvaritelja francoskega valčka in je zato za Pariz istega pomena kakor Johann Strauss za Dunaj. Opereto »La Mascotte« (Dekle sreče) je dovršil l. 1880. V Parizu je dosegla do l. 1907. nad 1600 uprizoritev. Četudi imenuje sam svoje delo komično opero, je po današnjem pojmovanju bolj opereta. Od ostalih številnih del citiram samo »Olivette« (1881), »Madame Briguet« (1888), »Oncle Célestin« itd. V »Monsieur Lohengrin« je persifliral Wagnerjevo godbo. Največji uspeh je dosegel z opereto »La poupée« (1899). (Po Otto Keller: Die Operette.)

Režija je stari tekst modernizirala in postavila dejanje v nam bližji čas. V resnici se ne dogaja nikjer, zato je brez prave oznake kraja in časa, četudi so kostumi našemu času blizu.

I. dejanje: Kmet Rocco nima sreče v življenju. Vse mu spodleti. Njegov brat mu zato pošlje zdravo pastirico gosi in puranov maskoto Betino. Kaj je maskota? Dekle sreče. Kdor jo ima, ima povsod srečo. Edini zadržek je: ljubiti in poročiti je ne sme. Betina ne ve, da je maskota. Z ovčarjem Pipom se imata rada. Ko Lorenzo, knez deželice, izve zanjo, jo zapleni iz državnih interesov. Z njeno pomočjo hoče državne finance in državno politiko postaviti na trdna tla. Rocca vzame na dvor, Pipa in Betina pa se morata ločiti.

II. dejanje: Na dvoru kneza Lorenca. Betina je zdaj vojvodinja panadska.

Knez Lorenzo misli samo nanjo in se nič ne briga za svojo hčer, princezinja Fiameto, zaročenko princa Fritellinija. Fiameta se je pri prvem srečanju zaljubila v zdravega Pipa. Sanjari o njem in ga riše. Princa odklanja. Toda tudi Pipa ni pozabil Betine. Kot vodja artistične družbe se vtihotapi na dvor, da bi odpeljal Betino. Ljubosumni princ Fritellini ga nahujska zoper Betino, češ, da mu je s knezom nezvesta. Pipa se zato iz jeze in maščevanja oklene Fiamete, ki z njim organizira lju-

bavni državni udar. Lorenzo mora njeno zaroko s Fritellinijem razveljaviti, Pipa povišati v grofa de Montecucoli in ga sprejeti kot svojega bodočega zeta, Toda še preden gre novi par v cerkev, sklene Lorenzo poročiti se z Betino. Iz državnih interesov. Tik pred poroko pa Betina razkrinka vse zahrbtne intrige in s pomočjo Pipovih artistov oba pobegmeta.

III. dejanje: Princ Fritellini je zaradi razveljavljene zaroke napadel z vojsko kneza Lorenca in ga potolkel. V Lorenčevi državi je zavlada anarhija. Pipo in Betina sta vojaka Fritellinijeve vojske. Maskotstvo Betine je prineslo zmago. Zdaj sta svobodna. Zato se poročita. V vojni tabor pa so se prithotapili trije popotni muzikanti: preoblečeni knez Lorenzo, Rocco in Fiameta. Rocco iztakne Pipa in mu izpove maskotstvo Betine, ki ga bo s poroko izgubila. Kaj zdaj? — Fiameta se je morala Pipu odpovedati in pade pred Fritellinija. Ljubezen sklene mir med obema državam. Toda maskote ni več... Vsa sreča, katere vir je bila neporočena Betina, je šla po vodi. Mesto veselja zavlada med mladimi pari žalost in obup. Dejanje se nagiblje že v »tragedijo« — kar prinese rešitev delegat Društva narodov iz Ženeve. Društvo narodov je namreč statute o maskotah preštudiralo in konstatiralo, da je lastnost maskote Betine dedna. Vsi njeni oroci postanejo angeli sreče in miru. Iz interesov svetovnega miru se zato delegat mlademu paru toplo priporoča s svetopisemskimi besedami: »Ljubite in množite se med seboj!«

Režija je zahtevala od igralca groteskno-stilizirano igro. Včasih so gibi posameznikov kot skupine odrezani, skoraj geometrični. Uvedla je girls, ki nastopijo kot lovci, artisti, vojaki v maskah zoper plin in na koncu kot baby-girls. Njeno stremljenje je bilo ustvariti kolektivno igranje vseh sodelujočih. Vsi za enega, eden za vse.

To je osnovna zahteva moderne režije, ki sta jo tudi v opereto vpeljala režiserja Tairov in Reinhardt. Tairov je način uprizoritve operete zrevolucioniral s svojim sproščenim igralcem, ki mora z umetniško stvariteljsko resnostjo poglobiti dejanje in izpolniti umetniško revna mesta s svojo vseh neumetniških sredstev sproščeno igro. Nekaj podobnega je delal igralec »commedia del'arte«. Zato je tudi ves način moje režije izšel iz njega. Zahteva od igralca poglobljene igre, notranje kot zunanje prožnosti, ostre karakterizacije in stvariteljske resnosti. Režija je zapustila komiko besede — in prešla v situacijsko komiko. Vzela je igralcu staro svobodo dunajske operete, odkazala pa mu je novo, edino pravilno: svobodo modernega igralca »commedia del'arte«, ki mora tudi v opereto prinesiti umetnost in v skupnosti vseh sodelujočih najti sproščenost svoje igre.

Čeprav sem v tem članku ponovil nekatere misli, ki sem jih izpovedal že v SN, sem to moral storiti zaradi tistih obiskovalcev, ki so si ogledali reprize in si kupili tudi gledališki list, iz katerega so mogli zvedeti glavna načela in smer uprizoritve. V svojo oporo sem kot P. S. h gornjemu objavil še navedek iz že omenjene knjige Aleksandra Tairova »Sproščeno gledališče«, mogel pa bi ji reči tudi »Osvobojeno gledališče«. Na voljo sem imel le njen nemški prevod, ki pa ima še ostrejši naslov »Das entfesselte Theater«, ker je skušal Tairov (prav tako kakor Mejerhold) osvoboditi gledališče iz starih spon ali okov. Ne samo v informacijo občinstva in kritikov, tudi v svojo obrambo sem objavil naslednje misli iz knjige A. Tairova, ki pa so žive še danes:

»V sodobno gledališče se je vgnezdil diletantizem. Kot molj je preluknjal star podedovani gledališki plašč. In če ne bomo napeli takoj nadčloveških sil, bo uničeno sukno plašča kvečjemu še sposobno za pogrebno tančico.

Zaradi zunanjega utelešenja ideje mora umetnik svoje orodje in material obvladati. Zaradi notranje upodobitve mora obvladati svojo stvariteljsko voljo, mora znati v sebi zbuditi idejo oplajajoče emocije in jim dati izraza.

Kakor Stradivarijeve čarobne gosli se mora igralčevo telo odzvati vsakemu dotiku in v teku dejanja izraziti najtanjše tresljaje svoje poduševeljene volje.

Režiser je krmar gledališča: vodi ladjo predstave, umika se sipinam in čerem, premaga nenadoma pojavljajoče se ovire, se bori z vetrovi in protivetrovi, zapove jadra razpeti in spet sneti in krmari predstavo določenemu stvariteljskemu cilju nasproti.«



Libreto\* sem moral nujno predelati, ga »modernizirati« in posodobiti, če sem hotel s svojo režijo in uprizoritvijo ustvariti nekaj novega. To je bil tudi moj poglobitni namen, ki pa sta ga želela tudi ravnatelj Polič in dirigent Stritof. Brez njune moralne pomoči in razumevanja za moj avantgardizem bi svojih prizadevanj in vizije ne bil mogel uresničiti. Zato se ju moram še danes s hvaležnostjo spominjati, saj je bilo vse to v tistih konservativnih časih v oficialnem državnem gledališču vsekakor nekaj izrednega. Takratne razmere niso mlademu človeku običajno nudile tolikšne možnosti in svobode, kakor so jih imeli in še imajo mnogi danes. Trditev ne velja nič manj za Opero kakor za Dramo. Ne sme pa se tudi pozabiti, da smo po državnem udaru 6. jan. 1929 živeli pod diktaturo kralja Aleksandra in generala Živkovića.

Prvi dopolnilni zapis k članku v SN je izšel v opernem gledališkem listu za premiero »Mascotte«, drugi pa po premieri v takratni ilustrirani reviji »Ilustracija«. Med njenimi uredniki je bil Janko Traven, ki je že takrat pokazal izredno zanimanje za gledališče, saj je po njegovi zaslugi prinašal časopis redno fotografije iz dramskih, opernih in operetnih premier. Ker se je ves čas po tem posvečal zgodovini slovenskega gledališča, je bil po vojni ob ustanovitvi Slovenskega gledališkega muzeja imenovan za njegovega prvega ravnatelja. Njegova zasluga tudi je, da lahko k tej moji razpravi objavimo nekaj izvirnih fotografij o uprizoritvi »Mascotte«, ki so izšle v »Ilustraciji«, hkrati pa hrani naš muzej poleg drugih številnih in dragocenih fotografij gledaliških predstav tudi nekaj izvirnih neobjavljenih fotografij o predstavi »Mascotte«, ki po svoje prav tako potrjujejo moja izvajanja.

Naloga, ki sem jo prevzel v tiskni ni bila ne lahka ne preprosta. Ko sem prebral libreto, sem bil silno razočaran, saj je bil naiven in sentimental. Na njem je ležal prah več desetletij. Po vsebini in dramatskem zapletljaju ni bil nič dosti boljši, kakor so bili libreti takrat pri nas še zmeraj popularne dunajske operete, s katero so do 1918. leta pomagali germanizaciji v Mariboru in Ljubljani. Prevladovala je v sporedu tako imenovanega ljubljanskega »Franz-Josefs-Jubileumtheater«, ki so ga za ta namen nalašč in načrtno zgradili pred prvo svetovno vojno v Ljubljani. V njem niso samo kvarili umetniškega okusa, marveč so zlasti z operetnimi predstavami tudi ponemčevali. Veliko občinstva z umetniškim okusom tudi ni bilo ne med našim meščanstvom in ne malo-meščanstvom. Večji del je bil nagnjen k zabavnemu gledališču operet in cenenih veseloiger. Zastopnik zabavne in primitivne ljudske igre je bil tudi Fran Govekar s svojimi dramatizacijami Jurčičevega »Desetega brata« in »Rokovnjačev«, prav tako pa po svoje in okusu predmestnega občinstva prilagojeni dramatizaciji Levstikove klasične povesti »Martin Krpan«. Zoper ta okus in kvarjenje občinstva je izbruhnil Cankar s svojo knjigo »Krpanova kobila« izraz, ki je še danes simbol za neumetniško, primitivno ali celo vulgarno bulvarsko gledališče, ki niti v našem času (tudi pod vplivom cenenih tujih filmov) ni redko zastopano v naših gledaliških sporedih, zlasti ker je v nekaterih primerih celo »lakirano« z »avantgardizmom«, pojav, ki pa ni doma le pri nas, marveč tudi v Evropi in Ameriki. Namesto starih operet in nekdanjih spevoiger so danes v modi revije in musicali. Ti po večini v našem času nič manj ne kvarijo okusa gledališkega in filmskega občinstva kakor njihove predhodnice operete in spevoigre iz druge polovice 19. stoletja.

\* Med vajami sva po rokopisnih popravkih v šepetalski knjigi ugotovila s Stritofom, da je libreto že pred vojno prevedel »v boju za vsakdanji kruh« — Oton Zupančič.

Novo vsebino in dejanje sem, kolikor se je dalo tudi aktualiziral politično, čeprav na to nisem smel javno opozoriti. Fašizem in nacizem sta se takrat naglo širila. Tudi v diktaturi kralja Aleksandra in generala Živkovića ter njuni unitaristični »jugoslovanski« politiki so se skrivali nacistoidni in fašistoidni elementi, na katere je predvsem opozarjala v svojih ilegalnih letakih in listih KPJ. V romanu »Človek mrtvaških lobanj« sem z legendo, ki sem jo preuredil po Korolenku, dal duška odporu tudi tej diktaturi. Knjiga je bila kmalu po izidu zaplenjena, sam pa sem takrat, ko sem že začel režirati »Mascotto«, bil v preiskavi in sem čakal na sodno obravnavo. V novo vsebino »Mascotte« sicer nisem mogel spraviti neposredne kritike fašistične diktature, pač pa le posredno, saj sem napravil kneza Lorenca za diktatorja v svoji deželi. Takrat je bila precejšnja napetost med Jugoslavijo in Italijo. Pripravljal se je proces zoper naše tržaške revolucionarje, ki jih je na koncu obsodilo fašistično sodišče na smrt in so glavne tudi usmrtili. Da dam duška svojemu protifašizmu, sem Bojanu Pečku dal Mussolinijevo masko in mu zrežiral tudi nekaj njegovih značilnih gest in mimiko. Peček je svojo vlogo izvrstno izpolnil. Ohranjena fotografija ga kaže v tej maski in v domišljavi Mussolinijevi pozi. Občinstvo je stvar razumelo, prav tako pa je niso spregledali niti kritiki, čeprav tega niso smeli omeniti, kar pa je bilo seveda tudi meni in predstavi v prid, saj bi sicer gotovo posegli vmes policija in cenzura, kar se mi je pozneje večkrat zgodilo v Drami.

Kot dopolnilni dokument k vsem dosedanjim navedkom iz tistih časov pa moram navesti v celoti še svoj zapis, ki sem ga spisal po premieri in ki sem ga objavil, kakor sem že zapisal, v 12. številki II. letnika »Ilustracije«:

#### O Mascotti

(Zapiski režiserja Zareze.) — Bratko Kreft

... Danes sem referiral na seji svoj načrt režije za »Mascotte«. Iz 16. stoletja sem prenesel dejanje v gledališče. Mesto italijanske pantomime naj nastopijo cirkuški artisti. Treba je uvesti girls. Balet, zbor, solisti — vse to mora biti celota.

Doma sem imel idejo, ki mi je bila posebno pri srcu. V zadnjem dejanju mora nastopiti balet v maskah proti plinu. Vojaki — v moderni frontni opremi. Čelade. Mask proti plinu pri seji nisem hotel omeniti. Mislil sem, da se jim bo zdelo vendarle »premoderno«. Zato sem jih pri referatu spustil, četudi sem ves čas nervozno mislil nanje.

»Balet mora biti oblečen podobno. Frontne čelade... in... Zdaj bi moral reči: »In — v plinskih maskah...« Pa nisem. Prav takrat uskoči scenograf Uljanišček: Znajete, dajom mi jim gasmaski...« Kar s stola me je hotelo pognati. Ali je čutil moje misli? Mislim, da sem mu stisnil roko. Ostali so se smejali. Ravnatelj pa je pripomnil: »Sta že skupaj...« Tako je postal Uljanišček moj prvi sobojevnik.

»Na odru mora biti veliko kolo sreče, ki se bo sukalo iz sreče v žalost in nazaj. Kakor bo pač dejanje teklo.« In zdaj se oglasi kapelnik Niko Štritof: »In v bohoričici naj bo zapisano: shaloft ino [mola — [rezha no vefele.« Tako je vstopil v »Mascotte« Niko Štritof.

Nikoli nisva mnogo govorila. Tako čudno tih je bil včasih, ko sem režiral. Tal je navadno naslonjen na portal in gledal, poslušal... Tolikokrat sem si želel, da bi mi kaj povedal, pohvalil ali pokritiziral...

Po eni izmed vaj mi nekdo pove, da je Štritof prejšnji dan razlagal, kakšna bo »Mascotte«. Meni ni rekel nič.

Pred generalko so delavci montirali kolo sreče. Opazil sem Šritofa, da nekam mrko gleda naokoli. Kaj to pomeni? Stopim k njemu, da bi ga izzval do besede.





*Bojan Peček kot knez Lorenzo*

»Ampak hudiča, saj to niso prave črke! To ni bohoričica. To se bere: žalost ino zmola — zreča ino vezele.«

»Res. Na to niti pomislil nisem.«

»Saj sem vam dal takrat napis v bohoričici.«

»Dal sem ga v slikarno, toda slikarna je napisala po svoje. Sicer pa ni to tako strašno...«

Mislím, da sem ga užalil s svojim kompromisarstvom.

Drugi dan se spet srečava pri kolesu.

»Dajte vendar popraviti te črke. Sicer bom vedno jezen, kadar jih bom zagledal...«

Pogledal sem ga in videl, kako rad ima kolo in tiste, v bohoričici pisane besede. V tej borbi zanje sem spoznal njegovo tiho prikrito radost za »Mascotte«.

In slikarna je morala do premiere poskrbeti novi napis. Tiho, zase se je Štritof nasmehnil.

Prve aranžirke s solisti niso bile nič kaj lahke.

Dunajsko opereto sovražim. Gledališko umetnost naravnost profanira. Zato je bilo moje prvo stremljenje — pregnati jo, izogniti se vsem neumnim dvoumnostim, ki koketirajo z galerijo, v igranje uvesti doživetje, smeh zbujati s situacijsko komiko — vse speljati kolikor mogoče v grotesknost. Brez psiholoških prehodov in logike. Kar skoče iz veselja v žalost in nazaj. Zato pa včasih ostre zarez vmes, izpolnjene s figuralno kompozicijo.

»Prosim, gospoda, tu je zarez — tam tudi...«

Nekega dne slišim izza kulís: »O ta režiser zarezal!«

Da vzbudim notranje doživetje, so morali igralci igrati najprej realistično. To je trajalo precej časa. Pot v grotesknost ni bila lahka. Včasih sem že obupaval in sklepal kompromise. Nekega dne nas zaloti ravnatelj na hodniku.

»No, kako je. Zadnjič sem malo poslušal. Premalo je to stilizirano...«

»Teško je, gospod ravnatelj. Gospodi je težko...«

»O, nič ne prizanašajte. Zahtevajte 125 %, potem bo 25 % ostalo...«

To me je znova podžgalo. Že več dni nisem bil v pisarni. Nič nisem vedel, kako je z njim. In zdaj me je bilo na tihem kar sram, da je bil tistega dne on bolj vnet za stiliziranost, za prelom s starim, nego jaz.

Tako sem spoznal močno oporo v njem. In to veselje nad tem spoznanjem me je pri popoldanski vaji sprostito utrujenosti in me vrglo v besnost. Zdi se mi, da sem tistega popoldne objel ves oder, zakaj nikogar nisem izpustil. Prekinjal sem igralce, pokazal zdaj ta, oni gib, določil močnejšo zarezo, tiral jih iz enega nastrojenja v drugega.

Ko sem se v odmoru utrujen sesedel na šepetalnik, prisede k meni maskota Bettina, gospa Poličeva.

»Veste, do danes nisem mislila, da bo šlo — ampak zdaj čutim, da bo...« Lica so ji kar žarela.

Ozrl sem se po drugih. Prvega sem zagledal Janka. Okrog usten sem videl nasmeš zadovoljstva. Ne vem, ali se mi je zdelo, ali je bilo res — skoraj pri vseh sem čutil neko žarenje. Res je, da je pozneje spet padlo, da je šlo gor in dol kot živo srebro v toplomeru — ali pa kot naše kolo sreče — toda ostalo je in jih premagalo.

Golovinove girls so dobro sledile. Vse sva imela že dognano, le cirkuške atrakcije so ostale. Pripovedujem jim o dveh vrveh. Zdaj so hotele kar tri na vrh. Čez noč se spomnim lestve. In drugi dan smo obesili Gizelo na lestvo. Prvič se je tresla. Golovin se je bal zanjo. Jaz pa nisem hotel popustiti. Da dam poguma, sem splezal po vrvi, z vrvi pohitel na lestvo in se obesil za noge —

»No, vidite, saj to ni nič takega...«

Zelo radoveden sem bil na zbor. Važno mesto sem mu določil v režiji. Zakaj zbor ne sme biti mrtev, ne sme samo statirati. Vsi nastopajoči so važni. Proč s star-sistemom! Stanislavski ga je prenal, Tairov, Reinhardt. Meierhold itd. Vso pot od doma sem mislil, kako bi jim za uvod povedal nekaj besed, da bi vzljubili »Mascotte«, da bi gledali na gledališče drugače nego sicer. Da bi ga na tihem vzljubili tako, kot ga imam rad sam. — Vem, težko je delo v gledališču. Mnogo razočaranj, mnogo prerekanja — toda človek mora prek vsega. Dajati mora svoje najboljše, najdražje, kar ima. To je usoda vsakogar, ki se hoče udejstvovati v gledališču. Rad bi jim bil pripovedoval, kako so delali igralci Stanislavskega in Tairova, s kako požrtvovalnostjo so ustvarjali to, kar danes pozna ves svet, kako so težko bolnega Vahtangova nosili v nosilnici k vajah, ker mu je bila umetnost več nego življenje...

Ko sem pričel vajo, ni bilo besede v meni za te misli. Rekli bodo, da jim prodajam tujo učenost, da sem pridigar... Zato nisem rekel ničesar — toda ves čas sem mislil tiste misli in preganjal sem jih kot prej igralce in balet — Ne vem, ali so čutili moje skrivne misli, slišali besede, ki jih nisem govoril — zakaj na koncu so bili vsi moji...

Kar tako sem vrgel te bežne trenutke izza kulis na papir. Res je, da ni bilo vedno vse tako gladko, da je bilo tudi jeze —, da, treba je še vedno mnogo dela, da se bomo vsaj približali pravi gledališki umetnosti.

Iz zakulisnih dogodivščin pa moram omeniti vsaj eno, ker je z njo v zvezi karikatura, ki jo je Traven objavil kot »ilustracijo« k mojemu zapisu skupaj s karikaturo dirigenta Štritofa, kako ves v vihri dirigira predstavo »Mascotte« v plinski maski.

Kakor sem že povedal v vsebini svoje predelave, je kot zaveznik zarotnikov zoper diktatorstvo kneza Lorenza nastopila po moji zamisli potujoča skupina artistov, med katerimi so tudi popularne filmske figure Chaplina, Pata in Patachona. Zadnjih dveh se gotovo spominjajo še danes starejši obiskovalci



predvojnih filmskih komedij, saj sta bila Pat in Patachon takrat prav tako popularna kakor Chaplinov Charly in »človek, ki ne pozna smeha« v kreaciji Bustera Keatena. Za to točko sem uporabil članice baleta in njihovega »šefa« Petra Golovina, ki je igral in plesal »velikega« Pata. Ker pa potujoča skupina ni bila le plesna, marveč so bile med njimi tudi »artistke«, je bilo potrebno v njen nastop vključiti vsaj nekaj umetniških točk. Zato sem pri neki vaji dal spustiti iz sufite dve debeli vrvi, med njima pa iz vrvi spleteno lestvo, kakor so bile na starih jadrnicah in kakor jih vidimo pri nekaterih umetniških točkah v cirkusih še danes. Baletni zbor z Golovinom na čelu je radovedno čakal, kaj neki bom zdajle spet zahteval od njih. Medtem sem že prej izvedel, da je med balerinami članica, ki zna nekaj umetniških točk. Kako se je pisala, ne vem več, le to, da ji je bilo ime Greti. Pozval sem jo, naj pred vsemi pokaže, kaj vse zna. In res je delala za običajno članico baletnega zbora kar zanimive »akrobacije« na tleh, se zvijala kot kača, vrtela kolo čez ves oder in izvajala tako imenovani »salto mortale«. Povedal sem jim najprej, da bosta dve morali tudi splezati visoko gor na vrvi, se z nogo zavozljati in se obesiti z glavo navzdol. Zato sta se takoj dve javili. Zdaj pa so bile radovedne, kaj in kako bo z lestvo iz vrvi. Povedal sem, da se bo morala tista, ki bo najbolj pogumna, povzpeti po lestvi kolikor mogoče gor do sufit, se v podkolenih obesiti na stopalnico lestve in se prostoročno spustiti z glavo navzdol in obviseti podobno kakor tovarišici na obeh vrveh. Ko sem vprašal, katera se javi prostovoljno, je nastal za nekaj hipov molk, potlej pa se je oglasil ženski glas: »Če nam boste vse to najprej pokazali vi!« Bila je Gizela Bravničarjeva. Vse je butnilo v smeh, meni pa je šlo zares. Odvrget sem brž suknjič, splezal kar v čevljih po vrvi, ki se je seveda pod menoj spodaj zibala sem in tja, se preselil z obema nogama v kolenih na lestvino stopalnico, konce stopal pa zakavljajal za drugo stopalnico in se nato z gornjim delom telesa spustil oprezno navzdol. Ves čas je vladala tišina kakor pri kakšni akrobatski točki v cirkusu, le da tu niti godbe ni bilo. Ko sem tako nekaj hipov visel, sem zaslišal od spodaj ploskanje, se spet dvignil in pripelzal na tla. Kakor so mi pozneje povedali, so nekateri bili prepričani, da stvari ne bom zmogel ali pa bom mogoče celo tresnil na tla. Stvar pa je le bolj videti težka in nevarna. Da sem jo lahko izvedel, mi je pomagala izkušnja še iz sokolske telovadnice, saj sem bil svoj čas strasten telovadec, ki se je v podobni vesi izvežbal že kot gimnazijec na tako imenovani švedski lestvi, ki pa je bila seveda vsa lesena in pritrjena zgoraj in spodaj. Zato je bila ta vesa tam lažja. Ker pa je šlo tisti hip za moj nadaljnji režiserski ugled, sem brez premisleka stvar tvegaj. Ker se mi je posrečilo, sta se nato javili še dve balerini, iz gledališča pa se je hitro prenesel glas o tej »akrobaciji« tudi po Ljubljani. Zato je Janko Traven po premieri objavil v »Ilustraciji« karikaturu, kako visi režiser »Mascotte« na »cirkuški lestvi«.

Tudi zasedba ni bila tradicionalno operetna, saj sta nastopila tudi dva operna solista: bariton Vekoslav Janko (pastir Pippo) in mezosopranistka Nuša Španova (princesa Fiametta). Vekoslav Janko je bil eden najboljših opernih igralcev, ki je imel za seboj dobro »dramsko igralsko šolo«, preden je prišel iz Maribora v Ljubljano, saj ni nastopal v Mariboru le v opereti (prodoren uspeh je dosegel v glavni vlogi nekoč zelo popularne operete »Ptičar«, ki je bila pevsko precej zahtevna), marveč tudi včasih v drami. Kot gojenec drugega letnika igralske šole bi bil jaz moral igrati vlogo sina v tragediji »Dedni logar« (1850), ki jo je napisal v zgodovini nemške realistične dramatike znani Otto Ludwig

(1813—1856). V svojih »študijah o Shakespearu« ostro nastopa zoper Schillerjev idealizem. V zasedbi sem bil že najavljen, toda ko je takrat nekoliko let starejši Janko zvedel, da je vloga lepa, je kot stalno anagažirani igralec v Drami in opereti zahteval vlogo zase. Tako sem se ji jaz kot »naraščajnik« moral odreči, kar sem moral vzeti z razumevanjem na znanje. Pri režiji »Mascotte« je bil kot moj »star« znanec in »tekmec« tovariški posrednik pri drugih igralcih in igralkah, ki so v začetku skeptično gledali name in na mojo režijo. Po bralni vaji je neka že priznana igralka rekla pred drugimi: »Kaj, ta smrkavec nas bo režiral?«, čeprav sem bil že star petindvajset let in sem imel poleg študija gledališča na Dunaju in v Parizu tudi že diplomo filozofske fakultete.

Princ Fritellini je bil Lujo Drenovec, ki je bil nekaj let glavni operetni tenor, preden se je za stalno preselil v Dramo. Imel je za opereto lep glas, vendar so mu delale višine včasih precej preglavic, da je imel tudi večkrat hudo kritiko. En pamfletski izpad sem menda dve leti prej zakrivil tudi jaz v »Delavski politiki«, pri »Mascotti« pa sva lepo sodelovala in po uspehu premiere postala tudi prijateljca.

Inscenacijo, ki je bila v primerjavi s tradicionalno realistično abstraktna, sva zamislila skupaj s scenografom Vasilijem Uljaniščevom, ruskim emigrantom, ki je pred emigracijo delal nekaj časa pri Mejerholdu. Zato sem imel tudi v njem veliko oporo, saj se je takoj navdušil za moj podvig. Čeprav sem v gledališkem listu in v članku zapisal, da se dejanje »Mascotte« godi predvsem v gledališču, kljub temu niso manjkale nekatere »poante« (danes bi rekli »štosi«) na sodobnost. Med njimi je bil tudi nastop delegata Društva narodov, ki je nastopil iz parterja. Igral ga je epizodist in član zbora M. Simončič. Bil je oblečen v moderen črn frak in ko se je pojavil proti koncu predstave skozi desni vhod parterja, ga službujoči biljeter ni pustil v dvorano — in že hotel poklicati na pomoč službujočega stražnika (vse to je bilo seveda »zrežirano«), dokler ni pojasnil, da je delegat Društva narodov, ki prinaša važno novico. To je bil v ljubljanskem gledališču prvi takšen primer zoper »naturalistično iluzionistično gledališče«, katerega zagovorniki so trdili, da mora biti igra na odru tako realistično-naturalistična, kakor da le slučajno manjka prednja stena, v resnici pa je tisto, kar se godi na odru, življenje samo. Zato je že v Rusiji nastala krilatica, da je občinstvo pri predstavi »Strička Vanje« le slučajen in neviden gost »strička Vanje«. Kako nenavaden je bil takrat v gledališču nastop igralca iz parterja, kar je v zadnjih letih postala pogosta navada, priča še dogodivščina, ki se je zgodila na eni izmed repriz »Mascotte«. Na vsaki predstavi so bili poleg zastopnikov policije kot varuhov javnega reda in varnosti tudi gasilci, ki jih je bilo takrat več kakor danes. Včasih je poklicnega gasilca lahko po dogovoru s gasilskim poveljstvom nadomeščal tudi prostovoljen gasilec. Tako je bilo tudi pri tisti reprizi. Tisti gasilec pa je imel za seboj že svoj poklicni dnevni šiht in je bil zelo utrujen. Njegov prostor je bil na takratnem dijaškem stojišču ob hidrantu, ki je moral imeti zaščitna vrata odprta, da je mogel »dežurni« gasilec v primeru požara hitro zagrabiti za konec cevi, in jo odvit iz kolobarja in v hipu pripraviti za akcijo, to se pravi za brizgo. Gasilec je imel ob hidrantu stol, na katerem je med predstavo lahko sedel. Ker pa je bil tisti večer zelo utrujen in zaspan, je v tretjem dejanju kot »božji volek« zaspal, naslonjen na balustrado, ki je ločila dijaško stojišče od parternih sedežev. Ko pa sta se v bližini ograje začela pripravati biljeter in »delegat Društva narodov« ter vpila drug na drugega, se je gasilec nenadoma vzdramil, skočil k





*Lojze Drenovec kot Princ Fritellini*

hidrantu in že zagrabil cev, ker je mislil, da je nastal v gledališču požar. K sreči ga je biljeter brž pomiril, da ni odprl ventila in brizgnil po občinstvu. Glas o tem »incidentu« se je seveda razglasil po vsej Ljubljani in zbujal dodatni smeh k smehu, ki so ga pri vsaki predstavi v obilni meri zbujali nastopajoči v »Mascotti« in dejanje samo.

#### *Nekaj o gledališkem zgodovinopisju*

Od gledaliških predstav najsi bo v Drami ali Operi je v tistih časih ostalo zelo malo, saj zaradi pomanjkanja denarnih sredstev večine predstav med obema vojnama sploh nismo fotografirali. Če pa je že prišlo do fotografiranja, ga je moral naročiti in plačati režiser sam, kar sem tudi jaz večkrat storil tako v Drami kakor v Operi, vendar mi je še danes žal, da nisem tega storil pri vsaki svoji režiji, ker bi imel danes več vsaj fotografskih dokazil o svojih predstavah in prizadevanjih. Radio smo sicer že imeli, toda gledaliških predstav v celoti ni prenašal, o televiziji pa še ni bilo ne duha ne sluha. Zato so za gledališkega zgodovinarja in teatrologa danes televizijske oddaje gledaliških predstav, tudi če so le posredne, dragocen dokument in gradivo, kajti kaj ostane od igralca in njegove umetnosti? Ko umre, umre z njim tudi njegova umetnost. Že Schiller je zapisal v eni izmed svojih pesnitev, da zanamstvo igralcem ne spleta vencev. V tem je vsekakor tragika gledališkega poklica, čeprav ohranjajo danes nekatere kreacije dramskih igralcev vsaj po govoru plošče in magneto-

fonski trakovi, v novejšem času pa tudi ohranjeni televizijski posnetki v podobi in govoru. Vznemirljivo pa je, da zgodovinar kljub temu današnjemu pomožnemu gradivu ne more več natančno ugotavljati, kdaj je imela gledališka kritika prav in kdaj ne. Takšna kontrola je mogoča le pri dramskem besedilu kakor tudi pri operetnem in opernem libretu in njegovi uglasbitvi, ki je seveda za umetniško ocenitev skladatelja primarna. V nobeni drugi kritiki niso možne tolikšne časovne krivice kakor v gledališki, ki je zato od vseh kritik najbolj odgovorna. Če bi bila s Cankarjevo smrtjo izginila vsa njegova dramska dela, bi na podlagi mnogih kritik, ki so bile ob njih izidu ali uprizoritvi napisane, mogel zgodovinar ugotoviti, da je bil Cankar zelo povprečen dramatik. Tako pa je mogla poznejša (dodatna) analiza njegovega dramskega dela ugotoviti, da je naš največji nacionalni dramatik, kakor je Prešeren naš največji nacionalni pesnik. Malo je pisanih dokumentov npr. o veliki igralski umetnosti Ignacija Borštnika. Kje pa so drugi, saj je bilo v prejšnjih rodovih več velikih slovenskih igralcev in igralk? In koliko imamo doslej monografskih študij o njih, čeprav je umetniški in kulturni delež gledališča in njegovih umetnikov v razvoju naše kulture in tudi narodne zavesti velik. Zato delo Slovenskega gledališkega muzeja ni nič manj važno, kakor delo drugih zgodovinarskih strok in znanosti. Prav je, da slavimo različne revolucijske, politične in kulturne jubileje, ker je žal človeška natura taka, da preveč rada pozablja celó veličino preteklih dejanj, brez katerih bi nas že zdavnaj ne bilo, toda ali ni bilo krivično in omalovažujoče, da Slovenski gledališki muzej zaradi finančne stiske ni mogel v večjem obsegu opozoriti na petindvajsetletnico svojega obstoja in dela, ki ga je opravil kljub utesnjenim okoliščinam, ki še trajajo dalje in čakajo na rešitev iz njih? Delo, ki ga je opravil kolektiv muzeja pod vodstvom ravnateljev Janka Travná in prof. Dušana Moravca, dopisnega člana SAZU, ter pod sedanjim vodstvom je vsekakor zaslužno, kar poleg vsega drugega pričajo tudi zborniki »Dokumentov« SGM, ki jih je pred leti ustanovil Dušan Moravec ne samo kot gledališko znanstveno, teoretično in zgodovinopisno glasilo, marveč tudi že kot prvo teoretično osnovo za bodoči gledališki znanstveni inštitut, ki bi naj sprejel vase še dokumentarični oddelek GRF, ko bodo zanj in za muzej na voljo nujno potrebni prostori, kajti sedanji so zaradi stalno naraščajočega in velikokrat za zgodovino in pomen dela slovenskega gledališča bolj skladišče kakor ustrezni delovni prostori.

#### *Odziv gledališke kritike na predstavo »Mascotte«*

Razprava in spominski zapis bi ne bila popolna, če bi jima ne priključil vsaj glavne navedbe iz takratnih kritik, ki zdaj posredno zdaj neposredno dokazujejo in tudi po svoje ilustrirajo moja dosedanja izvajanja. Preden preidem na navedke, pa moram tudi tu ponovno poudariti, da sem velik del svojega študija že pred tem posvetil tudi številnim zgodovinopisnim in teoretično-gledališkim spisom, o čudovitih podvigih nekdanjega ljudskega gledališča, ki nosi ime »commedia dell'arte«, katere sledove je mogoče najti celo v nekaterih Molièrovih igráh. Da so se zgledovali po »commedii dell'arte« tudi Jevreinov, Mejerhold, Tairov, Vahtangov itd. mi ni treba opozarjati. Tudi jaz sem se pri režiji »Mascotte« nekoliko zgledoval po njej, čeprav sem vse po svoje oblikoval, iz lastnega doživetja in navdiha. Dramatska literatura pri »commedii dell'arte«



*Stefka Poličeva kot Bettina-maskota in  
Vekoslav Janko kot Pippo*



so bili le bolj ali manj nakazani scenariji in ne literarno dramatsko zaključena dela, kakor so npr. Molièrove ali Goldonijeve komedije, čeprav sta se oba zgledovala po »commedii dell'arte«. Pri zadnjem priča o tem najbolj njegova komedija »Sluga dveh gospodov«, v kateri ni mogoče spregledati tipičnih figur iz »commedie dell'arte«, ki pa jih je Goldoni literarno-dramatsko podrobno izdelal, ker je bil velik nasprotnik njene degeneracije v svojem času in bil ostro in zanimivo bitko s sodobnikom Gozzijem, ki jo je močno in celo prizadeto zagovarjal, saj so njegova gledališka dela predvsem le scenariji.

Pri predelavi besedila in v režiji »Mascotte« sem se izogibal starih in cenjenih dovtipov, ki so takrat prevladovali v operetnih predstavah, saj so si nekateri igralci pri predstavah včasih pomagali celo s tako imenovanim »ekstemporiranjem«. Tako je prišlo večkrat tudi do neokusnih »dovpitov«, čeprav je bilo ektemporiranje s posebnim predpisom prepovedano. Moj nazor ni bil tako imenovani »totalni teater«, ki poskuša v nekaterih primerih tudi danes živeti zgolj iz sebe in mu je dramatska književnost potrebna le kot sredstvo zase — le kot scenarij in ne kat enakovredna književnost. Temu nazoru nasprotujem še danes, ker sem od vsega začetka prepričan o važni in nepogrešljivi ustvarjalni funkciji dramatike kot literature za gledališko umetnost samo. Enakopravnost in enakovrednost med njima zastopa »sintetični teater«, čeprav za njegovo odrsko manifestacijo ni primerno vsako dramatsko delo. Ne sme se pozabiti, da ni za vsako dobro dramatsko delo enakega kalupa, da si mora

režiser, če hoče ustvariti obojestransko celovito predstavo, odkriti najprej bit in stil dramskega dela, ki ga hoče uprizoriti, in nato iz te biti in tega stila ustvariti po svojem navdihu in talentu svoj in delu ustrezni uprizoritveni stil in živo odrsko podobo. To je stvariteljska skrivnost režiserstva in igralsva, ki zato ne trpi ne kalupa ne Prokrustove postelje, kakor so npr. za Shakespea- rova genialna dela psevdavantgardistični poskusi v zadnjih letih v evropskem gledališču, kajti niti za tako velike režiserje, kakor so bili npr. Tairov, Mejer- hold in Vahtangov ali v zadnjih letih na zahodu npr. Peter Brook, ni mogoče trditi, da so v svojem genialnejši, kakor sta bila npr. genialna Shakespeare ali Molière, da navedem samo ta dva, čeprav bi jih mogel od Ajshila, Sofokla in Evripida dalje navesti še precejšnjo vrsto. V času gibanja »Sturm in Dranga«, ki za razvoj dramatike in gledališča nikakor ni bil brez pomena, kakor niso brez pomena nekateri avantgardistični poskusi od Jarryja in Artauda do Brooka danes, je dodatno nastal v nemški književnosti izraz »Originalgenie«. Podobnih »original-ženijev« je dovolj tudi v našem času — pri nas in drugod, kaj pa bo od vsega tega zapustilo v umetnosti vseh panog in smeri trajnega, se še ne ve, saj še zmeraj marsikaj le vre. Kaj pa se bo na koncu izvrela, bomo šele videli. Najnovejša znamenja kažejo, da se gledališče marsikje spet vrača k dobri literaturi, ki je že v nekaterih preteklih viharških gledaliških ob- dobjih preživela vse vihre in se tudi ohranila. Čas je tudi za gledališče in dra- matiko najboljše sito, ki pa ima prej redko stikano mrežo kakor gosto.

#### *Kritiki, kritike in »Mascotta«*

Glavni kritiki za opero in opereto so bili takrat skladatelj Slavko Osterc, Emil Adamič in Fran Govekar.

Slavko Osterc je kot modernist veljal za najostrejšega, ki je včasih rad zapisal tudi kakšno strupeno puščico. Pisal je v dnevnik »Jugoslovan«, ki je veljal za neodvisen liberalen list, dasi se je v nekaterih političnih člankih nagibal na stran tistih, ki niso bili zadovoljni s politiko liberalne stranke dr. Žerjava in dr. Kramerja, hkrati pa je bil protiklerikalen. Včasih je bilo uredništvo naklonjeno tudi posameznikom iz leve ter objavilo kakšen njegov zapis o književnosti ali o umetnosti sploh. Čeprav je bil Slavko Osterc predvsem skladatelj in izvrsten glasbeni pedagog, ves zaverovan v svoj glasbeni svet, da mu je bila politika tuja, zlasti takšna, kakor so jo uveljavljale meščanske stranke, je bil pasivno naklonjen politično naprednemu gibanju — podobno kakor dirigent Štritof. Imel je zveze s češkim modernim glasbenim svetom, zlasti s Habo, pa tudi z nemškim, saj je bil menda nekaj časa celo zunanji član mednarodnega uredniškega odbora založništva za glasbo »Universal«, s ka- terim je povezal tudi svojega učenca D. Žebreta. Zato me je leta 1951, ko sem se v Londonu seznanil z danes po vsem svetu popularnim filmskim igralcem in književnikom Petrom Ustinovom, ta med drugim vprašal, kaj delata Osterc in Žebre. Ni vedel, da je Osterc umrl 1941. leta. Spoznal sem se z njim konec 1918, ko je bil kot poročnik med borci za severovzhodno Slovenijo, ki jih je organiziral in jim poveljeval pesnik in general Maister-Vojanov, prvi osvoboditelj Maribora.



Kar se je tudi takrat redko zgodilo, so izšle Osterčeva, Adamičeva in Govekarjeva kritika vse na isti dan (12. novembra 1930). V podporo, ilustracijo in dokumentacijo moram navesti vse kritike v celoti:

V nedeljo je bila v operi premiera Audranove operete »Maskote«, ki je bila v režijskem pogledu za Ljubljano novost. Delo samo nima kdovekakah kvalitiet in tudi ne pravega stopnjevanja do konca ter bi v šablonski režiji čisto gotovo propadlo. Zato je zasluga predvsem režiserja in dirigenta, ki sta delala res roko v roki, da je Maskota dosegla uspeh, moram reči, da senzacionalen uspeh. Maskota je srečonosna devojka, ki se pojavi zdaj tu, zdaj tam — kamor pride, je sreča in veselje, kjer je ni, je žalost in smola. Če bi se poročila, bi izgubila svojo lastnost in zato skušajo vsi, ki so »v smoli«, preprečiti njeno poroko. No, končno ugotovi komisija Društva narodov, da je ta lastnost pri njej dedna in — proti njeni možitvi ni več protestov — nasprotno: vsi žele, da bi rodila dvojčke, trojčke... in to čimprej. Vsaka država si zaželi po eno »mlado Maskoto«.

Bratko Kreft je izrežiral zadevo prav sodobno, v smislu režijskih stremljenj Tairova, Stanislavskega, Reinhardta, celo Piscatorja. Vse duhovito. Na oder ni postavil narave, ampak teater. Že med overturo smo čutili, da se je v tem pogledu v Ljubljani nekaj zgodilo, in sicer nekaj novega in dobrega. Zlasti drugo dejanje je bilo polno pestrosti. Tako doslej še ni bila izrežirana nobena opereta, v tej smeri tudi nobena opera pri nas. Nekaj podobnega je dala zagrebška opera pred leti z vzpizoritvijo Stravinskega baleta »Petruške« in deloma Balakireve »Tamare«.

Dirigent Stritof je svojo vlogo prav smiselno priredil režiji in je nekaj melodramov, ki bi motili, črtal ter pustil na njegovem mestu prozo. Orkester je bil eksaktno naštudiran in je Stritof na primernih mestih tempa sijajno pognal.

Glavne pevske vloge so nam podali ga Poličeva, gđc. Spanova in g. Janko nadpovprečno, igralske kreacije Drenovca, Pečka, baletnih solistov (Chaplin, Pat in Patachon, akrobati) in vsega ansambla so bile tudi nad pričakovanje dobre.

Viharji aplavzov so veljali zlasti režiserju Kreftu, s katerim je opera dobila veliko delovno moč. Maskota v tej izvedbi zasluži, da si jo ogleda ne le vsak ljubitelj operete, temveč vsak ljubitelj napredka.

Slavko Osterc.

Morda bi kdo po tej Osterčevi kritiki pripomnil, češ z njim sta bila rojaka in prijatelja, poleg tega pa je bil Osterc kot skladatelj takrat sam privrženec avantgardizma. Zato moram navesti še Adamičevo in Govekarjevo kritiko. Z njima se nisem poznal niti nista bila kdove kako naklonjena novim smerem, zlasti Govekar ne, s katerim sva se čez dve leti javno spopadla, ko sem v I. letniku »Književnosti« objavil »kritiko« njegove gledališke kritike pod naslovom »Govekar redivivus ali Koseski našega časa«. Njegova kritika dokazuje, da se niti on ni mogel upreti netradicionalnosti in novosti, ki jo je prinašala »Mascotta«:

Končno operetna predstava, o kateri je vredno pisati. Bratko Kreft, ki se je z neoporečnim uspehom že parkrat poizkušal kot režiser dramskih predstav z diletanti, je kot gost izrežiral Audranovo ljubko, še vedno svežih in pikantnih melodij bogato opereto »La Mascotte ali Angel sreče«.

Pravkar je petdeset let stara, a v Parizu, kjer se je narodila, je dosegala uprav izredno število repriz, šla z velikim uspehom preko vseh operetnih odrov in je pred vojno zelo ugajala tudi v Ljubljani.

Bratko Kreft je dokazal, da je mogoče tudi staro delo prav učinkovito vzpizoriti na docela nov način, ki zopet živo zanima. Po načelih Tairova in Reinhardta je dal igri groteskno stiliziran značaj, uvedel kolektivne kretnje vseh sodelujočih, da se giblje vse hkratu enako odrezano in tvori ansambl enotnost, označil prizorišče le s par stiliziranimi objekti ter uporabljal stopnice in razna počivališča za soliste v popolnem nasprotju z realnostjo življenja. Uporabil pa je tudi balet kot girls, ki nastopajo kot srčkani lovci, cirkuški artisti, groteskni vojaki z maskami zoper

pline in končno kot bodoči otročički (babygirls), kar daje veliko pestrost in mičnost. Sploh je močno povečal dejanje in gibanje na odru ter je vladalo ves čas živahno vrvenje ter pravo operetno življenje.

Temu dejstvu se je zahvaliti, da je opereta, ki ima dober tekst, učinkovala kot noviteta, dosegla izredno močan uspeh ter žela aplavze, kakor nobena operna novost najvišje umetniške kvalitete.

Režiser je dal predstavi tudi nekaj revijalnega značaja ter nastopajo prav posrečene imitacije Pata, Patachona in Chaplina, ki so seveda zbujaali mnogo zadovoljstva in smeha. Vobče je bilo igranje solistov in komparzov temperamentneje kakor kdaj koli v opereti, ves tempo nastopov je bil bister in veder, zlasti pa so se uveljavljali igralci (gg. Drenovec, Peček, Janko, Povhe i. dr.). Tairov sistem se je zlasti v prvih dveh dejanjih prav dobro obnesel. Za vzorno in dosledno izvajanje je treba pač že uvežbanega ansambla in še več izkušenj. Prvi poizkus pa se je vrlo posrečil.

Neki povsem nekritičen del naše publike se pač do vrelišča razgreva pri vsaki opereti in čim bolj neumna je situacija in čim bolj bedast je tekst, tem huje hrumi in razsaja od razkošnega uživanja. Naši najodličnejši operni umetniki se lahko raztrgajo, a ne žanjejo za najboljše kreacije niti približno tistega priznanja, kakor operetna pesmica ali pikanten dovtip. Ze dvoumna beseda izziva krohot in plosk.

Kakor Nušičeva šala v drami, bo Audranova opereta v novi vprizoritvi pač v operi eden viškov gmotnega uspeha, ki ga naše gledališče kajpada potrebuje...

»La Mascotte« je pod dirigentstvom N. Stritofa, inscenatorjem V. Uljaniščevim in v režiji Bratka Krefta v vsakem oziru prav dobro pripravljena in opremljena. Tudi modeli za girls ter toalete princeze in vojvodinje iz ateljeja Miss, kakor garderoba iz delavnice šefa garderobarja Polaka so jako ugajali.

Ker sodelujejo poleg operetnih pevk in pevcev tudi g. operni bariton V. Janko, ki je pevski in igralski izvrsten Pippo, in gdč. operna pevkica N. Spanova, ki je prav temperamentna ter pevski zelo všečna Fiametta, g. B. Peček kot imeniten knez Lorenzo, ga. Poličeva pa kot simpatična gosja pastirica Bettina, ki prinaša v svoji igri nekaj novih momentov, ter zbor in balet ves čas z vso vnemo na delu, je bila predstava resnično prav dobra. Le konec je nekam razvlečen in bi potreboval krajšave.

Bilo je seveda tudi mnogo cvetja, gledališče pa nabito polno.

Fr. G.

Mislim pa, da je bila Adamičeva kritika najboljša, ne zaradi pohvale same, marveč ker mislim, da je najboljše zadel moje delo in ga tudi na nekaterih mestih s kratkimi analitičnimi pripombami najboljše označil. Še danes pa je presenetljiv zadnji odstavek, v katerem se je zavzel zame in zahteval, da me angažirajo, kar bi poleg vsega bil zame tudi kruh, saj sem bil brezposeln. Zato je pomenila njegova kritika takrat več kakor kritiko in če jo tu navajam v celoti, jo navajam tudi kot hvaležnost njemu, ki me je takrat v boju za pravico do dela in kruha javno tako podprl, kakor nihče prej ne pozneje.

### *La Mascotte*

Končno smo tudi pri nas naredili, ne korak, ampak velik skok v moderno gledališko umetnost. »La Mascotte« sama po sebi tako literarno-vsebinsko kot muzikalno za našo dobo skoroda brezpomembna stvar je v rokah Bratka Krefta in Nika Stritofa postala popolnoma nova vrednota in se je z njeno uprizoritvijo, tega se moramo predvsem zavedati, začela nova doba gledanja in vrednotenja gledaliških uprizoritev, ki je morala priti in ki se je napovedovala že delj časa. Predhodnik Krefta je bil v operi deloma n. pr. tudi gosp. Debevec z inscenacijo Bravničarjeve »Sentflorijanske doline«. »La Mascotte« v izvedbi Krefta pomeni gladek prelom s staro režijsko šaro, sveta šablona in komodni šlendrian sta pahnjena s prestola, tu ni favoritov in outsiderjev, v kakršni meri jim to snov ne predpisuje že sama, vsak sodelujoči je enako vreden, moderni princip kolektivnosti izločuje vsako uveljavljenje individualističnih



teženj v škodo mase, fiksirana sta točen stil in karakter igranega kosa, kakor si ju je zamislil režiser, posamezne moči so tesno spojene v organski ansambel, v homogeno celoto. Opereta s temi modernimi gledališkimi sredstvi je postala umetnina, enotna in zaokrožena in zato zadovoljiva. Delo opernega ali operetnega režiserja je dokaj bolj komplicirano, kot ono dramskega. »Bistvo opere, pa tudi operete leži v muziki,« pravi dr. Wallerstein, izvrsten poznavalec moderne režije. Beseda, gesta, kostum, dekorativna odrska slika, barva, luč, vse mora slišati in slušati muziko. Ta izpreminja zakone igralske umetnosti, ona zahteva gotove slike, je pogoj za gotovo svetlobno moč in barvo, skratka: pronicanje vseh teh sredstev z muziko ustvarja enotnost. Vsaka muzika pa zahteva svoj stil. Režiser se bo posluževal drugačnih sredstev v romantični, dugačnih v klasicistični, drugačnih v moderni itd. muziki. Groteskno-stilizacijski stil, ki se ga v »La Mascotte« poslužuje Kreft, se mu zdi Audronovi muziki in vsej operetni vsebini silno primeren. Z vsemi slikami je Kreft tudi dokazal, da je režija ustvarila odrsko sliko, da je primarna režiserska misel, sekundarna šele notranja snov in misel dela, ki si jo lahko režiser po svoje preustvari in prekroji, da ustreza sodobnosti. Posebno je treba naglašati dosledno uveljavljanje Kreftove situacijske režije. Ona je najvišjega pomena za ponazoritev dejanja, njej se morata podrediti beseda in ton, ona je tudi krepkejša in učinkovita kot ta dva oba. Umno je določil distanco posameznim osebam in grupam, se zavedal prostornosti odra, izrabil vse dimenzije, prikazal publikli vse dejanje iz točno določene oddaljenosti. K vsemu pa je bilo treba najožjega stilnega sodelovanja kapelnika, dekoraterja, kostumerja, baletnega in svetlobnega mojstra. Lahko rečem, da se je vse v celo veliki meri posrečilo. Nekateri sodelujoči, še v sponah dosedanje režije živeči, so se le iztežka vdajali nevidnemu, a zato silno energičnemu in sugestivnemu hotenju režiserja, morda nekateri njegovih intencij niso razumeli, morda jih premalo uvaževali, zopet drugi pa so se izkazali kot izredno dostopni in ambiciozni (ga. Spanova, Janko, Peček itd.), zbor in balet sta storila v polni meri svojo dolžnost, kostumni načrti Uljaniščeva so imenitni, modeli



*Tehnično osebje ljubljanske Opere po premieri Mascotte. Režiser Bratko Kreft v prvi vrsti, prvi od leve*

girlov istotako in le dosledno bi bilo, da bi se med uverturo pokazala cela vrsta sodelujočih, od režiserja, do kulisnega delavca, kajti vsi so pripomogli k uprizoritvi dela, obenem pa bi bil to moderen izraz kolektivnega dela, kakor ga n. pr. označuje z navedbo vseh sodelujočih ruska knjiga.

Videl sem n. pr. v moderni režiji »Trigroševo opero« v Pragi in še to in ono ter z velikim zadovoljstvom pozdravljam enako započeto delo Bratka Krefta. Dostopne tej režiji — mutatis mutandis — so vse opere in operete, ki bodo s tem doživele prerojenje in pridobile nov interes publike.

»Le Mascotte« je srečen začetek, ki ga je zlasti za vse moderno in novo zavzeta mladina, ki je zrelost bodočnosti, sprejela z najživejšim odobravanjem in navdušenjem. Tako gosp. Bratko Kreft, kot kapelnik N. Štritof in sodelujoči so bili deležni gromkih in dolgotrajnih aplavzov.

Nova doba se ne more zaustaviti. Lahko uničimo nekatere njene vrednote, a le začasno. Tem zmagonosneje se bodo dvignile, ko pride zopet njihov čas. Zahtevamo, da Bratko Kreft postane iz gosta reden član našega odra! Preizkušnjo je prestal.

## Finale

Ker sem se tako v članku, ki sem ga objavil v SN, kakor tudi v zapisu v gledališkem listu, skliceval na reformatorje gledališča, kakor so bili Stanislavski, Tairov, Mejerhold, Vahtangov, Reinhardt in Piscator, omenjata nekatere v svoji kritiki tudi Osterc in Adamič. Res je, da mi je bil pri režiji »Mascotte« za zgled predvsem Tairov, toda vso stvar sem moral zamisliti in izvesti sam. Zato o kakšnem posnemanju ni bilo govora, le načela so bila sorodna.

Svojih prizadevanj in zamisli pa v tolikšni meri nisem mogel z enako »skrajnostjo« uveljaviti v nobeni režiji muzikalne komedije več, ker mi tudi nobena ni nudila tolikšne svobode in možnosti kakor stara Audranova komična opera. Tudi nisem imel enakih finančnih možnosti za inscenacijo in kostume. Zato se mi je npr. uprizoritev Auberove takrat še zelo popularne komične opere »Fra Diavolo« ponesrečila. Niti dinarja ni bilo na voljo za inscenacijo, ki sva jo tako morala z Uljaniščevom »skrupucati« iz starih kulis in zaves. Zato je bila »inscenacija« res nemogoča. Libreto ima kar sedem slik. Nobena inspiracija v takšnih razmerah ne pomaga nič. K vsemu pa moram navesti še en vzrok: »Fra Diavolo« je imel svojo trdno tradicijo tudi pri pevcih, ki so se je krčevito držali, kajti ni je bilo takrat bolj konservativne gledališke ustanove, kakor je Opera in nikjer se operni pevci tako ne drže preizkušenega izročila in navad kakor v operi. Zato sem imel težave z režijo »Wertherja«, še bolj pa z režijo »Carmen«, ki je nisem nič manj drzno moderniziral in posodobil, kakor sem na svoj način storil z »Mascotto«. Toda o mojih nazorih o operni režiji in o operi, ki je gledališče in ne le koncert v kostumih, in o tem, kako sem svoj nazor uveljavljal pri »Wertherju« in »Carmen«, drugič, ker terja to vprašanje posebno razpravo.

Za konec le še to: Abrahamovo opereto »Havajska roža« sem moral režirati kolikor toliko tradicionalno, ker je bila takrat »noviteta« in zaščitena z avtorskim pravom, da niti režiser niti dirigent nista smela svojevoljno posegati vmes. Zato pa sem v sorodni smeri, čeprav ne kalupno po »Mascotti«, zrežiral še muzikalno komedijo »Trije mušketerji« in staro opereto »Mam'zelle Nitouche«.

O obeh bi bilo treba pisati tako podrobno kakor o »Mascotti«, ker sta imeli vsaka zase izvirno odrsko podobo in uprizoritev. »Mam'zelle Nitouche« sem uprizoril na improviziranem krožnem odru, saj je bila razdeljena v dvajset slik. S pomočjo krožne plošče sem nizal posamezne slike kakor v kakšnem velesejem-



skem panoptiku.<sup>1</sup> »Mam'selle Nitouche« je bila tudi moja zadnja režija v Operi, ker sem se medtem že preselil v Dramo. Z mirno vestjo in zavestjo lahko rečem, da sem se s to režijo poslovil od opere in operete prav tako »avantgardistično« kakor sem prišel z »Mascotto« in »Wertherjem« v opero kot gledališčnik, ki išče opernemu in operetnemu gledališču nova pota in jih skuša z vso osebno prizadetostjo, znanjem in navdihom tudi uveljavljati, kolikor mu pač razmere to dovoljujejo in omogočajo.

Za konec pa še to: po uprizoritvi »Treh mušketerjev« sva imela z dirigentom N. Štrifotom v načrtu uprizoritev Brecht-Weillove »Beraške opere«, ki jo je Štrifot tudi prevedel. Zaradi njenih pevskih in igralskih zahtev sva jo hotela zasesti z nekaterimi dramskimi, operetnimi in opernimi solisti. Tu pa so nastale finančne težave: dramske igralce, ki bi v njej nastopili v operni hiši, bi bilo treba posebej honorirati, prav tako pa operne, ker nastop v »Beraški operi« ne sodi v njihovo stroko. Tem oviram sva se na koncu zatekla k predlogu, naj bi bila izmenoma ena predstava v Operi, ena pa v Drami kot skupna manifestacija obeh hiš SNG. Toda tudi s tem predlogom nisva uspela. Tako je najin načrt padel v vodo. Prav tako sva z Marijanom Kozino že začela na isti način, kakor sva s Štrifotom predelala in modernizirala »Mascotto«, pripravljati in predelovati Donizettijevo komično opero »Hči polka« (iz l. 1840). Zaradi raznih okoliščin pa ni prišlo do realizacije. Z ravnateljem M. Poličem sva imela v načrtu celo uprizoritev opere »Tihi Don«, ki jo je komponiral sovjetsko-ruski komponist Ivan I. Dzeržinski. Libreto je napisan po znanem romanu Šolohova »Tihi Don«. Na ogled sva že dobila klavirski izvleček, partituro pa bi lahko dobili le pod pogojem, da plača gledališče prej nekaj akontacije v dolarjih. To je bil glavni vzrok, da sva morala od načrta odstopiti. Če pa bi sicer sploh do uprizoritve prišlo, bi bile gotovo težkoče tudi s cenzuro. Tako je tudi ta načrt propadel.

#### Le représentation de l'opéra comique «la Mascotte»

Dans son article, l'auteur se souvient ou mieux, il expose ses réflexions théoriques sur son essai de faire valoir le soi-disant théâtre de synthèse en saison de 1930-31 à l'opéra de Ljubljana en mettant en scène l'opéra comique d'Andran, «Mascotte». Celle-ci réunit tous les éléments d'art dramatique: le langage sensé du point de vue linguistique mais point servilement psychologique que son auteur interrompait pour obtenir un effet dramatique majeur, par une «coupure» qui arrêta le mouvement de l'acteur. Cette méthode voulait rompre avec les mouvements et avec les positions traditionnels aux chants et passages récités et aux mouvements extrêmement vifs. Le metteur en scène élimina tant qu'il pouvait les passages sentimentaux des dialogues et des ariettes ou bien, si ce n'était pas possible, il les faisait chanter ou réciter par les acteurs avec ironie. De cette manière, l'ancienne version de Mascotte fut modernisée et changée à la fois en satire contre l'opérette viennoise et française traditionnelle jusqu'ici prédominant dans notre pays. Pour la première fois au théâtre musical-chanté slovène, la mise en scène introduisit le ballet semblable en partie à celui des danseuses des cabarets et à la pantomime qui surtout dans la scène où les artistes du cirque se présentent à la cour du roi Lorenzo et par l'imitation de Chaplin, Pat et Patachon changea en une grotesque dansée et de pantomime. Tout en étant réalisée dans le sens du «théâtre pour théâtre», la représentation contenait un accent politique

<sup>1</sup> Ko se je plošča vrtela, je skriti godec igral na harmoniko, ki sem jo uvedel v stiski, ker nisem mogel dobiti lajne, ki bi rahlo ironizirala. Bivši koncertni mojster prof. Jeraj, ki je igral v orkestru in bil zelo »tradicionalen«, je govoril okrog, da je ta harmonika največji škandal, ki se godi v Operi. Harmonika mu je bila preveč »vulgarno« glasbilo, ki ne bi smela nastopiti v Operi.

antifasciste très actuel à l'époque et que le metteur en scène introduisit tout seul profitant du fait qu'au libretto déjà, Lorenzo soit présenté comme tiran dans son pays. Bojan Peček, acteur excellent, l'interpréta avec le masque et les gestes connus de «duce Mussolini». Malgré les tendances de réunir tous les éléments d'art dramatique autonome, le metteur en scène ne négligea et il n'élimina point le dialogue en prose le faisant comme le soi-disant «théâtre total» qui réduisit les dialogues en strictement nécessaire, mais il exigeait des acteurs un langage, une diction et des dialogues perfectionnées aux accents grotesques et comiques en même temps. C'était nécessaire de même que la danse perfectionnée et l'accompagnement dansé des ariettes à cause des coupures des passages de libretto.

Il fut possible de réaliser les exigences d'avant-garde de la mise en scène en Mascotte aux membres de l'ensemble de l'opéra de Ljubljana, chanteurs, chanteurs de recitatifs et danseurs expérimentés depuis des années qui étaient capables de danser en finales musicales même des figures très difficiles dignes des danseurs de ballet. La partie musicale de «Mascotte» fut adaptée dans le même style de la représentation complète à l'aide du directeur d'orchestre extrêmement intuitif, Štritof. Pour la première fois, à l'Opéra de Ljubljana, il y eut une scène non réaliste: la «coullisse» centrale, c'était «la roue de bonheur» aux couleurs d'arc-en-ciel qui tournait ça et là conformément aux événements. Naturellement, le metteur en scène ne pouvait point réaliser toujours cent pour cent ses projets et ses intentions étant au début forcé à combattre plusieurs idées traditionnalistes des acteurs qui, peu à peu, prirent part à ses exploits téméraires en quelques détails pour les conditions théâtrales de l'époque. Le metteur en scène se souvient de ces acteurs encore aujourd'hui avec gratitude et avec respect. L'auteur de l'article introduit dans l'article document de ses affirmations et afin de rendre l'article plus objectif, les critiques principales qui ont été publiées à l'époque. Des expérimentations semblables en «théâtre de synthèse» du même metteur en scène furent les représentations des comédies musicales «Trois mousquetaires» et «Mamselle Nittouche» qui, pour de raisons différentes, ne trouvèrent point affirmation si importante que Mascotte. D'après plusieurs critiques, la représentation de «Mascotte» signifia le tournant en mise en scène des comédies musicales à cause des principes modernes de «théâtre de synthèse» et représenta en même temps la première tendance slovène et yougoslave de créer dans ce sens et qui dans les dernières dix années, eut plusieurs représentants dans notre pays et ailleurs. Il y a soixante ans, le réalisateur principal et avec le plus de succès du «théâtre de synthèse» fut Aleksander Tairov en ses premières saisons de son théâtre de Moscou «Komorni teater», surtout avec la représentation de la vieille comédie musicale «Giroflè Giroflà» et avec la représentation extraordinaire de «Phèdre» de Racine et de la tragédie «Romeo et Juliette» de Shakespeare. Il exposa sa théorie et sa pratique de mise en scène dans le livre peut-être le plus célèbre «Théâtre libéré» dont la première édition en russe de l'année 1921 porte le titre modeste de «Notes d'un metteur en scène». L'édition allemande porte le titre beaucoup plus convenable «Das entfesselte Theater». Ce livre représente en théâtrologie mondiale moderne l'opposition théorique et principale la plus programmée contre le théâtre naturaliste depuis Meiningen, Antoine jusqu'à Stanislavski. Avant la première guerre mondiale, à côté de Tairov, Mejerhold et Jevreinov protestaient déjà contre ce théâtre théoriquement et pratiquement et, pendant la révolution, le jeune Vahtangov, surtout par sa représentation de «Turandot» bien qu'il n'eût atteint en style et en art les sommets des tendances d'avant-garde comme l'avait fait Tairov et au théâtre politique de révolution de gauche, Mejerhold.



Mirko Mahnič

## Dr. Slavko Batušić in Slovenski gledališki muzej v dobi ravnateljavanja Janka Travnca

Ta spis je nastal iz spoštovanja do nedavno umrlega hrvaškega teatrologa prof. dr. Slavka Batušića in hoče pokazati njegov delež pri rasti našega muzeja v času od 1952 do 1962. Hkrati želi vsaj nekoliko odkriti človeški in strokovni profil ustanovitelja in prvega ravnatelja SGM pokojnega Janka Travnca, ki se v najbolj jarki svetlobi prikazuje prav v njunih živih in pismenih srečanjih.

Dr. Batušić<sup>1</sup> se je že pred ustanovitvijo Slovenskega gledališkega muzeja (29. novembra 1952) ukvarjal z zadevami, ki sodijo v našo teatrologijo in gledališko zgodovino: pisal je o Hinku Nučiču ob njegovem 40-letnem umetniškem jubileju (1940), o gledališkem ravnatelju Heinrichu Börnsteinu, ki je deloval tudi v Ljubljani (1943), o Viki Podgorski (1947), o domačem dramskem repertoarju, se pravi o hrvaških, srbskih in slovenskih piscih na zagrebškem odru od 1840 do 1949 (1949), spet o Cankarjevih delih v zagrebških uprizoritvah (1949) in o 25-letnici umetniškega dela Ferda Delaka (1950).<sup>2</sup>

Slovenija in vse njene premnoge, predvsem kulturne vrednosti so mu bile zmeraj pri srcu; poznal jih je in se, kolikor je le mogel, ukvarjal z njimi, saj je njegova nemirna in radovedna narava zmeraj rada brskala po domačih in tujih kulturnih in umetnostnih zanimivostih, čeprav še tako drobnih in izjemnih; kar dobro je poznal slovenščino, saj ga je že zelo zgodaj naučil njenih »elementov« kasnejši univerzitetni učitelj inženir Ciril Rekar (Batušić Travnca — 26. januarja 1957).

<sup>1</sup> Rodil se je 2. junija 1902 v Novski. Studiral je umetnostno zgodovino v Zagrebu in v Parizu, doktoriral 1927 in bil vse od jeseni 1921 v HNK najprej kot pomožni režiser, zatem kot dramaturg, režiser, tajnik uprave in Drame in občasno namestnik upravnika, od 1945 pa kot vodja Arhiva in muzeja HNK. 1950 je bil izvoljen za rednega profesorja zagrebske Akademije za gledališko umetnost, bil je dopisni član JAZU. Bil je pesnik in pisatelj, eden najboljših hrvaških potopiscev, dramatik in prevajalec (20 romanov, 30 dram), predavatelj o gledališču doma in na znanstvenih srečanjih na tujem (Benetke, Pariz, Bregenz, Dunaj), urednik mnogih gledaliških listov, almanahov in zbornikov in avtor nad 300 domače in tuje gledališče zadevajočih razprav. Umrl je 25. aprila letos.

<sup>2</sup> Natančneje podatke glej v »Kroniki zavoda za književnost i teatrologiju JAZU«, III, št. 1, Zagreb 1977, str. 93–100.

Zato ni dvoma, da je bil 1952 poučen tudi o ustanovitvi Slovenskega gledališkega muzeja, ki se je zanj najodločneje zavzemal Janko Traven,<sup>3</sup> njegov ustanovitelj in prvi ravnatelj.

Moža se pred 1952 osebno nista poznala, prav gotovo pa sta drug za drugega vedela. Imela sta mnogo istih ali podobnih potez (celo rodila sta se istega leta): oba sta bila odličnika po srcu in vzgoji (Travnovi predniki so bili plemiškega rodu) in sta se želela uresničevati v izbranem življenjskem slogu ne le po duhovni, ampak tudi po tvarni plati (potovanja, kultivirano udobje, izbrana družba in poznanstva); obadva sta bila na široko odprta vsem oblikam in vsebinam celotne duhovne kulture in v zvezi s tem tudi obadva nemirna hlastavca na vse strani in v podrobnosti, kar jima je oteževalo pot k strnitvi in celovitosti dognanj (Travnu seveda bolj, saj je imel manj izkušenj kot »sorbonec« in vsestranski gledališki praktik Batušić); obadva sta bila samostojnega političnega mišljenja (a zato nič manj goreče vdana stvari socializma) in izvernih pogledov na kulturna vprašanja, obadva trdovratno osredotočena na gledališko dejavnost svojega naroda; in obadva — kar je po vsem povedanem čisto skladno — obadva in neodvisno drug od drugega raziskovalca mnogih močno podobnih ali kar istih vprašanj.<sup>4</sup>

1952.

28. novembra 1952 je Traven sporočil Hrvaškemu narodnemu gledališču v Zagrebu, da je »ustanovljen Slovenski gledališki muzej v Ljubljani«. Intendant Marijan Matković je odgovoril šele 19. decembra: novico je z zadovoljstvom »vzel na znanje« in izrazil željo, naj bi v vseh konkretnih priložnostih prihajalo do tesnega sodelovanja med novim muzejem in Arhivom in muzejem HNK, ki pa, žal, še ni formiran kot javna ustanova. Traven Arhiva seveda ni prezrl: tudi njemu je 1. decembra poslal to novico in vsaj ta — če že ne ona upravi HNK — je morala priti v roke vodji Arhiva dr. Batušiću. S tem je bil napravljen prvi stik med obema muzejskima ustanovama.

<sup>3</sup> Janko Traven se je rodil 12. novembra 1902 v Ljubljani. Najprej je bil uradnik v Zbornici za trgovino, obrt in industrijo, po drugi vojni pa novinar, organizacijski delavec, raziskovalec zgodovine slovenskega gledališča in filma, od 9. januarja 1951 honorarni urednik slovenskega muzeja pri upravi SNG v Ljubljani, zatem pa v letu 1952 prvi ravnatelj takrat utemeljenega Slovenskega gledališkega muzeja. Želel je napisati »Zgodovino slovenskega gledališča« (od začetkov do 1918), pa mu je smrt (1962) preprečila uresničenje načrta; napisal pa je obilo člankov, razprav in drobnih zapisov o problemih posameznih gledališč in o gledaliških osebnostih. Njegovo delo je tudi obširna študija »Pregled razvoja kinematografije pri Slovencih« (1950 do 1952), in oris nekaterih gledališčenikov za SBL. Uredil je knjižico Lipahovo »Gledališko zmes« (1959) in »Slovenski gledališki portret« (1960). Šest njegovih člankov in razprav pa je 1965 v knjigi »Pota slovenskega gledališča« objavil Dušan Moravec. (Glej članek M. Mahničiča »Janko Traven, ob obletnici smrti«, Gled. list Drame SNG Ljubljana, 1962/63, str. 196–199).

<sup>4</sup> Prim. Traven: Molière in slovensko gledališče; »Egmont« prvič na slovenskem odru; Maksim Gorki in slovensko gledališče; Gogoljev Revizor prvič na slovenskem odru; Goldoni na Slovenskem in v slovenskem gledališču; Shaw in slovensko gledališče itd. Batušić: Molière u Hrvata; Goethe na našoj pozornici; Gorki na zagrebačko pozornici; Premijera »Revizora« u Zagrebu; Goldoni u našim lokalizacijama i prijevodima; Shaw i zagrebačko kazalište itd. — Traven: o slovenskih dramatičih Cankarju, Finžgarju, Levstiku, Linhartu ... Batušić: o hrvaških dramatičih Držiću, Titu Brezovačkem, Vojnoviću, Krležu ... — Traven: Moskovsko umetniško gledališče in slovensko gledališče. Batušić: gotovo pol ducata člankov o Stanislavskem in Hudožnikih na sploh in v Zagrebu. — Traven: Poljska dramatika in slovensko gledališče. Batušić: Poljski autori i glumci na zagrebačkoj pozornici. — Traven: Nekaj podatkov iz zgodovine Gledališkega lista. Batušić: Kazališni listovi u Zagrebu. — Traven: Slovenski gledališki muzej. Slovenske gledališke razstave. Batušić: Arhiv i muzej HNK (historijat in pregled zbirki). — Oba: mnogo biografskih in jubilejnih člankov o gledaliških ustvarjalcih, o gledaliških poslopljih, o pomembnih obletnicah gledališč, o prvih izvedbah posameznih oper, o baletu itd. — Travnova bibliografija glej v knjigi Janko Traven: »Pota slovenskega gledališča«, Ljubljana 1965 (brez člankov, ki zadevajo opero in film). Batušićevo pa v že imenovani »Kroniki zavoda za književnost i teatrologiju JAZU, Zagreb 1977, št. 1, str. 87 do 114.





*Dr. Slavko Batušić*

1953.

Osebnega stika med obema ravnateljema pa tedaj niti v celotnem letu 1953 ni zaslediti in na dopisu, ki spremlja slovensko gradivo za zagrebško razstavo ob 60-letnici Miroslava Krleže (fotografije, scenografski osnutki, gledališki listi), je podpisan upravnik SNG Juš Kozak in ne ravnatelj SGM Janko Traven.

1954.

Do njunega seznanjenja je prišlo šele spomladi 1954. Vendar se je Traven še prej (marca) seznanil (vsaj pismeno) z osebo, ki je zaključila gledališko muzejski trikotnik Ljubljana—Zagreb—Beograd — z ravnateljico Muzeja pozorišne umetnosti v Beogradu prof. Mileno Nikolićevo. Ta mu je napovedala obisk v Ljubljani in sicer zaradi dogovora »oko jedne izložbe pozorišne jugoslavenskog karaktera, koja se planira za Ameriku«.

Pred Travnom se je odprla možnost, ki je ustrezala njegovi strastni zbirateljski in raziskovalni naravi: razstava in to v največjem merilu. Povrh še v Ameriki, v New Yorku. Tam naj bi — v decembru 1954 in januarju 1955 sodelovali v enem od oddelkov razstave z naslovom »Vodilna gledališča malih držav« (Norveška v oktobru, Holandija v novembru, Danska v februarju, Belgija v marcu, aprila in maja pa Švedska). Povrh je bila ta razstava samo uvod v velikansko delovno nalogo, o kateri Traven 20. avgusta 1955 takole poroča Svetu za prosveto in kulturo LRS: »Podpisani poroča, da je delovni odbor jugoslovanskih gledaliških muzejev (Milena Nikolić za Beograd, dr. Slavko

Batušić za Zagreb in Janko Traven za Ljubljano) po pripravi gradiva za jugoslovansko gledališko razstavo v New Yorku, ki je bila decembra 1954 in januarja 1955 in je doživela velik uspeh, pripravil gradivo tudi za jugoslovansko gledališko razstavo v Dubrovniku. Tu bo razstava trajala do 25. avgusta 1955, nakar bo četrtnina gradiva, pregledanega in vnovič selekcioniranega, odposlana na Dunaj, kjer bo v dneh od 20. septembra do 5. decembra 1955 velika »Evropska gledališka razstava«. Dasi smo imeli na razpolago samo skromna denarna sredstva, smo se potrudili, da bi bilo jugoslovansko gledališče dostojno zastopano.«

Ta trojna naloga je bila ne samo pravi preskusni kamen za ravnatelja naše mlade kulturne ustanove, ki se je pognal vanjo z vso ihto svoje visoko ljubiteljske in hkrati nadvse skrbne, natančne in strokovno usposobljene narave, ampak tudi priložnost, da se ob srečanju z že dlje časa delujočima vodilnima gledališko muzejskima delavcema preskusi, potrdi in obogati.

Nikolićeva (verjetno) ni prišla v Ljubljano, pač pa je Traven sredi marca pohitel v Beograd, kjer pa ni našel *dr. Batušića*. Tako se je pogovarjal samo z Nikolićevo — če sem prav datiral Travnovne nadvse zanimive, a redkokdaj časovno opredeljene zapiske.

Traven je odločno odprl vprašanje oznake »jugoslovansko gledališče«. »Vidim, da se tim problemima uopšte još niste bavili,« ji je dejal, »a dužnost mi je, da vas na to opozoravam najvećom kurtuazijom i konciliantnošću... Znam i čak to, da Hrvati nisu zadovoljni podelom na naše sadašnje republike... ali oni šute, iako misle svoje misli.« Nikolićevi to očitno ni bilo všeč, zato je dodal: »Ja govorim otvoreno, kako se zapravo mora, ako se želi utvrditi prave principe saradnje.« »Pustiva to,« mu je verjetno rekla ona, »a gledališče je jugoslovansko«. »Još malo ne,« ji je odgovoril, »pozorišta su ostala hrvatska, slovenska.« Traven vztraja: slovensko gledališče je treba na newyorški razstavi pokazati posebej. Ona mu govori o »edinstvu«. Nasmehne se ji in omeni tisto »kvazi jugoslovansko jedinstvo u preratnoj Jugoslaviji«. Zdaj ona, da ruši »edinstvo«. Traven zardi, stisne ga pri srcu, ogorčen je, hkrati ga je strah. Pošten je, a za junaka prenežen. »Da rušimo jedinstvo,« pravi. »To će (može) tvrditi samo budala, koji nije ušao u suštinu problema.« Kako je reagirala Nikolićeva? Zapiski ne nudijo gradiva za sklepanje. Traven zatem najde dokaz v Jugoslovanskem dramskem pozorištu. »Ustanovljeno kako savezno,« ji reče, »zbog novih propisa administrativno i finansisko izgubilo taj karakter, ukoliko ga je kulturno uopšte imalo. Ustanovljeno je bilo dakako kao reprezentativno, imalo je (dobre) glumce i režisere. Ali falila mu je glava: jezik, koji je srpsko-hrvatski.« To gledališče, ji je dejal, je bilo ustanovljeno po tujih vzorih, kjer pa seveda obstaja osnovni pogoj: enoten jezik kot na primer v Nemčiji ali Franciji ali Rusiji, kjer so vsilili »uzurpatorsko stalinističko porobljivački nametnuti edinstveni jezik«. »Možda to još niko nije utvrdio, ali ipak drži. Da, može da postoji to pozorište (JDP), jer bazira na jeziku. Ali nikako nije ni slovensko ni makedonsko.«

Ko je izpovedal to osnovno stališče oz. izhodišče za oblikovanje tako pomembne razstave, se je dotaknil še cenzure oz. komisije, ki naj bi dokončno odločala o razstavljenem gradivu. Nič nima proti nji, hoče samo, da njeni sklepi niso odločitve, ampak le sugestije. To zato, ker njeni člani niso gledališki strokovnjaki. In značilno nadaljuje: »Ali iako bi bili, u suštinu problema nikad još i ne sada nisu ušli, ne znaju ono isto, što mi znamo i nikako ne možemo



dozvoliti, da bi oni o našim zaključcima održavali sud... Ali ono što nas troje stvaramo sa tom izložbom (bez svake megalomanije, samo iz stvarnih razloga), moraju oni primiti kao bazu. Oni će se morati iz naših zaključaka učiti, što se jugoslavenskih pozorišta tiče, a ne mi iz njihovih sugestija.»

Zatem spregovori o namenu newyorške razstave. Ne, ne gre samo za priznanje in uspeh, gre za to, da bi s skupnim delom dosegli, česar doslej še nismo imeli: »Za izložbu spremljeni prerez materiala, na osnovu koga bismo mogli utvrditi liniju razvitka pozorišta u našoj zemlji i iz toga povući neke zaključke, možda još ne definitivne, ali ipak toliko važne, da čemo našim budućim teatarskim historičarima i teatrolozima nuditi barem neku bazu za buduću ocenu našeg pozorišnog rada.«

Pređen se poslovita, ji reče: »Vi ste povereni vodstvom izložbe, ja vam tu priznajem iniciativu i sve drugo i želim, da idete u New York. Ali kao član odbora imam dužnost, da sugeriram stvari, koje su potrebne.« In prav na koncu še enkrat o »jugoslovanskem« pojmovanju gledališča: »što — zar ćete dati jednu imaginarnu masovnu mrlju bez imena, bez srca, bez glave?« Mar ni to Traven, ki ga doslej sploh nismo poznali? Tu je pokazal svojo izjemno zmožnost, pravilnost stališč in ne nazadnje odkritost in pogum. Bilo je dejanje, ki je terjalo mnogo nravnih in naravnih sil.

Že 12. in 13. aprila 1954 so se sestali vsi trije, tudi v Beogradu. Na sporedu je bilo kar triintriideset točk, najprej pa trije elaborati: Traven je obravnaval — zelo natančno — slovensko gledališče. Razprava se je lotevala praktičnih, včasih celo zelo drobnih zadev, bila je nesistematična, vseskoz tudi prijetna, zabavna, to gotovo po zaslugi živahnega in duhovitega *Batušića*. Traven ji je spet sledil in se je udeleževal s svinčnikom v roki. Zapisoval si je posamezne izjave, o katerih pa nam ni zmeraj jasno, čigave naj bi bile. Kljub temu je zapisek zelo zanimiv in dragocen — v njem zvemo marsikaj tako o našem gledališču kot o problemih, ki tiščijo oblikovalca te vrste razprav. (Navajam odlomke — zapiski so obširni.)

Kažem, da idemo ipak na čevapčiče negde — ali ona misli, da bi u klubu naišli na puno poznatih.

Nama je mnogo izgorelo, požar je bio 1937 u kulisarni. Fotografija sam mnogo spasio, dosad smo ih inventirali oko 8000. Prikupljam još svuda materijal. Ja sam kupio ploče od Beštra, koji je fotografirao od 1919 dalje. Četiri sobe dosad nisam menjao, jer mi ne dađu dovoljno novca... Druže doktore, napisali ste knjigu o hudožestvenicima u Zagrebu. Da-li se može još u prodaji dobiti? U Ljubljani sam ju tražio, a nisam dobio... O Danilu postoji najviše slika i karikatura... Kod nas je dao Govekar sve Univerzitetnoj biblioteci... Kordež. Nema slike. Sad smo dobili sliku Drobniča... Mnogo je treba tražiti... (Traven.)

Ona pravi, da bi u klubu večerali novinarskom ili u Društvu književnika.

Razstava: 1. kontinuitet razvoja, 2. atraktivna izgleda, estetske forme da ima... Prenatrpano ne sme, imati mora dosti zraka... Aranžerski-estetski kriterij... Naći ćemo komponente, koje će biti najefektnije... Figurine. Lutke originalne... Štampane najstarije drame... Akcent na balet. Ima za balet lepih fotosa. Naročito domaće baletе moramo snimiti u boji... Morali bi za stare fotose naći stare ramove... Manjinski teatar... To bismo mogli kartom da pokažemo, kako su dolazile trupe...

Veoma ću biti radostan, druže doktore, ako vas pozdravim u Ljubljani. Javite prije dolazak. (Traven.)

Format fotosa? Standardni tip za makete. Ceo material u pet sanduka. Celofan mesto stakla, ali gdje se može naći? Svi moramo se raspitati. Na japanskoj izložbi videla sam naročiti papir. Mora i cirilicom štampano biti...

Ovo je izradila jedna falsifikatorica hiljadarki. Za vreme okupacije je falsifikovala nemački novac, a posle prešla na naše hiljadarke, a onda svršila akademiju za primjenu umetnost. (Kdo, će ne dr. Batušić.)

Katalog informativan, s ilustracijama.

Koje najstarije knjige bi vi u originalima dali? — Tek 19. vek, ostalo samo fotografije. Tim retkim materijalom moramo štediti. Mi smo premnogo izgubili, da bi sad još riskirali...

Kod nas imaju različite družine svoje kazalište u Clevelandu, koje izvodi čak opere. Šubelj je tamo, bio je operni pevač i režiser u Ljubljani do 1936. Naši u Americi su naročito igrali Cankara...

Makedonski prevod Shakespeara. Mislim, da bi baš u Americi i Britaniji morali izložiti i primerke prvih i novih prevoda Shakespeara. — Princip: knjige do 1848 se odnose samo na domaču, a ne na stranu (prevodi) literaturu.

Drugarica traži i neku teatarsku simboliku: venc, trakovi, lepeze, pokali, da ne bi izložba bila monotona...

Naš posao je bio potreban bez obzira na Ameriku, samo je ona naš posao požurila.

Partizansko pozorište: neki material je već pokupljen. Pozorište u zarobljeništvu.

Originalni memoarni predmeti, da-li ih ćemo izložiti? Za nas važno, a za tudjina ne.

Ako bismo svaku periodu naročito obeležili, onda bismo morali kartu izraditi za svaku periodu, to bi bilo preglednije: antika, 18. vek, pred prvi rat, između oba, posle 1945.

Hvar sigurno. Delak, Kreft, Svobode, Delavski oder.

Transport?

Jeste li umorni?

Pitanje Rusa.

LRS ili NRS? Kako imena: Tergeste, Pola, Stobi, Vis, Emona, Ruše?

A Varaždin na primer? Da ne dajemo samo veliki broj naših kazališta, nego da pokažemo, da su i oni dobri, da imaju dobre stvari. — Zastupiti moramo sva kazališta. — Dečje kazalište. I to u boji. — Pula — festival. I malo o razvitku filma. Jer oni traže to. — Gdje su gostovali naši u inostranstvu. — Marionetska pozorišta. — Atraktivno za širu publiku.

Prednost samo savremenom materijalu, a historijski kao uvod.

Karikature. Ploče. Imamo mi Verovškega, baš sam sad dobio iz Trsta. Spisak imamo za oko 200 ploč pred 1. rat.

Za svaku dobru stvar imat ćemo novaca. (Nikolićeva.)

Sjajno. (Batušić.)

Moćićemo ubediti i one, koji imaju pare za tu svrhu.

Dolazi kava! On kaže, da čuvate mladost i pijete hladnu kavu.

Mislim, da ćemo sutra samo prepodne. Bićemo gotovi. (Travnu.) Hoćete li večeras Fausta? (Napisano z Batušićevo roko.)

Mister Wells je nama neobično naklonjen iz čega izlazi, da nije makartijac. Mi međutim hoćemo sve da imamo kao publiku i nećemo afere. (Napisala Nikolićeva.)

Bogdanović želi, da se vidimo. On je potpretsednik.

Nećete na spavanje poslepodne? — Ako ću biti pospan, spavat ću, a vi diskutujte.

Ali ipak smo rešili mnogo. Sad idemo na ručak u neki restoran, gde ona jede.

In tudi tokrat se je vnelo. Nikolićeva in Traven sta si spet skočila v lase. O tem govori Travnov zapisek: »Nikolićeva misli po gradovima, republiški ne. Ako ćemo po gradovima, ćemo zajedno i po narodima. To moramo sad utvrditi.« Malo kasnije Traven zapiše in rdeče obkroži: »Što je nacionalno.«

Prijetno kramljanje, izmenjavanje podatkov, mnenj in predlogov, tupatam odločno ugovarjanje pa tudi kratki, a ostri spopadi. Čutiti je Travново vnemo, napetost in celo silovitost, ob njih pa Batušićevo mirno avtoritativnost, hkrati pa tudi vedrino, ki skuša sestanku zrahljati nepotrebno težo in prisiljeno resnost. Vendar je pri vsem očitno, da je učeni Hrvat vseskozi na Travnovi strani.



»Veoma ću biti radostan, ako vas pozdravim u Ljubljani,« mu reče ganjeni Traven.

Poslovlili so se 13. aprila. 14. in 15. se je Traven slabo počutil. Ni mu bilo jasno, ali je bolezen ali samo posledica zanj tako napetega beograjskega srečanja. Ni utegnil kaj dosti premišljevati — »moraćemo ubrzati,« si je v prestolnici napisal na listiĉ, New York je pred durmi, pred durmi je velika priloţnost zanj, za njegov muzej, za slovensko gledališĉe. Takoj se je ihtavo lotil dela — a usoda je neusmiljeno razbila njegovo silovito pripravljenost. »Dne 16. aprila 1954 so me v teţkem stanju pobrali na ulici in me odpeljali na zdravljenje v interno kliniko,« sporoĉa 28. junija upravi Slovenskega narodnega gledališĉa. »Nisem bil v stanju, da svojo nezgodo kakorkoli javim upravi . . . Konzilij zdravnikov je ugotovil, da gre za bolezen na srcu (infarkt myoc.) . . . Šest tednov sem moral nepremiĉno leţati v postelji . . . Ob koncu maja sem smel poĉasi zapuščati posteljo, toda do zdaj le za nekaj minut pri kosilu in veĉerji . . . Zdravniška komisija mi je podaljšala bolniško stanje do konca julija, ko me bo pregledala zaradi nadaljnjih ukrepov . . .« (SGM, Sign. 312, mapa 49, št. 3.)

A Traven ne poĉiva. 9. julija ţe piše Nikolićevi, da priĉakuje njo in *Batušića* na sejo in prilaga svoje pripombe h »karti gledališĉ v Jugoslaviji«; iz pisma, ki ga piše Majli Golobovi 21. julija pa zvemo, da bo sestanek naslednjega dne na Travnovem domu v Postojnski ulici. Na njem so potegnili meje svojih nalog in tako *Batušić* v svojem prvem, v SMG hranjenem pismu Travnu z dne 30. julija 1954 sporoĉa, da je v svojo »grupo« uvrstil vse tiste slovenske umetnike, ki so veĉji del ţivljenja prebili v Zagrebu: Borštnika, Nuĉiĉa, Kriţaja, Gostiĉa, Rijavca, Polakovo — vseh se ne more spomniti, ker ima »maso materijala« — le Zvonarjeve ni upošteval, ker je bila pri njih krajši ĉas, ima pa mnogo njenih zelo dobrih fotografij in ĉe jih Traven nima, mu jih lahko da. Źeli mu, da se pozdravi in da se po 1. septembru spet vidita.

*Batušić* se je sredi poletne vroĉine lotil pisanja »uvoda« za ameriĉki katalog in koncept poslal sodelavcema: Nikolićeva je bila z njim zadovoljna, Traven pa ne. V pismu Nikolićevi z dne 12. avgusta 1954 piše, da spoštuje delo dr. *Batušića* kot teatrologa in pisatelja, z »uvodom« pa nikakor ni zadovoljen. »Veoma Źalim, da nismo našli vremena, da bi pitanje uvoda nekoliko duţe prediskutirali. Ja beţ uslovno traţim, da se taj uvod opotpuni i popravi barem toliko, da ĉe odgovarati onome, kako smo ga u prvoj diskusiji zamislili.« Zatem našteje njegove napake, med drugim tudi one v zvezi z zgodovino slovenskega gledališĉa.

Šele mesec kasneje je kritiko »uvoda« poslal tudi *Batušiću* — 9. oktobra 1954. Opomb in dodatkov je bilo za celih šest strani — za deset strani *Batušićevega* tipkopisa. Ti so takšne cene, »da Źelim,« tako piše, »da ih na svaki naĉin primete u Vaš tekst i ga tako dopunite. Ne insistiram, da udje u Vaš tekst u tom (mom) obliku, jer ga nisam definitivno stilizirao. Ali molim Vas, uzmite ga kao sugestiju, te ga primite . . . moţete (ga) slobodno korigirati i prema Vašom mišljenju preraditi i preudesiti . . .«

*Batušić* mu je odgovoril z dopisnico 18. oktobra 1954: opombe sprejema, vendar jih bo strnil. Bil je pri Nikolićevi in ugotovila sta, da je vsega preveĉ: graĉiva in besedila. Treba je biti kratek in jedrnat — vsaj za Ameriko. V Dubrovniku — v tem ĉasu se je Źe do kraja izĉistil naĉrt za razstavo v Dubrovniku — bo veĉ prostora in bo moţno prezentirati obširnejši material. Prosi

za sliko Stanovskega gledališča — potrebuje jo za katalog — želi mu, da se čimprej pozdravi in da se kmalu spet vidita. (Za omenjeno sliko in še za nekaj fotografij novih in najnovejših ljubljanskih dramskih in opernih umetnikov »plus event. Mlakare« — prav tako za ameriški katalog — prosi tudi nekaj dni kasneje, 23. oktobra.)

Zdaj se oglasi Traven — 31. oktobra 1954. Pošilja fotografije, doslej jih je poslal že 34, Ljubljani pa jih v katalogu pripada 20. Zadaž imajo tekst. »Ja se nadam, da ćete se koristiti tekstom, kako sam ga napisao, bez promena.« Če bo spreminjal, naj mu sporoči, zakaj je bilo to potrebno. Ko se znova dotakne svojih opomb k »uvodu«, pove, da ni vnesel vsega, ker je mislil, »da ćemo za debatu imati još dosta vremena, da pročistimo neke probleme naše teatrologije i kazališne historiografije«. Prosi za zadnjo redakcijo »uvoda« — ne zato, da bi še popravljaj, ampak da bo videl, kakšen je v celoti in v hrvaškem jeziku. Sprašuje, če je zdaj v njem tudi kak stavek o lutkah na Slovenskem, saj jih omenja celo Goldoni v svojih memoarih. Želi podatkov o Danešu. Prilaga seznam brošur in knjig za newyorško razstavo. — Zatem mu je pisal še enkrat — 9. novembra 1954. Trsta, piše, ni upošteval, ker mu je bilo v pogovoru z Nikolićevo rečeno, da provincialna gledališča ne bodo omenjena, on pa ga po karakterju mora šteti med provincialna, po kvaliteti pa med drugorazredna. Kljub temu pošilja podobe iz tržaške izvedbe »Dedinje« in Narodni dom v plamenih. Sicer pa je ostalo, piše, še mnogo vprašanj, »koja će nas u budućnosti svom svojom žestinom progoniti«.

Batušić ni odpisal, verjetno zato ne, ker ga je nekoliko prizadela Travnova kritika. Ker pisma ni in ni hotelo biti, je Traven pisal pač Nikolićevi — 25. novembra 1954. »U poslednje vreme čak i dr. Batušić posve štiti, neznam ni, kako ste primili moje primetbe, i u opšte ništa onoga, što se tiče poslednje, a najvažnije faze u pripremanju materiala za izložbu.« Potem postavi vrsto vprašanj: kdo je selekcioniral slovenski material in koliko podob je bilo izločenih; koliko slovenskega materiala je šlo v Ameriko in kje je tisti, ki je ostal doma; je ostal tekst, ki ga je napisal ter kaj in zakaj so ga spremenili; Batušić mu ni poslal zadnje redakcije »uvoda« — so bile v njem upoštevane njegove pripombe ali ne; koliko fotografij je dal Beograd, koliko Zagreb in koliko Ljubljana; bo mogoče ta material uporabiti za razstavo v Dubrovniku in ali se bo o pravem času vrnil iz Amerike; koliko denarja so za ameriško razstavo prispevale republike Srbija, Hrvaška, Makedonija, Bosna in Hercegovina, Črna gora. Prosi, naj mu pošljejo katalog (ameriški), brž ko izide.

Nikolićeva je odgovorila čez mesec dni — 27. decembra 1954. Poslala mu je katalog (je v arhivu SGFM) z naslovom »Gledališka umetnost Jugoslavije« (pri oblikovanju razstave je, kot kaže katalog, zmagalo »jugoslovansko« načelo in tako je Linhart ob Steriji, Levstik pa ob srbskem amaterskem gledališču), potem nekaj pisem prof. Wellsa s sporočili o newyorški razstavi in gotovo še govori, ki ga je imel Franc Kos 13. decembra 1954 na kolumbijski univerzi (4 strani). »Po svemu izgleda, da možemo biti zadovoljni... izložba je po materijalu najbogatija in po koncepciji najpotpunija od svih izložba na Columbia univerzitetu.« Razstava bo potovala še na druge univerze, naši izseljenci jo hočejo v Pitsburg. Glede Dubrovnika mu odgovarja, da bo treba narediti še eno razstavo — »smanjenu, i mislim, da će nam to ići daleko lakše i daleko bolje sa ovim iskustvom«.





Janko Traven (portret Ivana Carga)

1955.

Z novim letom 1955 se že začne delo za Dubrovnik.

3. januarja se je Traven oddahnil — *Batušič* mu je spet pisal, njegova zamera, kolikor je je sploh bilo, je izpuhtela. Najprej zahvala za pisanje, potem opravičilo, ker se tako dolgo ni oglasil. In potem veselo novoletno sporočilo: »Kako valjda znate, izložba je u N. Yorku postigla potpun uspjeh, pa če možda čitavu godinu 1955 putovati od grada do grada.« Brošura »Theater in Jugoslavia« še ni izšla. V nji bo 97 klišejev. Opombe, ki mu jih je Traven poslal 9. novembra lani, je uporabil — »ali samo kratko i bitno, jer se ukupan opseg mog članka nije smio mnogo povećati. Sačuvao sam te Vaše primjedbe, koje će mi mnogo koristiti u budućim zgodama, kad budem stavljen pred sličan zadatak. Hvala Vam od srca.« Prosi ga še za nekaj podatkov za legende in mu pošilja zaproseno sporočilo o Danešu. — Istega dne mu je pisala tudi Nikoličeva o sestanku v Zagrebu, ki naj bi bil 12. januarja, in mu poslala prvo vest o »Europaische Theaterausstellung 1955«, ki naj bi bila v Essnu, a so jo kasneje predstavili na Dunaj.

Traven je takoj — 6. januarja 1955 — odgovoril *Batušiću*; poslal mu je zaprosene podatke s pripombo, da morajo priti v brošuro Borštnikova in Cankarjeva slika ter prizor iz katere Cankarjevih iger, hkrati pa se mu je zahvalil za podatke o Danešu. Na sestanek v Zagreb pa da še ne more: je prenaporno zanj. (Istega dne Traven piše v Celje, naj mu pošljejo nekaj izbranih fotografij za publikacijo o jugoslovanskem gledališču — verjetno gre tu že za Dubrovnik.)

13. januarja Nikoličeva sporoča Travnu, da gre v Zagreb.

7. februarja prejme Traven sporočilo ITI-ja, da je imenovan za člana »odbora za pripravo razstave o razvoju gledališča v Jugoslaviji«, ki bo v Dubrovniku. Drugi člani odbora so Batušić, Nikoličeva, Marijan Matković, Bratko Kreft in Marko Fotez. Prvi sestanek odbora bo 12. in 13. februarja. Traven se ga udeleži, čeprav je še pred kratkim pisal Batušiću, da je preslab. Na njem sklenejo, da bo razstava odprta od 25. junija do konca poletnih iger, nato jo bodo poslali v Essen. (Travnov zapisek na sestanku 13. 2. 1955: »Ustanovili smo sinoč, da bi podela bila na fotografiju: 100 Ljubljana sa Slovenijom, 150 Zagreb sa Hrvatskom, 250 Beograd, Srbija, Makedonija, BiH, Crna gora — skupaj 500... Ali ja sam već sinoč rekao, da može to važiti samo za vreme posle god. 1945... U vreme pre prvog rata i između oba rata bila pak su u stvari samo tri glavna državna pozorišta Bgd, Zgb i Lj. Zato neka se za vreme do 1941 uzme ova podela: Lj 30 %, Zgb 30 %, Bgd 40 %.-) Toda že 21. februarja Nikoličeva sporoči Travnu, da z udeležbo na razstavi v Essnu ne bo nič, ker naša Komisija nima denarja. A upanje je še, morda bo jeseni le kaj iz tega, pa bodo uporabili dubrovniški material.

17. marca 1955 Batušić sporoči Travnu datum seje odbora za dubrovniško razstavo (22. marca), Traven pa mu odgovori, da se bo seje udeležil. (O tej seji vemo tudi iz Travnovega dopisa generalnemu sekretarju SNG Ljubljana, v katerem javlja, da je kot član osrednjega odbora za prireditev gledališke razstave v Dubrovniku prejel »nujni poziv« na drugo sejo v Zagrebu — 22., 23. in 24. marca.) Seja je res bila, saj Traven v pismu Nikoličevi z dne 8. aprila 1955 že govori o »albumih«, torej o nalogi, ki jo je za dubrovniško razstavo lahko dobil le na marčni zagrebški seji in zaradi katere je imel kasneje nemalo sitnosti.

12. aprila 1955 se dokončno razjasnijo vprašanja okrog »Razstave evropskega gledališča«: tega dne je namreč dr. Kindermann, sloviti dunajski gledališki zgodovinar, pisal Travnu — nadvse vljudno v francoščini — da razstava ne bo v Essnu, pač pa na Dunaju in to jeseni ob ponovnem odprtju Državne opere. (Dopisovanje glede Essna je teklo med Kindermannom na eni in inž. Kumbatovićem, dr. V. Kraljem in dr. F. Koblarjem na drugi strani že decembra 1954 in januarja 1955.) Prosi, naj predmete, ki so bili določeni za Essen, izročijo Dunaju. Razstava bo od 15. septembra do 15. decembra v 25 velikih dvoranih slavnega Künstlerhaus (Dunaj I, Karlsplatz 5) pod pokroviteljstvom prosvetnega ministrstva in dunajskega mesta. Pripravil jo bo Institut za gledališke vede pri dunajski univerzi v sodelovanju z Avstrijsko narodno knjižnico in upravami avstrijskih gledališč. Institut je prevzel tudi organizacijo in finance. Stroški za embalažo, transport in zavarovanje grede na račun omenjenega ministrstva, ki je tudi pooblastilo Institut, da vodi vse pogovore in celotno poslovanje. Umetniško oblikovanje razstave je v rokah arhitekta prof. Clemensa Holzmeistra, ki mu bodo pomagali še drugi slavni arhitekti. Ker bodo pripravljali katalog že od 1. avgusta dalje, morajo biti eksponati na Dunaju v času od 15. do 20. julija, do konca maja pa mora Institut imeti tudi natančne legende eksponatov; treba jih je torej poslati najkasneje v drugi polovici majnika.

Traven je odgovoril šele 4. maja — po nemško: jugoslovanski delež šteje okrog 300 fotografij in še 400 fotografij v albumih, Kinderman pa je 11. maja poslal še več podatkov, tako npr. o velikosti jugoslovanske razstavne sobe (10 × 6 metrov).



Reči so se zdaj brž zamešale, pritiskati so začeli tako čas kot živci.

22. in 23. aprila 1955 so se »trije veliki« ter Matković in Kreft sestali v Zagrebu, živahno razpravljali, se celo sprli (sklepam, da je bil najostrejši Batušić) in pri tem na marsikaj pozabili. Iz zapisnika ni jasno videti, kaj gre Dunaju, kaj Dubrovniku. Očitno pa je, da je Traven prevzel vsa poglobitna opravila za Dunaj in bil uradni prevajalec legend in drugih besedil. Batušić je vedel — bil je najbolj izkušen — da se delo ne bo zasukalo brez zmede, napak in zamud. Se ni že zdaj začel počasi umikati? Se mu ni že zdaj videlo, da zgublja svoj čas? Travnovi s svinčnikom popisani lističi so ohranili nekaj od vsebine tega sestanka: »Prostor. Budžet. Preduzeće, koje će svršiti na vreme. 500 000 din: 300 000 Ljetne igre, 200 000 ITI... Aluminiyaste cevi i staklo. Podela: 1. *Diapozitivi*, 2. *Albumi* (najst: 1. protagonisti Drame od začetka do danes, 2. protagonisti Opere, Baleta, 3. historični material, 4. grška klasika, Shakespeare, Molière, 5. Cankar, Krleža, Nušić, 6. Omladinska, pionirska pozorišta, marionete, 7. mala pozorišta, 8. Trst 1902 do 1952, 9. savremene scene Drame, 10. Savremene scene Opere, Baleta, 11. rezerva), 3. *Scenografija*, 4. *Kostimi*, 5. *Arhitektura*, 6. *Lepak, festivali*... Cena albuma: 4500 do 5000 din, velikost 30 × 40, foto 18 × 24, usnje svetle barve, v en album bi šlo 2 × 40 fotosov... Utvrditi shemu potpisa. Legende najkraće! — Ja mislim, da sve te naše nazive drama i opera prevedemo na franc. — Glanc ili mat fotografija? Za istoriski mat, da ne reflektira svetlobe. — Plakate v originalu... Polako ide rad... Molim Vas, da-li Vi u arhiv primete sve skice za scenografiju i kostume iz HNK u Zagrebu? Da-li se je koji put pojavilo pitanje vlasništva tih skica, i da-li je bilo utvrđeno, da je vlasnik kazalište?«)

Pet dni po zagrebški seji — 28. aprila — strese Traven nekaj jeze na Nikolićevo. Potem ko spregovori o albumih in maketah, vpraša, zakaj na newyorškem zemljevidu jugoslovanskih gledališč ni Trsta. Pametno predlaga, naj se za dubrovniško razstavo pri Beogradu, Zagrebu in Ljubljani »obeži i broj pozorišta, što će pomoći, da se odmah na karti vidi pozorišna dinamika naših glavnih gradova kao centara pojedinih naših kulturnih i jezičnih sfera«. Opomni, da v »ameriškem« katalogu ni sledu o ljubljanskem Festivalu in da so v zadnjih zagrebških pogovorih prezrli ljubljansko Opero, ki ima vsaj toliko odlik, da bi morala biti v »velikih legendah« omenjena kot druga najstarejša jugoslovanska Opera. »Nemojte se srditi zbog tih mojih napomena,« ji piše, »ali ako hoćete, da stignem živ u Beograd, nemojte zaboraviti na slovenačku Operu i godinu 1892! Zamislite samo: cela Opera sa Kreftom protiv mene i Vas.«

Molči Batušić, molči tudi sicer zelo zgovorna Nikolićeva. Traven ji 8. maja spet piše, sprašuje jo, zakaj molči. Potem odpre vprašanje jugoslovanskega sodelovanja na dunajski razstavi: bral je namreč v časnikih, da je jugoslovanski odbor za dunajsko razstavo povabil k sodelovanju HNK in vsako gledališče posebej. Morda tudi zvezna komisija to želi in noče, »da bi naš odbor organizirao kompaktni i jedinstveni prikaz celokupnog našeg pozorišta«. Kakšna zmeda! On pa se pogovarja in pogaja s preciznim, urejenim Dunajem! — Traven je o vsem tem pisal tudi Batušiću — dopisa v SGFM ni! — saj mu ta 10. maja sporoča, da ga ni nihče »zasebno« povabil na Dunaj, Kindermannovi asistentki, ki je potovala skoz Zagreb, pa je rekel, da je baza dunajske razstave lahko samo dubrovniška razstava; naj jo Kindermann pride pogledat in naj si izbere ustrezne eksponate. — Nikolićeva 12. maja le odgovori (dopisnica), a o drobnarijah (dia-

pozitivi, albumi, makete, ljubljanska Opera), bistvenega, se pravi »dunajskega problema« se ne dotakne.

Naslednja seja odbora za gledališke razstave je bila 24. in 25. maja 1955 v Beogradu. Živahna, spet nesistematična, nekajkrat napeta, zdaj o Dubrovniku, potem spet o Dunaju.

Traven zapisuje (odlomki):

Iz Ljubljane pridejo še Cankar, iz jedne njegove drame — 50 × 60, Pucova, iz jedne drame — 30 × 40, slovenska gledališka poslopja, scenografija Spinčič (opera »Prešeren«), Souvanova (kostumi za »Marijo Stuart«), po ena scenografija Rijavca, Matula, Koruna, Bartlove...

Makete — 1:100. Napis — kateri jezik, angleški, francoski? — Sve se fotografije kaširaju. — Stenderi: 15. kom. i 8; mali pultovi za albume, 1 centralni štender 10 fotosa... Na zidovima izvesne table 5 komada, na svakoj 8 fotosa... 1 velik pano — portreti... Centralni pano sa Ohridskom legendom kao dekoracija na podiumu... Hvar, maketa, 125 000 din, Hvar bi morao podnositi taj trošak... U Dubrovniku da bi Lovrijenac izradio (maketa)... Dr. Fotez će obezbediti čoveka, koji će crtati legende...

Dr. Batušića ćemo moliti, da iz zagrebačke akademije materijal prikupi za Beč... Ja predlažem, da to do g. 1941 smanjimo na 100, a posle, kad vidimo, kako će biti s modernom, još, ako bi bilo potrebno... Ja sam već savetovao, da bi eru do god. 1941 podelili samo na tri epohe: strogo historički deo, do god. 1900, od 1900 do 1941...

Pol vagona transporta za Dubrovnik, da stiže u tri dana. Pakovanje. Koga zadužiti? Majstori da pakuju, nadzor će imati drug Janjić. Administrativni posao okrog transporta — drug Janjić. U Dubrovniku, ko će preuzeti materijal? Drug Janjić... Stroški izračunani na 497 000 din, i bez kaširanja. Kaširanje 36 000, paspartuji 40 000, prevoz 60 000 (2 in pol tone!), honorari, razno, pakovanje... Fali nam novac... Dnevnice za nas, 6 × 10 000 = 60 000, putni trošak, 2 aranžera, Vi, ja, Nikolić, Siniša... Honorari za rad na organizaciji izložbe, priprema materijala legendama, selekcija itd., itd., prekožni rad pored dnevnice... Nikolić maksimum 40 000, minimum 30 000, Traven 25 000 (20 000), Batušić 25 000 (20 000), Janjić 10 000 (10 000), Fotez 20 000 (15 000).

In seveda spet zaplet Traven contra Nikolić:

Sa zgradama obelež se samo glavni gradovi jezikovnih kazališnih sfera — kako je istinita i stvarnost... Ništa aha! Ima u Jugoslaviji 4 nacionalne republike, 2 historične republike, jel tako? Ja plediram za to, da se označe sfere jezikovne. Kako je Vama svejedno? Da-li je to tačno, da se u Ljubljani igra slovensko, Zagreb hrvatsko, Beograd srpsko, Skopje makedonsko? Je li to istina? To je toliko puta podvukao Tito u govorima, da o tome cvrkutaju vrapci... Neću vas ubiti...

Svoje poprečno obvladovanje srbščine je Traven opravičil takole:

»Izvinite, nisam imao stroge profesore za srpskohrvatski jezik, pa sam takoreći autodidakt.«

Zmenijo se, da bodo v nedeljo 19. junija vsi v Dubrovniku. Batušić in Traven bosta od Splita naprej potovala skupaj. 31. maja 1955 Batušić na dopisnici izrazi Travnu — malo zares malo pa tudi ironično — upanje, da se je srečno vrnil v Ljubljano. Traven mu 2. junija to potrdi.

31. maja si Traven zapiše misel, da bi Kindermanna za štirinajst dni (od 15. avgusta do 1. septembra) povabili v Dubrovnik — kar je predlagal že Batušić.

Prvi junijski dnevi so potekali že v znamenju priprav na odhod v Dubrovnik. (Dubrovnik je trenutno seveda prvi, zato zamujamo Dunaj: Traven 12. junija piše Kindermannu, da je v zamudi zaradi Dubrovnika, a da bo po 25. juniju intenzivno delal zanj.) Pisma in dopisnice letajo v treh smereh, v njih so le drobne



informacije v zvezi z razstavo, poglavitno pa je poročanje o zadevah v zvezi z bližnjim potovanjem. Tako 15. junija piše *Batušić* Travnu, da pride v Split 19. zjutraj in ga prosi, naj mu na ladji rezervira tri »ligeštule«, ker se bodo vozili celo noč. Oba imata s seboj pakete z eksponati in upata, da ju bo v Dubrovniku nekdo čakal, ki jih bo prevzel. On (*Batušić*) bo imel dva, Traven gotovo še več.

Naslednji dan je pri pisalni mizi Traven: v Beogradu, piše *Batušiću*, je prav gotovo velika »gužva, jer nije bilo lako srediti ceo taj prikupljeni material«. On je prek Intertransa poslal v Dubrovnik 5 maket in 10 albumov. Zdravnik mu je dovolil potovanje, upa, da bo dobil kabino na Proleterki. V Dubrovniku bosta imela dovolj snovi za pogovor ne le honoris, ampak tudi honoraris causa, ker — naj po pravici pove — potuje v Dubrovnik na kredit. Upa, da bo tam boljše, »jer će tamo biti naš ministar finansija« (tj. *Nikolićeva*). — Istega dne *Nikolićeva* sporoči Travnu, da je razstavni material že v Dubrovniku, medtem ko ima ona opraviti okrog tiskanja kataloga, ki je izšel tudi v angleščini in francoščini in z zamudo (saj o izidu sporoča *Nikolićeva* Travnu šele 8. julija).

19. junija so vsi v Dubrovniku — kot je bilo zmenjeno konec maja v Beogradu. Kako živahno, napeto pa tudi mučno je bilo tam, vzemo iz pisem (posebno *Batušićevih*), ki je v njih nekaj tako bridkih mest, da jih ne smemo navesti. Prišlo je do preprirov, ki so jim bili vzrok »naši temperamenti pa i gledanje na problematiku izložbe sa njezinim praktičnim izvršenjem« (Traven *Nikolićevi* 12. julija 1955.) Tako razstava ni doživela pričakovanega uspeha, v katalogu je bilo mnogo napak, temu se je pridružila še *Gervaisova* porazna ocena v »*Vijesniku* u srijedu«. *Batušić*, ta »dobri duh hrvatskog putopisa i teatrologije« (*Saša Vereš*, In memoriam *S. Batušić*, *Scena* 1979, št. 3—4), se je od obupa smejal (Travnu 13. julija 1955) in kasneje odšel — ne oziraje se na priprave za dunajsko razstavo — na potep po Franciji, vestni Traven pa domov v Ljubljano.

12. julija je pisal *Nikolićevi*, ki je še zmeraj v Dubrovniku, da je tam občudoval njeno ponašanje, kadar je bilo treba reševati finančna vprašanja, prizna ji, da je omogočila njemu in *Batušiću* bivanje v Dubrovniku, občuduje njene zdrave živce, ki ji omogočajo, »da sa uzvišenom nonšalansom i grandezom« prehaja na dnevni red, obžaluje pa, da ni bilo časa za mirnejši pogovor in za »stručni entrenous«. *Sicer* pa je že ves v delu za Dunaj in prosi tudi za njeno pomoč: naj doseže, da bodo povabili *Kindermanna* v Beograd, naj pošlje revije in knjige, ki niso bile razstavljene v Dubrovniku, pa tudi maketo *Kreftovih* »*Komedijantov*« nazaj v Ljubljano itd. Piše ji, da je sprejel povabilo odbora za dunajsko razstavo, naj stopi v svèt (*Beirat*) te razstave. Seznam materiala je že prevedel v nemščino, ker ga *Kindermann* nujno želi, material sam pa mora biti na Dunaju v drugi polovici avgusta.

*Batušić* v pismu Travnu z dne 13. julija 1955 (potem ko obžaluje, da sta se v Dubrovniku tako naglo poslovila) jasno oceni dubrovniško delo: »Inače bi nam bilo trebalo još nekoliko radnih dana, da se ispravi ono, što je bilo u brzini improvizirano, i da u mirnoj diskusiji rezimiramo, što nam je uspelo, a što nije. Ja dakako ne mogu biti zadovoljan ni s postavom ni s ovakvom metodom rada, kakvu su aplicirali naši partneri iz Beograda. *Mislim da se nas dvojica slažemo u tome* (podčrtal *M. M.*): ako se bude još jednom radilo nešto slično, onda ćemo tom poslu pristupiti uz sasvim druge uslove i striktno utvrđene principe (podčrtal *M. M.*), a ne da se damo na svakom koraku überrumplati.«

Nikolićeva pa je še naprej v Dubrovniku (do 26. julija). Travnu sporoča — 16. julija 1955 — da sama nadzoruje razstavo (ker ne zaupa »mladini«) in skuša doseči povečanje obiska — zdaj našteje približno petdeset ljudi na dan. Finančno še zdaleč ni splavala, težave se bodo vleklye do jeseni. In kako naprej? Tretjina razstave gre na Dunaj, ostanek bi potoval po vsej državi — a ni denarja. In znova jo zaboli kritika upravnika reškega gledališča, dramatika in pesnika Gervaisa, ki najbolj zameri, da je razstava zanemarila »gledališča iz notranjosti države«. Nikolićeva se tolaži s tem, da o njih ni imela »kvalitetnih fotografij«. Iz pisma je čutiti, da se zaveda delnega neuspeha: Kindermann naj rajši ne pride! Razstavo bodo zaprli 26. avgusta, takoj pakirali in transportirali na Dunaj. Dr. Batušić bo 18. in 19. v Dubrovniku, pa se bo z njim pogovorila o vsem. Ve, da se mora dotakniti tudi težav in zapiše: »Najviše nerava ipak su mi pojeli... (imena). Svi ostali, u prvom redu Vi i Batušić, bili ste nestašni kao deca in to mi nije nerve trošilo...«

Ves avgust sta si dopisovala samo Nikolićeva in Traven (13 pisem), Batušić je bil zdoma. Traven poroča o računih za razstavo, ki so jih začeli pošiljati ljubljanski sodelavci (najmanj 130 000 din), o ostrih ugovorih ljubljanske igralske akademije, ker ni bila na razstavi, in seveda o Dunaju (sezname, pakiranje, transport). Opaziti je vrstice, ki so v zvezi z *Batušićem*: »Radoznao sam, da-li je drug Batušić bio ponovo u Dubrovniku, kako ste mi pisali, i da-li je pregledao izbor, što smo ga spremili za Beč?« Glede potujoče razstave misli, da bi bilo najboljšje počakati na material iz New Yorka in potem vse skupaj na novo selekcionirati. — Nikolićevo zanima otvoritev dunajske razstave in možnost, da bi bila navzoča na nji (12. avgusta 1955). Spet se dotakne dubrovniških težav in pri tem omenja histerijo, »koja je u Dubrovniku upropastila mnoge lepe zamisli i moje živce«. Najhujše je bilo pač pomanjkanje denarja — a zdaj je na vrsti Dunaj in treba je iti naprej. Naj se ne ozira na to, kar njemu in Batušiću (!) vsi očitajo, saj se spričo omejenega števila fotografij in eksponatov ni dalo vsega povedati. Odgovarja tudi na vprašanja o Batušićevem ponovnem obisku Dubrovnika: »Dr. Batušić je projurio kroz Dubrovnik i nije se ništa s njim moglo razgovarati o poslu, samo je tražio akonto honorara. što je bilo vrlo smešno u našoj finansiskoj situaciji.« — Med vsemi temi pismi se je vredno ustaviti ob Travnovem z dne 16. avgusta 1955, saj nudi nemalo gradiva za njegov portret. Upre se predlogu iz Slovenije, naj bi na dunajski razstavi pokazali tudi delež avstrijskih dramatikov v ljubljanskem gledališču: »Dovoljno dugo smo im bili robovi, da bi sada i sami tumačili, koliko je baš pozorištima u Ljubljani ostalo još austrijske boje u tobožnoj kulturnoj i pozorišnoj suradnji. Ja više želim, da nastupi Ljubljana u zajednici sa Beogradom i Zagrebom kao suverena jedinica pozorišnog života u Jugoslaviji.« Ostro se tudi upre superžiriranju, ki naj bi ga za dunajsko razstavo opravili nekateri gledališki ljudje (pisatelji, režiserji). Proti temu je bil že, ko je šlo za dubrovniško razstavo. Tako je nekdo od teh superpregledovalcev, po poklicu režiser, zelo malo prispeval: izločil je nekatere stvari in vključil tiste, ki jih je sam režiral, ker je hotel biti v prvem planu.

»Naime ja za sebe neću tvrditi,« ji piše, »da sam samo ja popio svu objektivnost, nego ću podvući, da ja kao pozorišni historičar mogu biti više objektivnan nego-li aktivni suradnik u pozorištu... Nemojte se ljutiti na mene, ali ja hoću podvući ono, što nas zapravo deli od aktivnih suradnika u pozorištima: mi smo muzealci — pa bašta. I iz ovoga prolazi sve: naše zadaće, naši postupci,



pa — ako hočete — i ono, zbog čega ćemo mi muzealci presudjivati, tko će biti u prvom planu i ko ne. A pri tome mi zapravo ne trebamo nikakve suradnje aktivnih pozorišnih suradnika, nego tražimo od njih samo materijale. Ako hoćemo, da bi uspeli sa našim izlozbama i našim budućim priredbama, moramo se još uže povezati kao muzealci. . . Poverenje i produbljena međusobna suradnja. Nas muzealce čekaju još teške zadaće. Pomislite samo, šta će biti sa našim mladim kadrovima, koje zapravo još nemamo. Baš zato moraju i odnosi između nas biti čisti — ja naravno smatram nas troje: Vas, dr. Batušića i sebe kao jednopravne članove onog muzealnog odbora . . . zbog toga mislim, da je potrebno, da svak sam odgovora za stvari, koje odabere.« — V pismu z dne 17. avgusta pa ji sporoča, da so nas na Dunaju dali v sobo 14 z naslovom »Slovensko gledališče« in da je dobil vabilo na odprte razstave. Upa, da bo tudi ona lahko prišla na Dunaj, kajti »ozbiljno će biti potrebno, da izložbu študiramo — to znači pored rada na spremanju i za študij najmanje još deset dana«. Dunajska razstava, ji piše, bo uporabila najmanj dvajset načinov »prikazivanja«, medtem ko jih bomo mi samo šest (skulpture, slike, fotografije, scenografske in kostumske skice, makete, knjige in časniki). Dunaj ima pač vse drugačno gledališko tradicijo kot New York, zato so bili tam (v New Yorku) razstavljeni materiali brez prave gledališke psihe. Torej nujno na Dunaj! Zato naj Nikolićeva dobi čimveč denarja, deviz. Saj gre za študij! Moramo na Dunaj, »pa ako ćemo gore samo jedanput na dan primiti toplo jelo« (18. avgusta). Dotakne se tudi Dubrovnika (2. avgusta): če je dovolj obiskovalcev, naj bo razstava odprta še v septembru; praznine je treba izpolniti z materialom, ki smo ga »izbacili«, a »svakako bi morali to raditi noću i šutke preči preko toga, da ste izvukli material za Beč«. Denarja za Dunaj pa v Ljubljani ni. »Mislim, da svakako morate dr. Batušića obavestiti o našim planovima. Možda će on naći novac kod Saveta NR Hrvatske.«

Batušić pa ni bil samo po Francoskem, bil je tudi v Londonu — Traven se mu namreč 31. avgusta zahvali za pozdrave in pove, da je medtem mnogo korespondiral z Nikolićevo v zvezi z dunajsko razstavo. Hkrati posreduje prošnjo Janeza Logarja, ki bi rad na posodo enodejanko »Jadac« Miše Dimitrijevića, igralca iz Šabca (1854—1909). Batušić rad ustreže. 6. septembra 1955 piše, da bo Nikolićeva terjala od Komisije, naj jo pošlje na Dunaj. Kako to, saj je bilo dogovorjeno da bo šel on, Traven. Kindermann je povabil tudi njega in Gavello, seveda na njune stroške. Ker nima sredstev, razstave pač ne bo videl, čeprav bi ga zanimala. Upa, da bo Traven našel možnost za Dunaj; če jo bo, ga prosi, naj mu prinese katalog za Arhiv in mu vsaj na kratko sporoči svoje vtise. Pozdravlja ga »srdačno i prijateljsko«.

Od septembra pa do konca 1955 ni od Batušića niti vrstice več (vsaj v SGFM ne), Traven pa si dopisuje z Nikolićevo: spet ljubljanski računi (knjigovez, arhitekt, Foto Slovenija, Intertrans in še) — 1. oktobra 1955; potem pa o jugoslovanskem tednu na dunajski razstavi, ki bo od 2. do 28. novembra in bodo na njem razstavljeni posebni eksponati, ki jih je treba še izbrati, a je Nikolićeva že vsega sita in predlaga Travnu, naj selekcijo opravijo kar prireditelji — 24. oktobra 1955. Da, tudi na Dunaju so bile težave — ob našem obisku je prišlo do nekih zapletov s Kindermannovo asistentko Dietrichovo, poleg tega so Jugoslovanom določili prostor, ki je žaljiv, skratka, Nikolićeva predlaga, naj Traven napiše Kindermannu odločno pismo in mu zagrozi, da se bodo, če bo šlo tako naprej, umaknili z razstave. V pripisu dodaja še: »U Za-

grebu sam razgovarala sa dr. Batušićem i iznela mu situaciju ukratko, i on se, zamislite, ničemu ne čudi, jer je očekivao tako nešto.« Molk dr. Batušića je s tem precej pojasnjen. Traven ji je odgovoril (8. oktobra), da je Kindermannu prav gotovo treba sporočiti, »što nas je bolelo«, vendar za to zdaj ni pravi čas, treba je počakati na »jugoslovanski teden«. A Nikolićeva se ne potolaži: »Na tu bečku izložbu ne volim ni da mislim, ali moram izdržati do kraja...« (2. novembra 1955). Napisala je celo članek (izrezek 21. novembra pošlje Travnu), da bi z njim »osvetlila tu slavnu izložbu«. Piše, da poskuša pozabiti dunajsko zgodbo. Pritiskajo pa jo finančne skrbi v zvezi z deficitom dubrovniške razstave. Boji se, da ne bo dobila dovolj denarja, vendar pa bodo ljubljanski računi plačani, kolikor bo mogoče. (Še kasneje — 28. novembra — piše o »svinjarijah«, ki so jih na Dunaju počeli z njimi, tako da »ja više nisam mogla nervno da podnesem da pišem o čemu što je u vezi bečke izložbe...«)

1. decembra Traven spet odpre vprašanje financ, kajti vse ljubljanske firme, ki so delale za Dubrovnik, bodo zadevo gnale na sodišče. Če bo prišlo do tožbe, bo zaradi resnice moral pričati za firme in ne nji v prid. Zraven tega obstaja odprto vprašanje vsote, ki mu jo je obljubila za opravljeno delo. »Ja u mom slučaju neću apelirati na Vašu materialnu nego na Vašu moralnu odgovornost.« (Poslal priporočeno). 16. decembra ji piše znova, odgovarja ji na pismo, v katerem mu Nikolićeva daje na znanje, da jo je vznemiril ton njegovega pisanja. Ampak komu naj sporoči pritožbe upnikov, če ne nji, ki je sprejela dolžnost, da bo skrbela za finančne zadeve okrog razstav v Dubrovniku in na Dunaju? Kaj Nikolićeva misli, da bo račune plačal on sam, Traven, z lastnim »sirotinjskim novcem«? Položaj je resen, firme bodo čakale samo do 20. decembra.

Medtem se je približalo Silvestrovo in Traven 29. decembra vošči Batušiću in njegovi ženi vso srečo v novem letu.

1956.

Januarja in februarja 1956 se Traven in Nikolićeva še zmeraj sučeta okrog denarja. Intertrans ga do 12. februarja še ni dobil, knjigovez pa ga je in Traven se mu zahvali za potrpežljivost (16. 2. 1956). Za Dubrovnik bo Traven dobil 10 000 dinarjev, Batušić prav toliko, Nikolićeva 20 000, Janjić 6500, torej le 50 % od tistega, kar je predlagal Traven (Nikolićeva Travnu 10. februarja 1956).

Batušić se oglasi šele 17. februarja 1956 in ko odgovori na Travnova vprašanja (katere Claudelove drame so igrali v Zagrebu, o baletki Župančićevi, o igralcu Josipu Rajheniču), mu zaupa, da mu je Beograd izplačal »dubrovački honorar« (10 000). Upa, da je Traven »u dobrom zdravlju«, on da je bil pred božičem deset dni v bolnišnici (»kamenac u bregu«), a je šlo vse le z injekcijami, brez operacije. Družina se dobro počuti, žena Blanka pošilja pozdrave, sin Darko gre v 1. razred, se že zna podpisati. »Ja sam — bez promjene — rastrgan na sve strane: kazališni muzej, Akademija, Leksikografski, novine itd., ali sve nekako ide, premda bi život bio lijep samo onda, kad bi čovjek imao tu neostvarivu idealnu mogućnost, da se koncentrira samo na jedan posao i jednu struku...« Čutiti je, kako sta si vedno bliže: »Radovat ću se, dragi g. Traven, ako mi se naskoro javite opširnije. Nas dvojica ćemo još imati prilike za suradnju (podčrtal M. M.).

Batušić se potem ni oglasil tja do novembra 1956. V tem času je Traven končno le dobil denar za obrtnike, ki so delali za Dubrovnik in Dunaj (Nikoli-



čevi 31. marca). — Ustanovili so odbor za proslavo Sterije Popovića in Traven sprašuje Nikolićevo, zakaj je v njem ona, ne pa tudi dr. Batušić in zastopnik »tretjega muzeja« (3. aprila). — Material iz Dubrovnika, Dunaja in iz New Yorka se vrača v Ljubljano, a ne ves, Traven pa marsikaj od manjkajočega potrebuje za Linhartovo razstavo (Muzeju pozorišne umetnosti v Beogradu — 3. novembra 1956). Beograd ne odgovarja, Traven se razburi: naj napišejo vsaj pet vrstic, da mu bo jasno, pri čem je. »Pretpostavljam, da možete još upotrebjavati prijateljsku formu, koja nas je u našem dosadašnjom radu povezivala. Ako pak se je pojavilo neko drugo shvatanje o mogućnostima suradnje, to vas molim barem za toliko međudruštvene forme, da nama suho i u komercijalnom tonu javite, što se zbiva našim materialom i da-li postoji mogućnost, da njime umnožimo izložbeni material, kojeg spremamo za predviđenu izložbu u Ljubljani« (pismo ni bilo odposlano!). Nazadnje je material le prišel (a še zmeraj ne ves) in Traven se takoj 5. novembra 1956 lepo zahvali: »Već sam mislio, da me mrzite u dno duše.« Takih težav pa bi ne bilo, če bi se ravnali po njegovem predlogu: »Da-li se sećate, da sam već dva puta na našim sastancima predložio, da se nekako organizujemo . . . Ali žalim, da niste dosad našli mogućnosti, da me u tim mojim namerama, koje će biti od velike koristi za nas sve, potpomognete. Naravno je, da se sa tim slaže i dr. Batušić. Sve to bismo imali već uradjeno, kad biste prihvatili moj predlog.«

Traven *Batušiću* spet piše šele 26. novembra 1956. Sporoča mu, da je bil od aprila sèm spet bolan, prosi ga za podatke o prvi zagrebški izvedbi »Labodjega jezera« in ga vabi na ljubljansko razstavo v počastitev 200-letnice rojstva Antona T. Linharta. *Batušić* mu odgovarja 5. decembra. Veseli ga, da je Traven premagal boleznì in da je spet pri tistem delu, »koje Vam pruža najviše zadovoljstva«. Sporoča o »Labodjem jezeru« in prosi za podatke o arhitektu Franzu. V Ljubljano bo rad prišel za dan ali dva, Linhartova razstava je zanj »naročito interesantna, jer je to krupan momenat iz naše kazališne historije«. Traven naj uredi, da bo dobil povabilo »ad personam«, »pa ću onda ovdje lakše udesiti, da me netko službeno pošalje«. V januarju ga čaka komemorativna razstava ob 100-letnici Dujšinovega rojstva, jeseni pa velika Vojnovićeva razstava ob enakem jubileju. »Na to se polako spremam već sada.« Sicer pa je raztrgan na vse strani: Akademija, Leksikografski zavod, Arhiv, »koji solidno stoji na mjestu i ne može krenuti dalje, jer nema prostorija ni budžeta, dakle ‚malenkosti‘ . . . Drugarica Nikolić se javlja tu i tamo . . .« Predlaga (Nikolićeva), da sedejo k diskusiji, a šele po njenem tritedenskem bivanju v SSSR, kjer je gost sovjetskega ministrstva za kulturo. »Zaželio sam joj — pismeno — sretan put i rekao, neka dobro razgleda u Moskvi teatarski muzej im. Bahrušina . . . To bi dakako i Vas zainteresiralo, — no o svemu tome opširnije usmeno. Nikolićeva mi je konačno vratila dubrovačko-bečki materijal, a između ostalog — zabunom — i četiri Vaše ljubljanske velike fotografije . . . Kod mene se neće izgubiti ni zametnuti . . . Pozdravlja Vas srdačno i prijateljski . . .« — Traven se mu takoj (10. decembra 1956) zahvali za podatke o »Labodjem«, pošilja mu podatke o Franzu in sporoča, da mu bodo poslali vabilo na razstavo. Vesel je, ker so velike fotografije v Zagrebu, prosi, če mu jih lahko takoj pošljejo. — Na božični dan *Batušić* odgovori: fotografije so poslali, hvala za podatke o Franzu, povabila pa, žal, še ni dobil. Želi mu srečen božič in vse dobro v letu 1957.

Končno je vse urejeno in *Batušić* bo prišel v Ljubljano 1. januarja. Ampak nista se videla, ker mu je Traven že 29. decembra sporočil, da je spet v postelji, zato zadnjih dvanajst dni ni mogel sodelovati pri delu za razstavo. Piše mu: »Veoma žalim: teško sam Vas očekivao već pre dve godine, a sve izgleda, da se mi sada nećemo vidjeti u Ljubljani. Ja to veoma žalim, jer imam mnogo štošta razgovarati s Vami. Ponavljam: i zbog toga mi je moja nova bolest nesreća.« Prosi ga, naj mu piše, kako mu je bila razstava všeč. — *Batušić* mu je ustregel in v pismu z dne 5. januarja 1957 takole ocenil njegovo delo: »Moram Vam iskreno reči, da je izvrсна i po sadržaju i po razdiobi materijala i po prezentaciji. Osim toga prostorije, baš zato jer su niske, odlično odgovaraju svojoj svrsti za ovakvu izložbu, koja ima omanje formate eksponata. Postava desetput bolja nego ona u Dubrovniku! Bilo bi preopširno, da zalazim u detalje, ali imam ipak par primjedaba: 1. na mnogim i mnogim legendama nisu označene godine, a to je kod jedne historijsko-retrospektivne izložbe važno (na pr. godina glumca u pojedinoj ulozi, godina premijere i sl.) 2. faksimili prvih štampanih izdanja »Micke« i »Matička« sasvim su sitni n neugledni, — gotovo ih nisam ni zapazio. Ja bi ih dao povećati na 1 metar! 3. Na fotografiji, gdje Nušić čita svoju komediju, jedan je glumac označen kao M. Gavrilović. Koliko se meni čini, to je Čiča Ilija Stanojević, glavni beogradski interpret njegovog repertoara.« Tudi razstava ljubljanske igralske akademije v Jakopičevem paviljonu je zelo interesantna. »To mi je dalo ideju, da ču ovdje kod nas insistirati, da s malo više pažnje prikupljaju historijski materijal o radu naše Akademije.« Iz Ljubljane sta z ženo odnesla najlepše vtise, njemu pa želita »što skorije i potpunije ozdravljenje« (ni ga obiskal, ker je vedel, »u kakvim je čovjek dispozicijama, kad je vezan uz sobu i krevet«). Seveda je mnogo »štofa« za pogovor, »ali bit će i za to prilike«.

9. januarja 1957 je uprava HNK povabila Travna na proslavo 35-letnice gledališkega delovanja *dr. Batušića*, ki bo 20. januarja. Traven je 16. januarja upravi sporočil, da se slavlja zaradi bolezni ne more udeležiti, in prosil, naj slavljenču izročijo priloženo čestitko, v kateri mu želi še mnogo let za delo »na področju gledališke zgodovine narodov Jugoslavije«. To mu želi v svojem imenu pa tudi v imenu SGM, »ustanove, ki je našla v Vas svojega prijatelja in sodelavca (podčrtal M. M.) ob različnih priložnostih, ko je šlo za to, da predstavimo svetu in domovini delo in razvoj gledališč v Jugoslaviji. Sodelovanje, ki nas je vezalo v preteklosti, naj nas ob Vašem jubileju poveže za bodočnost«. — Istega dne je pisal še *Batušiću* osebno. Opravičuje se, ker tako pozno odgovarja na njegovo pismo z dne 5. januarja in obžaluje, ker ni mogel organizirati sprejema v Ljubljani, kot bi bilo treba. Zahvaljuje se mu za kritiko razstave, ki pa še malo ni tisto, kar bi bila, če bi bil zdrav. Datum, da, to je seveda narobe. Težave so bile s tiskarno, ovirala pa ga je tudi zahteva, da mora biti katalog čim tanjši. Na koncu mu potoži: »Poštovani i dragi gospodine doktore! Ja ležim u krevetu, jer nikako ne mogu ozdraviti. Bunio sam se, da bi otišao na kliniku pre Nove godine te sam radije ostao kod kuće u krevetu. Možda sam pogrešio. Kad bi tada bio na klinici, možda bi već bio zdrav. Ali sada moram gutati ono, što sam iskuhao.« — 23. januarja mu še enkrat čestita za 35-letnico, ki jo je z nekaj vrsticami omenil tudi v slovenskih časnikih. »Osobito Vam od vremena našeg poznanstva ostajem dužan za Vašu prijateljsku suradnju u pri-





*Janko Traven v ravnateljski sobi Slovenskega gledališkega muzeja*

premama naših triju izložbi... Želim, da produžimo našu suradnju te se nadam, da ću Vam na koji način u svoje vreme pokazati moju zahvalnost.« — *Batušić* mu še v jubilejnim razpoloženju odgovori 26. januarja. Piše, da se zdaj, ko je čas, da se zahvali za čestitke, obrača najprej nanj in se mu najprisrčneje zahvaljuje »kao prijatelju i kao direktoru Slovenskog gledališkog muzeja«. Za vse lepe besede, ki so mu jih izrekli, se hoče oddolžiti z delom, »koliko mi to dopuste moje snage i mogućnosti. I želim i nadam se, da ćemo se na konkretnom djelu nas dvojica naći zajedno još mnogo puta, i da ćemo zajednički obraditi temu historijskih slovenskohrvatskih veza na teatarskom terenu«. Zahvaljuje se mu za jubilejne članke in omeni, kako veliko in veselo presenečenje je bil zanj prihod dr. Krefta, »komi mi je svojim poznatim elanom izrazio čestitke Slovenskog narodnog gledališča«.

13. februarja 1957 *Batušić* prosi Travena za podatke o Golarju. 15. februarja mu jih Traven pošlje, hkrati prosi za njegovo fotografijo (za SGM) in za naslove člankov iz zgodovine hrvaškega gledališča, ki jih je (*Batušić*) napisal v času druge vojne. — *Batušić* odgovori 1. marca. Zahvali se za podatke o Golarju, ki jih je dobil več, kot je pričakoval. Želi mu zdravja in »polne kondicije, kako se sportski kaže«. Tudi svojo fotografijo mu pošilja; petnajst let se že ni dal pošteno fotografirati, priloženo je naredil »nešto bolji šnel-fotograf«; brž ko se bo fotografiral, bo poslal boljšo sliko. Med vojno ni publiciral nič važnejšega, »ali sam, za sebe, pisao sam svoju beletristiku... Ja sam naime bio od ustaša prognan u Sveuč. biblioteku i stavljen na popis zabranjenih pisaca«. Večje medvojno delo je samo članek »Kazališni ravnatelj Heinrich Böörnstein«, ki je napisal 900 strani spominov, v katerih »se ,napuhava' i hvali sam sebe kao svaki

glumac«, in ki je bil, kot je bilo že omenjeno, nekaj časa tudi ravnatelj nemškega gledališča v Ljubljani. — Na to pismo Traven odgovori šele čez mesec in pol — 13. aprila. (Bil je bolan in je šele pred dnevi nastopil službo, Batušić pa je bil v Italiji). Zahvali se za fotografijo, glede Golarja pa pripomni, da ga (Batušić) ni preveč obremenil, »jer ću nastojati, da Vam kao suradniku i prijatelju ispunim svaku želju, koliko mi je to u mogućnosti. I Vi ste već više puta pomogli, pa se nadam, da se nećete ni u buduće srditi, ako Vas zamolim za bilo koje podatke«. Zatem ga sprašuje o potujočih gledališčih na Hrvaškem, posebno o delovanju »Povlaštenog kazališta za Savsku banovinu«, ki je verjetno delovalo do 1941 in so bili njegovi člani tudi Slovenci. Poroča še, da je Nikolićevi na njeno željo poslal fotografije »za tobožnju rusku pozorišnu izložbu u Pragu« in sprašuje, če mu je kaj pisala o svojem bivanju v SSSR.

V tem času — 26. aprila 1957 — se po daljšem premoru spet oglasi Nikolićeva s sporočilom o sestanku na Pozorju, na katerem bo tekel pogovor o novih oblikah dela pri gledališki arhivistiki in o ustanovitvi odseka za informacijo, dokumentacijo in propagando pri gledališčih. Traven naj ji sporoči, kaj misli o tem in kakšno je stanje v zvezi s tem vprašanjem v Sloveniji. Njegova navzočnost bi bila koristna, saj bi tako pogovor tekel na temelju izkušenj. »Dr. Batušić i ja već smo korespondirali o ovome pre njegovog odlaska u Italiju; posle Italije dr. Batušić dolazi u Novi Sad.« Traven ji odgovori (8. maja 1957), da bo prišel na posvet, čeprav še ni pri močeh. Predlaga, »da se nas trojica pred arhivskim svetovanjem sastajemo, da preciziramo naše poglede na stvar i da jednom rječju ostaje inicijativa u našim muzealskim rukama«.

Istega dne (8. maja) je spet pisal *dr. Batušić*. V Italiji je bil od 12. aprila do 4. maja zaradi sodelovanja pri Enciklopedii dello spettacolo, ki je »upravo monumentalna publikacija ... ali o nama malo pa ništa«. Zanja bo delal nekaj let. Sledijo podatki o Povlaštenom kazalištu. Zatem želi podatkov o Goldoniju v Ljubljani oz. Sloveniji, ki jih potrebuje za Enciklopedijo, in ga prosi, če bi mu pomagal z informacijami ves čas, ko bo delal zanja. Svetuje mu, naj pride v Novi Sad (od 14. do 18. maja), kjer bo na predlog Nikolićeve arhivistično-muzejsko posvetovanje. »Smatram, da bi to bilo vrlo korisno,« mu piše, »jer je već vrijeme, da se o mnogim stvarima dogovorimo i porazgovorimo. N. mi je pisala, da Vas je o svemu obavijestila, a po običaju je izradila i teze za diskusiju.« — Traven odpiše 11. maja: upa, da bo šel v Novi Sad; če ne bo mogel, bo poslal »pismeno zapažanja, mišljenja i prijedloge o našoj tematici«. Čestita mu za sodelovanje pri Enciklopediji. Kreft mu je 1950 pravil o tem načrtu in ga prosil, naj pripravi gradivo za slovenski del. Res je začel pripravljati, a povabila ni nikoli dobil. Razumljivo, da mu bo pomagal. Pošilja mu podatke o Goldoniju.

*Batušić* in Nikolićeva sta prišla v Novi Sad 14. maja, Traven pa je ostal doma. 15. maja jima piše v Novi Sad, da ni mogel priti, »ali tome nisu krive moje lične neprilike zbog nedavnih bolesti, nego neuredjeni lični odnosi nekih ljudi napram meni i zavist nekih takvih ljudi, a to ne iz artistskih krugova«. V takšnem psihičnem stanju seveda ni zmožen obljubljenega pismenega sodelovanja; prosi pa ju, če bi mu poslala poročilo in sklepe posvetovanja.

Traven je vedel, kako nujno je, da se udeleži posvetovanja; bal se je, da ga bodo obšli in sklenili kaj, kar bi bilo v škodo njegovi ustanovi. In res je v zapisniku posvetovanja z dne 17. maja 1957 Kumbatovićeve izjava, da je med igralsko akademijo in SGM »slaba veza zbog toga što ovaj muzej u stvari predstavlja apendiks pozorišta«, in priporočilo, naj se Društvo za gledališka razisko-



vanja organizira v Beogradu okrog Muzeja pozorišne umetnosti z Nikolićevo, v Zagrebu okrog Arhiva z *Batušićem*, v Ljubljani pa *ne okrog SGM s Travnom*, ampak okrog Akademije za igralsko umetnost s Kumbatovićem na čelu.

Sicer pa je svojega prijatelja o vsem natančno informiral *dr. Batušić* v dolgem pismu iz Zagreba z dne 24. maja 1957:

Najprej mu pove, kako je bilo v Novem Sadu spet vse narobe, vse prepuščeno naključju in improvizaciji. Popiše, kdo vse so bili, ki so prišli na »arhivarsko muzejski sestanek«, tudi neki Novosađčani, »koji imaju i nemaju veze s našom strukom«. Nikolićeva je prebrala svoj dnevni red, teze za diskusijo in uvod v diskusijo, on pa je dejal, da je sestanek nepopoln, neuraden, zato ga velja porabiti le za nevezan pogovor in izmenjavo mišljenj. In tako je v glavnem tudi bilo: vsak je nekaj govoril, na koncu pa so sklenili, naj bi v okviru prihodnjih novosadskih iger imeli konferenco gledaliških muzejsko-arhivskih delavcev in zgodovinarjev. Na nji naj bi poslušali obvezna poročila o stanju gledaliških muzejev in arhivov pri nas, Kumbatović bi govoril o stanju naše gledališke zgodovine, na koncu pa bi razpravljali o medsebojnih zvezah doma in v tujini. On je kot član odbora Sterijinega pozorja obljubil doseči, da bo konferenca sprejeta v službeni spored prihodnjega leta. Sicer pa se Travnu ne bi splačalo »štrapacirati na razgovor od 2 1/2 sata«. Zatem ostro graja »metode i ton diskusije« Milene Nikolićeve, predvsem pa njen namen, »da sve centralizira u beogradski muzej«: Novosađčani na pr. ustvarjajo svoj gledališki oddelek v vovodinskem muzeju in so nabrali zanimive reči, ona pa jim jih je poskušala »odnijeti ispred nosa«. Izjavila je celo — to je zvedel, ko je že zapustil Novi Sad — »da je treba zagrebački kazališni arhiv s ostalim kazališnim arhivima u zemlji, ponijeti u njezin muzej u Beogradu!« (*Podčrtal dr. Batušić*). Počakal je nekaj dni, potem pa ji je pisal, da so mu njene izjave znane, in končal: »Držim, da se moram napose obrazložiti, šta ja o takvim Vašim intencijama mislim, i da li one koriste atmosferi lojalne uzajemne suradnje.« Potem ga prosi še za podatke o slikarju Veselu in o slovenskih naslovih Goldonijevih iger, ki so jih od 1866 igrali v Ljubljani, ter konča z besedami: »Unaprijed sam Vam za to zahvalan, a u duhu naše uistinu konkretne i korisne suradnje rado ću Vam sa svoje strane dati podatke o svemu, što budete Vi trebali i željeli, a što možda ja znam ili imam.« Pozdravlja ga »mnogo i srdačno«. — 3. junija 1957 se mu je Traven zahvalil za sporočilo, »koje mi je predočilo stanje stvari u Novom Sadu«. Nikolićeva ga s svojimi načrti ni presenetila. »Zato i njezin muzej ne nosi ime Muzej srpske pozorišne umetnosti, nego jednostavnije i obimnije Muzej pozorišne umetnosti.« Pošilja mu podatke o Veselu in slovenske naslove Goldonijevih iger. — 14. junija se mu oglasi Nikolićeva: zanima jo, kakšno je njegovo mišljenje o novosadskem posvetu (potem ko je prebral poročilo o njem). Traven se 28. junija izmaže takole: »Izvinite mi zato (tj. zaradi bolezni), da Vam danas još ne javljam moje mišljenje o novosadskom materialu, kojeg sam u redu primio... Postaratu se, da Vam svoje mišljenje pošaljem kroz nekoliko dana.« — Mučno situacijo je končal *dr. Batušić* v pismu Travnu z dne 3. julija: ko se zahvali za podatke o Veselu in Goldoniju in pove, da so mu odbili prošnjo za Pariz na kongres Mednarodne federacije bibliotekarjev, odločno izjavi, da mu je tega »natezanja sasvim dosta«, saj so zanj porabili vse preveč časa in črnila. Vrne se k svojemu Arhivu, ki je zanj le malo upanja, da dobi svoje prostore in s tem tudi možnost za transformiranje v javno ustanovo z lastnim proračunom — problem torej, ki je neznansko žulil tudi ravnatelja Sloven-

skega gledališkega muzeja in ki je še dandanašnji na mrtvi točki. Sit je vsega, šel bo na počitnice v Rovinj, kjer si je kupil hišico. »Da nisam profesor Akademije,« piše, »več bi imao pravo na punu penziju, a to sam već i zaslužio.«

V tem letu (1957) se je *Batušić* oglasil Travnu le še 7. septembra: počitnice so mimo in spet je vse po starem, novo je le, da so mu dali možnost iti v Pariz, kamor bo odnesel (Vensteinu) nekaj zagrebškega »francoskega« gradiva. Prosi, naj mu Traven pošlje fotografijo, ki kaže slovenske partizanske igralce, ko v kostumih iz padalske svile igrajo Molièra; kopija naj bi bila velika 12 × 18. Stroške plača Zagreb.

1958.

1958 je slabotni Traven imel mnogo opraviti: v maju sodelovanje pri Cankarjevi razstavi na Vrhniki, junija pri Shakespearovi (Shakespeare v angleškem gledališču), zadnje tri mesece pri Držičevi v Zagrebu. Za Vojnovičevo razstavo v Novem Sadu terja, da mora biti ves slovenski material razstavljen skupaj in da se mora »vidno označiti sa napisom ‚Vojnović in slovensko gledališče‘«. Še zmeraj je v skrbeh za zapuščino razpuščenih gledališč v Kranju, Kopru in Ptujju pa tudi za materiale novih gledališč (npr. Ad hoc). Vabi različne ljudi na pogovor ali jim pošilja vprašanja — tako npr. upokojenemu gimnazijskemu ravnatelju Ivanu Dolencu o razmerju SLS do gledališča in o Krekovem gledališkem pisateljevanju.

Ves čas pa je bil tudi v stikih z dr. *Batušićem*.

Prvo pismo mu je poslal 22. februarja — po dolgem času, kot sam omenja. Sprašuje, če bo to leto dogovorjeni sestanek »kazališnih muzealnih radnika« v Novem Sadu in kakšno besedo imajo Hrvati za Uraufführung, na koncu pa ga prosi za njegovo brošuro o Goldoniju na Hrvaškem, napisano 1957 o priliki gostovanja HNK v Benetkah. Sporoča mu, da se mu je zdravje poboljšalo, saj je lahko celo zimo delal v muzeju (in ne na domu v Postojnski ulici). — *Batušić* mu je odgovoril takoj — 26. februarja: veseli se Travnovega zdravlja in da sta odprla dopisovanje. Glede posvetovanja v Novem Sadu: prav zdaj je dobil povabilo na sejo odbora Sterijinega pozorja, kjer bo vztrajal na tem, da se v program »Posvetovanje gledaliških delavcev« vnese tudi točka: »Savjetovanje pozorišnih historičara, muzealaca i arhivara«; o uspehu mu bo poročal, ko se vrne s seje, ki bo 4. marca. Glede Uraufführung: nekateri hrvaški pisatelji so poskušali uvesti izraz ‚praižvedba‘, a se filologi strašno upirajo; izraz ni službeno vpeljan, a ga tolerirajo. Glede brošure o Goldoniju: gre za ekscerpt iz njegovega referata, ki ga je Kumbatović bral v Benetkah in je izšel kot priloga gledališkega lista za »Le baruffe dei pescatori« v izvedbi HNK. Piše, da je dobil Linhartovo izročilo, nad katerim je navdušen. »Koliko je tu vrijednog i dragocjenog materijala, a sve zahvaljajući dragom Kumbi.« Na koncu pisma prosi za podatke o Slavku Janu in za bibliografske podatke o člankih, ki zadevajo slovensko dramatiko in gledališče, vendar le najpomembnejša dela. »Mislim da o slovenski dramati ne postoji posebna knjiga, ali ako je izašla kakva povijest slov. književnosti, a u njoj ima materijala i o dramu (pa makar to bila i školska knjiga), molim da mi ju navedete.« Ker ga noče preveč obremenjevati, ponovi: »... molim samo par glavnih podataka«. — Traven se mu je 10. marca 1958 zahvalil za brošuro, mu postregel s podatki o Janu, seznam člankov o slovenski dramatiki in gledališču pa mu bo poslal, ko ga bo sestavil.



Zelo žal mu je moralo biti ob misli, kako dolga je še pot do njegove »Zgodovine slovenskega gledališča«, ki bi njegovemu prijatelju prav zdaj prišla tako prav! — Istega dne pošlje *Batušić* Travnu predlog (ena tipkana stran), ki ga je v zvezi s sestankom muzealcev v Novem Sadu podal na prej omenjeni seji odbora Sterijinega pozorja. Sestanek naj bi trajal dva dni, obravnavali pa bi naslednje teme: 1. stanje, prirastki, potrebe in perspektive obstoječih muzejsko-arhivskih zbirk (vsaka ustanova obvezno po en referat); 2. gledališka bibliografija in strokovne knjižnice (Hergešić, Cizljeva); 3. jugoslovanska gledališka zgodovina po osvoboditvi (Kumbatović); 4. koordinacija dela in vzdrževanje medsebojnih zvez; 5. stiki s tujino (Kumbatović, Cizljeva, Batušić); 6. zbiranje in evidentiranje gradiva o novosadskem gledališču ob njegovi stoletnici. Konference naj se udeleži kar največje število strokovnjakov, tako teoretikov kot onih, ki praktično delujejo na tem področju. (Za Slovenijo so zapisani Kumbatović, Traven in Ana Cizelj.) Stroške nosi Pozorje. Referati naj se oddajo v dveh izvodih: za arhiv Pozorja in za Batušića. (Tu skoraj velja omeniti naslednjega dne (11. marca) napisano pismo, ki opominja Travna, naj ne odpošlje anketne pole o stanju slovenskih gledaliških zbirk beograjski ravnateljici, saj se bo o tem tako ali tako govorilo na novosadski konferenci. Opomin je Kumbatovičev.)

12. marca 1958 se Traven zahvali *Batušiću* za vse, kar je kot odbornik Sterijinega pozorja naredil za ponovno srečanje gledaliških muzealcev. Piše mu, da bodo novosadski referati zajeli le najnujnejše probleme, zato upa, da bo po diskusijah in referatih lahko prišla do izraza »i ostala naša problematika«. Njegov referat bo osvetlil stanje muzejsko-arhivskih gledaliških zbirk v Sloveniji. Sporoča datum Govekarjeve smrti, ki je zanj prosil Batušić v svojem zadnjem pismu. — *Batušić* odpiše naglo — dopisnico z dne 14. marca. Zahvali se za podatke in prosi Travna, naj se z bibliografijo člankov o slovenski dramatik in gledališču nikar preveč ne trudi, »jer me savjest ‚grize‘, da sam Vas u Vašim mnogobrojnim poslovima još i s tim opteretio«. Glede srečanja v Novem Sadu ga bo sproti obveščal — naj mirno pripravlja svoj referat. On ima polne roke dela s pripravljanjem materiala za Vojnovičevo razstavo na Pozorju. Veliko ga je, potrebna bo selekcija.

Travenovo nestrpnost v zvezi s sestankom v Novem Sadu je že 17. marca potešil oz. rajši vznemiril podpredsednik Pozorja Radujkov: program, kakor ga je predlagal dr. Batušić, bo nekoliko skrajšan — posvetovanje bo namreč trajalo le en dan, priznani so potni stroški in dve, tri dnevnicke vsem referentom, drugi udeleženci potujejo in bivajo na račun svojih ustanov; Traven naj sporoči ime referenta in pošlje seznam oseb, ki bi jih veljalo povabiti na posvetovanje. — Traven odgovori šele 11. aprila: referiral bo on, povabiti pa je treba Akademijo za igralsko umetnost, SGM, vsa slovenska gledališča in Zvezo amaterskih gledališč Slovenije.

Novosadsko posvetovanje je bilo 19. in 20. maja 1958. Zanimivi »Zaključci savjetovanja pozorišnih arhivista i muzealaca FNRJ« (v arhivu SGFM) predlagajo ustanavljanje gledaliških oddelkov pri muzejih in institutov za gledališko umetnost pri igralskih akademijah ter čimprejšnje formiranje »Komisije, koja bi razmotrila i razradila opšta uputstva za pozorišni arhivsko-muzejski rad«.

Šele 23. junija 1958 je Batušić v pismu Travnu ocenil novosadske dni: za nas, piše, so bili »unatoč kratkoće interesantni, a držim, da će imati i pozitivnih

rezultata«. Potem zapiše dve prošnji: službeno in zasebno: za italijansko enciklopedijo bi rad tri do štiri dobre, »repertoarno i scenografsko reprezentativne fotose«, zase in za ženo, ki bosta po vrnitvi iz Belgije obiskala dolino Soče — »jer čujemo, da je to paradiz« — pa nasvetov, katere so najlepše točke v nji. »Ferije su pred vratima, pa ćemo malo odahnuti.« — Traven je 2. julija že poslal zaželene fotose in se zahvalil za gostoljubje (bil je na obisku v Zagrebu): »Nadam se, da ćemo i ubuduće ostati u prijateljskim odnosima pa ću i ja vama pružiti u kojimli prilikama dokaze i mog prijateljstva.« Svetoval jima je, katere obsoške kraje se spleča obiskati in priporočil pot čez Vršič. — *Batušić* se je 5. julija zahvalil za fotose in za turistične nasvete, ki pa jih — tako vse kaže — ne bo izkoristil, saj z ženo ne bosta šla tja, pač pa z ladjo Jugolinije v Casablanca, London, Hamburg, Rotterdam in zatem v Bruselj, v Pariz in domov — štiri tedne. Travnu in njegovi ženi želi prijetne počitnice.

Zatem si prijatelj in sodelavec do konca 1958 nista več pisala — vsaj arhiv SGFM ne ve, da bi si.

1959.

V 1959. letu se Traven malo oddahne. Februarja je gotovo sodeloval pri postavljanju angleške razstave o uprizoritvah Shakespearove »Ukročene trmoglavke«; aprila ga je *Batušičev Arhiv* in muzej HNK prosil gradiva za razstavo ob 25-letnici umetniškega delovanja pevca Ivana Francela, pa mu ni mogel ustreči in se mu Arhiv vseeno zahvali »na ljubaznosti, što ste nam htjeli izaći u susret« (11. maja 1959); maja je istemu Arhivu poslal material za razstavo ob umetniškem slavlju Jožeta Gostiča; junija je na povabilo Ljubljanskega festivala pomagal pri razstavi o razvoju slovenske dramatike (v razstavnih dvorani Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani) in o nji pisal Antonu Korenu v Beograd (11. julija 1959), da je »prav lepa, a mnogo premajhna«. »Po mojem načrtu,« piše, »bi bilo pokazati še veliko več in zlasti vse prikazati mnogo dinamičnejše, kakor tudi pač razvoj naše dramatike kaže neko dinamiko. V bistvu smo bili in smo še revni.« Na novo se zažene jeseni, ko v pismu programskemu vodji Ljubljanskega festivala dr. Francu Vatovcu z dne 30. oktobra 1959 spregovori o možnosti razstave o razvoju bodisi jugoslovanskega bodisi le slovenskega baleta. »Gradiva imam namreč toliko, da si upam tako razstavo dostojno realizirati,« sporoča Vatovcu, naslednjega dne pa se že pismeno zanjima za razstavne prostore Moderne galerije.

Z Arhivom HNK je bil torej v pogostih stikih, z *Batušičem* osebno pa manj: v SGFM je iz tega leta le eno njegovo pismo *Batušiću* (5. aprila) in eno *Batušičevo* njemu (8. aprila). — Traven sprašuje *Batušića*, kar je zaman spraševal že Arhiv (16. marca), o slovenskem gradivu za *Držičevo* razstavo, ki je bila v Zagrebu, zdaj pa bo, ko je obiskala tudi Sarajevo, še v Novem Sadu. Slovensko gradivo je Arhiv HNK že poslal tja, a ne vsega. Zakaj ne vsega? Zanjima ga, kdaj so gradivo poslali v Novi Sad oz. ga izročili dr. Fotezu. — *Batušić* potrdi Travnovo pismo Arhivu, odgovora pa (Traven) ni dobil, ker je bilo veliko dela za razstavo v čast KP. Zatem na široko popisuje zgodbo okrog gradiva o *Držiću*. V Novem Sadu, piše, »su dobranamjerni ljudi, ali često šlampasti i šeprtlje«. Dr. Fotez jim je izročil prav vse, a naši dragi novosadski prijatelji imajo večje oči kakor želodec. Za razstave zmeraj terjajo »puno, puno, puno, a stvarno izlože malo, malo, malo«, predvsem zato, ker nimajo



dovolj prostora. Tako so npr. pred dvema letoma napovedali razstavo novih dramatskih del — poslali smo jim osemindeset eksponatov, razstavili pa so jih šest ali sedem. Podobno je bilo lani z Vojnovičem: hoteli so vagon materiala, razstavili pa desetino od vsega. Zato nima najmanjše iluzije, »da će drugčije proći ove godine Držić«. Sicer pa bo šel v Novi Sad pogledat in mu bo o vsem poročal. Vendar nekaj drži: Novosađani vestno vračajo vse, kar se jim posodi, čeprav pogosto šele po nekaj mesecih. Na koncu se veselo zahvali, ker ga je poprašal po družini: Zoran bo prihodnji teden star 6 mesecev, pa ima že osem in pol kilogramov in dva zoba. V dostavku si ne more kaj, da ga ne bi spomnil na obljubo, da bo prišel v Zagreb — videl bo Zorana, Darka pa bo komaj spoznal, tako je zrasel.

Njuno tovarištvo je torej hodilo lepo pot: zmeraj bolj sta si bila blizu. Nikolićeva pa se ni oglašala.

1960.

V predpredzadnjem letu Travnovega življenja je zasvetilo dvoje upanj, ki pa se, žal, nista uresničili: upravni odbor Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani je na 15. seji vendarle sklenil, da se »v sistematizaciji delovnih mest SNG odpre mesto kustosa in pomočnika ravnatelja gledališkega muzeja« (a je Traven še naprej ostal sam), Traven pa je imel namen prihodnje leto (1961) izdati Gledališki zbornik (morda je njegovo odločitev izzvalo sporočilo Nikolićeve, da bo začela izdajati Godišnjak Muzeja pozorišne umetnosti), v katerem »nameravamo objaviti vrsto razprav, člankov in sestavkov, zadevajočih slovensko gledališko zgodovino na osnovi dozdej neznanih podatkov in arhivskih virov« (v dopisu Skladu LRS za pospeševanje založništva z dne 24. decembra 1960). Nasploh pa je spet potekalo v znamenju razstav: za razstavo v času Svetovne konference za vzgojo odraslih v Montrealu, posvečeno dejavnosti gledališča med ljudstvom, je na povabilo Milene Nikolić (31. maja 1960) poslal osem fotografij za jugoslovanski panó (fotosi, statistika, sestav občinstva, ambient, število obiskovalcev, cena vstopnic); prav gotovo je pomagal pri okto-brski razstavi v Mariboru, ki je prikazovala 15-letno delo mariborskega gledališča; za razstavo ob 125-letnici gledališča Joakima Vujića v Kragujevcu je našel gravuro starega Trsta (Vujić je bil namreč okrog 1805 v Trstu); na koncu leta mu je ljubljanska Drama dala na voljo dve vitrini »za občasne fragmentarne miniaturne razstave gledališkega muzeja«, ki naj »bi se najmanj vsak mesec menjavale« (dopis Drame Travnu 15. decembra 1960).

Najbolj pa se je mučil z dvema namerama: s pripravami za razstavo »Sto let jugoslovanskega gledališča« v izvedbi Zveze profesionalnih gledališč FLRJ in seveda z razstavo jugoslovanskega baleta v organizaciji Ljubljanskega festivala, ki jo je, kot vemo, predlagal in zasnoval pa tudi kot prvi od sodelavcev odlično izpeljal. Batušić mu je tudi tokrat zvesto stal ob strani.

Prvo sejo za »Sto let« je sklical beograjski Muzej pozorišne umetnosti — bila je 22. in 23. julija 1960 v Dubrovniku (prišla sta oba — Traven in Batušić; glej Batušićev pripis v uradnem dopisu Arhiva z dne 17. junija: »Na svidenje v Dubrovniku!«), ko so sklenili, da bo razstava 1961 na Pozorju. Seje so bile še 24. in 25. oktobra v Zagrebu v Batušićevem Arhivu, 7. in 8. novembra v Beogradu (Traven se je je udeležil, Batušić ne), 25. novembra pa spet v Arhivu (Batušić je zraven, a se ne oglašá). (Tu naj omenimo za Travna značilno pismo

Zvezi profesionalnih gledališč z dne 3. oktobra 1960: sprašuje, kako velike naj bodo makete, in dodaja: »Svakako želim, da naša (maketa) ne bi bila manja.«

Za Travnovo razstavo jugoslovanskega baleta se je *Batušić* zelo potrudil in Traven se mu je 9. junija 1960, ko mu je čestital za uspeh in priznanje, ki ju je požel s svojo knjigo (gre za »Pregled povijesti umjetnosti« ali pa za zbrane potopise »Pejsaži i vedute«), pristrčno zahvalil: »Bili ste tako ljubazni, da ste nam poslali za izložbu jugoslavenskog baleta ljepo sortirani materijal, pa smo vam zanj zahvalni.«

Gradivo v SGFM pove, da sta si to leto le malo pisala, najbrž tudi zato, ker sta bila večkrat skupaj (v Dubrovniku in dvakrat v Zagrebu).

Travnu je prav gotovo mnogo pomenilo pismo z dne 7. oktobra 1960, ko mu *Batušić* čestita za idejo in realizacijo knjige »Slovenski gledališki portret«. Z njo da je Traven dosegel dva namena: popularizacijo gledaliških, hkrati pa tudi likovnih umetnikov. »A koliko vrijede oni makar i kratki biografski podaci o jednima i drugima, to mogu prosuditi iz vlastitog iskustva.« V Zagrebu česa podobnega ne bi mogli narediti, »jer su se naši likovni umjetnici držali sasvim pasivno prema teatarskim ljudima«. Tako npr. ni nihče portretiral Mandrovića ali Fijana. Upa, da se bosta kmalu videla in se pogovarjala o razstavi (Sto let).

Konec leta — 28. decembra — Traven vošči *Batušiću* srečno leto 1961 in se spominja »na nekdanje naše dni v Dubrovniku«.

1961.

Ljubljanska razstava baleta (1960) je Travnu izpila nemalo moči. Tisto malo, kar je še ostalo, je terjala (poleg Brechtove razstave v ljubljanski Drami ter »Glasbenega bienala« v Zagrebu, za katero je poslal Arhivu HNK 16 fotografij, mnogo plakatov in gledaliških listov) ona druga — »Sto let poklicnih gledališč v Jugoslaviji«, ki je bila celo potovalna: iz Beograda v Ljubljano, zatem v Zagreb, od tod na Pozorje in še kam. O nji je teklo med Travnom in *Batušićevim* Arhivom službeno dopisovanje. V Ljubljani so jo odprli — v Jurčku na Gospodarskem razstavišču — 21. marca 1961, zaprli pa 30. marca. Traven je 16. marca *Batušića* povabil na otvoritev, ta pa se mu je 20. marca — v zadnjem v SGFM hranjenem pismu Travnu — zahvalil za povabilo in mu sporočil, da žal ne bo mogel priti, ker 25. marca potuje v Rim na kongres Evropskega združenja za kulturo. Ostal bo nekaj dni v Italiji. Dopust sta z ženo dobila le pod pogojem, da opravita nekatere reči, tako da dela tudi po 12 ur na dan in se ne more nikamor premakniti. Kot zmeraj je tudi tokrat napisal: »Vas mnogo i srdačno pozdravlja Vaš S. Batušić.«

1962.

6. marca 1962 je Traven umrl. *Batušić* celih sedemnajst let kasneje. Travnu še ni bilo šestdeset, *Batušiću* še ne sedeminsedemdeset let.

Zgodba, ki je tako razgibano tekla med njima, ne potrebuje razlag in povzetkov. Bila sta zares »nas dvojica«, kakor *Batušić* — gotovo ne le iz vlnudnosti — dvakrat, trikrat zapiše. Te resnice prav nič ne moti Travnova spoštljivost in hvaležnost do znamenitega, kar legendarnega hrvaškega tovariša, tudi



ne njegova nenehna potreba, da mu prepušča dokončne odločitve. Zanesljivo je namreč vedel, da Batušić spoštuje v njem ne samo zvestega človeka in tovariša, ampak tudi zmožnega, natančnega, marljivega, da, enakovrednega sodelavca. Vedel je tudi, da mu je — Batušiču — razvoj njegovega slovenskega gledališkega muzeja zares pri srcu. Ni se motil: Batušić sam je 1977 v številki »Kronike zavoda za književnost in teatrologijo JAZU«, ki jo je uredništvo posvetilo njegovemu delu, zapisal: »Zavod (tj. Arhiv in muzej HNK) stalno surađuje sa sličnim ustanovama, n a p o s e s Muzejem gledališke umetnosti u Ljubljani...«

**Slavko Batušić et le Musée du théâtre slovène à l'époque où Janko Traven était le directeur du Musée**

L'article est écrit à la mémoire du professeur Slavko Batušić, écrivain croate célèbre auteur dramatique, théoricien de théâtre et directeur des archives et du musée du Théâtre national croate à Zagreb et qui est décédé le 25 avril de cette année. En 1952, il a contribué considérablement à la fondation du Musée de théâtre slovène à Ljubljana qui fut dirigée pendant les premières années par le feu Janko Traven (décédé au printemps 1962). On traite dans cet article des problèmes concernant les deux directeurs des institutions semblables à base de leur correspondance et de leurs contacts personnels. Ils s'écrivaient et parlaient avec enthousiasme scientifique qui ne manquait point d'élan passionné, du rôle, du contenu et de la structure et des problèmes matériels (argent, locaux) des deux institutions, de leurs activités (pour la plupart ils parlent de la série d'expositions de théâtre, surtout de celles à New York, à Dubrovnik et à Vienne) et échangent des données et des appréciations sur les personnalités de théâtre slovène et croate et sur les chapitres et les problèmes de l'histoire de théâtre yougoslave.





## Uprizoritve antičnih avtorjev v slovenskih gledališčih

V aprilu prihodnjega leta bo v Novem Sadu simpozij in razstava o antiki v Jugoslaviji. Obravnavana bo tudi tema *Antično gledališče na jugoslovanskih tleh*. Pregled slovenskih uprizoritev in ohranjenega fotografskega, scenografskega in kostumskega gradiva je bil narejen v SGFM. Objavljamo seznam uprizoritev, nekatere plakate in fotose predstav, scen in kostumov.

Naša gledališča so od prve uprizoritve leta 1912 do danes igrala dela 5 antičnih avtorjev (grških in rimskih), bilo je 28 uprizoritev, od tega največ Sofokleja (12 postavitev; sedemkrat *Kralj Oidipus*, štirikrat *Antigona* in enkrat *Elektra*). Zanimiva je ugotovitev, da je, razen v treh primerih, vsako predstavo režiral drug režiser. Ko gledamo časovno obdobje od prve uprizoritve do danes,

### Slovensko deželno gledališče v Ljubljani.

Štev. 54. (Pon.) Št. 1833. 4. pr.

**III. klasična predstava.**  
**V torek, dne 9. januarja 1912.**

**Prvič!** **Prvič!**

# ANTIGONA.

Grški epik Sophokles. — Po uradni prevodu Cvetka Geler. — Režiser Janko Vraz.

Antigona ..... M. Videna Kralj Oidipus ..... M. Videna Kraljica Jokasta ..... M. Videna Haimon, kralj. sin ..... M. Videna Kreon, kralj. sin ..... M. Videna Polikles ..... M. Videna	Ismiona ..... M. Videna Eteokles ..... M. Videna Polikles ..... M. Videna Kreon ..... M. Videna Polikles ..... M. Videna	Polikles ..... M. Videna Kreon ..... M. Videna Polikles ..... M. Videna Kreon ..... M. Videna Polikles ..... M. Videna	Polikles ..... M. Videna Kreon ..... M. Videna Polikles ..... M. Videna Kreon ..... M. Videna Polikles ..... M. Videna
--	--	--	--

**Prvič!**

## JEFTEJEVA HČI.

Vrednoga v omenj. dejstvu. — Sprad Felice Cavallotti. — Režiser Janko Vraz.

Jeftejeva ..... M. Videna Janko ..... M. Videna Janko ..... M. Videna Janko ..... M. Videna	Janko ..... M. Videna Janko ..... M. Videna Janko ..... M. Videna Janko ..... M. Videna	Janko ..... M. Videna Janko ..... M. Videna Janko ..... M. Videna Janko ..... M. Videna	Janko ..... M. Videna Janko ..... M. Videna Janko ..... M. Videna Janko ..... M. Videna
--	--	--	--

**Delikatesna trgovina**  
**M. RAVTAR**  
LJUBLJANA, Jurčičev trg št. 3

Prigodna sveža mesila, kuhana in sušena delikatesa, soljeni, parjeni, razni izdelki in konzervirane hrane, stroj. ribe, pečena inš. Krompirna marmelada in šljivova slava. Izbirje in izdelki sveže pišice.

**PIVNICI. ZAJTRKOVALNICA.**

**PRIZORI PRIZORI**

**FR. ČUDEN**

Prizori in uprizoritve v slovenskih gledališčih in v tujini. Prizori in uprizoritve v slovenskih gledališčih in v tujini.

**PRIZORI PRIZORI**

Prizori in uprizoritve v slovenskih gledališčih in v tujini.



**FR. ČUDEN**

Prizori in uprizoritve v slovenskih gledališčih in v tujini.

**PRIZORI PRIZORI**

Prizori in uprizoritve v slovenskih gledališčih in v tujini.

opazimo dve daljši dobi, ko pri nas nismo uprizarjali antičnih dramatikov: 1912—1925 in 1939—1953.

Uprizoritve do leta 1965 je obravnaval Janko Moder v razpravi *Starogrška epika, lirika in dramatika pri Slovencih* v knjigi *I. Zgodovina grške književnosti*, MK, Ljubljana 1966.

<i>Avtor</i>	<i>Naslov dela</i>	<i>Datum premiere</i>	<i>Režiser</i>	<i>Gledališče</i>
1. Sofokles	Antigona	9. 1. 1912	H. Nučič	Drama Ljubljana
2. Aristofanes	Lizistrata	4. 4. 1925	O. Šest	Drama Ljubljana
3. Sofokles	Kralj Oidipus	26. 6. 1926	V. Bratina	Drama Maribor
4. Euripides	Medeja	16. 11. 1927	A. Danilova	Drama Ljubljana
5. Sofokles	Kralj Oidipus	23. 5. 1932	C. Debevec	Drama Ljubljana
6. Sofokles	Kralj Oidipus	8. 9. 1935	O. Šest	Drama Ljubljana
7. Sofokles	Kralj Oidipus	11. 10. 1939	F. Žižek	Okrajno gledališče Ptuj
8. Sofokles	Antigona	21. 10. 1939	F. Lipah	Drama Ljubljana
9. Aristofanes	Lizistrata	23. 5. 1953	M. Mahnič	MGL
10. Plautus	Dvojčka	4. 5. 1955	J. Gale	MGL
11. Sofokles	Antigona	19. 9. 1956	H. Grün	SLG Celje
12. Sofokles	Kralj Oidipus	16. 11. 1956	M. Mahnič	Prešernovo gledališče Kranj
13. Aristofanes	Lizistrata	11. 1. 1957	M. Mahnič	Prešernovo gledališče Kranj
14. Sofokles	Kralj Oidipus	20. 4. 1957	S. Jan	Drama Ljubljana
15. Aristofanes	Lizistrata	13. 6. 1963	M. Belina	Drama Maribor
16. Plautus	Dvojčka	13. 4. 1964	M. Belina	Mladinsko gledališče
17. Euripides	Medeja	11. 12. 1964	A. Hieng	Drama Ljubljana
18. Aristofanes	Zenske v ljud. skupšč.	11. 12. 1964	V. Molka	Drama Ljubljana
19. Plautus	Dvojčka	5. 5. 1967	M. Belina	SLG Celje
20. Sofokles	Kralj Oidipus	16. 2. 1968	D. Radojevič	SLG Celje
21. Aishilos	Oresteia	22. 3. 1968	M. Korun	Drama Ljubljana
22. Plautus	Amfitruo	18. 3. 1969	J. Babič	SSG Trst
23. Plautus	Mostellaria ali Hišni strah	21. 5. 1971	Z. Sedlbauer	SLG Celje
24. Aishilos	Uklenjeni Prometej	26. 2. 1972	F. Jamnik	AGRFT
25. Sofokles	Antigona	20. 4. 1973	F. Križaj	SLG Celje
26. Euripides	Bakchantke	7. 12. 1974	M. Logar	AGRFT
27. Aristofanes	Lizistrata	26. 12. 1975	M. Herzog	Drama Ljubljana
28. Sofokles	Elektra	28. 4. 1978	D. Radojevič	Drama Maribor

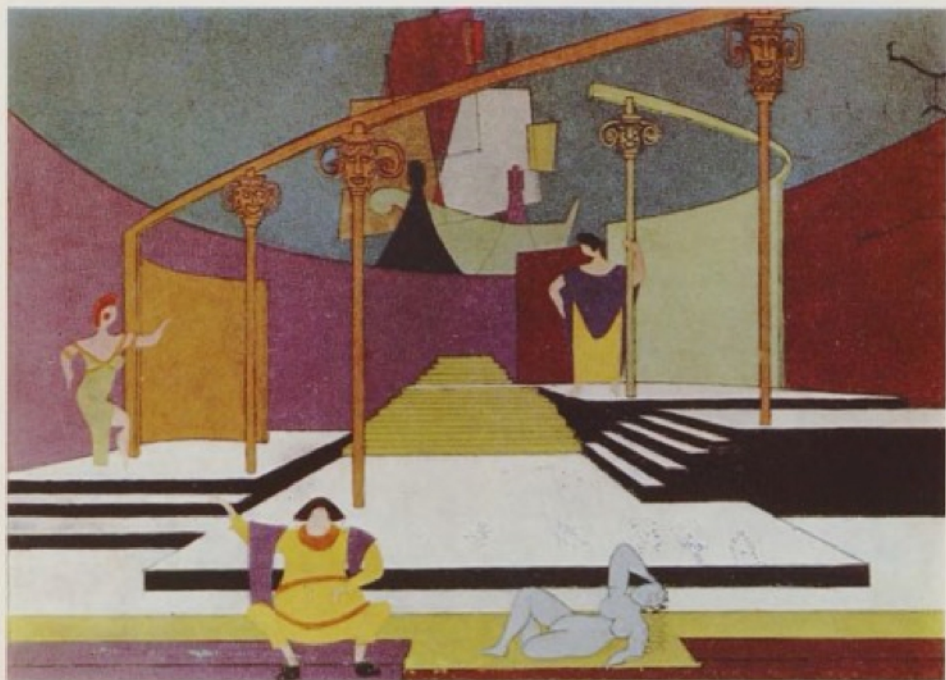
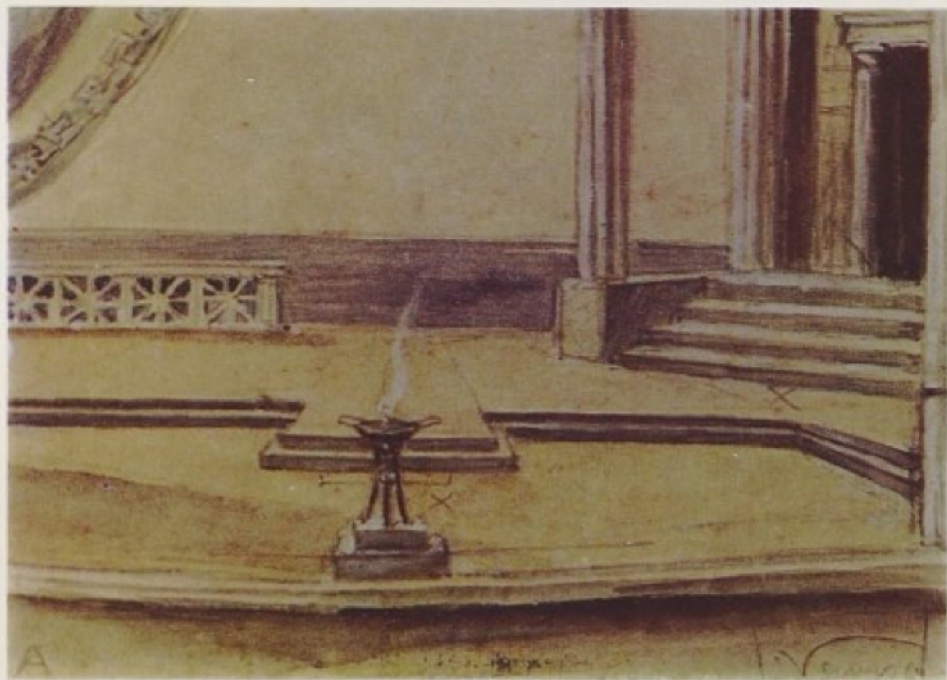
Sestavila Majda Clemenz

#### *Barvna priloga:*

Prva stran, zgoraj — Euripides: *Medeja*, Ljubljana, Drama — 1927/28 (sc.: Ivan Vavpotič); spodaj — Plaut: *Dvojčka*, MGL — 1954/55 (sc.: Niko Matul)

Druga stran, zgoraj levo — Sofokles: *Elektra*, Maribor — 1977/78 (kost.: Vlasta Hegeđušič); desno — Aishilos: *Oresteia*, Ljubljana, Drama — 1967/68 (kost.: Mija Jarc); spodaj levo — Aristofanes: *Lizistrata*, Ljubljana, Drama — 1975/76 (kost.: Alenka Bartl); spodaj desno — Sofokles: *Kralj Oidipus*, Ljubljana, Drama — 1956/57 (kost.: Mija Jarc)









V soboto 4. in nedeljo 5. aprila 1925.

Izven.

# LIZISTRATA

Komedija v dveh dejanjih. Po Aristofanski komediji priredi režiser A. Breška. Prevodni F. Bradac.

Režiser: O. Aust.

OSEBE:

- |                                    |         |                          |
|------------------------------------|---------|--------------------------|
| Lizistrata                         | Atenska | Madrufova                |
| Klonika                            | Atenska | Barbarica                |
| Mirna                              |         | Nalobina                 |
| Leopold in Lakodemos               |         | Vera Desilova — Balakova |
| Kinesla, Mirnin soprog             |         | Lazar                    |
| Atenski vratarjevi                 |         | Polak                    |
| Konon, njegov sin                  |         | Kralj                    |
| Mazon, hlapci v službi pri Kinesju |         | Pavček                   |
| Filargus, starer                   |         | Bartolček                |
| Pera atenska žena                  |         | Mira Desilova            |
| Druga                              |         | Jovanova                 |
| Šel                                |         | Čezar                    |
| Lakonski poslanec                  |         | Melvan                   |

Atenke, Bujalska, Spartanka, Korinška, stari, Atenci, vratarji.

Novo dekoracije načrtal akad. slikar g. Skarčec. Delova nove kostume izvršila gled. krojačica Rosalinda Glasnik kompozitor kapela g. Balak.

Parter s sedmi L. vrsto	Do 30	Ložni v parterju	Do 100	Balkoni s sedmi L. vrsto	Do 22
" 2-IV vrsto	24	Loka 1 nedej	130	" 11	20
" V-IX	20	Balkonski lože	80	Balkoni s sedmi L. vrsto	14
" I-XI	24	Razdelni loži sedmi	20	" 12	12
" XII-XIII	22	" parterju	20	" 13	10
Ogledne stoličke	5	" vrsti	20	" 14	10
		" balkonski loži	20	" 15	10

VSTOPNICE se dobivajo v prodajnici pri gledališki blagajni v opernem gledališču od 10. do 1/2. in 3. do 5. ure.

Blagajna se odpre ob 7 1/2. • Začetek ob 8. uri. • Konec pred 10.

## Narodno gledališče v Ljubljani

Gledalava

Sezona 1925-26.

26. junija 1926.

Ob 20. uri.

# Kralj Ojdipus

Tragedija v petih dejanjih.

Spisal: Sophokles

Prevodil: Anton Sova.

Režija in umejanje: Václav Breška.

OSEBE:

- |                          |             |
|--------------------------|-------------|
| Ojdipus, (Atenski) kralj | Kreina      |
| Jokasta, njegova žena    | Antiklona   |
| Kreon, njen brat         | Zelenik     |
| Tirokles, vitez - grček  | Karel Pavle |
| Zevos, otrok             | Harizidost  |
| Šel in Koronika          | Karel Jalak |
| Paolo                    | Rehberger   |
| Sluga                    | Pinač       |
| Antigona                 | Galvinskova |
| Iskrova                  | Harva       |
| Therakleja               | Guin        |

Prejeto izdajanje: (1) Harizidost, Kralj, Tirokles, Pinač, Tirokles, Sluga, Kretak, Pavle, Harizidost (2) Paol, Rehberger, A. Sova, K. F. Pinač.

Med izvajanjem vstop ni dovoljen.

Pr. oddelki: (1) in (2) vstopajo v gledališče v prepovedanih oblačilih in parter in na balkonih v dnevni, nočni, vstopni in vstopni. Oddelki in vstopni, da se predstava odpre v parteru.

Dramske cene.

Blagajna se odpre pol ure pred začetkom predstave. Konec pred 10.



*Euripides: Medeja, Ljubljana, Drama — 1927, sc.: I. Vavpotič*



*Sofokles: Kralj Oidipus, Ljubljana, Drama — 1935, sc.: E. Franz*





*Sofokles: Kralj Oidipus, Ptuj — 1939*



*Sofokles: Antigona, Ljubljana, Drama — 1939, sc.: E. Franz*



*Sofokles: Kralj Oidipus,  
Ljubljana, Drama — 1957,  
sc.: V. Rijavec, kost.: M.  
Jarc*





*Aristofanes: Lizistrata, MGL — 1953, sc. in kost.: M. Butina*



*Plautus: Dvojčka, MGL — 1955, sc.: N. Matuž, kost.: M. Jarc*



*Sofokles: Antigona, Celje — 1956, sc.: S. Jovanović, kost.: M. Jarc*



*Aristofanes: Lizistrata, Kranj — 1957, sc.: V. Molka, kost.: M. Butina*





*Aristofanes: Ženske v ljudski skupščini, Ljubljana, Drama — 1964, sc.: S. Jovanović, kost.: M. Jarc*



*Aristofanes: Lizistrata, Maribor — 1963, sc.: S. Tihec, kost.: V. Hegedušić*

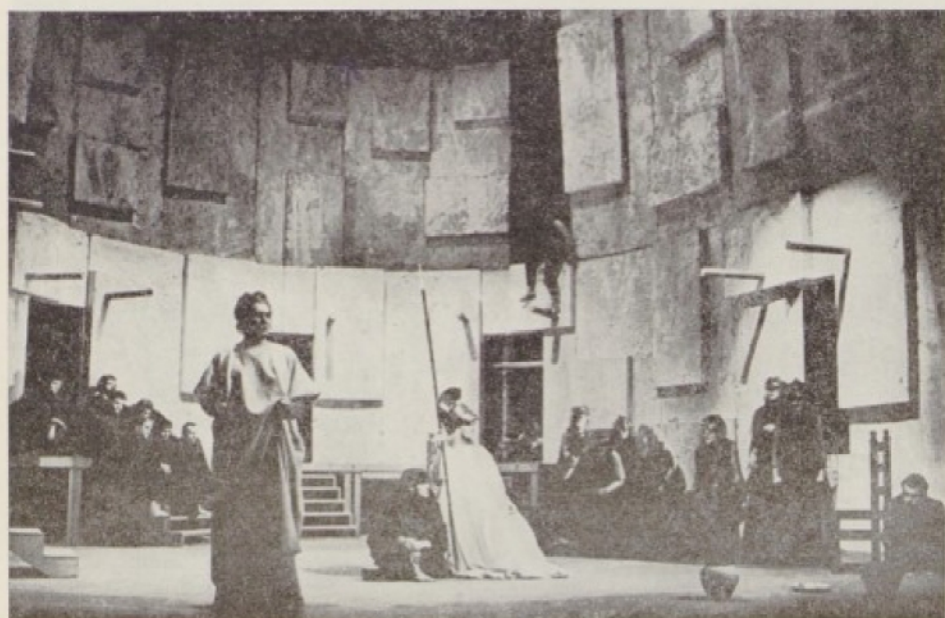


*Euripides: Medea, Ljubljana, Drama — 1964, sc.: S. Jovanović, kost.: M. Jarc*





*Sofokles: Kralj Oidipus, Celje — 1968, sc.: M. Račič, kost.: M. Jarc*



*Aishilos: Oresteia, Ljubljana, Drama 1968, sc.: M. Korun, kost.: M. Jarc*



*Plautus: Amfitruo, Trst —  
1969, sc.: A. Lavrenčič,  
kost.: A. Dolenc*

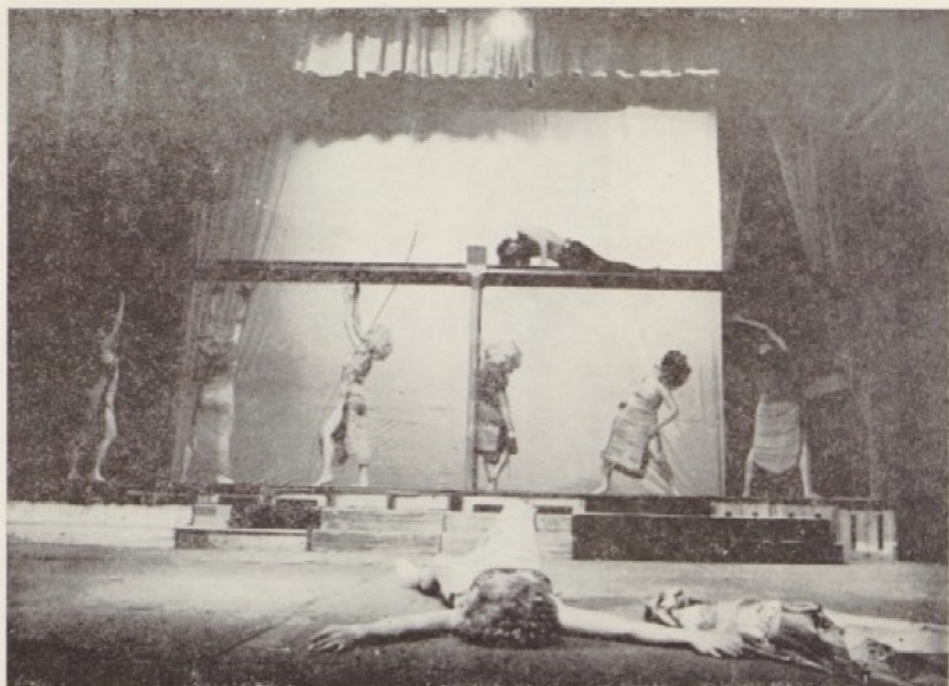


*Plautus: Mostellaria ali Hišni strah, Celje — 1971, sc.: U. Vagaja, kost.: M. Jarc  
in M. Vovk*





*Sofokles: Antigona, Celje —  
1973, sc.: A. Lavrenčič,  
kost.: M. Jarc*



*Euripides: Bakchantke, AGRFT — 1974, sc.: M. Vipotnik, kost.: A. Bartl*





*Aristofanes: Lizistrata, Ljubljana, Drama — 1975,  
sc.: M. Herzog in V. Molka, kost.: A. Bartl*



*Sofokles: Elektra, Maribor  
—1978, sc.: D. Turina,  
kost.: V. Hegedušić*

#### **Les représentations des auteurs d'antiquité aux théâtres slovènes**

L'auteur de l'article a choisi un «article en image» — elle a fait le choix de photos de presque toutes les oeuvres d'antiquité représentées en Slovénie dans la période allant de la première représentation en 1912 jusqu'à la dernière en 1978, y ajoutant le tableau synoptique de toutes les représentations (auteurs, titres des oeuvres, dates de la première, metteurs en scène et théâtres où l'oeuvre était réalisée et quelques données importantes: les théâtres slovènes ont représenté 5 auteurs d'antiquité en 28 représentations (p. e., on a représenté Sophocles douze fois dont le Roi Oedipe sept fois, Antigone quatre fois et une fois Electre). Chaque représentation fut réalisée par un autre metteur en scène. Il y avait une certaine période où on ne représentait presque pas d'oeuvres d'antiquité (de 1912 à 1925 et de 1939 à 1953).



## **Ob 70-letnici slovenskega dokumentarnega filma »Ljubljana« iz leta 1909**

Jugoslovanska kinoteka je v ponedeljek 5. marca 1979 ob tridesetletnici svoje ustanovitve in petnajstletnici obstoja dvorane v Ljubljani pripravila slovesnost, na kateri je predstavila gledalcem zanimive dokumentarne filme, med njimi film »LJUBLJANA« iz leta 1909. Kinoteki pri tem niso bili znani podrobnejši podatki o času nastanka filma. Zato je bil film naslovljen »LJUBLJANA 1911«. O slovesnosti in o filmu je pisalo dnevno časopisje, poročala je tudi ljubljanska televizija.

Film »LJUBLJANA« iz leta 1909 je pomemben zgodovinski dokument, je drugi najstarejši slovenski film in zasluži podrobnejšo obdelavo in predstavitev.

Ta film ni poznan širši javnosti, poznajo ga pa filmski delavci in drugi, ki so v preteklosti raziskovali zgodovino slovenskega filma. Okrog leta 1948 ga je prevzel v varstvo arhiv Triglav filma. Dvajset let pozneje ga je prekopiral Arhiv SR Slovenije in ga uvrstil v zbirko svojih filmov. Ta kopija se razlikuje od tiste, ki so jo predvajali v Kinoteki po tem, da je opremljena z napisi. Ti povedo, da bomo gledali slavnost ob petindvajsetletnici delavskega pevskega društva »Slavec« iz Ljubljane. Naslednji napis predstavi družbo »Premiata ditta S. Spina« iz Trsta, ki je film posnela.

Film o proslavi delavskega pevskega društva »Slavec« prikazuje dogodke, ki so se odigrali v odmaknjeni preteklosti pred sedemdesetimi leti. Je izrazito dokumentaren film. Podrobni opisi slovesnosti v časopisih zaživijo v polnosti pred našimi očmi šele, ko jih spremljamo na filmskem platnu. Skratka, film »LJUBLJANA« iz leta 1909 je arhivski dokument, ki obsega vrsto podatkov, katere more raziskovalec uporabiti pri preučevanju preteklosti. V začetku pritegne pozornost gledalca panorama Ljubljane. Njena podoba se je v sedmih desetletjih bistveno spremenila. Opisi v časopisu ne morejo bralec predstaviti navdušenja množice, ki je tiste dni valovila po ljubljanskih ulicah. Ob podrobnejšem pregledu filma moremo iz njega izluščiti podatke, ki jih avtor člankov o slovesnosti ni zmožal zajeti v celoti. Praznovanja »Slavca« so se udeležile mnoge ugledne osebnosti tedanjega časa. Filmski režiser Dušan Povh je med množico pred Mestno hišo odkril pisatelja Ivana Tavčarja. Arhivarka Triglav filma Alojzija Omota je pred frančiškansko cerkvijo ugotovila profesorja in

poznejšega direktorja II. državne gimnazije v Ljubljani Josipa Pipenbacherja. Nekateri raziskovalci tega filma zatrjujejo, da so med množico pred magistratom »prepoznali« pisatelja Ivana Cankarja, ki naj bi se bil tudi udeležil proslave »Slavca«. Na stopnicah pred Mestno hišo, blizu Ivana Tavčarja, je med udeleženci slovesnosti oseba, ki je zelo podobna Ivanu Cankarju. Ne moremo pa z gotovostjo potrditi in dokazati, da bi to bil Ivan Cankar. Pisatelj Cankar se je vse leto 1909 do septembra, ko je odpotoval v Sarajevo, mudil na Dunaju. Kljub temu bi se bil glede na takratne prometne možnosti mogel udeležiti slovesnosti »Slavca« v Ljubljani, za katero pa vemo, da je potekala pod okriljem liberalne stranke. Znano je, da je Ivan Cankar zavračal tako liberalno kot klerikalno stranko in je nemogoče, da bi se bil pridružil liberalcem na manifestacijah, kakršna je bila petindvajsetletnica »Slavca«. Dokazano je, da je bil Ivan Cankar konec junija 1909. leta na Dunaju. O tem priča njegova korespondenca. V sedemindvajseti knjigi Zbranih del Ivana Cankarja, ki je izšla v Ljubljani leta 1971, je na strani 219 objavljeno pismo, ki ga je Ivan Cankar pisal na Dunaju založniku Schwentnerju v Ljubljano istega dne, ko so v Ljubljani posneli film, to je 27. junija 1909. V njem piše: »... zato bom danes in jutri porinil vse drugo stran ter skušal rokopis dovršiti«. Naslednja pisma je pisal Cankar Schwentnerju tudi z Dunaja 1. julija in nato 3. julija in 4. julija 1909. leta. Glede na to je izključena vsakršna možnost, da bi bil Ivan Cankar konec junija 1909 v Ljubljani in posnet v filmu.

Pričujoči članek ne prikazuje dejavnosti Slovenskega delavskega pevskega društva »Slavec« v celoti, ampak pojasnjuje le proslavo ob njegovi petindvajsetletnici, dogodke ob njej in pomen filma kot arhivskega dokumenta.

O slovesnosti je tedaj obširno pisal Slovenski narod, ki je v podrobnostih osvetlil proslavo delavskega pevskega društva »Slavec«. Jubilej »Slavec« praznoval tri dni, od 27. do 29. junija 1909. leta. Mnoga pevska društva, številni gostje, s katerimi se je »Slavec« povezoval, so tiste dni prihiteli v Ljubljano. Zbrana množica je tri dni manifestirala po ljubljanskih ulicah slovensko narodno zavest in slovansko medsebojno sodelovanje.

V začetku osemdesetih let prejšnjega stoletja so bili nekateri slovenski delavci vključeni v Delavskem izobraževalnem društvu, v katerem niso mogli prav razviti svoje dejavnosti. Zlasti jih je motil nemški vpliv. Odločili so se, da ustanovijo lastno društvo. 18. maja 1884 so sklicali shod v gostilni »Pri Lozarju« v Rožni ulici v Ljubljani. Sprejeli so sklep o ustanovitvi delavskega pevskega društva. Izvolili so začasni ustanoviteljni odbor in kmalu pripravili drugi shod 25. maja v gostilni »Pri Frincu«. Pripravili so društvena pravila, ki jih je deželna vlada z odlokom z dne 9. junija 1884 potrdila. Tudi je odobrila spremenjena pravila dne 7. januarja 1886. leta. Sprejeli so predlog, da se novo društvo imenuje »Slovensko delavsko pevsko društvo Slavec«. Prvi občni zbor »Slavca« je bil 9. julija 1884. S tem je društvo zaživelo in začelo svoje plodno delo.

Anton Trstenjak, ki je ob petindvajsetletnici »Slavca« strnil njegovo delo in ga prikazal v knjižici »Slovensko delavsko pevsko društvo Slavec v Ljubljani ob svoji petindvajsetletnici 1884—1909« pove, da je društvo združevalo slovenske delavce, rokodelce in nižje uradnike. V tem času je sodelovalo na mnogih narodnih prireditvah. Gojilo je narodno pesem in vzbujalo narodno zavest. Poleg tega je delavce izobraževalo in se borilo proti nemštvu na slovenskih tleh. Prirejalo je izlete pevcev in s koncerti obšlo skoraj vse slovenske





*Prizor iz filma »Ljubljana« (1909): slovesnost pred magistratom*

dežele. Ustanovilo je plesno šolo in v njej gojilo zlasti slovanske plesne. »Slavec« se ni omejl le na delo v svoji domovini. Pot ga je vodila na Hrvatsko, gostoval je pri Čehih, kjer je navezal prijateljske vezi. Ob desetletnici društva so se posamezna slovenska pevka društva združila v Zvezo slovenskih pevskih društev.

Uspehi pevskega zbora so temeljili na načrtnem delu. Že leta 1884 so osnovali pevsko šolo za začetnike. Pouk v njej je bil brezplačen. Prvi društveni prostori so bili v Virantovi hiši, v prostorih »Glasbene matice«. Kmalu so se preselili na Stari trg, od tam pa leta 1896 v Narodni dom, kjer so imeli sedež tudi še leta 1909.

Na temelju pravil je društvo prirejalo pevke večere po večkrat na leto. Tradicionalni so postali nastopi na Martinov večer in Silvestrov večer ter »Slavčeva maškerada«. Preteklost slovenske opere je tesno povezana s pevskim društvom »Slavec«. Oddelek »Slavca« je pristopil k Dramatičnemu društvu kot stalni operni zbor, ki je nastopal na vseh opernih predstavah.

»Slavec« se v domovini ni povezoval le s pevskimi društvi. Njegove vezi so bile tesne zlasti z Ljubljanskim Sokolom, Slovenskim pisateljskim društvom in društvom Narodni dom. Vabili so ga na sokolske veselice, pel je za Družbo

sv. Cirila in Metoda in tako podpiral slovensko šolo. Udeleževal se je tudi prireditve v čitalnicah.

Proslave petindvajsetletnice »Slavca« v Ljubljani so se udeležila slovenska pevska društva iz Štajerske, Koroške, Kranjske in Trsta ter pevska društva iz Hrvatske in Češke. V letu 1908 je pevski zbor »Slavec« nastopil v Pragi. Tam se je seznanil s pevci »Hlahola« in »Škroupova«. Dogovorili so se o obisku Čehov v Ljubljani, kjer naj bi osnovali »Zvezo slovanskih pevskih društev«.

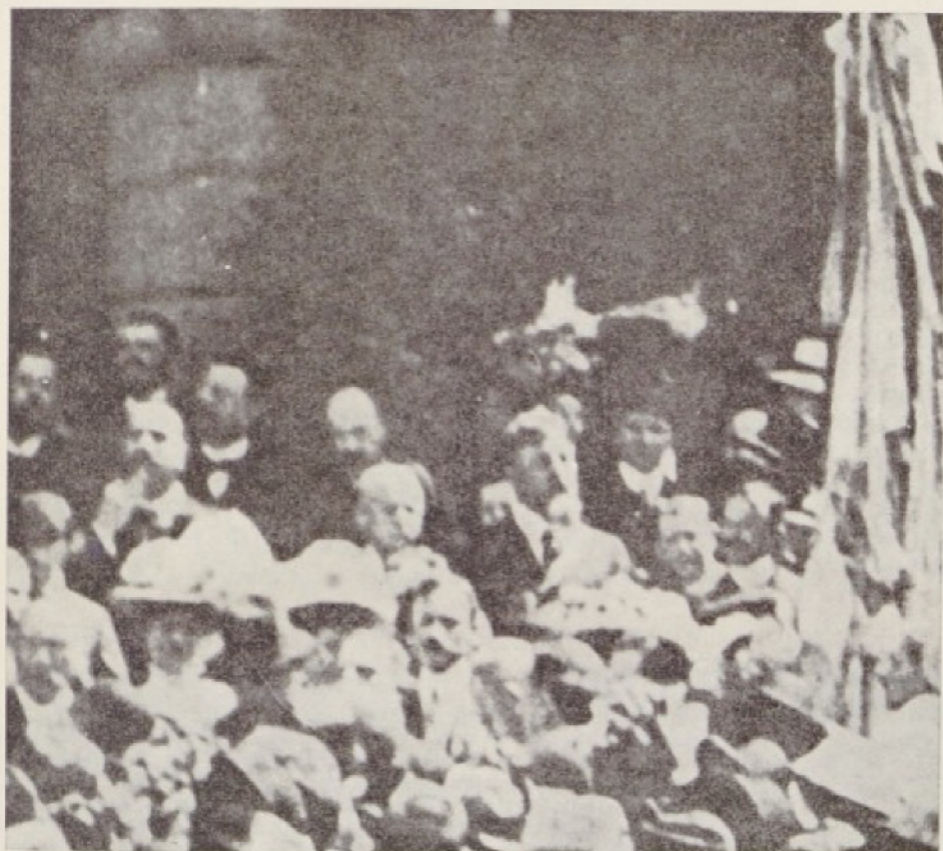
V začetku filma, potem ko je snemalec predstavil panoramo Ljubljane, spremljamo prihod gostov z železniške postaje. Tam jih je sprejel »Slavec« v polnem številu in ob sprejemu zapel, ljubljanski župan Ivan Hribar pa je gostom zaželel dobrodoščilo. Vmes je igrala godba Slovenske filharmonije. Množica je zapela himno »Hej Slovani« in se napolnila v Narodni dom. Čehi so kmalu po prihodu položili venec pred spomenik pesnika Franceta Prešerna. Vsa društva, ki so sodelovala na proslavi, so se zbirala v Narodnem domu. Bilo jih je okrog sto, kakor poroča Slovenski narod. Razvrstila so se v sprevod, ki se je napotil po mestnih ulicah in je potekal po današnji Cankarjevi in Čopovi cesti, Wolfovi in Gosposki ulici, Turjaškem trgu in po Bregu ter po Levstikovem in Starem trgu, kjer se je množica vila pred Mestno hišo. Ljubljancani so napolnili pločnike in pozdravljali mimoidoče. Predsednik »Slavca« Ivan Dražil je pred Mestno hišo nagovoril mestno občino ljubljansko, občinski svet in župana. Poudaril je, da se je zbrala množica pevcev iz vseh slovanskih pokrajin Avstrije in prihitela v Ljubljano, da bi proslavila slovensko pesem. Nato je udeležence slovesnosti pozdravil Ivan Hribar, ljubljanski župan. V slavnostnem govoru je orisal sodelovanje slovanskih narodov in prikazal vlogo pevskih društev v krepitvi medsebojnih prijateljskih vezi, v boju proti nemškutarstvu, pri čemer je imelo častno mesto delavsko pevsko društvo »Slavec«. To je s številnimi nastopi budilo narodno zavest, krepilo in poglobljalo prijateljske vezi med slovanskimi narodi. Sledila sta še govora predsednika Zveze čeških pevskih društev dr. Karla Motejla in predsednika Hrvatskih pevskih društev. Navdušenje je doseglo vrhunec, ko je množica zapela pesem »Lepa naša domovina« in »Hej Slovani«. Na zastavo »Slavca« so pripeli slavnostni trak z napisom »1884 Slavcu ob njegovi petindvajsetletnici«. Medtem so se z gradu oglašali strelji topov. Po končani slavnosti se je sprevod napotil po Vodnikovem trgu, današnji Trubarjevi in Miklošičevi cesti pred Narodni dom, kjer se je dopoldanska svečanost zaključila.

Poleg prihoda gostov z železniške postaje prikazuje film tudi sprevod in zborovanje pred Mestno hišo. Snemalec je spremljal mimoidoče na Prešernovem trgu in nato slovesnost pred Mestno hišo.

Popoldne je bilo družabno srečanje v dvorani hotela »Tivoli«. Župan Ivan Hribar je v daljšem govoru poudaril narodno poslanstvo, ki ga je opravljal »Slavec«. Dejal je, da je združeval vse napredne Slovence; da je narodno zavest vzbujal povsod, kjer je deloval, in da se je povezal s Hrvati. Župan se je Čehom zahvalil za pomoč, ki so jo v preteklosti izkazali Slovcem v boju proti istemu nasprotniku. Med prireditvijo je ves čas igrala godba Slovenske filharmonije.

Drugi del filma prikazuje popoldanske slovesnosti z naslovom »Veselica v Zvezdi«. V Zvezdi so postavili stojnice in na njih stregli gostom. Združeni pevski zbor vseh društev je zapel pesmi »Hej Slovani«, »Lepa naša domovina« in »Slovenec in Hrvat«. Posamezna pevska društva so nato pela na raznih





*Detajl iz prejšnje podobe: v sredi desno od dam moški, ki naj bi bil Ivan Cankar, za njim desno Ivan Tavčar*

mestih Zvezde. Deželna vlada ni vztrajala pri odloku, da se mora veselica zaključiti opolnoči in tako se je ta nadaljevala do jutra. Nemci so se v istem času zbrali na svoji prireditvi v Kazini. Veselice v Zvezdi niso mogli preprečiti. Številno orožništvo je zaman čakalo priložnosti, da bi onemogočili veselico, ki je potekala popolnoma mirno.

Film »LJUBLJANA« iz leta 1909 se z veselico konča. Slavje in manifestacije v Ljubljani pa so se nadaljevale s pevskimi nastopi še dva dni.

Naslednji dan je »Slavec« priredil v Narodnem domu zborovanje. Predsednik Ivan Dražil je poudaril, da bo manifestacija v Ljubljani dosegla največji uspeh z ustanovitvijo Zveze slovanskih pevskih društev. Ta naj bi povezala Hrvate, Srbe, Bolgare, Čehe, Poljake, Ruse in Slovence. Štela naj bi okrog 560 društev, med njimi 70 hrvatskih in 41 slovenskih. Načrt je predvideval, da naj bi Zvezo dokončno ustanovili leta 1911, ob petdesetletnici praškega »Hlahola«.

Poleg tega je bil drugi dan slovesnosti večji koncert v veliki dvorani hotela Union. Potem so se udeleženci proslave poklonili spominu Rudolfa Lundra, ki je bil član »Slavca« in je padel 20. septembra 1908. leta z Ivanom Adamičem med znanimi demonstracijami v Ljubljani proti nemškemu nasilju. Takrat se je »Slavec« v celoti udeležil pogreba, kjer je pel žalostinke. V svojih prostorih pa je društvo izobesilo sliko padlega Lundra.

Slovenec o poteku slovesnosti »Slavca« v Ljubljani ni poročal. Šele drugi dan je objavil kratko notico, v kateri pozdravlja brate Čehe in Hrvate ter obžaluje, ker se klerikalna stranka ne bo mogla udeležiti proslave petindvajsetletnice »Slavca«. Dalje piše, da »Krivdo za to nosi liberalna stranka. Člani Slavca so bili, ki so naše somišljenike grdili, in odbor Slavca je bil, ki ni dal za to niti najmanjšega zadoščenja«. Nato je Slovenec pozival, naj pripadniki klerikalne stranke ne izobesijo na svojih hišah zastav v počastitev praznika »Slavca«.

Nasprotovanje klerikalne stranke je Slovenski narod takole komentiral: »Niti ni bilo opaziti odsotnosti klerikalcev. Slavec je delavsko pevsko društvo ... Ljubljana je izkazala čast in spoštovanje delavskemu stanu«.

Zanimivo je tudi dejstvo, da so posneli film o »Slavcu« le dobrih deset let po nastanku filma sploh, kar izpričuje velik ugled, ki ga je uživalo delavsko pevsko društvo »Slavec«.

#### Le soixante-dixième anniversaire du film documentaire »Ljubljana«

L'auteur parle du deuxième des plus vieux films documentaires slovènes, »Ljubljana«, de 1909, que jusqu'ici fut inconnu au large public. Le film montre une partie d'événements qui eurent lieu à l'occasion du 25<sup>e</sup> anniversaire de la chorale d'ouvriers »Slavec« qui fut fondée en 1884 et fut toujours active, en relation avec d'autres associations nationales, même avec l'Association des écrivains slovènes et elle entretenait de vifs contacts avec les Croates et les Tchèques (tourné à Prague). Dans la première partie, le film montre une panorama de Ljubljana, la réception des hôtes à la gare de Ljubljana, le cortège où vont les chanteurs de tous les pays slaves inclus en Autriche, le peuple enthousiaste ornant la haie, les personnalités politiques et culturelles de l'époque parmi lesquelles l'écrivain Ivan Tavčar et le maire Ivan Hribar (certains connaisseurs de ce film affirment de voir dans la foule l'écrivain Ivan Cankar ce qui paraît impossible à l'auteur de l'article), la réunion devant l'hôtel de ville et, dans la seconde partie, on voit la fête foraine dans le parc municipal de l'Étoile. Il nous paraît intéressante la notice de l'auteur que le film avait été fait seulement dix ans après le commencement du cinéma.



UDK 792(497.12):92 Severjeva Sava

## Sava Severjeva

Sava Severjeva, velika slovenska in jugoslovanska igralka, se je rodila 28. junija 1905. Ljudsko šolo je obiskovala v Novem mestu, gimnazijo pa v Ljubljani, kjer je 1923 maturirala. Nekaj časa je na domači univerzi poslušala predavanja iz umetnostne zgodovine, potem je šla v pisarniško službo. Od 1928 do 1930 je bila v zasebni igralski šoli Milana Skrbinška, takoj zatem pa en semester na Institutu za gledališke vede v Berlinu. Prej in medtem je že nastopala na Delavskem odru (Ljubljana) in v gledališki skupini »Obraznikov«



Podoba iz l. 1931, zadaj posvetilo  
M. Skrbinšku



V »Mladoletju« L. N. Andrejeva —  
1930/31



V Raynalovi drami »Balada o vojni in ljubezni« — 1930, risba Nika Pirnata

(Ljubljana, v drugi polovici 1931), tokrat že skupaj z Bojanom Stupico, svojim kasnejšim možem in gledališkim sodelavcem; srečanje je bilo izredne vrednosti, saj sta že v letih pred drugo vojno izvirno dopolnila oblikovno, vsebinsko in idejno podobo ljubljanske Drame. Morda je bila njuna umetniška in krušna pot prav zato tako nemirna in trda najprej v Skoplje (1932), zatem v Osijek, v Maribor in v Ljubljano, od tod v Beograd (1939), zatem Zagreb, Ljubljana — okupacija s preganjanji in internacijo — po osvoboditvi Ljubljana, Beograd in spet Ljubljana.

Njena igralska umetnost je bila vse od početkov do zadnjih stvaritev odlično ocenjena: ustaljena in jasna; dognan in prijeten izraz; svojevrstnost in prožnost oblikovanja; iskrena, topla, čustveno polna ženskost; inteligentnost; sodobnost izraza; kultivirana vnianjost; notranja igralska noblesa; odličen vzorec intimne, pretresljive, dramatično razgibane umetnosti... itd.

V njen spomin in pričevanje objavljamo nekatera njenih sporočil.



1.

P. n. uprava »Dramskega gledališča« v Ljubljani

Z ozirom na moj tozadevni razgovor z ravnateljem Drame Pavel Goliom si usojam prositi p. n. upravo, da mi dovoli debut v dramskem gledališču. — Nadejam se, da bo moja prošnja ugodno rešena in beležim z odličnim spoštovanjem.

16. avgusta 1930

Sava Scherban

2.

Osijek, 8. junija 1934

(Ravnatelju Drame, Ljubljana)

Spoštovani gospod ravnatelj —

pred ca. štirinajstimi dnevi sem Vam pisala pismo, v katerem sem Vas vprašala za angažman v ljubljanskem teatru. Gotovo niste utegnili odgovoriti do danes in tudi ni tako lahko se v teh časih odločiti. Vse to vem, vendar bi Vas prosila, da mi po možnosti čimpreje javite Vaše stališče, ker bi se v slučaju negativnega odgovora interesirala za angažman v Beogradu. Če se pa odločite zame, potem bi Vas prosila, da mi sporočite tudi pogoje, pod katerimi bi me vzeli.

Pričakujem Vašega skorajšnjega odgovora ter Vas lepo pozdravljam.

Vaša vdana Sava Severjeva

3.

8. marca 1944

P. n. Združenju gledaliških igralcev, tu

Podpisana Sava Severjeva prosim za posojilo L 1000.—, ki jih bom vrnila v treh obrokih. Z odličnim spoštovanjem

Sava Severjeva

4.

Anketni list Sindikalne podružnice SNG v Ljubljani, 1947

1. *Kako si zadovoljen s svojim delom?*

Z vlogami, ki so mi dodeljene, sem zadovoljna, s tem pa, kako jih naredim, manj. Zlasti z nasmejanimi in veselimi imam hude preglavice in je tudi rezultat temu podoben.

2. *Ali imaš kakšne želje ali načrte za svoje bodoče delo?*

Želja za svoje bodoče delo nimam, še manj pa načrtov, ker me premetava veter ne oziraje se na moje želje in načrte.



*V »Tujem detetu«  
V. V. Skvarkina — 1935/36*

3. Ali imaš kake pripombe v zvezi s svojo namestitvijo in razvrstitvijo? Nimam.

4. Pripombe in predlogi za organizacijo dela in delovnih pogojev v zavodu.

O tem je težko kaj reči, dokler naša hiša ni takšna, da bi vsaj deloma odgovarjala namenu in bila že sama po sebi hram, ki vzbudi zbranost, mir in veselje za delo. Oder, hodniki, promet za odrom in čezenj itd. in tudi mi z našo discipliniranostjo smo še daleč od pravega. Vse premalo storimo za to, da bi bili pri vajah res pri delu. Glavne in generalke so poglavje zase. Vzroki za to so v glavnem že omenjeni nedostatki hiše, pa tudi ne dovolj dobro organizirano delo v delavnicah, kar je seveda tudi posledica večkrat ad hoc sestavljenega



repertoarja — skratka načrtno organizirati vse delo bi bila naša glavna naloga. Dobro bi bilo, če bi se že pri izbiri repertoarja bolj pazilo na smotrno zaposlitev igralcev.

##### 5. Pripombe in predlogi za organizacijo in delo sindikalne podružnice.

Tudi tu bo marsikaj rešenega s prostori, ki jih zdaj imamo. Zmenjalo se bo več misli, želja in teženj vseh vrst. Ker bomo med sabo bolj povezani, se bomo človeško, politično in strokovno vzgajali med sabo. Spoznali bomo, kje in česa ima kdo preveč in kje premalo. Postali bomo velika delovna družina, ki ne bo več hodila na sestanke kot na neprijetno dolžnost, marveč iz resnične potrebe po napredku nasploh in v stroki posebej.



V Cankarjevem  
»Narodovem blagru« —  
1936/37, linorez  
Miha Maleša



V M. Hodgejevi igri »Dež in vihar« —  
1936/37

5.

Beograd, 9. februarja 1951 (Slavku Janu)

... Jasno je, in to sem Tebi in vsem merodajnikom v Ljubljani ponovno rekla, da se želim vrniti v slovenski teater in pri tem ostanem. Ne morem pa svojega odhoda javiti svoji upravi, preden ne vem, če se morda vaše mnenje o tem po preureditvi organizacije gledališč ne bo spremenilo... Ljubljane se veselim in upam, da se bomo končoveljavno dogovorili in podpisali...

6.

Beograd, 29. januarja 1952 (Slavku Janu)

... Zdaj bi pa rada, da Ti — v dogovoru z Jušem — poveš svoje mnenje, če jaz letos, kljub temu da se je lani stvar končala s podaljšanjem moje beograjske »karijere« — lahko računam z angažmanom v Ljubljani za jesen (pod pogoji, ki jih imam tu). Letos sem namreč v takšni situaciji, da me nihče ne more več prepričati, da je moja dolžnost še ostati tu. Stvar je v tem: ko sem lansko leto na forumu, ki sem mu odgovorna, povedala, da želim oditi v slovenski teater, mi je ta forum, poleg intenzivnega prepričevanja, kako sem tu potrebna, obljubljal tudi razne zadeve, ki bi poboljšale moj finančni in umetniški položaj. Ko pa sem se končno le odločila, da popustim, so se vse te zadeve — kot je to pač običaj — pozabile. Jaz o tem ne govorim, vendar me zdaj nič več ne veže na obljubo, ki sem jo po vseh teh ceremonijah dala. Zdaj se je



V »Simfoniji 1937« G. Kaufmanna  
in E. Ferberja — 1936/37



poleg drugega zgodilo tudi to, da je Krleža našemu teatru rekel svoj »veto« glede letošnje uprizoritve »Lede« in to zaradi tega, ker so jo nameravali uprizoriti konec sezone — in sem jaz zato ostala brez vloge. Torej da veš, obveznosti nimam, po vsem, kar so mi skuhali, sem upravičena oditi, ne mislim se pa z našimi prav nič več pogovarjati in jim svoj *definitiven odhod* napovedati, ko bo stanovanje v Ljubljani od nas *zasedeno* (Živka, Milena in Biba) in seveda — ko imam v rokah obvezo ljubljanske Drame, da me na jesen angažira — postaviti jih mislim pred *fait accompli*... Se to: da ne boš imel pred menoj, ki so me svoj čas dobri prijatelji razvpili kot intriganta glede vlog v času Bučignega direktorovanja — kakšnega strahu (kar je seveda brez vsake podlage, če primerjaš moj repertoar v toku 22 let z repertoarjem mojih vrstnic), (izjavljam), da sem z *eno dobro vlogo* na sezono popolnoma saturirana, če bo pa repertoar dovolil, da igram več, mi je to seveda všeč. Glede mene ne boš imel nobenih babjih komplikacij, ker sem se navadila na drugačno delo in vem, da kvantiteta ne more odtehtati kvalitete, vsaj v našem delu ne...

(Ravnatelj Drame Slavko Jan ji je 28. februarja odgovoril: Na tvoje pismo Ti zdaj ponovno sporočam v upravnikovem imenu in imenu direkcije, da Te angažma v jeseni v naši Drami čaka in da se lahko vrneš domov... glede pogojev pa je jasno, da prideš v najvišjo našo stopnjo, o zaposlitvi pa se tudi mora najti in se bo našel pravičen izhod.)

7.

Beograd, 21. maja 1952. (Slavku Janu)

Najbrž si zvedel, da sem precej zbolela. No, zdaj sem že skoro na nogah in me kot bodočega člana SNG silno zanima repertoarni načrt za drugo sezono. Seveda me v zvezi s tem »tišči« tudi firbec glede mojega dela. Če ni to stvar direktorske konspiracije, bom zelo vesela, če mi o tem sporočiš par besed... Komaj čakam, da bom spet zdrava in sposobna za delo...

8.

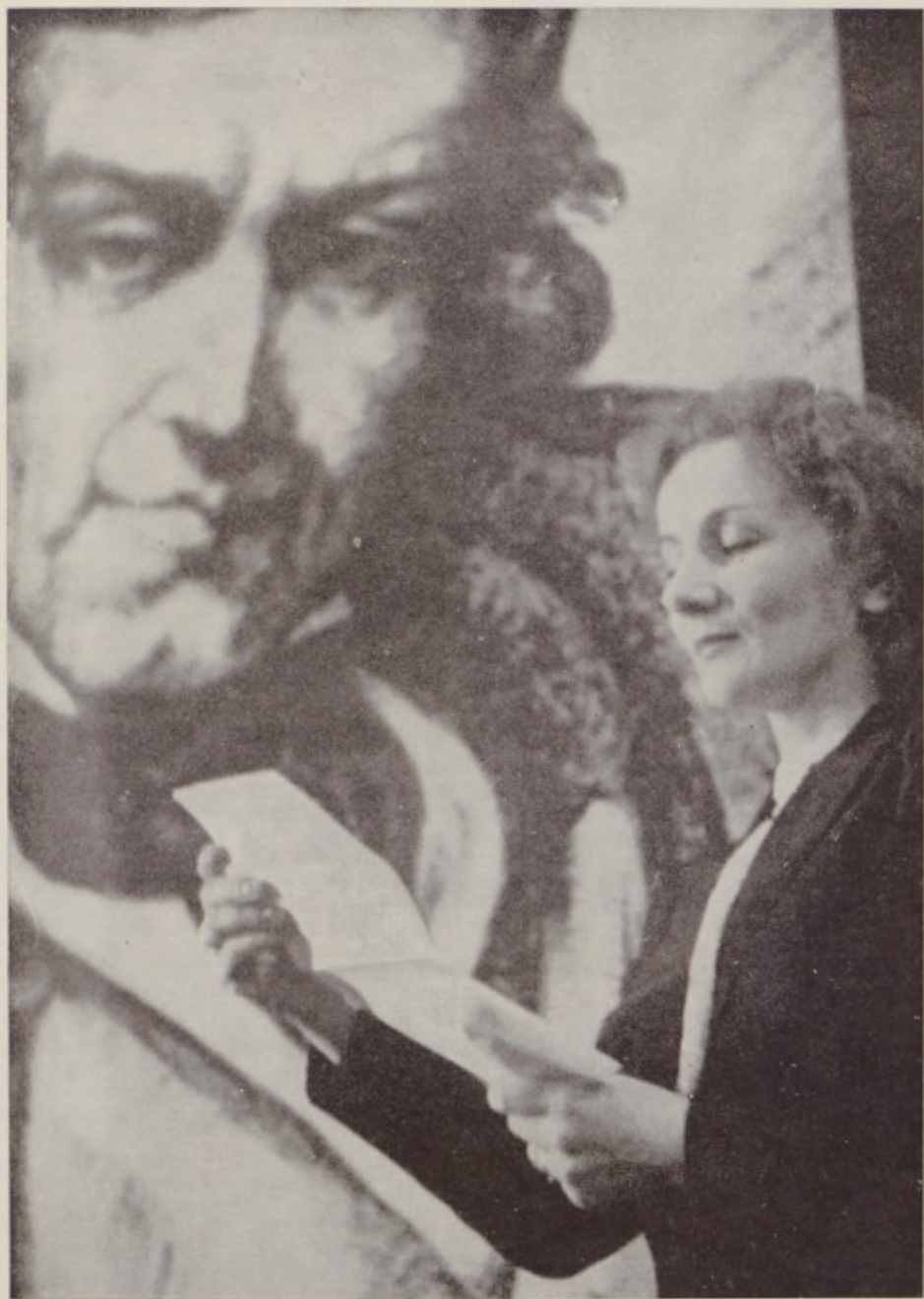
Vojna bolnica, Ljubljana, 30. marca 1957. (Slavku Janu)

... Sploh mislim, da bi bil v našem teatru pravi raj na zemlji, če bi do tiste neizmerne ljubeznivosti bila ljubezen do ljudi, ki delamo to raboto (preketo slabo plačani zato — ob tezgah crkavamo!) — vsaj v nekakšnem — *nekakšnem* razmerju. Pri nas na Slovenskem je žalostno, še vedno so *važne stvari* — med te štejem tudi umetnost — ki so odvisne od tega, če je imel ta ali ta gospod dobro prebavo ali pa če je od željenih 4 ustrelil samo 3 jerebice itd. takih primerov od čitalniških časov kolikor hočeš — pa se je preketo malo spremenilo — Cankar — oh, za nas... je še zmeraj tako strašno resničen!!! Poznaš njegovo črtico »Človek, ki je izgubil prepričanje«? Fina stvarca! Dovolj. Zelo me boli glava in pljuča. Sama sem v sobi in imam čas za razmišljanje. — Da, še to: pri meni doma je (velika rumenkasto čarasta) knjiga Agonije. V Splitu sem naredila črte točno po zadnjih Bučinih, naznačila sem oz. korigirala tudi vsa mesta, kjer je tisti »purist« (ha, ha!) izpustil vse nemčizme. Sploh se je obnašal napram originalu tako (ta megaloman — kdorkoli je že bil — ker Vidmarjev prevod ima le rep in glavo) kot da v hrvaščini n. pr. ni izraza za »rajtpajč, stalburš, vizitkarta itd. itd., z eno besedo — v svoji omejeni čistunski butici je postavil Krležo v vrsto zakotnih pisunov, ki pošiljajo svoje globokoumne spise v kak zakoten mesečnik (sumljive provenijence) in ki svojega lastnega jezika ne pozna. Tisti, že itak slab Vidmarjev prevod je nekdo popravil —



V Brechtovi »Beraški operi« — 1937/38







*Članica Narodnega gledališča v Beogradu  
v sezonah 1938 do 1940*

kdorkoli je že bil, pismenost ni njegova najmočnejša stran. Torej knjiga je pri meni, če bomo ali boste Agonijo zunaj igrali, jo *mora Filipič* še enkrat temeljito prerešetati in nemčizme, kolikor le gre, vnesti, pa tudi precej stavkov je treba popraviti, ki se dajo čisto dobro, skoro dobessedno prevesti in ni potrebno nikjer tisto naše romantično klobasanje, da na koncu stavka ne veš, kaj si hotel povedati od samih vijug in *šnerkelcov*. En un mot, knjiga je pri meni doma, če jo potrebujete, jo vzemite... Oprosti tej lepi obliki, ampak ker sem zdravstveno popolnoma razšraufana, mi — upam — ne zameriš »lepe« forme, vsebina pa je iskrena.

### Sava Severjeva

La grande actrice slovène et yougoslave est décédée le 21 octobre 1979 après avoir créé à peu près un demi-siècle en plusieurs théâtres yougoslaves et surtout aux théâtres slovènes central de Ljubljana et au Théâtre national yougoslave à Belgrade. On publie quelques-unes de ses lettres de la période 1930—1957 et ses réponses à un questionnaire de 1947 où l'on peut discerner en détails son rapport envers le théâtre et sa conviction artistique.



**PREDSEDNIKI, INTENDANTI IN UPRAVNIKI GLEDALIŠČA DD,  
DEŽELNEGA IN NARODNEGA GLEDALIŠČA IN SNG**

»Zanimivo je in v duhu tedanjega časa, da sem v svojih prvih 12 sezonah menjal osem intendantov.«

(Nučič, Spomini, II, 99)

1886 —

Dr. Ivan Tavčar, predsednik Dramatičnega društva (izvoljen 19. marca 1886, bil predsednik do 1902).

1891/92 —

Predsednik DD dr. Ivan Tavčar, tajnik dr. Bleiweis-Trsteniški, »intendancija«: dr. Bleiweis, dr. V. Krisper, A. Trstenjak.

1894 —

Predsednik dr. Ivan Tavčar, načelnik »gledališkega društva« Plantan, intendant ni omenjen.

1894 do 1896 —

»Načelnik«, »intendant« je — vsaj 1895/96 — Ivan Plantan. Intendančno poročilo za l. 1895/96: »V intendanci so ostali prejšnji funkcionarji: Pirc, Plantan (načelnik), dr. Tekavčič.« Na občnem zboru 25. maja 1896 v imenu intendantice poroča dr. Tekavčič, član intendantice; »načelnik« je bil Plantan.

1897 do 1899 —

»Dramatičnega društva odbor se je na sinočnji svoji seji konstituiral takole: predsednik g. dr. I. Tavčar, podpredsednik g. dr. Karol vitez Bleiweis-Trsteniški, blagajnik g. Josip Prosenc, in tajnik dr. Božidar Vodusek. V intendantico so bili voljeni gg. dr. vitez Bleiweis-Trsteniški, dr. Tekavčič in Prosenc.« (SN 29. maja 1897.)

Na občnem zboru v aprilu po sez. 1898/99 je poročal Govekar; dotlej je to v imenu intendantice opravljal dr. Tekavčič.

1898/99 je Govekar tajnik intendantice; opravlja tudi tajniške posle DD, predsednik DD pa je še zmeraj dr. Tavčar. Govekar se 28. 12. 1898 v pismu dr. Prijatelju podpiše »intendančni tajnik«.

1899/1900 in 1900/01 —

M. Hubad, Fr. Milčinski, K. Bleiweis-Trsteniški

1901/02 —

Predsednik je dr. Bleiweis (tako je podpisan na prošnji deželnemu zboru 18. marca 1902). Občni zbor 30. marca 1901 je službo gledališkega tajnika podelil Govekarju, tajnik DD pa je Aškerc.

Slovenec 1. aprila 1901 piše: »Intendantico naj bi prevzela tržni nadzornik dr. J. Bleiweis in upokojeni kaplan Aškerc.« Govekar pa sporoča Vidicu (19. aprila 1901): »Pri gledališču sem sedaj upravnik in tajnik s 50 gld na mesec. Intendantice ni več, nego vodi odbor le engagemente in finance.«

1902/03 —

predsednik je dr. K. Bleiweis.

- Od 1903 do 1905 —  
je bil »važen faktor« Janko Bleiweis-Trsteniški. Med vodilnimi je bil tudi dr. Fran Novak (?).
- 1905/06 —  
Fran Govekar.
- 1906 do 1908 —  
Fr. Juvančič (od nov. 1906), tajnik DD je do oktobra 1907 Paternoster, ki odide v Trst, tako da je od oktobra 1907 tajnik DD E. Kristan.
- 1908/09 —  
Ravnatelj je Fran Govekar, ki je bil tudi pomočnik »prvim petim intendantom: Hubadu, Tekavčiču, Milčinskemu, J. Bleiweisu, F. Novaku« (Govekar je postal »prvi gledališki tajnik« l. 1898).
- 1909 do 1912 —  
so ravnatelju Govekarju pridelili intendantco, predsednik intendance je bil dr. I. Tavčar in je to ostal do 1912, ko je bil na to mesto izvoljen O. Župančič.
- 1912/13 —  
je intendant Hubad, zatem prof. Kobal in prof. Reisner, O. Župančič pa prevzame mesto umetniškega vodje in dramaturga Drame.
- 1918 —  
je bil — pred podržavljenjem — intendant F. Govekar.
- 1920 do februarja 1922 —  
je — po podržavljenju — intendant Friderik Juvančič Administrativni ravnatelj je I. Rus, za njim Lindtner, tajnik pa do oktobra 1923 M. Pugelj.
- Od marca 1922 do februarja 1927 —  
upravnik Matej Hubad.
- Od februarja 1927 do maja 1928 —  
Rado Kregar.
- Od maja 1928 do 1943 —  
Oton Župančič.
- Oktober 1943 —  
Ferdinand Herzog, ki je imenovan za pomočnika in namestnika upravnika, vendar je do novembra 1944, ko je redno izhajal gledališki list, kot predstavnik uprave še vedno podpisan Župančič. Župančič je torej med vojno in po osvoboditvi formalno še vedno upravnik, upravniške dolžnosti je bil razrešen šele 22. junija 1946.
- Od 28. julija 1945 do 31. decembra 1946 —  
je bil vršilec dolžnosti upravnika Pavel Golja — 31. decembra 1946 je bil upokojen.
- Od 1. januarja 1947 do 6. januarja 1948 —  
je bil Janko Liška najprej v. d. upravnika, razrešen pa je bil kot upravnik.
- Od 1. junija 1948 do 28. februarja 1955 —  
je bil upravnik Juš Kozak,
- v letih 1955 do 1958 —  
je bilo nekakšno medvladje (Milan Košak),
- jeseni 1958 —  
pa je bil imenovan za upravnika Smiljan Samec, ki je ostal na tem položaju do 15. marca 1966.

(Pregled je še nepopoln. Prosimo za popravke in dopolnila.)



Povzetke je prevedla Jožica Pirc

Fotografija na ovitku: prizor iz filma »Na svoji zemlji«

Na podlagi 7. točke prvega odstavka 36. člena zakona o obdavčevanju proizvodov in storitev v prometu (Uradni list SFRJ, št. 33-316/72) daje Republiški sekretariat za prosveto in kulturo **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.